

Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών  
Κοινό Διαπανεπιστημιακό Μεταπτυχιακό  
Πρόγραμμα Σπουδών στη Δημιουργική Γραφή

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία  
**«Το Επικό Θέατρο του Μπέρτολτ Μπρεχτ και κάποιες από  
τις πιο σημαντικές κινηματογραφικές μεταφορές του έργου  
του στη μεγάλη οθόνη»**

Δήμητρα Κουτροπούλου

Επιβλέπων Καθηγητής: Νίκος Τερζής

ΠΑΤΡΑ ΙΟΥΝΙΟΣ 2024

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία του φοιτητή/της φοιτήτριας («συγγραφέας/δημιουργός») που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο/η συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίας 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/της 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/της συγγραφέα/δημιουργού. Ο/Η συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.



**«Το Επικό Θέατρο του Μπέρτολτ Μπρεχτ και κάποιες από τις πιο σημαντικές κινηματογραφικές μεταφορές του έργου του στη μεγάλη οθόνη»**

Δήμητρα Κουτροπούλου

**“The Epic Theater of Bertolt Brecht and some of the Most Significant Cinematic Adaptations of His Work on the Big Screen”**

Dimitra Koutropoulou

Επιτροπή Επίβλεψης Διπλωματικής Εργασίας:

<b>Επιβλέπων καθηγητής Α:</b>	<b>Συνεπιβλέπων καθηγητής Β</b>
Νίκος Τερζής	Μήτσου Ιωάννης
Κ-Σ/ Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο	Κ-Σ/ Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο

## ΠΑΤΡΑ ΙΟΥΝΙΟΣ 2024

*«Με την ολοκλήρωση της εργασίας μου θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον κ. Νίκο Τερζή για την πολύτιμη βοήθεια και την στοχευμένη του καθοδήγηση στην εκπόνηση της παρούσας διπλωματικής εργασίας αλλά και την εμπύχωση καθ' όλη την διάρκεια. Οι συμβουλές, το κινηματογραφικό του όραμα και η ενθάρρυνση από όλους, σ' αυτό το ξεχωριστό δημιουργικό ταξίδι, ήταν η δύναμή μου, ώστε να ολοκληρωθεί με επιτυχία και δημιουργικότητα η εργασία αυτή.»*

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

***Bertolt Brecht***

*«Αυτό που κυρίως θέλω να καταστρέψω είναι η ιδέα της κουλτούρας. Η κουλτούρα είναι το άλλοθι του ιμπεριαλισμού. Υπάρχει ένα Υπουργείο Πολέμου. Υπάρχει ένα Υπουργείο Κουλτούρας. Επομένως η κουλτούρα είναι πόλεμος.»*

***J. L Godard***

## Περίληψη

Η παρούσα διπλωματική εργασία εστιάζει στην εις βάθος διερεύνηση της άρρηκτης σχέσης που διαμορφώνεται μεταξύ του Επικού Θεάτρου του Μπέρτολτ Μπρεχτ και των πιο σημαντικών κινηματογραφικών μεταφορών του έργου του στο σινεμά.

Απώτερος στόχος της εργασίας είναι η κριτική ανάλυση των ταινιών που χρησιμοποιούν ως συστατικό εργαλείο την αποστασιοποίηση. Αρχικά γινόμαστε μάρτυρες της γέννησης του Επικού Θεάτρου και των μεταβολών της έννοιας της αποστασιοποίησης μέσα από την κάμερα. Σημαντικό μέρος της εργασίας λαμβάνει η μελέτη κάποιων από τις πλέον σημαντικότερες κινηματογραφικές μεταφορές της Μπρεχτικής αποστασιοποιητικής επιρροής στην έβδομη τέχνη, με σκοπό την αποκάλυψη των τρόπων με τους οποίους η κινηματογραφική τέχνη μιμείται, ερμηνεύει και διασκευάζει τα βασικά χαρακτηριστικά του Επικού Θεάτρου. Στο επίκεντρο της έρευνας τέθηκε η αλληλεπίδραση του Μπρεχτ με την κινηματογραφική τέχνη, επηρεασμένος από τις απαρχές του Ασιατικού θεάτρου<sup>1</sup> ερευνώντας τον τρόπο που επιτυγχάνεται μέσα από το σινεμά.

Η εργασία αποτελείται από δύο βασικά ερευνητικά σκέλη. Το θεωρητικό σκέλος και το δημιουργικό μέρος, εστιάζοντας σε πρώτη φάση στην ανάλυση και κατανόηση των μεταγραφών της αποστασιοποίησης στην μεγάλη οθόνη του σινεμά και ως επόμενο στην πρωτότυπη παραγωγή και δημιουργική συγγραφή μιας σεναριακής απόπειρας και εφαρμογή της αποστασιοποίησης.

Ο Μπρεχτ, εισάγει μια νέα θεατρική φόρμα και φροντίζει ο θεατής είτε θεατρικός, είτε κινηματογραφικός να υπερέχει του προσώπου του έργου και να συνδέεται μαζί του υπαρξιακά πέρα από το θεατρικό γίνεσθαι. Ενσωματώνει στοιχεία της αποστασιοποίησης, αντίθετα από το παραδοσιακό δράμα της εποχής, προσκαλώντας τον θεατή να συμμετέχει κριτικά απέναντι στον εαυτό του και σε ότι συμβαίνει γύρω του. Επομένως θα αναλυθούν τα οργανικά στοιχεία όπου απαντούν στο ερώτημα για το ποια είναι η διαχρονική αξία και η συμβολή των κινηματογραφικών μεταφορών στην κατανόηση και την ερμηνεία του Επικού Θεάτρου μέσα από κινηματογραφικά

---

<sup>1</sup>Το 1960 – 1970, ο Μπρεχτ έκανε χρήση της μισής κουρτίνας ή απουσία αυτής (Schechner, 2011, 144).

πλάνα; Η απάντηση κατατάσσεται στην κορυφή του ερευνητικού ενδιαφέροντος, μέσα από διαδοχική ανάλυση των ταινιών δύο σπουδαίων και ριζοσπαστικών σκηνοθετών, του Ζαν – Λυκ Γκοντάρ και του Θεόδωρου Αγγελόπουλου. Αναλύοντας πλάνο πλάνο τον τρόπο που επιχειρούν να διασπάσουν την ψευδαίσθηση της χωροχρονικής συνέχειας, υιοθετώντας το Μπρεχτικό μοτίβο στις ταινίες, ανακαλύπτουμε την μπρεχτική ευθύνη των ταινιών *Weekend* και *Θίασος* απέναντι στην ίδια τη ζωή.

Πιο συγκεκριμένα, η εργασία εστιάζει σε μια σειρά από ερωτήματα, όπως πώς μεταφέρονται στην οθόνη τα βασικά στοιχεία του Επικού Θεάτρου και φυσικά ποιες είναι οι προκλήσεις που αντιμετωπίζουν και οι μέθοδοι που χρησιμοποιούν οι δύο σκηνοθέτες στην κινηματογραφική αυτή μεταφορά;

Για την υλοποίηση της εργασίας, αξιοποιήθηκε πλούσιο θεωρητικό υλικό. Παράλληλα, η προσεκτική μελέτη των ταινιών στοχεύει στην αποκάλυψη των τρόπων με τους οποίους η κινηματογραφική γλώσσα του Γκοντάρ και του Αγγελόπουλου, επιλέγει την τεχνική της αποστασιοποίησης, αναπαράγει και διασκεύαζει τα βασικά στοιχεία του Επικού Θεάτρου σε επαναστατικά πλάνα. Η συνολική εργασία αναμένεται να συμβάλει στην κριτική ανάλυση των κινηματογραφικών μεταφορών και να προσφέρει νέες οπτικές και ερμηνευτικές προσεγγίσεις, ενώ παράλληλα θα φωτίσει τις δυνατότητες της κινηματογραφικής μεταφοράς του Επικού Θεάτρου.

Συνολικά, η μπρεχτική «αποξένωση» ή αλλιώς αποστασιοποίηση αποτελεί μια πολύπλοκη και πολυδιάστατη έννοια που αφορά την κριτική ματιά στον κόσμο. Η ριζοσπαστική μεταρρύθμιση του Μπρεχτ σπα την ψευδαίσθηση για πάντα και ανοίγει δρόμο σε μια νέα παρατήρηση και εξέταση της ιστορίας τόσο στο θέατρο, όσο και στον κινηματογράφο.

**Λέξεις κλειδιά:** Επικό θέατρο, κινηματογράφος, σενάριο, μεταγραφές, Γκοντάρ, Αγγελόπουλος.

## Abstract

The present thesis focuses on an in-depth exploration of the inseparable relationship formed between Bertolt Brecht's Epic Theatre and some of the most significant cinematic adaptations of his work in cinema. The primary objective of the thesis is the critical analysis of films that use estrangement as a fundamental tool. Initially, we witness the birth of Epic Theatre and the evolution of the concept of estrangement through the lens of the camera. A significant portion of the thesis is dedicated to the study of the most important cinematic adaptations of Brechtian influence in the seventh art, aiming to reveal the ways in which cinematic art imitates, interprets, and adapts the basic characteristics of Epic Theatre. The research focuses on Brecht's interaction with cinematic art, influenced by the origins of Asian theatre, investigating how this is achieved through cinema.

The thesis consists of two main research sections: the theoretical section and the creative part. Initially, it focuses on the analysis and understanding of the interpretations of estrangement on the big screen, followed by the original production and creative writing of a script and its implementation. Brecht introduces a new theatrical form and ensures that the viewer, whether theatrical or cinematic, surpasses the character of the work and connects with it existentially beyond the theatrical event. He incorporates elements of estrangement, contrary to the traditional drama of the time, inviting the viewer to critically engage with themselves and everything happening around them. Therefore, the organic elements answering the question of what the timeless value and contribution of cinematic adaptations are in understanding and interpreting Epic Theatre through cinematic shots will be analyzed. The answer ranks at the top of the research interest, through successive analyses of films by two great and radical directors, Jean-Luc Godard and Theodoros Angelopoulos. By analyzing frame by frame how they attempt to break the illusion, adopting the Brechtian motif in their films, we discover the Brechtian responsibility of the films *Weekend* and *The Travelling Players* towards life itself.

More specifically, the thesis focuses on a series of questions, such as how the basic elements of Epic Theatre are transferred to the screen and, of course, what challenges



the two directors face and the methods they use in this cinematic adaptation. For the implementation of the thesis, rich theoretical material was utilized. Simultaneously, the careful study of the films aims to reveal the ways in which the cinematic language of Godard and Angelopoulos selects the technique of estrangement, reproduces, and adapts the basic elements of Epic Theatre in revolutionary shots. The overall work is expected to contribute to the critical analysis of cinematic adaptations and offer new perspectives and interpretative approaches while shedding light on the possibilities of the cinematic transfer of Epic Theatre.

Overall, Brechtian "alienation" or estrangement is a complex and multifaceted concept that pertains to a critical view of the world. Brecht's radical reform forever shatters the illusion and paves the way for a new observation and examination of history both in theatre and cinema.

**Key Words:** Epic theater, cinema, screenplay, adaptations, Godard, Angelopoulos.

## Περιεχόμενα

Περίληψη .....	6
Λέξεις κλειδιά: .....	7
Abstract .....	8
Key Words: .....	9
Κατάλογος εικόνων .....	11
Κατάλογος πινάκων .....	12
Συνομογραφίες & ακρωνύμια .....	13
A. Θεωρητικό μέρος .....	14
1. Γενικό μέρος .....	14
1.1 Η γέννηση του Επικού θεάτρου και η ζωή του Bertolt Brecht .....	14
1.2 Από την θεατρική ψευδαίσθηση στο συνειδησιακό σινεμά .....	26
1.3 Η τεχνική της «ανοικείωσης» στην μεγάλη οθόνη .....	32
1.4 Η έννοια μεταφοράς (adaptation) της μπρεχτικής θεωρίας στο σινεμά του Godard .....	36
1.5 Το σινεμά του Θόδωρου Αγγελόπουλου και «αποστασιοποίηση» .....	41
2. Ειδικό μέρος .....	45
2.1 Η ταινία «Weekend» του Jean- Luc Godard .....	45
2.2 Η ταινία «Θίασος» του Θόδωρου Αγγελόπουλου .....	63
3. Συμπεράσματα – Επίλογος .....	74
B. Δημιουργικό μέρος .....	76
1. Σενάριο που εφαρμόζει την αποστασιοποίηση .....	76
2. Πρόσωπα σεναρίου .....	77
3. Σύνοψη σεναρίου «Όνειρα στην πλάτη» .....	79
4. Σενάριο ταινίας μικρού μήκους: «Όνειρα στην πλάτη» .....	81
Βιβλιογραφία .....	113
Παράρτημα .....	116
Η αποδόμηση του παλιού σινεμά .....	116

## Κατάλογος εικόνων

Εικόνα 1. Ο Μπρεχτ εν ώρα συνέντευξης .....	15
Εικόνα 2. Ο Erwin Piscator γύρω στα 1927. ....	16
Εικόνα 3. Πορτρέτο Μπρεχτ σε νεανική ηλικία. ....	18
Εικόνα 4. Ο Brecht (δεύτερος από τα αριστερά) το 1948 Πηγή: <a href="https://de.wikipedia.org/wiki/Bertolt_Brecht#/media/Datei:Bundesarchiv_Bild_183-H0611-0500-001,_Berlin,_Intellektuelle_bei_Friedenskundgebung.jpg">https://de.wikipedia.org/wiki/Bertolt_Brecht#/media/Datei:Bundesarchiv_Bild_183-H0611-0500-001,_Berlin,_Intellektuelle_bei_Friedenskundgebung.jpg</a> .....	19
Εικόνα 5. Ο Brecht και η Weigel στην οροφή του Berliner Ensemble κατά τη διάρκεια των εκδηλώσεων της εργατικής Πηγή: Ο Brecht και η Weigel στην οροφή του Berliner Ensemble κατά τη διάρκεια των εκδηλώσεων της εργατικής πρωτομαγιάς του 1954. (Φωτογράφος: Horst Sturm).....	20
Εικόνα 6. Όπερα της Πεντάρας. Πηγή: <a href="https://el.Wikipedia.org/wiki/Η_όπερα_της_πεντάρας">https://el.Wikipedia.org/wiki/Η_όπερα_της_πεντάρας</a> .....	21
Εικόνα 7. Ο Brecht. (Φωτογράφος: Antonio Marín Segovia).....	23
Εικόνα 8. Jean - Luc Godard .....	26
Εικόνα 9. Σκηνή από σοκαριστικό τροχαίο στην ταινία Weekend .....	29
Εικόνα 10. Πηγή: bertoltbrecht.wordpress.com .....	31
Εικόνα 11. Ο Godard σε ώρα γυρίσματος ταινίας με τσιγάρο στο στόμα .....	33
Εικόνα 12. Τυχαίο στιγμιότυπο από στιγμή λήψης του σκηνοθέτη Godard .....	37
Εικόνα 13. Σκηνή από την ταινία Weekend με βροχή και τρακάρισμα. ....	40
Εικόνα 14. Σκηνή από την ταινία Weekend, Godard .....	41
Εικόνα 15. Φωτογραφία από σκηνή γυρισμάτων, Θ. Αγγελόπουλος.....	42
Εικόνα 16. Καθημερινή στιγμή του Θ. Αγγελόπουλου κατά τη διάρκεια γυρισμάτων.....	44
Εικόνα 17. Τίτλοι ταινίας Weekend.....	45
Εικόνα 18. Στιγμιότυπο από σκηνή στο Weekend με τους πρωταγωνιστές. ....	46
Εικόνα 19. Σκληρές και απάνθρωπες εικόνες από την ταινία Weekend. ....	48
Εικόνα 20. Weekend, ρεαλιστικό στιγμιότυπο ταινίας. ....	50
Εικόνα 21. Βία και σκληρότητα, Weekend πλάνο από σκηνή ατυχήματος. ....	51
Εικόνα 22. Οι πρωταγωνιστές σε τρυφερή σκηνή εξομολόγησης στο Weekend..	52
Εικόνα 23. Το καστ, Weekend. ....	57
Εικόνα 24. Σκηνή από την ταινία Weekend του Godard .....	59
Εικόνα 25. Godard, στιγμιότυπο πίσω από τις κάμερες.....	61

## Κατάλογος πινάκων

<b>Πίνακας 1. Αφηγηματική μεταβατικότητα και αφηγηματική ενδοτικότητα.....</b>	<b>30</b>
--	-----------

## Συνομογραφίες & ακρωνύμια

1. IMDb: Internet Movie Database

## A. Θεωρητικό μέρος

### 1. Γενικό μέρος

#### 1.1 Η γέννηση του Επικού θεάτρου και η ζωή του Bertolt Brecht

Αναλύοντας τις απαρχές της δραματικής θεωρίας του Επικού Θεάτρου και εξετάζοντας την έννοια του «επικού ρεαλισμού»<sup>2</sup> θα έρθουμε αντιμέτωποι με μια ιστορική κοινωνική αλλαγή και πολιτική αποδέσμευση από εσωτερικές καταστάσεις που οδηγούν σε προσωπικά και κατ' επέκταση καθολικά αδιέξοδα. Η συναισθηματική εμπειρία ήταν αυτή που πρωτίστως απασχόλησε τον Μπρεχτ τόσο ως δημιουργό, συγγραφέα αλλά και ως οντότητα. Η κριτική όπου άσκησε μέσα από το σύνολο των έργων του, έχει επιρροές από τον Μαρξισμό που αφορούσε το δραματικό ρεαλιστικό μοντέλο της κοινωνίας.<sup>3</sup> Μέσα από το συλλογικό του έργο εκφράζει την ανησυχία του για την σχέση θεατή και έργου. Ο Μπρεχτ στάθηκε γενναία απέναντι σε μια ψυχολογική παραδοξότητα του κόσμου την στιγμή που το θέατρο αποτέλεσε ισχυρή πηγή έκφρασης. Σε ηλικία μόλις δεκαέξι ετών, ο Μπρεχτ βίωσε την σκληρότητα και την αποξένωση μέσα από μήνες της έκρηξης που έφερε ο Α' Παγκόσμιος Πόλεμος.<sup>4</sup> Το 1916, ένα ασυνήθιστο περιστατικό στο σχολείο του προκάλεσε μεγάλο σκάνδαλο. Σε μια έκθεση με θέμα τη φράση του Οράτιου "*Είναι γλυκό και πρόπον να πεθαίνεις για την πατρίδα - «Dulce et decorum est pro patria mori»*», ο Μπρεχτ εξέφρασε αντίθετη άποψη, αμφισβητώντας την ηρωοποίηση του πολέμου (Γεωργιάδη Κ. et al, 2023), αποφεύγοντας να εξιδανικεύει τους ήρωες.

Το έργο του ξεκινά να απλώνει τα παρακλάδια του σε μια εξπρεσιονιστική εποχή όπου όλες οι τέχνες συνεργάζονται με σκοπό την ανάδειξη και την έκφραση των συναισθημάτων.<sup>5</sup> Στόχος της εποχής ήταν να δίνεται προτεραιότητα στην αποκωδικοποίηση του συναισθηματικού βάθους, του τρόπου που αντιλαμβανόμαστε τον κόσμο γύρω. Απορρίπτοντας τον ρεαλισμό ως μοναδικό αποδεικτικό στοιχείο της

<sup>2</sup> Η θεωρία του Επικού θεάτρου έτσι όπως διατυπώθηκε από τον Μπρεχτ το 1930 (Jomaron, 2009, 42).

<sup>3</sup> Να σημειώσουμε πως είχε στενή σχέση τόσο με την παραδοσιακή φόρμα του θεάτρου όσο και με το σινεμά που λάμβανε χώρα στο Χόλυγουντ (Stam, 2017, 191).

<sup>4</sup> Αρχικά, ο Brecht παρασύρθηκε από τον πατριωτικό πυρετό που κυριαρχούσε στη χώρα του. Ξεκίνησε να γράφει πατριωτικά ποιήματα και δημοσιογραφικά κείμενα για μια τοπική εφημερίδα. Αυτή η αλλαγή στάσης σηματοδότησε μια στροφή στην ιδεολογική του ωρίμανση και στην καλλιτεχνική του πορεία (Γεωργιάδη Κ. et al, 2023, 104).

<sup>5</sup> Γύρω στα 1910, ο εξπρεσιονισμός ως όρος εισήχθη στη Γερμανία. (Γεωργιάδη Κ. et al, 2023, 100).

αληθοφάνειας του ανθρώπου και συνάμα τον νατουραλισμό, οι εξπρεσιονιστές θεωρούσαν ότι η εμμονή τους με επιφανειακές λεπτομέρειες της μοντέρνας, υλιστικής και μηχανιστικής κοινωνίας, υποβοηθούσαν στην ανάδειξη μόνο μιας ρηχής και εξαρτημένης αλήθειας.



*Εικόνα 1. Ο Μπρεχτ εν ώρα συνέντευξης*

Ο Μπρεχτ ενσωμάτωσε στην θεωρία του στοιχεία ενός ασιατικού στιλ<sup>6</sup> ηθοποιίας στο δικό του επικό Θέατρο, με στόχο να δημιουργήσει μια θεατρική εμπειρία που να ωθεί το κοινό σε κριτική σκέψη και κοινωνική άμεση δράση. Η αποστασιοποιημένη ερμηνεία, η σωματική δεξιότητα και η στυλιζαρισμένη ομιλία αποτελούν ορισμένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της υποκριτικής στο επικό θέατρο, συμβάλλοντας στην υλοποίηση και καθιέρωση των θεατρικών ιδεών του Μπρεχτ που άλλαξαν τον κόσμο. Παρόλο που ο εξπρεσιονισμός και ο Μπρεχτ ακολούθησαν διαφορετικές καλλιτεχνικές πορείες, μοιράζονται κοινά χαρακτηριστικά που τους ενώνουν. Η κριτική ματιά απέναντι στην κοινωνία, η χρήση συμβολισμών και η παράδοση του πολιτικού θεάτρου<sup>7</sup>, αποτελούν γέφυρες που συνδέουν τα δύο αυτά φαινομενικά αντιφατικά αλλά αμιγώς καλλιτεχνικά ρεύματα.

Είναι σημαντικό να τονίσουμε ότι οι συνδέσεις αυτές δεν υποβαθμίζουν τις ιδιαιτερότητες κάθε ρεύματος αλλά αντιθέτως ισχυροποιούν την κριτική θέαση της πραγματικότητας. Ο εξπρεσιονισμός μέσα στα χρόνια διατηρεί την εστίασή του σε μια περισσότερο υποκειμενική έκφραση, ενώ ο Μπρεχτ εστιάζει στην αποστασιοποίηση και την κριτική σκέψη (Ribut 2002).. Η θεωρία του επικού θεάτρου περιλαμβάνει όλα

<sup>6</sup> Τα στοιχεία αντλήθηκαν από τις σημειώσεις της ενότητας ΔΓΡ 64 του Μεταπτυχιακού Προγράμματος 11 Σπουδών στη Δημιουργική Γραφή του ΕΑΠ.

<sup>7</sup> Ο εξπρεσιονισμός και το επικό θέατρο του Μπρεχτ εντάσσονται στην παράδοση του πολιτικού θεάτρου (Jomaron, 2009, 14).

τα στοιχεία της θεατρικής παραγωγής, από τις απαρχές της συγγραφικής θεωρίας μέχρι τη σκηνοθεσία, και δημιουργεί μια εντελώς νέα σχέση μεταξύ της σκηνής και του κοινού (Jomaron, 2009).

Καθώς η ακμή του εξπρεσιονισμού σταδιακά φθίνει, ξεπήδησε ένα νέο ρεύμα, δυναμικό και μαχητικό, με την ονομασία Επικό Θέατρο<sup>8</sup>, αυτή τη φορά με γράμματα κεφαλαία. Κατά τη διάρκεια μιας κορυφαίας προεμέρας του 1926,<sup>9</sup> μια εντυπωσιακή σκηνή εκτυλίχθηκε και απευθυνόμενος στο κοινό, ο ήρωας δήλωσε: «Ο κος Brecht διατείνεται ότι ο άνθρωπος είναι άνθρωπος... Απόψε θα δούμε ένα ανθρώπινο ον να επανασυναρμολογείται σαν μηχανή, χωρίς να χάνεται τίποτα στην πορεία».



*Εικόνα 2. Ο Erwin Piscator γύρω στα 1927.*

Εξερευνώντας τον βίο του Μπρεχτ ο άνθρωπος στέκεται σε ορισμένα σημεία ορόσημα τόσος της ζωή του καλλιτέχνη όσο και της στροφής της σκέψης γενικά. Ο Μπέρτολτ Μπρεχτ (1898- 1956), Γερμανός συγγραφέας με καταγωγή από το Augsburg της Βαυαρίας (Γεωργιάδη Κ. et al, 2023) με το πλήρες αρχικό όνομα: Eugen Bertolt Friedrich Brecht, άφησε το στίγμα του στον κόσμο του θεάτρου με την μεταρρυθμιστική του δραστηριότητα πάνω στη θεατρική σκηνή. Αντίθετα με την αγροτική ζωή που ίσως φαντάζεται κανείς ότι είχε βιώσει κατά την εποχή όπου έζησε,

---

<sup>8</sup> Ο πρωτοπόρος του κινήματος ήταν ο Erwin Piscator (1893-1966) (Γεωργιάδη Κ. et al, 2023, 102).

<sup>9</sup> Ηρωας του Brecht, ονόματι Γκάλι Γκεί ((Γεωργιάδη Κ. et al, 2023, 108).



ο Μπέρτολτ Μπρεχτ μεγάλωσε σε ένα αστικό και υγιές περιβάλλον, απολαμβάνοντας τα προνόμια μίας εύπορης μεσοαστικής οικογένειας. Οι γονείς του, προερχόμενοι από οικογένειες με υψηλό κοινωνικό υπόβαθρο και οικονομικό στάτους, αποτελούσαν τους σταθερούς πυλώνες της γερμανικής μεσαίας τάξης εκείνης της εποχής (Γεωργιάδη Κ. et al, 2023). Σημαντική στιγμή στην ζωή του αποτέλεσε η γνωριμία του με τον Caspar Neher, με τον οποίο δημιούργησαν έναν αδιαίρετο δεσμό φιλίας (Glahn, 2014). Εκτός από επαναστατικός ποιητής και θεατρικός συγγραφέας, διέπρεψε και ως σκηνοθέτης και θεωρητικός, ασκώντας σημαντική επιρροή στο θέατρο του 20ου αιώνα σε όλα τα επίπεδα με εστίαση στην κριτική απόρροια της αλήθειας. Αμφισβητώντας έτσι το παραδοσιακό αριστοτελικό θέατρο, ο Μπρεχτ πρωτοστάτησε στην ανάπτυξη ενός Ηρωικού θεάτρου (Bradley, 2023).<sup>10</sup> Ωστόσο συνδέεται με τον στόχο του επικού θεάτρου όπου δεν είναι η προσκόλληση στην συναισθηματική φόρτιση, αλλά η κριτική χροιά και η ωφέλιμη επεξήγηση των γεγονότων. Η αφηγηματική έκφραση, σε συνδυασμό με την ερμηνεία των ηθοποιών, καλεί το κοινό να παρατηρήσει κριτικά ό,τι παίζεται και να προβληματιστεί<sup>11</sup> για τα κοινωνικά ζητήματα που τίγονται και αναπαρίστανται την στιγμή της θεατρικής πραγματικότητας. Οι ηθοποιοί, αποστασιοποιημένοι από τους ρόλους τους, λειτουργούν ως κομμάτια της αφήγησης επί σκηνής. Παρουσιάζουν τα γεγονότα με ουδέτερο τρόπο, χωρίς να υιοθετούν ηθικά πρότυπα ή να προσπαθούν να επικαλεστούν συναισθήματα.

Στο πανόραμα του επικού θεάτρου, η απεικόνιση μιας εκτεταμένης ιστορικής περιόδου φέρει όμοια στιγμιότυπα με την προσέγγιση του Ομήρου στην Ιλιάδα. Η σκηνή παρουσιάζει μια ολιστική ματιά εξετάζοντας ιστορικά μια ολόκληρη εποχή, αγγίζοντας πολιτικά και κοινωνικά ζητήματα. Η επαναστατική του προσέγγιση άφησε ανεξίτηλο το σημάδι της εφευρετικότητάς του στο θεατρικό τοπίο, ανοίγοντας νέους δρόμους για καλλιτεχνική έκφραση και κοινωνικό σχολιασμό (Nutku, 2007). Η επιρροή του Μπρεχτ στο θέατρο και τον κινηματογράφο υπήρξε κοσμογονική, αφήνοντας το στίγμα της τόσο κατά τη διάρκεια της ζωής του,<sup>12</sup> όσο και για δεκαετίες μετά τον θάνατό του (Γεωργιάδη Κ. et al, 2023). Η κληρονομιά του αγγίζει τόσο τις αισθητικές αρχές του

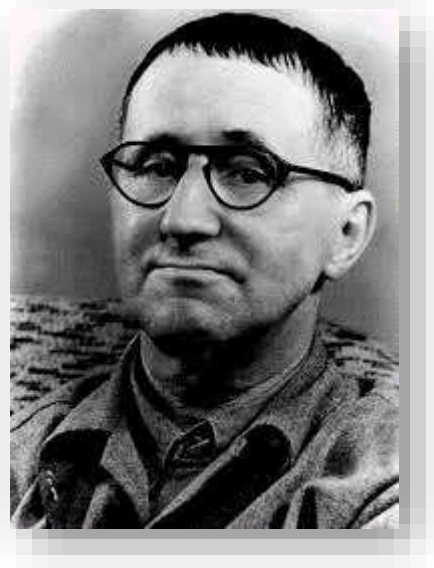
---

<sup>10</sup> Ενός είδους σύγχρονου πολιτικού και υλιστικού θεάτρου.

<sup>11</sup> Τα στοιχεία αντλήθηκαν από τις σημειώσεις της ενότητας ΔΓΡ 64 του Μεταπτυχιακού Προγράμματος 11 Σπουδών στη Δημιουργική Γραφή του ΕΑΠ.

<sup>12</sup> Μέχρι το 1956.

θεάτρου όσο και το πολιτικό προφίλ που γεννιέται έξω από αυτό, καθιστώντας τον μια εμβληματική μορφή που συνεχίζει να εμπνέει και να προκαλεί μέχρι σήμερα.



*Εικόνα 3. Πορτρέτο Μπρεχτ σε νεανική ηλικία.*

Από το 1956, ο Μπρεχτ υπογράφει μια εμπειρική σύμβαση με κόσμο του θεάτρου, φέρνοντας επαναστατικές δομές στον τρόπο συγγραφής, ερμηνείας και μεταφοράς των θεατρικών έργων. Οι ιδέες του, γνωστές ως "επική θεωρία", εστίασαν στην αποστασιοποίηση του κοινού από τον ρόλο, καλώντας τον να σκεφτεί κριτικά τα ζητήματα, να αποδεσμευτεί από την θεατρική ψευδαίσθηση του θεατρικού παρόντος και να αναλογιστεί κατά πόσα όσα θίγονται επηρεάζουν την ζωή ουσιαστικά. Πρόκειται για μια νέα σχέση του θεατή με το συναίσθημα που τον αφήνει αμέτοχο και τον εμποδίζει να παρασυρθεί από τα διάσπαρτα συναισθήματα. Η μέθοδος υποκριτικής που προωθούσε έμφαση στην ερμηνεία ως κοινωνικό σχολιασμό παρά ως πλήρη ταύτιση και συγκινησιακή σύνδεση με τον χαρακτήρα. Η επιρροή του Μπρεχτ παραμένει αισθητή έως σήμερα, καθώς οι θεωρίες του συνεχίζουν να εμπνέουν σκηνοθέτες, υποκριτικές τεχνικές και θεατρικούς συγγραφείς σε όλο τον κόσμο.



*Εικόνα 4. Ο Brecht (δεύτερος από τα αριστερά) το 1948 Πηγή: [https://de.wikipedia.org/wiki/Bertolt\\_Brecht#/media/Datei:Bundesarchiv\\_Bild\\_183-H0611-0500-001,\\_Berlin,\\_Intellektuelle\\_bei\\_Friedenskundgebung.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Bertolt_Brecht#/media/Datei:Bundesarchiv_Bild_183-H0611-0500-001,_Berlin,_Intellektuelle_bei_Friedenskundgebung.jpg)*

Κατά τα σχολικά του χρόνια, ο Μπρεχτ καλλιέργησε δυνατές φιλικές σχέσεις και δημιουργικούς δεσμούς που άφησαν το στίγμα τους στην τέχνη του. Πολλές από αυτές τις φιλίες αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης για τους χαρακτήρες και τις συμπεριφορές που απεικόνιζε στα κείμενά και στα έργα του. Ιδιαίτερη σημασία είχε η γνωριμία του με τον Caspar Neher, με τον οποίο ανέπτυξε μια φιλία που άντεξε στο χρόνο και τον ενέπνευσε. Αυτές οι πρώιμες εμπειρίες διαμόρφωσαν τον Μπρεχτ ως καλλιτέχνη και άφησαν ανεξίτηλο το σημάδι τους στην μετέπειτα πορεία του. Παρόλα αυτά οι μνήμες του πολέμου έπαιξαν ρόλο στην διαμόρφωση του χαρακτήρα του καθώς ήταν αντιδραστικός, όπως και πολλοί νέοι της εποχής, θεωρούσε τον πόλεμο μια ανοησία της προηγούμενης γενιάς, της παλιάς αστικής τάξης της Γερμανικής Αυτοκρατορίας, με ηγέτη τον Κάιζερ Γουλιέλμο Β΄, που έβλεπε ως καταδικασμένη (Glahn, 2014).

Μετά την αποφοίτηση του, ο Μπρεχτ γράφτηκε στο Πανεπιστήμιο του Μονάχου, όπου σπούδασε λογοτεχνία για δύο εξάμηνα. Ακολούθως, σε μια αιφνιδιαστική στροφή, μετεγγράφηκε στην Ιατρική Σχολή (Γεωργιάδη Κ. et al, 2023). Σε εκείνη την κρίσιμη στιγμή, η τύχη ήρθε με το μέρος του Μπρεχτ. Η παρέμβαση ενός καθηγητή του, ο

οποίος πίστευε ότι ο νεαρός μαθητής του έπασχε από ψυχική αστάθεια, τον έσωσε από την επιστράτευση (Kesting, 2000) δίνοντας του χώρο να εξελιχθεί καλλιτεχνικά.

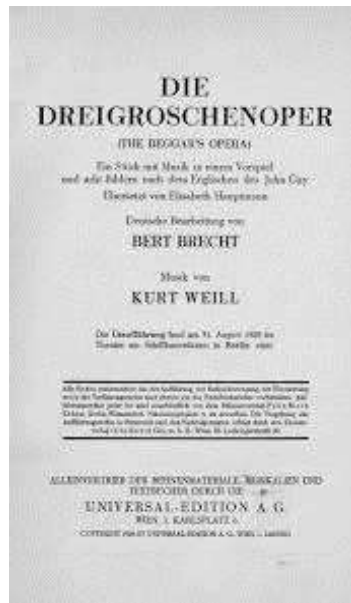
Τα πρώτα θεατρικά έργα του Μπρεχτ φέρουν το στίγμα μιας υπαρξιακής και μηδενιστικής ματιάς προς τον κόσμο (Γεωργιάδη Κ. et al, 2023).



*Εικόνα 5. Ο Brecht και η Weigel στην οροφή του Berliner Ensemble κατά τη διάρκεια των εκδηλώσεων της εργατικής Πηγή: Ο Brecht και η Weigel στην οροφή του Berliner Ensemble κατά τη διάρκεια των εκδηλώσεων της εργατικής πρωτομαγιάς του 1954. (Φωτογράφος: Horst Sturm)*

Το έργο "Μπάαλ", γραμμένο μεταξύ του 1918 και 1922, αποτελεί το πρώτο ολοκληρωμένο θεατρικό έργο του Μπρεχτ (Γεωργιάδη Κ. et al, 2023). Ο Μπάαλ είναι ένας ποιητής που ζει μια απερίσκεπτη και αμοραλιστική ζωή (Glahn, 2014). Αδιαφορώντας για τις κοινωνικές συμβάσεις και τα ήθη, περιπλανιέται σε ένα άγριο και απάνθρωπο τοπίο, αφοσιωμένος στις απολαύσεις και στις ακολασίες. Η αντισυμβατική συμπεριφορά του, μαζί με τους αιχμηρούς στίχους του, προκαλούν σκανδαλισμό και οργή στην αστική τάξη. Ο Μπρεχτ, μέσω του Μπάαλ, ασκεί κριτική στην υποκρισία και την ηθική σήψη της εποχής (Γεωργιάδη Κ. et al, 2023). Χάρη στην αναγνώριση που κέρδισαν τα έργα του μετά τις κορυφαίες παραστάσεις τους, ο Μπρεχτ κατάφερε το 1922 να λάβει το βραβείο Kleist, η απονομή του οποίου αποτέλεσε σταθμό και τιμή για έναν νέο και ανερχόμενο θεατρικό συγγραφέα (Glahn, 2014), που τον καταξίωσε ως έναν από τις μεγαλύτερες μορφές του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Προχωρώντας το

οδοιοπορικό της ζωή τους, το έργο η *Όπερα της πεντάρας* (Die Dreigroschenoper), γραμμένη το 1928 σε συνεργασία με την Elisabeth Hauptmann, όντως αποτέλεσε το *magnum opus* του για τη δεκαετία του 1920 και σημάδεψε μια καμπή στην καλλιτεχνική του πορεία (Γεωργιάδη Κ. et al, 2023).



