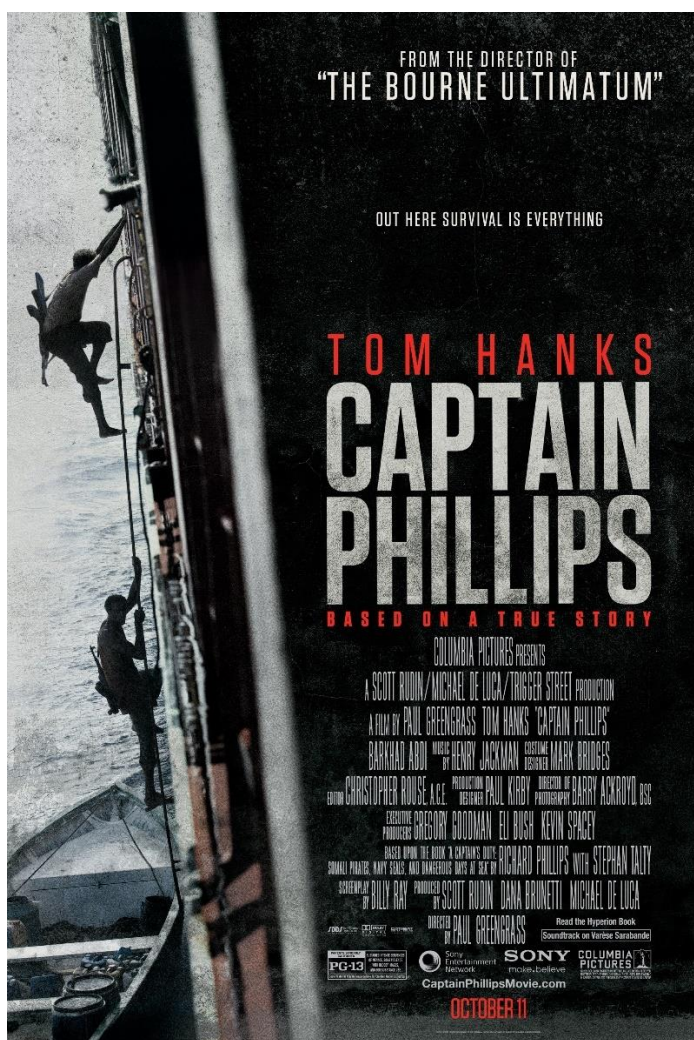


ΠΜΣ «ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΓΡΑΦΗ»

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ-MASTER'S THESIS

ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΩΝ ΝΑΥΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΤΗΣ  
ΘΑΛΑΣΣΙΑΣ ΠΕΙΡΑΤΕΙΑΣ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ  
(CASE STUDY: *CAPTAIN PHILLIPS*)



ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ: ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΘΩΜΑΣ (ΑΜ: 522051)

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΙΩΣΗΦΕΛΗΣ

ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2024

## ABSTRACT

This thesis is entitled "Representations of sailors and sea piracy in cinema (Case Study: *Captain Phillips*)". The study focuses on the analysis of the cinematic representation of the maritime experience, but also of maritime piracy. We aim to examine details and differences between the Hollywood perspective and the European perspective.

More specifically we will compare the movie *Captain Phillips* (2013) directed by Paul Greengrass and written by Billy Ray and the movie *Kapringen* (2012) (aka A Hijacking) directed/written by Tobias Lindholm. So, after the separate analysis is done for each film, immediately afterwards we will highlight those elements that differentiate the American perspective from the European perspective. The reference and comparison of the two films is due to the necessary Aristotelian connection of two compared points in order to bring out the desired results. Aristotle writes characteristically: "We consult, on the other hand, about the issues that appear as demonstrative to have both in one way and in the other".

In more detail, in the first chapter of the dissertation we set the introductory criteria of our analysis. As we must, we define the basis of methodology and more specifically the theory of its development (cognitive theory), but also the reason for preferring this theory in relation to the rest of the prevailing approaches. Additionally, in the first chapter we explain the importance of realist representation and parallel the need to identify professional assemblages (see nautical science/art professionals) with feminist consideration around the term 'male gaze'. In conclusion, we define the scientific objectives of the present diplomatic position.

In the second chapter we analyze the film *Captain Phillips* and the film *Kapringen* by examining the depiction of sailors and sea piracy. We look at the film techniques used, the narrative and characters associated with the theme, and focus on how sailors, as well as pirates, are represented. In addition, through the above analysis, we have as a simultaneous goal of reinforcement the reinterpretation of the perspective of sailors, taking into account the already existing and fruitful (mentioned above) discussion around the feminist deconstruction of the "male gaze", but also the need to deal with stereotypes in general representations. In this way, we understand that stereotypical representations should not only concern unequal - class, patriarchal - gender, but also post-colonial stratifications, but the discussion must be opened at the level of professional realism and a tendency towards objective representation of the ones who take action.

In the third chapter of the dissertation, we collect answers from sailors through interviews, with the aim of highlighting the perspective of the real protagonists regarding the above films and in particular their verisimilitude. This primary research provides a valuable perspective from professionals who have experienced piracy or attempted piracy, but also maritime life in general, allowing us to better understand the accuracy and meaningful appeal of the films to the professional population in which are mentioned.

The fourth chapter of the thesis includes the creation of a short film script, which is based on the findings and analyzes of the above study and research. This script proposes a new approach and representation of sailors and maritime piracy, taking into account the revision of the perspective, as well as highlighting the complexity and reality of the protagonists. The aim is to create a short

film script that will capture as adequately as possible a realistic scenario of a pirate attack on a merchant ship, but also the collective reactions of the sailors following the standard procedures known to the average sailor.

With this dissertation, we will take a comprehensive approach to the representation of sailors and sea piracy in cinema, taking into account the conditions of the time and the unaltered prejudices that may exist. In addition, we consider the need to redefine the perspective of seafarers by addressing any stereotypical representations. Through comparing the films *Captain Phillips* and *Kapringen*, collecting responses from professionals in the field, and creating a short film script, this dissertation highlights the importance of accurately and truthfully portraying seafarers and piracy (and dealing with it) in the cinema.

Through this extensive study, we hope to offer new research approaches and analyses, as well as highlight the importance of diversity and complexity. those of human characters and experiences in their representation in cinema.

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία του συγγραφέα που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο συγγραφέας εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος 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 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. Ο συγγραφέας διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.

# ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ ΜΕΛΕΤΗΤΙΚΑ ΚΡΙΤΗΡΙΑ

ΣΕΛΙΔΕΣ	ΤΙΤΛΟΣ
06-07:	1.0 ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΑΝΤΙ ΠΕΡΙΛΗΨΗΣ
08-09:	1.1 ΜΕΘΟΔΟΣ – ΘΕΩΡΙΑ ΑΝΑΛΥΣΗΣ (ΓΝΩΣ. ΣΧΟΛΗ)
10-16:	1.2 ΓΙΑΤΙ ΧΡΕΙΑΖΟΜΑΣΤΕ ΤΗ ΡΕΑΛΙΣΤΙΚΗ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ;
17-20:	1.3 ΤΟ «MALE GAZE» ΩΣ ΣΥΝΟΛΙΚΗ ΒΑΣΗ ΛΟΓΙΚΗΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΔΥΝΑΜΙΑ ΤΑΥΤΙΣΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΣΥΝΟΛΩΝ.
21-23:	1.4 MISE-EN-SCENE ΚΑΙ ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ
24-26:	1.5 ΣΤΟΧΟΙ ΤΗΣ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗΣ ΘΕΣΗΣ

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΑΝΑΛΥΣΗ «CAPTAIN PHILLIPS» ΚΑΙ «KAPRINGEN»

27:	2.0 ΠΑΡΑΘΕΣΗ ΧΡΗΣΙΜΗΣ ΟΡΟΛΟΓΙΑΣ-ΓΛΩΣΣΑΡΙΟΥ
27-31:	2.0α ΓΛΩΣΣΑΡΙ
32-42:	2.1 ΚΑΤΑΤΜΗΣΗ ΣΚΗΝΩΝ ΤΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ CAPTAIN PHILLIPS ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΟΣ
43-54:	2.2 MISE-EN-SCENE ΤΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ CAPTAIN PHILLIPS ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΟΣ
55-59:	2.3 ΚΑΤΑΤΜΗΣΗ ΣΕΚΑΝΣ ΤΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ KAPRINGEN ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΟΣ
60-66:	2.4 MISE-EN-SCENE (ΑΝΑ ΣΕΚΑΝΣ) ΤΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ KAPRINGEN ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΟΣ
67-68:	2.5 ΣΥΓΚΡΙΣΗ ΤΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ «CAPTAIN PHILLIPS» ΚΑΙ «KAPRINGEN»
69-78:	2.5α: ΣΥΓΚΡΙΣΗ ΠΛΟΚΩΝ
79-82:	2.5β: ΣΥΓΚΡΙΣΗ MISE-EN-SCENE
83:	2.5γ: ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ
84:	2.6 ΚΡΙΤΙΚΕΣ ΓΙΑ ΤΙΣ ΤΑΙΝΙΕΣ «CAPTAIN PHILLIPS» ΚΑΙ «KAPRINGEN»
84-92:	2.6α ΚΡΙΤΙΚΕΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΑΙΝΙΑ «CAPTAIN PHILLIPS»
93-99:	2.6β ΚΡΙΤΙΚΕΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΑΙΝΙΑ «KAPRINGEN»

100-103: 2.6γ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

**ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ ΝΑΥΤΙΚΩΝ**

104-112: 3.0 ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ ΝΑΥΤΙΚΩΝ

**ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: ΣΕΝΑΡΙΟ ΤΑΙΝΙΑΣ ΜΙΚΡΟΥ ΜΙΚΡΟΥΣ**

113: 4.0 ΑΠΟ ΤΗ ΘΕΩΡΙΑ ΣΤΗΝ ΠΡΑΞΗ

114-128: 4.1 ΣΕΝΑΡΙΟ ΤΑΙΝΙΑΣ ΜΙΚΡΟΥ ΜΗΚΟΥΣ «ALBATROSS»

129: **ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**

130-132: **ΚΡΙΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ**

133-134: **ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ**

135: **ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ**

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1:

### ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ ΜΕΛΕΤΗΤΙΚΑ ΚΡΙΤΗΡΙΑ

#### 1.0 ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΑΝΤΙ ΠΕΡΙΛΗΨΗΣ

Η παρούσα διπλωματική εργασία τιτλοφορείται ως «Αναπαραστάσεις των ναυτικών και της θαλάσσιας πειρατείας στον κινηματογράφο (Case Study: *Captain Phillips*)». Η μελέτη έχει ως επίκεντρο την ανάλυση της κινηματογραφικής αναπαράστασης του ναυτικού βιώματος, αλλά και της θαλάσσιας πειρατείας. Έχουμε ως στόχο την εξέταση λεπτομερειών και διαφοροποιήσεων μεταξύ της χολιγουντιανής οπτικής και της ευρωπαϊκής οπτικής.

Πιο ειδικά θα κάνουμε σύγκριση μεταξύ της ταινίας *Captain Phillips* (2013) σε σκηνοθεσία του Paul Greengrass και σενάριο του Billy Ray και της ταινίας *Kapringen* (2012) (γνωστή ως *A Hijacking*) σε σκηνοθεσία/σενάριο του Tobias Lindholm. Αφού λοιπόν γίνει η ξεχωριστή ανάλυση για την κάθε ταινία, αμέσως μετά θα αναδείξουμε εκείνα τα στοιχεία που διαφοροποιούν την αμερικάνικη οπτική από την ευρωπαϊκή οπτική. Η αναφορά και σύγκριση των δύο ταινιών γίνεται λόγω της αναγκαίας αριστοτελικής σύνδεσης δύο συγκρινόμενων σημείων ώστε να αναδειχτούν τα επιθυμητά αποτελέσματα. Γράφει χαρακτηριστικά ο Αριστοτέλης: «Διαβουλευόμεστε, εξ άλλου, για τα ζητήματα που εμφανίζονται ως επιδεικτικά να έχουν τόσο κατά τον ένα όσο και κατά τον άλλον τρόπο»<sup>1</sup>.

Πιο αναλυτικά, στο πρώτο κεφάλαιο της διπλωματικής θέτουμε τα εισαγωγικά κριτήρια της ανάλυσης μας. Ως οφείλουμε, ορίζουμε τη βάση μεθοδολογίας και πιο ειδικά τη θεωρία ανάπτυξης της (γνωσιακή θεωρία), αλλά και τον λόγο προτίμησης αυτής της θεωρίας σε σχέση με τις υπόλοιπες επικρατούσες προσεγγίσεις. Επιπροσθέτως, στο πρώτο κεφάλαιο επεξηγούμε τη σημαντικότητα της ρεαλιστικής αναπαράστασης και παραλληλίζουμε την ανάγκη ταύτισης επαγγελματικών συνόλων (βλ. επαγγελματίες ναυτικής επιστήμης/τέχνης) με τη φεμινιστική θεώρηση γύρω από τον όρο του «male gaze». Εν κατακλείδι καθορίζουμε τους επιστημονικούς στόχους της παρούσας διπλωματικής θέσης.

Στο δεύτερο κεφάλαιο αναλύουμε την ταινία *Captain Phillips* και την ταινία *Kapringen* εξετάζοντας την απεικόνιση των ναυτικών και της θαλάσσιας πειρατείας. Μελετάμε τις κινηματογραφικές τεχνικές που χρησιμοποιούνται, την αφήγηση και τους χαρακτήρες που συνδέονται με το θέμα, και εστιάζουμε στον τρόπο με τον οποίο αναπαρίστανται οι ναυτικοί, αλλά και οι πειρατές. Επιπλέον, μέσα από την παραπάνω ανάλυση έχουμε ως ταυτόχρονο στόχο επίρρωσης την επανανοηματοδότηση της οπτικής των ναυτικών, λαμβάνοντας υπόψη την ήδη υπάρχουσα και γόνιμη (προαναφερθείσα) συζήτηση γύρω από την φεμινιστική αποδόμηση του «male gaze»<sup>2</sup>, αλλά και την ανάγκη να αντιμετωπιστούν γενικότερα οι στερεότυπες αναπαραστάσεις. Αντιλαμβανόμεστε κατ' αυτόν τον τρόπο ότι οι στερεοτυπικές αναπαραστάσεις δεν πρέπει να αφορούν μόνο τις άνισες - ταξικές, πατριαρχικές - έμφυλες, αλλά και τις

<sup>1</sup> Νικολούδης (μτφρ) 1995 σ. 65.

<sup>2</sup> Stam 2020 σ.226: «Η οπτική ευχαρίστηση στον κινηματογράφο αναπαρήγαγε έτσι μια δομή, όπου το αρσενικό κοιτάει και το θηλυκό είναι αντικείμενο του βλέμματος».

μεταποικιακές διαστρωματώσεις, αλλά η συζήτηση οφείλει ν' ανοίξει σε επίπεδο επαγγελματικού ρεαλισμού και τάσης προς αντικειμενική αναπαράσταση των δρώντων/δρωσών.

Στο τρίτο κεφάλαιο της διπλωματικής, συλλέγουμε απαντήσεις από ναυτικούς μέσω συνεντεύξεων, με στόχο την ανάδειξη της οπτικής των πραγματικών πρωταγωνιστών όσον αφορά τις παραπάνω ταινίες και ειδικότερα την αληθοφάνειά τους. Αυτή η πρωτογενής έρευνα προσφέρει μια πολύτιμη προοπτική από τους επαγγελματίες που έχουν βιώσει την θαλάσσια πειρατεία ή απόπειρες θαλάσσιας πειρατείας, αλλά και την ναυτική ζωή εν συνόλω, επιτρέποντάς μας να κατανοήσουμε καλύτερα την ακρίβεια και την ουσιαστική απήχηση των ταινιών όσον αφορά το επαγγελματικό σύνολο στο οποίο αναφέρονται.

Το τέταρτο κεφάλαιο της διπλωματικής περιλαμβάνει τη δημιουργία ενός σεναρίου ταινίας μικρού μήκους, το οποίο βασίζεται στα ευρήματα και τις αναλύσεις της παραπάνω μελέτης κι έρευνας. Αυτό το σενάριο προτείνει μια νέα προσέγγιση και αναπαράσταση των ναυτικών και της θαλάσσιας πειρατείας, λαμβάνοντας υπόψη την αναθεώρηση της οπτικής, καθώς και την ανάδειξη της πολυπλοκότητας και της πραγματικότητας των πρωταγωνιστών. Σκοπός είναι να δημιουργήσουμε ένα σενάριο ταινίας μικρού μήκους που θα αποτυπώνει με όσο το δυνατόν επαρκέστερο τρόπο ένα ρεαλιστικό σενάριο πειρατικής επίθεσης σε εμπορικό πλοίο, αλλά και τις συλλογικές αντιδράσεις των ναυτικών τηρώντας τις τυπικές διαδικασίες που γνωρίζει η/ο μέση/ος ναυτικός.

Με την παρούσα διπλωματική, θα προσεγγίσουμε εκτενώς την αναπαράσταση των ναυτικών και της θαλάσσιας πειρατείας στον κινηματογράφο, λαμβάνοντας υπόψη τις συνθήκες της εποχής και τις αναλλοίωτες προκαταλήψεις που μπορεί να υπάρχουν. Επιπλέον, εξετάζουμε την ανάγκη για επαναπροσδιορισμό της οπτικής των ναυτικών αντιμετωπίζοντας τυχόν στερεότυπες αναπαραστάσεις. Μέσα από τη σύγκριση των ταινιών *Captain Phillips* και *Kapringen*, τη συλλογή απαντήσεων από επαγγελματίες του χώρου και τη δημιουργία ενός σεναρίου ταινίας μικρού μήκους, η παρούσα διπλωματική αναδεικνύει τη σημασία της ακριβούς και αληθοφανούς αναπαράστασης των ναυτικών και της θαλάσσιας πειρατείας (και αντιμετώπισής της) στον κινηματογράφο.

Μέσω αυτής της εκτενούς μελέτης, ελπίζουμε ότι θα προσφέρουμε νέες ερευνητικές προσεγγίσεις και αναλύσεις, καθώς και να προβάλλουμε τη σημασία της ποικιλομορφίας και της πολυπλοκότητας των ανθρώπινων χαρακτήρων και εμπειριών στην αναπαράστασή τους στον κινηματογράφο.



## 1.1 ΜΕΘΟΔΟΣ - ΘΕΩΡΙΑ ΑΝΑΛΥΣΗΣ (ΓΝΩΣ. ΣΧΟΛΗ)

Όσον αφορά τη δική μας διπλωματική μελέτη θα ήταν εξαιρετικά ενδιαφέρουσα η οποιαδήποτε προσέγγιση από τις «SLAB Theories»<sup>3</sup> ή τη «Μεγάλη Θεωρία» όπως αποκαλούνται -από τον David Bordwell- οι θεωρίες των Saussure, Lacan, Althusser και Barthes, αλλά θεωρούμε ότι θα μπορούσε να αποτελεί ακόμα πιο εξειδικευμένο αντικείμενο διδακτορικής μελέτης, μιας και οι ταινίες που αναλύονται στην παρούσα μελέτη θα ήταν αστείρευτες πηγές ανάλυσης για την ταξική φύση του ναυτικού επαγγέλματος, για την αποικιοκρατική οπτική απέναντι στους «άλλους» πειρατές, αλλά ακόμα και για την απουσία θηλυκής υπόστασης ταυτόχρονα με την έντονη παρουσία πατριαρχικών προτύπων.

Θεωρούμε ότι οι SLAB Theories είναι εξαιρετικά γόνιμες τόσο ιδεολογικά όσο και πρακτικά, αλλά θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι η κάθε «μεγάλη θεωρία» από την καθολική «Μεγάλη Θεωρία» όπως ορίζεται από τον Bordwell θα άξιζε ξεχωριστή αναλυτική μελέτη βάσει των δικών της γνωρισμάτων. Αυτή η ανάλυση είναι ευκόλως κατανοητό ότι για να ένα master's thesis θα μπορούσε να αποδειχτεί χαώδης, αλλά και -εν τέλει- ημιτελής. Κυρίως για αυτόν τον λόγο επιλέγουμε την γνωσιακή σχολή του David Bordwell και της Kristin Thompson και όχι επειδή ο συγγραφέας του παρόντος κρίνει τη μία σχολή επαρκέστερη των άλλων.

Προς επίρρωση του τελευταίου επιχειρήματος, όπως ήδη έχουμε προϋδεάσει, παρακάτω θα χρησιμοποιήσουμε κομμάτι της φεμινιστικής θεώρησης, όχι κατά τη διάρκεια ανάλυσης των ταινιών, αλλά με στόχο την ανάδειξη της λογικής και συναισθηματικής βάσης της μη – ταύτισης συγκεκριμένων κοινωνικών συνόλων όπως έχει αναλυθεί εκτενώς μέσω του όρου «male gaze» για τις θηλυκότητες. Επίσης θα αντλήσουμε περιεχόμενο από τη θεώρηση του ρεαλιστικού κινήματος ώστε ν' αποδείξουμε τη σημαντικότητα της πραγματικής αναπαράστασης ή αλλιώς της αναπαράστασης για το «όπως ακριβώς είναι». Η κάθε θεωρία οφείλει να είναι εργαλείο στα χέρια του κάθε ερευνητή και της κάθε ερευνήτριας ανάλογα με τους στόχους και τις προσδοκίες.

Επιπροσθέτως, η γνωσιακή σχολή θα μάς βοηθήσει στο να αναλύσουμε τις ταινίες εμπειρικά και μέσω του κοινού αισθητηρίου. Είναι αναγκαία αυτή η προσέγγιση αν θέλουμε να πλαισιώσουμε τα αντικείμενα ανάλυσης με τέτοιον τρόπο ώστε να αναμορφώσουμε την κοινή αντίληψη για τα άμεσα οπτικά αποτελέσματα που λαμβάνει ο/η μέσος/η θεατής/ρια. Η ανάλυση των «mise en scene», αλλά και ο δείκτης της αληθοφάνειας ή/και του ρεαλισμού της εκάστοτε αναπαράστασης θα μας βοηθήσει να οριοθετήσουμε ομοιότητες και διαφορές ανάμεσα στην αμερικάνικη (χολιγουντιανή) οπτική και την ευρωπαϊκή οπτική.

Θέτουμε ως ολότητες τις δύο διαφορετικές κινηματογραφικές οπτικές γνωρίζοντας ότι εμπεριέχουν εξαιρέσεις και ότι αν μη τι άλλο οι καθολικοί ορισμοί ενδεχομένως εμπεριέχουν αυθαίρετες βάσεις. Παρόλα αυτά, θέτουμε ως αρχή αυτήν την διαφοροποίηση αμερικάνικου και ευρωπαϊκού κινηματογράφου όπως έχει καταγραφεί στο συλλογικό συνειδητό. Κατά συνέπεια το ότι θέτουμε ως αρχή το παραπάνω δεν σημαίνει ότι δεν πρέπει να αποδειχτεί η όποια διαφοροποίηση ή ομοιότητα ανάμεσα στις δύο προσεγγίσεις εντός της παρούσας διπλωματικής

---

<sup>3</sup> Bordwell και Thompson 2021 σ.11.

μελέτης. Άλλωστε η διαδικασία ανάλυσης υπονοεί την ανάγκη για επιβεβαίωση ή κατάρριψη των θέσεων αρχής.

Τέλος, η παραπάνω μεθοδολογία θα αποτελέσει ουσιαστική σύνθεση θεωρίας, έρευνας και πράξης όπως ακριβώς επιτάσσει η ολιστική φιλοσοφία του μεταπτυχιακού μας προγράμματος. Μέσω αυτού του τρόπου γινόμαστε καλύτεροι/ες θεατές/ριες, αναγνώστες/ριες και εν τέλει πιο δημιουργικοί/ές καλλιτέχνες/ίδες.

## 1.2 ΓΙΑΤΙ ΧΡΕΙΑΖΟΜΑΣΤΕ ΤΗ ΠΡΑΛΙΣΤΙΚΗ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ;

Το αιώνιο δίλημμα για το αν ο κινηματογράφος πρέπει να ακολουθήσει τη «μορφή» ή την «ρεαλιστική απεικόνιση» ταλανίζει τη θεωρητική, αλλά και καλλιτεχνική ενότητα για ολόκληρες δεκαετίες. Ήδη από την εποχή της *Ποιητικής* του Αριστοτέλη είχε τεθεί το πώς πρέπει να αναπαρίσταται ένα ψέμα και ποιά πρέπει να είναι η τεχνική αναπαράστασης ώστε να υπάρχει αληθοφάνεια. Ο Αριστοτέλης έχει ως αναφορική βάση τον μέγα διδάσκαλο του «αληθοφανούς ψέματος» τον Όμηρο και αναλύει:

Ο Όμηρος προ πάντων δίδαξε και τους άλλους να λένε ψέματα όπως πρέπει. Κι αυτό γίνεται με το λαθεμένο συλλογισμό: π.χ. όταν υπάρχει ή γίνεται το Α, υπάρχει ή γίνεται ως συνέπεια το Β. Αν όμως το Β βγει αληθινό, οι άνθρωποι νομίζουν πως και το Α είναι ή γίνεται αληθινό. Αυτό όμως είναι το ψέμα. Διότι πρέπει, αν το Α είναι ψέμα και είναι ανάγκη ως αποτέλεσμα του να υπάρξει ή να γίνει κάτι αληθινό το Β, τότε θα θεωρήσουμε και το Α αληθινό. Γι' αυτό επειδή ξέρουμε ότι τούτο το Β είναι αληθινό, λαθεμένα συμπεραίνουμε πως και το Α είναι αληθινό.<sup>4</sup>

Επιπροσθέτως ο Αριστοτέλης βάζει άλλη μία παράμετρο για την ενδεχόμενη αμφισβήτηση της αληθοφάνειας που τη θεωρούσε πάντα ένα ενδιαφέρον θέμα συζήτησης ή/και αποδόμησης:

Επίσης, αν κατηγορούν τον ποιητή ότι δεν περιγράφει αληθινά πράγματα, τότε ίσως πρέπει ν' απαντήσει όπως και ο Σοφοκλής απάντησε ότι τους ανθρώπους τους παριστάνει τέτοιους που πρέπει να είναι και ο Ευριπίδης τέτοιους που είναι.<sup>5</sup>

Εδώ μπορούμε να υποθέσουμε ότι σε ένα αμιγώς μυθοπλαστικό πλαίσιο η οπτική του Σοφοκλή είναι η αρμόζουσα καθώς καμία και κανείς δεν μπορεί να θέσει ζήτημα αληθοφάνειας για τον τρόπο που δρουν οι χαρακτήρες, διότι όπως σοφά αναπαράγει ο Αριστοτέλης, ο ποιητής μπορεί να αναπαριστά τους ανθρώπους «τέτοιους που πρέπει να είναι». Αυτό θα μπορούσε να ισχύει, όσον αφορά τη δική μας μελέτη, για την ταινία *Kapringen* που επίσημα δεν στηρίζεται σε κανένα πραγματικό γεγονός. Αντίθετα, η ταινία *Captain Phillips* η οποία βασίζεται σε πραγματικό γεγονός· πράγμα το οποίο διαφημίζεται ως τέτοιο για να προσελκύσει το φιλοθέαμον κοινό, θα περιμέναμε να αναπαριστά τους χαρακτήρες όπως θα τους παρουσίαζε ο Ευριπίδης, δηλαδή «τέτοιους που είναι». Τουλάχιστον να είχε μία τάση προς αυτό ακόμα κι αν η δραματουργική ανάγκη πρόσθετε τις απαραίτητες «υπερβολικές πινελιές». Άλλωστε αυτό το θεωρούμε ως προαπαιτούμενο σε μία κινηματογραφική ταινία η οποία δεν είναι ντοκιμαντέρ. Ο Αριστοτέλης σε άλλο σημείο της *Ποιητικής* αναφέρει ξεκάθαρα:

Πρέπει να προτιμούμε τα αδύνατα αλλά πιθανά παρά τα δυνατά αλλά απίθανα. Οι μύθοι δεν πρέπει να περιέχουν κομμάτια απίθανα ή καλύτερα, τίποτα απίθανο να μην έχουν ή τουλάχιστον τα απίθανα να βρίσκονται έξω από το μύθο [...] Και όχι μέσα στο δράμα. [...] Ωστε το να λέμε πως χωρίς αυτά ο μύθος θα καταστρεφόταν είναι γελοίο, γι' αυτό πρέπει απ' την αρχή να μη φτιάχνονται τέτοιοι μύθοι. Ακόμα είναι άτοπο το να πάρει ο ποιητής ένα τέτοιο απίθανο θέμα και να προσπαθεί να το παρουσιάζει για πιθανό. Είναι

<sup>4</sup> Δρομάζος (μτφρ) 1982 σ. 331.

<sup>5</sup> Δρομάζος (μτφρ) Στο ίδιο σ. 337.

φανερό, πως όσα απίθανα γράφει ο Όμηρος στην Οδύσσεια σχετικά με την αποβίβαση του Οδυσσέως, δε θα ήταν ανεκτό αν τα είχε γράψει κάποιος κακός ποιητής. Τώρα όμως μαζί με τις άλλες ομορφιές ο ποιητής εξωραΐζει το άτοπο και το κάνει να μη φαίνεται.<sup>6</sup>

Αιώνες αργότερα, ήρθαν οι ρεαλιστές ώστε να εγκαθιδρύσουν μία για πάντα τις θεωρητικές βάσεις του κινήματός τους. Ο όρος ρεαλισμός προήλθε από το λογοτεχνικό κίνημα του 19ου αιώνα που αντιτάχθηκε στη μεγάλη παράδοση του κλασικού ιδεαλισμού και επιδίωξε να απεικονίσει «τη ζωή όπως πραγματικά ήταν» [κι] εστίασε την προσοχή του στην καθημερινή ζωή.<sup>7</sup> Αυτή η απεικόνιση της «ζωής όπως είναι» έφερε και την αντίστοιχη διαμάχη στον κινηματογράφο. Ειδικότερα, αυτή η διαμάχη έγινε πιο έντονη στο πέρασμα από τον βωβό κινηματογράφο στον ομιλούντα κινηματογράφο. Στις δεκαετίες που ακολούθησαν την έλευση του ήχου κυριάρχησαν οι συζητήσεις για την «ουσία του κινηματογράφου» και πιο συγκεκριμένα οι εντάσεις μεταξύ των θεωρητικών της «μορφής», που θεωρούσαν ότι η καλλιτεχνική σαφήνεια του κινηματογράφου συνίστατο στις ριζικές διαφορές του από την πραγματικότητα και τους «ρεαλιστές» που πίστευαν ότι η καλλιτεχνική ιδιαιτερότητα του κινηματογράφου (και ο κοινωνικός λόγος ύπαρξής του) ήταν να παρουσιάζει αληθινές απεικονίσεις της καθημερινής ζωής».<sup>8</sup>

Εν συνεχεία οι βάσεις του ρεαλισμού εμπλουτίστηκαν από το νεορεαλιστικό κίνημα όπως αναλύουν οι Bordwell και Thompson (2023: 362-363):

Δεν υπήρχε κάποιο νεορεαλιστικό μανιφέστο ή πρόγραμμα δράσης, παρά μόνο μια έκκληση για μεγαλύτερο ρεαλισμό στον κινηματογράφο και έμφαση στα σύγχρονα ζητήματα και τη ζωή της εργατικής τάξης [...] Μια άλλη άποψη έδωσε έμφαση στην ηθική διάσταση των ταινιών, δηλώνοντας ότι η σπουδαιότητα του κινήματος οφειλόταν στην ικανότητα να δίνει στα προσωπικά προβλήματα των χαρακτήρων του οικουμενική διάσταση. Σύμφωνα με μια Τρίτη άποψη, η ντοκιμαντερίστικη προσέγγιση του Νεορεαλισμού μετέφερε στο κοινό την ομορφιά της καθημερινής ζωής. [...] Συνήθως επικρατεί η άποψη ότι οι νεορεαλιστικές ταινίες γυρίζοντας σε εξωτερικούς χώρους με ερασιτέχνες ηθοποιούς και ότι οι σκηνοθέτες αδιαφορούσαν για τον φωτισμό και την εικαστική σύνθεση του κάδρου. Στην πραγματικότητα όμως λίγες νεορεαλιστικές ταινίες περιλαμβάνουν όλα αυτά τα χαρακτηριστικά. [...] το πιο συνηθισμένο φαινόμενο ήταν η συνύπαρξη ερασιτεχνών και διάσημων ηθοποιών [...] Σε ό,τι αφορά τη σεναριακή δομή των ταινιών, το κίνημα του Νεορεαλισμού ήταν πιο πρωτοποριακό. Σε ορισμένες περιπτώσεις οι νεορεαλιστικές ταινίες βασίζονται σε μεγάλο βαθμό σε συμπτώσεις [...] Μια τέτοια εξέλιξη της πλοκής απορρίπτει τη σχέση αιτιότητας του κλασικού κινηματογράφου και μοιάζει να ανταποκρίνεται καλύτερα στον αντικειμενικό ρεαλισμό, αφού καθρεφτίζει τις τυχαίες συναντήσεις της καθημερινής ζωής. Αυτή η τάση συμβαδίζει συχνά με μια άνευ προηγουμένου χρήση ελλείψεων. Οι νεορεαλιστικές ταινίες συχνά παραλείπουν τις αιτίες των γεγονότων που βλέπουμε. [...] Η σκηνή Β ακολουθεί την σκηνή Α απλώς επειδή η Β συμβαίνει αργότερα, και όχι επειδή την έχει προκαλέσει η Α.

<sup>6</sup> Δρομάζος (μτφρ) Στο ίδιο σ. 333.

<sup>7</sup> Hayward 2017 σ.417.

<sup>8</sup> Stam ό.π. σ.102.

Η ουσιαστική άνθηση του «όπως ακριβώς είναι» γίνεται την περίοδο του Νέου Κύματος. Εκεί πραγματικά, το νέο ρεύμα, δανειζόμενο στοιχεία του ιταλικού νεορεαλισμού, κάνει το επόμενο καθοριστικό βήμα.

Οι ταινίες αυτές, που γυρίζονταν σε φυσικούς χώρους, με κινητό εξοπλισμό, άσημους ηθοποιούς και ολιγομελές συνεργείο, ολοκληρώνονταν σε μικρό χρονικό διάστημα και με κόστος κάτω από το ήμισυ του συνηθισμένου. [...] Οι ταινίες έχουν επίσης θεματικές συγγένειες. Η εξουσία αμφισβητείται· τα πολιτικά και ρομαντικά πιστεύω είναι ύποπτα. Οι ανεξήγητες πράξεις των ηρώων φέρουν ίχνη ενός ποπ υπαρξισμού.<sup>9</sup>

Ακόμα και σήμερα όμως τα όρια είναι θολά σε πολλές περιπτώσεις. Πότε μία ταινία είναι αμιγώς ρεαλιστική και πότε περνάει την διαχωριστική γραμμή απώλειας του δικαιώματος επίκλησης της περιβόητης «βάσης σε πραγματικά γεγονότα»; Θέλουμε πραγματικά τον ρεαλισμό σε μία ταινία μυθοπλαστικού χαρακτήρα ή από την στιγμή που δεν είναι ντοκιμαντέρ δεν μας απασχολεί ως ζήτημα; Αρκούν μεγάλα μονοπλάνα για να δώσουν αίσθηση πραγματικότητας; Αρκεί η δραματική ένταση ώστε να ταυτιστεί ένα ολόκληρο κοινωνικό σύνολο με τη δράσα κινηματογραφική αναπαράσταση; Τα ερωτήματα δεν τίθενται πρώτη φορά και δεν θα σταματήσουν να υπάρχουν, διότι στις θεωρητικές επιστήμες δεν υπάρχουν τελεσίδικα θέσφατα, αλλά μόνο ανοιχτά ερωτήματα.

Πάντως για ένα στοιχείο είμαστε σίγουρες/οι και αυτό είναι ότι υφίσταται διαχρονικά η ανάγκη για επιστροφή στις θεωρητικές βάσεις αυτού που θεωρεί ο/η εκάστοτε ερευνητής/ρια σημαντικό προς υπενθύμιση και αυτό θα κάνουμε παρακάτω. Στην παρούσα διπλωματική μελέτη έχουμε δύο ταινίες μυθοπλαστικού χαρακτήρα προς ανάλυση. Η πρώτη και κύρια ταινία ανάλυσης (case study) είναι το *Captain Phillips* που βασίζεται σε πραγματικά γεγονότα και πιο συγκεκριμένα αναφέρεται στην πειρατική επίθεση στο πλοίο MV Maersk Alabama, το 2009 στα ανοιχτά της Σομαλίας από Σομαλούς πειρατές. Καπετάνιος του πλοίου ήταν ο Richard Phillips και μετά την επιβίωσή του έγραψε το βιβλίο *A Captain's Duty* ώστε να εξιστορήσει τα τεκταινόμενα. Σε αυτό το βιβλίο και σε αυτήν την οπτική βασίστηκε η ταινία. Ας το κρατήσουμε αυτό ως σημαντικό στοιχείο για τη συνέχεια της δικής μας μελέτης. Στην άλλη όχθη, στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο, η ταινία *Kapringen* είναι εξ ολοκλήρου μυθοπλαστικού χαρακτήρα. Αφορά επίσης πειρατική επίθεση σε πλοίο του εμπορικού ναυτικού. Πρωταγωνιστής δεν είναι ο Καπετάνιος όπως στην πρώτη περίπτωση, αλλά ο μάγειρας. Όταν βγήκε στην μεγάλη οθόνη, πολλές και πολλοί επικαλέστηκαν ότι η ταινία βασίστηκε σε αντίστοιχες πειρατικές επιθέσεις σε ευρωπαϊκά πλοία και ότι δίνει γενική αίσθηση «γνώσης για το πώς γίνονται τα πράγματα» όπως θα δούμε και στο δεύτερο κεφάλαιο. Κατά συνέπεια, όπως είναι φυσικό, υπήρχαν ομοιότητες με πραγματικά γεγονότα.

Ταινίες όπως οι παραπάνω ασχολούνται με συγκεκριμένο θέμα το οποίο όχι μόνο προκύπτει από την πραγματικότητα της ζωής, αλλά για λόγους ακρίβειας πρέπει να τηρεί την άτυπη συμφωνία δημιουργού – θεατή που αφορά την δημιουργία ψευδαίσθησης μέσω ενός περιβάλλοντος που φαίνεται ρεαλιστικό. Οι ταινίες αυτής της προοπτικής ανήκουν στην κατηγορία των έργων τέχνης που επιζητούν την αριστοτελική ταύτιση και όχι την μπρεχτική αποστασιοποίηση. Όταν λοιπόν

---

<sup>9</sup> Bordwell και Thompson 2023 σ.443-445.

επιζητάμε την ταύτιση, θεωρούμε ότι θα ήταν εξίσου σημαντικό να επιζητάμε το -όσο το δυνατόν- πιο ρεαλιστικό περιβάλλον, με ρεαλιστικές συνθήκες και πραγματικές αναφορές στις/στους επαγγελματίες, αλλά και στις διαδικασίες του εκάστοτε επαγγέλματος και στα πρωτόκολλα που το χαρακτηρίζουν εφόσον υπάρχουν. Στην προκειμένη περίπτωση, του ναυτικού επαγγέλματος, όχι μόνο υπάρχουν πρωτόκολλα διεθνούς κύρωσης, αλλά είναι επιβεβλημένο να ακολουθούνται κατά γράμμα ώστε να υπάρχει μεγαλύτερο ποσοστό ενδεχόμενης επιτυχίας όσον αφορά την αντιμετώπιση πιθανής πειρατικής επίθεσης. Αν τα παραπάνω παραβιάζονται, τότε το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα για όσες/όσους δεν είναι μέλη της εκάστοτε επαγγελματικής κοινότητας δε σημαίνει σε καμία περίπτωση ότι δε θα είναι αρεστό. Για αυτό και έχουμε ως case study την ταινία *Captain Phillips* που προτάθηκε για έξι όσκαρ. Παρόλα αυτά, με την παραβίαση των παραπάνω, τα μέλη της επαγγελματικής κοινότητας (της ναυτικής εν προκειμένω) πιθανά να μη νιώθουν τη μέγιστη κινηματογραφική στόχευση που είναι η βαθιά κι ουσιαστική ταύτιση.

Η ταύτιση δεν γίνεται να μην είναι προαπαιτούμενο ταινιών που την επιζητούν ως μέτρο επιτυχίας, αλλά και απεικόνισης της πραγματικότητας. Οι σημαντικότεροι θεωρητικοί του ρεαλισμού είχαν επικαλεστεί την ανάγκη, αλλά και την προϋπόθεση της ρεαλιστικής αναπαράστασης στον κινηματογράφο. Ο Cesare Zavattini υποστήριξε ότι ο πόλεμος και η απελευθέρωση έμαθαν στους σκηνοθέτες να ανακαλύπτουν την αξία του πραγματικού.<sup>10</sup> Εν συνεχεία, ο Robert Stam ερμηνεύει τις πεποιθήσεις του Zavattini, αλλά και άλλων Ιταλών νεορεαλιστών αναφέροντας πως ο στόχος του κινηματογράφου πρέπει να είναι η μη εμφανής μεσολάβηση, ώστε τα δεδομένα να υπαγορεύουν τη μορφή, αλλά και τα γεγονότα να αναλαμβάνουν την αφήγησή τους.<sup>11</sup> Επίσης ο Zavattini τονίζει τη δυνατότητα των συνηθισμένων ανθρώπων «να μάθουν για τις ζωές των συνανθρώπων τους, όχι στο όνομα της ηδονοβλεψίας, αλλά στο όνομα της αλληλεγγύης»<sup>12</sup>. Φανταστείτε λοιπόν, στο όνομα και στο πλαίσιο της αλληλεγγύης μεταξύ ανθρώπων -όπως το έθεσε ο Zavattini- να μην υπάρχουν οι πραγματικές πληροφορίες που επιζητά ο συνάνθρωπος ώστε να νιώσει, αλλά και να αυξήσει το αίσθημα της ενσυναίσθησής του πάνω στο πραγματικό γεγονός και όχι στην ημιμαθή παραπλάνηση.

Επίσης ο Andre Bazin τονίζει: «το γεγονός ότι ο φωτογράφος, σε αντίθεση με το ζωγράφο ή τον ποιητή, μπορούσε να δουλέψει χωρίς την παρουσία ενός μοντέλου εγγυόταν έναν οντολογικό δεσμό ανάμεσα στην κινηματογραφική αναπαράσταση και σε αυτό που αναπαριστά. [...] Η χαρισματική ενδεικτικότητα της φωτογραφίας θεωρήθηκε ότι θα καθιστούσε δυνατή μια αδιάψευστη μαρτυρία για τα «πράγματα όπως ακριβώς είναι»»<sup>13</sup>. Εν συνεχεία, ο Bazin αναλύοντας την οπτική του για το post-production έθεσε πως «υπάρχουν περιπτώσεις στις οποίες το μοντάζ λειτουργεί με τρόπο που αναιρεί την ουσία του κινηματογράφου»<sup>14</sup>. Όταν μιλούσε για «ουσία του κινηματογράφου», θεωρούσε σχεδόν αυταπόδεικτα ότι εννοεί την πραγματικότητα. Αυτό το στοιχείο είναι εντόνως σημαντικό αν αναλογιστούμε το πώς μοντάρονται τα πλάνα τόσο μιλώντας γενικά για το Hollywood, όσο και ειδικότερα για την ταινία που μας αφορά ερευνητικά, το *Captain Phillips*. Την πιο αναλυτική μας οπτική για τα πλάνα και την εναλλαγή τους τόσο στο

---

<sup>10</sup> Stam *ό.π.* σ.103.

<sup>11</sup> Stam *Στο ίδιο* σ.103.

<sup>12</sup> Stam *Στο ίδιο* σ.103.

<sup>13</sup> Stam *Στο ίδιο* σ.104-105.

<sup>14</sup> Dick 2022 σ.466-467.

*Captain Phillips* όσο και στο *Kapringen* θα τη βρείτε στο δεύτερο κεφάλαιο. Προσεγγίζοντας πιο τεχνικά, ο Bernard F. Dick γράφει: «ο Bazin ήθελε ο κινηματογράφος να περιλαμβάνει όσο το δυνατόν μεγαλύτερη δόση πραγματικότητας, αλλά το μιζανσέν [mise-en-scene]<sup>15</sup> δεν μπορεί από μόνο του να δημιουργήσει μια αίσθηση ρεαλισμού. Είναι αναγκαία η ύπαρξη βάθους πεδίου, μιας τεχνικής κατά την οποία το απομακρυσμένο και το κοντινό επίπεδο γίνονται ταυτόχρονα ορατά».<sup>16</sup>

Επιπροσθέτως ο «θεμελιωτής του ρεαλισμού» Siegfried Kracauer είχε θέσει τις βάσεις για όλες τις παρόμοιες (ρεαλιστικές) κατευθύνσεις. Ο Kracauer «έκανε λόγο για τη «δηλωμένη προτίμηση [του κινηματογράφου] για τη γυμνή φύση» και τη «φυσική του κλίση προς το ρεαλισμό»<sup>17</sup>. Σύμφωνα με τον ίδιο, «η ιδιότητα του κινηματογράφου να αιχμαλωτίζει την πραγματικότητα όχι μόνο δε συνιστά αδυναμία, αλλά αντίθετα αποτελεί το μεγαλύτερο πλεονέκτημα του συγκεκριμένου μέσου»<sup>18</sup>. Προσθέτοντας σε αυτό, μπορούμε να επικαλεστούμε την κοινή φράση ανάμεσα στο φιλοθεάμον κοινό αφού βγαίνει από τις αίθουσες κινηματογράφου εκφράζοντας ότι «η/ο καλλιτέχνης/α ης είπε/έδωσε την αλήθεια της/του». Η αλήθεια ανέκαθεν απασχολούσε και συνεχίζει να απασχολεί ως αξιολογητικό κριτήριο τον κινηματογράφο και το κοινό του. Για τον Kracauer, «οι ταινίες χωρίζονται σε δύο κατηγορίες, σε «κινηματογραφικές» και «μη κινηματογραφικές. Όσο περισσότερο αντανάκλουν τον υλικό κόσμο, τόσο πιο «κινηματογραφικές» είναι. Από την στιγμή, όμως που εγκαταλείπουν την υλική πραγματικότητα προς όφελος της πνευματικής, χάνουν τον κινηματογραφικό τους χαρακτήρα».<sup>19</sup> Αυτή η άποψη και οι περισσότερες απόψεις των κλασικών θεωρητικών χρησιμοποιούνται ως επιχειρήματα της κλασικής θεωρίας για την έκθεση της σημαντικότητας του ρεαλισμού και όχι ως θέσφατα, διότι ο κινηματογράφος δε νοείται να εμπεριέχει ως έννοια μόνο την αναπαράσταση της υλικής πραγματικότητας. Ειδικά στον σύγχρονο κινηματογράφο όπου οι προβληματικές αφορούν εσωτερικά διλήμματα και εσωτερικές διακυμάνσεις που έχουν αποκτήσει κυρίαρχο αφηγηματικό ρόλο. Παρόλα αυτά, μπορούμε να θέσουμε ως σύγχρονοι μελετητές ότι η απομάκρυνση από την εμπεριστατωμένη αλήθεια της υλικής πραγματικότητας όσον αφορά ταινίες που πραγματεύονται την εκάστοτε «αντικειμενική αλήθεια» συνιστά παραβίαση η οποία μπορεί να είναι γόνιμη καλλιτεχνικά, αλλά σίγουρα δεν αντικατοπτρίζει την αλήθεια που επιζητά ταύτιση από τις/τους γνώστριες/στες του αντικειμένου όπως προαναφέραμε. Ο Dick συνεχίζει για τον Kracauer ώστε να ερμηνεύσει, λειαινώντας ταυτοχρόνως τις αιχμηρές – απόλυτες απόψεις του Γερμανού θεωρητικού, ότι «δεν υποστηρίζει [πως] ο κινηματογράφος δεν πρέπει ποτέ να αναπαραστήσει την πραγματικότητα, ούτε ότι πρέπει πάντα να καταπιάνεται με θέματα όπως οι τυχαίες συναντήσεις ή τα απρόβλεπτα γεγονότα. Εννοεί μόνο ότι ο κινηματογράφος έχει μια κλίση στη

---

<sup>15</sup> Dick Στο ίδιο σ.467: «[το μιζανσέν σχετίζεται με] τις διάφορες αρμοδιότητες του κινηματογραφιστή: το «στήσιμο της δράσης», η κατάλληλη τοποθέτηση των ηθοποιών μέσα στο κάδρο, αλλά και η επίβλεψη των κοστούμιών, ώστε να είναι αντιπροσωπευτικά της εκάστοτε εποχής και παράλληλα να ταιριάζουν στους ήρωες. Το μιζανσέν είναι το συνολικό αποτέλεσμα: η ανάμειξη όλων των συστατικών της κινηματογράφησης, από την υποκριτική και το μαγικάζ, μέχρι τη σύνθεση των πλάνων. Όλα πρέπει να αφομοιωθούν σε ένα ενιαίο σύνολο που στοχεύει στην όσο το δυνατόν πιο πιστή προσέγγιση της πραγματικότητας».

<sup>16</sup> Dick Στο ίδιο σ. 468-469.

<sup>17</sup> Stam ό.π. σ.109.

<sup>18</sup> Dick ό.π. σ. 469.

<sup>19</sup> Dick Στο ίδιο σ.470.

φύση και μάλιστα στην ακατέργαστη εκδοχή της, ενώ αντιστέκεται σε οτιδήποτε τεχνητό»<sup>20</sup>. Αυτό ως γενική αρχή μπορούμε να το υιοθετήσουμε χωρίς να αποκλείουμε ότι ο σύγχρονος κινηματογράφος αναπαριστά εξαιρετικά ακόμα και τεχνητά θέματα ή προσεγγίσεις επιστημονικής φαντασίας με τέτοιον τρόπο ώστε να εκλαϊκεύει πολύπλοκα ζητήματα μέσα από ένα μέσο που όντως έχει εγγενή τάση προς το φυσικό. Χαρακτηριστικά παραδείγματα της παραπάνω άποψης αποτελούν οι ταινίες του σκηνοθέτη Christopher Nolan που πραγματεύονται τον θεματικό πυρήνα του χρόνου, αλλά και της επίδρασής του στις ανθρώπινες οντότητες. Σίγουρα όμως, αυτό δεν αποτελεί αντικείμενο εκτενέστερης ανάλυσης στην παρούσα μελέτη.

Τέλος, η θεώρηση του Kracauer για το εύρος του τι σημαίνει «πραγματικό» στον κόσμο του κινηματογράφου, θυμίζει στον Stam «μια πλατωνικού τύπου ιεραρχία πραγματικοτήτων, που κινείται από το «κάπως πραγματικό» στο «πραγματικά πραγματικό», με τη «φυσική πραγματικότητα» στην κορυφή [του αξιολογικού συστήματος].<sup>21</sup> Γόνιμο προβληματισμό για τον κινηματογράφο και την αναπαράσταση της πραγματικότητας αποτελεί ο παραλληλισμός του Kracauer μεταξύ κινηματογράφου και του μύθου του Περσέα και της Μέδουσας. Παραθέτω αυτολεξεί:

«Στο τέλος της *Θεωρίας του Κινηματογράφου*, ο Kracauer συλλαμβάνει την ουσία της πραγματείας του, πραγματοποιώντας μια αναφορά στο μύθο του Περσέα και στο κεφάλι της Μέδουσας. Το βλέμμα της Μέδουσας έχει τη δύναμη να πετρώνει όσους κοιτάζει, γι' αυτό η Αθηνά προειδοποίησε τον Περσέα να μην την κοιτάζει απευθείας, αλλά να κοιτάζει την αντανάκλασή της στην ασπίδα του:

«Όμως, απ' όλα τα εκφραστικά μέσα, μόνον ο κινηματογράφος κρατάει έναν καθρέφτη απέναντι στη φύση. Έτσι, μας είναι απαραίτητος για να δούμε τα είδωλα γεγονότων που θα μας πάγωναν αν τα αντικρίζαμε στην πραγματική ζωή. Η οθόνη του κινηματογράφου είναι η γυαλιστερή ασπίδα της Αθηνάς.» S. Kracauer: *Θεωρία του κινηματογράφου: Η απελευθέρωση της φυσικής πραγματικότητας*, μτφ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, Αθήνα: Κάλβος, 1983, σ. 432».<sup>22</sup>

Ο παραπάνω επίλογος του Kracauer αποδεικνύει τη φύση και την ουσία του προβληματισμού του ρεαλιστικού κινήματος. Δεν πρόκειται για κάποιους αφελείς (και κάποιους θεωρητικούς απογόνους) που ήθελαν ή/και θέλουν την απεικόνιση ενός ντοκιμαντερίστικου αποστειρωμένου κινηματογράφου. Υπήρχε και υπάρχει η αντίληψη ότι μιλάμε για την αναπαράσταση της πραγματικότητας και όχι για την ίδια την πραγματικότητα. Μπορεί κάποιες από τις παραπάνω απόψεις στο σήμερα να διαβάζονται/ακούγονται με μεγάλη επιφύλαξη, διότι αμφισβητήθηκαν από αρκετές/τούς, αλλά είναι αδιαμφησβήτητο ότι έθεσαν τις βάσεις για την αναγκαία και φυσική σύνδεση του κινηματογράφου με την πραγματικότητα. Χωρίς αυτό να σημαίνει ότι - παραδείγματος χάρι- θέλουμε έναν κινηματογράφο που αποτυπώνει μόνο τη φύση ή έναν κινηματογράφο που δεν πραγματεύεται πολύπλοκες «αφύσικες» ανησυχίες. Απλούστατα στην υβριδική εποχή που ζούμε είναι αναγκαίες οι ρεαλιστικές καταβολές και βάσεις για τον όποιο μορφικό ακροβατισμό ώστε η/ο μέση/μέσος θεάτρια/τής να αντιλαμβάνεται τα πραγματικά

<sup>20</sup> Dick Στο ίδιο σ. 471.

<sup>21</sup> Stam ό.π. σ.109.

<sup>22</sup> Dick ό.π. σ.472.



στοιχεία, τα μυθοπλαστικά στοιχεία, την μείξη τους ή/και τη συνοχή τους χωρίς να φτάνει η παρανόηση να γίνεται κανόνας, αλλά να αποτελεί την επιζητούμενη εξαίρεση.

Στη μεταπολεμική Γαλλία, πέρα από τον Bazin, παρατηρήθηκαν κι άλλες παρόμοιες θέσεις. «Η ταινία δεν είναι αντικείμενο σκέψης, επισήμανε ο Merleau-Ponty, «είναι αντικείμενο αντίληψης». Όπως υποστήριξε [ο ίδιος], η εφαρμογή ενός αμαλγάματος ψυχολογίας της μορφής και υπαρξιστικής φαινομενολογίας στο σινεμά θα πρόσφερε μια ψυχολογική βάση για τις θεμελιώδεις δομές της κινηματογραφικής εμπειρίας ως μεσολαβητικής εμπειρίας της ύπαρξης στον κόσμο».<sup>23</sup>

Μέσω του Merleau-Ponty, αλλά και των άλλων θεωρητικών μπορούμε να αντιληφθούμε ότι ο σκοπός μας όσον αφορά τη ναυτική αναπαράσταση δεν είναι άλλη μία διαμάχη μεταξύ μορφής και ρεαλισμού, αλλά αντίθετα η χρησιμοποίηση των δύο σε τέτοιο βαθμό ώστε να αισθανόμαστε τη βιωματική ψυχολογία των ηρώων/ηρωίδων και εν τέλει ο κινηματογράφος να μην αποτελεί ο ίδιος μεσολάβηση μίας αυθαίρετης συνθήκης, αλλά μεσολάβηση της ναυτικής εμπειρίας «όπως ακριβώς είναι».

Η κάμερα, γράφει η Susan Hayward, «θεωρήθηκε «φυσικό» εργαλείο του ρεαλισμού, εφόσον αναπαράγει «αυτό που όντως υπάρχει» (δηλαδή το φυσικό περιβάλλον). Ο κινηματογράφος [...] φιλοδοξεί να δώσει μια άμεση και «αληθινή» όψη του «πραγματικού κόσμου» μέσα από την παρουσίαση των χαρακτήρων και του περιβάλλοντός του».<sup>24</sup> Η Hayward τονίζει ότι η κινηματογραφική τεχνική του ρεαλισμού «αποκρύπτει τη μυθοπλαστική και φυσικοποιητική λειτουργία του και δεν αμφισβητείται – προφανώς, διότι σε αυτή την περίπτωση, θα έπρεπε να καταστρέψει την αυθεντικότητα του ρεαλισμού της. [...] Ο τελικός σκοπός είναι να ενσωματωθεί ο θεατής απόλυτα μέσα στην ψευδαίσθηση – καθιστώντας την πραγματικότητα ασφαλή»<sup>25</sup>. Με αυτόν τον τελικό σκοπό, αλλά και μέσα σε αυτό το πλαίσιο μη αμφισβήτησης, και κοινής «άτυπης συμφωνίας δημιουργού – θεατή» όπως το θέσαμε παραπάνω, είναι εύκολο να περάσουν υποσυνείδητα μη αληθινές πρακτικές ως αληθινές ή μη μοναδικές λύσεις ως μοναδικές στον/ην μέσο/η θεατή/ρια που δεν είναι γνώστης/ρια του κεντρικού ζητήματος μίας ταινίας.

Ο Stam στο κεφάλαιο «Η φαινομενολογία του ρεαλισμού» του βιβλίου *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου* καταλήγει με τον εξής τρόπο: «η αντίληψη της κίνησης, η εντύπωση του βάθους, ο ρόλος της έμμεσης και αναβλημένης μνήμης, των κινητικών αντιδράσεων, των εμφατικών προβολών και της φυσιολογίας της θέασης, παρομοίως, προκαθόρισαν πολλούς από τους προβληματισμούς της γνωσιακής θεωρίας στη δεκαετία του 1980»<sup>26</sup>. Με αυτήν την κατακλείδα, ο Stam μάς βοηθάει να ενώσουμε κάτι που για πολλές/ούς θεωρητικές/ούς του κινηματογράφου είναι δύσκολο να ενωθεί. Ενώνεται το κίνημα του ρεαλισμού και οι γόνιμοι προβληματισμοί του με το νεοφορμαλιστικό κίνημα των γνωσιακών του David Bordwell. Αυτή η ένωση αποτελεί την θεωρητική βάση για τη μελέτη μας.

---

<sup>23</sup> Stam *ό.π.* σ.112.

<sup>24</sup> Hayward *ό.π.* σ.417-418.

<sup>25</sup> Hayward *Στο ίδιο* σ.418.

<sup>26</sup> Stam *ό.π.* σ. 114.

### 1.3 ΤΟ «MALE GAZE» ΩΣ ΣΥΝΟΛΙΚΗ ΒΑΣΗ ΛΟΓΙΚΗΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΔΥΝΑΜΙΑ ΤΑΥΤΙΣΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΣΥΝΟΛΩΝ

Είναι απαραίτητο όπως θέσαμε παραπάνω την ανάγκη της ρεαλιστικής απεικόνισης του «όπως ακριβώς είναι», να θέσουμε επίσης έναν παραλληλισμό οπτικής και θεωρητικής βάσης που έχει δημιουργήσει γόνιμο έδαφος για τους προβληματισμούς των κοινωνικών συνόλων που δεν βρίσκουν την πολυπόθητη ταύτιση στα «βλέμματα» των δημιουργών. Για να μιλήσουμε για τις/τους επαγγελματίες της ναυτικής πρακτικής που βλέπουν ή δεν βλέπουν τους εαυτούς τους στον διεθνή κινηματογράφο, πρέπει να βασιστούμε σε θεωρία που ήδη έχει «διαγωνιστεί» στο πεδίο της κινηματογραφικής θεωρίας κι έχει καταφέρει να αποδομήσει την οπτική του κλασικού κινηματογράφου. Εκείνη την οπτική που κοιτά τις γυναίκες ως εξιδανικευμένες «άλλες».

Θα μπορούσαμε να χρησιμοποιήσουμε την ταξική ανάλυση του Althusser ή τις ψυχαναλυτικές θεωρήσεις των Freud και Lacan για «το στάδιο του καθρέφτη» συνδέοντάς το -κάνοντας λογικό άλμα- με την ασπίδα της Αθηνάς -κατά Kracauer- που εν τέλει το είδωλο δείχνει παραμορφωμένο μέσα από ανακρίβειες εντός των κινηματογραφικών κάδρων. Επιλέγουμε όμως το «male gaze», διότι οι θεμελιώτριες του φεμινιστικού κινήματος κατάφεραν να συνδυάσουν όλα τα παραπάνω ώστε να αποδείξουν τους συλλογισμούς τους που ενίοτε ήρθαν σε διαμάχη ακόμα και μεταξύ τους λόγω της εξαιρετικά γόνιμης συζήτησης που προέκυψε. Εμάς σίγουρα, για να αποφύγουμε το «χαώδες» που αναφέρθηκε στην εισαγωγή μας, δεν μας αφορούν οι φεμινιστικές – εμφύλιες διαμάχες, αλλά οι βάσεις που τέθηκαν τόσο από τις φεμινίστριες όσο και από τις/τους υπόλοιπες/ους θεωρητικές/ούς των άλλων «μεγάλων θεωριών» κλονίζοντας το *modus operandi* της κλασικής κινηματογραφίας.

Γιατί μάς αφορά αυτός ο κλωνισμός; Μας αφορά, διότι εξαιτίας των «μεγάλων θεωριών» αντιληφθήκαμε ως ανθρωπότητα ότι η εκάστοτε δημιουργική οπτική επιδέχεται κριτικής και ανάλυσης. Αντιληφθήκαμε ότι οι προσεγγίσεις που «κοιτούν» τους φτωχούς ως «αποτυχημένους άλλους» στο πλαίσιο της ταξικής υπεροχής, τους ανατολίτες ως «βάρβαρους άλλους» στο πλαίσιο του οριενταλισμού και τις γυναίκες ως «θελκτικές ή επικίνδυνες άλλες – αντικείμενα κι όχι υποκείμενα» στο πλαίσιο του «male gaze» σταμάτησαν να περνάνε ως δεδομένες. Καμία προσέγγιση δεν είναι πλέον δεδομένη ή θέσφατη. Αυτό μας αφορά, διότι μπορεί να επεκταθεί και σε άλλα κοινωνικά σύνολα πέρα από όσα ήδη έχουν αναλυθεί εκτενώς και αφορούσαν τη φυλή, το φύλο ή την τάξη. Μπορεί αυτός ο κλωνισμός να επιτευχθεί ξανά σ' ένα σύγχρονο *modus operandi* απέναντι σε επαγγελματικά σύνολα τα οποία δέχονται αντίστοιχες στερεοτυπικές αντιλήψεις και εν τέλει αναπαραστάσεις.

