

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ

**Η ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΤΗΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗΣ ΓΡΑΦΗΣ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ ΤΟΝ 21ο
ΑΙΩΝΑ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΠΕΝΤΕ (5) ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ**

Λιζάρδος Ρωμανός Αλέξανδρος

Παιδαγωγικό Τμήμα Νηπιαγωγών της Σχολής Κοινωνικών και Ανθρωπιστικών Επιστημών
και Τμήμα Κινηματογράφου της Σχολής Καλών Τεχνών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου
Θεσσαλονίκης

Επιβλέπων Καθηγητής ΠΔΜ
Τριαντάφυλλος Η. Κωτόπουλος
Οκτώβριος 2022

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ**Η ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΤΗΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗΣ ΓΡΑΦΗΣ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ ΤΟΝ 21ο
ΑΙΩΝΑ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΠΕΝΤΕ (5) ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ****Λιζάρδος Ρωμανός Αλέξανδρος**

Παιδαγωγικό Τμήμα Νηπιαγωγών της Σχολής Κοινωνικών και Ανθρωπιστικών Επιστημών
και Τμήμα Κινηματογράφου της Σχολής Καλών Τεχνών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου
Θεσσαλονίκης

Επιβλέπων Καθηγητής ΠΔΜ**Τριαντάφυλλος Η. Κωτόπουλος****Μέλη τριμελούς: Καλεράντε Ευαγγελία (Καθηγήτρια ΠΔΜ), Βακάλη Άννα (ΕΔΙΠ ΠΔΜ)****Οκτώβριος 2022**

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Αυτή η εργασία θα ήταν αδύνατο να ολοκληρωθεί χωρίς την αλληλεπίδραση των παρακάτω προσώπων/θεσμών/εταιριών.

Εταιρείες

Τη **Feelgood Ent.**, εταιρεία διανομής των ταινιών «Πιο Παράξενο από Παράξενο» και «Κυρία από Τύχη» και εκπρόσωπο του στούντιο της Sony στην Ελλάδα· ιδιαίτερη αναφορά στην Ειρήνη Σουγανίδου και τη Σύνθια Μίγκελσεν. Τις **Audio Visual** και **Piece of Cake**, και ιδιαίτερα τον Σταμάτη Περιβολαράκη και την Εύη Ζαμουζάκη, Γιόλα Χριστούλα και Άννα Τεργάζη για την οργάνωση και τον συντονισμό των συνεντεύξεων της SONY. Τη **Filmax**, και συγκεκριμένα την Cristina Carro για τις συνεντεύξεις για την ταινία «El Autor» στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Σαν Σεμπαστιάν. Την εταιρεία **Σπέντζος Φιλμ**, και ιδιαίτερα την Τέτα Παπαδάκη και τους Αντώνη Μανιάτη, Γιώργο και Σπύρο Σπέντζο, για το «Ανάμεσα σε Δύο Κόσμους». Τη **StraDa Films**, και ιδιαίτερα τη Σοφία Παναγιωτοπούλου και τον Τάκη Βερέμη, για την ταινία «Η Νηπιαγωγός».

Κινηματογραφικά Φεστιβάλ

Την Gemma Beltrán και την ομάδα της για τον συντονισμό των συνεντεύξεων στο Φεστιβάλ του **Διεθνούς Κινηματογραφικού Φεστιβάλ του Σαν Σεμπαστιάν**, ιδιαίτερα τους μεταφραστές Mathilde Grande, Michael Barkham και David Bumstead. Τη Mareike Schmid από το **Κινηματογραφικό Φεστιβάλ της Ζυρίχης**, για τη φιλοξενία και τις συνεντεύξεις. Την ομάδα υποστήριξης Τύπου του **Διεθνούς Κινηματογραφικού Φεστιβάλ του Τορόντο**, αλλά και το πρόγραμμα υποστήριξης Ξένων Δημοσιογράφων.

Το ζεύγος Nina και Val Samek με τα παιδιά τους Robert, Tony και Helen, για τη φιλοξενία στο Τορόντο. επίσης, τους Rob Gomes για τον ίδιο σκοπό. Τη Ζωή Δελίμπαση από την Πρεσβεία του Καναδά στην Ελλάδα.

Εταιρείες επικοινωνίας και θεσμοί

Την εταιρεία **Premier**, και ιδιαίτερα τους παλιούς και νέους συνεργάτες της: Annabel Hutton, Aneeka Verma, Fabrice Ouakinine, Jonathan Rutter, Emma Robinson, Jane Gibbs, Nicki Foster, Paul Ockelford, Rupert Goodwin, Simone Devlin. Την **Unifrance**, και ιδιαίτερα τις Betty Bousquet και Elisa Fouassier.

Ακαδημαϊκός χώρος

Αυτή η εργασία δεν θα μπορούσε να ολοκληρωθεί χωρίς το προσωπικό ενδιαφέρον του διευθυντή του μεταπτυχιακού, κύριου Τριαντάφυλλου Η. Κωτόπουλου, και της Άννας Βακάλη, από το **Παιδαγωγικό Τμήμα Νηπιαγωγών, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας - Φλώρινα**.

Υποστήριξη χωρίς όρια (σε άτακτη σειρά)

Προσωπικές ευχαριστίες στη **Δάφνη Σκαλιώνη** που αφιέρωσε ώρες να επισημάνει σημαντικά σημεία σε κείμενα και συνεντεύξεις, καθώς και για τη μεταφραστική της συνεισφορά. Επίσης, για τα αποσπάσματα των κειμένων της που μου επέτρεψε να χρησιμοποιήσω. Την **Isabel Sanchez Ortiz** για τις διορθώσεις και επισημάνσεις στις ισπανικές μεταφράσεις. Τη **Μαρία Θηβαίου** για τις αναλύσεις των θεωρητικών κειμένων μέσα από τις συζητήσεις μας όλα αυτά τα χρόνια. Τον **João Costa Lima** για τις επισημάνσεις στις πορτογαλικές κριτικές (και τον Γιώργο Κωτσάκο για τη συμμετοχή του). Την **Αθηνά Σοφία Κοντοσώρου** για την αυστηρή ακαδημαϊκή της λιτότητα στις διορθώσεις, το proofreading και τις επισημάνσεις της· και για τη δημιουργική της πίεση προς το τέλος. Τη **Σοφία Σιμώνη** για τον έλεγχο της απομαγνητοφώνησης. Τη μητέρα μου **Δάφνη Μαρία Λιζάρδου Χέλμη** για τις διορθώσεις στις μεταφράσεις αλλά και τον πατέρα μου **Ευστάθιο Λιζάρδο** που δέχτηκε να του στερήσω τη σύζυγό του σε ατελείωτες συζητήσεις και θεάσεις ταινιών. Την αδελφή μου **Νεφέλη Λιζάρδου Σιτινά** και την ανιψιά μου **Δάφνη**, την πρώτη για τις ώρες που της στέρησα το baby sitting παππούδων και τη δεύτερη για τις φωνές της, που μου χάριζαν πλείστες αφορμές για να διακόψω τη μελέτη. Τον ξάδελφό μου **Αλέξη Βλιλάντερ** για την αγορά του υπολογιστή, όταν ο προηγούμενος κράσαρε (και χάθηκε το μεγαλύτερο μέρος της εργασίας). Τον **Απόλλωνα Κωνσταντίνο Μπόλλα** για τη δημιουργική εργασία, τη διαχείριση κι επεξεργασία φωτογραφικού υλικού, και την υπομονή του. Τον **Γιώργο Σφακιανάκη** για τις ουσιαστικές σε δομή και περιεχόμενο παρατηρήσεις του, αλλά πάνω από όλα για τη φιλία, την ανιδιοτελή συνεισφορά του, την έρευνα και εμπιστοσύνη του. Την **Ειρήνη Νικοπούλου** και την **Amaya Alvarez Belfene** για τις βιβλιογραφικές παραπομπές και τις απαραίτητες επαφές σε Αγγλία και Ισπανία. Την **Τίνα Μανδηλαρά** και την **Ελισάβετ Βασιλάκη** για τα βιβλία που συζητήσαμε. Την **Αντωνία Τσαρούχα** για την παράλληλη και τέμνουσα πορεία μας στη δημιουργία και τη γραφή. Τον **Κωνσταντίνο Κουτσολιώτα** και την **Ειρήνη Φαναριώτη** στο ταξίδι, κάπου εκεί, στο Μαρόκο. Την **Κλεοπάτρα Κούρτη**, για όσα παραμένουν ανείπωτα.

Όσους και όσες ανέχτηκαν και αποδέχτηκαν χωρίς διαπραγμάτευση ακυρώσεις τελευταίας στιγμής σε προγραμματισμένες συναντήσεις την περίοδο συγγραφής της εργασίας.

Η εργασία είναι αφιερωμένη στην **Τίνα**, τον **Κάσπερ** και την **Μπέλλα**, που αποτέλεσαν τη μεγαλύτερή μου έμπνευση στις περισσότερες εργασίες δημιουργικής γραφής. Και σε όσους έβαλαν εμπόδια δημιουργικά (ακόμα και αν η πρόθεση ήταν διαφορετική).

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Εισαγωγή

Σε 24 καρέ: Από τη Θεωρία στην Πράξη.....1

Ταινίες

1. Πιο Παράξενο κι από Παράξενο.....5
2. Το κίνητρο.....18
3. Κυρία από τύχη.....32
4. Η Νηπιαγωγός.....44
5. Ανάμεσα σε δυο κόσμους.....54

Αντί Συμπερασμάτων.....71

Περίληψη.....69

Βιβλιογραφία73

Παράρτημα

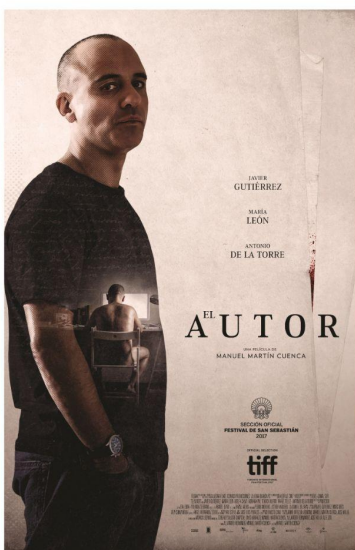
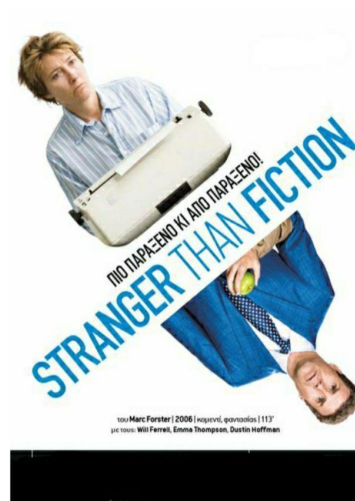
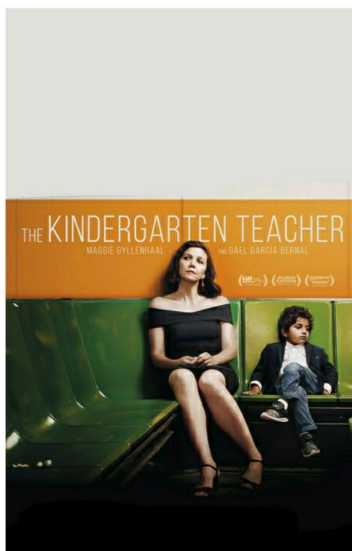
Α' - Θεωρητικό Μέρος

Ταινίες.....91

Β' - Δημιουργικό Μέρος

Πρωτότυπες συνεντεύξεις.....110

- 1.
- 2.



Σε 24 καρέ:

Από τη Θεωρία στην Πράξη

Η αγωνία του συγγραφέα έχει αποτυπωθεί πολλάκις στη μεγάλη οθόνη. Το δε συγγραφικό μπλοκ και τα δημιουργικά του εμπόδια από τη μια χαρίζουν στον κινηματογράφο ενδιαφέρουσες συγκρούσεις και από την άλλη επιτρέπουν στην αφηγηματική στρατηγική να βρει τον δημιουργικό της δρόμο. Το βιβλίο και η διαδικασία ολοκλήρωσής του γίνονται αφηγηματικά και δραματουργικά εργαλεία και, ως εκ τούτου, εύκολα μπορεί να προδοθεί η συγγένεια των δύο αυτών δημιουργικών παραδειγμάτων. «Η συνειδητοποίηση ότι η δημιουργική διαδικασία μπορεί να δημιουργήσει ενδιαφέρουσες συγκρούσεις στις μεταγλωσσικές αφηγήσεις έχει εμπνεύσει ενδιαφέρουσες ταινίες», επισημαίνει ο Leonardo Campos (2018) και παραθέτει κάποια από τα παρακάτω παραδείγματα. Από τους γουντβαλενικούς ήρωες που καταστρέφεται το μοναδικό τους χειρόγραφο («Διαλύοντας τον Χάρυ»), «Ο Νευρικός Εραστής» κ.λπ.), στις μεταφορές γνωστών βιβλίων όπου πρωταγωνιστής είναι το βιβλίο και το μυστήριο που φέρει («Το Εκκρεμές του Φουκώ», «Νεκρονομικόν» κ.λπ.), βλέπουμε τη μεταγλωσσική αφήγηση, άλλοτε δημιουργικά και άλλοτε λιγότερο επιτυχημένα (Lambie, 2013).

Στις περισσότερες ταινίες όπου συγγραφέας αναζητεί σε συγγραφικό μπλοκ την έμπνευσή του, αναδύονται πολλές τεχνικές της δημιουργικής γραφής. Στο πρόσφατο «Μεσάνυχτα στο Παρίσι» ο Woody Allen μεταμορφώνει τον Gil (Owen Wilson) σε συγγραφέα που γεννήθηκε σε λάθος τόπο και λάθος εποχή για να εμπνευστεί το βιβλίο του. Στο «Misery» ο Rob Reiner μεταφέρει το εμβληματικό βιβλίο του Stephen King με την Annie Wilkes (Kathy Bates) να καθοδηγεί με ανορθόδοξες στρατηγικές τον απρόθυμο να συνεργαστεί αγαπημένο της συγγραφέα Paul Seldon (James Caan) να συγγράψει το επόμενο βιβλίο με την αγαπημένη της ηρωίδα. Ο Stanley Kubrick στη «Λάμψη» (που βασίζεται και αυτή σε βιβλίο του Stephen King) παρουσιάζει τον συγγραφέα Jack Torrance (Jack Nicholson) που κατατρύχεται από το δημιουργικό του μπλοκ. Το ίδιο, κάπως πιο φιλοσοφικά, κάνει και ο Spike Jonze με τον Charlie Kaufman (Nicolas Cage), χαρακτήρα που δημιούργησε ο πραγματικός Charlie Kaufman εμπνευσμένος από το βιβλίο της Susan Orlean «The Orchid Thief», στο «Adaptation». Ακόμα και ο Roman Polanski στην «Αληθινή Ιστορία» καταφέρνει να αποτυπώσει με τη διασκευή του βιβλίου της Delphine de Vigan («D'Après une Histoire Vraie») το δημιουργικό μπλόκο και τη λύση του που προτείνει μια εμμονική θαυμάστρια της συγγραφέως Delphine Dayrieux (Emmanuelle Seigner). Με δημιουργικό τρόπο και τεχνικές, οι προβληματικές των συγγραφέων που αδυνατούν κατά

περίσταση να γράψουν, βρίσκουν λύση στη μεγάλη οθόνη· και λύσεις στη δημιουργική γραφή.

Ο όρος «δημιουργική γραφή» συνδέεται εννοιολογικά με ένα μεγάλο πλήθος άλλων παρόμοιων όρων, που περιγράφουν την καρποφόρα ή μη συγγραφική διαδικασία, ως μέσο έκφρασης, μάθησης ή διδασκαλίας σε όποιο εκπαιδευτικό πλαίσιο, δημιουργώντας ένα πλέγμα προσδοκιών σε όλους τους εμπλεκόμενους επιστήμονες (φιλολόγους, παιδαγωγούς, ψυχολόγους, κ.λπ.), ως εργαλείο στη θεραπεία των επιστημών τους. Αυτό εντείνει περισσότερο τη δυσκολία ορισμού (Βακάλη, Ζωγράφου-Τσαντάκη & Κωτόπουλος, 2013).

Ωστόσο, στην προσπάθεια να εντοπίσουμε και να αναδείξουμε την ύπαρξη δημιουργικής γραφής στις επιλεγμένες ταινίες θα αρκεστούμε σε έναν παλαιότερο και στενότερο ορισμό. Θα αναζητήσουμε, λοιπόν, «τη γραφή που εκφράζει ιδέες και σκέψεις με έναν ευφάνταστο τρόπο»· την τέχνη της επινόησης ή δημιουργικής βύθισης στην αφήγηση με δημιουργική φαντασία (Meleem, 2010), με την βεβαιότητα πως η δημιουργική γραφή δεν συναντάται ξεκάθαρα στον κινηματογράφο αλλά δια μέσω αντιπροσώπου (δηλαδή των σεναρίων/ιστοριών), καθώς η μελέτη της κυριαρχεί στον γραπτό λόγο και μέσω αυτού διεισδύει και σε άλλες τέχνες,·

Μια απόπειρα χρήσης του όρου «δημιουργική γραφή» στον κινηματογράφο έγινε πριν την επινόηση του όρου της, μέσω της διασκευής. Ο ίδιος ο κινηματογράφος είναι αποτέλεσμα διασκευής, αφού κανείς δεν μπορεί να καρπωθεί 100% την κηδεμονία του. Συγκεκριμένα, ο γραπτός λόγος σε μορφή σεναρίου, η μουσική ως όργανο που υποβοηθά τα κρεσέντα, η φωτογραφία ως αποτύπωση γεγονότων κ.λπ., όλα αποτελούν και παράγουν δημιουργία πνευματική.

Ο κινηματογράφος και η δημιουργική γραφή θα συναντηθούν στον χώρο της αυταπάτης. Μελετώντας τα στάδια εξέλιξης του πρώτου και το εκφραστικό εύρος της δεύτερης, συγκλίνουμε στο ότι και τα δύο είναι ζωντανοί οργανισμοί που αποτελούν συγχρόνως έννοια και μέσο.

Τι ονομάζουμε κινηματογράφο; Η πρώτη κινηματογραφική μηχανή χρησιμοποιήθηκε τον Δεκέμβρη του 1895 στο Παρίσι, από τους αδελφούς Auguste and Louis Lumière. Μέσω μιας δικής τους κατασκευής, του [Cinématographe](#), το κοινό είδε την πρώτη «κινηματογραφική ταινία». Η μηχανή αποτελείται από μια κάμερα, έναν προτζέκτορα και έναν εκτυπωτή φιλμ, μια δημιουργική μετεξέλιξη του κινητοσκοπίου, που το 1891 η εταιρεία Edison εφηύρε και κατασκεύασε, επιτρέποντας σε έναν θεατή τη φορά να παρακολουθήσει μία σεκάνς κινούμενων εικόνων. Σε μόλις δύο χρόνια, το κινητοσκόπιο, που εμπνεύστηκε

από την αυτοσχέδια λειτουργία των κινουμένων σχεδίων αλλά και την τέχνη της φωτογραφίας, είχε άμεσα εμπορική χρήση σε διάφορα σημεία του κόσμου, προωθώντας ευρεσιτεχνίες που το μιμήθηκαν. Αυτή που καθιερώθηκε ήταν ο κινηματογράφος.

Από τις πρώτες ταινίες τους που παρουσίαζαν στιγμιότυπα καθημερινότητας, όπως την είσοδο ενός τρένου στο σταθμό ή τυχαίες συναντήσεις ανθρώπων ή έναν κατεργάρι πιτσιρικά που πατώντας το λάστιχο καταβρέχει τον κηπουρό, η δημιουργική φαντασία των Αδελφών Lumière ενέπνευσε τον Georges Méliès -αλλιώς τον πρωτοπόρο της ψευδαίσθησης- που αντιστρέφοντας τη λειτουργία του μηχανισμού ενός [ανιματογράφου](#) (είδος φωτογραφικής μηχανής που έπαιρνε frames δράσεων προκαλώντας το αίσθημα της κίνησης της εικόνας), με πειραματισμό της νέας γλώσσας και του νέου μέσου, με χρήση τεχνικών αλλά και οπτικών τρικ, μεταμόρφωσε τον κινηματογράφο σε χώρο μαγείας: Η ανθρωπόμορφη σελήνη δέχεται έναν πύραυλο στο μάτι της, το κεφάλι ενός ανθρώπου μεγαθύνεται από τρόμπα αέρα, ο ίδιος άνθρωπος συνομιλεί στον εαυτό του στο ίδιο καρέ. «(Ο Μελιές) χειραγωγούσε τον χρόνο. Μανιπιουλάριζε τον χώρο. Μπορούσε να εκμεταλλευτεί το ότι όλη η ταινία παρουσίαζε ψευδαισθήσεις ικανές να ωθήσουν τις προσωπικές του αυταπάτες» θα αναφέρουν οι ιστορικοί του κινηματογράφου σήμερα. Με ανατρεπτική ματιά και πολύ φαντασία, ο κινηματογράφος γίνεται γρήγορα η δημιουργική γραφή της καθημερινότητας.

Οι άπειρες δυνατότητες αφήγησης που έδινε το νέο μέσο και οι λογοτεχνικές επιτυχίες που προϋπήρχαν και εύκολα μπορούσαν να διασκευαστούν, με την ανεξάντλητη φαντασία των πρωτοπόρων, εισάγουν την κινηματογραφική δημιουργική γραφή σχεδόν εν τη γενέσει αυτής της νέας τέχνης.

Ο κινηματογράφος μπορεί να επιβλήθηκε στη λογοτεχνία, δεν επέβαλε όμως τους δικούς του κανόνες στη διασκευή, αφού ο ίδιος ήταν μια νέα γλώσσα που απλά αξιοποιούσε ό,τι τον εξυπηρετούσε από τη γραμματική και το συντακτικό άλλων μορφών έκφρασης: Στον κινηματογράφο, «διασκευάζω σημαίνει μεταφράζω από ένα μέσο σε κάποιο άλλο (...) διασκευή (...) σημαίνει μεταγραφή από ένα είδος σε ένα άλλο (...) και όχι επιβολή του ενός είδους πάνω στο άλλο» (Syd, 1986).

Είναι αναπόφευκτο ένα προϊόν/περιεχόμενο/ερέθισμα που αλλάζει μορφή να αλλάξει χαρακτηριστικά με σκοπό να εξυπηρετεί τον νέο του ρόλο. Στη γραφή, η διασκευή είναι η προσαρμογή ώστε ένα ολοκληρωμένο κείμενο ή ποίημα να γίνει κατάλληλο για ορισμένη άλλη χρήση και να συνεχίσει να ικανοποιεί τις περισσότερες ανάγκες της προηγούμενης μορφής του, και ώστε να «υπάγεται στην ευρύτερη κατηγορία των διακειμενικών σχέσεων μεταξύ κειμένων», και να παραμένει «μία δημιουργική διαδικασία παραγωγής λογοτεχνικών

έργων, διαφόρων ειδών, από κάποια αρχικά, αφηγηριακά κείμενα» (Οικονομίδου κ. συν., 2011).

Σε αυτό το σημείο, κινηματογράφος και δημιουργική γραφή βρίσκουν πρόσφορο έδαφος για παράλληλη και κατακόρυφη συνεργασία αφού κάθε δημιουργική εξέλιξη σε μέσο που έχει τη δική του γλώσσα και γραφή μπορεί να θεωρηθεί ότι παράγει και προάγει δημιουργική γραφή.

Από τα πρώτα χρόνια του κινηματογράφου, λογοτεχνικά βιβλία διασκευάζονται για τον κινηματογράφο: «Trilby and Little Billee» (1896), «The Death of Nancy Sykes» (1897), «Mr. Bumble the Beadle» (1898), «The Death of Poor Joe» (1901), «Scrooge, or Marley's Ghost» (1901), «Gulliver's Travels Among the Lilliputians and the Giants» (1902), «Robinson Crusoe» (1902), «A Trip to the Moon» (1902), «Alice in Wonderland» (1903), «Esmeralda» (1905) είναι τα πρώτα 10 βιβλία που διασκευάζονται προτού ο κινηματογράφος σβήσει 20 κεράκια στην τούρτα του (Nour, 2022). Τότε το βιβλίο προάγει τη νέα οπτικοποιημένη τέχνη. Σήμερα ο κινηματογράφος ως αυτόνομη τέχνη απολαμβάνει τη συγγραφή σεναρίων εξ αρχής σε αυτήν τη μορφή και το βιβλίο λειτουργεί συμπληρωματικά.