**Εικόνα 6.** *Όπερα της Πεντάρας*. Πηγή:[https://el.Wikipedia.org/wiki/H\\_όπερα\\_της\\_πεντάρας](https://el.Wikipedia.org/wiki/H_όπερα_της_πεντάρας)

Η επίδραση του Μπρεχτ στον κινηματογράφο είναι αδιαμφισβήτητη. Η συνεχής ενασχόλησή του με το θέατρο και οι επικές θεωρίες του άφησαν το στίγμα τους στην τέχνη της μεγάλης οθόνης. Πολλοί σκηνοθέτες εμπνεύστηκαν από τις ιδέες του Μπρεχτ, υιοθετώντας τεχνικές και υιοθετώντας μια νέα αισθητική ματιά που αντανακλούσαν την κριτική του απέναντι στο κοινωνικό παρασκήνιο (Abuín González A., 2024).

Συνολικά, στόχος ήταν η ενεργή εμπλοκή του κοινού σε κριτική και σκεπτόμενη στάση, αντί μιας απλής βύθισης και αποδοχής της ιστορίας. Η προσέγγιση αυτή άσκησε επιρροή σε πλήθος κινηματογραφικών δημιουργών, μεταξύ των οποίων ο Ζαν-Λυκ Γκοντάρ. Ο Μπρεχτ πίστευε πως η δημιουργία ενός σύγχρονου θεάτρου που θα ανταποκρίνεται στις ανάγκες του σύγχρονου κοινού απαιτούσε ριζική ανατροπή της ποιότητας της σκέψης. (Kelly, M. 2020). Υπέρμαχος της συναισθηματικής

αποδέσμευσης, όχι μόνο του περιεχομένου των θεατρικών έργων, αλλά και της ίδιας της εμπειρίας του θεατή άλλαξε τα δεδομένα φέρνοντας μεταρρυθμίσεις της φόρμας στο σινεμά. Στόχευε δηλαδή στην ενεργοποίηση του θεατή και στον διαχωρισμό του ηθοποιού από τον ρόλο (Basuki, 2002). Αυτή η ριζοσπαστική προσέγγιση και το κάλεσμα του θεατή για συζήτηση άφησε το στίγμα της στην ιστορία του θεάτρου, επηρεάζοντας πλήθος θεατρικών ρευμάτων και δημιουργών έως σήμερα.

Ο Μπέρτολτ Μπρεχτ πίστευε ότι ο κινηματογράφος μπορούσε να υιοθετήσει τις αρχές του δραματικού έργου τέχνης, χωρίς να βασίζεται στην άκριτη "μίμηση". Συγκεκριμένα, ο Μπρεχτ υποστήριξε πως ο κινηματογράφος, με την οπτικοακουστική του φύση, είχε τη δυνατότητα να παρουσιάσει την πραγματικότητα με έναν πιο κριτικό και αποστασιοποιημένο τρόπο, σε αντίθεση με το παραδοσιακό θέατρο που επιδίωκε την ταύτιση και την συναισθηματική εμπλοκή του θεατή. (Brecht, 1987). Τα σημειώματα πίσω από αυτή την φράση ενσωματώνουν την ιδεολογία του αστικού ουμανισμού, με έμφαση στην ατομική ελευθερία και αισθηματική ευημερία απελευθερωμένη από στεγανά και περιθωριοποιήσεις. Τα πιστεύω του έρχονται σε πλήρη αντίθεση με τις μαρξιστικές πεποιθήσεις του Μπρεχτ και την κριτική του ματιά απέναντι στις κοινωνικές ανισότητες και την εκμετάλλευση (Γεωργιάδη Κ. et al, 2023).

Σύμφωνα με τον ίδιο, σκοπός του είναι να ωθήσει το κοινό να υιοθετήσει μια κριτική ματιά απέναντι στον εαυτό του και στη θέση του στην κοινωνία και την ιστορία, μέσω του έργου τέχνης του. Ο Μπρεχτ αντιμετωπίζει το αριστοτελικό θέατρο ως το καλλιτεχνικό μέσο μιας εποχής όπου οι άνθρωποι αλλάζουν συνεχώς ενώ το περιβάλλον τους παραμένει σταθερό (Jovanovic, 2017). Η έννοια της αποστασιοποίησης, όπως αναπτύχθηκε από τον Μπρεχτ στο πλαίσιο του Επικού Θεάτρου, έχει σημαντική επιρροή στον κινηματογράφο, εισάγοντας σύνθετες και πολυδιάστατες προσεγγίσεις. (Γεωργιάδη Κ. et al, 2023). Σε αντίθεση με τις παραδοσιακές δομές, η λύση δεν είναι πια δεδομένη και ο θεατής δεν καλείται να βυθιστεί στην πλάνη ψευδαισθήσεων του έργου αλλά να διατηρήσει μια κριτική ματιά απέναντι στην παρουσιαζόμενη δράση. Η αποστασιοποίηση στην τέχνη του σινεμά επιδιώκει να αποτρέψει τη συναισθηματική ταύτιση με τους χαρακτήρες, επιτρέποντας στον θεατή να κριτικάρει κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα. Αυτό το στοιχείο μπορεί να λειτουργήσει ως ένα ισχυρό μέσο επικοινωνίας και κατανόησης. Χρησιμοποιώντας

την αποστασιοποίηση, ο καλλιτέχνης μπορεί να αποφύγει την απλή παρουσίαση ενός προβλήματος και να ωθήσει το κοινό σε μια πιο εις βάθος σκέψη και ανάλυση. Με αυτόν τον τρόπο, η τέχνη γίνεται ένα εργαλείο για κριτική και προβληματισμό, ενθαρρύνοντας τους θεατές να δουν πέρα από την επιφάνεια και να αναλογιστούν τις βαθύτερες κοινωνικές και πολιτικές διαστάσεις των θεμάτων που παρουσιάζονται.



*Εικόνα 7. Ο Brecht. (Φωτογράφος: Antonio Marín Segovia).*

Σύμφωνα με τον Μπρεχτ, όπως έγραφε το 1927, το Επικό Θέατρο διαφοροποιείται από άλλες μορφές θεάτρου, καθώς εστιάζει λιγότερο στα συναισθήματα του θεατή και περισσότερο στην συνείδηση και στην σχέση του χαρακτήρα με την νόησή του<sup>13</sup>. Η αποστασιοποίηση (*Verfremdungseffekt*)<sup>14</sup> είναι μια τεχνική που χρησιμοποιεί ο Μπρεχτ για να αποστασιοποιήσει το κοινό από την παράσταση και να το ωθήσει σε μια αποστασιοποιημένη κριτική σκέψη (Brockett & Hildy, 2014). Στόχος του δεν είναι να παρασύρει ή να ψυχαγωγήσει το κοινό, αλλά να το προκαλέσει να συλλογιστεί κριτικά και να αμφισβητήσει τα δεδομένα. Το 1933, ο Μπρεχτ, έχοντας πλήρη επίγνωση των κινδύνων που εγκυμονούσε η άνοδος του φασισμού και η ασυμβατότητα των πολιτικών

<sup>13</sup> Συγκεκριμένα «το ουσιώδες σημείο του Επικού θεάτρου είναι το γεγονός ότι απευθύνεται πολύ λιγότερο στα συναισθήματα του θεατή και περισσότερο στη νόησή του» (Γεωργιάδη Κ. et al, 2023, 123).

<sup>14</sup> Η *Verfremdungseffekt* ή V-effect για συντομία, είναι η τεχνική της αποστασιοποίησης, η στρατηγική της ανοικείωσης.

του πεποιθήσεων με το καθεστώς, προχώρησε στην αυτοεξορία (Γεωργιάδη Κ., 2023). Ο Μπρεχτ απέρριπτε την παθητική αποδοχή της πραγματικότητας που πρέσβευε ο ρεαλισμός και την ψυχολογική ταύτιση με τον χαρακτήρα που προωθούσε η μέθοδος Stanislavski<sup>15</sup>. Αντ' αυτού, πίστευε σε ένα θέατρο που ξυπνά την κριτική σκέψη και ενθαρρύνει την κοινωνική αλλαγή. Στο πλαίσιο του εξπρεσιονισμού, η δημιουργία μιας σειράς από αποσπασμένες, επεισοδιακές σκηνές υιοθετήθηκε ως σκόπιμη μέθοδος για την αποφυγή του συναισθηματισμού που χαρακτήριζε το παραδοσιακό «κλισέ» θέατρο. Αυτή η τεχνική επέτρεψε στους καλλιτέχνες να εστιάσουν περισσότερο στην κριτική και τον προβληματισμό, παρά στην απλή συναισθηματική εμπλοκή του κοινού, διαμορφώνοντας μια πιο στοχαστική και αναλυτική προσέγγιση στην αφήγηση. (Εσσλιν, 2013).

Ο Μπρεχτ αντιπαθούσε την τάση του ρεαλισμού να παρουσιάζει μια ψευδή πραγματικότητα,<sup>16</sup> η οποία μάγευε το κοινό και το απομάκρυνε από την κριτική σκέψη. Έτσι πίστευε σε ένα είδος θεάτρου που αφυπνίζει και ενεργοποιεί το κοινό, καλώντας το να αμφισβητήσει και να συλλογιστεί κριτικά (Γεωργιάδη Κ., 2023). Σύμφωνα με τον Brecht, ο ρεαλισμός παθητικοποιούσε το κοινό, ενώ το Επικό Θέατρο το ενεργοποιούσε και το ενθάρρυνε να δράσει αυτόνομα. Μέσα από την τέχνη του, έθιγε φιλοσοφικά και υπαρξιακά ερωτήματα. Η αποστασιοποίηση ή αποεξοικειοποίηση μπορεί να δημιουργήσει ένα περιβάλλον προβληματισμού, ενθαρρύνοντας το κοινό να αμφισβητήσει τις καθιερωμένες πεποιθήσεις και αντιλήψεις. Με την έλευση ενός περισσότερο εμπνευσμένου σινεμά θα δημιουργηθεί μια ιδιαίτερα στενή σχέση ανάμεσα στις αρχές επικού θεάτρου και κινηματογραφικής οθόνης. Προσφέρει μια εναλλακτική οπτική η ιδιαίτερη γλώσσα του μπρεχτικού κινηματογράφου άνοιξε νέες δυνατότητες στην τέχνη της αφήγησης, προσφέροντας ένα πλούσιο και πολυεπίπεδο μέσο για την έκφραση σκέψεων και συναισθημάτων (Ν. Τερζής, 2013). Ο Brecht υπήρξε ένας πολυδιάστατος καλλιτέχνης και στοχαστής, ανοιχτός σε διαφορετικές προσεγγίσεις, μεταφέροντας την αίσθηση των ψευδαισθήσεων σε έναν υπαρκτό και συνειδησιακό στοχασμό που επηρέασε τα συστατικά της αντίληψης και του σινεμά. Στην επόμενη ενότητα, παρατηρούμε αυτή τη μετάβαση και τους τρόπους με τους

---

<sup>15</sup>Υποστήριξε ο Μπρεχτ για την υποκριτική πως: «ο ηθοποιός δεν είναι ο Ληρ, παρουσιάζει τον Ληρ» (Εσσλιν, 2013, 108).

<sup>16</sup> Ο Μπρεχτ πίστευε ότι η γνώμη του κοινού μετατρέπεται χαρακτηριστικά σε: ««φοβισμένη, εύπιστη, υπνωτισμένη μάζα» (Γεωργιάδη Κ. et al, 2023, 123).



οποίους αφομοιώθηκε η τεχνική της αποστασιοποίησης και το Επικό Θέατρο από σκηνοθέτες και παραγωγές μοναδικών φιλμ. Ωστόσο, ποια ήταν η αισθητική συνάρτηση του Μπρεχτ με συστατικά στοιχεία του σινεμά; Ο Μπρεχτ προσέγγισε το σινεμά με μια αισθητική που έσπαγε την ψευδαίσθηση της πραγματικότητας, ενθαρρύνοντας τους θεατές να διατηρούν μια κριτική απόσταση. Χρησιμοποίησε τεχνικές όπως η άμεση διεύθυνση του κοινού, η διακοπή της συνέχειας της αφήγησης, και η ένταξη σχολίων και αναλύσεων εντός της ταινίας.

Αυτό είχε ως στόχο να προκαλέσει προβληματισμό και κριτική σκέψη αντί για παθητική αποδοχή των γεγονότων που παρουσίαζε η ταινία, καθιστώντας το κοινό ενεργό συμμετέχοντα στη διαδικασία της παρακολούθησης, σαν να ήταν παρόν την στιγμή της κινηματογράφησης.

## 1.2 Από την θεατρική ψευδαίσθηση στο συνειδησιακό σινεμά

Στην επική φόρμα, η δομή της αφήγησης υφίσταται ριζική αλλαγή. Η δράση δεν εξελίσσεται γραμμικά, αλλά προχωρά με άλματα, διασπώντας τον μύθο μέσα από μια σειρά από διαδοχικές σκηνές (ταμπλό εφέ<sup>17</sup>), εμπνευσμένες από την τεχνική του μοντάζ στον κινηματογράφο (Jomaron, 2009). Ο Μπρεχτ εισάγει την σημαντικότητα κατανόησης του νοήματος από την θεατή<sup>18</sup> (ενσυναίσθηση), ώστε να ξεχωρίζει τις αντίθετες προτάσεις μέσα από το ίδιο το κείμενο.



*Εικόνα 8. Jean - Luc Godard*

Αυτή η νέα επική τεχνική αποσυνδέει την αφήγηση από την έννοια του τέλους, αφήνοντας την ερμηνεία και την αναζήτηση νοήματος ανοιχτές στο κοινό. Οι χαρακτήρες δεν παρουσιάζονται ως σταθερές οντότητες, αλλά πλέον ως μεταβαλλόμενα υποκείμενα<sup>19</sup>, που επηρεάζονται από το κοινωνικό και ιστορικό πλαίσιο της εποχής.

Αυτή η ριζοσπαστική αλλαγή στην εστίαση επηρεάζει και την φύση της ψυχαγωγίας του θεατή. Το ενδιαφέρον δεν εστιάζεται πλέον στην εξέλιξη της πλοκής και στην

<sup>17</sup>Μεταφορά στο σινεμά μέσα από το «πάγωμα» της εικόνας, δηλ. στατικές λήψεις (Stam, 2017, 194).

<sup>18</sup> Αποδέχεται την συνύπαρξη αντίθετων φωνών εντός ενός έργου (Stam, 2017, 192).

<sup>19</sup> Επιπλέον, η επική φόρμα στρέφει το ενδιαφέρον από τις εσωτερικές ψυχολογικές συγκρούσεις των ατόμων στις κοινωνικές και ιστορικές δυνάμεις που διαμορφώνουν τις ζωές τους. (Jomaron, 2009, 57).

αναζήτηση μιας λύσης, αλλά στην κατανόηση των κοινωνικών και ιστορικών διαδικασιών που διαμορφώνουν την ανθρώπινη εμπειρία.

Ο Μπρεχτ, επηρεασμένος από ντοκιμαντέρ και την κινεζική υποκριτική όπως αναφέρθηκε παραπάνω, έθεσε υπό αμφισβήτηση την παραδοσιακή σχέση θεάτρου και σενάριου, όπως δρούσε στη σχέση μεταξύ ηθοποιού και κοινού. Η τεχνική με τον ξενικό όρο *V-Effekt* ή *Verfremdungseffekt*<sup>20</sup>, που σημαίνει *αποστασιοποίηση*, αποτελεί μια θεατρική τεχνική που υιοθέτησε, αποκαλύπτοντας την διαφορετικότητα του σεναρίου δράσης από το θεατρικό γεγονός που το περιλαμβάνει (Schechner 2011).

Στο σινεμά, η αποστασιοποίηση μπορεί να υλοποιηθεί με διάφορους τρόπους. Η Μπρεχτική θεωρία της αποστασιοποίησης έλαβε σημαντικές μεταβολές<sup>21</sup> καθ' όλη την διάρκεια της ζωής του δημιουργού (Εσσλιν 2013). Ο ίδιος ο Μπρεχτ εξέφρασε κάποιες αμφιβολίες για την ορολογία «διαλεκτικό θέατρο» (Brooker, 2017) αναβαθμίζοντας την πραγματική έννοια διάσπασης του τέταρτου τοίχου γεγονός που αφορούσε την σκηνοθετική ματιά στο μέλλον. Οι μεταρρυθμίσεις στο σινεμά συνεχίζονται στο εύρος της μπρεχτικής διατύπωσης με τον Wollen, να αντιπαραθέτει σε δύο στήλες τα «επτά θανάσιμα αμαρτήματα του κινηματογράφου» με τις «επτά βασικές αρετές» του αντι – κινηματογράφου (Jovanovic, 2017), όπως αποτυπώνεται παρακάτω. Στα δεξιά του πίνακα η αφηγηματική μεταβατικότητα και στα αριστερά παρουσιάζεται η αφηγηματική ενδοτικότητα. Αυτός ο διαχωρισμός πρόκειται για το δυαδικό σύστημα του Wollen όπως ενυπάρχει και παρατηρούμε στον σκηνοθέτη Γκοντάρ, ο οποίος χρησιμοποιεί σημασιολογικούς κώδικες καταδεικνύοντας έτσι την αναπαράσταση του αφηρημένου μέσα από το συγκεκριμένο γεγονός (Jovanovic, 2017).

Η αισθητική μιας ταινίας είναι κατά 80% οπτική και μόνο κατά το 20% ηχητική (R. McKee, 2011), μια δήλωση που υπογραμμίζει την υπεροχή της οπτικής αφήγησης στον κινηματογράφο. Στο πλαίσιο του Επικού Θεάτρου, οι χειρονομίες των ηθοποιών αποκτούν μια ιδιαίτερη σημασιολογική προσέγγιση, ξεπερνώντας την απλή έκφραση συναισθημάτων ή την υποστήριξη της απλά καταγεγραμμένης αφήγησης<sup>22</sup>. Το σινεμά εκφράζεται υπαινικτικά με συμβολισμούς. Εξηγώντας πως για την ανθρώπινη

<sup>20</sup> Τα εφέ της αποστασιοποίησης (Stam, 2017, 193).

<sup>21</sup> Αλλαγές στο στυλ της γραφής του αναλόγως την σκηνική τοποθέτηση (Εσσλιν 2013,167).

<sup>22</sup> Τα στοιχεία αντλήθηκαν από τις σημειώσεις της ενότητας ΔΓΡ 64 του Μεταπτυχιακού Προγράμματος 11 Σπουδών στη Δημιουργική Γραφή του ΕΑΠ.

αντίληψη είναι σημαντικό ο θεατής να επεξεργάζεται οπτικά ερεθίσματα ταχύτερα και πιο αποτελεσματικά σε σχέση με τα ακουστικά. Με βάση τα ανατρεπτικά λόγια του Tarkovsky, η εντύπωση για το σινεμά μετατράπηκε σε διαδικασία κριτικής εμπειρίας, όπως πρεσβεύει το επικό θέατρο. Η τάση του ανθρώπου να εκφράζει τις απόψεις του μέσω του σινεμά βρίσκει ένα από τα πιο ολοκληρωμένα και άμεσα μέσα για να εκδηλωθεί. Η ταινία αποτελεί συναισθηματική πραγματικότητα και το κοινό την αποδέχεται με αυτή την ιδιότητα, ως μια δεύτερη πραγματικότητα. (1987, 241-242).

Το θέατρο, ο κινηματογραφιστής και ο θεατής χτίζουν μια γέφυρα επικοινωνίας δρώντας και από τις δύο πλευρές. Στο πεδίο της τέχνης, ο θεατρικός συγγραφέας και ο κινηματογραφιστής μοιράζονται ένα κοινό όραμα να αφηγηθούν εύστοχα μια ιστορία, να μοιραστούν ένα μήνυμα και να αγγίξουν τις λεπτές συναισθηματικές γραμμές του κοινού. Χρησιμοποιώντας διαφορετικά μέσα, και οι δύο δημιουργοί φιλοδοξούν να πυροδοτήσουν σκέψεις και συναισθήματα στον θεατή. Σε αυτό ακριβώς το σημείο συναντάμε τους σκοπούς της διάσπαση της ψευδαίσθησης από τον Μπρεχτ.

Από την άλλη πλευρά, ο θεατής, είτε στο θέατρο είτε στον κινηματογράφο, έρχεται σε επαφή με το έργο έχοντας στο υπόβαθρο τις δικές του εμπειρίες, αξίες και ερμηνευτικά πλαίσια. Ο κάθε θεατής βιώνει την παράσταση με μοναδικό τρόπο, ερμηνεύοντας τα ερεθίσματα με βάση τα συναισθηματικά του κριτήρια και τους προσωπικούς του διανοητικούς μηχανισμούς. Στον κόσμο της πολυδιάστατης τέχνης, τόσο η λογοτεχνία όσο και το θέατρο και ο κινηματογράφος μοιράζονται κοινά εργαλεία για τη δημιουργία αφηγήσεων και την έκφραση μηνυμάτων. Ο καθορισμός του χρόνου, είτε γραμμικός είτε μη, διαμορφώνει την εξέλιξη της πλοκής και επηρεάζει την ατμόσφαιρα. Η χρήση χώρου, χρόνου, αλληγορίας και μεταφοράς αποτελεί κοινό στοιχείο στη λογοτεχνία, το θέατρο και τον κινηματογράφο.<sup>23</sup> Χρησιμοποιώντας δημιουργικά αυτά τα σημαντικά εργαλεία, οι καλλιτέχνες μελετούν κόσμους, υφαίνουν ιστορίες και προσδίδουν πολυσημασία στα έργα τους.

Η Λότε Λένια, ηθοποιός με διεθνή φήμη, βρέθηκε αντιμέτωπη με μια μεγάλη πρόκληση όταν κλήθηκε να ερμηνεύσει ρόλο σε ένα από τα έργα του Μπρεχτ. Οι θεωρίες υποκριτικής του Μπρεχτ, γνωστές ως "επική θεωρία", ήταν δύσκολα κατανοητές για

---

<sup>23</sup> Η αλληγορία επιτρέπει στον καλλιτέχνη να θίξει κοινωνικά ζητήματα ή να θέσει ηθικά διλήμματα με τρόπο ανοιχτό προς ερμηνεία. (Johnson, 1982, 29).

την Λένια.<sup>24</sup> Αντί να βυθίζεται πλήρως στον ρόλο, ο ηθοποιός καλείται να διατηρήσει μια αντικειμενική ματιά, σχολιάζοντας τον χαρακτήρα και τα γεγονότα. Η βάση κάθε ταινίας είναι το σενάριο, δηλαδή η αφήγηση, όπου δίνει ζωή στην ιστορία (Χούρσογλου, 2005).



*Εικόνα 9. Σκηνή από σοκαριστικό τροχαίο στην ταινία Weekend*

Μια άλλη χρήση της έννοιας «μπρεχτική σκηνή» αφορά ένα πλήθος συζητήσεων γύρω από την αισθητική του μοντάζ όπου ενσωματώνει θεατρικές πρακτικές και στρατηγικές μεθόδους της θεωρίας του (Jovanovic, 2017). Η εφαρμογή αυτής της καινοτομίας που τίθεται σε εφαρμογή εξυπηρετεί στην δημιουργία απόστασης του θεατή. Το σινεμά μιλά της γλώσσα της εικόνας, δίνοντας έμφαση σε λήψεις που διακρίνουν τους χώρους μεταξύ τους ως πιο μικρές αυτόνομες μονάδες δίνοντας έμφαση στην ενότητα ενός μοντάζ συνέχειας<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> Τα στοιχεία αντλήθηκαν από τις σημειώσεις της ενότητας ΔΓΡ 64 του Μεταπτυχιακού Προγράμματος 11 Σπουδών στη Δημιουργική Γραφή του ΕΑΠ.

<sup>25</sup> Την άποψη αυτή επεξηγεί η υπάρχουσα επιστημονική έρευνα για την μπρεχτική επιρροή στον κινηματογράφο (Jovanovic Nenad, 2017, 2-3).

Συνοψίζοντας, η τέχνη λειτουργεί ως γέφυρα επικοινωνίας, με τον δημιουργό να προσφέρει ερεθίσματα και τον θεατή να τα επεξεργάζεται και να τα οικειοποιείται με βάση την δική του οπτική.

*Πίνακας 1. Αφηγηματική μεταβατικότητα και αφηγηματική ενδοτικότητα*

<b>ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΗ ΜΕΤΑΒΑΤΙΚΟΤΗΤΑ</b>	<b>ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΗ ΕΝΔΟΤΙΚΟΤΗΤΑ</b>
Αναγνώριση	Αποξένωση
Διαφάνεια	Προεξέχουσα θέση
Ενιαία Diegesis	Πολλαπλές περγαμινές
Κλείσιμο	Διάφραγμα
Ευχαρίστηση	Μη ευχαρίστηση
Μυθοπλασία	Πραγματικότητα

Κεντρικό στοιχείο του μπρεχτικού θεάτρου αποτελεί η ακλόνητη δέσμευσή του στην κοινωνική μεταβολή (Dickson, 2017), γεγονός που απασχόλησε το σινεμά στην έκφραση της σκηνοθετικής οπτικής και έκφρασης. Η κινηματογραφική δράση γίνεται περισσότερο δεικτική<sup>26</sup>, μέσα από την χρήση σημειωτικών συστημάτων θεμελιώνοντας την αυτοαναφορικότητα της εικόνας (Jovanovic, 2017). Η τεχνική της αποστασιοποίησης στο σινεμά είναι ένα σημαντικό εργαλείο για τον κινηματογραφιστή, τον ηθοποιό και ολόκληρο το καστ, καθώς τους επιτρέπει, όπως και στο θέατρο, να επανεξετάσουν την εποχή τους, να ανακαλύψουν προσωπικές ανάγκες που ήταν κρυμμένες, να εγείρουν νέους προβληματισμούς στους θεατές, να αμφισβητήσουν τα καθιερωμένα και να ασκήσουν κριτική.

Το σινεμά διαδέχεται έναν παρόντα και ενεργητικό θεατή αντίθετα από την προσκόλληση και την παθητικότητα των «ζόμπι», όπως χαρακτηρίστηκαν οι άβουλες προβολές, που παρήγαγε το ναζιστικό θέατρο.<sup>27</sup> Μέσα από την ματιά της ανοικείωσης, μια ταινία δεν παραμένει απλώς μια πηγή ψυχαγωγίας και ευχαρίστησης, αλλά μετατρέπεται σε ένα ενεργό εργαλείο κοινωνικής και πολιτικής αφύπνισης. Η

<sup>26</sup> Ωστόσο η ενσάρκωση μιας δράσης παραμένει εικονική (Jovanovic, 2017,12).

<sup>27</sup> Στάση του θεατή βασισμένη στο αστικό θέατρο (Stam, 2017, 192).

αποστασιοποίηση θαρραλέα θα μπορούσε να αυτοαποκαλείται μια συνθήκη τέχνης που αναγεννά και προσανατολίζει το κοινό σε μια γόνιμη ανοιχτή συνομιλία. Στον αντιφατικό κόσμο του κινηματογράφου η δράση παίρνει σάρκα και οστά, καθώς δεν μένει στα λόγια η δράση αλλά ξεπηδά από την οθόνη, ζωντανεύοντας με κίνηση, εικόνα και ήχο για πρώτη φορά (Lawson, 1960).

Σκηνοθέτες όπως ο Γκλάουτσερ Ρότσα και ο Ράουνερ Βέρνερ Φασμπίντερ σταμάτησαν το έργο τους νωρίς και δεν τους δόθηκε η ευκαιρία να αποτελέσουν παραδείγματα της μπρεχτικής μεταγραφής στο σινεμά σε αντίθεση με τον Ζαν – Λυκ Γκοντάρ, όπου κατά την δεκαετία 1960 – 1970 οι ταινίες του παραπέμπουν στο μεγαλοπρεπές έργο του Μπρεχτ (Jovanovic, 2017). Νέοι κινηματογραφιστές κάνουν την εμφάνισή τους μέσα από την παρουσίαση προφιλμικού γεγονότος ως πηγή της αποξένωσης του Μπρεχτ, όπως για παράδειγμα η διαφορετική χρήση κάμερας και η τεχνική μοντάζ (Jovanovic, 2017). Όσον αφορά την μεγάλη βουτιά του κινηματογράφου στα χνάρια της αποστασιοποίησης, το σινεμά συναντά την πιο ανατρεπτική μορφή του. Συγκεκριμένα για πρώτη φορά η ταινία μεγάλης μήκους *Weekend* του Γκοντάρ<sup>28</sup> όπου και θα αναλυθεί η εξελικτική της διαδρομή στην συνέχεια, αποτέλεσε το ηχηρό τέλος ενός «αόρατου στυλ», (Jovanovic, 2017) άνευ προσωπικότητας και ερμηνείας.



Εικόνα 10. Πηγή: bertoltbrecht.wordpress.com

Σταδιακά λοιπόν απορρίπτεται η έννοια της ηδονοβλεψίας και η εντύπωση πως ότι προβάλλεται μέσα από το σινεμά υπηρετεί ένα μοναδικό και συγκλονιστικό

---

<sup>28</sup> Η Δύση, πριν από το 1968 παραδέχεται τον «θάνατο» του κινηματογράφου από τον Λουί Λουμιέρ, καθώς θεωρείται η άστοχη η δική του εφεύρεση (Jovanovic, 2017, 27).

συναίσθημα, την ίδια στιγμή, όπου η τέχνη καλεί τον θεατή να συμμετέχει σε πράξη, να αναλογιστεί δηλαδή συλλογικά τον κόσμο και εν δυνάμει να τον αλλάξει.<sup>29</sup>

### 1.3 Η τεχνική της «ανοικείωσης» στην μεγάλη οθόνη

Εστιάζοντας στον κινηματογράφο ως τέχνη και έκφραση, η κοινωνική του ιστορία αποκτά μεγάλες διαστάσεις όταν πια η επιρροή που ασκεί επηρεάζει ένα σημαντικό μέρος της μαζικής ενημέρωσης<sup>30</sup> και της ατομικής αυτοβελτίωσης. Ρίχνοντας μια γενική ματιά στην ιστορική ευθύνη που αναλαμβάνει ο Μπρεχτ, η τεχνική της αποστασιοποίησης θα μπορούσε να θεωρηθεί ως κλειδί της σχέσης μεταξύ παρελθόντος και παρόντος. Σύμφωνα με τον Μπρεχτ, η κατανόηση του παρόντος δεν είναι δυνατή χωρίς την εξέταση του παρελθόντος (Bradley, 2023). Ως θεατές χρειαζόμαστε μια ιστορική εκτίμηση στα γεγονότα, ώστε να πάρουμε την ανάλογη απόσταση πριν την αποδοχή ή την απόρριψη.

Ο ιδεαλιστής Μπρεχτ πίστευε ότι η ιστορία αποτελεί το πιο πολύτιμο εργαλείο και μέσο για την ανάλυση των κοινωνικών και πολιτικών ζητημάτων που αντιμετωπίζουμε σήμερα.<sup>31</sup>

Η άποψη πως η εστίαση στο σώμα του ηθοποιού καταστρέφει την ψευδαίσθηση στο θέατρο, συνδέεται με την μεταφορά της τεχνικής αποστασιοποίησης του Μπρεχτ και στο σινεμά. Ο Μπρεχτ πίστευε ότι η τέχνη δεν έπρεπε να προκαλεί απλώς συμπάθεια, αλλά και κριτική σκέψη μέσω της δημιουργίας απόστασης. Η εστίαση λοιπόν στο σώμα του ηθοποιού, αντί για την ψυχολογική του κατάσταση, υπενθυμίζει στον θεατή ότι πρόκειται για ένα πραγματικό πρόσωπο που υποδύεται έναν δεδομένο και πλασματικό ρόλο. Αυτό ως αποδοχή του θεατή αυτομάτως σπάει την ψευδαίσθηση και ωθεί τον θεατή να σκεφτεί κριτικά το έργο και τα μηνύματά του, αντί απλώς να ταυτιστεί με τους χαρακτήρες (Dickson, 2017).

---

<sup>29</sup> Ασκείται κριτική στο αριστοτελικό τρίπτυχο Μοίρα/ Πάθος/ Κάθαρση (Stam, 2017, 192).

<sup>30</sup> Να σημειώσουμε πως ο θεατής έως τότε δεν είχε κανένα ίχνος κινηματογραφικής γνώσης παρά μόνο την εμπειρία απέναντι στο θέαμα ως θεατής (Bordwell, D., & Thompson, K., 2011, 17).

<sup>31</sup> Τα στοιχεία αντλήθηκαν από τις σημειώσεις της ενότητας ΔΓΡ 64 του Μεταπτυχιακού Προγράμματος 11 Σπουδών στη Δημιουργική Γραφή του ΕΑΠ.





*Εικόνα 11. Ο Godard σε ώρα γυρίσματος ταινίας με τσιγάρο στο στόμα*

Η αποστασιοποίηση του Brecht στο σινεμά, όπως και η άποψη για το θέατρο που περιγράφεται παραπάνω, εστιάζει στην κριτική παρατήρηση και την αποφυγή της παθητικής κατανάλωσης της τέχνης και των γεγονότων που προωθεί ως πραγματικότητα.

Στον κινηματογράφο του Godard, η έννοια της αποστασιοποίησης δεν απλά συνδέεται με αισθητικές επιλογές αλλά αποτελεί και πολιτική πράξη (Τερζής, 2017). Το κινηματογραφικό καδράρισμα υποδηλώνει όχι μόνο έναν εξωτερικό χώρο, αλλά και μια συγκεκριμένη οπτική γωνία από την οποία ο θεατής "αντιλαμβάνεται" την εικόνα (Rokem, 2017). Συνήθως, αυτή η οπτική γωνία ταυτίζεται με τη θέση της κάμερας που καταγράφει την εκάστοτε σκηνή. Ωστόσο, στο πλαίσιο μιας ταινίας, η υποδηλούμενη θέση του θεατή μέσω του καδραρίσματος δεν ταυτίζεται απαραίτητα με τη θέση της κάμερας<sup>32</sup> ή την συνθήκη που καταγράφει το πλάνο.

---

<sup>32</sup> Σε μια ταινία, η θέση του θεατή που υπονοείται μέσω του καδραρίσματος μπορεί να διαφοροποιείται από τη θέση της κάμερας (Bordwell, D., & Thompson, K., 2011, 271).

Στις μέρες μας οι αδάμαστες ιδέες του φιλελευθερισμού, οι διάφορες παραλλαγές του Μπρεχτ που αποδυναμώνουν την πολιτική του υπόσταση και στο σινεμά (Jovanović Nenad, 2017). Στο θέατρο, η έννοια του *Verfremdung* ενθάρρυνε την ποιοτική αξιολόγηση και την αμφισβήτηση του θεατή, όπως ακριβώς συνέβη μεταγενέστερα στο σινεμά.<sup>33</sup> Στην πραγματικότητα ο θεατής οφείλει αυτή τη φορά να «αγνοήσει» την ύπαρξη του ηθοποιού, ως πραγματικού ατόμου και να τον συνδέσει αποκλειστικά ως ενσάρκωση του ρόλου του (McKee, 2011).

Το σινεμά περνά σε μια στιγμή όπου το σπάσιμο των συμβάσεων και η άρνηση των μεγάλων σταρ ανοίγει απευθείας διάλογο με μια νέα στάση του θεατή, υιοθετώντας ρεαλιστικούς χαρακτήρες και αφηγητές που ενεργοποιούν την ατομική συνείδηση<sup>34</sup>. Πιο συγκεκριμένα, η αποστασιοποίηση ενός χαρακτήρα, μιας κατάστασης ή ενός γεγονότος στο θέατρο στοχεύει στο να αποτρέψει το κοινό από το να βυθιστεί παθητικά στην παράσταση και να υιοθετήσει άκριτα την οπτική γωνία του συγγραφέα. Αντίθετα, στόχος είναι να ενεργοποιηθεί η δυνατότητα της σκέψης του θεατή μέσα από το σινεμά και να τον ωθήσει σε μια ενεργή ερμηνεία και κατανόηση των πράξεων (Sorlin, 2004).

