

Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών  
Κοινό Διαπανεπιστημιακό Μεταπτυχιακό  
Πρόγραμμα Σπουδών στη Δημιουργική Γραφή

Διπλωματική Εργασία

«Ρομαντισμός, η μεταφυσική σχέση του φωτός και του σκοταδιού ως  
κινηματογραφικό ρεύμα και η Γοτθική μυθοπλασία μέσα από τις  
ταινίες : Rosemary's Baby (1968) του Polanski και Rebecca (1940)  
του Hitchcock»

ΙΩΑΝΝΑ ΕΥΣΤΑΘΟΠΟΥΛΟΥ

Επιβλέπων καθηγητής Ιωάννης Μήτσου

Πάτρα, Ιανουάριος 2025

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία της φοιτήτριας της Ιωάννας Ευσταθοπούλου που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής 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. Ο συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.

**«Ρομαντισμός, η μεταφυσική σχέση του φωτός και του σκοταδίου  
ως κινηματογραφικό ρεύμα και η Γοτθική μυθοπλασία μέσα από  
τις ταινίες : Rosemary's Baby (1968) του Polanski και Rebecca  
(1940) του Hitchcock»**

ΙΩΑΝΝΑ ΕΥΣΤΑΘΟΠΟΥΛΟΥ

Επιτροπή Επίβλεψης Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπων Καθηγητής:  
Ιωάννης Μήτσου  
Καθηγητής - Σύμβουλος  
Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο

Συν-Επιβλέπων Καθηγητής:  
Παναγιώτης Ιωσηφέλης  
Καθηγητής - Σύμβουλος  
Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο

Πάτρα, Ιανουάριος 2025

*Στις ηλιαχτίδες μου, Αγγελική και Αναστασία.*

Ευχαριστώ από καρδιάς τον επιβλέποντα καθηγητή μου κ. Μήτσου, για την κατανόηση, καθοδήγηση, υπομονή.

## Περίληψη

Σκοπός αυτής της διπλωματικής εργασίας είναι να εξετάσει τη σχέση του Ρομαντισμού - ιδιαίτερα του γοτθικού μυθιστορήματος- με τις γοτθικές ταινίες του κινηματογράφου.

Αρχικά αναφέρουμε τα πολιτιστικά - κοινωνικά στοιχεία και τις μεταβολές που επήλθαν κατά το τέλος της ορθολογιστική και κλασικής κοσμοθεωρίας οι οποίες οδήγησαν σε ταραχές και επαναστάσεις, μέσα από τις οποίες γεννήθηκαν νέα κινήματα και νέες ιδέες. Έπειτα αναλύουμε τη σκέψη του ρομαντικού καλλιτέχνη μέσα σε αυτή τη νέα πραγματικότητα και αναδεικνύουμε πως η γερμανική ρομαντική τέχνη είναι ένα παράθυρο έκφρασης των συναισθημάτων του. Επίσης αναζητούμε τα κοινά στοιχεία του παραμυθιού, της φαντασίας και της γοτθικής λογοτεχνίας και διερευνούμε πως αυτά αποτυπώνονται μέσα από τον κινηματογράφο. Η έρευνα μας βασίζεται σε δυο συγκεκριμένες ταινίες γοτθικού χαρακτήρα, τις : Rosemary's Baby (1968) του Polanski και Rebecca (1940) του Hitchcock. Στόχος μας είναι να προβάλλουμε τα γοτθικά χαρακτηριστικά τους και να επισημάνουμε τι είναι αυτό που προσπαθούν να επιτύχουν οι δημιουργοί, ποια γνωρίσματα είναι αυτά που επιθυμούν να αναδείξουν και ποια συναισθήματα να δημιουργήσουν. Με δεδομένο ότι ο Ρομαντισμός στράφηκε στην σκοτεινή πλευρά του ανθρώπου και της φύσης, για να αναδείξει την εσωτερικότητα και στην φαντασία, για να απογειώσει την δημιουργία, φωτίζουμε τις ιδιαιτερότητες της γοτθικής μυθοπλασίας, τόσο στην λογοτεχνία όσο και στον κινηματογράφο. Εστιάζουμε, μέσα από λογοτεχνικά και κινηματογραφικά παραδείγματα, στο πως οι δυο διαφορετικές μορφές τέχνης, αλληλοεπιδρούν και δημιουργούν, με διαφορετικά μέσα, αλλά με κοινό σκοπό την κάθαρση του δέκτη. Τέλος παρουσιάζεται ένα προσωπικό σενάριο το οποίο βασίζεται στο θεωρητικό υπόβαθρο της εργασίας και επιδιώκει να αναπροσαρμόσει τις αφηγηματικές επιλογές της γοτθικής μυθοπλασίας στην σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα.

## Λέξεις – Κλειδιά

Γοτθικό μυθιστόρημα, Το μωρό της Ρόζμαρι, Ρεβέκκα, γοτθικός κινηματογράφος, Γερμανικός Ρομαντισμός



**Romanticism, the metaphysical relationship of light and darkness, as a cinematic current and Gothic fiction through the films Rosemary's Baby (1968) by Polanski and Rebecca (1940) by Hitchcock.**

Ioanna Efstathopoulou

**Abstract**

The purpose of this diploma thesis is to examine the relationship between Romanticism, especially the Gothic novel, and Gothic films of cinema.

In the first section we will mention the cultural - social elements and the changes that occurred at the end of the rationalist and classical worldview which led to riots and revolutions and through them new movements and new ideas were born. Then we will analyze the thought of the romantic artist in this new reality and highlight that German romantic art is a window of expression of his feelings. We will also explore the common elements of fairy tale, fantasy and gothic literature and how they are depicted through cinema. Our research will be based on two specific gothic films: Rosemary's Baby (1968) by Polanski and Rebecca (1940) by Hitchcock. We will try to highlight their gothic features and highlight what the creators are trying to achieve, what traits they want to highlight and what emotions to create. That is, how two different forms of art interact and create with different means but with the common goal of purifying the receiver. Given that Romanticism turned to the dark side of man and nature to highlight interiority and to imagination to elevate creation, we will shed light on the peculiarities of Gothic fiction in both literature and cinema. Finally, a personal scenario is presented which is based on the theoretical background of the work and tries to adapt the narrative choices of Gothic fiction to contemporary Greek reality.

**Keywords**

Gothic novel, Rosemary's Baby, Rebecca, gothic cinema, German Romanticism



## Περιεχόμενα

Περίληψη.....	1
Abstract .....	2
Περιεχόμενα .....	3
Εισαγωγή.....	4
1. Η ΜΕΤΑΦΥΣΙΚΗ ΣΧΕΣΗ ΤΟΥ ΦΩΤΟΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΣΚΟΤΑΔΙΟΥ .....	5
1.1 Φιλοσοφικό και πολιτισμικό πλαίσιο .....	5
1.2 Γερμανικός Ρομαντισμός .....	6
1.3 Χαρακτηριστικά γερμανικού Ρομαντισμού .....	8
1.4 Γοτθικό μυθιστόρημα και παραμύθια .....	10
1.5 Σχέση φωτός και σκοταδιού στο γοτθικό μυθιστόρημα.....	11
1.6 Λογοτεχνικά παραδείγματα Γοτθικής μυθοπλασίας.....	14
2. Η ΓΟΤΘΙΚΗ ΜΥΘΟΠΛΑΣΙΑ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ.....	16
2.1 Γοτθικό μυθιστόρημα και επιδράσεις στον κινηματογράφο.....	16
2.2 Προσαρμογές του βιβλίου Rebecca (1939) της Daphne du Mayrier.....	21
2.3 Γοτθικά στοιχεία στην Rebecca(1940) του Άλφρεντ Χίτσκοκ .....	22
2.4. Γοτθικά στοιχεία στο Rosemary' s baby (1968) του Ρομάν Πολάνσκι.....	30
2.5 Σχέσεις και αντιθέσεις των δυο ταινιών .....	33
2.6.Συμπεράσματα.....	34
Δημιουργικό μέρος.....	37
1. Σενάριο ταινίας...Ρομίνια/Romina.....	38
Βιβλιογραφία.....	56

## Εισαγωγή

Η παρούσα διπλωματική εργασία έχει ως στόχο να αποδείξει πως οι γοτθικές ταινίες είναι βαθιά επηρεασμένες από τη θεματική και την αισθητική του ρομαντισμού. Όπως θα δούμε στην συνέχεια μια γοτθική ταινία συχνά εμβαθύνει στις μακάβριες, τις απόκοσμες και ψυχολογικές καταστάσεις των ηρώων της, με αποτέλεσμα να δημιουργηθεί μια ατμόσφαιρα αγωνίας και τρόμου που γοητεύει το κοινό. Ο ρομαντικός καλλιτέχνης προσπαθεί μέσα από την τέχνη του να αναφερθεί σε όλα όσα έμειναν ανείπωτα, καθώς είναι αδύνατον να αποτυπωθεί μέσα σε ένα έργο η απεραντοσύνη της φύσης και η ανθρώπινη ύπαρξη στην ολότητα της. Για να επιτύχει τα παραπάνω στρέφεται στη σκοτεινή πλευρά του ανθρώπου. Χρησιμοποιεί το παραμύθι ως λόγια καλλιτεχνική έκφραση και όπως ο Ε.Τ.Α. Χόφμαν κατευθύνεται στην εξουσία που ασκεί το ασυνείδητο στον άνθρωπο, αλλά και στις εκφάνσεις των ψυχικών διαταραχών, τις οποίες οι ρομαντικοί εξέλαβαν ως όρο και προϋπόθεση της ύπαρξης της τέχνης, αλλά και του πολιτισμού (Βλαβιανού, 2008). Σε αυτό το πλαίσιο θα βασιστούμε για να αποδείξουμε ότι οι δυο δημιουργοί -Χίτσκοκ και Πολάνσκι- είναι επηρεασμένοι από το γερμανικό ρομαντισμό και μέσα από τις ταινίες τους εκφράζουν τα συναισθήματα, τις ανησυχίες αλλά και τη βαθιά φιλοσοφική σκέψη τους. Επέλεξαν τον Ρομαντισμό και τα γοτθικά στοιχεία για να δημιουργήσουν την δική τους μοναδική κινηματογραφική γλώσσα η οποία συνδυάζει ψυχολογικό τρόπο με κοινωνικές αναλύσεις. Αυτή η προσέγγιση τους επέτρεψε να εξερευνήσουν βαθιά θέματα που αφορούν την ανθρώπινη εμπειρία, τοποθετώντας τους στους πιο επιδραστικούς σκηνοθέτες στην ιστορία του κινηματογράφου. Οι δυο ταινίες επελέγησαν παραδειγματικά γιατί εμπεριέχουν- όπως θα τεκμηριώσουμε στη συνέχεια- τα περίεργα τοπία, τα στοιχειωμένα κάστρα και τις σκιώδεις φιγούρες, αλλά και δυο πρωταγωνίστριες οι οποίες μέσα από τις ψυχολογικές πιέσεις που βιώνουν εκφράζουν στοιχεία άρνησης για τον νεωτερισμό και την υλική ευημερία. Αυτές οι πτυχές δημιουργούν μια ατμόσφαιρα αγωνίας και τρόμου, ενώ ταυτόχρονα αναδεικνύουν τις σκοτεινές πτυχές της ανθρώπινης φύσης και των κοινωνικών αξιών. Οι παραδοσιακές πρακτικές που ενσωματώνονται στην πλοκή και οι κριτικές στις ανθρώπινες σχέσεις μπορούν να αναζητήσουν την προέλευσή τους στη ρομαντική γοητεία με την πιο ανεξιχνίαστη όψη που έχει η φύση και η ανθρώπινη ψυχή.



## Η ΜΕΤΑΦΥΣΙΚΗ ΣΧΕΣΗ ΤΟΥ ΦΩΤΟΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΣΚΟΤΑΔΙΟΥ

### 1.1 Φιλοσοφικό και πολιτισμικό πλαίσιο

Ο ρομαντισμός εμφανίστηκε κατά τον δέκατο όγδοο αιώνα στην Ευρώπη, κυρίως στη Γερμανία (αλλά και στη Βρετανία και τη Γαλλία), ως ταυτόχρονα ένα είδος πολιτιστικού, πολιτικού και κοινωνικοοικονομικού κινήματος με επαναστατικό όραμα και φιλοδοξία (Miles, 2007). Διάφοροι πολιτιστικοί λόγοι, συμπληρωματικοί και αντιθετικοί, στους οποίους συμπεριλαμβάνεται ο Πιετισμός, ο Διαφωτισμός, ο Κλασικισμός της Βαϊμάρης και το *Sturm und Drang*, συνέκλιναν στον πρώιμο γερμανικό ρομαντισμό. Όταν τελείωνε ο δέκατος έβδομος αιώνας, ο Πιετισμός ξεσηκώθηκε ενάντια στη Λουθηρανική ορθοδοξία και έπαιξε σημαντικό ρόλο στο να αναπτυχθεί η κοσμοθεωρία του Διαφωτισμού (Miles, 2007). Αξίζει να σημειωθεί σε αυτό το σημείο ότι ο Πολάνσκι φωτίζει πολλές από τις απαρχαιωμένες αντιλήψεις περί μαγείας, όπως τα βότανα και το φυλαχτό τα οποία δίνει η Mini στην Rosemary, καθώς και ότι η ακολουθία του βιασμού με την υπόνοια ότι καταλήγει σε γονιμοποίηση της Rosemary είναι από μόνα τους μια επιθετική παρωδία της «άσογης σύλληψης», η απόλυτη αλήθεια της οποίας ταυτίζεται τόσο έντονα στον καθολικισμό (Caputo, 2012).

Οι διάφοροι απόηχοι από αυτά τα πολιτικά και πολιτιστικά κινήματα αποκρυσταλλώθηκαν στο πρόταγμα που είχε ο πρώιμος γερμανικός ρομαντισμός, ο οποίος ανταποκρίθηκε σε διανοητικές και ηθικές μεταβολές που σήμαναν το τέλος για την ορθολογιστική και κλασική κοσμοθεωρία. Το κριτικό άγχος του ρομαντισμού προκλήθηκε από τις ριζικές εκρήξεις που προέκυψαν από το ιστορικό και πνευματικό τοπίο της εποχής (Miles, 2007). Οι κοινωνικές και πολιτικές αναταραχές που ξέσπασαν από τον «σεισμό» και τις συνέπειες που είχε η Γαλλική Επανάσταση έτρεξαν παράλληλα με μια κρίση για την κατανόηση της συγκυρίας και του ορίου που είχε η ανθρώπινη λογική. Το χάος που απείλησε να διαγράψει τους πυλώνες της λογικής απαιτούσε νέα παραδείγματα για κατανόηση και αντεταγμένη τάξη. Η δυσάρεστη αναμέτρηση με ένα αβέβαιο μέλλον και η αδυναμία πρόσβασης σε μια απόλυτη αλήθεια, σε έναν απόκρυφο κώδικα ή σε ένα ξεχασμένο παρελθόν χαρακτήρισαν τις πολλές κρίσεις σε μια εποχή που έμοιαζε να έχει χάσει τη θέση της στην Ιστορία (Miles, 2007).

Γνωστή και ως *επίσημος* ή *κριτικός* ιδεαλισμός, αυτή η θέση υποστηρίζει ότι όλες οι θεωρητικές γνώσεις περιορίζονται στον κόσμο της εμπειρίας μέσα από την εμφάνιση και αντικρούει τους ισχυρισμούς για γνώσεις για οτιδήποτε πέρα από αυτά τα πεδία (Miles, 2007). Ταυτόχρονα, αν και οι εμπειρίες είναι υποκειμενικές, αντιστοιχεί σε μια πραγματικότητα ανεξάρτητη από αυτές τις εμπειρίες. Επομένως, ο νόμος της φύσης είναι καθολικά εφαρμόσιμος, καθώς βρίσκεται στο θέμα (Miles, 2007). Οι ηθικοί νόμοι επίσης δίνονται *a priori* στο θέμα και νομοθετούνται από τη λογική.

Αυτοί οι φιλοσοφικοί στοχασμοί εμπεριέχονται στον γοτθικό κινηματογράφο. Παραδειγματικά στη *Rebecca*, η Joan Fontaine, εξηγεί πως ο πατέρας της ζωγράφιζε πάντα ένα δένδρο επειδή ένιωθε ότι όταν ένας καλλιτέχνης έχει βρει το θέμα του, αυτό είναι το μόνο που θέλει να ζωγραφίζει. Ο σπουδαίος δημιουργός Χίτσκοκ μέσα από αυτήν την ταινία μετατρέπει το «άγγιγμα» του από ένα απλώς διακριτικό γνώρισμα σε όραμα του κόσμου (Rohmer and Chabrol, 1957).

## 1.2 Γερμανικός Ρομαντισμός

Δεδομένου ότι η σημασία που έχει ο γερμανικός ρομαντισμός είναι ενσωματωμένη σε μια εξαιρετικά περίπλοκη σειρά από κοινωνικοπολιτικά, θρησκευτικά και πολιτισμικά φαινόμενα, αυτό το κεφάλαιο περιλαμβάνει δύο ενότητες. Η πρώτη εστιάζει στην ευρύτερη ιστορική και πολιτική πλαισίωση του ρομαντικού κινήματος στη Γερμανία και η δεύτερη στη φιλοσοφική, πολιτιστική και αισθητική συγκυρία που δημιούργησε ο γερμανικός ρομαντισμός (Miles, 2007). Ο όρος «*ρομαντισμός*», όπως ορίζεται σε αυτό το κεφάλαιο, αναφέρεται κυρίως στην έννοια κατά τον δέκατο όγδοο και το δέκατο ένατο αιώνα μιας εποχής που ενημερώθηκε από τις βαθιές εμπειρίες που προσέφεραν οι βαρυσήμαντες πολιτικές, κοινωνικές και διανοητικές επαναστάσεις (Miles, 2007). Ο όρος έχει επίσης τη δική του ιστορία, η οποία απαιτεί μια σύντομη εισαγωγή.

Την ετυμολογία της λέξης «*Ρομαντικός*» μπορούμε να την ανιχνεύσουμε στην παλιά γαλλική *romanz*, η οποία αναφερόταν στη δημόδη «*ρομαντική*» γλώσσα, την ιταλική, τη γαλλική, την ισπανική, την καταλανική, την πορτογαλική και την προβηγκιανή, που αναπτύχθηκαν από τη λατινική γλώσσα. Στη συνέχεια, η ιστορία του ιπποτισμού, γραμμένη σε μία από αυτές τις ρομαντικές γλώσσες, έγινε γνωστή ως μεσαιωνικό ρομάντζο ή ρομαντικό (Miles, 2007).

Αυτά συνέθεταν συχνά σε στίχους και αφηγούνταν ιστορίες αναζήτησης. Αργότερα, οι συγγραφείς κατά τον Μεσαίωνα και την Αναγέννηση, όπως ο Dante, ο Ariosto, ο Torquato Tasso, ο Cervantes και ο Shakespeare, οι οποίοι εγκατέλειψαν την κλασική φόρμα, θεωρήθηκαν ότι εφηύραν ένα ρομαντικό, φανταστικό στυλ. Τον δέκατο όγδοο αιώνα, το σημασιολογικό πεδίο της λέξης «ρομαντικό» στην κοινή αγγλική χρήση είχε επεκταθεί για να συμπεριλάβει την γραφικότητα, τη φαντασία με όχι αυτοτελώς θετική συνδήλωση (Cashdan, 1999). Η ρομαντική φαντασία θεωρήθηκε ότι εμποδίζει την καθαρή μορφή τέχνης και την ωθεί πέρα από το όριο των κατάλληλων θεμάτων. Στα τέλη του δέκατου όγδοου αιώνα, η έννοια του «ρομαντικού» άρχισε να κυριαρχεί στο λεξιλόγιο που διέθεταν οι ευρωπαϊκές γλώσσες και αναφερόταν ταυτόχρονα και ποικιλοτρόπως σε τοπία, συναισθήματα (κυρίως αγάπη) ή εκκεντρικούς χαρακτήρες (Wright, 2007).

Το 1798, ο Friedrich Schlegel (1772–1829), ένας από τους κορυφαίους κριτικούς κατά το πρώιμο γερμανικό ρομαντικό κίνημα, όρισε τη *romantische Poesie* ως «μια προοδευτική παγκόσμια ποίηση». Αυτό το είδος ποίησης τόνιζε τους δεσμούς του με τα κλασικά και μεσαιωνικά λογοτεχνικά έργα και την προσανατολισμένη στο μέλλον αποστολή του και επικεντρώθηκε στην προβολή που είχαν οι κριτικές του δυνατότητες, που αγνοούνταν από τις παραδοσιακές λογοτεχνικές κριτικές (Bloom, 2008). Πώς έγινε σε λιγότερο από μισό αιώνα, η αρνητική συνδήλωση της έννοιας «ρομαντικός» μετατράπηκε σε έννοια που δήλωνε επαναστατική, καινοτόμα, μοντέρνα και κριτική διάθεση. Η τροχιά του όρου πρέπει να γίνει κατανοητή στο πλαίσιο πολλών επαναστάσεων – όπως για παράδειγμα την αμερικανική, τη γαλλική, τη βιομηχανική επανάσταση και την «Κοπερνίκειας Επανάστασης» του Immanuel Kant – που εγκαινίασαν την Εποχή του Διαφωτισμού στην Ευρώπη. Αυτός ο σεισμικός μετασχηματισμός του ευρωπαϊκού πολιτισμού απαιτούσε νέους τρόπους κατανόησης του κόσμου και ο ρομαντισμός έφτασε να συμβολίζει τη συνείδηση της νέας εποχής.

