



Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών
Κοινό Διαπανεπιστημιακό Μεταπτυχιακό
Πρόγραμμα Σπουδών στη Δημιουργική Γραφή

Διπλωματική Εργασία

«Η εναλλακτική κινηματογραφική γραφή του Δανέζικου
Δόγματος '95. Case study: Lars Von Trier, Thomas Vinterberg»

Αλεξάνδρα Φραγκοπούλου

Επιβλέπων καθηγητής Νίκος Τερζής

ΑΘΗΝΑ, ΙΟΥΝΙΟΣ 2023



«Η εναλλακτική κινηματογραφική γραφή του Δανέζικου
Δόγματος '95. Case study: Lars Von Trier, Thomas Vinterberg»

Αλεξάνδρα Φραγκοπούλου

“The alternative cinematic scripture of Danish Dogme '95.

Case Study: Lars Von Trier, Thomas Vinterberg”

Alexandra Fragkopoulou

Επιβλέπων Καθηγητής Τερζής Νικόλαος Κ-Σ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΑΝΟΙΚΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ	Συν-Επιβλέπων Καθηγητής Ιωάννης Μήτσου Κ-Σ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΑΝΟΙΚΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
--	---

ΑΘΗΝΑ, ΙΟΥΝΙΟΣ 2023

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία της φοιτήτριας Αλεξάνδρας Φραγκοπούλου η οποία την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής 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/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του συγγραφέα/ δημιουργού. Η συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.

Στο Νίκο Τερζή,

*για την πάντα εμπνευστική και απελευθερωτική καθοδήγησή του και την
υπομονετική του υποστήριξη.*

*Και στην οικογένειά μου,
που με υπέμεινε αλλά και επέμεινε να με στηρίζει.*

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στόχος της παρούσας διπλωματικής εργασίας, «Η εναλλακτική κινηματογραφική γραφή του Δανέζικου Δόγματος '95, case study: Lars Von Trier», είναι να διερευνηθούν αναλυτικά οι θέσεις - προτάσεις του Δανέζικου Δόγματος '95 προς ένα εναλλακτικό, ριζοσπαστικό σινεμά αλλά και η καινοτόμος διαφοροποίησή του από τη σύγχρονη και επικρατούσα κινηματογραφική κουλτούρα. Να διερευνηθεί επίσης πώς οι δημιουργικοί περιορισμοί των δέκα κανόνων του Dogme '95, έδωσαν τη δυνατότητα στους κινηματογραφιστές να απελευθερωθούν από τα δεσμά της ψευδαισθησιακής αληθοφάνειας των κυριάρχων εμπορικών πρακτικών στον κινηματογράφο. Τέλος, επιχειρείται να καταδειχθούν ορισμένα σημεία σύγκλισης του Dogme '95 με τη μπρεχτική θεώρηση, ενώ γίνεται ξεχωριστή αναφορά στο έργο του Lars Von Trier, κύριου πρωτεργάτη και εμβληματικού δημιουργού του δόγματος που επηρεάστηκε καταλυτικά από τις κινηματογραφικές πρακτικές του J.L. Godard και τις θεατρικές πρακτικές του B. Brecht.

Η εργασία περιλαμβάνει δύο ξεχωριστά τμήματα, θεωρητικό και δημιουργικό. Αρχικά, στο θεωρητικό τμήμα της εργασίας, εξετάζονται συνοπτικά η έννοια της κινηματογραφικής αισθητικής, τα δύο πολωτικά της ρεύματα, καθώς και οι σταθμοί εξέλιξής της από το Β' Παγκόσμιο πόλεμο μέχρι το Δανέζικο Δόγμα '95. Ακολούθως ερευνάται η επίδραση των κινηματογραφικών κινημάτων του ιταλικού Νεορεαλισμού και ειδικά του γαλλικού Νέου Κύματος στο Dogme '95, ενώ παρουσιάζονται ακροθιγώς οι διαφορές του κλασικού σινεμά με τον ριζοσπαστικό κινηματογράφο. Στη συνέχεια η έρευνα επικεντρώνεται στις καινοτομίες που πρότεινε το Δανέζικο Δόγμα '95 και στη μετέπειτα επιρροή της αισθητικής προσέγγισης του B. Brecht σε αυτό. Τέλος, αναλύονται διεξοδικά ορισμένες από τις πιο σημαντικές ταινίες Dogme '95, *Festen* (1998) του Thomas Vinterberg και *Idioterne* (1998) του Lars Von Trier. Ιδιαίτερη αναφορά γίνεται και στην ταινία *Dogville* (2003) του Lars Von Trier ως μία μετα - δογματική προσέγγιση του δημιουργού που βρήκει μπρεχτικών πρακτικών.

Στο δημιουργικό μέρος περιλαμβάνεται σενάριο κινηματογραφικής ταινίας μικρού μήκους με τίτλο, *Ενάντια στα προγνωστικά*, η οποία εμπνευσμένη από τις θέσεις του Dogme '95, επιχειρεί να αξιοποιήσει κάποιες από τις προτάσεις των ταινιών Dogme αλλά και των μπρεχτικών πρακτικών που αυτές υιοθέτησαν.

Δανέζικου Δόγματος '95, case study: Lars Von Trier, Thomas Vinterberg»

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ : κινηματογράφος, αισθητική, ρεαλισμός, μοντερνισμός, κανόνες του Δανέζικου Δόγματος '95, ριζοσπαστικό σινεμά, ταινίες Dogme '95, μπρεχτικές πρακτικές, Lars Von Trier, Thomas Vinterberg

ABSTRACT

The aim of the present thesis, « The alternative cinematic scripture of Danish Dogme '95, case study: Lars Von Trier, Thomas Vinterberg», is to analytically explore the positions – proposals of Danish Dogme '95 towards an alternative – radical cinema but also its innovative differentiation from the contemporary, prevailing, cinematic culture. To explore, as well, how the creative limitations of the ten rules of Dogme '95 offered to cinema makers the capacity to liberate themselves from the fetters of the illusionistic truthful appearance of the prominent commercial practices in cinema. Finally, an effort is made to highlight certain points of conversion between Dogme '95 and Brechtian points of view, while separate mention is made to the work of the main leader and emblematic creator of the dogma who was decisively influenced by the cinematic practices of J. L. Godard and the theatrical practices of B. Brecht, Lars Von Trier.

This thesis consists of two individual units, theoretical and creative. Initially, in the theoretical section of the thesis, there is a brief examination of the meaning of cinematic aesthetics, their two political currents, as well as their stages of evolution, from the Second World War to the Danish Dogme '95 and the influence of the aesthetic approach of B. Brecht towards it. Finally, there is conclusive analysis of some of the most important Dogme '95 films, *Festen* (1998) by Thomas Vinterberg and *Idioterne* (1998) by Lars Von Trier. Particular mention is made to the film *Dogville* dogmatic approach of the creator which is rich in brechtian practices.

In the creative section, a script for a short film is included under the title of “Against all odds” which is inspired by the principles of Dogme '95 in an effort to reclaim some of the suggestions of Dogme films but also the brechtian practices that they adopted later.

KEY WORDS : cinema, aesthetics, realism, modernism, rules of Danish Dogme '95, radical cinema, Dogme '95 films, brechtian practices, Lars Von Trier, Thomas Vinterberg

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Περίληψη.....	4
Abstract.....	5
Περιεχόμενα.....	6
Κατάλογος εικόνων.....	8
A. Θεωρητικό μέρος	
<u>1.Γενικό Μέρος</u>	
1.1 Εισαγωγή : Ο κινηματογράφος και η αισθητική του.....	10
1.2 Η αισθητική του Ρεαλισμού και του Φορμαλισμού.....	11
1.3 Σταθμοί της κινηματογραφικής αισθητικής από το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο έως το Δανέζικο Δόγμα '95	12
1.4 Σχολές – κινήματα που επηρέασαν τους δημιουργούς του Δανέζικου Δόγματος'95: Ο Ιταλικός Νεορεαλισμός.....	13
1.5 Το Γαλλικό Νέο Κύμα.....	14
1.6 Το κλασικό σινεμά και ο ριζοσπαστικός κινηματογράφος.....	16
<u>2. Ειδικό Μέρος</u>	
2.1 Το ανατρεπτικό Δανέζικο Δόγμα (ή η συμμορία που κατέλαβε το Hollywood).....	19
2.2 Οι 10 κανόνες του Όρκου Αγνότητας των Δανών σκηνοθετών Dogme '95.....	21
2.3 Συμπέρασμα.....	25
2.4 Η επίδραση της αισθητικής προσέγγισης του Bertolt Brecht στον εναλλακτικό κινηματογράφο του Δόγματος '95.....	27
2.5 Σημεία σύγκλισης της μπρεχτικής θεώρησης με το Δόγμα '95 προς έναν ριζοσπαστικό κινηματογράφο.....	29

Δανέζικου Δόγματος '95, case study: Lars Von Trier, Thomas Vinterberg»

2.6 Εμβληματικές ταινίες του Δόγματος '95 - Dogme#1 και Dogme#2 : Η Οικογενειακή Γιορτή με τους Ηλίθιους (Ερμηνευτική, αισθητική και μπρεχτική προσέγγιση).....	32
3. Αντί Επιλόγου : Ο Lars Von Trier στην <i>Πόλη των Σκύλων</i> (<i>Dogville</i> , 2003).....	42
B. Δημιουργικό μέρος	
1. Συνοπτική πλοκή σεναρίου.....	48
2. Κύριοι χαρακτήρες σεναρίου	49
3. Σενάριο ταινίας μικρού μήκους.....	51
4. Θεωρητικές αναφορές από το Δόγμα '95 και την μπρεχτική αισθητική στο περιεχόμενο του σεναρίου.....	70
Βιβλιογραφία.....	74

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικόνα 1. Το πιστοποιητικό Dogme '95 για την ταινία του Lars Von Trier, <i>Οι Ηλίθιοι</i> (1998).....	19
Εικόνα 2. Κοντινές λήψεις του Michael και της γυναίκας του, Mette να μαλώνουν.....	33
Εικόνα 3. Ο Lars, ένας εργαζόμενος στην έπαυλη, κοιτάζει το ταβάνι για ενδείξεις που άφησε η Linda.....	33
Εικόνα 4. POV πρώτου προσώπου της Helene που κοιτάζει τον Christian.....	34
Εικόνα 5. Ο Christian σύρεται στο δάσος από τα ενοχλημένα μέλη της οικογένειάς του.....	34
Εικόνα 6. Ο Michael τραγουδά για να ταπεινώσει τον μαύρο φίλο της αδελφής του.....	35
Εικόνα 7. Ο Christian αποκαλύπτει την σεξουαλική κακοποίηση που υπέστη αυτός και η δίδυμη αδελφή του.....	35
Εικόνα 8. Ο Ped, ένα από τα μέλη της κοινότητας, σε μία από τις δημόσιες εξόδους της ομάδας προσποιούμενος τον ανάπηρο.....	38
Εικόνα 9. Η Josephine και ο Jerpe στην ερωτική τους επαφή ταλαντεύονται ανάμεσα στην «αναπηρία» και την πραγματική τους ταυτότητα.....	40
Εικόνα 10. Η «παράσταση» της Karen ως διανοητικά ανάπηρη μπροστά στην οικογένειά της.....	40
Εικόνα 11. Σκηνή όπου άνθρωποι με πραγματική νοητική αναπηρία επισκέπτονται τα μέλη της κοινότητας στο σπίτι.....	41
Εικόνα 12. Ο Lars von Trier με Steadicam.....	42
Εικόνα 13. Το κινηματογραφικό σκηνικό του Dogville.....	44
Εικόνα 14. Οι χαρακτήρες κινούνται προσποιούμενοι την ύπαρξη τοίχων, οικιών και δρόμων.....	46
Εικόνα 15. Η Grace υπομένει την απάνθρωπη εκμετάλλευση των κατοίκων του Dogville.....	46
Εικόνα 16. Μια από τις τελευταίες σκηνές, όπου η Grace έχει εκδικηθεί τους κατοίκους του Dogville με τους γκάνγκστερ του πατέρα της.....	47

*“Art is not a mirror held up to reality
but a hammer with which to shape it.”*

Bertolt Brecht

*“I think it's important that we all try to give something to this
medium, instead of just thinking about what is the most efficient
way of telling a story or making an audience stay in a cinema.”*

Lars Von Trier

*“To me style is just the outside of content, and content the inside
of style, like the outside and the inside of the human body - both
go together, they can't be separated.”*

Jean-Luc Godard

A. ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

1. ΓΕΝΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

Εισαγωγή : 1.1 Ο κινηματογράφος και η αισθητική του

Ο κινηματογράφος ως μορφή τέχνης προσβλέπει στην αισθητική απόλαυση του δέκτη μέσα από το εμπειρικό ψευδοβίωμα του δραματικού χώρου και χρόνου. Ζει από την ένταση ανάμεσα στις χρονικότητες της αφηγηματικής αλληλουχίας με χαρακτηριστικό γνώρισμα τη «σκεπτόμενη διάθεση της εικόνας» μέσα σε ένα σημειοτικό σύστημα στο οποίο ο θεατής προσδίδει την προσωπική του ερμηνεία.

Αποτελεί γραφή και ιδιαίτερη γλώσσα, μια «υφήλιο γλώσσα», που απευθύνεται πρωτίστως στις αισθήσεις, στο λογισμό, στο θυμικό και βέβαια στη φαντασία του θεατή. Αναπαριστά με τον πλέον σύνθετο αλλά και εκφραστικό τρόπο τις καλλιτεχνικές και υπαρξιακές αναζητήσεις του ανθρώπου μέσα από τη συρραφή ενός μαγευτικού πλέγματος πολλών διαφορετικών μορφών τέχνης (Κωνσταντοπούλου, 2015, 21).

Ως τόπος λοιπόν πρωτότυπου συνδυασμού τους, αφομοίωσης και μετασχηματισμού όλων αυτών των στοιχείων, του ήχου, του λόγου, της εικόνας, του χρώματος, του φωτός, ο κινηματογράφος απασχόλησε και απασχολεί ιδιαίτερα την αισθητική. Η εξέλιξη της κινηματογραφικής γλώσσας προέκυψε και συνεχίζει διαρκώς να προκύπτει μέσα από τη διαρκή γένεση νέων εκφραστικών τρόπων, την ευρηματική χρήση της κάμερας με την αξιοποίηση των κατάλληλων τεχνικών μέσων, τη δυναμική της κινηματογραφικής αφήγησης και την απόδοση της ροής του χρόνου με την εναλλαγή των κινούμενων εικόνων, ξεπερνώντας σε σύλληψη τη στείρα, φωτογραφική αναπαράσταση θεατρικών δρώμενων (Stam, 2020, 151)

Έτσι, έχει συγκροτηθεί ένα πεδίο αισθητικών ρευμάτων που διαμορφώνουν και προσδιορίζουν την Κινηματογραφική Εικόνα υπό μία διαφορετική – συχνά αντικρουόμενη – οπτική με την ανάπτυξη δύο βασικών πολωτικών κατευθύνσεων, των Ρεαλιστικών και των Φορμαλιστικών (Stam, 2020, 105).

Στην πραγματικότητα βέβαια αυτοί οι όροι είναι γενικοί και όχι απόλυτοι, ενώ λίγες είναι οι ταινίες που μπορούν να χαρακτηριστούν, ως προς το στυλ, αποκλειστικά φορμαλιστικές και ακόμα λιγότερες αυτές που είναι εντελώς ρεαλιστικές. Ουσιαστικά

Δανέζικου Δόγματος '95, case study: Lars Von Trier, Thomas Vinterberg»

όλοι οι σκηνοθέτες του κινηματογράφου στρέφονται στον «φωτογραφίσσιμο» κόσμο προκειμένου να αντλήσουν το θεματικό υλικό τους, αλλά το πώς το επεξεργάζονται και μορφοποιούν, είναι αυτό που καθορίζει την αισθητική και στιλιστική τους έμφαση. Άλλωστε, βασική αρχή του κινηματογράφου είναι η ανάγκη ύπαρξης μιας καθορισμένης δραματικής αιτίας, του premise, που απαιτεί συγκεκριμένο τρόπο λήψης, ενώ υπόκειται στη διηγητική ματιά και κοσμοθεωρία του δημιουργού.

1.2 Η αισθητική του Ρεαλισμού και του Φορμαλισμού

Όπως ως λογοτεχνικό ρεύμα, έτσι και ως κινηματογραφικό στιλ, ο ρεαλισμός επιχειρεί να αντιγράψει την όψη της αντικειμενικής πραγματικότητας, όπως αυτή γίνεται συνήθως αντιληπτή, δίνοντας έμφαση σε αυθεντικές τοποθεσίες και στις λεπτομέρειές της, στα γενικά και μεγάλης διάρκειας πλάνα, αποφεύγοντας τις παραμορφωτικές τεχνικές. Εικόνες της καθημερινότητας είναι εκείνες που συνήθως μονοπωλούν την πλειοψηφία των ρεαλιστικών ταινιών, ενώ συχνά παρουσιάζονται ακατέργαστες και τυχαίες στο σχεδιασμό τους. Άνθρωποι από κατώτερα κοινωνικά στρώματα που ταλανίζονται από ηθικά ζητήματα, βρίσκονται στο κέντρο πραγμάτευσης δίνοντας έμφαση στα βασικά βιώματα της ζωής. Η στόχευση των ρεαλιστών αφορά περισσότερο στο «τι» θα δείξουν παρά στο «πώς» θα το προβάλουν. Η υψηλή αξία για αυτούς εκπορεύεται από την απλότητα, την αυθεντικότητα της στιγμής, που συλλαμβάνει η κάμερα, και τον αυθορμητισμό. Στην ακραία του μορφή το ρεαλιστικό σινεμά ειδικεύεται στην τέχνη του «να κρύβει την τέχνη».

Στον απέναντι αισθητικό πόλο βρίσκεται η θεώρηση του Φορμαλισμού, όπου η «φόρμα» παίρνει το προβάδισμα έναντι του περιεχομένου. Ο σκηνοθέτης μετέρχεται την κάμερα με τέτοιο τρόπο σαν μια μέθοδο σχολιασμού πάνω στα αντικείμενα του θέματος, δίνοντας έμφαση στην ουσιαστική τους φύση παρά στην «αντικειμενική». Η πραγματικότητα όπως την αντιλαμβάνεται ο ανθρώπινος νους, επαναμορφοποιείται, ενώ ο χρόνος και ο χώρος παραμορφώνονται για να τονιστούν τα συμβολικά χαρακτηριστικά των αντικειμένων και των ανθρώπων. Εκκεντρικές, λυρικές, στιλιστικά φανταχτερές, οι φορμαλιστικές ταινίες ενδιαφέρονται να εκφράσουν την υποκειμενική εμπειρία της πραγματικότητας ως μία δήλωση του σκηνοθέτη. Η τεχνική και η εκφραστικότητα αποτελούν τις βασικές επιδιώξεις του φορμαλιστή

Δανέζικου Δόγματος '95, case study: Lars Von Trier, Thomas Vinterberg»

δημιουργού, ενώ το περιεχόμενο καταστέλλεται χάριν της αφαίρεσης και της έμφασης στην ομορφιά της ίδιας της φόρμας (Giannetti, 2013).

Ωστόσο οι έννοιες της φόρμας και του περιεχομένου, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, είναι σχετικοί όροι, συχνά αλληλοσυμπληρούμενοι στην εξέταση και ανάλυση ενός κινηματογραφικού έργου. Ο Γάλλος κριτικός Andre Bazin έχει σημειώσει: «Ένας τρόπος να καταλάβεις καλύτερα τι προσπαθεί να πει ένα φιλμ είναι να μάθεις πώς το λέει αυτό». Σύμφωνα με τη θεωρία του, η φόρμα και το περιεχόμενο είναι αμοιβαία εξαρτώμενα το ένα από το άλλο. Στο ίδιο πλαίσιο και η θέση του Αμερικανού κριτικού Herman G. Weinberg, «Ο τρόπος που μια ιστορία είναι ειπωμένη, αποτελεί μέρος της ίδιας της ιστορίας. Μπορείς να πεις την ίδια ιστορία άσχημα ή καλά. Μπορείς να την πεις αρκετά καλά ή θαυμάσια. Εξαρτάται από το ποιός λέει μια ιστορία».

1.3 Σταθμοί της κινηματογραφικής αισθητικής από το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο μέχρι το Δανέζικο Δόγμα '95

Αντικείμενο σπουδής για όλα τα αισθητικά ρεύματα που αναπτύχθηκαν με την εξέλιξη της έβδομης τέχνης, αποτέλεσε ο συνδυασμός των εκφραστικών πόρων του κινηματογράφου που μέσω της δημιουργικής συναρμολόγησής τους, αποσκοπεί στη δόμηση ενός ολόκληρου καλλιτεχνικού κόσμου, ο οποίος σύμφωνα με τη μεταμοντερνιστική θεώρηση, πρέπει να επιδέχεται πολλές ερμηνείες και να εμπερικλείει πολλαπλά επίπεδα ανάγνωσης.

Η ιδιότυπη «γλώσσα» του σινεμά είναι μια γλώσσα που πρέπει κανείς να αποσυμβολίσει. Για την επίτευξη αυτού του σκοπού, σύμφωνα με τον Γάλλο θεωρητικό του κινηματογράφου Martin Marcel, ο θεατής δεν πρέπει να «καταβροχθίζει» παθητικά τις εικόνες, ούτε να παρασύρεται στο βύθισμα των αισθήσεων που αυτή ασκεί, αλλά να γνωρίζει συνειδητά, κατά την μπρεχτική προσέγγιση, ότι βρίσκεται μπροστά σε έναν αντικατοπτρισμό, ένα θέαμα. Τότε μόνο η δύναμη της συγκινησιακής πειθούς της εικόνας είναι πραγματικά αποτελεσματική συντελώντας στην ουσιαστική αποκάλυψη του νοήματός της.

Μέσα στη διάρκεια της νεότερης εξελικτικής πορείας των ρευμάτων της αισθητικής του σινεμά και των πολυποίκιλων κινηματογραφικών στίλ που υιοθετήθηκαν από τους

Δανέζικου Δόγματος '95, case study: Lars Von Trier, Thomas Vinterberg»

αντίστοιχους δημιουργούς μέχρι και το μανιφέστο – διακήρυξη του δανέζικου δόγματος '95, δημιουργήθηκαν δύο σημαντικές τάσεις – κινήματα που αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης και επιρροής στη διαμόρφωση των κανόνων κινηματογράφησης που μεγалоσχημα ονομάστηκε «Δόγμα '95». Τα ρεύματα αυτά είναι, ο Ιταλικός Νεορεαλισμός και το Γαλλικό Νέο Κύμα.

1.4 Σχολές – κινήματα που επηρέασαν τους δημιουργούς του Δανέζικου Δόγματος '95 : Ο Ιταλικός Νεορεαλισμός

Η τάση του νεορεαλιστικού ρεύματος, αν και εμφανίστηκε ως όρος στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, έχει κυρίως συνδεθεί με την Ιταλία την περίοδο αντίστασης κατά των Ναζί και τη μεταπολεμική περίοδο 1945 – 1951. Χαρακτηριστικότερα στοιχεία της αισθητικής του, το κοινωνικό περιεχόμενο των ταινιών καθώς και η χρήση μεθόδων που αναδεικνύουν τη φυσικότητα και τη ρεαλιστική οπτική, όπως οι μη επαγγελματίες ηθοποιοί, το βάθος πεδίου, τα μονοπλάνα, τα γυρίσματα σε φυσικό χώρο, η χωρική και χρονική συνέχεια με ελάχιστο μοντάζ που δεν αντιβαίνει στην αισθητική επιλογή του «αόρατου στίλ» του κλασικού Χολιγουντιανού κινηματογράφου (Sorlin, 1996, 88-93).

Στόχος των νεορεαλιστών δημιουργών ήταν να καταδείξουν τον τρόπο ζωής των ανθρώπων στη μεταπολεμική κοινωνία της Ιταλίας, που υποφέρουν, και να απεικονίσουν τη φτώχεια και τα δεινά που τους ταλανίζουν, επιδιώκοντας να αφυπνίσουν τον κόσμο (Celli & Cottino-Jones, 39-52). Η περιγραφή της ανέχειας και της κοινωνικής παθογένειας συνιστά για εκείνους αντίδραση – αντίσταση στο συγκεκριμένο πρόβλημα. Εν κατακλείδι, η τάση του νεορεαλισμού δίνει έμφαση στην αποκάλυψη της αλήθειας με στόχευση την παρότρυνση για κοινωνική αλλαγή (Bayman, 2011, 54-57).

Η πλοκή των ταινιών είναι χαλαρή και λιτή, δίχως τη δυνατότητα πρόβλεψης όπως στη μυθοπλασία του Hollywood και του κλασικού κινηματογράφου. Το τέλος είναι ανοιχτό, εννίοτε με πολυσημίες, ενώ ο θεατής παρακινείται να στοχαστεί σχετικά με τις συμπεριφορές των ανθρώπων και με τα γεγονότα, έτσι ακριβώς όπως είναι αυτά (Bordwell & Thompson, 2017, 510-513). Η τέχνη του νεορεαλισμού δίνει την εντύπωση ότι βυθίζεται μέσα στο πραγματικό και η αναπαράσταση μοιάζει να εξαφανίζεται. Οι κινήσεις της κάμερας, η ασάφεια που προξενείται από τη λήψη των μονοπλάνων καταργούν την αίσθηση του μυθοπλαστικού περιεχομένου πετυχαίνοντας τη μεγαλύτερη δυνατή διαφάνεια και φυσικότητα (During, 2009). Οι νεορεαλιστές σκηνοθέτες, και λόγω της έλλειψης χρημάτων,

Δανέζικου Δόγματος '95, case study: Lars Von Trier, Thomas Vinterberg»

δεν πτοούνται από τους χαμηλούς προϋπολογισμούς και βρίσκουν τρόπους να μειώσουν τα έξοδα.