Στο επικό θέατρο, η σκηνοθετική προσέγγιση του χώρου αποσκοπεί στη δημιουργία ενός κόσμου σε διαρκή μεταβολή, αντικατοπτρίζοντας την πολυπλοκότητα και τη ρευστότητα της ιστορίας που αφηγείται<sup>35</sup>. Ας δούμε μερικά από τα βασικά χαρακτηριστικά του σκηνικού που δανείστηκε το σινεμά. Τα σκηνικά στο επικό θέατρο οφείλουν να είναι εύκολα μετακινούμενα και προσαρμόσιμα, ώστε να μπορούν να αλλάζουν γρήγορα και απλά, ακολουθώντας την εξέλιξη της πλοκής. Αντί για ρεαλιστικές απεικονίσεις, η σκηνοθεσία σταδιακά εστιάζει σε αφηρημένα σκηνικά στοιχεία, συμβολισμούς και προβολές, αφήνοντας χώρο για ερμηνεία και όχι παρερμηνεία στο κοινό (Rokem, 2019).

Η πρόθεση του Μπρεχτ να μειώσει την ενσυναίσθηση του κοινού προς τους χαρακτήρες, με στόχο την κριτική απόρροια, δεν αποτελεί μια εντελώς πρωτότυπη

<sup>33</sup> Η αποστασιοποίηση αποτελεί βασική αρχή του Επικού Θεάτρου. Τα στοιχεία αντλήθηκαν από τις σημειώσεις της ενότητας ΔΓΡ 64 του Μεταπτυχιακού Προγράμματος 11 Σπουδών στη Δημιουργική Γραφή του ΕΑΠ.

<sup>34</sup> Συγκεκριμένα αυτό το βλέπουμε στον Godard όπου η κάμερα στρέφεται συνεχώς στον θεατή με άμεση απεύθυνση (Stam, 2017, 193).

<sup>35</sup> Τα στοιχεία αντλήθηκαν από τις σημειώσεις της ενότητας ΔΓΡ 64 του Μεταπτυχιακού Προγράμματος 11 Σπουδών στη Δημιουργική Γραφή του ΕΑΠ.

αισθητική αντίληψη.<sup>36</sup> Σε αυτό το πλαίσιο, ο σκηνοθέτης – δραματουργός μιας ταινίας γίνεται ένας "συγγραφέας" των πράξεων (Tarkovski, 1987), καθοδηγώντας τους ηθοποιούς και διαμορφώνοντας την αφηγηματική επιτέλεση<sup>37</sup>. Η ορατότητα του σκηνοθέτη έρχεται σε αντίθεση με την "αόρατη" σκηνοθεσία του ρεαλιστικού θεάτρου, φέρνοντας στο προσκήνιο την τεχνητή φύση της παράστασης και παράλληλα της ταινίας (Καραλής, 2017).

Προχωρώντας στα ενδότερα του σινεμά η ενσωμάτωση των ψυχοδραματικών τεχνικών με όρους σινεμά, στρέφει το ενδιαφέρον προς το άτομο, αντικαθιστώντας την ενασχόληση με την κοινωνία (Σωτηροπούλου, 1995), που χαρακτηρίζει συχνά το αισθητικό θέατρο. Σε αυτή την περίπτωση, η αποστασιοποίηση υπηρετεί μια συγκεκριμένη κοινωνική ή πολιτική συνείδηση, ωθώντας το κοινό σε ηθική αμφισβήτηση. Η ταινία πια δεν απευθύνεται σε μεμονωμένα άτομα, αλλά σε ομάδες, εν ολίγοις σε μεγαλύτερες κοινωνικές οντότητες και συνειδήσεις. Έτσι οι ταινίες με την σειρά τους διασπούν την τέταρτη διάσταση, της ψευδαίσθησης (Brooker, 2017).

Συνοψίζοντας, το νέο σινεμά αν και εστιάζει στην αισθητική, δεν αποκλείει την αναζήτηση της αληθινής πραγματικότητας. Ο θεατής, από την πλευρά του, αντιλαμβάνεται και ερμηνεύει τις εικόνες μέσα από τις προσωπικές και πολιτιστικές του αναφορές, χρησιμοποιώντας τις δικές του εμπειρίες και γνώσεις για να κατανοήσει τα σύμβολα και τα μηνύματα που μεταδίδονται. Αυτή η δυναμική σχέση μεταξύ της εικόνας και του θεατή δημιουργεί ένα πλούσιο πλαίσιο ερμηνείας και αλληλεπίδρασης (Τερζής, 2013). Η ενσωμάτωση στοιχείων από το επικό θέατρο, όπως η ορατότητα του σκηνοθέτη, η ψυχοδραματική προσέγγιση και η αποστασιοποίηση σε σχέση με το παρελθόν, φέρνουν στο προσκήνιο κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα, προσδίδοντας στον κινηματογράφο μια νέα διάσταση επικοινωνίας.

---

<sup>36</sup> Τα στοιχεία αντλήθηκαν από τις σημειώσεις της ενότητας ΔΓΡ 64 του Μεταπτυχιακού Προγράμματος 11 Σπουδών στη Δημιουργική Γραφή του ΕΑΠ.

<sup>37</sup> Παρόλο που το αισθητικό θέατρο εστιάζει στην ατμόσφαιρα και την αισθητική εμπειρία, υπάρχει μια τάση προς την αναζήτηση της πραγματικότητας, με τρόπους που θυμίζουν το επικό θέατρο του Μπρεχτ (Schechner Richard 2011, 143).

#### 1.4 Η έννοια μεταφοράς (adaptation) της μπρεχτικής θεωρίας στο σινεμά του Godard

Ο σκηνοθέτης Godard ήταν πρωτοπόρος και οι κριτικές του τη δεκαετία του '50 αποτελούσαν το αιχμηρότερο κομμάτι της καπιταλιστικής κοινωνίας στον κινηματογράφο (Τερζής, 2017). Μαζί του ξεκινά μια περίοδος αφύπνισης των συνειδήσεων, μια νέα τάση αυτοπροσδιορισμού της ανθρώπινης φύσης και γενικότερα μια νέα εκτίμηση της ζωής. Στην αριστουργηματική ταινία *Weekend*, ένα μεταφορικό κριτικό πορτρέτο καθημερινών τρόμων και άλυτων αντιφάσεων, όπως αναφέρει χαρακτηριστικά στην ανάλυση του ο Ν. Τερζής, ο Godard χρησιμοποιεί βάθος πεδίου και κοντινά πλάνα για να εστιάσει στα πρόσωπα των χαρακτήρων, τονίζοντας την απομόνωση και την αίσθηση κενού που βιώνουν (Bayón, 2007). Παρατηρούμε σε όλη την έκταση της σκηνοθεσίας του την τεχνική της αποξένωσης του Μπρεχτ, όπου διαχωρίζει την εικόνα από τον ήχο.<sup>38</sup>

Η σκηνοθεσία του Godard υιοθετώντας στοιχεία υπερρεαλισμού, δημιούργησε ταινίες που προκαλούσαν και σοκάραν το κοινό<sup>39</sup>, αμφισβητώντας τα καθιερωμένα πρότυπα και αφήνοντας άθικτη μια διαρκή κληρονομιά ριζοσπαστικής σκέψης και καλλιτεχνικής έκφρασης. Η μεταφορά της μπρεχτικής θεωρίας στις ταινίες του προϋπήρχε σαν πρακτική από όταν γεννήθηκε η ανάγκη να μεταφερθούν τεχνικές και προσεγγίσεις θεωριών από την μια τέχνη στην άλλη, ώστε να ενεργοποιήσουν την κοινή γνώμη οι καλλιτέχνες, όπως αναφέρεται στο βιβλίο του Pierre Sorlin. Οι επιρροές του Μπρεχτ στην μεγάλη οθόνη του σινεμά οικειοποιήθηκαν από σημαντικές κινηματογραφικές μορφές, εκ των οποίων σημαντικότερη πηγή έμπνευσης αποτέλεσε ο κατεξοχήν κοινωνικός και ρεαλιστικός σκηνοθέτης Jean – Luc Godard.

Με την έννοια μεταφορά (adaptation) δεν εννοούμε την πιστή αντιγραφή αλλά την πιστή σύνδεση των ιδεών και των βασικών αρχών της μπρεχτικής αποστασιοποίησης με την εικόνα. Ο έντονος ρεαλισμός ως συστατικό στοιχείο της σκηνοθετικής ερμηνείας του Godard, ως μια σταθερή αξία, δημιουργεί προβλήματα στον θεατή της εποχής, διότι οι αντιλήψεις για τον ρεαλισμό διέφεραν από την σημερινή έννοιά του. Με άλλα λόγια, ο ρεαλισμός εκείνη την εποχή δεν έχει μια σταθερή, αντικειμενική

<sup>38</sup> Απόσταση ή αλλιώς αποξένωση έναντι της ταύτισης του θεατή με το προβαλλόμενο γεγονός (Stam, 2017, 194).

<sup>39</sup> Επιβεβαιώνοντας την ριζοσπαστική φύση της ταινίας *Weekend* (Bordwell, D., & Thompson, K. (2011, 502).

έννοια και ερμηνεύεται διαφορετικά και από διαφορετικά άτομα και πολιτισμούς σε διαφορετικές χρονικές περιόδους. (Bordwell, D., & Thompson, K. , 2011). Πέρα από την καλλιτεχνική του αξία, ο Μπρεχτ, ως κινηματογραφιστής της κοινωνίας ενδιαφερόταν ενεργά για τις πραγματικές διαστάσεις του διδακτισμού και του υλισμού στο θέατρο<sup>40</sup>. Στόχος του ήταν να ενοποιήσει τη σκέψη των θεατών, ώστε να τους ωθήσει σε δυναμική και ουσιαστική κοινωνική δράση, γεγονός που μετατράπηκε σε αυτοσκοπός του κινηματογραφικού ιδεώδους. Υπό την σκιά αυτού του ιδεολογικού πρίσματος κινήθηκε και ο Godard, μεταφέροντας τις ιδέες του Μπρεχτ στο έργο του. Οι πολιτικές συνθήκες στάθηκαν η αφορμή. Οι Γάλλοι περιέγραψαν τη νευρώδη και πολυδιάστατη ζωντάνια του αμερικανικού κινηματογράφου του Godard, επιχειρώντας να αντιπαρατεθούν στην πομπώδη και άτονη μαλθακότητα του παραδοσιακού γαλλικού κινηματογράφου της δεκαετίας του '50 (Τερζής, 2017).



*Εικόνα 12. Τυχαίο στιγμιότυπο από στιγμή λήψης του σκηνοθέτη Godard*

Στο βιβλίο της *A Theory of Adaptation*, η L. Hutcheon ερμηνεύει τη μεταφορά μέσα από τρεις οπτικές γωνίες, εστιάζοντας στην μια θέση που περιγράφει τον τρόπο όπου

---

<sup>40</sup> Τα στοιχεία αντλήθηκαν από τις σημειώσεις της ενότητας ΔΓΡ 64 του Μεταπτυχιακού Προγράμματος 11 Σπουδών στη Δημιουργική Γραφή του ΕΑΠ.

πραγματοποιείται η «δημιουργική οικειοποίηση»<sup>41</sup>. Η διασκευή - μεταφορά δεν περιορίζεται στην απλή μεταφορά, αλλά ενεργεί ως μια δημιουργική πράξη ερμηνείας και οικειοποίησης. Ο διασκευαστής "υιοθετεί" το πρωτότυπο έργο, προσδίδοντάς του μια νέα οπτική και ερμηνεία, προσαρμόζοντάς τα γεγονότα στο δικό του καλλιτεχνικό όραμα και στους κοινωνικούς προβληματισμούς της εποχής του (Hutcheon, 2013). Το πιο σημαντικό βήμα της επικής φόρμας μέσα από την σκηνοθεσία του Godard σε συνάρτηση με το σινεμά που προωθούσε η κοινωνία, ήταν η θερμή υποδοχή μιας ερμηνείας σαν «παράθεση», ένα αποστασιοποιημένο δηλαδή στιλ υποκριτικής που εκφράζεται σε τρίτο πρόσωπο ή μιλάει σε μη καθορισμένο χρόνο<sup>42</sup>. Ωστόσο, η συνύπαρξη του θαυμασμού για τον αμερικανικό κινηματογράφο και η εμμονή των σκηνοθετών να αποδίδουν την πραγματικότητα όχι όπως φαίνεται, αλλά όπως πραγματικά είναι, μοιάζει αρχικά παράδοξη.<sup>43</sup> Στον κινηματογράφο του Godard, η έννοια της αποστασιοποίησης δεν είναι απλώς μια αισθητική επιλογή, αλλά και μια πολιτική πράξη. Με το να αποσπά την προσοχή του θεατή από τη συνήθη ροή της αφήγησης, ο Godard προάγει την κριτική σκέψη και ενθαρρύνει την αντίσταση έναντι των συνηθισμένων μορφών και ιδεολογιών της αστικής τέχνης. Αυτή η προσέγγιση αποτελεί αναφορά στη θεωρία του Μπρεχτ, όπου η τέχνη δεν προσπαθεί να αναπαράγει ψευδώς την πραγματικότητα, αλλά λειτουργεί ως εργαλείο για διαλεκτικό συνασπισμό και κοινωνική αναδιοργάνωση (Τερζής, 2017). Η κριτική ενάντια στον Godard συχνά αγνοεί τις προθέσεις του καπιταλισμού.<sup>44</sup> Ο καπιταλισμός δεν ενδιαφέρεται για την ειλκρινή ειδωλοποίηση των εικόνων. Και έτσι περνάει στην ερμηνεία μιας νέας εποχής καπιταλισμού όπου εκμεταλλεύεται τις εικόνες ως φετίχ προς κινηματογραφική κατανάλωση (Bayón Fernando, 2007).

Ο Godard μέσα από απεικονίσεις μιας ευδιάκριτης αστικής ατμόσφαιρας<sup>45</sup>, καταδίκασε το παραδοσιακό και κλασικό στιλ του γαλλικού κινηματογράφου της εποχής, χαρακτηρίζοντάς το ως παρωχημένο και στερεοτυπικό (Sterritt, 2023). Έβλεπε την

---

<sup>41</sup> Η διασκευή, λοιπόν, λειτουργεί ως γέφυρα μεταξύ παρελθόντος και παρόντος, (Hutcheon, 2013, 8).

<sup>42</sup> Αποστασιοποίηση ανάμεσα στον ρόλο και τον ηθοποιό αλλά και ανάμεσα στον θεατή και τον ρόλο (Stam, 2017, 194).

<sup>43</sup> Αντίθετα, οι Νεορεαλιστές στόχευαν να παρουσιάζουν την πραγματικότητα αυθεντικά, και η δήλωση του Godard φαίνεται να ευθυγραμμίζεται με αυτήν την προσέγγιση (Τερζής, 2017, 6).

<sup>44</sup> Ας διατηρήσουμε αυτή τη συμμαχία κινηματογράφου και γνώσης ως ασπίδα για τον Jean-Luc Godard (Bayón Fernando, 2007, 3).

<sup>45</sup> Εικόνες επηρεασμένες από την σκληρή ζωή και ποιότητα ανταγωνισμού των πόλεων (Sorlin Pierre 2004, 211).

ανάγκη για μια νέα γενιά κινηματογραφιστών που θα αμφισβητούσε τις καθιερωμένες φόρμες και θα εισήγαγε φρέσκες ιδέες και πειραματικές προσεγγίσεις στην τέχνη του κινηματογράφου. Η κριτική του Godard υπογράμμιζε την αποστροφή του προς τις τυποποιημένες αφηγηματικές δομές και την επιθυμία του για έναν κινηματογράφο που θα ήταν πιο αυθεντικός, προσωπικός και δημιουργικός (Χουρσόγλου, 2005).

Η κινηματογραφική δημιουργία διαμορφώνεται από τον τρόπο που μια ταινία γυρίζεται και μοντάρεται, λαμβάνοντας υπόψη την μορφή, ρυθμό και την συνολική δομή, ανάλογα με το επιλεγμένο είδος (Kyriakos, 2018), καθορίζοντας το περιεχόμενο και τον τρόπο δημιουργίας μέσω μιας φόρμας.<sup>46</sup>

Ο Jean-Luc Godard, διάσημος Γάλλος σκηνοθέτης, χρησιμοποίησε το μοντάζ, μια τεχνική επεξεργασίας ταινιών, για να αντιμετωπίσει τις στρατηγικές των δημοκρατιών της αγοράς. Η προσέγγισή του βασίστηκε στην αναβίωση μίας "βενιαμινικής ποιητικής"<sup>47</sup>. Η "βενιαμινική ποιητική" του Godard υιοθετεί την ιδέα ότι κάθε εικόνα φέρει μέσα της μια πολυπλοκότητα και δεν μπορεί να ερμηνευθεί μονοδιάστατα. Αντίθετα, κάθε εικόνα αποτελείται από δύο ή περισσότερες στρώσεις νοήματος, σαν ένα αίνιγμα που περιμένει να αποκρυπτογραφηθεί (Bayón, 2007). Μέσα από το μοντάζ, ο Godard συνθέτει εικόνες με τρόπο "κακόβουλο", όπως το ονόμασε ο Georges Didi-Huberman, Γάλλος ιστορικός της τέχνης. Αυτό σημαίνει ότι σκόπιμα διακόπτει τις συμβατικές ερμηνείες και αποκαλύπτει κρυφές αλήθειες. Κόβοντας τις μεταφορές και αποστασιοποιώντας το κοινό από την "δανεική κατοικία" του μεταφορικού λόγου, ο Godard φέρνει στο φως τις διαφορές και τις αντιθέσεις που κρύβονται κάτω από την επιφάνεια της πραγματικότητας (Bayón Fernando., 2007). Η κάμερα του Godard κινηματογραφεί με πλευρική κίνηση, αλλά μετά η κίνησή της ξεπερνά το υποτιθέμενο θέμα του πλάνου, αφήνοντας πίσω τις ανθρώπινες φιγούρες (Sterritt, 2023) υπηρετώντας σε κάθε περίπτωση την τεχνική αποστασιοποίησης. Με άλλα λόγια, χρησιμοποίησε το μοντάζ ως όπλο για να κριτικάρει τις ιδεολογίες και τις δομές εξουσίας των δημοκρατιών της αγοράς. Η βενιαμινική ποιητική τον βοήθησε να αποκαλύψει την πολυπλοκότητα του κόσμου και να αμφισβητήσει τις εύκολες απαντήσεις. Σημαντικό κομμάτι της εφευρετικότητάς του αποτελεί το γεγονός ότι ο

---

<sup>46</sup> Η δομή του εκφράζει ριζοσπαστική προσέγγιση, αυτό επηρεάζει το είδος, τον χαρακτήρα του και την αντίδραση των θεατών (Τερζής, 2017, 10).

<sup>47</sup> Εμπνευσμένη από το έργο του Walter Benjamin, Γερμανού φιλοσόφου και κριτικού (Bayón Fernando. 2007, 7).

Godard είναι υπέρμαχος της πραγματικής ωμής όψης της πραγματικότητας, όπως πρεσβεύει η μπρεχτική θεωρία που αντιτίθεται στην μυθοπλασία.<sup>48</sup>

Στο βιβλίο των Thompson και Bordwell, "Ιστορία του Κινηματογράφου", γίνεται μια γενική ανασκόπηση του Γαλλικού νέου κύματος παρουσιάζοντας τις καινοτομίες και τη συμβολή του Godard. Η χρήση της μη γραμμικής αφήγησης, το μοντάζ, το σπάσιμο του τέταρτου τοίχου και οι πολιτικοί υπαινιγμοί περιγράφουν πώς ο Godard πειραματίστηκε για να δημιουργήσει αποξενωτικά αποτελέσματα, όπως τα jump cuts.

Στόχος του ήταν η επικοινωνία και τον ρόλο του σκηνοθέτη να αναδείξει την ισχυρή σχέση του σκηνοθέτη με το κοινό: Περιγράφει πώς οι σκηνοθέτες όπως ο Godard χρησιμοποιούν θεατρικές τεχνικές για να επικοινωνήσουν με το κοινό με έναν τρόπο που τους ενθαρρύνει να σκεφτούν κριτικά για το τι βλέπουν. Ο Godard υιοθέτησε και προσαρμόστηκε στις θεωρίες του Brecht για το "επικό θέατρο" και την αποξένωση, προκειμένου να επιτύχει μια παρόμοια αποξένωση στο κοινό του.



*Εικόνα 13. Σκηνή από την ταινία Weekend με βροχή και τρακάρισμα.*

Η σχέση ανάμεσα στον αστικό κινηματογράφο του Jean-Luc Godard και την αποστασιοποίηση του Bertolt Brecht αποτελεί σημαντικό αντικείμενο στη μελέτη της

---

<sup>48</sup> Σταδιακά στην ταινία όλα τα «μυστήρια» φτάνουν στην λύση τους, όσο σκληρή κι αν είναι (Stam, 2017, 194).



κινηματογραφικής θεωρίας. Ο Godard συχνά διακόπτει την αφήγηση με μη-διηγηματικά στοιχεία, όπως λεζάντες, διαφάνειες, ή ακόμα και άμεσες απευθύνσεις προς τον θεατή (Abuín González, 2024). Αυτό σπάει την ψευδαίσθηση της πραγματικότητας και ωθεί τον θεατή να συνειδητοποιήσει ότι παρακολουθεί μια κατασκευασμένη ιστορία. Ο Brecht, προσπαθεί να αποστασιοποιήσει τον θεατή από τη συναισθηματική εμπλοκή, ενθαρρύνοντας την κριτική σκέψη και την κατανόηση των κοινωνικοπολιτικών συνθηκών που κρύβονται πίσω από το καλλιτεχνικό έργο, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Ν. Τερζής. Αυτή η προσέγγιση διαφέρει ουσιαστικά από τον παραδοσιακό κινηματογράφο, ο οποίος επιδιώκει να εμπλέξει τον θεατή συναισθηματικά στην ιστορία.



*Εικόνα 14. Σκηνή από την ταινία Weekend, Godard*

#### 1.5 Το σινεμά του Θόδωρου Αγγελόπουλου και «αποστασιοποίηση»

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω ο κινηματογράφος έχει την δύναμη να πείσει τον θεατή να εγκαταλείψει την παραδοσιακή και πηγαία ευχαρίστηση<sup>49</sup> περνώντας σε ένα νέο, κριτικό είδος ψυχαγωγίας. Το σινεμά του Θ. Αγγελόπουλου αποτελεί μια νέα προσέγγιση της κινηματογραφίας σ' ένα κλίμα μπρεχτικής αποστασιοποίησης. Ο Αγγελόπουλος εισήγαγε μια νέα ορθή πρόταση για την Μπρεχτική θεωρία του Επικού θεάτρου με εφαρμογή στο σινεμά και αναπαραστάσεις στην κινηματογράφιση με

<sup>49</sup> Το σινεμά αφηγείται ιστορίες και ο θεατής αμφισβητεί (Stam, 2017, 197).

αναγωγές στην ίδια τη ζωή . Πρόκειται για μια οραματική ματιά και οπτική αφήγηση στις ταινίες του. Στο επικό έργο, η ιστορία εκτυλίσσεται με την καθοδήγηση ενός αφηγητή<sup>50</sup>. Εν συνεχεία ο αφηγητής λειτουργεί ως απόλυτο μέσο για την μεταφορά των γεγονότων, των χαρακτήρων και του ιστορικού πλαισίου.



*Εικόνα 15. Φωτογραφία από σκηνή γυρισμάτων, Θ. Αγγελόπουλος*

Πως επιτυγχάνεται ωστόσο και η κινηματογραφική έννοια της απόστασης; Η επιλογή του καδραρίσματος του Αγγελόπουλου επηρεάζει άμεσα την αίσθηση της απόστασης που νιώθουμε ως θεατές από το κεντρικό θέμα της σκηνής. Αυτή η διάσταση του καδραρίσματος ονομάζεται «απόσταση κάμερας»<sup>51</sup>. Οι κινηματογραφιστές και οι σεναριογράφοι αντλούν έμπνευση από διάφορες πηγές, και τα πολιτιστικά γεγονότα παίζουν σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση των ιδεών και των ιστοριών τους. Έτσι η αποκωδικοποίηση των μηνυμάτων από τον θεατή απαιτεί την ενεργή του συμμετοχή άμεσα και άλλοτε έμμεσα, αναγνωρίζοντας την «αντικειμενική συστοιχία»<sup>52</sup>. Αυτό σημαίνει να μπορούν να επεξεργαστούν τις καταστάσεις και να γεννούν ένα συγκεκριμένο συναισθήματα απέναντι σε υπαρξιακά και οικουμενικά ζητήματα (Kyriakos, 2018). Μετά τον πρώτο καιρό της Μεταπολίτευσης και λίγο αργότερα

<sup>50</sup> Τα στοιχεία αντλήθηκαν από τις σημειώσεις της ενότητας ΔΓΡ 64 του Μεταπτυχιακού Προγράμματος 11 Σπουδών στη Δημιουργική Γραφή του ΕΑΠ.

<sup>51</sup> Μέσω του καδραρίσματος, ο σκηνοθέτης καθορίζει την οπτική γωνία του θεατή και, κατ' επέκταση, την αίσθηση εγγύτητας ή απόστασης από το ερμηνευτικό πλαίσιο (μιζανσέν) του πλάνου (Bordwell, D., & Thompson, K., 2011, 272).

<sup>52</sup> Πώς μια ακολουθία γεγονότων δηλαδή μπορεί εν δυνάμει να ενεργοποιήσει ένα συγκεκριμένο είδος συναισθήματος στο μυαλό του θεατή (Kyriakos, 2018, 216).

χρονικά, ο Θόδωρος Αγγελόπουλος<sup>53</sup> αξιοποίησε τους τραγικούς μύθους της Μήδειας, του Προμηθέα κ.α. με απώτερο σκοπό να αποδώσει τις ηθικές και πολιτικές μεταβολές της εποχής (Kyriakos, 2018).

Η ταινία διαρθρώνεται γύρω από μια σειρά από μικρές ιστορίες, οι οποίες, σαν ψηφίδες ενός μωσαϊκού, αποκαλύπτουν την έλλειψη ειλικρίνειας στις ανθρώπινες σχέσεις και την έντονη μυθοποίηση που περιβάλλει τους μετανάστες (Σωτηροπούλου, 1995). Αυτή η δομή, με τα αποσπασματικά επεισόδια, φέρνει στο νου την ταινία *Θίασος* του Θόδωρου Αγγελόπουλου. Ομοίως με τον *Θίασο*, η ταινία αυτή εστιάζει σε μια σειρά από διαφορετικούς χαρακτήρες, οι ιστορίες των οποίων διαπλέκονται και αλληλοεπιδρούν. Η αφήγηση δεν ακολουθεί μια ευθύγραμμη πορεία, αλλά κινείται ασύνδετα, αφήνοντας κενά και ασάφειες. Αυτό το στυλ αφήγησης αντικατοπτρίζει την πολυπλοκότητα της ανθρώπινης εμπειρίας και την αδυναμία μας να κατανοήσουμε πλήρως την πραγματικότητα.

Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος και ο Μπρεχτ συνδέονται μέσα από την κοινή τους χρήση της αποστασιοποίησης ως καλλιτεχνικό εργαλείο. Και οι δύο δημιουργοί επιδίωξαν να προκαλέσουν το κοινό τους να σκεφτεί κριτικά και να αμφισβητήσει τα κοινωνικά και πολιτικά δεδομένα. Ο Αγγελόπουλος, μέσα από τον κινηματογράφο του, και ο Μπρεχτ, μέσα από το θέατρό του, χρησιμοποιούν τεχνικές που απομακρύνουν τον θεατή από την άμεση συναισθηματική εμπλοκή, επιτρέποντάς του να δει τα δρώμενα από μια απόσταση και να αναστοχαστεί πάνω στις ατομικές και συλλογικές εμπειρίες. Αυτή η αποστασιοποίηση λειτουργεί ως καταλύτης για την κριτική σκέψη και την κοινωνική συνειδητοποίηση, ενισχύοντας τον διάλογο γύρω από τις κοινωνικές και πολιτικές πραγματικότητες της εποχής τους.

---

<sup>53</sup> Και άλλα πρόσωπα της τέχνης όπως ήταν ο Δήμος Θέος, ο Ζυλ Ντασέν και ο Κώστας Φέρρης (Kyriakos, 2018, 219).



*Εικόνα 16. Καθημερινή στιγμή του Θ. Αγγελόπουλου κατά τη διάρκεια γυρισμάτων.*

Επιπλέον, και οι δύο ταινίες αγγίζουν θέματα μετανάστευσης και κοινωνικής αποξένωσης. Ο "Θίασος" εστιάζει στους Έλληνες πρόσφυγες του Εμφυλίου Πολέμου, ενώ η άλλη ταινία εστιάζει σε σύγχρονους μετανάστες. Και στις δύο περιπτώσεις, οι μετανάστες παρουσιάζονται ως περιθωριοποιημένα άτομα, τα οποία έρχονται αντιμέτωπα με προκαταλήψεις και δυσκολίες στην προσπάθειά τους να ενσωματωθούν στην κοινωνία.

Συνοψίζοντας, η δομή και τα θέματα της ταινίας, με τα μικροεπεισόδια και την εστίαση στην έλλειψη ειλικρίνειας και την μυθοποίηση, φέρνουν στο νου τον "Θίασο" του Αγγελόπουλου. Το ασύνδετο στυλ αφήγησης επεξηγεί θέματα μετανάστευσης και κοινωνικής αποξένωσης, προσφέροντας μια κριτική ματιά στην ανθρώπινη φύση και τις κοινωνικές δομές.

## 2. Ειδικό μέρος

### 2.1 Η ταινία «Weekend» του Jean- Luc Godard

#### 2.1.1.Γενική εισαγωγή: Ορόσημο του γαλλικού νέου κύματος

Ο Γκοντάρ ασκεί έντονη κριτική μέσα από την χρήση της Μπρεχτικής θεωρίας σε κάθε πτυχή της αστικής τάξης. Με τον εφευρετικό του τίτλο που μεταφράζεται σε σαββατοκύριακο παρακινεί τον θεατή να αντιδράσει εσπευσμένα σε όσα συμβαίνουν γύρω του έχοντας εχθρό τον χρόνο που μετράει αντίστροφα.



*Εικόνα 17. Τίτλοι ταινίας Weekend*

Στην μεταγενέστερη αυτή ταινία του, ο Jean-Luc Godard σκιαγραφεί μια σατιρική απεικόνιση της αστικής τάξης, με πρωταγωνιστές το παντρεμένο ζευγάρι Corrine και Roland (Pita, C., και Carlos Martínez, J., 2023). Ο Godard συστήνει στο νέο και μη εκπαιδευμένο κοινό ταινίες με συστηματική διακοπή ροής της δράσης<sup>54</sup>, σαφώς επηρεασμένος από τον Μπρεχτ. Τα πολιτικά τερτίπια που απεικονίζονται υπαινικτικά, ως διεφθαρμένη και κενή πολιτική, γεμάτη ψεύτικες υποσχέσεις και άσκοπα λόγια δίνουν την εντύπωση στον θεατή πως πρέπει να δράσει. Γι' αυτό στο τέλος της εβδομάδας γράφει: «Το τέλος» σηματοδοτώντας το τέλος του κινηματογράφου, που μπορεί να ερμηνευθεί ως παύση στη φιλομορφία του Γκοντάρ, ενός από τους κύριους εκφραστές της nouvelle vague (Pita, C., και Carlos Martínez, J., 2023). Η φωτιά

---

<sup>54</sup> (Stam, 2017, 194).

λειτουργεί ως σημαία διαμαρτυρίας, ως σύμβολο καταστροφής, καίγοντας όλα όσα ο Godard απεχθάνεται πραγματικά. Καταστρέφει τους ανθρώπους, τους παρουσιάζει βίαιους και εγωπαθής ενώ την ίδια στιγμή αφήνει απροστάτευτη την τέχνη, την πολιτική και τον ίδιο τον κινηματογράφο.



*Εικόνα 18. Στιγμιότυπο από σκηνή στο Weekend με τους πρωταγωνιστές.*

Συνολικά, το *Weekend* αποτελεί μια καυστική κριτική της αστικής τάξης, της κοινωνίας και του κινηματογράφου. Ο Godard παρουσιάζει μια δυσοίωνη εικόνα για το μέλλον, αφήνοντας το ερώτημα, μήπως η κόλαση που απεικονίζεται στην ταινία είναι η μοίρα που μας περιμένει; Η αστική τάξη κατηγορείται για αλαζονεία (Pita, C., και Carlos Martínez, J., 2023), κενότητα και ηθική κατάπτωση. Ο Γκοντάρ στήνει μια κινηματογραφική κόλαση συναντώντας τον Μπρεχτικό ρεαλισμό, την ωμότητα που αντιστέκεται στην πλασματική αλήθεια.

Σε κάθε περίπτωση η ταινία *Weekend* σε παραγωγή στην Γαλλία και Ιταλία το 1967 και διάρκεια 105 λεπτά. Στην ταινία παίζουν οι ηθοποιοί: Mireille Darc, Jean Yanne και Jean-Pierre Kalfon (Pita, C., και Carlos Martínez, J., 2023). Το εμπνευσμένο σαββατοκύριακο του Jean-Luc Godard αποτελεί ένα αριστούργημα του Γαλλικού Νέου Κύματος, το οποίο σηματοδοτεί μια σημαντική στροφή στην κινηματογραφική πορεία του. Αν και ο Godard ήταν ήδη γνωστός για τον προκλητικό και πειραματικό του τρόπο, η εφευρετικότητά του στο *Weekend* ξεχωρίζει για την έντονη αποδοκιμασία της κοινωνίας και της καπιταλιστικής κουλτούρας. Μέσα από μια πλούσια παλέτα

κινηματογραφικών τεχνικών - όπως απρόσμενες κοψίματα, ανατροπές στην αφήγηση και ειρωνική αναδιάταξη των γεγονότων - ο Godard δημιουργεί ένα σατιρικό και σκληρό πορτρέτο μιας κοινωνίας σε παρακμή.

Αυτή η ταινία αντιμετωπίζει θέματα όπως η κατανάλωση, η βία και η αποσύνθεση των κοινωνικών θεσμών, προειδοποιώντας για την ανεπάρκεια του ανθρώπινου χαρακτήρα σε ένα κόσμο που υποτίθεται ότι προοδεύει. Με αυτόν τον τρόπο, η ταινία *Weekend* αντικατοπτρίζει και συνεχίζει την πνευματική αυτονομία και την ανταγωνιστικότητα του *Nouvelle Vague*, εξερευνώντας νέες τεχνικές και θεματικές προσεγγίσεις που σημάδεψαν έναν ολόκληρο κινηματογραφικό κινηματογράφο.

### 2.1.2. Πλοκή: Ηθική αναμέτρηση της κοινωνίας

Ένα φαινομενικά τέλειο Σαββατοκύριακο στην ύπαιθρο μετατρέπεται σε μια εφιαλτική περιπέτεια γεμάτη μπουτιλιάρια, επανάσταση, κανιβαλισμό και δολοφονίες, όπως αναφέρεται στην βάση δεδομένων IMDb.<sup>55</sup> Η γαλλική αστική κοινωνία, βαρύνοντας υπό το βάρος της υπερβολικής ενασχόλησης με την κατανάλωση, καταρρέει με δραματικό τρόπο. Η Corrine και ο Roland, ένα ζευγάρι Παριζιάνων, ξεκινούν ένα ταξίδι Σαββατοκύριακου με σκοπό να επισκεφτούν τους γονείς της Corrine στην ύπαιθρο και να εξασφαλίσουν την κληρονομιά της. Η κοινωνική τάξη διαλύεται. Η βία κυριαρχεί.



*Εικόνα 19. Σκληρές και απάνθρωπες εικόνες από την ταινία Weekend.*

Ο κανιβαλισμός και οι δολοφονίες γίνονται καθημερινότητα. Η γαλλική αστική κοινωνία, βασισμένη στην κατανάλωση και στην υλιστική φιλοσοφία, καταρρέει υπό το βάρος της ίδιας της κενότητάς της. Η ιστορία αποτελεί μια δραματική αλληγορία για τους κινδύνους της υπερβολικής ενασχόλησης με την κατανάλωση και την υλιστική

---

<sup>55</sup> Η IMDb (Internet Movie Database) είναι μία διαδικτυακή βάση δεδομένων που περιέχει πληροφορίες 15 σχετικά με ταινίες, τηλεοπτικά προγράμματα, οικιακά βίντεο και βιντεοπαιχνίδια και περιλαμβάνει στοιχεία για τη διανομή ρόλων (cast), την παραγωγή, την πλοκή και κριτικές (<https://en.wikipedia.org/wiki/IMDb>, 26/5/2024).