Και όλα αυτά συμβαίνουν στον απόηχο του κινήματος *Sturm und Drang*, το οποίο προέρχεται από τη γερμανική παράδοση, όπου κυριολεκτικά σημαίνει «θύελλα και άγχος». Αν και είναι τώρα ένα γενικό συνώνυμο του «ταραχή», ο όρος χρησιμοποιήθηκε αρχικά στην αγγλική γλώσσα για τον προσδιορισμό ενός γερμανικού λογοτεχνικού κινήματος κατά το τέλος του 18ου αιώνα του οποίου τα έργα ήταν γεμάτα με όψεις διεγερτικής δράσης και υψηλού συναισθηματισμού, και συχνά αφορούσαν άτομα που επαναστατούν ενάντια στις

αδικίες της κοινωνίας (Miles, 2007). Το κίνημα πήρε το όνομά του από το θεατρικό έργο *Sturm und Drang* του 1776, έργο ενός από τους υποστηρικτές του, και ο οποίος ήταν ο δραματουργός και μυθιστοριογράφος Friedrich von Klinger. Αν και το λογοτεχνικό κίνημα ήταν πολύ γνωστό στη Γερμανία στα τέλη του 1700, ο όρος "*Sturm und Drang*" δεν εμφανίστηκε στα αγγλικά πεζογραφικά έργα μέχρι τα μέσα του 1800 (Cashdan, 1999).

Όπως θα δούμε στη συνέχεια της εργασίας οι ταινίες διεγείρουν μέσω της δράσης τους έντονα συναισθήματα και ενέχουν υψηλά ιδεώδη. Μέσω της Ρεβέκκας οι πόλοι της δημιουργίας του Χίτσκοκ γίνονται σαφείς. Ο ένας είναι η γοητεία, η αποπροσωποποίηση, η ηθική αιχμαλωσία, με φιλοσοφικούς όρους ο αμοραλισμός, με όρους του Μπωντλαίρ, η παραδοχή του κακού, η καταδίκη. Ο άλλος πόλος είναι το αντίθετο του, η γνώση, η ενότητα της ύπαρξης, η αποδοχή, η απόλυτη κοινωνία (Rohmer and Chabrol, 1957). Το *Μωρό της Ρόζμαρι* δημιουργεί μια διήγηση στην οποία η γραμμή αυτού που πρέπει να πιστέψουμε ότι είναι πραγματικό και αυτού που φαντάζεται, ονειρεύεται ή έχει παραισθήσεις η Ρόζμαρι, θολώνει τόσο πολύ που η αντίληψη μας για τη διηγηματική πραγματικότητα αποσταθεροποιείται, αλλά όσο πιο προσεκτικά κοιτάζει κανείς τόσο πιο διφορούμενη φαίνεται να γίνεται. Η οπτική του Πολάνσκι είναι ένας σύνθετος κινηματογραφικός λόγος για τη φύση της αντίληψης (Caputo, 2012).

### **1.3 Χαρακτηριστικά γερμανικού Ρομαντισμού**

Ο γερμανικός ρομαντισμός ξεκίνησε ως μια εξέγερση ενάντια σε μια όλο και πιο βιομηχανοποιημένη κοινωνία. Σύμφωνα με τους ρομαντικούς, η νεωτερικότητα προκάλεσε την εκτίμηση της λογικής ως ανώτερη του συναισθήματος, ενώ η παράδοση και οι αγροτικές συνήθειες υποτιμήθηκαν. Ο 18ος και 19ος αιώνας είδε μια αύξηση στην καπιταλιστική αξία που σχετίζεται με τα κέρδη και την εκμετάλλευση της εργατικής τάξης, και οι Ρομαντικοί αντιμετώπισαν αυτή την εξέλιξη με απογοήτευση (Wright, 2007). Ο Πολάνσκι μέσα από την ερευνά μας συμπεραίνουμε ότι είναι επηρεασμένος από αυτό το ρεύμα σκέψης. Ο Guy, αλλοτριώνεται και παρασύρεται από την απληστία του, μέσα σε μια κοινωνική τάξη πραγμάτων που πουλάει την ψυχή της και δεν διστάζει να προκαλέσει κακό στον συνάνθρωπο της, προκειμένου να πετύχει τους στόχους της. Όπως αποκαλύπτεται στη συνέχεια της ταινίας είναι αυτός που δίνει την γραβάτα του συναδέλφου του και το γάντι

του Χάιτς, στους σατανιστές γείτονες του, προκειμένου να τους βγάλουν από τη μέση για να πετύχει τους στόχους του.

Η ρομαντική σκέψη εστιάζει έντονα στα άτομα και στα συναισθήματά τους. Το γερμανικό ρομαντικό κίνημα ενθαρρύνει το να επικοινωνεί το άτομο με τη φύση, να επιστρέφει στην ύπαιθρο και να αναζητεί ένα χαμένο, ειδυλλιακό παρελθόν. Ταυτόχρονα, αποκηρύσσει το οικονομικό εμπόριο, την εκβιομηχάνιση και το ρυθμό ζωής σε μια μεγάλη πόλη, όπου ο άνθρωπος έχει γίνει απλός αριθμός. Για το λόγο αυτό, ο ρομαντισμός μπορεί να θεωρηθεί ως μια εξέγερση ενάντια στην κοινωνική αντίληψη της εποχής του.

Ο γερμανικός ρομαντισμός ήταν ένα ρεύμα σκέψης που τόνιζε στοιχεία της άρνησης για το νεωτερισμό και την υλική ευημερία. Με άλλα λόγια, οι εκπρόσωποι του Γερμανικού Ρομαντισμού ήταν απογοητευμένοι από την ανάπτυξη της κοινωνίας. Λαχταρούσαν ειδυλλιακά τοπία, μια ζωή στην εξοχή και μια επιστροφή στην παραδοσιακή και αγροτική ζωή. Η αλλοτρίωση της ανθρώπινης υπόστασης στις σύγχρονες κοινωνίες φωτίζεται πολύμορφα στην ταινία του Πολάνσκι, καθώς η Ρόζμαρι βιώνει ψυχολογική πίεση και μοναξιά, εξαιτίας της αλλαγής του Guy και της εμμονής του με την καριέρα του και με τα υλικά αγαθά. Υποδηλώνει επίσης ότι οι σύγχρονες σχέσεις στις μεγαλουπόλεις είναι επιφανειακές και υλιστικές.

Εφόσον οι εκπρόσωποι του ρεύματος απογοητεύτηκαν από τη νεωτερικότητα και έχασαν τις ελπίδες τους για ένα ειδυλλιακό μέλλον, διαπίστωσαν ότι μπορούσαν να αναζητήσουν την ανθρωπότητα πουθενά αλλού παρά μόνο στις εικόνες του παρελθόντος (Bloom, 2008). Στη *Rebecca* παρατηρούμε αυτή τη τάση μέσα από την επιθυμία του πρωταγωνιστή να κρατήσει η σύντροφος του την αθωότητα των νιάτων και της άγνοιας καθώς εύχεται να μη μεγαλώσει ποτέ. Το παρελθόν που λαχταρούσε ένας Ρομαντιστής δεν ήταν απαραίτητα αυτό που υπήρχε, αλλά μάλλον μια εξιδανικευμένη βερσιόν όπου η ανθρωπότητα θα ήταν ακόμα ειρηνική και συνδεδεμένη με κομμάτια της φύσης (Wright, 2007). Επειδή αυτή η εποχή μπορεί να μην υπήρξε ποτέ, ένας εκπρόσωπος του Γερμανικού Ρομαντισμού συχνά λαχταρούσε κάτι που δεν μπορούσε να προσδιορίσει ακριβώς. Για το λόγο αυτό, η νοσταλγία για κάτι άγνωστο ή ανέφικτο είναι ένα πολύ βασικό χαρακτηριστικό του εν λόγω ρεύματος.

Για το Γερμανικό Ρομαντισμό, η στροφή στο παρελθόν συνδέεται σε μεγάλο βαθμό με την προσέγγιση όψεων της φύσης. Η φύση ήταν συνυφασμένη με τις έννοιες της ησυχίας και

της ειρήνης και αντιπροσώπευε την εποχή που τα άτομα δεν ήταν ακόμη περιορισμένα από τις καπιταλιστικές αντιλήψεις και τους κανόνες τους (Bloom, 2008). Στη φύση μπορούσαν τα άτομα να ξεφύγουν από τη μάζα και την κίνηση της πόλης και να συντονιστούν με τον εαυτό τους. Τάση που εντοπίζουμε στη Ρόζμαρι, η οποία ενώ βρίσκεται μέσα στο υπερπολυτελές διαμέρισμα της μεγαλούπολης αναπολεί τη φύση και λαχταρά να δημιουργήσει μέσα σε αυτό το δικό της κήπο. Επίσης η ζωή της αλλάζει αρνητικά αμέσως μετά από την μετακόμιση τους στο κέντρο της μεγαλούπολης και η ηρωίδα χάνει τον αυτοέλεγχο και την ψυχική της υγεία.

Είναι ενδιαφέρον ότι στα γερμανικά ρομαντικά λογοτεχνικά και καλλιτεχνικά έργα, η φύση μπορεί να απεικονιστεί τόσο ως ειδυλλιακή και ειρηνική, όσο και ως θυελλώδης και τρομακτική. Συχνά, η φύση αντανακλά την εσωτερική ζωή του καλλιτέχνη ή του κύριου χαρακτήρα: είναι ταραχώδης και συγκλονιστική όταν τα ίδια τα συναισθήματα του υποκειμένου βρίσκονται σε παρόμοια κατάσταση (Wright, 2007). Κατά κάποιο τρόπο, η φύση στη γερμανική ρομαντική τέχνη είναι συχνά ένα παράθυρο στα συναισθήματα του ίδιου του καλλιτέχνη. Μέσα στις ταινίες που αναλύουμε οι πρωταγωνιστές και ο περιβάλλοντας χώρος είναι άρρηκτα συνδεδεμένοι. Τα σκηνικά χρησιμοποιούνται ως μέσο για να συμπεριλάβει την ψευδαίσθηση στην εμπειρία του θεατή και για να αναπαραστήσει τη διηγηματική παραίτηση (Caputo, 2012).

#### ***1.4 Γοτθικό μυθιστόρημα και παραμύθια***

Το παραμύθι θεωρείται συχνά ως μια αβλαβής ιστορία που ένα άτομο διαβάζει στο παιδί του κάθε βράδυ για να κοιμηθεί. Θα μπορούσε κανείς να υποθέσει τότε, όταν εξετάζει ένα γοτθικό μυθιστόρημα στο πλαίσιο ενός διαχρονικού παραμυθιού στην ιστορία της λογοτεχνίας, ότι το γοτθικό μυθιστόρημα είναι η ενήλικη εκδοχή των παραμυθιών. Ότι είναι μια ιστορία που επηρεάζει τους ενήλικες, όπως το παραμύθι επηρεάζει τα παιδιά, τρομάζοντας τους και διδάσκοντάς τους ηθική συμπεριφορά (Cashdan, 1999). Το γοτθικό μυθιστόρημα δεν είναι ακριβώς υλικό για να διαβάζεται πριν τον ύπνο. Αλλά αν κοιτάξουμε με προσοχή τα παραμύθια ανά τους αιώνες, μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι τα δύο είδη μοιάζουν πραγματικά το ένα με το άλλο σε πολλά σημεία. Οι αδελφοί Γκριμ συνέταξαν και ξαναέγραψαν αρκετούς τόμους με παραμύθια στην αρχή του δέκατου ένατου αιώνα, πολλές από τις ιστορίες τους περιείχαν γοτθικά χαρακτηριστικά που θα μπορούσαν να βρεθούν σε



κάποιο διάσημο έργο κατά το τέλος του δέκατου όγδοου και τις αρχές του δέκατου ένατου αιώνα (Cashdan, 1999). Στη ταινία του Χίτσκοκ το πλάνο ξεκινά με ένα σκοτεινό δάσος και η ηρωίδα προλογίζει το έργο ακριβώς σαν να διαβάζει την εισαγωγή ενός παραμυθιού. Ενώ η γοτθική λογοτεχνία, το παραμύθι και η φαντασία έχουν ξεχωριστά στοιχεία, συχνά επηρεάζουν το ένα το άλλο. Η γοτθική λογοτεχνία μπορεί να ενσωματώσει στοιχεία φαντασίας, όπως ένα υπερφυσικό πλάσμα και ένα μαγικό γεγονός. Ένα παραμύθι περιέχει συχνά γοτθικά στοιχεία, όπως ένα σκοτεινό δάσος, μια κακή θετή μητέρα και μια επικίνδυνη αναζήτηση (Bloom, 2008). Η λογοτεχνία φαντασίας μπορεί να συνδυάζεται και με τα δύο είδη, στα οποία παρουσιάζονται πλούσιοι, ατμοσφαιρικοί κόσμοι που αντλούν στοιχεία από το σκοτεινό, μυστηριώδες κλίμα της γοτθικής λογοτεχνίας, τα ηθικά διδάγματα και τους αρχετυπικούς χαρακτήρες των παραμυθιών (Cashdan, 1999).

Ένα παραμύθι των αδερφών Γκριμ είναι ειρωνικό, αφού στην πραγματικότητα είναι αρκετά ζοφερό και βίαιο. Παρόλο που περιλαμβάνει το προφανές παραμυθένιο στοιχείο της εκδίκησης για την αδικημένη, αληθινή αγάπη, και φυσικά, το υποκείμενο μάθημα που θυμίζει πάντα τον Αίσωπο, είναι σκοτεινό και απλά τρομακτικό μερικές φορές. Διαβάζεται σαν ιστορία τρόμου με αίσιο τέλος (Cashdan, 1999). Και μια ιστορία τρόμου είναι ακριβώς αυτό που είναι ένα γοτθικό μυθιστόρημα – ζοφερό και βίαιο.

Οι ηρωίδες των έργων που εξετάζουμε αιωρούνται μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας. Τα περίεργα τοπία, τα κάστρα και οι σκιώδεις φιγούρες που κατοικούν στον γοτθικό κινηματογράφο μπορούν να αναζητήσουν την προέλευσή τους στη ρομαντική γοητεία με την πιο σκοτεινή πτυχή που έχει η φύση και η ανθρώπινη ψυχή. Και στις δυο ταινίες εντοπίζουμε αυτό το μοτίβο, παλαιά κτήρια, τεράστιοι διάδρομοι, έπιπλα και κάδρα που θυμίζουν στοιχειωμένα παλάτια παραμυθιών.

### ***1.5 Σχέση φωτός και σκοταδίου στο γοτθικό μυθιστόρημα***

Η αλληλεπίδραση ανάμεσα στο σκοτάδι και το φως στο γοτθικό μυθιστόρημα είναι ένα από τα κεντρικά στοιχεία που ενισχύουν τη θεματική, την ατμόσφαιρα και τις συναισθηματικές καταστάσεις σε αυτές τις ιστορίες. Αυτή η αντίθεση έχει συχνά συμβολική σημασία με στόχο την εξερεύνηση σύνθετων θεμάτων όπως το καλό ενάντια στο κακό, το άγνωστο ενάντια στο γνωστό και το υπερφυσικό ενάντια στην πραγματικότητα (Cashdan, 1999).

Ακολουθούνται έτσι βασικές πτυχές στον τρόπο που λειτουργεί το σκοτάδι και το φως στη γοτθική λογοτεχνία:

### 1. Συμβολισμοί και Θέματα

Το φως συχνά συμβολίζει τις έννοιες της καλοσύνης, της αγνότητας και της ασφάλειας, ενώ το σκοτάδι συνδέεται παραδοσιακά με τις έννοιες του κακού, της διαφθοράς και του κινδύνου. Αυτές οι δυαδικές αντιθέσεις αντανakλούν τον ηθικό αγώνα και την εσωτερική σύγκρουση των χαρακτήρων. Ακόμα, το φως μπορεί να συμβολίζει τις έννοιες της γνώσης, της φώτισης και της αλήθειας, ενώ το σκοτάδι υποδηλώνει όψεις άγνοιας, μυστικότητας και του αγνώστου (Bloom, 2008). Ο χαρακτήρας συχνά μετακινείται από το σκοτάδι στο φως καθώς αποκαλύπτει μυστικά και αλήθειες. Τέλος το φως συνδέεται συχνά με τις έννοιες της ζωής, της ελπίδας και της ζωτικότητας, ενώ το σκοτάδι συνδέεται με καταστάσεις θανάτου, φθοράς και απελπισίας (Wright, 2007). Το γοτθικό μυθιστόρημα συχνά εξερευνά το λεπτό όριο ανάμεσα σε αυτές τις καταστάσεις. Στις ταινίες που εξετάζουμε η εναλλαγή της φωτός και σκοταδιού εμπεριέχουν τα παραπάνω στοιχεία.. Στην *Ρόζμαρι* οι εικόνες αρχίζουν φωτεινές και όσο προχωράει το έργο η ηρωίδα μπαίνει στο σκοτάδι, το φωτεινό χαμογελαστό πρόσωπο της αλλάζει σε ένα θλιμμένο πρόσωπο με μαύρους κύκλους. Η ηρωίδα της *Rebecca* περνά από το φως στο σκοτάδι και πάλι στο φως. Από τη στιγμή που φτάνει στο Manderley έρχεται αντιμέτωπη με το άγνωστο, όσο φοβάται να βρει την αλήθεια μπαίνει όλο και πιο βαθιά στο σκοτάδι, όταν αρχίζει να αντιμετωπίζει τους φόβους της, ανοίγει τις κουρτίνες και το φως διαχέεται στο χώρο και μέσα της.

### 2. Ατμόσφαιρα και ρύθμιση

Στο γοτθικό μυθιστόρημα χρησιμοποιούνται συχνά σκοτεινές και φωτεινές εικόνες, οι οποίες βοηθούν στο να δημιουργηθεί μια απόκοσμη και μυστηριώδης ατμόσφαιρα που χαρακτηρίζει τη γοτθική φαντασία (Miles, 2007). Το τοπίο είναι γεμάτο με χαμηλό φωτισμό, σκιερούς διαδρόμους, κάστρα και φεγγαρόλουστες νύχτες, οι οποίες συμβάλλουν στη συνολικότερη δημιουργία της κατάλληλης ατμόσφαιρας (Berlin, 2000). Ακόμα, στο γοτθικό μυθιστόρημα συχνά παρουσιάζεται έντονη αντίθεση μεταξύ του σκοτεινού, ζοφερού περιβάλλοντος (όπως ένα αρχαίο ερείπιο, ένα στοιχειωμένο σπίτι ή ένα άγριο τοπίο) και του φωτεινότερου, όπως ένα πιο ασφαλές μέρος (π.χ. ένας οικιακός εσωτερικός χώρος ή μια σκηνή ημέρας). Αυτή η σύνθεση αντικατοπτρίζει την ψυχολογική κατάσταση και τη θεματική αντίθεση στη διαμόρφωση των χαρακτήρων (Wright, 2007) .



Στη γοτθική λογοτεχνία, η αλληλεπίδραση ανάμεσα στο σκοτάδι και το φως είναι ένα από τα ισχυρά εργαλεία που ενισχύει τις συναισθηματικές συνέπειες και τη θεματική πολυπλοκότητα της αφήγησης (Bloom, 2008). Αυτή η δυαδικότητα χρησιμεύει για τη δημιουργία μιας ατμόσφαιρας έντασης και μυστηρίου, να αντανakλά τις εσωτερικές αναταραχές των χαρακτήρων και να υπογραμμίζει την εξερεύνηση του είδους για το υπερφυσικό και το υψηλό (Wright, 2007). Οι προσεκτικοί χειρισμοί για αυτά τα στοιχεία επιτρέπουν στο γοτθικό μυθιστόρημα να εμβαθύνει στη πιο σκοτεινή γωνία των ανθρώπινων εμπειριών, ενώ περιστασιακά προσφέρει αναλαμπή ελπίδας και λύτρωσης (Berlin, 2000).

### 3. Χαρακτήρες

Ένας χαρακτήρας στο γοτθικό μυθιστόρημα συχνά απεικονίζεται ως ψυχολογικά περίπλοκος, με εσωτερικό σκοτάδι και φως (Berlin, 2000). Αυτή η δυαδικότητα μπορεί να εκδηλωθεί σε κάποιον χαρακτήρα που είναι ηθικά διφορούμενος, στοιχειωμένος από αμαρτίες του παρελθόντος ή που παλεύει με την πιο σκοτεινή του παρόρμηση (Bloom, 2008). Το ταξίδι του εκάστοτε χαρακτήρα από το σκοτάδι στο φως (ή το αντίστροφο) μπορεί να σημαίνει ότι μεταμορφώνεται, ότι λυτρώνεται ή ότι οδηγείται στην τρέλα. Αυτή η εξέλιξη είναι ένα από τα κλειδιά για να αναπτυχθεί η γοτθική αφήγηση (Wright, 2007). Σε αυτό το σημείο βρίσκεται και η ουσιαστική διαφορά των χαρακτήρων των δυο έργων που διερευνάμε, η μια ηρωίδα όσο ανακαλύπτει την αλήθεια οδηγείται στην παράνοια, ενώ η άλλη ολοκληρώνεται.