Έτσι, οι νεορεαλιστικές ταινίες αποφεύγουν τις «στημένες» σκηνές, τους έτοιμους διαλόγους, τις από άκρο εις άκρο μουσικές επενδύσεις και τους στερεότυπους ήρωες, ως εναντίωση στον κινηματογράφο του Hollywood, ενώ ταυτόχρονα δημιουργούν και μια διαφορετική κινηματογραφική γλώσσα. Μια «γλώσσα» που μετατρέπει την «ασχήμια της ζωής» σε αντικείμενο και προϊόν τέχνης, απενοχοποιώντας και προβάλλοντας την ανθρώπινη ύπαρξη «όπως πραγματικά είναι» (Celli & Cottino-Jones, 39-52).

Συνοψίζοντας, ένας από τους επιφανέστερους εκπροσώπους του νεορεαλισμού, ο Cesare Zavattini, σημειώνει χαρακτηριστικά: «Ο κινηματογράφος δεν φτάνει σε μια γλώσσα κοινωνική και οικουμενική, παρά όταν προσφέρει τη σημασία των γεγονότων, των ομαδικών δραμάτων του καιρού του». Αντίστοιχη και η θέση του κινηματογραφιστή Roberto Rossellini για το Νεορεαλισμό που υποστηρίζει ότι η πλέον αναντικατάστατη εμπειρία που λαμβάνουμε, δημιουργείται από πράγματα που συμβαίνουν μπροστά στα μάτια μας από φυσική ανάγκη, με τον κόσμο ως ζωντανό αντικείμενο και όχι ως αφήγηση μιας ιστορίας. Έκδηλη λοιπόν καθίσταται η τάση των νεορεαλιστών για ανεξαρτητοποίησή τους από το «εμπορικό» στίλ που επέβαλαν τα μεγάλα αμερικανικά στούντιο και υιοθέτησαν οι εθνικές κινηματογραφίες της Ευρώπης, διαφοροποιώντας ριζικά και εγγενώς την έννοια του ρεαλισμού από τον ψευδαισθησιακό ρεαλισμο του Χόλιγουντ, του λεγόμενου «αόρατου στίλ» που είχε προσδιοριστεί και καθιερωθεί τις δεκαετίες του '30 & '40 στο Hollywood.

1.5 Το Γαλλικό Νέο Κύμα (La Nouvelle Vague)

Ο ιταλικός Νεορεαλισμός θα σταθεί υπολογίσιμη πηγή έμπνευσης για το ριζοσπαστικό κίνημα του γαλλικού Νέου Κύματος, το οποίο θα θέσει εκ νέου το ζήτημα της τέχνης του κινηματογράφου απορρίπτοντας κάθε συμβατική τεχνική και κάθε καθιερωμένο έως τότε φιλμοδομικό κανόνα του Κλασικού, καθιερώνοντας τον πλήρη υποκειμενισμό του δημιουργού (Politique d' auteur). Η έννοια του καλλιτέχνη – δημιουργού έχει καλλιεργηθεί από τους Νεορεαλιστές αλλά θα έρθει δυναμικά στο προσκήνιο στα 1951 με τους κριτικούς του Cahiers du Cinema και μετέπειτα σκηνοθέτες του γαλλικού Νέου Κύματος. Η αυτοδυναμία του σκηνοθέτη – δημιουργού προκύπτει από τη συγγραφή των σεναρίων από τους ίδιους τους σκηνοθέτες δημιουργώντας τις ταινίες τους εκ του μηδενός, όπου

Δανέζικου Δόγματος '95, case study: Lars Von Trier, Thomas Vinterberg»

παρουσίαζαν το θέμα τους ντεκουπαζικά σε βάθος συγκεντρώνοντας στο πρόσωπο τους κάθε στάδιο της φιλικής παραγωγής (Κωνσταντοπούλου, 2015, 89) .

Ο Andre Bazin στο Παρίσι παρέχει το θεωρητικό υπόβαθρο του νέου αυτού εικονοκλαστικού κινήματος, θέτοντας τις βάσεις του, παισιωμένος από μια πλειάδα ανήσυχων και επίδοξων σκηνοθετών που αρθρογραφούν στο περιοδικό, Cahiers du Cinema. Οι Γάλλοι αυτοί κριτικοί , όπως οι Francois Truffaut, Luc Godard, Claude Chabrol, Éric Rohmer, Jacques Rivette, πρωταγωνιστούν στο καινοφανές αυτό κίνημα αμφισβήτησης των ανέμπνευστων, ουδέτερων και παρωχημένων εμπορικών φιλμ των κινηματογραφικών στούντιο, όντας βαθιά απογοητευμένοι από το μεταπολεμικό κινηματογραφικό τοπίο (Τερζής, 2013, 124-138)

Αυτοδίδακτοι – μαθαίνουν κινηματογράφο παρακολουθώντας ταινίες – , αναδεικνύονται σε αιρετικούς για την εποχή σκηνοθέτες, εισάγοντας νεωτεριστικές, ανατρεπτικές τεχνικές τόσο ως προς τη φόρμα όσο και ως προς το περιεχόμενο. Αναθεωρούν τις κινηματογραφικές δομές, καταργώντας σχεδόν όλες τις χολιγουντιανές συμβάσεις αφήγησης, όπως την απρόσκοπτη ροή του φιλμ που διευκολύνει μέχρι παθητικότητας εκ μέρους του θεατή, τη νοητική επεξεργασία, τη συνεκτικότητα στην πλοκή, την ψευδαίσθηση της πραγματικής ιστορίας που στηρίζεται στην άορατη παρουσία της κάμερας (τέταρτος τοίχος). Τα μέχρι τότε στείρα παράγωγα λογοτεχνικών έργων, προσαρμοσμένα άτεχνα στα σενάρια, καθώς και ο διδακτισμός, αλλά και ο μελοδραματισμός, απορρίπτονται πανηγυρικά και αρχίζει η πλήρης απελευθέρωσή τους. Υιοθετείται το πολύσημο, ανοιχτό κείμενο με την ελλειπτική, αποσπασματική αφήγηση και ο κάθε σκηνοθέτης αποκτά και αφήνει το περισσότερο ή λιγότερο ριζοσπαστικό στίγμα του με το δικό του προσωπικό στιλ (Τερζής, 2013, 124-138).

Αλλά ριζοσπαστικά στοιχεία της Nouvelle Vague αποτελούν τεχνικές που ενισχύουν δημιουργικά τον κινηματογραφιστή λόγω του μικρότερου κόστους και της ευελιξίας που παρέχουν. Μερικές από αυτές είναι, οι σκηνές στους δρόμους με ελαφριές κάμερες στον ώμο, τα γυρίσματα σε φυσικούς χώρους και με φυσικούς φωτισμούς, οι ερασιτέχνες ηθοποιοί, ο ήχος ντουμπλαρισμένος στο μοντάζ. (Τερζής, 2013, 124-138) Πρωτοπόρες επίσης είναι κάποιες φορμαλιστικές τεχνικές που εισάγονται κυρίως από τον J. L. Godard, όπως τα jump cuts (προβολή εικόνων από διαφορετικές οπτικές γωνίες μέσα στην ίδια σκηνή) τα οποία χρησιμοποίησε στην ταινία – μανιφέστο του κινήματος, *A Bout de Souffle* του 1960. Σε αυτό το ιδιάζον, αισθητικά πολύπλοκο και εικονοκλαστικό, φιλμ

Δανέζικου Δόγματος '95, case study: Lars Von Trier, Thomas Vinterberg»

νουάρ με την παράδοση πλοκή, εισάγονται σχεδόν όλα τα καινοτόμα στιλιστικά στοιχεία που έμελλε να γίνουν σημεία κατατεθέν του Γαλλικού Νέου Κύματος. Αυτοσχεδιαστική μουσική, μονόλογοι που απευθύνονται στην κάμερα - κατ' επέκταση στο θεατή/δέκτη - , διακειμενικές αναφορές σε άλλες μορφές τέχνης και άλλες ταινίες, αλλαγές στο ρυθμό και την ατμόσφαιρα, κατάλυση του τέταρτου τοίχου. (Τερζής, 2013, 124-138)

Περιφρονώντας το main stream κινηματογραφικό σύστημα, απαλλαγμένοι από την δεσποτεία του παραγωγού – αφεντικού και τις δεσμεύσεις των στούντιο, οι σκηνοθέτες του Νέου Κινήματος αναλαμβάνουν την ευθύνη του σεναρίου, και ενίοτε της φωτογραφίας αλλά και του μοντάζ. Σπάνε τον κλοιό των παραδοσιακά αισθητικών όρων που δεν μπορούν να ανταποκριθούν στις απαιτήσεις της μεταπολεμικής κοινωνίας και πλάθουν την ηθική μιας ρηξικέλευθης, ανατρεπτικής κινηματογραφικής γλώσσας.

Η επίδραση αυτού του αντισυμβατικού καλλιτεχνικού κινήματος υπήρξε βαθιά και διαρκής ταράσσοντας τα νερά με την πρωτοποριακή ορμή και ζωντάνια που επέφερε σε όλα τα στάδια της κινηματογραφικής παραγωγής. (Τερζής, 2013, 124-138). Ενέπνευσε πολλούς σκηνοθέτες ανά τον κόσμο, αλλά και κινηματογραφικά ρεύματα, όπως το δανέζικο δόγμα '95, που θα αναλυθεί ακολούθως διεξοδικά, και αποτέλεσε ένα καθοριστικό σημείο τομής στην ιστορία και εξέλιξη του σινεμά χαράσσοντας τη διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στο κλασικό με το μοντέρνο, στο συμβατικό και παρωχημένο με το διαχρονικά καινοτόμο.

1.6 Το κλασικό σινεμά και ο ριζοσπαστικός κινηματογράφος

Ωστόσο τα κινηματογραφικά φιλμ που εμπίπτουν στην κατηγορία του κλασικού σινεμά, είναι εκείνα που παρέμειναν αναλλοίωτα από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα έως το 1960, χωρίς να διαφοροποιούνται ιδιαίτερα ως τις μέρες μας. Ακολουθώντας την τρίπρακτη αφηγηματική δομή (αρχή – μέση – τέλος) σε γραμμικό διηγηματικό χωροχρονικό άξονα, κλιμακώνουν τη δράση με προβλέψιμη εξέλιξη και απρόσκοπτη νοηματική ροή. Επικράτησαν στο συντριπτικά μεγαλύτερο μέρος της κινηματογραφικής παραγωγής επειδή διαμόρφωσαν χαρακτηριστικά που μπορούσαν αβίαστα και εύπεπτα να γίνουν κατανοητά από την ανθρώπινη αντίληψη.

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, από τα 1950 και κυρίως μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '60, παρατηρείται ένας διαφορετικός, μοντερνιστικός τρόπος προσέγγισης στη σύλληψη και παραγωγή των φιλμ, τον οποίο, ο κριτικός και κινηματογραφιστής, Alexandre Astruc, ονόμασε

Δανέζικου Δόγματος '95, case study: Lars Von Trier, Thomas Vinterberg»

«La Camera Stylo». Μέσω της κάμερας – γραφής, το σινεμά ως μέσο έκφρασης, δίνει τη δυνατότητα στο δημιουργό με το δικό προσωπικό στιλ να αποδώσει τις σκέψεις, τις εμμονές και τους προβληματισμούς του, όσο αφηρημένα κι αν είναι, όπως συμβαίνει στη λογοτεχνία (Monaco, 77, 5). Έτσι η κάμερα εξελίσσεται σε ένα δυναμικό, δημιουργικό μέσο «γραφής», ευέλικτο και επιδέξιο, όσο ο γραπτός λόγος.

Τα σενάρια της Nouvelle Vague διαφοροποιήθηκαν εντελώς εισάγοντας νέα καινοτόμα χαρακτηριστικά στα δημιουργήματα της μεγάλης οθόνης, καθώς εξερεύνησαν – δημιούργησαν μια ανοικτή, πολύσημη φιλική γλώσσα στηλιτεύοντας ουσιαστικά τα χολιγουντιανά σενάρια. Στα τελευταία, παρουσιαζόταν με εικόνες, ένας κόσμος που απλοποιούσε γλυκερά τη ζωή, όπου οι καλοί χαρακτήρες ανταμείβονταν μετά από θυσίες ακολουθώντας μια μεσοαστική ζωή υπακούοντας στην πολιτική ορθότητα της εποχής. Ένας κινηματογράφος *βελτίωσης* με πρωταγωνιστές που πλάθονταν στα πρότυπα Αμερικανικών μύθων και στερεοτύπων. (Τερζής, 2012, 38-49) Ειδικά το είδος του μελοδράματος αναπαρήγαγε μια συγκεκριμένη φόρμα με στόχευση τη συναισθηματική αντίδραση του κοινού και την ταύτισή του με τους χαρακτήρες – ήρωες καλλιεργώντας στερεοτυπικές συμπεριφορές και υπηρετώντας τους σκοπούς μιας μεταπολεμικής κοινωνίας που εξελισσόταν γοργά με καπιταλιστικά και καταναλωτικά πρότυπα.

Αντιθέτως η *avant – garde* των πλέον ριζοσπαστικών μοντερνιστών σκηνοθετών (Godard, Resnais) αντλεί τα θέματά της από τη σύγχρονη πραγματικότητα της εποχής, απορρίπτοντας κοινοτοπίες και εύκολα μοτίβα, ενώ εγείρει με τις ανοικτές αφηγηματικές της δομές, αντικρουόμενες ερμηνείες εκφράζοντας τοιουτοτρόπως την αντιφατικότητα της ανθρώπινης φύσης και τη ρευστότητα της ανθρώπινης ύπαρξης. Στις ταινίες π.χ. του J.L. Godard, του A. Resnais (αλλά και π.χ. του L. Bunuel, ο οποίος δρώντας ριζοσπαστικά δεκαετίες πριν, συνομίλησε κινηματογραφικά με το Γαλλικό Νέο Κύμα), ο ήρωας δεν θεωρείται πλέον κάτι σταθερό, με σαφή κίνητρα όπου στο τέλος θα επιτύχει το στόχο του και όλα τα ερωτήματα θα απαντηθούν. Οι χαρακτήρες δε φέρουν εσώτερο κέντρο, παραμένουν απρόβλεπτοι, καθώς υπόκεινται σε μία σειρά δράσεων όπου όλα δύναται να μεταβληθούν. (Τερζής, 2012, 38-49) Η δράση είναι ομορτυνιστική γιατί ο ήρωας δεν δρα πλέον για να είναι «καλός καγαθός» σύμφωνα με τις τρέχουσες αξίες και ήθη αλλά για να οδηγηθεί στην αυτογνωσία.

Στην παραποιημένη έννοια του ρεαλισμού στηρίχτηκαν τα χολιγουντιανά πρότυπα που υποτάχτηκαν στη νόρμα της αφήγησης μιας ιστορίας (storytelling) η οποία επιδίωκε να

Δανέζικου Δόγματος '95, case study: Lars Von Trier, Thomas Vinterberg»

προτάξει και να εγκαθιδρύσει την ψευδαίσθηση του ρεαλισμού αληθοφάνειας (Ray, 1985, 34). Η αδιάκοπη, απαλή, ευλογοφανής ροή και δομή της αφήγησης με στόχο την «αόρατη» παρέμβαση του κινηματογραφιστή ξένισε τους σκηνοθέτες της Nouvelle Vague και απορρίφθηκε. Η μοντερνιστική δομή που υιοθετήθηκε είναι ελλειπτική, υπαινικτική και μέσα από αντιθέσεις, προ(σ)καλεί το θεατή να συμμετάσχει ενεργά στην παραγωγή του νοήματος το οποίο χαρακτηρίζεται σχεδόν πάντα από αμφισημίες.

Οι μοντερνιστές δημιουργοί δεν περιόρισαν τη ρηξικέλευθη ματιά τους μόνο στο σενάριο και τη δομή του αλλά προχώρησαν και σε καινοτόμες στιλιστικές τεχνικές (μοντάζ, πλάνα). Απορρίπτοντας την εναλλαγή σκηνών με συνοχή και την αιτιοκρατική σύνδεση πλάνων και σκηνών, έκαναν χρήση του ελλειπτικού μοντάζ καταλύοντας την ψευδαίσθηση της γραμμικής συνέχειας και την αίσθηση αληθοφάνειας θυμίζοντας ότι η ταινία δεν είναι παρά μία επινοημένη κατασκευή (Τερζής, 2012, 38-49).

Στο ίδιο πλαίσιο και οι ερμηνευτικές προσεγγίσεις των ηθοποιών τις οποίες υιοθέτησαν στα μοντερνιστικά φιλμ. Η υποκριτική τους στηριζόταν κυρίως στην αμεσότητα, σε τεχνικές αυτοσχεδιασμού ή στην μπρεχτική αποστασιοποίηση. Σε κάποιες περιπτώσεις επίσης, όπως σε ταινίες του Resnais, η ερμηνεία τους διαθέτει φορμαλιστικά χαρακτηριστικά. Ο στόχος όμως παραμένει πάντα κοινός, να προκαλέσουν μέσω του ριζοσπαστικού χειρισμού της εικόνας, του μοντάζ και της υποκριτικής ακόμη, ανοικείωση ή δημιουργώντας ένα ξένισμα στους θεατές. Οι όψεις δηλαδή της σύγχρονης κοινωνικής πραγματικότητας να παρουσιάζονται με τέτοιο τρόπο ώστε να αποτρέπεται οποιαδήποτε συναισθηματική εμπλοκή των θεατών με τους χαρακτήρες, προκειμένου οι πρώτοι να τηρούν μια κριτική στάση και απόσταση αντιδρώντας στις κοινωνικές καταστάσεις και συμπεριφορές αντί να τις δέχονται παθητικά. (Abrams, 2020, 51-52)

Γενικότερα το χειμαρρώδες ρεύμα του μοντερνισμού αποκηρύσσει τα ανώδυνα εφησυχαστικά χολιγουντιανά happy – end, στέκεται κριτικά απέναντι στα σενάρια που επιλέγει με τεχνικές που αναδεικνύουν την άποψη του κινηματογραφιστή – δημιουργού και αφυπνίζουν τον θεατή προκαλώντας του εντύπωση ή/και έκπληξη. Η υπέρπουσα ειρωνεία, ο σαρκασμός μαζί με την παιγνιώδη διάθεση και τη φαινομενική ελαφρότητα δένουν δημιουργικά με την τραγικότητα των καταστάσεων που περιγράφονται στην αφήγηση, διατηρώντας μια ακραία ένταση ανάμεσα στην απελπισία που χαρακτηρίζει τη θεματική των μοντερνιστών και του αποστασιοποιημένου, δηκτικού, φλεγματικού τρόπου πραγμάτευσης που ακολουθεί η δραματική τους αφήγηση (Τερζής, 2012, 38-49). Όπως θα

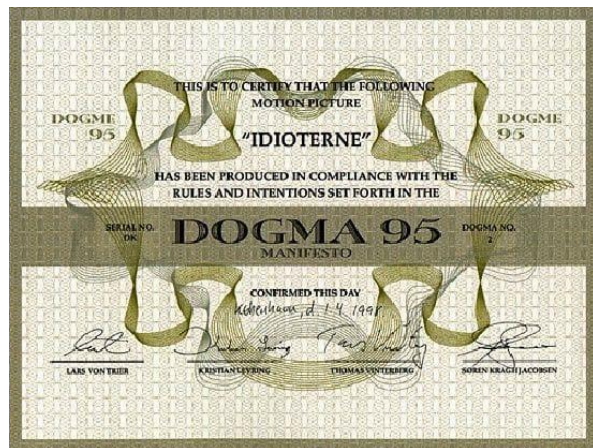
Δανέζικου Δόγματος '95, case study: Lars Von Trier, Thomas Vinterberg»

καταδειχθεί παρακάτω, αυτή η κινηματογραφική προσέγγιση αποτέλεσε σημείο αναφοράς και ενέπνευσε ένα εξίσου αντισυμβατικό είδος σινεμά, εκείνο του δανέζικου Δόγματος '95. Απαλλαγμένο και αυτό από τους περιορισμούς της κλασικής κινηματογραφικής αισθητικής και των φιλμογραφικών συμβάσεων, πρεσβεύοντας ουσιαστικά την ανατροπή όλων των επιταγών της κλασικής κινηματογραφικής αφήγησης με χωροχρονική συνέχεια και συνοχή *mise en scene*¹, απέρριψε τη μελοδραματική φόρμα των εμπορικών σεναρίων αλλά και οποιαδήποτε άλλη εξωραϊστική σύμβαση.

2. ΕΙΔΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

2.1 Το ανατρεπτικό Δανέζικο Δόγμα '95 (ή η συμμορία που κατέλαβε το Hollywood)

Το 1995, μια ομάδα τεσσάρων σκηνοθετών από την Κοπεγχάγη, ο Lars Von Trier, ο Thomas Vinterberg, ο Soren Jacobsen και ο Kristian Levring συνέταξαν ένα μανιφέστο με την ονομασία Dogme '95. Η διακήρυξη αυτή γράφτηκε στην πραγματικότητα «μέσα σε λίγα λεπτά μεταξύ αστείου και σοβαρού σε χαλαρή διάθεση...», σύμφωνα με τα λεγόμενα των συντακτών, με αφορμή τα εκατό χρόνια του κινηματογράφου και ανακοινώθηκε στο διεθνές συμπόσιο σκηνοθετών στο Παρίσι (Kelly, 2000, 5-6). Στο μανιφέστο των Δανών σκηνοθετών παρουσιάστηκε ένας δεκάλογος κανόνων, γνωστών ως the Vow of Chastity (Όρκος Αγνότητας). Οι δέκα αυτές ρήτρες αποτέλεσαν ξεκάθαρα μία αντίδραση ενάντια στις κενές επαγγελματικές τεχνικές των mainstream κινηματογράφων, μια εξέγερση απέναντι στις σύγχρονες κινηματογραφικές πρακτικές (Kelly, 2000, 226). Ο Richard Kelly, συγγραφέας του πρώτου βιβλίου για το Dogme, το χαρακτήρισε, «ως την πιο τολμηρή και εμφανή προσπάθεια επανεφεύρεσης του κινηματογράφου από την εποχή του Godard.»



Εικόνα 1. Το πιστοποιητικό Dogme '95 για την ταινία του Lars Von Trier, *Οι Ηλίθιοι* (1998)

Το δόγμα '95 έμοιαζε άλλωστε σε πολλούς κριτικούς σαν μετενσάρκωση του ευρωπαϊκού

¹ *Mise en scene*: η επιλογή και το στήσιμο – διάταξη όλων των στοιχείων (σκηνικό περιβάλλον, διάκοσμος, κοστούμια και μακιγιάζ, φωτισμός, έκφραση και κίνηση των ηθοποιών) που εμφανίζονται στο κινηματογραφικό κάδρο και φαίνονται αργότερα στην ταινία. Είναι κατεξοχήν στοιχείο ύφους μιας ταινίας και μέτρο σύγκρισης της σκηνοθετικής δεξιοτήτας.

Δανέζικου Δόγματος '95, case study: Lars Von Trier, Thomas Vinterberg»

μοντερνιστικού κινηματογράφου. Μια άλλη μερίδα κριτικών είδαν το κίνημα του δόγματος σαν ένα διαφημιστικό κόλπο με στόχο την προώθηση του κύριου εμπνευστή του, Lars Von Trier. Πράγματι ο Trier γνώρισε από εκεί και ύστερα διεθνή αναγνωρισιμότητα, ενώ ταινίες που υποβλήθηκαν από νέους κινηματογραφιστές από όλο τον κόσμο έλαβαν επίσημο πιστοποιητικό του Dogme '95. Συνολικά 108 ταινίες θεωρούνται ότι ανήκουν στο Δόγμα 95 αλλά μόνο οι πρώτες 31 το έλαβαν. Ταυτόχρονα εκδόθηκαν βιβλία που γιόρταζαν το μανιφέστο ως κίνηση αντίστασης ενός μικρού έθνους ενάντια στην παγκοσμιοποίηση (Hjort, 2003, 31-47). Μιας κίνησης που αντιτίθεται στον ψευδαισθησιακό κόσμο και τα ειδικά εφέ των blockbusters του Hollywood φέρνοντας δυναμικά στο προσκήνιο τον Μπαζινιανό νεορεαλισμό και τη ρητορική της Nouvelle Vague. Οι δημιουργοί του δόγματος '95 ουσιαστικά προέβαιναν σε μία έκκληση προς τους κινηματογραφιστές για επιστροφή του σινεμά στα βασικά², εκθέτοντας τις ηγεμονικές πρακτικές και κανόνες του Χόλιγουντ στο σύστημα παραγωγής μιας ταινίας. Ακολουθώντας τις επιταγές του μανιφέστου, ο σκηνοθέτης ουσιαστικά αναγκάζεται να επικεντρωθεί στην υποκριτική και τους ηθοποιούς παρά στο συνεργείο της κάμερας. Η αδελφότητα του δόγματος '95 απέρριψε την κλασική εκπαίδευση των κινηματογραφιστών και με τους κανόνες που έθεσε, εμπόδισε τη χρήση όλων των δυνατών τεχνικών που ελέγχουν τη χειραγώγηση της εικόνας και του ήχου. Επιδίωξη των Δανών δημιουργών μοιάζει να είναι η επιστροφή του σκηνοθέτη στις ρίζες του, η επανασύνδεσή του με τα πιο απλά στοιχεία. Η επικράτηση της δημιουργικότητας έναντι του επαγγελματισμού που καταπνίγει πρωτοβουλίες και επιβάλλει συγκεκριμένες τεχνικές υποβιβάζοντας το σενάριο, τους ηθοποιούς, τις ερμηνείες (Hjort, 2003, 221).