φιλοσοφία. Η εστίαση στην απόκτηση υλικών αγαθών και στην ικανοποίηση των επιθυμιών, οδηγεί στην αποσύνδεση από αξίες όπως η αλληλεγγύη, η ηθική και η κοινωνική ευθύνη.

Η κατάρρευση της γαλλικής αστικής κοινωνίας αποτελεί ένα προειδοποιητικό μήνυμα για τις συνέπειες της υιοθέτησης ενός τρόπου ζωής που αγνοεί τις βασικές ανθρώπινες αξίες. Ο κόσμος της ταινίας είναι εξίσου παρανοϊκός με τους χαρακτήρες, απεικονισμένος μέσα από μια αποκαλυπτική και χαοτική ματιά. Για παράδειγμα, υπάρχουν σκηνές όπου το υλικό αποκτά μεγαλύτερη σημασία από την ανθρώπινη ζωή σε ένα ατύχημα, γεγονός που μας επιτρέπει να σκεφτούμε την κοινωνία στην οποία βυθιζόμαστε (Pita, C., και Carlos Martínez, J., 2023). Αυτό που ξεκινά ως μια απλή εξόρμηση, μετατρέπεται σε έναν εφιάλτη γεμάτο χάος και βία. Ο Godard οδηγεί τους θεατές σε μια αλλόκοτη περιπέτεια, γεμάτη με κυκλοφοριακά ατυχήματα: Η Corrine και ο Roland εμπλέκονται σε αλληπάλληλα τροχαία, θέτοντας υπό αμφισβήτηση την ασφάλεια της σύγχρονης ζωής. Στο ταξίδι τους, δέχονται επιθέσεις από αντάρτες και αναρχικούς, συμβολίζοντας την κοινωνική αναταραχή και την έλλειψη ασφάλειας. Συναντούν ιστορικές και μυθικές φιγούρες, θολώνοντας τα όρια μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας. Το τοπίο γίνεται όλο και πιο αλλόκοτο, εχθρικό με εικονικές εικόνες που αντανakλούν την αποσύνθεση της κοινωνίας. Ο Godard εξερευνά τη διάσπαση μεταξύ της ταινίας και του θεατή, χρησιμοποιώντας πολλαπλά επίπεδα αποστασιοποίησης όπως ο αυτοσχεδιασμός στην κάμερα, οι αφηγηματικές αναταραχές και η αναδιάταξη της χρονικής σειράς γεγονότων. Μέσα από αυτές τις τεχνικές, δημιουργείται μια αίσθηση μετα-κινηματογραφικού κόσμου, που καλεί τον θεατή να αναρωτηθεί για τον ρόλο του στη δημιουργία της κινηματογραφικής εμπειρίας και τη σημασία της καλλιτεχνικής διαμόρφωσης. Η περιπέτεια κορυφώνεται με την αιχμαλωσία τους από μια ομάδα αναρχικών κανίβαλων. Η βίαιη και εξαιρετικά αλλόκοτη σκηνή αποτελεί μια καυστική κριτική της διάλυσης των κοινωνικών και ηθικών δομών και της αποξένωσης των ανθρώπων στην καταναλωτική κοινωνία.

### 2.1.3. Ανάλυση ταινίας: Η ηθική κατάρρευση μιας κοινωνίας

Στο *Weekend* (Σαββατοκύριακο, 1967), ο Jean-Luc Godard πραγματοποιεί μια αριστοτεχνική εξερεύνηση των ορίων του αστικού κινηματογράφου του θεάματος. Η

ταινία σηματοδοτεί όχι μόνο την αποδόμηση, αλλά και το επικό τέλος αυτού του είδους. (Τερζής, 2024)



*Εικόνα 20. Weekend, ρεαλιστικό στιγμιότυπο ταινίας.*

Η ταινία ακολουθεί ένα ασυνήθιστο και αποσπασματικό αφηγηματικό τόξο αποδόμησης, σπάζοντας τα παραδοσιακά σχήματα αφήγησης και αφήνοντας το κοινό να μπερδεύεται και να προβληματίζεται. Παρακολουθούμε τον καυστικό σχολιασμό της βίας, καθώς ο Godard απεικονίζει τη βία με ωμό και αηδιαστικό τρόπο, απογυμνώνοντας την από την αίγλη που συχνά της προσδίδεται στον αστικό κινηματογράφο.

Αποσκοπώντας σε μια εν γενεί κριτική στον καταναλωτισμό, η ταινία ασκεί έντονη κριτική στην υλιστική κουλτούρα, παρουσιάζοντας μια κοινωνία εμμονική με την κατανάλωση και την εξωτερική εμφάνιση. Ο Godard πειραματίζεται με την κινηματογραφική φόρμα, χρησιμοποιώντας ασυνήθιστες γωνίες λήψης, αλλοιώσεις στο μοντάζ και αφηγηματικές τεχνικές που αποστασιοποιούν το κοινό. Συνολικά, το *Weekend* αποτελεί μια ριζοσπαστική και επιδραστική ταινία που αμφισβητεί τα θεμέλια του αστικού κινηματογράφου του θεάματος. Η ταινία άνοιξε τον δρόμο για νέες μορφές κινηματογραφικής έκφρασης και άσκησε κριτική σε μια κοινωνία που βρισκόταν σε έντονες κοινωνικοπολιτικές αλλαγές.



*Εικόνα 21. Βία και σκληρότητα, Weekend πλάνο από σκηνή ατυχήματος.*

Ξεκινώντας την ανάλυση με βασικές σκηνές της ταινίας σε κάθε αλλαγή του τμήματος της ιστορίας μετατοπίζεται ο χώρος και ο χρόνος όπου αποτελεί μια αυτούσια και ολοκληρωμένη σκηνή (Χούρσογλου, 2005). Στο ανατρεπτικό *Weekend*, ο Jean-Luc Godard υφαίνει ένα σουρεαλιστικό Μπρεχτικό και σατιρικό ταξίδι γεμάτο κοινωνική κριτική και καυστικό χιούμορ.

Η δημιουργία μνήμης εικόνων και ο τρόπος με τον οποίο οι εικόνες δημιουργούν μνήμη<sup>56</sup> αποτελούν σύνθετα ερωτήματα που έχουν απασχολήσει φιλοσόφους, ψυχολόγους και καλλιτέχνες για αιώνες. Ο Jean-Luc Godard, ένας από τους πιο σημαντικούς σκηνοθέτες του κινηματογράφου. Οι ταινίες του Godard είναι γεμάτες με εικόνες που προκαλούν σκέψη και συναισθήματα. Χρησιμοποιεί τις εικόνες με ποικίλους τρόπους για να εξερευνήσει θέματα όπως η μνήμη, ο χρόνος και η προσωπική μας ταυτότητα. Ακόμη χρησιμοποιεί σύντομα, ασύνδετα πλάνα, δημιουργώντας μια αίσθηση αποσπασματικότητας που αντικατοπτρίζει τον τρόπο με τον οποίο θυμόμαστε τα γεγονότα. Ο ρόλος της ασύνδετης εικόνας στο διαλεκτικό

<sup>56</sup> Οι εικόνες μπορούν να πυροδοτήσουν μνήμες μέσω συνειρμών (Bayón Fernando, 2007, 4).

μοντάζ του Godard (Bayón Fernando, 2007) ενθαρρύνει την αντίσταση στη μεταφορά γεγονός που αποτελεί βασικό στοιχείο του διαλεκτικού μοντάζ που υιοθετεί ο Jean-Luc Godard στις ταινίες του. Ας δούμε πώς λειτουργεί αυτή η αντίσταση και ποια η σημασία της. Ο θεατής, από την άλλη πλευρά, ερμηνεύει και αποδέχεται τις εικόνες μέσα από την προσωπική του φίλτρα και τις πολιτιστικές προσεγγίσεις, χρησιμοποιώντας τις δικές του εμπειρίες και γνώσεις για να ερμηνεύσει τα μηνύματα και τις ιδέες που περνούν μέσα από αυτές (Τερζής, 2017).

Συνεχίζοντας από το προηγούμενο σχόλιο, η δραματικότητα στις ιστορίες του Godard πηγάζει από την βαθιά κατανόηση του σκηνοθέτη. Η χρήση του γενικού πλάνου, όπου οι φιγούρες διακρίνονται σαφώς, έρχεται σε αντιπαράθεση με την κυριαρχία του φόντου. Αυτή η αντίθεση εντείνει την αίσθηση αποστασιοποίησης και κριτικής ματιάς προς τους χαρακτήρες και το περιβάλλον τους.<sup>57</sup> Ο Godard συχνά εστιάζει στις ζωές και τις εμπειρίες των περιθωριοποιημένων και καταπιεσμένων ατόμων, φέρνοντας στο προσκήνιο τις αδικίες και τις αντιθέσεις της κοινωνίας (παίρνει το μέρος των μικροπωλητών ενάντια στον εργοδότη). Ο Godard γνώριζε καλά την άνθηση του κινηματογράφου στη δεκαετία του 1930, μια εποχή γεμάτη αισιοδοξία και πνεύμα αλλαγής. Η σκοτεινή στροφή προς τον ναζισμό και τα εγκλήματα κατά της ανθρωπότητας έρχεται σε έντονη αντίθεση με αυτή την ακμάζουσα περίοδο, εντελώς δραματική. Αυτή η συνείδηση επιτρέπει στον Godard μια εναλλακτική διατύπωση της αποξένωσης στο έργο.



*Εικόνα 22. Οι πρωταγωνιστές σε τρυφερή σκηνή εξομολόγησης στο Weekend.*

<sup>57</sup> Το «αμερικέν» πλάνο (Bordwell, D., & Thompson, K., 2011, 273).

Στο *Weekend*, τα καδραρίσματα υπηρετούν το αφήγημα με ποικίλους τρόπους<sup>58</sup>, ενώ παράλληλα προσφέρουν οπτικό ενδιαφέρον και καλλιτεχνική αρτιότητα. Η ταινία αξιοποιεί διάφορες τεχνικές καδραρίσματος, όπως πλάνα-σεκάνς, ασυνήθιστες γωνίες και παιχνίδι με το βάθος πεδίου, δημιουργώντας ένα δυναμικό οπτικό περιβάλλον που εντυπωσιάζει και προκαλεί σκέψη στον θεατή. Κριτικάρει τον καπιταλισμό μέσα από εφιαλτικές εικόνες (Τερζής, 2017) ενώ στρέφεται κατά της εκμετάλλευσης και της αλλοτρίωσης που φέρνει ο καπιταλισμός, χρησιμοποιώντας τον κινηματογράφο ως εργαλείο κοινωνικής κριτικής, όπως ο Μπρεχτ χρησιμοποίησε το θέατρο. Ο Godard θέτει ερωτήματα για την ηθική ευθύνη του ατόμου απέναντι στην αδικία και την καταπίεση, εξερευνώντας τα όρια της ελευθερίας σε έναν κόσμο γεμάτο βία και καταπίεση. Μέσα από τεχνικές μοντάζ, αφήγησης και ήχου, αποστασιοποιώντας τον θεατή από την εύκολη κατανάλωση και ωθώντας τον σε κριτική σκέψη. Αξιοποιεί με μαεστρικό τρόπο το βάθος πεδίου για να τονίσει ορισμένα στοιχεία της αφήγησης και να κατευθύνει την προσοχή του θεατή. Σε πρώτο πλάνο εστιάζει σε αντικείμενα και πρόσωπα (σκιές) με κοντινά πλάνα (close-ups) που εστιάζουν στα πρόσωπα των χαρακτήρων, τονίζοντας τα συναισθήματα και τις εκφράσεις τους.

Σε άλλες συμβολικές σκηνές, το βάθος πεδίου είναι ρηχό, με τον χαρακτήρα σε πρώτο πλάνο να ξεχωρίζει από το θολό φόντο. Το βάθος πεδίου χρησιμοποιείται επίσης για να εστιάσει σε σημαντικά αντικείμενα, όπως ένα όπλο, ένα γράμμα ή ένα αυτοκίνητο, προσδίδοντάς τους συμβολική σημασία, καθώς ο θεατής εστιάζει σε ένα συγκεκριμένο στοιχείο και αγνοεί το υπόλοιπο περιβάλλον.

Επίσης συχνά εστιάζει σε φτωχές περιοχές με ρηχό βάθος πεδίου, τονίζοντας την κοινωνική ανισότητα και την περιθωριοποίηση. Σε άλλες σκηνές, το βάθος πεδίου χρησιμοποιείται για να συγκρίνει πλούσιες και φτωχές περιοχές, θέτοντας ερωτήματα για την κατανομή του πλούτου και την κοινωνική δικαιοσύνη. Πιο συγκεκριμένα:

Η σκηνή του τροχαίου με σταθερή κάμερα στο Weekend του Godard:

Στο Weekend του Jean-Luc Godard (1964), η σκηνή του τροχαίου με σταθερή κάμερα αποτελεί ένα αξιοσημείωτο παράδειγμα της τεχνικής και του ύφους του σκηνοθέτη. Η σκηνή διαδραματίζεται σε έναν αυτοκινητόδρομο, όπου ένα αυτοκίνητο χτυπάει ένα

---

<sup>58</sup> Μορφικό παιχνίδι της όρασης του θεατή (Bordwell, D., & Thompson, K. (2011, 277).

ποδήλατο. Η κάμερα παραμένει σταθερή σε ένα σημείο, καταγράφοντας το συμβάν σε πραγματικό χρόνο και χωρίς κοψίματα. Αυτή η επιλογή λήψης έχει ως αποτέλεσμα μια σειρά από ενδιαφέροντα οπτικά και αφηγηματικά εφέ. Η σταθερή κάμερα δημιουργεί μια αίσθηση αυθεντικότητας και ρεαλισμού, λες και ο θεατής είναι μάρτυρας ενός πραγματικού ατυχήματος. Αυτό έρχεται σε αντίθεση με τις τυπικές κινηματογραφικές λήψεις τροχαίων, που συχνά χρησιμοποιούν γρήγορες εναλλαγές και μοντάζ για να δημιουργήσουν ένταση και δράμα. Ταυτόχρονα, η έλλειψη κίνησης της κάμερας δημιουργεί μια αίσθηση απόστασης από το συμβάν. Ο θεατής δεν καλείται να ταυτιστεί συναισθηματικά με τα θύματα, αλλά μάλλον να παρατηρήσει το ατύχημα με κριτική ματιά. Σύμφωνα με την κριτική ανάλυση του Ν. Τερζή όλα συμβαίνουν σε μια ατμόσφαιρα γεμάτη με διαρκή κακοφωνία από κόρνες, η σκηνή ξεδιπλώνεται σαν μια σουρεαλιστική πανοραμική απεικόνιση. Δύο άντρες αφοσιώνονται σε μια παρτίδα χαρτιών στην οροφή ενός μαύρου αυτοκινήτου, αδιαφορώντας για το χάος γύρω τους. Στο οδόστρωμα, ένα αντρόγυνο έχει στήσει μια σκακίερα και παίζει σκάκι, αγνηφώντας τους κινδύνους. Ένας άντρας ρίχνει την μπάλα σε ένα παιδί που ξεπροβάλλει από το ανοιχτό καπό ενός άλλου αυτοκινήτου, σαν να παίζουν σε μια αόρατη παιδική χαρά. Μια παρέα παιδιών τρέχει φωνάζοντας κατά μήκος του δρόμου, αγνοώντας την τρέλα που τους περιβάλλει. Ένα τρακαρισμένο αυτοκίνητο ακροβατεί αναποδογυρισμένο, προσθέτοντας μια πινελιά χάους.

Στο βάθος, ένα περιπλανώμενο τσίρκο ξεδιπλώνει τα χρώματα και τα θαύματά του: πίθηκοι κάνουν ακροβατικά, λιοντάρια κοιτάζουν με αδιαφορία το θέαμα, ένα ιστιοπλοϊκό με υψωμένα πανιά μοιάζει να έχει προσγειωθεί ασυνήθιστα σε αυτό το αστικό τοπίο. Ο Roland, ο πρωταγωνιστής, προσπαθεί να διασχίσει αυτό το σουρεαλιστικό τοπίο, αγνοώντας τα εμπόδια και τις φωνές που τον περιτριγυρίζουν. Χειρονομίες και φωνές μπερδεύονται με την κακοφωνία των κόρνων, δημιουργώντας μια ατμόσφαιρα παράξενης ηρεμίας μέσα στο χάος.

Κατ' επέκταση η σταθερή κάμερα επιτρέπει στο θεατή να εστιάσει σε λεπτομέρειες του περιβάλλοντος που ίσως να περνούσαν απαρατήρητες σε μια πιο κινητική λήψη. Αυτό μπορεί να δώσει μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα των συνθηκών που οδήγησαν στο ατύχημα. Με λίγα λόγια η σκηνή του τροχαίου μπορεί να ερμηνευθεί με διάφορους τρόπους. Μερικοί κριτικοί την ερμηνεύουν ως μια μεταφορά για την βία και τον καταστροφικό χαρακτήρα της σύγχρονης κοινωνίας. Άλλοι την ερμηνεύουν ως μια

κριτική στην κουλτούρα του αυτοκινήτου και την εμμονή με την ταχύτητα. Η συγκεκριμένη σκηνή του τροχαίου με σταθερή κάμερα αποτελεί ένα χαρακτηριστικό δείγμα της πρωτοποριακής προσέγγισης του Godard στη σκηνοθεσία. Η χρήση της σταθερής κάμερας και η έλλειψη κοψιμάτων δημιουργούν μια αίσθηση αυθεντικότητας και ρεαλισμού, ενώ παράλληλα ωθούν τον θεατή σε κριτική σκέψη και ερμηνεία.

Η σκηνή στην εξοχή: Σε μια σκηνή στην εξοχή, η κάμερα δείχνει το αυτοκίνητο του Belmondo να οδηγεί σε έναν δρόμο. Το βάθος πεδίου είναι βαθύ, με το τοπίο να απλώνεται μέχρι τον ορίζοντα. Η σκηνή δημιουργεί μια αίσθηση ελευθερίας η οποία έρχεται σε αντίθεση με την ασφυκτική ατμόσφαιρα της πόλης.

Συνολικά, η χρήση του βάθους πεδίου στο *Weekend* αποτελεί ένα ισχυρό εργαλείο αφήγησης που συμβάλλει στην ανάπτυξη των χαρακτήρων, στην ενίσχυση της ατμόσφαιρας και στο σχολιασμό κοινωνικών θεμάτων. Όπως φαίνεται η δραματικότητα στις ιστορίες του Godard πηγάζει από την κατανόηση του σκηνοθέτη για την κοινωνική αδικία, την ιστορία του κινηματογράφου και την ανθρώπινη φύση. Χρησιμοποιώντας τον κινηματογράφο ως εργαλείο κριτικής και προβληματισμού, ο Godard μας καλεί να αμφισβητήσουμε τις εύκολες απαντήσεις και να αναζητήσουμε βαθύτερες αλήθειες πρεσβεύοντας την επική φόρμα.

Ξανά με βάση την κριτική ματιά του Ν. Τερζή η αλλόκοτη σειρά από μπλοκαρισμένα αυτοκίνητα και ανθρώπους που αλληλοεπιδρούν με βίαιο, αλλά και κωμικό τρόπο, δημιουργεί μια ατμόσφαιρα σουρεαλιστικού και *γκροτέσκο χιούμορ*. Η αντίθεση μεταξύ της βίαιης σωματικής επαφής και της κωμικής έκφρασης των προσώπων δημιουργεί μια αίσθηση ασυνήθιστου και παράξενου. Σε κάθε περίπτωση η παράλογη φύση των πράξεων και η αδιαφορία για τους κινδύνους εντείνουν την σουρεαλιστική αίσθηση. Η σκηνή μοιάζει με όνειρο ή εφιάλτη, όπου η πραγματικότητα έχει αλλοιωθεί και οι κανόνες της λογικής έχουν ανατραπεί.

Ο Godard αξιοποιεί με δεξιοτεχνία τα κινούμενα κάδρα και την κίνηση *τράβελινγκ* για να εντείνει την αίσθηση ρεαλισμού, να υπογραμμίσει συναισθήματα και να κατευθύνει την προσοχή του θεατή. Ταυτόχρονα η χρήση χειροκίνητης κάμερας χαρίζει στις σκηνές μια αίσθηση αυθορμητισμού και ρεαλισμού, σαν να παρακολουθούμε τα

γεγονότα σε πραγματικό χρόνο. Συγκεκριμένα η κίνηση τράβελινγκ<sup>59</sup> χρησιμοποιείται για να ακολουθήσει τους χαρακτήρες καθώς κινούνται, δημιουργώντας μια αίσθηση δυναμισμού και εμπλοκής. Αναδιατάσσει την χρονική σειρά των γεγονότων ή χρησιμοποιεί μη γραμμική δομή για να προκαλέσει σύγχυση ή απόσταση από τον καθιερωμένο αφηγηματικό ρυθμό. Από την άλλη το zoom χρησιμοποιείται για να εστιάσει σε πρόσωπα ή αντικείμενα, τονίζοντας τη σημασία τους και επιτρέποντας στον θεατή να κινηθεί αντιθετικά και να πάρει απόσταση, κρίνοντας τις πράξεις του. Πιο συγκεκριμένα:

Ο Roland και η Corinne επισκέπτονται ένα κατάστημα με κατοικίδια: όπου η Corinne γοητεύεται από ένα κουτάβι. Ο πωλητής, εκμεταλλευόμενος την αδυναμία της, την πιέζει να αγοράσει το σκυλί, παρουσιάζοντάς του ψεύτικα πιστοποιητικά και υπερβάλλοντα για τα προτερήματά του. Η σκηνή αποτελεί μια κριτική στην καταναλωτική κουλτούρα και την εκμετάλλευση. Ο πωλητής, ως σύμβολο του καπιταλισμού, εκμεταλλεύεται την συναισθηματική εμπλοκή της Corinne για να της πουλήσει ένα προϊόν που ίσως δεν χρειάζεται. Η Corinne, δελεασμένη από την ιδέα της ιδιοκτησίας, αγνοεί τα σημάδια εκμετάλλευσης και αφήνεται στην παρορμητική αγορά.

Η σκηνή με το τροχαίο: Ο Roland και η Corinne οδηγούν σε έναν αυτοκινητόδρομο, όταν ένα αμάξι χτυπάει ένα ποδήλατο. Η κάμερα παραμένει σταθερή, καταγράφοντας το περιστατικό σε πραγματικό χρόνο και χωρίς κοψίματα. Η σκηνή, με την ρεαλιστική της απεικόνιση και την έλλειψη συναισθηματισμού, αποτελεί μια κριτική στην βία και τον καταστροφικό χαρακτήρα της σύγχρονης κοινωνίας. Η αδιαφορία των οδηγών για το θύμα του ατυχήματος υπογραμμίζει την αποξένωση και την έλλειψη ενσυναίσθησης.

Η σκηνή με το κάμπινγκ: Ο Roland και η Corinne κατασκηνώνουν σε ένα δάσος, όπου συναντούν μια ομάδα νεαρών. Η ατμόσφαιρα είναι τεταμένη, με τους νέους να ασκούν κριτική στον Roland και την Corinne για τον τρόπο ζωής τους. Η σκηνή αποτελεί μια σύγκρουση γενεών. Οι νέοι, εκφραστές της αντικουλτούρας, αντιτίθενται στον υλισμό και τον συντηρητισμό που εκπροσωπούν ο Roland και η Corinne. Η συζήτηση αγγίζει θέματα κοινωνικής ανισότητας, πολιτικής και ηθικής, φέρνοντας στο προσκήνιο τις αντιθέσεις της εποχής.

---

<sup>59</sup> Διάφοροι τύποι κινούμενου καδραρίσματος στον Godard (Bordwell, D., & Thompson, K. (2011, 278).



Συνολικά, οι τρεις σκηνές του *Weekend* παρουσιάζουν με κριτικό και πειραματικό τρόπο τα προβλήματα της σύγχρονης κοινωνίας. Ο Godard, μέσω της σκηνοθεσίας και του σεναρίου του, ασκεί κοινωνικό σχολιασμό, προκαλεί σκέψη και αμφισβήτηση, θέτοντας ερωτήματα για την ηθική, την πολιτική και τον ρόλο του ατόμου στην καπιταλιστική κοινωνία.



Εικόνα 23. Το καστ, *Weekend*.

Συνολικά, η χρήση κινούμενων κάδρων και κίνησης τράβελινγκ στο *Weekend* αποτελεί ένα σημαντικό στοιχείο της σκηνοθεσίας που συμβάλλει στην αφήγηση, στην ανάπτυξη των χαρακτήρων και στη δημιουργία ατμόσφαιρας. Ο Godard επαναλαμβάνει συχνά εικόνες και μοτίβα, δημιουργώντας μια αίσθηση οικειότητας και ενισχύοντας τη μνήμη μας γι' αυτές. Την ίδια στιγμή ενσωματώνει αντιφάσεις ή ασυνήθιστες συνδέσεις μεταξύ σκηνών, δημιουργώντας ένα αίσθημα διάσπασης ή απόστασης.

Στο πλαίσιο του μοντάζ, η μεταφορά αναφέρεται στην τεχνική σύνδεσης δύο διαφορετικών εικόνων ή ιδεών με τρόπο που δημιουργεί μια νέα σημασία. Η αντίσταση στη μεταφορά, αντίθετα, αποφεύγει την εύκολη σύνδεση και ερμηνεία, αφήνοντας χώρο για πολλαπλές ερμηνείες και κριτική σκέψη από τον θεατή. Ο Godard σε όλη την ταινία συνδέει εικόνες και ήχους με τρόπο ασύνδετο και αιφνιδιαστικό, αφήνοντας τον θεατή να αναζητήσει μόνος του τις συνδέσεις και τα νοήματα. Αποφεύγει την παραδοσιακή γραμμική αφήγηση, διασπώντας την με εμβόλιμα πλάνα, φωνές εκτός

κάδρου και άλλα στοιχεία που αποσπών την προσοχή του θεατή. Φυσικά ενσωματώνει εικόνες και σύμβολα με πολλαπλές ερμηνείες, αφήνοντας τον θεατή να ερμηνεύσει μόνος του τη σημασία τους. Στόχος του να αποκαλύψει την πολυπλοκότητα της πραγματικότητας και να αμφισβητήσει απλοϊκές ερμηνείες, να διατηρήσει την αυτονομία του κινηματογράφου ως τέχνης και να αποφύγει την υποταγή του σε ιδεολογίες ή εμπορικές λογικές.

Συνοψίζοντας, η αντίσταση στη μεταφορά αποτελεί βασικό στοιχείο του διαλεκτικού μοντάζ του Godard, συμβάλλοντας στην κριτική σκέψη, την πολυπλοκότητα της ερμηνείας και την αμφισβήτηση της κινηματογραφικής αλήθειας μέσα από ένα παιχνίδι με τον χρόνο<sup>60</sup>. Μέσω αυτών των τεχνικών, ο Godard δεν αποστασιοποιεί απλώς τον θεατή αλλά καλεί τον κοινό να αναρωτηθεί για την φύση της κινηματογραφικής εμπειρίας και τον ρόλο του στην κατανόηση και αφηγηματική ερμηνεία του έργου.

Στο έργο του Jean-Luc Godard, η κριτική σκέψη προς την γαλλική κινηματογραφική παράδοση κατά την πενταετία 1953-1958 αγγίζει ένα καίριο σημείο: την αναγνώριση του Alfred Hitchcock ως κορυφαίου δημιουργού ("auteur"). Ο Godard δεν αρκείται σε μια απλή επίθεση προς την καθιερωμένη κινηματογραφία της Γαλλίας (Τερζής, 2017). Η στροφή του Godard προς τον Hitchcock δεν είναι τυχαία<sup>61</sup> αλλά ορίζεται με ψυχολογικό βάθος. Η μηχανή επι το πλείστον βρίσκεται στο ύψος του ματιού, άλλοτε παρακολουθούμε πλάνα προφίλ ή τρία τέταρτα (Χούρσογλου, 2005).

---

<sup>60</sup> Μπλέκοντας το παρελθόν, παρόν και μέλλον, προκαλώντας τον θεατή να αναθεωρήσει τις δικές του μνήμες.

<sup>61</sup> Αντίθετα, προβάλλει το Hitchcock ως πρότυπο, έναν εμπορικό Άγγλο σκηνοθέτη που στην Αμερική αναδείχθηκε από απλός τεχνίτης ("metteur en scène") σε κορυφαίο δημιουργό (Τερζής, 2017, 2).



*Εικόνα 24. Σκηνή από την ταινία Weekend του Godard*

Η κάμερα παραμένει στατική σε διάφορες σκηνές, εστιάζοντας στα πρόσωπα και τις χειρονομίες των ηθοποιών, αποφεύγοντας την ψευδαισθηση του ρεαλισμού. Παρόλα αυτά ορισμένοι ηθοποιοί υιοθετούν υπερβολικές εκφράσεις και κινήσεις, σπάζοντας τον τέταρτο τοίχο σε κάποιες περιπτώσεις. Ο αφηγητής σχολιάζει ειρωνικά την ταινία, αποστασιοποιώντας το κοινό από την ιστορία και καλώντας το σε κριτική σκέψη, κάνοντας κριτική στον καταναλωτισμό. Η ταινία σατιρίζει την κουλτούρα του καταναλωτισμού και την εμμονή με τα υλικά αγαθά. Η απεικόνιση της αλλοτρίωσης υπογραμμίζει την απομόνωση και την αίσθηση αλλοτρίωσης που βιώνουν οι χαρακτήρες σε μια αστική κοινωνία με κοινωνικές αντιθέσεις.<sup>62</sup> Η ταινία χρησιμοποιεί μουσική με ειρωνικό τρόπο, υπογραμμίζοντας την κωμικότητα ή την τραγικότητα των καταστάσεων.

Ενώ η ταινία Weekend δεν υιοθετεί άμεσα και φανερά μπρεχτικές τεχνικές, φέρει σαφώς στοιχεία επιρροής από τις ιδέες του Μπρεχτ. Η χρήση της αποστασιοποίησης, η κριτική ματιά στα κοινωνικά ζητήματα και η οπτική αναπαράσταση συμβάλλουν στην δημιουργία μιας ταινίας που καλεί το κοινό σε κριτική σκέψη και αμφισβήτηση των κοινωνικών.

---

<sup>62</sup> Η ταινία θέτει σε αντιπαράθεση αστικές και αγροτικές τοποθεσίες, υπογραμμίζοντας τις κοινωνικές και οικονομικές διαφορές.

Ο Godard υιοθετεί ένα εικονοκλαστικό στυλ, με ρηξικέλευθή αφήγηση γεμάτο με μακρές λήψεις και σουρεαλιστικές εικόνες. Η ταινία "Weekend" αγγίζει θέματα όπως:

Παρακολουθούμε πλάνα ενός *υποκειμενικού ήρωα*.<sup>63</sup> Η κριτική της αστικής τάξης: Η ταινία σκιαγραφεί μια σάτιρα της αστικής τάξης, αποκαλύπτοντας την κενότητα, την απληστία και την ηθική χρεοκοπία της. Η κίνηση της κάμερας χαρακτηρίζεται ως τράβελινγκ πηγαίνοντας παράλληλα (λάτεραλ)<sup>64</sup> σαν την ακολουθία ενός βαγονιού με αυτό που κινηματογραφούμε. Η κάμερα είναι σε σταθερή θέση και ακολουθεί τα γεγονότα σαν ένα συνεχόμενο παζλ.

Στο αμφιλεγόμενο φινάλε η Corrine και ο Roland, έχοντας πετύχει το κυνικό τους σχέδιο, δηλώνουν "Τέλος"<sup>65</sup> και οδηγούν προς την αυτοκτονία.

Η συνδεσμολογία των πλάνων πραγματοποιείται μέσω των Κατ (Cut), δηλαδή την στιγμή που τελειώνει το ένα πλάνο αρχίζει το άλλο, απότομα (Χούρσογλου, 2005). Ποια γωνία λήψης είναι αυτή που βοηθάει τον Godard να σχολιάσει την επικαιρότητα; Ο σκηνοθέτης δείχνει λεπτομέρεια ήδη από τα πρώτα κιόλας πλάνα. Οι ηθοποιοί στην αρχή είναι σαν να κάνουν πρόβα. Ήσυχοι, αμήχανοι αλλά ταυτόχρονα υπερβολικοί με άνεση στον φακό και αυτοπεποίθηση που γεννά συναισθήματα. Ο Godard στοχεύει σε μια ρεαλιστική παρατήρηση του θεατή στα γεγονότα που θα οδηγήσουν σε μια επικείμενη αντίδραση. Τα χρώματα, τα ρούχα, η διεύθυνση φωτογραφίας, η ατμόσφαιρα. Η κάμερα και ήχος άλλοτε συγχρονίζονται άψογα και άλλοτε ο ένας λειτουργεί συμβολικά για τον άλλο. Πως δένουν τα πλάνα. Με κεφάλαια- υπότιτλους ανάμεσα στα πλάνα προϊδεάζοντας τον θεατή, δίνοντας του το κλειδί της ιστορίας. Όταν ολοκληρώνεται η δράση είναι σαν να αφήνει ελεύθερο τον θεατή να σκεφτεί μερικά δευτερόλεπτα, να αποκωδικοποιήσει αυτό που είδε, να δώσει όνομα και να τα κατανοήσει το μήνυμα στην ολότητά του.

Πέρα από την κυριολεκτική ερμηνεία του θανάτου τους, η φράση "Τέλος" φέρει και μια βαθύτερη σημασία, αφήνοντας το ερώτημα να αιωρείται. αμφισβητώντας τις συμβάσεις του μέσου και θέτοντας υπό αμφισβήτηση την ίδια την έννοια της αλήθειας

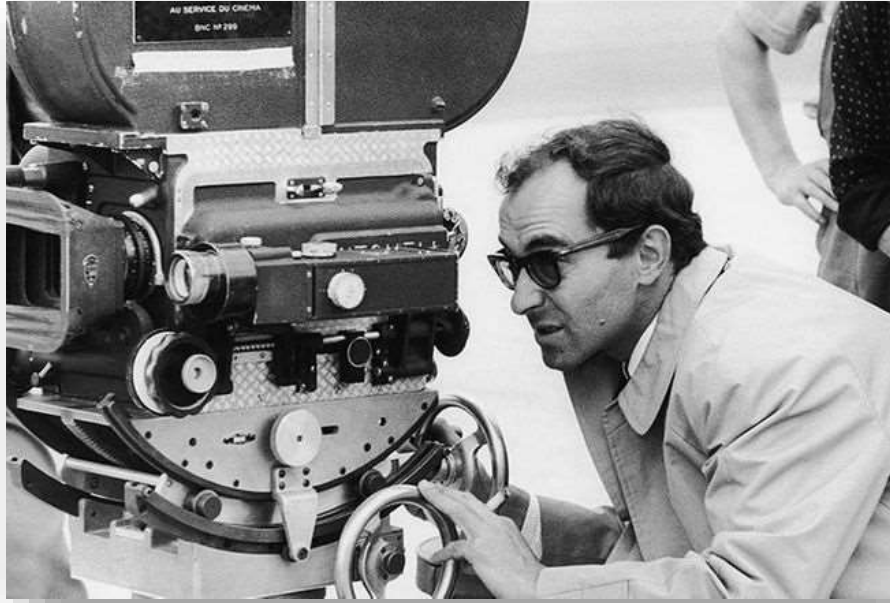
---

<sup>63</sup> Εννοούμε το πλάνο που υιοθετεί τη ματιά του ήρωα (Χούρσογλου, 2005, 6).

<sup>64</sup> Το τράβελινγκ μπορεί να κινείται κυκλικά και γύρω από ένα αντικείμενο και όχι αποκλειστικά γεγονός. (Χούρσογλου, 2005, 6 -7).

<sup>65</sup> Η ερμηνεία του «Τέλους» παραμένει ανοιχτή (Pita, C., και Carlos Martínez, J., 2023, 91).

Ο Γκοντάρ, για να ενισχύσει την κριτική του, υιοθετεί ρηξικέλευθα κινηματογραφικά στοιχεία που παραβιάζουν τους κανόνες. Οι ηθοποιοί απευθύνονται απευθείας στο κοινό<sup>66</sup>, υπογραμμίζοντας την τεχνητή φύση της ταινίας.