### 4. Υπερφυσικά Στοιχεία

Το υπερφυσικό στοιχείο στο γοτθικό μυθιστόρημα βασίζεται πολλές φορές στο πώς αλληλοεπιδρά το φως με το σκότος. Φαντάσματα και εμφανίσεις παρουσιάζονται σε σκιερό περιβάλλον, τονίζοντας την απόκοσμη φύση τους και το λεπτό πέπλο ανάμεσα στη ζωή και το θάνατο. Η σταδιακή αποκάλυψη του μυστηρίου συχνά περιλαμβάνεται στη μετάβαση από το σκοτάδι στο φως, τόσο με κυριολεκτικό τρόπο (όπως στις εξερευνήσεις σκοτεινών τόπων με φανάρια) όσο και μεταφορικό τρόπο (όπως στον τρόπο με τον οποίο αποκαλύπτεται μια κρυμμένη αλήθεια) (Bloom, 2008). Η γοτθική μυθοπλασία έχει πολλά κοινά στοιχεία με τις ταινίες που αναφέρονται στο συγκεκριμένο καλλιτεχνικό ρεύμα και σε αυτά μπορούμε να εντοπίσουμε μια σειρά γοτθικών στοιχείων, όπως αυτά που προαναφέραμε (Wright, 2007).

Στη συνέχεια έχει νόημα να αναφέρουμε κάποια λογοτεχνικά παραδείγματα της γοτθικής μυθοπλασίας.

### ***1.6 Λογοτεχνικά παραδείγματα Γοτθικής μυθοπλασίας***

««Φρανκενστάιν» της Mary Shelley:

Στο μυθιστόρημα συχνά αντιπαραβάλλεται το φως και το σκοτάδι με στόχο τον συμβολισμό της γνώσης και της άγνοιας. Η αναζήτηση του Victor Frankenstein για φώτιση (φως) τον οδηγεί στην ηθική και υπαρξιακή συσκότιση (Shelley, 1818).

Αλλά η ένταση στο Φρανκενστάιν συνδέεται πιο σταθερά με την έννοια του τέρατος, του προϊόντος και της ενσάρκωσης της ανατομίας του Βίκτορ. Μέσω της έμφασης στην «παραμόρφωση», προκαλεί την αφήγησή του ακόμη πιο δυνατά: με τις έννοιες της απομόνωσης, της απέχθειας για τον εαυτό του και της έλλειψης προσανατολισμού (Shelley, 1818). Όπως εξηγεί ο Τζέιμς Τσάντλερ, ο όρος «ηθική παραμόρφωση» χρησιμοποιήθηκε ιδιαίτερα στη φιλοσοφία κατά τον 18ο αιώνα ως το αντίθετο στην «ηθική ομορφιά», αντίθεση συνηθισμένη στη γοτθική μυθοπλασία και τις ταινίες που έχουν επηρεαστεί από αυτό το καλλιτεχνικό ρεύμα (Shelley, 1818). Αυτό σημαίνει ότι ένα από τα «ηθικά τέρατα» είναι εξ ορισμού απομονωμένα, παρόμοια με το φυσιολογικό τέρας που συνδέεται με κάποιο μεταφυσικό γεγονός ή θαύμα (Bloom, 2008). Η ψυχολογική απομόνωση, η κοινωνική κρητική, η ηθική συσκότιση, είναι στοιχεία που συναντάμε και στις δυο ταινίες που αναλύουμε παρακάτω.

Ενδεικτικά θα μπορούσαμε να συσχετίσουμε τον Victor Frankenstein με την Rosemary. Ο πρώτος εξαιτίας της εμμονής του με την επιστήμη απομονώνεται από την κοινωνία. Αυτή η απομόνωση τον οδηγεί σε ψυχολογική κατάρρευση, καθώς δεν μπορεί να συγκρατήσει τις πράξεις του και να ελέγξει τις συνέπειες αυτών. Η δεύτερη απομονώνεται από τον κοινωνικό της περίγυρο ενώ οι γείτονές της, σε συνεργασία με τον άνδρα της, επιχειρούν να ελέγξουν τη ζωή της. Η ψυχολογική πίεση που δέχεται ενισχύει την αίσθηση της απώλειας ελέγχου.

Ο «Δράκουλας» του Μπραμ Στόκερ:

Ο Δράκουλας είναι κυρίως ένα από τα βασικά παραδείγματα στη γοτθική μυθοπλασία, ένα από τα είδη που αναπτύχθηκαν προς το τέλος του 18ου αιώνα και παρέμειναν δημοφιλή κατά τον 19ο αιώνα (Bloom, 2008). Τα πρώτα γοτθικά μυθιστορήματα καθιέρωσαν τη

χαρακτηριστική δομή του εν λόγω είδους: ένα δυσοίωνο κάστρο γεμάτο με μουντρούμια, μια σειρά μυστικών περασμάτων και άλλα μυστηριώδη χαρακτηριστικά (Bloom, 2008).

Ενώ, όπως αναφέραμε, ένα μεμονωμένο γοτθικό έργο δεν είναι απαραίτητο να περιέχει όλα αυτά τα χαρακτηριστικά. Παρόλο αυτά, εμφανίζονται με αρκετά σταθερό τρόπο, ώστε να διαμορφώνουν το συγκεκριμένο είδος.

Στον «Δράκουλα» το σκοτάδι χρησιμοποιείται για την υποδήλωση της απειλής και της δύναμης του βαμπίρ, ενώ το φως αντιπροσωπεύει τις όψεις της ασφάλειας και της κανονικότητας. Οι μάχες μεταξύ του Δράκουλα και του εκάστοτε διώκτη του χαρακτηρίζεται από το συμβολισμό που έχει η έννοια του φωτός της ημέρας και της νύχτας. Οι σκοτεινές τοποθεσίες, όπως τα παλιά κάστρα και τα απομονωμένα εργαστήρια, δημιουργούν μια ατμόσφαιρα τρόμου που είναι χαρακτηριστική του γοτθικού μυθιστορήματος.

Ακριβώς τον ίδιο τρόπο δημιουργεί όπως θα δούμε στο δεύτερο μέρος της εργασίας μας και η ατμόσφαιρα στο διαμέρισμα της Rosemary, το οποίο είναι γεμάτο σκιές και μυστήριο, με τον φωτισμό να ενισχύει την αίσθηση του τρόμου.

"*Wuthering Heights*" της Emily Brontë:

Το *Wuthering Heights* έχει περιγραφεί ως ένα γοτθικό μυθιστόρημα, ένα λογοτεχνικό είδος που συνδυάζει στοιχεία τρόμου και ρομαντισμού. Το έργο έχει μέσα υπερφυσικές συναντήσεις, νεκροταφεία, φαντάσματα, ερημικό τοπίο με στόχο τη μετάδοση του αποτελέσματος του τρόμου.

Στοιχειωμένο από μια σειρά φαντασμάτων και παραισθήσεων, το *Wuthering Heights* ταιριάζει απόλυτα με τον υπερφυσικό χαρακτήρα της γοτθικής μυθοπλασίας. Το βαθύ πάθος και η επιθυμία του Heathcliff για την Catherine, που εκτείνεται πέρα από το θάνατο και ξεπερνά το συμβατικό όριο σε σχέση με την τάξη και τον χρόνο, τοποθετεί ξεκάθαρα τον γοτθικό χαρακτήρα στο κέντρο του έργου του Brontë (Bronte, 2003). Οι ιδιότυπες μορφές και η ευαισθησία του στην κοινωνική πραγματικότητα, ωστόσο, ξεπερνούν τη συμβατική περιγραφή της γοτθικής λογοτεχνίας. Είναι ένα προκλητικό κείμενο, το οποίο εμπεριέχει αντιθέσεις, αψηφά την μονοσήμαντη ανάγνωση και είναι γεμάτο με μια σειρά άλυτων γρίφων, ανεξήγητων ονείρων και ανήσυχων φαντασμάτων (Bronte, 2003). Το μυθιστόρημα χρησιμοποιεί τα κυκλοθυμικά, σκοτεινά τοπία των ρεικότοπων και την αντίθεση ανάμεσα στα *Wuthering Heights* (ένα σκοτεινό, άγριο μέρος) και το Thrushcross

Grange (ένα πιο φωτεινό, πιο πολιτισμένο σπίτι) για να διαπραγματευτεί τα πάθη των χαρακτήρων.

Η ιστορία εξετάζει τις κοινωνικές τάξεις, τις σχέσεις και τις συνέπειες των ανθρώπινων επιθυμιών σε μια κοινωνία που καθορίζεται από αυστηρούς κανόνες, όπως αργότερα η ταινία, *Rosemary's Baby*, ασκεί κριτική στις κοινωνικές προσδοκίες στο θέμα της μητρότητας και τις σχέσεις, εστιάζοντας στις σκοτεινές πλευρές των ανθρώπινων σχέσεων.

Τα μυθιστορήματα με γοτθικά στοιχεία τα οποία αναφέραμε παραπάνω έχουν πολλά κοινά με τις ταινίες που ερευνάμε. Η παρουσία του βρικόλακα, η σκοτεινή ατμόσφαιρα, η ψυχολογική ένταση, τα φαντάσματα, οι παραισθήσεις και οι στοιχειωμένες τοποθεσίες προσθέτουν στην αίσθηση του αναπάντεχου και του επικίνδυνου, παρόμοια με την διαταραχή που βιώνει η Rosemary στο ομότιτλο φιλμ και την ψυχολογική ένταση της ηρώιδας στο "Rebecca". Στοχεύουν στην ένταση της αίσθησης του μυστηρίου και της αγωνίας, επαληθεύοντας τη κλασική γοητεία αυτών των περιεχόμενων στην τέχνη.

## Η ΓΟΤΘΙΚΗ ΜΥΘΟΠΛΑΣΙΑ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

### 2.1 Γοτθικό μυθιστόρημα και επιδράσεις στον κινηματογράφο

Ιστορικά, οι Γότθοι ήταν μια ομάδα από γερμανικά φύλα που ανέτρεψαν τη Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία και βύθισαν την Ευρώπη σε μια σκοτεινή περίοδο. Ο όρος «γοτθικός» χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά για να προσδιοριστούν τα αρχιτεκτονικά κτίσματα που αναπτύχθηκαν αυτή τη περίοδο, η οποία θεωρήθηκε μια από τις βάρβαρες και φανταχτερές περιόδους σε σχέση με την Αναγέννηση (Cashdan, 1999). Δανειζόμενος τη συσχέτιση του όρου με το σκοτάδι και τις δεισιδαιμονίες, ο Horace Walpole συνήθιζε να περιγράφει το μυθιστόρημά του *The Castle of Otranto: A Gothic Story* (1765). Στη δεκαετία του 1970, μπάντες όπως οι Joy Division και The Cure υιοθέτησαν τα μακάβρια στοιχεία που έχει το είδος, με αποτέλεσμα τη δημιουργία του Gothic rock, ένα είδος που σχετίζεται με το ατμοσφαιρικό post-punk rock με μια ακμάζουσα υποκουλτούρα Goth. Σε όλα αυτά τα στάδια στα οποία εξελίχθηκε το είδος, το γοτθικό έχει ξεπεράσει το υπάρχον όριο και επιδρά στα πεδία της λογοτεχνίας, του κινηματογράφου, της λαϊκής κουλτούρας και της μόδας (Bloom, 2008).

Το γοτθικό μυθιστόρημα εφευρέθηκε από τον Horace Walpole, ο οποίος δημιούργησε το έργο *το Κάστρο του Οτράντο* (1764) και περιέχει ουσιαστικά όλα τα στοιχεία του είδους. Το μυθιστόρημα του Walpole έπεσε αντικείμενο μίμησης στα μέσα του δέκατου όγδοου αιώνα, αλλά είχε ευρείες επιρροές τον δέκατο ένατο αιώνα εν μέρει και επειδή η τέρψη εκείνη την εποχή εστίαζε σε σκοτεινά-ρομαντικά θέματα. Σήμερα, το γοτθικό στοιχείο συνεχίζει να επηρεάζει το μυθιστόρημα, την ποίηση, αλλά και τον κινηματογράφο και παρέχει μια κύρια πηγή από θέματα και στοιχεία ώστε να δημιουργηθούν τα εκάστοτε έργα τέχνης (Bloom, 2008). Στην πραγματικότητα, το γοτθικό στοιχείο έχει χρησιμοποιηθεί τόσο συχνά σε ταινίες που συχνά γίνεται προβλέψιμο και κλισέ. Για παράδειγμα, όταν ένας άνθρωπος μπαίνει σε ένα εγκαταλελειμμένο δωμάτιο σε ένα υποτιθέμενο εγκαταλελειμμένο σπίτι, η πόρτα συχνά κλείνει και κλειδώνει πίσω του.

Τα γοτθικά στοιχεία περιλαμβάνουν τα ακόλουθα:

1. Το έργο τοποθετείται σε κάστρα ή παλιά αρχοντικά. Η δράση λαμβάνει χώρα μέσα και γύρω από τέτοια κτίσματα, ή τα ερείπια από ένα παλιό κάστρο ή αρχοντικό. Μερικές φορές το κτίριο είναι φαινομενικά εγκαταλελειμμένο, μερικές φορές κατειλημμένο και μερικές φορές δεν είναι ξεκάθαρο αν στο κτίσμα κατοικεί κάποιος ή όχι (Berlin, 2000). Το κάστρο περιέχει συχνά μια σειρά μυστικών περασμάτων, παγίδων, μυστικών δωματίων, πάνελ με κρυφούς μοχλούς και σκοτεινών σημείων. Μεταφρασμένα σε σύγχρονα μυθιστορήματα ή κινηματογραφικές παραγωγές, το σκηνικό είναι συνήθως ένα παλιό σπίτι ή αρχοντικό - ή ακόμα και ένα νέο σπίτι - όπου η ασυνήθιστη γωνία της κάμερας, το σταθερό κοντινό πλάνο κατά τη διάρκεια της κίνησης και το σκοτάδι ή η σκιά δημιουργεί την αίσθηση στον θεατή να νιώσει κλειστοφοβία και παγίδευση (Berlin, 2000). Τα εν λόγω σπίτια μπορεί να είναι ήδη σκοτεινά, ίσως επειδή ήταν εγκαταλελειμμένα, ή μπορεί στην αρχή να φαίνονται ευάερα, αλλά είτε έρχεται η νύχτα και κάποιος σβήνει τα φώτα για να πάει για ύπνο, είτε σε κάποια δραματική στιγμή το φως θα χαλάσει (συχνά επειδή μαίνεται μια καταιγίδα). Και, όπως γνωρίζουν καλά οι θεατές του κινηματογράφου, ενώ η σκηνή και ο διάλογος σχηματίζει τη λογική (ή την παράλογη) κίνηση στην ταινία, η μουσική ελέγχει τις συναισθηματικές αποκρίσεις σε αυτό που φαίνεται και λέγεται (Bloom, 2008). Στοιχείο που όπως έχουμε προαναφέρει εντοπίζεται και στις δυο ταινίες της εργασίας μας.



2. Μια ατμόσφαιρα μυστηρίου και σασπένς. Τα έργα διαποτίζονται από απειλητικά συναισθήματα, έναν φόβο που ενισχύεται από το άγνωστο (Berlin, 2000). Αυτή η ατμόσφαιρα είναι μερικές φορές προχωρημένη όταν ο χαρακτήρας βλέπει ότι κάποιος έβγαίνει βιαστικά από το παράθυρο ή μόνο ο άνεμος φυσούσε μια κουρτίνα; Αυτός οι ήχοι σαν τρίξιμο προέρχονται από το βήμα κάποιου στο πάτωμα που τρίζει ή μόνο ο κανονικός ήχος της νύχτας; Συχνά η ίδια η πλοκή χτίζεται γύρω από ένα μυστήριο, όπως άγνωστη καταγωγή, μια εξαφάνιση ή κάποια άλλα ανεξήγητα γεγονότα (Bloom, 2008). Ο άνθρωπος εξαφανίζεται ή εμφανίζεται νεκρός ανεξήγητα. Σε ένα σύγχρονο μυθιστόρημα ή ταινία, τα ανεξήγητα γεγονότα είναι συχνά φόνοι. Ένα άλλο μοντέρνο σκηνικό που προσφέρεται για να δοθεί το σασπένς, ακόμη και η παγίδευση, είναι ένα υποτιθέμενο έρημο νησί, όπου τα άτομα του έργου έχουν βρεθεί εκεί μέσω ενός ναυαγίου ή μιας μυστηριώδους πρόσκλησης. Και οι δυο ταινίες που εξετάζουμε πλαισιώνονται από την ατμόσφαιρα μυστηρίου και το άγνωστο.
3. Μια αρχαία προφητεία συνδέεται με το κάστρο ή όποιον μένει ή έμενε σε αυτό. Οι προφητείες είναι συνήθως σκοτεινές, μερικές ή συγκεχυμένες. «Τι θα μπορούσε να σημαίνει; Σε πιο αποδυναμωμένο σύγχρονο παράδειγμα, αυτό μπορεί να είναι απλώς ένας θρύλος, ότι κάτι κυκλοφορεί ως φήμη. Ο αρχαίος, μη αποκρυπτογραφημένος χάρτης που δείχνει τη θέση στην οποία βρίσκεται ένας καταπληκτικός θησαυρός αντιπροσωπεύει μια από τις άλλες παραλλαγές της πτυχής της αρχαίας προφητείας (Bloom, 2008). Το διαμέρισμα που νοικιάζει το νιόπαντρο ζευγάρι, βρίσκεται σε ένα συγκρότημα που, όπως τους ενημερώνει ο παλιός τους φίλος Χάτς, έχει μια παρόμοια φήμη, για τελετές και για πειράματα από τις αδερφές Τρέντζ, Βικτωριανές κυρίες που έτρωγαν παιδιά. Το δε Manderley είναι ένα κτήμα με μια έπαυλη με μεγάλη ιστορία και το φάντασμα της Rebecca περιφέρεται σε κάθε γωνιά του.
4. Οι χαρακτήρες μπορούν να έχουν ενοχλητικά όνειρα ή κάποια φαινόμενα μπορούν να θεωρηθούν ως προμήνυμα για τα επερχόμενα γεγονότα. Για παράδειγμα, εάν τα αγάλματα του άρχοντα του αρχοντικού πέσουν, μπορεί αυτό να σημαίνει ότι θα πεθάνει άμεσα (Bloom, 2008). Στη σύγχρονη μυθοπλασία, οι χαρακτήρες μπορεί να δουν κάτι (πχ σκιώδεις φιγούρες που μαχαιρώνουν άλλες σκιώδεις φιγούρες) και να





- σκεφτούν ότι ήταν ένα όνειρο. Αυτό θα μπορούσε να θεωρηθεί ως ένα «όραμα μίμησης». Μερικές φορές οι οίονοι θα χρησιμοποιηθούν για να προαναγγείλουν κάτι. Το όνειρο της Ρόζμαρι είναι ένα τέτοιο στοιχείο.
5. Στη γοτθική μυθολογία συμβαίνει συχνά ένα ανεξήγητο, εκπληκτικό γεγονός όπως ένα φάντασμα ή ένας γίγαντας που περπατά ή ένα άψυχο αντικείμενο (όπως μια πανοπλία ή ζωγραφική) ζωντανεύει. Στην πορεία του έργου δίνονται συνήθως τελικά φυσικές εξηγήσεις, ενώ σε άλλες περιπτώσεις το γεγονός είναι πραγματικά υπερφυσικό. Για παράδειγμα σε ταινίες του Χόλιγουντ χρησιμοποιούνται ειδικά εφέ για να βγαίνει φωτιά, σεισμός, κινούμενο άγαλμα και ούτω καθεξής, θολώνοντας συχνά τα όρια ανάμεσα σε ανθρωπογενή, φυσικά και υπερφυσικά γεγονότα. Σε αυτό το σημείο αξίζει να επισημάνουμε ότι στο *Μωρό της Ρόζμαρι* η ασάφεια σχετικά με τη διηγητική πραγματικότητα του βιασμού συχνά συγχέεται από τους στενούς αναγνώστες της. Και ενώ είναι μια εξαιρετικά διφορούμενη ταινία, ωστόσο η ερμηνεία της ακολουθίας ονείρου / βιασμού της Ρόζμαρι, είναι από τα λίγα διαγεγραμμένα στοιχεία, η Ρόζμαρι έχει βιαστεί, είτε από τον σύζυγο της, είτε από τον Διάβολο, είτε από κάποιον ντυμένο Διάβολο (Caputo, 2012).
6. Η αφήγηση μπορεί να είναι άκρως συναισθηματική και ο χαρακτήρας συχνά ξεπερνιέται από αισθήματα θυμού, λύπης, έκπληξης, φόβου και κυρίως τρόμου. Ένας χαρακτήρας υποφέρει από αδικαιολόγητη ένταση και μια αίσθηση ότι θα επέλθει καταστροφή. Το κλάμα και η συναισθηματική ομιλία είναι συχνή (Berlin, 2000). Εξάρσεις δύσπνοιας και πανικού είναι κοινά. Στο κινηματογραφημένο γοτθικό, τα ουρλιαχτά είναι επίσης συνηθισμένα. Η Rosemary είναι ένας τέτοιος χαρακτήρας, η οποία έντρομη αναζητά ένα μέρος να γεννήσει το μωρό της με ασφάλεια. Ενώ η ηρωίδα στη *Rebecca* είναι τόσο φοβισμένη που όταν κατά λάθος σπάει το πορσελάνινο μπιμπελό στο γραφείο της Rebecca το κρύβει έντρομη σε μικρό κοριτσάκι που έκανε ζημιά και θα το μαλώσουν αν το ανακαλύψουν.
7. Γυναίκες σε στενοχώρια. Ως έκκληση προς τα συναισθήματα πάθους και συμπάθειας του αναγνώστη, ένας γυναικείος χαρακτήρας αντιμετωπίζει συχνά ένα γεγονός που την οδηγεί στη λιποθυμία, τον τρόμο, το ουρλιαχτό και το κλάμα (Bloom, 2008). Μια σειρά από μοναχικές, συνεσταλμένες και καταπιεσμένες ηρωίδες είναι συχνά οι κεντρικές φιγούρες του μυθιστορήματος. Έτσι το βάσανό