Σαφώς όλα τα παραπάνω αποτελούν εργαλεία της δημιουργικής γραφής. Το θέμα μας όμως δεν είναι η διασκευή, η μεταποίηση ιδέας προϊόντος πνευματικής ιδιοκτησίας, ούτε η έμπνευση από τις αρχετυπικές μορφές που επαναλαμβάνονται σε είδη τέχνης κ.λπ., αλλά η δημιουργική διασκευή και διακειμενικότητα. Αυτά τα εργαλεία -αλλά και ακόμα περισσότερα- καθώς και τη λειτουργία τους πάμε να ανιχνεύσουμε στις 5 ταινίες.

1. Πιο Παράξενο κι από Παράξενο



Ελληνικός Τίτλος:

Πιο Παράξενο κι από Παράξενο

Πρωτότυπος τίτλος:
Stranger than Fiction

Σκηνοθεσία
Marc Forster

Παραγωγός
Lindsay Doran

Σενάριο
Zach Helm

Πρωταγωνιστούν
Will Ferrell
Maggie Gyllenhaal
Dustin Hoffman
Queen Latifah
Emma Thompson

Μουσική
Britt Daniel
Brian Reitzell

Διεύθυνση Φωτογραφίας
Roberto Schaefer

Μοντάζ
Matt Chesse

Εταιρείες Παραγωγής
Mandate Pictures

Three Strange Angels

Εταιρεία παγκόσμιας διανομής

Columbia Pictures

Διανομή στην Ελλάδα

Audio Visual Enterprises

Διάρκεια

113 λεπτά

Χώρες Παραγωγής

ΗΠΑ

Γλώσσα

Αγγλικά

Προϋπολογισμός

30.000.000 \$

Εισπράξεις

53.700.000 \$

*«Πρέπει να ξεκινήσεις να χάνεις τη μνήμη σου,
και από τα θραύσματα καταλαβαίνεις
ότι οι μνήμες είναι αυτές που συνθέτουν τις ζωές μας.*

*Η ζωή χωρίς μνήμη
σε καμία περίπτωση δεν είναι ζωή.
Η μνήμη μας είναι η συνοχή μας, η λογική μας,
τα συναισθήματά μας, ακόμα και οι δράσεις μας.
Χωρίς όλα αυτά είμαστε το τίποτα».*

Luis Buñuel (1983)

Η απο-ρομποτοποίηση ενός σχεδόν αυτιστικού τεχνοκράτη, μέσα από τη δημιουργική γραφή

Όσο αδυνατούμε να κατανοήσουμε τη νοηματοδότηση χιλιάδων καθημερινών δράσεων και αισθήσεων, η ζωή μας χρειάζεται έναν αφηγητή διαφορετικό από τον ίδιο τον εαυτό μας, για να αποκτήσει αυθυπαρξία και λογοτεχνικό ενδιαφέρον. «Από την εποχή του βωβού κινηματογράφου, το σινεμά παίζει με την ικανότητα δημιουργίας μυθοπλασίας, καθιστώντας τους χαρακτήρες αυτοσυνείδητους μέχρι να ξεζουμίσουν τις ιστορίες τους» (Ferzetti, 2007).

Στο βιβλίο «Πλησιάζοντας τον Θάνατο» η Elizabeth Kubler-Ross (**Kübler-Ross & Byock, 2011/2014**), αναφορικά με την τιμωρητική αίσθηση του θανάτου που έχουμε καταγράψει στο ασυνείδητό μας, καταλήγει ότι «ο θάνατος που αφορά τον εαυτό μας δεν είναι ποτέ αποδεκτός ούτε καν ενδεχόμενος», γιατί «είναι ασύλληπτο για το ασυνείδητό μας να φανταστεί το τέλος της ζωής μας εδώ στη Γη» όταν «αποδίδεται σε μια κακόβουλη και μοχθηρή έξωθεν παρέμβαση από κάποιον τρίτο, ο δε διαχωρισμός σε αυτό το πλαίσιο «ανάμεσα σε μια τετελεσμένη πράξη και μια ευχή» είναι αδιανόητος. Πώς αισθάνεται λοιπόν ένας βαρετός καθημερινός άνθρωπος όταν, χωρίς τη θέλησή του, θα γίνει ήρωας σε ένα ανολοκλήρωτο βιβλίο και σε μια μη αναστρέψιμη πορεία προς τον θάνατο, βιώνοντας παθητικά όσα η συγγραφέας προτίθεται να γράψει για αυτόν;

Μια κατατονική πεσιμίστρια συγγραφέας προσπαθεί να ολοκληρώσει το βιβλίο της ζωής της, υπό την πίεση της άμεσης έκδοσής του και με τη βοήθεια μιας υπαλλήλου του εκδοτικού οίκου, της **Penny Escher** (Queen Latifah). Κεντρικός χαρακτήρας, ένας άντρας με εξαιρετικά βαρετή ζωή. Ο **Harold Crick** (Will Ferrell) είναι ένας αφοσιωμένος ελεγκτής λογιστής που ζει και τροφοδοτείται από τις ρουτίνες του· μπορεί να κάνει γρήγορους

υπολογισμούς χωρίς να χρησιμοποιεί κομπιουτεράκι και υπολογίζει με απόλυτη λεπτομέρεια και ψυχαναγκασμό τον χρόνο που σπαταλά για τα αναγκαία και υποχρεωτικά: βούρτσισμα δοντιών, αποστάσεις και χρόνο σε κάθετους και παράλληλους δρόμους που διαβαίνει, τα σκαλιά και τις γραμμές στις διαβάσεις, την ώρα που περνάει το λεωφορείο σε κανονικές συνθήκες και άλλες τυποποιημένες ρουτίνες. Για εκείνον όλα πάνε βάσει ενός ανώτερου σχεδίου που προσδιορίζεται από μετρήσιμες πηγές. Ένα μη προγραμματισμένο γεγονός, το σταμάτημα του ρολογιού του για λίγες στιγμές, με μία ακόμα πιο απρόσμενη συνάντηση με την αναρχική σε σκέψη φουρνάρισσα **Ana Pascal** (Maggie Gyllenhaal), θα αλλάξει την καθημερινότητά του. Η ζωή του δεν βρίσκεται πια στα χέρια του αλλά στο μυαλό της συγγραφέως, της **Karen Eiffel** (Emma Thompson), που διαπιστώνει ότι τον έχει μεταμορφώσει σε ήρωα στο νέο της βιβλίο, ενώ σκοπεύει να ολοκληρώσει τη συγγραφική της ρουτίνα όπως και σε όλα τα προηγούμενα βιβλία της, σκοτώνοντας τον πρωταγωνιστή. Μια φωνή voice over που ακούγεται εξολοκλήρου και αποκλειστικά στο μυαλό του ήρωα, εν είδει χιτσκοκικού σασπενς, τον οδηγεί στιγμή-τη-στιγμή ακόμα πιο κοντά στον θάνατο· όλα αυτά ενώ η ζωή του αρχίζει να αποκτά χρώμα όσο ερωτεύεται. Σε συνέχεια της συνάντησης με την ψυχίατρο **Dr. Mittag-Leffler** (Linda Hunt), θα έρθει σε επαφή με τον εξειδικευμένο στη λογοτεχνία καθηγητή πανεπιστημίου **Jules Hilbert** (Dustin Hoffman), που θα προσπαθήσει μαζί του να λύσει το μυστήριο πριν το «The End» στις τυπωμένες σελίδες δώσει οριστικό τέλος στη ζωή του. «Το κοινό αντιλαμβάνεται την κατάσταση του Harold πολύ πριν την αντιληφθεί ο ίδιος και αυτό αποτελεί ένα παράδειγμα δραματικής ειρωνείας, όπως μας πληροφορεί ο Jules Hilbert (Dustin Hoffman), ο Άγγλος καθηγητής στον οποίο στρέφεται για βοήθεια ο Harold», όπως αναφέρεται στην κριτική των [New York Times](#)¹. Παράλληλα η συγγραφέας, σε συγγραφικό μπλόκο, όταν θα συνειδητοποιήσει ότι πραγματικά σκοτώνει τους ήρωές της, θα μπει σε ηθικό δίλημμα: να γράψει το αριστούργημα της καριέρας της και να βάλει τα χέρια της με αίμα ή να περιοριστεί σε ένα αξιοπρεπές ανάγνωσμα δίνοντας στον «ήρωα-έμπνευση» μια δεύτερη ευκαιρία για μια ζωή μακριά από τη μιζέρια; Αυτή η πολύπλοκη ιστορία είναι όντως «πιο παράξενη και από παράξενη».

Με έμπνευση το writer's block, αυτή τη συγγραφική ασθένεια που μπορεί να θεραπευτεί συνήθως μέσω ασκήσεων και πρακτικών της δημιουργικής γραφής, παρουσιάζεται μια ιστορία παράνοιας για το πώς γράφεται ένα αληθινό βιβλίο με ρεαλιστικούς χαρακτήρες, και στην εξέλιξη δίνονται απαντήσεις στο ηθικό ερώτημα κάθε επιτυχημένου συγγραφέα που η προηγούμενη πορεία του δεν του επιτρέπει στραβοπατήματα:

¹ μπφρ. Λιζάρδος Αλέξανδρος Ρωμανός, επιμέλεια Λιζάρδου Δάφνη Μαρία

μετριότητα χωρίς μόχθο ή τελειότητα με υψηλό κόστος. Από τη μία η συγγραφέας Karen Eiffel δημιουργεί αληθινούς χαρακτήρες, τόσο αληθινούς που έχουν ήδη ζωή, ενώ από την άλλη οι χαρακτήρες (Harold Crick, Ana Pascal κ.λπ.) είναι έρμαια στα χέρια ενός δημιουργού που μόνο η διάθεσή του (ή οι συγγραφικές τεχνικές του) τους ζωντανεύουν ή τους σκοτώνουν κυριολεκτικά και μεταφορικά.

«Πολλοί άνθρωποι έχουν την αίσθηση ότι δεν είναι ελεύθεροι στη δράση τους αλλά ότι χειραγωγούνται από εξωτερικές δυνάμεις (μερικοί αποκαλούνται μαρξιστές και άλλοι έχουν διαγνωστεί ως σχιζοφρενείς)». Αφετέρου οι συγγραφείς ανακαλύπτουν ότι οι χαρακτήρες τους οποίους αυτοί δημιουργούν αποκτούν μια δική τους ζωή και απαιτούν να έχουν λόγο στις μοίρες που τους αποδίδονται μέσω των μυθιστορημάτων. Αυτές οι δύο αντιλήψεις συμπλέουν, σύμφωνα με την [Guardian](#), στο μαγευτικό «Πιο παράξενο από Παράξενο», τη σύγχρονη ταινία του Marc Forster, του Γερμανοελβετού με έδρα την Αμερική σκηνοθέτη, που έχει γίνει πολύ γνωστός για το «Finding Neverland», το έργο για τον J. M. Barrie και τη συγγραφή του «Peter Pan». Εμπνευσμένοι από την ουσιαστική παρατήρηση του Philip French στην κριτική του στην Guardian, διαμεσολαβητικά θα προωθηθούμε στις ακόλουθες παρατηρήσεις.

Στο συγκεκριμένο σενάριο, ήρωας και συγγραφέας αντιμετωπίζουν τα ίδια προβλήματα: δεν ζουν στον πραγματικό κόσμο, το ρολόι τους καθορίζει τις ζωές τους, και οι δύο πρέπει να αντιμετωπίσουν τον θάνατο όχι ως τέλος αλλά σαν στάδιο της εξέλιξης.

Ο χρόνος που κυλάει για τον Harold, γίνεται και αυτός ενεργός πρωταγωνιστής που του μιλάει, όπως και το ρολόι του που πραγματικά τρελαίνεται τη μέρα που σταματάει. Πρόκειται συμβολικά για μια ανακοπή καρδιάς, ένα reset στον υπολογιστή, μια παύση στον χρόνο· και το νοητό τικ-τακ του ρολογιού συμβολίζει τον θάνατό του.

Η Karen σε διττό ρόλο δολοφόνου/θεραπευτή, επεμβαίνοντας με κάθε λέξη που σχηματίζει, πρώτα στο μυαλό της, μετά στα ακροδάχτυλά της και τέλος στο χαρτί, θυμίζει συνεχώς στον Harold ότι ο χρόνος τρέχει κι εκείνος δεν έχει κάνει τίποτα εποικοδομητικό με τον χρόνο που έχει ήδη σπαταλήσει. Μήπως λοιπόν ο θάνατός του θα γίνει ζωή για τους ανθρώπους που απογοητεύει; Ή, μήπως, επαναξιολογώντας τον χρόνο με προυστικούς όρους [βιβλίο «Ο Ξανακερδισμένος Χρόνος»], θα προλάβει να βιώσει το αποτέλεσμα μιας δεύτερης ευκαιρίας; Πριν ο θάνατος της μονοτονίας νικηθεί από τον έρωτα, ακούει αποκλειστικά εκείνος μια φωνή που τον δένει με το ανθρώπινο είδος, αρχικά τρέμει για την τιμωρία -χωρίς να αναλογίζεται ότι με όρους δημιουργικούς είναι ήδη νεκρός πριν ζήσει· στη συνέχεια αρχίζει να κατανοεί και να συλλαμβάνει τη μοναξιά του, το τίποτα της ζωής

του. Είναι πια σαφές: Δεν είναι ψυχασθενής, είναι χαρακτήρας στην ίδια του τη ζωή, πριν αυτή αποκτήσει ενδιαφέρον.

Η δημιουργική απόδοση της μονοτονίας του Harold ζωντανεύει με αφηγηματικές επιβραδύνσεις, αναλύσεις και υπεραναλύσεις ασήμαντων πραγμάτων και πληροφοριών, που να μην δίνουν μορφή στο σύμπαν του ήρωα, στην ουσία όμως παγώνουν τα γεγονότα που θα βάλουν τη ζωή του σε δράση.

Ο Harold αρχικά δεν είναι παντογνώστης του δικού του σύμπαντος, στερείται του Bird's Eye αλλά και του Worm's Eye View· η ενημέρωσή του για το ποιος είναι -και πού οδεύει, αν δεν αλλάξει ριζικά- εμφανίζεται από αφηγήσεις σε τρίτο πρόσωπο που κατευθύνουν και την ιστορία και το αφηγηματικό κείμενο.

Ο Harold είναι ο άνθρωπος και το ρολόι του, αντιμετωπίζοντας τη χρονική αντιβίωση σαν θεραπεία, μην αναγνωρίζοντας πως το πρόβλημα και η λύση του θα απαντηθούν μέσα στον χρόνο.

Στη δημιουργική εξέλιξη της ιστορίας, η φοβερή ψυχική του ανάγκη για παρέα γίνεται η φωνή στον εγκέφαλό του, ενεργοποιώντας τις αισθήσεις του στο έπακρο για να έχει μια -κάποια- επίφαση ζωής, αντί όμως για ευθεία, η ανάγκη του για παρέα βγαίνει τεθλασμένη, προβάλλοντας υποθετικά τα αισθήματα που έχει πάνω στα αντικείμενα.

Το ρολόι του άλλαξε τα πάντα. Αν και βρίσκεται στον καρπό του, εκείνο «πήρε το πάνω χέρι». Τώρα, όντας στο μεταίχμιο μιας αλλαγής, ο Harold έκανε ένα βήμα πέρα από αυτό. «Με ακολουθεί μια γυναικεία φωνή» θα επαναλαμβάνει τρομαγμένος, και προοικονομικά καταλαβαίνουμε ότι τον καλεί η γυναίκα σαν σύμβολο, με επιβολή νέων κανόνων υποκινούμενων από αγάπη, στοργή και έρωτα [ό,τι του είχε λείψει και, σε μια ξαφνική έκφραση ανάγκης, το επιζητεί]. Η ανάγκη του για γυναίκα -αντίποδα στον ανδρικό ορθολογισμό- καθοδηγείται συγκαλυμμένα μέσω της γυναικείας φωνής/θεού που ακούει. Ο χαρακτήρας του θα πλαστεί όπως το ζυμάρι στα χέρια της Ana, όταν την πρωτοσυναντά, μια ερωτική επαφή με το χώμα/ζύμη που χρειάζεται να ψηθεί, σε ένα μονοπάτι στην παραγωγική οδό της εξέλιξης. Και, τραγική ειρωνεία, το ζυμάρι είναι και μια κούκλα βουντού στα χέρια της που θα τον ψησει διπλά και τρίδιπλα. Η προσφυγή του στα γλυκά είναι η ανάγκη τού ατόμου που δεν έχει δεχτεί αγάπη στην παιδική του ηλικία, μητρική ως επί το πλείστον. Η ερωτική μαγεία που συναντά στην Ana, βρίσκεται στους αντίποδες του ορθολογισμού του και τον ταρακουνά.

Πώς γίνεται η επιτομή των αυστηρών κανόνων να δεχτεί τη μαγεία από μια γυναίκα που αρνείται όχι να πληρώσει φόρους γενικά, αλλά τους φόρους που θεωρεί ότι δεν προάγουν την ανθρώπινη εξέλιξη, ποσά που το κράτος χρησιμοποιεί για αγορά οπλικού

εξοπλισμού; Μονάχα μια γυναίκα παρόμοιων προδιαγραφών, εκκεντρικότητας, γνησιότητας και ηθικού ενεργού περιεχομένου θα μπορούσε να χειριστεί και να μετουσιώσει την αντιπαράθεση, μέσω των διττών συμβόλων της μητρικής τρυφερότητας (τροφή/γλυκά), σε δημιουργικό έρωτα ανατροπών.

Οι επιβραδύνσεις στις λεκτικές αναφορές της συγγραφέως θα αντιπαρατεθούν με μικρές και μη υπογραμμισμένες σκηνοθετικές λεπτομέρειες: τα άπειρα τσιγάρα που σβήνει η Karen σε κάθε σκηνή, συνήθως παίρνοντας μια τελευταία ρουφηξιά, ή τις τυρόπιτες και τις λοιπές λιχουδιές που μασουλάει ασταμάτητα ο Jules.

Το ερώτημα έχει τεθεί ξεκάθαρα από τον Harold στην Dr. Mittag-Leffler και πλέον οι αποδέκτες δεν θα είναι μόνο οι άμεσα ενδιαφερόμενοι αλλά και τα άτομα που επηρεάζουν και θα επηρεάζονται από αυτούς:

-«Αν ήμουν μέρος μιας ιστορίας, μιας αφήγησης, τι θα έπρεπε να κάνω»;

-«Να πάρετε φάρμακα. Εκτός από αυτά, δεν ξέρω. Μιλήστε με ειδικό που ξέρει λογοτεχνία αφού είστε μέρος ενός βιβλίου».

«Little did he know» θα γράψει και η Karen στο χαρτί, και αυτό ήταν αρκετό ώστε η δραματική ειρωνεία να ξεδιπλώσει περισσότερο τον μίτο.

Με ημερολογιακές σημειώσεις προσπαθεί να βρει το συγγραφικό είδος στο οποίο εντάσσονται η ζωή του και εκείνος ως ήρωας, σε «κωμωδία» ή «δράμα». Με ένα ευκλείδειο «Εύρηκα!» -και υπερπροσπάθεια- θέλει να διαγράψει το μέλλον του πέρα και μακριά από το προδιαγεγραμμένο, ή προσδοκώμενο θα λέγαμε, και έτσι ο Harold φλερτάρει πια με έννοιες και ανθρώπους, με τη λογική αλλά και το παράξενο. Και, ευτυχώς για αυτόν, και η Ana είναι παράξενη και διεκδικεί πρόσβαση στον δικό του απρόσιτο κόσμο.

Όπως ακριβώς κάνουμε και στη δημιουργική γραφή, έτσι και ο Jules θα προσπαθήσει να βρει την αλήθεια για το ποιος είναι ο Harold αλλά και η συγγραφέας που τον καταδικάζει σε θάνατο, μέσα από 23 αναπάντητα ερωτήματα: μεταξύ αυτών, τροφή για σκέψη θα είναι ερωτήσεις όπως «Τι τρώει;», «Σε τι είδους ιστορία ανήκει;», «Είναι ή δεν είναι ήρωας;». Σύμφωνα με τον Θωμά Ακινάτη: στη μεγάλη αλήθεια φτάνεις μέσω αποκλεισμού. Αυτήν την αλήθεια, όμως, δεν υπηρετεί ο Harold αλλά η εμμονική με τον θάνατο Karen, που φαντασιώνεται κάθε τρεις και λίγο τον δικό της θάνατο, άλλοτε από πτώση από ταράτσα, άλλοτε από πνιγμό, άλλοτε από πνευμονία ή και με ατυχήματα σε νοσοκομείο. «I am not in the business of saving lives» θα πει, υπογραμμίζοντας με τη στάση της ότι η έννοια του «θανάτου του συγγραφέα» (Barthes, 2002) [έννοια που θα αναλύσουμε στη συνέχεια] είναι ανώτερη από τα ίδια τα βιβλία αλλά και το περιβάλλον, στάση που παραδόξως υποστηρίζει

άκρως συμβολικά όταν στη φροντίδα της για το περιβάλλον σβήνει τσιγάρα στο χέρι της. Είναι ο συγγραφέας δημιουργός πεπωμένων;

Με τον όρο «θάνατο του συγγραφέα», ο Barthes υποστηρίζει ότι όταν ο συγγραφέας εξηγεί τα γεγονότα στο έργο του, τότε τα ίδια τα γεγονότα χάνουν την αξία τους, καθώς δεν επιτελούν τον σκοπό τους [δηλαδή να διεγείρουν το ενδιαφέρον και την ανακάλυψή τους από τον αναγνώστη], ως εκ τούτου η νέα τάση στη συγγραφή οφείλει να αποδεχτεί τον θάνατο του συγγραφέα ως γνώστη και παντοκράτορα, αφήνοντας περιθώριο στο να ανακαλύπτει «τη γοητεία του ατόμου» (Barthes, 2002). Με την αποστασιοποίηση του συγγραφέα από το έργο του, κλονίζεται η κριτική της λογοτεχνίας, το έργο λειτουργεί αυθύπαρκτα και άρα η σχέση κριτικής-έργου γίνεται ανάλογη με αυτή της σημασίας-μορφής (Barthes, Katrine Pilcher Keuneman, & Thody, 2004). Η Karen, που ζει απομακρυσμένη από την ανθρώπινη επικοινωνία, παλεύει να βρει και τη δική της θέση στη ζωή και τον θάνατο, και -ίσως- για αυτό κάνει πρόβες θανάτου της ίδιας, μέσω των ηρώων της.

Όσο ο συγγραφέας ασθμαίνει με δυσκολία, τόσο το δημιούργημά του ψάχνει διεξόδους ζωής. Ο Harold θέλει να μάθει κιθάρα, που όμως στην ουσία είναι μια συνειρμική παράφραση του σαιξπηρικού ρητού από τη «Δωδεκάτη Νύχτα»: «If music be the food of love, play on». Η κιθάρα, που παραπέμπει σε σώμα γυναίκας, γίνεται πρόβα ερωτικής πράξης. Αργότερα στη δράση της ταινίας, θα παίξει σαν αποτυχημένος τροβαδούρος, αποκλειστικά και μόνο για την Ana. Εκείνη, λίγο νωρίτερα, του έχει δώσει ζύμη για να πλάσει, σαν θεός, να δημιουργήσει, να δώσει μορφή. Τον καθιστά, όμως, νέο πρωτόπλαστο στη δική της Εδέμ;

Όσο ο μισητός εφοριακός ακόμα ψάχνει τη θέση του στην κωμωδία ή την τραγωδία, γνωρίζει καλά ότι η ρήση του Italo Calvino «Το απόλυτο νόημα στο οποίο αναφέρονται όλες οι ιστορίες έχει δύο όψεις: τη συνέχεια της ζωής, το αναπόφευκτο του θανάτου», του ταιριάζει γάντι. Η αρίθμηση των γεγονότων που τον φέρνουν πιο κοντά στο ένα ή το άλλο είδος, αρχικά τον οδηγεί στην απόφαση «I am in a tragedy». Η ανθρώπινη φωνή (της Ana) τον ενεργοποιεί, η φωνή στο κεφάλι του (της Karen) τον πανικοβάλλει· είναι ξεκάθαρο ότι η μια φωνή φέρνει στην επιφάνεια την άγνωστη ανθρώπινη φύση του, ενώ η άλλη επιταχύνει τις διαδικασίες για να την αποδεχτεί και να παλέψει για να τη διατηρήσει με έναυσμα τον έρωτα. Για να είμαστε όμως πιο σαφείς, η μία τον ενεργοποιεί να κάνει κάτι ηρωικό, η άλλη τον κάνει ήρωα σε μια ιστορία.