Οι συντάκτες του δόγματος ευαγγελίζονται την ελευθερία του δημιουργού ταινιών μέσα από τη διακήρυξή τους. Ωστόσο προκύπτει εύλογα το ερώτημα, πώς είναι αυτό δυνατόν, εφόσον ο σκηνοθέτης οφείλει να υπακούσει σε απαρέγκλιτους κανόνες για την παραγωγή τους. Εκεί ακριβώς όμως έγκειται και το όλο ζήτημα. Το δόγμα '95 αποτελεί ένα ξεκάθαρο παράδειγμα της γόνιμης δυνατότητας των περιορισμών (Anon, 2002, 2). Ο Trier έχει εξηγήσει γιατί θέλησε εσκεμμένα να θέσει όρους, υποστηρίζοντας ότι όπως η Avant Garde (Πρωτοπορία) έχει στρατιωτική χροιά, έτσι και η πειθαρχία είναι η απάντηση, καθώς οι ταινίες πρέπει να «βάλουν στολή» γιατί μέσα από την ομοιομορφία των κανόνων θα επιτευχθεί η αλλαγή προς έναν εναλλακτικό κινηματογράφο. Σε αντίθετη περίπτωση μια μεμονωμένη ταινία που δεν

² «Οι ρήτρες του όρκου απλώς αναδημιουργούν την εμπειρία του να είσαι σκηνοθέτης για πρώτη φορά. Οι περισσότεροι εκκολλημένοι σκηνοθέτες ξεκινούν με μια κάμερα, μερικούς φίλους και ό,τι στηρίγματα μπορούν να βρουν στο σπίτι», εξηγεί κριτικός κινηματογράφου για το Dogme '95

Δανέζικου Δόγματος '95, case study: Lars Von Trier, Thomas Vinterberg»

θα χαρακτηρίζεται από συγκεκριμένες κατευθύνσεις και πλαίσια, θα είναι εξ' ορισμού παρακμιακή (Kelly, 2000, 226).

Η επιστροφή στην αυθεντικότητα και ο ενθουσιασμός μπορούν να θεωρηθούν εννοιολογικοί ακρογωνιαίοι λίθοι της σύλληψης του μανιφέστου και των κανόνων του, μέσα από τους οποίους τίθενται όρια στην ελευθερία, προκειμένου εντός του οριοθετημένου πλαισίου να ενισχυθεί η έμπνευση και η πρωτοτυπία. Ο Vinterberg έχει σχολιάσει πως, «όσο πιο ξεκάθαρα είναι τα ζητούμενα σε μια εργασία, τόσο πιο παραγωγική και διασκεδαστική γίνεται η πραγματοποίησή της»

Οι δέκα ρήτρες της διακήρυξης μπορούν να κατηγοριοποιηθούν σε δύο θεματικές ενότητες και στοχεύουν στη δημιουργία ρεαλισμού μέσω α) της ελαχιστοποίησης των τεχνικών παρεμβάσεων στην παραγωγή ταινιών και β) της δημιουργίας αυστηρού ενοποιημένου περιεχομένου και σεναρίου που μειώνουν την τεχνική επεξεργασία.

2.2 Οι 10 κανόνες του Όρκου Αγνότητας των Δανών σκηνοθετών

Σύμφωνα με την κατηγοριοποίηση των κανόνων προκύπτει ο εξής διαχωρισμός:

Κινηματογραφική Παραγωγή

1. Η λήψη πρέπει να γίνεται επί τόπου χωρίς επιπλέον διάκοσμο και αξεσουάρ.
2. Κανένας ήχος δεν πρέπει ποτέ να δημιουργείται ξεχωριστά από τις εικόνες και το αντίστροφο.
3. Η κάμερα επιβάλλεται να φέρεται στο χέρι. Επιτρέπεται κάθε κίνηση με την κάμερα στο χέρι.
4. Η ταινία πρέπει να είναι έγχρωμη.
5. Κάθε οπτική επεξεργασία απαγορεύεται όπως και τα φίλτρα. Οι ειδικοί φωτισμοί δεν επιτρέπονται.
6. Οι διαστάσεις του φιλμ πρέπει να είναι τα 35mm του ακαδημαϊκού φορμά.

Περιεχόμενο – Σενάριο

7. Η ταινία επιβάλλεται να μην περιλαμβάνει επιφανειακή δράση.
8. Οι χρονικές και γεωγραφικές απομακρύνσεις απαγορεύονται.
9. Οι θεματικές ταινίες δεν γίνονται αποδεκτές.

10. Το όνομα του σκηνοθέτη δεν αναγράφεται στους τίτλους.

Παρατηρώντας προσεκτικά τους πρώτους έξι κανόνες, όπως αυτοί αναγράφονται στην παρούσα μελέτη, εύκολα μπορούμε να συνάγουμε το συμπέρασμα ότι κάθε στοιχείο έχει σκοπό να κάνει την ταινία να φαίνεται όσο πιο φυσική και επομένως αληθινή γίνεται. Χωρίς φώτα, χωρίς φίλτρα, χωρίς αλλαγή πεδίου εστίασης ή τοποθέτησης της κάμερας. Απώτερος αλλά φιλόδοξος στόχος τους, να τεθούν όσο το δυνατόν λιγότερα τεχνικά εμπόδια μεταξύ των γεγονότων στο σετ και του κοινού στον κινηματογράφο.

Ο κανόνας 1 επιδιώκει να μειώσει την εξάρτηση των δημιουργών αλλά και του κοινού από τα τεχνητά σκηνικά που αναπαράγουν ένα σύνολο τυποποιημένων προσδοκιών και ενισχύουν την ψευδαισθησιακή αληθοφάνεια των μεγάλων στούντιο.

Ο κανόνας 2 στοχεύει στην επίτευξη μιας ενότητας μεταξύ ήχου και εικόνας. Η χρήση κοινότοπης μουσικής που εκβιάζει, υποδεικνύει και προκαλεί επίπλαστα τις συναισθηματικές αντιδράσεις των θεατών απορρίπτεται εξ' ορισμού υποχρεώνοντας τοιουτοτρόπως τον σκηνοθέτη να μεταδώσει συναισθήματα μέσα από δυνατές ζωντανές δραματικές παραστάσεις. Η δημιουργία ενός ατμοσφαιρικού κλίματος δεν στηρίζεται πλέον σε βακτηρίες, όπως είναι τα κινηματογραφικά εφέ και η προηχογραφημένη μουσική αλλά στις ερμηνείες των ηθοποιών και στη χρήση ζωντανών πηγών ήχου (Anon, 2002, 4). Η αποχή από τη μουσική επένδυση οδηγεί αυτόματα τους δημιουργούς ταινιών στη επινόηση πολλών εναλλακτικών ιδεών εξασφαλίζοντας την πηγαία και αβίαστη αντίδραση του κοινού.

Σύμφωνα με τον κανόνα 3 η κάμερα που χρησιμοποιείται πρέπει να είναι φορητή. Η ιδέα προήλθε από τη σκέψη ότι ο σκηνοθέτης δεν πρέπει να αποσπά την προσοχή του κοινού με τεχνητά πλάνα αλλά να επικεντρώνεται στη δραματολογία.

Χρησιμοποιώντας βιντεοκάμερες ενσωματώνεται στη διαδικασία δημιουργίας ταινιών μια αίσθηση αμεσότητας και παραγωγικής ενέργειας, ενώ οι αναπόφευκτοι συνήθεις χαμηλοί προϋπολογισμοί μετατρέπονται σε πλεονέκτημα (Kelly, 2000, 129). Η αίσθηση οικειότητας και προσωπικής έκφρασης καλλιεργείται μέσα από τη χειροκίνητη προσέγγιση, καθώς απελευθερώνει τους ηθοποιούς, αφού δεν χρειάζεται να δεσμεύονται από σημάδια στο χώρο όπως με τη στατική κάμερα. Η στιγμή συλλαμβάνεται αυθόρμητα και αβίαστα (Rundle, 2002, 5-6). Ανάλογα λειτουργεί και ο κανόνας 6, σύμφωνα με τον οποίο οι διαστάσεις του φιλμ δεν πρέπει να ξεπερνούν τα

Δανέζικου Δόγματος '95, case study: Lars Von Trier, Thomas Vinterberg»

35mm. Ωστόσο αυτός ο κανόνας, όπως και κάποιοι άλλοι ερμηνεύτηκαν ελεύθερα, ώστε οι κινηματογραφιστές να χρησιμοποιήσουν το φθηνότερο βίντεο φορμά για καταγραφή των λήψεων με την προϋπόθεση να το μεταφέρουν σε 35mm για παρουσίαση. Έτσι αν και ο αρχικός στόχος δεν ήταν, όπως σημειώνει ο Vinterberg, οι φθηνές ταινίες, το δόγμα '95 πέτυχε να νομιμοποιήσει τις χαμηλού προϋπολογισμού ψηφιακές ταινίες βίντεο. Η ανάγκη για ακριβό εξοπλισμό καταργείται και οι επίδοξοι σκηνοθέτες ανακουφίζονται από τους ασφυκτικούς μηχανισμούς της κύριας κινηματογραφικής παραγωγής (Kelly, 2000, 123).

Σύμφωνος με τον υπέρτατο σκοπό των σκηνοθετών του μανιφέστου, για ανάδειξη της πλήρους αλήθειας των χαρακτήρων και των σκηνών, όπως αναγράφεται στο κείμενο με το οποίο ολοκληρώνουν τον Όρκο Αγνότητας³, είναι και ο κανόνας 4. Η ταινία πρέπει να είναι απαλλαγμένη από κάθε αισθητικό προσανατολισμό, δίχως αξιώσεις υψηλής τέχνης και γι' αυτό θα πρέπει να είναι έγχρωμη. Οι ασπρόμαυρες ταινίες μεταφέρουν μία συγκεκριμένη διάθεση και προβάλλουν ένα στιλ που απέχει από την αυθεντικότητα των στιγμών στις οποίες προσβλέπει το δόγμα '95 (Rundle, 1999, 5-6).

Ανάλογες είναι και οι επιδιώξεις των Δανών σκηνοθετών και με τον κανόνα 5. Τα φίλτρα και οι ειδικοί φωτισμοί διαστρεβλώνουν και αλλοιώνουν σύμφωνα με τη σκηνοθετική οπτική του δημιουργού τη σκηνή που καταγράφει η κάμερα. Για το λόγο αυτό και απορρίπτονται. Η αλήθεια της ερμηνείας και της σκηνής πρέπει να περάσει απρόσκοπτα, χωρίς ωραιοποιήσεις ή επεξηγήσεις αλλά με τη μορφή μιας φαινομενικά τουλάχιστον άθικτης καταγραφής των γεγονότων.

Οι τέσσερις επόμενοι κανόνες που αφορούν στο περιεχόμενο των ταινιών και επιδιώκουν στον, όσο είναι δυνατόν, μεγαλύτερο περιορισμό της αισθητικής τεχνοτροπίας και σκηνοθετικής ματιάς στη δραματολογία αλλά και στην επιβολή ρεαλιστικών σχεδόν νατουραλιστικών αρχών, κομίζουν στην κινηματογραφική παραγωγή αλλά και στο σενάριο, μία ερασιτεχνική ευαισθησία αποτυπώνοντας αντισυμβατικά την αλήθεια και δίνοντας νόημα στο ρεαλιστικό ύφος προσέγγισης. Έτσι στη ρήτρα 7 η επιφανειακή δράση κρίνεται απορριπτέα καθώς λειτουργεί σε βάρος της δραματικής πλοκής και της υποκριτικής των ηθοποιών μονοπωλώντας και

³ «Επιπλέον ορκίζομαι να χαλιναγωγήσω ως σκηνοθέτης την προσωπική μου αρέσκεια. Ορκίζομαι να αποφεύγω τη δημιουργία ενός «μυθοπλαστικού έργου», καθώς πιστεύω τη στιγμή πιο σημαντική από το σύνολο. Ο υπέρτατος σκοπός μου είναι να εκμαιεύσω την αλήθεια από τους χαρακτήρες και τις σκηνές μου. Ορκίζομαι να το πράξω με κάθε διαθέσιμο μέσο, θυσιάζοντας την προσωπική μου σκηνοθετική ματιά και κάθε αισθητική θεώρησή».

Δανέζικου Δόγματος '95, case study: Lars Von Trier, Thomas Vinterberg»

αποπροσανατολίζοντας τόσο την προσοχή του σκηνοθέτη όσο και του θεατή (Kelly, 2000, 227). Αυτό που επίσης πρέπει να επισημανθεί είναι ότι η δράση (όπως οι δολοφονίες, η χρήση όπλων, η ακραία βία) προσφέρουν ένα εύκολο θέαμα χωρίς εμπάθυνση στην αλήθεια των σκηνών, ενδεχομένως για να εκβιάσουν εντυπώσεις αλλά και να «γεμίσουν» το σενάριο.

Στον ακόλουθο κανόνα τονίζεται ότι απαγορεύεται η χρονική και γεωγραφική αποξένωση. Η ταινία πρέπει να διαδραματίζεται στο «εδώ και τώρα». Στις μεγάλες παραγωγές του Hollywood, τα flashbacks χρησιμοποιούνται ως εργαλεία που κάνουν πιο σύνθετη, ελκυστική και εξεζητημένη την πλοκή, αφού οι θεατές καλούνται να συνδυάσουν στοιχεία πλοκής με μη γραμμικό τρόπο. Αυτοί οι μηχανισμοί διαταράσσουν και ματαιώνουν την καθαρότητα της διαδικασίας στη δραματική αφήγηση. Ολόκληρη η θεώρηση του δόγματος '95 διακατέχεται από λιτότητα και κατάργηση κάθε επιτήδευσης, επομένως και αφηγηματικού τεχνάσματος που θα πρόδιδε τη μιμητιστική του προσέγγιση. Ταυτόχρονα, ο κανόνας 9 αποσκοπεί και εκείνος στην καταστρατήγηση των συμβάσεων που έχουν καθιερωθεί και διαχωρίζουν τις ταινίες σε είδη. Η τυποποίηση και η «ταμπέλα» που φέρουν οι ταινίες αυτές, όπως είναι π.χ. οι ρομαντικές, οι περιπέτειες, τα θρίλερ ή του τρόμου, τις καθιστούν είδος προς «κατανάλωση» τονίζοντας τον τεχνητά εσκεμμένο ρεαλισμό πάνω από τον δραματικό, ενώ το κοινό γνωρίζει εκ των προτέρων «τι θα αγοράσει» υποβιβάζοντας την έβδομη τέχνη σε αναλώσιμο προϊόν (Vasset, 2004).

Τέλος, ο κανόνας 10 αν και εντάχθηκε στις οδηγίες που αφορούν στην αφηγηματική δομή και το περιεχόμενο των ταινιών, ωστόσο πίσω από αυτόν η ιδέα που εδρεύει είναι περισσότερο συμβολικής φύσης δεδομένου ότι οι σκηνοθέτες του δόγματος '95 θέλησαν να αποποιηθούν το ρόλο τους ως καλλιτέχνες – αισθητιστές (Hjort, 2003, 221). Το όνομα του σκηνοθέτη απαγορεύεται να αναγράφεται στους τίτλους γιατί η εστίαση δεν πρέπει να αφορά στο προσωπικό τους έργο αλλά στην καταγραφή αυτού που συμβαίνει μπροστά τους. Η ταινία αξιολογείται ως σημαντικότερη από όποιον τη δημιούργησε. «Σχετίζεται με την αναζήτηση κάποιας μορφής αλήθειας και υπό μια ρομαντική έννοια η αλήθεια αυτή είναι πιο σημαντική από οποιαδήποτε τιμή μπορεί να σου γίνει αργότερα», έχει σχολιάσει ο Trier ερωτηθείς για τους λόγους που τον οδήγησαν να εντάξει την παραπάνω ρήτρα (Rundle, 1999, 11).

2.3 Συμπέρασμα

Το μανιφέστο οδήγησε στον εκδημοκρατισμό της παραγωγής ταινιών, όπως σχολιάστηκε παραπάνω, καθώς η τεχνολογική πρόοδος υπονόμει τις ως τότε δαπανηρές παραγωγές και έδωσε τη δυνατότητα σε κάθε πιθανό κινηματογραφιστή να εργαστεί με οικονομικό αλλά πλήρως επαγγελματικό εξοπλισμό. Οι σκηνοθέτες μιας μικρής ευρωπαϊκής χώρας άνοιξαν το δρόμο υψώνοντας ανάστημα και απορρίπτοντας την εγγενή υπερπαραγωγή ταινιών της βιομηχανίας του Hollywood. Αμφισβήτησαν τις επαγγελματικές αξίες του στιλιζαρισμένου κινηματογράφου και επιδίωξαν να επιστρέψουν στις θεατρικές του ρίζες. Το δόγμα '95 προσέφερε μια εναλλακτική λύση στον στιλπνό, απατηλό επαγγελματισμό της χολιγουντιανής γραμμής παραγωγής απογυμνώνοντας απελευθερωτικά τη δημιουργία ταινιών εξαίροντας το ακατέργαστο πάθος της δραματοουργίας με απλά μέσα. Η φιλοσοφία του δανέζικου δόγματος αποδείχθηκε σημαντικό εργαλείο για τους δημιουργούς προκειμένου να ανακτήσουν τον αυθορμητισμό τους και να πετύχουν αξιοσημείωτες δυνατές αφηγήσεις με έντονο συναισθηματικό αντίκτυπο. Στις ταινίες αυτές π.χ. *Festen* (1998) του Vinterberg, *Idioterne* (1998) του Trier, *The king is alive* (2000) του Levring – κυριαρχεί μια οξεία αίσθηση ρεαλισμού, ενώ τα σενάρια είναι προκλητικά και ενδεχομένως αμφιλεγόμενα προβάλλοντας εμφατικά και καυστικά το κοινωνικό μήνυμα πίσω από την ιστορία.

Σε μια δεύτερη ανάγνωση των επιταγών του δόγματος '95 μπορούμε επίσης να παρατηρήσουμε ότι αυτές διέπονται από όλα τα χαρακτηριστικά των κανόνων που διέπουν κι ένα παιχνίδι. Η παιγνιώδης συλλογιστική αλλά και πρακτική που προτείνει, φανερώνεται ξεκάθαρα, καθώς μέσα από τις απαγορεύσεις και τους περιορισμούς, ο σκηνοθέτης πρέπει να εξαντλήσει την ευρηματικότητα και τις πρωτότυπες ιδέες του για να επιτύχει το στόχο του, την επίτευξη δηλαδή μιας «καθαρής» αναπαράστασης της αλήθειας που αποκαλύπτεται με την κάμερα ανά χείρας. Ο αυτοσχεδιασμός που προκύπτει από αυτό, ανοίγει την πόρτα του τυχαίου, του απροσδόκητου επομένως και του αυθόρμητου πηγαίου και αυθεντικού. Τα μόνα εργαλεία που επιτρέπουν οι κανόνες «του παιχνιδιού», είναι το φυσικό σκηνικό όπου γίνονται τα γυρίσματα, οι ηθοποιοί που ενσαρκώνουν τους χαρακτήρες, η ιστορία που προσδιορίζει το συμβάν και η κινητή κάμερα με την οποία καταγράφεται η δράση.

Δανέζικου Δόγματος '95, case study: Lars Von Trier, Thomas Vinterberg»

Το Hollywood, αντίθετα, έχει προωθήσει τις εικονικές πραγματικότητες διαχωρίζοντας ωστόσο προσεκτικά την «πραγματικότητα» από το «εικονικό» που το παρουσιάζει ως ψευδαίσθητο τεχνολογικό αποτέλεσμα. Παρουσιάζοντας λοιπόν την εικονική πραγματικό-τητα ως τεχνολογικό προϊόν, οι χολιγουντιανές ταινίες ωθούν το θεατή να ξεχάσει την «πραγματική εικονικότητα» της «μεταμοντέρνας συνθήκης»⁴. Ο εικονικός όμως ρεαλισμός που επιδιώκει το δόγμα '95 ανοίγει την εικονική διάσταση στο πραγματικό. Αυτό που κάνει ρεαλιστική μια ταινία είναι οι εικόνες τους που είναι μέρος του κόσμου και γι' αυτό οι κινηματογραφιστές πρέπει να το αξιοποιούν όσο το δυνατόν περισσότερο, εξαλείφοντας όσο το δυνατόν περισσότερες τεχνικές μοντάζ αποφεύγοντας έτσι τυχόν αλλοιώσεις στην εμφάνιση των ηθοποιών αλλά και σε άλλα εγγενή μέρη της ταινίας (Hjort, 2003, 224). Η καλλιτέπεια στη φωτογραφία θυσιάζεται για χάριν της αλήθειας.

Το τελευταίο, η αναζήτηση δηλαδή της αλήθειας στην έβδομη τέχνη, συνιστά και έναν από τους βασικούς λόγους που το δόγμα '95 προσέλκυσε τόσο τους κινηματογραφιστές, όσο και το κοινό, καθώς ταυτίστηκε με την περιφρόνηση και στηλίτευση του εμπορικού κινηματο-γράφου και του ψευδαισθησιακού κόσμου αληθοφάνειας που αυτός προωθεί. Από τη δεκαετία του 60 και μετά ,για τριάντα χρόνια, οι κινηματογραφόφιλοι είχαν ξεχάσει την έννοια του κινήματος στο χώρο. Το μανιφέστο των Von Trier και Vinterberg αναπλήρωσε αυτό το κενό του σύγχρονου κινηματογράφου έστω για λίγο, γνωρίζοντας μάλλον εφήμερη δόξα όπως και κάθε καλλιτεχνικό προϊόν της εποχής μας, αφού γρήγορα (κατ-)αναλώθηκε όχι μόνο από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης και τον ανυπέρβλητο εχθρό της, το εμπορικό σινεμά, αλλά και από τους ίδιους τους εμπνευστές του. Το δόγμα '95 απορροφήθηκε από την κυρίαρχη κουλτούρα αλλά πέτυχε να επανεισαγάγει νέες απόψεις για το σύγχρονο σινεμά.

Η κάπως ντοκιμαντερίστικη αισθητική του, η δυναμική, ο αυθορμητισμός και η φρεσκάδα των ταινιών του προσέδωσαν μια σχεδόν εξαγνιστική κινηματογραφική εμπειρία. Οι δημιουργοί του ευελπιστούσαν να δημιουργήσει μια πολεμική ατμόσφαιρα ενάντια στο κατεστημένο του χώρου, να παροτρύνει τους καλλιτέχνες να

⁴ Σύμφωνα με τον M.H. Abrams ο όρος μεταμοντερνισμός αναφέρεται στο «καλλιτεχνικό ρεύμα που όχι μόνο επιχείρησε να συνεχίσει τους πειραματισμούς του μοντερνισμού εναντίον της παράδοσης, αλλά και να ανατρέψει τον ελιτισμό της μοντερνιστικής «υψηλής τέχνης», υιοθετώντας πρότυπα «μαζικής κουλτούρας». Στόχος του να αποκαλυφθεί η α-νοησία της ύπαρξης και η υποκείμενη «άβυσσος», επί της οποίας κάθε υποτιθέμενη βεβαιότητα βρίσκεται σε επισφαλή μετεωρισμό».

Δανέζικου Δόγματος '95, case study: Lars Von Trier, Thomas Vinterberg»

προβούν σε κάτι ριζοσπαστικό. Ωστόσο, σύμφωνα με εκείνους, κατέληξε και εκείνο να γίνει σχεδόν μία σύμβαση από μόνο του. Οι συντάκτες του υποστήριξαν πως αυτό που κυρίως πρέσβευε το δόγμα ήταν η ανανέωση, η ανάκτηση της χαμένης αθωότητας. Εντούτοις, αν και στη γενικότερη θεώρησή του, το δόγμα '95 αξιολογείται σε πολλά σημεία ελαττωματικό και περιέχει τόσες αντιφάσεις, σχεδόν όσες και απαντά, πυροδότησε ποικίλες συζητήσεις και αντιπαραθέσεις για την παραγωγή ταινιών και το ρόλο του ρεαλισμού στον κινηματογράφο. Επίσης, κατάφερε να καταστήσει προσιτή την τέχνη στους λιγότερους προνομιούχους μειώνοντας τοιουτοτρόπως τον κοινωνικό – χρηματικό ελιτισμό της καλλιτεχνικής παραγωγής. Ακόμα κι αν δεν γνώρισε ολοκληρωτική απήχηση ή διαχρονική επικράτηση, ωστόσο κατέδειξε πως δύναται να υπάρχει και αυτός ο κινηματογράφος, εμφιλοχωρώντας στον κόσμο την αμφιβολία για την κραταιά αντίληψη της κινηματογραφικής αισθητικής και δημιουργίας, προτείνοντας μία εναλλακτική τεχνοτροπία δραματουργίας στο σύγχρονο σινεμά.

2.4 Η επίδραση της αισθητικής προσέγγισης του Bertolt Brecht στον εναλλακτικό κινηματογράφο του Δόγματος '95.

Έχοντας αναπτύξει σε προηγούμενα κεφάλαια τις επιρροές των αισθητικών κινημάτων στις κινηματογραφικές πρακτικές που πρότεινε το δανέζικο δόγμα, κρίνεται σκόπιμο, και ως μεθοδολογικό εργαλείο ανάλυσης των αντίστοιχων ταινιών της δανέζικης αδελφότητας, η αναφορά στις ιδέες και την κριτική του Bertolt Brecht για τον κινηματογράφο⁵, οι οποίες προσιδιάζουν στη φιλοσοφία και τις αρχές του δόγματος '95. Όπως θα υποστηριχθεί ακολούθως, η μπρεχτική θεώρηση διαπνέει, αν όχι κατάφωρα, σίγουρα σε μία δεύτερη ανάγνωση, όχι μόνο τους κανόνες του Dogme αλλά κυρίως τις αναπαραστατικές στρατηγικές που εφάρμοσε σε σημαντικό όγκο ταινιών του ο Lars Von Trier για τον οποίο θα γίνει εκτενής λόγος στη συνέχεια.