- τους είναι ακόμη πιο έντονο και το επίκεντρο της προσοχής (Berlin, 2000). Μια γυναίκα υποφέρει ακόμη περισσότερο επειδή συχνά εγκαταλείπεται, αφήνεται μόνη (είτε επίτηδες είτε κατά λάθος) και δεν έχει κάποιο προστάτη. Η μοναχικότητα και των δυο γυναικών που πρωταγωνιστούν στις συγκεκριμένες ταινίες είναι ακόμα ένα στοιχείο που συνάδει με τα χαρακτηριστικά που παραθέτουμε.
8. Στη γοτθική μυθοπλασία συνήθως υπάρχει μια γυναίκα που απειλείται από ένα ισχυρό, παρορμητικό, τυραννικό αρσενικό. Ένας ή περισσότεροι άντρες χαρακτήρες έχουν τη δύναμη, ως βασιλιάς, άρχοντας του αρχοντικού, πατέρα ή κηδεμόνα, να απαιτήσουν από έναν ή περισσότερους από τους γυναικείους χαρακτήρες να κάνουν κάτι αφόρητο. Η γυναίκα μπορεί να λάβει εντολή να παντρευτεί κάποιον που δεν αγαπά (μπορεί ακόμη και να είναι ο ίδιος ο ισχυρός άνδρας), ή να διαπράξει ένα έγκλημα (Bloom, 2008). Στα σύγχρονα γοτθικά μυθιστορήματα και ταινίες, υπάρχει συχνά η απειλή της φυσικής παραβίασης. Ο Guy ταιριάζει στο παραπάνω υπόδειγμα καθώς αναγκάζει, με την στάση του, την Ρόζμαρι να γεννήσει το παιδί του "Διαβόλου" και να το δώσει στους σατανικούς γείτονες τους.
  9. Η μετωνυμία είναι ιδιότυπη μεταφορά, στην οποία κάτι (όπως η *βροχή*) χρησιμοποιείται με στόχο να αναδειχθεί κάποια άλλη έννοια (όπως η *λύπη*). Για παράδειγμα, η κινηματογραφική βιομηχανία αρέσκεται να χρησιμοποιεί τις μετωνυμίες ως σύντομες συντομογραφίες, έτσι παρατηρούμε ότι η βροχή είναι ένα συχνό μοτίβο σε μια σκηνή κηδείας (Bloom, 2008). Πολλές και διαφορετικές μετωνυμίες χρησιμοποιούνται συστηματικά στη γοτθική μυθοπλασία και τις αντίστοιχες ταινίες, ώστε να εκδηλωθούν τα συναισθήματα που υποβάλει το συγκεκριμένο καλλιτεχνικό ρεύμα (Berlin, 2000).
  10. Το λεξιλόγιο του γοτθικού συνάδουν με τη συνεχή χρήση του κατάλληλου συνόλου λεξιλογίου και διατηρεί την ατμόσφαιρα του γοτθικού. Η χρήση των σωστών λέξεων διατηρεί τις σκοτεινές και διεγερμένες αισθήσεις που καθορίζουν τη γοτθική μυθοπλασία (Berlin, 2000).

Μια γοτθική ταινία ή μια ταινία με γοτθικά στοιχεία είναι ταυτόχρονα πολύ εύκολο και πολύ δύσκολο να κατηγοριοποιηθεί. Εντός του ευρύτερου πλαισίου του είδους που ονομάζεται «τρόμος», μια γοτθική ταινία συνδέεται άμεσα με τη γοτθική λογοτεχνία του



δέκατου όγδοου και δέκατου ένατου αιώνα, προσαρμόζοντας συχνά τα πρωτότυπα μυθιστορήματα – για παράδειγμα: *Nosferatu* του F.W. Murnau (Γερμανία, 1922), *Tod Browning* και *Dracula* του Τζέιμς Το *Whale's Frankenstein* (ΗΠΑ, 1931) και σχεδόν όλα όσα έφτιαξε ο Hammer μετά το *The Curse of Frankenstein* (Ηνωμένο Βασίλειο, 1957).

Όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά που προαναφέραμε θα τα αναλύσουμε στις δύο ταινίες παραδειγματικά, τις οποίες διερευνάμε με στόχο να αναδείξουμε τις γοτθικές επιρροές σε αυτές. Και οι δύο ταινίες αποτελούν σταθμό στο σύγχρονο σινεμά και σε αυτή την εργασία επιδιώκουμε να τις εξετάσουμε και να τις ερμηνεύσουμε υπό ένα συγκεκριμένο πρίσμα.

## **2.2 Προσαρμογές του βιβλίου *Rebecca* (1939) της *Daphne du Maurier***

Αναφορικά με την ανεύρεση των γοτθικών στοιχείων στην ταινία, θεωρούμε ότι είναι σημαντικό να τονιστούν οι τρόποι μέσω των οποίων η μυθοπλασία της Du Maurier και η κινηματογραφική προσαρμογή αυτής της ιστορίας αντλεί από το γοτθικό μυθιστόρημα, το οποίο όχι μόνο συνδέθηκε κυρίως με τη γυναικεία συγγραφή και ανάγνωση, αλλά επίσης γενικά αναγνωρίζεται ότι είναι είδος που συνδέθηκε με τον τρόμο ή, τουλάχιστον, με το πρόπλασμα από το οποίο προέκυψε το είδος του τρόμου (Light, 1996). Επιπλέον, η πρώτη προσαρμογή της Du Maurier εμφανίστηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1930 και στην αρχή της δεκαετίας του 1940, όταν η επιτυχία της «*Rebecca*» (Alfred Hitchcock, 1940) ήταν σε μεγάλο βαθμό υπεύθυνη που άρχισε ένας κύκλος ταινιών τρόμου που απευθύνονταν κυρίως σε γυναίκες και αποκλείστηκαν από τη σύγχρονη κινηματογραφική παραγωγή ταινιών τρόμου (Light, 1996).

Επομένως, κατά το τέλος της δεκαετίας του 1930 και την αρχή της δεκαετίας του 1940 δημιουργήθηκαν οι βασικές προσαρμογές του έργου της Du Maurier, αν και ακολούθησαν άλλες δύο άλλες σημαντικές προσαρμογές σε μεταγενέστερη περίοδο, στις οποίες παρατηρείται μια σειρά αλλαγών στο πώς κατανοήθηκε το έργο της Du Maurier όσο και το είδος του τρόμου. Μέχρι σήμερα έχουν γίνει αρκετές τηλεοπτικές και κινηματογραφικές διασκευές, με πρόσφατη αυτή του 2020 σε σκηνοθεσία του Ben Wheatley. Η οποία προσθέτει σύγχρονα στοιχεία στην αφήγηση διατηρώντας τα γοτθικά στοιχεία της μυθοπλασίας αλλά και το πνεύμα του μυθιστορήματος της *Daphne du Maurier*.

Ωστόσο, η γενική ταυτότητα της *Rebecca* συνδέεται πολύ πιο άμεσα με ότι ονομάζουμε “τρόμο” στο σινεμά και καθιέρωσε την εμπορική βιωσιμότητα που είχε μια ταινία τρόμου

με τόσο μεγάλο προϋπολογισμό και επίκεντρο τη γυναίκα τη δεκαετία του 1940. Για παράδειγμα, ενώ ο Frank Nugent στους New York Times αναφέρθηκε ως *«μια τελείως λαμπρή ταινία, στοιχειωμένη, σασπένς, όμορφη και όμορφα παιγμένη»* (Nugent, 1940), αυτό το σχόλιο ισορροπεί δύο βασικά χαρακτηριστικά της ταινίας.

Η «στοιχειωμένη» αναφορά υποδηλώνει τόσο τον συναισθηματικό αντίκτυπο της ταινίας όσο και τον γενικό συσχετισμό της με την ιστορία των φαντασμάτων (Nugent, 1940). Ομοίως, ο όρος «σασπένς» το συνδέει με τον τρόμο, το οποίο κατανοήθηκε ως ένα είδος που ασχολείται με το σοκ και, όπως θα δούμε στη συνέχεια, με το μυστήριο (Nugent, 1940). Αυτοί οι δύο όροι, ωστόσο, εξισορροπούνται μέσω των δύο βασικών δεικτών ποιότητας: οι αναφορές στην ταινία ως *«όμορφες»* επαινούν την υψηλή αξία της παραγωγής της, ενώ οι ερμηνείες της επαινούνται μέσα τον ισχυρισμό ότι *«παιίζεται όμορφα»* (Nugent, 1940). Ο Χίτσκοκ χρησιμοποιεί την ίδια ιστορία του μπεστ σέλερ αλλά με διαφορετικό τόνο. Το κουτσομπολίστικο και κάπως επηρεασμένο μυθιστόρημα έχει γίνει ένα παραμυθένιο θρίλερ σύγχρονο και ανησυχητικό. Ακόμα και όταν σέβεται σχολαστικά το γράμμα, κατασκευάζει το πνεύμα. Με τη Ρεβέκκα το «άγγιγμα του Χίτσκοκ», που προηγουμένως ήταν απλώς ένα διακριτικό γνώρισμα γίνεται όραμα του κόσμου. Ο αυθορμητισμός υποτάσσεται σε ένα σύστημα (Rohmer and Chabrol, 1957).

### **2.3 Γοτθικά στοιχεία στην *“Rebecca”* (1940) του Άλφρεντ Χίτσκοκ**

Σε αυτό το σημείο της εργασίας θα αποδείξουμε ότι παρόλο που η ταινία όταν κυκλοφόρησε δεν αντιμετωπίστηκε ως γοτθική, ο Χίτσκοκ με μαεστρία δημιουργεί, μέσα από μια παλιομοδίτικη νουβέλα της εποχής, ένα αριστούργημα το οποίο περιέχει τις απαρχές ή το πρόχειρο σχέδιο πολλών στοιχείων που επρόκειτο να αναπτυχθούν αργότερα. Με τη *Rebecca*, ταινία του 1940, κάνει το αμερικάνικο ντεμπούτο του. Είναι φυσικά σε πολλά επίπεδα μια χιτσκοκική ταινία και έχει ακόμη και λίγο χιούμορ. Ο δημιουργός εκμεταλλεύεται τον Ρομαντισμό και τα γοτθικά στοιχεία για να δημιουργήσει μια κινηματογραφική φωνή που συνδυάζει ψυχολογικό τρόμο με κοινωνικές αναλύσεις.

Με βάση τη μελέτη μου, καμία κριτική δεν αντιμετωπίζει τη Ρεβέκκα ως εκπρόσωπο του γοτθικού, στοιχεία του οποίου φυσικά υπάρχουν πάντα. Αν και μια πρόιμη κριτική της *Rebecca* περιέγραψε την ταινία ως *«πολύ . . . βαθιά ψυχολογική για να χτυπήσει τη φαντασία της απήχησης στο ευρύ κοινό»*, έχει προσελκύσει ιδιαίτερα μελετητές που βασίζονται στην

ψυχαναλυτική θεωρία (Sedgwick, 1981). Ωστόσο για τον εντοπισμό των γοτθικών στοιχείων θα βασιστούμε αρκετά στην αλληλεπίδραση ανάμεσα στη ρεαλιστική και τη μη ρεαλιστική αντιμετώπιση των χαρακτήρων (Sedgwick, 1981). Έτσι, θα κοιτάζουμε με πιο προσεκτικό τρόπο το πώς χρησιμοποιούμε την ταινία των γοτθικών συμβάσεων στους αλληλεπικαλυπτόμενους χαρακτήρες και τη μετάδοση – η σχέση ανάμεσα στους χαρακτήρες και την αρχιτεκτονική, τα έπιπλα και άλλες γοτθικές παγίδες (χωρίς να ξεχνάμε τον πιστό σκύλο, τον Jasper) – βοηθά να περιπλέξει περαιτέρω το ζήτημα της κατάστασης στην οποία παρουσιάζεται η *Ρεβέκκα* μέσα από τα γοτθικά στοιχεία του έργου (Sedgwick, 1981).

Όταν ερωτήθηκε από τον François Truffaut εάν τον ικανοποίησε το αποτέλεσμα της ταινίας ‘‘Rebecca’’, ο Alfred Hitchcock απάντησε: *«Λοιπόν, δεν είναι φωτογραφία του Hitchcock. Είναι μια νουβέλα, πραγματικά. Η ιστορία είναι παλιομοδίτικη. Υπήρχε μια ολόκληρη σχολή γυναικείας λογοτεχνίας εκείνη την περίοδο, και παρόλο που δεν είμαι εναντίον της, το γεγονός είναι ότι η ιστορία στερείται χιούμορ»* (Truffaut, 1967). Αφού υποτίμησε ένα από τα πρώτα του αριστουργήματα στο Χόλυγουντ, ο Χίτσκοκ φαίνεται ότι προσπαθεί να πετύχει μια αποστασιοποίηση από ένα συγκεκριμένο υποείδος που συγχέεται με τη γυναικεία ρομαντική φαντασία, ένα υποείδος που αργότερα κατηγοριοποιήθηκε ως γοτθικό και χαρακτηρίστηκε από το μπεστ σέλερ του 1939 της Daphne du Maurier, *Rebecca*, το έργο δηλαδή από το οποίο επηρεάστηκε ο εν λόγω σκηνοθέτης για να δημιουργήσει την ταινία (Light, 1996).

Αυτό το ίδιο το υποείδος αναπτύσσεται μέσω της παράδοσης που είχε το γοτθικό, με άξονα τη γυναίκα που μπορούμε να εντοπίσουμε από τα *Mysteries of Udolpho* (1794) της Ann Radcliffe έως την *Jane Eyre* της Charlotte Brontë (1847) και έπειτα. Με βάση αυτή την παράδοση, η τυπική γυναικεία γοτθική πλοκή στην οποία οι ηρωίδες διώκονται από έναν κακό που με κάποιον τρόπο τις ελκύει, αντικαθίσταται από μια πλοκή στην οποία οι πολιορκημένες ηρωίδες ερωτεύονται τους λεγόμενους ήρωες-κακούς: οι άντρες που τους προσφέρουν τη διαφυγή από τον κίνδυνο είναι οι ίδιοι άντρες που τις απειλούν – αν όχι με κυριολεκτικό τρόπο τότε μέσω της έλλειψης κατανόησης και επικοινωνίας (Light, 1996). Σε αυτό το σκέλος του Gothic, παρόλο που οι στερεοτυπικοί ήρωες και οι κακοί έχουν από καιρό συγχωνευθεί σε έναν χαρακτήρα, ενώ οι κύριοι γυναικείοι χαρακτήρες παραμένουν χωρισμένοι στα δύο, την αθώα ηρωίδα και την κακιά «Άλλη Γυναίκα».

«Χθες το βράδυ ονειρεύτηκα ότι πήγα ξανά στο Manderley», αναπολεί η δεύτερη κυρία de Winter στην εναρκτήρια σκηνή της ταινίας ‘Rebecca’ του Χίτσκοκ. Παραμένοντας πιστή στα εισαγωγικά λόγια του κλασικού μυθιστορήματος της Daphne du Maurier, η διασκευή του 1940 του Alfred Hitchcock ανακαλεί αμέσως την γοτθική αισθητική, ακόμη και από τις πρώτες στιγμές που καλύπτονται από την ομίχλη στους τίτλους έναρξης (Massé, 1992). Η κλίση της Du Maurier για προσωποποίηση, την οποία εφαρμόζει τόσο στη φύση όσο και στην περιουσία του Manderley, εφαρμόζεται στην αφήγηση μέσω της περιγραφής των ερειπωμένων ερειπίων στο σπίτι και του αποτελέσματος των συμβάντων που λαμβάνουν χώρα στην ταινία (Massé, 1992).

Με φόντο μια γοτθική έπαυλη, με μια παύση στο κατώφλι και ένα από τα πορτρέτα που ζωντανεύουν, η ταινία ‘Rebecca’ αφηγείται μια γνώριμη ιστορία για την τυραννία του παρελθόντος πάνω στο παρόν και την αναζήτηση στην οποία περνά μια ηρωίδα για την ταυτότητά της (σχετικά με ένα προσωπικά δικό της μικρό όνομα, υποστηρίζει χωρίς ειλικρίνεια ότι «δεν μπορούσε να σκεφτεί ένα»). Η ηρωίδα μας, την οποία υποδύεται η Joan Fontaine, υποθέτει ότι ο σύζυγός της βασανίζεται επειδή ήταν ερωτευμένος τη Rebecca (που δεν εμφανίζεται ποτέ στην πραγματικότητα), αλλά σε μια κορυφαία σκηνή, κατά την οποία εξομολογείται, μετά το τέλος της κυριολεκτικής επανεμφάνισης του σώματός της, παραδέχεται ότι τη μισούσε και αποκαλύπτει πώς στα αλήθεια πέθανε (Massé, 1992). Στο μυθιστόρημα της du Maurier, ο Μαξίμ είναι ο πραγματικός δολοφόνος της Ρεβέκκας, αλλά ο Κώδικας Παραγωγής του Χόλυγουντ της δεκαετίας του 1930 δεν επέτρεπε στους δολοφόνους να μείνουν ατιμώρητοι (Massé, 1992). Έτσι στην ταινία παρουσιάζεται ότι προχώρησε στη συγκάλυψη του θανάτου της κατά λάθος (αν και, όπως επισημαίνει η κριτική, το αν τον πιστεύει το κοινό είναι άλλο θέμα).

Καθώς ο Μαξίμ γίνεται ολοένα και πιο απόμακρος συναισθηματικά και με κακία, η δεύτερη κυρία ντε Γουίντερ αναζητά περισσότερες πληροφορίες για τη Ρεβέκκα και τον τρόπο με τον οποίο αυτή πέθανε. Λοιπόν, τι κάνει τη Rebecca ένα τόσο γοτθικό αριστούργημα; Για να το διακρίνει κανείς αυτό, πρέπει να δει τον τρόπο με τον οποίο η ταινία παρουσιάζει μια σειρά γοτθικών θεμάτων αλλά και γοτθικού ύφους στην οθόνη.

Η γοτθική μυθοπλασία χαρακτηρίζεται από μια σειρά θεμελιωδών θεμάτων. Ένα αρκετά αξιοσημείωτο είναι ότι ένας κύριος χαρακτήρας έχει συχνά ένα σκοτεινό παρελθόν που προσπαθεί με ενεργό τρόπο να καταστείλει, αλλά ποτέ δεν μένει κρυφό για πολύ (Gallafent,

1988). Αυτό θέτει το σκηνικό για να επιστρέψει είτε με ένα κυριολεκτικό είτε με ένα μεταφορικό φάντασμα του παρελθόντος και να προκαλέσει την καταστροφή στη ζωή των χαρακτήρων του έργου (Gallafent, 1988). Αυτό είναι, φυσικά, το κεντρικό θέμα της “Rebecca”, από κοινού με κάποια άλλα που θα αναφέρουμε. Παρόλο που ο τίτλος είναι νεκρός, η παρουσία της στο Manderley γίνεται διαρκώς αισθητή σε όλους όσοι μπαίνουν στο κτήμα. Το Manderley, το κτήμα, είναι ένα είδος επιβλητικού, σχεδόν απόκοσμου αρχοντικού που χρησιμεύει ως το πρωταρχικό σκηνικό. Το μεγαλείο και η απομόνωση του είναι χαρακτηριστικά στοιχεία στα γοτθικά σκηνικά και δημιουργούν μια ατμόσφαιρα που παραπέμπει σε μυστήριο και σκοτάδι.