Στα πλαίσια [πιο συγκεκριμένα] της φεμινιστικής πολιτικής και της μελέτης των γυναικών στον ακαδημαϊκό χώρο, η φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου διεύρυνε την ανάλυσή της για το φύλο στον κινηματογράφο, προκειμένου να εξετάσει την αναπαράσταση της φυλής, της τάξης, της σεξουαλικότητας και του έθνους.<sup>27</sup> Κατά τη διαδικασία της θεωρητικοποίησης της δομής της κινηματογραφικής αναπαράστασης δημιουργήθηκε μία «αντίθεση -εν μέρει ρητορική- ανάμεσα στις «αμερικάνικες» κοινωνιολογικές προσεγγίσεις και τη «βρετανική» θεωρία του «σινε-

<sup>27</sup> Hill και Gibson (επιμ.) 2009 σ. 201.

φεμινισμού» που βασιζόταν σε μια κριτική του ρεαλισμού»<sup>28</sup>. Γέννημα – θρέμμα αυτής της ρεαλιστικής φεμινιστικής κριτικής ήταν η Laura Mulvey. Το ουσιώδες και σκοπίμως δριμύ επικριτικό άρθρο της Laura Mulvey με τον τίτλο «Οπτική απόλαυση και αφηγηματικός κινηματογράφος» (1975) αποτέλεσε το έναυσμα της αντιπαράθεσης απόψεων, αποδεικνύοντας την κυριαρχία του ανδρικού βλέμματος εντός και εκτός οθόνης εις βάρος του γυναικείου, σε βαθμό μάλιστα που η γυναίκα – θεατής θα έχει ελάχιστα πράγματα πάνω στα οποία μπορεί να επικεντρώσει το βλέμμα της ή με τα οποία μπορεί να ταυτιστεί.<sup>29</sup> Η Hayward στο βιβλίο *Οι βασικές έννοιες του κινηματογράφου* παραθέτει αναλυτικά τα στάδια που πέρασε η λεγόμενη «ιδιότητα του θεατή» και επισημαίνει στο δεύτερο και τρίτο στάδιο τη σημαντικότητα των παρεμβάσεων της Mulvey στην κινηματογραφική θεωρία όσον αφορά την ταύτιση ή μη-ταύτιση ενός κοινωνικού συνόλου. Εν προκειμένω, των γυναικών:

Η θεωρία γύρω από την ιδιότητα του θεατή διήλθε τρία στάδια. Στο πρώτο στάδιο, που είναι η θεωρία του κινηματογράφου της δεκαετίας του 1970, ο Baudry, ο Bellour, και ο Metz περιέγραψαν τον κινηματογράφο ως μηχανή και φαντασιακό σημαίνον, για να εξηγήσουν τι συμβαίνει στον θεατή, όταν αυτός (sic) κάθεται στη σκοτεινή αίθουσα κοιτάζοντας προς την οθόνη. Στο δεύτερο στάδιο, της μετά το 1975 φεμινιστικής θεωρίας του κινηματογράφου, αμφισβητήθηκε έντονα (πρωτίστως) από την κριτικό και σκηνοθέτιδα Laura Mulvey η «φυσική» παραδοχή – υπονοούμενη στα γραπτά του πρώτου σταδίου – ότι η «αρσενική» είναι η θέση από την οποία ο θεατής κοιτάζει, όπως και η «φυσική» παραδοχή ότι κάθε θέαση ήταν μια μη προβληματική αναπαράσταση της οιδιπόδειας τροχιάς. Στο τρίτο στάδιο, της (ως επί το πλείστον φεμινιστικής) θεωρίας της δεκαετίας του 1980, τα κείμενα της Mulvey οδήγησαν σε περαιτέρω έρευνες από θεωρητικούς που επιδίωξαν να διευρύνουν τη συζήτηση προσκομίζοντας και άλλες προσεγγίσεις πέραν της ψυχανάλυσης.<sup>30</sup>

Πιο συγκεκριμένα, η Hayward συνοψίζει την ουσία της θέσης που ανέλυσε η Mulvey που αφορά το αντικείμενο της δικής μας μελέτης, αλλά από διαφορετική σκοπιά όπως έχουμε αναφέρει:

Στη συνέχεια, η Mulvey θέτει το εξής ερώτημα: Δεδομένου ότι η αφήγηση του κλασικού αφηγηματικού κινηματογράφου είναι πρωτίστως αυτή της οιδιπόδειας τροχιάς και εφόσον η εν λόγω τροχιά είναι στενά δεμένη με τις ανδρικές αντιλήψεις ή φαντασιώσεις για τις γυναίκες (διαφορετικότητα, έλλειψη, φόβος ευνουχισμού κ.ο.κ.), τι συμβαίνει με τη γυναίκα – θεατή; Πώς μπορεί να αποκομίσει οπτική απόλαυση; Η Mulvey συνάγει το συμπέρασμα ότι η γυναίκα πρέπει είτε να ταυτιστεί με την παθητική, φετιχοποιημένη θέση της ηρωίδας στην οθόνη (θέση δυσάρεστη, εφόσον η έλλειψη πέους σημαίνει την απειλή ευνουχισμού) είτε, ένα αποκομίζει απόλαυση, θα πρέπει να έχει αποδεχτεί την ανδρική θέση (ένα αρσενικό τρίτο πρόσωπο).<sup>31</sup>

Αναρωτιόμαστε, επομένως, σε αντιστοιχία με τους προβληματισμούς της Mulvey: Δεδομένου ότι η αφήγηση του αφηγηματικού κινηματογράφου είναι πρωτίστως αυτή που επιλέγει η εκάστοτε

<sup>28</sup> Hill και Gibson (επιμ.) Στο ίδιο σ. 202.

<sup>29</sup> Hayward *ό.π.* σ. 50.

<sup>30</sup> Hayward Στο ίδιο σ. 147.

<sup>31</sup> Hayward Στο ίδιο σ. 150.

«στουντιακή» παραγωγή με μεγάλα budget τα οποία ως στόχο έχουν την άμεση απόδοση με αναπαράσταση σκηνών που επενδύουν στην τεχνητή ένταση και στο χτίσιμο δράσης εις βάρος της όποιας αληθοφάνειας, τι συμβαίνει με τη γυναίκα και τον άντρα του ναυτικού επαγγέλματος (προφανώς όταν οι ταινίες αφορούν τον δικό τους τομέα); Πώς μπορούν να αποκομίσουν οπτική απόλαυση; Οι ναυτικοί θα πρέπει να ταυτιστούν με τις ηρωοποιήσεις, τα στερεότυπα, τις «μισές αλήθειες» όσον αφορά το επάγγελμα, την καθημερινότητα και τ' αντίμετρά τους ενάντια στην πειρατεία, αλλά και σε άλλους κινδύνους και εν τέλει, πιθανά να χρειάζεται να αποδεχτούν την οπτική ενός στεριανού σκηνοθέτη – σεναριογράφου που δε θα είναι σε θέση να αντιληφθεί τον ψυχισμό των επαγγελματιών της θάλασσας. Πιθανά οι σύμβουλοι μίας ταινίας μεγάλου budget να μη νοιάζονται για λεπτομέρειες που πιθανά να θέλουν να δουν οι ναυτικοί ώστε να ταυτιστούν.

Όσον αφορά τη συζήτηση περί «βλεμμάτων» και γενικότερα τη συζήτηση περί υιοθέτησης συγκεκριμένης οπτικής ώστε να νιώσεις την προαναφερθείσα ταύτιση, ο Stam (2020) συνοψίζει την άποψη της Mulvey αναπαράγοντας την κατηγοριοποίηση των «βλεμμάτων» ως εξής: «Για τη Mulvey, ο κινηματογράφος χορογραφεί τρία είδη «βλέμματος»: της κάμερας, των χαρακτήρων που κοιτούν ο ένας τον άλλον, και του θεατή, που ωθείται να ταυτιστεί ηδονοβλεπτικά με ένα ανδροκεντρικό βλέμμα πάνω στη γυναίκα. Ο καθιερωμένος κινηματογράφος ενισχύει τις πατριαρχικές συμβάσεις ενδυναμώνοντας το αρσενικό σε σχέση με τη δομή και το θέμα. [...] Ο άνδρας είναι ο οδηγός του αφηγηματικού οχήματος, ενώ η γυναίκα είναι ο επιβάτης»<sup>32</sup>.

Επιπροσθέτως, η Hayward αναλύει την οπτική της Mulvey με έμφαση στο ότι η γυναίκα δεν αποτελεί υποκείμενο φέρουσας δράσης, αλλά αντίθετα αποτελεί ένα ηδονοβλεπτικό αντικείμενο που αποδέχεται την δράση του ανδρικού ετεροκαθορισμού:

Οι συνέπειες της σκοποφιλίας για την ανδρική ερωτική επιθυμία και το ανδρικό φετιχιστικό βλέμμα δεν είχαν εξεταστεί σοβαρά. Αυτό έγινε [...] όταν η Laura Mulvey και άλλες φεμινίστριες – κριτικοί έθεσαν το ζήτημα της προσδιοριζόμενης από το φύλο ιδιότητας του θεατή. Ανέπτυξαν μια θεωρία, για να περιγράψουν την απόλαυση που απορρέει (συνήθως για τον άνδρα) από τη θέαση του ήρωα στην ταινία, καθώς και την απόλαυση που αισθάνεται ο θεατής, όταν κοιτά το γυναικείο σώμα (γυμνό ή όχι). Αυτό το βλέμμα ορίζει τη γυναίκα και συνεπώς τη φετιχοποιεί, την καθιστά αντικείμενο και όχι υποκείμενο της επιθυμίας. Την ορίζει, της προσδίδει νοήματα που προέρχονται από κάποια άλλη (την ανδρική) αντίληψη ή ανάγνωση του γυναικείου σωματικού κειμένου. Υπό αυτή την έννοια, η γυναίκα δεν επενεργεί στην παραγωγή νοήματος. [...] Η Mulvey υποστηρίζει ότι, για να απολαύσει η γυναίκα αυτό που βλέπει, πρέπει να υιοθετήσει την ανδρική οπτική γωνία.<sup>33</sup>

Η Mulvey δέχτηκε έντονη κριτική για το τελευταίο επιχείρημα. Άλλωστε έκανε και η ίδια εκτενή αυτοκριτική. Η ουσία της διαφωνίας δεν ήταν τόσο για τις εύλογες και ορθές επισημάνσεις που κλόνισαν -όπως είπαμε- το *modus operandi*, αλλά ότι «το μοντέλο της Mulvey αντιμετωπιζόταν

---

<sup>32</sup> Stam *ό.π.* σ. 225-226.

<sup>33</sup> Hayward *ό.π.* σ. 438.

πια ως υπερβολικά ντετερμινιστικό, τυφλό προς τους διάφορους τρόπους με τους οποίους οι γυναίκες μπορούσαν να αποτρέψουν, να αναστρέψουν ή να υποτιμήσουν το αρσενικό βλέμμα»<sup>34</sup>.

Ένας από εκείνους που δέχτηκε τα χτυπήματα της φεμινιστικής θεωρίας ήταν ο Alfred Hitchcock ο οποίος κατ' επανάληψη έδινε τη διαχείριση του πεδίου δράσεως σε ανδρικά χέρια και τη γυναίκα-αντικείμενο την τοποθετούσε έρμαιο μπροστά στον πατριαρχικό ετεροκαθορισμό και την ανδρική ηδονοβλεψία. Χαρακτηριστικό παράδειγμα male gaze στον κλασικό χολιγουντιανό κινηματογράφο αναφέρεται από τον Bernard F. Dick (2022): «Στο Vertigo, την αφήγηση ελέγχει ο Scottie. Εμείς, ως θεατές, βλέπουμε αυτά που βλέπει εκείνος και, όταν μεταμορφώνει ολοκληρωτικά την Judy σε Madeleine, βλέπουμε αυτά που θέλει εκείνος να δει. Η οπτική της Judy, ή αλλιώς της πραγματικής Madeleine, είναι σαν να μην υπάρχει ή ακόμη και να υπάρχει η γυναικεία οπτική, δεν αξίζει να τη λάβουμε υπόψη. Η πραγματική Madeleine δεν είναι καν μια κανονική ηρωίδα. Τη μόνη φορά που της ρίχνουμε μια, έστω φευγαλέα ματιά, είναι όταν ο Elster πετάει το πτώμα της από το καμπαναριό»<sup>35</sup>.

Αντιστοίχως με το Vertigo, βλέπουμε στο *Captain Phillips* μία οπτική η οποία βασίζεται στο βιβλίο του Καπετάνιου του πλοίου. Μέσα από αυτήν την οπτική η/ο μέση/μέσος θεάτρια/θεατής αντιλαμβάνεται ότι ο Captain Phillips ήταν ένας ήρωας - έτοιμος για αυτοθυσία. Σε αυτό βοηθάει, για ακόμα μία φορά, η ερμηνεία του πρωταγωνιστή Tom Hanks. Παρόλα αυτά, η ανάγκη για ηρωοποίηση δεν σταματάει στην διαστρεβλωμένη οπτική των πραγματικών γεγονότων ή την απόκρυψη εναλλακτικών λύσεων, αλλά και στην κοινωνική ηρωοποίηση που έλαβε χώρα μέσω του τότε Προέδρου των ΗΠΑ Barrack Obama ο οποίος έδωσε το θεσμικό κύρος της ηρωοποίησης συγχαίροντας τον Πλοίαρχο για τις ενέργειές του λέγοντας ότι το θάρρος του αποτελεί «πρότυπο για όλους του Αμερικάνους».<sup>36</sup> Ενέργειες που μηνύθηκαν συλλογικά από το πλήρωμα του MV Maersk Alabama ως επικίνδυνες και εν τέλει ως γενεσιουργές αιτίες για την κατάσταση που βίωσαν. Σίγουρα αυτό το οξύμωρο αποτέλεσμα συνδέεται με τη συνολική προσπάθεια του Hollywood, αλλά και όλων των αλληλένδετων επίσημων θεσμών για δημιουργία ηρώων που έχουν ανάγκη οι ΗΠΑ ως κράτος, αλλά αυτές τις κοινωνικοπολιτικές προεκτάσεις δεν μπορούμε να τις αναλύσουμε στην παρούσα μελέτη. Το θέτουμε μόνο ως γενική εικόνα του ευρύτερου πλαισίου της ταινίας, αλλά και της επίδρασης - απήχησης που είχε σε κοινωνικό επίπεδο. Άλλωστε η καλλιτεχνική απήχηση αναδείχτηκε -για άλλη μία φορά- θεσμικά μέσω της Αμερικάνικης Ακαδημίας Κινηματογραφικών Τεχνών και Επιστημών και των έξι υποψηφιοτήτων για Όσκαρ.

Αν λοιπόν δεν είχαμε μάθει να αμφισβητούμε την οπτική, αλλά και την «επίπλαστη πραγματικότητα» ακόμα και πολύ πετυχημένων – με απήχηση - ταινιών, τότε η κινηματογραφική θεωρία και κριτική δεν θα είχε καταφέρει τον σκοπό της. Δεν θα είχε καταφέρει να μας δώσει όλα εκείνα τα εργαλεία που χρειάζονται ώστε να αξιολογήσουμε μέσω διάφορων προσεγγίσεων κάτι που παρουσιάζεται «όπως ακριβώς είναι», ενώ «δεν είναι» ή τουλάχιστον «δεν είναι ακριβώς έτσι» και εν τέλει να μπορέσουμε να αξιολογήσουμε το αν μπορούμε να νιώσουμε ουσιαστική ταύτιση με αυτές/αυτούς που -εκτός από φυλή, φύλο και τάξη- απλά έχουν ακολουθήσει την ίδια επαγγελματική πορεία με εμάς.

<sup>34</sup> Stam ό.π. σ. 226.

<sup>35</sup> Dick ό.π. σ. 488-489.

<sup>36</sup> <https://www.nytimes.com/2009/04/13/world/africa/13pirates.html> - τελευταία πρόσβαση: 31/01/2024.

## 1.4 MISE-EN-SCENE ΚΑΙ ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ

Ως αρχή πρέπει να ορίσουμε τι είναι μιζανσέν (mise-en-scene) και γιατί είναι εξαιρετικά χρήσιμο εργαλείο ανάλυσης των κινηματογραφικών ταινιών. Ο ορισμός προηγείται της εφαρμογής για ευνόητους λόγους μεθοδολογίας. Στην παρούσα παράγραφο πέρα από τον ορισμό που με λιγότερα λόγια θα βρείτε στο γλωσσάρι (παρ. 2.0β), θα θέσουμε τις βάσεις της συνδυαστικής σκέψης που κατακλύζει την παρούσα διπλωματική. Ο συνδυασμός αφορά τα πρακτικά εργαλεία ανάλυσης της mise-en-scene και την ρεαλιστική στόχευση, αλλά και τη διαφωνία που μερικές φορές τίθεται πάνω σε αυτόν τον ετερόκλητο (;) συνδυασμό.

Ο Bordwell και η Thompson στην *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου* ορίζουν τη mise-en-scene ως εξής:

Στα γαλλικά, απ' όπου προέρχεται η λέξη, μιζανσέν (mise en scene) σημαίνει «στήνω μια πράξη επί σκηνής», και αφορούσε αρχικά την πρακτική της σκηνοθεσίας θεατρικών έργων. Οι μελετητές του κινηματογράφου, διευρύνοντας τον όρο ούτως ώστε να περιλαμβάνει και την κινηματογραφική σκηνοθεσία, τον χρησιμοποιούν για να δηλώσουν τον έλεγχο του σκηνοθέτη πάνω σε ό,τι εμφανίζεται στο κινηματογραφικό κάδρο [...] το σκηνικό, το φωτισμό, τα κοστούμια και τη συμπεριφορά των προσώπων.<sup>37</sup>

Επίσης ο Dick στην *Ανατομία του κινηματογράφου* ορίζει τη mise-en-scene όχι μόνο πιο αναλυτικά, αλλά με προσθήκη μίας παραμέτρου που θ' αναλύσουμε παρακάτω:

Είναι αδύνατο το μιζανσέν να οριστεί με συντομία, όπως ορίζεται για παράδειγμα, το ντιζόλβ και το γουάιπ. Η γαλλική έκφραση, που προέρχεται από το θέατρο, είναι δύσκολο να μεταφραστεί. Σημαίνει το «στήσιμο» μιας ταινίας με τις ίδιες απαιτήσεις, όσον αφορά το στίλ και τις λεπτομέρειες, που έχει ένας σκηνοθέτης του θεάτρου όταν ανεβάξει ένα θεατρικό έργο. Οι θεατρικές προδιαγραφές, στην περίπτωση του γυρίσματος μιας ταινίας, σχετίζονται με τις διάφορες αρμοδιότητες του κινηματογραφιστή: το «στήσιμο» της δράσης, η κατάλληλη τοποθέτηση των ηθοποιών μέσα στο κάδρο, αλλά και η επίβλεψη των κοστούμιών, ώστε να είναι αντιπροσωπευτικά της εκάστοτε εποχής και παράλληλα να ταιριάζουν στους ήρωες. Στο πλαίσιο του μιζανσέν, ο κινηματογραφιστής συνεργάζεται με το διευθυντή φωτογραφίας και τον καλλιτεχνικό διευθυντή για να δημιουργήσει το κατάλληλο ύφος. Το μιζανσέν είναι το συνολικό αποτέλεσμα: η ανάμειξη όλων των συστατικών της κινηματογράφησης, από την υποκριτική και το μαγικιάζ, μέχρι τη σύνθεση των πλάνων. Όλα πρέπει να αφομοιωθούν σε ένα ενιαίο σύνολο που στοχεύει στην όσο το δυνατόν πιο πιστή προσέγγιση της πραγματικότητας.<sup>38</sup>

Η έντονη διαφοροποίηση μεταξύ των παραπάνω αναλυτών έγκειται σε ένα βασικό στοιχείο. Το στοιχείο της πραγματικότητας. Ο Dick θέτει τη μιζανσέν ως προϋπόθεση για την στόχευση «στην όσο το δυνατόν πιο πιστή προσέγγιση της πραγματικότητας», ενώ οι Bordwell και Thompson ορίζουν απλώς την προέλευση του όρου, αλλά και την πρακτική του εφαρμογή στο κινηματογραφικό πλαίσιο χωρίς να εγκαθιδρύουν ως αναγκαία στόχευση την πραγματικότητα.

<sup>37</sup> Bordwell και Thompson *ό.π.* (2021) σ. 199.

<sup>38</sup> Dick *ό.π.* σ. 467.

Μάλιστα, όπως θα αντιληφθούμε στην παρακάτω παράθεση οι Bordwell και Thompson όχι μόνο δε θεωρούν αναγκαία προϋπόθεση την στόχευση προς την πιστή προσέγγιση της πραγματικότητας, αλλά θέτουν ως κραυγαλέα αντίθεση το να προσεγγίζεις τη μιζανσέν με τον «ρεαλισμό ως αξιολογική σταθερά». Πιο αναλυτικά οι θέσεις τους:

«Όμως ο ρεαλισμός ως αξιολογική σταθερά γεννά αρκετά προβλήματα. Οι αντιλήψεις για το ρεαλισμό ποικίλλουν από κουλτούρα σε κουλτούρα, από εποχή σε εποχή, ακόμη και από άνθρωπο σε άνθρωπο. Η περίφημη «ρεαλιστική» ερμηνεία του Μάρλον Μπράντο στην ταινία *Το λιμάνι της αγωνίας*, του 1954, μοιάζει σήμερα στιλιζαρισμένη. [...] Εκτός αυτού, ο ρεαλισμός έχει γίνει ένα από τα πιο προβληματικά ζητήματα της φιλοσοφίας της τέχνης. Πολύ σημαντικό είναι το γεγονός ότι το να επιμένουμε αυστηρά στο ρεαλισμό για όλες τις ταινίες μπορεί να μας τυφλώσει όσον αφορά το εύρος των δυνατοτήτων της μιζανσέν. [...] Ωστόσο, το να καταδικάσει κανείς την ταινία (*Δόκτορα Καλιγκάρι*) επειδή στερείται ρεαλισμού θα ήταν άτοπο, διότι η ταινία χρησιμοποιεί το στιλιζάρισμα για να παρουσιάσει τις φαντασίες ενός τρελού. [...] Καλύτερα, λοιπόν, να εξετάζει κανείς τις λειτουργίες της μιζανσέν παρά να απορρίπτει το τάδε ή το δείνα στοιχείο που τυχαίνει να μην ταιριάζει με την αντίληψή μας για το ρεαλισμό».<sup>39</sup>

Σε άλλο σημείο οι Bordwell και Thompson συνοψίζουν και επαναλαμβάνουν ότι «Οι άκαμπτες προκαταλήψεις για το ρεαλισμό δεν έχουν εδώ τόσο αξία όσο το να είναι κανείς ανοιχτός στη μεγάλη ποικιλία δυνατοτήτων της μιζανσέν»<sup>40</sup>. Οι παραπάνω θέσεις βάζουν σε ξεκάθαρα αντιθετική ή/και αντίπαλη θέση τον ρεαλισμό σε σχέση με τα εργαλεία της μιζανσέν. Εμείς δεν αντιλαμβανόμαστε με τον ίδιο τρόπο τη μιζανσέν σε σχέση με τον ρεαλισμό. Προφανώς τα επιχειρήματα των Bordwell και Thompson εμπεριέχουν μία «επιστημονική επιτήδευση» ώστε να αποδείξουν τον δικό τους συλλογισμό. Δεν μπορούμε να υποθέσουμε κάτι διαφορετικό από την στιγμή που ως επιχειρήματα ενάντια στην αναζήτηση αληθοφάνειας-ρεαλισμού τοποθετούν ταινίες που είναι υπερφυσικής στόχευσης ή/και επιστημονικής φαντασίας. Μπορούμε να δηλώσουμε με σχετική βεβαιότητα ότι καμία και κανείς δεν μπορεί να διαφωνήσει στο ότι η έρευνα ρεαλιστικών στοιχείων σε ταινίες όπως του *Δόκτορα Καλιγκάρι* δεν είναι μόνο μάταιη, αλλά πιθανότατα να ακολουθεί και λανθασμένη επιστημονική αποδεικτική οδό. Αυτό ως επιχείρημα δεν μπορεί να απορρίψει εν συνόλω την ερευνητική αναζήτηση στοιχείων αληθοφάνειας σε ταινίες που υποτίθεται ότι βασίζονται στην πραγματικότητα ή ταινίες που εμπεριέχουν κοινωνικά σύνολα που επιζητούν την περιβόητη ταύτιση.

Παρόλα αυτά, η προσέγγιση των Bordwell και Thompson όσον αφορά την ερμηνεία των ηθοποιών (βλ. Marlo Brando στην ταινία *Το λιμάνι της αγωνίας*) σε σχέση με το αξιολογητικό κριτήριο της ρεαλιστικής ερμηνείας που διαφοροποιείται ανάλογα με τα πρότυπα της κάθε εποχής δεν μπορεί να μας βρει σε διαφορετική πλευρά ερμηνευτικής προσέγγισης. Επιβεβαιώνοντας τον παραπάνω συλλογισμό, οι ερμηνείες του Tom Hanks στο *Captain Phillips* και του Pilou Asbæk στο *Karpringen* που σε συγκεκριμένα σημεία ανάλυσης της μιζανσέν θα αναλύσουμε ως εξαιρετικά ρεαλιστικές, μπορεί να κριθούν διαφορετικά στο πέρασμα του χρόνου. Αυτό βέβαια, είναι ένα στοιχείο που αν λαμβάνουμε ως βάση μπορούμε να βγάζουμε ασφαλή συμπεράσματα χωρίς να

<sup>39</sup> Bordwell και Thompson *ό.π.* (2021) σ. 200.

<sup>40</sup> Bordwell και Thompson *Στο ίδιο* σ. 237.

μας μειώνεται το ενδιαφέρον για εύρεση στοιχείων αληθοφάνειας ακόμα και στις υποκριτικές ικανότητες ενός/μίας ηθοποιού. Ακόμα κι αν γνωρίζουμε ότι ισχύει πως εμπεριέχεται το στοιχείο της αμφιβολίας που προκύπτει από το επίκαιρο και ίσως «πρόσκαιρο» των καιρών. Έτσι κι αλλιώς, στις ερμηνευτικές προσεγγίσεις δεν κάνουμε τίποτα άλλο πέρα από το να «ρискάρουμε» να αναιρεθούμε από την εξέλιξη της επιστήμης μας στο πέρασμα του χρόνου.

Εν συνεχεία το ίδιο ερευνητικό δίδυμο, Bordwell και Thompson, που βάζει σε αντιθετικές πλευρές μιζανσέν και ρεαλισμό, επικαλούνται τον άκρατο εκφραστή του ρεαλισμού Andre Bazin για ένα από τα πιο ακραιφνή επιχειρήματα υπέρ του κινηματογραφικού ρεαλισμού που αφορά την καταγραφή της φύσης και του περιβάλλοντος ακόμα κι αν οι άνθρωποι λείπουν εντελώς από το κινηματογραφικό κάδρο. Η χρησιμοποίηση των επιχειρημάτων του Andre Bazin από πλευράς Bordwell και Thompson για το σκηνικό περιβάλλον ως όψη της μιζανσέν γίνεται ως εξής:

Ο Αντρέ Μπαζέν γράφει: Ο άνθρωπος είναι σημαντικότερος στο θέατρο. Το δράμα στην οθόνη μπορεί να υπάρξει και χωρίς τους ηθοποιούς. [...] Μερικά αριστουργήματα του κινηματογράφου χρησιμοποιούν τον άνθρωπο μόνο ως συμπλήρωμα [...] σε αντίστιξη με τη φύση, που είναι ο πραγματικός πρωταγωνιστής.<sup>41</sup>

Οι Bordwell και Thompson εν τέλει συμπεραίνουν ότι «ο σκηνικός χώρος του κινηματογράφου μπορεί, επομένως, να έρθει στο προσκήνιο· δεν υπάρχει λόγος να είναι απλώς ο χώρος που δέχεται και περιβάλλει τις πράξεις των ανθρώπων, μπορεί αντίθετα να εισέλθει δυναμικά στην αφηγηματική δράση»<sup>42</sup>.

Συμπερασματικά, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι τα εργαλεία της μιζανσέν μπορούν να έρθουν σε πλήρη αρμονία ανάλυσης με την ταυτόχρονη έρευνα για αληθοφανή στοιχεία ρεαλισμού ή «πραγματικότητας» όπως ανέφερε ο Dick. Αυτό ακριβώς θα επιδιώξουμε παρακάτω αναλύοντας τις μιζανσέν τόσο του *Captain Phillips* όσο και του *Kapringen* χωρίς αυτό να μας στερεί το δικαίωμα ταυτόχρονης έρευνας για ρεαλιστικά αφηγηματικά στοιχεία που έχουμε ανάγκη για τη διαδικασία ταύτισης του επαγγελματικού συνόλου των ναυτικών.

---

<sup>41</sup> Bordwell και Thompson Στο *ίδιο* σ. 202.

<sup>42</sup> Bordwell και Thompson Στο *ίδιο* σ. 202.



## 1.5 ΣΤΟΧΟΙ ΤΗΣ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗΣ ΘΕΣΗΣ

Όπως αναλύσαμε παραπάνω την προϋπόθεση της ρεαλιστικής απεικόνισης του «όπως ακριβώς είναι», είναι εξίσου αναγκαίο να θέσουμε επίσης έναν παραλληλισμό οπτικής και θεωρητικής βάσης που έχει δημιουργήσει γόνιμο έδαφος για τους προβληματισμούς των κοινωνικών συνόλων που δεν βρίσκουν την πολυπόθητη ταύτιση. Όπως προείπαμε, χρωστάμε τις όποιες αμφιβολίες κι ενστάσεις μας περί μη-ταύτισης συγκεκριμένων κοινωνικών συνόλων στην πρωτεργάτρια Laura Mulvey που μας έδειξε τον δρόμο μη αποδεχόμενη την καθεστηκυία αντίληψη περί δυνατής καθολικής ταύτισης μεταξύ συνόλου (γυναικών) και της εκάστοτε (πατριαρχικής) σκηνοθετικής αναπαράστασης.

Γιατί όμως αυτά τα θεωρητικά θεμέλια είναι σημαντικά για εμάς και πώς μπορούμε να τα χρησιμοποιήσουμε για την στοχοθεσία της δικής μας μελέτη; Ορμώμενοι από κάποιο «θεωρητικό προηγούμενο» -εν προκειμένω της Mulvey- μπορούμε να στηρίζουμε αναλογικά ότι όπως βάσει «φύλου» δεν μπορεί να επιτευχθεί η ταύτιση, αντιστοίχως δεν μπορεί να επιτευχθεί η ταύτιση και για άλλα κοινωνικά σύνολα βάσει του επαγγέλματος. Έχουμε θέσει ότι η δική μας μελέτη αφορά συγκεκριμένα το ναυτικό επάγγελμα και τη θαλάσσια πειρατεία. Βασιζόμαστε στις κινηματογραφικές παραστάσεις τόσο της χολιγουντιανής οπτικής όσο και της ευρωπαϊκής. Στόχος μας είναι να αναλύσουμε τη σύνδεση (αν υπάρχει) της κινηματογραφικής εικόνας με την πραγματική εικόνα των ναυτικών, ενώ ταυτοχρόνως να προσπαθήσουμε να αντιληφθούμε αν οι δύο κινηματογραφικές οπτικές είναι διαφορετικές μεταξύ τους κι αν ναι, σε ποιο βαθμό εξυπηρετεί τον στόχο περί ταύτισης η εκάστοτε οπτική.

Οι στόχοι μας όμως δεν σταματούν στο ναυτικό επάγγελμα, αλλά αντιλαμβανόμαστε ότι η παρούσα μελέτη θα μπορούσε να ανοίξει μία ευρύτερη συζήτηση περί μη ταύτισης κι άλλων επαγγελματικών συνόλων σε σχέση με την κινηματογραφική τους αναπαράσταση. Επαγγελματίες από διαφορετικούς κλάδους παρακολουθούν τις κινηματογραφικές αναπαραστάσεις τους ανά τα χρόνια και αρκετές φορές δεν νιώθουν ότι βλέπουν κάτι που τους εκπροσωπεί στη δημόσια σφαίρα. Αυτό προφανώς δεν ισχύει μόνο για τον κινηματογράφο, αλλά και για άλλες παλιότερες τέχνες όπως το θέατρο ή η λογοτεχνία. Ο κινηματογράφος, παρόλα αυτά, έχει αποκτήσει μία τεράστια δυναμική τις τελευταίες δεκαετίες και επηρεάζει σε μεγάλο βαθμό τις κοινωνικές αντιλήψεις σε σχέση με το οτιδήποτε διαδραματίζεται στη μεγάλη οθόνη.

Το κοινό -πολλές φορές- παίρνει ως δεδομένα αυτά που παρακολουθεί. Ακόμα κι αν αυτά που παρακολουθεί είναι μέρη μίας μυθοπλαστικής ιστορίας, αντιλαμβάνεται ως θέσφατα τα συστατικά της στοιχεία. Θα μπορούσε κάποιος ή κάποια να υποστηρίξει ότι αυτό είναι πρόβλημα του κοινού κι ότι δε θα έπρεπε να απασχολεί τις/τους δημιουργούς. Εμείς διαφοροποιούμαστε από αυτήν την οπτική, διότι γνωρίζοντας το ευρύ και ετερόκλητο φάσμα του κινηματογραφικού κοινού, θεωρούμε ότι ειδικά στις περιπτώσεις που οι ταινίες βασίζονται σε πραγματικά γεγονότα ή σε έμπνευση ορμώμενη από πραγματικά γεγονότα τότε τα συστατικά στοιχεία θα πρέπει να συνθέτουν ένα περίγραμμα αληθοφάνειας που ως στόχο βέβαια θα έχει την άτυπη συμφωνία θεατή και δημιουργού η οποία είναι η ψευδαίσθηση.

Για να γίνουμε λίγο πιο ξεκάθαροι πριν προβούμε στην παρακάτω μελέτη που θα ξεκαθαρίσει ακόμα περισσότερο τις προθέσεις μας, το κοινό μπορεί να μη περιμένει ότι οι ταινίες πρέπει να

έχουν ντοκιμαντερίστικα στοιχεία, αλλά υποσυνείδητα θεωρεί δεδομένο ότι -για παράδειγμα- ο Cpt Phillips είναι ήρωας, διότι παρέμεινε στη γέφυρα κατά την επιβίβαση των πειρατών και έδινε οδηγίες στο υπόλοιπο πλήρωμα που είχε κρυφτεί. Άρα ο Richard Phillips φαίνεται κάτι παραπάνω από σωστός στο επάγγελμά του. Αν λοιπόν -υποθετικά μιλώντας- το κοινό παρακολούθησει μία είδηση στις τηλεοράσεις που θα περιγράφει έναν Καπετάνιο που κρύφτηκε μαζί με το πλήρωμά του στο Citadel Room ενός μηχανοστασίου, αυτόματα θα πιστέψει (η πλειοψηφία τουλάχιστον) ότι σε σύγκριση με τον Richard Phillips -που είχαν δει στην ταινία κάποτε- δεν είναι και τόσο θαρραλέος και ίσως, όχι και τόσο καλός ναυτικός.

Προς αποφυγή παρεξηγήσεων, η λέξη «ήρωας» παραπάνω χρησιμοποιείται -όπως γίνεται αντιληπτό- όπως την εννοούμε στην καθημερινή μας ζωή. Επ' αυτού και εξαιτίας αυτού γίνεται λόγος περί ηρωοποίησης. Η διευκρίνιση είναι απαραίτητη, διότι ο Captain Phillips προφανώς και είναι ένας πλήρης κινηματογραφικός ήρωας ενταγμένος σε μία ταινία δράσης και δράματος όπως ακριβώς έχει οριστεί από τον Syd Field (1986: 46-52):

ΗΡΩΑΣ, λοιπόν, ΣΗΜΑΙΝΕΙ ΑΠΟΨΗ, σημαίνει δηλαδή πως αντιλαμβάνεται το συγκεκριμένο άτομο τον κόσμο, κι αυτό είναι ένα στοιχείο μορφής [...] Ήρωας σημαίνει και ΣΤΑΣΗ ΖΩΗΣ – να ένα ακόμα στοιχείο μορφής – σημαίνει δηλαδή έναν τρόπο δράσης ή αίσθησης που με την βοήθειά του αποκαλύπτεται η άποψη του πρόσωπο [...] Δράμα σημαίνει σύγκρουση κι η σύγκρουση προέρχεται από την αντίθεση ανάμεσα στην ανάγκη του ήρωα και τα εμπόδια που συναντά για να την πραγματοποιήσει. Όσο πιο ξεκάθαρα, λοιπόν, παρουσιάσετε αυτήν την ανάγκη τόσο ευκολότερα θα δημιουργήσετε τα απαραίτητα εμπόδια που θα δώσουν στο σενάριο σας δραματική ένταση και ροή [...] Ήρωας σημαίνει, ακόμα, ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΤΗΤΑ. Όλοι οι ήρωες, οπτικά, δηλώνουν κάποια προσωπικότητα [...] Ήρωας σημαίνει, επίσης, ΣΥΜΠΕΡΙΦΟΡΑ. Αφού η πεμπτουσία του ήρωα είναι η δράση, τότε οι πράξεις του αποτελούν την ταυτότητά του [...] Ήρωας σημαίνει ακόμα, αυτό που λέω εγώ ΑΠΟΚΑΛΥΨΗ. Καθώς ξετυλίγεται η πλοκή του σεναρίου πάντα κάτι μαθαίνουμε για τον ήρωα [...] Ήρωας σημαίνει ΔΡΑΣΗ – οι πράξεις μας δηλώνουν αυτό που είμαστε κι όχι τα λόγια μας.

Τα παραπάνω περιγράφουν επιτυχώς το δικό μας Case Study όσον αφορά τον πρωταγωνιστή, αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι ο πετυχημένος δραματουργικός ήρωας αντικατοπτρίζει και την αληθοφάνεια για την οποία γίνεται λόγος. Αυτά τα αντιφατικά προβλήματα προκύπτουν όχι μόνο σε ταινίες που αφορούν το ναυτικό επάγγελμα, αλλά ένα άλλο κύριο παράδειγμα είναι οι στρατιωτικές ταινίες που δημιουργούν πρότυπα ηρώων τα οποία οδηγούν σε ένα νέο υποσυνείδητο συμπέρασμα: Αν στην πραγματική ζωή, οι πραγματικοί στρατιωτικοί/ές δεν φτάσουν τα κινηματογραφικά πρότυπα, ίσως δεν είναι και «τόσο ήρωες». Αυτό δεν σημαίνει ότι οι κινηματογραφικοί ήρωες δεν είναι πλήρεις ως ήρωες, αλλά αντίθετα σημαίνει ότι μπορεί να έχουν μικρή συνδεσιμότητα ταύτισης με τους πραγματικούς ήρωες της ζωής. Η δική μας οπτική λοιπόν, όπως και ο δικός μας στόχος είναι να αποδείξουμε ότι κάποια επαγγέλματα (ή/και όλα) δεν χρειάζονται επιτηδευμένη ηρωοποίηση μέσω ψεύτικων στοιχείων ή υπερβολικών αναπαραστάσεων, αλλά τα ίδια τα επαγγέλματα και οι συνθήκες τους μπορούν να εκπέμψουν το σήμα του «ηρωισμού» ακόμα και κατά τη διάρκεια μίας αναπαράστασης ενός καθημερινού

συμβάντος ή ακόμα και μίας αποτυχημένης πειρατικής επίθεσης (μέσα από την τήρηση των διεθνών πρωτοκόλλων – βλ. Κεφάλαιο 4).

Το παραπάνω, σε καμία περίπτωση δε σημαίνει ότι δεν υπάρχουν εκείνες οι στιγμές τόσο στη ζωή όσο και στον κινηματογράφο που κάποιος/α επαγγελματίας ξεπερνάει τα όρια του καθημερινού και κάνει μία ξεχωριστή-μοναδική πράξη που αξίζει να μνημονεύεται και να αναπαρίσταται ως «ηρωική», αλλά για άλλη μία φορά καλό θα ήταν να γίνει «όπως ακριβώς είναι». Άλλωστε μία αναπαράσταση του «όπως ακριβώς είναι» για μία ηρωική πράξη, εν τέλει καταφέρνει να δώσει ακόμα μεγαλύτερη αίγλη στην ίδια την πράξη. Ας υποθέσουμε ότι επιτυγχάνουμε μία τέτοια ακριβή (με κάποιες δραματουργικές αλλαγές φυσικά) αναπαράσταση μίας ηρωικής πράξης που δεν χρειάστηκε «φτιασίδι»-«στιλιζάρισμα», αλλά αντίθετα το εύρος της ξεπερνάει την όποια επιθυμία πρόσθεσης της όποιας υπερβολής. Τότε πιθανά να φτάσουμε σε ένα νέο επίπεδο σιγουριάς όσον αφορά την επίτευξη ταύτισης. Μίας ταύτισης που δε θα αφορά μόνο τις/τους επαγγελματίες του ίδιου κλάδου, αλλά ακόμα και των ανθρώπων που έζησαν το συγκεκριμένο συμβάν που έγινε αντικείμενο αναπαράστασης. Σε αντίθετη περίπτωση, γινόμαστε μάρτυρες κωμικοτραγικών καταστάσεων όπως στην περίπτωση της ταινίας *Captain Phillips* που κατείχε έξι υποψηφιότητες για όσκαρ την ίδια περίοδο που οι πραγματικοί πρωταγωνιστές είχαν κάνει αγωγή στον Πλοίαρχο, στη ναυτιλιακή εταιρεία και εν συνόλω αμφισβητούσαν τον «ηρωισμό» του Πλοίαρχου και κατέκριναν -στην πράξη- την «ψευδή» κινηματογραφική αναπαράσταση.

Εν κατακλείδι, ειδικός στόχος της μελέτης μας είναι η αποτύπωση της διαφοροποίησης μεταξύ αμερικάνικης και ευρωπαϊκής κινηματογραφικής οπτικής σε σχέση με το ναυτικό επάγγελμα και της θαλάσσιας πειρατείας (*Captain Phillips* και *Kapringen*). Εν συνεχεία, στόχοι μας είναι η επισήμανση των αληθοφανών (ή μη) στοιχείων της κάθε οπτικής τόσο από κριτικούς κινηματογράφου όσο και από επαγγελματίες της θάλασσας και τέλος η δημιουργία μίας ταινίας μικρού μήκους (βλ. Κεφάλαιο 4) που θα αναπαριστά ένα γεγονός που σχετίζεται με κάποια απόπειρα θαλάσσιας πειρατείας. Το σενάριο της ταινίας μικρού μήκους *Albatross* θα εμπεριέχει τόσο τα ρεαλιστικά στοιχεία των προβλεπόμενων διαδικασιών όπως είναι τα πρωτόκολλα, αλλά και την αίσθηση-ατμόσφαιρα που θα έχει βασιστεί σε απόψεις/βιώματα των ναυτικών. Ο ευρύτερος στόχος είναι η παρούσα μελέτη να αποτελέσει έναν ακόμα θεωρητικό (ή/και πρακτικό) κρίκο αμφισβήτησης για το αν διάφορα επαγγελματικά σύνολα νιώθουν ταύτιση με τις αναπαραστατικές τους εικόνες. Αν όχι, τότε ο κινηματογράφος πρέπει να έχει ως γενική στόχευση το πιο ρεαλιστικό περίγραμμα της όποιας δραματουργικής διεργασίας ώστε τα εκάστοτε κοινωνικά-επαγγελματικά σύνολα να νιώθουν πιο ενταγμένα στη δημόσια σφαίρα που οριοθετούν οι τέχνες μέσω των δυναμικών τους αναπαραστάσεων που -αν μη τι άλλο- έχουν ευρεία απήχηση σε κοσμοαντιλήψεις και κοσμοθεωρίες.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2:

### ΑΝΑΛΥΣΗ «CAPTAIN PHILLIPS» ΚΑΙ «KAPRINGEN»

#### 2.0 ΠΑΡΑΘΕΣΗ ΧΡΗΣΙΜΗΣ ΟΡΟΛΟΓΙΑΣ - ΓΛΩΣΣΑΡΙΟΥ

Οι παρακάτω όροι θα χρησιμοποιηθούν για τις αναλύσεις των ταινιών *Captain Phillips* και *Kapringen*. Σκοπός μας είναι να εξηγηθούν ή/και να μεταφραστούν στην παρούσα παράγραφο προς διευκόλυνση της/του αναγνώστριας/τη. Προτιμάται ο συγκεκριμένος τρόπος ώστε το σώμα της μελέτης να είναι συνεκτικό. Λέγοντας συνεκτικό εννοούμε να περιλαμβάνει όσες περισσότερες πληροφορίες γίνεται εντός του σώματος ώστε ν' αποφύγουμε μία ενδεχόμενη αντιαισθητική φλυαρία στις υποσημειώσεις. Η παράθεση των παρακάτω όρων θα γίνει αλφαβητικά με τήρηση ανάμεικτης σειράς ανάμεσα σε ελληνικούς κι αγγλικούς χαρακτήρες θέτοντας ως αρχή ότι το ελληνικό «α» αντιστοιχεί στο αγγλικό «a» και ότι προηγούνται οι ελληνικοί χαρακτήρες.

#### 2.0α ΓΛΩΣΣΑΡΙ

*Αμερικέν (Plan Americain)*: Καδράρισμα στο οποίο η κλίμακα του απεικονιζόμενου αντικειμένου είναι σχετικά μικρή· η ανθρώπινη μορφή από τις κνήμες έως το κεφάλι γεμίζει το μεγαλύτερο μέρος της οθόνης. Μερικές φορές αποκαλείται και μεσαίο γενικό πλάνο, ιδιαίτερα όταν δεν εμφανίζονται ανθρώπινες μορφές.<sup>43</sup>

*Back Light*: Φωτισμός που πέφτει πάνω στα πρόσωπα της σκηνής από τη μεριά που βρίσκεται απέναντι στην κάμερα, δημιουργώντας συνήθως ένα λεπτό φωτεινό περίγραμμα στις σιλουέτες τους.<sup>44</sup> Ο φωτισμός κόντρα, αν φώτιζε μόνος του, θα δημιουργούσε απλώς ένα περίγραμμα. Όμως, από κοινού με τον κύριο και το συμπληρωματικό, ο φωτισμός κόντρα διαχωρίζει το υποκείμενο από το περιβάλλον του και δημιουργεί μια αίσθηση βάθους.<sup>45</sup>

*Γενικό Πλάνο*: Καδράρισμα στο οποίο η κλίμακα του απεικονιζόμενου αντικειμένου είναι μικρή· μια όρθια ανθρώπινη μορφή σε γενικό πλάνο φαίνεται περίπου όσο το ύψος της οθόνης.<sup>46</sup>

*Cinemascope*: Ο λόγος διαστάσεων 2,39:1 είναι ο ευρύτερα γνωστός από τους πιο συχνά χρησιμοποιούμενους λόγους διαστάσεων. [...] Αυτός ο λόγος διαστάσεων έχει χρησιμοποιηθεί πολύ στην πρόσφατη ιστορία του κινηματογράφου, λόγω της δημοτικότητας των συστημάτων αναμορφικών φακών κι έτσι για πολλούς ανθρώπους δημιουργεί άμεσα μια κινηματογραφική εντύπωση.<sup>47</sup> Αυτό το φορμά συνδέθηκε αρχικά με θεαματικά είδη – γουέστερν, ταινίες που αφηγούνται ταξίδια, μιούζικαλ, ιστορικά έπη – όπου οι απέραντοι σκηνοί χώροι παίζουν σημαντικό ρόλο. Οι σκηνοθέτες, όμως, έμαθαν σύντομα ότι η ευρεία οθόνη μπορεί να αξιοποιηθεί και για πιο οικεία θέματα.<sup>48</sup>

<sup>43</sup> Bordwell και Thompson Στο ίδιο σ. 525.

<sup>44</sup> Bordwell και Thompson Στο ίδιο σ. 528.

<sup>45</sup> Dick 2022 σ. 161.

<sup>46</sup> Bordwell και Thompson ό.π. (2021) σ. 526.

<sup>47</sup> Kemp 2019 σ. 154 (μτφρ δική μου).

<sup>48</sup> Bordwell και Thompson ό.π. σ. 266.

*Contrast:* Στην κινηματογραφική φωτογραφία, η διαφορά μεταξύ των φωτεινότερων και των σκοτεινότερων περιοχών μέσα στο κάδρο.<sup>49</sup>

*Coverage:* Διαφορετικές λήψεις με την κάμερα (shots) [για την κάλυψη ενός χώρου].<sup>50</sup>

*Fill Light:* Φωτισμός που προέρχεται από μια πηγή λιγότερο φωτεινή από τον κύριο φωτισμό (key light), και χρησιμοποιείται για να μαλακώνει τις βαθιές σκιές σε μια σκηνή.<sup>51</sup> Ωστόσο, ο συνδυασμός των δύο αυτών φωτισμών (κύριος και συμπληρωματικός) δεν επαρκεί σε περίπτωση που είναι επιθυμητή η δημιουργία της αίσθησης βάθους.<sup>52</sup>

*Καδράρισμα:* Η χρήση των άκρων (του πλαισίου) του καρέ ενός φιλμ προκειμένου να γίνει η επιλογή και η σύνθεση αυτού που θα δει ο θεατής στην οθόνη.<sup>53</sup>

*Κατάτμηση:* Η διαδικασία της υποδιαίρεσης μιας ταινίας σε μέρη με σκοπό την ανάλυση.<sup>54</sup>

*Κοντινό Πλάνο (ή/και γκρο πλαν):* Καδράρισμα στο οποίο η κλίμακα του απεικονιζόμενου αντικειμένου είναι σχετικά μεγάλη· τις περισσότερες φορές είναι το κεφάλι ενός ανθρώπου από το λαιμό και πάνω, ή ένα αντικείμενο ανάλογου μεγέθους που γεμίζει το μεγαλύτερο μέρος της οθόνης.<sup>55</sup>

*Κοντρ Πλονζέ (Contre-Plongée):* Πλάνο από χαμηλή γωνία λήψης. Το πλάνο αυτό λειτουργεί ακριβώς αντίθετα σε σύγκριση με το πλάνο από υψηλή γωνία, καθώς παρουσιάζει το υποκείμενο μεγαλύτερο από ό,τι είναι. Το πλάνο από χαμηλή γωνία συνεπάγεται ισχύ ή κυριαρχία.<sup>56</sup>

*Key Light:* Στο σύστημα φωτισμού τριών σημείων, ο εντονότερος φωτισμός που πέφτει πάνω στην σκηνή.<sup>57</sup> Αποτελεί την κύρια φωτιστική πηγή, η οποία, εάν χρησιμοποιηθεί μόνη της, δημιουργεί σκιές. Για το λόγο αυτόν, είναι αναγκαίος ένας άλλος φωτισμός, για να καλύψει τις περιοχές που δε φωτίζει ο κύριος και για να μαλακώσει τις σκιές που έχει δημιουργήσει.<sup>58</sup>

*Low Key:* Φωτισμός που δημιουργεί έντονη αντίθεση μεταξύ των φωτεινών και των σκοτεινών περιοχών του πλάνου, με βαθιές σκιές και λίγο συμπληρωματικό φωτισμό.<sup>59</sup>

*Μεσαίο Πλάνο:* Καδράρισμα στο οποίο η κλίμακα του απεικονιζόμενου αντικειμένου είναι μετρίου μεγέθους: μια ανθρώπινη μορφή που φαίνεται από τη μέση και πάνω και γεμίζει το μεγαλύτερο μέρος της οθόνης.<sup>60</sup>

---

<sup>49</sup> Bordwell και Thompson Στο ίδιο σ. 528.

<sup>50</sup> Hoser 2018 σ. 166 (μτφρ δική μου).

<sup>51</sup> Bordwell και Thompson ό.π. σ. 531.

<sup>52</sup> Dick ό.π. σ. 160-161.

<sup>53</sup> Bordwell και Thompson ό.π. (2021) σ. 527.

<sup>54</sup> Bordwell και Thompson Στο ίδιο σ. 528.

<sup>55</sup> Bordwell και Thompson Στο ίδιο σ. 528.

<sup>56</sup> Dick ό.π. σ. 95.

<sup>57</sup> Bordwell και Thompson ό.π. (2021) σ. 528.

<sup>58</sup> Dick ό.π. σ. 160.

<sup>59</sup> Bordwell και Thompson ό.π. (2021) σ. 533.

<sup>60</sup> Bordwell και Thompson Στο ίδιο σ. 529.

*Μοντάζ*: 1. Στην κινηματογραφική δημιουργία, η εργασία της επιλογής και της σύνδεσης των κινηματογραφικών λήψεων. 2. Στην ολοκληρωμένη ταινία, το σύνολο των τεχνικών που διέπει τις σχέσεις μεταξύ των πλάνων.<sup>61</sup>

*Μιζανσέν (Mise-en-scene)*: Όλα τα στοιχεία που είναι τοποθετημένα μπροστά στην κάμερα για να κινηματογραφηθούν: τα σκηνικά και το φροντιστηριακό υλικό, ο φωτισμός, τα κοστούμια και το μακιγιάζ, καθώς και η συμπεριφορά των προσώπων.<sup>62</sup>

*Motivated ή Motivation* (αντίθετο: *Unmotivated*): Ο τρόπος με τον οποίο δικαιολογείται στην ταινία η παρουσία ενός στοιχείου. Μπορεί να είναι μια έκκληση στη γνώση που έχει ο θεατής του πραγματικού κόσμου, σε ειδολογικές συμβάσεις, στην αφηγηματική αιτιότητα ή σε ένα υφολογικό σχήμα μέσα στην ταινία.<sup>63</sup>

*Off screen sound*: Ταυτόχρονος ήχος από μια πηγή που υποτίθεται πως βρίσκεται στο χώρο της σκηνής, αλλά σε κάποιο σημείο έξω από αυτό που βλέπουμε στην οθόνη.<sup>64</sup>

*Πλάνο*: 1. Στα γυρίσματα, ένα αδιάλειπτο γύρισμα της κάμερας που εκθέτει μια σειρά καρτέ. Λέγεται και λήψη. 2. Στην ολοκληρωμένη ταινία, μια αδιάλειπτη εικόνα με ένα μοναδικό στατικό ή κινούμενο καδράρισμα.<sup>65</sup>

*Πλάνο παρακολούθησης*: Πλάνο με καδράρισμα που μετατοπίζεται για να κρατήσει μια κινούμενη μορφή επί της οθόνης.<sup>66</sup>

*Πλοκή*: Σε μια ταινία μυθοπλασίας, όλα τα γεγονότα που μας παρουσιάζονται απευθείας, συμπεριλαμβανομένων των αιτιακών τους σχέσεων, της χρονολογικής τους σειράς, της διάρκειας, της συχνότητας και των σχέσεών τους μέσα στο χώρο. Είναι το αντίθετο της *ιστορίας*, που είναι η νοητική ανακατασκευή όλων των γεγονότων της αφήγησης από τον θεατή.<sup>67</sup>

*Πλονζέ (Plongée)*: Είναι το αποτέλεσμα ενός πλάνου από ψηλή γωνία λήψης, όπου η κάμερα είναι τοποθετημένη πάνω ή «πολύ πάνω» από το υποκείμενο. Το συγκεκριμένο πλάνο μερικές φορές αναφέρεται και ως πλάνο-μάτι του Θεού ή ως πλάνο-μάτι του πουλιού (God's eye shot, Bird's Eye Shot). Ο Hitchcock είχε αδυναμία σε αυτό το είδος πλάνου και το χρησιμοποιούσε για να αποδώσει μια αίσθηση παγίδευσης. [...] Ένα [τέτοιο] πλάνο από ψηλή γωνία λήψης τον [ήρωα τον] κάνει να φαίνεται μικρότερος, άρα και πιο ευάλωτος – όπως πράγματι είναι.<sup>68</sup>

*Ran*: Η κίνηση της κάμερας κατά την οποία το σώμα της μηχανής στρέφεται προς τα αριστερά ή προς τα δεξιά. Στην οθόνη δημιουργείται ένα κινούμενο καδράρισμα που σαρώνει το χώρο οριζοντίως.<sup>69</sup>

---

<sup>61</sup> Bordwell και Thompson *Στο ίδιο* σ. 529.

<sup>62</sup> Bordwell και Thompson *Στο ίδιο* σ. 529.

<sup>63</sup> Bordwell και Thompson *Στο ίδιο* σ. 525.

<sup>64</sup> Bordwell και Thompson *Στο ίδιο* σ. 527.

<sup>65</sup> Bordwell και Thompson *Στο ίδιο* σ. 530.

<sup>66</sup> Bordwell και Thompson *Στο ίδιο* σ. 530.

<sup>67</sup> Bordwell και Thompson *Στο ίδιο* σ. 530.

<sup>68</sup> Dick *ό.π.* σ. 94-95.

<sup>69</sup> Bordwell και Thompson *ό.π.* (2021) σ. 530.

*POV*: Το πλάνο που γυρίζεται με την κάμερα περίπου στο ύψος των ματιών ενός χαρακτήρα, και που δείχνει ό,τι θα μπορούσε να δει το πρόσωπο αυτό· συνήθως παρεμβάλλεται πριν ή μετά από ένα πλάνο στο οποίο εμφανίζεται ο χαρακτήρας να κοιτάζει.<sup>70</sup>

*Post Production*: Σήμερα, τα μέλη της κινηματογραφικής βιομηχανίας αποκαλούν το στάδιο της συναρμολόγησης στη δημιουργία μιας ταινίας *μεταπαραγωγή (post production)*. Ωστόσο, το στάδιο αυτό δεν αρχίζει απλώς με την ολοκλήρωση των γυρισμάτων. Τα μέλη του προσωπικού της μεταπαραγωγής εργάζονται συνεχώς, αν και μερικές φορές στα παρασκήνια, καθ' όλη τη διάρκεια των γυρισμάτων. Προτού αρχίσουν τα γυρίσματα, ο σκηνοθέτης ή ο παραγωγός έχουν προσλάβει έναν μοντέρ (γνωστό επίσης και ως επόπτη μοντέρ). Το άτομο αυτό αναλαμβάνει να καταλογογραφήσει και να συγκεντρώσει τις διάφορες λήψεις που προέκυψαν από τα γυρίσματα.<sup>71</sup>

*Practicals (όσον αφορά τον φωτισμό)*: Τα φώτα που ως σκηνικά αντικείμενα (props) αποτελούν μέρος της σκηνογραφίας-των σκηνικών [όπως] παράθυρα, πόρτες και οτιδήποτε άλλο θα μπορούσε να μας δώσει κίνητρο (motivation) για να μπει φως στο πλάνο.<sup>72</sup>

*Ρακόρ βλεμμάτων [επηρεασμός του άξονα από το βλέμμα]*: Το κόψιμο που υπακούει στην αρχή του νοητού άξονα: το πρώτο πλάνο δείχνει ένα πρόσωπο που κοιτάζει εκτός οθόνης προς μια κατεύθυνση ενώ το δεύτερο δείχνει ένα χώρο, το χώρο δηλαδή που βρίσκεται στο οπτικό πεδίο του χαρακτήρα.<sup>73</sup>

*Σεκάνς (Sequence)*: Όρος που χρησιμοποιείται συνήθως για ένα μέτριας έκτασης τμήμα μιας ταινίας, που αφορά ένα ολόκληρο κομμάτι της δράσης.<sup>74</sup> Το συγκεκριμένο κομμάτι της ταινίας διαθέτει νοηματική αυτοτέλεια [...] Η βασική διαφορά μεταξύ σκηνής και σεκάνς είναι ότι διαφορετικές σκηνές ενδέχεται να περιλαμβάνονται σε μια σεκάνς, αλλά όχι το αντίθετο.<sup>75</sup>

*Σκηνή*: Τμήμα μιας ταινίας μυθοπλασίας το οποίο συμβαίνει μέσα σε ένα χρονικό διάστημα και σε ένα χώρο, ή χρησιμοποιεί παράλληλο μοντάζ για να δείξει δύο ή περισσότερες ταυτόχρονες δράσεις.<sup>76</sup>

*Τηλεφακός*: Ένας φακός μακράς εστιακής απόστασης που επιδρά στην προοπτική μιας σκηνής μεγεθύνοντας τα μακρινά επίπεδα και κάνοντάς τα να φαίνονται κοντά στα πρώτα επίπεδα. Στην κινηματογράφιση με 35mm, είναι ένας φακός απόστασης 75mm ή παραπάνω.<sup>77</sup>

*Tilt*: Η κίνηση της κάμερας όπου το σώμα της μηχανής στρέφεται προς τα πάνω ή προς τα κάτω, πάνω σε ένα σταθερό στήριγμα. Παράγει ένα κινούμενο κάδρο που σαρώνει το χώρο κατακόρυφα.<sup>78</sup>

---

<sup>70</sup> Bordwell και Thompson Στο ίδιο σ. 532.

<sup>71</sup> Bordwell και Thompson Στο ίδιο σ. 42.

<sup>72</sup> Landau 2014 σ.41 (μτφρ δική μου).

<sup>73</sup> Bordwell και Thompson ό.π. (2021) σ. 531.

<sup>74</sup> Bordwell και Thompson Στο ίδιο σ. 531.

<sup>75</sup> Dick ό.π. σ. 105.

<sup>76</sup> Bordwell και Thompson ό.π. (2021) σ. 531.

<sup>77</sup> Bordwell και Thompson Στο ίδιο σ. 532.

<sup>78</sup> Bordwell και Thompson Στο ίδιο σ. 526.

*Zoom*: Ο φακός με εστιακή απόσταση η οποία μπορεί να αλλάζει στη διάρκεια ενός πλάνου. Μια μετακίνηση προς το πεδίο του τηλεφακού μεγεθύνει την εικόνα και συμπιέζει τα επίπεδά της, δίνοντας την εντύπωση της κίνησης μέσα στο χώρο της σκηνής, ενώ μια μετακίνηση προς το πεδίο του ευρυγώνιου φακού έχει το αντίθετο αποτέλεσμα.<sup>79</sup>

---

<sup>79</sup> Bordwell και Thompson Στο ίδιο σ. 527.



## 2.1 ΚΑΤΑΤΜΗΣΗ ΣΚΗΝΩΝ ΤΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ CAPTAIN PHILLIPS ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΟΣ

Διάφοροι όροι, αλλά και διάλογοι μεταφράζονται από τον συγγραφέα της παρούσης μελέτης στα ελληνικά προς διευκόλυνση της/του αναγνώστριας/η.

**1<sup>η</sup> Σκηνή – Σπίτι του Cpt Phillips (Underhill, Vermont) - Μέρα: (1α-Γραφείο)** Βρισκόμαστε στο σπίτι του Cpt. Phillips στις 28 Μαρτίου του 2009: Ο Cpt. Phillips μαζεύει τα απαραίτητα έγγραφα στον φάκελο της ναυτιλιακής εταιρείας όπου δουλεύει (Maersk). Ο Cpt. Phillips βλέπει στον υπολογιστή του το επόμενο ταξίδι του πλοίου MV Maersk Alabama (Αναχώρηση: 04.01.09 Salalah, Oman / Άφιξη: 04.12.09 Mombasa, Kenya). Παίρνει μαζί του μία οικογενειακή φωτογραφία. **(1β-Αυλή)** Ο Cpt. Phillips βάζει τις βαλίτσες του στο αυτοκίνητό του. Η νοσηλεύτρια (ντυμένη με την αντίστοιχη ενδυμασία) σύζυγός του φεύγει μαζί του.