Με την Ana να κάνει χαρούμενο τον κόσμο με τα μπισκότα της, και τον Harold δυστυχημένους τους συνανθρώπους του με τους φόρους, η αντιπαράθεση παρορμητισμού και λογικής, ουτοπίας και ρεαλισμού, είναι η φλόγα των αντιθέτων ανάμεσά τους. «Θα κάνω

καλύτερο τον κόσμο με τα μπισκότα μου» θα υποστηρίξει η Ana, με τον Harold να ανταπαντά ότι θα κάνει καλύτερο τον κόσμο με το να πάρει το πτυχίο της, αφού την είχαν δεχτεί στο Harvard λόγω του δυναμικού της λόγου, χαρακτηριστικού γνωρίσματος επιτυχημένων συγγραφέων, φιλοσόφων, στοχαστών, ανθρώπων με πειθώ.

Όσο ο Harold παρακολουθεί ντοκιμαντέρ για θέματα οικολογίας (έναυσμα των οποίων αποτελεί η οικολογική συνείδηση της Ana) και συνειδητοποιεί ότι ζει σε ένα περιβάλλον μολυσματικό, η πραγματικότητα γίνεται πιο τρομερή καθώς, από ατύχημα -και όσο βρίσκεται στο σπίτι του, στον χώρο ασφάλειάς του-, μια μπάλα κατεδάφισης θα εισβάλει στο σαλόνι του. Τώρα, αυτό είναι εύρημα για έναν κωμικό ή τραγικό ήρωα; Αποτελεί αφορμή για να αφυπνιστεί και να εκτιμήσει τη ζωή ή είναι ένα «γράψε-σβήσε» της Karen στην προσπάθειά της να προχωρήσει το βιβλίο -μια βιβλική καταστροφή όλων, πλην των πρωτόπλαστων;

Ο Harold εμφανώς πια δεν ελέγχει τη μοίρα του και αυτό πρέπει να αλλάξει

-Αυτή είναι η ζωή μου.

-Τότε κάνε τη να είναι σαν αυτή που θες.

Στην τρίτη πράξη, «το συνεχώς αστείο, μπερδευτικό και διανοουμενίστικα ελκυστικό έργο σε κάνει να καγχάζεις και να χαμογελάς εκτιμώντας αυτά που βλέπεις μάλλον, παρά να ξεσπάς σε γέλια, και μέχρι τις τελευταίες στιγμές, η έλξη που ασκεί είναι στο μυαλό παρά στην καρδιά (σ.σ. είναι εγκεφαλικό). Στα τελευταία λεπτά όμως», όπως σχολιάζεται στην [Guardian](#), «εγκαταλείπει τη διχοτομία ανάμεσα στην κωμωδία και την τραγωδία, και επιλέγει τη θετική ιδιοτροπία βρίσκοντας το θαύμα της ζωής σε μια καταγραφή μικρών οικιακών συμβάντων και θεϊκής έξαρσης».

Στη διαδικασία μετάλλαξης της καθημερινότητάς του, ο ήρωας θέτει στον εαυτό του το ερώτημα: «Αν ήξερες ότι θα πεθάνεις σύντομα, τι θα έκανες;» και έτσι επέρχεται η αλλαγή. Σιγά-σιγά, μέσα από το κέλυφος του γραφειοκράτη αναδύεται ένας ρομαντικός άνθρωπος με αυτοδιάθεση και πρόθεση βελτίωσης· κινητήριοις δυνάμεις, η Ana, αυτή τη φορά ως An(im)a.

Και οι δύο τους είναι έξω από την πεπατημένη και, ίσως, αυτό τους ενώνει. Ο Harold θα αποκαλύψει στην Ana αυτήν την παράλογη φωνή που τον καταδιώκει, που δυσκολεύεται να την πιστέψει και ο ίδιος γιατί είναι τόσο εξωφρενική. Όμως, αν υπήρχε μόνο ένας άνθρωπος σε αυτό το συγγραφικό και ρεαλιστικό σύμπαν που θα δεχόταν αυτόν τον παραλογισμό, αυτή θα ήταν η Ana, η διασύνδεση του παραλόγου με την πραγματικότητα.

Η Karen, από την άλλη, δεν ξαφνιάζεται όσο θα ανέμενε ο θεατής όταν η μαγεία της γραφής της εμφανίζεται μπροστά της με σάρκα και οστά. Ο πνευματικός της ήρωας

αυτοπροσώπως, εμπρός της, «τα δάχτυλα, τα μάτια, τα παπούτσια» και όλες οι λεπτομέρειες που μόλις πριν λίγο πριν είχε καταγράψει στο χαρτί, θα της χτυπήσει το κουδούνι. Αυτός θα τη βγάλει από το συγγραφικό της μπλοκ.

Ο Jules Hilbert, έχοντας ερωτευτεί πλατωνικά και λογοτεχνικά την Karen Eiffel, έχει τη δυνατότητα της κριτικής ματιάς στα έργα της. Εκείνος θα διαβάσει το ανολοκλήρωτο βιβλίο της λίγο πριν τις τελευταίες σελίδες που αφορούν τον θάνατο του Harold. Δυστυχώς, αν θέλει να κατοχυρώσει το μεγαλύτερο αριστούργημά της στην ιστορία της μυθιστοριογραφίας, ο Harold θα πρέπει να πεθάνει.

Σε τρίτο πρόσωπο παντογνώστη (third person omniscient), αυτό το «little did he know» θα αντισταθεί στη δημιουργό του και θα γίνει το δικό της μέσο για να βρει τι ακριβώς ήθελε να πει μέσα από την ιστορία και αν τελικά η τελειότητα της οριστικής μορφής του έργου της αξίζει μια θυσία ή έναν συμβιβασμό υπέρ του ήρωα της:

-Απλά προσπαθώ να γράψω ένα βιβλίο.

-Μου ζητάς να αντιμετωπίσω τον θάνατό μου;

Αυτά τα λόγια θα ανταλλάξουν η συγγραφέας και ο μελλοθάνατος ήρωάς της.

Έχοντας αποδεχτεί την ανάγκη του για ζωή, ο Harold έρχεται αντιμέτωπος με τη δημιουργό του στη διαπραγμάτευση της επιλογής να επιβιώσει.

Η Karen, σαν θεός σε αυτοκριτική, με τη Δευτέρα Παρουσία να αργεί επιδεικτικά και στο συγγραφικό της έργο και στη ζωή της, αναγνωρίζει μεν τη μεγαλοσύνη της τέχνης της, καταλαβαίνει δε πόσο μικρή είναι απέναντι στην αποδοχή της ζωής του ήρωά της. Αναρωτιέται: «Πόσους έχω σκοτώσει; Σκοτώνω καλούς ανθρώπους. Τους σκοτώνω πριν τις καλοκαιρινές τους διακοπές». Είναι όμως και σπουδαία, γιατί χωρίς μια κάποια Karen κανένας αργοκίνητος Harold δεν θα δραστηριοποιούσε τις ακινητοποιημένες επιθυμίες του. Ο θεός, που σε αυτό το σενάριο είναι γυναίκα με αδυναμίες, είναι υποχρεωμένος στην Τρίτη Πράξη να επιλέξει τελεσίδικα και ρεαλιστικά τη μοίρα του δημιουργήματός της σε αυτήν την αλλόκοτη εξωφρενική κατάσταση, πριν το βιβλίο της παραδοθεί στη λογοτεχνική αθανασία. Ο Harold, ωθούμενος από την ανάγκη του να ζήσει και να χαρεί τη ζωή, της απευθύνει τον λόγο, εκτιμώντας τη συγγραφή της με την πεποίθηση ότι θα μπορούσε να το τελειώσει, και πάλι αφήνοντας το τέλος στη δική της επιλογή: «I love your book and I think you could finish it», ως αποδοχή του μεγαλείου της συγγραφικής της ικανότητας η οποία έχει τη δυνατότητα της υπέρβασης πραγμάτων και ανθρώπων.

Στην πρώτη και μοναδική συνάντηση του γοητευμένου αναγνώστη της Karen, Jules, ο οποίος έχει στα χέρια του το προσχέδιο του αριστουργηματικού της έργου, καταγράφεται ο

θάνατος του ήρωα, πράγμα που η ίδια αναθεωρεί όταν γνωρίζει τον Harold με σάρκα και οστά και συνειδητοποιεί την τεράστια δύναμη του φαντασιακού της. Στις τελευταίες γραμμές του προσχεδίου, ο Harold πέφτει θύμα ενός ατυχήματος με λεωφορείο, πράγμα που όντως συμβαίνει στη ζωή του, όμως η δική του αυτοθυσία στην πραγματική ζωή (σώζει ένα παιδί από τις ρόδες του λεωφορείου) είναι ο καθοριστικός παράγοντας που μετατρέπει το ζοφερό τέλος σε αισιόδοξο.

Ο έρωτας του Harold και της Ana βασίζεται σε αληθινή αγάπη, καθώς η σχέση τους, όπως προδιαγράφεται μέσα από το βιβλίο, αποκτά τα δικά της βιωματικά στοιχεία ύπαρξης. Ο συμβιβασμός της συγγραφέως με την αλήθεια του Harold και το δικαίωμά του για μια ευτυχισμένη ζωή είναι αρκετά για να χαριστεί ένα αντισυμβατικό happy-ending σε αυτούς τους ξεχωριστούς ανθρώπους. Πέρα από τις «μεταγλωσσικές σκέψεις και οι φιλοσοφικές υποθέσεις» αφήνεται αρκετός χώρος «σε μια πολύ απλή και άμεση ερωτική ιστορία που πείθει χάρη στην εξαιρετική χημεία μεταξύ του Ferrell και της Gyllenhaal» (Starace, 2007).

Στο «Πιο Παράξενο κι από Παράξενο» δεν υπάρχει χώρος για διδακτισμούς. Υπάρχει μόνο κατανόηση των ιδιαιτεροτήτων των ηρώων και ανθρωπιά τόσο στα κατανοητά όσο και στα ακατανόητα των ηρώων, των σχέσεων και των χειραγωγούντων συγγραφέων.

Ο εθισμός του Harold στο αληθινό ρολόι χειρός, σύμφωνα με τον χρόνο του οποίου η ζωή του ακολουθεί έναν προκαθορισμένο και γεμάτο ρουτίνες βίο, μεταμορφώνεται σε ζωγραφισμένο χαμογελαστό ρολόι, ο δικός του χρόνος και το δικό του χαμόγελο μέσα από τον χρόνο.

Το κυρίαρχο φιλοσοφικό ερώτημα που αναγνώρισε ο Roger Ebert, «Ποιος αφηγείται την ιστορία της ζωής σου;» (Ebert, 2006), θα απαντηθεί από άλλο συνάδελφό του: «Ακούς φωνές; Είναι απλώς η φαντασία κάποιου άλλου» (Scott, 2006b). Γίνε εσύ λοιπόν ο αφηγητής της δικής σου ζωής και άφησε τη φαντασία σου να σε δημιουργήσει.

Κάπως έτσι οδηγηθήκαμε στην απο-ρομποτοποίηση ενός σχεδόν αυτιστικού τεχνοκράτη, μέσα από τη δημιουργική γραφή της Karen. Η επιλογή της Karen ως υπεύθυνης μέσω της τελειότητας της γραφής της (η τελειότητα της τέχνης και η επίδρασή της είναι μαγικές) αξιοποιείται από τους σκεπτόμενους θεατές.

Το αρχικό μας θέμα, ότι η γραφή της ταινίας είναι δημιουργική, και η συγγραφή της συγγραφέως μέσα στην ταινία είναι ακόμα δημιουργικότερη, επιβεβαιώνει τη δύναμη της φαντασίας και συντελεί στην ενδυνάμωση της ζωής αναγνωστών, φιλοσόφων της καθημερινότητας και θεατών.

Παραφράζοντας το αντικείμενο της ελπίδας της Elizabeth Kübler-Ross των ασθενών σε τελικό στάδιο, ότι το βιβλίο της ενθαρρύνει άλλους να μην αποφεύγουν τις προκλήσεις αλλά να τις προσεγγίζουν και να τις αντιμετωπίζουν με τόλμη:

[«Η ελπίδα μου είναι ότι το βιβλίο αυτό θα ενθαρρύνει και άλλους να μην αποφεύγουν τους “δίχως ελπίδα” ασθενείς αλλά να τους προσεγγίζουν αφού έχουν την ευχέρεια να τους βοηθήσουν πολύ κατά τις τελευταίες ώρες τους. Οι λίγοι που θα μπορέσουν να το κάνουν αυτό θα ανακαλύψουν ότι πρόκειται για μια εμπειρία που ενδέχεται να είναι και για εκείνους γεμάτη ανταμοιβές γιατί θα μάθουν πολλά για το πώς δουλεύει το ανθρώπινο μυαλό (...) και έτσι θα βγουν από αυτήν την εμπειρία πιο πλούσιοι και ενδεχομένως με λιγότερους φόβους σχετικά με τη δική τους θνητότητα»]. (Kübler-Ross & Byock, 2011/2014. p. 34)

Ολοκληρώνοντας, παραπέμπουμε στην παρατήρηση του Matteo Bittanti (Bittanti, 2007): «Ο Τσάρλι Κάουφμαν έχει αναχθεί σε κινηματογραφικό είδος. Βρίσκει στον πρωτοεμφανιζόμενο Zach Helm έναν λαμπρό μαθητή. Εδώ η μούσα της έμπνευσης δεν θυμίζει τόσο πολύ Φίλιπ Κ. Ντικ όσο τον Ίταλο Καλβίνο. Το “Πιο Παράξενο κι από Παράξενο” είναι ένας ακόμη ευχάριστος μετα-αναφορικός προβληματισμός στη διασταύρωση μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας. Οι εκκεντρικότατοι και περιθωριακοί πρωταγωνιστές του “Πιο Παράξενο κι από Παράξενο” δικαιολογούν με αληθοφάνεια τα παράξενα του σεναρίου και τις παράξενες ανατροπές στη ζωή του “θύτη/θύματος” και την κατάληξη και των δύο σε μια βάση ρεαλιστικής αντιμετώπισης της πραγματικότητας». Όσο για τη σκηνοθεσία του Marc Forster, αναφέρεται στη [Le Monde](#), «υπογραμμίζει τον ίλιγγο του **mise en abyme** ώστε να διατηρήσει η ταινία την απαραίτητη ελαφρότητα για την ολική επιτυχία της (Sotinel, 2007)». Είναι το απαραίτητο συστατικό που μέσω του χαώδους προσφέρει την εκπήδηση της ουσιώδους τάξης των πραγμάτων από το χάος έτσι ώστε η ταινία να γίνει κατανοητή στον μέσο θεατή που αγνοεί τις δαιδαλώδεις ατραπούς της δημιουργικής σκέψης.

Σύμφωνα με την ιδιοφυή ρήση του Νίτσε, ο άνθρωπος θα πρέπει να διαθέτει ακόμα μέσα του το χάος ώστε να μπορέσει να δημιουργήσει ένα ορχούμενο αστέρι.

2. Το Κίνητρο

Πρωτότυπος τίτλος:

El Autor

Σκηνοθεσία

Manuel Martín Cuenca

Παραγωγοί

Mónica Lozano

Gonzalo Salazar-Simpson

David Naranjo

Manuel Martín Cuenca

Σενάριο

Manuel Martín Cuenca

Alejandro Hernández

Πρωταγωνιστούν

Javier Gutiérrez

María León

Antonio de la Torre

Adriana Paz

Tenoch Huerta

Adelfa Calvo

José Carlos Carmona

Μουσική

José Luis Perales

Pablo Perales Carrasco

Διεύθυνση Φωτογραφίας

Pau Esteve

Μοντάζ

Ángel Hernández Zoido

Εταιρείες Παραγωγής

Icón ica Producciones

Lazona Films

La Loma Blanca PC

Διάρκεια

112 λεπτά

Χώρες Παραγωγής

Ισπανία

Μεξικό

Γλώσσα

Ισπανική

Προϋπολογισμός

2.300.000 €

Εισπράξεις

772.690 € (στην Ισπανία)

*“Γνωρίζω πολύ καλά τι είναι οι πειρασμοί του διαβόλου,
και ότι ο μέγιστος εξ αυτών είναι*

*να πείσεις κάποιον ότι μπορεί
και να γράψει και να εκδώσει ένα βιβλίο
και πως από αυτό μπορεί
να κερδίσει δόξα και χρήμα”*

Miguel de Cervantes (1986)

Συμβόλαια θανάτου για ένα best seller

Όσο ο συμβολαιογράφος Álvaro (Javier Gutiérrez), ένας ασήμαντος, μικρόψυχος και μοχθηρός τύπος, αγωνίζεται μέσα από μαθήματα δημιουργικής γραφής να γράψει un libro de verdad, η γυναίκα του, ευπώλητη συγγραφέας, βραβεύεται ως το πρόσωπο της χρονιάς. Το εμπορικό –και εύπεπτο– βιβλίο της γίνεται best seller και έτσι η Σεβιγιάνα δημιουργός τον μεταμορφώνει στον κύριο της κυρίας. Λίγες στιγμές αργότερα η «ιδανική» ζωή του Álvaro θα υποστεί και άλλο ένα χτύπημα, όταν θα πιάσει επ’ αυτοφώρω τη σύντροφό του να τον απατά –και στη συνέχεια θα στερηθεί και τον σκύλο του που αγαπά. Οι καταστροφές συνεχίζονται, όπως σε όλους τους κλασικούς κωμικοτραγικούς χαρακτήρες της λογοτεχνίας, όταν θα αναγκαστεί να απομακρυνθεί από τη δουλειά του και θα μετακομίσει σε μια μεσοαστική λαϊκή πολυκατοικία. Όμως η κατάρα του αποτυχημένου συγγραφέα που γράφει για πρόσωπα και καταστάσεις που δεν του είναι γνώριμα, θα λυθεί κάπως ανορθόδοξα όταν στους συγγάτοικους του κτηρίου θα βρει την ιδανική μαγιά για το μυθιστόρημά του. Το μόνο που χρειάζεται είναι να τους ανακατέψει, να τους φέρει αντιμέτωπους με προσωπικά διλήμματα, και να καταγράψει τα αποτελέσματα των καθοδηγούμενων -υποτιθέμενων- επιλογών και δράσεών τους σε ένα «πραγματικό βιβλίο». Και ενώ το βιβλίο έχει αρχίσει να διαμορφώνεται δημιουργικά στο μυαλό του, μια ακραία επιλογή θα τον κάνει από άρχοντα του παιχνιδιού, τον αδίστακτο χειραγωγό θυμάτων, και διασκευαστή στις προκληθείσες κακοτυχίες του.

Κατά τον Leonardo Campos, η συγγραφή μπορεί να είναι μια πολύ άχαρη διαδικασία όταν ο συγγραφέας δεν έχει ταλέντο στη γραφή ή όταν δεν είναι πρόθυμος να γράψει και να εκπαιδευτεί (Campos, 2018). Είναι αυτή η υπόθεση του Álvaro; Στο «Κίνητρο» έχουμε μια ξεκάθαρη σύνθεση δημιουργικής γραφής και του υποστρώματός της, στην οποία βασίστηκε αυτή η ταινία («El Autor» του Javier Cercas), κάτι που θα αναφερθεί με σαφήνεια στις πρώτες ατάκες της ταινίας: «Ο κόσμος περιμένει από εμάς (σ.σ. τους συγγραφείς) να

κάνουμε τον κόσμο ξεκάθαρο». Τι συμβαίνει όμως όταν το κοινό θέλει δράμα, πλοκή και ρευστότητα στους ρόλους του θύματος/θύτη σε ανταλλαγή;

Όταν ο άνθρωπος φύγει από το κοπάδι, είναι υποχρεωμένος να ζήσει ένα δράμα. Ο Álvaro δεν αποτελεί εξαίρεση και, όπως οι περισσότεροι τραγικοί χαρακτήρες, πιστεύει στις ικανότητές του αλλά, σαν μικρός έκπτωτος επηρμένος θεός, και στην ανικανότητα των συνανθρώπων του να τον εκτιμήσουν. Έκφραση υπεροψίας και θράσους αποτελεί η -παρά τις ελλείψεις του ως συγγραφέα- παρακολούθηση του masterclass, όπου, όπως οι περισσότεροι βιβλιοφάγοι, θεωρεί ότι είναι καλύτερος από τον μέσο όρο των συμμαθητών του, παρ' όλες τις απογοητευτικές κριτικές που εισπράττει από έναν αδιάφορο και φιλοχρήματο δάσκαλο. Στη συνέχεια, ο συνεχής ανταγωνισμός προς τη γυναίκα του, μια ήδη επιτυχημένη συγγραφέα, τον κατατρώει καθώς παίζει στο -φαινομενικά- γήπεδό της. Μετά την έκρηξη του θυμού του, για τη δημόσια περιθωριοποίηση και την απομειωμένη θέση του κατά τη διάρκεια της βράβεισής της για το βιβλίο της «που δυσοίωνα τιτλοφορείται “Τα Μυστικά των Αντρών”» (Harvey & Harvey, 2017), η Amanda Carvahal (Maria Leon) του δίνει άλλο ένα χτύπημα, αναλυόμενη σε ένα κρεσέντο συναισθημάτων και αγάπης προς τον αφοσιωμένο σκύλο της ο οποίος, παρ' όλη αυτήν τη θεατρικότητα, εν συνεχεία, την προδίδει. (Αναφέρεται στον σκύλο της συγκινητικά και αυτό της φέρνει δάκρυα στα μάτια.)

Πίσω από όλο αυτό το προσωπείο των δήθεν συναισθημάτων, ο ρόλος του συζύγου από εδώ και στο εξής έχει καταλυτική σημασία για την εισαγωγή τού θεατή στην πλοκή. «Στο αυθεντικό βιβλίο δεν υπάρχει η σύζυγος και πιθανόν [ο Manuel Martín Cuenca] να την τοποθέτησε εκεί [στην ταινία] για να δραματοποιήσει τη φιλοδοξία του Álvaro» (Holland, 2017), όπως παρατηρεί εύστοχα ο Jonathan Holland. Και ο ίδιος ο Álvaro με τη σειρά του τη διαγράφει κυριολεκτικά από το αυθεντικό βιβλίο που φιλοδοξεί να γράψει.

Ζώντας σε ένα πεζό επαγγελματικό περιβάλλον, ασφυκτιά. Η καθημερινότητά του γίνεται ακόμα πιο εφιαλτική όταν στη δουλειά τον κατακλύζουν με κομπλιμέντα για τις συγγραφικές ικανότητες της γυναίκας του. Η αεργία του (αρχικά άδεια άνευ αποδοχών, εν συνεχεία η απόλυσή του) θα είναι ένα φυσικό επακόλουθο της αλλαγής της στάσης του, περιθωριοποιώντας ο ίδιος τον εαυτό του. Ωστόσο, με αυτόν τρόπο, του δίνεται χρόνος για να μεταβεί σε μια άλλη κατάσταση ελεύθερου χρόνου και στην ιδιότητα του παρατηρητή χωρίς παρεμβολές στο έργο του. Μόνος ήταν και μόνος συνεχίζει να διαβαίνει το μονοπάτι της προσωπικής του περιπέτειας που βρίσκεται στα σκαριά, αυτήν τη φορά με έναν και μοναδικό στόχο.