*Εικόνα 25. Godard, στιγμιότυπο πίσω από τις κάμερες.*

Δεκάλεπτες σκηνές αφιερώνονται σε πολιτικές συζητήσεις, κουράζοντας το κοινό και τονίζοντας την κενότητα των ιδεολογιών. Η βία και ο κανιβαλισμός εμφανίζονται ως σύμβολα της ηθικής κατάπτωσης της κοινωνίας. Στο κέντρο της ταινίας βρίσκονται η Corrine και ο Roland, ένα ανήθικο και κενό ζευγάρι.

Το "Week-end" του Jean-Luc Godard είναι μια ταινία γνωστή για τις καινοτόμες τεχνικές της και την έντονη πολιτική και κοινωνική της κριτική, και έχει σαφείς επιρροές από τον θεατρικό συγγραφέα και σκηνοθέτη Bertolt Brecht. Ο Brecht είναι γνωστός για τις τεχνικές του *Verfremdungseffekt* ή αλλιώς "αποξενωτικό αποτέλεσμα", οι οποίες χρησιμοποιούνται για να απομακρύνουν το κοινό από το συναισθηματικό δέσιμο με τους χαρακτήρες και να ενθαρρύνουν τη λογική και την κριτική σκέψη.

Η σκηνή του ατυχήματος στην αρχή της ταινίας. Αυτή η σκηνή διαρκεί πολύ περισσότερο από το συνηθισμένο για να προκαλέσει μια αίσθηση αποξένωσης. Η

---

<sup>66</sup> Απευθείας ομιλίες προς την κάμερα.

παρατεταμένη διάρκεια της σκηνής και ο τρόπος που είναι σκηνοθετημένη δημιουργούν μια αποξενωτική εμπειρία για το κοινό, κάτι που θυμίζει τις τεχνικές του Μπρεχτ. Πολλές από τις διαλογικές σκηνές στην ταινία δεν εξυπηρετούν την ανάπτυξη της πλοκής με τον παραδοσιακό τρόπο, αλλά περισσότερο λειτουργούν ως σχολιασμός πάνω στις κοινωνικές και πολιτικές θεματικές της ταινίας. Η μη γραμμική αφήγηση (αχρονικότητα)<sup>67</sup> και οι επαναλαμβανόμενες παρεμβολές διακόπτουν την ομαλή ροή της ιστορίας, δημιουργώντας μια αίσθηση αποσύνδεσης.



*Εικόνα 26. Η ταινία, Weekend (Σαββατοκύριακο)*

Αυτές οι τεχνικές δείχνουν την επιρροή του Brecht στην ταινία, καθιστώντας το Weekend ένα έργο που συνδυάζει την κινηματογραφική και θεατρική καινοτομία για να προσφέρει κριτική σκέψη και προβληματισμό. Δολοφόνοι, υβριστές και κλέφτες Η σχέση τους βασίζεται στην αμοιβαία εκμετάλλευση και στο κυνικό κυνήγι του κέρδους.

Ίσως λοιπόν το "Τέλος" να μην αποτελεί το τέλος του κινηματογράφου, αλλά μάλλον μια πρόκληση για επαναπροσδιορισμό και κριτική ματιά απέναντι στην 7η τέχνη και τον κόσμο γύρω μας. Η έννοια της αποστασιοποίησης στον κινηματογράφο του Godard δεν είναι μόνο μια αισθητική επιλογή αλλά και μια πολιτική πράξη (Τερζής, 2017).

---

<sup>67</sup> Δεν ορίζεται η έννοια συνέχειας και κινείται διαφορετικά από τον μετρούμενο χρόνο (Fisher-Lichte, 2018, 265).

## 2.2 Η ταινία «Θίασος» του Θόδωρου Αγγελόπουλου

### 2.2.1. Γενική εισαγωγή: Ο αριστουργηματικός «Θίασος» και η σημασία του

Ο Θίασος, αριστούργημα του 1975, αποτελεί μια τοιχογραφία της ελληνικής ιστορίας και ψυχής, υφασμένη με μαεστρία από τον Θόδωρο Αγγελόπουλο. Η ταινία, με την εμβληματική ασπρόμαυρη αισθητική της και την αργή, μελαγχολική αφήγηση, ακολουθεί τον θίασο του Οδυσσέα, μια ομάδα περιπλανώμενων ηθοποιών που διασχίζουν την Ελλάδα της δεκαετίας του '50, παρουσιάζοντας το λαϊκό δράμα "Γκόλφω". Στο πεδίο της αφήγησης<sup>68</sup>, η αντίθεση λόγου και εικόνας αναδεικνύεται σε ένα ιδιαίτερα γοητευτικό εργαλείο. Η εικόνα, με την ρεαλιστική της απεικόνιση, γίνεται το καμβά πάνω στον οποίο ο λόγος υφαίνει ιστορίες, ερμηνείες και συναισθήματα (Σωτηροπούλου, 1995). Σύμφωνα με τον Θεόδωρο Αγγελόπουλο, η δημιουργία μιας ενιαίας εμπειρίας από δύο αλληλένδετα, αλλά αντίθετα, περιβάλλοντα δεν βαραίνει αποκλειστικά τον σκηνοθέτη. Ο ενεργός θεατής καλείται επίσης να συμμετάσχει ενεργά στην ερμηνεία και σύνθεση του έργου, συνεισφέροντας με τις δικές του σκέψεις, συναισθήματα και εμπειρίες. Ο θεατής πρέπει να εμπλακεί στην ανακάλυψη των στοιχείων που δεν περιλαμβάνονται στην εικόνα και να τα ανασυνθέσει (Λαμπρόπουλος, 2023).

Ο Θίασος ξεπερνά τα όρια μιας απλής ταινίας εποχής. Αγγίζει θέματα διαχρονικά μέσω μιας πολυεπίπεδης αφήγησης, όπως η μνήμη, η ταυτότητα, η απώλεια, η κοινωνική αδικία και η πολιτική καταπίεση. Η αφήγηση, μη γραμμική και γεμάτη συμβολισμούς, καλεί τον θεατή σε ενεργή συμμετοχή, αφήνοντας κενά και ασάφειες για ερμηνεία.

Η ταινία υιοθετεί μια ενδιαφέρουσα αντίθεση λόγου και εικόνας. Ο ρεαλισμός των εικόνων, με τα τοπία της ελληνικής υπαίθρου και τα πρόσωπα των ηθοποιών, έρχεται σε πλήρη αρμονία με τον ποιητικό λόγο, γεμάτο λυρισμό και φιλοσοφικές σκέψεις. Αυτή η αντίθεση εντείνει τα συναισθήματα, προσδίδει βάθος στους χαρακτήρες και δημιουργεί μια ατμόσφαιρα νοσταλγίας και περισυλλογής.

Ο Αγγελόπουλος, μέσα από τον Θίασο, υιοθετεί την ιδέα της "συνεχούς ιστορίας". Η ταινία δεν εστιάζει σε ένα μεμονωμένο γεγονός, αλλά συνδέει το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον, παρουσιάζοντας την Ελλάδα ως μια δυναμική οντότητα με πλούσια

---

<sup>68</sup> Η ταινία εκπέμπει μια άκρως ποιητική χροιά (Σωτηροπούλου, 1995, 74).

ιστορία και ταυτότητα. Οι χαρακτήρες, με τις ιστορίες και τα βιώματά τους, φέρουν το βάρος της συλλογικής μνήμης (Φίλιππας, 2017), ενώ τα θεατρικά δρώμενα λειτουργούν ως σύμβολα της διαχρονικότητας της τέχνης και της ανθρώπινης εμπειρίας. Ο Θίασος αποτελεί ένα αριστούργημα του ελληνικού κινηματογράφου, με διαχρονική αξία και παγκόσμια αναγνώριση. Η ταινία αγγίζει βαθιά συναισθήματα, καλεί σε κριτική σκέψη και προσφέρει μια μοναδική ματιά στην ελληνική ψυχή και ιστορία. Η αντίθεση λόγου και εικόνας, σε συνδυασμό με την ιδέα της "συνεχούς ιστορίας", καθιστά τον Θίασο μια ταινία γεμάτη νοήματα, ηθικά συμφραζόμενα, νοσταλγικά συναισθήματα και ερμηνευτικές δυνατότητες.

Ο Θίασος του Θόδωρου Αγγελόπουλου, πηγαίνοντας πέρα από την απλή αφήγηση μιας ιστορίας, αγγίζει με ευαισθησία και οξυδέρκεια θέματα συλλογικής και ατομικής μνήμης, υιοθετώντας παράλληλα στοιχεία μπρεχτικής αισθητικής. Η ταινία διαπλέκει ιστορικά γεγονότα με προσωπικές μνήμες, δημιουργώντας ένα ψηφιδωτό του ελληνικού παρελθόντος. Η χρήση της μουσικής, συμβόλων και αλληγοριών ενισχύει την αίσθηση της μνήμης, καλώντας τον θεατή σε μια ενεργή και συνεχή ερμηνεία. Ο Αγγελόπουλος δεν εστιάζει μόνο στις τραγικές στιγμές της ελληνικής ιστορίας, αλλά υμνεί παράλληλα την ανθεκτικότητα και την ευαισθησία του λαού (Λαμπρόπουλος, 2023). Η ταινία υιοθετεί στοιχεία μπρεχτικής αισθητικής, προωθώντας την αποστασιοποίηση και την κριτική σκέψη του θεατή. Η χρήση μακρών πλάνων, η απουσία μουσικής σε κομβικά σημεία και η εστίαση στα πρόσωπα και τα βλέμματα ενισχύουν την αίσθηση του διδακτισμού.

Ο Αγγελόπουλος πίσω από το κινηματογραφικό σασπένς θέτει ερωτήματα για την ηθική, την πολιτική και την κοινωνική πραγματικότητα, καλώντας τον θεατή σε διάλογο. Η μουσική, κυρίως του Μίκη Θεοδωράκη, διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στην ταινία, ενισχύοντας τα συναισθήματα και υπογραμμίζοντας την ατμόσφαιρα. Ο Αγγελόπουλος κάνει χρήση συμβόλων και αλληγοριών, προσδίδοντας πολυπλοκότητα και βάθος στην ταινία.

Ακολούθως, αναδεικνύεται η σύνδεση του κινηματογράφου του Αγγελόπουλου, ο οποίος σταθερά χρησιμοποιεί το πλάνο-σεκάνς, με την πνευματικότητα και τη στοχαστική-ποιητική (Horton, 1997), καθώς και θρησκευτική προσέγγιση του κόσμου και της Ιστορίας. Επιπλέον, τονίζεται η επίδραση της βυζαντινής εικαστικής αντίληψης



στις εικόνες του Αγγελόπουλου. Ο Αγγελόπουλος υιοθετεί μια ποιητική ματιά στην ιστορία, δίνοντας έμφαση στην ατμόσφαιρα και στα συναισθήματα. Η ταινία χαρακτηρίζεται από μακροσκελή πλάνα και αργό ρυθμό, προσκαλώντας τον θεατή σε μια αφοσιωμένη παρατήρηση και σκέψη.

Ο Θίασος αποτελεί ένα σινεμά πολιτικής και κοινωνικής κριτικής, ατενίζοντας με κριτικό βλέμμα την ταραχώδη ιστορία της Ελλάδας. Καταγγέλλει την καταπίεση, την αδικία και την διαφθορά, ενώ παράλληλα υμνεί την ελπίδα και την αξία της αντίστασης. Ο Αγγελόπουλος δεν προσφέρει εύκολες απαντήσεις, αλλά καλεί τον θεατή σε μια ενεργή σκέψη και δράση.

Ο Θίασος του Αγγελόπουλου ξεπερνά τα όρια του ψυχαγωγικού κινηματογράφου, αγγίζοντας με ευαισθησία και κριτική ματιά θέματα μνήμης, ιστορίας, πολιτικής και κοινωνίας. Η μπρεχτική αισθητική, η χρήση συμβόλων και αλληγοριών και η μαεστρική σκηνοθεσία καθιστούν τον Θίασο ένα αριστούργημα του ελληνικού και παγκόσμιου κινηματογράφου, που διατηρεί την ακμή του έως σήμερα.

### 2.2.2.Πλοκή: Μια οδύσσεια μέσα από τον εμφύλιο

Ο Θίασος, αριστούργημα του 1975 σε σκηνοθεσία και σενάριο του Θόδωρου Αγγελόπουλου, αποτελεί ορόσημο στην ιστορία του ελληνικού και παγκόσμιου κινηματογράφου. Η ταινία, διάρκειας 230 λεπτών, αφηγείται την περιπλάνηση ενός θιάσου στην Ελλάδα από το 1939 έως το 1952, φόντο την ταραχώδη ιστορική περίοδο που σηματοδεύτηκε από τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, την Κατοχή, τον Εμφύλιο και την μετεμφυλιακή εποχή (Aggelopoulos, 2008). Πέρα από την ιστορική της διάσταση, η ταινία αγγίζει διαχρονικά θέματα, όπως η οικογένεια, η μνήμη, η τιμή, η προδοσία, η εξουσία και η ατομική ελευθερία. Ο Αγγελόπουλος υφαίνει με μαεστρία το προσωπικό με το πολιτικό, συνθέτοντας ένα μνημειώδες έργο που ξεπερνά τα στενά όρια του ελληνικού κινηματογράφου. Ο πόλεμος έχει πια τελειώσει. Όμως η Ελλάδα, πληγωμένη αλλά όχι λυγισμένη, προσπαθεί να βρει ξανά τα βήματά της. Ο Ορέστης, πλέον ένας ώριμος άνδρας σηματοδεδεμένος από τις τραγωδίες, ονειρεύεται να ξαναστήσει τον θίασο. Ξεκινά ένα ταξίδι στην ερημωμένη ύπαιθρο, αναζητώντας τα χαμένα μέλη

του. Συναντά ανθρώπους που φέρουν τα σημάδια του πολέμου, ψάχνοντας για νόημα και ελπίδα.

Η ταινία ξεκινά με την Ελλάδα υπό την δικτατορία του Μεταξά και φτάνει έως τις εκλογές του 1952, όπου επικράτησαν οι δυνάμεις της Δεξιάς. Ο θίασος, με την παράσταση της "Γκόλφως" του Περεσιάδη, έρχεται σε επαφή με την σκληρή πραγματικότητα της εποχής, βιώνοντας τις κακουχίες του πολέμου, την καταπίεση της Κατοχής, τις διχόνοιες του Εμφυλίου και την μετεμφυλιακή καταπίεση. Η ταινία αγγίζει με ευαισθησία θέματα όπως η εκτέλεση αντιστασιακών, η δίωξη των αριστερών, η προπαγάνδα και η λογοκρισία. Παράλληλα, ο Αγγελόπουλος αφήνει αιχμές για την υποκρισία και την διαφθορά που διαφθείρουν την ελληνική κοινωνία (Λαμπρόπουλος, 2023).. Η ταινία εστιάζει στους ανθρώπινους χαρακτήρες και τις ατομικές τους ιστορίες, φέρνοντας στο προσκήνιο την ανθρώπινη εμπειρία μέσα στο πλαίσιο της Ιστορίας.

Ο Θίασος αποτελεί μια κινηματογραφική εμπειρία που ξεπερνά τα όρια της απλής ψυχαγωγίας. Η ταινία καλεί σε κριτική σκέψη, ενώ παράλληλα αγγίζει διαχρονικά ανθρώπινα συναισθήματα.

### 2.2.3.Ανάλυση ταινίας: Μια πολυφωνική αφήγηση της Ελλάδας του μεσοπολέμου

Ο *Θίασος* θεωρείται μια από τις σημαντικότερες ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου. Γινόμαστε αφηγητές μιας επικής αφήγησης των πληγών του ανθρώπου που ζει τον πόλεμο και θρηνεί βουβά. Η ιδέα του Μπρεχτ ξεχωρίζει ήδη από τα πρώτα πλάνα καθώς το άνοιγμα της αυλαίας καθίζει τον θεατή σε θέατρο παρότι παρακολουθεί σινεμά. Ξεκινώντας τοποθετεί τον ανυποψίαστο θεατή σε μια δραματική αφήγηση συνοδευόμενη από τον απόηχο ενός ακορντεόν. Ο ίδιος ο θεατής ανάμεσα στις τόσες σιωπές και επαναλήψεις τον μοτίβων δράσης συμμετέχει σε μια εποχή διχασμού. Οι άνθρωποι κινούνται ενοχικά με σκυμμένο κεφάλι ενώ με κάθε ευκαιρία (σφυρίγματα, τραγούδι, χορός) ξεσπούν σπάζοντας την μελαγχολία.

Σε μια ταραγμένη Ελλάδα, που σημαδεύεται από πολέμους, κατοχές και διχασμούς, ένας θίασος περιπλανιέται, φέρνοντας τέχνη και μνήμη σε μια πληγωμένη κοινωνία. Ο Ορέστης, ο ηγέτης του θίασου, οδηγεί τα βήματά τους σε ένα ταξίδι γεμάτο τραγωδίες

και ελπίδες. Η δεκαετία του '30 βρίσκει τον Ορέστη, ένα νεαρό άνδρα γεμάτο όνειρα, να ηγείται ενός θιάσου που διασχίζει την ελληνική ύπαιθρο. Η Γκόλφω, ένα βουκολικό δράμα γεμάτο έρωτα, προδοσία και θάνατο, ζωντανεύει στις σκηνές, ψυχαγωγώντας τους κατοίκους των χωριών. Η Ελλάδα, όμως, σιγοκαίει. Ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος πλησιάζει, φέρνοντας μαζί του σκοτεινά σύννεφα.

Ο πόλεμος σαρώνει την Ελλάδα. Ο θιάσος διαλύεται, με τα μέλη του να ακολουθούν διαφορετικούς δρόμους. Ο Ορέστης, όντας πατριώτης, εντάσσεται στην Αντίσταση, πολεμώντας για την ελευθερία της πατρίδας του. Η Ελλάδα βυθίζεται στο χάος. Ιταλική κατοχή, γερμανική κατοχή, Εμφύλιος Πόλεμος. Ο πρωταγωνιστής χάνει την αγαπημένη του Έλλη και άλλους αγαπημένους του, βιώνοντας αβάσταχτες απώλειες και ηθικά διλήμματα. Στον Θίασο του Αγγελόπουλου, η ταχύτητα του κάδρου, τόσο η διάρκεια όσο και η ταχύτητα κίνησης, παίζει κομβικό ρόλο στην έκφραση συναισθημάτων<sup>69</sup>, στην ερμηνεία της αφήγησης και στη δημιουργία ατμόσφαιρας. Η χρήση μακρών πλάνων, με αργή κίνηση κάμερας, επιτρέπει στους θεατές να αφοσιωθούν στο τοπίο, στους χαρακτήρες και στις σκέψεις τους.

Η χρήση σύντομων πλάνων, με γρήγορη κίνηση κάμερας, δημιουργεί μια αίσθηση δυναμισμού και έντασης, αντικατοπτρίζοντας την αγωνία ή την ταραχή των χαρακτήρων. Τα σύντομα πλάνα μπορούν να δημιουργήσουν μια αίσθηση αποσπασματικότητας, αντικατοπτρίζοντας την αστάθεια και την αβεβαιότητα της ζωής. Ακόμη οι ξαφνικές αλλαγές στην ταχύτητα του κάδρου μπορούν να χρησιμοποιηθούν για να υπογραμμίσουν ξαφνικές αλλαγές στα συναισθήματα ή στην ατμόσφαιρα του θεατή. Η χρήση διαφορετικών ταχυτήτων κίνησης κάμερας μπορεί να έχει συμβολική σημασία, υποδηλώνοντας την πάροδο του χρόνου ή την αλλαγή της μοίρας των χαρακτήρων. Πιο συγκεκριμένα:

1. Η σκηνή του θανάτου: Στη σκηνή του θανάτου του Θύμιου, η κάμερα κινείται αργά και με σεβασμό, επιτρέποντας στους θεατές να πενήσουν την απώλεια.
2. Η σκηνή της διαφυγής: Στη σκηνή της διαφυγής του Φώτη, η κάμερα κινείται γρήγορα και με ένταση, αντικατοπτρίζοντας τον κίνδυνο και την αγωνία του χαρακτήρα.

---

<sup>69</sup>Για παράδειγμα τα μακρά πλάνα μπορούν να δημιουργήσουν μια αίσθηση γαλήνης και ηρεμίας, επιτρέποντας στους θεατές να απορροφήσουν την ομορφιά του περιβάλλοντος (Bordwell, D., & Thompson, K., 2011, 287).

3. Η σκηνή της επιστροφής: Στη σκηνή της επιστροφής του Θύμιου, η κάμερα αλλάζει ταχύτητα ξαφνικά, υποδηλώνοντας την αλλαγή της μοίρας του χαρακτήρα και την αβεβαιότητα του μέλλοντος του.

Συνολικά, η χρήση της ταχύτητας του κάδρου στον Θίασο του Αγγελόπουλου αποτελεί ένα ισχυρό εργαλείο αφήγησης που συμβάλλει στην ερμηνεία των χαρακτήρων, στην ανάπτυξη της ατμόσφαιρας και στην ερμηνεία της αφήγησης (Aggelopoulos, 2008). Ανάμεσα στις σκηνές, η ταινία ενσωματώνει στατικές λήψεις τοπίων με ένα γκριζάρισμα που ίσως οφείλεται σε πραγματική καταχνιά<sup>70</sup> στην ατμόσφαιρα. Ο θίασος ολοένα ξαναζωντανεύει. Οι θεατές γινόμαστε μάρτυρες σε αναπαραστάσεις που ανεβαίνουν σε έρημα τοπία, φέρνοντας φωνή στους νεκρούς και μνήμη στους ζωντανούς. Η τέχνη γίνεται όχημα έκφρασης, αντίστασης και ελπίδας. Ο Ορέστης και οι ηθοποιοί του, με κάθε παράσταση, υψώνουν έναν ύμνο στη ζωή και στην ανθρωπιά.

Ο Θίασος του Αγγελόπουλου αγγίζει με μαεστρία θέματα ιστορίας, μνήμης, ταυτότητας και τέχνης. Το φόντο της ταινίας και οι υποδηλώσεις της συμβολίζουν την Ελλάδα, έναν λαό που βίωσε πολλές δοκιμασίες αλλά διατήρησε την ψυχή του ζωντανή. Το ταξίδι του Ορέστη αντιπροσωπεύει την αναζήτηση ταυτότητας σε έναν κόσμο που έχει πληγωθεί βαθιά. Η θεατρική παράσταση γίνεται σύμβολο τέχνης, μνήμης και ελπίδας, υπενθυμίζοντας τη δύναμη της ανθρώπινης ψυχής να ξεπερνά τις κακουχίες. Σημαντικό στοιχείο στον Αγγελόπουλο είναι η λειτουργία της μουσικής, η ηχητική επένδυση παρούσα στο μεγαλύτερο μέρος της.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον αποκτά η υποκειμενική χρήση των πλάνων<sup>71</sup> που εξυπηρετεί την τεχνική της αποστασιοποίησης. Στο σινεμά του Θόδωρου Αγγελόπουλου, η υποκειμενική χρήση πλάνων, δηλαδή η χρήση πλάνων που υποτίθεται ότι αντιπροσωπεύουν την οπτική γωνία ενός χαρακτήρα, συχνά υπηρετεί τον σκοπό της αποστασιοποίησης του θεατή από την αφήγηση και τους χαρακτήρες (Φίλιππας, 2017). Η χρήση κοντινών πλάνων (close-ups) στα μάτια ή στο πρόσωπο ενός χαρακτήρα μπορεί να δημιουργήσει μια αίσθηση οικειότητας και ενσυναίσθησης. Αυτό συμβαίνει και με την χρήση υποκειμενικής κάμερας από τον Αγγελόπουλο, όπου η κάμερα κινείται και διακρίνει με τον ίδιο τρόπο που θα έκρινε ο χαρακτήρας, καθώς μπορεί να

<sup>70</sup> Παρά το γεγονός ότι η καταχνιά είναι ήπια, οι έντονες χρωματικές αντιθέσεις γίνονται αντιληπτές από την όρασή μας (Bordwell, D., & Thompson, K., 2011, 226).

<sup>71</sup> Τεχνικές υποκειμενικών πλάνων (Bordwell, D., & Thompson, K. (2011, 303).

τοποθετήσει τον θεατή στη θέση του χαρακτήρα. Σημαντικό ρόλο στην αποξένωση, παίζει η χρήση ηχητικών εφέ και μουσικής (ακορντεόν και φυσικός ήχος) που ακούγονται υποκειμενικά, από την οπτική γωνία του εκάστοτε χαρακτήρα, ενισχύοντας την αίσθηση της σύνδεσης με το γεγονός. Για παράδειγμα, η αφήγηση του γέρου Αντώνη φέρει διδακτικό χαρακτήρα, θέτοντας ερωτήματα για την ηθική και την πολιτική πραγματικότητα. Ας κοιτάξουμε από κοντά πιο συγκεκριμένα σκηνές που ενσαρκώνουν την μπρεχτική αποξένωση:

1. Η σκηνή της επιστροφής: Στη σκηνή της επιστροφής του Θύμιου στον Θίασο, η κάμερα εστιάζει στο πρόσωπό του σε κοντινό πλάνο. Η ερμηνεία του ηθοποιού είναι συγκρατημένη και η κάμερα παραμένει στατική. Στο μυαλό του θεατή δημιουργείται μια αίσθηση μυστηρίου και αβεβαιότητας, αφήνοντας τον θεατή να αναρωτιέται για την τύχη του χαρακτήρα
2. Η σκηνή του θανάτου: Στη σκηνή του θανάτου του Θύμιου στον Θίασο, η κάμερα εστιάζει στο πρόσωπό του σε κοντινό πλάνο. Η ερμηνεία συγκρατημένη και η κάμερα παραμένει στατική. Αυτός ο συνδυασμός δημιουργεί μια αίσθηση οικειότητας, αλλά παράλληλα αποτρέπει τον θεατή από το να βιώσει πλήρως το συναισθηματικό φορτίο της σκηνής.
3. Η σκηνή της διαφυγής: Στη σκηνή της διαφυγής του Φώτη στον Θίασο, η κάμερα ακολουθεί τον χαρακτήρα καθώς τρέχει. Η κάμερα παραμένει στατική και η ερμηνεία του ηθοποιού είναι συγκρατημένη. Δημιουργείται η αίσθηση έντασης, αλλά παράλληλα αποτρέπει τον θεατή από το να ταυτιστεί πλήρως με τον χαρακτήρα και την αγωνία του.

Ας εστιάσουμε στην τελετουργικοποιημένη συμπεριφορά<sup>72</sup>, όπως αυτή που παρατηρείται σε τελετές, θρησκευτικές λειτουργίες και καλλιτεχνικές εκδηλώσεις της καθημερινής ζωής<sup>73</sup>, όπου αποτελεί ένα μέσο ελέγχου των ορίων ανάμεσα στο παιχνίδι του πλασματικού και το "αληθινό". Η τελετουργική φύση των παραστάσεων εντείνει πάντοτε τα συναισθήματα και δημιουργεί μια αίσθηση διαχρονικότητας αυτού που προβάλλεται. Επιπρόσθετα η ταινία απεικονίζει διάφορα λαϊκά έθιμα, όπως γάμους,

<sup>72</sup> Στον Θίασο του Αγγελόπουλου, η τελετουργία διαδραματίζει σημαντικό ρόλο, προσδίδοντας βάθος και πολυσημία στην αφήγηση (Schechner 2011, 120).

<sup>73</sup> Η τελετουργία στον Θίασο δεν αποτελεί απλώς μια αναπαράσταση πραγματικών γεγονότων, αλλά φέρει συμβολική σημασία. Αυτές οι τελετουργίες φέρνουν στο προσκήνιο τις προσωπικές τους ανάγκες, πεποιθήσεις και αντιλήψεις για τον κόσμο.

κηδείες και πανηγύρια. Η τελετουργική δομή αυτών των εθίμων φέρνει στο προσκήνιο κοινωνικές νόρμες και αξίες, ενώ παράλληλα υπογραμμίζει την κυκλικότητα του χρόνου και την επαναλαμβανόμενη φύση της ζωής. Μέσα από τις τελετουργίες, οι χαρακτήρες αναζητούν την ταυτότητά τους και τη θέση τους στον κόσμο. Παρά το ότι οι τεχνικές αυτές δημιουργούν μια αίσθηση οικειότητας, ο Αγγελόπουλος τις αξιοποιεί με τρόπο που οδηγεί στην αποστασιοποίηση του θεατή. Ωστόσο είναι η τέχνη υπεύθυνη για την ιστορία;

Ο σκηνοθέτης Θ. Αγγελόπουλος συνθέτει μια ταινία που ξεπερνάει τα σύνορα του κινηματογράφου προκαλώντας σκανδαλιστικές αντιδράσεις. Υπό το σκηνοθετικό βλέμμα του Αγγελόπουλου η ιστορία, η μνήμη αποκρυπτογραφεί την Ελλάδα του Μεσοπολέμου αφήνοντας στην κρίση του θεατή το εύρος της πληγής που θα του αφήσει (Φίλιππας, 2017). Οι κινηματογραφικές εικόνες μέσα από τον ομοιόμορφο και λευκό φωτισμό, εξετάζουν την ταυτότητα των ηρώων και τα ίδια τα πρόσωπα βρίσκονται σε μια διαρκή υπαρξιακή αναζήτηση (Kyriakos, 2018).

Παρακολουθούμε πρόσωπα μεταβλητά. Το θέμα της εξορίας, η πολιτική καταπίεση, η περιορισμένη βούληση και η έννοια των συνόρων δημιουργούν εικόνες συμπόνιας και ένα ηχηρό κάλεσμα συλλογικότητας. Υπάρχει διάθεση μιας ειρηνικής νοστροπίας, ο συνεχής διάλογος με την ιστορία αποκτούν νόημα μέσα από επαναστατικούς συμβολισμούς. Ανακαλύπτουμε σταδιακά την ατομική και οικουμενική διαφθορά, την ελληνική ουτοπία που είναι προσκολλημένη σε αξιακά τεχνάσματα και ηρωισμούς που αφορούν το παρελθόν.

Η ταινία θα μπορούσε να γυριστεί σε ασπρόμαυρο νουάρ φιλμ, καθώς η έντονη ατμοσφαιρική του προσέγγιση που επιτυγχάνεται μέσα από θολωμένα και μακρινά πλάνα επιδεικνύοντας την έννοια της αποξένωσης (αποεξοικειοποίησης)<sup>74</sup>. Η παρουσίαση ιστορικών γεγονότων με τρόπο που αμφισβητεί κυρίαρχες ερμηνείες και αποκαλύπτει κρυφές αλήθειες, ωθεί το κοινό σε κριτική σκέψη. Οι ηθοποιοί, αποστασιοποιημένοι από τους ρόλους τους, λειτουργούν ως αφηγητές, παρουσιάζοντας τα γεγονότα με ουδέτερο τρόπο. Η ειρωνεία και το χιούμορ μπορούν να

---

<sup>74</sup> Τα στοιχεία αντλήθηκαν από τις σημειώσεις της ενότητας ΔΓΡ 64 του Μεταπτυχιακού Προγράμματος 11 Σπουδών στη Δημιουργική Γραφή του ΕΑΠ.

χρησιμοποιηθούν για να αποδραματοποιήσουν σοβαρά θέματα και να προκαλέσουν κριτική σκέψη.

Συνοψίζοντας, η αποξένωση αποτελεί απαραίτητο εργαλείο στην "ιστορικοποίηση", καθώς ωθεί το κοινό σε μια ενεργή και κριτική σκέψη απέναντι στο παρελθόν, αμφισβητώντας κυρίαρχες ερμηνείες και ανοίγοντας νέες οπτικές γωνίες για την κατανόηση ιστορικών γεγονότων. Η μουσική μπορεί να ασκήσει κριτική σε ηθικές συμπεριφορές και καταστάσεις, ωθώντας το κοινό σε κριτική σκέψη. Γενικά δεν εντοπίζονται ειδικά εφέ<sup>75</sup>, όμως εντοπίζουμε ξεχωριστά, εντελώς αυτόνομα και εναλλακτικά επίπεδα δράσης.

Συνολικά, η σκηνοθετική προσέγγιση στο επικό θέατρο, με την έμφαση στην ευελιξία, την αφηρημένη απεικόνιση, τον λευκό φωτισμό, δημιουργεί έναν κόσμο σε ροή (Rokem, 2019), αντικατοπτρίζοντας την πολυπλοκότητα της ιστορίας και ωθώντας το κοινό σε κριτική σκέψη. Η μουσική, με την ερμηνευτική και κριτική της λειτουργία, ενισχύει την εμπειρία και τονίζει το νόημα της δράσης.

Στον Θίασο του Θόδωρου Αγγελόπουλου, ο χορός δεν αποτελεί απλώς μια μορφή ψυχαγωγίας ή διασκέδασης, αλλά ένα ουσιαστικό στοιχείο της αφήγησης, ένα είδος επιτέλεσης<sup>76</sup>, με πολλαπλές ερμηνείες και συμβολισμούς. Ο χορός γίνεται μέσο έκφρασης για τους χαρακτήρες, αποτυπώνοντας συναισθήματα που δύσκολα εκφράζονται με λόγια. Αυτό αποτρέπει την πλήρη ταύτιση με τους χαρακτήρες. Η κάμερα εστιάζει στο πρόσωπο του θύματος, ενώ οι εκτελεστές παραμένουν εκτός κάδρου, ενισχύοντας την αίσθηση της αποστασιοποίησης.

Τα μπρεχτικά στοιχεία στον Θίασο δεν αποτελούν απλά μια τυπική εφαρμογή της θεωρίας του Μπρεχτ, αλλά υπηρετούν οργανικά την αφήγηση και το ιδεολογικό μήνυμα της ταινίας. Ο Αγγελόπουλος, με μαεστρία, υιοθετεί στοιχεία μπρεχτικής αισθητικής, καλώντας τον θεατή σε μια ενεργή σκέψη και κριτική ματιά απέναντι στην ιστορία και την κοινωνική πραγματικότητα. Πέρα από τις ήδη αναλυθείσες σκηνές, ο Θίασος του Θόδωρου Αγγελόπουλου φέρει μπρεχτικά στοιχεία σε πλήθος άλλων,

---

<sup>75</sup> Εκτός από τα παραδοσιακά καλλιτεχνικά μέσα, η δημιουργία προοπτικών σχέσεων στην εικόνα μπορεί να επιτευχθεί και με τη χρήση «ειδικών εφέ» (Bordwell, D., & Thompson, K., 2011,255.)

<sup>76</sup> Ο χορός στον «Θίασο» λειτουργεί πολυδιάστατα ασκώντας κοινωνική επιτέλεση (Schechner, 2011, 62).

προσδίδοντας βάθος και πολυπλοκότητα στην αφήγηση. Ας εξετάσουμε μερικά χαρακτηριστικά παραδείγματα:

1. Η Σκηνή της συνάντησης του Ορέστη με τον Φώτη: Η συνάντηση του Ορέστη με τον Φώτη, έναν παλιό του σύντροφο από τον Εμφύλιο, φέρνει στο προσκήνιο τις πληγές του παρελθόντος και την αδυναμία λήψης εύκολων απαντήσεων. Η σκηνή διαδραματίζεται σε δύο επίπεδα: η συζήτηση των δύο αντρών και η παράσταση του θιάσου στο βάθος. Αγγελόπουλος χρησιμοποιεί σύμβολα, όπως η σημαία και η φωτογραφία, για να υπογραμμίσει σημαντικά θέματα. Αυτό προσθέτει ένα επίπεδο ερμηνείας στην ταινία και καλεί τον θεατή να αναζητήσει βαθύτερα νοήματα. Η κάμερα εστιάζει στα πρόσωπα και τα λόγια των χαρακτήρων, καλώντας τον θεατή σε κριτική σκέψη για την ερμηνεία των γεγονότων και την ηθική διάσταση των πράξεων.

2. Η Σκηνή της σύλληψης του Ορέστη: Η σκηνή της σύλληψης του Ορέστη διαδραματίζεται με γρήγορο ρυθμό και έντονη δράση, υπογραμμίζοντας την αδικία και την καταπίεση. Η κάμερα εστιάζει στα βίαια γεγονότα, ενώ παράλληλα διατηρεί μια ουδέτερη στάση, καλώντας τον θεατή σε κριτική σκέψη για την έννοια της δικαιοσύνης και την ηθική διάσταση των πράξεων.

Η εστιακή απόσταση ενός φακού δεν επηρεάζει μόνο το μέγεθος και την παραμόρφωση του σχήματος και της κλίμακας των αντικειμένων στη φωτογραφία. Επιπλέον, καθορίζει και το βάθος πεδίου, δηλαδή το εύρος των αποστάσεων μπροστά από τον φακό εντός του οποίου τα αντικείμενα μπορούν να εστιάσουν και να αποτυπωθούν με ευκρίνεια (Bordwell, D., & Thompson, K., 2011). Με άλλα λόγια, η εστιακή απόσταση όχι μόνο ρυθμίζει το πόσο "μεγαλώνει" ή "αλλοιώνεται" η μορφή και η αναλογία των θεμάτων, αλλά παράλληλα οριοθετεί και το εύρος των αποστάσεων στο οποίο τα αντικείμενα μπορούν να απεικονιστούν με σαφήνεια.