**2<sup>η</sup> Σκηνή – Δρόμος, εντός αυτοκινήτου προς Αεροδρόμιο - Μέρα:** Η σύζυγος χτυπάει με αγωνία τα χέρια της στα πόδια. Λαμβάνει χώρα μία συζήτηση περί δυσκολότερης ζωής. Διακρίνουμε την πρώτη απόπειρα έκθεσης του κεντρικού χαρακτήρα Cpt Phillips. Η σύζυγος εκφράζει τις ανησυχίες της, ενώ όπως λέει γνωρίζει ότι κάνουν τις ίδιες δουλειές για ολόκληρα χρόνια, αλλά όλα μοιάζουν ν' αλλάζουν στη νέα εποχή. Ο Cpt. Phillips τονίζει τις δυσκολίες που εμφανίζονται στο νέο ανταγωνιστικό περιβάλλον κι ότι ανησυχεί για το μέλλον των παιδιών τους εντός αυτού του πλαισίου. Υπερτονίζεται από τον ίδιο ότι «οι εταιρείες θέλουν γρήγορο και φτηνό εργατικό προσωπικό» κι ότι «πενήντα άνθρωποι ανταγωνίζονται για μία θέση». Αυτές οι δηλώσεις για το νέο – σκληρό εργασιακό περιβάλλον που «ζητά φθηνά και γρήγορα χέρια», όπως και το ότι «πρέπει να είσαι δυνατός για να επιβιώσεις» μπορούν να δικαιολογήσουν την απουσία κάποιων μέτρων ασφαλείας που -για λόγους οικονομίας- δεν ελήφθησαν, αλλά και κάποιων επικίνδυνων τακτικών του Πλοιάρχου όπως θα δούμε στη διπλωματική μας μελέτη. Κλείνει το πρώτο μέρος της σκηνής καθώς βλέπουμε το ζευγάρι να εφησυχάζεται λέγοντας ότι όλα θα πάνε καλά, κυρίως αποτυπώνοντας τις ελπίδες και τις φοβίες τους παρά τη σιγουριά τους.

**3<sup>η</sup> Σκηνή – Αεροδρόμιο – Μέρα:** Αποχαιρετισμός ζευγαριού. Η σύζυγος φεύγει με το αυτοκίνητο.

**4<sup>η</sup> Σκηνή – Eyl, Somalia - Μέρα:** Βλέπουμε άνδρες με όπλα. Καταφθάνουν οχήματα. Μέσα σε ένα χαμόσπιτο κοιμάται ο ανταγωνιστής του Cpt. Phillips, Muse. Τον ξυπνάνε καθώς καταφθάνουν τα οχήματα με οπλισμένους άνδρες. Ο Muse βγαίνει έξω -μαζί με άλλους- οπλισμένος ώστε να υποδεχτεί τους επιβάτες των οχημάτων. Οι οπλισμένοι επιβάτες βγαίνουν από τα οχήματα και διατάζουν τους κατοίκους να διαπράξουν νέα πειρατεία, γιατί «το αφεντικό θέλει κι άλλα χρήματα». Γίνεται επίσης αναφορά στο ότι για λόγους διαβίωσης διαπράττουν κι εμπόριο ντόπιων ναρκωτικών. Τελικά αντιλαμβανόμαστε ότι ο Muse είναι από τους «Καπετάνιους» που διαλέγουν τα πληρώματα για επιθέσεις κάθε φορά που καλείται από τους μεγαλύτερους -ιεραρχικά- το χωριό του να λάβει δράση. Ο Muse διαλέγει το πλήρωμά του, ενώ πολλοί άνδρες από το χωριό ανταγωνίζονται για μία θέση ανάμεσα στους «εκλεκτούς». Ο Muse διάλεξε. Ετοιμάζουν τις βάρκες για αναχώρηση από την παραλία του χωριού. Δύο βάρκες φεύγουν.

**5<sup>η</sup> Σκηνή – Mothership – Μέρα:** Οι πειρατές καταφθάνουν στο λεγόμενο mothership (πλοίο – μάνα που ανεφοδιάζει τις βάρκες). Εκεί ο Muse αντιλαμβάνεται ότι ο «Καπετάνιος» από την άλλη βάρκα θέλει να έχει τα γενικά ηγία όλου του πειρατικού πληρώματος. Συγκατανεύει.

**6<sup>η</sup> Σκηνή – Salalah Port, Oman - Μέρα:** Καταφθάνει στο λιμάνι αποβίβασης -με το όχημα του ατζέντη του- ο Cpt Phillips. Το MV Maersk Alabama βρίσκεται στη διαδικασία φόρτωσης των εμπορευματοκιβωτίων (containers).

**7<sup>η</sup> Σκηνή – Maersk Alabama – Μέρα:** Ο Cpt. Phillips επιβιβάζεται στο πλοίο κι ελέγχει διάφορα σημεία καθώς ανεβαίνει. Δυσανασχετεί καθώς βλέπει ότι η σιδερένια κατασκευή (pirate cage) που ως σκοπό έχει την εμπόδιση της προσέλευσης ενδεχόμενων ανεπιθύμητων επισκεπτών/ριών εξωτερικής σκάλας δεν είναι ασφαλισμένη/κλειδωμένη με λουκέτο. Αφήνει τα πράγματά του στο γραφείο.

**8<sup>η</sup> Σκηνή – Γέφυρα/Λιμάνι – Μέρα: (8α-Γέφυρα)** Ο Cpt. Phillips μπαίνει στη γέφυρα του πλοίου. Εκεί συζητάει με Υποπλοίαρχο για το στάδιο της φόρτωσης αποφεύγοντας τη συζήτηση για το «επί προσωπικού» δείχνοντας έτσι τον αυστηρό επαγγελματισμό του σε σχέση με τους κατώτερους ιεραρχικά. Ο Cpt. Phillips ζητάει να δει το (navigation) plan. Δηλαδή τη ρότα (πορεία) για το επόμενο λιμάνι. Γίνεται κοντινό στον χάρτη και συγκεκριμένα στα ανοιχτά της Σομαλίας σε συνδυασμό με μουσική αγωνίας ως υπόκρουση ώστε να μας προετοιμάσει υποσυνείδητα για τα μελλοντικά εμπόδια. Ο Καπετάνιος δηλώνει: «Ας σιγουρέψουμε την ασφάλειά μας. Θα περάσουμε από το Κέρας της Αφρικής. Έχουμε pirates' cages (=οι σιδερένιες πόρτες που εμποδίζουν την προσπέλαση στις σκάλες). Ήταν όλα ανοιχτά. Όλες οι πόρτες ήταν ξεκλειδωτες. Θέλω τα πάντα κλειστά, κλειδωμένα, ακόμα και στο λιμάνι». Ο Υποπλοίαρχος συγκατανεύει αντιλαμβανόμενος τη «νέα (Α)ρχή». **(8β-Λιμάνι)** Βλέπουμε τη διαδικασία αποβίβασης από τον λιμένα.

**9<sup>η</sup> Σκηνή – Κατάστρωμα - Μέρα:** Ο Πλοίαρχος ελέγχει το κατάστρωμα.

**10<sup>η</sup> Σκηνή – Καπνιστήριο – Μέρα:** Ο Cpt Phillips μπαίνει στο καπνιστήριο την ώρα του διαλείμματος για να τοποθετήσει στον τοίχο χρονοδιαγράμματα (time sheets). Επί της ευκαιρίας, προς επίρρωση του απόμακρου – αυστηρού χαρακτήρα του, υπενθυμίζει στο πλήρωμα ότι έφτασε η ώρα για να λήξει το διάλειμμα του καφέ (coffee time). Το πλήρωμα το αποδέχεται με «παγωμένα» χαμόγελα εκτός κλίματος.

**11<sup>η</sup> Σκηνή – Mothership - Βράδυ:** Οι πειρατές ελέγχουν το ραντάρ ώστε να βρουν κάποιο απομονωμένο πλοίο ώστε να επιτεθούν.

**12<sup>η</sup> Σκηνή – Γραφείο Καπετάνιου - Νύχτα:** Ο Καπετάνιος διαβάζει e-mail που αφορά πειρατικές επιθέσεις και πειρατικούς κινδύνους στην ανατολική Αφρική, ανοιχτά της Σομαλίας.

**13<sup>η</sup> Σκηνή – Maersk Alabama/Skiffs – Μέρα (Παράλληλο Μοντάζ): (13α-Γέφυρα)** Ο Καπετάνιος μπαίνει στη γέφυρα και ανακοινώνει την πρόθεσή του προς τον Υποπλοίαρχο για απροειδοποίητο γυμνάσιο ασφαλείας (security drill) ώστε να δει την ετοιμότητα του πληρώματος. Βλέπουμε τη διαδικασία του γυμνασίου καθώς παρατηρεί κι ο ίδιος ο Cpt Phillips τις ενέργειες

του πληρώματός του. **(13β-Ακομοδέσιο<sup>80</sup>)** Ο Υποπλοίαρχος κάνει παρατήρηση σε κάποιον για τα κλειδιά που βρίσκονται σε φανερό σημείο εκτός παντελονιού λέγοντάς του «Αν οι πειρατές βρουν αυτά τα κλειδιά θα έχουν πρόσβαση σε κάθε σημείο του πλοίου». Κάπου εδώ μπορούμε να θέσουμε ότι το σημαντικό σε περίπτωση πειρατείας είναι να μη βρεθεί κάποιος άνθρωπος μπροστά στους πειρατές. Τα κλειδιά και τα υπάρχοντα των χώρων του πλοίου έρχονται σε τελευταία μοίρα. Το θέτουμε ως πραγματολογικό σχόλιο για τους προβληματισμούς που θα αναλύσουμε παρακάτω στη μελέτη μας σε σχέση με αυτά που δίνει βαρύτητα η παρούσα κινηματογραφική οπτική. Είναι χρήσιμη δραματουργικά η παρατήρηση από ανώτερο σε κατώτερο, αλλά ταυτοχρόνως είναι σημαντικό η δραματουργική ένταση να εφάπτεται με την πραγματολογική οπτική χωρίς να αφαιρεί το δράμα από την αλήθεια, αλλά ούτε και το αντίστροφο. **(13α-Γέφυρα)** Όση ώρα γίνεται το γυμνάσιο, ο Καπετάνιος παρατηρεί στο ραντάρ δύο βάρκες (skiffs) να έρχονται προς το πλοίο. Διατάζει τον Υποπλοίαρχο να ανέβει στη γέφυρα. Ο Καπετάνιος προσπαθεί ν' αποκτήσει οπτική επαφή με τα κιάλια του. Ο Υποπλοίαρχος ανεβαίνει στη γέφυρα και ενημερώνεται από τον Καπετάνιο. Ο Καπετάνιος ενημερώνει τον Α' Μηχανικό. **(13γ-Skiffs)** Στη συνέχεια παρακολουθούμε πλάνα της καταδίωξης με μουσική αγωνίας εντείνεται αναλόγως. **(13α-Γέφυρα)** Μέσα σε αυτά τα πλάνα βλέπουμε ότι ο Καπετάνιος κάνει προσπάθειες ώστε να επικοινωνήσει με κρατικές υπηρεσίες ώστε να ζητήσει βοήθεια. Ο Ανθυποπλοίαρχος μαζί με τον ναύτη (wheelsman) ανεβαίνουν στη γέφυρα. Ο Πλοίαρχος επικοινωνεί τελικά με το UKMTO (United Kingdom Marine Trade Operations) και ακούει πως πιθανότατα αυτοί που τον καταδιώκουν να είναι ψαράδες. Ο Καπετάνιος αρνείται το αφελές επιχείρημα που πολλές φορές, όντως, ήταν η πρώτη προσέγγιση των υπηρεσιών. Κατανοούμε μέσα από την καταδίωξη ότι το πλοίο είναι ανοχύρωτο και γλιτώνει εξαιτίας της ταχύτητας, των ελιγμών κι ενός «τεχνάσματος» του Πλοίαρχου που μίλησε στο VHF με διαφορετική φωνή ώστε να δείξει ότι κάποιο πολεμικό πλοίο σπεύδει προς βοήθεια **(13γ-Skiffs)** φοβίζοντας τους πειρατές της μίας βάρκας. Αντίθετα η δεύτερη βάρκα, το πλήρωμα του Muse, συνεχίζει την καταδίωξη μέχρι που διακόπτεται η λειτουργία της μηχανής τους. Αυτή είναι η πρώτη στιγμή οπτικής επαφής μέσω κιαλιών μεταξύ του πρωταγωνιστή Cpt Phillips και του ανταγωνιστή Muse.

**14<sup>η</sup> Σκηνή – Καπνιστήριο-Καθιστικό – Βράδυ:** Ο Καπετάνιος κατεβαίνει στο χώρο του καθιστικού για να μιλήσει στο πλήρωμα. Ακούγονται συζητήσεις πριν μιλήσει ο Πλοίαρχος. Σε αυτές τις συζητήσεις βρίσκουμε την αντικειμενική αλήθεια απέναντι στην υποκειμενική οπτική του Cpt Phillips. Το πλήρωμα αναρωτιέται γιατί δεν έχουν οπλισμένους φρουρούς στο πλοίο. Επίσης ακούγεται ότι δεν μπορούν να τους αποφύγουν (με τα μέσα που έχουν). Ο Καπετάνιος τούς συγχαίρει για τη συλλογική αντίδραση απέναντι στην πειρατική επίθεση. Ο Υποπλοίαρχος ανακοινώνει «διπλοβάρδιες» μέχρι να περάσουν τα νερά. Το ίδιο ζητάει ο Πλοίαρχος κι από τον Α' Μηχανικό ώστε να υπάρχουν αντίστοιχες 24ωρες βάρδιες στο μηχανοστάσιο. Το πλήρωμα παρεμβαίνει. Λένε στον Πλοίαρχο ότι σίγουρα θα δεχτούν ξανά επίθεση. Ο Πλοίαρχος τούς καθησυχάζει λέγοντας ότι αν ξανάρθουν θα ακολουθηθούν οι ίδιες διαδικασίες κι αναφέρει συγκεκριμένα πλεονεκτήματα όπως «ταχύτητα, ύψος, μάνικες που μπορούν να βυθίσουν τις βάρκες». Οι μάνικες βέβαια, έχουν τον κύριο σκοπό της παρεμπόδισης των πειρατών κατά τη διαδικασία ανάβασης (σκαρφάλωμα) των εξάλων του πλοίου. Το πλήρωμα αντιστέκεται. Άνδρας υποστηρίζει ότι ανήκει στο συνδικάτο κι ότι δεν πληρώνεται για να παλεύει πειρατές. Ο

<sup>80</sup> Ναυτικός όρος: προέρχεται από την αγγλική λέξη accommodation και περιγράφει τους χώρους ενδιαίτησης.

Υποπλοίαρχος τούς λέει ότι έχουν υπογράψει σύμβαση για αυτή τη ρότα. Το πλήρωμα επιμένει ότι δεν έχει υπογράψει ώστε να δέχεται επιθέσεις, ενώ δεν έχει όπλα να αμυνθεί (εννοούν ένοπλους φρουρούς). Ακόμα κι αξιωματικός της γέφυρας (ο Ανθυποπλοίαρχος) αναρωτιέται γιατί δεν ανοίγουν τη πορεία τους ώστε να απομακρυνθούν αρκετά μίλια από τη στεριά, αλλά και από το mothership των πειρατών. Ο Πλοίαρχος θέτει ότι πληρώνονται για να πάνε γρήγορα το φορτίο από το ένα λιμάνι στο άλλο κι ότι είναι μάταιο να πάνε πιο μακριά, διότι θα βρουν άλλο σύνολο πειρατών. Επίσης λέει στο πλήρωμα ότι όποιος δεν θέλει ν' ακολουθήσει τους κανόνες, τότε ας ζητήσει να φύγει και θα φύγει από το λιμάνι που θα καταφτάσουν (Mombasa).

**15<sup>η</sup> Σκηνή – Γραφείο Καπετάνιου – Νύχτα:** Ο Cpt Phillips στέλνει ένα λακωνικό e-mail στη σύζυγό του (Andrea Phillips) για την παρούσα κατάσταση. Δείχνει με αυτόν τον τρόπο την πλήρη συνείδηση του αυστηρού επαγγελματία για τις δυσκολίες που είναι έτσι κι αλλιώς μέρος του επαγγέλματος και δεν χρίζουν ιδιαίτερης ανάλυσης. Τον βλέπουμε (με κοντινό πλάνο) να δυσκολεύεται να επιλέξει τις λέξεις. Εν τέλει απλά γράφει ότι έχει να διαχειριστεί το νέο πλήρωμα ώστε να το φέρει «σε φόρμα». Γράφει χαρακτηριστικά ο Καπετάνιος στη συνέχεια: «Συνηθισμένες μέρες, ξέρεις. Θα σε πάρω τηλέφωνο όταν φτάσουμε στο λιμάνι. Σε αγαπώ. Rich».

**16<sup>η</sup> Σκηνή – Mothership – Νύχτα:** Ο ένας καπετάνιος ο οποίος έφυγε πρώτος όταν άκουσε για το υποτιθέμενο πολεμικό πλοίο εξηγεί στον «γηραιό» για τις δυσκολίες που αντιμετώπισε. Την ίδια στιγμή το πλήρωμα του Muse ασχολείται με την επισκευή της μηχανής τους. Υφίσταται κορύφωση της κόντρας μεταξύ των δύο καπετάνιων – πειρατών με «σπίθα» για συζήτηση που αφορά το ποιός είναι δειλός. Ο Muse επικρατεί σκοτώνοντας τον ανταγωνιστή του. Όλοι παρακολουθούν. Ο μοναδικός αρχηγός των πειρατών (καπετάνιος) είναι γεγονός.

**17<sup>η</sup> Σκηνή – Καμπίνα Καπετάνιου – Μέρα:** Ο Cpt Phillips ετοιμάζεται για τη νέα μέρα στην καμπίνα του. Του ζητείται μέσω walkie talkie από τον Υποπλοίαρχο ν' ανέβει στη γέφυρα.

**18<sup>η</sup> Σκηνή – Maersk Alabama – Μέρα (Παράλληλο Μοντάζ): (18α-Γέφυρα)** Ο Πλοίαρχος είναι στην γέφυρα και ενημερώνεται για το approach των πειρατών. Σημαίνει συναγερμό. Όλο το πλήρωμα πηγαίνει προς τους σταθμούς συγκέντρωσης (muster stations). Ο Καπετάνιος ενημερώνει τον Α' Μηχανικό για χειρισμούς ανάγκης ώστε να βγάλει τα όρια από τις μηχανές. **(18β-Skiff)** Οι πειρατές πλησιάζουν με δύο μηχανές -πλέον- στη βάρκα τους. **(18α-Γέφυρα)** Ο Cpt Phillips ενημερώνει το «US MARITIME EMERGENCY LINE». Εκείνοι εκπέμπουν σήμα με τη σειρά τους όλες τις στρατιωτικές συχνότητες (military channels). **(18β-Skiff)** Οι πειρατές προσποιούνται τις λιμενικές αρχές για να σταματήσουν το πλοίο. Το πλοίο δεν σταματά. Ανοίγουν πυρά. **(18α-Γέφυρα)** Το πλοίο ανοίγει τις μάνικες. Ο Καπετάνιος ρίχνει φωτοβολίδες προς τη βάρκα. Δίνεται η εντολή στο πλήρωμα να πάει στο μηχανοστάσιο. Οι πειρατές «γαντζώνουν» την σκάλα τους στα ρέλια του πλοίου. Ο Πλοίαρχος προσπαθεί με απότομους ελιγμούς να δυσκολέψει το έργο τους. Δεν τα καταφέρνει. Οι (4) πειρατές είναι στο καράβι. Ο Cpt Phillips ενημερώνει μέσω του walkie talkie όλο το πλήρωμα. Τους λέει χαρακτηριστικά: «Γνωρίζετε τη διαδικασία. Παραμένουμε κρυμμένοι ό,τι κι αν γίνει. Δεν θέλω κανέναν όμηρο». Ο ίδιος, βέβαια, παραμένει στην κλειδωμένη γέφυρα μαζί με τον Ανθυποπλοίαρχο και τον ναύτη. Συνεχίζει λέγοντας: «Κανείς δεν βγαίνει έξω μέχρι να ακούσει το συνθηματικό «supertime». Αν οι πειρατές σάς βρουν, να θυμάστε ότι εσείς ξέρετε το πλοίο, ενώ εκείνοι όχι. Παριστάνετε ότι εκείνοι έχουν τον έλεγχο, αλλά κρατήστε τους μακριά από την γεννήτρια και το δωμάτιο ελέγχου του

μηχανοστασίου». **(18β-Skiff)** Οι πειρατές την ίδια στιγμή πυροβολούν τις κλειδαριές των pirate cages και αποκτούν γρήγορα πρόσβαση στις εξωτερικές σκάλες ώστε να βρεθούν στη γέφυρα. **(18α-Γέφυρα)** Δίνεται εντολή από τον Υποπλοίαρχο να πάνε όλοι να κρυφτούν πίσω από τους κυλίνδρους στο κατώτατο επίπεδο του μηχανοστασίου, ενώ θα έχουν χωριστεί σε ομάδες 3-4 ατόμων. Οι πειρατές βρίσκονται μπροστά από την πόρτα της γέφυρας. Πυροβολούν την κλειδαριά και εισέρχονται απειλώντας με τα όπλα τους. Λαμβάνει χώρα η πρώτη κοντινή επαφή του κεντρικού ήρωα με τον αντιήρωα. Αμέσως μετά τη σύντομη γνωριμία, λαμβάνουν χώρα οι διαπραγματεύσεις. Ο Cpt Phillips αποπειράται να δώσει μόνο τα χρήματα του χρηματοκιβωτίου (30000\$), αλλά ο Muse δεν το δέχεται. **(18γ-Μηχανοστάσιο)** Ο Α' μηχανικός βάζει σε λειτουργία την γεννήτρια έκτακτης ανάγκης. **(18α-Γέφυρα)** Οι πειρατές δεν μπορούν να χειριστούν τα ναυτιλιακά όργανα και απορούν για το πού βρίσκεται το υπόλοιπο πλήρωμα. Απειλούν το πλήρωμα για επικείμενες δολοφονίες αν δεν εμφανιστεί. Απειλούν με όπλο τον Ανθυποπλοίαρχο μέχρι να ομολογήσει ο Πλοίαρχος την τοποθεσία των άλλων. Σε αυτό το σημείο υφίσταται η πρώτη σκληρή διαπραγμάτευση των δύο. Ο Muse κάνει πίσω. Ζητά να ερευνησει το πλοίο. **(18γ-Μηχανοστάσιο)** Το πλήρωμα ακούει μέσω ασυρμάτου (που έχει αφήσει ανοιχτό ο Καπετάνιος) πού θα πάνε να ψάξουν. Το πλήρωμα επιλέγει να κλείσουν την βοηθητική γεννήτρια ώστε να μην υπάρχουν φώτα κατά τη διάρκεια της έρευνας. **(18δ-Χώροι Ακομοδεσίου)** Οι πειρατές βρίσκουν το muster plan του πλοίου και επιλέγουν να πάνε στο μηχανοστάσιο. Ο Πλοίαρχος τούς πείθει να περάσουν πρώτα από την κουζίνα ώστε να καθυστερήσει. Ο Υποπλοίαρχος κρύβεται στην κουζίνα. Ο Καπετάνιος τον προστατεύει αντιλαμβανόμενος τη νέα του τοποθεσία. Ο Υποπλοίαρχος γλιτώνει κι ενημερώνει μέσω ασυρμάτου τους μηχανικούς να σπάσουν κάτι στο μηχανοστάσιο ώστε να πατήσει τα γυαλιά ο «ξυπόλητος πειρατής». Οι πειρατές μαζί με τον Πλοίαρχο κατευθύνονται προς το μηχανοστάσιο. **(18γ-Μηχανοστάσιο)** Ο πειρατής πατάει τα γυαλιά καθώς μπαίνει στο μηχανοστάσιο. Συνεχίζουν την έρευνα εντός του μηχανοστασίου. **(18ε-Δωμάτιο Γεννήτριας)** Ο Α' μηχανικός, την ίδια στιγμή, καταφέρνει να κλείσει τη γεννήτρια. Σβήνουν όλα τα φώτα. **(18γ-Μηχανοστάσιο)** Ο Muse ξαφνιάζεται. Ο Cpt Phillips τον πείθει να βοηθήσει τον νεαρό πειρατή που έχει πατήσει γυαλιά. Ο Καπετάνιος δέχεται εντολή να πάει τον πειρατή στη γέφυρα και να στείλει άλλον για βοήθεια. Ο Muse μένει μόνος στο μηχανοστάσιο να ψάχνει το υπόλοιπο πλήρωμα. Το πλήρωμα καταφέρνει να αιχμαλωτίσει τον Muse. **(18α-Γέφυρα)** Ο Καπετάνιος φτάνει στη γέφυρα μαζί με τον τραυματισμένο πειρατή. **(18γ-Μηχανοστάσιο)** Το πλήρωμα επικοινωνεί μέσω ασυρμάτου με τη γέφυρα ώστε να διαπραγματευτεί για ανταλλαγή αιχμαλώτων και λήξη της ομηρίας. **(18α-Γέφυρα)** Ο Cpt Phillips πείθει τον Muse να πάρουν τα 30000\$ και να φύγουν. **(18στ-Κατάστρωμα/Σωσίβια Λέμβος)** Τους δίνουν τα λεφτά, αλλά οι πειρατές θέλουν και τον Καπετάνιο μαζί του στη σωσίβια λέμβο μέχρι να φύγουν. Ο Πλοίαρχος πάει μαζί τους «για [την] ασφάλειά» τους, όπως ζήτησαν.

**19<sup>η</sup> Σκηνή – Σωσίβια Λέμβος – Μέρα:** Ο Πλοίαρχος δείχνει τον τρόπο χειρισμού της λέμβου και ταυτοχρόνως δίνει εντολή στο πλήρωμα να αφήσει τον Muse ελεύθερο. Ο Muse μπαίνει στη λέμβο. Οι πειρατές ξεγελούν τον Καπετάνιο χτυπώντας τον ώστε να τον κρατήσουν μέσα στη σωσίβια λέμβο κατά τη διαφυγή τους. Η λέμβος έπεσε στο νερό και ξεκινάει τη ρότα (πορεία) για Σομαλία.

**20<sup>η</sup> Σκηνή – USS Bainbridge – Μέρα:** Ο Καπετάνιος του πολεμικού πλοίου εισέρχεται στον θάλαμο επιχειρήσεων. Ενημερώνεται για την πειρατική επίθεση. Δίνει εντολή για παρακολούθηση.

**21<sup>η</sup> Σκηνή – Σωσίβια Λέμβος/Maersk Alabama– Νύχτα: (21α)** Ο Muse προσπαθεί να επικοινωνήσει με τον «γηραιό» καπετάνιο του mothership, αλλά δεν βρίσκει ανταπόκριση. Ο ανταγωνιστής αποκαλύπτει το σχέδιό του στον Cpt Phillips. Του λέει ότι θα τον πάει στην Σομαλία κι ότι δε θα τον πειράξει μέχρι να στείλει η ναυτιλιακή τα χρήματα για να τον ελευθερώσουν. Το πλοίο ακολουθεί τη λέμβο και οι πειρατές το αντιλαμβάνονται. Χαίρονται, γιατί αυτό σημαίνει «περισσότερα λεφτά» όπως λένε χαμογελώντας. **(21β)** Βλέπουμε και την οπτική από τη γέφυρα του πλοίου με τους αξιωματικούς γέφυρας να ακολουθούν τη λέμβο μέχρι να έρθει το πολεμικό ναυτικό όπως λένε.

**22<sup>η</sup> Σκηνή – Σωσίβια Λέμβος – Μέρα:** Υπάρχει ένας διαπληκτισμός ανάμεσα στους πειρατές για το μοίρασμα των ναρκωτικών ουσιών που έχουν μαζί τους. Ο Καπετάνιος ξυπνάει. Ο Muse μετράει τα χρήματα. Κατά τη διάρκεια του μετρήματος ανοίγει διάλογο με τον Καπετάνιο ώστε να γίνει έκθεση των απόψεων των δύο πλευρών σε σχέση με την πειρατεία. Οι πειρατές θεωρούν ότι οι δυτικοί οφείλουν να πληρώνουν ένα είδος «φόρου» αφού περνάνε από τα ανοιχτά της Σομαλίας. Ο Πλοίαρχος υποστηρίζει -βάσει του δίκαιου τη θάλασσας- ότι τα νερά είναι διεθνή κι ότι προορισμοί των πλοίων πολλές φορές είναι χώρες της Αφρικής (ακόμα και της Σομαλίας) ώστε να εκφορτωθούν τρόφιμα. Ο Muse απαντάει ειρωνικά ότι οι μεγάλες χώρες όντως βοηθούν τη Σομαλία ψαρεύοντας όλα τα ψάρια της περιοχής αφήνοντας τους ντόπιους άπραγους. Επίσης υποστηρίζουν ότι όλοι τους είναι ψαράδες. Ο Καπετάνιος φροντίζει το πόδι του νέου πειρατή δημιουργώντας κατ' αυτόν τον τρόπο έδαφος για ανθρώπινη επαφή. Διακόπτει τη διαδικασία ο «δυνατός» πειρατής ο οποίος έχει κατ' εξακολούθηση (μέχρι το τέλος) τον ρόλο του πιο σκληρού.

**23<sup>η</sup> Σκηνή – USS Bainbridge - Μέρα:** Το πολεμικό ναυτικό παρακολουθεί τη σωσίβια λέμβο εξ αποστάσεως. Επίσης με κοντινό στο ραντάρ και από τα λόγια του Cpt Castellano αντιλαμβανόμαστε ότι έχουν απόλυτη γνώση για το στίγμα του mothership των πειρατών. Μέσω έκθεσης πληροφοριών μαθαίνουμε ότι το mothership είναι ένα ψαράδικο από την Τυνησία που το κατέλαβαν την προηγούμενη χρονιά. Το mothership βρίσκεται στην κατοχή ενός Σομαλού πολέμαρχου (warlord). Ο Καπετάνιος του πολεμικού καταλαβαίνει από την ευρύτερη συνθήκη ότι πρέπει να προβεί σε διαπραγματεύσεις ώστε να παγιδεύσει τους πειρατές, αλλά την ίδια στιγμή γίνεται αποδέκτης πολιτικής πίεσης από τον Λευκό Οίκο που απαιτεί να μη φτάσει ποτέ ο Καπετάνιος στις ακτές της Σομαλίας, διότι το θέμα πρέπει να λυθεί με κάθε τρόπο πριν γίνει αυτό. Η μουσική δεν σταματάει καθ' όλη τη διάρκεια της έκθεσης πληροφοριών ώστε να γίνει εμπέδωση της δύσκολης-αγωνιώδους κατάστασης. Ο Καπετάνιος δέχεται επιπλέον πίεση καθώς ενημερώνεται ότι υπάρχει χρονικό όριο (deadline). Το τελεσίγραφο της ναυάρχου είναι ξεκάθαρο: Ή θα δώσει αυτός λύση μέχρι να καταφθάσουν οι Ειδικές Δυνάμεις ή θ' αναλάβουν εκείνες δράση. Με το χρονικό όριο του «μέχρι τότε» επιτυγχάνεται το κινηματογραφικό suspense.

**24<sup>η</sup> Σκηνή – Σωσίβια Λέμβος – Μέρα:** Ο Najee ετοιμάζει τα επόμενα τσιγάρα, ενώ ο Cpt Phillips ζητάει νερό. Ένα απότομο χτύπημα της βάρκας εξαιτίας των κυμάτων δημιουργεί εκνευρισμό του Najee. Την ίδια στιγμή ο νέος – τραυματισμένος πειρατής Bilal δίνει νερό στον Καπετάνιο ανταποδίδοντας έτσι την φροντίδα για το πόδι του. Ο Najee εκφράζει τον εκνευρισμό του για την

ποσότητα νερού που πίνει ο Cpt Phillips. Δίνει εντολή να πίνουν μόνο οι πειρατές νερό. Ο Cpt Phillips ζητάει από τον Muse ν' ανοίξει την μπουκαπόρτα της λέμβου (hatch) για να μπει αέρας. Ο Muse αρνείται και ψάχνει τον Hufan (γηραιός πειρατής του mothership) στον ασύρματο χωρίς ανταπόκριση.

**25<sup>η</sup> Σκηνή – Σωσίβια Λέμβος – Νύχτα:** Ο Muse δίνει οδηγίες για το λιμάνι που έχουν ως προορισμό. Με το παραμικρό δημιουργείται ένταση ανάμεσα στους πειρατές λόγω νεύρων κι επήρειας των ναρκωτικών. Εν τέλει γίνεται δυνατή η επικοινωνία μεταξύ Muse και Hufan. Ο Hufan λέει στον Muse να πάει απευθείας στα παράλια κι ότι θα τους βρει εκεί, διότι έχει πρόβλημα με τη μηχανή του mothership. Ο Muse διαμαρτύρεται για την εγκατάλειψη τους. Ο Hufan του δίνει εντολή να επιστρέψει με τον Καπετάνιο, διότι -όπως λέει- ο πολέμαρχος είναι απογοητευμένος με την δράση τους στο Maersk Alabama. Ο Muse αναγκαστικά δέχεται όσα ακούγονται. Προσπαθεί να κρατήσει την ψυχραιμία του, αλλά και τον έλεγχο μπροστά στα μάτια των άλλων πειρατών και του Cpt Phillips.

**26<sup>η</sup> Σκηνή – Τζιπ/Στρατιωτική Βάση - Μέρα:** Οι ειδικές δυνάμεις αρχίζουν το ταξίδι τους από τις ΗΠΑ. Λαμβάνουν εντολή από τον Λευκό Οίκο να λήξουν το θέμα καθ' οποιονδήποτε τρόπο.

**27<sup>η</sup> Σκηνή – Σωσίβια Λέμβος - Νύχτα:** Οι πειρατές είναι σε άσχημη ψυχολογική και σωματική κατάσταση. Τα νεύρα εκφράζονται σε πλήρη συνάρτηση με τον πόνο και την εμφάνιση των πληγών. Η πληγή του Muse στο χέρι χειροτερεύει, ο Elmi (οδηγός) σπάει το γυαλί του φινιστρινιού με το όπλο του ώστε να πάρει αέρα, το νερό έχει τελειώσει και ο Hajee προσπαθεί να πει τις τελευταίες σταγόνες. Ο Bilal δε νιώθει πλέον το τραυματισμένο πόδι του. Διαδραματίζεται ένας διάλογος που αφορά προηγούμενη πειρατική επίθεση σε ελληνικό πλοίο και την λεία αυτής που ήταν έξι εκατομμύρια δολάρια. Ο Cpt Phillips ρωτάει ρητορικά και περιπαικτικά τον Muse, με τόσα χρήματα γιατί συνεχίζει να κάνει ό,τι κάνει υπονοώντας έτσι ότι αποτελεί πiónι των «μεγάλων». Ο Hajee εκνευρισμένος από τη συμπεριφορά του Πλοίαρχου τον απειλεί με τ' όπλο φωνάζοντας. Ο Muse τον σταματάει κι επικρατεί αντιδικία μεταξύ των πειρατών μέχρι που οι σειρήνες και η μπουρού του πολεμικού πλοίου ακούγονται συνοδευόμενες από προβολείς φωτός. Οι πειρατές ξαφνιάζονται. Ο κυματισμός τούς κάνει να χάσουν την ισορροπία τους. Ο Muse ανοίγει την μπουκαπόρτα (hatch) της βάρκας ώστε να δει το USS Bainbridge (αντιτορπλικό). Ο Cpt Phillips χαμογελάει για πρώτη φορά στην ταινία καθώς τού δημιουργούνται ελπίδες.

**28<sup>η</sup> Σκηνή – USS Bainbridge/Σωσίβια Λέμβος/Maersk Alabama – Ξημέρωμα (Παράλληλο μοντάζ): (28α-USS Bainbridge)** Εισερχόμαστε στην πρώτη επαφή μεταξύ στρατού και πειρατών. Υιοθέτηση πλευράς στρατού καθώς ο Πλοίαρχος Castellano επικοινωνεί με τους πειρατές και τους δίνει εντολή να τερματιστεί η πειρατεία ώστε η παρούσα συνθήκη να λήξει ειρηνικά (προϊδεασμός για το αντίθετο τέλος). **(28β-Λέμβος)** Ο Cpt Phillips απειλείται με όπλο. **(28α-USS Bainbridge)** Παρουσιάζεται επαγγελματίας διαπραγματευτής (Nemo) ο οποίος μιλάει σομαλικά. **(28β-Λέμβος)** Ο Muse δεν θέλει να μιλήσει σομαλικά. Δηλώνει ότι οι διαπραγματεύσεις θέλει να γίνουν στα Αγγλικά. Σημαντική επιλογή καθώς τα Αγγλικά χρησιμοποιούνται ως γλώσσα διαπραγμάτευσης και ο Muse δεν θέλει να πέσει στην παγίδα της οικειότητας που προσφέρει η μητρική γλώσσα. Ο Muse ζητάει δέκα εκατομμύρια δολάρια. Οι διαπραγματεύσεις ξεκινάνε. **(28α-USS Bainbridge)** Ο Nemo δηλώνει ότι είναι δύσκολο να

μαζευτούν τα χρήματα, αλλά μπορούν να τους πάνε φαγητό και νερό. **(28γ-Maersk Alabama)** Οι ειδικές δυνάμεις μπαίνουν στο Maersk Alabama και δίνουν εντολή στους αξιωματικούς να αλλάξουν πορεία και να συνεχίσουν προς Mombasa. Ο Υποπλοίαρχος υπακούει. Το Maersk Alabama σταματάει να ακολουθεί τον Cpt Phillips και φεύγει για Κένυα. **(28α-USS Bainbridge)** Το USS Bainbridge απελευθερώνει τα rhibs<sup>81</sup> (πλωτά σκάφη) για να προσεγγίσουν τη σωσίβια λέμβο.

**29<sup>η</sup> Σκηνή – Σωσίβια λέμβος/Θάλασσα/USS Bainbridge - Πρωί: (29α-Λέμβος)** Ο Bilal προσέχει τον Πλοίαρχο. Ο Muse ενημερώνει τον Cpt Phillips ότι το Maersk Alabama φεύγει. Ο Cpt Phillips εξηγεί στον Muse ότι δεν είναι για το καλό του αυτή η απομάκρυνση, γιατί σημαίνει ότι το ναυτικό καθαρίζει την περιοχή ώστε να δράσει. Ο Muse δηλώνει ότι το ναυτικό τούς προστατεύει κι ότι νιώθει σίγουρος ότι θα γίνουν διαπραγματεύσεις, διότι έχει όμηρο τον Καπετάνιο. **(29β-Θάλασσα)** Τα σκάφη φτάνουν. Ο Nemo ζητάει να δει τον Cpt Phillips ώστε να δώσει ως αντάλλαγμα τις προμήθειες. Ο Cpt Phillips βγαίνει από την μπουκαπόρτα της λέμβου και συνθηματικά δηλώνει ότι πρέπει να ενημερωθεί η οικογένειά του ότι κάθε στη θέση 15. Ο Cpt Phillips δείχνει ότι καταλαβαίνει το ενδεχόμενο εμπλοκής των ελεύθερων σκοπευτών και προσπαθεί με αυτόν τον τρόπο να βοηθήσει στην οργάνωση. Μετά από αυτό, οι πειρατές βάζουν ξανά εντός της λέμβου τον Πλοίαρχο. Ο Muse ρωτάει που είναι τα χρήματα που ζήτησε. Ο διαπραγματευτής μιλώντας σομαλικά του εξηγεί ότι δεν είναι εύκολο. Ο Muse επιμένει στα Αγγλικά να ζητάει τα χρήματα. Με εναλλαγή πλάνων κατά τη διαπραγμάτευση δημιουργείται τεχνητή ένταση ώστε να φτάσουμε **(29α-Λέμβος)** σε στιγμή κορύφωσης που είναι ο πυροβολισμός του Hajee δίπλα από το αντί του Πλοίαρχου. **(29β-Θάλασσα)** Τα σκάφη αποχωρούν. **(29α-Λέμβος)** Οι πειρατές φωνάζουν στον Hajee για την πράξη του. **(29γ-USS Bainbridge)** Ο Castellano ζητάει ν' ακούσει τη φωνή του Phillips μέσω ασυρμάτου για να βεβαιωθεί ότι είναι καλά. **(29α-Λέμβος)** Ο Phillips ενημερώνει για την κατάσταση. **(29γ-USS Bainbridge)** Ο Castellano ζητάει από τον Muse να τηρηθεί η ασφάλεια όλων. **(29α-Λέμβος)** Η σωσίβια λέμβος είναι ξανά εν πλω. **(29γ-USS Bainbridge)** Ενημέρωση προς τον Castellano για την ώρα άφιξης των ειδικών δυνάμεων.

**30<sup>η</sup> Σκηνή – Σωσίβια Λέμβος - Πρωί:** Ο Muse εκφράζει τις μάταιες προσδοκίες και το άπιαστο όνειρο για ταξίδι στις ΗΠΑ μετά από την παρούσα πειρατική επίθεση. Οι πειρατές αντιλαμβάνονται ότι τους ακολουθούν επιπλέον δύο πολεμικά πλοία. Ο Phillips φοβάται, γιατί αντιλαμβάνεται ότι υπάρχει επικείμενη στρατιωτική επίθεση. Προσπαθεί μάταια να πείσει τους πειρατές.

**31<sup>η</sup> Σκηνή – USS Bainbridge - Νύχτα:** Ο Castellano ενημερώνεται για την επικείμενη επίθεση των ειδικών δυνάμεων.

**32<sup>η</sup> Σκηνή – Σωσίβια Λέμβος/Ουρανός- Νύχτα: (32α-Λέμβος)** Ο Elmi σχεδόν κοιμάται στη θέση του οδηγού, ο Najee επίσης μισοκοιμάται καθισμένος και ο Muse έχει κλειστά τα μάτια του καθώς στέκεται όρθιος. Ο Phillips τούς παρατηρεί. **(32β-Ουρανός)** Οι αλεξιπτωτιστές των ειδικών δυνάμεων πέφτουν από το αεροπλάνο.

---

<sup>81</sup> Rhibs: Rigid-hulled inflatable boat.



**33<sup>η</sup> Σκηνή – Σωσίβια Λέμβος/Θάλασσα/USS Bainbridge – Νύχτα (Παράλληλο Μοντάζ):**  
**(33α-Λέμβος)** Ο Καπετάνιος ζητάει να κατοικήσει και παίρνει την έγκριση από τον Muse. **(33β-Θάλασσα)** Ο Phillips πετάει τον Bilal στη θάλασσα και προσπαθεί ν' αποδράσει κολυμπώντας. **(33γ-USS Bainbridge)** Ο Castellano ενημερώνεται για άνδρες που είναι στη θάλασσα χωρίς να είναι σίγουροι για το ποιοι είναι. **(33β-Θάλασσα)** Ο Najee πυροβολεί και οι σφαίρες περνάνε δίπλα από τον Phillips. Ο Muse τον διατάζει να σταματήσει, γιατί θέλει ζωντανό τον Καπετάνιο. **(33γ-USS Bainbridge)** Ο Castellano ζητάει να μη γίνει καμία βολή αν δεν είναι καθαρή. **(33β-Θάλασσα)** Ο Muse πέφτει στη θάλασσα και πιάνει τον Phillips. Ο Najee ρίχνει προειδοποιητικές βολές και ο Πλοίαρχος σταματάει να παλεύει και παραδίνεται ξανά στους πειρατές. **(33γ-USS Bainbridge)** Οι ειδικές δυνάμεις καταφθάνουν στο USS Bainbridge. **(33α-Λέμβος)** Ο Phillips είναι ξανά στη λέμβο και δέχεται χτυπήματα από τον Najee. Ο Najee σφίγγει τον λαιμό του Πλοίαρχου και συνεχίζει τα χτυπήματα. Ο Muse τον σταματάει και φωνάζουν ο ένας στον άλλον. Ακούγεται ήχος αεροσκάφους. Οι πειρατές βλέπουν ότι είναι ελικόπτερο. **(33γ-USS Bainbridge)** Ο Castellano προσπαθεί μέσω ασυρμάτου να πείσει τον Muse να λήξει ειρηνικά η συνθήκη, διότι διαφορετικά θα υπάρξει στρατιωτική παρέμβαση ώστε να μην απομακρυνθεί η λέμβος. **(33α-Λέμβος)** Ο Najee πιέζει τον Muse να κάνει κάτι δραστικό. **(33β-Θάλασσα)** Ο Muse βγάζει τον Πλοίαρχο από την μπουκαπόρτα κραδαινοντας όπλο και απειλώντας ότι θα τον σκοτώσει. Πυροβολεί στον αέρα. Το ελικόπτερο απομακρύνεται. **(33α-Λέμβος)** Ο Muse επιστρέφοντας στη λέμβο απειλεί και μέσω ασυρμάτου ότι θα σκοτώσει τον Phillips. Πιέζει τον Phillips να μιλήσει και να περιγράψει την συνθήκη, ενώ τον απειλεί με το όπλο στον λαιμό. Ο Phillips περιγράφει: «Έχουν όπλο στον λαιμό μου και θα χρησιμοποιήσουν στολή επιβίωσης (survival suit) για σάκο διακομιδής πτώματος (body bag)». Ο Muse στοχεύει στο κεφάλι του Phillips. Ο Phillips τού λέει κοιτώντας τον στα μάτια: «Δεν είσαι απλά ένας ψαράς. Δεν είσαι απλά ένας ψαράς». Την ίδια στιγμή ακούγεται ο Seal Commander (Διοικητής ενόπλων δυνάμεων) μέσω ασυρμάτου να ανοίγει δίοδο διαπραγματεύσεως για χρήματα. **(33γ-USS Bainbridge)** Ο Διοικητής κάνει έκθεση πληροφοριών για τις ταυτότητες όλων των πειρατών. Προσπαθεί να τους πείσει ότι έχουν μιλήσει με τους γηραιούς της φυλής τους κι ότι έρχονται να διαπραγματευτούν για τα χρήματα και εν τέλει την ανταλλαγή. Πιέζει λέγοντας ότι όλα πρέπει να γίνουν με εμπιστευτικότητα ώστε να μην αντιληφθεί κανείς τίποτα. Επιπροσθέτως υπενθυμίζει ότι η λέμβος δεν έχει πολλά καύσιμα ακόμα κι ότι έρχεται κακοκαιρία. Συμπερασματικά προτείνει να ρυμουλκήσουν τη σωσίβια λέμβο μέχρι το σημείο ανταλλαγής και να έρθει κάποιος από τους πειρατές στο USS Bainbridge ώστε να διαπραγματευτούν. **(33α-Λέμβος)** Ο Muse δέχεται. Ο Cpt Phillips επιστρέφει στη θέση του.

**34<sup>η</sup> Σκηνή – USS Bainbridge – Νύχτα:** Οι ειδικές δυνάμεις προετοιμάζονται για την επικείμενη επίθεση. Ο Castellano ενημερώνει ότι τη διοίκηση την αναλαμβάνουν οι ειδικές δυνάμεις. Ο Διοικητής ενημερώνεται ότι τα (δύο) rhibs Halyburton και Boxer περιμένουν διαταγές.

**35<sup>η</sup> Σκηνή – Σωσίβια Λέμβος/Θάλασσα/USS Bainbridge – Νύχτα (Παράλληλο Μοντάζ):**  
**(35α-Λέμβος)** Ο Muse δίνει τις τελευταίες οδηγίες στους υπόλοιπους πριν φύγει. Για άλλη μία φορά εκφράζει στον Cpt Phillips τις μάταιες προσδοκίες του για μία θετική έκβαση για αυτόν. Ο Phillips ρωτάει τον Muse γιατί δεν έφυγε με τις τριάντα χιλιάδες δολάρια και ο Muse απαντά ότι έχει αφεντικά που θέτουν τους κανόνες. Επιπροσθέτως ο «δυτικός» Phillips εκφράζει ότι υπάρχει κι άλλος δρόμος για να επιλέξει κάποιος ώστε να λάβει την απάντηση από την προσωποποιημένη συλλογική οπτική των πειρατών: «Ίσως στην Αμερική». **(35β-Θάλασσα)** Το σκάφος φτάνει στη

λέμβο. Ζητάνε από τον Muse να δουν τον Πλοίαρχο. Περνάνε τα σκοινιά ρυμούλκησης στην λέμβο. **(35γ-USS Bainbridge)** Ταυτοχρόνως βλέπουμε στον θάλαμο επιχειρήσεων ότι λαμβάνουν ήχο από τη λέμβο, διότι έβαλαν κοριούς κατά τη διαδικασία της ρυμούλκησης. **(35β-Θάλασσα)** Ο Phillips βγαίνει από την μπουκαπόρτα. Του δίνουν να φοράει μία κίτρινη φανέλα και του ζητάνε να κάτσει στην ίδια θέση. **(35α-Λέμβος)** Ο Phillips κάθεται ξανά στη θέση του. **(35β-Θάλασσα)** Ο Muse μπαίνει στο σκάφος μαζί με τον στρατό. **(35γ-USS Bainbridge)** Στον θάλαμο επιχειρήσεων του Bainbridge ελέγχουν όλες τις παραμέτρους ώστε να προβούν με ασφάλεια στην επόμενη κίνηση. Δίνεται η εντολή για γρήγορες μανούβρες (προς δημιουργία ισχυρού κυματισμού). Ο Muse φτάνει στο Bainbridge. Οι ελεύθεροι σκοπευτές ετοιμάζονται. Η ρυμούλκηση ξεκινάει. Οι ελεύθεροι σκοπευτές στοχεύουν και ο Διοικητής περιμένει να έχει και τους τρεις στόχους καθαρούς ώστε να δώσει την εντολή εκτέλεσης. **(35α-Λέμβος)** Ο Phillips βάζει την κίτρινη φανέλα. Οι μανούβρες γίνονται και δημιουργούνται έντονα κύματα που επηρεάζουν την ευστάθεια της λέμβου. επικρατεί ένταση ανάμεσα στους πειρατές. **(35γ-USS Bainbridge)** Το Bainbridge αρχίζει να μαζεύει το σκοινί της ρυμούλκησης ώστε να φέρει πιο κοντά τη λέμβο. **(35α-Λέμβος)** Ο Phillips γράφει γράμμα προς την οικογένειά του μ' ένα στυλό που βρήκε. Ο Bilal τον βλέπει και εκφράζει τον φόβο του για την αντίδραση του Najee. Ο Phillips συνεχίζει να γράφει. Ο Bilal τον αφήνει να γράψει προς επιβεβαίωση της ανθρώπινης σχέσης που έχει χτιστεί στις προηγούμενες σκηνές, αλλά ταυτοχρόνως ζητάει να σταματήσει λόγω φόβου. Ο Najee βλέπει τον Καπετάνιο να γράφει το γράμμα και του επιτίθεται, αλλά ο Phillips σηκώνεται και αντεπιτίθεται μέσα στην απόγνωσή του. Εξελίσσεται σκηνή πάλης. Ο Bilal χτυπάει τον Phillips. Οι πειρατές δένουν και χτυπούν τον Phillips. **(35γ-USS Bainbridge)** Οι ειδικές δυνάμεις προσπαθούν να επικοινωνήσουν μέσω ασυρμάτου. **(35α-Λέμβος)** Την στιγμή που ο Bilal βάζει λευκό πανί στα μάτια του Καπετάνιου, εκείνος προσπαθεί να τον πείσει να παραδοθεί ώστε να μη σκοτωθεί. Ο Phillips φωνάζει πως αγαπάει την οικογένειά του κι αναρωτιέται αν ακούει κανείς τι γίνεται εντός της λέμβου. Το πανί τού καλύπτει τα μάτια. Οι πειρατές προσπαθούν να πείσουν τον Najee να μην σκοτώσει τον Phillips. Ο Najee δεν πείθεται. Ο Najee στοχεύει τον Phillips. **(35γ-USS Bainbridge)** Οι δύο στόχοι είναι καθαροί, αλλά ο Najee δεν φαίνεται. Ο Διοικητής δίνει άμεση εντολή να σταματήσει το μάζεμα του σκοινιού απότομα ώστε να υπάρξει κίνηση εντός της λέμβου. Το μάζεμα (βιράρισμα) σταματάει και εμφανίζεται ο Najee από το φινιστρίνι της λέμβου. Δίνεται εντολή εκτέλεσης. **(35α-Λέμβος)** Οι τρεις πειρατές εντός της λέμβου είναι νεκροί και ο Phillips γεμάτος αίματα. Με POV βλέπουμε μέσα από τα μάτια του Phillips τα πτώματα των πειρατών. Μπαίνει στρατιώτης των ειδικών δυνάμεων εντός της λέμβου και λέει στον Phillips ότι θα τον βγάλουν από εκεί.

**36<sup>η</sup> Σκηνή – USS Bainbridge - Προί:** Οι ειδικές δυνάμεις συλλαμβάνουν τον Muse. Οι στρατιώτες βάζουν τον Καπετάνιο σε πλωτό σκάφος. Οι σκοπευτές μαζεύουν τα όπλα τους. Ο Phillips επιβιβάζεται στο USS Bainbridge. Το πλήρωμα συνοδεύει τον Καπετάνιο προς το εσωτερικό του αντιτορπιλικού. Ο Phillips δυσκολεύεται ν' απαντήσει στην οποιαδήποτε ερώτηση λόγω της κατάστασής του. Ο Muse ενημερώνεται για την κατάσταση και ως έκφραση τραγικής ειρωνείας τού αναφέρουν ότι τέλειωσαν όλα και θα πάει στην Αμερική (για να δικαστεί). Γίνεται ανάγνωση των δικαιωμάτων του. Ο Phillips λαμβάνει τις πρώτες βοήθειες, ενώ βρίσκεται σε κατάσταση σοκ και κλαίει. Ο Phillips ακούει επαναλαμβανόμενα ότι είναι ασφαλής, ότι είναι υγιής κι ότι όλα θα πάνε καλά (Σχολιαστική σημείωση: όπως δηλώνει ο ίδιος ο Tom Hanks στο

*Capturing Captain Phillips*<sup>82</sup>, βλέποντας στο τέλος της ταινίας μία γυναίκα να του λέει ότι «όλα θα πάνε καλά» σχηματίζεται ένα κυκλικό σχήμα με την πρώτη σκηνή που μία άλλη γυναίκα, η σύζυγός του, είχε πει το ίδιο. Αυτός μας δείχνει νοητά το ταξίδι του ήρωα του Campbell). Τα τρία πολεμικά πλοία μαζί με τη σωσίβια λέμβο πλέουν στον ωκεανό.

**Κάρτα τέλους:** Ο Richard Phillips γύρισε στο Vermont στις 17 Απριλίου, 2008 και επανενώθηκε με την οικογένειά του. Ο Abduwali Muse καταδικάστηκε για πειρατεία και εκτίει την ποινή των 33 ετών στο Ομοσπονδιακό Συγκρότημα Φυλακών Terre Haute της Indiana. Στις 25 Ιουλίου, 2010 ο Captain Phillips γύρισε ξανά στη θάλασσα.

## ΤΙΤΛΟΙ ΤΕΛΟΥΣ

---

<sup>82</sup> <https://www.imdb.com/title/tt4355704/> - τελευταία πρόσβαση: 31/01/2024.

## 2.2 MISE-EN-SCENE ΤΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ CAPTAIN PHILLIPS ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΟΣ

### Γενικές παρατηρήσεις:

Η ταινία *Captain Phillips* παρουσιάζεται σε μορφή **cinemascope** με ξεκάθαρη απεύθυνση στην σινεματική προβολή για επιτονισμό του μυθοπλαστικού χαρακτήρα σε αντίθεση με τον ντοκιμαντερίστικο τύπο 2,35 που χρησιμοποιούν άλλες ταινίες βασισμένες σε πραγματικά γεγονότα. Οι **κάμερες** που χρησιμοποιήθηκαν είναι οι Alexa, GoPro, Film 35mm και διαφορετικοί φακοί που υπηρέτησαν το εγχείρημα-όραμα του Greengrass για πολλαπλές και διαφορετικές λήψεις.<sup>83</sup> Το **φως** θα αναλυθεί παρακάτω ανάλογα με τις σκηνές.

Όσον αφορά τα **βασικά σκηνικά** παίρνουμε αρκετές πληροφορίες από το *Capturing Captain Phillis*: Το πλοίο ως βασικό σκηνικό οριοθετεί μία πιο αληθοφανή αποτύπωση σε σχέση με την επιλογή ενός studio. Επίσης το σκηνικό γίνεται ακόμα πιο αληθοφανές, διότι το πλοίο που διέθεσε η Maersk για την ταινία ήταν το Alexander Maersk το οποίο είναι το πανομοιότυπο «αδελφάκι πλοίο» του Maersk Alabama. Επιπροσθέτως η Μάλτα ως χώρα των γυρισμάτων, βοήθησε στην εύρεση παραλίας, αλλά και στο στήσιμο της ευρύτερης πειρατικής περιοχής (χαμόσπιτα, βάρκες, όπλα). Το **μακιγιάζ** αναλύεται παρακάτω ανάλογα με την κοινωνική ομάδα και τις συνθήκες που αναπαρίστανται.

Ο παρακάτω -και ο παραπάνω- διαχωρισμός σκηνών είναι ενδεικτικός. Σε κάποιες περιπτώσεις θα μπορούσε να υπάρξει διχογνωμία για το πού τελειώνει ακριβώς η κάθε σκηνή σε σχέση με την επόμενη. Παρόλα αυτά, παρακάτω ακολουθήθηκε η σχέση χώρου-χρόνου, αλλά και η συσχέτιση πλάνων που συμβαίνουν την ίδια στιγμή και ενώνονται ως παράλληλες δράσεις. Άλλωστε τα παράλληλα μοντάζ και οι εναλλαγές πλάνων της ταινίας βρίσκονται στον ύψιστο βαθμό, όπως μπορεί να υποθέσει οποιοσδήποτε έχει δει ταινίες του Greengrass. Ο σκοπός μας είναι να ακολουθηθεί όσο πιο πιστά γίνεται ο ορισμός του Bordwell και της Thompson όπως αναφέρεται στο παραπάνω γλωσσάρι. Ένα παράδειγμα αποτελούν τα πλάνα που εναλλάσσονται κατά τη διάρκεια της παρουσίας των πειρατών στο πλοίο. Ο χώρος αλλάζει ανά πλάνο, διότι ένα μέρος της ομάδας των πειρατών βρίσκεται στο μηχανοστάσιο και το άλλο μέρος στη γέφυρα, αλλά υπάρχει επικοινωνία και άμεση συσχέτιση μεταξύ τους τόσο λόγω πλοκής και ταυτόχρονης αφήγησης όσο και πρακτικά μέσω του practical της ασύρματης επικοινωνίας. Για αυτό και τηρήσαμε παραπάνω την τακτική των γραμμάτων με στόχο την απλούστευση καταγραφής κι ανάγνωσης. Επίσης σε άλλες σκηνές, μπορεί να αλλάζει ο χώρος, αλλά χρονικά βρισκόμαστε σε παράλληλες συγχρονίες. Οπότε αυτά τα πλάνα τα εκλαμβάνουμε ως συνοδευτικά – βοηθητικά πλάνα της ολικής σκηνικής αφήγησης που ακόμα δεν έχει ολοκληρωθεί ώστε να περάσουμε στην επόμενη σκηνή.

Τέλος, ο παρακάτω διαχωρισμός είναι σε πλήρη συνάρτηση με την παραπάνω κατάτμηση της ταινίας (βλ. παρ. 2.1) ώστε οι αναγνώστες/ριες να μπορούν ν' ανατρέξουν άμεσα για διαλεύκανση κάθε προβληματισμού.

---

<sup>83</sup> [https://www.imdb.com/title/tt1535109/technical/?ref=tt\\_spec\\_sm](https://www.imdb.com/title/tt1535109/technical/?ref=tt_spec_sm) – τελευταία πρόσβαση: 31/01/2024.

### **1η Σκηνή:**

- Γίνεται coverage του εσωτερικού χώρου – σπίτι του Cpt Phillips
- Παρατηρούμε practical φωτισμό χωρίς να έχουμε κίνητρο (unmotivated).
- Τα πλάνα είναι σταθερά και αυτό κάνει εντύπωση, διότι δεν έχουμε συνηθίσει κάτι τέτοιο από τον Greengrass σε προηγούμενες ταινίες του.

### **2<sup>η</sup>-3<sup>η</sup> Σκηνή:**

- Κοντινά πλάνα για να επιτοπιστεί το συναίσθημα του αποχωρισμού και της αγωνίας.
- Έχουμε ήδη επιστρέψει στο shaky - handheld cam του Greengrass.
- Έντονη χρήση τηλεφακού ώστε να δοθεί η αίσθηση της αποστασιοποίησης και να βάλει τον/την θεατή/ρια σε θέση παρατηρητή/ριας του αποχαιρετισμού του κεντρικού ήρωα.

### **4<sup>η</sup>-5<sup>η</sup> Σκηνή:**

- Γενικά πλάνα και χρήση τηλεφακού.
- Αλλαγή φωτισμού σε ατμοσφαιρικό φωτισμό.
- Θερμός φωτισμός για να επισημανθεί η αλλαγή χώρας. Το θερμό χρώμα δείχνει ανατολικές χώρες βάσει της χολιγουντιανής οπτικής για τους «άλλους» της Ανατολής με τον «ίδιο ήλιο οριενταλισμού» πάνω από κάθε χώρα της ευρύτερης γεωγραφικής περιοχής. Αντίθετα στις ΗΠΑ είδαμε ψυχρό χρώμα.
- Σύγχυση εναλλαγής πλάνων: κοντινά και μακρινά.
- Ασταθής κάμερα με υπερβολικό κούνημα (shaky cam).
- Πλάνα που δεν επικεντρώνονται σε ατομική οντότητα, αλλά σε συλλογικές υπάρξεις ενταγμένες σ' ένα άναρχο πλήθος οχλαγωγίας που επιβεβαιώνεται και από τον ήχο με τη μείξη πολλών, ανάμεικτων κι επιθετικών φωνών. Άλλη μία ιδεολογική επιλογή που δείχνει τη συλλογική αντίληψη της Ανατολής σε αντίθεση με την επικέντρωση του δυτικού ατομισμού.
- Κύριος όγκος πλάνων γίνονται με τηλεφακό ο οποίος ως τεχνητό μέσο επιβάλει την απόσταση ασφαλείας, αλλά και την επισήμανση της συναισθηματικής συμπίεσης. Η αποστασιοποίηση μάς επιβάλει να μην ταυτιστούμε με τους «άλλους» πειρατές.
- Η οπτική των πλάνων αλλάζει συνεχώς σε πλήρη εξάρτηση με το βλέμμα του ανταγωνιστή πειρατή Muse. Η αλλαγή άξονα της κάμερας βάσει βλέμματος επιδεικνύει τον έχον εξουσία.
- Οι βάρκες των πειρατών είναι φθαρμένες. Οι πειρατές εμφανίζονται ως ακάθαρτοι. Ζουν σε άθλιες συνθήκες με φθαρμένα – λερωμένα ρούχα. Σε αντίθεση με τους καθαρούς ναυτικούς, αλλά και το πλωτό τους μέσο που είναι σε πολύ καλύτερη κατάσταση και πνίγει την οποιαδήποτε θέληση για σύγκριση μεταξύ ασύγκριτων μεγεθών.
- Αποτυπώνεται η αντίληψη της ύπαρξης ανταγωνιστή Καπετάνιου Πειρατή στο κοντινό πλάνο στο πρόσωπο του Muse ο οποίος συγκατανεύει (για τώρα).