Μετακομίζει. Το καινούριο σπίτι του, μίνιμαλ, κενό, σαν αίθουσα νεκροτομείου, καθρεφτίζει το δικό του κενό ζωής και έμπνευσης. Και αυτό, προοικονομικά, θα μας προδώσει τους επόμενους στόχους που ίσως τον οδηγήσουν στον πυρήνα της συγγραφής. Αφού ο ίδιος δεν έχει στη ζωή του κάτι ενδιαφέρον, ικανό να τον εμπνεύσει, θα αναλάβει τον ρόλο του μικρού θεού προκαλώντας καταστροφές στους συγκατοίκους του, τους ενδεχόμενους ήρωες του βιβλίου του. Μέχρις ότου όμως φτάσει εκεί, θα καταπατήσει έναν άλλο όρο της δημιουργικής γραφής: Ως πρώτη προσπάθεια θα γράψει μια -κατά τον διδάσκοντά του- φρικτή ιστορία, με ήρωα έναν κάποιο Τζέιμς. Κανέναν Ισπανό, όμως, δεν βαφτίστηκε ποτέ Τζέιμς (και σε κανέναν Ισπανό δεν θα έχει να πει τίποτα αυτή η ιστορία του). Και φυσικά η έμπνευση του ήρωά του από τον Φίλιπ Ροθ περιορίζεται αποκλειστικά και μόνο στο όνομα του ήρωα και όχι στην αλήθεια του χαρακτήρα του. Κατά τον μέγα Herman Melville (Melville, 1989) «είναι καλύτερα να αποτυγχάνεις στην αυθεντικότητα παρά να επιτυγχάνεις μιμούμενος». Εάν η έμπνευση καταλήγει σε μιμητισμό, τότε στον βιβλιοφάγο δεν επιτρέπεται να εμπνέεται από τα βιβλία. Η έμπνευση θέλει βίωμα· θέλει ένδον αναζήτηση -τι αναζήτηση να υπάρχει στο κενό άραγε; «Γράψε κάτι που να έχει λίγη αλήθεια», θα του πει εξοργισμένος ο φερόμενος ως ειλικρινής αναιδής καθηγητής του, ο Juan (Antonio de la Torre). Στην κριτική του Carlos Boyero (Boyero, 2017) με τίτλο «*La Tragicómica y Perversa Historia de un Mirón*» στην [El País](#), ο Juan αναφέρεται ως «Καυστικός στις κρίσεις του σχετικά με τα στοιχεία με τα οποία χτίζεται η σπουδαία λογοτεχνία», «αντιμετωπίζει τον πάσχοντα μαθητή του με έναν έντονο θυμό, διαβεβαιώνοντάς τον ότι θα προσδώσει τέχνη και θα εμψυχήσει τη ζωή και την αλήθεια στα γραπτά του, εάν εστιάσει το βλέμμα και το αυτί του στους ανθρώπους, εάν εκφράσει την αυθεντική πραγματικότητα με συναίσθημα». Η δική του έλλειψη συναισθήματος προς τους συνανθρώπους και η αδυναμία του να τους ακροαστεί, τον καθιστά κατάλληλο αποτυχημένο στο μεγαλεπήβολο έργο που επιθυμεί να δημιουργήσει. Ο Scott Fitzgerald, ορίζοντας μέσω ενός παραδείγματος αλκοολικού χαρακτήρα την έννοια της αποτυχίας [όπως επισημαίνει ο Carlos Boyero (Boyero, 2017) έλεγε ότι «όταν έπινε [ο χαρακτήρας] συνέβαιναν πράγματα. Δεν διευκρίνιζε τι πράγματα, δεν υπογράμιζε προφανή πράγματα, όπως η προσωρινή ανακούφιση από τον βασανισμό και τη μοναξιά, η ενθάρρυνση, η ονειροπόληση, η γιορτή της επιθυμίας, ούτε χρειαζόταν να το κάνει. Μόνο ότι συνέβαιναν πράγματα. Και κάθε πότης το ερμηνεύει κατά το δοκούν». Με άλλα λόγια, ο συγγραφέας, κατά τον Juan, που «θα προσδώσει τέχνη και θα ενθέσει τη ζωή και την αλήθεια στα γραπτά του, εάν εστιάσει το βλέμμα και το αυτί του στους ανθρώπους, εάν εκφράσει την αυθεντική πραγματικότητα με συναίσθημα», θα το επιτύχει εφόσον «καθώς γράφει, συμβαίνουν τα γεγονότα».

Κατά την πρώτη πράξη, ο κεντρικός μας ήρωας δεν έχει ένα μέρος όπου να αισθάνεται αποδεκτός ή κάποιον που να είναι κοντά του.

«Ζηλεύεις την επιτυχία μου και το βιβλίο μου». «Δεν τολμάς τίποτα αληθινό». «Αν δεν έχεις ταλέντο να γράψεις, απλώς μην το κάνεις». Αυτές οι φράσεις τον στοιχειώνουν. Πόσο δύσκολο όμως είναι να προχωρήσει στο «ζήσε», «παρατήρησε», «άκου», δηλαδή στα κλειδιά της δημιουργικής γραφής; Ο ίδιος αγνοεί αυτό που καταθέτει ξεκάθαρα από την αρχή της ταινίας, πως κανένα έργο υψηλής λογοτεχνικής αξίας δεν γράφεται χωρίς έμπνευση και ταλέντο στη γραφή. Σε αυτό το σημείο μπορεί να οριστεί ένας βασικός κανόνας της δημιουργικής γραφής, η παρατήρηση. **«Ο πρωταγωνιστής του “Κινήτρου” έχει εμμονή με τη συγγραφή ενός μυθιστορήματος και ο καθηγητής του του προτείνει να παρατηρεί τους ανθρώπους»** (Boyero, 2017), πράγμα που για αυτόν είναι μια terra incognita.

Έχοντας εστιάσει στη λαχτάρα του για αναγνωρισιμότητα ως σπουδαίος συγγραφέας, αυτός ο άχρωμος συμβολαιογράφος λες και κλείνει συμφωνία με τον εσωτερικό του δαίμονα, και με την απελευθέρωση χθόνιων δυνάμεων μέσα του απελευθερώνεται ως βραχυχρόνια δωρεά η ικανότητα της συγγραφής, το τίμημα που βέβαια θα πληρώσει. Ο δαίμονας θα απαιτήσει τον τόκο του.

Με την εισαγωγή μας στη δεύτερη πράξη, ο Álvaro αποφασίζει όχι απλά να γίνει καλός μαθητής και να ακολουθήσει τις συμβουλές του Juan, αλλά να υπερβεί τους κανόνες. Αντιστρέφοντας την κεντρική ιδέα του Pirandello στο «Έξι Πρόσωπα Ζητούν Συγγραφέα», εδώ ο συγγραφέας αναζητά χαρακτήρες με εμμονικό τρόπο. Δεν παρατηρεί πια ολόγυρά του για να αντλήσει υλικό, αλλά ενεργά προκαλεί εν αγνοία τους δράματα στους αντήρωες των διπλανών διαμερισμάτων. Κυριολεκτικά παίζει με τις ζωές τους δημιουργώντας από το τίποτα καταστάσεις που θα εμπλουτίσουν το μυθιστόρημά του. Στο μυαλό του αυτή η πράξη είναι απαραίτητη, αφού δεν είναι μια προσωπική του ανάγκη και «αμαρτία» αλλά αναζήτηση υλικού για κάτι το ανώτερο, κάτι που τον υπερβαίνει· το «τέλειο βιβλίο» υπερβαίνει τους κανόνες; Δημιουργεί δικούς του. Ας ανατρέξουμε στον Τρούμαν Καπότε που σχεδόν μεθοδικά, αδυσώπητα, χωρίς ίχνος ανθρωπιάς, οδήγησε τους Perry Smith και Richard Hickock στην ομολογία και την εκτέλεσή τους για τους φόνους των μελών της οικογένειας Clutter. Η κρυφή του ελπίδα, η εκτέλεσή τους, όταν τελικά πραγματώθηκε, του έδωσε το πράσινο φως για τη συγγραφή ενός από τα καλύτερα non-fiction βιβλία του προηγούμενου αιώνα («In Cold Blood» /«Εν Ψυχρώ»), ένα έργο που η αποστασιοποιημένη γραφή του αποτέλεσε πρότυπο παρά την εγκληματική συμμετοχή του δημιουργού στη δίκαιη τιμωρία των δραστών μεν, προς δικό του όφελος δε. Έχει και αυτός το τέλειο άλλοθι: πείθει τον

εαυτό του ότι προς το παρόν ακολουθεί τυφλά τις συμβουλές τού δασκάλου Τρούμαν, και ίσως και αυτός με αυτόν τον τρόπο να ενεργοποιηθεί.

Άλλες δύο μέθοδοι της δημιουργικής γραφής εμφανίζονται στην επιφάνεια: η **υπόθεση εργασίας** και η **καθοδήγηση του ήρωα προς το προσχεδιασμένο -στο μυαλό τού συγγραφέα- τέλος**. Αποφασίζει να εγκαταλείψει τα δεσμά της τόσο γκρίζας ζωής του και να αφιερωθεί, από την απομόνωση του νέου του σπιτιού και από τις σκιές, στην παρατήρηση των γειτόνων. Ξεκινά με την ερωτική συμπλοκή του με τη μεσήλικη θυρωρό της πολυκατοικίας, κλειδί στις αναγκαίες αποκαλύψεις της ζωής των ενοίκων, τα πρώτα συστατικά για την αληθοφανή μυθοπλασία του έργου του. Παίζοντας με τα αισθήματά της και εκμαιεύοντας κατάφωρα λεπτομέρειες, εν καιρώ την καταρρακώνει απορρίπτοντάς τη και μετατρέποντάς τη σε τιμωρό. Για τον Álvaro η αλλαγή σπιτιού, γειτόνων, ταυτότητας με κύρος (συστήνεται ως νομικός σύμβουλος), ακολουθώντας τη συμβουλή του Juan, θα βρει το παράθυρο που κοιτάζει μέσω του φωταγωγού, στον χώρο όπου ανταλλάσσονται οι διάλογοι των γειτόνων εν αγνοία τους. Αυτοί θα αποτελέσουν τη μούσα του. Έτσι ξεκινά να μαζεύει υλικό και να αποκτά επίπλαστα βιώματα ώστε να μπορέσει να αποδώσει τη νέα αλήθεια του. Με το κινητό του καταγράφει παράνομα τους γείτονες που περνούν κρίση αφού κινδυνεύουν να απελαθούν· και λόγω του ότι δεν έχει τίποτα άλλο στην πραγματική του ζωή, ο στόχος του είναι να ζήσει και να αποκτήσει δημιουργική υπόσταση αναμοχλεύοντας δραματουργικά στοιχεία από τις ζωές των άλλων. Το υποθετικό ερώτημα έχει ήδη τεθεί: αν το ζευγάρι από το Μεξικό, η Irene (Adriana Paz) και ο Enrique Casares (Tenoch Huerta), οι δύο φωνές που ακούγονται μέσω του φωταγωγού, οδηγηθούν από τον Álvaro στο να φονεύσουν τον ηλικιωμένο κύριο Filipe Montero (Alberto González) και πιαστούν στα δίχτυα του νόμου, θα μπορέσει η νουβέλα που θα γράψει επάνω τους να γίνει ένα σπουδαίο βιβλίο αναφοράς; Σε αυτό το σημείο ξεκινάει η καθοδήγηση των ηρώων στο μυαλό του, στο ήδη προδιαγεγραμμένο τέλος.

Ο κύριος Montero του 5ου ορόφου, απόστρατος, δεν κρύβει την αποστασιοποίησή του από τα τεκταινόμενα της πολυκατοικίας, αποτελώντας τον μυστηριώδη άνθρωπο που δεν ανοίγεται σε κανέναν· σε κανέναν εκτός του Álvaro μετά την υποδόρια χειραγώγησή του. Ανακαλύπτοντας την αγάπη του για το σκάκι, παρουσιάζεται ο ίδιος ως εραστής του παιχνιδιού, πράγμα που αποτελεί έναυσμα για να έρθουν κοντά. Λίγες παρτίδες σκάκι αργότερα είναι αρκετές για να αποκαλυφθεί ότι είναι υποστηρικτής της Φάλαγγας με εμμονή στις μοναχικές παρτίδες σκάκι, όπως θα έκανε και ένας στρατηγός που κρατά σε εγρήγορση τη σκέψη του για μελλοντικές επιθέσεις. Σε αυτό το παιχνίδι στρατηγικής προδιαγράφεται η στρατηγική που εξυφαίνει εναντίον τού Montero ο Álvaro. Η φασιστική ψυχή του πρώην

στρατηγού, ενός ανθρώπου που στην εποχή μας δεν πρέπει να έχει θέση, αισθάνεται ξανά ζωντανή. Μήπως απλά πρέπει να παραμείνει κλεισμένος στο δωμάτιό του ώστε να δημιουργηθεί ένα κάποιο σασπένς; Ίσως πάλι το κοινό που θα διαβάσει το ολοκληρωμένο βιβλίο του να αναγνωρίσει ότι τέτοιοι άνθρωποι πρέπει να πεθαίνουν. [«Θεωρώ πως τα βιβλία μου αποτελούν μια μάχη εναντίον της δικτατορίας του παρόντος, της ιδέας ότι το σήμερα είναι μόνο το σήμερα. Και ότι το παρελθόν έχει παρέλθει και δεν έχει καμία σχέση με το παρόν. Είναι ψέμα, είναι τελείως λάθος, είναι μια ψευδαίσθηση κατασκευασμένη μερικώς από την εξουσία των ΜΜΕ, για τα οποία το παρόν είναι μόνο το σήμερα, ή το τώρα, το σημερινό απόγευμα έχει ήδη περάσει και η περασμένη εβδομάδα ανήκει στην προϊστορία», θα αναφέρει ο συγγραφέας του βιβλίου Javier Cercas σε συνέντευξή του στη Δ. Σκαλιώνη] (Σκαλιώνη, 2018). Άλλη μια κίβδηλη δικαιολογία του ασυναίσθητου μελλοντικού φονιά του στρατηγού που ήδη παίρνει μορφή μέσα του.

Στον υπολογιστή του είναι γραμμένες οι λέξεις «Κεφάλαιο 1», περιμένοντας την έμπνευση για το υπόλοιπο κείμενο, και ανακαλύπτει το βιβλίο «Ο Γέρος και η Θάλασσα» του Χέμινγουεϊ στη μικρή βιβλιοθήκη που έχει στήσει δίπλα στο παράθυρο. Τότε θα θυμηθεί τα λόγια του δασκάλου της δημιουργικής γραφής, με τον οποίο έχουν ξεκινήσει ήδη μια σειρά από ανταλλακτικές συνεδρίες: Ο Άλβαρο αναλαμβάνει να πληρώνει τα γεύματά του σε ακριβά εστιατόρια και εκείνος, με τη σειρά του, του παραχωρεί ιδιαίτερα μαθήματα: «Πρέπει να βάζεις τα αρχίδια σου για να γράψεις!» Έτσι ο Άλβαρο, υποτακτικός μαθητής ακόμα, θα τοποθετήσει κυριολεκτικά τα γεννητικά του όργανα δίπλα στο πληκτρολόγιο του υπολογιστή, πριν ακόμα τα χρησιμοποιήσει για να σαγηνεύσει τη μεσήλικα θυρωρό, την πρώτη από τα θύματά του.

Όταν ολοκληρώσει αυτή την παράξενη ιεροτελεστία, σχεδόν ως από μηχανής θεός, του χτυπάει την πόρτα η θυρωρός Lola (Adelfa Calvo), μια μοναχική γυναίκα, που θα αποτελέσει την πηγή πληροφόρησής του για την πρώτη ύλη του έργου του. «Η επαγγελματική σας γνώμη είναι αξιόπιστη», «είστε η ψυχή της πολυκατοικίας» της λέει, οδηγώντας τη σε αποκαλύψεις.

Συλλέγοντας στοιχεία, ακολουθεί έως αυτό το σημείο την πεπατημένη της σχολής και φτιάχνει «χάρτες» για τους χαρακτήρες και τις δράσεις τους. Βαδίζει σταθερά χωρίς να παρεκκλίνει του προγράμματός του.

Ίσως είναι αναγκαίο να αρχίζεις από αυστηρό πρόγραμμα και κανόνες για να εκτοξευθείς στη συνέχεια δημιουργικά. Με τη βοήθεια της θυρωρού, θα έρθει πιο κοντά και με τον κύριο Montero και με τον Enrique. Για τον πρώτο θα γίνει ο προσωπικός του εξομολογητής, μαθαίνοντας προσωπικές πληροφορίες και τα οικονομικά του μυστικά. Σε μια

χαμένη παρτίδα σκάκι, θα συμφωνήσει με την πλατωνική/φασιστική ιδέα του κυρίου Montero, πως «Η δημοκρατία είναι αρρώστια», αφού «κανένα έθνος χωρίς τους εκλεκτούς» -όπως υποστήριζε και ο Σωκράτης- «δεν αξίζει να ζει», καταλήγοντας στο άλυτο για εκείνον ερώτημα «γιατί [σε μια εκλογική αναμέτρηση] η ψήφος ενός φοιτητή ή ενός δασκάλου να αξίζουν το ίδιο;». Για τους Casares, δεν εκμεταλλεύεται απλά την οικονομική τους δυσπραγία, αλλά τους παραπλανεί. Βασιζόμενος στη διττή τους δυσκολία (η οικονομική τους κατάσταση, η προσεχής απέλασή τους ως ανεπιθύμητων μεταναστών), έντεχνα τους πληροφορεί για τον φασίστα γέροντα συγκάτοικο, ο οποίος τυγχάνει να είναι ιδιοκτήτης περιουσίας.

Η θυρωρός έχει δοθεί με πάθος στο νέο της πρότζεκτ. Επιπροσθέτως είναι και ερωτευμένη. «Δεν θέλω να γυρίσω στα 40 ή στα 50. Θέλω να μου δώσει ο Θεός άλλα δέκα χρόνια όπως είμαι τώρα» θα του πει αφού του ερμηνεύσει παθιασμένα σε ένα άδειο караόκε μπαρ το «Se Me Enamora el Alma (Cada Vez que Te Veo)» που πρωτοερμήνευσε η Isabel Pantoja. «Η ψυχή μου ερωτεύεται (...) κάθε φορά που σε κοιτάζω (...) κάνεις το φεγγάρι να ανάβει (...) η φλόγα είναι αναμμένη (...) αργήσαμε και ανάμεσα σε γέλια και κραυγές, η ζωή μας έχει φύγει (...) έζησα με κάποιον που δεν ήθελα ποτέ (...) η ψυχή μου ερωτεύεται, σε ερωτεύομαι» είναι μερικοί μόνο από τους στίχους που θα πει με δάκρυα στα μάτια για αυτόν τον μοναδικό ακροατή.

Πλέον ο Álvaro έχει πολύ και πολυποίκιλο υλικό για να στήσει την περαιτέρω πλεκτάνη του.

Όπως και στη «Νηπιαγωγό» που θα αναλύσουμε παρακάτω, το τυφλό ορμέμφυτό του ξυπνά οσάκις θελήσει να απομυζήσει κάθε ζωή ή ελπίδα από τους ήρωές του, επενδύοντας αποκλειστικά και μόνο στο μελλοντικό του βιβλίο και όχι στις ανθρώπινες σχέσεις. Σύντομα θα πιαστεί σαν το ποντίκι στη φάκα, όταν καταγράφοντας τις συνομιλίες των γειτόνων, το κινητό του θα πέσει στον φωταγωγό. Τότε οι Casares αλλά και η θυρωρός, για διαφορετικούς λόγους και με διαφορετικές αφορμές, θα σταματήσουν κλιμακωτά να είναι με το μέρος του. Οι Casares θα χρησιμοποιήσουν τη μέθοδο του Álvaro για να εξιχνιάσουν το «πίσω κείμενό του» στις άκρως ανυπολόγητες πράξεις και συμβουλές του που οδήγησαν στην απόλυση του Enrique. Η Irene θα φλερτάρει απροκάλυπτα μαζί του αλλά και με ιδιοτέλεια για να ανακαλύψει πού οφείλεται η απάνθρωπη συμπεριφορά του Álvaro, εκείνου που άλλοτε αποκαλούσε «ο καλός άνθρωπος». Η μάσκα του έχει αρχίσει να ραγίζει. Με τη σειρά της η θυρωρός, έχοντας δεχτεί πολλαπλές απορρίψεις από τον τότε κρυφό εραστή της, θα αρχίσει να ζηλεύει όταν τον δει να ανταποκρίνεται στο φλερτ της Irene.

Αυτός που ήθελε να γίνει δάσκαλος, ακολουθώντας κατά γράμμα τις οδηγίες του καθηγητή του, θα οδηγήσει την Irene στο μυστικό του κυρίου Montero, που δηλαδή κρύβει τα χρήματά του, κατευθύνοντάς τη ψυχολογικά στο να βάλει τον Enrique να τον δολοφονήσει. «Η γυναίκα σου πιστεύει ότι αυτό είναι ένα αφηγηματικό πρόσχημα για να πεις μια ερωτική ιστορία» θα πει ο Juan στον Álvaro, σχολιάζοντας τον στόχο του τέλειου βιβλίου, υπονοώντας ότι αυτός και η Amanda έχουν έρθει πιο κοντά καθώς και ότι η σχέση δασκάλου-μαθητή, που αυτός πίστευε ότι έχει κερδηθεί μέσα από αυτές τις συνεδρίες, έχει χάσει τη μυστικότητα που της αναλογούσε. Η σχέση μαθητή-καθηγητή ολοκληρώνεται άδοξα με τη φράση «Δεν έχεις τα κότσια να γίνεις συγγραφέας». Το κάστρο που χτίστηκε τόσο μεθοδικά μέσα του, αρχίζει να γκρεμίζεται με την έναρξη της τρίτης πράξης. Στην αναμενόμενη ανατροπή που συνήθως συντελείται στην τρίτη πράξη, ο Álvaro ή θα βρει τη χαμένη του ψυχή ή θα γράψει το τέλειο μυθιστόρημα. Ίσως όμως υπάρχει και άλλη ανατροπή, ισόβαρη της ύβρης που έχει επιτελέσει προσπαθώντας να γίνει μικρός θεός στον μικρόκοσμο που έχτισε.

Εν τω μεταξύ, χάνει επίσημα τη δουλειά του (μέχρι εκείνη τη στιγμή νόμιζε ότι βρίσκεται σε παρατεταμένη άδεια άνευ αποδοχών), προσπαθεί μεθοδικά να εκμαιεύσει την ηλικία του κυρίου Montero καθώς και άλλα στοιχεία που ίσως του προδώσουν τον συνδυασμό του θησαυροφυλακίου του, γευματίζει με τους Μεξικανούς γείτονες και τους κινητοποιεί για ακόμα μία φορά να κάνουν φόνο. «21 Δεκεμβρίου του 1941» αυτός είναι ο κωδικός· αυτό ίσως είναι και η σανίδα σωτηρίας του συγγραφικού του επιτεύγματος. Προσπαθώντας να ενεργοποιήσει μέσα τους ένα διαστρεβλωμένο αίσθημα του δικαίου, θα τους πει: «Σας θεωρούν σκουπίδια και λένε ότι πρέπει να γυρίσετε στην πατρίδα σας». Πιστεύει ότι έτσι θα τους κινητοποιήσει προς τον φόνο (μέσω της τραγικότητας των σπουδαίων λογοτεχνικών ηρώων). Είναι όμως ικανοί να οδηγηθούν σε φόνο;

Έχοντας κάνει τους εχθρούς φίλους αλλά και –κυρίως– τους φίλους εχθρούς, αποφασίζει μεταξύ της προσωπικής ευτυχίας της υπεροχής και του σπουδαίου βιβλίου να επιλέξει το δεύτερο. Έχει πουλήσει την ψυχή του στο βιβλίο και κάρτα αλλαγής δεν υπάρχει. Αφήνοντας το [MacGuffin](#) να τον οδηγήσει σε ένα πολύ καλύτερο τέλος από αυτό που σχεδίαζε, βρίσκεται ο ίδιος παγιδευμένος στα δίχτυα που άπλωνε για τους άλλους. Με τη σταδιακή αποκάλυψη των δεδομένων που δεν αντιλαμβανόταν λόγω της υπεροψίας του, θα βρεθεί φυλακισμένος με την κατηγορία του φόνου του Filipo Montero, αφού το κατσαβίδι που είχε δανείσει στον Enrique (και αυτός του επέστρεψε προτού αποχωρήσει από την πολυκατοικία), ήταν το όπλο που στέρησε τη ζωή του ηλικιωμένου φασίστα του 5ου ορόφου. Πίσω από τα κάγκελα θα παραδεχτεί ότι το τέλος που επιφύλαξε η ζωή στους χαρακτήρες

του βιβλίου του είναι πολύ καλύτερο από αυτό που ο ίδιους τους είχε επιφυλάξει. Τώρα είναι έτοιμος να θυσιαστεί για αυτό:

«Δεν θα σκεφτόμουν ποτέ ένα τέτοιο τέλος» θα πει, θαυμάζοντας, όπως και κάθε καλός συγγραφέας, αυτούς που του την έφεραν, θαυμάζοντας την πολυπλοκότητα των μυστικών διαδρομών της μοίρας.