Προτού όμως αναπτυχθούν οι θέσεις του Brecht, όπως ερμηνεύονται στις αναπαραστατικές πρακτικές στον κινηματογράφο, θα πρέπει να εξεταστεί η έννοια του ρεαλισμού στην τέχνη η οποία υπήρξε κεντρικό σημείο της θεωρίας του και αποτελεί ζητούμενο στη δημιουργία ταινιών και για τους σκηνοθέτες του δόγματος '95. Κατά την άποψή τους, η πραγματικότητα μπορεί να γίνει κατανοητή μόνο μέσα από

⁵ Ο Bertolt Brecht (10 Φεβρουαρίου 1898 – 14 Αυγούστου 1956). Γερμανός ποιητής, συγγραφέας και σκηνοθέτης θεάτρου υπήρξε σε όλη του τη ζωή ένας αφοσιωμένος Μαρξιστής που επινόησε το *Επικό Θέατρο* για να το καταστήσει τόπο διακίνησης πολιτικών ιδεών και να δημιουργήσει μία ρηξικέλευθη αισθητική, εκείνη του διαλεκτικού υλισμού (Τερζής, 2012, 93).

Δανέζικου Δόγματος '95, case study: Lars Von Trier, Thomas Vinterberg»

πειραματισμό και όχι μέσω αντανakλαστικής καταγραφής της. Ο στόχος αυτός επιτυγχάνεται μέσω μιας πρακτικής που αναλύει τα γεγονότα προκειμένου να γίνει φανερή η μεταβλητότητά τους. Άρα ο ριζοσπαστικός, avant garde κινηματογράφος πρέπει να μπορεί να υπερβεί τον εαυτό του, παύοντας να είναι ένα απλό μέσο πιστής αντανάκλασης της πραγματικότητας. Προσβλέποντας στη στρατευμένη τέχνη που θα αλλάξει τον κόσμο, η μπρεχτική θεώρηση στις πολιτικές ταινίες επιβάλλει μία διαδικασία που ενσωματώνει τη «βιωμένη εμπειρία» στην επίσημη επεξεργασία του περιεχομένου. Δεν αρκείται στην αναπαραγωγή μιας συνεκτικής και αδιαμφισβήτητης πραγματικότητας αλλά προβάλλει την ίδια την υλική κατασκευή της ταινίας για να καταστήσει σαφές στο κοινό ότι δεν υπάρχει δεδομένη συσχέτιση μεταξύ αναπαράστασης και πραγματικότητας (Narboni, 1967). Έτσι η ρηξικέλευθη κινηματογραφική παραγωγή δεν ασχολείται με μία απατηλή αντανάκλαση της πραγματικότητας αλλά με τη θεωρητικοποίηση του μέσου, μια διαδικασία που ερμηνεύει την καταγραφή εικόνων ως γραφή. Το κοινό αποκτά μια αναγνωστική στάση κατανοώντας πως η κινηματογραφική δημιουργία είναι μια διαδικασία που πρέπει να αναλυθεί (Fargier, 1971, 143). Η αναγνωστική αυτή στάση μπορεί να καλλιεργηθεί στο διαλεκτικό κινηματογράφο μέσω «διακοπών», οι οποίες θα δίνουν στο κοινό την ικανότητα/δυνατότητα να βρίσκεται «μέσα αλλά και έξω» από την ταινία. Στόχος η καταστρατήγηση της συνεκτικής «μυθιστορηματικής» δομής στην απεικόνιση των πράξεων που μπορεί να επιτευχθεί μέσω μοντάζ που διαταράσσουν την αφηγηματική ροή (Heath, 1984, 103-128). Έτσι αποτρέπεται η ταύτιση και η εμπάθεια με τους χαρακτήρες, ενώ ο θεατής προτρέπει να προβληματιστεί για την παραγωγή νοήματος. Αυτή η αισθητική έρχεται σε φανερή αντίθεση με την έμφαση που δίνει ο κυρίαρχος κινηματογράφος στην παροχή ενός τέλει ψευδαισθητικού αποτελέσματος της πραγματικότητας. Όχι μόνο αποφεύγεται ο ψευδαισθητισμός ενός απατηλού ρεαλισμού αλλά η ταινία παύει να είναι απλώς ένα υποκατάστατο του κόσμου της κυρίαρχης ιδεολογίας που αναπαράγεται άκριτα φερόμενο ως πραγματικότητα (Wollen, 1976, 22).

Η κεντρική ιδέα της μπρεχτικής κινηματογραφικής πρακτικής είναι η δημιουργία μιας κινηματογραφικής γλώσσας που χαρακτηρίζεται από νοηματικά κενά καλώντας ουσιαστικά τον θεατή να ερμηνεύσει τα ημιτελή νοήματα που εισάγονται, καταργώντας τοιουτοτρόπως εξολοκλήρου την παθητική θέαση που χαρακτηρίζει τις εμπορικές πρακτικές (Gidal, 1979, 80). Το φιλμ δεν είναι αυτοσκοπός αλλά ένα εργαλείο, ένας ενεργός επιδιαιτητής μεταξύ του θεατή και της κοινωνικής εμπειρίας, που τον ωθεί να

Δανέζικου Δόγματος '95, case study: Lars Von Trier, Thomas Vinterberg»

καταλάβει τις κοινωνικές και πολιτικές διαστάσεις της πραγματικότητας που τον περιβάλλουν και τον καθορίζουν, προτρέποντάς τον να λάβει αποφάσεις προς την ανατροπή τους (Τερζής, 2012, 97-98).

2.5 Σημεία σύγκλισης της μπρεχτικής θεώρησης με το Δόγμα '95 προς έναν ριζοσπαστικό κινηματογράφο.

Εξετάζοντας τη μπρεχτική φιλοσοφία σε συσχέτιση με τους κανόνες του μανιφέστου είναι δυνατόν να επισημανθούν σημεία και αρχές που διέπονται από κοινές επιδιώξεις, ενώ συχνά αποσκοπούν σε ανάλογο αποτέλεσμα. Όπως θα καταδειχθεί από τη συγκριτική παράθεση των βασικών επιταγών του Dogme και ορισμένων θεωρητικοποιημένων στόχων του Brecht αλλά και τεχνικών επίτευξής τους, που συγκεντρώνονται στο Brecht on Theater (Stam, 2020, 192-193) παρατηρούνται κοινοί τόποι τόσο ως προς τις μεθόδους παραγωγής ενός φιλμ όσο και ως προς το περιεχόμενο – κείμενο της ταινίας.

Η αδελφότητα των Δανών σκηνοθετών απέρριψε εξαρχής το κυρίαρχο εμπορικό σινεμά με τις πολυδάπανες κινηματογραφικές πρακτικές, επαναφέροντας τον κινηματογράφο στα βασικά του συστατικά στοιχεία προκρίνοντας τον χαμηλό οικονομικό προϋπολογισμό. Στηλίτευσαν επί της ουσίας την ιδεολογία του ορατού ως «πραγματικού» όντας θιασώτες της άποψης ότι η εξάρτηση του κινηματογράφου από οικονομικά κριτήρια τον μετατρέπει σε μέσο αναπαραγωγής των τρεχουσών σχέσεων λόγω της σύμπλευσής του με την καπιταλιστική παραγωγή παρουσιάζοντάς τις ως «πραγματικές» και αμετάβλητες. Η θέση αυτή σαφώς εμφορείται από το μπρεχτικό αξίωμα που εξαρτά την κινηματογραφική βιομηχανία από την καπιταλιστική παραγωγική διαδικασία, η οποία επηρεάζει το τελικό προϊόν με έμμεσο τρόπο. Έτσι αναπαράγει ασυνείδητα την καπιταλιστική ιδεολογία και την ιδεολογία του ορατού «ως πραγματικού». Οι κοινωνικές ανισότητες δείχνονται ως «φυσικές», καθώς προβάλλονται εικόνες που δικαιολογούν και θεωρούν δεδομένη την ύπαρξή τους στην κοινωνική πραγματικότητα. Επομένως, όταν η παραγωγική διαδικασία μια ταινίας ακολουθεί την κρατούσα βιομηχανική παραγωγή, συνεπάγεται αυτόματα την αναπαραγωγή ιστοριών που προτάσσουν την κυρίαρχη ιδεολογία αλλά και τον τρόπο που ο δημιουργός χρησιμοποιεί τα ίδια τα κινηματογραφικά εργαλεία και τις τεχνικές παραγωγής (Stam, 2020, 193). Υπό αυτό το πρίσμα, το δόγμα '95 απεκδυόμενο κι αυτό «την πραγματικότητα» η οποία αποτελεί έκφραση της επικρατούσας ιδεολογίας,

Δανέζικου Δόγματος '95, case study: Lars Von Trier, Thomas Vinterberg»

αποστρέφεται τις χολιγουντιανές παραγωγές που είναι εμποτισμένες από αυτήν. Επιδιώκει να ανατρέψει αυτό που πραγματικά καταγράφει η κάμερα, τον ασαφή, μη μελετημένο και μη κρινόμενο κόσμο της κυρίαρχης, καπιταλιστικής ιδεολογίας.

Ακολουθώντας δεν μπορούμε να προσπεράσουμε το γεγονός ότι, όπως στην μπρεχτική αντίληψη ο ριζοσπαστικός κινηματογράφος οφείλει να αφυπνίζει τον θεατή και να τον εντάσσει ενεργά στην παραγωγή νοήματος του περιεχομένου αλλά και στην παραδοχή ότι η ταινία δεν είναι παρά μία κατασκευή που προσομοιώνει πτυχές της αληθινής ζωής, έτσι και οι ταινίες του δανέζικου μανιφέστου χαρακτηρίζονται από μία πολιτικοποιημένη αισθητική που αξιώνει να αποκαταστήσει την υπεύθυνη και κριτική θέαση, τόσο με μία σειρά πρακτικών, που όπως θα σχολιαστεί ακολούθως, υπονομεύουν τις κλασικές κινηματογραφικές κοινοτοπίες, έλκοντας την προσοχή στην τεχνοτροπία των σκηνών για να καταδειχθεί στην αντίληψη του θεατή πόσο τεχνητό είναι αυτό που φαντάζει πραγματικό.

Η έννοια επίσης της μπρεχτικής ανοικείωσης – αποστασιοποίησης καλλιεργείται δημιουργικά στις ταινίες Dogme, λιγότερο ή περισσότερο φανερά, μέσα από τη χαλαρή δραματολογία, την μη στατική/κλισέ χρήση της κάμερας αλλά την κάμερα στο χέρι. Αυτή η επιλογή χρήσης δημιουργεί το «παραξένισμα», αλλά και την αντιληπτική αστάθεια, καθώς είναι αφοσιωμένη σε μια διαδικασία κίνησης και αναπροσαρμογής, δημιουργώντας συγκρούσεις και αντιφάσεις που αψηφούν την κατανόηση της πλοκής ως «τελικού αποτελέσματος». Παρωθεί τον θεατή να αποστασιοποιηθεί από τη μυθοπλαστική αφήγηση διακόπτοντας έτσι την παθητική αυτόματη συναισθηματική συμμετοχή (Τερζής, 2012, 99), όπως π.χ. με την κατάλυση «της σύμβασης του τέταρτου τοίχου» στους *Ηλίθιους* του Trier κατά τη διάρκεια των συνεντεύξεων με τους ηθοποιούς ενταγμένων μέσα στην ταινία⁶.

Κοινές είναι και οι επιδιώξεις των ταινιών Dogme, με τη θεωρία του Brecht, αφού καταλύουν την αιτιοκρατική σύνδεση της πλοκής, αφήνοντας νοηματικά κενά με τη διάλυση της συνεκτικής αλληλουχίας σκηνών, ενώ ταυτόχρονα αποστρέφονται τα θεματικά είδη(θρίλερ, επιστημονικής φαντασίας, κομεντί κ.α.) που μετατρέπουν τα φιλμ σε εμπόρευμα προς κατανάλωση (Comolli & Narboni, 1990).

Το δόγμα '95 φλερτάρει με τη μπρεχτική φιλοσοφία, καθώς οι κανόνες του απορρίπτουν κάθε επιπλέον εφέ, καθετί επιτηδευμένο, αφού απαγορεύουν τον τεχνητό φωτισμό, την οπτική επεξεργασία, το φιλτράρισμα, και την εν γένει δραματολογία που

⁶ Όπως θα γίνει ανάλυση στο κεφάλαιο 2.6

Δανέζικου Δόγματος '95, case study: Lars Von Trier, Thomas Vinterberg»

κατασκευάζει πλαστές συνθήκες για την ανάδειξη ηρώων και σταρ αλλά και την εκβιαστική πρόκληση καθοδηγούμενων, χειραγωγημένων συναισθημάτων (Stam, 2020, 193).

Οι δημιουργοί του δόγματος αρνούνται να υποταχτούν σε μία γενικευτική αισθητική όπου όλα τα μέσα, αφηγηματικά και τεχνικά, επιστρατεύονται στην υπηρεσία της πρόκλησης συγκλονιστικών συναισθημάτων που αποπροσανατολίζουν τον θεατή από τη συμμετοχή του στη δημιουργία νοήματος, την οποία πρεσβεύει άλλωστε και η άποψη του Brecht για τη στρατευμένη τέχνη (Stam, 2020, 192). Το νόημα παράγεται κυρίως από μια σειρά θραυσμάτων, χωρίς κάθε σκηνή να συμπληρώνεται νοηματικά από την επόμενη – όπως στο *Festen* του Vinterberg⁷ -, ενώ η ουσία συχνά βρίσκεται στη στιγμή παρά στο σύνολο. Η ημιτελής, επεισοδιακή αφήγηση αποτρέπει το κοινό από την άκριτη παρακολούθηση της πλοκής και του δίνει χρόνο να αναλογιστεί τις αναπαριστώμενες κοινωνικές σχέσεις που εξελίσσονται στο δράμα.

Ο ρόλος του κοινού επαναξιολογείται για να μετατραπεί από παθητικός παρατηρητής σε παραγωγός της ίδιας την ταινίας. Για τον Brecht, όπως και για το Dogme για να παράσχει ο εναλλακτικός κινηματογράφος, παραγωγικές δυνατότητες στον θεατή πρέπει να προχωρήσει πέρα από τις συμβατικές πρακτικές της κινηματογραφικής βιομηχανίας και να πάψει να αναπαράγει σενάρια και ταινίες που τον κρατούν εφησυχασμένο (Stam, 2020, 192 -194). Ζητούμενο και των δύο δεν είναι η απλή απεικόνιση ενός πολιτικού/κοινωνικού θέματος, αλλά η ημιτελής πραγμάτευσή του που εγείρει ερωτήματα και κινητοποιεί το κοινό να ανταποκριθεί ενεργά.

Ωστόσο, παράλληλα με αυτή τη μετα-μπρεχτική φιλοσοφία που χαρακτηρίζει εν μέρει τους κανόνες του δόγματος '95, οι δημιουργοί του κατάφεραν να προσαρμόσουν και να εξισορροπήσουν τη δραματολογία – μυθοπλασία με το ριζοσπαστισμό των καινοτομιών που επέφεραν. Δεν αποκήρυξαν ισοπεδωτικά τις συμβατικές απολαύσεις του σινεμά, όπως την αφήγηση, τη μίμηση ή την ταύτιση για να οδηγήσουν τον θεατή σε μία αδιέξοδη ανηδονία, εξαντλώντας κάθε περιθώριο σύνδεσης μαζί τους. Για να μπορεί να θεωρηθεί μια ταινία αποτελεσματική, είναι απαραίτητο να προσφέρει κάτι που ο θεατής θα ανακαλύψει, θα δει ή θα νιώσει. Η μπρεχτική αποστασιοποίηση άλλωστε, είναι λειτουργική και έχει νόημα μόνο αν

⁷ Οι κατακερματισμένες σκηνές από την ταινία *Festen* (1998) όπου η Helene με τον υπάλληλο του ξενοδοχείου ερευνούν το δωμάτιο της αυτόχειρας αδερφής.

Δανέζικου Δόγματος '95, case study: Lars Von Trier, Thomas Vinterberg»

υπάρχει μια συνθήκη, όπως ένα συναίσθημα, μια σκέψη ή επιθυμία, για να αποστασιοποιηθεί κανείς (Stam, 2020, 196). Οι ταινίες τους ενώ, δεν κρίνονται απόλυτα αποδομιστικές⁸, ωστόσο παίζουν με τη μυθοπλασία, αμφισβητώντας τις ίδιες τις ιστορίες που αφηγούνται εκφράζοντας ταυτόχρονα το παιχνίδι της επιθυμίας και της αρχής της ικανοποίησης προβάλλοντας όμως και τα εμπόδια στην πραγματοποίησή τους. Η ευχαρίστηση από το παιχνίδι αντικαθίσταται από την ευχαρίστηση με το σπάσιμο του παιχνιδιού (Stam, 2020, 197).

2.6 Εμβληματικές ταινίες του Δόγματος '95 – Dogme #1 και Dogme #2

Η Οικογενειακή γιορτή με τους Ηλίθιους (Ερμηνευτική, αισθητική και μπρεχτική προσέγγιση)

Οι κυριότεροι εμπνευστές και συντάκτες του μανιφέστου – Vow of Chastity, Lars Von Trier και Thomas Vinterberg θα κυκλοφορήσουν τρία χρόνια μετά την ανακοίνωσή του, το 1998, από μία ταινία ο καθένας τηρώντας σχεδόν κατά γράμμα τους κανόνες του δόγματος '95. Ο μεν πρώτος θα ξεσηκώσει θύελλα αντιδράσεων με τους *Ηλίθιους (Idioterne)*, ίσως το πιο λογοκριμένο έργο της καριέρας του, ο δε, δεύτερος θα κερδίσει την αναγνώριση των κριτών και το Βραβείο της Επιτροπής στο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Καννών με την *Οικογενειακή Γιορτή (Festen)*. Η ταινία του Vinterberg ήταν η πρώτη ταινία Dogme που θυμίζει εν πολλοίς ως προς την πλοκή, αριστοτελική τραγωδία αλλά παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες και αναφορές με τον *Hamlet* του Shakespeare⁹. Ωστόσο, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, παρουσιάζει σε αρκετά σημεία, στοιχεία, ως μία μεταμπρεχτική θεώρηση, που προκρίνει τον θεατή ως συμπαραγωγό στην κατασκευή του νοήματος δίνοντας την αίσθηση ότι δεν πρόκειται για ένα μυθοπλαστικό έργο που διέπεται από ντετερμινιστικές αρχές όπου η κάμερα λειτουργεί ως παντογνώστης αφηγητής. Αντιθέτως, παρουσιάζει την ταινία ως ένα ημιτελές δημιούργημα που ο θεατής

⁸ Ο Μεταδομισμός/Αποδόμηση (Γαλλία, 1960) σύμφωνα με τον R. Barthes και τον J. Derrida δυσπιστεί απέναντι στην ίδια την έννοια της λογικής και μας καλεί να απελευθερωθούμε από τους συνήθεις τρόπους πρόσληψης και κατηγοριοποίησης, καθώς ό,τι σκεφτόμαστε ως άτομα είναι στην πραγματικότητα προϊόντα κοινωνικών και πολιτικών δυνάμεων. Έτσι το διανοητικό έδαφος πάνω στο οποίο έχει χτιστεί ο Δυτικός πολιτισμός καταρρέει (Barry, 2013, 91).

⁹ «Ο Αριστοτέλης γράφει πως, η πλοκή που θα προκαλέσει πιο αποτελεσματικά «έλεον και φόβον» είναι αυτή όπου τα δρώμενα εξελίσσονται μέσω περιπλοκών προς μία καταστροφή κατά την οποία επέρχεται (συνήθως με την αποκάλυψη γεγονότων που ως τώρα δεν ήταν γνωστά) η μεταστροφή της τύχης του ήρωα από την ευτυχία στη δυστυχία». (Abrams, 2020, 472)

Δανέζικου Δόγματος '95, case study: Lars Von Trier, Thomas Vinterberg»

διαμορφώνει παρεμβαίνοντας κάθε φορά – με την ελεύθερη κίνηση της κάμερας και τις απρόβλεπτες λήψεις και σκηνές - διακόπτοντας ποικιλοτρόπως τη συνεκτική ροή. Ενώ ξεκινά ως μία συμβατική και επίσημη οικογενειακή επανένωση με αφορμή τον εορτασμό των εξήντα ετών του πατέρα, Helge Klingensfeldt, σύντομα ο θεατής ανακαλύπτει την αυτοκτονία της μίας κόρης, της Linda, και στην πορεία έρχεται αντιμέτωπος με το φρικτό μυστικό που αποκαλύπτει ο δίδυμος αδερφός της αυτόχειρα, Christian. Κατά τη διάρκεια του γενέθλιου οικογενειακού γεύματος, στην πρόποσή του προς τον πατέρα του, ο Christian τον

κατηγορεί για σεξουαλική κακοποίηση του ιδίου και της δίδυμης αδερφής του. Αρχικά η ευρύτερη οικογένεια αρνείται να αποδεχτεί τη βαριά αυτή κατηγορία αλλά μετά από μία σειρά συγκρούσεων



Εικόνα 2. Κοντινές λήψεις του Michael και της γυναίκας του, Mette να μαλώνουν.

και εξομολογήσεων, ο Helge παραδέχεται τις αποτρόπαιες πράξεις του και ανακοινώνει ότι θα αποσυρθεί για πάντα από την οικογένεια. Ολόκληρη η ταινία κινηματογραφείται με κάμερα χειρός για να δημιουργήσει την αίσθηση ρεαλισμού που απαιτεί το Δόγμα. Η μαγνητοσκόπηση συντελείται με ένα στιλ ερασιτεχνικό, σαν να γινόταν η καταγραφή των σκηνών από κάποιο μέλος της οικογένειας, προκειμένου να δοθεί στο κοινό η εντύπωση ότι πρόκειται για ένα σύνηθες βίντεο διακοπών (Betemps, 2002). Η ιδέα που σχηματίζουν οι θεατές είναι πως βρίσκονται παρόντες στην ιστορία και στις σκηνές που διαδραματίζονται. Η κάμερα κινείται πάντα ελεύθερα σε όλη τη διάρκεια της ταινίας, χωρίς τη χρήση κάποιας συσκευής στήριξής της, ενώ παρατηρούμε το συνδυασμό κοντινών λήψεων και λήψεων point of view (POV) οι οποίες οδηγούν το θεατή σε μια διαδικασία ταύτισης, στη δράση αλλά και αποστασιοποίησης, καθώς συχνά δίνεται η εντύπωση ότι οι χαρακτήρες, κυρίως το προσωπικό της έπαυλης, απευθύνεται στην κάμερα (κατάλυση του τέταρτου τοίχου). Τα συχνά jump – cuts με την αποκλειστική χρήση της κάμερας χειρός δημιουργούν έναν ανυπέρβλητο ρεαλισμό ότι τα τεκταινόμενα είναι αληθινά. Κάθε λεπτομέρεια που βρίσκεται μπροστά στην κάμερα καταγράφεται καταλεπτώς, όπως και οι εκφράσεις



Εικόνα 3. Ο Lars, εργαζόμενος στην έπαυλη, κοιτάζει το ταβάνι για τυχόν ενδείξεις που άφησε η Linda.

και λήψεων point of view (POV) οι οποίες οδηγούν το θεατή σε μια διαδικασία ταύτισης, στη δράση αλλά και αποστασιοποίησης, καθώς συχνά δίνεται η εντύπωση ότι οι χαρακτήρες, κυρίως το προσωπικό της έπαυλης, απευθύνεται στην κάμερα (κατάλυση του τέταρτου τοίχου). Τα συχνά jump – cuts με την αποκλειστική χρήση της κάμερας χειρός δημιουργούν έναν ανυπέρβλητο ρεαλισμό ότι τα τεκταινόμενα είναι αληθινά. Κάθε λεπτομέρεια που βρίσκεται μπροστά στην κάμερα καταγράφεται καταλεπτώς, όπως και οι εκφράσεις

Δανέζικου Δόγματος '95, case study: Lars Von Trier, Thomas Vinterberg»

των χαρακτήρων. Η εντύπωση που προκαλείται είναι παρόμοια με αυτήν ενός ζωντανού ντοκιμαντέρ ειδήσεων. Οι μακρινές λήψεις χρησιμοποιούνται επίσης για την ενίσχυση των συναισθημάτων αλλά κυρίως για να αποτυπώσουν τη γενική ατμόσφαιρα μιας σκηνής. Έτσι εξασφαλίζεται η αίσθηση της πανταχού παρουσίας, ώστε οι θεατές να μπορούν να δουν όλα όσα συμβαίνουν στην ταινία. Συχνά, επίσης, η εικόνα φαίνεται θολή και αποπροσανατολισμένη σε ορισμένα σημεία μέσα σε μια σκηνή, ειδικά σε μέρη όπου απαιτούνται ιλιγγιώδεις κινήσεις. Η φαινομενικά ερασιτεχνική, αντιεπαγγελματική κίνηση της κάμερας πείθει τους θεατές ότι παρακολουθούν σε πραγματικό χρόνο (Gyenge, 2009). Ο κατασκευασμένος ερασιτεχνισμός προσδίδει στον εικονολήπτη την οπτική γωνία ενός επιπλέον καλεσμένου στο πάρτι. Σε αντίθεση με την κάμερα – παντογνώστη της κλασικής αφήγησης του Hollywood, οι γνώσεις αυτού του εικονολήπτη είναι τόσο περιορισμένες όσο και του κοινού, ώστε δεν μπορεί να προβλέψει πού θα βρίσκεται το επόμενο κέντρο ενδιαφέροντος περνώντας από σκηνή σε σκηνή. Η κάμερα είναι ένας συμμετέχων που είτε παρεμβαίνει στη δράση «με ιδιοσυγκρασία και δικό της συναίσθημα» ή επηρεάζεται από την περιβάλλουσα ένταση (Oxholm and Nielsen, 2000).