### **6<sup>η</sup>-8<sup>η</sup> Σκηνή:**

- Η μουσική που ακούγεται από το αυτοκίνητο του ατζέντη μας εντάσσει στον κόσμο του λιμανιού της ανατολής.

- Το χρώμα συνεχίζει και είναι θερμό, γιατί βρισκόμαστε επίσης σε ανατολική χώρα.
- Ο άξονας της κάμερας αλλάζει βάσει του βλέμματος του Cpt Phillips. Επίσης δηλώνεται το υπόρρητο νόημα του έχοντος εξουσία.
- Ο φωτισμός γίνεται ρεαλιστικός και όχι ακαδημαϊκός ή στιλιζαρισμένος. Από τα τζάμια της γέφυρας στο πρώτο πλάνο που εισέρχεται ο Καπετάνιος δεν φαίνεται καν ο εξωτερικός κόσμος του λιμανιού (είναι λευκά – «καμένα»). Ο φωτισμός είναι motivated λόγω της πηγής φωτός από τα φινιστρίνια (τζάμια παραθύρων γέφυρας του πλοίου).
- Πλάνα american.
- Χρήση zoom στον χάρτη για επιτονισμό του τόπου που θα γίνει το συμβάν της πειρατείας (ανοιχτά της Σομαλίας).
- «Hero shots» για εγκαθίδρυση του ηγετικού προσώπου του κεντρικού ήρωα κατά τον απόπλου.
- Αντιστοίχιση ρυθμού μοντάζ μεταξύ προετοιμασίας πλοίου και πειρατικών βαρκών από τους πειρατές.

### 9<sup>η</sup>-10<sup>η</sup> Σκηνή:

- Συνεχίζει ο ρεαλιστικός φωτισμός.
- Μέσω των ερμηνειών τόσο του Tom Hanks όσο και των υπόλοιπων ηθοποιών εγκαθιδρύεται η ηγεμονία του Πλοιάρχου. Ακόμα και το «πάγωμα» της κατάστασης εντός του καπνιστηρίου από την παρουσία και τις παρατηρήσεις του Richard Phillips δείχνουν τον απόλυτο έλεγχο του Καπετάνιου και τα άβολα συναισθήματα του πληρώματος απέναντί του. Ο ηγετικός του ρόλος δεν είναι τόσο ρεαλιστικό στοιχείο (βάσει των μαρτυριών του πληρώματος), αλλά η μη αρμονική σχέση μαζί τους είναι αληθοφανής.

### 11<sup>η</sup> Σκηνή:

- Τεχνητή συσκότιση εκτός κι εντός του mothership των πειρατών η οποία έγινε στο post production. Αποδεικνύεται από τον «καμένο» ουρανό, πολλές λεπτομέρειες στις σκιές, αλλά και στην ίδια ύπαρξη των σκιών που δεν δικαιολογείται από το περιρρέουσα σκοτεινή ατμόσφαιρα.
- Λιγοστός και παλιός ναυτιλιακός εξοπλισμός σε αντίθεση με την σύγχρονη γέφυρα του container-ship.
- Έχει γίνει ήδη η αρχή της επαναλαμβανόμενης χρήσης των μεσαίων και κοντινότερων πλάνων. Αυτό δείχνει την δική μας μεγαλύτερη και βαθύτερη εμπλοκή σε σχέση με τις εξελίξεις.

### 12<sup>η</sup> Σκηνή:

- Practical και motivated φωτισμός.
- Κοντινό πλάνο ώστε να δούμε την συναισθηματική αντίδραση του Πλοιάρχου κατά τη διάρκεια της ανάγνωσης των πειρατικών bulletins.

### 13<sup>η</sup> Σκηνή:

- Γρήγορες εναλλαγές πλάνων.

- Κοντινά πλάνα.
- Οπτική κάμερας βάσει οπτικής Cpt Phillips.
- Ήχος του ραντάρ.
- Δημιουργία έντασης: Ασταθής κάμερα, μουσική αγωνίας και γρήγορο μοντάζ μαζί με τα παραπάνω συμβάλουν στο ευκταίο αποτέλεσμα.
- Στο πλοίο η κίνηση της κάμερας γίνεται χωρίς ζουμ ή αλλαγή φακού. Μέσω αυτού προκύπτει ότι υπάρχει επιθυμία απλής καταγραφής των γεγονότων όσο στήνεται το σκηνικό έντασης.
- Κοντινά σε πρόσωπα κι εξοπλισμό.
- Έχουμε ουσιαστικά για πρώτη φορά «action πλάνα» μέσω της πλάγιας οπτικής της κίνησης των πειρατικών βαρκών που δείχνουν την δυναμική κι επιθετική κατεύθυνση προς το πλοίο.
- Τα γενικά πλάνα καταδεικνύουν την διαφορά μεγέθους μεταξύ πλοίου και βαρκών.
- Υπάρχει αντίστιξη πλάνων βλέποντας την ησυχία και τον επαγγελματισμό των ναυτικών πάνω στο πλοίο σε σχέση με την οχλαγωγία, τις απότομες κινήσεις και τον ερασιτεχνισμό των πειρατών.
- Πλάνα εντός των βαρκών από την πρύμη προς την πλώρη γυρίζονται με GoPro ώστε να αντιλαμβανόμαστε το ευρυγώνιο και δυναμικό πεδίο προς το καράβι. Επιπροσθέτως, θα είναι πρακτικά πολύ δύσκολο και μη εύχρηστο να γυριστούν αυτά τα πλάνα με άλλη κάμερα λόγω των συνθηκών (στενός χώρος, κύμα και κατά συνέπεια διαρκές κούνημα).
- Πρώτη οπτική επαφή, έστω εξ αποστάσεως, μεταξύ ήρωα και αντιήρωα (Cpt Phillips και Muse).

#### 14<sup>η</sup> Σκηνή:

- Ρεαλιστικός και motivated φωτισμός.
- Καταγραφή συζήτησης.
- Μεσαία και κοντινά πλάνα.
- Ένταση μεταξύ ναυτικών ώστε ν' αντιληφθούμε τις αντιθέσεις μεταξύ πληρώματος από τη μία πλευρά και πλοιάρχου – υποπλοιάρχου από την άλλη. Σε μία μελέτη που προσεγγίζει μαρξιστικά – ταξικά την ταινία θα υπήρχε γόνιμος χώρος ανάλυσης στην προκειμένη σκηνή.
- Η συζήτηση που εξελίσσεται δείχνει τον Captain Phillips ως τον απόλυτο κυρίαρχο της συζήτησης, ενώ η πραγματική συζήτηση εξελίχθηκε πολύ διαφορετικά με τον Α' Μηχανικό Mike Perry να λαμβάνει τα ηνία του πληρώματος και να δίνει λύσεις που ο Richard Phillips αρνιόταν βάσει του τηλεοπτικού ντοκιμαντέρ *Real Story Of Captain Phillips* του σκηνοθέτη Ian Bremner.<sup>84</sup>

<sup>84</sup> <https://www.imdb.com/title/tt10086662/> και <https://www.youtube.com/watch?v=9k1OA9nF4Ak&t=14s> - τελευταία πρόσβαση: 31/01/2024.

### 15<sup>η</sup> Σκηνή:

- Ρεαλιστικός και motivated φωτισμός.
- Κοντινό πλάνο αποτύπωσης συναισθημάτων του Πλοιάρχου, ενώ στέλνει το e-mail.
- Κοντινό στην οθόνη για να αντιληφθούμε την δυσκολία επιλογής λέξεων, αλλά και την επιλογή της λακωνικότητας ώστε να μην ανησυχήσει η σύζυγος.

### 16<sup>η</sup> Σκηνή:

- Ρεαλιστικός και motivated φωτισμός.
- Καταγραφή των γεγονότων.
- Ένταση μεταξύ πειρατών ώστε να υπάρξει η αντιστοίχιση ή η αντίστιξη με την ένταση των ναυτικών. Εδώ η διαφωνία οδηγείται στα άκρα και δεν υπάρχει «πολιτισμένο» τέλος. Επίσης, σε μία μελέτη που θα υπήρχε προσέγγιση μέσω της μετααποικιακής κριτικής στην παρούσα ταινία, η συγκεκριμένη σκηνή θα αποτελούσε γόνιμο έδαφος ανάλυσης για το πώς βλέπουμε τους «άλλους».

### 17<sup>η</sup>-18<sup>η</sup> Σκηνή:

- Ρεαλιστικός και motivated φωτισμός.
- Εναλλαγή πλάνων.
- Χτίσιμο της νέας και κύριας έντασης της ταινίας ώστε να φτάσουμε στην πραγμάτωση της σύγκρουσης μεταξύ των δύο κόσμων.
- Κοντινά πλάνα.
- GoPro γυρίσματα εντός των βαρκών όπως σε προηγούμενη σκηνή.
- Action πλάνα. Η κάμερα έχει χαμηλώσει και ακολουθεί την ένταση. Έχουμε ενταχθεί πλήρως στις εξελίξεις.
- Οι πειρατές έχουν ανέβει στη γέφυρα και τα πλάνα γίνονται μέσω τηλεφακού. Η κάμερα εκφράζει τη συμπύεση και παίρνει απόσταση παρατηρητή, ενώ κρύβεται πίσω από τον εξοπλισμό της γέφυρας για να αποτυπώσει την ένταση και τα φοβικά συναισθήματα.
- Καταγραφή όλης της εξέλιξης με ρεαλιστικό και motivated φωτισμό ακόμα και στα σημεία του μηχανοστασίου. Σίγουρα στα σκοτεινά σημεία έχει υπάρξει έντονη επεξεργασία στο post production, αλλά ο φωτισμός παραμένει motivated, διότι τεχνικά φαίνονται συνεχώς οι πηγές. Παρόλα αυτά, όταν αναλυθεί παρακάτω και η ταινία «Kaprigen» θα αντιληφθούμε καλύτερα γιατί διαφέρει η ρεαλιστική οπτική των ΗΠΑ από τη ρεαλιστική οπτική της Ευρώπης σε σχέση με τον φωτισμό, αλλά και την επεξεργασία. Ένα βασικό στοιχείο διαφοροποίησης που πρέπει να το θέσουμε από τώρα αφορά τα μαύρα σημεία των πλάνων του Crt Phillips που είναι εντελώς μαύρα και χωρίς κανένα δείγμα «θορύβου». Η αντίθεση (contrast) είναι μεγάλη και τα χρώματα έντονα και καθαρά. Στο Kapringen υπάρχει θόρυβος, χαμηλή αντίθεση και κάποιες στιγμές το μαύρο είναι τόσο ξεθωριασμένο



που μοιάζει γκρι και όλα τα στοιχεία της ευρωπαϊκής οπτικής συντελούν στο γύρισμα του αληθοφανούς και ρεαλιστικού ευρωπαϊκού «όπως ακριβώς είναι», διότι στο τελικό μοντάζ με συνειδητή επιλογή δεν επιλέγουν το υπερβολικό στιλιζάρισμα και αυτό οδηγεί στην συντήρηση των «ελαττωμάτων» της μη στιλιζαρισμένης επιλογής.

- Αντικειμενική οπτική και επίτευξη suspense: Βλέπουμε εξελίξεις και κρυψώνες ναυτικών που δεν γνωρίζει η υποκειμενική οπτική του Cpt Phillips. Αυτό μας δημιουργεί επιπλέον αγωνία κι «εκκρεμότητα» για το αν θα αντιληφθούν οι πειρατές κάτι ή όχι μέχρι τη στιγμή που αιχμαλωτίζεται ο Muse και γίνεται η συμφωνία ανταλλαγής.

### 19<sup>η</sup> Σκηνή:

- Ενώ έχουμε κλειστοφοβικό περιβάλλον (βάρκα), η φωτογραφία δεν αντικατοπτρίζει την ίδια αίσθηση λόγω της γενικότερης στιλιζαρισμένης ατμόσφαιρας.
- Κοντινά πλάνα.
- Ο φωτισμός είναι σταθερός. Αυτό δεν είναι ρεαλιστικό εντός μίας σωσίβιας λέμβου που επηρεάζεται συνεχώς από εξωγενείς πηγές φωτός. Επίσης ο φωτισμός θα έπρεπε να είναι λιγότερος. Αυτό επιβεβαιώνεται σε μία από τις επόμενες σκηνές που ο Greengrass θέλει να δείξει την αντίθεση μεταξύ φωτός που προέρχεται από προβολέα και υπόλοιπου χώρου που βρίσκεται, όντως, στο απόλυτο σκοτάδι. Με άλλα λόγια, για τον σκοπό της αντίθεσης (contrast) διαπιστώνουμε τον ρεαλιστικό φωτισμό που στην προκειμένη περίπτωση δεν υφίσταται σε τόσο μεγάλο βαθμό.

### 20<sup>η</sup> Σκηνή:

- Χρήση zoom στις οθόνες του θαλάμου επιχειρήσεων για δεικτικούς λόγους επισήμανσης όπως στις πρώτες σκηνές που είχε γίνει το ίδιο για να επικεντρωθούμε στο σημείο του χάρτη που οριοθετούσε «ανοιχτά νερά» της Σομαλίας.
- Ήχοι από ασύρματο για ατμοσφαιρική επισφράγιση.
- Φωτογραφία στιλιζαρισμένη με έντονο μπλε φως.
- Κοντινά πλάνα και χρήση zoom στα πρόσωπα για ένταση και επιτονισμό σοβαρότητας της κατάστασης. Για άλλη μία φορά στοιχεία που οδηγούν στην «ποδηγέτηση» του κοινού.
- Ένα επιπλέον στοιχείο που οδηγούν στην δημιουργία επιπλέον έντασης και πίεσης είναι η μουσική αγωνίας που θυμίζει παλμικό ρυθμό.

### 21<sup>η</sup> Σκηνή:

- Το key light είναι motivated, διότι οι πηγές είναι τα παράθυρα της λέμβου, αλλά ταυτοχρόνως υπάρχει το προαναφερθέν «στιλιζάρισμα» όσον αφορά το fill light το οποίο διαχέεται εντός.
- Κοντινά πλάνα.
- Επιπλέον φωτισμός τύπου προβολέας (πέρα από τα practicals) αντανακλά – «προδίδεται» στα γυαλιά του Tom Hanks.

- Οι ήρωες δεν έχουν φυσική κίνηση εντός της λέμβου. Λόγω κυμάτων (ακόμα και μικρής έντασης) θα έπρεπε να υπάρχει μεγαλύτερη φυσική κίνηση στα άτομα που παραμένουν όρθιοι.
- Την ίδια στιγμή η γέφυρα του πλοίου (που ακολουθεί) είναι σκοτεινή όπως πρέπει να είναι στην πραγματικότητα για λόγους ασφαλούς ναυσιπλοΐας. Ο ήχος του ραντάρ, αλλά και το κοντινό σε αυτό μάς βάζει για λίγο στην ατμόσφαιρα της γέφυρας ενός εμπορικού πλοίου πετυχημένα.

### 22<sup>η</sup> Σκηνή:

- Ο φωτισμός παραμένει αφύσικος παρά το ότι είναι χαμηλός με ρεαλιστική στόχευση.
- Ο ιδρώτας πλέον είναι φανερός σε όλα τα άτομα. Ίσως θα έπρεπε να το έχουμε δει τόσο ξεκάθαρα από πιο νωρίς στην ταινία ώστε να αποτυπωθεί ακόμα καλύτερα η πραγματική συνθήκη ομηρίας. Πλέον είναι πιο πετυχημένη η αποτύπωση αγωνίας, έντασης, κούρασης, αλλά και της γενικότερης κλειστοφοβικής συνθήκης.
- Η περιγραφικότητα όσον αφορά το τραύμα τόσο από άποψη πλάνων όσο και από άποψη επισήμανσης μέσω των διαλόγων μπορεί να κριθεί ως υπερβολική για την ευρωπαϊκή ματιά, αλλά ως επιβεβλημένη για την χολιγουντιανή οπτική. Ίσως μέσω αυτής της κατάστασης να υπερτονίζεται η εκκίνηση μίας πιο κοντινής ανθρώπινης επαφής μεταξύ του Cpt Phillips και του νέου -ηλικιακά- πειρατή.
- Ο πειρατής Najee που έχει σταθερά τον ρόλο του σκληρού παρεμβαίνει πετυχαίνοντας ερμηνευτικά το επιθυμητό αποτέλεσμα.

### 23<sup>η</sup> Σκηνή:

- Η μουσική «γεμίζει» ξανά την ατμόσφαιρα με σκοπό την δημιουργία έντασης.
- Τα γκρο πλαν είναι αλληπάλληλα και έχουν την πρωτοκαθεδρία ώστε να υπάρχει συνεχόμενα ακόμα μεγαλύτερη αποτύπωση συναισθημάτων και ψυχολογικής πίεσης υπό σοβαρές συνθήκες.
- Οι εντολές ακούγονται και δεν βλέπουμε την άλλη πλευρά της «συχνότητας». Με αυτό επιτυγχάνεται η αναπαράσταση της αθέατης «αρχής», της ναυάρχου που μιλά για την απαίτηση του Λευκού Οίκου και δίνει εντολές. Ταυτιζόμαστε με τον Castellano που βλέπουμε να δέχεται τις εντολές με στρατιωτική πειθαρχία και αντίληψη για το ενδεχόμενο παρέμβασης των ειδικών δυνάμεων.
- Με το χρονικό όριο επιτυγχάνεται το κινηματογραφικό suspense για το κοινό. Μέσω της ταύτισης με την αγωνιώδη, αλλά γεμάτη επαγγελματισμό κατάσταση του Castellano επιτυγχάνεται ακόμα περισσότερο ο παραπάνω σκοπός.

### 24<sup>η</sup> Σκηνή:

- Τα πολύ κοντινά πλάνα συνεχίζουν εντός της λέμβου. Στα πρόσωπα και τις αντιδράσεις αποτυπώνονται τα νεύρα, αλλά και η επήρεια των μαλακών ναρκωτικών.

- Ο νέος πειρατής σπεύδει να δώσει νερό στον Cpt Phillips με βλέμμα κατανόησης και συμπόνοιας απέναντί του. Την ίδια στιγμή που δείχνει φόβο για τους υπόλοιπους και συγκεκριμένα για τον «δυνατό» και νευρικό Najee.
- Αναπαραστατική απόγνωση στο βλέμμα του Muse καθώς μένει αναπάντητη η προσπάθεια επικοινωνίας με τον Hufan.

### 25<sup>η</sup> Σκηνή:

- Ο Najee σε κατάσταση επιφυλακής.
- Ερμηνευτικές αντιδράσεις που επιβεβαιώνουν για άλλη μία φορά τα νεύρα και την κατάσταση έντασης.
- Επικοινωνία μέσω ασυρμάτου Muse και Hufan (γηνραιός πειρατής – καπετάνιος του mothership). Η άλλη πλευρά της συχνότητας -ως αντιστοιχία στην σκηνή με το πολεμικό ναυτικό- δίνει εντολές κι εμείς βλέπουμε μόνο τις εκφράσεις – αντιδράσεις του Muse.
- Φαίνεται εκνευρισμός και απογοήτευση για την αποδοκιμασία του Hufan και για τη νέα εντολή που αφορά την απαγωγή του Καπετάνιου. Ο Muse δείχνει ν' αντιλαμβάνεται ή/και να νιώθει την εγκατάλειψη.
- Απότομη αλλαγή έκφρασης ώστε να δείξει ότι κατέχει ακόμα τον έλεγχο της κατάστασης απέναντι στον Cpt Phillips.

### 26<sup>η</sup> Σκηνή:

- «Σπάσιμο» ρυθμού που μέχρι τώρα αφορούσε το εσωτερικό περιβάλλον της λέμβου (μέρα – νύχτα) με την εμφάνιση των στρατιωτικών τζιπ και της αντίστοιχης εναλλαγής πλάνων. Αυτά τα σύντομα πλάνα επιδιώκουν το ξάφνιασμα του κοινού και την επιβεβαίωση για τη βοήθεια των ειδικών δυνάμεων που προανέφερε η ναύαρχος.
- Ακούμε πάλι από την άλλη μεριά του τηλεφώνου τις εντολές του Λευκού Οίκου.
- Η αντίδραση του SEAL Commander είναι αντίστοιχη του Καπετάνιου Castellano. Δείχνει στρατιωτική πειθαρχία κι επαγγελματισμό απέναντι στις εντολές που δέχεται.

### 27<sup>η</sup> Σκηνή:

- Τα παρακάτω πλάνα σηματοδοτούν την αρχή κατάρρευσης των πειρατών υπό το βλέμμα του Καπετάνιου: Κοντινό πλάνο στην πληγή του Muse, κοντινό στον ιδρώτα και στο απεγνωσμένο πρόσωπο του οδηγού της λέμβου, πλάνο στον νευριασμένο – δυνατό πειρατή, μεσαίο πλάνο πίσω από τον Cpt Phillips με κατεύθυνση τον τραυματισμένο νέο πειρατή.
- Μουσική την στιγμή της έντασης. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι γίνεται υπερβολική χρήση της μουσικής για «χτίσιμο έντασης» πολλαπλές φορές. Ο κάθε πειρατής δείχνει για άλλη μία φορά τον ρόλο του και συνολικά αναδεικνύουν τα νεύρα και την ένταση των στιγμών.
- Πετυχημένη η ξαφνική αλλαγή φωτισμού λόγω προβολέα του αντιτορπιλικού που δείχνει ξεκάθαρο motivation, ενώ ταυτόχρονα συνοδεύεται από την μπουρού του αντιτορπιλικού

με αποτέλεσμα την έναρξη της «νέας κατάστασης» που επενδύει στο σοκ της πρώτης στιγμής για ν' αναλάβει ψυχολογικά τα ηνία της διαπραγμάτευσης από την αρχή.

- Ρεαλιστικός ο έντονος κυματισμός λόγω της ύπαρξης του νέου μεγάλου πλωτού γύρω από τη σωσίβια λέμβο.
- Χρήση zoom.

### 28<sup>η</sup> Σκηνή:

- Χρήση τηλεφακού.
- Χρήση κάμερας για υιοθέτηση οπτικής στρατού. Εισαγωγή νέου παρατηρητή: διαπραγματευτής και μεταφραστής Nemo.
- Χρήση zoom.
- Η επιλογή γλώσσας (αγγλικά αντί σομαλικών που γνωρίζει ο διαπραγματευτής) έχει ιδιαίτερη σημασία. Ο Muse δε θέλει να παρασυρθεί και να μιλήσει τη μητρική του γλώσσα και προτιμάει τη διεθνή-απόρροπη γλώσσα για τις διαπραγματεύσεις.
- Γρήγορο μοντάζ. Εναλλαγή πλάνων κατά τη διαπραγμάτευση.
- Ένα νέο «μέχρι τότε» εγκαθιδρύεται για την ανανέωση του suspense καθώς τονίζεται η δυσκολία εύρεσης των δέκα εκατομμυρίων που ζητάει η πλευρά των πειρατών. Αυτό συνοδεύεται από την αποτύπωση της αποφασιστικότητας του Muse.
- Από προηγούμενες σκηνές (εντός βάρκας) συνεχίζονται τα κοντρ πλονζέ για τους πειρατές επιβεβαιώνοντας συνεχώς την πρωτοκαθεδρία και ισχύ τους.

### 29<sup>η</sup> Σκηνή:

- Συνέχιση κοντρ πλονζέ στους πειρατές.
- Τα πλάνα επηρεάζονται από τον άξονα βλέμματος του Cpt Phillips.
- Ασυνέπεια φωτισμού. Ας τον χαρακτηρίσουμε «2<sup>ο</sup> φωτισμό ημέρας», διότι στην προηγούμενη σκηνή ημέρας δεν είναι ίδιος.
- Η αγωνία και ο φόβος για το αν όλα θα πάνε καλά αποτυπώνονται στο πρόσωπο του Tom Hanks καθώς βρίσκεται στην μπουκαπόρτα της λέμβου και συνομιλεί με τον στρατό.
- Γρήγορη εναλλαγή πλάνων για χτίσιμο επιπλέον έντασης πριν φτάσουμε σε νέα κρίση (πυροβολισμός Hajee δίπλα από το αυτί του Cpt Phillips).
- Αναπαριστώμενη ένταση εντός της λέμβου.

### 30<sup>η</sup> Σκηνή:

- Κοντινό πλάνο για επίταση του προβληματισμού και εμπέδωση της έντονης κατάστασης που βιώνεται.
- Ο Muse κρατάει το πληγωμένο χέρι του και μονολογεί. Η ερμηνεία του Barkhad Abdi μάς εντάσσει στα παραισθησιογόνα όνειρά του (υποθέτουμε ότι ήδη έχει χάσει αρκετό αίμα). Μας πείθει για τις μάταιες προσδοκίες των πειρατών που αποτελούν πόνια στα χέρια των

«μεγάλων της άλλης πλευράς». Η υγεία του Muse έχει επιδεινωθεί. Ο έντονος βήχας και ο ιδρώτας σε όλο το σώμα το επιβεβαιώνουν.

- Τα βλέμματα των πειρατών και του Cpt Phillips καθορίζουν τον άξονα της κάμερας που «βλέπει» επιπλέον δύο πολεμικά πλοία να ακολουθούν τη βάρκα.
- Η ερμηνεία του Tom Hanks μας δείχνει την αγωνία του Phillips ώστε να πείσει τους πειρατές ότι όλα έχουν τελειώσει κι ότι επέρχεται στρατιωτική επίθεση.

### 31<sup>η</sup> Σκηνή:

- Αφού έχουμε μία καταγραφή της ενημέρωσης του Castellano για την επικείμενη επίθεση των ειδικών δυνάμεων περνάμε σε κοντινό πλάνο καθώς κοιτάει τον καθρέφτη αντιλαμβανόμενος ότι οι δικές τους αρμοδιότητες φτάνουν στο τέλος, αλλά και τη σημασία της εμπλοκής των ειδικών δυνάμεων. Δείχνει ερμηνευτικά με την έκφρασή του να γνωρίζει επακριβώς -λόγω εμπειρίας- τι επίκειται.

### 32<sup>η</sup> Σκηνή:

- Ο άξονας της κάμερας επηρεάζεται από το βλέμμα του Cpt Phillips καθώς βλέπει όλους τους πειρατές εξαντλημένους.
- Σπάσιμο ρυθμού ξανά όπως παραπάνω για τον ίδιο σκοπό αναπαράστασης της ερχόμενης στρατιωτικής βοήθειας.
- Μουσική για χτίσιμο έντασης.
- Πλάνα GoPro των αλεξιπτωτιστών.

### 33<sup>η</sup> Σκηνή:

- Ασυνέπεια φωτισμού: «2<sup>ος</sup> φωτισμός νύχτας».
- Θερμική κάμερα – νέα οπτική.
- Έντονη εναλλαγή πλάνων.
- Μουσική.
- Υποβρύχια πλάνα.
- Φωτισμός motivated από φωτοβολίδες.
- Εναλλαγή πλάνων μεταξύ «παρατηρητή στρατού» και πειρατών.
- Πολύ κοντινά πλάνα στα πρόσωπα των Muse-Cpt Phillips.
- Σε αυτή την σκηνή, αλλά και σε προηγούμενες πολλά transitions δεν γίνονται μόνο με cuts, αλλά με pan.
- Καθώς ο Διοικητής των Ειδικών Δυνάμεων αναφέρει τις ταυτότητες των πειρατών γίνεται πετυχημένη αναπαράσταση του συναισθήματος της αγωνίας στα πρόσωπα των πειρατών καθώς αντιλαμβάνονται ότι γνωρίζουν για αυτούς. Μετέπειτα επίσης αποτυπώνεται επαρκώς η σύγχυση μέχρι που όλα τα παραπάνω λυγίζουν τον Muse ώστε να πάει στο USS Bainbridge.

### 34<sup>η</sup> Σκηνή:

- Μουσική.
- Κοντινά για την προετοιμασία του στρατού.
- Γρήγορη εναλλαγή πλάνων.

### 35<sup>η</sup> Σκηνή με όλες τις γρήγορες εναλλαγές χώρων:

- Σπάσιμο ρυθμού προς πιο αργό πλάνο για επιτονισμό του διαλόγου Muse και Cpt Phillips. Ο χρόνος διαστέλλεται πετυχημένα.
- Κοντινά πλάνα για συναισθηματική αποτύπωση και χτίσιμο έντασης όσον αφορά τα πλάνα στον θάλαμο.
- Practical φωτισμός – motivated με μεσαία και κοντινά πλάνα.
- Χρήση zoom με μουσική που επίσης δημιουργεί ένταση.
- Η στιγμή του έντονου φωτισμού από το αντιτορπλικό δείχνει motivated φωτισμό, αλλά και μέσω του «can't see» που ακούγεται από τον πειρατή αντιλαμβανόμαστε ότι ο φωτισμός έχει άμεση επίδραση στην πλοκή. Αυτό το ξαναείδαμε δύο στιγμές κατά τη διάρκεια της ταινίας. Η πρώτη στιγμή αφορά την συσκότιση του μηχανοστασίου που βοήθησε στην αιχμαλώτιση του Muse. Η δεύτερη στιγμή αφορά ένα πλάνο που «τυφλώνεται» ο οδηγός της λέμβου από τον προβολέα του πολεμικού πλοίου και βάζει το χέρι του μπροστά στο πρόσωπό του. Αυτές οι -συνολικά- τρεις στιγμές που ο φωτισμός έχει άμεση επίδραση στην πλοκή της ταινίας αποτελούν την πιο μεστή αποτύπωση της οργανικής σχέσης του φωτός για την ταινία *Captain Phillips*.
- Αγωνιώδης μουσική.
- Εντείνεται και εν τέλει επικρατεί ο ήχος του ελικοπτέρου.
- Κάμερα που υιοθετεί την οπτική του Cpt Phillips (POV) για το βλέμμα προς τον στυλό.
- Ανθρώπινη σχέση μεταξύ νέου πειρατή και Cpt Phillips που επιβεβαιώνει την προαναφερθείσα έναρξη της συγκεκριμένης σχέσης.
- Εναλλαγή πλάνων κι έντονη μουσική στο σημείο της κρίσης που φέρνει τον Πλοίαρχο σε κίνδυνο.
- Στιγμή κορύφωσης: Τα πλάνα εναλλάσσονται με ρυθμικό μοντάζ καθώς όλα τα πλάνα έχουν ίδια -σύντομη- διάρκεια.
- Εκτέλεση των πειρατών, ενώ βλέπουμε με κοντινό πλάνο την απόγνωση του Πλοίαρχου και την στιγμή της συνειδητοποίησης για το τι έγινε ακριβώς δίπλα του. Ακολουθείται ένα ρακόρ βλεμμάτων με βάση τον οπτικό άξονα του Cpt Phillips.

### 36<sup>η</sup> Σκηνή:

- Πλονζέ στον Muse για να επισημανθεί η στιγμή της καταπόντισής του.
- Δραματική ερμηνεία.
- Μουσική δραματική.

- Εντόνως αληθοφανής ερμηνεία της κατάστασης σοκ από τον Tom Hanks.
- Επίσης εξαιρετικά αληθοφανής η ερμηνεία της γυναίκας που παρέχει τις πρώτες βοήθειες. Καθώς είναι επαγγελματίας του στρατού και όχι ηθοποιός, αξίζει ιδιαίτερη επισήμανση για τη συνεργασία επαγγελματιών ηθοποιών και ερασιτεχνών για αυτό το ερμηνευτικό αποτέλεσμα το οποίο ξεχωρίζει.

## ΤΙΤΛΟΙ ΤΕΛΟΥΣ

## 2.3 ΚΑΤΑΤΜΗΣΗ ΣΕΚΑΝΣ ΤΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ ΚΑΠΡΙΝΓΕΝ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΟΣ

**1<sup>η</sup> Σεκάνς – Πλοίο κι Εταιρεία:** Η πρώτη έκθεση πληροφοριών αφορά τους δύο βασικούς ήρωες της ταινίας. Η πρώτη σκηνή δείχνει τον κεντρικό ήρωα -όσον αφορά την πλευρά του πλοίου- που είναι ο Mikkel. Ο Mikkel είναι ο μάγειρας του πλοίου και μιλάει με την οικογένειά του μέσω τηλεφώνου ενημερώνοντάς την για το πότε θα γυρίσει. Το καράβι είναι εν πλω και φτάνει στη Βομβάη σε λίγες μέρες. Ο Mikkel ενημερώνει με διστακτικότητα ότι θα αργήσει δύο μέρες παραπάνω αναδεικνύοντας έτσι τη σημαντικότητα της ναυτικής απουσίας κι έλλειψης από τα αγαπημένα πρόσωπα. Τον βλέπουμε εν ώρα καθήκοντος στην κουζίνα κι επίσης εμφανίζεται μία κάρτα που αναγράφει «1<sup>η</sup> Μέρα». Αυτό μας αποκαλύπτει ότι είναι η αρχή μίας κατάστασης που ακόμα δεν γνωρίζουμε. Ο Mikkel, εκτός από την κουζίνα, βρίσκεται και στο μηχανοστάσιο ώστε να πάρει κάποιες μετρήσεις. Αυτό ως γεγονός μας δείχνει αυταπόδεικτα ότι πρόκειται για μικρό πλοίο με μικρό αριθμό πληρώματος που αναμειγνύονται οι ειδικότητες και αρμοδιότητες. Επίσης διαφαίνεται η φιλική σχέση μεταξύ του μηχανικού Jan και του Mikkel.

Στο δεύτερο μέρος της Σεκάνς βλέπουμε τον κεντρικό ήρωα -όσον αφορά την πλευρά της ναυτιλιακής εταιρείας- που είναι ο Peter. Ο Peter είναι ο CEO της ναυτιλιακής εταιρείας. Κατά τη διάρκεια της έκθεσης πληροφοριών τον βλέπουμε να καταφτάνει οδηγώντας το αυτοκίνητό του στην εταιρεία, να μιλάει στο τηλέφωνο ως ένδειξη απασχολημένου σημαντικού στελέχους και να παρακολουθεί παρουσίαση που αφορά τις εμπορικές συνδιαλλαγές και την κατάσταση της αγοράς στην Ιαπωνία. Με αυτόν τον τρόπο εντασσόμαστε στο διαπραγματευτικό πλαίσιο που επίκειται να γίνουμε μάρτυρες τόσο με τους Ιάπωνες ως εισαγωγική έκθεση του χαρακτήρα του Peter (σκληρός διαπραγματευτής) όσο και στην κύρια διαπραγμάτευση -με τους πειρατές- η οποία αποτελεί τον πυρήνα της ταινίας. Ο υφιστάμενος του CEO Lars φαίνεται να χρειάζεται βοήθεια με τους Ιάπωνες και γι' αυτό αναλαμβάνει δράση ο Peter και φέρνει εις πέρας τη συμφωνία μετά από σκληρή διαπραγμάτευση πετυχαίνοντας (και με το παραπάνω) τον στόχο. Ο Peter χρησιμοποιεί την παραπάνω διαπραγμάτευση ως «μάθημα» για τον υφιστάμενό του Lars.

**2<sup>η</sup> Σεκάνς – MV Rozen υπό καθεστώς πειρατείας:** Ο Peter ενημερώνεται από τον Lars ότι το MV Rozen είναι υπό καθεστώς πειρατείας. Πλήθος πειρατών βρίσκεται ήδη στο καράβι. Όλο το πλήρωμα είναι υπό ομηρία. Οι πειρατές χωρίζουν το πλήρωμα στη γέφυρα. Κατεβάζουν κάτω τον Mikkel, τον Καπετάνιο και τον Jan. Οι πειρατές μιλάνε σομαλικά και ο Mikkel δεν μπορεί να καταλάβει τίποτα πέρα από την γλώσσα του σώματος. Υπότιτλοι δεν υπάρχουν ώστε να είμαστε στην ίδια θέση με τον Mikkel και τους υπόλοιπους ναυτικούς. Τον αναγκάζουν -υπό την απειλή όπλων- να τους μαγειρέψει. Σε μία στιγμή που οι πειρατές δεν βλέπουν τον μάγειρα, εκείνος προλαβαίνει να κρύψει τη βέρα του. Αμέσως μετά τον βάζουν να δοκιμάσει το φαγητό που έφτιαξε. Ταυτόχρονα, στην εταιρεία ο Peter ενημερώνεται για την παρούσα συνθήκη, ενώ ακούει μέσω ηχογράφησης τα τελευταία λόγια του Καπετάνιου πριν βρεθούν υπό ομηρία. Ακούμε τον Καπετάνιο να περιγράφει την προσέγγιση των πειρατικών σκαφών. Ο Mikkel καθαρίζει την κουζίνα πάντα με την παρουσία των πειρατών. Τον οδηγούν στο καπνιστήριο ώστε να είναι μαζί με τον Καπετάνιο και τον Jan. Οι ώρες περνούν. Την επόμενη μέρα έχουμε την εισαγωγή του (ανταγωνιστή) αρχηγού των πειρατών τον οποίο συνοδεύουν εντός της κουζίνας και αντικρύζει για πρώτη φορά τον Mikkel.



**3<sup>η</sup> Σεκάνς – Θέση βάσεων για διαπραγματεύσεις:** Η 3<sup>η</sup> σεκάνς ανοίγει με την ενημέρωση των οικογενειών των ναυτικών από την πλευρά της εταιρείας. Στην ενημέρωση γίνεται για πρώτη φορά η παρουσίαση του επαγγελματία διαπραγματευτή Julian Connor που θα βοηθήσει στις επικείμενες διαπραγματεύσεις. Επίσης η παρουσία της συζύγου του Mikkel που αναρωτιέται για το πως μπορούν να ξέρουν ότι οι άνθρωποι τους είναι ζωντανόι, μαζί με την κόρη τους που φοράει ακουστικά και είναι προσηλωμένη στην ηλεκτρονική της συσκευή ώστε να προστατευτεί από την παρούσα συζήτηση, αναδεικνύουν τη συλλογική κατάσταση απελπισίας των οικογενειών. Από την άλλη μεριά η παρέμβαση του CEO Peter σε αυτό ακριβώς το σημείο, δείχνει ότι δεν φοβάται ν' αναλάβει τις ευθύνες της θέσης του ακόμα και τις πιο δύσκολες στιγμές. Αμέσως μετά, στον χώρο συσκέψεων (και χώρο της επικείμενης διαπραγμάτευσης) ο Julian Connor εξηγεί στον Peter γιατί δεν πρέπει να δεχτούν αμέσως μία προσφορά. Επιπροσθέτως του τονίζει με επιμονή ότι δεν πρέπει ν' αναλάβει ο ίδιος ο CEO τις διαπραγματεύσεις, διότι υπάρχει ο κίνδυνος της συναισθηματικής εμπλοκής. Παρόλα αυτά ο Peter παίρνει την αντίθετη απόφαση, διότι θεωρεί πως οι ζωές των εργαζομένων του αποτελούν αποκλειστικά δικό του πεδίο ευθύνης ακόμα και στο πεδίο της διαπραγμάτευσης.

Βρισκόμαστε ήδη στην 7<sup>η</sup> μέρα ομηρίας. Για πρώτη φορά ο κεντρικός ήρωας (Mikkel) μιλάει με τον ανταγωνιστή του (Omar). Ο Omar παρουσιάζεται ως διαπραγματευτής και μεταφραστής. Αρνείται τον ρόλο του πειρατή. Εξηγεί στον Mikkel ότι το καθεστώς ομηρίας μπορεί να διαρκέσει από εβδομάδα μέχρι και χρόνο. Ρίχνει το βάρος της ευθύνης στη ναυτιλιακή εταιρεία, αλλά και στον Mikkel ώστε να πείσει τα στελέχη να συμφωνήσουν στις απαιτήσεις των πειρατών. Η πρώτη κλήση γίνεται προς την εταιρεία και ο Mikkel ενημερώνει τον Peter για την κακή κατάσταση υγείας του Καπετάνιου. Επίσης ο Peter λαμβάνει την πρώτη προσφορά. Οι πειρατές ζητούν δεκαπέντε εκατομμύρια δολάρια. Ο Peter δεν δέχεται να διαπραγματευτεί μέσω του Mikkel. Κλείνει το τηλέφωνο. Ο Peter ανησυχεί για τον Καπετάνιο και επιλέγουν να επαληθεύσουν το ιατρικό του ιστορικό ώστε να δουν αν υπάρχουν πιθανότητες ν' αληθεύει ή είναι κόλπο των πειρατών.

**4<sup>η</sup> Σεκάνς – Πρώτη επικοινωνία με πειρατές:** Επιβεβαιώνεται το κακό ιστορικό υγείας του Καπετάνιου (έλκος). Οι συνθήκες διαβίωσης εντός του καπνιστηρίου είναι αποπνικτικές λόγω του ότι δεν τους έχει επιτραπεί να πάνε τουαλέτα εκτός του χώρου που βρίσκονται. Ο Jan εκφράζει στον Mikkel την ανάγκη να πηγαίνουν κανονικά στην τουαλέτα ώστε να μεταφέρει το αίτημα στους πειρατές. Τα παραπάνω επηρεάζουν τα νεύρα του Mikkel και δημιουργείται στιγμιαία ένταση μεταξύ Mikkel και Jan. Ο Peter δίνει νέα προσφορά στον Omar. Προσφέρουν διακόσιες πενήντα χιλιάδες δολάρια (250 000\$). Ο Omar δε το δέχεται, αλλά παρόλα αυτά δέχεται να το συζητήσει με τους υπόλοιπους πειρατές. Αυτό θεωρείται επιτυχία όπως υποστηρίζει ο Connor, διότι σημαίνει επίσημη αρχή των διαπραγματεύσεων. Η σύζυγος του Peter τον επισκέπτεται στο γραφείο και αφιερώνουν χρόνο μεταξύ τους.

Έχουμε φτάσει στην 25<sup>η</sup> μέρα. Στο πλοίο -πλέον- επιτρέπεται να πάνε τουαλέτα εκτός του καπνιστηρίου. Γίνεται η αρχή δημιουργίας σχέσης μέσω εκφρασμένων αστείων μεταξύ πειρατών και ναυτικών (Mikkel & Jan με Rachid). Στην εταιρεία, ο Peter λαμβάνει νέα προσφορά από τον Omar δώδεκα εκατομμύρια δολάρια. Ο Peter αντιπροτείνει ότι πρέπει να πέσουν οι προσφορές κάτω από πέντε εκατομμύρια δολάρια (5 000 000\$) ώστε να υπάρχουν προσδοκίες συμφωνίας. Ο

Omar αρνείται για άλλη μία φορά την ιδιότητα του πειρατή κι επιμένει πως είναι απλά ο διαπραγματευτής - μεταφραστής.

**5<sup>η</sup> Σεκάνς – Επιμήκυνση δυσκολιών:** Βρισκόμαστε στην 39<sup>η</sup> μέρα. Τα τρόφιμα τελειώνουν και ο Mikkel ζητάει από τον Rachid να δει τον Omar ώστε να του εκφράσει τις δυσκολίες. Ο Mikkel μιλάει με τον Omar. Του εκφράζει ότι εκείνος και οι συνάδελφοί του χρειάζονται αέρα κι ότι υπάρχει μεγάλη ανάγκη για τρόφιμα. Επίσης του εφιστά την προσοχή για τον Καπετάνιο που έχει προβλήματα υγείας. Ο Omar προσπαθεί να τον πείσει ότι κι εκείνος είναι θύμα αυτής της κατάστασης κι ότι αν θέλει αλλαγή ας πείσει -με τα ίδια επιχειρήματα- «το αφεντικό» του. Αμέσως μετά, παίρνουν τηλέφωνο την εταιρεία με σκοπό ο Mikkel να πιέσει ψυχολογικά περισσότερο τον Peter. Ο Peter σταματάει για άλλη μία φορά την επικοινωνία με τον Mikkel. Οι συνθήκες διαβίωσης δυσκολεύουν ακόμα περισσότερο με σαφή αποτύπωση στην αναπαραστατική λειτουργία. Αντιστοίχως δέχεται επιπλέον πίεση ο Peter από στελέχη της εταιρείας ώστε να λήξει η συμφωνία. Ο Peter προτείνει στον Omar να δεχτεί τη νέα προσφορά των εννιακοσίων χιλιάδων δολαρίων (900 000\$), αλλά ο Omar αρνείται και τερματίζει την επικοινωνία.

**6<sup>η</sup> Σεκάνς – Συνύπαρξη πειρατών - ναυτικών:** Οι πειρατές βγάζουν στο κατάστρωμα τον Καπετάνιο, τον Mikkel και τον Jan ώστε να πάρουν φρέσκο αέρα όπως ζήτησαν. Η σχέση πειρατών και ναυτικών ενδυναμώνεται ακόμα περισσότερο καθώς ψαρεύουν κι αργότερα τρώνε, πίνουν και τραγουδάνε όλοι μαζί. Ο Mikkel ρωτάει τους πειρατές αν το υπόλοιπο πλήρωμα -από τους εφτά συνολικά- είναι καλά. Παίρνει θετική απάντηση. Ο Omar παγιδεύει τον Mikkel λέγοντάς του ότι θα τον αφήσει να μιλήσει με την οικογένειά του. Εν τέλει χρησιμοποιεί αυτό το τηλεφώνημα για να μεταφέρει νέα απειλή. Η σχέση πειρατών – ναυτικών γκρεμίζεται και ο Mikkel αρχίζει να χάνει τον έλεγχο.

**7<sup>η</sup> Σεκάνς – Νέες διαπραγματεύσεις μετά την οικογενειακή εμπλοκή:** Η εταιρεία βρίσκεται σε νέα διαπραγμάτευση μετά την εμπλοκή της οικογένειας του Mikkel. Ο Peter κρατάει σκληρή στάση απέναντι στον Mikkel που παρακαλεί για βοήθεια, αλλά και στον Omar που χειραγωγεί κατ' αυτόν τον τρόπο την κατάσταση και τους ανθρώπους εντός της. Η ένταση κορυφώνεται μέχρι που ακούγεται πυροβολισμός. Ο Peter αντιλαμβάνεται ότι έχασε λόγω συναισθηματικής εμπλοκής. Απομονώνεται. Ενημερώνει την οικογένεια του Mikkel για τον πιθανό θάνατό του. Νιώθει απόλυτα υπεύθυνος για τον (ενδεχόμενο) θάνατο του εργαζομένου του. Κοιμάται στο γραφείο και φαίνεται πλήρως απογοητευμένος, αλλά και παραιτημένος καθώς μπαίνει στο γραφείο η σύζυγός του και τον αντικρύζει. Δεν επιθυμεί να τον βλέπουν σε αυτήν την αδύναμη κατάσταση και διώχνει -φωνάζοντας- τη σύζυγό του από το γραφείο. Στην στιγμή του ναδίρ του χαρακτήρα του Peter, ενημερώνεται επίσης από τα υπόλοιπα στελέχη ότι αν συνεχίσει η διαπραγμάτευση με αυτούς τους ρυθμούς τότε στο τέλος του μήνα θα αναλάβει καθήκοντα κάποιος άλλος στη θέση του. Ο Peter βρίσκεται στο κατώτατο σημείο.

**8<sup>η</sup> Σεκάνς – Νευρικός κλονισμός:** Ο Mikkel ζει. Είναι εγκλωβισμένος όπως κι όλο το πλήρωμα εντός των αμπαριών του πλοίου. Ο Peter ενημερώνει στελέχη της εταιρείας για την παρούσα κατάσταση. Πιο συγκεκριμένα τονίζει ότι δεν πρέπει να υπάρχει η παραμικρή διαρροή από μέλη της εταιρείας στον τύπο, γιατί ασκείται μεγαλύτερη πίεση στις οικογένειες με αυτόν τον τρόπο. Ο Lars τον διακόπτει. Ο Peter ενημερώνεται ότι έλαβαν μέσω φαξ νέα προσφορά από τον Omar στα οκτώμισι εκατομμύρια δολάρια (8 500 000\$). Καταφτάνει ο Connor (διαπραγματευτής). Ο Peter

στέλνει φαξ ρωτώντας αν ο Mikkel είναι ακόμα ζωντανός. Ο Omar απαντάει «περίμενε» και ο Peter απορεί. Ο Mikkel μαγειρεύει και με κάθε νέα απειλή όπλου νιώθει να χάνει όλο και πιο πολύ τον έλεγχο του εαυτού του. Βρίσκεται υπό κατάσταση νευρικού κλονισμού και ψυχολογικής κατάρρευσης. Τον αναγκάζουν να σφάζει μία κατσικά. Ο Mikkel έχει ξεπεράσει τα όριά του.

**9<sup>η</sup> Σεκάνς – Συμφωνία:** Ο Peter λαμβάνει νέο φαξ στο οποίο αναφέρει: «Ο μάγειρας είναι ζωντανός, αλλά δεν μπορεί να σας μιλήσει». Ο Peter απαντάει ζητώντας να τού τηλεφωνήσουν ώστε να βεβαιωθεί πως είναι αλήθεια ότι ζει ο Mikkel, αλλά και για να συνεχίσει η διαπραγμάτευση. Ο Lars, πριν την επικοινωνία με τους πειρατές κάνει την κρίσιμη πρόταση ώστε να κλείσει η συμφωνία. Προτείνει να δώσουν μέγιστη προσφορά δύο εκατομμύρια και οχτακόσιες χιλιάδες δολάρια ώστε ο Peter να υποστηρίξει ότι αυτό είναι το όριο του συμβουλίου, αλλά αυτός δίνει επιπλέον χρήματα από τον προσωπικά του λογαριασμό. Με αυτόν τον τρόπο οι πειρατές θα καταλάβουν ότι έχουν «πιάσει ταβάνι» στα χρήματα που μπορούν να λάβουν. Το τηλεφώνημα γίνεται. Από την άλλη μεριά της γραμμής είναι ο Jan. Ο Peter τον ρωτάει για τον Mikkel. Ο Jan απαντάει ότι είναι άσχημα, αλλά αναπνέει και θέτει ότι είναι όλοι σε χάλια κατάσταση. Ο Peter ζητάει τον Omar στο τηλέφωνο ώστε να κάνει νέα προσφορά της τάξεως των δύο εκατομμυρίων και οχτακοσίων χιλιάδων δολαρίων. Ο Omar δε δέχεται. Ο Peter κάνει την αντιπρόταση του Lars. Προσφέρει πεντακόσιες χιλιάδες δολάρια επιπλέον από το υποτιθέμενο δικό του κεφάλαιο. Συνολική προσφορά στα τρία εκατομμύρια και τριακόσιες χιλιάδες δολάρια. Ακούγονται συζητήσεις από το βάθος. Ο Omar λέει με χαμηλή φωνή ότι υπάρχει συμφωνία. Ο Peter ζητάει επιβεβαίωση, αλλά η κλήση τερματίζεται. Εν τέλει, η εταιρεία λαμβάνει φαξ που αναγράφει το ποσό των 3,3 εκ. δολαρίων με ζωγραφισμένο ένα χαμογελαστό πρόσωπο. Η συμφωνία έκλεισε.

**10<sup>η</sup> Σεκάνς – Απελευθέρωση μετά τιμήματος:** Οι πειρατές ανεβάζουν το πλήρωμα στο κατάστρωμα και τους έχουν στοιχισμένους στη σειρά. Εμφανίζεται ένα αεροπλάνο που πετάει τα χρήματα στη θάλασσα. Οι πειρατές τα παίρνουν στη λέμβο τους. Ανακοινώνεται στην εταιρεία ότι τα χρήματα είναι ασφαλή στο πλοίο. Τα στελέχη πανηγυρίζουν. Γίνονται χειραψίες μεταξύ Connor, Peter και Lars. Σε πλήρη αντιστοιχία Mikkel και Jan αγκαλιάζονται από χαρά. Ο Mikkel βγάζει τη βέρα από την κρυψώνα που την είχε. Το πλήρωμα πανηγυρίζει. Βλέπουμε την καμπίνα του Mikkel, αλλά και το πλοίο γενικότερα ότι είναι σε άσχημη κατάσταση καθώς οι πειρατές άφησαν το στίγμα τους παντού. Ο Καπετάνιος μιλάει με την εταιρεία. Τον συμβουλεύουν φιλικά να ενημερώσει τη γυναίκα του ότι επιστρέφει σύντομα. Ο Mikkel φορώντας τη βέρα με αλυσίδα στον λαιμό βλέπει τους πειρατές να φεύγουν. Ένας πειρατής καθώς φεύγει βλέπει τη βέρα και την παίρνει. Τον εμποδίζει ο Καπετάνιος ο οποίος την παίρνει πίσω και την δίνει στον Mikkel. Ο πειρατής τον απειλεί με όπλο. Ακούγεται βολή. Ο Καπετάνιος σκοτώνεται. Ο πειρατής δείχνει να μην ήθελε να το κάνει. Μπορούμε να υποθέσουμε την εκπυρσοκρότηση, αλλά δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι καθώς η στιγμή του πυροβολισμού γίνεται off screen, ενώ εμείς βλέπουμε το παγωμένο-σοκαρισμένο πρόσωπο του Mikkel. Ο Mikkel επιστρέφει οριστικά (;) στην κακή ψυχολογική κατάσταση που βρισκόταν. Τα πρόσωπα στην εταιρεία είναι παγωμένα και απογοητευμένα. Ο Peter ενημερώνει την οικογένεια του Καπετάνιου. Ο Mikkel γύρισε. Η οικογένειά του τον αγκαλιάζει, αλλά εκείνος παραμένει σοκαρισμένος χωρίς καμία σωματική αντίδραση. Ο Peter φεύγει από την εταιρεία οδηγώντας το αυτοκίνητό του. Ο τρόπος φυγής του Peter μας θυμίζει τον τρόπο που ήρθε στην εταιρεία κατά τη διάρκεια της 1<sup>ης</sup> σεκάνς. Υπάρχει σαφέστατη δήλωση ότι η ταινία ακολούθησε το «σχήμα του κύκλου». Το σημείο αρχής είναι και

σημείο τέλους σε έναν κύκλο που συνεχώς συνεχίζεται ανεξάρτητα από τις δυσάρεστες, άδικες ή/και απάνθρωπες διακυμάνσεις.

## **ΤΙΤΛΟΙ ΤΕΛΟΥΣ**

## 2.4 MISE-EN-SCENE (ΑΝΑ ΣΕΚΑΝΣ) ΤΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ KAPRINGEN ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΟΣ

### Γενικές παρατηρήσεις:

Η ταινία *Kapringen* γυρίστηκε με την **κάμερα** Arri Alexa Plus<sup>85</sup>, έχει **μουντή παλέτα χρωμάτων**, χαμηλό **φωτισμό** και η **μουσική** χρησιμοποιείται μόνο για ατμοσφαιρικούς λόγους με έμφαση καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας στους ήχους του περιβάλλοντος. Το **μακιγιάζ** καταφέρνει να αποτυπώσει με ακρίβεια την καταπόνηση και τις ευρύτερες ατμοσφαιρικές, αλλά και γενικότερες συνθήκες (πχ θερμοκρασία, ψυχολογική κατάρρευση, χρονικό διάστημα κ.λπ.).

Εν συνεχεία, ο παρακάτω διαχωρισμός γίνεται σε πλήρη συνάρτηση με την παραπάνω κατάτμηση σε σεκάνς. Ταυτόχρονα ακολουθήθηκε ο διαχωρισμός κεφαλαίων (chapters) της ταινίας (έκδοση blu-ray) ως οδικός χάρτης για τον δικό μας διαχωρισμό, διότι λήφθηκε υπόψη ότι συμφωνούμε απόλυτα με τις νοηματικές ενότητες που έχουν δημιουργηθεί όπως φαίνεται και από την κατάτμηση - τους τίτλους της παρ. 2.3.

Τέλος, ο λόγος που επιλέγονται οι σεκάνς στη θέση των σκηνών αποτελεί συνειδητή επιλογή ώστε να δώσουμε μεγαλύτερη βαρύτητα στην ταινία που αποτελεί το βασικό case study μας που είναι το *Captain Phillips*. Θεωρούμε ότι η ανάλυση σε σεκάνς εξυπηρετεί επαρκώς τον ρόλο του αριστοτελικού συγκριτικού σημείου χωρίς να χρειάζεται να επεκταθούμε περισσότερο. Άλλωστε το *Kapringen* έχει αφηγηματική δομή που αξίζει περισσότερο να την δεις χωρισμένη σε σεκάνς παρά σε σκηνές για τον απλούστατο λόγο ότι κάθε σεκάνς εμπεριέχει τις δύο πλευρές (πλοίο και εταιρεία) που θέλει να αναπτύξει ισότιμα ο Tobias Lindholm.

### 1<sup>η</sup> Σεκάνς:

- Ήδη παρατηρούμε ότι γινόμαστε μάρτυρες δύο καταστάσεων που αφορούν τόσο το πλοίο όσο και τη ναυτιλιακή εταιρεία.
- Κεντρικοί ήρωες είναι ο μάγειρας (Mikkel) από την πλευρά του πλοίου και ο CEO (Peter) από την πλευρά της ναυτιλιακής εταιρείας.
- Low Key φωτισμός ο οποίος ακολουθείται καθ' όλη της διάρκεια της ταινίας. Έτσι έρχεται στην επιφάνεια το πιο έντονο δραματικό στοιχείο.
- Οι ναυτικοί είναι ατημέλητοι. Δεν φοράνε στολές και τα ρούχα τους είναι απλά και χρηστικά. Τα μαλλιά, αλλά και τα μούσια είναι ατημέλητα. Αυτό ισχύει όχι μόνο στην περίπτωση του κεντρικού ήρωα, του Mikkel, αλλά ακόμα και για τον Καπετάνιο. Στην αντίθετη πλευρά βρίσκονται τα στελέχη της ναυτιλιακής εταιρείας που ακολουθούν το καθιερωμένο dress code (κοστούμια) των μεγάλων εταιρειών.

<sup>85</sup> [https://www.imdb.com/title/tt2216240/technical/?ref=tt\\_spec\\_sm](https://www.imdb.com/title/tt2216240/technical/?ref=tt_spec_sm) - τελευταία πρόσβαση: 31/01/2024.

- Ο Mikkel είναι πολύ συναισθηματικός κι εκφραστικός. Ήδη από τα πρώτα μεσαία πλάνα βλέπουμε τη σχέση με τη γυναίκα και το παιδί του. Είναι θερμός απέναντι στην οικογένεια, αλλά και τους συναδέλφους του.
- Εμφάνιση καρτών με αρίθμηση ημερών. Δείγμα αποστασιοποίησης.
- Ο ήχος του μηχανοστασίου είναι ρεαλιστικός. Τίθεται θέμα για το αν ακούγεται μία ομιλία εντός του μηχανοστασίου ή όχι. Αυτό καθιστά οργανική τη θέση του ήχου στην ταινία. Επίσης επιτυγχάνεται πιο αληθοφανές αποτέλεσμα.
- Αντίληψη μικρών χώρων σε ένα μικρό πλοίο. Συμπερασματικά αντιλαμβανόμαστε ότι και το πλήρωμα είναι μικρό με σύνθετες ειδικότητες (πχ ο μάγειρας παίρνει μετρήσεις στο μηχ/σιο ή ο μάγειρας πηγαίνει τον καφέ του Καπετάνιου στη γέφυρα). Ο μικρός αριθμός πληρώματος (7 άτομα) επιβεβαιώνεται σε επόμενη σεκάνς.
- Αλληλεπίδραση σκηنيκού με ηθοποιούς. Τα practicals αλληλεπιδρούν με τον αέρα, τον φωτισμό, τον ήχο και όλα τα στοιχεία που εμπεριέχονται εντός των πλάνων. Βλέπουμε στόρια στα φινιστρίνια της γέφυρας, ανεμιστήρα στην καμπίνα του Mikkel, ακουστικά στο μηχ/σιο και δυσκολία ακοής. Όλα τα παραπάνω συνθέτουν οργανική σχέση εν συνόλω.
- Μουσική η οποία δεν δημιουργεί ένταση, αλλά εντάσσεται αρμονικά στις σκηνές για ατμοσφαιρικούς λόγους.
- Στην εταιρεία, η κάμερα με πλάνο παρακολούθησης ακολουθεί τον CEO (Peter) όπως οι ευθύνες και οι συνέπειές της κάθε απόφασης που λαμβάνει.
- Μεγάλη διάρκεια πλάνων που κάνει αισθητά τη μετακίνηση της κάμερας, τις μεταβάσεις, αλλά και τις ερμηνείες εν συνόλω. Ρεαλιστική και δραματική στόχευση.

## 2<sup>η</sup> Σεκάνς:

- Η κατάσταση της πειρατείας έρχεται ξαφνικά. Δεν βλέπουμε το approach (προσέγγιση) των πειρατών, ούτε κάποια καταδίωξη. Υποθέτουμε ότι έτσι κι αλλιώς είναι περιττό, γιατί τα μέτρα άμυνας ενός μικρού πλοίου δεν μπορούν να συγκριθούν σε καμία περίπτωση με τα αντίμετρα ενός μεγάλου πλοίου (όπως στην περίπτωση του Captain Phillips). Επίσης, σε επίπεδο παραγωγής ίσως δε θα μπορούσε να υπάρξει και η ανάλογη παραγωγική υποστήριξη για σκηνές δράσης. Δραματουργικά, από την άλλη, επιτυγχάνεται η έκπληξη του κοινού για μία κατάσταση η οποία υφίσταται ξαφνικά και μάς βάζει όλες-όλους εντός της.
- Το πλήθος των πειρατών είναι μεγάλο και ο αριθμός απροσδιόριστος.
- Η γλώσσα που μιλάνε οι πειρατές παραμένει αμετάφραστη. Επιτυγχάνεται μεγαλύτερη ταύτιση με τους Δανούς ναυτικούς οι οποίοι επίσης δεν καταλαβαίνουν την γλώσσα των πειρατών. Αυτό, ως στοιχείο, θα μπορούσε να αποτελέσει κριτική σε μία μετααποικιακή θεώρηση, διότι τους πειρατές -λόγω μη κατανόησης- τους αντιλαμβανόμαστε ως «άλλους», αλλά αυτό δεν μπορεί να σταθεί από μόνο του, διότι στο σύνολο της ταινίας δεν βλέπουμε μεγάλες διαφορές μεταξύ ναυτικών – πειρατών όσον αφορά την αίσθηση κοινωνικού status (βλ. ρούχα, πρόσωπα και γενικότερη αισθητική), αλλά και όσον αφορά την γενική συνύπαρξη που θα δούμε παρακάτω. Χωρίς βέβαια να παραβλέπουμε την αίσθηση συνεχούς απειλής και κλειστοφοβικής συνθήκης που αποτελούν αυταπόδεικτες

αλήθειες της κατάστασης ομηρίας που βιώνεται. Σε αυτήν την αίσθηση βοηθάνε οι off-screen ήχοι (όπως πχ πυροβολισμοί).