Τα μπρεχτικά στοιχεία συμβάλλουν στην δημιουργία μιας ατμόσφαιρας αποστασιοποίησης και κριτικής σκέψης, καθιστώντας τον Θίασο ένα αριστούργημα του ελληνικού και παγκόσμιου κινηματογράφου (Rokem, 2019). Ο θεατής δεν είναι απλώς θεατής, αλλά ενεργός συμμετέχων στην ερμηνεία της ταινίας. Αξίζει να τονίσουμε ότι η ερμηνεία των μπρεχτικών στοιχείων στον Θίασο είναι πολυδιάστατη και ανοιχτή σε διαφορετικές οπτικές. Ο Αγγελόπουλος αποφεύγει την έντονη συναισθηματική φόρτιση, η οποία θα μπορούσε να αποσπάσει την προσοχή του θεατή



από τα κεντρικά θέματα. Αυτό δημιουργεί μια αίσθηση αποστασιοποίησης και ενθαρρύνει την αντικειμενική ματιά.

Η αναβίωση, με την ευρεία έννοια του όρου, ορίζεται ως η αναπαράσταση μιας εποχής ή ενός γεγονότος του παρελθόντος.<sup>77</sup> Στον Αγγελόπουλο συναντάμε σκηνές από μάχες, βασιλικές αυλές, ή καθημερινή ζωή μίας άλλης εποχής, ζωντανεύουν με την παρουσία ηθοποιών ντυμένων με αυθεντικά ρούχα, χρησιμοποιώντας αντίγραφα αντικειμένων και εργαλείων της εποχής. Ο Αγγελόπουλος, υιοθετώντας στοιχεία μπρεχτικής αισθητικής, καλεί τον θεατή σε μια ενεργή σκέψη και κριτική ματιά, αφήνοντας παράλληλα ερμηνευτικούς χώρους για τον θεατή.

Συγκεντρωτικά, ο *Θίασος* αποτελεί μια ταινία που αγγίζει διαχρονικά θέματα με τρόπο κριτικό και συμβολικό. Η χρήση της Μπρεχτικής αποστασιοποίησης αποτελεί ένα σημαντικό στοιχείο της επιτυχίας της, καθώς ωθεί τον θεατή σε μια βαθιά συνειδητοποίηση του εαυτού του αλλά και έξω από αυτόν.

---

<sup>77</sup>Επιπλέον, η αναβίωση δυναμώνει την αίσθηση ταυτότητας και ιστορικής συνείδησης στον Αγγελόπουλο (Schechner, 2011, 59).

### 3. Συμπεράσματα – Επίλογος

Η σχέση του Μπρεχτ με τον κινηματογράφο αποτελεί ένα σημαντικό κεφάλαιο στην ιστορία της κινηματογραφικής τέχνης. Ο Μπρεχτ αναζήτησε τρόπους να ενσωματώσει τη θεατρική του θεωρία στον κινηματογράφο, επιδιώκοντας τη δημιουργία ενός αποστασιοποιημένου στυλ που να ενεργοποιεί τον θεατή και να τον καλεί να αναλογιστεί κριτικά το παρακολουθούμενο. Αυτή η προσέγγιση δεν αποτελεί απλή μεταφορά θεατρικών τεχνικών, αλλά μια διαδικασία προσαρμογής και ανασύνθεσης που εξυπηρετεί την επίτευξη νέων κινηματογραφικών εμπειριών.

Ερευνώντας την πιστότητα στις πρωτότυπες θεωρίες του Μπρεχτ η άρρηκτη σχέση του ανθρώπου με το σινεμά δεν αποτελούν αυτοσκοπό κριτικής μεθόδου. Αντίθετα η δημιουργική προσαρμογή και μεταφορά μέσω μιας καλλιτεχνικής διαδικασίας προσθαφαίρεσης οδηγεί συνήθως στα βέλτιστα καλλιτεχνικά αποτελέσματα. Γεγονός που θέτει δύο βασικές αρχές για τη μεταφορά θεατρικών τεχνικών στον κινηματογράφο. Ο εκάστοτε σκηνοθέτης οφείλει να προσαρμόσει την θεωρία στις ιδιαιτερότητες του κινηματογράφου, κάνοντας περικοπές, προσθήκες ή αλλαγές όπου κρίνεται απαραίτητο. Η μεταφορά ενός θεατρικού έργου στον κινηματογράφο δεν είναι μια απλή αντιγραφή. Μόνο μέσω μιας αξιόπιστης προσέγγισης μπορεί να επιτευχθεί ένα καλλιτεχνικά αξιόλογο αποτέλεσμα που σέβεται τις βάσεις της θεωρίας, ενώ παράλληλα προσφέρει μια νέα και συναρπαστική κινηματογραφική εμπειρία.

Συνοψίζοντας, το επικό θέατρο, με τον αντικειμενικό του τόνο και την εστίαση στην κριτική σκέψη, καλεί το κοινό να μην παραμένει παθητικός θεατής, αλλά να ενεργοποιηθεί και να επιδιώξει κοινωνική αλλαγή.

Ραχοκοκαλιά της ιστορίας είναι οι ρεαλιστικές αφηγήσεις. Και στις δύο «επικές» ταινίες ο θεατής γίνεται μάρτυρας αλληλεπίδρασης της ιστορίας, μιας νέας πραγματικής σχέσης εικόνας και ήχου, σκηνοθέτη και θεατή. Οι ταινίες βασίζονται σε αφηγήσεις για να δομήσουν το ψυχοσυνθετικό αποτέλεσμα της ιστορίας και να οδηγήσουν τους θεατές στο φιλτράρισμα και στην επερχόμενη κατανόηση των γεγονότων. Η έννοια της αποστασιοποίησης μπορεί να επιτευχθεί μόνο εάν αποδεχθούμε οι άνθρωποι τον ρόλο μας ως ενεργοί θεατές και πως κάθε έργο τέχνης οφείλει να παράγει ένα οποιαδήποτε συναίσθημα ώστε να αποστασιοποιηθεί κριτικά.

Οι αφηγήσεις εστιάζουν σε μια σειρά από γεγονότα, συνήθως με μια αιτιολογική σχέση<sup>78</sup>, όπου το ένα γεγονός προκαλεί το επόμενο. Οι ταινίες ποτέ δεν είναι όμοιες όμως εκφράζονται μέσα από ορατές συγκινήσεις και κοινούς παραλληλισμούς. Ο Godard δημιουργεί ταινίες κοινωνικής και οργανικής παρατήρησης στα πλαίσια ενός αμιγώς κοινωνικού εργαστηρίου, ενώ ο Θ. Αγγελόπουλος συνθέτει ταινίες- πρότυπα που εάν οι εικόνες μετατρέπονταν σε λέξεις, θα ανακαλύπταμε έναν σύγχρονο και επίκαιρο εθνικό ύμνο.

---

<sup>78</sup> Συχνά, τα αίτια είναι σύνθετα, αφηρημένα ή ίσως να μην είναι άμεσα ορατά (Sorlin Pierre 2004, 67).

## B. Δημιουργικό μέρος

### 1. Σενάριο που εφαρμόζει την αποστασιοποίηση

Στο πλαίσιο διεξαγωγής της διπλωματικής εργασίας το δημιουργικό μέρος της περιλαμβάνεται ένα αυτοτελές, δημιουργικό σενάριο ταινίας μικρού μήκους με αρχή, μέση και τέλος. Ένα τέλος ανοιχτό που αφήνει τον θεατή ελεύθερο να αποφασίσει τον τύπο της οριστικής λύσης στο σενάριο.

Η πλοκή αφήνει την ιστορία να αφηγηθεί από μόνη της τα γεγονότα επιτρέποντας στον αναγνώστη ανοιχτές ερμηνείες. Στόχος να προβληματίσει υπαρξιακά τον άνθρωπο, να αναζητήσει την αλήθεια, εάν είναι μια και μοναδική ή να επιλύσει κοινωνικά θέματα και ψυχολογικά επίκαιρα ζητήματα που διαχρονικά τον απασχολούν. Κάθε διάλογος, ανεπιτυχής ή εύστοχη συνομιλία, κάθε σκέψη κρυφή ή υπονοούμενο, καθιστά τον δημιουργό θεατή και τον θεατή κινηματογραφιστή που ενσωματώνει τις αρχές της τεχνικής αποστασιοποίησης του Μπρεχτ και τεχνικές κινηματογράφησης του Jean-Luc Godard με απότομες μεταβάσεις από πλάνο σε πλάνο να παραλείπεται η δράση. Αυτό δημιουργεί ένα είδος αποσπασματικότητας ανατρέποντες την παραδοσιακή χρονολογική ροή και διαλύοντας την ψευδαίσθηση. Την ίδια στιγμή ανάμεσα σε ένα κολλάζ συνειδήσεων, τα σχόλια της κινηματογραφίας του Θ. Αγγελόπουλου ισχυροποιούν τον κοινωνικό και πολιτικό σχολιασμό μέσω της αφηγηματικής πολυπλοκότητας, των σιωπών και τα μονοπλάνα.

Σκοπός του σεναρίου είναι να αποδοθεί στην πράξη η δημιουργία ενός σεναρίου που διαπνέεται από Μπρεχτικές ιδέες και να καταδειχθεί η δύναμη του σινεμά ως μέσο έκφρασης πολιτισμικού σχολιασμού και κοινωνικής επικοινωνίας.

Το αποστασιοποιημένο σενάριο δεν αποτελεί διασκευή κάποιου υπάρχοντος έργου, αλλά ένα πρωτότυπο έργο που αντλεί έμπνευση από τις αρχές του Μπρεχτ και τις ανατρεπτικές τεχνικές του Γκοντάρ και ποιητική σκηνοθεσία του Αγγελόπουλου. Ο Μπρεχτ, με την αποστασιοποίηση, επιδιώκει να κάνει τον θεατή να αναλογιστεί κριτικά τον κόσμο και να μην απορροφηθεί παθητικά από την αφήγηση. Οι τεχνικές αυτές στο σινεμά μιλούν για μια επαναστατική τέχνη. Η τέχνη αυτή εφαρμόζονται στο σενάριο μέσω της κατάργησης της τέταρτης διάστασης και της εναλλαγής χρονικών και χωρικών πλάνων, που αποσκοπούν στην κριτική αποτίμηση των κοινωνικών και πολιτικών γεγονότων που θίγονται μέσω της εικόνας.

Η αφήγηση του σεναρίου διαδραματίζεται στο νησί της Γαύδου. Οι χαρακτήρες συναντώνται μετά από έξι χρόνια για τις καλοκαιρινές τους διακοπές. Το ένα από τα πρόσωπα αποτελεί πρόσωπο υπαρκτό, όμως δεν πρόκειται για πραγματική ιστορία. Η δομή της ταινίας είναι μη γραμμική, αρκετά κοντά στο στυλ του Godard, όπου ο θεατής ακολουθεί ένα παζλ από εναλλασσόμενες σκηνές και αναφορές χωρίς να ακολουθούν την συμβατική χρονολογική σειρά. Δημιουργώντας λοιπόν ένα ενεργητικό σενάριο που αντιλαμβάνεται την ιστορία σαν να μην γνωρίζει τι θα συμβεί στη συνέχεια. Επισημαίνοντας καίρια σημεία της κυκλικότητας της ιστορίας και τα μοτίβα μακρών πλάνων το σενάριο εμβαθύνει στις σιωπές των χαρακτήρων αναλύοντας τις λεπτομέρειες.

Χρησιμοποιώντας τεχνικές κινηματογράφησης εμπνευσμένες από τον Γκοντάρ και τον Αγγελόπουλο, το σενάριο ενσωματώνει μια αφήγηση συναισθημάτων μακράς διάρκειας ώστε να ενισχύσει το συναισθηματικό φορτίο των σκηνών. Παράλληλα, η χρήση του ήχου και της στενής σκηνοθεσίας δημιουργεί μια ατμόσφαιρα που υπογραμμίζει την αποξένωση και την αποστασιοποίηση των χαρακτήρων από την πραγματικότητα. Ο Μπρεχτ πίστευε ότι η τέχνη ως καταλύτης, και κατ' επέκταση το σινεμά, οφείλουν να λειτουργούν ως κριτική ματιά προς την πραγματικότητα, ωθώντας το κοινό σε κριτική σκέψη και αμφισβήτηση του status quo.

Συνολικά, το σενάριο δεν εκφράζει απλώς μια ψυχολογία αλλά επιδιώκει να ενεργοποιήσει τον θεατή σαν ένα δυναμικό εργαλείο που δύναται να αξιοποιηθεί για την πρόκληση αποστασιοποίησης, της συνειδητοποίησης και την ανατροπή των συμβατικών κανόνων.

## 2. Πρόσωπα σεναρίου

ΜΙΧΑΛΗΣ (33), ΛΗΔΑ (27), ΙΑΣΩΝΑΣ (29), ΆΣΕΡ (33), ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ (5), ΔΑΝΑΗ (28), ΜΙΛΤΟΣ(32)

ΜΙΧΑΛΗΣ (33): Ο 33χρονος Μιχάλης είναι ένας ονειροπόλος άνθρωπος που αγαπά τον ρομαντισμό και ζει με πάθος για τις ιδέες και τα όνειρά του. Με εσωστρέφεια και βαθιά αίσθηση του χιούμορ, έχει την ικανότητα να φωτίζει τη ζωή με αισιοδοξία και θετική ενέργεια ακόμα κι αν όλα βρίσκονται στο χείλος μιας βέβαιης καταστροφής. Παράλληλα, η διάθεσή του για περιπέτεια και ανακάλυψη τον κάνει να αναζητά το

νόημα σε μυστικά και το ανεπανάληπτο σε κάθε μοναδική στιγμή της ζωής του. Το ταξίδι της ζωής του τον οδηγεί σε μια πορεία αυτογνωσίας που συνεχώς προσπαθεί να αποφύγει. Έχει ταξιδέψει σε όλη την Ελλάδα όμως φοβάται τα αεροπλάνα. Παρά την εσωστρέφεια του, ο Μιχάλης είναι επίσης μια κοινωνική προσωπικότητα που απολαμβάνει την παρέα φίλων και τις κοινωνικές εκδηλώσεις.

ΛΗΔΑ (27): Λατρεύει την ποίηση και είναι άθεη. Μόνιμα ερειστική και τρελά ερωτευμένη με τον Μιχάλη. Πραγματίστρια και ασυγκίνητη. Πιστεύει ότι στην ζωή αξίζουν μόνο τα γεράματα, που γινόμαστε όλοι πιο σοφοί και η πολύ παγωμένη μπύρα. Γεννήθηκε στο Μεταξουργείο Αθήνας, όμως πέρασε τα παιδικά της χρόνια στο νησί της Πάρου, μεγαλωμένη με τους παππούδες της. Είναι μοναχοπαίδι και εργαζόταν και εργάζεται στην εστίαση. Έχει σκοπό της ζωής της να ταξιδέψει και να ζήσει ένα διάστημα στο Μάλι της Αφρικής. Τώρα είναι άνεργη. Συνήθως παρεξηγεί και παρεξηγείται.

ΙΑΣΩΝΑΣ (29): Έλληνας, γεννημένος στην Μάνη με σπουδές Νομικής στο Λονδίνο. Ανακάλυψε ότι είναι ομοφυλόφιλος στα δεκαεννιά του. Ανασφαλής με έφεση στις καλές τέχνες και έντονη δημιουργικότητα, αναζητά διαρκώς την πολυτέλεια στην ζωή του. Βαριέται πολύ γρήγορα και γι' αυτό μετακινείται και κατοικεί ανά μικρά χρονικά διαστήματα σε πολλά και διάφορα μέρη της γης. Σε ένα από αυτά «έσωσε» και γνώρισε τον Άσερ. Σταθερός στις σχέσεις του και τις φίλιες του με φιλοδοξία να μην μείνει ποτέ μόνος. Ευκατάστατος από πλούσια οικογένεια αλλά υιοθετημένος καθώς οι γονείς του τον εγκατέλειψαν όταν ήταν μόλις μωρό.

ΑΣΕΡ (33): Σύριος influencer. Ζει από την εφηβεία στο Λονδίνο και δεν μιλά ποτέ για την αληθινή καταγωγή του. Ασχολείται με την μόδα, την διαφήμιση και την φωτογραφία, δίνοντας σημασία στην εικόνα του αλλά και των άλλων. Το σώμα του είναι το δυνατό του σημείο και έχει ιδιαίτερη αυτοπεποίθηση για την εμφάνισή του παρότι αρκετά εσωστρεφής. Μιλάει τρεις ξένες γλώσσες και όσοι τον ξέρουν καλά μιλούν για έναν τέλειο ψεύτη. Δεν έχει φίλους και δεν μιλά για την προσωπική του ζωή. Προέρχεται από φτωχή οικογένεια μεταναστών και έχει μια αδελφή που δεν γνώρισε ποτέ.

ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ (5): Κορίτσι 5 ετών. Ζει σε μια οικογένεια κατά λάθος ή από γνήσιο λάθος. Έχει αδυναμία στην μαμά της και δεν ξέρει τίποτε για τον εαυτό της.

ΔΑΝΑΗ (28): Το όνομά της είναι Δανάη ή αλλιώς «πεταλούδα». Δεν είναι μόνο ένα ευφάνταστο ψευδώνυμο αλλά μια στάσης ζωής, όπως ακριβώς ζουν και οι πεταλούδες. Αντιμετωπίζει δηλαδή κάτι σαν σεξουαλικό διμορφισμό, όπως συμβαίνει με τις πεταλούδες. Δεν ξέρει πολλά για τον εαυτό της, ούτε και οι άλλοι, ενώ έχει μια τάση να είναι οικεία και συμπαθής, σε όποιον την γνωρίζει για πρώτη φορά. Η Δανάη είναι ετοιμόλογη και διορατική, αλλά ταυτόχρονα φέρει ένα βάρος από παλιές πληγές και αμυδρές αναμνήσεις. Αποτελεί εκτός των άλλων, μια σπάνια κινηματογραφική φιγούρα που αντηχεί με μυστήριο και αίνιγμα. Στην επιφάνεια, φέρει το βάρος μιας κοινότυπης καθημερινότητας, αλλά κάτω από την επιφάνεια, κρύβει ένα βάθος αντιφάσεων και σκοτεινών μυστικών.

ΜΙΛΤΟΣ (32): Ο Μίλτος απεχθάνεται οτιδήποτε σχετικό με καριέρα. Είναι ένας περιπετειώδης χαρακτήρας που επιδιώκει την ελευθερία και την αυθεντικότητα σε κάθε πτυχή της ζωής του. Καταγόμενος από ένα μικρό χωριό, τα Άγρα στην καρδιά των βουνών, η ανατροφή του σχημάτισε ένα στενό δεσμό με τη φύση και το πνεύμα της ορειβασίας. Ανάμεσα στα βουνά βρίσκει την χαμένη του σκέψη, αναζωογονείται από την ηρεμία και την μοναξιά του βουνού που παρόλα αυτά στέκει παντοδύναμο στον χρόνο. Η επαγγελματική ζωή του Μίλτου είναι εξίσου αναπάντεχη όσο και ο χαρακτήρας του.

### 3. Σύνοψη σεναρίου «Όνειρα στην πλάτη»

Τρεις παράλληλες ιστορίες από δύο διαφορετικά ζευγάρια που τους ενώνει μια παλιά φίλια. Ένα προγραμματισμένο ταξίδι για τις καλοκαιρινές τους διακοπές με προορισμό την Γαύδο, θα σταθεί η αφορμή να γνωρίσουν σχεδόν από την αρχή τους «τέλειους» εαυτούς τους και να ανακαλύψουν απρόσμενες ατέλειες για τα έτερον ήμισυ τους. Πόσο καλά ξέρουμε ποιοι είμαστε πραγματικά; Είμαστε τελικά μια προβολή του άλλου; Ερωτήματα σαν αυτά και άλλες εσωτερικές συγκρούσεις ενσαρκώνονται σε πλάνα σε μια καλοκαιρινή περιπέτεια στο νησί της Γαύδου, όπου τα πρόσωπα έρχονται αντιμέτωπα με αλήθειες για τους εαυτούς τους, που ούτε καν οι ίδιοι μπορούσαν να φανταστούν. Σε ένα κλίμα διαρκών ανατροπών της φυσιολογικής, έως τώρα ζωής τους, έρχονται τα πάνω κάτω όταν συνειδητοποιούν για πρώτη φορά πως δεν είναι στα

αλήθεια αυτοί που πίστευαν ότι είναι. Πόσο έτοιμοι είναι οι άνθρωποι για μια τέτοια ανακάλυψη και πόσο δυνατοί είναι ώστε να μην αντιδράσουν; Έτσι, κουβαλώντας όνειρα στην πλάτη ανακαλύπτουν πως οι συμβιβασμοί και οι ανασφάλειες μας καθορίζουν τελικά τον χαρακτήρα μας, την ζωή και φυσικά τις επιλογές μας.



#### 4. Σενάριο ταινίας μικρού μήκους: «Όνειρα στην πλάτη»

**ΟΝΕΙΡΑ ΣΤΗΝ ΠΛΑΤΗ**  
**της Δήμητρας Κουτροπούλου**

**Σκηνή 1. ΕΣΩΤ. ΣΠΙΤΙ ΤΟΥ ΜΙΧΑΛΗ ΚΑΙ ΤΗΣ ΛΗΔΑΣ. ΑΘΗΝΑ.  
ΚΥΨΕΛΗ. ΜΕΣΗΜΕΡΙ**

Zoom in στην βιντεοκάμερα που κρατάει στα χέρια του ο ΜΙΧΑΛΗΣ τραβώντας την ΛΗΔΑ που ποζάρει στα κάγκελα του μπαλκονιού τους. Ευτυχισμένη και όμορφη, ανάλαφρη πλησιάζει μετά από κάθε λήψη και τον φιλάει. Σταδιακά από τα φιλιά χάνει τον έλεγχο ο ΜΙΧΑΛΗΣ και πέφτει από τα χέρια του. Η κάμερα τώρα θολή στο πάτωμα και βλέπουμε άτσαλα και διαδοχικά πλάνα, το ένα δίπλα στο άλλο χωρίς σειρά, που τραβάει ο ΜΙΧΑΛΗΣ στο πλάι από ασύνδετα σημεία του μπαλκονιού, από άλλες εποχές και μέρες. Συνεχίζει η κάμερα με ένα πλάνο μεγάλης διάρκειας ίδιας λήψης από τα κάγκελα, τα χείλη της ΛΗΔΑΣ και από τις απέναντι πολυκατοικίες αλλά και στιγμιότυπα από παλιά. Ο ΜΙΧΑΛΗΣ πατάει διάφορα κουμπιά και να αλλάζει τις ρυθμίσεις. Ξαφνικά μαυρίζουν όλα και η κάμερα πέφτει κάτω. Βλέπουμε μόνο τα πόδια τους και ακούμε την φωνή του ΜΙΧΑΛΗ απομακρυσμένη. Η κάμερα στατική στα δικά του χείλη με εναλλαγές στα χέρια του.

ΜΙΧΑΛΗΣ (cont'd O.S.)

Απρίλιο είχαμε και πέρυσι μωρό μου θυμάσαι; Δεν χρειάζεται πάντα να ξέρεις τι έρχεται και τι μας περιμένει. (χαμογελάει). Έλα να πηδηχτούμε όσο προλαβαίνουμε. Εσύ θα βάλεις το χέρι σου μέσα από το παντελόνι μου και εγώ θα μουρμουρίζω ποιήματα για τον έρωτα. Για το αύριο εξάλλου ποιος νοιάζεται καρδούλα μου; Το παιδάκι μας μεγαλώνει...

(σκεπτικός)

Βάζει τον φακό από την κάμερα όσο πιο κοντά μες το στόμα του και συνεχίζει να μιλάει αλλά όχι καθαρά. Κοντινό πλάνο

στον ουρανίσκο του. Ακούγεται φυσικός ήχος, θόρυβος από την πόλη.

Γιατί να σπαταλάμε το σάλιο μας βρε μωρό μου για συζητήσεις του αύριο; Το μόνο που καταφέρνουμε είναι να ανακυκλώνουμε υποθέσεις και ένα σωρό άσκοπες μαλακίες. Ποιοι είμαστε και ποιοι δεν είμαστε; Σάμπως θα μάθουμε και ποτέ; (πνίγεται και φτύνει το σάλιο του) Έχουμε ένα παιδί μ' ακούς; Δεν γίνεται να το παραμελούμε. Από τότε που γίναμε γονείς δεν κάνουμε τίποτα σαν αυτά που κάνουν οι γονείς. Εμείς απλά συνεχίζουμε να πηδιόμαστε. Ναι...οκ το πιάσαμε το σποράκι...και τώρα; (με χαμηλή φωνή) Και μη μου πεις ότι με αυτά που λέω σκοτώνω τη στιγμή, γιατί βρε καρδουλίني μου ξέρω που θες να το πας. Μπασταρδάκι μου εσύ...με φτιάχνεις τώρα έτσι που με κοιτάζει... Εξέρεις πόσο όμορφη είσαι; Νομίζω άκουσα το παιδί.

#### ΛΗΔΑ

Tracking shot στην Λήδα από πίσω με έμφαση στην πλάτη της. Έχει τατουάζ που γράφει: Status Quo. Στατική κίνηση της κάμερας από πάνω προς τα κάτω. Βλέπουμε μόνο την πλάτη. Ακούγεται ένας ξαφνικός και απομακρυσμένος ήχος της κίνησης από τον αυτοκινητόδρομο και κορναρίσματα απ' την αστική Αθήνα. Δεν δίνει σημασία στην ερώτηση του ΜΙΧΑΛΗ. Απαγγέλλει ποίημα χορεύοντας αέρινα από το ένα μέρος του μπαλκονιού στο άλλο, χαϊδεύοντας τα φυτά. Φοράει ένα λευκό t - shirt μακρύ σαν φόρεμα και αθλητικές κάλτσες.

Άκου μωρό μου! Ε, ακούς; (συνεχίζει ωστόσο να διαβάζει με αργό τόνο και ύφος μελαγχολικό). «Κάνε σαν να μην είδες ποτέ ναυάγιο. Σαν μην όρμησαν ποτέ τα βουνά στη θάλασσα. Κάνε σαν να κοιμήθηκε ο κόσμος από νανούρισμα, σα να μη κρατιέται απ' το στόμα. Κάνε σαν να μη θυμάσαι τίποτε. » Αγάπη τελείωνε, εάν δεν ήμουν άνθρωπος, θα ήθελα να είμαι ποίημα αλλά όχι μάννα. Έλα ρε Μιχάλη πήγαινε να δεις τι θέλει η Μαργαρίτα. Γκρινιάζει. Φωνάζει. Θα μας τρελάνει. (έξαλλη, πηγαίνει προς τα μέσα συνεχίζοντας να μιλάει ψιθυριστά.)

#### ΜΙΧΑΛΗΣ (V.O.)

Φυλλίδος 36, αυτοί είμαστε πια βρε μωρό μου; Μια διεύθυνση που κατοικείται. Αυτό και τέλος. Ένα κουδούνι,

ένα σκέτο κουδούνι στα αυτιά μας. Έρχομαι μικρή μου, τώρα έρχεται η μαμά.

ΜΙΧΑΛΗΣ

(απότομος)

Βρε Λήδα έλεος, θα σηκωθούν οι αρχαίοι με τόση φιλοσοφία μεσημεριάτικα. Το φαΐ είναι έτοιμο; Τι ήθελε το παιδί;

Η ΛΗΔΑ Χωρίς να δείξει τον εκνευρισμό της κατεβάζει τα πόδια της από τα κάγκελα του μπαλκονιού, σβήνει το τσιγάρο της, κλείνει την κάμερα σπαστικά και σφίγγει τα χείλη της.

ΜΙΧΑΛΗΣ

Η κάμερα εστιάζει στα χέρια του την στιγμή που στρίβει ένα τσιγάρο. Είναι ιδρωμένα. Τινάζει τον καπνό στο πάτωμα. Medium shot στην γνάθο του, η κάμερα ζουμάρει στα χείλη για όσο μιλάει με εναλλαγές λήψεων (σφήνες) στα χέρια του καθώς στρίβει.

Παράτα με. Άλλοι δεν έχουν παιδιά. Δεν κοιτάς τα χάλια μας;

ΛΗΔΑ

Τον κοιτάζει αποσβολωμένη αλλά πριν γυρίσει ο ΜΙΧΑΛΗΣ αλλάζει γρήγορα το βλέμμα της. Έχει μείνει σε ένα σημείο. Bird's Eye View ορθογώνιο στην κουζίνα. Δεν μιλάει κανείς. Μισοκλείνει την κουρτίνα από το μπαλκόνι και σεββίρει φαγητό.

Σήμερα έφταιξα το αγαπημένο σας. Μπιφτέκια αλά κρεμ. Εγώ και ο μπαμπάς σε αγαπάμε πολύ.

#### **ΤΙΤΛΟΣ ΤΑΙΝΙΑΣ ΣΕ ΑΣΠΡΟ ΚΑΙ ΘΟΛΟ ΦΟΝΤΟ**

ΜΙΧΑΛΗΣ (cont'd O.S.)

Μπαίνει στην κουζίνα η ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ. Κάθεται στην καρέκλα. Δίνει ένα φιλί στο μάγουλο του ΜΙΧΑΛΗ. Static Shot με φόντο λήψης την κουζίνα απ' την αριστερή γωνία στο τραπέζι. Η ΛΗΔΑ κάπως εκνευρισμένη.

ΜΙΧΑΛΗΣ

Έλα να κάνουμε μαμ. Γλυκιά μου ξέρεις ότι σε μερικές μέρες ο μπαμπάς και η μαμά πάνε διακοπές;

ΛΗΔΑ

(Ανήσυχη και φοβισμένη)

Το ξέρει! Έχουμε συμφωνήσει πως όσο θα την προσέχει ο παππούς θα είναι το καλύτερο παιδί του κόσμου. Να διαβάζεις και να τρως.

Η ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ τρώει αμίλητη. Πηγαίνει προς το μέρος του ΜΙΧΑΛΗ, κάθεται για λίγο στα πόδια του. Ακούγεται έντονος θόρυβος της πόλης.

ΜΙΧΑΛΗΣ

(κοροϊδευτικά)

Λένε πως όταν πίνεις καφέ μετά από ένα τέτοιο μεσημεριανό ξεχνάς να κοιμηθείς. Δεν ψήνεις ένα καφεδάκι; Έτσι είναι και με τον έρωτα...δεν ψήνεις ένα καφεδάκι;

ΛΗΔΑ

(Γελάει αμήχανα επειδή είναι μπροστά το παιδί.)

Σήμερα εσύ θα μας πεις αγάπη μου που αλλού θέλεις να πάμε διακοπές όταν επιστρέψουμε με τον μπαμπά;

ΜΙΧΑΛΗΣ

Σηκώνεται όρθιος on action. Παίρνει το κινητό του και αρχίζει να τραβάει βίντεο με την εσωτερική κάμερα. Όσο η ΛΗΔΑ μιλάει με τη μικρή, ο ΜΙΧΑΛΗΣ βουβά βγάζοντας βίντεο, τους κάνει γκριμάτσες.

**Σκηνή 2. ΕΞΩΤ. ΣΤΗΝ ΘΑΛΑΣΣΑ. ΙΚΑΡΙΑ. ΑΝΕΦΑΝΤΙ. ΑΠΟΓΕΥΜΑ**

Ο ΆΣΕΡ και ο ΙΑΣΩΝΑΣ έχουν ξεκινήσει τις διακοπές τους στο Ανεφάντι της Ικαρίας. Η ζέστη είναι αφόρητη. Είναι σχεδόν

οι δύο τους στην παραλία. Ο ΆΣΕΡ κάνει ηλιοθεραπεία και ο ΙΑΣΩΝΑΣ κολυμπάει στη θάλασσα για ώρα. Wide shot στην παραλία. Οι δύο άντρες φαίνονται σαν σκιές. Ακούγεται ξανά ο ίδιος ήχος από την παραλία. Η οθόνη στα χρώματα ηλιοβασιλέματος. Medium Shot στα πόδια του ΆΣΕΡ. Ακούγεται τώρα απόλυτη ηρεμία, φυσικός ήχος από τον ΆΣΕΡ που μουρμουρίζει.

Copy writing εισέρχεται ο τίτλος της ταινίας από κάτω προς τα πάνω. [Όνειρα στην πλάτη]

Panoramic Shot στο σημείο με τις πετσέτες τους. Μεταφέρεται ο ήχος και παίζει το τραγούδι «Μια θάλασσα μικρή», Δ. Σαββόπουλος.

(<https://www.youtube.com/watch?v=FF9rEVi3Jv4&list=PLkjEvMJpFKeUaKLy7S9UV1cPIfZqohfWY&index=13>.) Η μουσική σταματά απότομα και με Close up της κάμερας σε Extreme Close-Up στο πρόσωπο του Ιάσωνα, ακούγεται να τραγουδά με την φωνή του ο ΙΑΣΩΝΑΣ τους στίχους: « Μια θάλασσα μικρή. Μια θάλασσα μικρή. Και στη γωνιά η στάμνα μου. Για ένα καλοκαίρι».

ΙΑΣΩΝΑΣ (cont'd)

(Φωνάζει μέσα από τη θάλασσα)

Λες να πάμε για βραδινό περίπατο ή να μείνουμε για βραδινό μπανάκι τα δύο μας; (κλείνει το μάτι στον ΆΣΕΡ.

ΆΣΕΡ

Δεν θέλω να χάσω τον ήλιο οπότε μόλις πέσει αποφασίζουμε. Βγες θα μουλιάσεις, έλα έξω φίλα με. Δεν είπα αφού μου πέσει...για τον ήλιο μιλάω, Jesus Christ!

ΙΑΣΩΝΑΣ

Σταμάτα. Έρχομαι!

Fade out της οθόνης σε ανοιχτό πλάνο θάλασσας. Ήχοι Αθήνας.

ΆΣΕΡ

Δως μου φιλάκι... έλα ένα στο στόμα λιονταράκι. Ξέρεις τι σκεφτόμουν; Θέλω να φορέσω σήμερα την μαύρη Prada βερμούδα που πήρα από την επίδειξη στο Μιλάνο. Εάν πάμε κάπου χαλαρά για κρασί, δεν θα μας δει κανείς. Ενώ εάν πάμε κάπου πιο fancy...θα γουστάρουμε. Θα βάλω και την Prada.

ΙΑΣΩΝΑΣ

(σκουπίζετε με την πετσέτα και κάθεται όρθιος δίπλα στον ΑΣΕΡ. Τον κοιτάζει έντονα.)

Πας καθόλου καλά; Αρχικά ξέχνα τα φιλιά. Μας βλέπουν. Δεν ήρθαμε να ξεφτιλιστούμε πάλι. Σε όλο το νησί υπάρχει κόσμος που μπορεί να μας αναγνωρίσει. Στην Ικαρία είμαστε. Τι πίστευες; Έξι χρόνια πάνε και όλα καλά; Ο χρόνος γιατρεύει αλλά δεν ξεχνάει αγάπη μου. Και το σίγουρο είναι ότι δεν περνάς απαρατήρητος με τόσα λάδια. Σκουπίσου. Τι σε έπιασε τώρα;

Στατικό πλάνο στο πρόσωπο του ΙΑΣΩΝΑ όσο μιλάει ο ΑΣΕΡ.

ΑΣΕΡ

(απογοητευμένος)

Σε βαρέθηκα. Γιατί ντρέπεσαι να πεις ότι είσαι αδελφή; Μη σου βγει το όνομα από την έλλειψη τεστοστερόνης; Όταν με βάζεις κάτω είναι καλά. Βάλε μου λάδι στην πλάτη. Βάλε μου λάδι να γλείψω... όταν την παίζεις είναι καλά...βάλε μου και βάλε μου. Και μετά λέτε εμάς πούστηδες ρε μαλακισμένα. Εγώ δεν έκανα τίποτα τότε. Και μην διανοηθείς να τον παίζεις. (με ειρωνεία) Όχι εδώ παλικάρά μου μας βλέπουν. Βάλε απ' το κόκκινο με το καρπούζι και τις άσπρες ρίγες. Μυρίζει καλοκαίρι, δε θα σε πουν αδελφή.

Καθώς απλώνει λάδι στην πλάτη του ΑΣΕΡ.

ΙΑΣΩΝΑΣ

(ψιθυριστά)

Βούλωσε το στόμα σου κακοθημένο. Θα τις φας.