Η βασική φιλοσοφία του κινήματος Dogme '95, που είναι η δημιουργία μιας ταινίας όσο το δυνατόν πιο απαλλαγμένης από χειραγώγηση και εξεζητημένη επεξεργασία, ενισχύεται στο *Festen* και από το γεγονός ότι τα γυρίσματα πραγματοποιούνται με χωροχρονική συνέχεια. Το μεγαλύτερο μέρος γυρίστηκε σε μια έπαυλη στη Δανία και όχι σε πλατό, ενώ σύμφωνα πάλι με τους κανόνες, οι σκηνές διαδραματίστηκαν από το πρωί μέχρι το βράδυ emπίπτοντας στο χρόνο που αφορούσαν. Έτσι οι ερμηνείες των ηθοποιών γίνονται πιο φυσικές και ρεαλιστικές. Ταυτόχρονα ως προς τη μουσική και τους ήχους, τίποτα δεν παράγεται εκτός της ταινίας, ούτε και προστίθεται μετά. Η μοναδική μουσική που ακούγεται είναι εκείνη που παίζεται ζωντανά από έναν πιανίστα, όπως και τα τραγούδια που λένε η γιαγιά - μητέρα του Helge -, αλλά και ο άλλος του γιος, Michael. Η λειτουργία τους είναι διηγηματική παράλληλα με



Εικόνα 4. POV πρώτου προσώπου της Helene που κοιτάζει τον Christian.



Εικόνα 5. Ο Christian σύρεται στο δάσος από τα ενοχλημένα μέλη της οικογένειάς του.

Δανέζικου Δόγματος '95, case study: Lars Von Trier, Thomas Vinterberg»

την ιστορία ή συμβολική ανάλογα με το μήνυμα που θέλει να επικοινωνήσει το σενάριο. Η γιαγιά τραγουδά ένα παραδοσιακό δανέζικο λαϊκό τραγούδι, *In the deep peaceful forest*, που παραπέμπει σαρκαστικά σε αυτό που συνέβη στον Christian, όταν τα μέλη της οικογένειας τον απομάκρυναν από το τραπέζι μετά την καταγγελία του και τον έδεσαν στο δάσος. Ο Michael τραγουδάει το δημοφιλές παιδικό τραγούδι της Δανίας *I have seen a real Negro man* για να γελοιοποιήσει τον μαύρο φίλο της άλλης αδελφής τους, Helene. Το τελευταίο μουσικό κομμάτι ακούγεται τη νύχτα που μερικοί από τους καλεσμένους χορεύουν και αυτό σηματοδοτεί και το τέλος της σύγκρουσης.

Απουσιάζουν επίσης φανταχτερές, μεταβατικές επεξεργασίες ή ειδικά εφέ, καθώς και τεχνητός φωτισμός, εκτός κι αν προέρχεται από το αρχοντικό ή το φυσικό φως του ήλιου. Η έλλειψη

επεξεργασίας αποσκοπεί στο φωτογραφικό ρεαλισμό που λειτουργεί σαν «αθώο μάτι» που γίνεται μάρτυρας των γεγονότων. Αυτή η προσέγγιση του φαινομενικά «άτεχνου στιλ» πείθει τον θεατή ότι η κάμερα γίνεται η αντανάκλαση μόνο των πραγμάτων που συμβαίνουν φυσικά και αβίαστα γύρω μας (Hudlin, 1980).

Παράλληλα, όμως, υπό την μπρεχτική θεώρηση, η κάμερα – μάτι αποστασιοποιείται από τα γεγονότα σαν να τα παρατηρεί με έναν σχολιαστικό τρόπο σπάζοντας την αυτόματη παθητική συμμετοχή του θεατή και θέτοντας τον σε μία κριτική διερεύνηση των όσων παρακολουθεί. Επιπλέον, ο Gombrich πιστεύει ότι με το συνδυασμό της φορητής κάμερας και την κατάργηση του συνεχούς μοντάζ, οι κινηματογραφιστές Dogme έχουν εμπνευστεί ένα οπτικό στιλ που απευθύνεται σε μη κινηματογραφικές «πολιτιστικές και επικοινωνιακές συμβάσεις» (Gyenge, 2009, 74). Οι τεχνικές ατέλειες που οι θεατές παρατηρούν, ενισχύουν την πεποίθησή τους ότι αυτές είναι μέρος της ρεαλιστικής ατμόσφαιρας που παρέχει η ευθύτητα στη λήψη της εικόνας αλλά και της κάμερας – διερευνητικού εργαλείου ως μέσου κριτικής της



Εικόνα 6. Ο Michael τραγουδά για να ταπεινώσει το μαύρο φίλο της αδελφής του.



Εικόνα 7. Ο Christian αποκαλύπτει την σεξουαλική κακοποίηση που υπέστη αυτός και η δίδυμη αδελφή του, Linda.

Δανέζικου Δόγματος '95, case study: Lars Von Trier, Thomas Vinterberg»

πραγματικότητας. Μέσα από την ακατέργαστη οπτική αφήγηση, παρόλο που η ταινία μοιάζει ατελής, οι θεατές αποκομίζουν την εντύπωση ότι παρακολουθούν – σαν να ήταν παρόντες – τη ζωντανή αναφορά μιας τραγωδίας σε μία οικογενειακή γιορτή χωρίς επιτηδευμένη επεξεργασία που όμως τους ενεργοποιεί να την επεξεργαστούν κριτικά. Έτσι στο *Festen* η κινηματογραφική παραγωγή των εικόνων ερμηνεύεται ως γραφή, όπου το κοινό υιοθετεί αντίστοιχα μία αναγνωστική στάση που το παρωθεί σε μία διαδικασία ανάλυσης και όχι σε παθητική πρόσληψη των γεγονότων.

Ταυτόχρονα, ο Thomas Vinterberg χρησιμοποιεί χαρακτήρες που οποιοσδήποτε θεατής μπορεί να αναγνωρίσει στον ευρύτερο περίγυρό του, όπως τον καλό πατριάρχη, την εύθυμη μάνα, τους γραφικούς ηλικιωμένους συγγενείς. Μια φαινομενικά τυπική οικογένεια με τέσσερα παιδιά, ανώτερης οικονομικά τάξης. Ο Christian, ο μεγαλύτερος γιος, ο επιτυχημένος επιχειρηματίας που φέρει όμως το βάρος του πρωτότοκου και την πατρική πίεση στους ώμους του και η δίδυμη αδελφή του, Linda, η άλλη όψη του νομίσματος, η καταθλιπτική, το άρρωστο παιδί. Η Helene, η άλλη αδελφή, το αυτσαίντερ, μία εναλλακτική ανθρωπολόγος που συνοδεύεται από τον έγχρωμο σύντροφό της και τέλος ο Michael, ανώριμος και εριστικός, μάλλον αποτυχημένος, δύσκολος στις συναναστροφές του, ψάχνει να βρει τη θέση του στην οικογένεια αλλά είναι και ο μόνος που έχει δημιουργήσει οικογένεια. Χαρακτήρες αντιπροσωπευτικοί σε κάθε κοινωνική τάξη με στερεοτυπικές συμπεριφορές με τους οποίους είναι εύκολο να συσχετιστούν οι θεατές. Μοτίβα διαπροσωπικών σχέσεων εμφανώς αναγνωρίσιμα στην κοινωνική ζωή, φέρνουν αληθοφάνεια, ρεαλισμό συνδέοντας τους θεατές με την πραγματικότητα. Παρακολουθώντας την ταινία δεν τους δίνονται περιθώρια διεξόδου αλλά μόνο ο δρόμος της ενσυναίσθησης, καθώς «αναπνέουν» με τον Christian και τη Linda.

Συμπερασματικά, το *Festen* ακολουθεί σε μεγάλο βαθμό την αριστοτελική δομή – έκθεσης, σύγκρουσης, λύσης – ξεδιπλώνοντας μια οικογενειακή τραγωδία με γραμμική αφήγηση (Abrams, 2020, 474). Ωστόσο εφαρμόζοντας με επιτυχία τις επιταγές του δόγματος '95 φέρνει στο προσκήνιο έναν ρηξικέλευθο, εναλλακτικό κινηματογράφο που εξυμνεί τον αγνό ρεαλισμό της ακατέργαστης κινηματογραφικής εικόνας μακριά από την βιομηχανοποίηση των αμερικάνικων δραμάτων με ένα φαινομενικά οικιακό βίντεο που προβάλλεται σε οικογενειακές συγκεντρώσεις. Πρόθεση του Vinterberg, όπως και όλων των δογματιστών του '95 αποτελεί η εκμαίευση της αλήθειας μέσα από την πηγαία, απρόσκοπτη ερμηνεία και απόδοση του

Δανέζικου Δόγματος '95, case study: Lars Von Trier, Thomas Vinterberg»

σεναρίου, τις οποίες προάγει η επιβολή ορίων, καθώς αυξάνει την εκφραστικότητα αλλά και τη μέγιστη δυνατή αξιοποίηση των διαθέσιμων πόρων (Hjort and Bondebjerg, 2001, 276).

Έτσι η δεξιοτεχνία του δημιουργού του *Festen* και η επιτυχία του έγκειται σε αυτό ακριβώς. Η αποφυγή συγκεκριμένου αισθητικού ύφους με μοναδικό σκοπό την αναζήτηση της αλήθειας μέσα από έναν ανεπιτήδευτο κινηματογραφικό φακό, καθιστά την ταινία αυτή στην αντίληψη του θεατή ως ζωντανή πραγμάτευση μιας τραγικής υπόθεσης. Μιας διαλεκτικής ταινίας που προτάσσει έναν επικοινωνιακό ρεαλισμό και συνομιλεί με τη συνείδηση του θεατή, ενώ βασίζεται στην παραγωγική συμμετοχή του προσφέροντάς του τα κινηματο-γραφικά ερμηνευτικά εργαλεία (γωνίες λήψεων, κάμερα χειρός, jump – cuts κτλ.) για να υπερβεί τη μυθιστορηματική ενοποιητική απεικόνιση των πράξεων και να εξερευνήσει την πραγματικότητα που την διέπει.

Στη δεύτερη ταινία του Δόγματος, *Dogme #2 : Οι Ηλίθιοι* (1998) θα υιοθετηθεί μια αναλυτική προσέγγιση περισσότερο μπρεχτική, δεδομένου ότι η επιρροή των πρακτικών του ασυμβίβαστου μαρξιστή υπήρξε εμφανής σε πολλές από τις ταινίες του Trier. Όπως θα υποστηριχθεί παρακάτω, ο Lars Von Trier, έχοντας θέσει με το Δόγμα τους δικούς του περιορισμούς, επιδιώκει να απελευθερωθεί από τους καθιερωμένους κανόνες κινηματο-γραφικής παραγωγής χρησιμοποιώντας μια αναπαραστατική πρακτική που δεν αναλώνεται απλώς στην αναπαραγωγή αληθοφανών δραμάτων. Όλες του οι ταινίες¹⁰, και εν προκειμένω, *Οι Ηλίθιοι*, στοχεύουν στην πρόκληση ερωτημάτων που δεν μπορούν να απαντηθούν μέσα στα όρια της δραματοουργίας, ενώ η συνήθης προτίμησή του σε ανοιχτό τέλος¹¹, ενθαρρύνει το κοινό να γίνει συμπαραγωγός νοήματος. Οι ταινίες του δηλαδή, μοιάζουν ημιτελείς, σαν ανεπεξέργαστο υλικό, που προσφέρεται στο κοινό προκειμένου εκείνο να το οργανώσει (Bjorkman, 2003, 204). Το ζητούμενό του δεν είναι η πολιτική ορθότητα, αλλά η μετατροπή του κινηματογραφικού υλικού σε αντικείμενο εξερεύνησης από το

¹⁰ Βλέπε παρακάτω την ανάλυση της ταινίας *Dogville*, 2003

¹¹ Ενώ στην παραδοσιακή αφηγηματική δομή το τέλος είναι «κλειστό», δηλαδή, όλα τα ερωτήματα που έχουν ανακύψει απαντιούνται και το κοινό ικανοποιείται συναισθηματικά, στο «ανοιχτό τέλος» παραμένουν αναπάντητα τα ερωτήματα, εξακολουθούν να υπάρχουν αμφιβολίες και κάποια από τα συναισθηματικά τόξα που έχουν ανοίξει κατά τη διάρκεια της ταινίας, μένουν ανολοκλήρωτα (Mc Kee, 2017, 48).

Δανέζικου Δόγματος '95, case study: Lars Von Trier, Thomas Vinterberg»

θεατή, προκειμένου να διαμορφώσει εκείνος μία καθαρά δική του άποψη και να προσδώσει τη δική του ερμηνεία.

Στους *Ηλίθιους*, ο Trier εμπνέεται και σκηνοθετεί ένα κοινωνικό πείραμα, όπως υπήρξε και για την αδελφότητα των Δανών σκηνοθετών, το Δόγμα '95. Σε αυτό μια ομάδα νεαρών, ικανών ανθρώπων συγκροτούν μια μικρή κοινότητα προσποιούμενοι

ότι είναι διανοητικά ανάπηροι, έχοντας ως «αποστολή» να πείθουν δημόσια τον κόσμο με διάφορες εκδηλώσεις για το υποτιθέμενο πρόβλημα της αναπηρίας τους. Αιτία σύστασης της ομάδας αποτελεί η ανάγκη των μελών να απελευθερωθούν από τους κανόνες της κοινωνίας,



Εικόνα 8. Ο Ped, ένα από τα μέλη της κοινότητας, σε μία από τις δημόσιες εξόδους της ομάδας προσποιούμενος τον ανάπηρο.

να αμφισβητήσουν τις αξίες και τις επιταγές της μεσαιας τάξης εξερευνώντας τα όρια της κοινωνίας αλλά και προκαλώντας τον εαυτό τους. Η ταινία ξεκινάει με την ένταξη της Karen στην ομάδα με ανορθόδοξο τρόπο, όταν ο Stoffer που μοιάζει να είναι ο αρχηγός της ομάδας, την πλησιάζει παριστάνοντας τον «ηλίθιο» κι εκείνη αυθόρμητα τον ακολουθεί. Ο Stoffer άλλωστε είναι αυτός που προκαλεί συνήθως τα μέλη της ομάδας να υπερβούν τα όριά τους και να «έρθουν σε επαφή» όπως λέει «με τον εσωτερικό τους ηλίθιο». Όλα τα μέλη της ομάδας, εκτός από την Karen έχουν τη δυνατότητα να επιστρέφουν στην «κανονική» τους ζωή. Τελικά, η κοινότητά τους όμως θα διαλυθεί, όταν διαπιστώσουν ότι δεν μπορούν να μεταφέρουν τον «ηλίθιο εαυτό» τους στην ιδιωτική τους ζωή. Απροσδόκητα, η μόνη που θα τολμήσει και θα σπάσει την «κανονικότητα» μπροστά στους συγγενείς της είναι η Karen, για την οποία ανακαλύπτουμε ότι δεν τους έχει δει για δύο εβδομάδες από το θάνατο του γιου της.

Η ανατρεπτική πλοκή όμως της ιστορίας, όπως και το ιδιόμορφο περιεχόμενό της δεν συνιστούν από μόνα τους τον πυρήνα του ρηξικέλευθου κινηματογράφου που θέλει να προβάλει ο Trier. Η μεταμοντέρνα προσέγγισή του δεν στηρίζεται σε αυτά, τα κατά τα άλλα αβανταδόρικα χαρακτηριστικά, αλλά σε πρακτικές τόσο του Δόγματος, όσο και μιας μπρεχτικής φιλοσοφίας. Τα κυριότερα στοιχεία είναι ότι προσαρμόζει την τεχνολογία στην υποκριτική των ηθοποιών αντί να κάνει το αντίθετο, ενώ επαναξιολογεί το ρόλο του σεναρίου, καθώς το επεξεργάζεται ως υλικό

Δανέζικου Δόγματος '95, case study: Lars Von Trier, Thomas Vinterberg»

για έρευνα αντί να το αναπαράγει πιστά στην οθόνη ως καθαρά μυθοπλαστικό έργο. Ταυτόχρονα, προσδίδει στην κάμερα επιτελεστική λειτουργία απορρίπτοντας τη συμβατική της χρήση ως ουδέτερου παρατηρητή. Η αίσθηση κινητικότητας που δίνεται από την κάμερα χειρός, τροποποιεί τη σχέση μεταξύ ηθοποιού και σκηνοθέτη αλλά και του ηθοποιού με το χαρακτήρα που υποδύεται, όπως επίσης και με το κοινό που παρακολουθεί, καθώς η τελική εικόνα είναι αποτέλεσμα υλικού όχι απαραίτητα προμελετημένου. Έτσι η παραγόμενη δράση δεν είναι μόνο μία προσομοίωση της πραγματικότητας αλλά ένας ταυτόχρονος προβληματισμός για τη διαδικασία της δημιουργία της. Η πραγματικότητα δηλαδή αποκαλύπτεται όχι ως μόνιμη και απρόσβλητη αλλά υπόκειται σε μία συνεχή αναθεώρηση. Παρατηρούμε επίσης ότι η μαγνητοσκόπηση αρκετών σκηνών έχει μεγάλη διάρκεια δημιουργώντας την πεποίθηση στο κοινό ότι δεν έχουν προηγηθεί εκτεταμένες πρόβες. Έτσι υποβαθμίζεται η αφηγηματική συνοχή, η κάμερα αποκτά προβοκατόρικο ρόλο και προκαλεί σύγχυση στο θεατή που καλείται να συμπληρώσει ο ίδιος τα νοηματικά κενά.

Το μεγαλύτερο όμως επιτελεστικό εργαλείο μπρεχτικής αποστασιοποίησης στους *Ηλίθιους* δεν είναι άλλο από τις συνεντεύξεις των ηθοποιών από τον ίδιο τον Trier που παρεμβάλλονται και «διακόπτουν» την αφηγηματική δομή. Οι σεκάνς των συνεντεύξεων προκαλούν ρήξη στη γραμμικότητα της ταινίας, ενώ, επειδή η διακοπή δεν ακολουθεί τη μορφή ερωταποκρίσεων, δεν μπορεί να εξακριβωθεί αν μιλούν πάντα στο σκηνοθέτη ή αν απευθύνονται στο κοινό. Οι αντιφατικές απαντήσεις των ηθοποιών που διαδέχονται ο ένας τον άλλο με αλλοπρόσαλλο τρόπο σε ένα ντοκιμαντερίστικο πλαίσιο, χωρίς καμία αιτιοκρατική σύνδεση, συνιστούν per se ένα εργαλείο μπρεχτικής ανοικείωσης που μπλοκάρει την αφηγηματική ροή και αποπροσανατολίζει την προσοχή του κοινού από τη μυθοπλαστική συνοχή. Παράλληλα, με αυτές τις αιφνίδιες και φαινομενικά αναίτιες διακοπές υπονομεύεται και η αυθόρμητη ταύτιση του κοινού με τους χαρακτήρες παρωθώντας το να προβληματιστεί επί των απεικονιζόμενων δράσεων.

Ένα επίσης σημαντικό στοιχείο ως προς την ερμηνεία των ηθοποιών είναι αυτή η παράδοξη συνθήκη που συναντάμε στους *Ηλίθιους*, καθώς οι χαρακτήρες είναι κάποιιοι, που παριστάνουν κάποιους άλλους σε συγκεκριμένες καταστάσεις, καθιστώντας τα όρια δυσδιάκριτα σε αρκετές σκηνές. Μία από αυτές τις σκηνές που ο θεατής αδυνατεί να καταλάβει αν οι χαρακτήρες παίζουν με την επιτελεστική τους

Δανέζικου Δόγματος '95, case study: Lars Von Trier, Thomas Vinterberg»

λειτουργία(ως διανοητικά ανάπηροι), είναι εκείνη όπου η Josephine και ο Jeppe έχουν ερωτική επαφή. Σε μία παρατεταμένη σεκάνς, η κάμερα καταγράφει το ζευγάρι, του οποίου η σεξουαλική δραστηριότητα παραπαίει ανάμεσα στην ερμηνεία τους ως «ηλίθιοι» και της πραγματικής ταυτότητας του χαρακτήρα τους. Ο θεατής βιώνει μία

ασαφή κατάσταση η οποία είναι προϊόν της διαρκούς έντασης μεταξύ απόστασης και συναισθήματος, αφού του δίνεται η εντύπωση ότι οι δύο νεαροί



εραστές «προσομοιώνουν» για μία ακόμα φορά μια συμπεριφορά δια-

Εικόνα 9. Η Josephine και ο Jeppe στην ερωτική τους επαφή ταλαντεύονται ανάμεσα στην «αναπηρία» και την πραγματική τους ταυτότητα.

δραματικά, όταν η Josephine κλαίει και λέει στον Jeppe ότι τον αγαπάει. Εκεί οι χαρακτήρες μοιάζει να ξαναπαίρνουν την κοινωνική τους ταυτότητα. Αργότερα, όμως η αβεβαιότητα θα επανέλθει και θα ενταθεί, όταν ο πατέρας της Josephine θα την απομακρύνει από την κοινότητα ισχυριζόμενος ότι εκείνη πάσχει από ψυχική ασθένεια.

Ανάλογο αποτέλεσμα σύγχυσης προκύπτει και στην τελευταία σκηνή της ταινίας, όταν η Karen παριστάνει την «προβληματική» μπροστά στην οικογένειά της. Το κοινό γνωρίζει ήδη για το πρόσφατο πένθος της και καθώς εισέρχεται στο χώρο του σπιτιού της, η συναισθηματική φόρτιση κλιμακώνεται, κυρίως λόγω των απροσδιόριστων λήψεων της κάμερας.

Όταν πλέον η Karen ξεκινά «την παράστασή της» μπροστά στο σύζυγό της και τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειας,



Εικόνα 10. Η «παράσταση» της Karen ως διανοητικά ανάπηρη μπροστά στην οικογένειά της.

συνειδητοποιούμε ότι η ερμηνεία της μοιάζει να μην είναι μόνο επιφανειακή ως προσομοίωση αλλά ως μία αντίδραση στο βαρύ ψυχικό τραύμα που φέρει.

Το απρόβλεπτο στοιχείο στην ταινία αυτή είναι μια ιδιαίτερη συνθήκη, καθώς ο θεατής δεν γνωρίζει πάντα αν αυτό που βλέπει είναι πράγματι μυθοπλασία. Η έλλειψη προετοιμασίας που αφήνεται να εννοηθεί τόσο από τις λήψεις της κάμερας όσο και από τη χαλαρή δραματολογία σε συνδυασμό με τις στιγμές «πραγματικότητας» που

Δανέζικου Δόγματος '95, case study: Lars Von Trier, Thomas Vinterberg»

παρεισφρέουν, ενισχύουν τη μπρεχτική αποστασιοποίηση. Μια τέτοια σκηνή είναι εκείνη που οι χαρακτήρες συναντιούνται με ανθρώπους που έχουν πραγματικά νοητική αναπηρία, γεγονός που εντείνει τόσο τα ηθικά διλήμματα όσο και την σύγχυση του κοινού σχετικά με τα απεικονιζόμενα γεγονότα (Kelly, 2000, 107). Αυτή η ασάφεια εντείνεται από το δεδομένο ότι οι πάσχοντες από σύνδρομο Down δεν υποκρίνονται, αλλά κυριολεκτικά παριστάνουν τον εαυτό τους. Η πραγματική συμπεριφορά των ατόμων με την αναπηρία υπονομεύει τη μυθοπλαστική υπόσταση της ταινίας αφού συνδυάζεται με τις προσομοιώσεις των ηθοποιών. Αυτή η σύγχυση ψευδαίσθησης και πραγματικότητας λειτουργεί προβοκατόρικα, καθώς ο Trier υιοθετεί μια αισθητική που αντιτίθεται στην απροβλημάτιστη κατανάλωση εικόνων και στην ικανοποίηση από τη βεβαιότητα που φέρει η κλασική ψευδαισθησιακή πρακτική. Έτσι το απατηλό αναμιγνύεται με το πραγματικό κινητοποιώντας την έκπληξη του θεατή σε αυτό που παρακολουθεί, οδηγώντας τον σε μία κατάσταση εσωτερικής σύγκρουσης.

Ανάλογα βέβαια λειτουργεί και η προκλητική σκηνή όπου τα μέλη της κοινότητας προβαίνουν σε ομαδική σεξουαλική δραστηριότητα.



Εικόνα 11. Στιγμή από τη σκηνή όπου άνθρωποι με πραγματική νοητική αναπηρία επισκέπτονται τα μέλη της κοινότητας στο σπίτι.

Πραγματικές εικόνες που σοκάρουν, ενσωματώνονται με το μυθοπλαστικό στοιχείο, ενώ δίνεται η εντύπωση πως οι ηθοποιοί μεταπηδούν από την ερμηνεία σε μία κατάσταση που δεν υποδύεται. Αυτή η συνύπαρξη ξενίζει το κοινό που προσπαθεί να κατανοήσει τα συμβαίνοντα, ενώ ταυτόχρονα ωθείται να τα αξιολογήσει κριτικά, καθώς ενεργοποιούνται την ίδια στιγμή και συναισθηματικές αντιδράσεις (Peucker, 2007, 132).