- Ιδρώτας και γενικότερη αίσθηση υγρασίας.
- Κίνηση κάμερας (κυρίως Pan) με έντονη κινησιολογία ηθοποιών εντός των κάδρων.
- Στην εταιρεία βλέπουμε πλάνο στην οθόνη που μάς δείχνει την τοποθεσία που διαδραματίζεται η πειρατεία.
- Καθολική οχλαγωγία κι όχι ανά τόπους. Επικουρούν σε αυτό το αποτέλεσμα οι ήχοι πυροβολισμών στο βάθος.
- Πειρατεία εν εξελίξει (ισχύει για όλη τη διάρκεια της ταινίας, αλλά ήδη το αντιλαμβανόμαστε) κι όχι στιγμιαία (μικρής διάρκειας) πειρατεία πάνω στο πλοίο.
- Όταν υπάρχει σκιά, δεν μπορούμε να δούμε καθαρά τις εκφράσεις των προσώπων. Υφίσταται ο ρεαλισμός του σκοταδιού το οποίο αναπαρίσταται «όπως ακριβώς είναι».
- Ο κύριος ανταγωνιστής (Omar) κάνει εμφάνιση μετά το 18<sup>ο</sup> λεπτό της ταινίας. Ο Omar παίζει τον ρόλο του μεταφραστή – διαμεσολαβητή και καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας δεν δέχεται ότι είναι αρχηγός των πειρατών, αλλά ούτε και πειρατής.

### **3<sup>η</sup> Σεκάνς:**

- Αποτύπωση συναισθημάτων κατά τη διάρκεια της ενημέρωσης των οικογενειών των θυμάτων μέσω κοντινών πλάνων σε συγγενείς, αλλά και στον CEO που προσπαθεί να καθησυχάσει τις οικογένειες με ένα ύφος επαγγελματισμού το οποίο δείχνει αντίληψη της ιδιάζουσας κατάστασης.
- Εισαγωγή επαγγελματία διαπραγματευτή ο οποίος μιλάει Αγγλικά. Η αγγλική γλώσσα είχε ενταχτεί νωρίτερα όσον αφορά την εταιρεία, στην 1<sup>η</sup> σεκάνς ως γλώσσα διαπραγμάτευσης για μία συμφωνία. Εύκολα λοιπόν αντιλαμβανόμαστε ότι χρησιμοποιείται μόνο ως η γλώσσα της διαπραγμάτευσης είτε μέσα στην εταιρεία, είτε στο πλοίο μεταξύ ναυτικών – πειρατών. Αυτό είναι ένα επιπλέον ψυχολογικό εμπόδιο για ανθρώπους που η μητρική τους γλώσσα δεν είναι τα Αγγλικά, και ως τέτοιο παρουσιάζεται. Σε όλη τη διάρκεια της ταινίας τα Αγγλικά έχουν τον ρόλο την αναγκαίας επιβολής ώστε να καταλαβαίνουν οι πειρατές το τι λέγεται. Επίσης, τα Αγγλικά έχουν τον ρόλο της συνεννόησης μεταξύ Δανών-στελεχών της ναυτιλιακής και του εξωτερικού παρατηρητή που είναι ο επαγγελματίας διαπραγματευτής. Αυτό μπορεί να μας εντάξει σε ένα ευρύτερο σκεπτικό ότι η αγγλική γλώσσα χρησιμοποιείται για να δημιουργηθεί απόσταση, ενώ η δανική γλώσσα χρησιμοποιείται ως ένδειξη οικειότητας-εγγύτητας.
- Καταγραφή διαλόγου μεταξύ διαπραγματευτή και CEO. Έκθεση πληροφοριών για τους λόγους που είναι σημαντική η διαπραγμάτευση ώστε να τεθούν οι βάσεις και να εξηγηθεί η σημαντικότητά της. Εξηγείται γιατί δεν πρέπει οι εταιρείες να δέχονται αμέσως το ποσό που ζητείται από τους πειρατές και επίσης τονίζεται η ανάγκη διαπραγμάτευσης μόνο μέσω του επαγγελματία διαπραγματευτή ώστε να μην υπάρξει συναισθηματική εμπλοκή του CEO που μπορεί να αποβεί μοιραία (προϊδεασμός για την 7<sup>η</sup> σεκάνς).
- Κοντινά πλάνα σε Omar και Mikkel για επισήμανση αμφότερων συναισθηματικών κόσμων καταπιεστή και καταπιεζόμενου.

- Ο φωτισμός παραμένει ρεαλιστικός, low key και motivated. Δεν υπάρχει ίχνος «στιλιζαρίσματος». Η παλέτα παραμένει καθ' όλη τη διάρκεια μουντή με άτονο κορεσμό.

#### 4<sup>η</sup> Σεκάνς:

- Πρώτη κοντινή επαφή πειρατή (Rachid) με πλήρωμα. Δημιουργία ασταθούς σχέσης υπό την απειλή του όπλου.
- Τα πλάνα έχουν γίνει πιο κοντινά, διότι έχουμε ενταχθεί ακόμα περισσότερο στο ευρύτερο περιβάλλον της ταινίας τόσο στο πλοίο όσο και στην εταιρεία κι έχουμε ανάγκη προσδιορισμού συναισθημάτων.
- Ο ιδρώτας συνεχίζει και είναι φανερός δίνοντάς μας την κλειστοφοβική και αγωνιώδη αίσθηση.
- Στο καπνιστήριο το φως είναι motivated μέσα από το φινιστρίνι και αποκτάει τον ρόλο του fill light.
- Τα πλάνα συνεχίζουν να είναι αργά.
- Η κάμερα πολλές φορές έχει τον ρόλο του παρατηρητή και λειτουργεί ως ανθρώπινο μάτι.
- Δίνεται η αίσθηση δυσωδίας λόγω ρεαλιστικής ερμηνείας των ηθοποιών, αλλά και λόγω θερμού φωτισμού εντός της τουαλέτας.

#### 5<sup>η</sup> Σεκάνς:

- Πλάνο με μαύρη σιλουέτα πειρατή σε αλουέ<sup>86</sup> για περιγραφή του μυστηριώδους – περίπλοκου χαρακτήρα του πειρατή Rachid. Η επίτευξη της σκιώδους σιλουέτας γίνεται με το φυσικό φως που μπαίνει από την ανοιχτή πόρτα του ακομοδεσίου ως κόντρα στην κάμερα.
- Ο διάλογος μεταξύ Omar και Pitter καταγράφεται από την κάμερα έξω από την πόρτα του δωματίου του Omar. Έτσι επιτυγχάνεται η καλύτερη αίσθηση του μικρού χώρου.
- Ο ιδρώτας συνεχίζει να δίνει την αίσθηση της ασφυκτικής ζέστης και της εσωτερικής πίεσης των χαρακτήρων.
- Όταν ο Omar σηκώνεται και φωνάζει στον Pitter η κάμερα συνεχίζει να γράφει από το ίδιο ύψος καταφέροντας έτσι ένα κοντρ πλονζέ που καταδεικνύει την εξουσία του Omar. Αντιλαμβανόμαστε την κίνηση της κάμερας που σηματοδοτεί το λεγόμενο «tilt».
- Πλάνο που αναπαριστά την απελπισία που νιώθει ο Pitter στο τραπέζι του καπνιστηρίου. Μουσική από ράδιο στο βάθος για ενίσχυση της ατμόσφαιρας.
- Στην εταιρεία έχουμε πλάνα που τονίζουν τα χαρτιά (κρεμασμένα στο φόντο) που εμπεριέχουν πληροφορίες σχετικές με την πειρατική επίθεση.
- Τα στελέχη της ναυτιλιακής εταιρείας δεν φοράνε πλέον τα σακάκια τους, αλλά έχουν μείνει με τα πουκάμισα προς ένδειξη της πίεσης που νιώθουν.

---

<sup>86</sup> Ναυτικός όρος: προέρχεται από την αγγλική λέξη alleyway και περιγράφει τον διάδρομο του πλοίου.



## 6<sup>η</sup> Σεκάνς:

- Καθ' όλη τη διάρκεια κυριαρχεί συννεφιά που βοηθάει στην μουντή παλέτα των χρωμάτων, αλλά συμβολίζει και την ευρύτερη κατάσταση ομηρίας. Αυτό επιβεβαιώνεται συμβολικά – νοηματικά στην 10<sup>η</sup> και τελευταία σεκάνς.
- Στην σκηνή του ψαρέματος χρησιμοποιείται γρήγορη κίνηση κάμερας και γρήγορη εναλλαγή πλάνων σε μία από τις σπάνιες στιγμές της ταινίας που χρησιμοποιεί αυτήν την ταχύτητα. Είναι η στιγμή της ανθρώπινης ένωσης μεταξύ των αντίπαλων ομάδων. Ο τρόπος χρησιμοποίησης της γρήγορης εναλλαγής πλάνων είναι εντελώς διαφορετικός από την αντίστοιχη «αμερικάνικη χρήση» δημιουργίας έντασης και πιθανά κάποιας κορύφωσης της διαμάχης μεταξύ των αντιμαχόμενων πλευρών.
- Τραγουδάνε όλοι μαζί προς ένδειξη εμβάθυνσης των μεταξύ τους σχέσεων. Τραγουδάνε επίσης όλοι μαζί το τραγούδι γενεθλίων για την κόρη του Pitter. Τα τραγούδια αποτυπώνονται με χρήση rap της κάμερας. Σκοπός η άμεση αποτύπωση των αλληλεπιδράσεων μέσα στο ίδιο πλάνο.
- Συντριβή των παραπάνω σχέσεων μέσω της συνθήκης που δημιούργησε ο Omar. Έδωσε ελπίδα στον Pitter να μιλήσει με την οικογένειά του και εν τέλει το χρησιμοποίησε για να περάσει απειλητικό μήνυμα. Η ερμηνεία του Píluu Asbæk πείθει για το «γκρέμισμα» της ανθρώπινης σύνδεσης μεταξύ πειρατών – ναυτικών, αλλά και την αρχή του δικού του νευρικού κλονισμού.

## 7<sup>η</sup> Σεκάνς:

- Στην εταιρεία, βλέπουμε ξανά τα στελέχη με τα σακάκια τους. Αυτό σηματοδοτεί την αναγκαία ανασύνταξη δυνάμεων για νέα διαπραγμάτευση μετά την εμπλοκή της οικογένειας του Pitter.
- Το τηλέφωνο για άλλη μία φορά στην ταινία συνθέτει οργανική σχέση. Δημιουργεί αγωνία λόγω της μη οπτικής αναπαράστασης της άλλης πλευράς του τηλεφώνου. Αυτό το «τέχνασμα» κάθε φορά επιτυγχάνει την πλήρη ταύτιση με την πλευρά που βλέπουμε κι όχι την πλευρά που ακούμε. Είτε είναι η πλευρά των ναυτικών είτε είναι η πλευρά των στελεχών της ναυτιλιακής εταιρείας.
- Μετά τον πυροβολισμό που ακούμε από το τηλέφωνο αντιλαμβανόμαστε ότι η αιτία όλης της νέας κατάστασης είναι η συναισθηματική εμπλοκή του CEO που ο επαγγελματίας διαπραγματευτής μάς είχε προΐδεάσει στην 3<sup>η</sup> σεκάνς. Ο CEO φεύγει από τον χώρο διαπραγματεύσεων με στάση σώματος κι έκφραση προσώπου που αναδεικνύουν το βίωμα της ήττας.
- Σιλουέτα του CEO που σηματοδοτεί την μοναξιά, αλλά και την ενδεχόμενη απογοήτευση που βιώνουν οι κατέχοντες θέσεις ευθύνης. Το σκοτεινό γραφείο επισημαίνει την συνειδησιακή αναταραχή του ήρωα.
- Η σκηνή που δείχνει τον CEO άγρυπνο στο γραφείο του να φοράει μία άσπρη αμάνικη φανέλα δείχνει την συναισθηματική, αλλά και την εν δυνάμει γενικότερη αποκαθήςλωση. Την ίδια στιγμή δεν επιθυμεί «θεατές» σε αυτήν την αδύναμη στιγμή.

- Επόμενη σκηνή επιβεβαιώνει την αποκαθήλωση. Στο δεξί μέρος του πλάνου είναι ο CEO σκεπτόμενος την μελλοντική απομάκρυνση-αντικατάσταση και στο αριστερό μέρος όλοι οι μέτοχοι οι οποίοι έχουν πάρει αυτήν την απόφαση τον κοιτούν επικριτικά-αποδοκιμαστικά. Ένα πλάνο που δείχνει την ατομικότητα του Peter ενάντια σε όλους τους συναδέλφους.

### 8<sup>η</sup> Σεκάνς:

- Motivated φωτισμός στο πλάνο με το άνοιγμα του αμπαριού όπου διαπιστώνουμε τον νέο εγκλωβισμό του πληρώματος.
- Pan λήψη που δείχνει τη συνεχιζόμενη αγωνία των στελεχών της εταιρείας. Η αγωνία αναδεικνύεται κι από την έκφραση και την κινησιολογία του CEO.
- Ο Pitter είναι σε άθλια ψυχολογική κατάσταση και επιβεβαιώνεται μέσω σωματικής ερμηνείας (βλ. έντονο και συνεχόμενο τρέμουλο). Κάθε φορά που ο ήχος του οπλισμού γεμίζει το δωμάτιο, ταυτιζόμαστε με την ταραχή του και εν γένει με την ψυχολογική του αστάθεια.

### 9<sup>η</sup> Σεκάνς:

- Υπάρχει αλλαγή συνομιλητή από την πλευρά του πληρώματος λόγω της υγείας του Pitter. Ο νέος συνομιλητής είναι ο Jan ο οποίος θέτει τα γεγονότα ως παρατηρητής και πρωταγωνιστής ταυτόχρονα. Είναι ο αναγκαίος χαρακτήρας για το πέρας των διαπραγματεύσεων.
- Το τηλέφωνο για άλλη μία φορά επιβεβαιώνει τη συνθετική του σημαντικότητα όσον αφορά την οργανική σχέση που έχει δημιουργηθεί. Δημιουργία αγωνίας για την άλλη πλευρά του τηλεφώνου που δεν βλέπουμε. Ταύτιση με την αγωνία του CEO.
- Μετά την πρόταση των 3,3 εκ. δολαρίων ακούγεται συνομιλία από το βάθος ώστε να μην κλείσει άμεσα η συμφωνία. Δημιουργία επιπλέον αγωνίας.
- Practical και motivated φωτισμός ο φακός εντός του αμπαριού.
- Αίσθηση της περιρρέουσας ατμόσφαιρας και του απόγειου της κατάστασης ομηρίας. Οι ναυτικοί είναι λερωμένοι-παρατημένοι και σε άθλια ψυχολογική κατάσταση.

### 10<sup>η</sup> Σεκάνς:

- Μουσική για ένταση της δραματικότητας.
- Βλέμμα προς αεροπλάνο που σηματοδοτεί την ελπίδα για ελευθερία.
- Χειραψίες και βλέμματα επιδοκμασίας μεταξύ στελεχών. Καθιέρωση όχι μόνο του CEO, αλλά και του υφισταμένου του απέναντι στον ίδιο τον Peter. Ο υφιστάμενος στην αρχή της ταινίας είχε δημιουργήσει την εικόνα του άπειρου που χρειάζεται βοήθεια, αλλά μέσω της ιδέας του επετεύχθη η τελική συμφωνία. Αυτή η υποπλοκή φανερώνει το τόξο μεταβολής του χαρακτήρα.
- Το σκηνικό της καμπίνας του μάγικρα σηματοδοτεί το πέρας των πειρατών και την κατάσταση που δημιούργησαν και άφησαν πίσω τους.

- Καθώς ελευθερώνεται το πλήρωμα διαπιστώνουμε αλλαγή καιρού. Όπως αναφέραμε στην 6<sup>η</sup> σεκάνς, αποδεικνύεται ότι ο καιρός όντως έχει οργανική – συμβολική σχέση με την εξέλιξη της πλοκής. Η ηλιοφάνεια συμβολίζει την ελπίδα για/και την τελική - οριστική απελευθέρωση.
- Όσον αφορά την πλοκή, υφίσταται ένα σύντομο χτίσιμο της επιστροφής του Καπετάνιου ώστε να φτάσουμε στην τελική ανατροπή, τη δολοφονία του ίδιου.
- Με τη δολοφονία του Καπετάνιου μπροστά στα μάτια του μάγαιρα, σβήνει κάθε ελπίδα για επιστροφή στην κανονικότητα. Η νέα κατάσταση σοκ πιθανά να είναι μόνιμη και να μην έχει επιστροφή όπως θα επιβεβαιωθεί από επόμενο πλάνο.
- Στην εταιρεία βλέπουμε τη σιλουέτα του CEO να ενημερώνει την οικογένεια του Καπετάνιου μέσω τηλεφώνου για τον θάνατό του. Η μοναχική σκοτεινή σιλουέτα συμβολίζει την μοναξιά της ανάληψης της ευθύνης. Εν προκειμένω, της μεγαλύτερης ευθύνης απέναντι στους ναυτικούς και στις οικογένειές τους.
- Η σιλουέτα του μάγαιρα στο επόμενο πλάνο φέρνει αντιστοίχιση. Η μοναξιά του μάγαιρα επιβαρύνεται επιπλέον με το ψυχολογικό αδιέξοδο που δεν διορθώνεται ούτε από την παρουσία της οικογένειάς του. Δείχνει χαμένος δίχως σκοπό.
- Ο καιρός είναι ξανά συννεφιασμένος τηρώντας τον συμβολισμό της κατάστασης.
- Ο CEO φεύγει με το αυτοκίνητό του από το γκαράζ της εταιρείας ως ένδειξη τέλους της ημέρας και ενδεχόμενης συνέχειας της (επαγγελματικής) ζωής από εκεί που ξεκίνησε.

## ΤΙΤΛΟΙ ΤΕΛΟΥΣ

## 2.5 ΣΥΓΚΡΙΣΗ ΤΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ «CAPTAIN PHILLIPS» ΚΑΙ «KAPRINGEN»

Τα ακόλουθα συγκριτικά συμπεράσματα των δύο ταινιών θα χωριστούν σε δύο κατηγορίες ώστε να υπάρξει πλήρη αντιστοίχιση με την παραπάνω διττή ανάλυση πλοκής και *mise-en-scene*. Σε αυτό το σημείο, πριν τις συγκρίσεις, θα πρέπει να θέσουμε ότι ένας άλλος βασικός αξιολογικός άξονας της παρακάτω ανάλυσης, αλλά και των παραπάνω κατατημήσεων-σχολιασμών αποτελεί η έννοια του κινήτρου. Η Hayward (2017: 240-241) συνοψίζει τους Bordwell και Thompson ώστε να αναλύσει τους τύπους των κινήτρων που μας απασχολούν τόσο σε αυτήν τη μελέτη, όσο και γενικότερα στην κινηματογραφική θεωρία. Έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον το παρακάτω παράθεμα πριν φτάσουμε στις συγκρίσεις πλοκών και *mise-en-scene* ώστε να διαπιστώσουμε για άλλη μία φορά πώς όσα αναλύουμε συνδέονται με το μέτρο της αληθοφάνειας και την προσπάθεια επίτευξης αυτής:

Το κίνητρο λειτουργεί σε διάφορα επίπεδα στο εσωτερικό μιας ταινίας, έτσι ώστε να υπάρχει αληθοφάνεια της διήγησης: πρόκειται για κινηματογραφική σύμβαση που αποσκοπεί στη δημιουργία νατουραλισμού. Ο David Bordwell (στο Bordwell κ.ά., 1985: 19) [βλ. Bordwell, D., Staiger, J. and Thompson, K. (1985) *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Production to 1960*, London, Routledge and Kegan Paul] ορίζει τέσσερις τύπους κινήτρου που προσδίδουν στην ταινία ενότητα και κάνουν την αιτιότητά της να φαίνεται φυσική (βλ. φυσικοποίηση): συνθετικό, ρεαλιστικό, διακειμενικό ή ειδολογικό και καλλιτεχνικό. Το συνθετικό κίνητρο αφορά τη διευθέτηση των αντικειμένων και την ειδική χρήση του φωτισμού, εφόσον απαιτείται, καθώς και της δημιουργία μιας αιτίας για τις επικείμενες δράσεις, έτσι ώστε να προχωρεί η ιστορία [...] Το ρεαλιστικό κίνητρο αφορά το σκηνικό. Το ντεκόρ πρέπει να αιτιολογείται με όρους ρεαλισμού. Έτσι, σε μια ιστορική αναπαράσταση δίνεται προσοχή σε κάθε λεπτομέρεια (κοστούμια, σκηνικά, αντικείμενα κ.λπ.), προκειμένου να εξασφαλίζεται η επικράτηση της αληθοφάνειας. Το ρεαλιστικό κίνητρο περιλαμβάνει επίσης την ευλογοφάνεια της αφήγησης. Τα κίνητρα της δράσης πρέπει να φαίνονται ρεαλιστικά. Το ειδολογικό κίνητρο σημαίνει ότι όλα τα είδη έχουν κώδικες και συμβάσεις, που ακολουθούν πιστά. [...] Το διακειμενικό κίνητρο, συμπληρωματικό του ειδολογικού, αναφέρεται στην αιτιολόγηση της ιστορίας, καθώς εκείνη σχετίζεται με τις συμβάσεις άλλων παρεμφερών κινηματογραφικών κειμένων. Ο Bordwell (1985: 19) παραθέτει ως παράδειγμα τη χολλυγουντιανή κινηματογραφική αφήγηση: «Συνχά υποθέτουμε ότι μια χολλυγουντιανή ταινία θα έχει ευτυχές φινάλε, μόνο και μόνο επειδή είναι χολλυγουντιανή ταινία». Και ο σταρ όμως μπορεί να αποτελεί πηγή διακειμενικού κινήτρου: Αν είναι και τραγουδιστής, το κοινό περιμένει να ακούσει ένα τραγούδι. Αν ζει και στην πραγματικότητα τη ζωή που σκιαγραφείται στην ταινία, αυτό αποτελεί και πάλι μορφή διακειμενικού κινήτρου (εξασφαλίζοντας αυθεντικότητα, καθώς και ρεαλισμό). Τέλος, το καλλιτεχνικό κίνητρο εμφανίζεται, όταν η ταινία προσελκύει την προσοχή στην αισθητική της. Στην περίπτωση του Χόλλυγουντ, αυτό συμβαίνει ιδίως όταν η τεχνική δεξιοτεχνία των σκηνοθετικών πρακτικών τονίζεται θεματικά, όπως συμβαίνει με τις ταινίες των μεγάλων στούντιο.

Μπορούμε να συμπεράνουμε από τα παραπάνω ότι οι τύποι κινήτρων διαπλέκονται τόσο στο αντικείμενο μελέτης των πλοκών όσο και στο αντικείμενο μελέτης των *mise-en-scene*. Τρανταχτό

παράδειγμα είναι το ρεαλιστικό κίνητρο το οποίο αφορά το σκηνικό (*mise-en-scene*), αλλά την ίδια στιγμή αφορά και την ευλογοφάνεια, ότι δηλαδή τα κίνητρα της δράσης πρέπει να φαίνονται ρεαλιστικά (πλοκή).

Τέλος, δύο άλλα χρήσιμα στοιχεία από το παραπάνω παράθεμα τα οποία βρίσκουν άμεση εφαρμογή στο δικό μας case study είναι η εγγεγραμμένη πεποίθηση στο υποσυνείδητο του κοινού ότι τις περισσότερες φορές οι χολιγουντιανές ταινίες ισούνται με happy ends και ότι βλέποντας έναν ηθοποιό δημιουργούμε προσδοκίες για αυτά που θα εξελιχθούν. Στην ταινία *Captain Phillips* επιβεβαιώνεται το happy end και επιπροσθέτως επιβεβαιώνεται ότι βλέπουμε τον Tom Hanks ως εκπρόσωπο των «ανθρώπων της διπλανής πόρτας», «η δράση των οποίων δεν επηρεάζεται μόνο από το δικό τους παρελθόν, αλλά και από τον ιστορικό χώρο και χρόνο, μέσα στον οποίο είναι τοποθετημένοι και τον οποίον αντικατοπτρίζουν»<sup>87</sup>. Γνωρίζουμε δηλαδή, ότι βάσει των συνθηκών και των καταστάσεων θα καταφέρει πάντα να ξεπεράσει τον εαυτό του είτε ως γινόμενος ήρωας είτε ως δρων εντός ενός συμβάντος που θα βρεθεί εγκλωβισμένος και θα επιζητά την ελευθερία του (βλ. *Cast Away - 2000, The Terminal – 2004, Sully – 2016 κλπ*).

---

<sup>87</sup> Βαλούκος 2006 σ.108.

## 2.5α ΣΥΓΚΡΙΣΗ ΠΛΟΚΩΝ

Η ταινία *Captain Phillips* προβλήθηκε -αρχικά- εντός των ΗΠΑ, στο New York Festival στις 27 Σεπτεμβρίου 2013, ενώ η ταινία *Kapringen* προβλήθηκε για πρώτη φορά, σχεδόν έναν χρόνο νωρίτερα, στις 3 Σεπτεμβρίου του 2012 στο Venice Film Festival της Ιταλίας και λίγες μέρες αργότερα στη Δανία.<sup>88</sup> Οι δύο ταινίες, σε επίπεδο πλοκής, πραγματεύονται στον πυρήνα τους το ναυτικό επάγγελμα και τη δύσκολη συνθήκη των πειρατικών επιθέσεων και κατ' επέκταση της πειρατικής ομηρίας που ήταν σε έξαρση τις δύο προηγούμενες δεκαετίες (σημ.: Χρήσιμο είναι να γνωρίζουμε ότι την χρονική περίοδο που γράφεται η παρούσα διπλωματική έχει αρχίσει ξανά νέος κύκλος πειρατικών επιθέσεων με πολύ πιο σύγχρονα μέσα από αυτά που αναλύουμε εδώ). Η ταινία *Captain Phillips* βασίζεται σε πραγματικό γεγονός, ενώ η ταινία *Kapringen* δεν βασίζεται σε ένα γεγονός, αλλά αποτελεί αποτέλεσμα έμπνευσης βασιζόμενη σε πολλά και διαφορετικά περιστατικά, αλλά και κάποιων ντοκιμαντέρ που παρακολούθησε ο σκηνοθέτης-σεναριογράφος Tobias Lindholm. Αντίθετα, ο Paul Greengrass βασίστηκε στο σενάριο του Billy Ray το οποίο ήταν διασκευή του βιβλίου με τίτλο *A Captain's Duty: Somali Pirates, NAVY SEALs, and Dangerous Days at Sea* του Πλοιάρχου Richard Phillips ο οποίος αντιμετώπισε τους πειρατές κι έγραψε τα απομνημονεύματά του.

Το *Captain Phillips* -όπως έγραψαν όλοι οι κριτικοί και θα το δούμε παρακάτω- δεν βασίζεται απλά στη λογοτεχνική ή/και επαγγελματική οπτική του Richard Phillips, αλλά υιοθετεί πλήρως την υποκειμενική του οπτική και «πλάθει» ένα αφήγημα αφιερωμένο εξ ολοκλήρου στον «Αμερικάνο ήρωα». Δεν είναι τυχαίο ότι η πρώτη μορφή σεναρίου του Billy Ray δεν έχει σχέση με το τελικό αποτέλεσμα. Αυτό μπορεί να το διακρίνει όποιος/α έχει ερευνητικό ενδιαφέρον ήδη από την αλλαγή του τίτλου σεναρίου. Το πρώτο draft είχε ως τίτλο το *Maersk Alabama* το οποίο ήταν το όνομα του πλοίου που δέχτηκε την πειρατική επίθεση.<sup>89</sup> Σε αυτό το σενάριο δεν υιοθετείται μόνο η οπτική του Πλοιάρχου, αλλά βλέπουμε και πολλές σκηνές που αφορούν πρόσωπα τα οποία είδαμε σε ελάχιστη έκταση εντός της τελικής μορφής, όπως το πρόσωπο της γυναίκας του Richard Phillips, Andrea Phillips.

Μία πιο σφαιρική οπτική είχαμε στην ταινία *Kapringen*. Μπορεί ο κεντρικός ήρωας να ήταν ο μάγειρας, αλλά την ίδια στιγμή είχαμε ως δεύτερο κεντρικό ήρωα τον CEO της ναυτιλιακής εταιρείας. Επίσης, εντός του πλοίου δεν υπήρξε η παραμικρή προσπάθεια ηρωοποίησης του πρωταγωνιστή. Αντίθετα βλέπαμε σε βάθος τις ανθρώπινες σχέσεις, αλλά και την υποτακτική-φοβική συμπεριφορά απέναντι στους πειρατές. Καμία «πονηριά» και καμία κίνηση της τελευταίας στιγμής δεν έδειχνε την ανωτερότητα των Mikkel και Peter απέναντι στους πειρατές. Αντίθετα βλέπαμε δύο κεντρικούς ήρωες να βυθίζονται όλο και πιο πολύ μέσα σε ένα ψυχολογικό και ρεαλιστικό αδιέξοδο. Δεν είναι καθόλου τυχαίο το γεγονός ότι σε αυτήν την κινηματογραφική αναπαράσταση δεν είχαμε «happy end», αλλά ένα τέλος το οποίο αφήνει πικρή γεύση για τα θύματα αυτής της μάχης. Επίσης υπήρξαν αρκετές στιγμές που βλέπαμε την επικοινωνία πλοίου

<sup>88</sup> [https://www.imdb.com/title/tt1535109/releaseinfo/?ref=tt\\_dt\\_rdat](https://www.imdb.com/title/tt1535109/releaseinfo/?ref=tt_dt_rdat) και [https://www.imdb.com/title/tt2216240/releaseinfo/?ref=tt\\_dt\\_rdat](https://www.imdb.com/title/tt2216240/releaseinfo/?ref=tt_dt_rdat) - τελευταία πρόσβαση: 31/01/2024.

<sup>89</sup> [https://www.dailyscript.com/scripts/CAPTAIN%20PHILLIPS%20\(aka%20MAERSK%20ALABAMA\)%20by%20Billy%20Ray%20\(2010.12.09\)%20\(Digital\).pdf](https://www.dailyscript.com/scripts/CAPTAIN%20PHILLIPS%20(aka%20MAERSK%20ALABAMA)%20by%20Billy%20Ray%20(2010.12.09)%20(Digital).pdf) - τελευταία πρόσβαση: 31/01/2024.

ή εταιρείας με τις οικογένειες που περιμένουν πίσω. Αυτό αναδείκνυε κάθε φορά τη σύνδεση που υπάρχει ανεξάρτητα από αποστάσεις, αναμονές και εκτενή χρονικά διαστήματα απουσίας.

Σε διαφορετική σκοπιά, αυτήν την σχέση με την οικογένεια την βλέπαμε μέσα από την λακωνική-αυστηρά επαγγελματική οπτική του Richard Phillips. Οι μόνες στιγμές που θυμηθήκαμε την ουσιαστική σχέση παρουσίας-απουσίας και τον τρανταχτό ήχο του ναυτικού βιώματος ήταν λίγο πριν την ενδεχόμενη εκτέλεσή του Cpt Phillips, αλλά και στην τελική σκηνή του ψυχολογικού του κλονισμού. Επιπροσθέτως η διαπραγματεύση έξω από το πλοίο δε γινόταν με κάποιο σταθερό πρόσωπο όπως στην περίπτωση του *Kapringen* (CEO), αλλά είδαμε να αλλάζουν τρία πρόσωπα επαγγελματιών. Ο πρώτος ήταν ο Πλοίαρχος του πολεμικού ναυτικού Castellano, ο δεύτερος ήταν ο επαγγελματίας διαπραγματευτής Nemo και ο τρίτος και τελευταίος ήταν ο Διοικητής των Ειδικών Δυνάμεων (SEAL). Εδώ είναι χρήσιμο να προσθέσουμε τα δύο αληθοφανή στοιχεία των δύο ταινιών. Από τη μία πλευρά στο *Kapringen* χρησιμοποιήθηκε ο επαγγελματίας διαπραγματευτής -και όχι ηθοποιός- Gary Skjoldmose Porter για τον ρόλο του επαγγελματία διαπραγματευτή Connor Julian και από την άλλη πλευρά, στο *Captain Phillips* η αναπαράσταση των πλωτών μέσων του πολεμικού ναυτικού ήταν τόσο ρεαλιστική που χρησιμοποιήθηκε το αντιτορπιλικό USS Truxtun αντί για το «αδελφό αντιτορπιλικό» USS Bainbridge που είχε όντως εμπλακεί στην επιχείρηση διάσωσης του Καπετάνιου. Επίσης στο *Captain Phillips* χρησιμοποιήθηκε το αδελφό-πλοίο του Maersk Alabama, Alexander Maersk και στην τελευταία σκηνή η γυναίκα που παρέχει τις πρώτες βοήθειες είναι επαγγελματίας του στρατού και όχι ηθοποιός.

Καθώς επιχειρούμε να δούμε τις ταινίες πιο συγκεκριμένα, στην ταινία *Captain Phillips* γινόμαστε μάρτυρες των προσεγγίσεων των πειρατών. Τόσο της αποτυχημένης προσέγγισης όσο και της επιτυχημένης. Αντίθετα στην ταινία *Kapringen* διαπιστώσαμε απότομα ότι οι πειρατές είναι ήδη στο πλοίο και έχουν υπό ομηρία τους ναυτικούς. Προφανώς στην περίπτωση του *Kapringen* μπορούμε να αντιληφθούμε ότι το οποιοδήποτε πειρατικό approach δεν θα έβρισκε αντίσταση, διότι το MV Rozen ήταν ένα πολύ μικρό φορτηγό πλοίο με επτά άτομα για πλήρωμα. Σίγουρα, επομένως, δε θα είχαμε ευκαιρία, αλλά δε θα είχε και κάποια ρεαλιστική λογική να δούμε τις αντίστοιχες επικές σκηνές καταδίωξης του Paul Greengrass. Επίσης, κάπου εδώ πρέπει να θέσουμε και το προφανές πρόβλημα. Γνωρίζουμε βάσει στοιχείων ότι τα κόστη παραγωγής έχουν τεράστια διαφορά μεταξύ τους. Άρα, πιθανότατα, στην ευρωπαϊκή ταινία δεν θα μπορούσε να αποτυπωθεί με μεγάλη επάρκεια κάποια σκηνή καταδίωξης και για αυτό την απέφυγαν έξυπνα. Καλό θα ήταν να λάβουμε υπόψη μας ότι ο συνολικός προϋπολογισμός του *Kapringen* ήταν 15 500 000 Κορώνες Δανίας.<sup>90</sup> Δηλαδή, με σημερινή, αλλά και τοτινή ισοτιμία (ελάχιστη έως μηδενική η διαφοροποίηση) 2 079 000 ευρώ (στρογγυλοποίηση προς τα κάτω). Ο συνολικός προϋπολογισμός του *Captain Phillips* ήταν 55 000 000 δολάρια.<sup>91</sup> Ο μισθός -μόνο- του Tom Hanks ήταν 15 000 000 δολάρια.<sup>92</sup>

<sup>90</sup> [https://www.imdb.com/title/tt2216240/?ref=mv\\_sr\\_srg\\_0\\_tt\\_7\\_nm\\_1\\_q\\_kapringen](https://www.imdb.com/title/tt2216240/?ref=mv_sr_srg_0_tt_7_nm_1_q_kapringen) - τελευταία πρόσβαση: 31/01/2024.

<sup>91</sup> [https://www.boxofficemojo.com/title/tt1535109/?ref=bo\\_se\\_r\\_1](https://www.boxofficemojo.com/title/tt1535109/?ref=bo_se_r_1) - τελευταία πρόσβαση: 31/01/2024.

<sup>92</sup> <https://www.celebritynetworth.com/articles/how-much-does/10-tom-hanks-highest-paying-acting-roles/> - τελευταία πρόσβαση: 31/01/2024.

Στην περίπτωση της δανικής ταινίας η μη αναπαράσταση της βίαιης προσέγγισης των πειρατών μπορεί για κάποιους να αποτελεί δείγμα μη αληθοφανούς αναπαράστασης, αλλά όπως προείπαμε μάλλον είναι μία επιλογή τόσο πρακτικού περιεχομένου όσο και αληθοφανής αν αναλογιστούμε τα δεδομένα. Στην περίπτωση του *Captain Phillips* είδαμε την χολιγουντιανή προσέγγιση, αλλά επίσης είδαμε ανακρίβειες τόσο σε αυτό το στάδιο όσο και στο ύστερο. Από ένα πλοίο της Maersk έχουμε μεγαλύτερες απαιτήσεις τόσο για τα μέτρα ασφαλείας, αλλά όσο και για την τήρηση των πρωτοκόλλων. Η πειρατική επίθεση έγινε το έτος 2009. Τα έτη 2005-2009 ήταν εκείνα που σημειώθηκε ραγδαία αύξηση πειρατικών επιθέσεων. Μέχρι τότε υπήρχε ρητή απαγόρευση από τον IMO (International Maritime Organization) να μην υπάρχουν ένοπλοι φρουροί εντός των εμπορικών πλοίων. Παρόλα αυτά, όπως ο ίδιος ο IMO παραδέχεται δημόσια, υπήρχαν ήδη ναυτιλιακές εταιρείες που έκαναν ιδιωτικά συμφωνητικά με εταιρείες φρουρήσης ώστε να προστατεύουν τα πλοία τους.<sup>93</sup> Στο *Captain Phillips*, η ανάγκη για φρουρούς ακούγεται μόνο μία φορά μέσα από μία κατάσταση οχλαγωγίας του πληρώματος. Ο Καπετάνιος δεν παίρνει ποτέ θέση σε αυτό το ζήτημα, αλλά ούτε και φαίνεται πουθενά να ζητάει βοήθεια (έστω κατ' εξαίρεση όπως λέει ο IMO) από την Maersk. Αντίθετα, η προετοιμασία του πλοίου για αυτήν την περιοχή είναι ελάχιστη. Πέρα από τους ένοπλους φρουρούς που ακόμα, έτσι κι αλλιώς, δεν ήταν καθολική πρακτική, δεν βλέπουμε καμία σοβαρή προετοιμασία. Το μόνο που είδαμε ήταν τα ξεκλειδωτά pirate cages στις σκάλες που ο Cpt Phillips ζήτησε να κλειδώνονται. Ακόμα και οι διπλοβάρδιες ζητήθηκαν από τον Πλοίαρχο μετά το πρώτο συμβάν αποτυχημένης πειρατικής επίθεσης. Αντίθετα, στην πραγματική ζωή, ακόμα και τότε, το security level ανεβαίνει και αυτό περιλαμβάνει συγκεκριμένες ενέργειες όπως:

1. Κάλυψη ρελιών (κάγκελων) του καταστρώματος με razor wires (σύρματα ξυραφιών).
2. Διπλοβάρδιες από την στιγμή που το πλοίο βρίσκεται στην High Risk Area (περιοχή αυξημένου κινδύνου). Οι διπλές βάρδιες αφορούν τους ναύτες όχι απλά για το καλύτερο οπτικό πεδίο από το επίπεδο της γέφυρας, αλλά και από το επίπεδο του καταστρώματος που χρειάζεται επιπλέον παρακολούθηση.
3. Μάνικες που είναι ήδη έτοιμες στις θέσεις τους προς χρήση και όχι μάνικες που ετοιμάζονται την στιγμή της επίθεσης.
4. Πολλές φορές ακολουθείται η αμφιλεγόμενη πρακτική του σβησίματος των φώτων ναυσιπλοΐας κατά τη διάρκεια της νύχτας ώστε να μη γίνεται αντιληπτό το πλοίο.
5. Νέες πορείες ναυσιπλοΐας ώστε να υπάρχει αρκετή απόσταση από τις ακτές των επικίνδυνων κρατών (εν προκειμένω της Σομαλίας). Αυτό επίσης τίθεται στην ταινία από τον Ανθυποπλοίαρχο, αλλά ο Καπετάνιος το απορρίπτει. Παρόλα αυτά δεν είναι ή τουλάχιστον δεν πρέπει να είναι πιο σημαντική η γρήγορη μεταφορά εμπορεύματος από την ασφάλεια του πληρώματος. Οι προτεραιότητες βασίζονται στο override authority του Πλοίαρχου και από/για αυτά κρίνεται ο «ηρωισμός» του.
6. Επίσης αμφιλεγόμενο μέτρο είναι η απενεργοποίηση συσκευών που εκπέμπουν στίγμα του πλοίου ώστε η εύρεση από τους πειρατές να είναι σχεδόν αδύνατη. Παρόλα αυτά προτείνονται οι ανοιχτές συσκευές ώστε στρατός και άλλες δυνάμεις να μπορέσουν να βοηθήσουν -αν χρειαστεί-, αλλά τουλάχιστον με περιορισμένες πληροφορίες στο ελάχιστο

---

<sup>93</sup> <https://www.imo.org/en/OurWork/Security/Pages/Private-Armed-Security.aspx> - τελευταία πρόσβαση: 31/01/2024.



δυνατό (πχ δεν χρειάζεται να αναγράφεται ο αριθμός του πληρώματος ή το φορτίο που μεταφέρει το πλοίο).

7. Παρακολούθηση και ανάγνωση των e-mails που αφορούν ενημερώσεις για τελευταίες πειρατικές επιθέσεις. Αυτό, ομολογούμε ότι γίνεται στην ταινία, αλλά δεν εμφανίζει κάτι που έγινε στην πραγματικότητα και θα το αναφέρουμε παρακάτω.

Πριν περάσουμε στις αναπαραστατικές διορθώσεις που θα μπορούσαν να γίνουν στο *Captain Phillips* ή στις αναπαραστατικές προτροπές για άλλες ταινίες που αφορούν τους ναυτικούς και τη θαλάσσια πειρατεία, οφείλουμε να αναφερθούμε στην διαφορετική οπτική για τα όσα πραγματικά έγιναν στο Maersk Alabama. Στο τηλεοπτικό ντοκιμαντέρ *Real Story Of Captain Phillips*<sup>94</sup> παρουσιάζονται τα γεγονότα που διαδραματίστηκαν στην ταινία από την πλευρά του πληρώματος. Συνεντευξιαζόμενοι είναι οι Mike Perry (Α' Μηχανικός) και Colin Wright (Ανθυποπλοίαρχος). Εν συντομία αναφέρουμε τις κύριες διαφορές από την οπτική του Richard Phillips, του Billy Ray και κατά συνέπεια του Greengrass:

1. Ο Α' Μηχανικός Mike Perry υποστηρίζει ότι μετά την πρώτη αποτυχημένη επίθεση έγινε ένα συμβούλιο ανάμεσα σε όλο το πλήρωμα με την παρουσία του Πλοίαρχου. Εκεί λοιπόν, ο Mike Perry πρότεινε τη δημιουργία ενός safe room (βλ. citadel room παρακάτω) ώστε να πάνε όλοι σε περίπτωση δεύτερης επίθεσης. Όπως λένε, στο SSP (Ship Security Plan) δεν είχε προβλεφθεί ακόμα η δημιουργία ενός τέτοιου χώρου, αλλά το πρότεινε ο Α' Μηχανικός. Ο Cpt Phillips αρνήθηκε τέτοιο ενδεχόμενο και έφυγε από τον χώρο. Παρόλα αυτά ο Α' Μηχανικός έδωσε οδηγία να σφραγιστεί η είσοδος για το Steering Gear Room (δωμάτιο χειρισμού πηδαλίου) από το κατάστρωμα (ανθρωποθυρίδα) ώστε να είναι αυτό το safe room όπως κι έγινε. Αυτό ήταν το δωμάτιο που κρύφτηκε το πλήρωμα και εν τέλει σώθηκε κατά τη διάρκεια της δεύτερης επίθεσης. Επίσης, ο Mike Perry ήταν εκείνος που έλαβε την πρωτοβουλία να πάρει τον έλεγχο των μηχανημάτων της γέφυρας στο μηχανοστάσιο και δεν απάντησε ποτέ όση ώρα οι πειρατές απειλούσαν ότι θα πυροβολήσουν τον Πλοίαρχο, τον Ανθυποπλοίαρχο και τον ναύτη αν δεν εμφανιστεί το υπόλοιπο πλήρωμα. Κάπου εδώ, το πλήρωμα τόνισε ότι ούτε ο Cpt Phillips γνώριζε που ήταν το πλήρωμα, αλλά δεν είπε ποτέ τη λέξη «supertime» ώστε να δώσει πραγματικό σήμα παράδοσης. Ο Mike Perry επιτέθηκε στο Muse και τον ακινητοποίησε και εξόπλισε όλο το πλήρωμα ώστε να γίνει η ανταλλαγή του Muse και του Πλοίαρχου. Κατά τη διάρκεια της ανταλλαγής, ο Mike Perry υποστηρίζει ότι ενώ μπορούσαν να χτυπήσουν τους πειρατές -διότι ήταν απασχολημένοι με τον εφοδιασμό της λέμβου- ο Cpt Phillips έδωσε σήμα ώστε να μην κάνουν καμία επιθετική ενέργεια. Εκτός αυτού, έδωσε εντολή να παραδώσουν τον Muse στους πειρατές και όχι το αντίστροφο. Όλα αυτά είχαν ως αποτέλεσμα την απαγωγή του Πλοίαρχου από τους πειρατές. Τέλος, δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι κατά την άφιξη του Maersk Alabama στη Μομπάσα της Κένυας, κάποια άτομα από το πλήρωμα φώναζαν (μπροστά στις κάμερες) ότι ο Mike Perry ήταν ο ήρωας τους κι ότι αυτός ο άνθρωπος ήταν υπεύθυνος για την επιβίωσή τους. Ο Mike Perry απλά χαμογελούσε.

---

<sup>94</sup> <https://www.imdb.com/title/tt10086662/> και <https://www.youtube.com/watch?v=9k1OA9nF4Ak> - τελευταία πρόσβαση: 31/01/2024.

2. Ο Ανθυποπλοίαρχος Colin Wright αναφέρει πως ενώ γνώριζαν ότι έπρεπε να παρατήσουν τη γέφυρα αν οι πειρατές φτάσουν σε απόσταση κάτω από ένα ναυτικό μίλι, όταν οι πειρατές έφτασαν στα οχτώ στάδια, ο Cpt Phillips δεν έδωσε εντολή για εγκατάλειψη της γέφυρας. Αντίθετα, ο Πλοίαρχος έδωσε εντολή στον Colin Wright να βγει και να ρίξει φωτοβολίδες στους πειρατές βάζοντας σε μεγαλύτερο κίνδυνο τη ζωή του. Ο ίδιος ο Πλοίαρχος ήταν μέσα στη γέφυρα και έκανε νόημα στον Ανθυποπλοίαρχο να επιστρέψει όταν μετά από πυροβολισμούς των πειρατών αντιλήφθηκε ότι ο κίνδυνος ήταν μεγάλος για τον υφιστάμενό του. Όταν οι πειρατές ανέβηκαν στο πλοίο, έστειλαν τον Ανθυποπλοίαρχο να βρει το υπόλοιπο πλήρωμα κι εκείνος κατάφερε να διαφύγει.

Όπως αντιλαμβανόμαστε πολλές κινήσεις των άλλων, τις οικειοποιήθηκε ο Richard Phillips. Τέτοιου είδους έρευνες έκανε και για άλλες ταινίες η τηλεοπτική εκπομπή *Real Story Of...* ψάχνοντας πάντα προϊόντα του Hollywood που αφηγούνται πραγματικές ιστορίες ώστε να δημιουργούν ήρωες (πολλές φορές) στη θέση άλλων πραγματικών (ή/και συλλογικών) ηρώων. Οι αποκαλύψεις δε μένουν εκεί. Σε παλιότερο ρεπορτάζ του CNN είχε αναδειχτεί (μετά την συλλογική αγωγή του πληρώματος) ότι πολλά e-mails που είχε λάβει ο Richard Phillips ώστε να ακολουθήσει πορεία με μεγαλύτερη απόσταση από την ακτή της Σομαλίας όχι μόνο τα παρέλειψε, αλλά δε τα είχε ομολογήσει σε κανένα συνάδελφό του εντός του πλοίου.<sup>95</sup> Παρόλα αυτά, οφείλουμε να θέσουμε ότι αρκετές φορές δημόσια, ο ίδιος ο Πλοίαρχος έλεγε ότι δεν ήταν εκείνος ο ήρωας, αλλά όλοι οι άλλοι (πχ στρατός, συνάδελφοι κα).<sup>96</sup>

Προφανώς λοιπόν, κατά τη διάρκεια της κινηματογραφικής αναπαράστασης δεν είδαμε τα αντίμετρα που όντως είχαν ληφθεί (από άλλους), αλλά σίγουρα δεν είδαμε και πολλά άλλα αντίμετρα που θα μπορούσαν να υπάρξουν ή να απορριφθούν κινηματογραφικά εγκαθιδρύοντας όμως την ύπαρξή τους. Θα μπορούσε να είναι πολύ μεγαλύτερη η λίστα, αλλά μένουμε σε αυτά που αναφέραμε παραπάνω ως μία σύνοψη όσων μπορούν να βρεθούν εντός των SSA (Ship Security Assessment), SSP (Ship Security Plan) και VHP (Vessel Hardening Plan) του κάθε πλοίου, αλλά και τις γενικότερες οδηγίες της κάθε ναυτιλιακής εταιρείας ή του κάθε κράτους. Οι παραπάνω οδηγίες ακόμα πιο αναλυτικές μπορούν να βρεθούν διαδικτυακά στο *BMP5: Best Management Practices to Deter Piracy and Enhance Maritime Security in the Red Sea, Gulf of Aden, Indian Ocean and Arabian Sea* από τους οργανισμούς BIMCO, ICS, IGP&I Clubs, INTERTANKO και OCIMF (Εδιμβούργο: Witherby, 2018).

Εν συνεχεία θα φέρουμε, επίσης, κάποια γενικά παραδείγματα για την περίπτωση που βρισκόμαστε -ήδη- υπό καθεστώς καταδίωξης ώστε ταυτοχρόνως να σχολιάσουμε όσα είδαμε ή δεν είδαμε στο *Captain Phillips*:

1. Κατά τη διάρκεια της καταδίωξης το τιμόνι κάνει απότομες εναλλαγές. Οι εντολές για τις απότομες εναλλαγές δεν δίνονται με μοίρες όπως κάνει ο Tom Hanks, αλλά με rate of turn ώστε να είναι ξεκάθαρες και άμεσες χωρίς να αφήνουν επιλογή στον οδηγό να φτάσει στις επιθυμητές μοίρες με τον δικό του ρυθμό. Για λόγους οικονομίας, αλλά και ανακρίβειας,

<sup>95</sup>Ρεπορτάζ CNN: <https://www.youtube.com/watch?v=YYEM6NnUmeU> - τελευταία πρόσβαση: 31/01/2024.

<sup>96</sup>Ρεπορτάζ CBS για τις δηλώσεις του Richard Phillips κατά τον επαναπατρισμό του στις ΗΠΑ: <https://www.youtube.com/watch?v=wthfFa4ZkUQ> - τελευταία πρόσβαση: 31/01/2024.

βλέπουμε στην ταινία ότι όταν ο Cpt Phillips δίνει εντολή για αλλαγή πέντε μοιρών, η κάμερα μάς δείχνει το rate of turn να πηγαίνει στον αριθμό «5». Το rate of turn δεν είναι μοίρες, αλλά ο ρυθμός στροφής. Η εξήγηση με απλοϊκά λόγια θα ήταν: αν θα στρίψει γρήγορα ή αργά το πλοίο. Για αυτό σε περίπτωση έκτακτης ανάγκης (πχ καταδίωξης) ο Πλοίαρχος -συνήθως- δίνει εντολές τύπου «Hard to port» ή/και «Hard to starboard». Αυτές οι εντολές μεταφράζονται ως «Όλο αριστερά» ή/και «Όλο δεξιά», διότι είναι εντολές που αφορούν άμεσα τον ρυθμό στροφής και όχι τις μοίρες που μας αφορούν μόνο σε κατάσταση ήπιου ταξιδιού (και όχι έκτακτης ανάγκης).

2. Καθώς οι πειρατές πλησιάζουν, οι μάνικες πρέπει ήδη να βγάξουν νερό με πίεση και να μη διακινδυνεύει κάποιος επαγγελματίας να πάει εκείνη την στιγμή να «φτιάξει» τη θέση της μάνικας. Άλλωστε οι μάνικες όπως έχει αναφερθεί παραπάνω δεν είναι στα σημεία των ρελιών ώστε να βουλιάζουν τις βάρκες των πειρατών -όπως αναφέρθηκε στην ταινία-, αλλά σκοπός είναι να εμποδίσουν την αναρρίχηση των πειρατών στο κατάστρωμα.
3. Οι φωτοβολίδες ορθά χρησιμοποιούνται ως έσχατο μέσο απόκρουσης, αλλά εκείνη την εποχή υπήρχαν και αυτοσχέδια όπλα εντός των πλοίων για την προστασία του πληρώματος. Μπορεί να μην είχαν νόμιμο δικαίωμα για τη συνοδεία επαγγελματιών φρουρών, αλλά όπλα υπήρχαν (σε αρκετές περιπτώσεις τουλάχιστον). Αν υποθέσουμε ότι δεν υπήρχαν όπλα ή δεν μπορούσαν εκείνη την στιγμή να τα έχουν κοντά τους (οι ναυτικοί), τότε οι φωτοβολίδες είναι μία αληθοφανής-ρεαλιστική λύση η οποία όντως χρησιμοποιήθηκε βάσει της συνέντευξης του Richard Phillips στο ντοκιμαντέρ<sup>97</sup> που αφορά τα backstage της ταινίας. Παραπάνω αναφέραμε την διαφορετική οπτική του πληρώματος.
4. Αν όλα τα μέτρα πρόληψης, αλλά και τα μέτρα αντιμετώπισης που προαναφέραμε αποτύχουν, τότε οι πειρατές ανεβαίνουν ήδη τη σκάλα για το κατάστρωμα. Εκεί συνεχίζουν οι απότομοι χειρισμοί. Παρόλα αυτά, αν δεν πετύχει τίποτα, φτάνουμε στο πιο σημαντικό σημείο που χωρίζει τους «ήρωες» από τους «επικίνδυνους» και δυστυχώς στο *Captain Phillips* παρουσιάζεται αντίστροφα. Αν, λοιπόν, οι πειρατές βρεθούν στο κατάστρωμα, είτε εκείνη την εποχή, είτε τώρα, μία λύση υπάρχει. Τη φωνάζει μέσω ασυρμάτου ο Cpt Phillips, αλλά δεν την ακολουθεί ο ίδιος. Λέει χαρακτηριστικά ότι γνωρίζουν τη διαδικασία (και το πρωτόκολλο θα προσέθετα) κι ότι όλοι πρέπει να παραμείνουν κρυμμένοι στο μηχανοστάσιο. Ακριβώς αυτό είναι το διεθνές πρωτόκολλο. Όπως το αναφέρει ο Καπετάνιος, αλλά εδώ βλέπουμε την αναπαράσταση τού πιο ακατάλληλου τρόπου εφαρμογής αυτού που ειπώθηκε. Ο Πλοίαρχος μαζί με το προσωπικό γέφυρας αντί να σβήσουν όλες τις συσκευές της γέφυρας -όσες προλάβαιναν- και να μεταφέρουν τη διακυβέρνηση του πλοίου στο μηχανοστάσιο (κάτι το οποίο έκανε ο Α' Μηχανικός από το μηχανοστάσιο όπως είπαμε) ώστε να πάνε να κρυφτούν μαζί με το υπόλοιπο πλήρωμα -ως όφειλαν-, απλά κλείνουν τις πόρτες της γέφυρας και περιμένουν τους πειρατές να τις «γαζώσουν» ώστε να αποκτήσουν όχι μόνο άμεση πρόσβαση στη γέφυρα, αλλά και κάποιους υπερβολικά χρήσιμους ομήρους για την όποια επικείμενη διαπραγματεύση. Δυστυχώς, βλέπουμε μία παραμορφωμένη οπτική του τι σημαίνει ηρωισμός αυτές τις στιγμές. Ο επαγγελματικός ηρωισμός του κάθε Πλοίαρχου και του

<sup>97</sup> <https://www.imdb.com/title/tt4355704/> ή <https://www.youtube.com/watch?v=46cELFs5rtQ> - τελευταία πρόσβαση: 31/01/2024.

κάθε ναυτικού επιβάλλει την άμεση εκκένωση της γέφυρας ώστε να βρεθούν όλοι - μηδενός εξαιρουμένου- στο citadel room. Το citadel room είναι ένας χώρος ειδικά διαμορφωμένος, εντός του μηχανοστασίου ο οποίος προστατεύεται με βαριές μεταλλικές πόρτες οι οποίες είναι σφραγισμένες με τέτοιο τρόπο ώστε να μην μπορεί να υπάρξει εξωτερική παραβίαση. Ο Richard Phillips κατά τη διάρκεια της συνέντευξής τους στο ντοκιμαντέρ *Capturing Captain Phillips* δηλώνει ότι δεν πρόλαβε να εγκαταλείψει τη γέφυρα (αναγνωρίζοντας έτσι τη σωστή πρακτική), διότι αντάλλαξε πυρά και φωτοβολίδες με τους πειρατές μέχρι και τη στιγμή που ανέβηκαν στο πλοίο (θέσαμε την οπτική του Ανθυποπλοιάρχου παραπάνω). Δυστυχώς στην ταινία δεν τίθεται καν η πρόθεση του Πλοιάρχου να εγκαταλείψει τη γέφυρα, αλλά λαμβάνουμε-υποθέτουμε ως θέσφατο και γενική αλήθεια ότι η παραμονή του είναι και η ηρωική πράξη που όφειλε - έτσι κι αλλιώς- να κάνει.

5. Μέσα στο citadel room (αν είναι προσχεδιασμένο κι όχι τελευταίας στιγμής) υπάρχουν όλα εκείνα που μπορεί να χρειαστεί το πλήρωμα σε κατάσταση πολιορκίας. Δηλαδή, υπάρχουν τρόφιμα και νερά για αρκετές μέρες. Αυτά ελέγχονται ανά τακτά χρονικά διαστήματα από κάποιον Ανθυποπλοίαρχο ώστε να είναι πάντα διαθέσιμα και ανανεωμένα όσον αφορά τις ημερομηνίες λήξης. Έτσι καταφέρνουμε να μην χρειαστεί ποτέ σε κατάσταση πολιορκίας -όπως είδαμε στην ταινία- να φύγει κάποιος από το μηχανοστάσιο ώστε να φέρει το οτιδήποτε από την κουζίνα ή από οπουδήποτε αλλού.
6. Τέλος, αφού ακολουθηθεί αυτή η διαδικασία με σύνεση, χωρίς να έχει βγει κανένα μέλος του πληρώματος από το citadel room, η διακυβέρνηση του πλοίου γίνεται από το μηχανοστάσιο. Αυτό θα έχει ως αποτέλεσμα να απομακρυνθεί το πλοίο από το mothership των πειρατών και από την στιγμή που οι εισβολείς δεν θα μπορούν να ελέγξουν τίποτα από τις απενεργοποιημένες συσκευές της γέφυρας θα έχουμε ένα και μόνο αποτέλεσμα. Οι θύτες να γίνουν ξαφνικά θύματα του ίδιου τους του εγκλωβισμού καθώς δεν θα μπορούν να φύγουν από το πλοίο μέχρι να έρθει εξωτερική βοήθεια (πχ στρατός).

Όσον αφορά το *Kapringen*, όπως προείπαμε, τίποτα από τα παραπάνω δεν μας αφορά από την στιγμή που το πλοίο είναι μικρό σε πραγματικό μέγεθος, μικρό σε πλήρωμα, αλλά και στην ευρύτερη αναπαράσταση που επιβεβαιώνει -εν τέλει- το αληθοφανές της απροστάτευτης «άμυνας». Αυτή η «άμυνα» χωρίς αντίμετρα δεν αναπαραστάθηκε κατά τη διάρκεια της προσέγγισης των πειρατών, αλλά αντίθετα ο Tobias Lindholm δίνει βαρύτητα στο «μετά». Σε αυτό το καθεστώς, έχοντας στο πλευρό του, ως ηθοποιό και ως σύμβουλο ταυτοχρόνως, τον Gary Skjoldmose Porter (επαγγελματίας διαπραγματευτής) δίνει βαρύτητα στις εκτενείς διαπραγματεύσεις μεταξύ ναυτιλιακής εταιρείας και πειρατών. Αυτές οι διαπραγματεύσεις προσωποποιούνται στο πρόσωπο του Peter (CEO) κι έτσι επέρχεται η ταύτιση με τον δεύτερο κεντρικό ήρωα της ταινίας. Δεν αλλάζουν τα πρόσωπα της διαπραγμάτευσης όπως γινόταν στο *Captain Phillips*. Στο *Kapringen* η διαπραγμάτευση έχει έντονο προσωπικό στοιχείο, διότι ο CEO επιλέγει να έχει την ευθύνη των ανθρώπων του αρνούμενος την άμεση εμπλοκή του επαγγελματία διαπραγματευτή. Μέσω αυτής της ανάληψης ευθύνης γινόμαστε κι εμείς μέλη της κοινής-διαρκούς προσπάθειας για τον κεντρικό πυρήνα της απελευθέρωσης του πληρώματος με όσο το δυνατόν λιγότερες απώλειες, τόσο οικονομικά όσο και σε επίπεδο ζωής των ναυτικών. Οι ψυχολογικές μεταπτώσεις των δύο κεντρικών ηρώων μάς αγγίζουν δείχνοντάς μας ότι η ομηρία

δεν είναι γραμμικός δρόμος, αλλά εμπεριέχει απρόβλεπτες ανωμαλίες που κανείς δεν γνωρίζει την κατάληξη.

Στην αντίπερα όχθη, η κατάσταση ομηρίας στο *Captain Phillips* όσον αφορά το πλοίο δεν κράτησε πολύ. Έγινε η επίθεση και μετά από συγκρούσεις κατέληξε ο Πλοίαρχος ως μοναδικός όμηρος - εντός της σωσίβιας λέμβου- καθοδηγούμενος από τους πειρατές. Η διαρκής ομηρία, επομένως, διαδραματίζεται σε ένα ακόμα πιο κλειστοφοβικό περιβάλλον. Εντός της λέμβου ο Cpt Phillips δείχνει αυτοκυριαρχία σε αντίθεση με το πλήρωμα του *Kapringen* που στο πέρασμα του χρόνου λυγίζουν ψυχολογικά. Μας δίνεται η αίσθηση ότι ενώ υπάρχει ο φόβος του Καπετάνιου, τα πραγματικά θύματα είναι οι πειρατές καθώς εισχωρούν όλο και περισσότερο μέσα σε μία παγίδα που οι ίδιοι δημιούργησαν. «Δεν ήθελες τα 30 000\$» λέει χαρακτηριστικά ο Cpt Phillips στον Muse. Καθώς το πολεμικό ναυτικό πλησιάζει αντιλαμβάνομαστε ότι οι πειρατές δεν έχουν ελπίδα. Η οποιαδήποτε κορύφωση και το οποιοδήποτε δραματικό «χτίσιμο» από πλευράς του Paul Greengrass σε συνδυασμό με τη πρωτότυπη μουσική του Henry Jackman που συνεχώς «ντύνει» τις σκηνές, στην ουσία όλες και όλοι γνωρίζουμε το τέλος. Ακόμα κι αν δε το γνωρίζαμε όμως, η αναπαράσταση των πειρατών προδίδει ότι στο παιχνίδι «γάτας – ποντικιού» όπως το χαρακτηρίζουν αρκετές/οί κριτικοί, τα μόνα ποντίκια που θα πιαστούν στη φάκα του πολεμικού ναυτικού είναι οι πειρατές. Άστατοι, ανοργάνωτοι, νευριασμένοι υπό την επήρεια ουσιών, ανασφαλείς, αλλά και πολλά ακόμα παρόμοια επίθετα θα συνέθεταν την αναπαραστατική εικόνα των πειρατών που είναι εν δυνάμει νεκροί ή φυλακισμένοι.