Ο Μαξίμ, λοιπόν, στοιχειώνεται από τις μνήμες του με τη Ρεβέκκα, η οποία τον κορόιδευε πριν πεθάνει, τόσο πολύ που αρνείται αρχικά να πάει κοντά στο παραλιακό σπίτι όπου πέθανε (Gallafent, 1988). Ομοίως, η κυρία Ντάνβερς παραμένει τόσο εμμονική με τη Ρεβέκκα που αρνείται κατηγορηματικά να βγάλει τα υπάρχοντά της από το σπίτι και ξοδεύει υπερβολικά μεγάλο χρονικό διάστημα στην κρεβατοκάμαρά της, λέγοντας ότι μπορεί να ακούσει ακόμη και το βηματισμό της νεκρής κυρίας ντε Γουνίντερ.

Ανεξάρτητα από αυτό, μερικοί θα έλεγαν ότι οποιαδήποτε δύναμη αποκτά η ηρωίδα αναιρείται από το γεγονός ότι το γυναικείο βλέμμα – στην οποία βλέπουμε μέσα από τα μάτια του χαρακτήρα της Φοντέιν – εξαφανίζεται προς το τέλος της ταινίας: σε αντίθεση με το μυθιστόρημα, που ολοκληρώνεται με την ηρωίδα, η οποία συνοδεύει τον Maxim για την ανάκριση του γιατρού της Rebecca, στην ταινία μένει πίσω, αφού ο Maxim και τρεις άλλοι άνδρες ήρωες ταξιδεύουν στο Λονδίνο για να λάβουν ιατρικές μαρτυρίες αναφορικά με την ψυχική κατάσταση της Rebecca την ημέρα που πέθανε (Rohmer and Chabrol, 1957). Αυτό το κλείσιμο με τους άνδρες κατά τη διάρκεια της αφήγησης είναι αναμενόμενη από μια σύντομη σκηνή στην οποία ο Μαξίμ και τέσσερις άλλοι άντρες φαίνονται να κοιτούν στο πάτωμα το πτώμα της γυναίκας – το οποίο είναι αόρατο-, μετά από το οποίο ο Μαξίμ παραδέχεται ότι «έκανε λάθος» καθώς αναγνώρισε μια άλλη γυναίκα η οποία έμοιαζε στην αείμνηστη σύζυγό του (Wood, 1965).

Ακόμα, αυτή η ταινία εφιστά εξίσου επίμονα την προσοχή στο πώς χρησιμοποιούνται με μεγάλη προσοχή στοιχεία από τη γοτθική αφηγηματική στρατηγική, στη διάσπαση της πρωταγωνίστριας στην άπειρη ηρωίδα και στην πιο δραστήρια και παθιασμένη Ρεβέκκα. Στην πραγματικότητα, όπως σημειώνουν οι μελετητές, στη σκηνή όπου πραγματοποιείται

η εξομολόγηση, ο Μαξίμ οικειοποιείται το «εγώ» της Ρεβέκκα, η οποία παραθέτει τον χλευαστικό της λόγο, μια τακτική που θα μπορούσε να εξισορροπήσει τη «φασματική παρουσία» που μόλις αναφέρθηκε. Επιπλέον, η κ. Danvers ισχυρίζεται ότι η Ρεβέκκα νικήθηκε από τη θάλασσα και όχι από «έναν άντρα» ή «μια γυναίκα» γεγονός αναληθές: ο Μαξίμ δημιούργησε αυτή την ψευδαίσθηση. Ο άλλος τρόπος με τον οποίο θα μπορούσε να φανεί ότι θριαμβεύουν οι συμβάσεις της πατριαρχικής εξουσίας έγκειται στο πώς αντιδρά η ηρωίδα όταν μαθαίνει τις περιστάσεις του θανάτου της Ρεβέκκας (Massé, 1992). Νιώθει απελευθέρωση και ενδυνάμωση από αυτή τη γνώση, αλλά σύμφωνα με τη Michelle Massé στην ανάγνωση του μυθιστορήματος της du Maurier, «η πρωταγωνίστρια αποκτά αρκετή γνώση για να αντιστρέψει και να αναπαράγει τις ίδιες τις δομές του φύλου και της τάξης που την έχουν καταπιέσει» (Massé, 1992).

Αναφορικά με τα γοτθικά στοιχεία στο έργο, η στοιχειωμένη φύση των κατοίκων του Manderley δεν θα ήταν τόσο εμφανής αν δεν υπήρχε η δυνατή ερμηνεία του Olivier και του Anderson. Η ερμηνεία του Μαξίμ από τον Ολιβιέ μεταφέρει τις ψυχικές και συναισθηματικές μεταπτώσεις του χαρακτήρα, ο οποίος εξοργίζεται ακόμη και με τις παραμικρές αναφορές στην αείμνηστη σύζυγό του. Είναι κάποιος που είναι βαθιά προβληματικός και σίγουρα χειριστικός, βάσει των σημερινών προτύπων, αλλά ο Olivier παρέχει τόσο ωμή και επιδραστική απόδοση που θα ήταν εύκολο να τον λυπηθεί κάποιος θεατής, αν έβλεπε με αντίστοιχο βλέμμα την ταινία.

Είναι πιο δύσκολο να αναλογιστούμε τον διπλασιασμό των χαρακτήρων σε μια ταινία παρά σε ένα μυθιστόρημα, επειδή μια ταινία μας παρουσιάζει επίμονα την ψευδαίσθηση των αυτόνομων ανθρώπινων όντων. Ωστόσο, αυτή η ταινία εφιστά εξίσου επίμονα την προσοχή στην πιο σαφή χρήση της γοτθικής αφηγηματικής στρατηγικής, στη διαίρεση της πρωταγωνίστριας στην άπειρη ηρωίδα και στην πιο δραστήρια και παθιασμένη Ρεβέκκα, καθώς και στον περαιτέρω χωρισμό της «κακής» γυναίκας στο απειλώντας την κυρία Ντάνβερς. Ο Χίτσκοκ έκανε τα πάντα για να κάνει την κυρία Ντάνβερς να φαίνεται απάνθρωπη, μια προβολή της σκοτεινής πλευράς του πρωταγωνιστή – όπως το πλάσμα στον Φρανκενστάιν ή η Μπέρθα στην Τζέιν Έιρ.

Μπορεί να ακούγεται αμφίβολο κομπλιμέντο να χαρακτηρίζεται ως ενσάρκωμένος ήρωας-κακός, αλλά τέτοιες αντιδράσεις εγείρουν την πιθανότητα η ταινία να θεωρηθεί ως παράδειγμα γοτθικού με επίκεντρο τον κακό καθώς και ως γυναικείο γοτθικό. Ο Ed



Gallafent προτείνει ότι αυτή η ταινία δεν είναι τόσο μια ταινία για παρανοϊκές γυναίκες όσο μια ταινία για ένα παρανοϊκό ζευγάρι, και ποικίλες κριτικές αναδεικνύουν τη «φανταστική ζωή» του Maxim. Η κυρία Ντάνβερς μπορεί να εξωτερικεύσει τις υποσυνείδητες επιθυμίες του ίδιου του Μαξίμ, οι οποίες καταλήγουν στην καταστροφή του σπιτιού του (Rohmer and Chabrol, 1957). Ωστόσο, σε κάποιο βαθμό υπάρχει ένδειξη ψυχολογικής πολυπλοκότητας σε ένταση με τις κινήσεις του χαρακτήρα του, που απαιτούνται από το σύγχρονο γοτθικό είδος, από τη δυσανεξία σε μια κατάσταση που βρίσκεται σε συναισθηματική εξάρτηση από την ηρωίδα.

Αν και αφού τελειώνει την εξομολόγησή του, ο Maxim ισχυρίζεται ότι δεν είναι στην πραγματικότητα ο δολοφόνος της Rebecca, ενώ το νόημα σε όλο το μεγαλύτερο μέρος σε αυτή τη σκηνή είναι ότι τη σκότωσε, αλλά όπως και στο βιβλίο, το σημαντικό πράγμα για την ηρωίδα δεν είναι ο τρόπος με τον οποίο πέθανε η Rebecca, αλλά τα συναισθήματα τα οποία είχε και έχει ο Μαξίμ για αυτήν (Rohmer and Chabrol, 1957). Ανάλογα, η ψυχρή και υπολογιστική απεικόνιση της κυρίας Ντάνβερς από τον Άντερσον δεν αφήνει καθόλου αμφιβολίες ότι η εμμονή της με τη Ρεβέκκα έχει θέσει σε κίνδυνο την ικανότητά της να σκέφτεται λογικά. Προσκολλάται στα παρελθοντικά γεγονότα τόσο πολύ που δεν μπορεί να αποδεχτεί το παρόν, ενώ υπονομεύει τη νέα γυναίκα του Μαξίμ σε μια σειρά συμβάντων που κορυφώνονται, όταν αποπειράται να αυτοκτονήσει (Rohmer and Chabrol, 1957). Η κυρία Ντάνβερς θα προτιμούσε να δει ολόκληρο το κτήμα να καίγεται ολοσχερώς, από κοινού με την ίδια, παρά να αφήσει τις μνήμες της Ρεβέκκα να σβήσουν.

Η έντονη παρουσία της Rebecca εντός του σπιτιού αναδεικνύεται μέσω της ερμηνείας της Fontaine ως νέας κυρίας de Winter. Το πολικό αντίθετο που παίζουν οι Olivier και Anderson, ο χαρακτήρας της Fontaine χαρακτηρίζεται από πραότητα και ηρεμία για το μεγαλύτερο μέρος της ταινίας. Η ερμηνεία της ηθοποιού είναι ήσυχη και αφοσιωμένη και δείχνει τέλεια τη στάση της κυρίας de Winter στη μεγάλη, διαφανόμενη σκιά της γυναίκας που ήρθε μπροστά της. Είναι επίσης αξιοσημείωτο ότι δεν κατονομάστηκε ποτέ κατά τη διάρκεια της ταινίας, επιτρέποντας περαιτέρω στη Ρεβέκκα να παραμείνει στο προσκήνιο στο μυαλό του θεατή (Rohmer and Chabrol, 1957). Οι στοιχειωμένες συμπεριφορές του εκάστοτε χαρακτήρα και η συνεχής αναφορά στη Ρεβέκκα στη συνομιλία διασφαλίζουν ότι στην ταινία αυτή είναι το απόλυτο κέντρο. Αν και η Rebecca είναι νεκρή, η μνήμη της δεν

μπορεί να ξεφύγει, καθώς είναι συνδεδεμένη με τον Manderley, βασικό γνώρισμα του γοτθικού στυλ (Rohmer and Chabrol, 1957).

Αναλυτικότερα, ένα αρχοντικό είναι συχνά εγγενές στο γοτθικό χαρακτήρα. Το φάντασμα του παρελθόντος χρειάζεται ένα μέρος να στοιχειώσει. Η συνεχής παρουσία της Rebecca στο Manderley δείχνει ότι η ανάμνησή της συνδέεται με άμεσο τρόπο με το σπίτι και τα γεγονότα που συνέβησαν εκεί (Rohmer and Chabrol, 1957). Αυτό κάνει το τέλος της Rebecca ακόμα πιο σημαντικό. Καθώς ο Maxim επιστρέφει στο Manderley, έχοντας καθαρίσει το όνομά του, βρίσκει το κτήμα να καίγεται. Αυτό σημαίνει ένα οριστικό τέλος στο να είναι η Rebecca κομμάτι της ζωής του. Ο Μαξίμ δεν είναι πλέον υπό έρευνα και η καταστροφή του τόπου όπου έζησαν μαζί τους υπενθυμίζει συνεχώς το παρελθόν. Μόνο αν το αρχοντικό εξαφανιζόταν πλήρως, μαζί με μια σειρά αναμνήσεων της Ρεβέκκα μέσα, θα μπορούσε να απαλλάξει τον Μαξίμ από αυτές τις αναμνήσεις (Rohmer and Chabrol, 1957).

Ο Χίτσκοκ δημιουργεί σταδιακά ένταση στη Ρεμπέκα, επιτρέποντας μια αξέχαστη κορύφωση. Ο σχολιασμός για τη Ρεμπέκα αθροίζεται με σταδιακό τρόπο και αυξάνει την απογοήτευση της δεύτερης κυρίας ντε Γουνίντερ, καθώς επιλέγει να απορρίψει τον Μαξίμ και την σχέση τους (Massé, 1992). Η υπενθύμιση της Rebecca ξεκινά με αρκετά αθώο τρόπο, ενώ σταδιακά προχωρά στην υπονομευτικά ενέργεια της κυρίας Danvers. Όταν η σύγκρουση φτάνει στο σημείο βρασμού της, τα γεγονότα του παρελθόντος κυριολεκτικά βυθίζονται, με το σώμα της Ρεβέκκας να χάνεται μέσα στα νερά τους (Rohmer and Chabrol, 1957).

Η αντιπαράθεση έρχεται αμέσως μετά, αφού ο Μαξίμ παραδέχεται ότι χτύπησε και σκότωσε τη Ρεβέκκα και αυτή είναι μια πραγματικά ανατρεπτική δήλωση που δραματοποιείται περαιτέρω από την έντονη ερμηνεία του Ολιβιέ. Καθώς ο χαρακτήρας του αφηγείται την απιστία της Rebecca, μια φωτεινή δέσμη φωτός παίζει στο πρόσωπό του και τονίζει τα βασανισμένα του μάτια, τα οποία επιβεβαιώνουν την ενοχή του (Massé, 1992) . Τέτοιου είδους κορυφώσεις και συγκρούσεις ανήκουν, όπως είδαμε, στα κατεξοχήν γοτθικά χαρακτηριστικά, αφού κυριαρχούν και στη γοτθική λογοτεχνία (Rohmer and Chabrol, 1957).

Ενώ η εκμάθηση των υποθέσεων της Ρεβέκκα μπορεί να κάνει τον Μαξίμ να συμπονέσει, από πολλές απόψεις είναι και ο ίδιος κακός. Ο καταχρηστικός σύζυγος και η διωκόμενη



σύζυγος είναι μια άλλη από τις βασικές πτυχές που διαθέτει η γοτθική φαντασία (Rohmer and Chabrol, 1957). Σε αυτή την ιστορία, η γυναίκα βασανίζεται συχνά από τον σύζυγό της, και ενώ ο Μαξίμ παίζει το ρόλο του θύματος, η νέα του σύζυγος έχει δίκιο όταν δηλώνει ότι η Ρεμπέκα «δεν μπορεί να μιλήσει» και «δεν μπορεί να δώσει μαρτυρία». Υπάρχει μόνο μια πλευρά της ιστορίας που λέγεται, και η ιδιοσυγκρασία του Μαξίμ υπονοεί ότι είναι περισσότερο ένοχος από όσο αφήνουν οι ισχυρισμοί του να εννοηθεί (Massé, 1992).

Η χειριστική φύση του Μαξίμ γίνεται σαφής νωρίς στη Ρεμπέκα όταν συναντά τη γυναίκα πρωταγωνίστρια σε ένα ταξίδι στο Μόντε Κάρλο. Ο Μαξίμ συχνά αναφέρεται στη δεύτερη σύζυγό του ως «ανόητη» και μάλιστα αποκαλείται «παιδί» από τους καλεσμένους στο πάρτι με τα κοστουμιά, κάτι το οποίο δεν μοιάζει να ενοχλεί τον πρωταγωνιστή στο παραμικρό. Όταν η δεύτερη κυρία ντε Γουίντερ δεν έχει όρεξη και δεν επιθυμεί να δειπνήσει, της λένε «να το φάει σαν καλό κορίτσι». Η περιστασιακή παιδικότητα και ο λεπτός έλεγχος στον οποίο υποβάλλεται από τον Μαξίμ είναι οι αντανάκλασεις του χρόνου που διαδραματίζονται τα γεγονότα και του χρόνου που γυρίστηκε η ταινία (Massé, 1992).

Για έναν σύγχρονο θεατή, ωστόσο, αυτός ο λόγος είναι εξαιρετικά άβολος να ακουστεί και χρησιμεύει προειδοποιητικά για τον καταχρηστικό και χειραγωγικό χαρακτήρα του Maxim. Στις διάφορες περιστάσεις που χάνει απρόσμενα την ψυχραιμία του, όταν η δεύτερη κυρία ντε Γουίντερ δεν ξέρει καν τι έχει κάνει λάθος, είναι εύκολο να τη δούμε από την πλευρά του θύματος της ιστορία, μιας αθώας δηλαδή που εμπλέκεται στην σκοτεινή αυτή υπόθεση του Μαξίμ κατά λάθος. Όλο αυτό το στήσιμο και η ατμόσφαιρα της ιστορίας ανήκει επίσης στα κατεξοχήν γοτθικά χαρακτηριστικά του έργου, τα οποία κυριαρχούν στη συγκεκριμένη ταινία.

Αν λάβουμε υπόψη αυτό, είναι εύκολο να υποθέσει κανείς ότι ο Maxim μπορεί να μην είναι τόσο αθώος όσο λέει. Στην πραγματικότητα, η αείμνηστη κυρία ντε Γουίντερ δεν διώκεται μόνο από τον Μαξίμ, αλλά και εκ μέρους της ίδιας της ταινίας (Massé, 1992). Παρά το αντικειμενικό συμβάν ότι ο Maxim έχει διαπράξει, τουλάχιστον, δολοφονία από αμέλεια και παρεμποδίζει τη δικαιοσύνη καλύπτοντάς το, η ταινία τον απεικονίζει ως μια από τις τραγικές και βασανισμένες φιγούρες της ιστορίας, με την οποία ως θεατές πρέπει να συμπάσχουμε (Massé, 1992).

Στην ομολογία του δεν κυριαρχούν οι τύψεις, αλλά μάλλον μια σειρά δικαιολογιών για το γιατί έγινε βίαιος εναντίον της Ρεβέκκας. Κατά κάποιο τρόπο, η ομιλία της Μαξίμ για τις

υποθέσεις της και τους τρόπους με τους οποίους τον βασάνιζε κάνει τον θεατή να αισθάνεται ότι ο θάνατός της άξιζε (Massé, 1992). Ωστόσο, η πλευρά της ιστορίας της Rebecca δεν λέγεται ποτέ και η ταινία παρέχει μόνο τα λόγια του Maxim ως εξηγήσεις για τα γεγονότα που συνέβησαν. Ανεξαρτήτως της υποτιθέμενης συμπεριφοράς της Rebecca, το γεγονός παραμένει ότι η ιστορία επικεντρώνεται σε έναν σύζυγο που είναι ο δολοφόνος της γυναίκας του, ωστόσο η Rebecca δαιμονοποιείται και ο Maxim παρουσιάζεται ως ένα είδος θύματός της (Massé, 1992).

Τέλος, το μεγαλείο της Rebecca πηγάζει από το πόσο πιστά προσιδιάζει στις γοτθικές ρίζες του μυθιστορήματος της du Maurier, το οποίο βάζει σε πρώτο πλάνο τις πιο συνηθισμένες θεματικές του είδους, όπως η καταστολή των δαιμόνων από το παρελθόν και ένας γάμος γεμάτος συγκρούσεις (Wood, 1965). Αυτές αντιμετωπίζονται με μαεστρία μέσω των κατάλληλων επιλογών του casting και των ερμηνειών. Ακόμα, ο τρόπος που είναι γραμμένος ο κάθε χαρακτήρας και η συνεχής ανάμνηση της Ρεβέκκας σε όλη την ταινία είναι απότοκα του γοτθικού είδους (Wood, 1965). Η κληρονομιά της Rebecca έχει αντέξει τώρα για 80 χρόνια και είναι βέβαιο ότι θα παραμείνει στα κλασικά έργα για μεγάλο χρονικό διάστημα.

#### **2.4 Γοτθικά στοιχεία στο *‘Rosemary’s baby’* (1968) του Ρομάν Πολάνσκι**

Το *Rosemary's Baby*, η πρώτη ταινία που σκηνοθέτησε ο Ρόμαν Πολάνσκι στο Χόλυγουντ, αντιμετωπίστηκε πολύ θετικά από τους κριτικούς και κατέστη εμπορική επιτυχία μετά την κυκλοφορία του το 1968. Η ιστορία ξεκινά καθώς η Rosemary (Mia Farrow) και ο σύζυγός της, ένας επίδοξος ηθοποιός, Guy (John Cassavetes), νοικιάζουν ένα διαμέρισμα σε ένα από τα γοτθικά πολυώροφα στη Νέα Υόρκη, το Bramford (Fischer, 2015).

Το κτίριο έρχεται με μια ιστορία γεμάτη «τρέλα» και «μιζέρια» με φήμες για περιστατικά μαγείας, κανιβαλισμού και αυτοκτονιών. Λίγο μετά τη μετακόμισή τους, γίνονται φίλοι με τους εκκεντρικούς, ηλικιωμένους Minnie και Roman Castevet, το ζευγάρι που μένει στο διαμέρισμα δίπλα τους (Fischer, 2015). Ήδη το σκηνικό προσιδιάζει στο ‘‘κλασικό’’ γοτθικό αρχοντικό, που δημιουργεί ατμόσφαιρα μυστηρίου και τρόμου (Kinder and Beverle, 1968). Ακόμα, μεγάλο μέρος της ταινίας διαδραματίζεται μέσα στα όρια του διαμερίσματος, με αποτέλεσμα να ενισχύονται τα αισθήματα παγίδευσης και απομόνωσης, τυπικά δηλαδή στη γοτθική μυθοπλασία (Jones, 2002).