Μέσα από αυτές τις συνεχείς «διακοπές», η προσοχή του κοινού διασπάται από την μυθοπλαστική αφήγηση, κι έτσι αναπόφευκτα, καθίσταται συν-δημιουργός στην παραγωγή νοήματος. Επομένως, δεν μπορεί ούτε να ταυτιστεί πλήρως με τους χαρακτήρες, αλλά ούτε να είναι και εντελώς αποστασιοποιημένο. Η ενσωμάτωση όλων αυτών των απρόβλεπτων και παράδοξων «αληθινών» καταστάσεων εντός του

Δανέζικου Δόγματος '95, case study: Lars Von Trier, Thomas Vinterberg»

αφηγηματικού κόσμου της ταινίας εξαναγκάζει τον θεατή να διακόπτει την παθητική και άκριτη απορρόφηση με την οποία είναι εξοικειωμένος, αντιλαμβανόμενος την αντίσταση του σκηνοθέτη στις παραδοσιακές εμπορικές πρακτικές που καθιστούν τις κινηματογραφικές ταινίες αναλώσιμα προϊόντα.

Εν κατακλείδι *Οι Ηλίθιοι* είναι μια ταινία που εσκεμμένα σοκάρει – για τους λόγους που αναλύθηκαν παραπάνω – τόσο με αυτήν την φαινομενικά ερασιτεχνική αισθητική αλλά στην ουσία της, μπρεχτικής προσέγγισης, όσο και με την μη «πολιτικά ορθή» υπόθεσή της. *Οι Ηλίθιοι* ενσαρκώνουν το πνεύμα μια εμπρηστικής κινηματογραφικής πρόκλησης σύμφωνα πάντα με το μότο του Lars Von Trier, πως «Η ταινία πρέπει να είναι σαν ένα πετραδάκι που μπαίνει στο παπούτσι σου». Αναλύοντας αυτό το φιλμ είναι εύλογο να αντιληφθούμε γιατί ο Von Trier καθιερώθηκε ως ένας προβοκάτορας δημιουργός και ως μία αντικοφορμιστική, αμφιλεγόμενη σκηνοθετική αλλά και συγγραφική περσόνα.

3. Αντί επιλόγου : Ο Lars Von Trier στην *Πόλη των Σκύλων (Dogville, 2003)*

Ο Lars Von Trier, ο δαιμόνιος αυτός σκηνοθέτης και κύριος εμπνευστής του Dogme '95 με την ανατρεπτική κινηματογραφική τεχνοτροπία που διχάζει κοινό και κριτικούς σε κάθε του συνέντευξη, θεωρήθηκε από το Φεστιβάλ Καννών «persona non grata» μετά από δηλώσεις που έκανε ύστερα από την προβολή της ταινίας του *Melancholia* (2011). Ο πάντα παρεξηγήσιμος και ριζοσπάστης αλλά διαχρονικά καινοτόμος Lars Von Trier έχει διανύσει μια μεγάλη κινηματογραφική πορεία, αρχής γενομένης από το 1984 με το *Forbrydelsens Element (Το στοιχείο του εγκλήματος)* – έχει προηγηθεί το 1977 η ταινία *Orchid Gardener* που χρηματοδοτήθηκε από τον ίδιο και με αυτή πέτυχε την εισαγωγή του στην Εθνική σχολή κινηματογράφου της Δανίας – επιβεβαιώνοντας έκτοτε με κάθε του κινηματογραφικό έργο την πρωτοποριακή και μεταμοντέρνα αισθητική του η οποία απορρίπτει τις εύπεπτες και συμβατικές, εμπορικές πρακτικές των μεγάλων χολιγουντιανών στούντιο.



Εικόνα 12. Ο Lars von Trier με κάμερα Steadicam.

Το όραμά του για έναν «καθαρό» κινηματογράφο απαλλαγμένο από τη διαφθορά του χρήματος και το

Δανέζικου Δόγματος '95, case study: Lars Von Trier, Thomas Vinterberg»

μελόδραμα των κλασικών ταινιών, διαπνεόμενο από μία ανανεωτική κίνηση βρίσκει σάρκα και οστά στο Dogme του 1995. Παραμένοντας ρηξικέλευθος, και αφού έχει κάνει το *Δαμάζοντας τα κύματα* (*Breaking the waves*, 1996) και το *Χορεύοντας στο σκοτάδι* (*Dancing in the dark*, 2000) που του έχουν εξασφαλίσει διεθνή φήμη, περνάει σε μία εποχή μετα-δόγματος, όπου γράφει και σκηνοθετεί το (*Dogville*, 2003), οκτώ χρόνια μετά την ανακοίνωση του μανιφέστου Dogme '95.

Το σενάριο της ταινίας αφορά στην ιστορία μιας όμορφης, νεαρής και πλούσιας γυναίκας, της Grace, η οποία βρίσκει καταφύγιο σε μία απομονωμένη κωμόπολη στα Βραχώδη Όρη στη Βόρεια Αμερική, κυνηγημένη από μία ομάδα γκάνγκστερ. Ο Tom Edison, συγγραφέας που ζει από τη σύνταξη του πατέρα του, αναλαμβάνει την προστασία της και πείθει τους κατοίκους της κοινότητας να της παράσχουν άσυλο, ενώ εκείνη ως αντάλλαγμα θα τους βοηθάει στις καθημερινές δουλειές τους. Ως προς την πλοκή, αυτό που εξελίσσει το δράμα δεν είναι άλλο από the want (την επιθυμία) της πρωταγωνίστριας (Field, 1986, 34), να αποδείξει ότι ο άνθρωπος από τη φύση του είναι κατά βάθος καλός. Προϊόντος όμως του έργου, η ηρωίδα μέσα από το προσωπικό της ταξίδι, από τα μαρτύρια που θα βιώσει, θα ωριμάσει. Θα διανύσει δηλαδή το τόξο μεταμόρφωσης του χαρακτήρα της (Κεχαγιάς, 1997, 81) για να συνειδητοποιήσει ότι αυτό που επιθυμούσε, δεν ταυτιζόταν με αυτό που είχε ανάγκη (the need), να αποδεχτεί δηλαδή την ανηλεή και σκοτεινή φύση των ανθρώπων. Από θύμα στυγνής εκμετάλλευσης που θυσιάζεται ανιδιοτελώς, ενώ υπομένει καρτερικά τη βάνανση κακοποίησή της από τους κατοίκους του Dogville, θα καταλάβει εν τέλει το λάθος της, διαπιστώνοντας μέσω των βασανιστηρίων της, την πραγματική και σκληρή φύση των ανθρώπων και θα μετατραπεί σε μία εκδικητική τιμωρό δίχως κανένα έλεος.

Είναι όμως το *Dogville* μια ταινία Dogme ή έστω μια ταινία που διέπεται από κάποιους βασικούς του κανόνες; Ακολούθως θα γίνει μια προσπάθεια να καταδειχθεί πώς το *Dogville* είναι δυνατόν να χαρακτηριστεί ως μία μετα-δογματική ταινία η οποία εκφράζει την κύρια πρόθεση του δημιουργού του Dogme για έναν ανεξάρτητο και εναλλακτικό κινηματογράφο, ενώ συνδιαλέγεται ξεκάθαρα και διαθεματικά με τη λογοτεχνία και το θέατρο, υιοθετώντας σαφώς μπρεχτικές πρακτικές. Αποτέλεσμα όλων αυτών δεν είναι άλλο από ένα υβριδικό, θα λέγαμε, κινηματογραφικό πείραμα που πραγματεύεται φιλοσοφικό – πολιτικά ζητήματα με ποικίλες αναγνώσεις και ερμηνευτικές προσεγγίσεις.

Δανέζικου Δόγματος '95, case study: Lars Von Trier, Thomas Vinterberg»

τινάσσονται σύμφωνα με την ελεύθερη κίνηση των χαρακτήρων και της δράσης, μιμούμενες έτσι την συνεχή αλλαγή και ροή της ζωής, αντί της προσποιητής σταθερότητας και ευλογοφάνειας που προβάλλεται στις ταινίες μέσω της χρήσης τρίποδων.

Σε μια πρώτη προσέγγιση ο Trier παραβιάζει εμφανώς αρκετούς κανόνες του δόγματος, όπως τη χρήση επιφανειακής βίας (χρήση όπλων, φόνους), τον ήχο που παράγεται χωριστά από την εικόνα(οι φανταστικές πόρτες των σπιτιών που ανοιγοκλείνουν), τους ειδικούς φωτισμούς που κατευθύνουν την αφήγηση αλλά κυρίως την κινηματογράφηση μέσα σε στούντιο, και όχι σε φυσικούς χώρους, αλλά σε κατασκευασμένα μινιμαλιστικά σκηνικά της υποτιθέμενης πόλης εν είδει θεατρικής σκηνής στη μέση του πουθενά. Ωστόσο, είναι δυνατόν να υποστηριχθεί ότι ο Trier με το *Dogville*, πηγαίνει ένα βήμα παραπέρα το μανιφέστο του Dogme '95, χωρίς όμως να το αποκηρύσσει, αφού εξακολουθεί να πιστεύει σε μία βασική θέση της δανέζικης αδελφότητας. «Στον υπέρτατο σκοπό τους να εκμαιεύσουν την αλήθεια από τους χαρακτήρες και τις σκηνές, με κάθε διαθέσιμο μέσο», όπως αναγράφεται στον *Όρκο Αγνότητας*. Και πράγματι σε μία μετα-δογματική θεώρηση του *Dogville* που βρίθει μπρεχτικών τεχνικών, όπως θα αναλυθούν ακολούθως, ο Trier μένει πιστός στον ανεξάρτητο κινηματογράφο που κομίζει ένα κύμα ανανέωσης και ριζοσπαστισμού μέσα από πειραματικές καλλιτεχνικές πρακτικές παρωθώντας τον θεατή να ξεφύγει από τη συμβατική, εμπορευματοποιημένη κουλτούρα της κυρίαρχης κινηματογραφικής βιομηχανίας.

Η ταινία παρουσιάζεται στον θεατή μέσα από έναν πρόλογο και εννέα κεφάλαια με έναν τριτοπρόσωπο, ετεροδιηγητικό παντογνώστη αφηγητή παραπέμποντας έτσι στη λογοτεχνική μυθιστορηματική αφήγηση, αφού στην αρχή κάθε κεφαλαίου προβάλλεται σε μαύρη οθόνη ο τίτλος του και μια σύντομη σύνοψή του. Τα όρια μεταξύ ταινίας και μυθιστορήματος αποδομούνται, ενώ η κατάλυσή τους επιτρέπει μια ρευστή αλληλεπίδραση ανάμεσα σε αυτούς τους δύο χώρους δημιουργώντας ένα ολισθηρό μεταξύ τους συνεχές. Στην ίδια λογική και τα στιλιζαρισμένα σκηνικά, σχεδιασμένα με γραμμές πάνω σε ένα ταμπλό μεταμορφώνουν την κινηματογραφική εμπειρία σε λογοτεχνική, αφού ο θεατής καλείται να «φανταστεί» πώς θα ήταν στην πραγματικότητα.

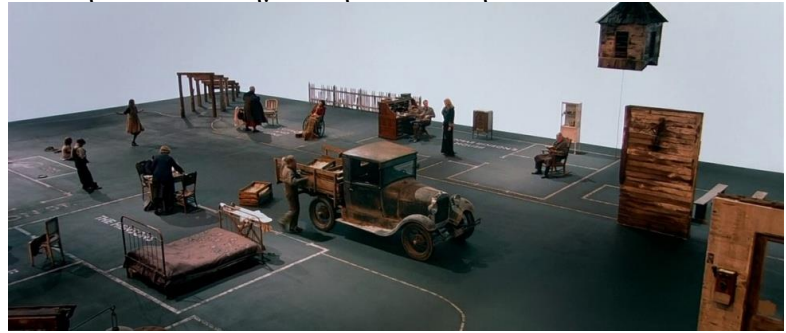
Δανέζικου Δόγματος '95, case study: Lars Von Trier, Thomas Vinterberg»

Συνοπλογίζοντας όλες τις προηγούμενες επισημάνσεις, είναι ευδιάκριτη η πρόθεση του σκηνοθέτη να κρατήσει τον θεατή σε συναισθηματική απόσταση από τα

συμβαίνοντα μένοντας πάντα πιστός στον B.Brecht και στην ανοικείωση, αποδεικνύοντας τοιουτοτρόπως και τη σύνδεσή του με το θέατρο.

Το σκηνικό της πόλης είναι

έτσι κατασκευασμένο για να μιμείται, και όχι να αναπαριστά, την πραγματικότητα, όπως μια θεατρική σκηνή, όπου το κοινό γνωρίζει ότι δεν είναι η φυσική τοποθεσία. Συνεπώς η έλλειψη κινηματογραφικής αληθοφάνειας καθιστά απαραίτητη την ενεργή εμπλοκή του θεατή, εν είδει ανάγνωσης, μία λογοτεχνική αλλά και θεατρική εμπειρία, που όμως εδώ αποδυναμώνει την ταύτιση αλλά και την εν-συναίσθηση¹³, με τη χρήση των παραπάνω τεχνασμάτων. Ενισχυτικά της μπρεχτικής αποστασιοποίησης, υπενθυμίζοντας διαρκώς στους θεατές πως όσα βλέπουν αφορούν σε κάτι τεχνητό που δημιούργησε ο σκηνοθέτης, δρουν και τα ονόματα των σπιτιών, των δρόμων και των δημόσιων χώρων που είναι γραμμένα με κιμωλία στο έδαφος, καθώς και τα όρια της οικίας του καθενός (Σούμας, 2021, 114). Οι ανύπαρκτες πόρτες που ανοιγοκλείνουν σε σπίτια δίχως τοίχους, οι «φανταστικές» εργασίες των κατοίκων, ο ζωγραφιστός σκύλος με κιμωλία – που μόνο στην τελευταία σκηνή εμφανίζεται για να «σπάσει» τον 4^ο τοίχο περνώντας τη δράση εκτός οθόνης, η χρήση, κατά κύριο λόγο, αντι-ηρώων που εμποδίζουν την ταύτιση, τα λιτά σκηνικά, η σκοτεινή ατμόσφαιρα, οι αποστασιοποιημένες, σχεδόν ανέκφραστες ερμηνείες των ηθοποιών προ(σ)καλούν διαρκώς το κοινό σε μία διαλεκτική σχέση με την ταινία, έτσι ώστε να παίρνει θέση στα φιλοσοφικά, διδακτικά και ηθικά διλήμματα που τίθενται



Εικόνα 14. Οι χαρακτήρες κινούνται προσποιούμενοι την ύπαρξη τοίχων, οικιών και δρόμων.



Εικόνα 15. Η Grace υπομένει την απάνθρωπη εκμετάλλευση των κατοίκων του Dogville.

¹³ Με τον όρο εν-συναίσθηση (empathy) αναφερόμαστε στην κατανόηση που νιώθει το κοινό για τον χαρακτήρα αλλά και το ενδιαφέρον που προκύπτει από αυτή. Με τον όρο ταύτιση (sympathy) αναφερόμαστε στην κοινή συναισθηματική αντίδραση του κοινού με το χαρακτήρα. Η εν-συναίσθηση δεν προϋποθέτει την ενεργοποίηση της ταύτισης. (Κεχαγιάς, 1997, 89)

Δανέζικου Δόγματος '95, case study: Lars Von Trier, Thomas Vinterberg»

συνεχώς κατά την εξιστόρηση, αποτρέποντάς την παθητική απορρόφησή του και εμφυσώντας του κριτική στάση.

Τέλος, τα παραπάνω, όπως έχει ήδη σχολιαστεί, δεν αποτελούν στοιχείο μόνο της μπρεχτικής φιλοσοφίας αλλά και ζητούμενο των κανόνων του Dogme '95, οι οποίοι υιοθετούν μια ασκητική αισθητική που εφιστά την προσοχή στην επιτελεστική λειτουργία των σκηνών με σκοπό τη δημιουργία συναισθηματικών κραδασμών προκαλώντας αντιφάσεις. Ο Trier στο *Dogville* παραμένει αφοσιωμένος στην κινητήρια αιτία που τον ώθησε να συντάξει και το μανιφέστο. Να επιτεθεί δηλαδή τρόπον τινά, με την κινηματογραφική του τεχνοτροπία στην απροβλημάτιστη κατανάλωση εικόνων και την ευχαρίστηση που πηγάζει από τη βεβαιότητα που αυτή αντιπροσωπεύει. Το «ζοφερό παραμύθι» ολοκληρώνεται αφήνοντας ανοιχτά

ερωτήματα που ο θεατής καλείται να επεξεργαστεί ως συν –

δημιουργός της ταινίας και όχι ως παθητικός αποδέκτης της. Η

διαλεκτική σχέση που

καλλιεργείται από την αρχή και

δεν αφήνει το θεατή να

εφησυχάσει, όχι μόνο δεν οδηγεί

σε συμπεράσματα με το τέλος

της ταινίας αλλά ενισχύεται και θέτει προβληματισμούς με το αναπάντητο ερώτημα

« Αν η Grace άφησε το Dogville ή αν το Dogville άφησε τη Grace και τον κόσμο

γενικότερα, είναι ένα ερώτημα [...] που δεν θα απαντηθεί ούτε εδώ»¹⁴.



Εικόνα 16. Μια από τις τελευταίες σκηνές, όπου η Grace έχει εκδικηθεί τους κατοίκους του Dogville με τους γκάνγκστερ του πατέρα της.

¹⁴ Η μετάφραση είναι από τους αγγλικούς υπότιτλους.

B. ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

1. Συνοπτική πλοκή σεναρίου

Ο νεαρός Άλντον ζει με τη μητέρα και την αδελφή του σε ένα ελληνικό νησί στερούμενος τον πατέρα του, αφού δεν τον γνώρισε ποτέ. Η μητέρα του, Έλσα, δεν του έχει μιλήσει ποτέ για αυτόν και τους μεγαλώνει μόνη. Η οικογένεια αντιμετωπίζει οικονομικά προβλήματα και ο Άλντον είναι υποχρεωμένος να εργάζεται κι εκείνος ως σερβιτόρος για να συνδράμει την οικογένειά του.

Στην έναρξη της πλοκής βλέπουμε τον Άλντον σε άσχημη διάθεση να προσπαθεί να αποφύγει τους δύο φίλους του, ενώ αντιλαμβανόμαστε ότι κάτι τον απασχολεί. Στην αμέσως επόμενη σκηνή ο Άλντον με έναν μεγαλύτερο άντρα επιχειρεί να παραβιάσει το εργοστάσιο του Διονύση Κυριακόπουλου στο οποίο απασχολείται ως καθαρίστρια η μητέρα του. Η απόπειρά του αποτυγχάνει πριν καν ξεκινήσει, καθώς εμφανίζεται στον χώρο ο ένας από τους φίλους του μαζί με άλλους και τους διακόπτουν χωρίς όμως να γίνει αντιληπτή η παρουσία του Άλντον και του άλλου.

Την επόμενη μέρα μετά από ένα ξέσπασμα που έχει απέναντι στη μητέρα του για όλα αυτά που του αποκρύπτει, ο Άλντον κάνει μάθημα με τον καθηγητή Μαθηματικών και δέχεται τις συμβουλές του αλλά και τον προβληματισμό του για τον άντρα με τον οποίο βρισκόταν το προηγούμενο βράδυ στο εργοστάσιο. Οι επαφές του Άλντον με τον συγκεκριμένο άνδρα πυροδοτούν μια αλυσιδωτή εξέλιξη γεγονότων, καθώς, αφού τον απολύουν από το κατάστημα εστίασης, αισθάνεται προδομένος και συγκρούεται με τον φίλο του.

Στη συνέχεια μετά από ένα μικρό ατύχημα που συμβαίνει στην κινητικά ανάπηρη αδελφή του, ο Άλντον ανακαλύπτει τυχαία σε κάτι έγγραφα της μητέρας του πως πρέπει να αφήσουν το τροχόσπιτο που μένουν και να βρουν αλλού στέγη. Στην επόμενη σκηνή η Έλσα βρίσκεται προ εκπλήξεως όταν θυμωμένοι εργάτες του εργοστασίου πηγαίνουν στο τροχόσπιτο και της επιτίθενται λεκτικά κατηγορώντας τον Άλντον πως έκλεψε τη μισθοδοσία τους.

Ο Άλντον παγιδευμένος σε ένα ερειπωμένο κτήριο μιλάει στο τηλέφωνο και αφού κανονίσει κάποιου είδους ανταλλαγή, φεύγει. Κατευθύνεται στο τροχόσπιτο, όπου και διαπιστώνει ότι ο χώρος εκεί έχει μετατραπεί σε εργοτάξιο, ενώ χαρακτηρίζεται πλέον ως ιδιόκτητη περιουσία με την είσοδο να απαγορεύεται. Όντας πλέον σε

Δανέζικου Δόγματος '95, case study: Lars Von Trier, Thomas Vinterberg»

απόγνωση, εισβάλλει στο εργοστάσιο και ενώπιον όλων των εργαζομένων ζητάει να δει τον Κυριακόπουλο αποκαλύπτοντας όλη την αλήθεια. Ότι δηλαδή εκείνος του πρότεινε να κλέψει τα χρήματα με αντάλλαγμα να αφήσει τον ίδιο και την οικογένειά του να παραμείνουν στο τροχόσπιτο. Ο Κυριακόπουλος με τη φασαρία που προκαλείται, εμφανίζεται και καλεί δυο από τους υπαλλήλους του να τον απομακρύνουν. Καθώς ο Άλντον παλεύει να ξεφύγει, η Έλσα η μητέρα του που βρίσκεται στο εργοστάσιο αποκαλύπτει στον Κυριακόπουλο ότι ο Άλντον είναι γιος του. Στην τελευταία αυτή σκηνή ο Κυριακόπουλος τα έχει χαμένα, δεν ξέρει πώς να αντιδράσει, ενώ ο Άλντον που βρίσκεται απέναντί του και αγνοεί τα όσα έχουν ειπωθεί, φωνάζει, τον προκαλεί να μιλήσει και να πάρει θέση.

Εμβόλιμα των σκηνών, υπάρχουν και δύο σκηνές που δεν εξελίσσουν τη δράση, επομένως δεν λειτουργούν αφηγηματικά αλλά διακόπτουν τη ροή του δράματος, επιτελώντας μία επεξηγηματική λειτουργία των διαδραματιζομένων αλλά και, όπως θα αναλυθεί ακολούθως, υποδαυλίζουν τη μυθοπλαστική συνοχή παρωθώντας τον θεατή να επεξεργαστεί τα συμβαίνοντα. Ο εικονολήπτης φαίνεται σαν να απευθύνει ερωτήσεις σε κάποια πρόσωπα σχετικά με τον Άλντον. Ο ένας είναι χαρακτήρας του σεναρίου, ο άλλος όχι. Μέσα από τις απαντήσεις τους διερευνώνται τα κίνητρα των χαρακτήρων αλλά και οι διάφορες οπτικές στα κοινωνικά ζητήματα, τα οποία πραγματεύεται το σενάριο.

2. Κύριοι χαρακτήρες σεναρίου

α) ΑΛΝΤΟΝ (18) : Ο Άλντον είναι ένα δυνατό, νεαρό αγόρι, αγνώστου πατρός που ζει και μεγαλώνει παιδιόθεν με την αλβανικής καταγωγής μητέρα του, Έλσα, και την αδελφή του, Κατερίνα, σε ένα ελληνικό νησί το οποίο γνωρίζει ραγδαία τουριστική ανάπτυξη. Μένουν σε ένα τροχόσπιτο που τους έχει παραχωρήσει έναντι μικρού ενοικίου ο ιδιοκτήτης της μεταλλευτικής εταιρείας που δραστηριοποιείται στο νησί, ο Διονύσης Κυριακόπουλος. Ο Άλντον εκτός από μαθητής της Γ' Λυκείου, που δέχεται τη βοήθεια από έναν καθηγητή Μαθηματικών, ο οποίος τον έχει ξεχωρίσει και τον προετοιμάζει αμισθί, εργάζεται σε μια ταβέρνα για να βοηθήσει την οικογένειά του, καθώς η μητέρα του απασχολείται ως καθαρίστρια στο εργοστάσιο του Κυριακόπουλου. Έχει αναλάβει το ρόλο του προστάτη της οικογένειας, ενώ αναζητά διακαώς την ταυτότητα του πατέρα του αλλά και τη δική του. Ανάμεσα σε δύο εθνικότητες, όντας στο περιθώριο, δεν έχει πραγματικούς φίλους αλλά ούτε και

Δανέζικου Δόγματος '95, case study: Lars Von Trier, Thomas Vinterberg»

κάποιο υποστηρικτικό περιβάλλον, εκτός από τον καθηγητή του στον οποίο όμως διστάζει να εκμυστηρευτεί όσα τον προβληματίζουν. Αδυνατεί να εμπιστευτεί οποιονδήποτε, καθώς, όπως διαπιστώνουμε, ακόμα και οι πιο κοντινοί του φίλοι δείχνουν να τον προδίδουν. Εγκλωβισμένος σε έναν τόπο που συστηματικά τον απορρίπτει, απογοητευμένος, παρορμητικός και οξύθυμος, γίνεται τρυφερός μόνο δίπλα στην αδερφή του, στην οποία έχει αδυναμία, καθώς εκείνη αντιμετωπίζει κινητικά προβλήματα και χρειάζεται άμεσα ιατρική φροντίδα και αποκατάσταση. Αγωνίζεται απεγνωσμένα να βρει όσο πιο γρήγορα γίνεται τα χρήματα για την αδελφή του και τείνει να παρανομήσει για να τα καταφέρει.