Το βιβλίο εν γένει παραμένει μια ανώτερη δύναμη, πέρα και πάνω από κάθε συγγραφέα. Έχει δική του ζωή και υπηκόους που το χρίζουν αυτοκράτορα. Μέσα από αυτή την παράλογη περιπέτεια, είδε ζωές να αλλάζουν, χαρακτήρες να παίρνουν αποφάσεις υπερβαίνοντας την καθημερινότητά τους, ίντριγκες να αποκαλύπτουν την ελαστικότητα της ηθικής, τους καλούς να γίνονται κακοί και το αντίθετο, με άλλα λόγια, είδε τη σημασία που έχουν οι ολοκληρωμένοι ήρωες σε ένα βιβλίο που σε τελική ανάλυση κανείς δεν δύναται να καθοδηγεί την ιστορία τους απόλυτα. Πλέον, μέσα από τη φυλακή, με την ασφάλεια της απομόνωσης και πάλι, χτίζει -ελπίζοντας ότι θα τα καταφέρει σε μικρότερη κλίμακα- νέες ίντριγκες μεταξύ των συγκρατουμένων του, σπέρνοντας διχόνοιες και στοχεύοντας στο επόμενο σπουδαίο βιβλίο του όπου οι χαρακτήρες θα προέρχονται και θα συνθέτουν un libro de verdad.

Πώς γίνεται όμως ο, ηττημένος από τη ζωή και τους στόχους του, Álvaro να αισθάνεται νικητής; Την απάντηση τη δίνει ο συγγραφέας του βιβλίου: «Η λογοτεχνία είναι μία άμυνα απέναντι στις επιθέσεις της ζωής. Πιστεύω πως αυτό ήταν για μένα: Μια άμυνα απέναντι στις επιθέσεις της ζωής. Και εξακολουθεί. Είναι ένα καταφύγιο, ένα σπουδαίο όργανο άμυνας. Και επίθεσης, επίσης!» (Σκαλιώνη, 2018) Το ταλέντο του Álvaro είναι να καταστρέφει, και η φυλάκισή του είναι το τίμημα που πλέον αναγνωρίζει και αποδέχεται. Από το δημιουργικό οδεύει στο καταστροφικό από φυσική ροπή τώρα πια που έχει απελευθερωθεί, και με περισσότερες ικανότητες επιτυχίας, αφού τώρα γνωρίζει πολλούς από τους λαβυρίθους που οδηγούν κοντά και έξω από αυτό το κακό. Το νέο του σπίτι, η φυλακή του, είναι ένας χώρος γόνιμης αυτοδικαίωσης αφού και από εκεί, με ένα laptop και τη βιωματική γνώση του, μπορεί να συνεχίσει να δρα με σύμμαχο το κακό.

Σε αντίθεση με την προηγούμενη ταινία αναφοράς, το «Πιο Παράξενο κι από Παράξενο», εδώ η πραγματικότητα και η μυθοπλασία συγχέονται, αυτά που γράφονται στον υπολογιστή (και ο θεατής ουδέποτε διαβάζει) με τα γεγονότα που προκαλούν τις δράσεις στις ζωές των ενοίκων. Η ζωή του συγγραφέα γεμίζει από τη χειραγώγηση των χαρακτήρων του, είναι όμως αυτό -πέρα από κάθε διάθεση ηθικής κριτικής- μια αληθινή ζωή; Καταφέρνει λοιπόν ο Álvaro να ξεπεράσει τον εαυτό του; Κατά τη Lucia Tedesco, ο Álvaro «πλησιάζει τόσο πολύ τους χαρακτήρες του που προκαλεί μια αντιστροφή μεταξύ της πραγματικότητας

και της φαντασίας, δεν μετρά καλά την απόσταση μεταξύ των δύο πραγμάτων και αυτό τον οδηγεί να πασχίζει να απελευθερωθεί από μια ανεξέλεγκτη πραγματικότητα της οποίας, αναπόφευκτα, παραμένει αιχμάλωτος». Έτσι η ταινία και ο ήρωας γίνονται τροφή για «μια καθαρή σκέψη πάνω στη δημιουργία, στην οποία παίζεται πολύ έξυπνα [ένα παιχνίδι] με τη σχέση μεταξύ πρωταγωνιστή και δημιουργού μιας ιστορίας, μεταξύ της μυθοπλασίας και της πραγματικότητας, της λογοτεχνίας και της ύπαρξης, μια ταινία που ξεκινά από ένα πραγματικό δράμα που διακλαδίζεται και αλληλεπιδρά με τον συγγραφέα, που με τη σειρά του δημιουργεί μια άλλη εκδοχή του εαυτού του, την οποία ενσωματώνει στην ιστορία του, και η οποία θαμπώνει την πραγματικότητα της μυθοπλασίας. Δυστυχώς, ή ευτυχώς, η αποτυχία του (Álvaro) εκφράζεται ακριβώς στο ότι θέλει να αντιπροσωπεύσει μια ρεαλιστική πραγματικότητα με πραγματικά γεγονότα, των οποίων οι συγκρούσεις και ο ρεαλισμός δεν είναι τόσο διαχειρίσιμες όσο σε ένα αφηγηματικό έργο» (L. T. Tedesco, 2018). Ο Jonathan Holland όμως διαφωνεί: «Ο Álvaro (...) είναι απλά ηλίθιος (...) μια απλή φιγούρα γελοιοποίησης στη γυναίκα του, στον δάσκαλό του και στον διευθυντή του και γίνεται επίσης το ίδιο και για τους θεατές. Ο κόσμος μπορεί να είναι γεμάτος από ανθρώπους που παθιάζουν με κάτι που είναι ανίκανοι να πραγματώσουν και συμπλέει η κωμωδία με την τραγωδία σε αυτήν την ιδέα αλλά δεν υπάρχει αρκετή από την κωμωδία και την τραγωδία σε αυτό το σενάριο. Ακόμα και η πιο σύντομη στιγμή αμφισβήτησης του εαυτού του, θα ήταν υπερβολική για να εξιλεωθεί ο μονομανιακός Alvaro» και «ο θεατής -αν και γοητευμένος από αυτόν- οδηγείται να τον θεωρήσει από κάποια απόσταση με φρίκη, σα να ήταν ένα αηδιαστικό έντομο μέσα σε ένα κλουβί» (Holland, 2017) .

«Όταν διαβάζεις ένα μυθιστόρημα εντός ενός άλλου μυθιστορήματος, ο τέταρτος τοίχος γκρεμίζεται και ποτέ δεν ξεχνάς ότι διαβάζεις ένα μυθιστόρημα». Ομοίως αυτό συμβαίνει με το «Κίνητρο», το οποίο δεν μπορούμε ποτέ να ξεχάσουμε όταν παρακολουθούμε μια ταινία που συνδέεται και αναφέρεται σε άλλες ταινίες ή αρχέτυπα ειδών (Holland, 2017).

«Το Κίνητρο» είναι μια ταινία που περιστρέφεται γύρω από έναν μέτριο και ασήμαντο άνθρωπο, «που θέλει να γίνει συγγραφέας και προσπαθεί να μετατρέψει τη ζωή του σε μυθιστόρημα» (Holland, 2017)· επίσης είναι για έναν καθημερινό «αντιήρωα» που θα ήθελε να αναγνωριστεί για τη σημαντικότητα και το έργο του και ο οποίος γεμίζει την έλλειψη φαντασίας του αντλώντας όλη του την έμπνευση από τη ζωή των γειτόνων του, προκειμένου να χρωματίσει το αριστούργημά του με αληθοφάνεια μεταμφιεσμένη σε μυθιστορία, ανοίγοντας «μια βαθιά πληγή στην εσωτερική μάχη του Álvaro με το κατά φαντασίαν μπλοκάρισμα του συγγραφέα, με τις νευρώσεις του και την αναγκαστική

έμπνευσή του, σαν μια αργή κατάβαση στην τρέλα» (Tedesco, 2018a). Δεν θα ήταν ύβρις να βρούμε σημεία σύνδεσης της ταινίας του Manuel Martín Cuenca «Το Κίνητρο» με τον μετρ του σασπένς Alfred Hitchcock. Ο καθηλωμένος φωτογράφος στον «Σιωπηλό Μάρτυρα» (ταινία που εμπνεύστηκε από διήγημα του Cornell Woolrich) «ενήργησε επίσης ως ηδονοβλεψίας στην ιδιωτική ζωή του γείτονα για την καταπολέμηση της ανίας του, αλλά βρέθηκε αντιμέτωπος με το σκοτάδι. Εδώ, ο ενοχλητικός ηδονοβλεψίας ενεργεί ως χειριστής του γείτονά του για να βρει λογοτεχνικό υλικό, σαγηνεύει τη θυρωρό, προκαλεί πειρασμό και απληστία σε απελπισμένους μετανάστες, ανακαλύπτει τα απειλητικά μυστικά ενός ηλικιωμένου φασίστα, αναζωπυρώνει τις επιθυμίες και σκιές της ανθρώπινης φύσης, προκαλεί υπερβάσεις (ηθικής) για να δημιουργήσει ένα συναρπαστικό, περίπλοκο και πιστευτό σύμπαν σε εκείνες τις σελίδες που θα δώσουν νόημα και πληρότητα στη μέχρι πρότινος κενή του ύπαρξη. Αυτό το επικίνδυνο παιχνίδι σκακιού ενέχει ρίσκο, τα πιόνια μπορούν να επαναστατήσουν ενάντια στον εγκέφαλο που τους κινεί, καθώς ορισμένα πράγματα δεν είναι αυτά που φαίνονται» (Boyero, 2017). Και η επανάσταση των ιπποτών, στον θεό της σκακιάρας, τον Βασιλιά, σίγουρα φέρνει στην επιφάνεια το πιο εντυπωσιακό -και άνισο- ρουά ματ της μεγάλης οθόνης.

Ο

«Σιωπηλός

Μάρτυρας», όμως, δεν είναι η μόνη ταινία που εμφανίζεται στο προσκήνιο ως αναφορά. Ο Holland παρατηρεί πως ο Álvaro μετακομίζει σε ένα διαμέρισμα και στρώνεται στη δουλειά στο μυθιστόρημά του «αλλά παρεξηγώντας τις οδηγίες του Juan να ζητήσει ο ίδιος πραγματικά ώστε να μπορεί να γράψει για αυτό, αυτός επιλέγει να ασχοληθεί με τις ζωές άλλων ανθρώπων αντ' αυτού, βασίζοντας το βιβλίο του στις ζωές των άλλων που μένουν στην ίδια πολυκατοικία. (Ο Juan προτείνει στον Alvaro να παίρνει έμπνευση από τη ζωή παρά από τα βιβλία, μια λεπτή ειρωνική χροιά όταν λάβεις υπόψη σου την έμπνευση για το “Κίνητρο”» (Holland, 2017).

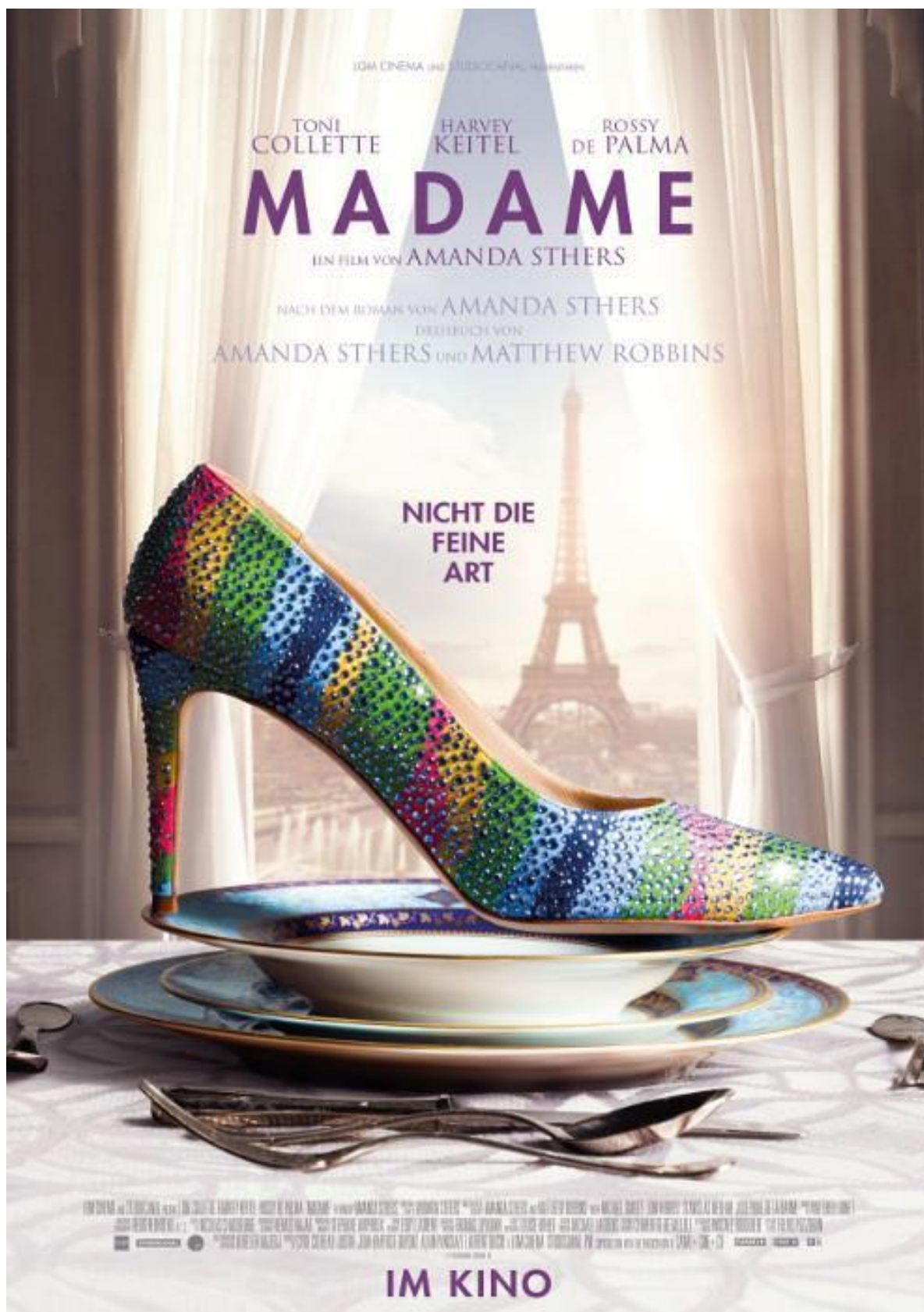
Πέρα από τις

κινηματογραφικές διακειμενικές αναφορές, το «Κίνητρο» βρίθει από κλισέ εφαρμόζοντας «σαν καλός μαθητής» πλείστες όσες από τις τεχνικές της δημιουργικής γραφής και είναι άξιο απορίας για ποιον λόγο μοιάζει πρωτότυπο, φρέσκο, εμπνευσμένο. Ο συγγραφέας του βιβλίου δίνει την απάντησή του ερμηνεύοντας τη σημασία των κλισέ στο έργο του σε συνέντευξη στη Δάφνη Σκαλιώνη (2018): «Τα κλισέ υπάρχουν για κάποιον λόγο: επειδή εμπεριέχουν δεδομένες αλήθειες. Και ναι, εγώ μπορώ να πω πως θα ήμουν ένα άτομο πιο “ακατεστραμμένο” αν δεν έγραφα».

«Το

Κίνητρο» καταφέρνει «με ποιητικό τρόπο να εξυφαίνει έναν δολοπλόκο ιστό γύρω από τη μεγαλύτερη νέμεση του συγγραφέα που είναι γνωστή ως “η κενή σελίδα”» (Rechtschaffen, 2018).

3. Κυρία από Τύχη



Ελληνικός Τίτλος:

Κυρία από τύχη

Πρωτότυπος Τίτλος:

Madame

Σκηνοθεσία

Amanda Sthers

Παραγωγοί

Cyril Colbeau-Justin

Jean-Baptiste Dupont

Didier Lupfer

Alain Pancrazi

Σενάριο

Amanda Sthers

Πρωταγωνιστούν

Harvey Keitel

Toni Collette

Rossy de Palma

Μουσική

Matthieu Gonet

Διεύθυνση Φωτογραφίας

Régis Blondeau

Μοντάζ

Nicolas Chaudeurge

Εταιρείες παραγωγής

LGM

StudioCanal

Διανομή στη Γαλλία

StudioCanal

Διανομή στην Ελλάδα

Feelgood Entertainment

Διάρκεια

90 λεπτά

Χώρα Παραγωγής

Γαλλία

Γλώσσα

Αγγλικά, Γαλλικά, Ισπανικά

Προϋπολογισμός

4.700.000 \$

Εισπράξεις

4.900.000 \$

*βοηθάει τα παιδιά να καταλάβουν
 πόσο φριχτά μπορούν να πάνε
 τα πράγματα στη ζωή τους,
 και πόσο τυχερά είναι για να σταματήσουν
 να εστιάζουν στα αρνητικά της ζωής»*

Bruno Bettelheim

Μια κυρία φεύγει, μια σωστή κυρία

Η δημιουργική γραφή εμπνέεται από τις επανεγγραφές, είτε αυτές συνδέονται με τη διακειμενικότητα, είτε με την εξέλιξη ενός παγιωμένου μύθου και την επανεγγραφή του με προεκτάσεις συγγραφικής αδειάς. Ο Luiz Santiago, δίνοντας μια «δημιουργική» σύνοψη στην επόμενη ταινία, περιγράφει επιμελώς και τον δικό του επαναπροσδιορισμό της παρακάτω ιστορίας. Συγκεκριμένα αναφέρει πως το «Κυρία από Τύχη» είναι «ένα μοντέρνο παραμύθι, [που] ξεκινά με ένα πρόσφατα εγκατεστημένο -φαινομενικά- πάμπλουτο ζευγάρι που αποφασίζει να δώσει ένα είδος “τελευταίου δείπνου”, αποχαιρετώντας έναν πίνακα του Καραβάτζιο, του οποίου η γνησιότητα πρόκειται να εκτιμηθεί πριν τεθεί προς πώληση» (Santiago, 2018). Στην πραγματικότητα, αυτή η ανάγνωση της ιστορίας αποτελεί τον αλληγορικό καμβά ενός δείπνου προδοσίας αλλά και μιας –εν καιρώ– ανάστασης, που απρόσμενα θα έχει και προεκτάσεις δημιουργικής γραφής. Μια εργασιακή σχέση, ο έρωτας ατόμων διαφορετικών κοινωνικών τάξεων και η εξέλιξή του, η «προδοσία» και η εμπιστοσύνη στο θαύμα... αυτά αποτελούν τα συστατικά της ταινίας. Το παραμύθι γοητεύει όσο αφηγείται και λήγει με το ψευδές «αυτοί έζησαν καλά και εμείς καλύτερα», με ένα αυθεντικό συναίσθημα επιλεγμένης βιωτής της ηρωίδας.

Πρόκειται για μια «γεμάτη φαντασία αναδιήγηση του παραμυθιού της Σταχτοπούτας, έχοντας στο προσκήνιο μια εργασιακή σχέση, έναν έρωτα μεταξύ ατόμων από διαφορετικές κοινωνικές τάξεις, μια προδοσία εμπιστοσύνης και (...) μικρές παράλληλες συζητήσεις που δεν μας οδηγούν πουθενά» (Santiago, 2018). Σε αυτήν τη σταχτοπούτεια ιστορία, η Maria (Rossy De Palma), Ισπανίδα υπηρέτρια ζεύγους Αμερικανών, της Anne (Toni Collette) και του Bob Fredericks (Harvey Keitel), ακολουθεί τα αφεντικά της στη

Γαλλία σε ένα ταξίδι για μπίζνες και διασκέδαση. Άθελά της θα εισχωρήσει στην αποκαλούμενη υψηλή κοινωνία -έστω πλασματικά- όταν η προληπτική κυρία της θα αρνηθεί να έχει 13 προσκεκλημένους στο «μυστικό δείπνο», με τον ιδιοτελή σκοπό να προωθηθεί σε συλλέκτες.

Η Μαρία, άθελά της, υποχρεώνεται να παραστήσει τη 14η προσκεκλημένη, υποδύομενη μια αριστοκράτισσα, φορώντας τα ρούχα και τα κοσμήματα της οικοδέσποινας. Λαμβάνει μέρος στο δείπνο έχοντας αυστηρές προσταγές πώς να συμπεριφερθεί και πώς να διατηρήσει αποστάσεις και χαμηλούς τόνους. Άθελά της, θα γοητεύσει έναν από τους εύπορους καλεσμένους, τον εκπονητή έργων τέχνης David Morgan (Michael Smiley), ο οποίος όμως θα πέσει θύμα της γοητείας του τίτλου της ως δήθεν απογόνου κάποιου βασιλικού οίκου της Ισπανίας. Ο θετός γιος της Anne, ο Steven Fredericks (Tom Hughes), είναι και αυτός καλεσμένος στο γεύμα, όντας ήδη επιτυχημένος συγγραφέας μέσω του προηγούμενου μυθιστορηματός του, στις σελίδες του οποίου εξέθετε διακριτικά αλλά εμφανώς την κίβδηλη ζωή της μητριάς του με τον πατέρα του. Στη νέα προσπάθειά του θα ανακατώσει τα μαγειρέματα της μητριάς του με τους συνδαιτυμόνες στο τραπέζι, προσπαθώντας ο ίδιος να δημιουργήσει ίντριγκες που θα τον βγάλουν από το συγγραφικό μπλόκο στο οποίο υφίσταται προσωρινά, σε αντίθεση με τον ήρωα της ταινίας «Το Κίνητρο», που τις δημιουργεί ιδιοτελώς με στόχο να αναμοχλεύσει το υποφώσκον ταλέντο του.

Ο Steven, βέβαια, διαθέτει, εκ του γεγονότος ότι είναι ο θετός γιος της μητριάς του, την ιδιότητα και ικανότητα να είναι ένας αντικειμενικός παρατηρητής, και έχει στο μανίκι του την ήδη συγγραφική του ικανότητα, σε αντίθεση με τον Álvaro.

Στο πρόσωπο της Μαρία θα δει τη νέα του ηρωίδα. Προκαλώντας μικρές και αρχικά ανώδυνες ίντριγκες, που όμως εξοργίζουν τη μητριά του, αρχίζει να χρησιμοποιεί τα αποτελέσματα των υποθετικών «if» στο νέο δημιούργημά του. Τι θα γινόταν αν η Μαρία, που από τύχη εμφανίστηκε στο τραπέζι σαν πλούσια Ισπανίδα και από αριστοκρατική γενιά, έκλεβε την καρδιά του γνήσιου Ιρλανδού αριστοκράτη David; Πώς θα το διαχειριζόταν αυτό η Anne; Με τα ερωτήματα που θέτει, χωρίς να προσθέτει τίποτα άλλο στην ιστορία, από αυτήν τη στιγμή και μετά, το ζευγάρι Μαρία και David δημιουργεί/καθοδηγεί την αφήγηση. Αυτοχρίζονται πρωταγωνιστές του σύγχρονου παραμυθιού της Σταχτοπούτας, με μια αντιστροφή: Τη θέση της όμορφης Σταχτοπούτας παίρνει η η Μαρία, η οποία βρίσκεται στους αντίποδες της ως προς τη μορφή και τα εξωτερικά χαρίσματα. Και σε μια ακόμα αντίθεση με τη Σταχτοπούτα του παραμυθιού, η Μαρία είναι ένας αγνός, ειλικρινής άνθρωπος χωρίς καμία ιδιοτέλεια και φαντασίωση να ανέλθει κοινωνικά. Η Μαρία είναι μια γυναίκα καθαρή, αεράτη, γλυκά αμήχανη, μπριόζα, ειλικρινής. Είναι και εργαζόμενη μητέρα σε μια ξένη χώρα, με σκοπό να

συντηρεί την αγαπημένη της κόρη και τις σπουδές της. Η ψυχή και ο χαρακτήρας της βρίσκονται σε πλήρη αντίθεση (αν όχι και ασυμβατότητα) με την πικασσική εξωτερική της εμφάνιση, με την τεράστια κυρτή, δύσμορφη μύτη, τα ετερόχρωμα μάτια με τη βλεφαρόπτωση, τα υπερμεγέθη πέλματά της (φοράει παπούτσια πάνω από 40 νούμερο). Είναι ένα πλάσμα που έχει αποδεχτεί την ταξική της θέση, την οποία υπηρετεί πιστά. Είναι μια υπηρέτρια που, ενώ συμπεριφέρεται όπως οι πραγματικές κυρίες, αποδέχεται συνειδητά τις επιταγές της αφεντίκινας της: Κανένας από τους επισκέπτες δεν πρέπει να μάθει ότι είναι υπηρέτρια. Δεν μπορεί να προδώσει την εμπιστοσύνη της.