Μετά από κάποιο χρονικό διάστημα που μένει εκεί, συμβαίνουν δύο σημαντικά πράγματα - η Rosemary μένει έγκυος και ο Guy επιτυγχάνει όλο και περισσότερο ως ηθοποιός. Αυτή η ευτυχία επισκιάζεται από την καχυποψία της Ρόζμαρι, η οποία θεωρεί ότι κάτι πάει στραβά (Hogan, 1986). Μέσω μιας σειράς γεγονότων και ενός ανησυχητικού ονείρου, η Rosemary θεωρεί ότι ο σύζυγός της βρίσκεται σε σύγκρουση με τους παράξενους γείτονές τους (Clover et al., 2015). Είναι σίγουρη ότι το μωρό της έχει προσφερθεί ως θυσία στον Διάβολο με αντίβαρο να πετύχει ως ηθοποιός ο Γκάι. Καθώς η ταινία προχωρά, η Ρόζμαρι οδηγείται σε όλο και μεγαλύτερη απομόνωση (Kinder and Beverle, 1968). Ο Γκάι και οι γείτονές τους, οι Καστέβερ, συνωμοτούν σε βάρος της, οδηγώντας της στην αίσθηση ότι είναι αποκομμένη από οποιεσδήποτε εξωτερικές συνθήκες (Fischer, 2015). Αυτό επίσης αποτελεί μοτίβο στην γοτθική μυθοπλασία το οποίο επίσης εντοπίζουμε στη συγκεκριμένη ταινία.

Με την πρώτη ματιά, η ταινία αναφέρεται έντονα στο γυναικείο γοτθικό: μια νεαρή ηρωίδα ταξιδεύει με τον νέο της σύζυγο σε ένα μυστηριώδες κάστρο, όπου στη σκιά του εσωτερικού της κρύβεται κάποια απαίσια δύναμη (Clover et al., 2015). Ωστόσο, ο βαθύτερος τρόμος του "Rosemary's Baby" μπορεί επίσης να ιδωθεί ως μια από τις αλληγορίες της πραγματικότητας (Marcus, 1993). Από την κυκλοφορία της, η έρευνα υποστήριξε ότι η ταινία προσφέρει μια κριτική σε μια σειρά πολιτιστικών, κοινωνικών και πολιτικών ζητημάτων της εποχής της, το οποίο φυσικά δεν είναι αντιπαραθετικό με τα γοτθικά περιστατικά, αλλά αντιθέτως μια συνειδητή επιλογή του Πολάνσκι (Fischer, 2015). Η φεμινιστική κριτική βλέπει το "Rosemary's Baby" ως μια ταινία που φωτίζει τις πατριαρχικές επιταγές και τους τρόπους καταπίεσης της γυναίκας και του σώματός της – ιδιαίτερα στο πώς απεικονίζεται το τραύμα που συνοδεύει τη διαδικασία της γυναικείας αναπαραγωγής (Clover et al., 2015).

Στο "Rosemary's Baby, Gothic Pregnancy και Fetal Subjects", η Karyn Valerius πραγματεύεται την εξερεύνηση της αναπαραγωγής της ταινίας στη δεκαετία του '60 (Valerius, 2005). Υποστηρίζει ότι η ταινία παρακολουθεί ένα κοινό που «επένδυσε στο συναισθηματικό ιδεώδες της μητρότητας» και στη συνέχεια μπόρεσε να εκμεταλλευτεί αυτή την κατάσταση με στόχο την παραγωγή μιας φρικτής ανταπόκρισης και έτσι να κάνει την άμβλωση συναρπαστική (Valerius, 2005). Σε όλη τη διάρκεια της ταινίας, η αξία και η θέση της Ρόζμαρι μειώνονται, ενώ, ταυτόχρονα, η ανάγκη του μωρού έχει προτεραιότητα

και γίνεται πιο σημαντική από τη δική της. Αυτό δίνει το μήνυμα ότι το σώμα της γυναίκας είναι ο πιο σημαντικός μηχανισμός για την αναπαραγωγή, όπου το έμβρυο μπορεί να ευδοκιμήσει και να αναπτυχθεί (Clover et al., 2015). Εκτοπίζει τα δικαιώματα και τα προς το ζην της μητέρας του, αναγκάζοντάς την να μείνει στη σιωπή.

Η γοτθική ιστορία γίνεται τότε μια «υπερβολική αναπαράσταση» του γάμου. Η φεμινιστική κριτική δείχνει πώς οι γοτθικές και υπερφυσικές αναφορές της ταινίας και της μητρότητας αμφισβητούν τις σιωπηρές εμπειρίες που σχετίζονται με την εγκυμοσύνη, τη μητρότητα και το γάμο υπό τις κοινωνικές αυτές συμβάσεις (Fischer, 2015). Τελικά, η ταινία γίνεται ένα ερώτημα για τις σχέσεις ανάμεσα στο συλλογικό σώμα και το άτομο, μέσα στο αστικό τοπίο (Clover et al., 2015). Η ηθική και σωματική κατάπτωση των ηρώων είναι, όπως προαναφέραμε, ένα από τα βασικά στοιχεία του γοτθικού είδους. Πολλοί χαρακτήρες της ταινίας, ειδικά οι Castevets και Guy, παρουσιάζονται ως καλοήθεις ή υποστηρικτικοί, αλλά τελικά αποκαλύπτονται ότι έχουν κάποιο απαίσιο κίνητρο. Αυτό το θέμα της εξαπάτησης είναι ένα σύνηθες στοιχείο στη γοτθική μυθοπλασία (Hogan, 1986).

Η ταινία περιλαμβάνει μια σειρά ασυνήθιστων στιγμών, όπως η ονειρική σεκάνς όπου η Ρόζμαρι εμποτίζεται από δαιμονικές φιγούρες, όπου συνδυάζονται η πραγματικότητα με ένα σουρεαλιστικό και εφιαλτικό όραμα. Η Ρόζμαρι ενσαρκώνει μια από τις αρχετυπικές γοτθικές ηρωίδες, οι οποίες είναι ευάλωτες και πολιορκούνται από σκοτεινές δυνάμεις πέρα από τον έλεγχό της. Ο αγώνας της ενάντια σε αυτή τη δύναμη και η τελική θυματοποίησή της είναι κεντρική στις γοτθικές αφηγήσεις (Clover et al., 2015). Η ιδιότητά της ως αουτσάιντερ ενισχύεται περαιτέρω από την ακραία αφηγηματική εστίαση στην εμπειρία της Ρόζμαρι. Το κοινό αντιλαμβάνεται την ταινία μέσα από την όραση, την ακοή και τα όνειρα της Ρόζμαρι, η οποία είναι σχεδόν πάντα στο πλάνο.

Η πλοκή περιστρέφεται γύρω από μάγισσες που χρησιμοποιούν ένα σκοτεινό τελετουργικό για να καλέσουν τον Σατανά και να φέρει τη γέννηση του παιδιού του από τη Ρόζμαρι. Τόσο στην ταινία όσο και στη γοτθική λογοτεχνία χρησιμοποιούνται αρκετά υπερφυσικά στοιχεία, τα οποία δημιουργούν την κατάλληλη ατμόσφαιρα (Clover et al., 2015). Η ταινία περιλαμβάνει μια σειρά οίωνων, όπως ο θάνατος του φίλου της Ρόζμαρι, Χατς, που προμηνύει τη σκοτεινή κατάσταση που θα ακολουθήσει (Clover et al., 2015). Η αυξανόμενη παράνοια της Ρόζμαρι και η πίεση από τον περίγυρό της την οδηγούν στα όρια της τρέλας. Η ταινία εξερευνά την ψυχολογική της επιδείνωση, ένα κοινό θέμα στις γοτθικές αφηγήσεις,

οι οποίες συχνά αναφέρονται στις ψυχολογικές μεταπτώσεις (προς το χειρότερο) των (συνήθως) πρωταγωνιστριών τους (Hogan, 1986).

Στον κινηματογράφο του Πολάνσκι τα πλάνα καταδεικνύουν τον ισχυρό δεσμό μεταξύ οπτικού ύφους και αφηγηματικού περιεχομένου. Η γνώση και η άγνοια, ο συμβολισμός του φωτός και το σκοταδιού, στο Μωρό της Ρόζμαρι, θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι ο χώρος εκτός και εντός οθόνης. Όσα συμβαίνουν εκτός οθόνης, όσα δεν μας δείχνουν τα πλάνα είναι υψίστης σημασίας, διότι είναι αυτοί οι χώροι που κρύβουν την απάντηση στο ερώτημα αν οι αντιλήψεις της Ρόζμαρι είναι αληθινές ή μη, ζήτημα από το οποίο απορρέει σε μεγάλο βαθμό η ένταση της ταινίας. Η Ρόζμαρι μόνο όταν διαπερνά τον τοίχο μεταξύ των δυο διαμερισμάτων, όταν οικειοποιείται τον χώρο, υπερβαίνει τα φυσικά εμπόδια (τοίχοι, πόρτες) και «λύνεται» η επιστημολογική της κρίση, κατακτά την οικειοποίηση της γνώσης, της κατανόησης και κυρίως της ασφάλειας (Caputo, 2012).

## **2.5 Σχέσεις και αντιθέσεις των δυο ταινιών**

Διαπιστώνουμε συνεπώς ότι οι δυο ταινίες μοιράζονται γοτθικά στοιχεία που συνδέονται με το Ρομαντισμό. Το περιβάλλον και η μουσική εντείνουν την σκοτεινή ατμόσφαιρα των ταινιών. Από τη μία το κάστρο Manderley κατειλημμένο από την παρουσία μιας νεκρής γυναίκας, από την άλλη ένα διαμέρισμα στη Νέα Υόρκη που παρακολουθείται από περιέργους συγκατοίκους. Το υπερφυσικό στοιχείο είτε ως φάντασμα είτε ως σατανικές δυνάμεις, είναι χαρακτηριστικό των δυο ταινιών. Οι γυναικείοι χαρακτήρες που πρωταγωνιστούν και στα δυο έργα καταρρέουν σωματικά και ψυχικά, καθώς βιώνουν ψυχολογική πίεση και ανασφάλεια μέσα στο ίδιο τους το περιβάλλον. Οι δυο γυναίκες συνδέονται επίσης από το γεγονός ότι παρουσιάζονται ως θύματα ανδρικών επιρροών που τις γεμίζουν ανασφάλεια και τις βάζουν σε καταστάσεις που ενέχουν κινδύνους.

Ωστόσο τα κοινά αυτά στοιχεία τα οποία κατατάσσουν τις ταινίες σε αυτές του γοτθικού σινεμά, έχουν και διαστάσεις διαφορετικότητας. Η σκηνοθεσία του Alfred Hitchcock είναι ασπρόμαυρη, στοχεύει στο φως και τη σκιά για να κατασκευάσει μια αίσθηση μυστηρίου. Επίσης χρησιμοποιεί το κινητό κοντινό πλάνο για να εκφράσει την ευθραυστότητα την αστάθεια της πρωταγωνίστριας (Rohmer, 1979).

Η ταινία του Roman Polanski έχει πιο ρεαλιστική προσέγγιση, ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί το έγχρωμο υλικό ως τέχνασμα για να ενισχύσει τη γενική προσδοκία χολιγουντιανής ρομαντικής κωμωδίας, αυτοί οι υπερρεαλιστικοί τόνοι θα χρησιμοποιηθούν πολύ πιο ύπουλα καθώς τα χρώματα γίνονται ενοχλητικά κορεσμένα, ακόμη και «αιμορραγούν» κατά τη διάρκεια της πιο διαβόητης «ονειρικής» σεκάνς της ταινίας (Caputo, 2012).

Στη *Ρεβέκκα* η αφήγηση είναι πιο αργή και σταδιακά έρχονται στην επιφάνεια τα μυστικά του παρελθόντος. Στο *Μωρό της Ρόζμαρι* ο ρυθμός είναι γρήγορος, και η πλοκή εξελίσσεται μέσα από συνεχείς ανατροπές. Επίσης η πρωταγωνίστρια στη *Ρεβέκκα* κρατά παθητική στάση και υποτάσσεται στη σύγκριση με την πρώτη σύζυγο, ενώ η Ρόζμαρι είναι ενεργητική και παλεύει να διατηρήσει τον έλεγχο στη ζωή και το σώμα της. Η αποκάλυψη της αλήθειας και η ολοκλήρωση μέσα από αυτή, διαφέρουν ως προς τους χαρακτήρες των ταινιών, η πρώτη απελευθερώνεται μέσα από τη γνώση, ενώ η δεύτερη αλλοτριώνεται από αυτή.

## 2.6 Συμπεράσματα

Σε αυτή την σύντομη μελέτη αναφερθήκαμε στο ιστορικό και πνευματικό πλαίσιο μέσα στο οποίο γεννήθηκε ο γερμανικός Ρομαντισμός. Αντιληφθήκαμε ότι η ρομαντική σκέψη εστιάζει έντονα στα άτομα και τα συναισθήματα τους, καθώς και ότι αναζητά στη φύση ένα χαμένο ειδυλλιακό παρελθόν. Κατανοήσαμε ότι η φύση στη γερμανική ρομαντική τέχνη είναι ένα παράθυρο στα συναισθήματα του ίδιου του καλλιτέχνη.

Διαπιστώσαμε ότι το Γοτθικό μυθιστόρημα και τα παραμύθια μοιράζονται γοτθικά χαρακτηριστικά. Αναφέραμε πως διαμορφώνονται οι συμβολισμοί, η ατμόσφαιρα, οι χαρακτήρες και τα υπερφυσικά στοιχεία στο γοτθικό μυθιστόρημα, και πως αυτά ενισχύονται μέσα από την αλληλεπίδραση του σκοταδιού με το φως. Εστιάσαμε στο πως αντιπαραβάλλεται το φως και το σκοτάδι σε συγκεκριμένα μυθιστορήματα, όπως στο *Φρανκενστάιν* με στόχο τον συμβολισμό της γνώσης και της άγνοιας, ή στο *Δράκουλα* και στο *Wuthering Heights* με στόχο να διαπραγματευτεί τα πάθη των χαρακτήρων.

Στο δεύτερο μέρος της εργασίας εστιάσαμε την έρευνα στο κεντρικό θέμα το οποίο είναι η γοτθική μυθοπλασία μέσα στον κινηματογράφο. Αρχικά παραθέσαμε τα γοτθικά στοιχεία όπως συναντιούνται στον κινηματογράφο. Έπειτα επικεντρωθήκαμε στις ταινίες



‘Rebecca’ και ‘Rosemary’s baby’ στις οποίες επισημάνουμε ποικίλα γοτθικά στοιχεία, ωστόσο διαπιστώσαμε ότι υπάρχουν και καινοτόμες διαφοροποιήσεις. Και στις δύο περιπτώσεις οι ήρωες καταδιώκονται από δαίμονες του παρελθόντος αλλά και από τον φόβο ότι τους κυνηγούν. Έτσι δημιουργείται η επιδιωκόμενη ατμόσφαιρα τρόμου.

Στα συγκεκριμένα παραδείγματα, ο τρόμος εκφράζεται μέσα από τις θεματικές και μορφικές συμβάσεις της γοτθικής μυθοπλασίας, ενώ στην περίπτωση της ταινίας του Χίτσκοκ έχουμε να κάνουμε με μία μεταφορά γοτθικού μυθιστορήματος, με αποτέλεσμα η σύνδεση να είναι προφανής (Marcus, 1993). Βέβαια, και οι δύο ταινίες, με πολλά κοινά σημεία μεταξύ τους, προσιδιάζουν σαφώς στο γοτθικό είδος.

Τέλος, μελετώντας τις συγκεκριμένες ταινίες παρατηρήσαμε ότι οπτικά υπάρχει κάτι το ιδιόμορφο στο γοτθικό. Το γοτθικό μας δελεάζει μέσω του φόβου, τόσο ως θέμα όσο και ως αποτέλεσμα. Το κάνει, ωστόσο, όχι κυρίως μέσα από τους χαρακτήρες ή την πλοκή ή ακόμα και τη γλώσσα, αλλά και μέσα από το ίδιο το θέαμα, κάτι που εντοπίζεται και στις δύο ταινίες που (παραδειγματικά) αναλύσαμε (Jones, 2002). Η τρομακτική επίδραση από το γοτθικό είδος, τουλάχιστον στη λογοτεχνική του μορφή, εξαρτάται από την ικανότητά μας να ρίχνουμε ορισμένες συμβατικές εικόνες από το κείμενο στην «οθόνη» του ματιού του μυαλού μας. Η οικειοποίηση της γνώσης στο γοτθικό κινηματογράφο επιτυγχάνεται μέσα από τη διαδρομή στο σκοτάδι. Η αλήθεια, που αναζητούν οι πρωταγωνίστριες, κρύβεται πίσω από φυσικά εμπόδια τα οποία συμβολίζουν το ανυπέρβλητο χάσμα μεταξύ προσωπικής (νευρολογικής) σφαίρας με την αντίληψη και την αληθινή φύση της εξωτερικής πραγματικότητας. Η ικανότητα διάκρισης αληθινών αντιλήψεων και αυτοπαραγόμενων μη αληθινών αντιλήψεων, τίθεται σε κίνδυνο καθώς μπορεί να εισέλθουμε στην περιοχή της σχιζοφρένειας (Caputo, 2012). Και τα δύο έργα εξερευνούν τις σκοτεινές πτυχές της ανθρώπινης φύσης και τις συνέπειες των επιλογών των χαρακτήρων τους, επιτελούν μια βαθιά ανάλυση στους φόβους και τις ανησυχίες που απασχολούν τον άνθρωπο.



ΕΛΛΗΝΙΚΟ  
ΑΝΟΙΚΤΟ  
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

Ιωάννα Ευσταθοπούλου , «Ρομαντισμός, η μεταφυσική σχέση του φωτός και του σκοταδιού ως κινηματογραφικό ρεύμα και η Γοτθική μυθοπλασία μέσα από τις ταινίες : Rosemary's Baby (1968) του Polanski και Rebecca (1940) του Hitchcock»





## ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟ ΜΕΡΟΣ



## POMINA/ROMINA

## POMINA/ROMINA

### ΣΚΗΝΗ 1

#### ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ-MANH-NYXTA

Ένα πέτρινο κάστρο, περιτριγυρισμένο από πουρνάρια, μυρτιές και κουμαριές, φωτίζεται από το φως της πανσελήνου την οποία περιβάλλουν μαύρα σύννεφα. Η βαθιά και γλυκιά φωνή της (Ρομίνας), 27 χρονών, ξανθιά με τεράστια πράσινα μάτια, λεπτά χαρακτηριστικά και σώμα, πλαισιώνει την εικόνα.

#### POMINA

Από την πρώτη στιγμή που αντίκρισα αυτό το μέρος ένιωσα ρίγος να διαπερνά το σώμα μου! Μια ανεξήγητη επιθυμία με τραβούσε προς αυτό, ενώ το ένστικτό μου ούρλιαζε τρέξε να σωθείς. Πιστεύεις στη μαγεία;

### ΣΚΗΝΗ 2

#### ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ-ΠΑΡΑΛΙΑ-ΜΕΡΑ

Μια μεγάλη παρέα κάθεται σε ένα τραπέζι παραλιακού μαγαζιού. Δυνατή μουσική και κόσμος με καλοκαιρινή αμφίεση πίνουν, τρώνε και διασκεδάζουν. Η Ρομίνα διασχίζει το πλήθος χαμογελαστή με ένα δίσκο γεμάτο ποτήρια κοκτέιλ, ένας νεαρός άνδρας γυρίζει απότομα και με το χέρι του ρίχνει το δίσκο. Ο δίσκος αναποδογυρίζει πάνω από το τραπέζι της παρέας και ένα από τα ποτά πέφτει πάνω στον (Μάνο), σαραντάρης με αριστοκρατική εμφάνιση, εκφραστικά μαύρα μάτια, μια έντονη ρυτίδα στο μεσόφρυδο, μελαγχολικό χαμόγελο, υπερβολικά τακτοποιημένα σκούρα κοντά μαλλιά. Σαστίζει για ένα δευτερόλεπτο αλλά καθώς γυρνά και αντικρίζει την Ρομίνα, η οποία έχει πανικοβληθεί και προσπαθεί να μαζέψει ό,τι μπορεί, μένει ακίνητος. Της χαμογελά ευγενικά και της πιάνει το χέρι. Ενώ η μουσική παίζει δυνατά και ο ήλιος λάμπει, μόλις την ακουμπά ο ήχος χάνεται και όλα γίνονται ασπρόμαυρα.



ΜΑΝΟΣ

Άστα σε παρακαλώ, δεν έγινε τίποτα, ούτως ή άλλως όλοι είμαστε βρεγμένοι, πριν λίγο βγήκαμε από τη θάλασσα.

ΡΟΜΙΝΑ

Χίλια συγγνώμη, πραγματικά δεν πρόλαβα να αντιδράσω, σας έκανα χάλια.