Αντίθετα στο *Kapringen*, νιώθουμε ότι καθώς περνάει η ώρα εκείνοι που έχουν πραγματικά το πάνω χέρι δεν είναι τα στελέχη της ναυτιλιακής εταιρείας, αλλά οι πειρατές. Λέει χαρακτηριστικά ο Connor Julian «We can't rush these people. Time is a Western thing. It means nothing to them».<sup>98</sup> Ο Omar ο οποίος δεν αποδέχεται τον όρο του «πειρατή» δείχνει ότι μπορεί να περιμένει για όσο χρειαστεί μέχρι να σπάσει η αντίπαλη πλευρά. Είναι ικανός να χρησιμοποιήσει κάθε όπλο ώστε να καταφέρει αυτό που θέλει. Ο Peter δεν έχει μάθει να χάνει και ως αυστηρός επαγγελματίας-πετυχημένος CEO θέλει άλλη μία επιτυχία η οποία δεν έρχεται. Κάθε μέρα που περνάει, οδηγούμαστε κι εμείς ως θεατές στην ανασφάλεια. Δεν γνωρίζουμε, αλλά ούτε μπορούμε να υποθέσουμε το τέλος. Ένα τέλος που στερεοτυπικά, αλλά και πραγματικά εν προκειμένω, στην Ευρώπη δεν είναι αναγκαστικά ευχάριστο. Σε αντίθεση με την αμερικάνικη οπτική που το «happy end» είναι ένα από τα βασικά συστατικά της επιτυχίας.

Όσον αφορά τα στοιχεία πλοκής που συνθέτουν τις σχέσεις μεταξύ πληρώματος και πειρατών, υπάρχει μία όχι και τόσο ευδιάκριτη ομοιότητα μεταξύ των δύο ταινιών. Το «χτίσιμο εμπιστοσύνης» μεταξύ ναυτικών και πειρατών ισχύει και στις δύο περιπτώσεις. Στο *Captain Phillips* ο Καπετάνιος δημιουργεί μία στοργική σχέση με τον νεότερο πειρατή, ενώ στο *Kapringen* όλοι μαζί τρώνε, πίνουν και τραγουδούν ώστε να αποδειχτεί ότι ακόμα και υπό καθεστώς ομηρίας οι ανθρώπινες σχέσεις μπορούν να δημιουργηθούν. Η διαφορά μεταξύ των δύο περιπτώσεων έγκειται στο ποιά από τις δύο μεριές «γκρεμίζει» τη σχέση εμπιστοσύνης που ήδη έχουμε γίνει μάρτυρες. Στο *Kapringen* ο Omar ξεγελάει τον Mikkel με ένα τηλεφώνημα στην οικογένειά του που εξελίσσεται ως απειλητικός μοχλός πίεσης γκρεμίζοντας έτσι τη σχέση εμπιστοσύνης ναυτικών-πειρατών, ενώ αντίθετα στο *Captain Phillips* όταν βγαίνει από τη σωσίβια λέμβο ο

<sup>98</sup> [https://www.imdb.com/title/tt2216240/quotes/?ref=tt\\_trv\\_qu](https://www.imdb.com/title/tt2216240/quotes/?ref=tt_trv_qu) - τελευταία πρόσβαση: 31/01/2024.

Richard Phillips -προσποιούμενος ότι θέλει να ουρήσει- ξεγελάει τον νεότερο πειρατή πετώντας τον στην θάλασσα με σκοπό να ξεφύγει. Άρα στην ευρωπαϊκή οπτική η σχέση εμπιστοσύνης γκρεμίζεται από τους θύτες, ενώ στην αμερικάνικη η σχέση εμπιστοσύνης γκρεμίζεται από τον Αμερικάνο ήρωα που «ξεπερνάει τα όρια του» για άλλη μία φορά.

Το τέλος της ομηρίας του *Captain Phillips*, αν και βασισμένο στην πραγματικότητα, είναι βγαλμένο από τα πιο παραδοσιακά τέλη που θα βλέπαμε στο Hollywood. Η σωσίβια λέμβος κουνήθηκε όσο έπρεπε να κουνηθεί για να είναι διαθέσιμος και ο τρίτος στόχος (πειρατής) ώστε να γίνουν ταυτοχρόνως και οι τρεις βολές. Προφανώς εδώ γίνεται αμφισβήτηση αληθοφάνειας για το εξαιρετικό «χολιγουντιανό» timing που ακριβώς πριν την στιγμή δολοφονίας του Richard Phillips, δολοφονούνται οι πειρατές. Η αμφισβήτηση δεν αφορά τις ίδιες τις βολές που όχι μόνο ήταν ρεαλιστικές, αλλά παρεμπιπτόντως, οι κάλυκες αυτών των βολών εκτίθενται στο Museum Of Flight του Σιάτλ.<sup>99</sup> Το timing του κουνήματος της λέμβου μαζί με την γρήγορη εναλλαγή πλάνων που θα αναλύσουμε στην επόμενη παράγραφο (σύγκρισης *mise-en-scene*) δημιουργεί την πολυπόθητη λύτρωση στον μέσο θεατή που δεν θα ήθελε τίποτα διαφορετικό πέρα από αυτό που έγινε, όπως ακριβώς έγινε. Αντίθετα, το *Kaprigen* δείχνει, αν και δεν είναι βασισμένο σε ένα πραγματικό γεγονός, ότι πολλές φορές, κατά τη διάρκεια έξαρσης των πειρατικών επιθέσεων, οι ναυτικοί ήταν εκείνοι που έχασαν. Η δανική ταινία δείχνει ότι στη ζωή πολλές φορές κερδίζουν οι «κακοί» και εν τέλει η ζωή συνεχίζεται ενώ μάς αφήνει παγωμένους να συνειδητοποιούμε πόσο αδυσώπητη μπορεί να γίνει. Οι ευρωπαίοι δεν δίνουν αυτό που θα ήθελε ο μέσος θεατής, αλλά αντίθετα δίνουν αυτό που φοβάται ο μέσος θεατής. Τι ήλιζε το κοινό να μη γίνει μετά από μία τόσο επίπονη κι επίμονη διάρκεια ομηρίας; Να μην υπάρξει παράπλευρη απώλεια. Αυτό ακριβώς έγινε στο τέλος. Ο φόβος έγινε πράξη. Οι πειρατές ενώ έχουν πάρει τα χρήματα, σκοτώνουν τον Καπετάνιο. Ένας Καπετάνιος ο οποίος δεν ηρωοποιήθηκε ούτε στιγμή κατά τη διάρκεια της ταινίας. Αντίθετα, η ασθένειά του τον έκανε να φαίνεται ως βοηθητικός ρόλος μέσα στο περιβάλλον που κάποτε διοικούσε. Στο τέλος της ταινίας, κάνει την πιο ηρωική πράξη. Λέει «αρκετά». Παίρνει πίσω τη βέρα του μάγαιρα από τον πειρατή και τη δίνει στον Mikkel. Αυτή η πράξη ανταμειβεται με θάνατο από τον πειρατή. Χωρίς να ψάχνουμε την αριστοτελική αιτιοκρατική σχέση, αντιλαμβανόμαστε τη δύναμη της τυχειότητας εντός της ευρωπαϊκής οθόνης. Μίας τυχειότητας που αναδεικνύει το πιο σκληρό πρόσωπο της ζωής μέσα από την πραγματικότητα του «όπως ακριβώς είναι ή μπορεί να είναι» όπως έλεγε ο Αριστοτέλης.

Εν κατακλείδι, αντί απαντήσεων επιλέγουμε να θέσουμε ρητορικά ερωτήματα: Ποιά οπτική αποφεύγοντας την ηρωοποίηση καταφέρνει να ηρωοποιήσει ουσιαστικά και ποιά οπτική προσπαθώντας να ηρωοποιήσει έρχεται σε πλήρη συμμόρφωση με το εθνικό αφήγημα κατασκευής ηρώων ώστε να δημιουργήσει επίπλαστη αίγλη; Ο ηρωισμός στην αναπαράσταση του ναυτικού έγκειται στην μάτσο κι ενεργητική συμπεριφορά ή μπορεί να αναδειχτεί μέσω της παθητικότητας και των συνεπειών της; Τέλος, μαζί με πολλά άλλα ερωτήματα, πρέπει να απαντήσουμε και σε ένα ακόμα: Όσες και όσοι έχουμε υπάρξει μέλη αυτής της μεγάλης ναυτικής οικογένειας, θέλουμε οι αναπαραστάσεις μας να είναι οι αποτυπώσεις των αυθεντικών ηρωικών καθημερινών πράξεών μας ή νιώθουμε πως το επάγγελμά μας έχει ανάγκη από επιτηδευμένη

---

<sup>99</sup> <https://www.museumofflight.org/about/press/1857/museum-displays-sniper-bullets-from-captain-phillips039-rescue> - τελευταία πρόσβαση: 31/01/2024.

αναπαράσταση ώστε να αναδειχτεί ο ηρωισμός του; Όσο μας αφορά, έχουμε πάρει ήδη θέση μέσω της θέλησής μας για την περαίωση της παρούσας μελέτης, αλλά και μέσω του τρόπου έκφρασης των δεδομένων, αλλά και του σχολιασμού μας.

## 2.5β ΣΥΓΚΡΙΣΗ MISE-EN-SCENE

Ως αρχή λαμβάνουμε υπόψη ότι το *Captain Phillips* χρησιμοποιεί ένα πιο κινηματογραφικό και επιτακτικό ύφος με γρήγορη επεξεργασία και δυναμικές σκηνές δράσης, ενώ το *Kapringen* έχει έναν πιο ρεαλιστικό και αργό ρυθμό, επικεντρώνοντας περισσότερο στη ψυχολογία των χαρακτήρων. Ο σκηνοθέτης Paul Greengrass ο οποίος έχει ειδικευση σε ταινίες δράσης, προσπαθεί -υιοθετώντας την οπτική του Cpt Phillips- να αποδώσει με ακρίβεια τις λεπτομέρειες και την ένταση της κατάστασης.

Οι σκηνοθέτες των δύο ταινιών, ο Paul Greengrass και ο Tobias Lindholm, χρησιμοποιούν παρόμοιες τεχνικές για να μεταφέρουν την ένταση και την αγωνία της απαγωγής. Ο τρόπος γυρίσματος κρατώντας την κάμερα στο χέρι είναι όμοιος. Επίσης το «shake cam» το οποίο δίνει την τρεμάμενη αίσθηση προσδίδει ρεαλισμό και καταφέρνει να αυξήσει την αίσθηση εντάσεως. Εν συνεχεία, και οι δύο γυρίζουν από διάφορες γωνίες για να δείξουν την έκταση των γεγονότων και να προσφέρουν πληρέστερη αντίληψη του περιβάλλοντος. Σε κάποια σημεία -τα οποία δεν εμπεριέχουν ένταση- ο Lindholm προτιμάει μία οπτική ώστε να ολοκληρωθεί η σκηνή χωρίς να αλλάζει πλάνα. Αυτό δε συμβαίνει στην περίπτωση του Greengrass που αλλάζει συνεχώς πλάνα.

Όσον αφορά τις χρωματικές αποχρώσεις, στο *Captain Phillips* βλέπουμε έντονα χρώματα και στιλιζαρισμένα πλάνα τα οποία αφαιρούν σκιές και «καψίματα» θέλοντας να εκφράσουν τον «αμερικάνικο ρεαλισμό» που υποστηρίζει ότι αληθινό είναι ό,τι βλέπει το μάτι και άρα πρέπει να το επεξεργαστούμε ώστε να το «φέρουμε» σε αυτό το επίπεδο, ενώ αντίθετα η χρωματική παλέτα του *Kapringen* είναι σκούρα και ευρωπαϊκά «φυσική» καθώς ήδη από την εποχή του avant garde η «αλήθεια» βρισκόταν στο ακατέργαστο υλικό της κάμερας. Το «παραδοσιακά ευρωπαϊκό» μοντάζ δεν στιλιζάρει ή δεν πρέπει να στιλιζάρει σε τέτοιο βαθμό ώστε να δημιουργεί εκ νέου ένα άλλο αποτέλεσμα πέρα από αυτό που ήδη γυρίστηκε σε πραγματικό χρόνο. Η επιλογή της εκάστοτε παλέτας χρωμάτων επηρεάζει τη διάθεση του κοινού ως προς την εκάστοτε ταινία. Ο David-Landau (2014: 168) γράφει χαρακτηριστικά:

Colors both affect and reflect mood. A blue room seems cold, a green room is more relaxed, a yellow room is more active, and gray is dull. We “feel” color. We also include them in our language. When people feel sick, they “look green”; when they are scared, they are “yellow”; when people are sad, they are “blue.” So when creating our lighting, we can use some of these perceptions—whether true to life or not—for artistic and dramatic effect. The trick is not to go too far overboard with the saturation of the color. A little goes a long way. The viewer senses even a slight shift in color from warm to cool. So, the less obvious the better. We also associate a location with a color—bright yellow for a hot desert, light blue for a cool ocean, light green for forest, murky tan for a dusty city, neon magenta for a seedy nightclub, pinkish amber for a city streetlight. The cinematographer can use these associations as well. We also associate color with time. Gold is morning, white is high noon, orange sunset, lavender twilight, deep blue night. Again, moderation is the key—not becoming too cartoonish, unless that is the desired effect.

Με τη μοντή παλέτα χρωμάτων, η ευρωπαϊκή οπτική του Lindholm καταφέρνει να δημιουργήσει ατμοσφαιρική ένταση και αβεβαιότητα. Από την άλλη μεριά, ο Greengrass με το γρήγορο μοντάζ



και την έντονη επεξεργασία εικόνας καταφέρνει να δημιουργήσει ένταση αγωνίας που θυμίζει κλασικές αμερικάνικες ταινίες δράσης όπου η αυξανόμενη ένταση αγωνίας είναι αυτοσκοπός. Εξού και η έντονη χρήση μουσικής. Χωρίς αυτό να σημαίνει ότι έχουμε να κάνουμε με μία «ατόφια» ταινία περιπετειώδους δράσης. Ο λόγος είναι ότι από τη μία όντως δίνεται «έμφαση στις πράξεις και τη δράση» και «μας ενδιαφέρει περισσότερο τι γίνεται και όχι γιατί γίνεται»<sup>100</sup>, αλλά την ίδια στιγμή έχουμε έντονα στοιχεία δράματος, διότι «ο ήρωας επιλέγει τις πράξεις του και υφίσταται τις συνέπειες της επιλογής του· οι συγκρούσεις συνήθως προέρχονται από το συναισθηματικό διχασμό που προκαλεί η αβεβαιότητα των επιλογών του»<sup>101</sup>.

Για να αντιληφθούμε καλύτερα τη διάκριση ανάμεσα στο «χτίσιμο» έντασης όχι για δημιουργία ατμοσφαιρικής απειλητικής πίεσης (όπως στο *Kapringen*), αλλά με αυτοσκοπό τη δημιουργία αγωνίας (suspense) μέσω της γρήγορης εναλλαγής πλάνων, αλλά και γενικότερα μέσω ενός επιθετικού-ενεργητικού μοντάζ που «αναδημιουργεί» μέσω της επεξεργασίας (όπως στο *Captain Phillips*) θα μας βοηθήσει αρκετά το παρακάτω απόσπασμα που ενισχύει τον παραπάνω συλλογισμό βάζοντας στο κάδρο την ηρωοποίηση του Πλοιάρχου και των πράξεών του (όπως έχουμε αναφέρει παραπάνω):

Η υπερβολή είναι βασικό στοιχείο και είναι εμφανέστατη η «ανδρική κομπορρημοσύνη» (Jones, 2001: 28) [βλ. Jones K. (2001) 'Bay Watch: Bigger, Faster, Louder', *Film Comment*, Vol.37, No. 4, 27-9]. Το ανέμισμα της σημαίας μπορεί επίσης να αποτελεί μέρος αυτής της υπερβολής [...] Όμως, όποια και αν είναι η απειλή, το θέμα είναι ότι ο ήρωας αφηγά τον θάνατο – δεν έχει σημασία πόσο αβάσιμο μπορεί να είναι αυτό [...] Ένα άλλο χαρακτηριστικό αυτού του κινηματογράφου δράσης είναι η χωροχρονική έλλειψη συνεκτικότητας. Το κοινό καταποντίζεται μέσα σε μια δίνη εικόνων και ήχων και παρ' όλα αυτά – παραδόξως – δεν έχει καμία αίσθηση προσανατολισμού. Η κάμερα ζουμάρει τριγύρω, βολίδες εκτοξεύονται γεμίζοντας την οθόνη και εκκωφαντικοί θόρυβοι ακούγονται από παντού. Είμαστε τόσο αποπροσανατολισμένοι, που δεν αντιλαμβανόμαστε τον χωροχρόνο που περνάει, καθώς τρέχουμε ολοταχώς από τη μια δράση στην άλλη. Έτσι, τελικά δεν υπάρχει καμία ελευθερία χωροχρόνου για εμάς, ώστε να ξέρουμε προς τα πού πηγαίνουμε. [...] Ας σταθούμε για λίγο στο στοιχείο της «ανδρικής κομπορρημοσύνης». Γιατί, σε αυτό το πλαίσιο, ο ήρωας της δράσης ενσαρκώνει την παράδοση παλιότερων συμπεριφορών, με την οποία παραπέμπει στην υπεροψία που επιδείκνυαν ιππότες και ευγενείς μεταφέροντας αυτή την κομπορρημοσύνη στο πεδίο της μάχης (κονταροχτυπήματα, επιδεξιότητα στην ξιφομαχία κ.λπ.).<sup>102</sup>

Σε αυτό το σημείο έγκειται η μεγάλη διαφορά μεταξύ της αμερικάνικης και της ευρωπαϊκής οπτικής. Στην πρώτη περίπτωση υπάρχουν γρήγορες εναλλαγές πλάνων, ήχων και προσώπων σε τέτοιο βαθμό που υπάρχει περίπτωση να χάσουμε σημαντικά στοιχεία της πλοκής. Σε μία τέτοια συνθήκη που επενδύει στην δράση ως αυτοσκοπό δημιουργείται ταυτοχρόνως ο «ήρωας» ο οποίος εκπληρώνοντας το αρχέτυπο του ιπότη-ευγενή «αυτοθυσιάζεται» για τον πυρήνα του καλού. Λίγο ενδιαφέρει αν γίνεται όντως μία ρεαλιστική-αυθεντική αναπαράσταση των όσων πραγματικά

<sup>100</sup> Βαλούκος ό.π. σ.55.

<sup>101</sup> Βαλούκος Στο ίδιο σ.55.

<sup>102</sup> Hayward ό.π. σ.486-487.

γενόμενων. Το κοινό, αλλά και οι εθνικοί θεσμοί έχουν ανάγκη από ήρωες. Πολλές φορές, η δημιουργία ηρώων γίνεται από την μεγάλη οθόνη. Όπως ακριβώς έχει γίνει μέσω του γρήγορου μοντάζ και της υποκειμενικής οπτικής στην προκειμένη περίπτωση. Κατά συνέπεια, ο μέσος θεατής δεν αντιλαμβάνεται μέσα σε ένα τόσο στενό και γρήγορο χωροχρονικό πλαίσιο τις λεπτομέρειες που θα μπορούσαν να αποδομήσουν τη συγκεκριμένη ηρωοποίηση, αλλά το μόνο που αντιλαμβάνεται είναι η ταύτισή του με τον σκοπό του κεντρικού ήρωα ο οποίος έχει «ντυθεί με τα καλά του» εξαιτίας της καθοριστικής βοήθειας του μοντάζ. Άλλωστε, αν ερευνήσει κάποια/ος την αρχική μορφή σεναρίου του Billy Ray, θα βρει αρκετές σκηνές που υποβιβάζεται το «ανδρικό ανάστημα» ή η «ανδρική κομπορρημοσύνη» του Richard Phillips από τους πειρατές.<sup>103</sup> Σε αυτό το σημείο θα ήταν γόνιμο να αναρωτηθούμε (ρητορικά) ή να μαντέψουμε (εκλαϊκευμένα) ποιες σκηνές ήταν αυτές που τελικά κόπηκαν και δεν είδε κανείς/καμία στην τελική μορφή του *Captain Phillips*. Από την άλλη -για να είμαστε όσο το δυνατόν πιο αντικειμενικοί- οφείλουμε να θέσουμε ότι στην τελευταία σκηνή «ψυχολογικής κατάρρευσης» του Cpt Phillips, ο Tom Hanks με την ερμηνεία του -υπό το σκηνοθετικό βλέμμα του Greengrass- αποτυπώνει με αληθοφάνεια την περιρρέουσα συνθήκη. Επιπροσθέτως πρέπει να τονιστεί η προσωπική υπέρβαση του σκηνοθέτη ώστε να γυριστεί μία σκηνή εκτός σεναρίου με μία μη επαγγελματία ηθοποιό. Αυτή η σκηνή καταφέρει να μειώσει την ισχύ της προαναφερόμενης ανδρικής κομπορρημοσύνης. Για αυτόν ακριβώς τον λόγο η συγκεκριμένη σκηνή ξεχωρίζει για τον βαθμό αληθοφάνειας, αλλά και για την δραματουργική της ένταση.

Στη δεύτερη περίπτωση, της ταινίας *Kapringen*, έχουμε αργή εναλλαγή πλάνων και αργούς διαλόγους. Έχοντας πετύχει την απειλητική ατμόσφαιρα μέσω του ρυθμού που επιβάλλει ο Lindholm, μας δίνει ταυτοχρόνως τον απαραίτητο χρόνο για να επεξεργαστούμε πληροφορίες και λεπτομέρειες. Αυτό μας τοποθετεί στα ενδότερα του ψυχολογικού δράματος και όχι στα εξώτερα της επιφανειακής δράσης. Το τελευταίο στοιχείο είναι η κύρια διαφορά μεταξύ των ταινιών που συγκρίνουμε. Ο Greengrass μπορεί και πετυχαίνει τη δράση, ενώ ο Lindholm αναδεικνύει το δράμα. Επίσης, εντός του *Kapringen* η «ανδρική κομπορρημοσύνη» της Hayward υφίσταται ένα συνεχόμενο και αδιάκοπο πλήγμα. Κανείς από τους κεντρικούς ήρωες της ταινίας δεν αναδεικνύεται λόγω «ανδρικής κομπορρημοσύνης» εκτός από το «alfa male» CEO. Παρόλα αυτά, ακόμα και ο «σκληρός» CEO λυγίζει και φτάνει στο κατώτατο σημείο του πριν ανέβει ξανά. Τα hero shots δεν έχουν θέση στην ευρωπαϊκή οπτική του Lindholm. Οι ήρωές του αναδεικνύονται μέσω της παθητικότητας και των συνεπειών της. Κάθε φορά που οι κεντρικοί ήρωες αντιστέκονται στην παθητικότητα και δρουν αντιστασιακά πληρώνουν το τίμημα της αντίδρασης. Αυτό σίγουρα δεν μας οδηγεί στο συμπέρασμα της επικρότησης της «ανδρικής κομπορρημοσύνης».

Όσον αφορά την χρήση των χώρων, και οι δύο ταινίες επικεντρώνονται στον περιορισμένο-κλειστοφοβικό χώρο των πλοίων. Πιο συγκεκριμένα στο *Captain Phillips* βλέπουμε το μηχανοστάσιο, τη γέφυρα και τη σωσίβια λέμβο, ενώ στο *Kapringen* κάθε χώρος είναι πολύ μικρός λόγω του συνολικού μεγέθους του πλοίου. Έτσι δημιουργείται μια αίσθηση απομόνωσης και καταπιεσμένων συναισθημάτων που επιζητούν εκτόνωση. Οι σκηνές εσωτερικού χώρου απεικονίζονται με στενά και περιορισμένα πλάνα, επιδεινώνοντας την αίσθηση απόγνωσης και

---

<sup>103</sup> Σενάριο του *Maersk Alabama* (μετέπειτα *Captain Phillips*): [https://www.dailyscript.com/scripts/CAPTAIN%20PHILLIPS%20\(aka%20MAERSK%20ALABAMA\)%20by%20Billy%20Ray%20\(2010.12.09\)%20\(Digital\).pdf](https://www.dailyscript.com/scripts/CAPTAIN%20PHILLIPS%20(aka%20MAERSK%20ALABAMA)%20by%20Billy%20Ray%20(2010.12.09)%20(Digital).pdf) - τελευταία πρόσβαση: 31/01/2024.

απομόνωσης των χαρακτήρων. Οφείλουμε να ομολογήσουμε ότι αυτή η αίσθηση δίνεται εντονότερα στο *Kapringen* παρά στο *Captain Phillips*. Μπορεί κάποιος να θεωρήσει -βάσει αίσθησης- ότι οι χώροι του MV Rozen ήταν πιο στενοί ακόμα κι από τη σωσίβια λέμβο του Maersk Alabama.

Εν συνεχεία, η απεικόνιση των πειρατών διαφέρει ανάμεσα στις δύο ταινίες. Στο *Captain Phillips* οι πειρατές παρουσιάζονται μέσω της κινησιολογίας και των διαλόγων ως θύματα εξωτερικών κοινωνικοπολιτικών αιτιών, αλλά και ανασφαλείς-φοβικοί απέναντι σε αυτό που κάνουν, ενώ στο *Kapringen* υπάρχει η προσπάθεια να δοθεί μια πιο σίγουρη εικόνα των πειρατών που όχι μόνο δεν είναι ανασφαλείς για αυτό που κάνουν, αλλά αντίθετα έχουν τον απόλυτο έλεγχο της ομηρίας καθορίζοντας το πλαίσιο ανελευθερίας ή ελευθερίας των ναυτικών στον απόλυτο βαθμό χωρίς να έχουν δεχτεί καμία αντίδραση-αντίσταση. Κάθε πλάνο που δείχνει τους πειρατές να δίνουν εντολές στον Mikkel μαρτυρά την απόλυτη πρωτοκαθεδρία τους. Επίσης υπάρχει ο ύπουλος ρόλος του Omar ο οποίος αποποιείται την ταυτότητα του πειρατή και η ερμηνεία του -ακόμα και σε επίπεδο κινησιολογίας- εντός του χώρου δείχνει την εμπειρία του.

Σε ένα πιο γενικό πλαίσιο, και οι δύο ταινίες έχουν αληθοφανή στοιχεία τα οποία αναλύθηκαν παραπάνω. Το *Captain Phillips* επενδύει περισσότερο στην αποτύπωση της δράσης υιοθετώντας την υποκειμενική οπτική του Richard Phillips δημιουργώντας ενστάσεις επί του πραγματικού, ενώ το *Kapringen* αποζητά την ρεαλιστική ατμόσφαιρα του πλοίου και της κατάστασης ομηρίας μέσω επαγγελματιών του χώρου που συμβουλεύουν επί του πρακτέου πώς θα έμοιαζε μία παρόμοια κατάσταση αποτυπώνοντας έτσι μία αρκετά ακριβή εικόνα τόσο των ναυτικών όσο και της θαλάσσιας πειρατείας/ομηρίας. Παρόλα αυτά, και οι δύο ταινίες μπορούν να αποτελέσουν μέσα ψυχαγωγίας, να προσφέρουν κίνητρο για συζήτηση ή να είναι πηγές έμπνευσης για μία επόμενη ενδεχόμενη ναυτική αναπαράσταση. Ωστόσο, είναι σημαντικό να αναγνωρίζουμε ότι οι ταινίες είναι καλλιτεχνικές απεικονίσεις και μπορεί να υπάρχουν διαφορές από την πραγματική ναυτική πραγματικότητα. Ο βαθμός αυτών των διαφορών ορίζει-επηρεάζει το τελικό αποτέλεσμα όσον αφορά την αληθοφάνεια.

## 2.5γ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η συζήτηση περί οπτικής στην κινηματογραφική αναπαράσταση δηλώνει παρούσα μέσα στη διαχρονία των τελευταίων δεκαετιών. Ένα αναφορικό παράδειγμα ήταν το male gaze -όπως είδαμε παραπάνω- και δεν είναι τυχαίο που βασιστήκαμε σε αυτό ως θεώρηση αρχής. Οι φεμινίστριες έδωσαν το έναυσμα για την αμφισβήτηση της παγιωμένης κινηματογραφικής οπτικής που οδηγούσε στη μη-ταύτιση. Οπότε όλες και όλοι, βάσει αυτού του θεωρητικού προηγούμενου, επιφυλάσονται του δικαιώματός τους για έκφραση διαφορετικής άποψης και επαναπροσδιορισμού για το αν η οποιαδήποτε κινηματογραφική αναπαράσταση τις/τους εκφράζει και μπορούν (ή δεν μπορούν) να ταυτιστούν με αυτή.

Σκοπός μας είναι η εύρεση εκείνων των στοιχείων που θα βοηθήσουν στην ταύτιση του κοινωνικού συνόλου που μας αφορά, ενώ ταυτοχρόνως οφείλουμε να τονίζουμε τα δραματουργικά στοιχεία που «έντυσαν» επαρκώς την εκάστοτε αφηγηματική εξέλιξη. Σκοπός μας δεν είναι ένας αποστειρωμένος κινηματογράφος, αλλά αντίθετα ένας κοινωνικά ρεαλιστικός κινηματογράφος ο οποίος με όλες τις απαραίτητες καλλιτεχνικές-αισθητικές προσθήκες τόσο σε επίπεδο πλοκής, όσο και σε επίπεδο μιζανσέν θα καταφέρνει την περιζήτητη ταύτιση του κοινού. Αυτό θα μας οδηγήσει στο ασφαλές πεδίο του να υποστηρίξουμε ότι το αισθητικό-δραματουργικό αποτέλεσμα δε λειτούργησε εις βάρος της αλήθειας, αλλά αντίθετα η αισθητική και η αλήθεια συμάχησαν για το καλύτερο δυνατό ταυτοτικό αποτέλεσμα.

Συμπερασματικά, εάν οι επαγγελματίες του ναυτιλιακού κόσμου θεωρούν ότι οι ταινίες δεν ανταποκρίνονται επαρκώς στην πραγματικότητα των επαγγελμάτων τους, μπορούν -και προτείνεται- να εκφράσουν την επιθυμία για περισσότερα ρεαλιστικά στοιχεία ή για μια πιο ακριβή αναπαράσταση. Η συμμετοχή τους στη συζήτηση μπορεί να βοηθήσει τους κινηματογραφικούς δημιουργούς και τους παραγωγούς να κατανοήσουν καλύτερα τις εμπειρίες και τις προκλήσεις της ναυτικής ζωής και κατά συνέπεια να αντιμετωπίσουν αυτές τις αναπαραστάσεις με μεγαλύτερη ευαισθησία και ακρίβεια. Η συνεχής ανταλλαγή απόψεων μεταξύ των κινηματογραφικών δημιουργών και του κοινού, συμπεριλαμβανομένων των ναυτικών, μπορεί να οδηγήσει σε πιο αυθεντικές και εμπλουτισμένες κινηματογραφικές αναπαραστάσεις που αντανακλούν καλύτερα τις πραγματικές εμπειρίες και τα συναισθήματα-βιώματα των ναυτικών.

Τέλος, αν αναρωτηθεί κάποια/ος γιατί ζητάμε τα παραπάνω από τον κινηματογράφο και όχι από κάποια άλλη μορφή τέχνης που έχει μεγαλύτερη παράδοση και άρα θα μπορούσαμε να έχουμε πολλά παραπάνω συγκρίσιμα μεγέθη (πχ λογοτεχνία ή θέατρο) θα απαντήσουμε με παράθεμα από τον Robert McKee (2022: 410):

Η ξεχωριστή δύναμη και το μεγαλείο του κινηματογράφου είναι η δραματοποίηση των υπερ-προσωπικών συγκρούσεων, ευρείες και ολοζώντανες εικόνες των ανθρώπων στην κοινωνία και το περιβάλλον τους, να αγωνίζονται για τη ζωή τους. Σε αυτό υπερτερεί η ταινία συγκριτικά με το θεατρικό ή το μυθιστόρημα. Αν παίρναμε ένα και μόνο πλάνο από το *Blade Runner* και ζητούσαμε από τον καλύτερο συγγραφέα πρόζας στον κόσμο να δημιουργήσει το λεκτικό αντίστοιχο αυτής της σύνθεσης θα γέμιζε σελίδες ολόκληρες χωρίς να συλλάβει την ουσία του.

## 2.6 ΚΡΙΤΙΚΕΣ ΓΙΑ ΤΙΣ ΤΑΙΝΙΕΣ «CAPTAIN PHILLIPS» ΚΑΙ «KAPRINGEN»

Τα παρακάτω αποσπάσματα κριτικών έλαβαν χώρα στον διεθνή τύπο και αφορούν τις ταινίες *Captain Phillips* και *Kapringen*. Θα είναι σίγουρα ενδιαφέρον να δούμε πώς υποδέχτηκαν οι κριτικοί/ές τις δύο ταινίες και μέσω των προσεγγίσεών τους να βγάλουμε κάποια γόνιμα συμπεράσματα για τη δική μας μελέτη. Στο πρώτο μέρος της παρούσας παραγράφου θα παραθέσουμε τις κριτικές και σύντομο σχολιασμό για την ταινία *Captain Phillips*, ενώ στο δεύτερο μέρος θα παραθέσουμε κριτικές και σύντομο σχολιασμό για την ταινία *Kapringen* και στο τελευταίο μέρος θα παραθέσουμε κάποια συμπεράσματα. Παρακάτω θα βρείτε τις/τους κριτικές/ούς και το μέσο στο οποίο γράφουν με έντονα γράμματα (bold) προς διευκόλυνση ως προς την άμεση εύρεση.

### 2.6α ΚΡΙΤΙΚΕΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΑΙΝΙΑ «CAPTAIN PHILLIPS»

Οι αρνητικές κριτικές που αφορούσαν την ταινία *Captain Phillips* δεν ήταν πολλές. Παρόλα αυτά, ήταν εξαιρετικά γόνιμες, διότι πλαισίωσαν την αρνητική τους άποψη με επιχειρήματα και ανησυχίες που ταιριάζουν στην παρούσα διπλωματική. Αρχίζουμε από τον **Geoffrey Macnab** (*Independent*)<sup>104</sup>. Ο Macnab γράφει την κριτική του με τον καθόλου τυχαίο τίτλο «Captain Phillips - the Somalis vs Captain America tells only one side of the pirate story»:

It is shot in the same style as director Paul Greengrass's Iraq War drama *Green Zone* – that's to say, it's full of juddering hand-held camerawork that gives us the illusion we're at the heart of the action, watching newsreel footage rather than a fictional reconstruction of real-life events [...] And as an action movie, *Captain Phillips* is also very well made in its own macho fashion. What it lacks is a human dimension. The film-makers draw the obvious comparisons between Captain Phillips (Tom Hanks) with his Western crew and their pirate captors led by Muse (Barkhad Abdi). [...] Both men and their followers are ultimately seen to be equally powerless pawns in a much bigger game. The Somalis, though, remain the villains. Our sympathies are firmly with Phillips. Tom Hanks has long excelled at playing American everyman types. [...] We are made aware that he is not some Navy Seal or Jason Bourne-like hero but a slightly paunchy middle-aged American cargo ship captain. His crew question very reasonably why, on the wages they're paid, they are expected to fight off pirates. An action movie at sea has a different rhythm to one on land. Here, Phillips can see the pirates approaching but knows that his ship doesn't have the speed to escape them. The disappointing aspect to *Captain Phillips* is that it doesn't go beyond action movie conventions. For all the frenetic camera work, it ends up as another story about a heroic American held captive by villainous "others" whose back story the film-makers aren't much interested in investigating.

Ο Macnab επισημαίνει παραπάνω τον χαρακτηριστικό τρόπο γυρίσματος του Greengrass που δίνει την αίσθηση απεικόνισης κάποιου ντοκιμαντέρ ή κεντρικού δελτίου ειδήσεων. Στα συμπεράσματα θέτουμε την επικινδυνότητα αυτής της επίτευξης. Παρόλα αυτά ο Macnab θέτει ως γενική αρχή ότι οι Σομαλοί παραμένουν οι κακοί ακόμα κι αν νιώθουμε ότι όλοι είναι πόνια σε ένα διεθνές ανταγωνιστικό σκηνικό. Επίσης τίθεται σωστά ο ερμηνευτικός ρόλος του Tom Hanks που είναι

---

<sup>104</sup> Macnab 2013.

πάντα φιλικός προς το κοινό. Η κριτική καταλήγει στο ότι το *Captain Phillips* δεν κατάφερε να περάσει τις συμβάσεις της ταινίας δράσης, αλλά ότι ήταν συνειδητή επιλογή να καταλήξουμε στο στερεοτυπικό τέλος που σώνεται ο «καλός» Αμερικάνος από τους κακούς «άλλους».

Ο **Tim Cogshell** (*Art Film Guide*)<sup>105</sup> γράφει την κριτική του με τίτλο «*Captain Phillips* (Movie 2013): Misplaced Tom Hanks Focus». Ξεκινώντας ήδη από τον υπότιτλο του άρθρου ο Cogshell γράφει «Starring Tom Hanks, Paul Greengrass’ real-life-based thriller feels both dramatically and historically incomplete» δηλώνοντας ρητά την αντίθεσή του με την συνολική προσέγγιση της ταινίας. Πιο αναλυτικά αναφέρει:

Given the source material, *Captain Phillips* is skewed towards the captain’s recollections. Fair enough: To the victor go the spoils: the captain survived the harrowing events, so he is the one who gets to tell the story. However, this approach does not necessarily make for the best storytelling, and it certainly does not make for a complete story – even if true. [...] Captain Richard Phillips (Tom Hanks) and his wife (Catherine Keener, in a thankless role) chat about ordinary things as they make their commute: The weather, the kids, the future. Meanwhile, in a Somali village near the shore, a former fisherman named Muse (Barkhad Abdi) picks a crew for his excursion into the same waters. There is no talk of the weather or children or the future. These things do not matter in Somalia [...] Paul Greengrass is known (and was perhaps hired) for his ability to tell stories about historical events and imbue them with a sense of urgency. In fact, *Captain Phillips* bears the definite look and feel of a Paul Greengrass movie. Its cinéma vérité style had previously informed the director’s work as a documentarian, his early TV dramas, and most notably his 2002 political drama *Bloody Sunday*, an account of the 1972 British massacre of Northern Irish activists. Shot in documentary style, *Bloody Sunday* has a sense of immediacy that is appropriately disturbing. Similar techniques are seen in Greengrass’ *The Bourne Supremacy* and *The Bourne Ultimatum*, and even in *The Green Zone*, which is set in the early days of the second Iraq War. But most conspicuously, they can be found in his depiction of some of the events of Sept. 11, 2001, in *United 93*. It’s the filmmaker’s effective stylistic stamp – even as it becomes ever more familiar and as a result increasingly less interesting.

Ο Cogshell δηλώνει κάτι ορθό. Η ταινία υιοθετεί σχεδόν άκριτα την οπτική του Πλοιάρχου χωρίς να μπορούμε να γνωρίζουμε αν αυτή η προσέγγιση είναι η καλύτερη εκδοχή ή έστω η αληθινή. Στην επόμενη παράθεση, ο κριτικός το αναλύει ακόμα πιο διεξοδικά. Παρόλα αυτά, η συγκεκριμένη κριτική αποτελεί κρίσιμο χτύπημα απέναντι στις παρακάτω θετικές κριτικές για τις ταινίες που υιοθετούν εξ αρχής χαρακτηρισμούς όπως «docu-drama», «tutorial για τη ζωή στο πλοίο», «ρεαλιστικό σαν ντοκιμαντέρ» και λοιπούς χαρακτηρισμούς που δημιουργούν επικίνδυνο έδαφος ενδεχόμενης απόλυτης αποδοχής μίας μυθοπλαστικής ταινίας που εμπεριέχει ανακρίβειες ως τη γενική αλήθεια. Μεγαλύτερη ανάλυση επ’ αυτού στα συμπεράσματα (2.6γ). Ο Cogshell παρουσιάζει το σκηνοθετικό παρελθόν του Greengrass ώστε να οριοθετήσει την σκηνοθετική του προσέγγιση που θυμίζει ντοκιμαντέρ, αλλά την ίδια στιγμή αποστασιοποιείται από την μονοσήμαντη αφήγηση. Επιπροσθέτως, κρίνει αξιολογικά ότι αυτό το σκηνοθετικό ύφος, επειδή το γνωρίζει καλά, έχει γίνει -εν τέλει- λιγότερο ενδιαφέρον. Τελικά ο Cogshell φτάνει -ξανά- στο συμπέρασμα που αναφέραμε παραπάνω και αφορά την υιοθέτηση της πλευράς του Πλοιάρχου

---

<sup>105</sup> Cogshell 2013.

την ίδια στιγμή που η πλευρά των πειρατών (ή/και του πληρώματος θα προσθέταμε εμείς) εμφανίζεται ελάχιστα:

Now, style is not *Captain Phillips*' central problem; the main issue is that the movie misses the forest for the trees. *Captain Phillips* is about the fate of the titular character. Again, that's a reasonable subject; even so, his story is the one question mark we already know the answer to. As previously noted, this was a worldwide news event covered in nearly real time; besides, the captain himself wrote a book of memoirs. In other words, the filmmakers chose the least interesting angle to explore the issues surrounding the hijacking of the MV Maersk Alabama. After all, a far more interesting question would have been: Why are these fishermen now pirates when for decades they were content to be fishermen? In fact, this very question is raised – and dismissed – by Paul Greengrass and screenwriter Billy Ray (*Breach*, *The Hunger Games*) in a matter of four or five lines. And that's it. So instead, in *Captain Phillips* we get *United 93* on a container vessel with a slightly better outcome. Fair enough.

Εν συνεχεία, άλλη μία όχι και τόσο θετική κριτική ήταν του **Richard Corliss** (*Time*)<sup>106</sup> ο οποίος έγραψε χαρακτηριστικά για το shaky cam (ασταθής κάμερα) του Greengrass:

The most shocking moment in *Captain Phillips*, which re-creates the ordeal of a freighter captain kidnapped by Somali pirates, comes in the very first shot: an exterior of Phillips' Vermont home, for which the camera is perfectly still [...] Did Greengrass undergo a late conversion to cinema classicism, where the camera rests on a tripod and audiences needn't take Dramamine before entering the theater? Nope. Greengrass is back to his old shake-'n-break games by the time Richard Phillips (Tom Hanks) and his wife (Catherine Keener) drive from their home to the Burlington airport; their conversation is filmed in alternating closeups that let viewers count the actors' pores like a dermatologist with a magnifying glass.

Ο Corliss επισημαίνει επίσης μία διαφορά μεταξύ πραγματικότητας και σεναρίου:

As members of the Seafarers International Union, Phillips' real-life mates had received small-arms training for just such an emergency. Yet Billy Ray's screenplay shows them using only the ship's hoses in an attempt to flood the skiff and repel the pirates.

Συνεχίζει θέτοντας τα γνωστά θετικά στοιχεία του Greengrass, αλλά κατηγορώντας την διασκευή σεναρίου από τον Ray:

Shaky-cam complaints aside, Greengrass is a master at managing complicated activity with docudrama urgency. He proved that in *United 93* (2006), the tick-tock thriller about passengers on a hijacked 9/11 flight, and more fancifully in the 2010 *Green Zone*, set in the first months of the U.S. invasion of Iraq, which turned Matt Damon into a kind of Bourne in Baghdad. (Both films graced TIME's Top 10 Movies lists of their respective years.) Creating zigzag lines of screen conflict, Greengrass floods the moviegoer's eye with

---

<sup>106</sup> Corliss 2013.

enormous amounts of assimilable detail. Those gifts are on offer here too, but in a scenario lacking in suspense. You wait not for Phillips to be saved but for the young pirates to crack. They are four kids in a lifeboat against the world's most powerful navy. What's at stake is the boys' doom, not the captain's life.

Και το τελικό συμπέρασμα αυτής της κριτικής εκθειάζει το original score (πρωτότυπη μουσική) της ταινίας, ενώ ταυτοχρόνως θέτει ότι δεν μπόρεσε να «σώσει» ένα docudrama (*Captain Phillips*) το οποίο δίνει περισσότερο την αίσθηση του «σφυροκοπήματος» παρά της αίσθησης του αυθεντικού-αληθινού ψυχολογικού «σφιξίματος». Μην ξεχνώντας να εκθειάσει την πραγματικά συγκλονιστική τελευταία σκηνή του Tom Hanks:

Hanks has a wonderful scene, late in the film, that shows a strong man collapsing into frailty. It hints at the emotional depth the movie might have plundered. The rest of *Captain Phillips* must rely for its drive on the relentless mechanical agitation of Henry Jackman's score. It can't save an overly muscled docudrama that is more pounding than truly gripping.

Στην άλλη πλευρά, το ίδιο έτος, το 2013 οι θετικές κριτικές για την ταινία *Captain Phillips* είχαν κατακλύσει τον διεθνή τύπο (ηλεκτρονικό και μη). Οι πιο σημαντικές από αυτές ήταν οι παρακάτω:

Η **Larushka Ivan-Zadeh** (*Metro*)<sup>107</sup> θέτει ότι υπάρχει αίσθηση ταύτισης με τους πειρατές-αουτσάιντερ. Επίσης τοποθετεί στο κάδρο των θετικών τόσο την σκηνοθετική ματιά του Greengrass όσο και την υποκριτική ικανότητα του «ανθρώπου της διπλανής πόρτας» ή όπως τον αποκάλεσε «Joe Mr Potatohead» Tom Hanks. Τέλος η Ivan-Zadeh αναδεικνύει ότι δεν υπάρχουν flashbacks και πλαισιώνει την προσέγγιση του Greengrass σε συνάρτηση με όσα αναλύουμε ως «παγίδες αυθεντικότητας», αλλά και που θέσαμε επιγραμματικά πιο πάνω:

Primarily you fear for Hanks and his men, yet you also root slightly for these Somali underdogs. That's the triumph of what is Bourne director Paul Greengrass's finest film to date. Sure, it's an outstandingly satisfying, pulse-pounding hijack thriller, with Hanks in his usual every Joe Mr Potatohead mode entertaining audiences as a resourceful Hollywood hero. [...] no cheesy flashbacks to a golden-haired family back home [...] Greengrass, who cut his directorial teeth in current affairs TV journalism, realises his 'based on a true story' with true authenticity. Suspense falters slightly in the home stretch but a magisterial Oscar bait finale by Hanks sets him on course for that Best Actor hat-trick.

Ο **Mark Kermode** (*The Guardian*)<sup>108</sup> αναλύει την ταινία από μία κοινωνικοπολιτική οπτική, ενώ τονίζει την στιγμή που ρωτάει ρητορικά ο Καπετάνιος τις αρμόδιες υπηρεσίες αν η λύση είναι απλά να ακολουθηθεί το πρωτόκολλο. Ο Kermode πέρα από την ανάλυση της πλοκής γράφει, επίσης, ότι πρέπει να γίνει μία σύγκριση του *Captain Phillips* και της αντίστοιχης δανικής ταινίας *Kaprigen*. Το συγκεκριμένο απόσπασμα το έχουμε πλαγιογραφήσει:

---

<sup>107</sup> Ivan-Zadeh 2013a.

<sup>108</sup> Kermode 2013.



First, there is the urgent handheld camerawork, a directorial trademark refined and perfected by cinematographer Barry Ackroyd, which lends an air of pseudo-documentary authenticity to carefully staged reconstructions, putting us right there in the huddle of the action [...] this is on some level a film about globalisation, about what happens when the paths of the very poor and the very rich intersect in the crossfire of world economics. Tom Hanks gives the performance of a lifetime as the eponymous Phillip [...] As two tiny skiffs skeeter across the ocean toward the Maersk Alabama, we see Phillips sending out a distress signal ("They're not here to fish!"), only to be told to observe standard protocol and hang tight. "Is that it?" he asks, turning on the hoses, swinging the rudders, grabbing a flare, suddenly aware of how isolated he and his ship have become [...] Once the pirates are on board this becomes a tale of a ship with two captains, and it's critical that Hanks is matched by an equal and opposite force to prevent the drama from becoming unbalanced [...] with both depicted as pawns in a much larger game over which neither has any control [...] There are clear echoes of Greengrass's previous docudrama *United 93*, which similarly spent time with its hijackers prior to their attack. Significantly, both movies also feature hostilities breaking out in the middle of a training drill, causing key characters to explain in almost identical language that this is a "real world" situation, a blurring of the lines between reconstruction and reality, something that underpins Greengrass's distinctive directorial style [...] *Interesting, too, to compare this Hollywood-backed rollercoaster ride with Tobias Lindholm's more modest but equally alarming Danish offering A Hijacking (Kapringen) another film "inspired by real events", which depicts a commercial vessel being held hostage by Somali pirates. Although the films have a similar theme, their execution could not be more different. While Greengrass's movie, with its swirling helicopters and thunderous naval firepower, may broadly be termed an action movie, Lindholm's is perhaps best described as an inaction thriller, in which almost unbearable tension is conjured from lengthy periods of radio silence when nothing happens at all. What an exhausting double bill these mirror image films would make: one a symphony of ever-escalating combat; the other a study in the awful sound of silence, both ratcheting up the anxiety with aplomb.*

Ο Peter Travers (*Rolling Stones*)<sup>109</sup> κάνει ειδική αναφορά σε προηγούμενες ταινίες του Greengrass ώστε να βρει θετικές ομοιότητες, ενώ ταυτόχρονα ορίζει την ερμηνεία του Tom Hanks ως αυτό που μας «ελκύει» σε αυτόν που μεταξύ άλλων είναι ο ανθρωπότυπος του καθημερινού ανθρώπου της διπλανής πόρτας που κάποια στιγμή καλείται να γίνει ηρωική εξαίρεση και πάντα τα καταφέρνει:

It wants to dig, like Greengrass did in *United 93* and *Bloody Sunday*, to find the heart beating under the kinetic surface. Luckily, Greengrass has just the right actor to help him excavate this incredibly true story. Tom Hanks, at the top of his everyman game, starts by playing Phillips with deceptive simplicity.

---

<sup>109</sup> Travers 2013.

Η **Ann Hornaday** (*The Washington Post*)<sup>110</sup> ορίζει το *Captain Phillips* ως maritime thriller και θυμίζει το παρελθόν του Greengrass ώστε να τον περιγράψει θετικά, ενώ ταυτόχρονα παρουσιάζει και το δεύτερο δυνατό στοιχείο της ταινίας που είναι ο πρωταγωνιστής, Tom Hanks:

The two principal artists involved with “Captain Phillips” go a long way in explaining why it works so well: Paul Greengrass, the exacting British director behind such masterpieces as «Bloody Sunday» and «United 93» — as well as a couple of movies with the name «Bourne» in the title — is behind the camera. Tom Hanks — who needs no introduction — is in front of it, in this case playing a modest, hard-nosed merchant mariner who in 2009 was hijacked and kidnapped by Somali criminals while his ship was delivering commercial goods, water, food and fuel to Kenya.

Επίσης υποστηρίζει ότι η ταινία δεν είναι απλά βασισμένη στα απομνημονεύματα του Richard Phillips, αλλά το πήγε «one step further» καθώς:

introducing viewers to the poverty, desperation and cynicism that converge to lead four Somali fishermen to go to work for a warlord, attacking container ships and absconding with their cargo.

Επιπροσθέτως υποστηρίζεται από την Hornaday ότι:

“Captain Phillips” offers a fascinating tutorial in the humming, hive-like organization of a working sea craft.

Είναι όμως πραγματικά έτσι ή απλά υιοθετείται η οπτική του Πλοιάρχου όπως λένε άλλοι κριτικοί; Όσο για τον χαρακτηρισμό «tutorial» θα αναλυθεί στα συμπεράσματα. Στη συνέχεια τίθεται για άλλη μία φορά ο κινηματογραφικός ανθρωπότυπος του Tom Hanks ως «Everyman» που εύκολα μας κάνει να ταυτιστούμε μαζί του. Η τελευταία παράγραφος εκφράζει πολλές/ούς κριτικές/ούς, αλλά και εμάς όπως μπορείτε να δείτε στη μίζανσέν του *Captain Phillips*.

“Captain Phillips” is such an impressive dramatic achievement that it comes as a shock when it gets even better, during a devastating final scene in which Hanks single-handedly dismantles Hollywood notions of macho heroism in one shattering, virtually wordless sequence.

Κάπου εδώ να προσθέσουμε κάτι τελευταίο όσον αφορά την παραπάνω κριτική. Ο Tom Hanks για πολλές και πολλούς διαλύει όχι μόνο τα «Hollywood notions of macho heroism», αλλά διαλύει ακόμα και τις αντίστοιχες έννοιες-αντιλήψεις του ίδιου του χαρακτήρα που αναπαριστά. Ο Richard Phillips έχει κριθεί από το πλήρωμα, τον εαυτό του, αλλά και από το αναγνωστικό κοινό ως macho φιγούρα που επιβεβαιώνεται από τον τρόπο γραφής στο βιβλίο του. Ο Tom Hanks αντίθετα προσέγγισε τον ρόλο ταπεινά με τη γνωστή συμπαθητική φυσιογνωμία του «Everyman» όπως αποκαλείται παραπάνω. Αυτό το στοιχείο είναι που έχει κάνει τόσο αγαπητό αυτόν τον ρόλο, αλλά από την άλλη μεριά, αυτό το στοιχείο ακριβώς παραπλανεί δείχνοντας κάποιες λανθασμένες κινήσεις του Πλοιάρχου ως ηρωικές.

---

<sup>110</sup> Hornaday 2013.

**Ο Owen Gleiberman (*Entertainment Weekly*)**<sup>111</sup> έχει διαφορετική άποψη από τον Corliss για το shaky cam του Greengrass:

A great many filmmakers — too many — use handheld cameras to evoke a sensation of raw, *this is really happening* immediacy. But director Paul Greengrass is unique. At a glance, his live-wire, ragged-camera method may seem overly familiar, but the way he employs it, that method is as expressive as the style of a superb novelist. The note of authenticity he strikes isn't just about how he holds the camera. It's about what the camera is shooting: Greengrass sets up and stages organically detailed situations that he then films as if he were making a documentary [...] Greengrass keeps you off balance — he's a jittery poet of reality.

Θα αναλύσουμε στην παρακάτω παράγραφο των συμπερασμάτων (2.6γ) ποιό πρόβλημα εμφανίζεται όταν το σύνολο των κριτικών υιοθετεί την παραπάνω άποψη που αφορά την «οργανική καταγραφή λεπτομερειακών καταστάσεων» από πλευράς του Greengrass που εν τέλει δίνει την αίσθηση της «δημιουργίας ενός ντοκιμαντέρ». Από την άλλη μεριά, ο Gleiberman τοποθετείται αρνητικά για το δεύτερο μέρος της ταινίας (εντός της λέμβου):

But in the second half, when Phillips is forced to board an enclosed lifeboat along with the pirates, the film's suspense begins to ebb. It's not that Greengrass' electrifying style fails him. It's that the movie, tethered for close to an hour to the strategies and tensions aboard the lifeboat, keeps giving us things to observe, but maybe not so much to discover.

**Ο Lou Lumenick (*New York Post*)**<sup>112</sup> ορίζει και αυτός την ταινία ως docu-drama και περιγράφει την πλοκή της ταινίας. Πέρα από αυτό επαναλαμβάνει το μέγεθος της υποκριτικής ικανότητας του Tom Hanks, αλλά ταυτοχρόνως εκφράζει την αντίθετη άποψη από αυτό που διαβάσαμε νωρίτερα από τον Richard Corliss στο *Time* που αφορούσε την γενικότερη ατμόσφαιρα της ταινίας. Ο Lumenick θεωρεί ότι η ταινία καταφέρνει να περάσει την αίσθηση του αγωνιώδους «σφιζίματος»-«κρατήματος» και δεν είναι ένα απλό σφυροκόπημα. Επίσης δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στις πρωτότυπες ερμηνείες των νέων ηθοποιών που για πρώτη φορά έγιναν γνωστοί στο ευρύ κοινό:

Tom Hanks does his finest work ever in Paul Greengrass' gripping docu-drama "Captain Phillips" — brilliantly playing Richard Phillips [...] Though this apolitical film in no way condones piracy, Greengrass (who directed the superb "United 93") elicits a measure of sympathy for the naively overmatched Somali hijackers, who fear their employer as much as their target, drawing nuanced performances from a quartet of inexperienced actors. It falls to Hanks and his movie-star presence to anchor this ambitious enterprise, and he does some of his most impressive acting without saying a word. I watched, transfixed, as Phillips constantly surveys his uneasy captors and calculates his strategies, and his rapidly dwindling chances of survival.

---

<sup>111</sup> Gleiberman 2013.

<sup>112</sup> Lumenick 2013.

Ο **Eric Kohn** (*Indie Wire*)<sup>113</sup> κάνει αντίστοιχα αναφορά τόσο στα γεγονότα όσο και στο σκηνοθετικό παρελθόν του Greengrass:

Plans for a feature-length adaptation were inevitable as soon as Phillips was rescued. After four days, U.S. officials recovered the captain, detained the head kidnapper and killed the other three men. The tense ordeal, which largely took place within the confines of a lifeboat, left little room for embellishment; it was inevitable that director Paul Greengrass, known for turning real life catastrophes into tensely realistic nail-biters with “United 93” and “Bloody Sunday”, would be drawn to the project.

Ο Kohn αφού κάνει μία καταγραφή της πλοκής, φτάνει στο να καταδείξει πετυχημένα την on-the-nose απεικόνιση των διαλόγων που κανονικά σε σημεία θα έπρεπε να εμπεριέχουν μεγαλύτερο βάθος λόγω του πολιτικού και διαπολιτισμικού υποβάθρου που υπονοείται. Επίσης καταλήγει σε ένα αμιγώς πολιτικό συμπέρασμα διαχωρίζοντας την θέση του από άλλους κριτικούς που έβρισκαν την ταινία «unpolitical»:

There’s something to be said about the way “Captain Phillips” finds men swept up in a drama that dwarfs them with bureaucratic systems, but whenever they discuss that issue, the script veers into on-the-nose territory. When Phillips suggests that Muse must have other job possibilities than fisherman and kidnapper, Muse bluntly replies, “Maybe in America.” You can practically feel the breeze from Greengrass waving his finger at the audience. It’s hard to imagine “Captain Phillips” in the hands of any other filmmaker — and “Captain Phillips” in the hands of Greengrass looks exactly like anyone familiar with his work would expect. It does justice to the material even while playing too conscientiously by the book. For better or worse, Greengrass’ virtuous approach is a thinkpiece on imperialism that’s been smuggled into commercial escapism. “I know how to handle America,” the head kidnapper asserts. The outcome, it seems, suggests that America feels the same way about him.

Ο **Robbie Collin** (*The Telegraph*)<sup>114</sup> σε αντίθεση με τις/τους συναδέλφισσες/ους του βρίσκει τον Tom Hanks διαφορετικό ήδη από το στάδιο της αφηγηματικής έκθεσης: «This is not the Hanks we thought we knew, which means we are already drifting away from safety». Στη συνέχεια αποπειράται μία σύγκριση μεταξύ *Captain Phillips* και *Kapringen* όπως έκανε ο Mark Kermode του *Guardian*:

At first, Captain Phillips looks very much like A Hijacking, an ice-crisp Danish thriller about Somali piracy which was released back in May. But while that film is more concerned with the mechanics of arms-length negotiation – around half of its scenes unfold in the shipping company’s Copenhagen offices, as its CEO and the hijackers play mind games via satellite phone – Greengrass’s picture is about the dynamics of leadership in the deadly here and now.

---

<sup>113</sup> Kohn 2013.

<sup>114</sup> Collin 2013.

Ο Collin καταλήγει να συμφωνεί απόλυτα με όλες/όλους για την τελευταία σκηνή που ο Cpt Phillips καταρρέει:

That unflappable facade is Phillips's greatest asset, and the moment it finally crumbles may be the best scene of Hanks' career to date.

Τέλος, η **Manohla Dargis** (*The New York Times*)<sup>115</sup> κάνει αναφορά στον δυναμισμό και την κίνηση της σκηνοθετικής προσέγγισης του Greengrass που μας οδηγεί στο παρελθόν του:

Kinetic action and intelligence are similarly the driving forces in "Captain Phillips," which, like Mr. Greengrass's Bourne movies, shakes you up first with its style and then with its ideas.

Η Dargis μιλάει για την άμεση ανθρώπινη προσέγγιση στο πρόσωπο του Cpt Phillips λόγω της εισαγωγικής σκηνής διαλόγου με τη γυναίκα του καθώς εκθέτει τις ανησυχίες του. Αμέσως μετά θέτει ως δεδομένο την ταχύτητα του Greengrass γράφοντας: «Mr. Greengrass likes to work fast. One minute Phillips is hugging his wife at the airport and the next he's walking the decks of the Maersk Alabama, testing its unlocked security gates and running his crew through a safety drill». Επίσης θέτει εύστοχα την διαφοροποίηση της κινηματογραφικής αναπαράστασης της στερεοτυπικής πειρατείας σε αντίθεση με τη σύγχρονη πειρατεία:

At the time of the hijacking, a lot of the news reports focused on Captain Phillips and the nominal exoticism of a 21st-century piracy that had nothing to do with illegal downloads, football or Johnny Depp swashbuckling through a Disney franchise.

Η Dargis καταλήγει θέτοντας αφενός τη νοηματοδότηση της επιλογής συγκεκριμένων πλάνων και αφετέρου τη σημαντικότητα της απεικόνισης του αίματος και της βίας που εσκεμμένα επιλέγει ο Greengrass να αναδείξει:

Throughout "Captain Phillips," Mr. Greengrass plays with scale, proportion and camera angles to underscore the differences at play in the story; there's an early aerial shot of Phillips walking on the deck of the Alabama and dwarfed by a ship that in turn drifts like a speck on the water. Later, these extremes accentuate the paradoxes of the story — the tiny Somalis scrambling aboard an enormous American ship — that grow more pointed and political, as when a group of hugely muscled Navy personnel arrive and begin gearing up for a finale in which there seem to be many Goliaths but no David [...] The big men with the big guns do their part, but the skin-prickling, carnal excitement that almost inevitably comes with certain types of screen violence never manifests, replaced instead by dread, anxiety, a shaking man and whole a lot of blood. It's the kind of blood that most movies avoid and that, Mr. Greengrass suggests, is what remains unseen in global traumas like this. Some viewers may pump their fists but, I think, he wants this victory to shatter you.

---

<sup>115</sup> Dargis 2013.

## 2.6β ΚΡΙΤΙΚΕΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΑΙΝΙΑ «KAPRINGEN»

Στην ταινία *Kapringen* οι κριτικές έχουν εξαιρετικό ενδιαφέρον, διότι οι περισσότερες από αυτές τονίζουν ότι η ταινία βασίζεται σε πραγματικά γεγονότα, αλλά δεν κάνουν συγκεκριμένο το γεγονός στο οποίο αναφέρονται. Απλούστατα αναφέρουν ότι η ταινία είναι επηρεασμένη από αληθινά γεγονότα που θυμίζουν αυτό που αναπαρίσταται επί της οθόνης. Άρα, επί του πρακτέου δεν μπορούμε να κρίνουμε αν η ταινία αναπαριστά πιστά ένα γεγονός όπως κάνουμε για το *Captain Phillips*. Άλλωστε ο ίδιος ο σκηνοθέτης έχει δηλώσει κατ' επανάληψη ότι ήταν επηρεασμένος από ένα ή πολλά συμβάντα πειρατείας.<sup>116</sup> Έπειτα τού ήρθε η ιδέα για τον CEO που διαπραγματεύεται εξαιτίας του Gary Porter ο οποίος είναι στην πραγματική ζωή επαγγελματίας διαπραγματευτής και ζήτησε τον αντίστοιχο ρόλο της ταινίας από τον ίδιο. Ο Porter τού σύστησε έναν σύμβουλο-CEO για την ταινία και κατά συνέπεια «κλείδωσε» άλλος ένας ρόλος που είναι του Peter στην ταινία. Επίσης ο Lindholm, αρχικά πήρε την ιδέα για έναν CEO που διαπραγματεύεται μέσω ενός ντοκιμαντέρ που παρακολούθησε. Ακόμα κι αν δεν υπάρχει συγκεκριμένο περιστατικό στο οποίο βασίστηκε το αφήγημα της ταινίας, μπορούμε παρόλα αυτά να κρίνουμε την ατμόσφαιρα, αλλά και τη συνολική προσέγγιση της ταινίας όσον αφορά τους ναυτικούς, αλλά και την ίδια την θαλάσσια πειρατεία που είναι εμπνευσμένη από διάφορα γεγονότα που αφορούν αντίστοιχες επιθέσεις σε δανικά πλοία.

Ο **Jonathan Robbins** (*Film Comment*)<sup>117</sup> τονίζει ό,τι αναφέραμε παραπάνω: «Screenwriter-turned-director Tobias Lindholm's second film is inspired by the real-life hijackings of Danish ships in the Indian Ocean». Εν συνεχεία χαρακτηρίζει ως «alpha-male» τον CEO της ναυτιλιακής εταιρείας και αναλύει την πλοκή της ταινίας. Γίνεται ειδική αναφορά στο σεναριογραφικό παρελθόν του Lindholm ώστε να υπάρξει μομφή για τη δεύτερη δουλειά του ως σκηνοθέτης που είναι το *Kapringen*:

Known for hard-hitting screenplays for *Submarino* and *The Hunt* which he co-wrote with director Thomas Vinterberg, and for the popular Danish TV drama *Borgen*, Tobias Lindholm's solo directorial debut is perhaps as remarkable in the script department as his previous work, but the film itself—like the ship it depicts—sometimes goes adrift.

Επίσης ο Robbins αναφέρει τα παρακάτω:

Much of the film's handheld camerawork is distracting rather than immersive, and his aversion to using dramatic music stymies the film's rhythms.

Η δραματική μουσική που αναφέρεται ως «εμπόδιο» από τον κριτικό είναι της μετέπειτα οσκαρικής συνθέτριας -για την ταινία *Joker* του Tod Phillips- Hildur Guðnadóttir. Η δική μας αίσθηση ήταν διαφορετική και τέθηκε με συγκεκριμένους όρους στην ανάλυσή μας: «μουσική η οποία δεν δημιουργεί ένταση, αλλά εντάσσεται αρμονικά στις σκηνές για ατμοσφαιρικούς λόγους». Επιπροσθέτως ο Robbins θεωρεί πως δεν καταφέραμε να δούμε να αναπτύσσονται

---

<sup>116</sup> Συνέντευξη του Tobias Lindholm στον Eric Laballee για το *IONCINEMA*:

<https://www.youtube.com/watch?v=HjeVvQ5MQ4k> ή συνέντευξη του Tobias Lindholm στον Steven Galvin για το *FilmIreland*: <https://filmireland.net/2013/05/23/interview-tobias-lindholm-writerdirector-of-a-hijacking/> - τελευταία πρόσβαση: 31/01/2024.

<sup>117</sup> Robbins 2013.

ρεαλιστικές σχέσεις μεταξύ πειρατών – ναυτικών, ότι δεν δίνεται ιδιαίτερη βαρύτητα στην ιδέα του Lars που ουσιαστικά «σώνει το παιχνίδι» της διαπραγμάτευσης κι ότι εν τέλει ο Tobias Lindholm είναι καλός ως σεναριογράφος, αλλά ως σκηνοθέτης θα πρέπει να «getting his sea legs» όπως χιουμοριστικά τονίζεται. Η παραπάνω φράση χρησιμοποιείται από τους Αγγλοσάξονες σε αντιστοιχία με τη δική μας φράση «πρέπει να βρει τα βήματά του»:

*A Hijacking* takes pains to imply that the seamen and the pirates should rightly be allies—that both are workingmen just looking for their fair share of capitalism’s pie. But the film fails to establish convincing relationships between the characters, often because the actors do not seem to be connecting. Lindholm’s embrace of improvisation may also have something to do with sometimes stilted deliveries and the feeling that actors are talking past one another. The problem affects the depiction of the relationship between Peter and his right-hand man, Lars (Dar Salim). At the beginning of the film, when Lars finds himself overwhelmed in a business deal, Peter warns his younger colleague to seek out his help next time. But when Peter later must decide whether to accept Lars’s counsel at a crucial point in negotiations with the pirates, it’s one of several instances in the film when a vital narrative inflection point passes by without being given its dramatic due. And the most interesting relationship, between Mikkel and Omar—played by two actors who do connect—is not fully explored. In his screenwriting, Tobias Lindholm has shown strong instincts for masculine melodrama and a knack for plot twists. As a director, though, he may still be getting his sea legs.

Η **Antonia Quirke** (*Financial Times*)<sup>118</sup> με μία σύντομη κριτική δείχνει το «ανεπιτήδευτο» όσον αφορά την ερμηνεία των ηθοποιών. Επίσης βρίσκει ομοιότητες και μας θυμίζει την ταινία *Proof of Life* του Taylor Hackford όπου εκεί τον ρόλο του επαγγελματία διαπραγματευτή τον έχει ο Russell Crowe. Τελικά ξεχωρίζει κάποιες σκηνές και επισημαίνει το άρτιο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα μέσω του low-key φωτισμού, αλλά και γενικότερα του ήπιου τρόπου αναπαράστασης της δανικής οπτικής:

Calmly made but ultimately lacerating, *A Hijacking*, about a Danish cargo vessel overwhelmed by Somali pirates in the remote Indian Ocean, is full of amazingly unaffected and straightforward performances. As two cultures clash on board, back in Copenhagen the unflorid CEO of the cargo company takes over negotiations with the pirates, a game of cat and mouse previously seen in the Russell Crowe vehicle *Proof of Life*. Some scenes really stand out: pirates and Danes singing “you shall have a fishy on a little dishy” round a cigarette-piled cabin table; and the catching of a stunningly neon-green mahi-mahi from the deep ocean (they must have waited hours to get this sequence). Although always low-key, the drama here is secretly seething, and upsetting. It’s about personalities under fire – only done in this doggedly reasonable, tamped-down, forthless Danish way

Ο **Geoff Pevere** (*Globe and Mail*)<sup>119</sup> εκτός της περιγραφής της πλοκής, καταφέρνει να συνοψίσει σε μία παράγραφο την αίσθηση κινδύνου και άστατου περιβάλλοντος που διακρίνει το *Kapringen*:

---

<sup>118</sup> Quirke 2013.

<sup>119</sup> Pevere 2013.

While the company haggles to bring down the price for saving its employees' lives, the hostages themselves live uneasily in close quarters with their captors, a situation made more unnerving by the fact that the pirates can join in a birthday party one moment and thrust a gun barrel to a hostage's head the next.

Ο **Xan Brooks** (*The Guardian*)<sup>120</sup> προσδιορίζει το στιλ του Lindholm -όπως και άλλοι/ες κριτικοί/ές- ως «verite-style» ώστε να υπερτονίσει την αίσθηση ρεαλισμού της ταινίας. Ο Brooks δίνει τα λεγόμενα «credits» στον Lindholm, διότι αντιστάθηκε στις σειρήνες των χολιγουντιανών θεατρικών. Επίσης κάνει ειδική αναφορά στον πονηρό ρόλο του διαπραγματευτή Omar ο οποίος δεν αποδέχεται τον όρο «πειρατής» για τον εαυτό του. Τέλος, κάνει ειδική αναφορά στο καλλιτεχνικό παρελθόν του Lindholm, αλλά και στους δύο κεντρικούς ήρωες της ταινίας (μάγειρα και CEO):

Danish director Tobias Lindholm spins an exacting drama out of a crisis on this deft, verite-style account of Somali piracy in the Indian ocean. Full credit to *A Hijacking* for resisting the siren-call of Hollywood histrionics in favour of the nuts-and-bolts. The actual hijack passes almost unnoticed. Instead, Lindholm homes in on its grinding, grisly aftermath, showing us the tense chess game of hostage negotiation and the shifting loyalties within the stricken cargo ship. The little details all ring true – right down to the spluttering fury of the pirate's spokesman, mortally offended at being regarded as anything other than an impartial translator. Don't shoot him, he's just the messenger. Lindholm, it transpires, is a past master at this kind of stealthy, high-stakes theatre, having scripted *The Hunt*, alongside Thomas Vinterberg, and numerous episodes of the *Borgen* TV series. Fittingly, his film casts *Borgen* mainstays in the two main roles. Pilou Asbæk is the desperate ship's cook, sweating buckets down in the hold; Søren Maling the harassed CEO, manning the phone in his sterile Copenhagen boardroom. Both men, one suspects, are heading for the rocks.

Ο **Kenneth Turan** (*Los Angeles Times*)<sup>121</sup> καταγράφει την πλοκή της ταινίας τονίζοντας τον low-key φωτισμό, τις εναλλαγές πλοίου-γραφείου και το «απρόβλεπτο» της συγκεκριμένης αναπαράστασης. Εν τέλει καταλήγει συμπερασματικά ότι όσο η ένταση ανεβαίνει και η ταινία παραμένει ήπια αποφεύγοντας τον «πειρασμό» του προϋδεασμού τόσο εμείς είμαστε «πιασμένοι» πάνω της ξεχνώντας ακόμα και το ότι είναι ταινία. Ο Turan με τα παρακάτω δείχνει την πετυχημένη δημιουργία αίσθησης προσήλωσης σε αυτό το δράμα ζωής και θανάτου.

Gripping from first frame to last, “*A Hijacking*” is written and directed by Tobias Lindholm, best known as the co-writer on Thomas Vinterberg’s “*The Hunt*” as well as the crack Danish TV series “*Borgen*.” [...] For all its eventual tension, “*A Hijacking*” begins in an intentionally low-key way, as the Roszen’s genial bearded cook, Mikkel Hartmann (Pilou Asbaek), has a ship-to-shore conversation with his wife and daughter, both eager for him to return home [...] Straight-ahead though it is, “*A Hijacking*” doesn’t always do things the expected way. For one thing, we never see the actual act of hijacking, we find out that it’s happened by seeing the news break at corporate headquarters [...] The tension on board, and on the screen, inexorably rises, but “*A Hijacking*” remains memorably low-

---

<sup>120</sup> Brooks 2013.

<sup>121</sup> Turan 2013.



key, resisting the temptation to telegraph how things will end. For long stretches of time, we forget we are watching a film at all, so caught up are we in this life-and-death drama.

Η **Larushka Ivan-Zadeh** (*Metro*)<sup>122</sup> προσδιορίζει ότι η αίσθηση της μεγάλης έντασης προέρχεται από την αναπαράσταση ενός ψυχολογικού πολέμου στον οποίο γινόμαστε μάρτυρες. Επίσης υπερτονίζει το στοιχείο της αυθεντικότητας και του ρεαλισμού ορμώμενη από την επιλογή του Lindholm για το πρόσωπο ενός επαγγελματία διαπραγματευτή -όχι ηθοποιού- στην αντίστοιχη θέση εντός της ταινίας. Επιπροσθέτως η αίσθηση ρεαλισμού αναδεικνύεται από την οικοδόμησι-ωρίμανση των χαρακτήρων εντός της ταινίας (τόξα μεταβολής), αλλά και στα παιχνίδια εξουσίας που αναπαρίστανται.

The high tension here originates from the psychological war of attrition that plays out over four months between the pirates, the traumatised crew, their powerless families and the cargo company's chief executive (The Killing's Søren Malling), a hardball businessman determined to notch up another boardroom triumph. Shot largely handheld on a ship that was itself once hijacked and co-starring a real life British hostage negotiator, this is authentic, nail-digging life and death drama that, like Borgen, is all about maturing character development and power politics.

Ο **Tirdad Derakhshani** (*Philadelphia Inquirer*)<sup>123</sup> τοποθετεί άμεσα το δίλημμα ΗΠΑ ή Δανία παίρνοντας σαφή θέση υπέρ της ευρωπαϊκής προσέγγισης:

It seems the land of Søren Kierkegaard and Hans Christian Andersen has a thing or two to teach Hollywood about the crime drama. *A Hijacking*, writer-director Tobias Lindholm's harrowing thriller about modern-day pirates, is ample proof. The Danes already have redefined the TV procedural with masterpieces such as *The Killing* and *The Bridge*, both of which have been remade for the American market [...] Lindholm takes on global crime in *A Hijacking*, a tense, implosive story about the crew of a Danish supertanker taken hostage by Somali pirates en route to Mumbai. The topic seems the perfect vehicle for a top-heavy blockbuster with wall-to-wall explosions, maverick heroes, and hot babes in peril. Sorry, this isn't a Steven Seagal film. Lindholm goes in the opposite direction to craft a masterpiece of cinema verité realism, a strangely intimate and moving portrait that takes us deep into the hijacking victims' tortured psyches.

Εν συνεχεία ο Derakhshani δηλώνει ορθά κάτι το οποίο δε το είδαμε να δηλώνεται ρητά στις περισσότερες κριτικές για την υιοθέτηση οπτικής στην ταινία *Captain Phillips* που αν μη τι άλλο βασιζόταν στις μνήμες (ή στην εσφαλμένη οπτική) του Πλοιάρχου:

Lindholm frames the tanker sequences through the perspective of ship's cook Mikkel (Pilou Asbæk), which means we have a limited view of the proceedings. Mikkel is tucked up in his cabin when suddenly, out of nowhere, AK-47 gunfire erupts on deck and Arabic-speaking men begin making their way throughout the vessel. We're locked up with him, and later we're marched to the criminals' boss in his shoes.

---

<sup>122</sup> Ivan-Zadeh 2013b.

<sup>123</sup> Derakhshani 2013.

Ο Derakhshani συμπεραίνει:

*A Hijacking* is one of those perfect films that crop up every few years to prove that with true artistry, even the most exhausted genre can yield something new, rich, and strange.

Ο **Mick LaSalle** (*San Francisco Chronicle*)<sup>124</sup> γνωρίζει ότι η ταινία δεν στηρίζεται σε ένα πραγματικό γεγονός, αλλά αναγνωρίζει ότι έχει πολύ καλή γνώση για το «πώς γίνονται τα πράγματα». Χαρακτηρίζει το *Kaprigen* ως συμπεριφορικό θρίλερ. Διαχωρίζει την δανική προσέγγιση από κάποια ενδεχόμενη αμερικάνικη και τονίζει ότι σίγουρα η δανική προσέγγιση δεν είναι χειρότερη. Περιγράφει την πλοκή και καταλήγει στις εξαιρετικές ερμηνείες των κεντρικών ηρώων (μάγειρας και CEO) και τα τόξα μεταβολής τους:

Methodical and tense, "A Hijacking," from Denmark, has the feel of something based on real-life events. In fact, this story of a Danish ship hijacked by Somali pirates is fictional but grounded in an informed understanding of how these things happen and how negotiations are conducted. In a sense, "A Hijacking" is a thriller about behavior, about what people do under specific sets of heightened circumstances. An equally good Hollywood film could have been made with the same story and the same characters, but an American movie would be less about behavior and more about morality, a struggle between right and wrong, in which the whole plot would turn on one side prevailing over the other. The Danish approach is different, not necessarily better, but definitely not worse [...] The curious thing, at least from an American point of view, is that there is no doubt that the company is going to pay. The government isn't involved at all. There will be no rescue mission, no Navy SEALs sneaking onboard in the dead of night. The only objective is to bring an end to this thing quickly, but even that is complicated. Apparently, if you give into the pirates' first demand, they keep making more. So the only plausible strategy is to present an impassive front and try to exhaust the other side. It's a game of nerves, and Soren Malling, as the company head, is superb at showing the stress gradually bearing down on this highly competent and self-controlled master negotiator. In an early scene, we see him haggling over price in a routine business deal, and that unsmiling, implacable face is not something you'd ever want to go up against. But pirates are a special challenge. The other notable performance is that of Pilou Asbaek, who plays the ship's cook, a scruffy, simple, most-happy fellow whose essence slowly transforms over the course of the ordeal. In that way, "A Hijacking" boils down to an arresting portrait of two men, with different backgrounds and abilities, doing everything they can not to break.

Ο **Paul Byrnes** (*The Sydney Morning Herald*)<sup>125</sup> θέτει σε άμεση και πολύ ενδιαφέρουσα σύγκριση την αμερικάνικη οπτική του Paul Greengrass και την ευρωπαϊκή του Tobias Lindholm. Οριοθετεί κατ' αυτόν τον τρόπο την κύρια διαφορά μεταξύ των δύο οπτικών που αφορά τον ευρωπαϊκό μινιμαλισμό σε αντίθεση με τον αμερικάνικο μαξιμαλισμό:

Audiences will soon be able to compare a British-American version of the hijacking of a ship by Somali pirates (in Paul Greengrass' *Captain Phillips*, starring Tom Hanks) with

---

<sup>124</sup> LaSalle 2013.

<sup>125</sup> Byrnes 2013.

this severe and uncompromising Danish version of a similar story. I haven't seen the Hanks film, but I am confident that it won't be an exercise in minimalism. Greengrass is famous for excessive use of hand-held camera. Much of *A Hijacking* is also shot with unsteady cam, trying to emulate the look of documentary, but Danish writer-director Tobias Lindholm takes a typically northern European approach to what he can leave out. He doesn't actually show the Somali pirates storming the ship, which is almost perverse.

Εν συνεχεία τίθενται κι άλλες διαφοροποιήσεις σε συνδυασμό με σχολιασμό που αφορά τον ρυθμό της ταινίας. Εν τέλει επιβεβαιώνει την άποψη για προσέγγιση που αφορά τους χαρακτήρες και μόνο αυτούς.

Lindholm gives us very little information about the crew members, except for Mikkel. He gives us no information about the Somalis, no translation even of their dialogue. He's not interested in why they are there, what kind of men they are. He keeps our point of view rigorously focused on the crew, to whom they are simply men with guns. I think that's exactly how you would feel in this situation. Pop psychology isn't much use. Nor does he allow the entry of outside pressure in the Danish scenes. There's only one mention of the press, and none at all of what the government might be doing behind the scenes. The longer the film goes, the better it gets. The slow build-up of tension is uncomfortable and relentless [...] *A Hijacking* achieves considerable power by avoiding the obvious, and staying close to its characters. It's a credible explanation of the commercial side of terror, and the diabolical weirdness of the modern world.

**O Michael O' Sullivan (*Washington Post*)**<sup>126</sup> θέτει ερωτήματα, αλλά και δεδομένα που αφορούν περισσότερο την πλοκή και τους χαρακτήρες παρά τον τρόπο σκηνοθετικής προσέγγισης. Μερικά παραδείγματα είναι τα παρακάτω:

For Peter, it's a little different. He also has played this game many times before, but not for such high stakes. The risk of his emotions causing him to lose control of the proceedings is frighteningly real. Needless to say, he isn't in control. Whether Omar is, on the other hand, is also debatable. Is he running the show? Or does he, like the ship's hostages, take orders from the pirates? And what of Mikkel and the other crew members? Throughout the negotiations, Lindholm does a pretty good job of evoking the men's mounting anguish as food, fresh water and hope grow scarce. They have reason to feel hopeless. In the ripped-from-the-headlines world of deal-making that "A Hijacking" depicts, they're not three-dimensional people so much as a pile of human bargaining chips.

**H Thelma Adams (*Yahoo Movies*)**<sup>127</sup> μετά από μία περιγραφή της πλοκής φτάνει στην παρακάτω κοινωνικοπολιτική κατακλείδα:

As claustrophobic and chaotic as life on the ship becomes for the sympathetic Mikkel and the crew as days turn into weeks, weeks to months, the contrast between West and East becomes starker; between a world of economic abundance where seams are tidy and loose ends knitted, and the unstable impoverished society that spawned the pirates. On one hand,

---

<sup>126</sup> O' Sullivan 2013.

<sup>127</sup> Adams 2013.

this is a painstaking thriller about what happens when an act of piracy on a distant sea upsets the balance between East and West. On a larger level, as it shifts between the wealth evident in Denmark and the desperation reflected in the pirates' behavior, "A Hijacking" raises the provocative question: Who is hijacking who?

## 2.6γ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Αρχικά, όσον αφορά την ταινία-case study της μελέτης μας *Captain Phillips* οι περισσότερες/οι κριτικές/οί είναι επηρεασμένες/οι από το σκηνοθετικό παρελθόν του Greengrass, αλλά και από το διαχρονικό ντοκιμαντερίστικο τρόπο γυρίσματός του. Αυτό φαίνεται από τους παραλληλισμούς που κάνουν με προηγούμενες ταινίες του σκηνοθέτη που αν μη τι άλλο είναι πετυχημένοι. Οι κριτικοί/ές Macnab, Cogshell, Ivan-Zadeh, Travers, Hornaday, Gleiberman, Lumenick και Dargis δίνουν βαρύτητα στο «docu-drama» το οποίο συνοδεύεται από το «αυθεντικό», «ντοκιμαντερίστικο» και «αληθοφανές» σκηνοθετικό στυλ του Greengrass. Από την στιγμή που η πλειοψηφία των έγκυρων κριτικών κινηματογράφου βλέπουν την ταινία ως τα παραπάνω, αντιλαμβανόμαστε άμεσα ότι οι πιθανότητες να έχει εντοπίσει αντίστοιχη «αλήθεια» (και ίσως μοναδική αλήθεια) το μέσο κοινό είναι υπερμεγέθεις. Ο κύριος λόγος αυτής της «παραπλάνησης» είναι η υιοθέτηση των παρακάτω παραμέτρων σχεδόν από το σύνολο των κριτικών ως θέσφατα:

1. Ο Greengrass βλέπει και γυρνάει τις ταινίες του σαν ντοκιμαντέρ.
2. Ορισμός των ταινιών του ως «docudramas».
3. Ταινίες που βασίζονται σε πραγματικά γεγονότα.

Το πρόβλημα που αναπτύσσεται σε μία τέτοια συλλογιστική είναι ότι η συνολική υιοθέτηση των παραπάνω παραμέτρων μάς φτάνει σε ένα επικίνδυνο συμπέρασμα που αφορά το μέσο κοινό όπως ήδη αναφέραμε. Όταν οι θεατές/ριες έχουν ως δεδομένα τα παραπάνω, δύσκολα θα σκεφτούν ότι υπάρχουν ή ενδέχεται να υπάρχουν ανακρίβειες εντός των ταινιών του συγκεκριμένου -κοινά αποδεκτού από τους κριτικούς- σκηνοθέτη. Επιπροσθέτως πέρα από την αληθοφανή ή μη αναπαράσταση, περνάει ως θέσφατη η όποια αναπαράσταση ως «γενική αλήθεια». Εν προκειμένω, τα όποια άλλα μέτρα ασφαλείας μπορεί να ήταν καθιερωμένα την προηγούμενη δεκαετία δεν απασχολούν τον μέσο θεατή, διότι θεωρεί υποσυνείδητα ότι όσα αντίμετρα ασφαλείας είδε στην συγκεκριμένη ταινία είναι το σύνολο των δυνατοτήτων του εμπορικού στόλου απέναντι στον πειρατικό κίνδυνο.

Εδώ υπάρχει σαφέστατη ευθύνη στην οπτική των Greengrass και Ray κι όσων κριτικών δε το θέτουν. Η ευθύνη αυτή αφορά ότι ακόμα κι αν προσπάθησαν να τηρήσουν πιστά τις αναμνήσεις του επιβιώσαντα Phillips, δεν έλαβαν υπόψη τους το να έχουν -τουλάχιστον- ως αναφορές άλλα μέτρα που είτε δεν πάρθηκαν είτε δεν πρόλαβαν να παρθούν. Παραδείγματος χάρη, ο Richard Phillips αναλύει στο *Capturing Captain Phillips* ότι δεν πρόλαβαν να εγκαταλείψουν τη γέφυρα -όπως όφειλαν-, διότι μετά την ανταλλαγή πυρών-φωτοβολίδων οι πειρατές ανέβηκαν στη γέφυρα με αστραπιαία ταχύτητα. Ακόμα κι αν φάνηκε στην ταινία η πραγματικότητα όπως έγινε, δεν ακούμε/βλέπουμε από τους διαλόγους και τη γενική κινησιολογία ότι είχαν σκοπό να εγκαταλείψουν τη γέφυρα «αλλά εν τέλει δεν πρόλαβαν». Αντιθέτως λαμβάνουμε ως υπόρρητο νόημα «γενικής αλήθειας» ότι ο Καπετάνιος μαζί με τα άτομα της βάρδιας οφείλουν να παραμείνουν στη γέφυρα, ενώ το υπόλοιπο πλήρωμα κρύβεται.

Κατά συνέπεια επαγγελματίες της κριτικής του κινηματογράφου, αλλά και το λιγότερο μνημένο κοινό αποδέχονται ως γενική αλήθεια ότι ο Greengrass αποτυπώνει ένα «tutorial» για το «πώς πρέπει να γίνονται τα πράγματα» όπως περιγράφει η Ann Hornaday της *Washington Post*. Τα παραπάνω μπορεί να μην αποτελούν πρόβλημα για τους ανθρώπους εκτός των καραβιών, αλλά

την ίδια στιγμή γεννάται ο προβληματισμός της παρούσας διπλωματικής που αφορά τη μη-ταύτιση των επαγγελματιών της θάλασσας με ναΐφ αφηγήσεις-αναπαραστάσεις των εαυτών τους. Αντίθετα, όσον αφορά τη συγκριτική μας ταινία *Kapringen*, οι Pavere, Turan, LaSalle, Adams, Quirke και Ivan-Zadeh τονίζουν κάποια ιδιαίτερα σημεία που ξεχωρίζουν: την αίσθηση φόβου, ρεαλισμού και κλειστοφοβικής αγωνίας. Ένας από τους κύριους λόγους επίτευξης των παραπάνω, όπως αναφέρουν, είναι ο low-key φωτισμός, αλλά και η εναλλαγή γραφείου-πλοίου που καταφέρνει να μας εντάξει ακόμα καλύτερα στο πεδίο της διαπραγμάτευσης, αλλά και των συνεπειών της σε άμεσο χρόνο. Ειδικά η τελευταία, μαζί με άλλους, επισημαίνουν τόσο τα εμφανή τόξα μεταβολής των πρωταγωνιστών όσο και την επίτευξη ρεαλισμού λόγω της προσθήκης του επαγγελματία διαπραγματευτή ο οποίος δεν είναι ηθοποιός. Για άλλη μία φορά επιβεβαιώνεται ότι η πετυχημένη μείξη επαγγελματιών ηθοποιών και μη-επαγγελματιών ηθοποιών, αλλά -παρόλα αυτά- ειδικών στον εκάστοτε τομέα, πετυχαίνει ένα μοναδικό μείγμα αυθεντικότητας που δεν συγκρίνεται με άλλες απόπειρες αναπαράστασης.

Παρόλα αυτά, είμαστε απόλυτα σύμφωνοι για όλες τις κριτικές που αφορούν την τελευταία σκηνή του *Captain Phillips*. Όλες οι κριτικές καταλήγουν σε ένα θετικό συμπέρασμα. Η σκηνή είναι εξαιρετικά ρεαλιστική και ξεχωρίζει απ' όλη την ταινία. Κάπου εδώ, οφείλουμε να δώσουμε τη δική μας οπτική όσον αφορά την αληθοφάνεια αυτής της σκηνής. Αυτή η οπτική συνδέεται άμεσα με την προαναφερθείσα χρήση μη επαγγελματία ηθοποιού, αλλά επαγγελματία διαπραγματευτή στο *Kapringen*. Ο Tom Hanks στο *Capturing Captain Phillips* εξηγεί αναλυτικά το πώς γυρίστηκε το τέλος της ταινίας. Όπως υποστήριξε, ο δημοφιλής ηθοποιός, η σκηνή που τον φροντίζουν οι επαγγελματίες του στρατού δεν ήταν μέσα στο σενάριο. Ο Greengrass ρώτησε το πραγματικό πλήρωμα του πολεμικού ναυτικού τι θα έκανε σε αντίστοιχη περίπτωση παραλαβής ενός απελευθερωμένου ομήρου πειρατείας. Οι επαγγελματίες του στρατού έλαβαν θέση και ο σκηνοθέτης επέλεξε να βάλει την κάμερα να γράφει όλες τις κινήσεις τους. Η γυναίκα η οποία φροντίζει τον Tom Hanks δεν είναι ηθοποιός και πράττει όπως έχει πράξει σε κάθε αντίστοιχο πραγματικό περιστατικό. Αυτό συνδυάστηκε άμεσα με την φυσική ερμηνεία του Tom Hanks ο οποίος υποδύθηκε μία κατάσταση νευρικού κλονισμού και αδυναμίας να εκφραστεί επαρκώς. Η μη επαγγελματίας ηθοποιός σε συνδυασμό με τον άκρως επαγγελματία Tom Hanks έφερε το αναγκαίο και εξαιρετικό -όπως αποδείχτηκε- αποτέλεσμα. Αυτό επιβεβαιώνει όσα γράψαμε αρχικά για τα κινήματα του νεορεαλισμού και του νέου κύματος, αλλά και την προαναφερθείσα αντιστοιχία επιλογής μη επαγγελματία ηθοποιού στο *Kapringen*.

Εν συνεχεία, οι κριτικές για το *Captain Phillips* επικεντρώθηκαν ειδικότερα στον τρόπο γυρίσματος του Greengrass. Πολλές/οί τονίζουν το λεγόμενο «shaky cam». Στην συντριπτική πλειονότητα οι περισσότεροι το βλέπουν ως κάτι θετικό το οποίο προσθέτει στην αγωνιώδη ατμόσφαιρα και στον ρεαλισμό του «κατ' επείγοντος» εκτός από τον Richard Corliss του *Time* ο οποίος δήλωσε χαρακτηριστικά ότι απόρησε με το πρώτο πλάνο της ταινίας που έδειχνε τον Richard Phillips στο σπίτι του και ήταν σταθερό αντίθετα με το συνηθισμένο στίλ του Greengrass που σε αναγκάζει να χρειάζεσαι δραμαμίνες. Επίσης ο Corliss θεωρεί μη ρεαλιστικό ότι ενώ την εποχή εκείνη εκπαιδούνταν στα αυτοσχέδια όπλα οι ναυτικοί, το Maersk Alabama -ως κύρια άμυνα- είχε τις μάνικες πυρόσβεσης. Θέσαμε κι εμείς παραπάνω ότι αυτό εκ πρώτης όψεως φαίνεται μη ρεαλιστικό. Από την άλλη πλευρά, βάσει των δηλώσεων του ίδιου του Richard Phillips, ό,τι είδαμε ήταν αυτό που έγινε στην πραγματικότητα, καθώς ο ίδιος αμυνόταν με φωτοβολίδες όπως έδειξε η ταινία. Το γιατί δεν γίνεται -για άλλη μία φορά- αναφορά για την ύπαρξη ή μη ύπαρξη αυτοσχέδιων όπλων είναι απορίας άξιο, αλλά θεωρούμε ότι η απάντηση είναι

η ίδια σε όλα τα παρόμοια ερωτήματα που θέτει η παρούσα μελέτη. Ο Greengrass με τον Ray επέλεξαν την αναπαράσταση των λεγομένων του Richard Phillips χωρίς να ενδιαφέρονται για τις εναλλακτικές που ίσως θα έπρεπε να τεθούν ακόμα κι αν δεν είχαν ακολουθηθεί. Κάτι το οποίο μας γεννάει νέες απορίες αν αναλογιστούμε ότι στο ντοκιμαντέρ *Capturing Captain Phillips* μαθαίνουμε από πολλούς στο επιτελείο της ταινίας ότι ακριβώς επειδή τον ενδιέφερε η αληθοφάνεια τον σκηνοθέτη, ρωτούσε τους αληθινούς ναυτικούς του πλοίου τι θα έκαναν σε κάθε περίπτωση. Άρα -πιθανά- δεν πρόκειται για επιλογή παράβλεψης κάποιων ζητημάτων, αλλά ίσως μη ηθελημένης παράβλεψης και αυτός ακριβώς είναι ο πυρήνας προβληματισμού της παρούσας διπλωματικής.

Παρόλα αυτά, όπως έγραψε και ο Tim Cogshell στο *Art Film Guide*, αφού αυτός που σώθηκε ήταν ο Καπετάνιος, αυτή ήταν και η εκδοχή που ακολουθήθηκε. Οι Travers, Ivan-Zadeh και άλλες/οι θέτουν για άλλη μία φορά -ορθά- τη σημαντικότητα του casting του Tom Hanks μιας και είναι ο «άνθρωπος της διπλανής πόρτας» που πάντα ξεπερνάει τον εαυτό του και γίνεται ένας ξεχωριστός ήρωας. Η Hornaday γράφει στην *Washington Post* ότι ο Tom Hanks διαλύει τα «Hollywood notions of macho heroism». Αναφέραμε πιο πάνω ότι η σκηνοθετική οπτική του Greengrass δεν απέφυγε εξ ολοκλήρου να αναπαραστήσει για άλλη μία φορά τη λεγόμενη «ανδρική κομπορρημοσύνη», αλλά ο ίδιος ο Tom Hanks σίγουρα επέλεξε να αναπαραστήσει τον Richard Phillips λιγότερο μάτσο απ' ό,τι είναι ο ίδιος. Το τελευταίο φαίνεται στον τρόπο λογοτεχνικής γραφής του, αλλά και επιλογής συγκεκριμένων γεγονότων από τη ζωή του ώστε να αναδειχτούν στο αυτοβιογραφικό του πόνημα.

Στο *Kapringen*, η πλειονότητα των κριτικών (με εξαίρεση τον Jonathan Robbins του *Film Comment*) που έχει λάβει ο Tobias Lindholm και το *Kapringen* είναι θετικές. Είναι εξαιρετικά ενδιαφέρον ότι πολλές και πολλοί υπέπεσαν στον ίδιο πειρασμό με εμάς και συνέκριναν την αμερικάνικη οπτική με την ευρωπαϊκή. Η πλάστιγγα έγειρε κατά πολύ υπέρ της ευρωπαϊκής οπτικής. Ο Xan Brooks στον *Guardian* μιλάει για την αντίσταση του Lindholm απέναντι στους αμερικάνικους θεατρεισμούς καταφέροντας να πετύχει ένα «verite-style». Ο Paul Byrnes στην *Sydney Morning Herald* επιλέγει το ίδιο μήκος κύματος και συγκρίνει τις δύο οπτικές θέτοντας απέναντι τον ευρωπαϊκό μιμιμαλισμό με τον αμερικάνικο μαξιμαλισμό, δείχνοντας έτσι ότι φαίνεται ξεκάθαρα -εντός Ευρώπης- η βαρύτητα υπέρ των χαρακτήρων και όχι υπέρ άλλων στοιχείων εντυπωσιασμού. Ο Derakhshani κάνει την ίδια σύγκριση διαχωρίζοντας τη δική του θέση υπέρ της ευρωπαϊκής προσέγγισης, διότι προτιμά -καθώς φαίνεται- μία μυθοπλαστική οπτική παθητικών ηρώων από μία υποκειμενική οπτική ενός Αμερικάνου (εθνικού) ήρωα.

Εξαιτίας αυτής της μη αντίστοιχης εμβάθυνσης στους χαρακτήρες της αμερικάνικης οπτικής, ο Eric Kohn γράφει στο *Indie Wire* ότι οι διάλογοι του *Captain Phillips* κάποιες στιγμές ήταν on-the-nose. Αναφέρεται συγκεκριμένα στους διαλόγους πειρατών-Cpt Phillips. Εδώ πρέπει να θέσουμε ότι στην αρχική μορφή του σεναρίου, ο Billy Ray έχει πιο εκτενείς διαλόγους που -αν μη τι άλλο- προσπαθούσαν να είναι πιο ουσιαστικοί. Προς επίτευξη υπαινικτικότητας, αλλά και για να ταιριάξει στο γρήγορο μοντάζ, οι διάλογοι μειώθηκαν σε τέτοιο βαθμό που πολλές φορές νιώθουμε ότι είμαστε μάρτυρες ανταλλαγής τσιτάτων. Άλλωστε ο Kohn εκφράζει την παραπάνω θέση επηρεασμένος από την ταξική – φυλετική διαστρωμάτωση ανάμεσα στον Πλοίαρχο και τους πειρατές που έχει εξ ορισμού ανάγκη για κοινωνικοπολιτική εμβάθυνση. Επίσης, η Dargis στους

*New York Times* φέρνει στην επιφάνεια την ανθρώπινη προσέγγιση στο πρόσωπο του Cpt Phillips λόγω της εισαγωγικής σκηνής που θέτει τους προβληματισμούς του μέσω του διαλόγου με τη σύζυγό του. Εδώ, για άλλη μία φορά, πρέπει να τονίσουμε ότι η αρχική μορφή σεναρίου του Billy Ray είχε πολλές περισσότερες σκηνές με τη σύζυγο του Richard Phillips, αλλά και με αναγκαίες προσθήκες που έδειχναν ακόμα περισσότερο το ανθρώπινο πρόσωπο του Πλοιάρχου. Όλα κόπηκαν εις τον βωμό της ταχύτητας, της δράσης, αλλά και της γενικότερης μετατροπής που νοηματοδοτείται επαρκώς από την αλλαγή τίτλου της ταινίας από *Maersk Alabama* σε *Captain Phillips*.

Κλείνοντας οφείλουμε να αναφέρουμε κάτι τελευταίο για το οποίο θα μας συγχωρήσετε την αξιολογική κρίση. Υπήρξε μία ξεχωριστή κριτική για εμάς που τη λάβαμε υπόψη μας. Ο Mark Kermode έγραψε στον *Guardian* πως αυτό που χρειάζεται είναι μία αναλυτική σύγκριση μεταξύ *Captain Phillips* και *Kapringen*. Νομίζουμε ότι είναι αυταπόδεικτο το πόσο συμφωνήσαμε με την παραπάνω θέση κι ελπίζουμε να την κάναμε πράξη βάσει επαρκών κριτηρίων.



## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ ΝΑΥΤΙΚΩΝ

### Γενικές (εισαγωγικές) παρατηρήσεις:

Όπως είχαμε θέσει -ήδη από την εισαγωγή- θα παραθέσουμε τις απόψεις κάποιων ναυτικών για όσα αναλύσαμε στην παρούσα διπλωματική εργασία. Η ύπαρξη της οπτικής των ναυτικών εντός αυτής της μελέτης κρίνεται αναγκαία, διότι τους αφορά άμεσα. Οι πραγματικοί πρωταγωνιστές της θάλασσας αφού είδαν τις δύο ταινίες τις οποίες μελετήσαμε (*Captain Phillips* και *Kapringen*) επέλεξαν να θέσουν τις δικές τους οπτικές μέσω των απαντήσεών τους. Δεν θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε την ανάγκη αληθοφάνειας και ταύτισης των ναυτικών χωρίς να λάβουμε υπόψη τι λένε οι ίδιοι οι ναυτικοί (εκτός του γράφοντος). Το παρακάτω ερωτηματολόγιο εμπεριέχει τέσσερις συνεντεύξεις ναυτικών. Για κάθε ερώτηση υπάρχουν τέσσερις διαφορετικές απαντήσεις. Στο τέλος κάθε απάντησης μπορείτε να δείτε το ονοματεπώνυμο του ναυτικού, αλλά και την ειδικότητά του.

### ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΟ

1. Θεωρείτε ότι τηρούνται τα πρωτόκολλα ασφαλείας (security) στην ταινία «Captain Phillips» κι αν όχι, υπάρχει η ευθύνη του Πλοιάρχου που παρέμεινε στη γέφυρα ή θεωρείτε ότι η στάση του ήταν ηρωική όπως επικράτησε στην οπτική των ΗΠΑ και της συγκεκριμένης κινηματογραφικής αναπαράστασης;

#### ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ

Στην ταινία Captain Philips είναι φανερό πως δεν τηρούνται ούτε τα βασικά κριτήρια ασφαλείας του πλοίου τα οποία θα έπρεπε να υπάρχουν κατά τη διάρκεια ενός πλου στις επικίνδυνες πειρατικές ζώνες. Όπως αναφέρεται σε όλα τα ships' security plans, καθώς και στο MP5 (GoA), η απόφαση του πλοιάρχου να παραμείνει στη γέφυρα ναυσιπλοΐας κατά την επιβίβαση των πειρατών (στο πλοίο) είναι τελείως λανθασμένη. Θέτει σε κίνδυνο την ασφάλεια του προσωπικού επάνω στο πλοίο. Ιδανικά θα έπρεπε να εφαρμοστούν και να ακολουθηθούν όλα τα πρωτόκολλα ασφαλείας ώστε να οδηγηθούν όλοι με ασφάλεια στον ειδικά διαμορφωμένο χώρο (citadel). Έπειτα να ζητηθεί άμεσα η συνδρομή στρατιωτικής δύναμης που παραπλέει στην κοντινή θαλάσσια περιοχή και βρίσκεται σε ετοιμότητα.

**Αλέξης Φαρμακίδης - Πλοίαρχος Β' Τάξεως**

Στην ταινία «Captain Philips» βλέπουμε τον πλοίαρχο του πλοίου να παραμένει στην γέφυρα και να συνεργάζεται με τους πειρατές με σκοπό να εξασφαλίσει την ασφάλεια του πληρώματός του. Σε τέτοιες περιπτώσεις η παραμονή του πλοιάρχου στην γέφυρα μπορεί να συμβεί με σκοπό την επίβλεψη της κατάστασης αλλά και την λήψη κρίσιμων αποφάσεων. Η ηρωική στάση του πλοιάρχου μπορεί να γίνει αντιληπτή διαφορετικά από τον κάθε θεατή αφού είναι σύνηθες φαινόμενο οι ταινίες να «μεγαλοποιούν» τα γεγονότα.

**Βαγγέλης Μπούκης – Πλοίαρχος Γ' Τάξεως**

Ο πλοίαρχος με το που ανέβηκε στο πλοίο έλεγξε τα συστήματα ασφάλειας, έκανε γυμνάσιο (security drill) και τοποθέτησαν μάνικες. Δεν είδα να έχουν razor wires τα οποία μπορούν να αποτρέψουν ή να καθυστερήσουν την επιβίβαση των πειρατών. Κατά την διάρκεια της επίθεσης μία μάνικα στόχευε λάθος και ο πλοίαρχος έστειλε έναν υφιστάμενο να την φτιάξει με κίνδυνο της ζωής του. Αυτή ήταν λάθος κίνηση. Τέλος, μόλις άρχισαν

να επιβιβάζονται οι πειρατές, έπρεπε ο πλοίαρχος με το υπόλοιπο πλήρωμα της γέφυρας να πάνε και να κλειδωθούν στο μηχανοστάσιο και όχι να περιμένουν στην γέφυρα και να τους πάρουν ομήρους. Οπότε σαφώς και υπάρχει ευθύνη πλοίαρχου με το να στείλει κάποιον στο κατάστρωμα ενώ δέχονταν επίθεση και με το ότι παρέμειναν στην γέφυρα μόλις επιβιβάστηκαν οι πειρατές. **Διονύσης Μοίρας – Πλοίαρχος Β' Τάξεως**

Σίγουρα δεν πάρθηκαν οι καλύτερες αποφάσεις. Αρχικά, βλέπουμε στην ταινία «Captain Phillips» ο Πλοίαρχος να ξεκινάει μια διαδικασία αποφυγής της κατάστασης. Όμως το ότι παραμένει στη γέφυρα του πλοίου σίγουρα είναι μια απόφαση την οποία δεν μπορούμε να επικροτήσουμε. Επίσης, είναι σημαντικό να πούμε ότι ο Πλοίαρχος έχει την ευθύνη του πληρώματος και του πλοίου. Οπότε αν δεν πραγματοποιηθούν σωστά οι ενέργειες προς αποφυγή της πειρατείας ο πρώτος που κατηγορείται είναι το Καπετάνιος. Συμπερασματικά, η στάση του πλοίαρχου είναι ηρωική και λανθασμένη, καθώς δεν ακολούθησε τα σωστά βήματα της αποφυγής των πειρατών της Σομαλίας. **Χρήστος Κουλουμπαρίσης – Δόκιμος Μηχανικός**

**2. Θεωρείτε ότι η ταινία «Karlingen» αποτυπώνει με ακρίβεια την ατμόσφαιρα της ομηρίας στο πλοίο; Αν ναι, ποιά στοιχεία σας δίνουν αυτήν την εντύπωση; Αν όχι, τί θα θέλατε να είναι διαφορετικό;**

#### ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ

Στην συγκεκριμένη ταινία έχει επιτευχθεί η αναπαράσταση της ομηρίας μέσω της εξαιρετικής ερμηνείας των πρωταγωνιστών και του σεναρίου το οποίο διατυπώνει την προσπάθεια διαχείρισης των συναισθημάτων των ναυτικών όταν βρίσκονται σε κατάσταση έκτακτης ανάγκης. Επίσης, οι σκηνές της διαπραγμάτευσης μεταξύ των πειρατών και του γραφείου αποτελούν μια σωστή αναπαράσταση της ομηρίας στο πλοίο. Με λίγα λόγια, αν και έχοντας πολύ χαμηλότερο budget από το Captain Phillips, η συγκεκριμένη ταινία έχει μια εξαιρετική αναπαράσταση στο θέμα της ομηρίας. **Αλέξης Φαρμακίδης - Πλοίαρχος Β' Τάξεως**

Στην ταινία «Karlingen», οι σκηνοθέτες έχουν καταφέρει με μεγάλη ακρίβεια να αναπαραστήσουν την ατμόσφαιρα που επικρατεί σε ένα πλοίο αν αυτό απειληθεί από πειρατές. Αυτό επιτυγχάνεται μέσα από τις στιγμές έντασης που αντιμετωπίζει το πλήρωμα έχοντας να κάνει με ανθρώπους διαφορετικών ηθών, αλλά και συνηθειών. Επίσης οι ήρωες φαίνεται να βρίσκονται συνέχεια σε αντιφάσεις και διλήμματα προσπαθώντας να διαχειριστούν την ομηρία. **Βαγγέλης Μπούκης – Πλοίαρχος Γ' Τάξεως**

Θεωρώ ότι αποτυπώνει άριστα την ατμόσφαιρα ομηρίας. Τα στοιχεία που μου δίνουν αυτήν την εντύπωση είναι η επιθετικότητα των πειρατών, η συνεχής απειλή του όπλου, η αγωνία, ο φόβος του πληρώματος, ότι είχαν χωρίσει και απομονώσει το πλήρωμα και τα τρόφιμα που άρχισαν να τελειώνουν κατά την διάρκεια της ομηρίας. Τέλος άλλο ένα σημαντικό στοιχείο είναι ότι λόγω της πολύμηνης ομηρίας άρχισε να αναπτύσσεται μια "φιλική αντιμετώπιση", αλλά πάντα μέσα στα όρια, διότι κάτι γινόταν πάντα και είχαμε πάλι εχθρική αντιμετώπιση από τους πειρατές οι οποίοι είχαν πάντα τον έλεγχο. **Διονύσης Μοίρας – Πλοίαρχος Β' Τάξεως**

Στην Ευρωπαϊκή ταινία έχει γίνει μία αρκετά καλή προσπάθεια και είναι σωστό να αναφέρουμε ότι οι σκηνές που βλέπουμε δεν απέχουν πολύ από την πραγματικότητα. Από το ξεκίνημα κιόλας της ομηρίας βλέπουμε ότι οι πειρατές είναι αρκετά σκληροί, ξεχωρίζοντας το πλήρωμα ανάλογα με τα συμφέροντα τους, κλείνοντας τους σε ένα δωμάτιο αφηφώντας την υγεία τους και τον τρόπο διαβίωσής τους. Επίσης, σε γενικό πλαίσιο διακρίνουμε πόσο ωμά είναι κάποια πράγματα κατά τη διάρκεια της ομηρίας. Αυτά αποτυπώνονται σωστά στην οθόνη. Εν κατακλείδι, αποτυπώνεται με ακρίβεια η ατμόσφαιρα της ομηρείας στο πλοίο διότι υπάρχουν αρκετά ρεαλιστικά σημεία και αρκετά ρεαλιστικές καταστάσεις. **Χρήστος Κουλουμπαρίτης – Δόκιμος Μηχανικός**

- 3. Η ερμηνεία του Tom Hanks μάς οδηγεί σε ένα είδος ταύτισης μαζί του, ενώ την ίδια στιγμή η υιοθέτηση -μόνο- της υποκειμενικής οπτικής του Πλοιάρχου μάς απομακρύνει από την πλήρη ταύτιση. Συμφωνείτε με την παραπάνω δήλωση; Αν διαφωνείτε και νιώσατε ταύτιση εν συνόλω, ποιά ήταν τα στοιχεία που σας έκαναν να θεωρήσετε ότι υπάρχει αληθοφανής αναπαράσταση του επαγγέλματός μας;**

### ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ

Εν μέρει, ως ναυτικός, μπορώ να πω ότι ταυτίστηκα σε μερικές καταστάσεις με το ρόλο του πλοιάρχου που υποδύεται ο Tom Hanks, αλλά σε πολλές καταστάσεις θα έκανα πολλά πράγματα διαφορετικά. Οπότε δεν υπάρχει πλήρης ταύτιση με τον ρόλο. Η σειρά λαθών που γίνανε στο πλοίο καθώς και η μη σωστή λήψη αποφάσεων σε έκτακτες καταστάσεις σε απομακρύνουν από την ταύτιση με τον ρόλο. Τα στοιχεία τα οποία αντιλήφθηκα ότι οδηγούν σε αληθοφανή αναπαράσταση του επαγγέλματος είναι οι σκηνές από το χώρο ναυσιπλοΐας του πλοίου, οι οδηγίες εκτέλεσης πηδαλιούχου, οι χειρισμοί του πλοίου, η επικοινωνία με τους πειρατές και ο πόνος, το άγχος και η απογοήτευση που αντικατοπτρίζονται στα μάτια των ναυτικών. **Αλέξης Φαρμακίδης - Πλοίαρχος Β' Τάξεως**

Ταύτιση με τον χαρακτήρα που υποδύθηκε ο Tom Hanks υπήρξε λόγω της εξαιρετικής ερμηνείας του. Η υιοθέτηση μόνο της υποκειμενικής οπτικής καθιστά την αναπαράσταση πιο δραματουργική και καθιστά την ταινία ως ένα κινηματογραφικό έργο χωρίς όμως να αναπαριστά πλήρως το επάγγελμα του ναυτικού. **Βαγγέλης Μπούκης – Πλοίαρχος Γ' Τάξεως**

Στην συγκεκριμένη ταινία, δεν είδα να υπάρχει αληθοφανής αναπαράσταση. Προσπάθησαν να το παίξουν ήρωες, να αποφλίσουν τους πειρατές και να τους κοροϊδέψουν. Στην πραγματικότητα, αν γινότουσαν αυτά, θεωρώ ότι θα ήταν όλοι νεκροί. Στην άλλη ταινία [Kaprigen] είδαμε ότι αφού είχαν πάρει τα χρήματα οι πειρατές και ετοιμάζονταν να αποβιβαστούν δεν δίστασαν να πυροβολήσουν για να πάρουν ένα μενταγιόν. **Διονύσης Μοίρας – Πλοίαρχος Β' Τάξεως**

Δεν ξέρω/Δεν απαντώ. **Χρήστος Κουλουμπαρίτης – Δόκιμος Μηχανικός**

- 4. Αποτυπώνεται αληθοφανώς η κατάσταση σοκ ή νευρικού κλονισμού του μάγικρα Mikkel στο «Kaprigen»; Αν ναι, θεωρείτε ότι αυτό βοηθάει στην ταύτιση μαζί του;**

## ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ

Η κατάσταση του νευρικού κλονισμού από τον μάγαιρα αποτυπώνεται αληθοφανώς. Σε μια παρόμοια κατάσταση ο καθένας μας θα μπορούσε να αντιδράσει έτσι. Οι δυσκολίες στο ναυτικό επάγγελμα καθώς και της λησμονιάς των αγαπημένων μας προσώπων μπορούν να σε οδηγήσουν σε ακραίες καταστάσεις, αλλά και παρόμοιες ψυχοσωματικές αντιδράσεις. Με αυτήν την τοποθέτηση του σεναριογράφου επιτυγχάνεται η πλήρη ταύτιση με το ρόλο του μάγαιρα. **Αλέξης Φαρμακίδης - Πλοίαρχος Β' Τάξεως**

Στην ταινία «Karlingen» ο μάγαιρας του πλοίου Mikkel (αφότου «πιάστηκε» από τους πειρατές) φαίνεται να αντιμετωπίζει έναν νευρικό κλονισμό. Με αυτό τον τρόπο επιτυγχάνεται η αληθοφανή απεικόνιση των συναισθημάτων (φόβος, πόνος, τρόμος) που βιώνει το πλήρωμα σε περίπτωση επίθεσης από τους πειρατές. **Βαγγέλης Μπούκης – Πλοίαρχος Γ' Τάξεως**

Φυσικά αποτυπώνεται αληθοφανής η κατάσταση σοκ του μάγαιρα. Βοηθάνε αρκετά στοιχεία για την ταύτιση μαζί του: το ότι πλησίαζε ο καιρός να φύγει, η αγωνιά για την οικογένειά του, η αγωνιά του όταν μιλούσε με τον πλοιοκτήτη και γενικά η όλη του συμπεριφορά με όλα τα μέλη του πληρώματος και τους πειρατές. **Διονύσης Μοίρας – Πλοίαρχος Β' Τάξεως**

Οποιαδήποτε μορφή ταύτισης υφίσταται όταν ο χαρακτήρας σου εκδηλώσει κάποιο συναίσθημα. Αυτό συμβαίνει και στην προκειμένη περίπτωση. Αν προσπαθήσουμε να σκεφτούμε τι συμβαίνει σε μια κατάσταση πειρατείας, δεν χρειαζόμαστε τίποτα άλλο για να μας δημιουργήσει το συναίσθημα του φόβου πέρα από την ίδια μας την σκέψη. Κάτι το οποίο ο Mikkel το εκδηλώνει καθ' όλη την διάρκεια της ταινίας. Οι κινήσεις του, ο σπαστός λόγος του, το μόνιμο τρέμουλο στα χέρια του και οι προσπάθειες αποφυγής οποιασδήποτε μη αρεστής κίνησης προς τους πειρατές, είναι λογικό να μας κάνει να δεθούμε με τον χαρακτήρα συναισθηματικά. Οπότε ναι, η κατάσταση σοκ του μάγαιρα αποτυπώνεται πολύ καλά και αυτομάτως μας προκαλεί ταύτιση, όχι της κατάστασης που βρίσκεται αλλά μία συναισθηματική ταύτιση δημιουργώντας μας συμπόνια. **Χρήστος Κουλουμπαρίσης – Δόκιμος Μηχανικός**

**5. Η προσέγγιση των πειρατών και οι χειρισμοί του Captain Phillips αποτέλεσαν ρεαλιστικά στοιχεία αναπαράστασης; Γιατί ναι ή γιατί όχι;**

## ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ

Οι δύο προσπάθειες των πειρατών για επιβίβαση καθώς και οι αποτρεπτικές προσπάθειες του πλοίαρχου αποτέλεσαν σημαντικά στοιχεία για τη ρεαλιστική αναπαράσταση της πειρατείας. Με αυτόν τον τρόπο δημιουργείται προδιάθεση για το πόσο αδίστακτοι μπορεί να γίνουν οι πειρατές και σε πιο σημείο είναι διατεθειμένοι να φτάσουν ώστε να επιτύχουν τον στόχο τους. Επιπροσθέτως βλέπουμε και τον ρόλο του πλοίαρχου με το να προσπαθεί να διατηρήσει την πλήρη ακεραιότητα του σκάφους και να κάνει ό,τι περνάει από το χέρι του για να αποτρέψει την επιβίβαση των πειρατών μέχρι τελευταία στιγμή. **Αλέξης Φαρμακίδης - Πλοίαρχος Β' Τάξεως**

Σε γενικές γραμμές οι χειρισμοί που ακολούθησε ο Captain Phillips βασίζονται σε πραγματικά γεγονότα μέσω των μέσων που χρησιμοποίησε με σκοπό να εμποδίσει τους πειρατές από το να ανέβουν στο πλοίο, αλλά και με τον τρόπο που τους χειρίστηκε αφού τελικά κατάφεραν να επιβιβαστούν. Ωστόσο σίγουρα έχουν γίνει κάποιες υποχωρήσεις με σκοπό την καλύτερη ροή της ταινίας. **Βαγγέλης Μπούκης – Πλοίαρχος Γ' Τάξεως**

Ναι, από την πλευρά των πειρατών βλέπουμε ρεαλιστικά στοιχεία: προσέγγισαν το πλοίο και δεν δίστασαν να ανοίξουν πυρ όταν είδαν το πλήρωμα να αντιστέκεται στην προσπάθεια τους να επιβιβαστούν στο πλοίο. Ο Cpt Phillips έκανε σωστές κινήσεις προς αποφυγή επιβιβάσεως των πειρατών: ελιγμοί και ανάπτυξη ταχύτητας του πλοίου. **Διονύσης Μοίρας – Πλοίαρχος Β' Τάξεως**

Οι θαλάσσιες πειρατείες γίνονται με αλιευτικά που φέρουν οπλισμένο πλήρωμα με σκοπό το οικονομικό κέρδος. Αυτό παρουσιάζεται στην ταινία «Captain Phillips». Αρχικά, διαδραματίζεται πολύ ακέραια ο τρόπος με τον οποίο οι πειρατές ξεκίνησαν για την αποστολή τους και ο τρόπος που προσέγγισαν και ανέβηκαν στο πλοίο. Εξίσου ακέραια όμως βλέπουμε τον χειρισμό του πλοίου και την αρχική προσπάθεια που έκανε για την αποφυγή του συμβάντος. Ανέβασε την ταχύτητά του και άλλαξε πορεία για την δημιουργία κυματισμού στην θάλασσα για να αποτρέψει την προσέγγιση του αλιευτικού σκάφους. Συνεπώς, είναι μία αρκετά ρεαλιστική αναπαράσταση. **Χρήστος Κουλουμπαρίσης – Δόκιμος Μηχανικός**

**6. Το ότι δεν βλέπουμε την προσέγγιση των πειρατών στην ευρωπαϊκή οπτική (Karlingen) μειώνει σε κάποιο βαθμό την αληθοφάνεια της ταινίας ή μπορούμε να υποθέσουμε τα μειωμένα επίπεδα ασφάλειας λόγω του (μικρού) μεγέθους του πλοίου και συμπερασματικά θα ήταν περιττή η οποιαδήποτε αναπαράσταση;**

#### ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ

Δεν μειώνεται σε κανένα βαθμό η αληθοφάνεια της ταινίας, διότι η ταινία επικεντρώνεται στην εξέλιξη της ομηρίας. Ακόμα κι ο τίτλος αναφέρεται στον όρο πειρατεία. Οπότε είναι περιττή η οποιαδήποτε αναπαράσταση ή παρουσίαση απόπειρας/προσέγγισης των πειρατών. Όλοι γνωρίζουμε πως θα εξελισσόταν η διαδικασία αυτή. Φυσικά τα επίπεδα ασφαλείας στα τόσο μικρής χωρητικότητας πλοία είναι μειωμένα και οι πιθανότητες να γίνει το πλοίο θύμα ομηρίας είναι αυξημένες. **Αλέξης Φαρμακίδης - Πλοίαρχος Β' Τάξεως**

Η απόφαση να μην εμφανιστεί η προσέγγιση των πειρατών μπορεί να θεωρήθηκε δευτερεύουσα από τους σκηνοθέτες της ταινίας αφού ο σκοπός δεν είναι να μας δείξουν το πώς κατάφεραν να επιβιβαστούν αλλά το πώς τελικά ένιωθαν οι άνθρωποι οι οποίοι βρίσκονταν εκείνη την στιγμή πάνω στο πλοίο. **Βαγγέλης Μπούκης – Πλοίαρχος Γ' Τάξεως**

Δεν μειώνει τον βαθμό της αληθοφάνειας. Η ταινία ήθελε να μας δείξει το κλίμα που υπάρχει σε κατάσταση ομηρίας ανάμεσα σε πλήρωμα, πειρατές και εκπροσώπους εταιρείας. Ένα μικρό πλοίο είναι ένας ευκολότερος στόχος για τους πειρατές. Δεν ξέρουμε και τι ύψος εξάλων είχε. Ένα μικρό και φορτωμένο πλοίο, άμα έχει πολύ μικρά έξαλα, ό,τι και μέτρο προστασίας να πάρει απέναντι σε οπλισμένους πειρατές είναι -θεωρώ- ανούσιο. Ό,τι και να κάνεις, τα ποσοστά επιτυχίας είναι με τους πειρατές. Οπότε ήταν

καταδικασμένο. Δεν προσπαθείς να το παίζεις ήρωας απέναντι σε οπλισμένους, πόσο μάλλον σε πειρατές. **Διονύσης Μοίρας – Πλοίαρχος Β' Τάξεως**

Όλα είναι δυνατά με την δύναμη της φαντασίας μας. Κάπως έτσι πιστεύω σκέφτηκε και ο σκηνοθέτης της ταινίας μιας και δεν πρόσθεσε τον τρόπο προσέγγισης των πειρατών στο πλοίο. Είναι μια δύσκολη αποτύπωση για κάποιον άνθρωπο που δεν το έχει ζήσει και η θέση του σκηνοθέτη γίνεται ακόμη δυσκολότερη όταν θα κριθεί από τους «έμπειρους» του επαγγέλματος. Προσωπικά, μού έλειψε αυτή η σκηνή δράσης, αλλά καταλαβαίνω την πολυπλοκότητα και τη δυσκολία της. Όμως, με χαροποίησε το γεγονός ότι δεν επηρέασε τρομερά την αληθοφάνεια της ταινίας. **Χρήστος Κουλουμπαρίσης – Δόκιμος Μηχανικός**

**7. Θεωρείτε σωστή ή λάθος την παρακάτω δήλωση και εξηγήστε την οπτική σας βάσει αυτής: Η ταινία «Captain Phillips» υιοθετεί την υποκειμενική οπτική του Πλοίαρχου, ενώ η ταινία «Karlingen» προσπαθεί να έχει πιο ολιστική αντιμετώπιση της πειρατείας.**

## ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ

Σωστή. Ο πλοίαρχος, στην ταινία Captain Phillips, είναι ο κύριος ρόλος και το σενάριο είναι γραμμένο πάνω του. Με αυτόν τον τρόπο μάς βάζει μόνο στη δική του θέση. Σε αντίθεση με το Karlingen το οποίο απευθύνεται στην γενική ιδέα της πειρατείας και στην διαχείριση της ομηρίας. **Αλέξης Φαρμακίδης - Πλοίαρχος Β' Τάξεως**

Η παραπάνω δήλωση δεν είναι ούτε σωστή ούτε λάθος. Ο σκηνοθέτης της ταινίας Captain Phillips επιλέγει να επικεντρωθεί περισσότερο στην οπτική του πλοίαρχου και να παρουσιάσει τα γεγονότα μέσα από την δική του οπτική γωνία. Αυτό «φορτίζει» έντονα τους θεατές της ταινίας και τους κάνει και αυτούς πρωταγωνιστές βάζοντας τους στο ρόλο κάποιου τρίτου προσώπου. Αντίθετα η ταινία «Karlingen» επικεντρώνεται περισσότερο στην κατάσταση που επικρατεί πάνω στο πλοίο όταν τελικά επιβιβαστούν οι πειρατές, αλλά και στις διαδικασίες που επικρατούν από πίσω (διαπραγματεύσεις). **Βαγγέλης Μπούκης – Πλοίαρχος Γ' Τάξεως**

Σωστά. Η ταινία Karlingen μάς δείχνει πιο αναλυτικά την κατάσταση απ' όλες τις πλευρές (πειρατές - εταιρεία - πλήρωμα). Είναι πιο πλούσια και καλύπτει όλες τις πλευρές. Αντιθέτως, η ταινία Captain Phillips δείχνει τα γεγονότα βασισμένα πάνω στον πλοίαρχο. **Διονύσης Μοίρας – Πλοίαρχος Β' Τάξεως**

Όλα ξεκινάνε με το τρόπο ψυχαγωγίας που θέλεις ο θεατής σου να έχει, αλλά και τις εντυπώσεις του στο τέλος. Αρχικά, η ταινία «Captain Phillips» είναι στημένη ώστε να μας παρουσιάσει την υποκειμενική οπτική του Πλοίαρχου, τοποθετώντας τον πρωταγωνιστή σε αυτήν την θέση. Με αυτό το τρόπο του δίνεται αυτόματα ένας κυρίαρχος ρόλος. Οπότε είναι δεδομένο (αν αναλογιστούμε και την παραγωγή της ταινίας) ότι μιλάμε καθαρά για τον ήρωά μας. Από την άλλη, στην ταινία «Karlingen» ο πρωταγωνιστής μας είναι κάποιος του πληρώματος χωρίς να εκτελεί χρέη αξιωματικού. Η κίνηση αυτή μας δείχνει ότι η ταινία δεν βασίζεται στον ήρωα μας, αλλά στην ανάδειξη της κατάστασης της πειρατείας. Συμπερασματικά, θεωρώ σωστή την παραπάνω δήλωση. **Χρήστος Κουλουμπαρίσης – Δόκιμος Μηχανικός**

8. Θεωρείτε σωστή ή λάθος την παρακάτω δήλωση και εξηγήστε την οπτική σας βάσει αυτής: Η ταινία «Captain Phillips» δεν είχε σκοπό να ηρωοποιήσει τον Πλοίαρχο, αλλά όντως οι πράξεις του ήταν ηρωικές καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας κάνοντας ό,τι μπορούσε για να σώσει το πλήρωμά του. (Σημ.: Το πλήρωμα του Maersk Alabama έκανε συλλογική αγωγή κατά του ίδιου του Πλοιάρχου, διότι τον θεώρησαν υπεύθυνο για ενέργειες που όχι μόνο δεν προστάτησαν τους ναυτικούς, αλλά αντίθετα τους έβαλαν σε μεγαλύτερο κίνδυνο. Η αγωγή αποσύρθηκε.)<sup>128</sup>

#### ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ

Η ταινία έχει σκοπό να ηρωοποιήσει την θέση του πλοιάρχου. Το πως ένας άνθρωπος στέκεται αντιμέτωπος ενώπιον των εχθρών (των πειρατών εν προκειμένω). Γνωρίζοντας πως έχει εμπορική απήχηση και πολλά άτομα ταυτίζονται με τον ρόλο του ήρωα-πλοιάρχου. Φυσικά, η άποψή μου είναι ότι οι συγκεκριμένες πράξεις και οι διαδικασίες που ακολουθούνται από τον πλοίαρχο δεν είναι καθόλου ηρωικές, αλλά πάρα πολλές από αυτές είναι αρκετά επικίνδυνες. *Αλέξης Φαρμακίδης - Πλοίαρχος Β' Τάξεως*

Ο πλοίαρχος Phillips μέσα από τις πράξεις που έκανε φαίνεται σαν ήρωας αλλά στην πραγματικότητα είναι ένας άνθρωπος ο οποίος προσπαθεί να διατηρήσει την ψυχραιμία του αντιμετωπίζοντας όλες αυτές τις δύσκολες καταστάσεις. *Βαγγέλης Μπούκης – Πλοίαρχος Γ' Τάξεως*

Ο Cpt Phillips προσπάθησε να σώσει το πλήρωμα του, όμως έκανε λάθος κινήσεις τις οποίες αναφέραμε σε άλλη ερώτηση. Αυτές οι κινήσεις έθεσαν σε κίνδυνο το πλήρωμά του. Αν έπαιρνε τις σωστές αποφάσεις ίσως δεν θα υπήρχε ομηρία, αλλά και όσα είδαμε. *Διονύσης Μοίρας – Πλοίαρχος Β' Τάξεως*

Δεν ξέρω/Δεν απαντώ. *Χρήστος Κουλουμπαρίτης – Δόκιμος Μηχανικός*

9. Ο Tom Hanks αποτύπωσε ρεαλιστικά το άγχος του ναυτικού επαγγέλματος σε κατάσταση πίεσης ή/και έκτακτης ανάγκης. Ειδικά στα τελευταία πλάνα η ερμηνεία του ήταν άκρως αντιπροσωπευτική της ψυχολογικής κατάστασης που μπορεί να είχε ο κάθε ναυτικός μετά από μία πειρατική επίθεση. Συμφωνείτε ή διαφωνείτε και γιατί;

#### ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ

Συμφωνώ απόλυτα. Μια τέτοια κατάσταση είναι ψυχικά πολύ επώδυνη και στην ταινία ο πρωταγωνιστής αποτυπώνει εξαιρετικά αυτό το άγχος και την εξουθένωση που μπορεί να βιώσει ένας ναυτικός ο οποίος αντιμετωπίζει μια αντίστοιχη κατάσταση. *Αλέξης Φαρμακίδης - Πλοίαρχος Β' Τάξεως*

Η ερμηνεία του Tom Hanks αναδεικνύει την ψυχολογική κατάσταση που μπορεί να βιώνει ένας ναυτικός κατά την διάρκεια μίας πειρατικής επίθεσης, και πιο συγκεκριμένα στις

<sup>128</sup> <https://www.britannica.com/event/Maersk-Alabama-hijacking> - τελευταία πρόσβαση: 31/01/2024.