Η Μαρία, που διευθύνει το νοικοκυριό σα ρολόι και αποδέχεται την υπηρετική της θέση με αίσθηση καθήκοντος, αναλαμβάνει τον επιβεβλημένο ρόλο της με κατανοητό άγχος. Όπως και όλες οι υπηρέτριες καλών σπιτιών, «μια υπάλληλος του καθήκοντος αφιερωμένη στο αφεντικό της» (Johanson, 2018), αισθάνεται υποχρεωμένη από τους άγραφους όρους της σύμβασης εργασίας να υπηρετεί τους εργοδότες της ακόμα και ξεπερνώντας τα προσωπικά της όρια. Σύντομα θα αρνηθεί ακόμα και την καταγωγή της για να μεταμορφωθεί στην Κόμισσα των Αστουριών, τίτλος που της έχει αποδοθεί από αλλού.

Προοικονομικά, η τελευταία σελίδα θα ξεκινήσει να γράφεται όταν η Μαρία αποφασίζει να εγκαταλείψει τη δουλειά της και ό,τι αυτή της προσφέρει, για να συγγράψει η ίδια μια νέα ιστορία εξαρχής, την πρώτη σελίδα ελευθερίας της, στην οποία θα είναι η αυθεντική πρωταγωνίστρια και όχι η μαριονέτα των επιθυμιών, των καπρίτσιων και των αναγκών των άλλων.

Στη σκιά του Brexit που βασανίζει την Ευρώπη και τις σχέσεις της με τον άλλο κόσμο, στη Γαλλία, ο Steven εκμεταλλεύεται τις αντιδράσεις της – πλήρους ξιπασμένης κοινωνικής υπεροχής– μητριάς του, Anne, όταν αντιλαμβάνεται τις σκοτεινότερες σελίδες της ζωής της που επιμελώς προσπαθεί να κρύψει: τον εραστή της και την οικονομική ανέχεια στην οποία έχουν καταλήξει τα τελευταία χρόνια. Όλα είναι μια επίφαση, ένα εύθραυστο gloss-over, πάνω από ένα κενό. Φυσικά η Anne έχει ήδη φροντίσει να «ξεχάσει», όπως και όσοι τη συναναστρέφονται, την ταπεινή καταγωγή και ιδιότητά της, ως δασκάλας του golf του τωρινού συζύγου της, Bob.

Οι «μουσικές καρέκλες» του τελευταίου δείπνου, απαλλαγμένες από τους κανόνες του παιχνιδιού, προβάλλονται υπό τη σκιά ενός Καραβάτζιο. Τι εξαιρετικό υλικό για κωμωδία. Πόσο καταπληκτικό υλικό για ένα υποδόριο δράμα. Μια γρήγορη λύση που θα μετατρέψει ακούσια τη φτωχή Μαρία σε εμβόλιμο αριθμό στο στρογγύλεμα των

συνδαιτυμόνων, πάντα με αυστηρές οδηγίες συμπεριφοράς ώστε να πείθει ως ισότιμη: Να μην υπερβάλλει στο ποτό ή το φαγητό και πάνω από όλα να μην χαμογελά υπερβολικά.

Δοθείσης της παρούσας συγγραφικής ευκαιρίας, ο Steven ευκαιριακά επωφελείται από την πριγκιπική ασφάλεια που του έδινε η οικονομική ευμάρεια του πατέρα του. Με μια δόση αυταρέσκειας, πιθανόν ενός καλομαθημένου νέου και ήδη επιτυχημένου συγγραφέα, θεωρεί ότι ο εκδότης του θα τον περιμένει όσο χρειαστεί για να παραδώσει το νέο του βιβλίο. Τελικά το κακότυχο νούμερο 13 εκείνη την ημέρα, θα αποδειχθεί το τυχερό του, το τυχαίο και το μοιραίο ξύπνημά του από το συγγραφικό μπλοκ. Εν αγνοία του, όμως, εμπλέκει σε μια ίλαροτραγωδία την αγαπημένη Maria, που με τόση στοργή και προσοχή τον υπηρετεί.

Όταν ο Stephen εντάσσεται στην ιστορία, «καταλαβαίνουμε από το σενάριο την προβληματική συμμετοχή του νεαρού άνδρα. Και επιβεβαιωνόμαστε, αλλά όχι με τρόπο που τον καθιστά υπεύθυνο. Εδώ, υπάρχει ένας συγγραφέας "κοινωνικό βαμπίρ", που επιβάλλει ακραίες -ακόμη και ντροπιαστικές- καταστάσεις στους γύρω του και γράφει για τις ατυχίες του (όλα αυτά χωρίς το σενάριο των Sthers και Robbins να ρίχνει μια πιο διορατική ματιά σε αυτή την πρακτική). Αντιθέτως. Ο Stephen είναι "ο συγγραφέας μυστήριο" που μετατρέπει τον κόσμο σε βιβλίο. Το τέλος της ταινίας μάλιστα ρομαντικοποιεί τη στάση του, καθώς παρέχει έναν "γάντζο" για το ανοιχτό τέλος, το οποίο από μόνο του δεν είναι κακό, αλλά έρχεται σε μια σειρά από στραβοπατήματα που είναι αδύνατο να αγνοηθούν» (Santiago, 2018).

Στην επιταγή της Anne να υποδυθεί τον ρόλο που την υποχρεώνει, η Maria έχει ηθικούς ενδοιασμούς, δηλώνοντας με πάσα ειλικρίνεια ότι αδυνατεί να πει ψέματα, πράγμα το οποίο η Anne σαρκάζει: από προσωπική της εμπειρία δηλώνει πως «όλες οι γυναίκες μπορούν να πουν ψέματα».

Σε ρόλο συλλέκτη και συμπλέκτη εμπειριών τρίτων, ο Steven δρα παρασκηνιακά: Αρχικά θα αλλάξει τις κάρτες με τα ονόματα των καλεσμένων στο τραπέζι και θα βάλει τη Maria να κάτσει δίπλα στον David, μια γκροτέσκα συγκατοίκηση. Στη συνέχεια, παρεμβαίνοντας στην ιστορία που εξελίσσεται, ο Steven παίρνει το κινητό της Maria και στέλνει στον David μήνυμα, έτσι ώστε να τους φέρει συντομότερα σε επαφή. Ο David έχει ήδη θαμπωθεί, πρώτα από το περιτύλιγμά της ως αριστοκράτισσας και εν συνεχεία από το γνήσιο πακέτο της: την αγνή ψυχή της, το σεμνό χιούμορ της, τον αυθορμητισμό της. Η Maria, έχοντας αποδεχτεί τον επιβεβλημένο ρόλο της, δεν προδίδει τον εσωτερικό της κόσμο αλλά φέρεται μόνο σύμφωνα με τον μανδύα που της έχουν φορέσει, τον μανδύα του καλού κόσμου. Το όλο πακέτο της εμπλέκει τον David σε ερωτικό πάθος συμπαρασύροντας και την ίδια. Ο Steven, με την ανεμελιά ενός ανώριμου πλουσιόπαιδου, είναι κοντόφθαλμος ως προς

τις συνέπειες των πράξεων των ηρώων του, έχοντας απώτερο στόχο του την πρωτοτυπία και την επιτυχία του νέου του βιβλίου, ως μιας φάρσας καταστάσεων.

Στο πεδίο εξέλιξης του μυθιστορηματός του, στο τελευταίο γεύμα, όλα είναι ψεύτικα. Οι συνδαιτυμόνες μιλάνε σαν λογοτεχνικοί χαρακτήρες καθώς όλα είναι επιφάσεις. Στο δικό τους σύμπαν, όπως και στη γαλλική λογοτεχνία της εποχής των «καλών σαλονιών», οι άνθρωποι αγαπούν περισσότερο το «ευτυχισμένο τέλος» από ό,τι την ίδια την ουσία της ευτυχίας.

Σε αυτό το σημείο αξίζει να θυμηθούμε ότι όλα αυτά γίνονται στο πλαίσιο της πώλησης ενός πίνακα του Καραβάτζιο. Όλα είναι αμφισβητούμενα: η καταγωγή, οι κοινωνικοί τύποι συμπεριφοράς, ακόμα και η γνησιότητα του Καραβάτζιο.

Βασισμένος σε αρχετυπικούς χαρακτήρες παραμυθιών (Σταχτοπούτα) αλλά και της μεταμπουφονικής γαλλικής θεατρικής κωμωδίας (Μολιέρος), με υλικά αμφισβητήσιμης γνησιότητας, χωρίς γκαραντί ή σήμα κατατεθέν, ο Steven εγγράφει στις ψυχές των ηρώων του νέες φιλοδοξίες, αξίες, επιθυμίες, ένστικτα, ρουτίνες και, φυσικά, όνειρα, που μέσα από συγκρούσεις και την παρεμβολή απροσδόκητων γεγονότων ξεφεύγουν από τον έλεγχο του. Σε αντίθεση με τη Σταχτοπούτα, η Μαρία στο τέλος του ερωτικού παραμυθιού προσγειώνεται και αποδεικνύει δυνατότητες τις οποίες αγνοούσε: την απόφαση να απεγκλωβιστεί από την υπηρετική της ιδιότητα εντός ενός περιβάλλοντος που την καταστέλλει. Πιέζοντας τον Bob να μάθει τη γλώσσα του Μολιέρου, τη θεατρική γλώσσα, η Anne επιδιώκει να επικοινωνεί με τον Bob στη θεατρική γλώσσα της επίφασης η οποία αποτελεί τη γλώσσα της κοινωνικής τους θέσης.

Βλέποντας τον David φανερά γοητευμένο από τη Μαρία, η Anne, θορυβημένη από την επιτυχία της Μαρία, την επαναφέρει στην πραγματικότητα μειώνοντάς τη με παρατηρήσεις, όπως ότι τα αστεία της προκαλούν γέλιο λόγω της γελοιότητας τους και όχι λόγω της γνησιότητάς τους. Όπως παρατηρεί η Mary Ann Johanson (Johanson, 2018), «αυτό που ξεκινάει σαν μια καλοκάγαθη σάτιρα του επίσημου σαλονιού με θέμα το ταξικό και τη σνομπάρια σύντομα μετατρέπεται σε μια ύπουλη ρομαντική κωμωδία γύρω από τη φαντασίωση των ρομαντικών σχέσεων και των συνθλιπτικών προσδοκιών που επιβάλλονται στις γυναίκες».

Στη σεναριακή δημιουργική γραφή, τα αρχέτυπα παράγουν αφηγηματικές συμβάσεις. Αυτό της Σταχτοπούτας απαιτεί, χωρίς τη συνειδητή συμμετοχή της ηρωίδας, να εξαφανιστεί, έτσι ώστε να την κυνηγήσει το πριγκιπόπουλο πριν το ρολόι χτυπήσει μεσάνυχτα. Εν αγνοία τους, τόσο η Μαρία όσο και ο David γίνονται για λίγο πρωταγωνιστές.

Την ώρα της αναχώρησης από το τραπέζι, ο David είναι αυτός που ζητάει το τηλέφωνό της. Η σχέση τους πλέκεται μέσα από μια σειρά παρανοήσεων.

Κρυφακούγοντας εμπιστευτικές αποκαλύψεις μεταξύ της Maria και της Φιλιπινέζας συναδέλφου της, ο Steven ήδη έχει στα χέρια του υλικό μιας φάρσας εύκαμπτης, εξελισσόμενης και διασκεδαστικής για το κοινό των αναγνωστών του, την οποία ίσως ονομάσει «The Maid (Η Υπηρέτρια)».

Όσο εξελίσσονται τα γεγονότα στο μέχρι στιγμής γαλλικής κοπής έργο της Amanda Sthers, η οποία είναι και μυθιστοριογράφος και θεατρική συγγραφέας, θα συναντήσουμε την επόμενη επιρροή της, στο βρετανικό θέατρο του Μεσοπολέμου: Στο «Πονηρό Πνεύμα» του Noel Coward ένα μέντιουμ είναι αυτό που κινητοποιεί την ιστορία φέρνοντας στον κόσμο των ζωντανών μια νεκρή, και μαζί την ελπίδα επανασύνδεσης με τον σύζυγό της. Η Sthers διατηρεί το εύρημα του μέντιουμ για να τονίσει στο διάβασμα της τράπουλας ταρώ στη Maria ότι η παροδική ευτυχία βασίζεται πάνω σε μια ουτοπία. Η αδυσώπητη πραγματικότητα των πλουσίων που πρέπει να αντιμετωπίσει η Maria είναι σαν μια παρτίδα σκάκι, με εκείνη στον ρόλο μιας ψευδο-βασίλισσας που θα έρθει αντιμέτωπη με την αντίστοιχη αυθεντική στη ζωή -ίσως για αυτό και ο σκηνικός χώρος στην επόμενη σεκάνς εντάσσει μια γιγαντιαίων διαστάσεων σκακιέρα. Συμβολικά στο σκάκι αναμετρούνται δυνάμεις, εκτίθεται η στρατηγική και επιτυγχάνει πάντα ο καλύτερος. Στην περίπτωση της Maria αυτή είναι η κερδισμένη/χαμένη του παιχνιδιού, σε τελική ανάλυση έχοντας επιλέξει και βιώσει την ελευθερία της.

Το παραμύθι παίρνει μια δεύτερη μορφή μπροστά στα μάτια του Steven όταν φαίνεται να δίνεται μια δεύτερη ευκαιρία στη Maria και τον David, μπροστά στα θυμωμένα μάτια της Anne. «Τώρα πιά δεν γράφω για την Anne και τον πατέρα μου αλλά για την Anne και τη Maria» θα πει, φέρνοντας τα δύο γυναικεία πρότυπα σε αντιπαράθεση. Η Maria ως Σταχτοπούτα και η Anne ως κακιά μητριά.

Η απάνθρωπη συμπεριφορά της Anne έχει ως έναυσμα τη ζήλια: υπερασπίζεται το ότι αγωνίστηκε για να κερδίσει την παρούσα κοινωνική της θέση. Αναρωτιέται, πώς είναι δυνατόν μια υπηρέτρια με μειονεκτική παρουσία, χωρίς φιλοδοξίες κοινωνικής ανόδου, να κατακτά όχι μόνο μια επάξια θέση στην ελίτ των φίλων της αλλά και την καρδιά του ανθρώπου που ίσως τους γλιτώσει από την ανέχεια, αν τελικά πουλήσει τον πίνακα. Μα, να ζηλεύει την υπηρέτρια; Αυτό είναι ανήκουστο -αλλά και τόσο αληθινό, σα να έχει αντληθεί από υλικό και πάλι μολιερικής κωμωδίας. Σε περίπτωση που κάτι παρόμοιο της είχε ανακοινωθεί, είναι σίγουρο ότι θα αδυνατούσε να το πιστέψει.

Η Anne δεν είναι ευτυχισμένη ούτε στον γάμο της, ούτε με τον εαυτό της και την ερωτική ζωή της. Πάνω από όλα δεν είναι ευτυχισμένη όταν οι άλλοι ευτυχούν. Η πικρία της είναι ικανή να πυροδοτήσει μια δραματική εξέλιξη σε κωμική κατάσταση. Όντας κοντόφθαλμη, όπως οι περισσότεροι μοχθηροί χαρακτήρες που υποκινούνται αποκλειστικά από τη ζήλια τους, ενώ κατ' ουσία δεν έχουν επιτύχει το επιθυμητό. Η Maria συνεχίζει να υποδύεται τον ρόλο της με τα δανεικά ρούχα της κυρίας της, και όταν επιστρέφει από το ραντεβού της, μπαίνει στην κουζίνα και αναλαμβάνει τα καθήκοντά της. Υπάρχει εξισορρόπηση των ρόλων μέσα της βασισμένη στην αυθεντικότητά της. Η ειλικρίνειά της την ωθεί να επισημάνει την καταγωγή της στον αγαπημένο της αλλά οι καταστάσεις κάθε φορά αποτρέπουν την πραγματοποίηση της αποκάλυψης. Παρ' ότι εκτιμητής έργων τέχνης, ο David στη ζωή αδυνατεί να εκτιμήσει την αυθεντικότητα της Maria, παραδομένος όπως είναι στις κοινωνικές νόρμες της τάξης του και στην υπεροψία που απορρέει από αυτές.

Η Maria δεν κάνει παρά να συνεχίζει τον ρόλο της αποκομίζοντας μια αισθησιακή και ψυχική ικανοποίηση από τα αισθήματα που της εκδηλώνει ο David. Η Anne, όμως, δολοπλόκος όπως είναι και επιθυμώντας τώρα πια να ξεμπροστιάσει τη Maria στα μάτια του David, τον καλεί για ποτό και κουβεντούλα με τη Maria στον ρόλο της υπηρέτριας. Τα μάτια της Maria και του David δεν θα συναντηθούν σε αυτήν τη συνάντηση, της Maria λόγω της συστολής στον ρόλο της υπηρέτριας και του David λόγω της υπεροψίας σ' εκείνον του αριστοκράτη, για τον οποίο η υπηρέτρια είναι άφαντη πέρα από τον ρόλο της. Αυτή τη σκληρή πραγματικότητα της υπηρετικής αφάνειας την έχει ήδη αναφέρει η Anne πολλές φορές, αλλά εδώ επιβεβαιώνεται στην πράξη. Σε περίπτωση της οπτικής καταγραφής του γεγονότος από τον Steven, θα αποτελούσε μια εκπληκτική σελίδα στο δεύτερο βιβλίο του. Μέσα από αυτήν τη σκηνή, πέρα από τη μικρότητα της Anne, συνειδητοποιούμε πως «η Μαρία είναι ο μόνος πραγματικά αληθινός χαρακτήρας, που επωμίζεται ολόκληρη την αφηγηματική αξιοπιστία. Η δική της είναι μια ιστορία που αξίζει τουλάχιστον μια δραματική κορύφωση» (Tedesco, 2018b).

Η Maria έχοντας παίξει τον ρόλο της και βιώσει την πλήρη εκμετάλλευση, απαξίωση αλλά και μηδενισμό, θα τιμήσει τον πρωτότυπο τίτλο της ταινίας και θα φύγει σαν σωστή Madame. Βγάζει τα σκουλαρίκια, σύμβολο υπεροχής στο όνειρο, και τα εναποθέτει στο κομοδίνο φτιάχνοντας τη βαλίτσα της. Τα σκουλαρίκια (και το βραχιόλι), προάγγελοι ενός πιθανού δαχτυλιδιού αρραβώνος, είναι η επισημοποίηση μιας φανταστικής σχέσης που παραμένει ανεκπλήρωτη ως παραμύθι... και δεν την πειράζει γιατί η ζωή είναι εκεί έξω, μακριά από την υποκρισία· και κοντά στην κόρη της.

Στην έξοδο θα συναντήσει τον Stephen, του οποίου το προσχέδιο του ανολοκλήρωτου νέου βιβλίου έχει διασκορπιστεί ολόγυρα. Σαν ευγενική κυρία, και όχι σαν υπηρέτρια της οποίας είναι καθήκον να προλαμβάνει όλα τα ατυχήματα των οικοδεσποτών, σκύβει και μαζεύει τις ανάκατες σελίδες και του τις παραδίδει. Η ίδια δεν τον ρωτά περί του περιεχομένου, απλά, με αξιοπρέπεια και μια αδιόρατη θλίψη, τον αγκαλιάζει και δέχεται από αυτόν μια γνήσια ζεστή αγκαλιά αποχωρισμού. Εκείνη τη στιγμή που αναχωρεί η πρωταγωνίστρια του παραμυθιού, εμφανίζεται ο David, ο άλλος πρωταγωνιστής. Κάθεται δίπλα στον Steven, που για πρώτη φορά δείχνει θλιμμένος και προβληματισμένος, λες και αυτή η τελευταία σκηνή αποχωρισμού να τον έχει ωριμάσει. «Βρήκες το τέλος σου;» θα ρωτήσει ο David. «Δεν είμαι σίγουρος ακόμα» απαντά ο Steven. Ο David δευτερολογεί: «Ο κόσμος αγαπάει το ευτυχισμένο τέλος. Εγώ δεν μπορώ να το βρω». Και αναχωρεί κλείνοντας την αυλαία, και διατρανώνοντας την ανικανότητά του να μετατρέψει το παραμύθι που έζησε σε πραγματικότητα, όπως ο αληθινός πρίγκιπας.

Ο Luiz Santiago (Santiago, 2018) παρατηρεί: «Ο Στίβεν είναι “ο συγγραφέας μυστηρίου” που μετατρέπει τον κόσμο σε βιβλίο». Η στάση του έργου, όμως, δέχεται μια απορομαντικοποίηση και το τέλος παραμένει ανοιχτό, μετέωρο. Ο ίδιος, πάλι, έρχεται σε στενή επαφή με τη ρομαντική του πλευρά.

Όποιος παρακολουθήσει για πρώτη φορά το «Κυρία από Τύχη», ίσως θεωρήσει ότι μπήκε άστοχα στις 5 ταινίες που επιλέξαμε: στην πραγματικότητα, όμως, μέσω του υποφωτισμένου χαρακτήρα Stephen, όπως αποδίδεται από την Amanda Sthers, που αποφασίζει να γράψει ένα βιβλίο από τα βιώματα των κοντινών του ανθρώπων, περιφρονώντας αλλά και εικονοποιώντας με ακρίβεια την άρχουσα τάξη, τους έκπτωτους αριστοκράτες, τα ανεκπλήρωτα όνειρα, διακρίνουμε ένα μέρος της ψυχοσύνθεσης της συγγραφέως, σεναριογράφου και δημιουργού, που με την τριπλή ιδιότητά της επιλέγει να μείνει στο παρασκήνιο και να επιτρέψει στους ήρωές της να εκθέσουν τις σκέψεις, τις αντιφάσεις, τα όνειρα και τις επιλογές τους.

«Η πρόθεση της σκηνοθέτιδος είναι να εξηγήσει ότι ο νέος ρατσισμός δεν είναι πλέον το χρώμα του δέρματος αλλά αυτό που έχουμε στον τραπεζικό μας λογαριασμό»... και την επιτυγχάνει, σύμφωνα με τη [Le Figaro](#) (Amanda Sthers: «J'ai Vraiment Écrit Madame Pour Rossy de Palma», 2017). Το «Κυρία από Τύχη» είναι μια ταινία «επίσημου σαλονιού σε εποχή που δεν γνωρίζουμε τι είναι επίσημο σαλόνι», μια τετριμμένη επανέκδοση της Σταχτοπούτας που εισάγει την καταπληκτικά μη συμβατική [Rossi de Palma] σε έναν συντηρητικό κορσέ που την πνίγει (Kiang, 2018). «Μια γλυκιά κωμωδία πάνω στο ταξικό ζήτημα, τον σνομπισμό και τις προλήψεις, η οποία μετατρέπεται υπούλως σε μια ρομαντική

κωμωδία, καθώς η ευγενική αυτή μικροαπάτη γίνεται πολύπλοκη» (Johanson, 2018). Ίσως και γλυκόπικρη. Επίσης «(...) προσπαθεί να εξευγενίσει την πλοκή του [έργου] συγκρίνοντας δύο γυναίκες, και συμβολικά, δομώντας την ιστορία σαν ένα είδος παραμυθένιας μάχης κοινωνικής τάξης, μετασχηματίζοντας και διανθίζοντας μια μπανάλ ιστορία της Σταχτοπούτας με την εξωστρεφή, μπαρόκ, αντισυμβατική ερμηνεία της Rossy de Palma» (Tedesco, 2018b).

Η Maria αρχικά «εξυπηρετεί ως φαντασίωση του καταπιεσμένου προλετάριου που θίγει τις διαφορές ανάμεσα στους έχοντες και τους μη έχοντες χωρίς να τολμά να εμβαθύνει. Όταν ξύνει την επιφάνεια, τελματώνεται από τα κραυγαλέα στερεότυπα, τους ξενερωμένους αστειασμούς, τις κραυγαλέες παρατηρήσεις για τη διασταύρωση των ταξικών συστημάτων και τις υπολειπόμενες σοφιστείες σχετικά με το να έχεις τη δύναμη να είσαι ο εαυτός σου και να ανοίγεις μόνος σου τον δικό σου δρόμο» (Ward, 2018).