Η Ρομίνα μαζεύει τα ποτήρια με την βοήθεια ενός σερβιτόρου σε ένα φαράσι και φεύγει γρήγορα για να συνεχίσει τη δουλειά της. Ο Μάνος καθ' όλη την παραμονή του στο μαγαζί την παρακολουθεί να δουλεύει, δεν παίρνει τα μάτια του από πάνω της.

### ΣΚΗΝΗ 3

#### ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ-ΠΑΡΚΙΝΓΚ-ΣΟΥΡΟΥΠΟ

Ο Μάνος είναι ακουμπισμένος στο πορτμπαγκάζ ενός πολυτελούς μαύρου τζιπ και περιμένει καπνίζοντας, ο ήλιος που δύει έχει δημιουργήσει μωβ και πορτοκαλί αποχρώσεις στον ουρανό και μέσα στη θάλασσα. Από την είσοδο του μαγαζιού ξεπροβάλλει η Ρομίνα, έχει βγάλει τα ρούχα της δουλειάς και φορά ένα κοντό ροζ κολάν, μια λευκή φαρδιά μπλούζα και αθλητικά παπούτσια, τα μετρίου μήκους μαλλιά της είναι πιασμένα ατημέλητο κότσο και μια πόλο τσάντα είναι περασμένη στον ώμο της. Ο Μάνος πετά το τσιγάρο και κατευθύνεται σχεδόν τρέχοντας προς το μέρος της. Στέκεται μπροστά της και της χαμογελά.

ΜΑΝΟΣ

Σε περίμενα! Θα έρθεις μαζί μου!

Με ήρεμο και σίγουρο τόνο την κοιτάζει βαθιά μέσα στα μάτια.

ΡΟΜΙΝΑ

Να έρθω που;

ΜΑΝΟΣ

Πεινάς; Θα σε πάω να αλλάξεις και θα πάμε για φαγητό. Έλα μπες μέσα.



Κατευθύνεται προς την πόρτα του συνοδηγού και της την ανοίγει, η Ρομίνα, με ήρεμες κινήσεις, υπακούει και μπαίνει μέσα.

#### ΣΚΗΝΗ 4

##### ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ-ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΟ-ΒΡΑΔΥ

Η Ρομίνα φορά ένα σατέν μπεζ μακρύ φόρεμα, το πρόσωπο της γυαλίζει από το κάψιμο του ήλιου και το μπρονζε ρουζ της, τα μαλλιά της είναι χτενισμένα πίσω από τα αυτιά της και ένα ζευγάρι μακριά σκουλαρίκια στολίζουν το πρόσωπο και τον λαιμό της. Παρατηρεί έξω από το αμάξι τα δέντρα και τις σκιές που εναλλάσσονται, μια απαλή τζαζ μουσική ακούγεται, ο Μάνος κοιτά μια τον δρόμο, μια την Ρομίνα και χαμογελά.

#### ΣΚΗΝΗ 5

##### ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ-ΕΣΤΙΑΤΟΡΙΟ-ΒΡΑΔΥ

Οι δυο τους σε ένα αριστοκρατικό μαγαζί, με μίνιμαλ διακόσμηση, χαμηλό φωτισμό, γεμάτα κόσμο τραπέζια, ένας πιανίστας παίζει στον εξώστη του μαγαζιού, σερβιτόροι με μαύρα κουστούμια και παπιγιόν, εξυπηρετούν διακριτικά. Κοντινό πλάνο στα πρόσωπα τους, μιλάνε, γελάνε, πίνουν κρασί, δεν ακούγονται τα λόγια τους, μόνο χαρούμενη μουσική πιάνου και συνεχείς εναλλαγές των δυο προσώπων. Η εικόνα μια έχει χρώμα και μια γίνεται ασπρόμαυρη. Η μουσική σταματά απότομα.

ΜΑΝΟΣ

Θες να γίνεις γυναίκα μου;

#### ΣΚΗΝΗ 6

##### ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ-ΜΑΝΗ-ΦΘΙΝΟΠΩΡΙΝΟ ΑΠΟΓΕΥΜΑ

Ο Μάνος και η Ρομίνα βγαίνουν από το αμάξι, μια αχανής έκταση με έντονη βλάστηση και πέτρινες κατασκευές πλαisiώνουν μια τεράστια έπαυλη-κάστρο.

ΜΑΝΟΣ



Καλώς ήλθατε σπίτι σας κυρία Βάρλα!

Πουλιά σηκώνονται απότομα από τα δέντρα και χάνονται μέσα στον ουρανό, οι σκιές των δέντρων από το φως του ήλιου που δύει και του ανέμου που φυσάει τρεμοπαίζουν, ένα παντζούρι στο μπροστινό μέρος του κτιρίου αρχίζει να ανοιγοκλείνει και να χτυπά. Η Ρομίνα κοιτά γύρω της τρομαγμένη, διπλώνει τα χέρια της στα μπράτσα της και παρατηρεί με το στόμα μισάνοικτο το χώρο.

POMINA

Είναι απερίγραπτα όμορφα εδώ... και λίγο τρομαχτικά θα έλεγα.

## ΣΚΗΝΗ 7

### ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ-ΣΠΙΤΙ-ΑΠΟΓΕΥΜΑ

Ο Μάνος ανοίγει την πόρτα και μπαίνουν σε ένα τεράστιο ψηλοτάβανο χολ, αριστερά ένα έπιπλο με ένα μεγάλο βάζο με αποξηραμένα λουλούδια σε μωβ αποχρώσεις, δεξιά ένας μεγάλος μπρούτζινος καθρέφτης, απέναντι μια κεντρική σκάλα με αριστερή και δεξιά έξοδο οδηγεί στο δεύτερο όροφο. Μεγάλες ξύλινες πόρτες, κάδρα και φυτά εσωτερικού χώρου διάσπαρτα σε όλο το ισόγειο, πέτρα-ξύλο, βαριά κλασικά έπιπλα, δίνουν μια επιβλητική και ετεροχρονισμένη αίσθηση στο χώρο, το βλέμμα της Ρομίνας σταματά σε μια βιβλιοθήκη καθώς εξερευνά το ισόγειο. Δυο ογκώδη παλιά βιβλία (ένα κόκκινο και ένα μαύρο) με δερμάτινα εξώφυλλα είναι σε ένα ράφι κάθετα τοποθετημένα, απλώνει το χέρι της να τα πιάσει. Κοντινό πλάνο στα βιβλία, μουσική μυστηρίου. Εμφανίζεται ο Μάνος πίσω από την πλάτη της, την παρατηρεί εξονυχιστικά.

MANOS

Εδώ είσαι; Έλα πάμε να ετοιμαστούμε, μας περιμένουν.

Η Ρομίνα γνώφει καταφατικά, η μουσική μυστηρίου σταματά απότομα, σιωπή, τον ακολουθεί, η εικόνα σβήνει.

## ΣΚΗΝΗ 8

### ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ-ΣΠΙΤΙ ΑΝΤΑΣ-ΒΡΑΔΥ

Σε ένα τραπέζι κάθονται οι δυο τους αντικριστά. Διπλά από τον Μάνο κάθεται η (Άντα), πενηντάρα με φυσικά



καστανόγκριζα μαλλιά χωρισμένα στη μέση, μικρό πρόσωπο, μικρά μάτια, λεπτά χείλη βαμμένα με σκούρο καφέ κραγιόν, υπερβολικά αδύνατη και ψηλή. Δίπλα από την Ρομίνα κάθεται ο άντρας της Άντας, ο (Πέτρος), πέντε χρόνια μεγαλύτερος της, αδύνατος και ψηλός σαν και αυτή, με αραιά γκριζα μαλλιά, έντονα φρύδια, μακρόστενη μύτη και γκριζόμαυρη γενειάδα. Η Άντα σηκώνει το ποτήρι της.

ΑΝΤΑ

Στο Μάνο! Στο αγόρι μας, που επιτέλους ξανά έφτιαξε την ζωή του... μετά από όσα πέρασε...

Ο Πέτρος την κοιτά γουρλώνοντας τα μάτια, σηκώνει τα πυκνά του φρύδια και ξεροκαταπίνει μια μπουκιά κρέας που μόλις είχε βάλει στο στόμα του. Ο Μάνος με μια απότομη κίνηση σηκώνεται σπρώχνοντας την καρέκλα, πετάει την πετσέτα που έχει στα πόδια του πάνω στο τραπέζι και πάει προς την μπαλκονόπορτα.

ΜΑΝΟΣ

Εμένα με συγχωρείται... πάω για ένα τσιγάρο...

Οι τρεις τους παραμένουν στο τραπέζι αμήχανοι. Η Ρομίνα ανασηκώνει τους ώμους ρίχνει το κεφάλι προς τα πίσω και ρωτά δήθεν αδιάφορα.

ΡΟΜΙΝΑ

Λοιπόν, τι έλεγες Άντα; Πολύ θέλω να μάθω τι πέρασε το αγόρι μας!

ΑΝΤΑ

Να ξέρεις... νομίζω ότι πρέπει να μιλήσεις μαζί του...

ΠΕΤΡΟΣ

Καλή μου, τώρα έχει εσένα και από ότι φαίνεται είναι πολύ τυχερός, δεν έχουν σημασία αυτά. Φέρε το ποτήρι σου να σου βάλω λίγο κρασί ακόμα. Είναι υπέροχης χρονιάς... 1996! Δεν πρέπει να το αφήσουμε να πάει χαμένο... Είς υγείαν!

Τα τρία ποτήρια ενώνονται πάνω από την τραπεζαρία. Η εικόνα γίνεται ασπρόμαυρη, γρήγορη μουσική πιάνου.



## ΣΚΗΝΗ 9

### ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ-ΣΠΙΤΙ-ΠΡΩΙ

Η Ρομίνη ξυπνά από το φως που διαχέεται στο δωμάτιο, τα μαλλιά της είναι μπερδεμένα στο πρόσωπο της και στο λευκό μαξιλάρι, του βελούδινου -βικτωριανής εποχής- κρεβατιού της τεράστιας κρεβατοκάμαρας. Με το που ανοίγει τα μάτια της απλώνει το χέρι της στο διπλανό μαξιλάρι αναζητώντας τον Μάνο, η μεριά του είναι άθικτη σαν να μην κοιμήθηκε ποτέ μαζί της. Στο κομοδίνο βρίσκει ένα σημείωμα « Έπρεπε να ανέβω Αθήνα για δουλειά, θα γυρίσω σύντομα, σε φιλώ... Μάνος»

## ΣΚΗΝΗ 10

### ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ-ΑΥΛΗ-ΜΕΡΑ

Η Ρομίνη, φοράει αθλητικά ρούχα και τρέχει, παίρνει το μονοπάτι που οδηγεί στην δυτική μεριά του οικοπέδου, δεν ακούγεται κανένας άλλος ήχος της φύσης παρά μόνο η ανάσα της. Φτάνει σε ένα ύψωμα γεμάτο άγρια βλάστηση και βράχους. Σταματά να τρέχει, το περπάτημα της είναι αργό... εξερευνητικό. Στο βάθος φαίνεται η θάλασσα αγριεμένη. Πλησιάζει στην άκρη ενός γκρεμού, κοιτά προς τα κάτω και κάνει απότομα πίσω ζαλισμένη, κλείνει τα μάτια της, ήχος βουητού.

## ΣΚΗΝΗ 11

### ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ-ΔΩΜΑΤΙΟ-ΒΡΑΔΥ

Εμφανίζεται η εικόνα μιας γυναίκας με ένα μωρό στην αγκαλιά να το νανουρίζει σε ένα σκοτεινό δωμάτιο, γύρω της ένας κύκλος από κεριά. Μουσική μυστηρίου.

## ΣΚΗΝΗ 12

### ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ-ΣΠΙΤΙ-ΜΕΡΑ

Η Ρομίνη κατευθύνεται προς τη βιβλιοθήκη, το πρόσωπο της είναι χλωμό, μαύροι κύκλοι περιβάλλουν τα πράσινα μάτια της, φοράει μια μαύρη σατέν ρόμπα, τα βήματα της είναι βαριά και οι κινήσεις τις αργές. Οι κουρτίνες είναι κλειστές και το σπίτι είναι σκοτεινό. Αναζητά τα βιβλία που είχε δει την





πρώτη μέρα στο σπίτι. Στο ράφι με τα δυο βιβλία βρίσκεται μια μικρή γλάστρα με μια ελιά μπονσάι. Βγαίνει από την βιβλιοθήκη με αργές κινήσεις και ανεβαίνει στον πάνω όροφο, προχωρά σε ένα διάδρομο που φαίνεται σα να μην έχει τέλος, καταλήγει σε μια άσπρη πόρτα, την ανοίγει αργά. Μπροστά της υπάρχει μια στυφόγυριστή σκάλα, την ανεβαίνει και στροβιλίζεται στον ρυθμό της, είναι ξυπόλυτη και η ρόμπα της σχεδόν ακουμπά στα σκαλιά, τα οποία μοιάζουν ατελείωτα. Φτάνει στο τέλος της σκάλας και μπροστά της βρίσκεται μια τεράστια σοφίτα. Είναι γεμάτη σκονισμένα έπιπλα, κουτιά, ραφιέρες, σκόρπια αντικείμενα. Αρχίζει να εξερευνά τον χώρο σηκώνοντας χαρτόκουτα και ανοίγοντας παλιά ντουλάπια. Η ατμόσφαιρα είναι μυστήρια και σκοτεινή, δυσοίωνη. Βρίσκει μια ασημένια κορνίζα με μια φωτογραφία, την καθαρίζει, στην εικόνα είναι μια γυναίκα, ένα μικρό αγοράκι και ένα μωρό στην αγκαλιά της γυναίκας. Κοιτά την εικόνα με έκπληξη. Η κορνίζα γλιστρά από τα χέρια της και πέφτει, η γυάλινη πρόσοψη γίνεται χίλια κομμάτια στα πόδια της, η φωτογραφία καταλήγει στο πάτωμα δίπλα από μια πολυθρόνα. Σε μια γωνία, που μια ηλιαχτίδα από τον φεγγίτη χτυπά πίσω από μια πολυθρόνα βλέπει τα δυο βιβλία που είχε δει στην βιβλιοθήκη, σκύβει να πιάσει τα βιβλία και κάνει ένα αδέξιο βήμα προς τα πίσω, τα γυαλιά μπαίνουν μέσα στην πατούσα της, το αίμα γλιστρά και φτάνει μέχρι τη φωτογραφία. Η Ρομίνα παίρνει ένα παλιό σεντόνι που σκεπάζει ένα καναπέ και μαζεύει τα αίματα και τα γυαλιά από το πάτωμα, καθαρίζει τη φωτογραφία και μαζί με τα βιβλία την παίρνει και φεύγει βιαστικά. Όταν φτάνει στην πόρτα της σοφίτας αρχίζει πάλι να ζαλίζεται, κλείνει τα μάτια της, ήχος βουητού.

### ΣΚΗΝΗ 13

#### ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ-ΔΩΜΑΤΙΟ-ΒΡΑΔΥ

Η γυναίκα με το μωρό αγκαλιά εμφανίζεται πάλι, δίπλα της ένα βιβλίο είναι ανοικτό πάνω σε ένα στρογγυλό τραπέζι περιτριγυρισμένο από κεριά. Μουσική μυστηρίου.

### ΣΚΗΝΗ 14

#### ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ-ΣΠΙΤΙ-ΜΕΡΑ

Ανοίγει τα μάτια και κατεβαίνει γρήγορα τα σκαλιά, ακούγεται γρήγορη μουσική πιάνου και η λαχανιασμένη της ανάσα.



## ΣΚΗΝΗ 15

### ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ-ΣΠΙΤΙ-ΒΡΑΔΥ

Η Ρομίνα κάθεται στον καναπέ του μεγάλου σαλονιού, μπροστά της στο τραπέζι είναι ένα μπουκάλι κρασί σχεδόν άδειο και ένα κολονάτο ποτήρι γεμάτο. Ο χώρος φωτίζεται μόνο από το τεράστιο τζάκι που βρίσκεται στον απέναντι της τοίχο. Εμφανίζεται ο Μάνος, η Ρομίνα σηκώνεται και τρέχει προς το μέρος του, τον αγκαλιάζει σφιχτά, αυτός είναι σοβαρός, σχεδόν απαθής.

POMINA

Σε παρακαλώ μην ξανά φύγεις ποτέ, δεν θέλω να μένω μόνη μου εδώ μέσα...

MANOS

Τι εννοείς; Αυτό είναι το σπίτι σου φυσικά και θα μένεις μόνη, όταν χρειάζεται...

Δεν την κοιτά στα μάτια, κατευθύνεται προς το μπάρ ανοίγει ένα μπουκάλι ουίσκι παίρνει ένα κρυστάλλινο ποτήρι από το δίσκο με τα ποτήρια και βάζει δυο δάχτυλα. Το ρουφάει μονομιάς. Βγάζει τα τσιγάρα του από τη τσέπη ανάβει ένα, κατευθύνεται προς το τζάκι. Το τζάκι είναι περιτριγυρισμένο από πέτρινη επένδυση και πολλούς πίνακες ζωγραφικής με τοπία, πρόσωπα, ζώα, πάνω στην πέτρινη πρόσοψη του βρίσκονται ασημένια διακοσμητικά και κηροπήγια, οι φλόγες από τα ξύλα που καίγονται ξεπηδούν προς το μέρος του, οι βαριές κουρτίνες κρύβουν τα παράθυρα που βρίσκονται αριστερά και δεξιά, το φως της φωτιάς φωτίζει το πρόσωπο του, ρουφάει βιαστικά μια φορά και το πετά μέσα. Γυρνά προς το μέρος της.

MANOS

Πάω για ύπνο, το κεφάλι μου πάει να σπάσει.

POMINA

Αύριο το μεσημέρι κάλεσα την Αντα και τον Πέτρο για φαγητό.



ΜΑΝΟΣ

Αν αυτό ήθελες... Καλά έκανες...

Συνεχίζει να περπατά, την προσπερνά και κατευθύνεται εκτός του σαλονιού.

ΡΟΜΙΝΑ

Μάνο...Τι εννοούσε η Άντα «μετά από όσα πέρασε»;

ΜΑΝΟΣ

Όλοι κάτι έχουμε περάσει..

Χωρίς να γυρίσει προς το μέρος της.

Καληνύχτα...

## ΣΚΗΝΗ 16

### ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ-ΣΠΙΤΙ-ΜΕΡΑ

Οι δυο γυναίκες είναι μαζί στον κήπο και περπατούν χαζεύοντας τον περιβάλλοντα χώρο.

ΡΟΜΙΝΑ

Σε παρακαλώ Άντα...ο Μάνος δεν μου μιλάει, είναι κλεισμένος στον εαυτό του, τελευταία όλο και πιο πολύ... τι εννοούσες με αυτό που είπες;

ΑΝΤΑ

Τι σε προβληματίζει καλή μου; Ο Μάνος είναι ένας υπέροχος άνθρωπος...

Η Άντα κάνει πως θαυμάζει ένα τριαντάφυλλο και στρέφει αλλού το πρόσωπο της όσο της απαντά. Η Ρομίνα βγάζει από την τσέπη της ζακέτας της την φωτογραφία και της την δείχνει, η Άντα ξαφνιάζεται, διστάζει για λίγο, μετά κουνά το κεφάλι με συγκατάνευση βγάζοντας έναν αναστεναγμό.



ANTA

Αχ...

POMINA

Ποιοι είναι αυτοί; Ξέρεις;

ANTA

Ο Μάνος είναι... Με την μητέρα του και την νεογέννητη αδερφή του... Εγώ ήμουν κοριτσάκι τότε δεν θυμάμαι πολλά, περισσότερο αυτά που άκουσα αργότερα από τη μητέρα μου και τον κόσμο εδώ. Φήμες και προκαταλήψεις.

POMINA

Τι άκουσες; Πρέπει να καταλάβω, μίλα μου!

ANTA

Ο κόσμος λέει διάφορες ιστορίες. Η μικρή γεννήθηκε άρρωστη σχεδόν πεθαμένη... Η μητέρα του Μάνου έκανε ό,τι μπορούσε για να τη σώσει. Πήγε στους καλύτερους γιατρούς, μέχρι και στο Λονδίνο έφτασε για να βρει θεραπεία... Εκεί αφού οι γιατροί της είπαν ότι δεν υπάρχει καμιά ελπίδα και ότι το παιδί δεν έχει πάνω από ένα χρόνο ζωής, λένε...

Πάυση. Η Ρομίνη την κοιτά παγωμένη.

POMINA

Για όνομα του Θεού! Συνέχισε!

ANTA

...Ότι στράφηκε σε μάγισσες. Έκανε διάφορες τελετές και έταξε... να θυσιάζονται τα παιδιά που θα γεννιούνται στο εξής στην οικογένεια, με αντάλλαγμα τη ζωή της κόρης της.

Ο ήλιος ξαφνικά καλύπτεται από μαύρα σύννεφα, ο αέρας σηκώνεται γύρω τους στροβιλίζοντας χώμα και φύλλα, τα παντζούρια του πέτρινου πύργου αρχίζουν να ανοιγοκλείνουν με μανία, μια ξαφνική μπόρα ξεσπά και καταβρέχει τα τρομαγμένα πρόσωπα των δυο γυναικών. Ο Μάνος εμφανίζεται στην κεντρική πόρτα και τους κάνει νόημα να πάνε προς τα εκεί γρήγορα.