β) ΕΛΣΑ (43) : Η Έλσα είναι η μητέρα του Άλντον και της Κατερίνας και έχει έρθει από την Αλβανία στην Ελλάδα από πολύ μικρή. Προσπαθεί να ξεχάσει την καταγωγή της, αφού δεν μιλάει ποτέ αλβανικά επιδιώκοντας να αφομοιωθεί εκείνη και η οικογένειά της από την τοπική κοινωνία του νησιού θεωρώντας ότι έτσι θα γίνουν πιο εύκολα αποδεκτοί. Εργάζεται πολλά χρόνια ως καθαρίστρια στο εργοστάσιο του Κυριακόπουλου. Φαίνεται να τον γνωρίζει από νεαρή ηλικία, ενώ υπολογίζει και πιστεύει στη βοήθειά του. Δεν είναι παντρεμένη και μεγαλώνει μόνη τα δύο της παιδιά χωρίς όμως να απελπίζεται. Στηρίζεται στον Άλντον, προσπαθεί να κατευνάσει τον οξύθυμο χαρακτήρα του, τον καταλαβαίνει και τον συμπονά αλλά δεν του αποκαλύπτει ποιος είναι ο πατέρας του.

γ) ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΚΥΡΙΑΚΟΠΟΥΛΟΣ (62) : Ο Διονύσης Κυριακόπουλος είναι ένας κραταιός εργοστασιάρχης με κοινωνική και οικονομική υπεροχή που κινεί τα νήματα στον κλειστό κύκλο του νησιού στο οποίο δραστηριοποιείται επιχειρηματικά. Δεν έχει δημιουργήσει οικογένεια, ενώ διατηρεί εφήμερες σχέσεις με διάφορες γυναίκες. Αλαζόνας και στυγνός εκμεταλλευτής, εγωιστής, με ισχυρή θέληση και χειριστικός με τους άλλους, χρησιμοποιεί ανθρώπους και καταστάσεις προς όφελός του χωρίς ηθικούς φραγμούς. Λόγω των λανθασμένων επιχειρηματικών του ενεργειών το εργοστάσιο κινδυνεύει να χρεοκοπήσει και γι' αυτό προσπαθεί να κάνει νέες επενδύσεις καιροφυλακτώντας για τη κατάλληλη στιγμή αλλά και τον κατάλληλο άνθρωπο που θα του δώσει τη δυνατότητα να ανακάμψει έστω και με παράνομο τρόπο.

3. «Ενάντια στα προγνωστικά», σενάριο ταινίας μικρού μήκους

ΕΝΑΝΤΙΑ ΣΤΑ ΠΡΟΓΝΩΣΤΙΚΑ

ΣΚΗΝΗ 1. ΕΞ. ΠΑΡΑΛΙΑ ΣΕ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΝΗΣΙ – ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Ο Άλντον (18), ένας γεροδεμένος νεαρός με μαλλιά που πέφτουν στο πρόσωπο, κάθεται στην ακροθαλασσιά, ενώ τα ρούχα του βρέχονται. Βάζει τα χέρια του βαθιά στην άμμο. Τα αφήνει για λίγο και κοιτάζει στον ορίζοντα. Ύστερα τα τραβάει απότομα. Αρχίζει να γδύνεται βιαστικά και βουτάει στη θάλασσα. Από μακριά εμφανίζονται δυο άλλα νεαρά αγόρια ο Βασίλης (18) και ο Άρσεν (17). Ο Άλντον συνεχίζει να κολυμπάει προς τα βαθιά χωρίς να τους έχει δει. Εκείνοι πλησιάζουν σιγά σιγά και του παίρνουν τα ρούχα, ενώ γελάνε δυνατά. Ο Άλντον τους αντιλαμβάνεται και αρχίζει να κολυμπάει γρήγορα προς τα έξω. Αφού βγαίνει, αρχίζει να κυνηγάει τους άλλους δύο πέφτοντας πάνω στο Βασίλη που έχει πάρει τα περισσότερα ρούχα του. Ενώ παλεύουν, φαίνονται σαν να παίζουν και ο Άρσεν στέκεται από πάνω τους και τους κοροϊδεύει.

ΑΛΝΤΟΝ

(λαχανιασμένα)

Δώσ' τα μου ρε, τώρα!

ΒΑΣΙΛΗΣ

(κοροϊδευτικά)

Τι τις ήθελες τις βουτιές, ε;

ΑΛΝΤΟΝ

Τελείωνε, λέμε! Τώρα, ρε!

Ο Άλντον, ξαφνικά σοβαρεύει και δίνει μια μπουνιά στον Βασίλη, ενώ εκείνος αποτραβιέται απότομα και σηκώνεται αφήνοντας τα ρούχα του. Ο Άλντον αρχίζει να ντύνεται βιαστικά φανερά εκνευρισμένος. Τον κοιτούν κι οι δύο παραξενεμένοι.

ΑΡΣΕΝ

Τι έγινε ρε φίλε; Μια πλάκα κάναμε...

ΑΛΝΤΟΝ

Δεν είμαι για πλάκες! Άντε γεια!

Ο Άλντον φεύγει και οι άλλοι δύο κοιτάζονται μεταξύ τους ενώ τρέχουν να τον ακολουθήσουν. Βγαίνουν από την παραλία και προχωρούν στο πεζοδρόμιο.

ΒΑΣΙΛΗΣ

Τι έγινε; Γιατί είσαι έτσι;

ΑΡΣΕΝ

Πάμε ρε συ για μπίρες!

ΒΑΣΙΛΗΣ

Σε έχει στριμώξει πάλι ο γυαλάκιας; Γι' αυτό δεν μιλιέσαι;

ΑΛΝΤΟΝ

(χωρίς να τους κοιτάζει)

Φύγετε, λέμε! Θα σας βρω μετά. Έχω δουλειά τώρα.

Οι δυο νεαροί μένουν πίσω και σταματούν να τον ακολουθούν, ενώ τον κοιτάζουν που απομακρύνεται.

ΑΡΣΕΝ

Τι έχει πάθει ρε; Τίποτα με τη μικρή;

ΒΑΣΙΛΗΣ

Μπα... Κάτι άλλο τρέχει και φοβάμαι πως θα το φάει το κεφάλι του...

ΣΚΗΝΗ 2. ΕΞ. ΠΕΡΙΑΥΛΟΣ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΟΥ – ΑΡΓΑ ΤΗ ΝΥΧΤΑ

Ο Άλντον στέκεται έξω από μία αποθήκη φορώντας στην πλάτη ένα backpack και φαίνεται να περιμένει. Έχει το κεφάλι σκυφτό και φοράει ένα μαύρο καπέλο. Πάνω στη σιδηρόπορτα της αποθήκης διαβάζουμε την επωνυμία «ΚΥΡΙΑΚΟΠΟΥΛΟΣ & ΣΙΑ». Βγάζει ένα τσιγάρο στραβωμένο από την τσέπη του, το ισιώνει και το βάζει στο στόμα του. Ψαχουλεύει την τσέπη του και βγάζει τα σπέρτα. Ύστερα το ανάβει με προσοχή. Ρουφάει έντονα και αρχίζει να βήχει πνιχτά. Κοκκινίζει αλλά προσπαθεί να το συνηθίσει, ενώ κοιτάζει ανήσυχα γύρω του. Από μακριά βλέπουμε έναν εύσωμο άντρα, τον Απόστολο (40) να πλησιάζει με γρήγορα βήματα. Μόλις φτάνει δίπλα στον Άλντον του τραβάει απότομα το τσιγάρο από το στόμα, το πετάει κάτω και το πατάει με το πόδι του.

ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ

Τι κάνεις, ρε; Η καύτρα φαίνεται από πολύ μακριά. Εγώ
φταίω που σε πήρα.

ΑΛΤΟΝ

Αργούσες... Δεν θα ξαναγίνει.

ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ

Τσιμουδιά τώρα. Η σιδηρόπορτα ανοίγει εύκολα. Τα έφερες
αυτά που σου είπα;

Τη στιγμή εκείνη βλέπουν από μακριά δύο μηχανάκια με φώτα να κατευθύνονται προς το μέρος τους. Ο Απόστολος του κάνει νόημα και φεύγουν γρήγορα προς διαφορετικές κατευθύνσεις. Κρύβονται και περιμένουν. Τα αγόρια με τα μηχανάκια παρκάρουν εκεί κοντά, κατεβαίνουν, μιλάνε δυνατά και γελούν. Βάζουν μουσική στα κινητά. Βλέπουμε το Βασίλη ανάμεσά τους, ενώ διακρίνουμε τον πρώτο να κοιτάζει ερευνητικά προς την αποθήκη που βρίσκεται ο Άλντον. Ο Άλντον ψάχνει με το βλέμμα τον Απόστολο που καταλαβαίνουμε πως έχει φύγει, αφού δεν είναι πια στην κρυψώνα του.

ΣΚΗΝΗ 3. ΕΣ. ΤΡΟΧΟΣΠΙΤΟΥ – ΠΡΩΙ

Ο Άλντον βρίσκεται ξαπλωμένος σε ένα στενό στρώμα. Δίπλα του κοιμάται ένα μικρό κοριτσάκι. Ξαφνικά πετάγεται πανικόβλητος. Συνειδητοποιεί πού βρίσκεται και πιάνει το κεφάλι του τρίβοντας το πρόσωπό του. Ακούει από μέσα

Δανέζικου Δόγματος '95, case study: Lars Von Trier, Thomas Vinterberg»

Θόρυβο από γκαζάκι και σηκώνεται αναμαλλιασμένος.

Βλέπουμε ένα τραπεζάκι, έναν πάγκο και δύο καρέκλες. Μια γυναίκα, η Έλσα(43) ψήνει καφέ και αλείφει ψωμί.

ΕΛΣΑ

Τι ώρα γύρισες χθες; Η μικρή σηκώθηκε και ήθελε να 'ρθει δίπλα σου. Με πήρε τηλέφωνο και ο καθηγητής σου. Να πας να σε προετοιμάσει για τις εξετάσεις. Καλός άνθρωπος!

ΑΛΝΤΟΝ

Ποιος είναι, μάνα, θα μου πεις;

ΕΛΣΑ

Ποιος παιδί μου; Γυαλάκια δεν τον λέτε;

ΑΛΝΤΟΝ

(αναστατωμένα)

Μην με κοροϊδεύεις! Γιατί δεν μιλάς ποτέ γι' αυτόν; Εσύ γιατί δεν μιλάς ποτέ αλβανικά;

ΕΛΣΑ

(ξαφνιασμένα)

Αλντον μου, τι σε έπιασε σήμερα; Πρέπει να φύγω... Σήμερα θα καθαρίσω όλα τα γραφεία. Ο κύριος Κυριακόπουλος.. μας αφήνει να μένουμε εδώ... Δεν θέλω να...

ΑΛΝΤΟΝ

(θυμωμένα)

Πληρώνουμε, μάνα! Πληρώνουμε! Κι εσύ εδώ και χρόνια του
καθαρίζεις το βρωμοεργοστάσιό του!! Και τι σου δίνει;;
Ψίχουλα!!!

Το κοριτσάκι, η Κατερίνα (8) μπαίνει στην κουζίνα και
παρατηρούμε ότι δεν περπατάει σωστά. Κάθεται στα πόδια
του Άλντον και του παίρνει το ψωμί από το πιάτο, ενώ τον
αγκαλιάζει σφιχτά.

ΚΑΤΕΡΙΝΑ

(ναζιάρικα)

Πάλι φωνάζεις, Άλντον; Όλο νεύρα είσαι τώρα τελευταία!

ΑΛΝΤΟΝ

(παιχνιδιάρικα)

Όλο νεύρα; Όλο νεύρα; Τώρα θα δεις!

Σηκώνεται και την πετάει ψηλά, την ξαναπιάνει και γελάνε.
Την γαργαλάει και εκείνη παλεύει παίζοντας να του
ξεφύγει. Η Έλσα τους κοιτάζει και χαμογελάει έχοντας μια
θλίψη στο βλέμμα. Συμμαζεύει τριγύρω, βάζει τα παπούτσια
της και παίρνει την τσάντα της.

ΕΛΣΑ

Αγάπες, έφυγα! Γεια! Μην αργήσετε για το σχολείο!

ΚΑΤΕΡΙΝΑ

Γεια σου, μαμά! Κι εσύ Άλντον ετοιμάσέ με, να πάμε
σχολείο!

ΑΛΝΤΟΝ

(σε εύθυμο ύφος)

Τίποτα άλλο, υψηλοτάτη;

ΣΚΗΝΗ 4. ΕΣ. ΣΧΟΛΙΚΗ ΑΙΘΟΥΣΑ - ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Ένας άντρας, ο Ορέστης (40), καθηγητής Μαθηματικών γράφει
στον πίνακα. Ο Άλντον γράφει κι εκείνος στο τετράδιο. Ο
Ορέστης του ζητάει να πει τις λύσεις των ασκήσεων και ο
Άλντον απαντάει σχεδόν σε όλες σωστά αλλά μοιάζει
ανήσυχος.

ΟΡΕΣΤΗΣ

Σήμερα τρέχει αλλού το μυαλό σου... Τι γίνεται, Άλντον;

ΑΛΝΤΟΝ

Δεν έχω κάτι, κύριε. Χθες το απόγευμα είχε πολλή δουλειά
στο μαγαζί και...

ΟΡΕΣΤΗΣ

Πρέπει να ξεκουράζεσαι. Ξέρεις, η φετινή βαθμολογία θα
μετρήσει στην επόμενη...

ΑΛΝΤΟΝ

Κύριε, ευχαριστώ για όσα κάνετε για εμένα και μάλιστα
χωρίς να δέχεστε αμοιβή... αλλά το ξέρετε ότι προηγείται η
Κατερίνα...

ΟΡΕΣΤΗΣ

Τα έχετε συγκεντρώσει;

ΑΛΝΤΟΝ

Όχι, όχι... Δεν... Ο τελευταίος γιατρός...

ΟΡΕΣΤΗΣ

Άλντον, άκουσέ με, σε εμένα μιλάς, στον γυαλάκια! Σε είδα
τις προάλλες να μιλάς με αυτόν τον Απόστολο...

ΑΛΝΤΟΝ

(τον διακόπτει αμήχανα)

Κύριε, με ρωτούσε διάφορα. Δεν ήθελε κάτι...

Ο Ορέστης μένει για λίγο σκεπτικός και μετά αρχίζει να
ξαναγράφει. Ο Άλντον ακολουθεί κι εκείνος με κάποια
νευρικότητα, ενώ συνεχίζουν το μάθημα.

ΣΚΗΝΗ 5. ΕΕ. ΑΥΛΗ ΣΠΙΤΙΟΥ – ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Ο Βασίλης κλωτσάει πέτρες έχοντας το κεφάλι σκυφτό αποφεύγοντας να κοιτάξει την κάμερα και πηγαινοέρχεται. Ο εικονολήπτης φαίνεται να του απευθύνει ερωτήσεις.

ΕΙΚΟΝΟΛΗΠΤΗΣ

Είστε φίλοι με τον Άλντον;

ΒΑΣΙΛΗΣ

Αυτόν να ρωτήσετε. Δεν με εμπιστεύεται πλέον...

ΕΙΚΟΝΟΛΗΠΤΗΣ

Έχεις μιλήσει σε κάποιον;

ΒΑΣΙΛΗΣ

Επειδή τον ξεχώρισε ο γυαλάκιας νομίζει ότι είναι και κάποιος... (ψιθυριστά και ενοχλημένα) Έλα τώρα με τον Αλβανό...

Πλησιάζει την κάμερα δίνοντας την εντύπωση ότι προσπαθεί να την κλείσει. Μαύρη οθόνη.

ΣΚΗΝΗ 6. ΕΣ. ΓΡΑΦΕΙΟ ΔΙΕΥΘΥΝΤΗ – ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Ο Διονύσης Κυριακόπουλος (62), ο διευθυντής είναι όρθιος μπροστά στο γραφείο και συνομιλεί σιγανά με την Έλσα. Βλέπουμε ότι βρίσκονται πολύ κοντά. Ο διευθυντής της κρατά με το ένα χέρι το χέρι της και με το άλλο της χαϊδεύει το μάγουλο. Εκείνη αποτραβιέται, παίρνοντας νευρικά το χέρι της από το δικό του προσπαθώντας να μην χάσει την αυτοκυριαρχία της.

ΔΙΟΝΥΣΗΣ

(καθησυχαστικά)

Έλσα, λυπάμαι. Σε ένα μήνα θα πρέπει να
βρείτε αλλού να μείνετε. Θα βρεθεί κάτι άλλο.

ΕΛΣΑ

(φανερά προβληματισμένη)

Μα δεν καταλαβαίνω... Γιατί; Αν είναι το πρόβλημα το
παράπηγμα που φτιάξαμε δίπλα με το γιο μου, να το
γκρεμίσουμε...

ΔΙΟΝΥΣΗΣ

Δεν καταλαβαίνεις γλυκιά μου... Οι μέτοχοι θέλουν να
δραστηριοποιηθούμε... τουριστικά. Θα αξιοποιήσουμε την
παραλία... θα χτίσουμε... Έχε μου εμπιστοσύνη. Σε έχω αφήσει
ποτέ έτσι όλα αυτά τα χρόνια που είσαι... εδώ... σε εμένα...;

Όση ώρα μιλάει ο Διονύσης, η Έλσα είναι αμίλητη και
καθαρίζει. Στέκεται σε μια στιγμή και τον κοιτάζει που
τακτοποιεί κάτι έγγραφα χωρίς να τη κοιτάζει, καθώς της
μιλάει. Εκείνη την ώρα, χτυπάει η πόρτα και μπαίνει μια
γυναίκα, η γραμματέας του Διονύση, τον πλησιάζει και
εκείνος την κοιτάζει λάγνα. Η Έλσα τους παρατηρεί κάπως
έκπληκτη κι ύστερα εκείνος της κάνει απότομα νόημα να
βγει έξω. Βγαίνοντας ακούει τα γέλια τους και σχεδόν
ξέπνοα ακουμπάει με την πλάτη της στην πόρτα κλείνοντας
τα μάτια πονεμένα.

Δανέζικου Δόγματος '95, case study: Lars Von Trier, Thomas Vinterberg»

ΣΚΗΝΗ 7. ΕΕ. ΑΥΛΗ ΕΣΤΙΑΤΟΡΙΟΥ – ΒΡΑΔΥ

Ο Άλντον πηγαينوέρχεται και σερβίρει τον κόσμο που κάθεται στα τραπέζια. Μέσα στην κουζίνα μιλάει και γελάει με τους άλλους εργαζόμενους. Μια γυναίκα που κάθεται στο ταμείο τον αγριοκοιτάζει. Κάποια στιγμή ένας άντρας, ο Γιάννης (65) ετών, ο ιδιοκτήτης του εστιατορίου του νεύει να πάει κοντά του.

ΓΙΑΝΝΗΣ

(προβληματισμένα)

Άκου παλικάρι μου, το μαγαζί δεν πάει καλά... Δεν θέλω...

ΑΛΝΤΟΝ

Τι έγινε κυρ Γιάννη; Τι συμβαίνει;

ΓΙΑΝΝΗΣ

(διστακτικά)

Άλντον, δεν έχω επιλογή...

Ο Άλντον κοιτάζει γύρω του πικραμένα και με μία απόκοσμη ένταση. Αφήνει το δίσκο στο τραπέζι. Ο Γιάννης του λέει να δουλέψει μια εβδομάδα ακόμα μέχρι να βρει κάτι άλλο και τον πιάνει παρηγορητικά από τον ώμο. Εκείνος τραβιέται... και μετά από λίγο πάει να τον πιάσει από τον γιακά. Κάποιοι σηκώνονται να πάνε κοντά τους αλλά ο Γιάννης κάνει νόημα να μην πλησιάσουν.

ΑΛΝΤΟΝ

(εκνευρισμένα)

Τώρα σε πείραξε ότι είμαι Αλβανός; Ε;

ΓΙΑΝΝΗΣ

Φύγε ήρεμα Άλντον. Δεν είναι γι' αυτό. Να προσέχεις τις
παρέες σου.

ΣΚΗΝΗ 8. ΕΞ. ΠΕΖΟΔΡΟΜΙΟ ΜΠΡΟΣΤΑ ΑΠΟ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑΤΑ -
ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Ο Άλντον προχωράει με την Κατερίνα κρατώντας τη σχολική της τσάντα. Εκείνη χρησιμοποιεί πατερίτσα από την δεξιά πλευρά. Σταματάνε σε ένα κατάστημα με παγωτά και ο Άλντον μετράει τα νομίσματά του. Της αγοράζει ένα και συνεχίζουν. Καθώς περπατάνε, η πατερίτσα μπλέκεται σε ένα ψηλό τραπέζι μιας καφετέριας που καλύπτει το πεζοδρόμιο και πέφτει κάτω. Κάποιοι κοιτάνε παραξενεμένα, ενώ ο Άλντον τη βοηθάει γρήγορα να σηκωθεί. Τρεις θαμώνες ψιθυρίζουν κάτι μεταξύ τους κοιτάζοντας την Κατερίνα. Ο Άλντον πηγαίνει κοντά στον έναν και του ζητάει το λόγο. Πιάνονται στα χέρια και πέφτουν κάτω. Βλέπουμε το Βασίλη να παρεμβαίνει άμεσα και να τους χωρίζει τραβώντας με δύναμη τον Άλντον. Ο Βασίλης πιάνει από το χέρι την Κατερίνα και τη ρωτάει πώς είναι. Ο Άλντον τους πλησιάζει κρατώντας τη μύτη του που έχει ανοίξει.

ΑΛΝΤΟΝ

Φύγε καλύτερα, Βασίλη. Εσύ ήσουν... Εσύ ήσουν στην αποθήκη...
Και στον κυρ Γιάννη, εσύ μίλησες! Τι του είπες ότι θα τον
κλέψω;;;

ΒΑΣΙΛΗΣ

Άλντον, για σένα το έκανα. Πού να φανταστώ ότι ο γέρος θα σε διώξει; Και με τον άλλον ήθελα να στο χαλάσω ρε, να μην μπλέξεις!

ΑΛΝΤΟΝ

(ειρωνικά)

Για μένα;;; Άκου ρε, τι λέει!!! Φύγε, Βασίλη! Θα κάνω κανένα κακό!

Η Κατερίνα έχει αρχίσει να κλαίει. Ο Βασίλης φεύγει.

ΣΚΗΝΗ 9. ΕΣ. ΤΡΟΧΟΣΠΙΤΟ - ΑΠΟΓΕΥΜΑ

Ο Άλντον κάθεται και η Έλσα από πάνω του καθαρίζει τη μύτη από τα αίματα. Τον επικρίνει για τη συμπεριφορά του και του επισημαίνει πως την απογοήτευσε. Η Κατερίνα χτυπάει επαναλαμβανόμενα το κουτάλι στο πιάτο έχοντας σκυμμένο το κεφάλι. Η Έλσα τη μαλώνει να σταματήσει κι εκείνη αρχίζει να στριγγλίζει. Ο Άλντον την παίρνει αγκαλιά και την παρηγορεί, την σηκώνει και την πηγαίνει στο κρεβάτι. Κάθεται δίπλα της και σιγοτραγουδάει ένα παιδικό τραγούδι. Η Έλσα σκεπτική ανοίγει την τσάντα της και βγάζει κάποια έγγραφα. Τα κοιτάζει προσεκτικά. Το κινητό της τηλέφωνο χτυπάει, τα αφήνει στο τραπέζι και βγαίνει έξω να μιλήσει. Ο Άλντον πηγαίνει στην κουζίνα να φέρει νερό, ενώ καθησυχάζει την Κατερίνα. Το βλέμμα του πέφτει πάνω στα έγγραφα και τα διαβάσει.

ΣΚΗΝΗ 10. ΕΞ. ΑΥΛΗ ΕΣΤΙΑΤΟΡΙΟΥ – ΑΠΟΓΕΥΜΑ

Ένας άντρας (50) κάθεται σε ένα τραπέζι και πίνει καφέ.
Χαζεύει στο κινητό του. Σηκώνει το κεφάλι και δείχνει να
απευθύνεται στον εικονολήπτη.

ΑΝΤΡΑΣ

(υπαινικτικά)

Έλα τώρα... Δεν καταλαβαίνεις... Όλα τα προγνωστικά εναντίον
του. Φαινόταν το πράγμα... Πήγε να σηκώσει κεφάλι και... Είδες
όμως...;

ΕΙΚΟΝΟΛΗΠΤΗΣ

Εσείς το περιμένατε; Τον ξέρατε τον Άλντον;

ΑΝΤΡΑΣ

Όταν πιέζεις κάποιον τόσο πολύ και τον ωθείς στα όρια του,
δεν αφήνεις και πολλά περιθώρια... Ή τα βάζει με το θηρίο ή
τον παίρνει το ρεύμα...

ΕΙΚΟΝΟΛΗΠΤΗΣ

Εσείς, τι θα του λέγατε τώρα;

ΑΝΤΡΑΣ

Τι να του έλεγα δηλαδή; Άξιος παλικάρι μου...

Ο άντρας ξανασκύβει στο κινητό του και σταματάει να μιλάει.

ΣΚΗΝΗ 11. ΕΞ. ΑΥΛΗ ΤΡΟΧΟΣΠΙΤΟΥ – Εημέρωμα

Μια ομάδα εργατών είναι συγκεντρωμένη έξω από το τροχόσπιτο της Έλσας και χτυπάνε δυνατά την πόρτα. Δύο από αυτούς βρίζουν και φτύνουν κάτω εκνευρισμένοι. Φωνάζουν και απειλούν. Ένας άλλος τους κάνει νόημα να ηρεμήσουν, προχωράει πιο μπροστά και αρχίζει να μιλάει επιτηδευμένα καθησυχαστικά.

ΑΝΤΡΑΣ

Έλσα, καλή μου, βγες έξω, σε παρακαλώ.

Θέλουμε να σου μιλήσουμε.

Όμορφα και ήρεμα.

Η πόρτα ανοίγει. Η Έλσα στέκεται στην πόρτα αγουροξυπνημένη και τους κοιτάζει τρομαγμένα αλλά και με απορία, ενώ τυλίγεται στη ζακέτα της. Κάποιοι από τους εργάτες την κοιτούν επιτιμητικά.

ΑΝΤΡΑΣ

Άκου, Έλσα. Μη φοβάσαι. Δεν ήρθαμε...