ΑΣΕΡ

Ναι ναι, μην ανησυχείς. Δε θα εκθέσω την αφεντιά σου.  
Κρίμα να σε πουν ανώμαλο. Γλυτώσαμε να σε πει δολοφόνο,  
στερημένο...εδώ θα κολλήσουμε;

Παύση

ΙΑΣΩΝΑΣ (cont'd)

Κόφτο μαλάκα. Με ξενερώνει αυτό που κάνεις.

ΑΣΕΡ

Μάλλον θα σε πείραξε ο ήλιος. Άπλωσε μου λίγο καλύτερα  
στους ώμους, ό ήλιος καίει... για εμάς του γκέι. (το λέει  
τραγουδώντας.)

Γελάει με χιούμορ και τραβάει τον ΙΑΣΩΝΑ από τον λαιμό,  
δίνοντάς του ένα φιλί στο στόμα. Ο ΙΑΣΩΝΑΣ τον  
χαστουκίζει.

**Σκηνή 3. ΕΞΩΤ. ΣΤΟ ΑΜΑΞΙ. ΛΕΩΦΟΡΟΣ ΑΤΤΙΚΗΣ. ΒΡΑΔΥ**

Η ΛΗΔΑ και ο ΜΙΧΑΛΗΣ επιστρέφουν στο σπίτι από ένα παιδικό  
πάρτυ. Η ΛΗΔΑ οδηγεί και φοράει στο κεφάλι της καπελάκι από  
το πάρτυ. Ο ΜΙΧΑΛΗΣ κρατάει ένα δώρο που πήραν για έκπληξη  
στο παιδί, γελαστοί και ευδιάθετοι, ανταλλάσσουν ατάκες και  
αναμνήσεις από το πάρτυ. Η ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ κοιτάζει έξω από το  
παράθυρο.

ΛΗΔΑ

(Με χαρά)

Πώς περάσατε στο πάρτυ, αγάπη μου;

ΜΙΧΑΛΗΣ

(Απαντάει για εκείνη)

Ήταν υπέροχα! Έτσι δεν είναι, αστεράκι μου;

ΛΗΔΑ

(Γελάει ξανά και απευθύνεται στην ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ)

Εσύ και τα φωτεινά σου καπελάκια! Είσαι μια πριγκίπισσα.  
Τι θα κάναμε χωρίς εσένα;

Η κάμερα σταδιακά εστιάζει στο παιδί, ενώ η εικόνα τους χάνεται με zoom out στο σκοτάδι της νυχτερινής πόλης λίγο πριν φτάσουν στο σπίτι.

**Σκηνή 4. ΕΣΩΤ. ΔΩΜΑΤΙΟ ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟΥ. ΓΑΥΔΟΣ. ΒΡΑΔΥ**

ΔΑΝΑΗ (cont'd)

Wide Shot στο δωμάτιο. Είναι όλα τα αντικείμενα ανάποδα. Πήγαν στο νησί τρεις μέρες νωρίτερα. Η ΔΑΝΑΗ τακτοποιεί τις βαλίτσες. Έξω από το παράθυρο σε φόντο ένα αυτοκίνητο με αναμμένα φώτα.

ΔΑΝΑΗ (cont'd)

Σου είπα ότι δεν ήθελα να τους χαιρετήσουμε. Τώρα τι θα πω στην παρουσίαση;

ΜΙΛΤΟΣ

Με συγχωρείς. Κάνεις σαν υστερική.

**ΤΙΤΛΟΣ ΜΕ ΚΕΦΑΛΑΙΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ GREEKLISH: DANAE PROSEXE**

Στο επίπεδο του ματιού βλέπουμε διαδοχικά πλάνα από την στεριά που είναι ο ΑΣΠΕΡ και ο ΙΑΣΟΝΑΣ εναλλασσόμενα με στατικό, κοντινό πλάνο της ΔΑΝΑΗΣ που κάνει τον πεθαμένο στη θάλασσα. Τη μια στιγμή είναι ανάσκελα στο νερό με τον ήλιο στο πρόσωπό της προφίλ και την άλλη πλονζέ πλάνο μπρούμητα, πνιγμένη. Πλάνο μέσα από τη θάλασσα.

ΔΑΝΑΗ (28) (V.O.)

Όποιος ονειρεύεται μάλλον αυταπατάται. Δε ξέρω εάν πιστεύεται στην τύχη αλλά εγώ δεν ήμουν αρκετά τυχερή. Μόνο η θάλασσα με ηρεμεί. Εκεί νιώθω ζωντανή. Οι άνθρωποι τελικά όλο λένε και λένε... μόνο λένε. Να τα πούμε, δεν λέω, αλλά γιατί να τα λέμε τελικά, αφού κανονίσαμε να τα ξαναπούμε;

Πάυση

Κάθεται δίπλα από τον ΜΙΛΤΟ αμίλητη, ούτε που τον κοιτάζει. Το δωμάτιο είναι σε τέλεια τάξη. Τράβελινγκ στα αντικείμενα του δωματίου. Προσπαθεί να τον προκαλέσει για να της δώσει σημασία. Τον γαργαλάει, τον σκουντάει, τον τσιμπάει αλλά ο ΜΙΛΤΟΣ αδιαφορεί και σηκώνεται να κάνει μπάνιο.



ΜΙΛΤΟΣ

(απότομα)

Σήκω να φύγουμε. Βαρέθηκα. Κοιταζόμαστε τόση ώρα. Θέλω ένα ποτό. Σκέτο... (σηκώνει τον δείκτη του χεριού του και το ακουμπάει στα χείλη της ΔΑΝΑΗ) σσσς...άχνα μη βγάλεις κακομαθημένο. (την φιλάει)

**Σκηνή 5. ΕΞΩΤ. ΣΤΟΝ ΔΡΟΜΟ. ΑΘΗΝΑ. ΜΟΝΑΣΤΗΡΑΚΙ. ΜΕΣΗΜΕΡΙ**

Έχουν βγει για τα τελευταία ψώνια πριν τις διακοπές στην Γαύδο χωρίς την ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ. Περπατούν για ώρα αμίλητοι και συνεννοούνται μόνο με νοήματα, όταν κάποιος θέλει να πει κάτι, απλά το δείχνει με νοηματική. Είναι αμήχανοι.

ΜΙΧΑΛΗΣ

**FADE IN ΣΤΟ ΠΡΟΦΙΛ ΤΟΥ**

Και τώρα γιατί πρέπει να μου σπάσεις τα νεύρα; Δεν θέλω να είμαστε τίποτα. Γύρνα από την άλλη, χάζεψε στον δρόμο, μόνο μη μου μιλάς.

ΛΗΔΑ

(σα να αποφεύγει να απαντήσει, σχεδόν συλλαβίζει)

Συγνώμη;

ΜΙΧΑΛΗΣ

Τί; Συγνώμη, τί;

ΛΗΔΑ

(σχεδόν χαμένη στις σκέψεις της προσποιείται πως ακούει και συμμετέχει στον διάλογο)

Λοιπόν κόφτο. Απορώ όλα αυτά τα σ' αγαπώ πως κατέληξαν σε τόσο ξύλο. Είμαστε η τέλεια οικογένεια. Σε βαρέθηκα ρε ρεμάλι, τεμπέλη. Μη με ακουμπάς. Θα σε σκο...σκο... (τον σπρώχνει) Και αν ρωτήσει το παιδί που πήγε ο μπαμπάς, να δω με τι μούτρα θα απαντήσεις. Τι απέγινε ο μπαμπάς Μιχαλάκη;

Βλέπουμε πλάτη πρόσφυγες να περπατούν σε λεωφόρους της Αθήνας. Tracking Shot στα πόδια τους καθώς περπατάνε βαριά σαν να φοράνε αλυσίδες. Λένε όλοι μαζί συγχρονισμένα: «Πάμε πίσω»

ΜΙΧΑΛΗΣ

Σκάσε και προχώρα. Μας ακούνε. Και το παιδί έχει μπαμπά.  
(συνεχίζει να μονολογεί μέσα από τα δόντια του για ώρα)

ΛΗΔΑ (cont'd)

Η φωνή της τρέμει. Οι ήχοι από την φασαρία της πόλης και διάλογοι από όλους τους περαστικούς ξεπερνούν την φωνή της. Η κάμερα ζουμάρει στα φανάρια που αναβοσβήνουν, σε μέρη του σώματος των περαστικών, στις στέγες, σε εικόνες από καφεενία και άτομα που φιλιούνται στα πιο γραφικά στενά της Αθήνας. Όλα γύρω ειδυλλιακά, την στιγμή που η ΛΗΔΑ παθαίνει παραλήρημα.

(ανεβαίνει στις μύτες των ποδιών της και ξεκινά να μιλάει με στόμφο σαν να βγάζει λόγο)

Ελάτε να σας πω μια ιστορία γι' αυτόν τον άνθρωπο. Ελάτε ρε αν βαστάτε. Θέλω να γίνεις η μητέρα του παιδιού μου, έλεγε. Ο ανάπηρος ρε φίλε που ακόμα ψάχνει την πιπίλα του. Ελάτε να δείτε πως είναι να ζεις μέσα σε τέσσερις εμπριμέ τοίχους με έναν ανώμαλο. Χαρακώθηκες σήμερα; Κάθε πρωί που ξυπνάς 0,13mg ανακατεμένα με την υποδυσόμενη όρεξη για ζωή.

Βγάζει την βιντεοκάμερα από την τσέπη της. Την ανοίγει και ξεκινά να τραβάει. Του πιάνει το χέρι, δαγκώνει τα χείλη της και πάει κάτι να πει.

(απευθύνεται στην ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ η οποία δεν είναι εκεί)

Αγάπη μου όταν μεγαλώσεις λιγάκι ακόμα θα έρχεσαι βόλτα μαζί με τη μαμά και τον μπαμπά. Τώρα ξέρεις πως είναι αυτά...είναι νωρίς.

**Σκηνή 6. ΕΣΩΤ. ΣΤΟ ΔΩΜΑΤΙΟ ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟΥ. ΙΚΑΡΙΑ. ΑΝΕΦΑΝΤΙ. ΠΡΩΙ**

(Δύο μέρες μετά). Wide Shot στα πόδια τους με φόντο έξω απ' το παράθυρο. Ο ΆΣΕΡ έχει μείνει νηστικός για ώρες. Είναι στο κρεβάτι και φιλιούνται παθιασμένα με τον ΙΑΣΩΝΑ. Πάνω από το κρεβάτι βρίσκεται ένας πίνακας κρεμασμένος της Μόνα Λίζα. Η κάμερα zoom in στον πίνακα. Ο ΆΣΕΡ καπνίζει και φυσάει τον καπνό στον λαιμό του ΙΑΣΩΝΑ. Ο ΙΑΣΩΝΑΣ δεν λέει λέξη.

ΆΣΕΡ (cont'd)

Δεν με φιλάς όπως εγώ. Τί γίνεται; Είμαστε οι δυο μας τώρα. Τι σε τρομάζει τόσο; Βαρέθηκα πια με αυτό αλήθεια.

ΙΑΣΩΝΑΣ

Άρχισες τα παρανοϊκά και τις υστερίες έτσι;

ΆΣΕΡ

Κοιτάζει στα μάτια του Ιάσωνα με έντονο παράπονο.  
Λέω...Δε με φιλάς όπως ΕΓΩ (φωνάζει). Τί συμβαίνει; Είμαστε μόνοι μας τώρα. Κόψ' το πια αυτό, πες μου τίποτα.

ΙΑΣΩΝΑΣ

Αυτό το είπες και πριν. Μια χαρά είμαι. Και δε νομίζω ότι δεν σε φιλάω. Είναι κακό δηλαδή που απλά δε θέλω να νιώθω όλες τι ώρες πούστης;

ΆΣΕΡ

Προσεγγίζει πιο κοντά στον Ιάσωνα, με αποφασιστικότητα. Tracking Shot στον ώμο του Άσερ που τον σφίγγει όσο ο Ιάσωνας μιλάει.

Πες μου τι σε κάνει να νιώθεις τόσο βρώμικος. Θα φύγω.  
Ναι μα θα φύγω σου λέω. Ως εδώ με την ελευθερία σου και τα κόμπλεξ σου και τα ψυχολογικά σου.

Ατάραχοι και οι δύο, παρότι μιλάνε έντονα, παραμένουν να κάθονται στο κρεβάτι αγκαλιά. Ο ΆΣΕΡ του ανοίγει το στόμα να του ρίξει χάπι.

ΙΑΣΩΝΑΣ (cont'd)

Αναστενάζει και φεύγει από την αγκαλιά του Άσερ.

Άσερ. Πρέπει να σκεφτούμε τον εαυτό μας. Ένα μήνυμα στείλαμε αγόρι μου στο Facebook και να' μαστε. Πιστεύεις δεν μπορείς να στείλεις και εσύ χιλιάδες;

ΑΣΕΡ

(χαμηλόφωνα)

Αλλά βέβαια είμαστε μόνοι μας εδώ. Δε μπορώ να συνεχίσω έτσι. Χρειάζομαι να ξέρω ότι είμαστε στο ίδιο πρόβλημα έστω. Μη με βγάζεις τρελό. Γιατί αν τρελαθώ...

ΙΑΣΩΝΑΣ

(με πνιχτή φωνή)

Πες μου επιτέλους τι είναι αυτό που θα γίνει και με απειλείς;

Η κάμερα κάνει ένα close up στα πρόσωπα τους, τα χείλη τους που σφίγγουν, τους μύες και τις φλέβες τους που είναι σχεδόν έτοιμοι να πιαστούν στα χέρια.

**ΤΙΤΛΟΣ ΜΕ ΚΕΦΑΛΑΙΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ GREEKLISH: XORIS TON IASONA**

**Σκηνή 7. ΕΞΩΤ. ΣΤΟ ΣΚΑΦΟΣ - ΓΑΥΔΟΣ. ΠΡΩΙ**

Το σκάφος πλέει από το λιμάνι της Αθήνας προς τη Γαύδο. Ο ΑΣΕΡ και ο ΙΑΣΩΝΑΣ θα φτάσουν πρώτοι στο νησί. Ο ΑΣΕΡ φωτογραφίζεται συνέχεια με selfies ενώ ο ΙΑΣΩΝΑΣ χαζεύει σε μια γωνία την ομορφιά της θάλασσας. Η μέρα είναι ηλιόλουστη. Panoramic Shot στο πέλαγος. Τα πρόσωπα φαίνονται από πολύ ψηλά σαν μια κουκίδα. Αλλαγές των πλάνων με γρήγορο ρυθμό. Ο ήχος βουβός. Βλέπουμε το αχανές γαλάζιο αλλά δεν ακούμε τίποτα. Ο ΑΣΕΡ χορεύει στον ΙΑΣΩΝΑ.

ΑΣΕΡ

(κλαίει και ταυτόχρονα χορεύει αισθησιακά στον ΙΑΣΩΝΑ)  
Η κάμερα ζουμάρει με πλάνο ξανά πίσω στην παραλία. Πηγαίνουν οι δύο τους βόλτα με καΐκι.

Ελάτε, έχω φτιάξει κάποια σάντουιτς και φρούτα για να φάμε. Θέλετε κι εσείς;

ΙΑΣΩΝΑΣ (cont'd)

Ανασηκώνει για λίγο τα μάτια του από το βιβλίο που διαβάζει και χαμογελάει.

Όχι, ευχαριστώ. Είμαι εντάξει.

ΑΣΕΡ

Καλή ιδέα. Να σου πω, να φορέσω το πουκάμισο με τα φλαμίνγκο ή θα μοιάζω πολύ γκέι;

ΙΑΣΩΝΑΣ

(αυστηρά)

Αυτά θα ήθελα να τα επεξεργάζεσαι λιγάκι παραπάνω πριν ανοίξεις το στοματάκι σου να μιλήσεις.

ΑΣΕΡ

Σαστίζει για λίγο. Ιδρώνει, τον πιάνει ξαφνικά νευρικός κλονισμός. Ο ΑΣΕΡ θυμάται στιγμές από όταν ήταν παιδί.

Ιάσωνα, κουνάει. (σηκώνεται όρθιος και παραπατάει τάχα πως ζαλίζεται από ναυτία)... Τι κάνει ο μαλάκας, θα μας πνίξει. ΕΕΕ ...καπετάνιο πιο αργά. Θα πνιγούμε, θα πέσουμε στη θάλασσα, θα γυρίσει το μπουρδέλο. Δεν θα μας βρουν εδώ. Ρε αργά λέμε, Ιάσωνα μίλα του. Τώρα, ΤΩΡΑ ρε θα πνιγούμε. Θα μας φάνε τα ψάρια. Θα πνιγούμε!

Ο ΙΑΣΩΝΑΣ τα χάνει.

### **FLASHBACK**

Η εικόνα παγώνει και ξεκινά μετά από μερικά δευτερόλεπτα και δείχνει στιγμιότυπα σαν από φιλμ, το ένα μετά το άλλο με τον ΑΣΕΡ μικρό σε βάρκα. Εμφανίζεται ένα μικρό αγόρι βρεγμένο που μόλις αποχωρίζεται από την μητέρα του. Τον αρπάζουν και τον ρίχνουν μέσα σε μια ψαρόβαρκα με άλλα άτομα. Του σκίζουν τα ρούχα, τον πιάνουν από το σβέρκο και

τον πετάνε μέσα. Την βάρκα κινούν τέσσερις άνδρες με κουπιά και οι άλλοι βοηθούν με τα χέρια.

### **Σκηνή 8. ΕΞΩΤ. ΣΤΗΝ ΠΑΡΑΛΙΑ - ΓΑΥΔΟΣ. ΑΠΟΜΕΣΗΜΕΡΟ**

Τα δύο ζευγάρια η ΔΑΝΑΗ και ο ΜΙΛΤΟΣ, ο ΜΙΧΑΛΗΣ και η ΛΗΔΑ έχουν ήδη φτάσει στο ξενοδοχείο και ελέγξει τα δωμάτιά τους. Η ΔΑΝΑΗ θα γνωρίσει την ΛΗΔΑ για πρώτη φορά, καθώς σε όλες τις παλαιότερες συννευρέσεις μια από τις δύο πάντα έλειπε. Είναι όλοι ενθουσιασμένοι και γελαστοί, ενώ η ΛΗΔΑ και ο ΜΙΧΑΛΗΣ δείχνουν πιο σοβαροί και αποστασιοποιημένοι μεταξύ τους. Σε λίγα λεπτά θα συναντηθούν όλοι μαζί στην παραλία της Γαύδου. Πλάνο στα προφίλ τους με εναλλαγές.

#### **ΤΙΤΛΟΣ ΜΕ ΚΕΦΑΛΑΙΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ GREEKLISH: MERA 1**

ΔΑΝΑΗ (cont'd)

(κρατάει σφιχτά το χέρι του ΜΙΛΤΟΥ φτάνοντας στην παραλία και χαμογελάει ψεύτικα) Τι όμορφο είναι αυτό το μέρος αγάπη μου! Το ήξερα ότι φέτος όλα θα είναι τέλεια. Θα περάσουμε τέλεια εδώ.

FADE IN στο πρόσωπο της Δανάης. Ακούγονται δυνατοί ήχοι πόλης (κραυγές, ήχος τρακαρίσματος, κόρνες). Φόντο η ίδια παραλία 10 χρόνια πριν, δύο αγόρια παίζουν στην άμμο, έχουν μελανιές στους ώμους και το πρόσωπο. Γελάνε δυνατά και παίζουν με το νερό.

ΜΙΛΤΟΣ (V.O.)

(όσο ακούγεται η λαχανιασμένη φωνή του ΜΙΛΤΟΥ - αφηγητή, βλέπουμε ετεροχρονισμένα τα δύο ζευγάρια που έχουν πλέον συναντηθεί στην παραλία)

Τι κάναμε; Με χτύπησε μόνο δύο - τρεις φορές. Τον αγαπούσα όμως. Δε με άφηνε να τον λέω βιαστή, εκείνος με έλεγε ορφανό για να σπάμε πλάκα. Μου έκοβε ένα ηρεμιστικό 0,6 mg μαζί με το γάλα και προς το απόγευμα με άφηνε να βγαίνω στην αυλή και να κουρεύω τα φυτά. Εγώ, έβαζα φύλλα από τα δέντρα πάνω μου και φορούσα ένα πουπουλένιο καπέλο με κόκκινες και πορτοκαλί λεπτομέρειες και παρίστανά ότι ήμουν βασίλισσα στην ζούγκλα. Απλώς μου άρεσε να παίζω και δεν του άρεσε καθόλου. Στην θάλασσα δε με άφηνε να πηγαίνω ποτέ γιατί έλεγε ότι πάντα έπρεπε να είμαστε

γυμνοί και δεν κάνει. Δεν ήταν σωστό να βουτάμε στη θάλασσα, να φαίνονται «όλα» τα αυτά μας. Έτσι, έλεγε...δε ξέρω γιατί αλλά μου άρεσε να παίζω.

Φόντο πίσω στην παραλία ξανά ο ΜΙΛΤΟΣ αγκαλιάζει αμήχανα την ΔΑΝΑΗ και τη φιλάει στο μέτωπο.

ΜΙΛΤΟΣ

Ναι, αγάπη μου, (χωρίς ενθουσιασμό) θα είναι υπέροχα.  
Βλέπεις πουθενά τα παιδιά;

(την ίδια χρονική στιγμή στην απέναντι πλευρά της παραλίας η ΛΗΔΑ και ο ΜΙΧΑΛΗΣ κοιτάζουν γύρω με μια έκφραση ανησυχίας).

ΛΗΔΑ

(σκεπτική)

Ελπίζω να μην έχουμε κάποιο πρόβλημα με το δωμάτιο.

ΜΙΛΤΟΣ

(τώρα εκνευρισμένα)

Εάν το πεις άλλη μια φορά ίσως και να έχουμε.

ΜΙΧΑΛΗΣ

Τι λέτε; Πάμε για βούτα;

ΔΑΝΑΗ

(σηκώνεται πρώτη και πηγαίνει προς την θάλασσα. Βρέχει τα πόδια της και σαστίζει)

Ε, πάμε! Θέλω να τα μάθω όλα για εσάς. Ο ΜΙΛΤΟΣ δεν μιλάει συχνά για τους φίλους του. Βασικά για κανέναν δεν μιλάει εάν δεν έχει να πει κάτι γι' αυτόν. Παλιοεγώισταρε ερωτιάρη μου έλα, τα νερά είναι μαγικά. Και αυτό το μπλε ρε παιδιά, δεν χορταίνεται.

ΜΙΧΑΛΗΣ

(αμήχανος)

Τι θέλεις να μάθεις για εμάς;

ΔΑΝΑΗ

(με έντονο ύφος)

Όλα, ποιοι είστε. Γιατί είμαστε πάλι εδώ;

ΜΙΧΑΛΗΣ

Ο Μιχάλης και η Λήδα, σαν ποιοι να είμαστε δηλαδή; Ρε Μίλτο, παράξενη η δικιά σου ε!

ΔΑΝΑΗ

Σιγά το πράμα. Οκ, δεν πιέζω αφού δεν θες να πεις. Έχουμε μέρες ακόμη. Που θα πάει, θα σας μάθω.

ΛΗΔΑ

(ψιθυριστά)

Εσύ Δανάη ποια είσαι;

ΔΑΝΑΗ

Ποια είμαι στ' αλήθεια ή ποια νομίζω ότι είμαι;

ΜΙΛΤΟΣ

(γελάει νευρικά)

Αχ, αφήστε με να μιλήσω εγώ γι' αυτό. Η Δανάη ήταν...και τι δεν είναι. Βασικά όλοι κάτι είμαστε. Και τι δεν είμαστε. Ή μάλλον είναι και δεν είναι μαζί. Εάν την γνωρίσεις στην αρχή θα θυμώσεις πολύ και μόνο που υπάρχει, μετά θα την ερωτεύσεις και μετά θα συνηθίσεις. Θα την λατρέψεις ήθελα να πω (βουτάει και κάνει μακροβούτι).

(σιωπή)

**Σκηνή 9. ΕΞΩΤ. ΣΤΗΝ ΠΑΡΑΛΙΑ – ΓΑΥΔΟΣ. ΑΡΓΑ ΤΟ ΑΠΟΓΕΥΜΑ  
ΤΙΤΛΟΣ ΜΕ ΚΕΦΑΛΑΙΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ GREEKLISH: ΜΑΚΡΟΒΟΥΤΙ**



ΑΣΕΡ (cont'd O.S.)

(σα τρελός από χαρά που συναντήθηκαν όλοι μαζί)

Δε το πιστεύω! Αααααα...αγκαλιά

ΙΑΣΩΝΑΣ

Πάνε πόσα χρόνια; Φαντάζομαι ότι εάν δεν βρισκόμασταν  
τώρα, δεν θα ξέραμε ούτε τις μούρες μας.

ΜΙΛΤΟΣ

(μόλις έχει βγει από την θάλασσα)  
Τα παραλές! ΑΣΕΡ άλλαξες...θέλετε μπύρα;

ΔΑΝΑΗ

Είστε ακριβώς όπως σας περιέγραφε ο Μιχάλης.

ΜΙΧΑΛΗΣ

(τους κοιτάζει χαμογελώντας κάνοντας μια ρουφηξιά από το  
τσιγάρο του)

Τα είπα όλα.

ΔΑΝΑΗ (cont'd O.S.)

Το ίδιο μας κάνει.

ΑΣΕΡ

(χιουμοριστικά)

Φέτος δεν έκανα όση γυμναστική ήθελα να πω την αλήθεια  
και όταν άκουσα για Γαύδο είπα στον Ιάσονα ότι προτιμώ να  
κλώ με τις ώρες στο Tinder να ζηλέψει και λιγάκι και να  
βρω έναν αντίξιο μου επιτέλους.

ΛΗΔΑ (cont'd)

(προς

όλους)

Δεν πιστεύω σ' αυτά που ακούω Άσερ. Η σχέση σας είναι καταπληκτική. Μπορεί να του σκας λίγο μπόι αλλά χαλάλι.  
That's life bitches!

(σκάνε όλοι στα γέλια)

ΑΣΕΡ

Αυτό ξαναπές το. Λοιπόν εγώ με την Λήδα θα βγούμε για αχαλίνωτο clubbing απόψε. Η Δανάη ξέρω ότι τα σνομπάρει αυτά. Η ζωή είναι μικρή. Βουρ στον πατσά.

(ξεκαρδίζεται)

ΙΑΣΩΝΑΣ

(κουνάει καταφατικά το κεφάλι)

Αρκεί να χάσετε τον δρόμο και να μη γυρίσετε πίσω. Άσερ μαζέψου γιατί και η πλάκα έχει και τα όρια της  
Ο ΑΣΕΡ τον αγνοεί, σιγοτραγουδάει ένα αραβικό τραγούδι και αρχίζει να ξεντύνεται. Μένει γυμνός.

**Σκηνή 9. ΕΞΩΤ. ΣΤΗΝ ΠΑΡΑΛΙΑ – ΓΑΥΔΟΣ. ΜΕΣΑΝΥΧΤΑ**  
**ΤΙΤΛΟΣ ΜΕ ΚΕΦΑΛΑΙΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ GREEKLISH: PNIGMOS**

Ήχοι πόλης. Η κάμερα ζουμάρει στα πόδια του ΑΣΕΡ. Συνεχίζουν ως αργά κάνοντας βραδινό μπάνιο όλοι μαζί. Παίζουν. Γελάνε. Λένε ιστορίες από τα παλιά. Εμβόλιμα διαδοχικά πλάνα από την Δανάη να πνίγεται. Έχουν ανάψει φωτιά και στην μέση χορεύει ο ΑΣΕΡ προκλητικά στον ΜΙΧΑΛΗ. Ο ΜΙΧΑΛΗΣ ανοιγοκλείνει τα μάτια του. Σαστίζουν για λίγο όλοι. Τη μια νυχτώνει, την άλλη ξημερώνει αλλά το σκηνικό δεν αλλάζει.

ΑΣΕΡ (cont'd)

Βουτάει στην θάλασσα.

Ελάτε να κάνουμε τους πεθαμένους. Είναι γαμάτα.

ΜΙΧΑΛΗΣ

Μη το κάνεις αυτό. Είναι όλοι εδώ. Μην μπλέξουμε χειρότερα.

ΙΑΣΩΝΑΣ

(φωνάζει)

Άσερ πάμε. Τι κάνετε τόση ώρα; Έχουμε κι άλλες μέρες στο νησί. Ρε μαλάκα, πες του κάτι. Ζουζούνι σας περιμένουμε. Έχουμε μια ιδέα. Ιδεάρα βασικά, ε Δανάη; (η ΔΑΝΑΗ αμίλητη).

Ο ΙΑΣΩΝΑΣ τον αγγίζει ερωτικά.

ΜΙΧΑΛΗΣ

(χάνει τα λόγια του)

Με κα...σταμάτησε το θα μας δουν. Κόφτο ρε ανώμαλε. Μη με πιάνεις. Σταμάτα γιατί θα βάλω τις φωνές.

ΙΑΣΩΝΑΣ

Κάνεις σαν γυναικούλα. Δύο λεπτά βούλωσε το. Μπορείς; (πηγαίνει κοντά στο αυτί του) Θυμάσαι πόσα χρόνια έχουν περάσει; Γιατί δεν της το λες;

ΜΙΧΑΛΗΣ

(σε απόγνωση)

Σκάσε και κάνε ότι είναι να κάνεις γρήγορα. Θα μας δουν ρε μπάσταρδο, θα μας δουν! Μη με αφήσεις έτσι όμως τώρα. Ερχόμαστε παιδιά! Η θάλασσα δεν υπάρχει σήμερα. Μωρό μου, έλα για μια τελευταία βουτιά.

ΙΑΣΩΝΑΣ

Που να 'ρθει; Πας καλά;

ΜΙΧΑΛΗΣ (cont'd O.S.)

(παθιασμένα)

Δεν θα 'ρθει. Δως μου την κάμερα. (του την αρπάζει από το χέρι)

#### **Σκηνή 10. ΕΞΩΤ. ΣΤΗΝ ΠΑΡΑΛΙΑ – ΓΑΥΔΟΣ.ΕΗΜΕΡΩΜΑΤΑ**

Η φωτιά από την προηγούμενη νύχτα ακόμα καίει, αναδίνει τις τελευταίες ασθενείς φλόγες, καθώς ο ουρανός αρχίζει να γίνεται μια λεπτή στρώση από γαλάζιο που ενώνει με την θάλασσα. Βλέπουμε μέσα από την κάμερα στα χέρια του ΜΙΧΑΛΗ την ΔΑΝΑΗ να επιπλέει. Ο ΑΣΕΡ, με υπερηφάνεια στήνεται για να τον τραβήξει η κάμερα, ποζάρει και περπατάει γύρω από τη φωτιά, ενώ οι άλλοι αρχίζουν να ξυπνούν σιγά σιγά από τον ύπνο τους. Ο ΜΙΧΑΛΗΣ προσποιείται ότι δεν τον βλέπει και κοιτάει από την άλλη άκρη της παραλίας, συγκεντρωμένος, με μια έκφραση ανησυχίας στο πρόσωπο του. Σηκώνει το κεφάλι του, παρατηρώντας τον ορίζοντα, και στη συνέχεια γυρίζει να κοιτάξει προς τον ΙΑΣΩΝΑ. Ο ΙΑΣΩΝΑΣ βρίσκεται στο άλλο άκρο της παραλίας, απολαμβάνοντας την πρώτη ανατολή του ήλιου. Έχει ένα ψεύτικο χαμόγελο στα χείλη του, αλλά το βλέμμα του είναι σοβαρό καθώς συνειδητοποιεί τις συνέπειες της προηγούμενης νύχτας που συναντήθηκαν όλοι μαζί. Η ΔΑΝΑΗ, κάθετα τώρα κοντά στη φωτιά, μόλις έχει ξυπνήσει κι αυτή και αγναντεύει τη θάλασσα με μια έκφραση ανησυχίας στο πρόσωπο της. Ο ΑΣΕΡ σταματάει την περίπολο του γύρω από τη κάμερα και κοιτάζει τον ΜΙΧΑΛΗ με υπονοούμενο.

(παύση)

#### **TRACK IN**

Η κάμερα παίρνει εναέρια λήψη, δείχνοντας την παραλία και τους φίλους, συνειδητοποιώντας ότι κάτι έχει αλλάξει και συνεπώς η ζωή τους θα αλλάξει για πάντα μετά από αυτήν τη νύχτα.

ΜΙΧΑΛΗΣ

(με δυνατή φωνή και στόμφο, παριστάνοντας κάποιον αρχαίο φιλόσοφο)

Ακούστε, ακούστε μικροί αυτής της γης, ακούστε με γαμώτο. Είναι μεγάλος ο δρόμος προς την αποδοχή και μεγάλη η μάχη πριν την σοκαριστική συνειδητοποίηση πως ο φόβος διαχέεται, όπως ακριβώς σπείρεται επί γης. Υπάρχει άραγε

μεγαλύτερο «κακό» απ' αυτό που τα μεγαθήρια ένστικτα μειονεξίας ξυπνούν με τη βία; Άνθρωποι ή ανθρωπάκια; Απωθημένα και τσουβαλιασμένο σεξ. Τι της κάναμε ρε; Αυτό είμαστε. Φέρτε μου μια κάμερα και εσείς που με κοιτάτε. Ελάτε, να συγκρίνουμε τις παραδοξότητες μας. Ελάτε, να τσουγκρίσουμε στα μπουρδέλα αυτού του άγιου τόπου. (ανοίγει την κάμερα και τραβάει τον εαυτό του.)

ΛΗΔΑ

(πετάγεται όρθια και του αρπάζει την κάμερα απ' τα χέρια)

Δεν πας καλά. Τι μαλάκας! Μας κοιτάνε. Σταμάτα τις μπούρδες.

ΙΑΣΟΝΑΣ

Γιατί, ποιόν ενοχλεί;

ΑΣΕΡ

(αποσβολωμένος)

Εντάξει, εν μέρη καλά τα λέει. Ας παίξουμε ένα παιχνίδι και ας το ονομάσουμε «διαπραγματεύσεις».

ΙΑΣΟΝΑΣ

Είχαμε έναν τρελό, τώρα θα έχουμε δύο.

ΑΣΕΡ (cont'd)

Φοβάστε. Χθες είδα την Δανάη, σας το ορκίζομαι, την είδα. Για όσους δεν μπορούν ακούν, ας τους πνίξουν. Αυτός δεν είναι ο τρόπος; Μια θηλιά στο λαιμό φορέσατε γι' αυτό δε σας αρέσει που πηδιέμαι με τον Ιάσωνα.

ΑΣΕΡ (cont'd O.S.)

Έτσι μπλέξαμε κι εμείς. Δικό μας θέμα αν μπλέξαμε και στο κρεβάτι. (ξεροκαταπίνει, παίρνει την κάμερα, πατάει on και ξεκινάει με άλλο ύφος να λέει απευθυνόμενος σε όλους.) Αυτό που θέλω να πω... (παύση) είναι ότι η ζωή είναι μια ατελείωτη μιζέρια από επιλογές και συγχωρέσεις, και οι

πράξεις μας είναι το γαμήσι. Τώρα, ας δούμε ποιος θα το πει πρώτος.

Ο ΙΑΣΩΝΑΣ και ο ΜΙΧΑΛΗΣ αντιμετωπίζουν τον ΑΣΕΡ με έκφραση έκπληξης και ανησυχίας, αλλά η προοπτική ενός νέου παιχνιδιού που πρότεινε ο ΑΣΕΡ ίσως σπάσει τον πάγο ανάμεσα σε όλους. Η ΛΗΔΑ κοιτάει απογοητευμένη τον ΑΣΕΡ, κρατώντας ακόμα την κάμερα που του άρπαξε από το χέρι, ενώ η ανησυχία για το τι θα ακολουθήσει είναι εμφανής στο πρόσωπό της. Η κάμερα κλείνει σιγά-σιγά προς το πρόσωπο του ΑΣΕΡ που τραβάει η ΛΗΔΑ.

### **Σκηνή 11. ΕΣΩΤ. ΣΤΗΝ ΠΑΡΑΛΙΑ – ΓΑΥΔΟΣ. ΜΕΣΗΜΕΡΙ**

Ο ΑΣΕΡ, ο ΜΙΧΑΛΗΣ, ο ΙΑΣΩΝΑΣ και η ΛΗΔΑ βρίσκονται στην παραλία. Έχουν μπουχτίσει από τα παιχνίδια και τις συζητήσεις των προηγούμενων ωρών, αλλά η ένταση στον αέρα είναι ακόμα παρούσα. Η ΔΑΝΑΗ και ο ΜΙΛΤΟΣ αμίλητοι μπαινοβγαίνουν εδώ και ώρες στην θάλασσα.