«Είναι προφανές ότι το θέμα της “Σύγχρονης Σταχτοπούτας” δεν είναι καινούργιο από καμία άποψη» θα πει ο Luiz Santiago. «Η επικάλυψη των κλισέ λέει πολλά για την ίδια την ταινία. (...) Αλλά, βλέπετε, τα κλισέ δεν είναι απαραίτητα συνώνυμα ενός κακού προϊόντος» (Santiago, 2018). Το κοινό αγαπά το ευτυχισμένο τέλος και στα παραμύθια και στον κινηματογράφο. Δεν το δέχεται, όμως, αν δεν προϋπάρχει μια ιστορία με πολλαπλά αναγνωρίσιμα κλισέ. Και εδώ, αυτά ξεχειλίζουν στην τελευταία σεκάνς χωρίς να εξευτελίζονται, αποκτούν την αύρα της αυθεντικότητας. Ο ήρωας των δημοφιλών βιβλίων και θεαμάτων τρέχει στη βροχή, χορεύει... Η Μαρία έζησε το επιβεβλημένο όνειρο και ξύπνησε από αυτό· αναλαμβάνει τον ρόλο της απελευθερωμένης και συνειδητοποιημένης γυναίκας προσφέροντας τις υπηρεσίες της στην κόρη, τις σπουδές της και τη μελλούμενη ζωή της. Αν κάτι προσφέρει το «Κυρία από Τύχη» στη δημιουργική γραφή των τύπων και των αρχετύπων, είναι η απόδειξη πως σε κάθε παγιωμένη αναπαραγόμενη μορφή χαρακτήρων εμπεριέχονται δυνατότητες σεναριακής και συγγραφικής διαχείρισης.

4. Η Νηπιαγωγός



Ελληνικός Τίτλος:

Η Νηπιαγωγός

Πρωτότυπος Τίτλος:

The Kindergarten Teacher

Σκηνοθεσία

Sara Colangelo

Παραγωγός

Trudie Styler

Celine Rattray

Talia Kleinhendler

Osnat Handelsman-Keren

Maggie Gyllenhaal

Σενάριο

Sara Colangelo

Βασισμένο σε σενάριο του Nadav Lapid

Πρωταγωνιστούν

Maggie Gyllenhaal

Gael García Bernal

Ato Blankson-Wood

Parker Sevak

Μουσική

Asher Goldschmidt

Διεύθυνση Φωτογραφίας

Pepe Avila del Pino

Μοντάζ

Lee Percy

Marc Vives

Εταιρείες Παραγωγής

Maven Pictures / PaperChase Films / Pie Films

Εταιρεία Παγκόσμιας Διανομής

Netflix

Διανομή στην Ελλάδα

StraDa Films

Διάρκεια

113 λεπτά

Χώρες Παραγωγής

ΗΠΑ

Γλώσσα

Αγγλικά

[Προϋπολογισμός](#)

Κόστος 2.400.000 \$

[Εισπράξεις](#)

681.765 \$

*«Η εβδομαδιαία ή δισεβδομαδιαία διδασκαλία της γραφής
είναι μια αρκετά συχνή υπενθύμιση
στους μαθητές ότι δεν μπορούν να γράψουν
και στους δασκάλους ότι δεν μπορούν να διδάξουν».*

Donald H. Graves

Η δασκάλα που ήθελε να γίνει ποιήτρια

Στη δημιουργική γραφή αποδεχόμαστε ότι το ταλέντο μπορεί να λουστραριστεί, αρκεί μέσα σου να υπάρχει ο σπόρος της δημιουργίας. Τι συμβαίνει όταν αυτός ο σπόρος δεν μπορεί να ευδοκιμήσει ή όταν εξαρχής ήταν καταδικασμένος να μην καρποφορήσει;

Στην περίπτωση της ταινίας «Η Νηπιαγωγός» η ταινία αναφέρεται στην ηρωίδα, η οποία αποτυγχάνει σε σεμινάρια δημιουργικής γραφής, αν και φλέγεται από την ανάγκη της να εκφραστεί ποιητικά, σε αντίθεση με τις προηγούμενες στις οποίες η δημιουργική γραφή καταπιάνεται με τον πεζό λόγο,. Στην περίπτωση της ποίησης τα πράγματα είναι ιδιαίτερα· χωρίς την έμπνευση και την έμφυτη τάση προς αυτήν, δεν μπορείς να την καλλιεργήσεις. Αυτός είναι ένας άθλος, ένα θείο δώρο στους λίγους και εκλεκτούς. Οι ποιητές ανέκαθεν υπήρξαν οι αγγελιοφόροι του θείου προς τα γήινα και των γήινων προς τα θεία, οι άγγελοι μεταξύ των δύο κόσμων. Στους εκλεκτούς συμπεριλαμβάνονται ονόματα όπως του Federico Garcia Lorca, του D. H. Lawrence, του Οδυσσέα Ελύτη, του Γιώργου Σεφέρη, του Gilbert K. Chesterton, του Robert Graves. Ο τελευταίος διέπρεψε και στη συγγραφή μυθιστορημάτων και ποιημάτων, έχοντας γράψει άξιες προσοχής πραγματείες πάνω στην ποίηση. Στο «The Illogical Element in Poetry» εν συντομία επισημαίνει πως «η ποίηση δεν ακολουθεί τις αρχές της λογικής οι οποίες διέπουν αυτό που αποκαλείται πνευματική σκέψη σε αντίθεση με τη συναισθηματική» (Graves & Quinn, 2000). Σύμφωνα με αυτήν τη ρήση, «Η Νηπιαγωγός» κατακλύζεται από και δρα αποκλειστικά με το συναίσθημα, και για αυτόν τον λόγο η συμπεριφορά της καταλήγει στα άκρα.

Η λέξη «νηπιαγωγός» ανάγει στην αγωγή των νηπίων, στη γυναίκα που θα προσφέρει τις πρώτες κοινωνικές δεξιότητες και γνώσεις στα νήπια, ώστε να βοηθήσει την αποδοχή και την ένταξή τους στη ζωή. Σε συνεργασία με τους γονείς, αποτελούν τους δύο πυλώνες καθοδήγησής τους.

Στην αμερικανική απόδοση της ισραηλίτικης ταινίας του Nadav Lapid που φέρει τον ίδιο τίτλο, σε σκηνοθεσία Sara Colangelo, η Lisa (Maggie Gyllenhaal), μια νέα νηπιαγωγός σε ένα δημόσιο σχολείο, μας παρουσιάζει μια ευγενική, καλοπροαίρετη, με κατανόηση εκπαιδευτικό. Φροντίζει τα παιδιά με αγάπη και βρίσκεται πολύ κοντά τους με διακριτικό τρόπο. Είναι από τη στόφα των γεννημένων νηπιαγωγών, με υπομονή και ενσυναίσθηση. Εκ παραλλήλου, στον ελεύθερό της χρόνο, και με έντονη την ανάγκη της για αυτό, παρακολουθεί μία φορά την εβδομάδα μαθήματα δημιουργικής γραφής εστιασμένα στον ποιητικό λόγο.

Η οικογενειακή της ζωή είναι μια απεικόνιση της μέσης οικογένειας που ακολουθεί μια ρουτίνα με τις συνηθισμένες εφηβικές κρίσεις των παιδιών της. Η λαχτάρα της για ποιητική έκφραση και καταξίωση είναι η κινητήρια δύναμή της. Δυστυχώς η επιθυμία της δεν ανταποκρίνεται στις προσωπικές της ικανότητες για αυτό το λειτούργημα, ιδίως υπό το βλέμμα ενός απαιτητικού νέου δασκάλου με εκκεντρική ποιητική σκέψη. Τα δείγματα γραπτού λόγου της περνάνε απαρατήρητα, γεμίζοντάς την με μια ακόμα απογοήτευση ως προς την προσωπικότητα και τις δυνατότητές της. Και ξάφνου, από το πουθενά, γίνεται μάρτυρας της ποιητικής έξαρσης ενός εξάχρονου μαθητή ινδικής καταγωγής, του Jimmy Roy (Parker Sevak). Μένει κατάπληκτη από τη λιτότητα έκφρασης, το βάθος συναισθημάτων και την υπερβατική του σκέψη όταν τον ακούει να περιδιαβαίνει την άδεια τάξη και να απαγγέλλει στον εαυτό του το ποίημά του. Ο μινιμαλισμός του ξαφνιάζει ενήλικους.

«Η Anna είναι όμορφη. Μου αρκεί η ομορφιά της.

Ο ήλιος πέφτει στο κίτρινο σπίτι της, σα σημάδι από τον Θεό.»

Αυτό το μικρό αγόρι «έχει απίστευτα χαρίσματα, ξέρει να αναγνωρίζει τη σημασία της λέξης, παρά την τρυφερή του ηλικία» (Pisacane, 2018): έχει επίσης την ωριμότητα ενός άντρα που μπορεί να εκφράσει τα συναισθήματά του με τόσο βάθος και πρωτοτυπία. «Η ποίηση δεν είναι για κανόνες» είχε πει στους μαθητές του ο δάσκαλος δημιουργικής γραφής, πράγμα που έχει εφαρμογή στην ιδιαίτερη ποίηση του εξάχρονου. Μαγεμένη, η Lisa, η δασκάλα του, είναι έτοιμη να πάρει από τον μαθητή της πολλά μαθήματα.

Όπως παρατηρεί η Alessia Starace, «Το μικρό παιδί θαύμα, ο Jimmy, για παράδειγμα, δεν είναι στην αρχή παρά μόνο ένα από τα πολλά παιδικά πρόσωπα που παρουσιάζονται στα πρώτα πλάνα και αναδεικνύουν την ποικιλία και την ποικιλομορφία μιας πολυεθνικής τάξης νηπιαγωγείου της Νέας Υόρκης και προτείνουν τη δυνατότητα ανάδυσης μιας δημιουργικής φωνής, μιας συγκινητικής και εύθραυστης ανωμαλίας» (Starace, 2000).

Ο Jimmy αναφέρει στη Lisa ότι η μάνα του έχει πεθάνει και δεν απαντά, όταν τον ρωτά, ποια είναι η Άννα του ποιήματος, κάτι που θα το κάνει αργότερα. Ενστικτωδώς η Lisa, με την απέραντη μητρική της τρυφερότητα, έρχεται να καλύψει τα κενά του. Στην πραγματική του ζωή είναι μόνος και χωρίς ακροατήριο, επαναλαμβάνει τη ρουτίνα της ζωής του. Η μητέρα του τους έχει εγκαταλείψει και ο πατέρας του, Sanjay Roy (Samrat Chakrabarti), είναι απών και αδιάφορος ως προς την καλλιτεχνική του ροπή, όπως μαθαίνουμε αργότερα.

«Η ποίηση δεν είναι νεκρή, απλά λάμπει στις σκιές. Υπάρχουν ακόμα εκείνοι που στέκονται μπροστά στη θαυμαστή ομορφιά που μπορεί να φωτίσει η ανθρώπινη εφευρετικότητα, υπάρχουν ακόμα εκείνοι που ανακαλύπτουν μια πρωτότυπη φωνή και την προσφέρουν στον κόσμο και μια τέτοια ταινία το αποδεικνύει», παρατηρεί ξανά η Alessia Starace (Starace, 2000).

Ο Jimmy δεν έχει μάθει ακόμα να γράφει και ως εκ τούτου την ποιητική του σύλληψη την επαναλαμβάνει ρυθμικά ως τρόπο απομνημόνευσής της. Τον ρόλο καταγραφής των θαυμαστών επιτευγμάτων του αναλαμβάνει η γοητευμένη νηπιαγωγός του, η οποία από εκείνη τη στιγμή και μετά προσπαθεί να έρθει σε όλο και στενότερη προσωπική επαφή μαζί του· εμμονικά τον παρακολουθεί, τον ξυπνάει από τον μεσημβρινό του ύπνο στο σχολείο, τον διακόπτει από τα παιχνίδια του στην αυλή, τον απομονώνει στο μπάνιο του σχολείου και του ζητά να της αφηγείται τα ποιήματά του. Αργότερα καταγράφει τις εμπνεύσεις του και τις παρουσιάζει στην τάξη δημιουργικής ποίησης.

Στην οικειοποίηση του ποιήματος του μικρού Jimmy, η νηπιαγωγός Lisa δεν διακατέχεται από μεγάλη αίσθηση ενοχής. Η αποδοχή που δέχεται από τον κατάπληκτο καθηγητή της, Simon (Gael García Bernal), και την τάξη είναι κάτι το πρωτόγνωρο για αυτήν και τη γεμίζει με χαρά. Αποτέλεσμα του θαυμασμού του για αυτήν την έκρηξη ποιητικού ταλέντου της είναι αρχικά ένα φλερτ που την κολακεύει και γεμίζει τη μονότονη ζωή της. Φτάνει στο σημείο να καταπατήσει τους άγραφους νόμους συμπεριφοράς εκπαιδευτικών και μαθητών με το να του γράψει τον αριθμό του τηλεφώνου της με μυστικότητα, κάτω από το γράμμα L. Το L (το δικό μας N), πέρα από το αρχικό της, παραπέμπει και στο σύμβολο νέων οδηγών· στην περίπτωση της, καθοδηγητών.

Δημιουργούν κατάπληξη και θαυμασμό, ιδιαίτερα στον καθηγητή Simon ο οποίος, όπως σε κάποια άλλη στιγμή ομολογεί, δεν την είχε καν προσέξει. «Με ελάχιστα στοιχεία κάνεις κάτι τόσο σύνθετο» θα της πει, γοητευμένος και αυτός από την ανατρεπτική της, όπως πιστεύει η ίδια, βελτίωση. Σύντομα την καλεί στο σπίτι του όπου το ερωτικό του ενδιαφέρον για αυτήν βρίσκει ανταπόκριση.

Στη συνέχεια την προσκαλεί στη λέσχη μιας ελίτ μοντέρνων ποιητών, μεγάλη τιμή για τη Lisa, για να παρουσιάσει το έργο της. Η αποδοχή και η ευκαιρία για προβολή, τη χαροποιούν αλλά και τη γεμίζουν με φόβο. Η Lisa είναι ένα έντιμο μεσοαστικό πλάσμα με φιλοδοξίες πνευματικής ανέλιξης. Προτού πάει στο στέκι των μποέμ ποιητών, σε μια κατάσταση πνευματικού οργανισμού, καταστρώνει και εκτελεί σχέδια συμμετοχής του Jimmy σε αυτό το συμβάν που κατά πολύ υπερβαίνουν τα όρια σχέσης νηπιαγωγού και γονέων. Προηγουμένως έχει προσεγγίσει και τον διανοούμενο θείο του μικρού Jimmy και τον ρεαλιστή εργασιομανή πατέρα του, ο οποίος της ξεκαθαρίζει ότι δεν τον ενδιαφέρουν οι ποιητικές εξάρσεις του γιού του «γιατί δεν βγάζουν ψωμί», όπως συμβαίνει και με τον αδελφό του, στον οποίο αναφέρεται περιφρονητικά, και επιθυμεί μια πρακτική και εφαρμόσιμη μάθηση για το μέλλον του γιου του. Ο Sanjay συγκεκριμένα πιστεύει ότι η Lisa έχει βάλει τον γιο του στον δρόμο της ποίησης, μονοπάτι που καταλήγει στη δυστυχία. Αποφασισμένη να σταθεί ως μέντορας της μικρής διάνοιας υπό την επίβλεψή της, παίρνει απροειδοποίητα τον Jimmy μαζί της στην ομήγυρη των ποιητών και τον ανεβάζει στο βάθρο για να αναγγείλει τα ποιήματά του. Αυτή είναι η πρώτη του έκθεση στην αναγνώριση. «Το ταλέντο δεν αναγνωρίζεται, η ζωή κυλά στην αδιαφορία», επισημαίνει ο Gian Luca Pisacane (Pisacane, 2018).

Ο Jimmy απαγγέλλει δύο εκ των οποίων και το κοινό μένει κατάπληκτο από τις επιδόσεις του μικρού ποιητή. Με την ολοκλήρωση του πρώτου ποιήματος, που έχει ως ηρωίδα την Anna, δέχεται μια ερώτηση από το κοινό («Ποια είναι αυτή η Anna;») και τότε για πρώτη φορά αποκαλύπτει ότι είναι η νεαρή βοηθός νηπιαγωγός στο σχολείο. Η Lisa μένει αποσβολωμένη και συντετριμμένη: καθώς, τελικά, δεν αποτελεί η ίδια την πηγή της έμπνευσής του, όπως πιθανόν ήλπιζε και επιθυμούσε.

Η Lisa αποκαλύπτει ότι ο πραγματικός ποιητής είναι ο Jimmy, και με στόχο τον δάσκαλό της ο οποίος παρακολουθεί στο βάθος, εκθέτει την απάτη της. Η σοβαρότητα της υποκλοπής ξένου έργου εξαγριώνει τον καθηγητή της, του οποίου το ερωτικό ενδιαφέρον άμεσα εξατμίζεται, και οργίλος την αποτρέπει από την παρακολούθηση των μαθημάτων.

Αυτή είναι η στιγμή κατά την οποία το μέλλον της στη δημιουργική γραφή παίρνει ένα τέλος. Ο ρόλος της μαθήτριας μετουσιώνεται στον ρόλο του μέντορα της μικρής διάνοιας, στην οποία επιθυμεί να διανοίξει και άλλους ορίζοντες έμπνευσης: Τη θάλασσα, τη φύση, τα βουνά, όπως θα δούμε παρακάτω.

Έχοντας να αντιμετωπίσει την αδιαφορία και την επιθετικότητα των έφηβων παιδιών της στο σπίτι, τη βαρετή συμβίωση με έναν άντρα που προσπαθεί να την κατανοήσει αλλά

ματαίως, και την απόρριψη τόσο ως γυναίκα όσο και ως ενδεχόμενη ποιήτρια, η Lisa παρασύρεται όλο και περισσότερο στην ανάγκη της να δρα ως ωτακουστής και καταγραφέας των ποιημάτων του Jimmy, δίνοντάς του το τηλέφωνό της, πράγμα αδιανόητο, και ζητώντας από αυτόν να την ενημερώνει κάθε φορά που έχει συλλάβει ένα ποίημα. Προσπαθεί με κάθε τρόπο να απομακρύνει τη νεαρή κοπέλα που τον φροντίζει, με στόχο να πάρει τη θέση της και να βρίσκεται συνεχώς κοντά του.

Λόγω της ατασθαλίας της να συμπαρασύρει τον μικρό μέχρι πολύ αργά το βράδυ στο κλαμπ των ποιητών και να τον κοιμήσει στο σπίτι της, ο πατέρας του την αποκλείει από οποιαδήποτε επαφή με τον γιο του στο μέλλον. Την προειδοποιεί ότι θα τον μεταφέρει σε άλλο νηπιαγωγείο, πράγμα που την καταρρακώνει.

Εν αγνοία της η Lisa συμπαρασύρεται σε έναν δαίδαλο σκοτεινών συναισθημάτων με αντικείμενο τον ανήλικο Jimmy, που μοναχός, αποκλεισμένος από άλλους και με έλλειψη κατανόησης γίνεται έρμαιο στα χέρια της. Σε μια στιγμή παραφροσύνης/παραφοράς, υπερβαίνει εσκαμμένα ξανά και τον παρασύρει με δέλεαρ κολύμπι, βόλτα στη φύση και παγωτά σε ένα θέρετρο όπου κλείνει ένα δωμάτιο για τους δυο τους. Όλα αυτά ελπίζοντας να αποτελέσουν πηγή έμπνευσης για τον μικρό Jimmy. Τότε ο Jimmy, πάνω στον αυθορμητισμό του και την ανάγκη του για μητρική αγάπη, της λέει πόσο του έχει λείψει, ενώ εκείνη εκδηλώνει την παραφορά της μέσω του «Σε αγαπώ τόσο πολύ», δηλώσεις οι οποίες επιδέχονται ερμηνευτική παραλλαγή από τους αποδέκτες τους: Το παιδί νιώθει σιγουριά από την απόλυτη αγάπη που του λείπει, η ίδια το εκλαμβάνει ως μια συγκατάθεση στο σχέδιό της. Στο πλαίσιο ενός ερωτευμένου ανθρώπου, αυτές οι εκδηλώσεις αγάπης θα αποτελούσαν την κορωνίδα της ευτυχίας στη μελλοντική του πορεία. Στην προκειμένη περίπτωση, όμως, για την ερωτευμένη νηπιαγωγό διαστρεβλωμένα δίνεται το πράσινο φως.

Εδώ αποκαλύπτεται η ευφυής και σπαρακτική διαμόρφωση του αναπόφευκτου δεσμού μεταξύ δασκάλου και μαθητή από τη σκηνοθέτιδα Sara Colangelo. Αυτός ο καθαγιασμένος μέσω του πλατωνικού ιδεώδους δεσμός προσφέρεται στα έκπληκτα μάτια του κοινού ως μια κατάφορη ανωμαλία της φύσης, η οποία παρότι δεν ευτελίζεται σε μια ερωτική συνέντευση, εκτοξεύεται σε έντονο πάθος, το οποίο με κόπο, ευγένεια και κατανόηση προς το παιδί προσπαθεί να απαλύνει η τρωθείσα Lisa. Ο απώτερος σκοπός της είναι όντως η απαγωγή του και η μετανάστευσή της μαζί του πέρα από τα καναδικά σύνορα, χωρίς δεύτερη σκέψη για την οικογένειά της ή για τις συνέπειες της πράξης της.

Σε μια ιδιαίτερης ευαισθησίας σκηνή, κατά την οποία ο μικρός Jimmy βγαίνει τυλιγμένος με μια πετσέτα από το μπάνιο, στο οποίο εισέρχεται η νηπιαγωγός, με μισάνοιχτη την πόρτα και εμφανή τη γύμνια της μπροστά στα μάτια του

μικρού παρατηρητή, λαμβάνει χώρα μια ανατροπή από τα χέρια του παιδιού-θαύματος: Κλειδώνει την πόρτα εγκλωβίζοντάς τη, και εκείνη, για μια στιγμή, κατανοεί και τα αισθήματα πανικού του παιδιού και την ανάγκη του να τα εκφράσει, δίνοντάς του τον αριθμό της αστυνομίας για να κάνει την κλήση βοήθειας που επιθυμεί. Ο μικρός Jimmy καλεί την αστυνομία και με σοβαροφάνεια δηλώνει ότι έχει υπάρξει θύμα απαγωγής ενώ η τρυφερή μητρική αγάπη της Lisa τού δίνει πληροφορίες σχετικά με τη διεύθυνση του ξενοδοχείου και τον αριθμό του δωματίου, καθησυχάζοντάς τον.

Στην τελευταία σπαρακτική σκηνή, όπου ο ιδιοφυής ενστικτώδης εξάχρονος επιζητεί τη βοήθεια της αστυνομίας για την απαγωγή του, η απίστευτη μητρική δύναμη την ωθεί να τον βοηθήσει σε αυτήν του την πράξη, καθησυχάζοντάς τον και ταυτόχρονα εκθέτοντας τον εαυτό της στα μάτια της οικογένειάς της και της κοινωνίας. Εν ριπή οφθαλμού, η αστυνομία καταφθάνει και απομακρύνει τον μικρό Jimmy στο περιπολικό τους. Εκείνη συλλαμβάνεται. Έχοντας επιτελέσει το καθήκον της ως νηπιαγωγού και τρυφερής μητέρας, απομακρύνεται από το σκηνικό και η σκηνή που ακολουθεί (και εγγράφεται μέσα μας) είναι εκείνη της με έμπνευση απαγγελίας του μικρού Jimmy, για άλλη μια φορά απομονωμένου και χωρίς ακροατήριο. Ο Jimmy παραμένει στη μοναξιά του, απομονωμένος από έναν θετικό Άλλο που θα τον ωθήσει σε περαιτέρω εκδηλώσεις του ταλέντου του, την αποδοχή και την προώθηση της δημιουργίας του. Το τίμημα της απελευθέρωσής του από την απαγωγή του, τη μόνη που τον κατανοεί και τον ακούει, είναι η απαγγελία ενός νέου ποιήματός του, το οποίο δεν έχει ακροατήριο, εντός του περιπολικού.