Λείπουν χρήματα, Έλσα. Από την αποθήκη. Είναι... είναι η μισθοδοσία των εργατών, Έλσα.

ΕΛΣΑ

Κι εγώ τι σχέση μπορεί να έχω; Με κατηγορείτε...

Ότι... Τα έκλεψα;;;

ΑΝΤΡΑΣ

Όχι... όχι, εσύ Έλσα...

Μέσα από την ομήγυρη ακούγονται βωμολοχίες, «το μπάσταρδό σου», «ο αλήτης», «ο βρωμοαλβανός», «Δεν θα

Δανέζικου Δόγματος '95, case study: Lars Von Trier, Thomas Vinterberg»

γλιτώσει, αν δεν τα δώσει πίσω». Η Έλσα στέκεται βουβή, δίπλα της εμφανίζεται η Κατερίνα και της αγκαλιάζει τρομαγμένη το πόδι. Οι εργάτες σιωπούν κάπως.

ΑΝΤΡΑΣ

Τον είδαν να βγαίνει, Έλσα, από την αποθήκη. Άκου... Δεν πήγαμε στην αστυνομία... αλλά αν δεν μας τα φέρει πίσω... καταλαβαίνεις Έλσα, έτσι;

ΕΛΣΑ

(θαρρετά)

Ο Άλντον βγήκε να ψάξει δουλειά. Ο γιος μου δεν έχει κάνει κάτι. Ξέρετε ότι δουλεύει από μικρό παιδί. Φύγετε τώρα. Αν γνωρίζει κάτι, θα το πει... Ποτέ δεν θα έκλεβε!

Η Έλσα με τα τελευταία λόγια, μπαίνει μέσα και κλείνει την πόρτα απότομα. Τους ακούει που συζητάνε. Αγκαλιάζει την Κατερίνα και κλαίει πνίγοντας τους λυγμούς της.

ΣΚΗΝΗ 12. ΕΞ. ΕΓΚΑΤΑΛΕΛΕΙΜΜΕΝΟ ΚΤΗΡΙΟ - ΒΡΑΔΥ

Ο Άλντον βρίσκεται μέσα σε ένα γκρεμισμένο κτήριο και πηγαينوέρχεται νευρικά. Ανοίγει το κινητό του, παίρνει ένα τηλέφωνο αλλά αμέσως το κλείνει. Πιάνει το κεφάλι του. Στο πάτωμα έχει ένα μαύρο σακίδιο πλάτης. Εαναπαίρνει το τηλέφωνο και καλεί κάποιον.

ΑΛΝΤΟΝ

Δανέζικου Δόγματος '95, case study: Lars Von Trier, Thomas Vinterberg»

Τα έχω... Ναι. Με κατάλαβαν, γι' αυτό... Εντάξει, θα τα αφήσω εδώ. Όχι, δεν με ακολούθησε κανείς. Εντάξει... Θα φύγω, τώρα. Κλείνω.

Ο Άλντον αφήνει σε μια γωνία το σακίδιο και βγαίνει προσεκτικά έξω. Προχωράει γρήγορα. Ακολουθεί στενά δρομάκια, μέχρι που φτάνει στο τροχόσπιτο. Περιμετρικά όμως της περιοχής βλέπει μια κίτρινη κορδέλα. Διαβάζει, «Ιδιωτική περιουσία, μην εισέρχεστε!». Φωνάζει τη μητέρα του και την αδελφή του αλλά δεν παίρνει απάντηση. Περνάει κάτω από την κορδέλα και προσπαθεί να ξεκλειδώσει το τροχόσπιτο. Δεν τα καταφέρνει και αρχίζει να το κλωτσάει, ενώ βρίζει και φωνάζει. Πέφτει κάτω και κλαίει... Βρίζει και μετά μένει για λίγο ανέκφραστος με το βλέμμα του να πλανάται, ώσπου άξαφνα σηκώνεται και φεύγει.

ΣΚΗΝΗ 13. ΕΣ. ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΟ – ΜΗΧΑΝΟΥΡΓΕΙΟ

Ο Άλντον μπαίνει ορμητικά μέσα στο εργοστάσιο. Ακούγεται ο εκκωφαντικός θόρυβος από τις μηχανές. Οι εργάτες τον βλέπουν που περνάει γρήγορα ανάμεσά τους και τον κοιτούν μοχθηρά σταματώντας τη δουλειά τους. Εκείνος κλείνει το γενικό διακόπτη λειτουργίας και οι μηχανές σταματούν. Ανεβαίνει σε μια σκάλα και τους καλεί όλους να τον ακούσουν.

ΑΛΝΤΟΝ

(φωνάζοντας)

Κυριακόπουλε, κατέβα κάτω! Κυριακόπουλε! Θέλω να τα πω μπροστά σου! Να με κοιτάς στα μάτια! Ακούστε! Εγώ πήρα τα λεφτά σας, ναι! Αλλά εκτελούσα εντολές! Του αφεντικού σας, ρε ! Που φαλίρισε και έχασε τα πάντα. Με τα κλεμμένα

Δανέζικου Δόγματος '95, case study: Lars Von Trier, Thomas Vinterberg»

Θα ξαναξεκινούσε, λέει !! Θα μας άφηνε να μείνουμε στο τροχόσπιτο αν τα έκλεβα και του τα έδυνα! Ακούτε;

Όση ώρα ο Άλντον μιλάει, η Έλσα εμφανίζεται και τρέχει να πάει κοντά του αλλά εκείνος της κάνει νόημα να μην τον πλησιάσει. Ο Κυριακόπουλος με αλαζονικό βλέμμα κατεβαίνει από την απέναντι σκάλα και στέλνει δύο υπαλλήλους του να τον σταματήσουν. Τον πιάνουν και τον τραβάνε αλλά εκείνος αντιστέκεται σθεναρά. Τον σηκώνουν αλλά εκείνος ωρύεται να τον ακούσουν, ώσπου ο ένας του δίνει μια γροθιά. Ο Άλντον παλεύει ακόμα να ελευθερωθεί και να μιλήσει. Η Έλσα τότε τρέχει προς τον Κυριακόπουλο.

ΕΛΣΑ

Είσαι στ' αλήθεια άτυχος...

ΔΙΟΝΥΣΗΣ

(ειρωνικά)

Μάζεψε το γιο σου γιατί θα το φάει το κεφάλι του...

ΕΛΣΑ

Θες να πεις... το γιο ΜΑΣ!

ΔΙΟΝΥΣΗΣ

(έκπληκτος, την πιάνει με δύναμη από το μπράτσο)

Τι είναι αυτά που λες; Μην τα βάζεις μαζί μου!

ΕΛΣΑ

Δανέζικου Δόγματος '95, case study: Lars Von Trier, Thomas Vinterberg»

Δε νομίζω ότι έχεις άλλο γιο... Έτσι δεν είναι; Ό,τι
έφτιαξες, θα τελειώσει μαζί σου! Αυτός, όμως, ο
δεκαοχτάχρονος νεαρός με την Αλβανίδα μάνα, είναι η
μοναδική σου συνέχεια!

Ο Διονύσης χαλαρώνει έκπληκτος το χέρι του και κοιτάζει
με μάτια γουρλωμένα τον Άλντον, ενώ οι δύο άντρες τον
κακομεταχειρίζονται. Ο Διονύσης τα έχει χαμένα. Κοιτάζει
την Έλσα που του ανταποδίδει ένα ειρωνικό βλέμμα. Πιάνει
το κεφάλι του και χάνει την αλαζονική έκφραση που συνήθως
έχει. Προσπαθεί να βρει την αυτοκυριαρχία του. Τη ρωτάει
αν ο Άλντον γνωρίζει ότι είναι ο πατέρας του. Η Έλσα
νεύει αρνητικά. Έπειτα ο Διονύσης φωνάζει δυνατά στους
άντρες του να σταματήσουν. Εκείνοι υπακούνε κι ο Άλντον
καταπονημένος ξανανεβαίνει τη σκάλα και στέκεται όρθιος
ασθμαίνοντας.

ΑΛΝΤΟΝ

(με όση δύναμη του απομένει)

Λοιπόν, Κυριακόπουλε; Θα μιλήσεις;

ΤΕΛΟΣ

4. Θεωρητικές αναφορές από το Δόγμα '95 και την μπρεχτική αισθητική στο περιεχόμενο του σεναρίου

Το *Ενάντια στα προγνωστικά* δεν φιλοδοξεί να γίνει μία ταινία Dogme '95, ούτε βέβαια μπορεί να χαρακτηριστεί ως ένα μετα-μπρεχτικής προσέγγισης σενάριο. Αυτό που επιχειρήθηκε είναι να αξιοποιηθούν σε κάποιο βαθμό, στον οποίο αυτό κρίθηκε εφικτό, το ανατρεπτικό πνεύμα του δόγματος '95 και η μπρεχτική θεώρηση για τον κινηματογράφο που η αδελφότητα των Δανών και κυρίως ο Lars Von Trier, υιοθέτησε στις ταινίες του. Η ρήξη του Δόγματος με τις κλασικές ψευδαισθησιακές πρακτικές του εμπορικού κινηματογράφου, οι οποίες καλλιεργούν και προωθούν την απλοϊκή πρόσληψη της πραγματικότητας, σε συνδυασμό με την ρηξικέλευθη μπρεχτική θεώρηση που επιδιώκει να αφυπνίσει και να προβληματίσει το θεατή, στάθηκαν πηγή έμπνευσης αλλά και γόνιμου προβληματισμού στη δημιουργία του εν λόγω σεναρίου.

Αυτό που πρέπει εξαρχής να σημειωθεί είναι πως οι κανόνες του Dogme '95, σύμφωνα με την κατηγοριοποίησή τους, η οποία αναλύθηκε στο θεωρητικό μέρος¹⁵, αφορούν σε μεγάλο βαθμό στην κινηματογραφική παραγωγή και τη σκηνοθεσία, γεγονός που περιορίζει τη δυνατότητα να γίνουν αντιληπτοί στη συγγραφή του σεναρίου. Ωστόσο όσοι αφορούν στο περιεχόμενο, καταβλήθηκε προσπάθεια να γίνουν σαφείς, εμμένοντας σε δύο βασικές αρχές του Δόγματος, την υπεροχή στην απεικόνιση της διαδραματιζόμενης στιγμής έναντι του συνόλου και στην εκμαίευση της αλήθειας από τους χαρακτήρες και τις σκηνές¹⁶.

Έτσι λοιπόν τηρώντας κάποιους θεμελιώδεις κανόνες της δανέζικης διακήρυξης, όπως της διαδραμάτισης των σκηνών στο εδώ και τώρα, αφού το δράμα λαμβάνει χώρα στην νησιωτική Ελλάδα του σήμερα σε χώρους φυσικούς και χωρίς την επιπρόσθετη προσθήκη ξεχωριστών ήχων, επιδιώχθηκε η αυθεντικότητα τόσο στη θεματική του σεναρίου όσο και στην αφηγηματική δομή.

Η οικογενειακή γιορτή του Thomas Vinterberg και *οι Ηλίθιοι* του Lars Von Trier στάθηκαν εφελθία έμπνευσης του εν λόγω σεναρίου αλλά και πεδία εξερεύνησης

¹⁵ Βλ. 2.2

¹⁶ Βλ. Όρκο Αγνότητας στην υποσημείωση ³ του κεφ. 2.2

Δανέζικου Δόγματος '95, case study: Lars Von Trier, Thomas Vinterberg»

και κατανόησης των θεματικών και πρακτικών των ταινιών του Dogme '95. Το σενάριο του *Ενάντια στα προγνωστικά* πραγματεύεται σύγχρονα κοινωνικά θέματα, όπως τον φυλετικό αλλά και κοινωνικό ρατσισμό, την περιθωριοποίηση των ανθρώπων από χαμηλότερα κοινωνικά στρώματα, την αυξανόμενη τουριστικοποίηση της νησιωτικής χώρας, την ανθρώπινη αλλοτρίωση στο βωμό του χρήματος, την ανεπάρκεια των κρατικών μηχανισμών για τη στήριξη των μονογονεϊκών οικογενειών και τέλος τον προσωπικό αγώνα των νέων ανθρώπων για μία καλύτερη ζωή.

Η πλοκή της ιστορίας στερείται αφηγηματικών τεχνασμάτων σύμφωνα με τα προστάγματα του Dogme '95 ακολουθώντας μια γραμμική αφήγηση που όμως διακόπτεται κάποιες φορές για να υπονομεύσει τη νοηματική ροή κατά τη μπρεχτική φιλοσοφία, ενώ εκλείπει η αιτιοκρατική σύνδεση στην παράθεση των σκηνών. Παρακολουθούμε δηλαδή στιγμιότυπα από τη ζωή του πρωταγωνιστικού χαρακτήρα, του Άλντον, τα οποία αποκαλύπτουν φαινομενικά αναίτια το πώς σχετίζεται στις διαπροσωπικές του σχέσεις αλλά και τα προβλήματα που ταλανίζουν αυτόν και την οικογένειά του. Ο χαρακτήρας του ως παρίας με παραβατική συμπεριφορά σε μια μικρή, κλειστή κοινωνία, σκιαγραφημένος ως αντιήρωας, στοιχείο ρεαλιστικής απεικόνισης πραγματικών προσώπων, δεν ευνοεί την ταύτιση, παρά μόνο έως ένα βαθμό την ενσυναίσθηση.

Έτσι προκύπτει μια διαφορετική προσέγγιση εν είδει μπρεχτικής αποστασιοποίησης, που ενισχύεται κυρίως από τις δύο εμβόλιμες, διάσπαρτες και χωρίς ντετερμινιστική λογική συνεντεύξεις. Αυτές επιχειρούν την απόσχιση της άκριτης και παθητικής παρακολούθησης του θεατή μπλοκάροντας την αφηγηματική ροή και αποπροσανατολίζοντας τη μυθοπλαστική συνοχή με την κατάλυση «του τέταρτου τοίχου», επιφέροντας μια κάποια σύγχυση στο θεατή και εντείνοντας τον προβληματισμό του επί των απεικονιζόμενων δράσεων.

Βλέπουμε δηλαδή ένα δευτερεύον πρόσωπο, τον ανταγωνιστή, τον Βασίλη, να απαντάει σε ερωτήσεις, που υποθέτουμε ως θεατές ότι γίνονται από τον εικονολήπτη. Έτσι η κάμερα δεν αποτελεί μόνο εργαλείο καταγραφής των αναπαριστώμενων δράσεων αλλά παρεμβαίνει ενεργά εν είδει προέκτασης του θεατή ή εξωτερικού παράγοντα που συνδιαμορφώνει το νόημα του σεναρίου. Το δεύτερο πρόσωπο, που του απευθύνονται ερωτήσεις για τον Άλντον είναι κάποιος ουδέτερος παρατηρητής της ιστορίας που καταθέτει μια άλλη άποψη από αυτή του Βασίλη. Τοιοιτοτρόπως,

Δανέζικου Δόγματος '95, case study: Lars Von Trier, Thomas Vinterberg»

επιδιώκεται να επιτευχθεί κι ένας ακόμα στόχος του Dogme '95 αλλά και της μπρεχτικής θεώρησης, να γίνει το κοινό συν-δημιουργός της απόδοσης του σεναρίου δίνοντας τη δική του ερμηνεία στα νοηματικά κενά που προκύπτουν, ανταποκρινόμενο ενεργά κρίνοντας τα όσα συμβαίνουν.

Ένα ακόμα επιτελεστικό εργαλείο της δανέζικης δογματικής αλλά και μπρεχτικής αισθητικής, πέρα από τη χαλαρή δραματουργία που επιδιώχθηκε κατά τη συγγραφή του σεναρίου, είναι η ημιτελής πραγμάτευση του θέματος και όχι η απλή απεικονιστική προσομοίωσή του, έτσι ώστε να εγείρει ερωτήματα που αναθεωρούνται κατά την εξέλιξη της δράσης ως ένα υλικό που παραμένει σχετικά ανεπεξέργαστο κατά τα πρότυπα του Trier. Ο Άλντον είναι διαρκώς θυμωμένος αλλά εργατικός, στοργικός με την αδελφή του αλλά εχθρικός με τη μητέρα του και τον περίγυρό του. Αγωνίζεται να πετύχει στη ζωή του αλλά είναι έτοιμος να παρανομήσει. Διατηρεί διαπροσωπικές σχέσεις με ανθρώπους χωρίς ξεκάθαρες προθέσεις απέναντί του, ενώ δεν είναι εύκολο να αντιληφθούμε πάντα τα κίνητρά του, καθώς συχνά εκδηλώνει παραβατική συμπεριφορά. Τον ακολουθούμε σε μία διαρκή κίνηση και αναζήτηση στην προσπάθειά του να βρει τη θέση του στην κοινωνία, να διαμορφώσει το μέλλον του αλλά και να φροντίσει τα μέλη της οικογένειάς του, αφού στερείται της πατρικής φροντίδας.

Τέλος, θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι στην τρίτη πράξη, αυτό που συνιστά εργαλείο ουσιαστικής κινητοποίησης του κοινού καθιστώντας το συμπαραγωγό του σεναριακού νοήματος και προτρέποντάς το να αναλογιστεί τα όσα αναπαριστώμενα έχει παρακολουθήσει, δεν είναι άλλο από το ανοιχτό τέλος, το οποίο έχει επιτρέψει την κορύφωση (climax) της ιστορίας αλλά όχι και τη λύση (resolution), καθώς δεν δίνεται η ευκαιρία να καταλαγιάσει η ένταση της κορύφωσης. Το κοινό δεν αποκομίζει λοιπόν μια κλειστή εμπειρία, δεν τακτοποιούνται όλες οι σκέψεις του και δεν ικανοποιούνται τα συναισθήματά του, αφού μένουν μετέωρα. Ο Κυριακόπουλος μαθαίνει ότι ο Άλντον είναι γιος του αλλά δεν μας αποκαλύπτεται τι απαντά στο τελευταίο ερώτημα του δεύτερου σχετικά με την ενοχή του, «Λοιπόν Κυριακόπουλε, θα μιλήσεις ;», όπως δεν μαθαίνουμε και πώς θα αντιδράσει στο άκουσμα αυτής της συγκλονιστικής αποκάλυψης και αν θα το αποδεχθεί. Το ίδιο μένουμε να αναρωτιόμαστε και για την αντίδραση του Άλντον, αν ανακαλύψει και εκείνος ποιος είναι ο πατέρας του. Το κοινό παραμένει σε αμφιβολία, με μερικά μονάχα ερωτήματα να έχουν απαντηθεί, όπως αν και γιατί ο Άλντον έκλεψε τη μισθοδοσία

Δανέζικου Δόγματος '95, case study: Lars Von Trier, Thomas Vinterberg»

των υπαλλήλων και βέβαια ποιος είναι τελικά ο πατέρας του, ενώ τα συναισθηματικά τόξα που έχουν ανοίξει παραμένουν μη ολοκληρωμένα. Το τελευταίο αναπάντητο ερώτημα επίσης, λειτουργεί συμβολικά, καθώς στο πρόσωπο του Άλντον μπορούμε να δούμε τη νέα γενιά ανθρώπων, αλλοδαπών και μη, οι οποίοι όντας απογοητευμένοι από την αναληγσία και εκμετάλλευση της άρχουσας τάξης που τους παγιδεύει (Κυριακόπουλος), αντιστέκονται και αγωνίζονται για ένα καλύτερο αύριο.

Καίρια επίσης ερωτήματα που γεννήθηκαν κατά την εξέλιξη της δράσης, όπως αν η μικρή Κατερίνα θα θεραπευτεί, αν τα προβλήματα στέγασης της οικογένειας του Άλντον θα βρουν λύση, αν θα αλλάξει στάση η τοπική κοινωνία απέναντί τους, δεν απαντώνται, καθώς το σενάριο και η αφηγηματική του δομή στα πρότυπα των ταινιών του Dogme '95, φιλοδοξούν να προκαλέσουν το θεατή, να διαταράξουν την εσωτερικευμένη πλέον ανάγκη του από το κλασικό σινεμά για ένα ομαλό, καθησυχαστικό τέλος, όπου όλα τα προβλήματα τακτοποιούνται και λύνονται. Η μεταμοντερνιστική φιλοσοφία του Δόγματος αντιβαίνει σε αυτό το κατεστημένο, αφού απώτερος σκοπός του αποτελεί η αποτύπωση της αληθινής ζωής που εξ' ορισμού είναι ρευστή, χαοτική, άδικη, απρόσμενη, κατακερματισμένη και συχνά αδύνατο να προβλεφθεί και να κατανοηθεί.

Βιβλιογραφία

Abrams, M.H. (2020), *Λεξικό λογοτεχνικών όρων : Θεωρία, ιστορία, κριτική λογοτεχνίας*, Αθήνα : Πατάκης

Anon (2002) Dogme 95- News Available from: <http://www.tyropall.2/film/dogme95/news/interview/index.htm>

Barry, P. (2013), *Γνωριμία με τη θεωρία: Μια εισαγωγή στη λογοτεχνική και πολιτισμική θεωρία*, Αθήνα: Βιβλιόραμα.

Bayman, L. (Ed.). (2011). *Directory of World Cinema: Italy*. Bristol, UK/Chicago, USA: Intellect.

Betemps, M.-L. (2002). *Dogmatic festen: How a viewer could not escape Thomas Vinterberg's Festen*.

Björkman, S. (2003) *Trier on von Trier*, trans. by Neil Smith, London: Faber and Faber

Bordweel, D. και Thompson, K. (2011), *Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου*, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Celli, C. & Cottino-Jones, M. (2007). *A New Guide to Italian Cinema*. New York: Palgrave Macmillan

Comolli, J-L., Narboni, J.(1990) 'Cinema/Ideology/Criticism', trans. by Susan Bennett, in *Cahiers du Cinéma Volume 3 1969-1972: The Politics of Representation*, ed. by Nick Brown , London: Routledge

During, L. (2009). *Innocence and Ontology: The Truthfulness of André Bazin*. In Trifonova, T. (Ed.). *European Film Theory* (pp. 257-270). New York: Routledge

Fargier, J.-P.(1971) 'Parenthesis or Indirect Route', trans. by Susan Bennett, in *Screen*

Field, S. (1986) *Το σενάριο, Η τέχνη και η τεχνική*, Αθήνα : Κάλβος

Giannetti, L. (2013) *Understanding movies*, Pearson

Δανέζικου Δόγματος '95, case study: Lars Von Trier, Thomas Vinterberg»

Gidal, P. (1979) 'The Anti-Narrative (1978)', in Screen

Gyenge, Z. (2009). Illusions of reality and fiction or the desired reality of fiction: Dogme 95 and the representation of reality. Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies

Heath, St.(1984) 'Lessons from Brecht', in Screen

Hjort, M. (2003). "A Small Nation's Response to Globalization." Hjort, Mette, Scott MacKenzie. *Purity and Provocation Dogma 95*, British Film Institute

Hjort, M., Bondebjerg I. (2001) *The Danish Directors: Dialogues on a contemporary national cinema* Intellect Ltd

Hudlin, E. W. (1980). Understanding the realist tendency in the cinema. Journal of Aesthetic Education

Kelly, R. (2000) *The Name of this Book is Dogme 95*, London: Faber and Faber

Κεχαγιάς, Α. (1997) *Το σενάριο : Από την αρχική ιδέα στην εκτέλεση*, Αθήνα : Έλλην

Κωνσταντοπούλου, Β. (2018) *Εισαγωγή στην αισθητική του κινηματογράφου*, Αθήνα : Αιγόκερως

Mc Kee, R. (2017) *Το σενάριο : Ουσία, δομή, ύφος και βασικές αρχές*, Αθήνα : Πατάκης

Monaco, J. (1976), *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. New York: Oxford University Press

Narboni, J. (1986) 'Towards Impertinence', trans. by Norman King, in Cahiers du Cinéma Volume 2, 1960-1968. *New Wave, New Cinema, Re-evaluating Hollywood*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press

Oxholm, J., Nielsen J.I.(2000) 'The Ultimate Dogma film. An Interview with Jens Albinus and Anne- Louise Hassing on Dogma 2- The Idiots' in P.O.V. : A Danish Journal of Film Studies,

Δανέζικου Δόγματος '95, case study: Lars Von Trier, Thomas Vinterberg»

Peucker, B. (2007) 'Violence and Affect: Haneke's Modernist Melodramas', in *The Material Image: Art and the Real in Film*, Stanford, California: Stanford University Press

Ray, R. B. (1985), *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

Rundle, Peter (2002) Kristian Levring interview "An aesthetic choice" Available from: <http://www.tyropal1.2/film/dogme/news/interview/levring-interview.htm>

Rundle Peter (1999) Soren Kragh Jacobsen interview "why cheat yourself?" Available from: <http://www.tvropa.com/tvropa1.2/film/dogme95/news/interview/jacobsen-interview.htm>

Sorlin, P. (1996). *Italian National Cinema: 1896-1996*. London: Routledge.

Σούμας, Θ.(2021) *Κινηματογραφικοί δημιουργοί*, Αθήνα : Αιγόκερως

Stam, R. (2020) *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*, Αθήνα : Πατάκης

Τερζής, Ν. (2013) *Nouvelle vague – Το σινεμά παίζει με τον εαυτό του*, Αθήνα : Ίων

Τερζής, Ν. (2012), *Η ουσία της φόρμας και της αφηγηματικής δομής στον μοντερνιστικό κινηματογράφο της Nouvelle vague της δεκαετίας του '60: το σινεμά παίζει με τον εαυτό του* (Διδακτορική διατριβή, ΕΚΠΑ)

Vasset, Ph.(2004) *ScriptGenerator Serpents Tail*

Wollen, P. (1976) 'Ontology and Materialism in Film', in *Screen*

Υπεύθυνη Δήλωση Συγγραφέα:

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