ΑΣΕΡ

(παίρνει την κάμερα και την ρίχνει στη θάλασσα)  
Την είδατε; Έτσι είναι, παιδιά. Ήρθαμε διακοπές όλοι μαζί! Τζουτζούκοι μου κάνετε ότι ξεχάσατε. Κι εγώ ότι ξεχνάω κάνω.

ΜΙΧΑΛΗΣ

(σηκώνεται απότομα)

Άσερ σκάσε. Αυτό δεν είναι παιχνίδι. Μη παίζεις μαζί μας. Το έχεις παρακάνει. Τι είναι όλα αυτά που λες; Φύγε...σκάσε αλήθεια, πνίξου μαλάκα.

ΙΑΣΩΝΑΣ

(ήρεμος)

Η πραγματικότητα είναι ένας σκοτεινός κήπος, φίλοι μου. Και είμαστε απλώς οι αλήτες που περπατούν μέσα σε αυτόν. Όλοι μας παριστάνουμε τους ανήξερους. Είπαμε ο χρόνος τα γιατρεύει όλα αλλά όχι κι έτσι.

ΛΗΔΑ

(με απορία)

Θα μου πει κάποιος τι συμβαίνει; Τι παιχνίδι είναι αυτό;. Άσερ μας δουλεύεις ψιλό γαζί.

ΑΣΕΡ (cont'd)

Την μια ρίχνει την κάμερα στο νερό και παριστάνει ότι την πνίγει σαν να είναι άνθρωπος, την άλλη την ανοίγει και πατάει το on.

Ελεύθεροι ή εγκλωβισμένοι, αυτό εξαρτάται από την ερμηνεία σας. Και καθώς ο καθένας μας έχει τη δική του αλήθεια, ο κήπος απλώνεται μπροστά μας σαν ένα ατέλειωτο μυστήριο. Έτσι καταλαβαίνω καλύτερα τους ανθρώπους. Δε καταλαβαίνω όμως γιατί την πνίξαμε. Την είδα σας λέω.

Είναι στο νησί. Αχ και να έχω παραισθήσεις.

**FADE IN,** το κάδρο γίνεται ασπρόμαυρο.

ΜΙΧΑΛΗΣ (cont'd O.S.)

(με αποφασιστικότητα)

Και τι είμαστε ρε, ήρωες;

ΙΑΣΩΝΑΣ

(παύση)

Μη πάει φυλακή φοβάται

ΛΗΔΑ

Μήπως είναι αυτή η τρέλα που μας κρατάει ζωντανούς τόσο καιρό; Δεν αντέχω άλλο.

ΑΣΕΡ

(με σοβαρότητα)

Ίσως η τρέλα είναι η μόνη μας αλήθεια. Ιάσωνα αγάπη μου πες στα παιδιά τι ωραία με χτυπάς όταν πίνεις.

Όλοι σαστίζουν. Η κάμερα τραβάει την οθόνη της άλλης κάμερας σαν κάποιος εκτός παρέας να βρίσκεται εκεί χωρίς φυσική παρουσία. Βλέπουμε τον Ιάσονα να χτυπάει τον Άσερ στο δωμάτιο του ξενοδοχείου. Η κάμερα ζουμάρει στην ΔΑΝΑΗ που κάνει τον πεθαμένο και σε έξτρα κοντινό πλάνο δείχνει τα πρόσωπά καθενός ξεχωριστά σε σοκ την νύχτα που έπνιξαν την ΔΑΝΑΗ. Δεν ακούγεται τίποτα παρά απομακρυσμένη ήχοι της πόλης.

ΜΙΧΑΛΗΣ

Τι κάναμε;

(πιάνει το κεφάλι του)

ΑΣΕΡ

Δείτε εάν αναπνέει, γυρίστε τη. Θα την δουν. Θα την βρουν.

ΙΑΣΟΝΑΣ

Δεν θα την ζωντανέψουν όμως. Ψυχραιμία, μη κάνετε σα παιδιά τώρα.

ΑΣΕΡ

(Χτυπάει τον ΙΑΣΟΝΑ με μπουνιές στην πλάτη)  
Έπρεπε να σταματήσουμε.

ΙΑΣΟΝΑΣ

Ήθελες να παίξουμε.

ΛΗΔΑ

(τα έχει χαμένα)

Δεν ήταν παιχνίδι. Καυλώνατε όλο και πιο πολύ. Σας το είπα. Δεν άντεξε. Ένα γαμήσι ήταν. Γιατί; Θα πάμε φυλακή. Καθυστερημένοι, ανώμαλοι. Την σκοτώσαμε. Την σκοτώσατε. Την σκοτώσαμε. Πνίγηκε. Η Δανάη πνίγηκε.

**Σκηνή 12. ΕΣΩΤ.ΣΤΟ ΔΙΑΜΕΡΙΣΜΑ- ΑΘΗΝΑ. ΦΙΛΟΠΑΠΠΟΥ**



**ΤΙΤΛΟΣ ΜΕ ΚΕΦΑΛΑΙΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ GREEKLISH: Η MASKA**

FLASHBACK. Πριν από δύο χρόνια. Στο πρώτο τους διαμέρισμα, ο ΙΑΣΟΝΑΣ και ο ΑΣΕΡ περνούν την πρώτη τους εβδομάδα σαν ζευγάρι. Ο ΑΣΕΡ είναι πολύ χτυπημένος με μώλωπες στο πρόσωπο, τα πόδια και την πλάτη. Αποφεύγει να πει κουβέντα, κάθεσαι κουρνιασμένος και ζαλισμένος στην γωνία σχεδόν γυμνός. Δίπλα του ένα τασάκι γεμάτο γόπες, ένα μπουκάλι μπίρας σπασμένο και μια βαλίτσα γεμάτη ρούχα που περισσεύουν εκτός από αυτή. Η κάμερα grow plan στην ΔΑΝΑΗ που κάνει τον πεθαμένο.

ΙΑΣΟΝΑΣ

(κλαίγοντας)

Γιατί μας το κάνεις κάθε φορά αυτό;

ΑΣΕΡ

(απότομος)

Άσε μας ρε μαλάκα. Άντρες ή γυναίκες; Ή και τα δύο; Λέγε ρε πούστη, ρεμάλι της κοινωνίας. Αφού δε το μπορείς. Με κρύβεις. Δε θέλω να τα έχω με έναν που φοβάται ρε. Κότα...ε κότα, δεν σε θέλω ρε. Καταραμένε! Δες πως με κάνανε ρε, με χτυπάνε επειδή σ' αγαπάω. Ανώμαλε. (αρχίζει να χτυπάει το κεφάλι του δυνατά)

ΙΑΣΟΝΑΣ (cont'd)

(ειρωνικά μιλώντας με στόμφο τον αγκαλιάζει σαν να κάνει ανάγνωση από φιλοσοφικό βιβλίο)

Και όμως, ακόμα και στο σκοτάδι, μπορούμε να βρούμε το φως. Και αυτό το φως μας δίνει τη δύναμη να συνεχίσουμε το ξύλο, ανεξαρτήτως του πόσο αβέβαιο είναι το μέλλον ή το γαμήσι.

ΑΣΕΡ (Pre lap)

Μαζεύει τα πόδια του και βάζει το κεφάλι του ανάμεσα στην εσοχή μιας γωνίας. Ακόμη καθισμένος στο πάτωμα. Αλλάζει την φωνή του σε γυναικεία.

Αυτός είμαι. Ένα βιασμένο κωλόπαιδο που έχασε τον δρόμο του και λάτρεψε τον βιαστή του. Μετανάστης και αδελφή.

Η σκηνή αλλάζει και βλέπουμε στιγμιότυπα από την αφόρητη παιδική ηλικία του ΑΣΕΡ. Την στιγμή που ο πατριός του κλείνει το φερμουάρ από το παντελόνι του, η κάμερα εστιάζει στο πρόσωπο του ΑΣΕΡ και γίνεται ασπρόμαυρη. Ξαφνικά βλέπουμε στιγμιότυπα από ξέφρενα πάρτι που πήγαινε αργότερα, όντας πιο μεγάλος. Η κάμερα επανέρχεται στο τώρα με μονοπλάνο στο πίσω μέρος του κεφαλιού του και το χέρι του ΙΑΣΟΝΑ να τον χαϊδεύει. Συνεχίζει να μιλάει με πνιχτή γυναικεία φωνή.

Πρέπει να το κάνω

ΙΑΣΟΝΑΣ

Η κάμερα πλησιάζει σιγά-σιγά και εναλλάξ στο πρόσωπο του καθενός, καταγράφοντας τη στιγμή αυτή της συνειδητοποίησης.

Κοίτα, δεν είναι ότι δεν ξέρω τι θέλω.

ΑΣΕΡ (Ο. Σ.)

Σώπα!

ΙΑΣΟΝΑΣ

Θέλω μόνο...

ΜΙΧΑΛΗΣ

Εγώ φταίω.

ΑΣΕΡ

Για πες...

ΙΑΣΟΝΑΣ

Δε ξέρω τι είμαι, ποιος είμαι, τι κάνω, ποιον πηδάω, ποιον πληγώνω, ποιον παριστάνω. Τίποτα δε ξέρω ακούς; Ένα τίποτα είμαι.

ΑΣΕΡ

Ιάσονα... ψάξε τη Δανάη, αλλά χωρίς εμένα. Ακούς;

**Σκηνή 13. ΕΞΩΤ.ΣΤΗΝ ΘΑΛΑΣΣΑ – ΓΑΥΔΟΣ. ΠΑΡΑΛΙΑ**

Σταθερό πλάνο στην παραλία ξανά. Πριν από έξι χρόνια. Η ΛΗΔΑ και η ΔΑΝΑΗ μιλάνε μεταξύ τους. Ο ΜΙΧΑΛΗΣ ρίχνει νερό στο πρόσωπο της ΔΑΝΑΗΣ ξαφνικά και εκείνη πνίγεται. Την ακούμε να μιλάει. Η κάμερα σταθερή στο προφίλ του ΙΑΣΟΝΑ.

ΔΑΝΑΗ

(την ακούμε, δεν την βλέπουμε)

Ρε σεις, χθες το βράδυ ακούσατε τον ΜΙΧΑΛΗ που παραμιλούσε;-

Παύση

ΑΣΕΡ

(απλώνοντας λάδι και με απορία)

-Τι λες μωρέ; Ο ΜΙΧΑΛΗΣ καλά καλά δεν μιλάει, όχι και να παραμιλήσει.

ΙΑΣΟΝΑΣ

Σταμάτα, γιατί εάν ήσουν στην θέση του, θα είχαμε γίνει ρεζίλι των σκυλιών.

ΜΙΛΤΟΣ

(αναστατωμένος)

Ασχοληθείτε με τις ζωές σας. Παραμιλούσε...δεν έκανε έγκλημα.

ΔΑΝΑΗ (cont'd)

(εκνευρισμένη)

Είπε κανείς πως ήταν κακό;

ΜΙΛΤΟΣ

[107]

Σε ξέρουμε μωρέ Δανάη, μη παριστάνεις την αθώα τώρα.

ΔΑΝΑΗ

Γιατί δεν φωνάζετε και τον ΜΙΧΑΛΗ και την ΛΗΔΑ να πείτε  
για όσα κάνατε πριν έξι χρόνια σ' αυτή την παραλία;

ΜΙΛΤΟΣ

(αναστατιωμένος)

Θα στο ζητήσω ευγενικά. Και ελπίζω πως δεν θα ακούσω άλλη  
λέξη από το στόμα σου. Το ελπίζω ωραία μου κυρία...βγάλτε  
επιτέλους τον σκασμό. Κανείς δεν έχει το δικαίωμα να  
σκαλίζει το παρελθόν, κανένας με ακούς; (την κοιτάει στα  
μάτια εξαγριωμένος)

ΔΑΝΑΗ

Ναι, φυσικά... (με ειρωνικό τόνο...) Έτσι κι αλλιώς έτσι  
παραμένουμε όλοι ευτυχισμένοι. Ποιος είχε την ιδέα για  
Γαύδο; Ξέρετε τι είναι αυτό; Εξιλέωση λέγεται, όχι  
διακοπές!

Μένουν όλοι αμίλητοι και κοιτούν την θάλασσα σαν να μην  
συμβαίνει τίποτε!

#### **Σκηνή 14. ΕΞΩΤ.ΠΑΡΑΛΙΑ - ΓΑΥΔΟΣ.ΗΛΙΟΒΑΣΙΛΕΜΑ**

P.O.V. στο απέραντο γαλάζιο και τις διακυμάνσεις του μπλε  
της θάλασσας. Fade in του πλάνου στον ουρανό. Δεν ακούγεται  
τίποτε. Ο ΜΙΧΑΛΗΣ και η ΛΗΔΑ δεν έχουν φανεί για ώρα. Ο  
ΜΙΧΑΛΗΣ και η ΛΗΔΑ εμφανίζονται από το πουθενά, βγαίνοντας  
από τα βάθη της θάλασσας. Οι φίλοι τους, ΔΑΝΑΗ, ΑΣΕΡ,  
ΙΑΣΟΝΑΣ και ΜΙΛΤΟΣ, τους κοιτάζουν έκπληκτοι. Λίγα λεπτά  
πριν χαθεί το ηλιοβασίλεμα. Ο ΑΣΕΡ φοβάται πως κάτι κακό  
θα συμβεί και το ψιθυρίζει κάτι στο αυτί του ΙΑΣΟΝΑ.

ΔΑΝΑΗ

(με έκδηλη απορία)

Μα τι συμβαίνει εδώ;

ΛΗΔΑ

Κολυμπούσαμε! Τι κάνεις λες και είδες πεθαμένους;

ΜΙΧΑΛΗΣ (cont'd)

Ναι, Λήδα σύνελθε! Βασικά σύνελθε. Απλώς κολυμπούσαμε...δεν κράτησε και χρόνια!

ΔΑΝΑΗ

(τρομαγμένη)

Και τι είναι αυτό;

ΜΙΧΑΛΗΣ

Ποιο; Έχεις τρελαθεί τελείως;

ΔΑΝΑΗ

Δεν μπορεί, πλάκα θα μας κάνετε. Δεν μπορεί! Τόσο καιρό όμως δεν συνέβαινε τίποτε από όλα αυτά. Τώρα τι είναι αυτά...; (πανικόβλητη, σηκώνεται όρθια και αρχίζει να ρίχνει νερό απ' τη θάλασσα στο πρόσωπό της)... τι είναι αυτά ρε παιδιά; Πείτε μου κάτι, το χάνω!

ΜΙΧΑΛΗΣ (V.O) (cont'd)

(σε όλους. Αλλάζει την συζήτηση)

Στο βάθος, αριστερά έχει τζετ σκι...ψηθείτε. Έλα, ΑΣΕΡ φύγαμε κουκλάκι μου... Η αλήθεια είναι ότι όλοι εμείς είμαστε εδώ για να εξιλεωθούμε, να μας συγχωρήσουμε και να συνεχίσουμε. Φτιάξαμε ένα λάθος πριν έξι χρόνια. Πάντως φέτος η Γαύδος είναι πιο όμορφη από ποτέ και επιτέλους, πρώτη χρονιά που δεν μυρίζει θάνατο.

Fade out της φωνής του ΜΙΧΑΛΗ.

ΑΣΕΡ

Δανάη, έχεις τρελαθεί τελείως. Ποιόν θες να δεις;

ΙΑΣΟΝΑΣ

[109]

Και ποιος είναι αυτός που πρέπει να συγχωρήσουμε;  
ΑΣΕΡ (cont' d)

Τι λες και εσύ τώρα; Μην αρχίσεις... Και τώρα τι κάνουμε;  
Πάμε για βουτιά; Ιασονάκο, έλα για τρελίτσες στο νερό.  
Αλλιώς παίζω και μόνος μου... (με ξαφνική ένταση στον τόνο της φωνής του)

ΟΛΟΙ ΜΑΖΙ  
(με ενθουσιασμό και συντονισμένα)  
Πάμεεεε...!

Η κάμερα κάνει slow fade out στον ορίζοντα, όπου ο ήλιος βυθίζεται στη θάλασσα, φωτίζοντας τον ουρανό με αποχρώσεις ροζ και πορτοκαλί. Η θάλασσα αντανακλά το φως του ηλίου, δημιουργώντας μια μαγευτική ατμόσφαιρα. Η παραλία αδειάζει και κανείς δεν βρίσκεται πια εκεί. Υπάρχουν μόνο αντικείμενα παραλίας, κουτάκια μπύρας τσαλακωμένα στην άμμο. Ακούγεται ένας μακρινός απόηχος από όσα συμβαίνουν στο υπόλοιπο νησί, γέλια, μουσική, συνομιλίες, όλα μαζί σε ένα τρομερό βουητό!

#### **Σκηνή 15. ΕΞΩΤ. ΠΑΡΑΛΙΑ – ΓΑΥΔΟΣ. ΑΡΓΑ ΤΟ ΒΡΑΔΥ**

Έξι χρόνια πριν όλοι μαζί σε διακοπές στην Γαύδο. Κανείς δεν έχει καταλάβει τίποτα. Ο ήλιος έχει βυθιστεί για τα καλά στη θάλασσα, ενώ η παρέα των φίλων βρίσκεται πλέον κοντά στην αριστερή πλευρά της παραλίας. Οι μισοί είναι γυμνοί. Ο ΙΑΣΟΝΑΣ έχει αρχίσει να αισθάνεται άβολα, αισθάνεται πως κάτι δεν πάει καλά και ζητάει διακριτικά στον ΑΣΕΡ να φύγουν από το νησί.

ΙΑΣΟΝΑΣ (cont' d)

(αναστατωμένος)

Και πώς νιώθετε τώρα; Τι νομίζατε; Εγώ ήθελα μόνο να βουτήξουμε στη θάλασσα. Πάει, πνίγηκαν. Έπιασαν πάτο, κι εμείς πιάσαμε πάτο ηλίθιοι.

(παύση)

Η κάμερα στατική, παγώνει σε ένα μόνο σημείο.

ΑΣΕΡ

Καιρό τώρα... παλεύουμε με τον αυτονόητο. Δε θα σωθούμε παίζοντας το αγαπημένοι και παρεούλα. Είμαστε δολοφόνοι και μαλάκες. Δεν θέλω ούτε να σας ξέρω. Μακάρι να είχατε πνίξει εμένα. Να μου χώνατε φύκια στο στόμα, να με θάβατε στην άμμο. Τέτοιοι είστε. Αυτοί είστε. Ένα μάτσο ανασφάλειες, μαλακίες, ένα παράδοξο τίποτα. Τι με κοιτάτε; Θέλετε να καβαλήσω τον Άσερ, να τρελαίνεστε. (τους φτύνει και πηγαίνει προς την θάλασσα)

ΑΣΕΡ

**FADE IN στο πρόσωπο του.**

(με μια ανακούφιση στην φωνή του σηκώνεται όρθιος, γυμνός σαν να βγάζει λόγο)

Ελεύθερος. Αισθάνομαι σαν να έσκισα την παλιά μου ζωή και αναγεννήθηκα από τη στάχτη. Αυτός έπαθε καρδιακή προσβολή. Τί; Κανείς; Και τώρα τι παίρνετε βαθιές ανάσες;

Εγώ πήρα κάμποσες. Μικρά μου μπασταρδάκια, η ζωή είναι μικρή. Κάντε ένα διάλλειμα να βεβαιωθείτε ότι τους έφαγαν τα ψάρια.

**Σκηνή 16. ΕΞΩΤ.ΠΑΡΑΛΙΑ – ΓΑΥΔΟΣ. ΝΩΡΙΣ ΤΟ ΠΡΩΙ**

Ο ΑΣΕΡ εξαφανισμένος για ώρα. Όλοι διασκορπισμένοι από δω και εκεί σε όλη την έκταση της παραλίας. Νηστικοί, γυμνοί και αμίλητοι.

ΜΙΛΤΟΣ

Και τι πρέπει να κάνουμε τώρα; Θα μου δώσει κανείς τράκα;

ΛΗΔΑ

Να ζήσουμε. Ορίστε ήρθαμε στην Γαύδο. Και; Έχω να κοιμηθώ έξι χρόνια και ξέρω ότι δεν έχω άδικο που δεν μπορώ να κλείσω μάτι αλλά έχω άδικο που είμαι δυστυχησμένη (βουρκώνει και αρχίζει να κλαίει γοερά)

ΑΣΕΡ

Πάψτε!

ΜΙΧΑΛΗΣ (cont' d O.S.)

Πάψε. Πάψε, πάψε, πάψε... Και γιατί δεν τραβήξαμε μια φωτογραφία το πτώμα της αφού τόσο πολύ μας λείπει;

Κλείνει τα αυτιά του και αρχίζει να τραγουδάει όσο πιο δυνατά μπορεί, να γελάει σπαστικά και εκνευρισμένος ταυτόχρονα.

Ο ήλιος εξαφανίζεται τελείως πίσω από τον ορίζοντα, ενώ όλοι οι άλλοι είναι όρθιοι και γυμνοί με την κάμερα να ζουμάρει κοντινά πλάνα στις πλάτες τους και διαδοχικά στη σειρά τα κεφάλια τους έναν προς έναν. Ξεκινάει η κάμερα από τα προφίλ τους και ύστερα βλέπουμε πορτρέτα.

ΟΛΟΙ ΜΑΖΙ

(συγχρονισμένα)

Θέλετε να κάνουμε τους πεθαμένους;

ΜΙΧΑΛΗΣ (V.O.)

Ο ΜΙΧΑΛΗΣ αφηγείται

Γιατί έτσι είναι σα να ραντίζουμε την θάλασσα. Με αλάτι. Είναι πιο εύκολο να την σκοτώνεις από το να λες ότι την βίασες. Δεν ήμουν ο μόνος. Το ξέρω. Τα ξαναλέμε σε δέκα μήνες. Ίσως και να την βρουν. Εγώ θα πω πως έκανε τον πεθαμένο.

Fade out της οθόνης της πλάτης κάτω από το νερό του ΑΣΕΡ που κάνει τον πεθαμένο. Δίπλα του η ΔΑΝΑΗ.

**ΤΙΤΛΟΙ ΤΕΛΟΥΣ**



## Βιβλιογραφία

### Ξένη βιβλιογραφία

- Abuín González, A. (2024). BRECHTIAN CINEMA AND DECOLONIALITY: FROM GODARD TO ROCHA. *Signa*, 33. <https://doi.org/10.5944/signa.vol33.2024.37202>
- Bayón Fernando. (2007). Jean-Luc Godard / Histoire(S) Du Cinema. *El Capitalismo Como Patología De La Memoria*. 1–18. Ανακτήθηκε από ηλεκτρονική πηγή: <https://constautorit.es/2FBayonJeanLucGodardES2.p>
- Bradley, L. (2023). Watching Spectatorship and Judgment: Trial Scenes in Brecht’s Epic Theater. *Colloquia Germanica*, 55(1–2).
- Brooker Peter (2017). Bertolt Brecht: Dialectics, Poetry, Politics. Routledge: London-New York-Sydney. Ανακτήθηκε από ηλεκτρονική πηγή: [https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9781351996051\\_A29558168/preview-9781351996051\\_A29558168.pdf](https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9781351996051_A29558168/preview-9781351996051_A29558168.pdf)
- Dickson, A. (2017). Bertolt Brecht and epic theatre: V is for Verfremdungseffekt. *Discovering Literature: 20th Century*. Ανακτήθηκε από ηλεκτρονική πηγή: <https://www.scribd.com/document/622043877/Bertolt-Brecht-and-epic-theatre-V-is-for-Verfremdungseffekt-The-British-Library>
- Glahn Philip (2014). *Critical Lives: Bertolt Brecht*. Reaktion Books: Glasgow.
- Jovanovic Nenad. (2017). BRECHTIAN CINEMAS: Introduction: Revisiting Brecht and Cinema. *Academia*.
- Kelly, M. (2020). Estrangement, epochē, and performance: Bertolt Brecht’s Verfremdungseffekt and a phenomenology of spectatorship. *Continental Philosophy Review*, 53(4). <https://doi.org/10.1007/s11007-020-09507-8>
- Kyriakos, K. (2018). Between Two Centuries Contemporary Greek Cinema and the Readings of Ancient Greek Tragedy. *Logeion*, 8. Ανακτήθηκε από ηλεκτρονική πηγή: [https://www.academia.edu/40586158/Konstantinos\\_Kyriakos\\_Between\\_Two\\_Centuries\\_Contemporary\\_Greek\\_Cinema\\_and\\_the\\_Readings\\_of\\_Ancient\\_Greek\\_Tragedy\\_Logeion\\_A\\_Journal\\_of\\_Ancient\\_Theatre\\_8\\_2018\\_211\\_248](https://www.academia.edu/40586158/Konstantinos_Kyriakos_Between_Two_Centuries_Contemporary_Greek_Cinema_and_the_Readings_of_Ancient_Greek_Tragedy_Logeion_A_Journal_of_Ancient_Theatre_8_2018_211_248)
- Nutku, Ö. (2007). Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro, İstanbul: Özgür Press.
- Pita, C., & Carlos Martínez, J. (2023). Jean-Luc Godard (Francia, 1930 - Suiza, 2022). *CineScrúpulos*, 11(1). <https://doi.org/10.19083/cinescrupulos.v11i1.1922>
- Ribut Basuki. (2002). BRECHT’S EPIC THEATRE AS A MODERN AVANT-GARDE AND ITS INFLUENCE ON POSTMODERN THEATRE/DRAMA. *K@ta*, 4(2). Ανακτήθηκε από ηλεκτρονική πηγή: <file:///C:/Users/infod/Downloads/4ktaVOL4NO22002DECEMBER2002BrechtsEpicTheatreAsAModernAvant-GardeAndItsInfluenceOnPostmodernTheatreDrama.pdf>
- Rokem, F. (2019). “Suddenly a stranger appears”: Walter Benjamin’s readings of Bertolt Brecht’s epic theatre. *Nordic Theatre Studies*, 31(1). <https://doi.org/10.7146/nts.v31i1.112998>
- Sterritt, D. (2023). Haunted by Godard. *Quarterly Review of Film and Video*, 40(6). <https://doi.org/10.1080/10509208.2023.2227939>

## Ελληνική Βιβλιογραφία

- Aggelopoulos, T. (2008). *Θόδωρος Αγγελόπουλος: Ο ποιητής του σινεμά*. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Bordwell David, & Tompson Kristin. (2011). Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου (Κοκκινίδη Κατερίνα, Ed.; 3rd ed.). Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Fisher-Lichte Erika. (2018). Θέατρο και Μεταμόρφωση. Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού (Μαυρομούστακος Πλάτων, Ed.; 2nd ed.). Εκδόσεις Πατάκη.
- Jomaron Jacqueline. (2009). Ιστορία Σύγχρονης Σκηνοθεσίας (Κωσταντινίδης Δαμιανός, Ed.; Vol. 2). University Stydio Press. Εκδόσεις Επιστημονικών Βιβλίων και Περιοδικών.
- McKee Robert. (2011). Το Σενάριο: Ουσία, Δομή, Ύφος και Βασικές Αρχές. Μτφ. Α. Καλοκύρης. Αθήνα: Πατάκης.
- Metz Cristian. (2013). *Η Σημειωτική Μέθοδος Ανάλυσης μια Ταινίας*. 1–14. Ανακτήθηκε από ηλεκτρονική πηγή: [file:///C:/Users/kater/Downloads/33 Η Σημειωτική Μέθοδος Ανάλυση μιας Ταινίας - Δρ ΝΙΚΟΣ ΤΕΡΖΗΣ.pdf](file:///C:/Users/kater/Downloads/33%20Η%20Σημειωτική%20Μέθοδος%20Ανάλυση%20μιας%20Ταινίας%20-%20Δρ%20ΝΙΚΟΣ%20ΤΕΡΖΗΣ.pdf)
- Schechner Richard. (2011). Η Θεωρία της Επιτέλεσης (Ζωγράφου Μαγδαληνή & Φιλίππου Φίλιππος, Eds.). Εκδόσεις Τελέθριον.
- Sorlin Pierre. (2004). Ευρωπαϊκός Κινηματογράφος. Ευρωπαϊκές Κοινωνίες 1939-1990 (Λατίφη Έφη, Ed.). Εκδόσεις Νεφέλη.
- Stam Robert. (2017). Εισαγωγή στη θεωρία του Κινηματογράφου (Στεφανή Εύα, Ed.; 6th ed.). Εκδόσεις Πατακή.
- Tarkovski, A. (1987). Σμιλεύοντας το χρόνο. Αθήνα: Νεφέλη.
- Γεωργιάδη, Κ., Σεχοπούλου, Μ., & Παπανικολάου, Β. (2023). Ευρωπαϊκή δραματολογία του 20ού αιώνα [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. <https://dx.doi.org/10.57713/kallipos-282>
- Έσλιν Μάρτιν (2013). Μπρεχτ, ο άνθρωπος και το έργο του, μετ. Φώντας Κονδύλης. Αθήνα, Δωδώνη.
- Καραλής, Ντ. (2017), Ο ρεαλισμός στον ελληνικό κινηματογράφο. From the Post- War Period to the Present, Λονδίνο Νέα Υόρκη.
- Λαμπρόπουλος, Κ. (2023). *Θόδωρος Αγγελόπουλος: Βιογραφία, βραβεία, φιλμογραφία*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Πατσαλίδης Σάββας. (2012). Θέατρο και παγκοσμιοποίηση. Αθήνα: ΠΑΠΑΖΗΣΗΣ.
- Σωτηροπούλου Χρυσάνθη. (1995). Η Διασπορά Στον Ελληνικό Κινηματογράφο. Επιδράσεις και επιρροές στη θεματολογική εξέλιξη των ταινιών της περιόδου 1945-1986. Εκδόσεις Θεμέλιο.
- Τερζής Νίκος. (2017). *Brecht: Η Μπρεχτική κριτική της αστικής τέχνης και οι θεωρίες του για μια τέχνη επαναστατική*. 1–8. Ανακτήθηκε από ηλεκτρονική πηγή: [file:///C:/Users/kater/Downloads/27 Η ΕΠΙΔΡΑΣΗ ΤΟΥ ΤΟΥ BRECHT ΣΤΟΝ GODARD - Δρ ΝΙΚΟΣ ΤΕΡΖΗΣ.pdf](file:///C:/Users/kater/Downloads/27%20Η%20ΕΠΙΔΡΑΣΗ%20ΤΟΥ%20ΒRECHT%20ΣΤΟΝ%20GODARD%20-%20Δρ%20ΝΙΚΟΣ%20ΤΕΡΖΗΣ.pdf)
- Τερζής Νίκος. (2013). *Nouvelle Vague : Το Σινεμά παίζει με τον Εαυτό του*. Αφηγηματική Δομή & Φόρμα στον κινηματογράφο. Αθήνα: ΙΩΝ.

Τερζής Νίκος. (2023). *Ποιος είναι ο δρόμος για το Week-end*; 1–14. Ανακτήθηκε από ηλεκτρονική πηγή: [file:///C:/Users/kater/Downloads/15 ΠΟΙΟΣ ΕΙΝΑΙ Ο ΔΡΟΜΟΣ ΓΙΑ ΤΟ WEEK-END - Δρ ΝΙΚΟΣ ΤΕΡΖΗΣ.pdf](file:///C:/Users/kater/Downloads/15%20ΠΟΙΟΣ%20ΕΙΝΑΙ%20Ο%20ΔΡΟΜΟΣ%20ΓΙΑ%20ΤΟ%20WEEK-END%20-%20Δρ%20ΝΙΚΟΣ%20ΤΕΡΖΗΣ.pdf)

Φίλιππας, Α. (2017). *Αγγελόπουλος: Η τέχνη του βλέμματος*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Ιανός

Χουρσόγλου Περικλής. (2005). Στάδια μιας Ταινίας. TheatroEdu. Ανακτήθηκε από την ηλεκτρονική πηγή:

[https://theatroedu.gr/portals/38/main/images/stories/files/Yliko\\_Drast/HOURSOGLOU-StadiaTainias.pdf](https://theatroedu.gr/portals/38/main/images/stories/files/Yliko_Drast/HOURSOGLOU-StadiaTainias.pdf)

### Εκπαιδευτικό υλικό

Τερζής Νίκος. (2017). Η θεωρία του δημιουργού (auteur theory). E-Class ΕΚΠΑ. Ανακτήθηκε από ηλεκτρονική πηγή:

[https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/DCARTS119/26 Η ΘΕΩΡΙΑ ΤΟΥ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΥ - Δρ ΝΙΚΟΣ ΤΕΡΖΗΣ.pdf](https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/DCARTS119/26%20Η%20ΘΕΩΡΙΑ%20ΤΟΥ%20ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΥ%20-%20Δρ%20ΝΙΚΟΣ%20ΤΕΡΖΗΣ.pdf)

## Παράρτημα

### Η αποδόμηση του παλιού σινεμά

Με αφορμή την επιλογή της ταινίας του François Truffaut "Les quatre cents coups" (Τα 400 Χτυπήματα, 1959) ως επίσημης εκπροσώπου της Γαλλίας στο Φεστιβάλ των Κανών τον Απρίλιο του 1959, ο Jean-Luc Godard έγραψε μια ιδιαίτερα ενδεικτική κριτική, στηλιτεύοντας ευθαρσώς το "σινεμά του μπαμπά" (le cinéma du papa). Με αυτή την έκφραση αναφερόταν στον συμβατικό λογοτεχνικό κινηματογράφο των Γάλλων προκατόχων του, τονίζοντας την ανάγκη για μια νέα προσέγγιση στον κινηματογράφο που θα απελευθέρωνε τη δημιουργικότητα και την καινοτομία.

[...] Επικρίνοντας σε αυτές τις στήλες, τα τελευταία πέντε χρόνια, τις λανθασμένες τεχνικές των Gilles Granger, Ralph Habit, Yves Allégret, Claude Autant-Lara, Pierre Chélan, Jean Stella, Jean Delaney, André Hunebelle, Julien Duvivier, Maurice Labro, Yves Ciampi, Marcel Carné, Michel Boisrond, Raul André... [συνεχίζεται το κατεβατό άγνωστων σκηνοθετών σήμερα· απόδειξη της κοινοτοπίας τους] ... εννοούσαμε το εξής απλό: οι κινήσεις της κάμεράς σας είναι άσχημες γιατί έχετε κακά θέματα, το cast των ηθοποιών παίζει άσχημα γιατί οι διάλογοί σας είναι για πέταμα. Με μια λέξη δεν ξέρετε πως να κάνετε σινεμά, επειδή δεν ξέρετε πια περί τίνος πρόκειται [...] Πετύχαμε να αναγνωριστεί σε επίπεδο αρχών, ότι λόγω χάρη μια ταινία του Hitchcock είναι το ίδιο σημαντική με ένα βιβλίο του Aragon. Χάρη σε μας, οι δημιουργοί σκηνοθέτες (auteurs), έχουν μπει τελικά στην ιστορία της τέχνης. Αλλά εσείς που δεχθήκατε την επίθεσή μας, έχετε αυτόματα ωφεληθεί από αυτή την επιτυχία. Και η επίθεσή μας αφορά την προδοσία σας, γιατί ενώ σας ανοίξαμε τα μάτια εσείς επιμένετε να τα κρατάτε κλειστά. Κάθε φορά που βλέπουμε τις ταινίες σας τις βρίσκουμε τόσο κακές, τόσο απομακρυσμένες αισθητικά και ηθικά απ' ό,τι ελπίσαμε, ώστε σχεδόν ντρεπόμαστε για την αγάπη μας προς τον κινηματογράφο. Δεν μπορούμε να σας συγχωρήσουμε που ποτέ δεν κινηματογραφήσατε τα κορίτσια όπως τα αγαπάμε, τα αγόρια όπως τα βλέπουμε καθημερινά, τους γονείς όπως τους περιφρονούμε ή τους θαυμάζουμε, τα παιδιά με τον τρόπο που μας ξαφνιάζουν ή μας αφήνουν αδιάφορους. Με άλλα λόγια, τα πράγματα ως έχουν. Σήμερα, η νίκη είναι δική μας. Στις Κάνες θα πάνε οι δικές μας ταινίες για να δείξουν πως κινηματογραφικά μιλώντας η Γαλλία δείχνει ωραία. Να είστε βέβαιοι ότι το ίδιο θα γίνει και του χρόνου. Δεκαπέντε νέες, θαρραλέες, ειλικρινείς, ακτινοβόλες, πανέμορφες ταινίες θα κλείσουν άλλη μια φορά το δρόμο στις συμβατικές παραγωγές. Γιατί, αν και κερδίσαμε τη μάχη, ο πόλεμος δεν τελείωσε. (Τερζής, 2017, 1-2).

Υπεύθυνη Δήλωση Συγγραφέα:

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