Αρχίζουν να τρέχουν καλύπτοντας με τις ζακέτες τους τα πρόσωπα τους.

## ΣΚΗΝΗ 17

### ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ-ΣΠΙΤΙ-ΒΡΑΔΥ

Η Ρομίνη είναι μόνη της στην κρεβατοκάμαρα της, σηκώνεται από το κρεβάτι με αποφασιστικά βήματα προς την τεράστια ντουλάπα η οποία εκτείνεται στον πανύψηλο και φαρδύ τοίχο απέναντι από το κρεβάτι της. Ανοίγει την τέρμα δεξιά δίφυλλη πόρτα, σκύβει και πίσω από ένα κουτί παπουτσιών βγάζει το ένα από τα δυο βαριά βιβλία (το μαύρο). Ιερογλυφικά σχήματα δημιουργούν τρίγωνα, κύκλους, άγνωστα σύμβολα και ένα τεράστιο μάτι. Ανοίγει το βιβλίο εκεί που υπάρχει μια χρυσή κορδέλα σελιδοδείκτης. Μουσική μυστήριου παισιώνει την σκοτεινή εικόνα, αριστερά μια γυναίκα πίνει αίμα από το λαιμό ενός μωρού, δεξιά σύμβολα και γράμματα που δεν διαβάζονται υπογραμμισμένα. Σιωπή, η Ρομίνη κλείνει τα μάτια της, ήχος βουητού.

## ΣΚΗΝΗ 18

### ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ-ΣΠΙΤΙ-ΒΡΑΔΥ

Μια νέα γυναίκα, με λευκό φόρεμα, μακριά ξανθά μαλλιά, της χαμογελά και της γνώφει να πάει προς αυτή.

## ΦΩΝΗ

Εσύ θα σπάσεις τον κύκλο της κατάρας.

Σκοτάδι. Ένας γδούπος ακούγεται.

## ΣΚΗΝΗ 19

### ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ-ΣΠΙΤΙ-ΒΡΑΔΥ

Η ζαλισμένη εικόνα ανοίγει με την Ρομίνη ξαπλωμένη στο κρεβάτι. Διπλά της όρθιος ο Μάνος.



ΜΑΝΟΣ

Εύπνησες επιτέλους! Με ανησύχησες! Κοιμάσαι πάνω από μια ώρα, μικρή εξερευνήτρια...

Η Ρομίνη ανασηκώνεται εμφανώς ακόμα ζαλισμένη και χώνεται μέσα στην αγκαλιά του.

POMINA

Τι συμβαίνει...Μάνο, δεν καταλαβαίνω...

ΜΑΝΟΣ

Δεν ήθελα να μπλεχτείς σε αυτή την ιστορία, είσαι τόσο μικρή και αθώα. Δεν έπρεπε να σε φέρω εδώ. Αλλά από την πρώτη στιγμή που σε είδα, δεν μπορούσα να κάνω διαφορετικά. Ένιωσα ότι ήσουν μια ηλιαχτίδα που θα φώτιζε τη ζωή μου, είχα ανάγκη το φως σου...Δεν μπορείς να φανταστείς πόση ανάγκη το είχα!

Την σφίγγει μέσα στην αγκαλιά του και την φιλά τρυφερά στο μέτωπο. Απαλή μουσική.

ΜΑΝΟΣ

Κοιμήσου τώρα, είσαι ακόμα κουρασμένη.

Η Ρομίνη κλείνει τα μάτια της και αποκοιμίζεται, την ακουμπά απαλά στο μαξιλάρι και σβήνει το πορτατίφ που βρίσκεται δίπλα της στο κομοδίνο. Απόλυτο σκοτάδι. Σιωπή.

## ΣΚΗΝΗ 20

### ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ-ΥΠΟΓΕΙΟ ΔΩΜΑΤΙΟ-ΒΡΑΔΥ

Η Ρομίνη βρίσκεται σε ένα δωμάτιο του σπιτιού που δεν έχει ξανά δει, η ξανθιά γυναίκα με τα μακριά μαλλιά είναι έγκυος σε προχωρημένη εγκυμοσύνη, κρατάει στα χέρια της το κόκκινο βιβλίο, μπροστά της σε ένα τραπέζι είναι διάφορα βότανα και ένα μπουκάλι με ένα σκούρο καφέ υγρό, η γυναίκα ακουμπά το βιβλίο ευλαβικά στο τραπέζι. Σε ένα γουδί πετά διάφορα φύλλα και τα ανακατεύει, τα ρίχνει στο καφέ υγρό. Σηκώνει το μπουκάλι γυρίζει προς το μέρος της την κοιτά και το



προτάσσει προς αυτή. Μια φωνή ακούγεται χωρίς να μιλά η γυναίκα.

ΦΩΝΗ

Εσύ θα σπάσεις τον κύκλο της κατάρας.

## ΣΚΗΝΗ 21

### ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ-ΣΠΙΤΙ-ΒΡΑΔΥ

Η Ρομίνη ξυπνά ιδρωμένη. Σηκώνεται παραπατώντας και βγαίνει από το δωμάτιο, γυρνά πάλι πίσω αλαφιασμένη και τρέχει προς την ντουλάπα την ανοίγει και ψάχνει πίσω από το κουτί με τα παπούτσια, βρίσκει το κόκκινο βιβλίο το αγκαλιάζει πάνω στο σώμα της και βγαίνει πάλι από το δωμάτιο. Κατευθύνεται προς την δεξιά μεριά του σπιτιού, γρήγορη μουσική αγωνίας παίζει καθώς διασχίζει τους διαδρόμους, ανοίγει μια πόρτα που οδηγεί στο υπόγειο, βρίσκει ένα διακόπτη, τον πατά αλλά δεν ανοίγει φως, κάνει να γυρίσει προς τα πίσω, το φως ξαφνικά ανάβει. Πισωγυρίζει και κατεβαίνει τα σκαλιά με γρήγορο βηματισμό, στο υπόγειο βρίσκει το τραπέζι όπως το είχε δει στο όνειρο της, όμως δεν υπάρχει τίποτα πάνω. Πλησιάζει ακουμπά το βιβλίο πάνω του και αρχίζει να χαϊδεύει το τραπέζι με το ένα της χέρι και να περιστρέφεται γύρω του κυκλικά σα να χορεύει με κλειστά μάτια και νωχελικές κινήσεις. Πιάνει με τα δάχτυλα της ένα συρτάρι στη βάση του, προσπαθεί να το ανοίξει, είναι φρακαρισμένο, ένας αέρας διαπερνά το χώρο, μουσική μυστηρίου, ξαναπροσπαθεί και το συρτάρι ανοίγει χωρίς αντίσταση. Μέσα υπάρχουν χαρτιά με σημειώσεις, όπως τα ξεφυλλίζει ένα ανασηκώνεται στον αέρα και πέφτει στα πόδια της. Το σηκώνει και το παρατηρεί, ο τίτλος λέει μαγική πρακτική... για να λυθεί η κατάρα... υπάρχει μια ολόκληρη συνταγή με διάφορα βήματα και βότανα και οδηγίες. Ήχος βουητού. Κλείνει τα μάτια.

ΦΩΝΗ

Τώρα ξέρεις τι πρέπει να κάνεις, εσύ θα σπάσεις το κύκλο της κατάρας...





## ΣΚΗΝΗ 22

### ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ-ΣΠΙΤΙ-ΒΡΑΔΥ

Όταν ανοίγει τα μάτια της το τραπέζι είναι ακριβώς όπως το είχε δει στο όνειρο της. Βότανα, το γουδί, το καφέ υγρό μέσα στο μπουκάλι. Πιάνει το μπουκάλι στα χέρια της, το μυρίζει, δείχνει ανέκφραστη, κλείνει τα μάτια, ακουμπά το μπουκάλι στα χείλη της, με μια απότομη κίνηση κάνει προς τα πίσω το κεφάλι της και το καταπίνει μέχρι τέλους.

## ΣΚΗΝΗ 23

### ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ-ΜΕΡΑ

Η Ρομίνα περπατά στο ίδιο μονοπάτι, ο ουρανός είναι συννεφιασμένος, σχεδόν γκρι, καταλήγει στο γκρεμό όπως και την προηγούμενη φορά. Κοιτά προς τα κάτω, είναι οριακά στο χείλος του. Από το βάθος εμφανίζεται ο Πέτρος, φοράει γαλότσες, μπουφάν παραλλαγής και έχει κρεμασμένο στον ένα ώμο κυνηγετικό όπλο και στον άλλο ένα σπάγκο που κρέμονται 2-3 μπεκάτσες. Φωνάζει από μακριά.

ΠΕΤΡΟΣ

Όχι! Σταμάτα!

Η Ρομίνα τaráζεται και κάνει ένα απότομο βήμα πίσω, πέτρες πέφτουν στον γκρεμό.

POMINA

Μα τι κάνεις; Με τρομάξεις! Τι νομίζεις ότι θα 'κανα;

ΠΕΤΡΟΣ

Συγγνώμη...δεν ήθελα να σε τρομάξω, μου φάνηκε... να ξέρεις είναι που η μητέρα του Μάνου έφυγε εδώ...

POMINA

Εδώ; Πως έφυγε; Έπεσε;

ΠΕΤΡΟΣ



Δεν σου έχει πει τίποτα ο Μάνος;

POMINA

Αντε πάλι τα ίδια! (αγανακτισμένη) Όχι δεν μου έχει πει τίποτα και δεν θα φύγουμε από εδώ αν δε μου πεις τι έχει γίνει.

ΠΕΤΡΟΣ

Κορίτσι μου...Η μητέρα του Μάνου ήρθε εδώ και πήδηξε εκείνη την τραγική μέρα... Ήταν πολλά αυτά που είχαν συμβεί για να τα αντέξει κανείς. Γι' αυτό σου λέω ο Μάνος είναι τυχερός που σε γνώρισε, δέκα χρόνια έχουν περάσει από τότε. Δέκα χρόνια ζούσε μέσα στο πένθος... Πρέπει να φύγω τώρα, η Άντα με περιμένει να της πάω το φαγητό.

Σηκώνει με καμάρι τις μπεκάτσες, χαμογελά ψεύτικα και φεύγει γρήγορα. Η Ρομινά στέκεται ακίνητη για αρκετή ώρα. Γρήγορη μουσική, αρχίζει να περπατά αποφασιστικά προς το σπίτι της.

## ΣΚΗΝΗ 24

### ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ-ΣΠΙΤΙ-ΜΕΡΑ

Ο Μάνος είναι στο γραφείο του και δουλεύει στον υπολογιστή, χαμένος μέσα σε φακέλους και έγγραφα, με ένα μισογεμάτο τασάκι και ένα τσιγάρο να σιγοκαίει παρατημένο πάνω σε αυτό. Ανοίγει απότομα η πόρτα και εισβάλλει η Ρομινά, ρίχνει ένα φάκελο που είναι στην άκρη του γραφείου καθώς πλησιάζει, δίχως να του δώσει καμία σημασία, στέκεται ακριβώς από πάνω από τον Μάνο. Κουνάει νευρικά το γοφό της, ανασηκώνει το πηγούνι της και παίρνει μια βαθιά ανάσα.

POMINA

Θέλω να μου πεις τι έχει γίνει στην οικογένεια σου... Ζω εδώ και έχω κάθε δικαίωμα να ξέρω! Είμαι η γυναίκα σου ή δεν είμαι; Πρέπει να μάθω γιατί νομίζω ότι τρελαίνομαι, γιατί...

Ο Μάνος σηκώνεται όρθιος μπροστά της, σχεδόν μέσα στο πρόσωπο της. Την κοιτά κατάματα.



ΜΑΝΟΣ

Θα σου πω... Και αν θελήσεις μπορείς να φύγεις. Θα καταλάβω... Και εγώ θα ήθελα να φύγω αν ήμουν εσύ.

Η Ρομίνα χαλαρώνει και τον κοιτά ανακουφισμένη. Ο Μάνος με σταθερό και αποφασιστικό τόνο συνεχίζει.

ΜΑΝΟΣ

Όπως έχεις καταλάβει είχα μια αδερφή, ήταν άρρωστη, η μητέρα μου έκανε ότι μπορούσε να την κρατήσει στη ζωή... για πολλά χρόνια το είχε καταφέρει, όταν γύρω στα 29 μου ερωτεύτηκα και έφερα αυτή την κοπέλα στο σπίτι, η μητέρα μου έγινε έξαλλη, δεν ήθελε να ακούσει για σοβαρή σχέση, έρωτες, γάμους, τσακώθηκα μαζί της και φύγαμε από εδώ. Μετά από ένα χρόνο και αφού παντρευτήκαμε, θεώρησα ότι θα της είχε περάσει και ότι αν έβλεπε ότι περιμέναμε παιδί, θα χαιρόταν και θα μαλάκωνε η στάση της.

POMINA

Περιμένατε παιδί;

Η Ρομίνα γουρλώνει τα μάτια, ο Μάνος της κάνει μια κίνηση με το χέρι να σταματήσει και γνέφει καταφατικά με το κεφάλι του.

ΜΑΝΟΣ

Πράγματι όταν ήρθαμε εκείνο το βράδυ, μας δέχτηκε ήρεμα, δεν είπε τίποτα. Η συμβίωση όλων μας ήταν αρκετά ήσυχη, αν και η γυναίκα μου μετά από κανένα μήνα βρήκε κάποια βιβλία...

POMINA

Αυτά που ήταν στο ράφι;

ΜΑΝΟΣ

Ναι αυτά... που βρήκες και εσύ... άρχισε να τα διαβάζει σα τρελή, τα βράδια κατέβαινε στο υπόγειο και έφτιαχνε διάφορα βότανα, τα οποία θα την βοηθούσαν στην εγκυμοσύνη όπως πίστευε.



POMINA

Δεν τη βοήθησαν;

ΜΑΝΟΣ

Αυτά που θέλω να σου πω, είναι πράγματα που προσπαθώ χρόνια να ξεχάσω, μη με διακόπτεις, δε μου είναι εύκολο...

POMINA

Συγγνώμη, έχεις δίκιο... συνέχισε...

ΜΑΝΟΣ

Είχε μπει στο μήνα της, περιμέναμε με ανυπομονησία να έρθει το μωρό... Η αδερφή μου ήταν γύρω στα 27, εξασθενημένη, αλλά ζωντανή, παρά τις προβλέψεις των γιατρών. Κατά την παραμονή μας στο σπίτι και ειδικά τον τελευταίο μήνα η υγεία της επιδεινώθηκε τρομερά, έπεσε στο κρεβάτι και σχεδόν έσβηνε ώρα με την ώρα. Η μητέρα μου δεν ξέρω πως και γιατί θεώρησε, ότι για όλα ευθυνόταν η γυναίκα μου και το μωρό που κουβαλούσε μέσα της.

Ο Μάνος όσο μιλά βηματίζει προς τα πίσω, η Ρομίνα τον κοιτά χωρίς να αναπνέει, γίνεται εναλλαγή της εικόνας, μια ο Μάνος να βηματίζει προς τα πίσω και μια κοντινό στα μεγάλα εκφραστικά μάτια της Ρομίνας να τον κοιτούν. Ο Μάνος συνεχίζει την εξομολόγηση του. Παίρνει μια βαθιά ανάσα.

ΜΑΝΟΣ

Ένα πρωί που εγώ έλειπα πήρε ένα μαχαίρι και το κάρφωσε στην κοιλιά της, σκοτώνοντας και αυτή και το μωρό μας. Έπειτα ανέβηκε στο δωμάτιο της αδερφής μου, την βρήκε νεκρή, είχε ξεψυχήσει το ίδιο ξημέρωμα. Έφυγε και πήγε στο ψηλότερο σημείο του κτήματος και έπεσε στο γκρεμό.

Ο Μάνος ξεφυσά. Η Ρομίνα με ανοικτό το στόμα και δακρυσμένα μάτια τρέχει προς το μέρος του και τον αγκαλιάζει, κρύβεται μέσα στην αγκαλιά της. Ο συννεφιασμένος ουρανός ανοίγει και από το ανοιχτό παράθυρο του γραφείου το φως του ήλιου μπαίνει μέσα στο χώρο, η Ρομίνα κοιτά έξω. Η εικόνα καταλήγει έξω από το παράθυρο σε ένα σπουργίτι που κάθεται στο κλαδί μιας λεμονιάς με πράσινα φύλλα, και παρατηρεί γύρω του την πυκνή βλάστηση... ανθισμένες τριανταφυλλιές,



ζουμπούλια, ακούγεται ο ήχος του πουλιού και της φύσης. Η φιγούρα της ξανθιάς γυναίκας με τα μακριά μαλλιά ξεπροβάλλει ανάμεσα από δάφνες και θάμνους να προχωρά προς το τέλος του οικοπέδου, κρατά στα χέρια της τα δυο βιβλία, γυρνά το κεφάλι της προς το παράθυρο και τη Ρομίνη, χαμογελά και συνεχίζει την πορεία της ώσπου χάνεται από την εικόνα. Η Ρομίνη χαμογελά και χαϊδεύει το κεφάλι του Μάνου που βρίσκεται ακόμα χωμένο μέσα στον ώμο της. Απαλή μουσική.

**ΤΕΛΟΣ**

POMINA/ROMINA



## Βιβλιογραφία

Ακολουθούν οι βιβλιογραφικές αναφορές (πηγές) της Εργασίας.

Βλαβιανού, Α., κ.ά. (2008). Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας, τμ. Β', *Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας από τις αρχές του 18<sup>ου</sup> έως τον 20<sup>ο</sup> αιώνα*, Πάτρα: Ε.Α.Π.

Berlin, I. (2000). Οι Ρίζες του Ρομαντισμού, μτφρ. Γ. Παπαδημητρίου. Scripta. Αθήνα.

Bloom, C. (2008). America's Gothic Fiction: The Legacy of Magnolia Christi Americana. <https://doi.org/10.2307/41506285>.

Bolton, M. S. (2014). Monstrous Machinery: Defining Posthuman Gothic. *Aeternum: The Journal of Contemporary Gothic Studies*, 1(1), 1-15.

Bronte, Emily. *Wuthering Heights*. 2<sup>nd</sup> ed. Boston/New York: Bedford/St. Martin's, 2003.

Caputo, D., (2012) Polanski and Perception The Psychology of Seeing and the Cinema of Roman Polanski, Intellect Bristol, UK / Chicago, USA, 7-134.

Cashdan, Sheldon. *The Witch Must Die: The Hidden Meaning of Fairy Tales*. New York: Basic Books, 1999.

Clover, Carol J. Men, Women, and Chain S. (2015) *Gender in the Modern Horror Film*, with a new preface by the author. Princeton, NJ: Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9781400866113>.

Fischer, L. (2015). "Birth Traumas: Parturition and Horror in Rosemary's Baby." *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*, 2nd ed., edited by Barry Keith Grant, Austin: University of Texas Press, 439-58.

Gallafent, E. (1988). In 'Black Satin – Fantasy, Murder and the Couple in "Gaslight" and "Rebecca"', *Screen*, 29 (1988) 84-103.

Hogan, D. J. (1986). *Dark Romance: Sexuality in the Horror Film*. Jefferson, NC: McFarland.

Jones, D. (2002) *Horror: A Thematic History in Fiction and Film*. London: Arnold.

Kinder, M. and Beverle H. (1968). "Rosemary's Baby." *Sight and Sound*, 38.1 (1968-69): 17-19.

Light, A. (1996). 'Rebecca', *Sight and Sound* 6 28-31 at p. 30.

Marcus, S. (1993). "Placing Rosemary's Baby." *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 5.3: 121-53. <https://doi.org/10.1215/10407391-5-3-121>.



Massé, M. (1992). *In the Name of Love: Women, Masochism, and the Gothic*, Ithaca and London: Cornell University Press.

Miles, R. (2007). Eighteenth-century gothic. In *The Routledge Companion to Gothic* (pp. 24-32). Routledge.

Nugent, N. (1940). 'Rebecca', New York Times, March 29, p. 28.

Rohmer, E. and Chabrol, C. (1957). *Hitchcock - The first forty four films*, Oxford: Roundhouse Publishing Limited.

Sedgwick, E. (1981). Discusses these conventions in 'The Character in the Veil: Imagery of the Surface in the Gothic Novel', *PMLA*, 96 (March 1981) 255–70.

Shelley, M. (1818). *Frankenstein*. London: Lackington, Hughes, Harding, Mavor, and Jones. Romantic Circles Electronic Editions, 16, 2015.

Truffaut, F. (1967). *Hitchcock*, New York: Simon and Schuster, pp. 91–2.

Valerius, K. (2005). "Rosemary's Baby, Gothic Pregnancy, and Fetal Subjects." *College Literature*, 32.3: 116–35. <https://doi.org/10.1353/lit.2005.0048>

Wood, R. (1965). *Hitchcock's films revisited*, New York: Columbia University Press.

Wright, A. (2007). *Gothic fiction: A reader's guide to essential criticism*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-1-137-03991-0>.





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 πληρούν τους κανόνες της επιστημονικής παράθεσης.