τελευταίες σκηνές. Παρότι τον διέσωσε ο αμερικανικός στρατός βλέπουμε τον Phillips να ξεσπά σε δάκρυα τα οποία δηλώνουν το πόσο συναισθηματικά φορτισμένος ήταν εκείνη την στιγμή. **Βαγγέλης Μπούκης – Πλοίαρχος Γ' Τάξεως**

Στα τελευταία πλάνα, βλέπαμε έναν όμηρο που προσπαθούσε να σωθεί. Δεν είχε σχέση με το επάγγελμά του. Ήταν σε μια βάρκα και προσπαθούσε να επιβιώσει και να σώσει τον εαυτό του. Όλες οι προσπάθειες του και η αγωνία του ήταν ρεαλιστικές. Αντιδρούσε σαν ένας κανονικός άνθρωπος ανεξάρτητα από το επάγγελμά του. **Διονύσης Μοίρας – Πλοίαρχος Β' Τάξεως**

Μετά από μια τέτοια εμπειρία θα κάνεις πολύ καιρό να ανέβεις σε καράβι. Αρχικά, να αναφέρουμε ότι η ερμηνεία του Tom Hanks δεν αποτυπώνει καθόλου τον ρεαλισμό. Ένας Πλοίαρχος δεν λειτουργεί ποτέ ατομικιστικά ή ηρωικά. Επίσης, ο θεατής δεν νιώθει το άγχος του ηθοποιού/πλοίαρχου της ταινίας διότι ο ρόλος έχει γραφτεί για να είναι ηρωικός. Οπότε είναι λογικό να μην αποτυπώνεται σωστά. Αυτό βέβαια δεν αγγίζει τις πραγματικές συνθήκες, γιατί αλλιώς ο ηθοποιός μας θα έπρεπε να τρέμει, να φοβάται, να είναι σε μία μόνιμη κατάσταση σοκ. Κάτι το οποίο δεν φαίνεται στην οθόνη του θεατή. **Χρήστος Κουλουμπαρίσης – Δόκιμος Μηχανικός**

**10. Η παρούσα συνέντευξη που αποτελεί μέρος μελέτης για την αναπαράσταση του ναυτικού επαγγέλματος και της θαλάσσιας πειρατείας στον κινηματογράφο προσπαθεί να ερευνήσει το αν οι επαγγελματίες του ναυτικού επαγγέλματος μπορούν να νιώσουν ταύτιση με την δική τους αναπαράσταση. Αυτή η μελέτη είναι στη σωστή κατεύθυνση; Αν ναι/όχι γιατί;**

## ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ

Ως ναυτικός μπορώ να πω ότι νιώθω ότι ταυτίζομαι και με τους δύο ρόλους και στις δύο ταινίες. Κατά τη γνώμη μου είναι πολύ καλές ταινίες και αντικατοπτρίζουν σε ένα βαθμό τις δυσκολίες που μπορούν να αντιμετωπίσουν οι ναυτικοί στο πλοίο. Η συγκεκριμένη μελέτη είναι εξαιρετική κι έχει πολύ σωστή κατεύθυνση. Αναμένουμε κι άλλες σαν κι αυτή. **Αλέξης Φαρμακίδης - Πλοίαρχος Β' Τάξεως**

Ο κινηματογράφος μπορεί σίγουρα να επηρεάσει την εικόνα οποιουδήποτε επαγγέλματος. Η παρούσα συνέντευξη είναι στην σωστή κατεύθυνση αφού μας έβαλε να σκεφτούμε αν τελικά διατυπώνεται σωστά και στις δύο ταινίες το αίσθημα του φόβου αλλά και πανικού που επικρατεί στην περίπτωση που δεχθούμε επίθεση από πειρατές. **Βαγγέλης Μπούκης – Πλοίαρχος Γ' Τάξεως**

Ταύτιση νιώθεις περισσότερο με το *Kapringen*. Το *Captain Philips* ήταν απλά μια χολιγουντιανή ταινία. Απαραίτητες είναι οι μελέτες σε όλα τα επαγγέλματα που έχουν να κάνουν με διάφορους τύπους κινδύνων, αλλά όταν γίνεται -εν τέλει- η οποιαδήποτε αναπαράσταση πρέπει να είναι πιο λεπτομερής, πιο αληθοφανής και όχι να εστιάζει πάνω σ' ένα άτομο. **Διονύσης Μοίρας – Πλοίαρχος Β' Τάξεως**

Σίγουρα οι ναυτικοί θα νιώσουν ταύτιση, πόσο μάλλον σε μία ταινία που επικεντρώνεται στο συναίσθημα δίχως ηρωισμούς. Η κατάσταση της πειρατείας όμως είναι κάτι που λίγους



θα αγγίξει (αν δεν το έχουν ζήσει). Η παρούσα μελέτη «πλέει» προς την σωστή κατεύθυνση μιας και συνδυάζει -με κοινό παρονομαστή την πειρατεία- την συναισθηματική ταύτιση και την βιωματική ταύτιση. Με αυτό το τρόπο επεξεργαζόμαστε τα ζητούμενα της έρευνας. Επιπλέον, οι έρευνες στον τομέα των ναυτιλιακών και πιο συγκεκριμένα στο επάγγελμα ενός αξιωματικού του εμπορικού ναυτικού είναι πολύ σημαντικές καθώς ο κόσμος δεν γνωρίζει ούτε τις δυσκολίες του επαγγέλματος. Μεταλαμπαδεύοντας την γνώση, με την βοήθεια των μελετών, βοηθάμε εμάς τους ίδιους (του επαγγέλματος), αλλά και τους νέους που θέλουν να κοιτάζουν προς μια καριέρα στην θάλασσα. Είναι σημαντικό να τονίσουμε ότι η αναπαράσταση ενός συμβάντος στην θάλασσα πρέπει να είναι πολύ προσεκτική μιας και υπάρχει λεπτή γραμμή ανάμεσα στην λανθασμένη αποτύπωση και την σωστή. Η δημιουργική έμπνευση σίγουρα πρέπει να έρχεται στην επιφάνεια και να μην πνίγεται, αλλά θα πρέπει να γίνεται με τρόπο που δεν θα θίγεται καμία ομάδα ανθρώπων. Αν τα παραπάνω είναι εφικτά, τότε η αναπαράσταση του ναυτικού επαγγέλματος στις τέχνες μόνο καλό έχει να προσφέρει. **Χρήστος Κουλουμπαρίσης – Δόκιμος Μηχανικός**

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4:

### ΣΕΝΑΡΙΟ ΤΑΙΝΙΑΣ ΜΙΚΡΟΥ ΜΗΚΟΥΣ

#### 4.0 ΑΠΟ ΤΗ ΘΕΩΡΙΑ ΣΤΗΝ ΠΡΑΞΗ

Στο παρόν-τελευταίο κεφάλαιο της παρούσας διπλωματικής εργασίας θα προσπαθήσουμε να αξιοποιήσουμε τα ευρήματα της παραπάνω θεωρητικής μελέτης ώστε να δημιουργήσουμε μία νέα ταινία μικρού μήκους. Έχοντας ως γνώμονα τον πυρήνα-χαρακτήρα του μεταπτυχιακού μας προγράμματος οφείλουμε να αναδείξουμε τη διαδικασία μετατροπής από την εμπεριστατωμένη θεωρία στη δημιουργική πράξη.

Κάποια από τα κύρια στοιχεία-χαρακτηριστικά τα οποία θα αξιοποιηθούν στην δημιουργία του σεναρίου μας είναι τα παρακάτω:

- Η αποτύπωση της αληθοφάνειας και του ρεαλισμού του ναυτικού περιβάλλοντος.
- Οι διαδικασίες προετοιμασίας των μέτρων προστασίας ενάντια στην πειρατεία.
- Οι ανθρώπινες σχέσεις μεταξύ των ναυτικών και των security guards.
- Η καταγραφή λεπτομερειών εντός των διαλόγων και των εικόνων ώστε να δημιουργηθεί στο κοινό η ψευδαίσθηση παρουσίας εντός των εμπορικών πλοίων μέσω της αισθητηριακής αντίληψης.
- Στιγμές χαλαρότητας και καταγραφής χαλαρών διαλόγων (ή/και comic relief στιγμών) εντός ενός αυστηρά επαγγελματικού περιβάλλοντος προς ρεαλιστική επίρρωση.
- Η αναπαράσταση ανάμειξης μυθοπλαστικών και βιωματικών στοιχείων του γράφοντος.
- Η επισήμανση και ο επιτονισμός -μέσω της αποτροπής της πειρατείας- ότι ο ηρωισμός του ναυτικού επαγγέλματος μπορεί να αποτυπωθεί χωρίς επιτήδευση.
- Οι συλλογικές ενέργειες ενός πληρώματος που ομαδικά δημιουργούν μέτρα ασφαλείας χωρίς ηρωοποίηση συγκεκριμένων ατόμων.
- Η δημιουργία ατμόσφαιρας μέσω της καταγραφής των ναυτικών σχέσεων που χτίζονται μέσω της ανάμειξης επαγγελματικής και προσωπικής αλληλεπίδρασης.
- Η αναπαράσταση της λογικής αντίδρασης των πειρατών σε περίπτωση που αντικρύσουν ισχυρά μέτρα ασφαλείας.

Τα παραπάνω (δέκα) βασικά αναπαραστατικά στοιχεία προέκυψαν από την ανάγκη αντίστασης στην παραποιημένη χολιγουντιανή οπτική η οποία παραποιεί σε μεγάλο βαθμό την ίδια την αλήθεια.

Τέλος, ακόμα κι αν στην μεταμοντέρνα καλλιτεχνική οπτική η υποκειμενική αλήθεια αποκτά ισότιμη αξία με την αντικειμενική (ή -έστω- την πολυπληθώς υποκειμενική) άποψη, η αναγκαιότητα για ουσιαστικό ρεαλισμό και εμπεριστατωμένη αληθοφάνεια προκύπτει από την ανάγκη ταύτισης των επαγγελματικών συνόλων με τις αναπαραστάσεις τους. Εκείνων, δηλαδή, των δημογραφικών συνόλων που δεν παρακολουθούν τις αναπαραστάσεις τους λόγω γενικότερων επιτηδύσεων.

#### **4.1 ΣΕΝΑΡΙΟ ΤΑΙΝΙΑΣ ΜΙΚΡΟΥ ΜΗΚΟΥΣ «ALBATROSS»**

# **ALBATROSS**

**ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΘΩΜΑΣ**

Phone: 6980641363

E-mail: [pstomasgr@gmail.com](mailto:pstomasgr@gmail.com)

1. ΕΣ. ΓΕΦΥΡΑ ΤΟΥ ΠΕΤΡΕΛΑΙΟΦΟΡΟΥ SILVARLANA - ΕΗΜΕΡΩΜΑ. [2014]

Το M/T SILVARLANA ταξιδεύει στην Ερυθρά Θάλασσα. Το πλοίο είναι στο επίπεδο της έμπορης ισάλου, διότι μεταφέρει φορτίο (είναι χαμηλά). Στο βάθος υπάρχουν κι άλλα πλοία που ακολουθούν. Το ρολόι της γέφυρας δείχνει 07.00.

Ο Ανθυποπλοίαρχος ΓΙΑΝΝΗΣ (25) βρίσκεται όρθιος στην γέφυρα του πλοίου, μπροστά από το ECDIS (Ηλεκτρονικοί Χάρτες).

Φοράει γκρι αθλητική φόρμα και αθλητικά μαύρα παπούτσια. Μέσα από τη γκρι αθλητική ζακέτα φοράει ένα μαύρο φανελάκι. Είναι μελαχρινός και έχει μούσι αρκετών εβδομάδων.

Πίνει τον καφέ του και βλέπει τον ανοιχτό ορίζοντα. Ήχοι από το VHF καλύπτουν τον χώρο. Η πόρτα της γέφυρας ακούγεται να ανοίγει.

ΚΑΠΕΤΑΝΙΟΣ

Καλημέρα

ΓΙΑΝΝΗΣ

Καλημέρα Καπετάνιε.

Ο ΚΑΠΕΤΑΝΙΟΣ (55) φοράει μαύρο παντελόνι φόρμας και μαύρα αθλητικά παπούτσια. Από πάνω φοράει ένα μαύρο hoodie. Έχει αραιά γκρίζα μαλλιά και είναι ξυρισμένος.

Πηγαίνει προς την καφετιέρα και βλέπει μία κόκκινη κούπα αναποδογυρισμένη. Τη γυρνάει και βάζει καφέ φίλτρου.

ΚΑΠΕΤΑΝΙΟΣ

(καθώς βάζει καφέ)

Τα έπλυνε όλα ο Cayabyab πάλι ε;

ΓΙΑΝΝΗΣ

Ναι Καπετάνιε. Τελείωσε και το patrol και του είπα να πάει κάτω για να βοηθήσει τον Λοστρόμο στην προετοιμασία για τα razors. Θα πάω κι εγώ μόλις τελειώσω τη βάρδια.

ΚΑΠΕΤΑΝΙΟΣ

(ερχόμενος μπροστά στο Wheel House)

Καλά έκανες. Ωραίος ο Cayabyab. Όχι σαν τον άλλον.

Ο Γιάννης χαμογελάει.

ΚΑΠΕΤΑΝΙΟΣ

Μίλησες με το VTS;

ΓΙΑΝΝΗΣ

Προσπάθησα μέχρι και στο γενικό εκτός του σέκτορα, αλλά δεν απαντούσαν. Παρόλα αυτά έστειλα το ραπόρτο 6.30 όπως είχαμε πει.

ΚΑΠΕΤΑΝΙΟΣ

Τώρα που θα τελειώσεις, πέρα από τα razors, δώστε οδηγίες και για τα υπόλοιπα. Τα έχω πει και με τον Γραμματικό. Θέλω να είμαστε έτοιμοι με το που βγούμε στον Κόλπο του Aden. Η κατάσταση έχει ξεφύγει. Μου έρχονται συνέχεια ραπόρτα για νέες επιθέσεις. Μη μας πιάσουν στον ύπνο. Εντάξει Γιάννη;

ΓΙΑΝΝΗΣ

Μάλιστα Captain. Διάβασα στα e-mail και για τους φρουρούς.

Ο Καπετάνιος κατευνάζει, πίνει καφέ και βλέπει προς τα έξω - στο δεξί φτερό της γέφυρας.

ΚΑΠΕΤΑΝΙΟΣ

Απίστευτο.

Ο Γιάννης γυρνάει και κοιτάει προς την ίδια κατεύθυνση.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Τι είναι;

ΚΑΠΕΤΑΝΙΟΣ

Δεν βλέπεις;

ΓΙΑΝΝΗΣ

(απορημένος)

Πελαργός;

ΚΑΠΕΤΑΝΙΟΣ

(γελώντας)

Τι πελαργός ρε; Άλμπατρος είναι. Η νέα φουρνιά... ούτε δύο γαϊδουριών άχυρο...

Ο Γιάννης -χωρίς να γελάει- γυρνάει το κεφάλι του στο ECDIS. Ο Καπετάνιος πηγαίνει προς τη πόρτα της γέφυρας.

ΚΑΠΕΤΑΝΙΟΣ

Είναι σπάνιο. Συνήθως τα βρίσκεις στο νότιο ημισφαίριο.

Ανοίγει την πόρτα της γέφυρας. Ο αέρας ακούγεται δυνατά.

ΚΑΠΕΤΑΝΙΟΣ

(καθώς βγαίνει έξω για να πάει προς το άλμπατρος-στο δεξί φτερό)

Άσε την οθόνη ρε. Βλέπουμε και με τα μάτια. Έλα έξω.

Ο Γιάννης κουνάει διακριτικά το κεφάλι του δεξιά-αριστερά. Αφήνει την κούπα του δίπλα στην οθόνη και πηγαίνει έξω. Ο Καπετάνιος είναι δίπλα στο άλμπατρος και το παρατηρεί.

Ο Γιάννης φτάνει και αυτός δίπλα στον Καπετάνιο. Ο Καπετάνιος δείχνει τα φτερά και το ράμφος του άλμπατρος στον Γιάννη. Χαμογελάνε κι οι δύο.

## 2. ΕΞ. ΚΑΤΑΣΤΡΩΜΑ - ΜΕΡΑ.

Τρεις ναύτες, ο ΛΟΣΤΡΟΜΟΣ (50, άγρια φυσιογνωμία, κοντός με περιττά κιλά και ρυτίδες στο πρόσωπο) και ο Γιάννης τοποθετούν με προσοχή τα razors (αγκαθωτό συρματόπλεγμα) στα ρέλια (κάγκελα) του карабиού. Θαλασσοπούλια και κύματα ακούγονται ανάμεικτα. Φοράνε όλοι ολόσωμες φόρμες εργασίας και γάντια ασφαλείας. Ένας ναυτόπαις (17) δεν φοράει γάντια και πάει να πιάσει τα razors.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Εεε, gloves! Where are your gloves?

Ο Λοστρόμος αντιλαμβάνεται τι συμβαίνει και βγάζει δύο εφεδρικά γάντια από την τσέπη του και τα πετάει στον μαθητευόμενο ναύτη. Τα γάντια πέφτουν στη λαμαρίνα.

ΛΟΣΤΡΟΜΟΣ

(προς τον μαθητευόμενο ναύτη φωνάζοντας)

Ρε τι είπαμε; Gloves ρε! Γαμώ την τρέλα μου εδώ μέσα.

Ο ναυτόπαις πιάνει τα γάντια από κάτω και τα βάζει.

ΓΙΑΝΝΗΣ

(χαμογελώντας)

Εντάξει Μπόσι. Ήρεμα. Θα τα φορέσει.

ΛΟΣΤΡΟΜΟΣ

Μα δεν τον βλέπεις Καπτα-Γιάννη; Να μας  
βάλει φυλακή θέλει.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Μπόσι... να μάθει θέλει.

ΛΟΣΤΡΟΜΟΣ

(μονολογώντας και  
συνεχίζοντας την τοποθέτηση  
των razors)

Να μάθει...

Το πλήρωμα συνεχίζει να βάζει τα razors.

### 3. ΕΣ. ΚΑΠΝΙΣΤΗΡΙΟ SILVAPLANA - ΜΕΡΑ.

Ένας ναύτης κόβει χαρτοταινία και κολλάει κομμάτια χαρτών στα  
φινιστρίνια. Προσέχει καθώς κολλάει τους χάρτες στις γωνίες ώστε  
να μην περνάει από πουθενά φως. Το παρατηρεί κάθε κομμάτι που  
κολλάει.

### 4. ΕΣ. CITADEL ROOM ΜΗΧΑΝΟΣΤΑΣΙΟΥ SILVAPLANA - ΜΕΡΑ.

Ο Γιάννης εκτός από την ολόσωμη φόρμα εργασίας, φοράει και  
ακουστικά. Ο θόρυβος του μηχανοστασίου καλύπτει όλο τον χώρο. Ο  
Γιάννης είναι γονατιστός μπροστά σε μία ανοιχτή κούτα που  
εμπεριέχει τρόφιμα και νερό. Τσεκάρει τις ημερομηνίες λήξης και  
βάζει ξανά τα προϊόντα στη θέση τους.

### 5. ΕΕ. ΚΑΤΑΣΤΡΩΜΑ SILVAPLANA - ΜΕΡΑ.

Ο ΛΟΣΤΡΟΜΟΣ μαζί με δύο ναύτες τοποθετούν μάνικες πυρόσβεσης στα  
ρέλια σε διαφορετικά σημεία του καταστρώματος. Ο αέρας είναι  
δυνατός. Τις δένουν προσεκτικά. Τσεκάρουν αν είναι σταθερές και  
έτοιμες προς χρήση.

### 6. ΕΣ. ΑΛΟΥΕΣ-ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ: ΕΙΣΟΔΟΣ ΜΗΧ/ΣΙΟΥ - ΜΕΡΑ.

Ο Γιάννης μαζί με τον Υποπλοίαρχο ΚΩΣΤΑ (35) τοποθετούν την βαριά  
πόρτα ασφαλείας στην είσοδο του μηχανοστασίου. Εκείνη την στιγμή  
βγαίνει από το μηχανοστάσιο ο Β' Μηχανικός ΓΙΩΡΓΟΣ (32).

ΓΙΩΡΓΟΣ

(περιπαιχτικά)

Ωπ... τι γίνεται; Θα μας κλειδώσετε  
μέσα; Τι είστε εσείς ρε;

ΚΩΣΤΑΣ

Μάστορα άστα αυτά που ξέρεις. Δοκιμή  
κάνουμε. Δε βάζεις κάνα χεράκι;

ΓΙΩΡΓΟΣ

(φεύγοντας και φωνάζοντας  
περιπαιχτικά)

Δοκιμή το λέμε τώρα Γραμματέα; Άχτι μας  
έχετε μοδίστρες.

Ο Γιάννης γελάει καθώς κρατάει την πόρτα.

ΚΩΣΤΑΣ

(γελώντας)

Γιαννάκη άσ' τα γελάκια με τα ποντίκια,  
γιατί άλλο που δε θέλουνε. Θάρρος  
παίρνουνε και μετά λένε κι άλλες  
μαλακίες.

ΓΙΑΝΝΗΣ

(δείχνοντας την πόρτα με το  
κεφάλι ενώ την κρατάει)

Καπτα-Κώστα αυτό τώρα θα κρατήσει σε  
περίπτωση που...;

ΚΩΣΤΑΣ

Για ποιό λόγο τα κάνουμε όλα;

ΓΙΑΝΝΗΣ

Για καθυστέρηση.

ΚΩΣΤΑΣ

Απάντησες.

Οι δύο αξιωματικοί σπρώχνουν την πόρτα προς την είσοδο και την  
ακουμπάνε στους μεντεσέδες.

## 7. ΕΞ. ΔΕΞΙ ΦΤΕΡΟ ΓΕΦΥΡΑΣ/ΚΑΤΑΣΤΡΩΜΑ - ΜΕΣΗΜΕΡΙ.

Ο Καπετάνιος παρακολουθεί τη διαδικασία επιβίβασης από το δεξί  
φτερό της γέφυρας κρατώντας ένα UHF ώστε να επικοινωνεί με το  
κατάστρωμα. Ο αέρας και τα κύματα της θάλασσας ακούγονται διαρκώς.  
Δίπλα από το Silvarlana είναι ένα μικρό σκάφος το οποίο παραπλέει.  
Ο Κώστας κάνει σινιάλο στον Λοστρόμο που χειρίζεται το βίντσι. Το  
βίντσι έχει τοποθετημένη στην άκρη του μία μπασκέτα η οποία



περιβάλλεται από δίχτυ. Στο δίχτυ είναι πιασμένοι γύρω γύρω τρεις άνδρες με γκρι κοντομάνικα και μαύρα cargo παντελόνια και μαύρες στρατιωτικές μπότες.

ΚΩΣΤΑΣ

(κάνοντας σινιάλο με το δεξί χέρι δείχνοντας προς τα πάνω)  
Βίρα. Βίρα γρήγορα!

Ο Λοστρόμος βιράρει και η μπασκέτα περνάει μέσα στο Silvarplana. Η μπασκέτα ακουμπάει στο κατάστρωμα. Ο Υποπλοίαρχος παρακολουθεί το παραπλέον σκάφος το οποίο ανοίγει και φεύγει.

ΚΩΣΤΑΣ

(προς Καπετάνιο μέσω UHF)  
Είμαστε καθαρά Καπετάνιε. Οι φρουροί επιβιβάστηκαν ώρα 12.00.

ΚΑΠΕΤΑΝΙΟΣ

Έγινε Καπτα-Κώστα. 12.00 η ώρα επιβίβασης.

#### 8. ΕΣ. ΓΕΦΥΡΑ - ΑΠΟΓΕΥΜΑ.

Το ρολόι στη γέφυρα δείχνει 18.00. Στην γέφυρα είναι ο Καπετάνιος, ο Γιάννης, ένας ναύτης ο οποίος έχει τον ρόλο του οπτήρα και ο αρχηγός των φρουρών ΠΕΤΡΟΣ (45) ο οποίος είναι γυμνασμένος, ψηλός και φοράει το γκρι μπλουζάκι, το μαύρο παντελόνι και τις στρατιωτικές μπότες. Οι δύο αξιωματικοί φοράνε τα πολιτικά ρούχα των προηγούμενων σκηνών (όχι φόρμες εργασίας). Μικρά και διάσπαρτα παράσιτα ακούγονται από το VHF. Οι αξιωματικοί και ο φρουρός βρίσκονται στο Chart Room μπροστά από έναν χάρτη της ανατολικής Αφρικής, ενώ στο wheelhouse βρίσκεται ο οπτήρας. Ο Γιάννης παρακολουθεί τη συζήτηση των δύο ανδρών.

ΠΕΤΡΟΣ

(προς Καπετάνιο)  
Καπετάνιε έρχεστε από Τζέντα;

ΚΑΠΕΤΑΝΙΟΣ

(προς Πέτρο)  
Ναι -- για Κέιπ Τάουν.

ΠΕΤΡΟΣ

Η πιο επικίνδυνη κατάσταση είναι αυτή που είστε τώρα.

Ο Γιάννης κατευνάζει.

ΚΑΠΕΤΑΝΙΟΣ

Λόγω του φορτίου...

ΠΕΤΡΟΣ

(δείχνοντας τον χάρτη)

Ακριβώς. Λόγω του φορτίου και των χαμηλών εξάλων, αλλά κι επειδή θα πλέουμε παράλληλα στην πιο επικίνδυνη ακτή. Παρόλα αυτά είδα ότι ήδη έχετε βάλει τα razors, έχετε τοποθετήσει σκιάχτρα σε πρύμνη και πλώρη, ο Γραμματικός μού είπε για τη δοκιμή της πόρτας στο μηχανοστάσιο, έχετε κλείσει όλα τα φινιστρίνια ώστε να μη βγαίνουν φώτα από το ακομοδέσιο και έχετε αυξήσει τις βάρδιες;

ΚΑΠΕΤΑΝΙΟΣ

Από απόψε θα γίνουν διπλές.

ΠΕΤΡΟΣ

Εξαιρετικά. Θα μπορούσατε να προσθέσετε κάποια razors στις εξωτερικές σκάλες για παρεμπόδιση διέλευσης;

ΚΑΠΕΤΑΝΙΟΣ

Έχουμε κάποια στην αποθήκη και θα δώσω οδηγία να τοποθετηθούν. Επίσης στο AIS έχουμε αφαιρέσει τις περιττές πληροφορίες για φορτίο, προορισμό κ.λπ.

ΠΕΤΡΟΣ

Εξαιρετικά Captain. Εμείς δε θα σας ενοχλούμε καθόλου. Απλά αύριο θα χρειαστεί να κάνουμε κάποιες ασκήσεις στο κατάστρωμα για δική μας εγρήγορση. Έχουμε αυτήν την δυνατότητα;

ΚΑΠΕΤΑΝΙΟΣ

Ναι, βέβαια. Συνεννοήσου όμως και με τον Γραμματικό μην έχει κανονίσει τίποτα για αύριο ώστε να έχετε όλο τον χώρο δικό σας.

ΠΕΤΡΟΣ

Ευχαριστούμε Καπετάνιε.

ΚΑΠΕΤΑΝΙΟΣ

Κι όποια άλλη βοήθεια θέλετε μιλήστε  
εδώ... με τον Γιάννη.

ΠΕΤΡΟΣ

Ευχαριστώ πολύ.

Ο Καπετάνιος φεύγει από τη γέφυρα και ο Γιάννης πάει στον αυτόματο πιλότο και αλλάζει πέντε μοίρες. Η αλλαγή μοιρών βγάζει μικρούς ήχους (κάθε μοίρα και μπιπ). Ο Πέτρος συνεχίζει και κοιτάει τον χάρτη.

9. ΕΣ. ΓΕΦΥΡΑ/ΕΞ. ΔΕΞΙ ΦΤΕΡΟ ΓΕΦΥΡΑΣ - ΞΗΜΕΡΩΜΑ.

Ο Γιάννης μαζί με τον Πέτρο κι έναν ναύτη (οπτήρας) κάνουν βάρδια. Το ρολόι της γέφυρας δείχνει 6.00. Ο ναύτης (οπτήρας) βγαίνει στο εξωτερικό της γέφυρας (αριστερό φτερό) και κάνει περίπολο. Ο Γιάννης κοιτάει τα radars και το ECDIS. Ο Πέτρος κοιτάει με τα κιάλια τον ορίζοντα. Ο Γιάννης πιάνει το uhf στα χέρια του.

ΓΙΑΝΝΗΣ

(κρατώντας το UHF)

Forward all good?

Ο Γιάννης δεν λαμβάνει κάποια απάντηση στο UHF κι επιμένει.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Mario! Mario, all good there?

MARIO (O.S.)

(μέσω UHF)

All good second. Sorry, I didn't hear  
sec. Sorry sec.

Ο Γιάννης κάνει έναν μορφασμό δυσανασχέτησης.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Ok, come back ρε for a break.

MARIO (O.S.)

(μέσω UHF)

Ok sec. I'll go for patrol too and  
after... the break.

ΓΙΑΝΝΗΣ

(κρατώντας το UHF)

Οκ.

Ο άλλος ναύτης (οπτήρας) συνεχίζει να είναι στο αριστερό φτερό της γέφυρας και να κοιτάει μπροστά.

ΠΕΤΡΟΣ

Το χειρότερο...

ΓΙΑΝΝΗΣ

Άστα. Άμα βάλεις τις φωνές όμως είσαι  
εσύ ο περίεργος.

Ο Πέτρος χαμογελάει. Ο Γιάννης επίσης χαμογελάει και βλέπει το radar. Ακούγεται ήχος από το radar. Σοβαρεύει. Βλέπει έναν στόχο σε απόσταση 10 μιλίων. Τον κάνει target.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Βλέπω έναν στόχο στα 10 μίλια απόσταση  
από την πρύμη μας.

Ο Πέτρος πηγαίνει πίσω από το radar ώστε να δει κι αυτός.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Τον έχω κάνει target για να δούμε αν  
είναι θόρυβος, αλλά είναι σταθερός.  
Οπότε το αποκλείω.

ΠΕΤΡΟΣ

Τι ταχύτητα δίνει;

ΓΙΑΝΝΗΣ

Τώρα θα μας τα δώσει τα στοιχεία --  
Έρχονται με 25 κόμβους. Έχουν σταθερή  
κατεύθυνση προς εμάς. CPA 1 στάδιο και  
Time CPA 25 λεπτά.

Ο Γιάννης και ο Πέτρος παίρνουν γρήγορα από ένα ζευγάρι κιάλια ο καθένας και βγαίνουν στο δεξί φτερό της γέφυρας. Βλέπουν από τα κιάλια. Διαπιστώνουν ότι φαίνεται ένα πλωτό στο βάθος χωρίς να φαίνεται ξεκάθαρα τι είναι.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Αυτή η ταχύτητα... πρέπει να πάρω τον  
Καπετάνιο.

ΠΕΤΡΟΣ

Κι εγώ τους δικούς μου.

Ο Γιάννης και ο Πέτρος μπαίνουν στην γέφυρα. Ο Γιάννης ανοίγει την αριστερή πόρτα της γέφυρας.

ΓΙΑΝΝΗΣ  
(προς οπτήρα)  
Get down now. One skiff is approaching  
very fast. Get down.

Ο ναύτης μπαίνει στη γέφυρα και ανοίγει την κεντρική πόρτα ώστε να φύγει. Φεύγει και κλείνει η πόρτα πίσω του. Ο Γιάννης κλείνει την αριστερή πόρτα της γέφυρας και κατευθύνεται προς το τηλέφωνο της γέφυρας, ενώ ο Πέτρος βγάζει τα όπλα από τις βαλίτσες που υπάρχουν στη γέφυρα.

ΓΙΑΝΝΗΣ  
(κρατώντας το τηλέφωνο  
γέφυρας. Το τηλέφωνο χτυπάει  
κάποιες φορές και ο Γιάννης  
δείχνει ανυπόμονος.)  
Καπετάνιε έχουμε θέμα. Στόχος έρχεται  
πάνω μας σε ένα 20λεπτο. --Έγινε,  
εντάξει, μάλιστα.

Ο Γιάννης κλείνει το τηλέφωνο. Ο Γιάννης ενεργοποιεί από ένα πάνελ ελέγχου της γέφυρας τα μεγάφωνα του πλοίου. Την ίδια στιγμή ο Πέτρος παίρνει τηλέφωνο τους συναδέλφους του.

ΓΙΑΝΝΗΣ  
(κρατώντας τον πομπό)  
Attention! Attention! We are in open  
waters of Somalia and one small skiff  
is approaching very fast. The speed is  
25 knots. Everyone proceeds to Citadel  
Room. I repeat, everyone proceeds to  
Citadel Room. This is not a drill. I  
repeat this is not a drill! Proceed  
immediately.

Ο Καπετάνιος μπαίνει στη γέφυρα αγουροξυπνημένος. Έρχεται μπροστά στο wheel house. Παίρνει τα κιάλια και βγαίνει στο δεξί φτερό. Βλέπει από τα κιάλια -διακριτά πλέον- ένα skiff με τρία έγχρωμα ένοπλα άτομα και μία μεγάλη ξύλινη σκάλα να πλησιάζουν γρήγορα.

ΚΑΠΕΤΑΝΙΟΣ  
(αγχωμένος)  
Είναι πειρατές. Γιάννη πες στους ναύτες  
να πάνε τώρα κάτω. Τώρα!

ΓΙΑΝΝΗΣ  
Captain έχω βγάλει ανακοίνωση.

ΚΑΠΕΤΑΝΙΟΣ

Μίλα κι από το UHF.

ΓΙΑΝΝΗΣ

(μέσω UHF)

Guys, proceed to the citadel room. We are under attack. Proceed to the citadel room.

ΝΑΥΤΗΣ (O.S.)

(μέσω UHF)

We are already here Second.

Ο Γιάννης αφήνει το UHF κάτω. Ανοίγει η πόρτα της γέφυρας και μπαίνει ο Κώστας (Υποπλοίαρχος).

ΚΑΠΕΤΑΝΙΟΣ

Κώστα σε θέλω κάτω εσένα. Κάτω πήγαινε να έχουμε τον έλεγχο αν έχουν μπει όλοι στο citadel. Κι εμείς εκεί θα είμαστε αν βγει από τον έλεγχο μας. Πήγαινε γρήγορα. Σε έχω ανάγκη κάτω.

ΚΩΣΤΑΣ

Έγινε Καπετάνιε.

Ο Κώστας φεύγει από τη γέφυρα. Ο Καπετάνιος πάει στο γραφείο του πίσω στο chart room και βλέπει ένα πλαστικοποιημένο label κολλημένο στον μπουλμέ (τοίχο) το οποίο αναγράφει: "UKMTO: 24/7 Contact: +44 (0) 2392 222060 - Call us anytime in case of emergency". Ο Καπετάνιος χτυπάει βιαστικά τα πλήκτρα του τηλεφώνου. Ακούγεται ένας συνεχόμενος συριγμός.

ΚΑΠΕΤΑΝΙΟΣ

Γαμώ!

Δοκιμάζει ξανά. Χτυπάει κανονικά.

ΥΠΑΛΛΗΛΟΣ UKMTO (O.S.)

Proceed to your report

ΚΑΠΕΤΑΝΙΟΣ

Ship name is M/T Silvaplane, Company name is NEDA Maritime Agency and the position is 6.32'17N and 49.84'20E. One skiff with armed pirates approaches with 25 knots. In few minutes they 're going to be here.

ΥΠΑΛΛΗΛΟΣ UKMTO (O.S.)

Captain, do you have guards? Also give me your destination.

ΚΑΠΕΤΑΝΙΟΣ

We have guards. Destination is Cape Town.

ΥΠΑΛΛΗΛΟΣ UKMTO (O.S.)

Your report has been added to our database. Proceed according to the instructions. We will transmit your emergency signal.

Ο Καπετάνιος κλείνει το τηλέφωνο εκνευρισμένος. Οι άλλοι δύο φρουροί μπαίνουν στη γέφυρα. Ο Πέτρος βγαίνει στο δεξί φτερό της γέφυρας έχοντας κρεμασμένο το MK18. Στα χέρια του κρατάει φωτοβολίδα. Τον ακολουθούν οι δύο συνάδελφοί του οι οποίοι κρύβονται πίσω από έναν μπουλμέ του φτερού. Ο Πέτρος βλέπει με γυμνά μάτια το skiff να πλησιάζει. Ρίχνει την φωτοβολίδα στον αέρα. Πιάνει το όπλο του και το ανεβάζει επιδεικνύοντάς το έχοντας και τα δύο του χέρια ψηλά. Το skiff πλησιάζει. Οι πειρατές κρατάνε τα όπλα τους. Κοιτάνε τον Πέτρο. Ο Πέτρος ακίνητος με το όπλο ψηλά τους κοιτάζει. Οι πειρατές παρατηρούν τα razors, τις μάνικες και τον Πέτρο. Οι άλλοι δύο φρουροί στοχεύουν κρυφά από ένα άνοιγμα τους πειρατές χωρίς να γίνονται ορατοί. Το skiff χαμηλώνει στροφές. Ο ένας εκ των τριών πειρατών ο οποίος είναι και όρθιος καθώς βλέπει τον Πέτρο χαμογελάει. Λέει κάτι στους άλλους δύο. Εκείνοι δείχνουν απογοητευμένοι. Ο οδηγός γυρνάει τη μηχανή και αλλάζει κατεύθυνση στο skiff. Ο όρθιος πειρατής καθώς απομακρύνονται συνεχίζει και παρατηρεί τον Πέτρο. Ο Πέτρος συνεχίζει να έχει τα χέρια ψηλά με το MK18 μέχρι να απομακρυνθούν πλήρως οι πειρατές. Ο Γιάννης και ο Καπετάνιος παρατηρούν μέσα από τη γέφυρα τον Πέτρο αποσβολωμένοι. Ο Πέτρος γυρνάει να τους κοιτάξει. Χαμογελάει. Χαμογελάνε και οι δύο αξιωματικοί δείχνοντας ανακουφισμένοι. Ο Καπετάνιος βάζει το χέρι του στον ώμο του Γιάννη και με το άλλο χέρι ακουμπάει το πάνελ του radar. Κατεβάζει το κεφάλι και παίρνει ανάσες καθώς έχει τα χέρια του ανοιχτά.

ΓΙΑΝΝΗΣ

(χαμογελαστός)

Όλα καλά Captain... όλα καλά.

Ο Καπετάνιος κοιτάει χαμογελαστός τον Γιάννη ενώ συνεχίζει και τον κρατάει από τον ώμο. Ο Πέτρος τους κοιτάζει από το φτερό της γέφυρας. Το πλοίο συνεχίζει το ταξίδι του.

10. ΕΣ. ΓΕΦΥΡΑ - ΞΗΜΕΡΩΜΑ.

Το ρολόι δείχνει 6 το πρωί. Στην γέφυρα είναι ο Γιάννης και ο Πέτρος. Ο Γιάννης φοράει μαύρη φόρμα και αθλητικά μαύρα παπούτσια. Ο Πέτρος φοράει τα ίδια ρούχα με τις προηγούμενες σκηνές. Ο Γιάννης πίνει τον καφέ του και ο Πέτρος κοιτάει με τα κιάλια προς τα έξω. Ανοίγει η πόρτα της γέφυρας και μπαίνει ο Καπετάνιος ο οποίος φοράει μαύρη βερμούδα, αθλητικά παπούτσια και κόκκινη ζακέτα.

ΚΑΠΕΤΑΝΙΟΣ

Καλημέρα κύριοι.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Καλημέρα Captain.

ΠΕΤΡΟΣ

Καλημέρα σας.

ΚΑΠΕΤΑΝΙΟΣ

(καθώς γυρνάει την  
αναποδογυρισμένη του κούπα  
και βάζει καφέ)  
Όλα καλά σήμερα ε; Για να μη με  
ξυπνήσατε...

ΓΙΑΝΝΗΣ

Όλα καλά Captain.

Ο Καπετάνιος έρχεται μπροστά στο wheel house. Πίνει τον καφέ του.  
Ο Γιάννης κοιτάει το δεξί φτερό της γέφυρας.

ΓΙΑΝΝΗΣ

(σοβαρός)  
Πέτρο κοίτα δεξιά. Ξέρεις τι είναι  
αυτό;

ΠΕΤΡΟΣ

(κοιτώντας δεξιά)  
Πελαργός;

Ο Καπετάνιος κοιτάει τον Γιάννη και ο Γιάννης ανταποδίδει το βλέμμα.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Άλμπατρος είναι Πέτρο. Είναι σπάνιο να  
το βλέπεις εδώ όμως. Συνήθως το  
βρίσκεις στο νότιο ημισφαίριο. Είναι το  
πουλί των ναυτικών Πέτρο.



ΠΕΤΡΟΣ

Σοβαρά; Ενδιαφέρον.

Ο Γιάννης και ο Καπετάνιος κοιτιούνται. Ξεσπάνε σε γέλια. Ο Καπετάνιος γραπώνει από τον σβέρκο τον Γιάννη και τον παίρνει αγκαλιά ώστε να βγουν μαζί στο δεξί φτερό της γέφυρας παρατηρώντας το άλμπατρος. Ο Πέτρος τούς κοιτάει απορημένος.

**Τ Ε Λ Ο Σ**

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Βαλούκος, Στάθης, *Το σενάριο: Η δομή και η τεχνική της συγγραφής του*, Αθήνα: Αιγόκερως, 2006.
- Bordwell, David και Thompson, Kristin, *Ιστορία του κινηματογράφου*, Αθήνα: Πατάκης, 2023.
- Bordwell, David και Thompson, Kristin, *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2021.
- Δρομάζος, Στάθης (μτφρ), *Αριστοτέλους Ποιητική*, Αθήνα: Κέδρος, 1982.
- Dick, F. Bernard, *Ανατομία του κινηματογράφου*, Αθήνα: Πατάκης, 2022.
- Field, Syd, *Το σενάριο: Η τέχνη και η τεχνική (Οι βάσεις της σεναριογραφίας)*, Αθήνα: Κάλβος, 1986.
- Hayward, Susan, *Οι βασικές έννοιες του κινηματογράφου*, Αθήνα: Πατάκης, 2017.
- Hill, John και Gibson, Church Pamela, επιμ., *Εισαγωγή στις Κινηματογραφικές σπουδές: Κριτικές προσεγγίσεις*, Αθήνα: Πατάκης, 2009.
- Hoser, Tania, *Introduction to cinematography: learning through practice*, Νέα Υόρκη: Routledge, 2018.
- Kemp, Jonathan, *Film on video: a practical guide to making video look like film*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge, 2019.
- Landau, David, *Lighting for cinematography: a practical guide to the art and craft of lighting for the moving image*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Bloomsbury, 2014.
- McKee, Robert, *Το σενάριο: Ουσία, δομή, ύφος και βασικές αρχές*, Αθήνα: Πατάκης, 2022.
- Νικολούδης, Ηλίας (μτφρ), *Αριστοτέλης, Ρητορική Α'*, Αθήνα: Κάκτος, 1995.
- Stam, Robert, *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*, Αθήνα: Πατάκης, 2020.
- Thompson, Kristin και Bordwell, David, *Ιστορία του Κινηματογράφου: Μια εισαγωγή*, Αθήνα: Πατάκης, 2021.

## ΚΡΙΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

Adams, Thelma, 'A Hijacking', Yahoo Entertainment, 2013

(<https://www.yahoo.com/entertainment/blogs/the-reel-breakdown/critic-pick-hijacking-233604564.html?guccounter=1> – τελευταία πρόσβαση: 31/01/2024).

Brooks, Xan, *A Hijacking* – review, The Guardian, 2013

(<https://www.theguardian.com/film/2013/may/09/a-hijacking-review> - τελευταία πρόσβαση: 31/01/2024).

Byrnes, Paul, *A Hijacking review: Relentless tension as pirates take both a ship and its executive hostage*, The Sydney Morning Herald, 2013

(<https://www.smh.com.au/entertainment/movies/a-hijacking-review-relentless-tension-as-pirates-take-both-a-ship-and-its-executives-hostage-20131016-2vmqi.html> - τελευταία πρόσβαση: 31/01/2024).

Cogshell, Tim, *Captain Phillips (Movie 2013): Misplaced Tom Hanks Focus*, Art Film Guide, 2013 (<https://www.altfg.com/film/captain-phillips-movie-2013/> - τελευταία πρόσβαση: 31/01/2024).

Collin, Robbie, *Captain Phillips*, review, The Telegraph, 2013

([https://www.telegraph.co.uk/culture/film/filmreviews/10385722/Captain-Phillips-review.html?onwardjourney=584162\\_v3](https://www.telegraph.co.uk/culture/film/filmreviews/10385722/Captain-Phillips-review.html?onwardjourney=584162_v3) – τελευταία πρόσβαση: 31/01/2024).

Corliss, Richard, *Captain Phillips: Tom Hanks and the Pirates of the Somali Coast*, TIME, 2013

(<https://entertainment.time.com/2013/10/10/captain-phillips-tom-hanks-and-the-pirates-of-the-somali-coast/> - τελευταία πρόσβαση: 31/01/2024).

Dargis, Manohla, *A Thriller Armed With Thought*, The New York Times, 2013

(<https://www.nytimes.com/2013/10/11/movies/captain-phillips-stars-tom-hanks-as-a-high-seas-hostage.html> - τελευταία πρόσβαση: 31/01/2024).

Derakhshani, Tirdad, 'A Hijacking': *A masterpiece, from victims' point of view*, The Philadelphia Inquirer, 2013

([https://www.inquirer.com/philly/entertainment/20130705\\_A\\_Hijacking\\_A\\_masterpiece\\_from\\_victims\\_point\\_of\\_view.html](https://www.inquirer.com/philly/entertainment/20130705_A_Hijacking_A_masterpiece_from_victims_point_of_view.html) - τελευταία πρόσβαση: 31/01/2024)

Galvin, Steven, *Interview: Tobias Lindholm, writer/director of 'A Hijacking'*, Film Ireland, 2013

(<https://filmireland.net/2013/05/23/interview-tobias-lindholm-writerdirector-of-a-hijacking/> - τελευταία πρόσβαση: 31/01/2024)

Gleiberman, Owen, *Captain Phillips Movie*, Entertainment Weekly, 2013

(<https://ew.com/article/2013/10/24/captain-phillips-movie/> - τελευταία πρόσβαση: 31/01/2024).

Hornaday, Ann, 'Captain Phillips' movie review: *Tom Hanks's superb performance anchors thrilling tale*, The Washington Post, 2013

([https://www.washingtonpost.com/goingoutguide/movies/captain-phillips-movie-review-tom-hankss-superb-performance-anchors-thrilling-tale/2013/10/09/f2fab7ea-2f65-11e3-bbed-a8a60c601153\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/goingoutguide/movies/captain-phillips-movie-review-tom-hankss-superb-performance-anchors-thrilling-tale/2013/10/09/f2fab7ea-2f65-11e3-bbed-a8a60c601153_story.html) - τελευταία πρόσβαση: 31/01/2024).

Ivan-Zadeh, Larushka: *A Hijacking*, METRO, 2013 (<https://metro.co.uk/2013/05/10/this-weeks-other-films-reviewed-a-hijacking-deadfall-and-our-children-3748062/>) - τελευταία πρόσβαση: 31/01/2024).

Ivan-Zadeh, Larushka: *Captain Phillips sees Tom Hanks and Paul Greengrass set sail for Oscar glory*, METRO, 2013 (<https://metro.co.uk/2013/10/18/captain-phillips-sees-tom-hanks-and-paul-greengrass-set-sail-for-oscar-glory-4150144/>) - τελευταία πρόσβαση: 31/01/2024).

Kermode, Mark, *Captain Phillips – review*, The Guardian, 2013 (<https://www.theguardian.com/film/2013/oct/20/captain-phillips-review-mark-kermode>) - τελευταία πρόσβαση: 31/01/2024).

Kohn, Eric, *Review: ‘Captain Phillips’, Starring Tom Hanks And Directed By Paul Greengrass, Is a Proficient Thriller With a Sly Political Agenda*, Indie Wire, 2013 (<https://www.indiewire.com/criticism/culture/review-captain-phillips-starring-tom-hanks-and-directed-by-paul-greengrass-is-a-proficient-thriller-with-a-sly-political-agenda-2-35275/>) - τελευταία πρόσβαση: 31/01/2024).

Laballee, Eric, *Interview: Tobias Lindholm – A Hijacking*, IONCINEMA (YouTube Channel), 2019 (<https://www.youtube.com/watch?v=HjeVvQ5MQ4k>) – τελευταία πρόσβαση: 31/01/2024)

LaSalle, Mick, *‘A Hijacking’ review: tough negotiations*, San Francisco Chronicle, 2013 (<https://www.sfchronicle.com/movies/article/A-Hijacking-review-tough-negotiations-4612378.php?t=6e837d3a2d47b02379>) – τελευταία πρόσβαση: 31/01/2024).

Lumenick, Lou, *Tom Hanks tangles with pirates in ‘Captain Phillips’*, New York Post, 2013 (<https://nypost.com/2013/09/26/tom-hanks-tangles-with-pirates-in-captain-phillips/>) - τελευταία πρόσβαση: 31/01/2024).

Macnab, Geoffrey, *First Night: Captain Phillips – the Somalis vs Captain America tells only one side of the pirate story*, Independent, 2013 (<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/reviews/first-night-captain-phillips-the-somalis-vs-captain-america-tells-only-one-side-of-the-pirate-story-8869772.html>) - τελευταία πρόσβαση: 31/01/2024).

O’ Sullivan, Michael, *‘A Hijacking’ movie review*, The Washington Post, 2013 (<https://www.washingtonpost.com/gog/movies/a-hijacking-kapringen,1248797.html>) – τελευταία προβολή: 15/09/2023).

Pevere, Geoff, *A Hijacking: Hostage thriller turns focus to the cost of saving lives*, The Globe And Mail, 2013 (<https://www.theglobeandmail.com/arts/film/film-reviews/hostage-thriller-turns-focus-to-the-cost-of-saving-lives/article13802725/>) - τελευταία πρόσβαση: 31/01/2024).

Quirke, Antonia, *Captain Phillips – film review*, Financial Times, 2013 (<https://www.ft.com/content/27651afa-3729-11e3-9603-00144feab7de>) - τελευταία πρόσβαση: 31/01/2024).

Robbins, Jonathan, *Review: A Hijacking*, Film Comment, 2013

(<https://www.filmcomment.com/blog/review-a-hijacking-tobias-lindholm/> - τελευταία πρόσβαση: 31/01/2024).

Travers, Peter, *Captain Phillips*, Rolling Stone, 2013 (<https://www.rollingstone.com/tv-movies/tv-movie-reviews/captain-phillips-113035/> - τελευταία πρόσβαση: 31/01/2024).

Turan, Kenneth, *Review: 'A Hijacking' rides waves of tension*, Los Angeles Times, 2013 (<https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-xpm-2013-jun-20-la-et-mn-hijacking-review-20130621-story.html> - τελευταία πρόσβαση: 31/01/2024).

## ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

### ΤΑΙΝΙΕΣ ΜΕΛΕΤΗΣ

*Captain Phillips* (2013):

Σκηνοθεσία: Paul Greengrass, Σενάριο: Billy Ray

*Kapringen* (2012):

Σκηνοθεσία: Tobias Lindholm, Σενάριο: Tobias Lindholm

### ΕΡΓΑ ΑΝΑΦΟΡΑΣ

(σημ.: στοιχεία από *imdb*)

*Blade Runner* (1982):

Σκηνοθεσία: Ridley Scott, Σενάριο: Hampton Fancher, David Webb Peoples

*Bloody Sunday* (2002):

Σκηνοθεσία: Paul Greengrass, Σενάριο: Paul Greengrass

*Borgen* (2010-2022) [Τηλεοπτική Σειρά]:

Δημιουργός: Adam Price

*Breach* (2007):

Σκηνοθεσία: Billy Ray, Σενάριο: Adam Mazer, Willian L. Rotko, Billy Ray

*Capturing Captain Phillips* (2014) [Doc]:

Παραγωγή: David Prior

*Cast Away* (2000):

Σκηνοθεσία: Robert Zemeckis, Σενάριο: William Broyles Jr.

*Green Zone* (2010):

Σκηνοθεσία: Paul Greengrass, Σενάριο: Brian Helgeland, Rajiv Chandrasekaran

*Joker* (2019):

Σκηνοθεσία: Todd Phillips, Σενάριο: Todd Phillips, Scott Silver

*On The Waterfront* (1954):

Σκηνοθεσία: Elia Kazan, Σενάριο: Budd Schulberg

*Proof of life* (2000):

Σκηνοθεσία: Taylor Hackford, Σενάριο: Tony Gilroy

*Submarino* (2010):

Σκηνοθεσία: Thomas Vinterberg, Σενάριο: Jonas T. Bengtsson, Tobias Lindholm, Thomas Vinterberg

*Sully* (2016):

Σκηνοθεσία: Clint Eastwood, Σενάριο: Todd Komarnicki, Chesley Sullenberger

*The Bourne Supremacy* (2004):

Σκηνοθεσία: Paul Greengrass Σενάριο: Robert Ludlum, Tony Gilroy

*The Bridge* (2011-2018) [Τηλεοπτική Σειρά]:

Δημιουργοί: Mans Marlind, Hans Rosenfeldt, Bjorn Stein

*The Cabinet of Dr. Caligari* (1920):

Σκηνοθεσία: Robert Wiene, Σενάριο: Carl Mayer, Hans Janowitz

*The Killing* (2011-2014) [Τηλεοπτική Σειρά]:

Δημιουργός: Veena Sud

*The Real Story Of... Captain Phillips* (2019) [Doc: Σεζόν 3: Επεισόδιο 3]:

Σκηνοθεσία: Ian Bremner

*The Terminal* (2004):

Σκηνοθεσία: Steven Spielberg, Σενάριο: Sacha Gervaci, Jeff Nathanson

*The Hunger Games* (2012):

Σκηνοθεσία: Gary Ross, Σενάριο: Gary Ross, Suzanne Collins, Billy Ray

*The Hunt* (2012):

Σκηνοθεσία: Thomas Vinterberg, Σενάριο: Thomas Vinterberg, Tobias Lindholm

*United 93* (2006):

Σκηνοθεσία: Paul Greengrass, Σενάριο: Paul Greengrass

*Vertigo* (1958):

Σκηνοθεσία: Alfred Hitchcock, Σενάριο: Alec Coppel, Samuel A. Taylor

## ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Πριν κλείσει οριστικά αυτή η πορεία οφείλω να ευχαριστήσω συγκεκριμένους ανθρώπους που ήταν αρωγοί αυτής της διπλωματικής εργασίας και όχι μόνο.

Αρχικά, θέλω να εκφράσω εγκάρδιες ευχαριστίες στον καθηγητή που δέχτηκε τόσο εμένα, όσο και την ιδέα μου για την παρούσα μελέτη – τον Παναγιώτη Ιωσηφέλη. Ο Παναγιώτης Ιωσηφέλης μού έδωσε την ελευθερία και τον χώρο έκφρασης που αποζητούσα ώστε να ολοκληρώσω το παρόν πόνημα. Κυρίως όμως, μού έδωσε από την αρχή μέχρι το τέλος τις κατευθύνσεις που θα έπρεπε να έχω στο μυαλό μου καθώς έμπαινα σε αυτό το άγνωστο και χαστικό ακαδημαϊκό μονοπάτι.

Εν συνεχεία θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους τους ναυτικούς που βοήθησαν μέσω των συνεντεύξεων για την επίρρωση των ήδη υφιστάμενων θεωρητικών επιχειρημάτων. Ευχαριστώ τόσο εκείνους που δέχτηκαν να συμπληρώσουν το ερωτηματολόγιο όσο κι εκείνους που μου μετέφεραν προφορικά τις απόψεις τους, αλλά δεν εμφανίζονται στην παρούσα εργασία.

Επιπροσθέτως, άξιος ευχαριστιών είναι ο ξάδελφός μου Νίκος Δαλέζιος ο οποίος τόσο λόγω του ακαδημαϊκού του υπόβαθρου όσο και λόγω των εμπειριών του στον χώρο της φωτογραφίας και του μοντάζ με βοήθησε με γόνιμες επισημάνσεις στις παραγράφους που αφορούσαν τις μιζανσέν των ταινιών.

Τέλος, ευχαριστώ ειλικρινώς την οικογένειά μου και τον πιο κοντινό μου άνθρωπο – την Πολυξένη, για την ψυχολογική και ηθική στήριξη σε όλη την πορεία του μεταπτυχιακού μου.



### **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. Τέλος, οι πηγές που χρησιμοποιήθηκαν περιορίζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές και μόνον και πληρούν τους κανόνες της επιστημονικής παράθεσης.