Με έντονο μητρικό συναίσθημα, το οποίο την καθιστά μια τρυφερή, γεμάτη φροντίδα νηπιαγωγό, και μια μητέρα με κατανόηση που επιθυμεί μια στενότερη σχέση με τα παιδιά της (την οποία δεν καταφέρνει), η Lisa έχει ένα πλουσιότατο απόθεμα αγάπης το οποίο διοχετεύει στον Jimmy, όμως εκείνος δεν μπορεί να κατανοήσει και να υποστεί το βάρος της αγάπης αυτής. Όπως παρατηρεί ο Ricardo Du Toit,

«Αν και γίνεται με πολύ χαμηλούς τόνους, η Lisa διαπράττει συναισθηματική κακοποίηση που φυσικά ανοίγει τις πόρτες για συνέπειες που δεν είμαστε σίγουροι πώς θα διαχειριστεί, και όλα αυτά σε μια προσπάθεια να συνδεθεί με κάποιον που καταλαβαίνει το πάθος της. (...) Η σχέση αυτή καταλήγει να είναι πιο σύνθετη, καθώς η Lisa καταλήγει σταδιακά μια θηρευτής και υποπίπτει σε λάθη λόγω των οποίων δεν έχει πλήρη επίγνωση του τι μπορεί να της συμβεί» (Toit, 2019).

Ενεργεί απερίσκεπτα και ενστικτωδώς· επιδίδεται με όλη της την ψυχή στον καινούριο της ρόλο, αυτόν του μέντορα, από τη στιγμή που η ίδια έχει παραιτηθεί από τη δική της συγγραφική πιθανότητα..

Όσοι δεν μπορούν να γράψουν, διδάσκουν. Η μέγιστη από τις κατάρες. Να θες να δημιουργήσεις και να αδυνατείς γιατί είσαι κοινότοπη, αδιάφορη, μέτρια· και στη συνέχεια να διδάσκεις για τη μεγαλοσύνη αυτών που δε θα γίνεις. Αρχικά αυτή είναι η κατάρα της Lisa: η μετριότητα και όσα αυτή συνεπάγεται.

Πολλοί εκτιμούν την έμμετρη έκφραση ειλικρινών συναισθημάτων και λιγότεροι την τεχνική αρτιότητα. Αλλά πολύ λίγοι καταλαβαίνουν πότε υπάρχουν σημαντικά συναισθήματα, συναισθήματα που έχουν δική τους ζωή μέσα στο ποίημα και όχι στην ιστορία του συγγραφέα. «Το συναίσθημα της τέχνης είναι απρόσωπο. Και ο ποιητής δεν μπορεί να φτάσει σε αυτήν την απροσωπία χωρίς να παραδοθεί ολοκληρωτικά στο έργο που πρέπει να γίνει» (Eliot & Kermode, 1975).

5. Ανάμεσα σε Δύο Κόσμους

cinéart
CORUSSE FILMS / PIERRE LAMBERT FILMS / STUDIO PRESENT

JULIETTE BINOCHE

HÉLÈNE LAMBERT LÉA CARNE EMILY MADELEINE
PATRICIA PRIEUR EVELYNE PORÉE DIDIER PUPIN

OUISTREHAM

UN FILM DE
EMMANUEL CARRÈRE

quinzaine
DES RÉALISATEURS
CANNES 2021

LIBREMENT ADAPTÉ DE L'ŒUVRE
"LE QUAI DE OUISTREHAM" DE FLORENCE AUBENAS
ÉDITÉE AUX ÉDITIONS DE L'OLIVIER

PRIX DU PUBLIC
Festival de San Sebastián

cinéart www.cineart.be f cineartbelgium cineartbe cineart.belgium

12 0 7

Ελληνικός Τίτλος:

Ανάμεσα σε Δύο Κόσμους

Πρωτότυπος τίτλος:

Ouistreham

Σκηνοθεσία

Emmanuel Carrère

Παραγωγός

Olivier Delbosc

Julien Deris

David Gauquié

Emmanuel Carrère

Σενάριο

Emmanuel Carrère

Hélène Devynck

(Βασισμένο σε μελέτη της Florence Aubenas με τίτλο «Le Quai de Ouistreham») (Aubenas, 2010)

Πρωταγωνιστούν

Juliette Binoche

Hélène Lambert

Louise Pociecka

Steve Papagiannis

Μουσική

Mathieu Lamboley

Διεύθυνση Φωτογραφίας

Patrick Blossier

Μοντάζ

Albertine Lastera

Εταιρείες Παραγωγής

Cinéfrance Studios

Curiosa Films

France 3 Cinéma

Studio Exception

Διανομή στην Ελλάδα

Σπέντζος Φιλμ

Διάρκεια

106 λεπτά

Χώρα Παραγωγής

Γαλλία

Γλώσσα

Γαλλικά

Προϋπολογισμός

5.040.000 Ευρώ

Εισπράξεις

3,647,195 \$

«Δεν υπάρχει μεγαλύτερη αγωνία

από το να κουβαλάς μέσα σου

μια ανείπωτη ιστορία»

Maya Angelou

«Καθαρίζοντας» με τις εμπειρίες των άλλων

Η ταινία «Ανάμεσα σε Δύο Κόσμους» του Emmanuel Carrère «κινείται στα όρια μεταξύ ντοκιμαντέρ και μυθοπλασίας, ο Carrère διασκευάζει το μη μυθοπλαστικό βιβλίο "Le Quai de Ouistreham", που εκδόθηκε το 2010 από τη δημοσιογράφο Florence Aubenas, η οποία εργάστηκε ινκόγκνιτο δίπλα στους καθαριστές του πλοίου, να δώσουμε πρόσωπα, καθημερινές ζωές, σε αυτούς που πλήττονται περισσότερο από την κρίση, στους επισφαλείς, στους άορατους, στους αποκατεστημένους, που ζουν με πολύ περιορισμένους προϋπολογισμούς και βρίσκονται στο τέλος της εργασιακής αλυσίδας, σε ασταθείς, άχρηστες, κακοπληρωμένες, επαναλαμβανόμενες, εξαντλητικές δουλειές. Και οι περισσότεροι από αυτούς δεν θα το ξεπεράσουν ποτέ» (Aubenas, 2010).

Παρά τις ευκαιριακές συναισθηματικές ευκολίες, μόνο με θετικό πρόσημο μπορείς να δεις τη συγκεκριμένη ταινία. Το «Ανάμεσα σε Δύο Κόσμους», που πρόσφατα βραβεύτηκε από το Φεστιβάλ Γαλλόφωνου Κινηματογράφου της Αθήνας, βασίστηκε σε βιβλίο που κυκλοφόρησε το 2010, όταν η δημοσιογράφος Φλοράνς Ομπενάς πέρασε αυτήν την εμπειρία για να εξηγήσει τα άγχη, τον πόνο και τις δυσκολίες της εργατικής τάξης –και συγκεκριμένα των καθαριστριών– στη Γαλλία, όπως και τα βιώματα που της άφησε.

Εδώ έχουμε μια Juliette Binoche πολύ πάνω και πέρα από την ηρωίδα που υποδύεται, να «προδίδει» σχεδόν από την αρχή τις προθέσεις της στη Lucie (Aude Ruyter), την υπάλληλο στο γραφείο εύρεσης εργασίας, που εν συνεχεία την αναγνωρίζει ως τη γνωστή συγγραφέα αλλά δεν την προδίδει. Η ίδια η Marianne Winckler (Juliette Binoche) καταφέρνει να κρύβεται από τις συναδέλφους της. Χωρίς δραματικά κρεσέντο των μελών της παρούσης κοινωνικής τάξης αλλά με παραπομπές σε ανθρώπινα μοντέλα χαρακτήρων εντός της και σκιαγράφηση μιας γκάμας διαφορετικών συναισθημάτων, μας τοποθετεί ανάμεσα σε δύο

κόσμους οι οποίοι έχουν ένα κοινό συναισθηματικό υπόστρωμα. Η απλότητα και η καθαρότητα με την οποία η Μπινός βυθίζεται στον κόσμο καθημερινών βιοπαλαιστών είναι άξια αίνων κάθε εφαρμοσμένης υποκριτικής μεθόδου.

Κατά την είσοδό της στο γραφείο εύρεσης εργασίας στο οποίο έχει ήδη κλείσει ραντεβού, η Marianne βρίσκεται παρούσα σε μια σκηνή μεταξύ μιας άνεργης καθαρίστριας, της Chrystèle (Hélène Lambert), η οποία δεν έχει κλείσει ραντεβού, με τη γραφειοκράτισσα υπάλληλο του γραφείου, Lucie. Εξοργισμένη φωνάζει πως τα χαρτιά που απαιτούνταν από αυτήν, τα είχε ήδη αποστείλει και τώρα παραδόξως της ζητάνε να στείλει εκ νέου. «Δεν έχω πια επίδομα, πώς θα ταΐσω τα παιδιά μου;» φωνάζει έξαλλη. Αυτή είναι η πρώτη της ρεαλιστική γνώση της αντιμετώπισης των ανθρώπων της εργατικής τάξης από τους γραφειοκράτες. Το όνομα της Marianne ανάγει στο γαλλικό σύμβολο ελευθερίας της Γαλλικής Επανάστασης· και η δική μας Marianne συνεχίζει αυτήν την παράδοση σε μικρότερη κλίμακα. Ο σεναριογράφος που αναλαμβάνει να επανεγγράψει από ένα μέσο (βιβλίο) σε άλλο (σενάριο), έχει πάντοτε προσωπική εμπλοκή: «Αυτό καθιστά τη Marianne Winckler χειμερινή, μια διασταύρωση μεταξύ της Florence και εμού. Γι' αυτό όχι μόνο της άλλαξα το όνομα, αλλά δήλωσα ρητά ότι δεν είναι δημοσιογράφος, αλλά συγγραφέας» (Carrère, 2020). Το Marianne δεν είναι απλά ένα συμβολικό όνομα αλλά εκδηλώνει τις ιδιότητές της. «Έχω ανάγκη να αφηγηθώ κάτι, όχι απλώς να εκθέσω ιδέες. Ενσωματώνω τις ιδέες σε μια ιστορία της οποίας είμαι ο αφηγητής σε πρώτο πρόσωπο» (Emamzadah, 2020), θα πει ο σκηνοθέτης που ανέλαβε και τη διασκευή του βιβλίου σε σενάριο.

Η Marianne ήδη γνωρίζει πως το πείραμά της θα τη φέρει σε ηθικά διλήμματα, όπως αυτό που εξελίσσεται μπροστά της. Αυτό συμβαίνει ακόμα και στη δική της περίπτωση: «Βλέπω δεν έχετε κάνει πολλά μετά το δεύτερο έτος Νομικής. Τι κάνατε αυτά τα 23 χρόνια;» της απευθύνει το ερώτημα η υπάλληλος. Σε αυτά τα υποτιμητικά ερωτήματα η Marianne αρχίζει να χτίζει το αφήγημά της: «Ήμουν παντρεμένη, ασχολούμουν με τα οικιακά, χώρισα. Πρέπει να ξεκινήσω από το μηδέν». Αργότερα θα μάθουμε ένα μεγαλύτερο μέρος του αφηγήματός της, σχετικά με το οποίο ο σύζυγός της είχε ένα γκαράζ στο Σατορού και εκείνη του κρατούσε τα λογιστικά, στοιχεία που δεν εξακριβώνονται στην ταινία. «Όταν θα σας ρωτήσει ο εργοδότης γιατί απαντήσατε στην αγγελία του, τί θα του πείτε;» προτείνει η υπάλληλος. «Ότι είμαι άνεργη. Μάλλον όμως δεν είναι η σωστή απάντηση», θα αποκριθεί η Marianne... και εμείς γνωρίζουμε ήδη προοικονομικά ότι το πραγματικό της ταξίδι, που μόλις ξεκινάει, ως ερευνήτριας που γίνεται καθαρίστρια για να γράψει ένα βιβλίο της αυθεντικής ζωής της καθημερινότητάς τους, θα κριθεί από τις σωστές και λάθος απαντήσεις που θα δώσει ως διαπιστευτήριο πρόσληψης και

αποδοχής από τις συναδέλφους που θα την πλησιάσουν αυθόρμητα ως συνάδελφο για να τη γνωρίσουν καλύτερα και για να μάθει από αυτές. Τίποτα όμως δεν είναι «καθαρό-ξεκάθαρο» όταν μιλάμε για καθαρίστριες, καθώς δεν υπάρχει σύγχρονος ξε-κάθαρος και ευπρεπής ορισμός για τις υπηρεσίες τους. Προσχηματικά ακολουθεί ο διάλογος μεταξύ της υπαλλήλου γραφείου εύρεσης εργασίας, Lucie, και της Marianne.

-Θα μπορέσετε να δουλέψετε με τα προσόντα σας στις υπηρεσίες συντήρησης;

-Δηλαδή να γίνω καθαρίστρια; Νόμιζα ότι λέγεται «τεχνικός καθαρισμού».

-Όχι πλέον. Τα επαγγέλματα καθαριότητας είναι το μέλλον. Πάντα θα έχουν ζήτηση.

Ο κόσμος επιδίδεται στη ρύπανση του περιβάλλοντος στο οποίο λειτουργεί, θεωρώντας ως δεδομένο ότι κάποια πληρωμένη υπηρεσία θα αναλάβει την καθαριότητά του. Αυτόν τον κόσμο βιωματικά θα προσπαθήσει να καθαρίσει, να ξεβρωμίσει και, φερ' ειπείν, να τρίψει στα μούτρα του αναγνωστικού της κοινού η Marianne.

Στη συνέντευξη στην οποία την προωθούν, της θέτουν το ακόλουθο ερώτημα: «Δύναστε να έρχεστε στις 6 το πρωί χωρίς αυτοκίνητο;» -«Θα τα καταφέρω, αυτό είναι δικό μου πρόβλημα.» «(...) να σέβεστε τα ωράρια και να είστε συνεπής» θα της ζητηθεί, πράγμα που η ίδια, για δικούς της λόγους (την άμεση πρόσληψή της), θα τηρήσει. Αποδέχεται τους επιβεβλημένους όρους με υπευθυνότητα.

Ολοκληρώνει το υπό αναθεώρηση βιογραφικό της με τη βοήθεια ενός άντρα, του Steve (Steve Paragiannis), ο οποίος την προσεγγίζει αυθόρμητα και για τον οποίο τα κέντρα εύρεσης εργασίας φαίνεται να είναι γνώριμα. Με την προηγούμενη εμπειρία του, δίνει κατευθυντήριες γραμμές για το πώς θα πρέπει να γράψει ένα πειστικό βιογραφικό, ρωτώντας την αν θα μπορούσε να ενθέσει μερικά ψέματα, πράγμα στο οποίο αυτή συναινεί και μας ανάγει στο αφήγημά της. Η ειλικρίνεια για τη Marianne στο παρόν εγχείρημα της, όμως, δεν αποτελεί πρόβλημα. «Λέω μερικά ψέματα», θα πει «αλλά αργότερα λέω ότι είπα ψέματα», δείχνοντας το ηθικό της υπόστρωμα. Το ψέμα για αυτήν ως συγγραφέα του βιβλίου αποτελεί πηγή εκμετάλλευσης του φαντασιακού. Είναι λοιπόν μια ειλικρινής ψεύτρα; Αυτήν την κουβέντα θα ακολουθήσει μια πρόταση για «ακριβή» κατεψυγμένη πίτσα στο σπίτι του, ταυτόχρονα με μια λεπτομερή ανάλυση των οικονομικών που θα αποφέρει αυτή η δουλειά. Ο μισθός σίγουρα είναι δυσανάλογος της εργασίας.

Στην ομολογία της στον Steve ότι όντως λέει μερικά ψέματα τα οποία αποκαλύπτει αργότερα, φαίνονται οι δύο ρόλοι της: ο συγγραφικός και ο αυθεντικός. «Πολλά έργα εμπνέονται ελεύθερα από θέματα της επικαιρότητας: αυτό συνέβη με τα μυθιστορήματα “Το Κόκκινο και το Μαύρο”, “Μαντάμ Μποβαρί”, “Εγκλημα και Τιμωρία”... ωστόσο, οι συγγραφείς τους δεν θεώρησαν ότι έπρεπε να μείνουν πιστοί στην αληθινή ιστορία (...) αν όχι με την αλήθεια, τουλάχιστον με την αληθοφάνειά της (...) Είμαι μόνο ο αφηγητής, ο μάρτυρας, η συνείδηση που καταγράφει αυτά που συνέβησαν» (Carrère & Kaprièlan, 2015).

Σε μια απεύθυνση εσωτερικής φωνής, αναφέρει ότι θα σεβαστεί τον κανόνα της, δηλαδή να κόψει κάθε επαφή με τη ζωή της πίσω στο Παρίσι, για να επιδοθεί ψυχή τε και σώματι στην καινούρια πραγματικότητά της. «Κανείς δεν ξέρει πού είμαι. Είμαι εξαφανισμένη από το ραντάρ. Είναι συναρπαστική η αίσθηση ότι δεν υπάρχουν για κανέναν. Ότι δεν είσαι κανένας, αλλά υπάρχουν και στιγμές που θα αισθάνομαι τελείως χαμένη», αναγνωρίζει. Αυτό το κενό της δίνει παραλλήλως την ευκαιρία να εγγράψει μια καινούρια περσόνα.

Τα σεμινάρια ένταξης στον χώρο εργασίας βρίθουν και αυτά υποκρισίας. Ένας είναι ο ρόλος που πρέπει να αποστηθίσουν εν συντομία για να γίνουν καλές καθαρίστριες, δηλαδή όλο τους το εργατικό είναι να αποδίδεται με το ακρώνυμο ΧΑΚΕΑ (SBAM στα Γαλλικά), δηλαδή να Χαμογελούν, να Καλημερίζουν, να Ευχαριστούν και να λένε Αντίο, χωρίς να περιμένουν ανταπόκριση. Οι σύγχρονοι σκλάβοι καθαριότητας ανάγουν στο αριθμητικό τατουάζ στα χέρια των αιχμαλώτων πολέμου στα στρατόπεδα συγκέντρωσης. Όπως συμβαίνει και στην Παναγιώτα στην ταινία «Η Δουλειά της», η εκπαίδευση στα μηχανήματα καθαρισμού είναι ένα εξευτελιστικό στάδιο, καθώς καμία από τις νέες στη δουλειά καθαρίστριες δε γνωρίζει επακριβώς πώς να χρησιμοποιήσει τις ογκώδεις, πολύπλοκες στη χρήση τους επαγγελματικές σκούπες, άλλη μια κατάφωρη εγγραφή της κατωτερότητας και της άγνοιάς τους. Η βασική διαφορά στην ελληνική ταινία του σκηνοθέτη Νίκος Labòt είναι πως καμία από τις καθαρίστριες στην ταινία του δεν τολμά να ορθώσει ανάστημα, όπως θα δούμε παρακάτω να συμβαίνει, με τίμημα όμως την απόλυση. Ο στόχος όμως και στις δύο ταινίες είναι η ταχύτητα.

Όλα είναι θέματα ταχύτητας: «Φοράτε πρώτα γάντια, παίρνετε καθαριστικό τζελ, πανάκι (...) τα κάνετε γρήγορα και τελειώνετε». Η λέξη είναι ταχύτητα και όχι χασομέρι, το οποίο χρεώνεται η εταιρία. Μια συνάδελφος, η Marilou (Léa Carne) θα πει στη Marianne ότι την προηγούμενη χρονιά δούλευε σε έναν χώρο όπου έκανε τόση ζέστη ώστε αναγκαζόταν να καθαρίζει με τα εσώρουχά της, πράγμα που καταγράφηκε από την κάμερα ασφαλείας και οδήγησε στην απόλυσή της. Οι ζωές αυτών των δύο γυναικών, της καθαρίστριας με εμπειρία και της καθαρίστριας που επιζητεί την εμπειρία, αρχίζουν να

δένονται και η Marianne κρατάει σημειώσεις από τη ζωή και τις αφηγήσεις της συναδέλφου -εν αγνοία της, βέβαια· η καταγραφή των ζώων των άλλων είναι σημαντικότερη από τη δική της τώρα, από τη σκοπιά της συγγραφέως. Αυτή απλά καταγράφει. Μαθαίνει τα μυστικά της δουλειάς, τις διαφορές του γαλλικού από τον αμερικάνικο τρόπο καθαρισμού τζαμιών, λες και πρόκειται για τα σημαντικότερα μαθήματα ζωής. Δέχεται απρεπείς συμπεριφορές από ανωτέρους της στη δουλειά: «Μας μίλησαν άσχημα» θα πουν οι δύο γυναίκες, η Marianne και η Michèle (Patricia Prieur), αναφερόμενες στις υπεύθυνες του camp· αλλά ο Mathieu (Arnaud Duval), ο ενδιάμεσος που φοβάται μήπως εξαιτίας τους χάσει το συμβόλαιο, απλά αδιαφορεί: «Λυπούμαστε, είχαμε μόνο τρεις ώρες» θα υποστηρίξει μια καθαρίστρια, για να πάρει την απάντηση: «Δε με αφορά αν η ομάδα σας είναι αργή. Θα τελειώνετε τη δουλειά σας, τελεία και παύλα». Η κατά το ήμισυ δικηγορική φύση της Marianne αντιδρά: «Είναι υποκρισία» θα πει, για να λάβει απάντηση από τον κομπλεξικό τυραννίσκο γραφειοκράτη: «Μη δίνετε μαθήματα σε κάποιον ανωτέρό σας. Αν συνεχίσετε να μιλάτε έτσι, παραδώστε τη ρόμπα σας», ενώ, καθώς απομακρύνεται, παραμιλάει -κατά τη συνήθεια του- για το πώς έμπλεξε πάλι με κρετίνους. Η Marianne απολύεται αυτοστιγμεί. Αυτό την κάνει να θέλει ακόμα περισσότερο να ορθώσει το ανάστημά της και να πει τις ιστορίες αυτών των γυναικών.

Η συνάδελφός της που την υποστήριξε, θα την καλέσει σπίτι της και θα τη βοηθήσει να βρει εκ νέου δουλειά. Ο σύζυγός της, ο Richard (Richard Vasnier), θα αποκαλύψει στη Marianne πως η ίδια επιστρέφει από τη δουλειά της καθημερινά κλαμένη και αγχωμένη και ότι ο ίδιος την ωθεί να παραιτηθεί λέγοντάς της ότι δεν αξίζει να υπομένει αυτήν τη φθοροποιοί διαδικασία. Όμως «δεν τους παίρνει οικονομικά» και η 12ωρη εβδομαδιαία εργασία της δεν είναι αμελητέα για το ισχνό εισόδημά τους. Αυτός αποδεικνύεται ο από μηχανής θεός της Marianne, καθώς, μέσω μιας πρώην συναδέλφου του, της προσφέρει ένα παλιό τάλαιπωρημένο αμάξι για τις μετακινήσεις της, ένα προσόν έτσι ώστε να μπορέσει να βρει πιο γρήγορα δουλειά.

Το μυστικό της Marianne, όμως, θα αποκαλυφθεί διαπροσωπικά, για πρώτη φορά στην υπηρεσία εύρεσης εργασίας (στην οποία επανέρχεται, πλέον και με όχημα), όταν η ίδια υπάλληλος, η Lucie (Aude Ruyter), την αναγνωρίζει ως τη δημοσιογράφο/ερευνήτρια που με βιοματικό τρόπο -και προνόμια αστής- ερευνά τις πιθανότητες συγγραφής ενός νέου βιβλίου. «Διάβασα το τελευταίο βιβλίο σας. Μετά τη συνέντευξή μας μου ήταν οικείο το πρόσωπό σας». Η Marianne, δικαιολογούμενη, θα απαντήσει πως βαρέθηκε να ακούει για την κρίση, την ανεργία, τη φτώχεια με έναν αφηρημένο τρόπο: «Πρέπει να μάθω τι πραγματικά συμβαίνει (...) πρέπει να το μάθω και να το ζήσω σε καθημερινή βάση (...) θέλω να κάνω ορατούς τους αόρατους» λέει, αφού η

πραγματική δουλειά της είναι η συγγραφή βιβλίων. Εντούτοις, υπάρχει μια μεγάλη διαφορά με ηθικές προεκτάσεις, όπως θα υπογραμμίσει η επαγγελματική σύμβουλος θέτοντάς της το ερώτημα: «Θα επιστρέψετε στην αληθινή σας ζωή όταν βαρεθείτε; Οι άνθρωποι εδώ δεν μπορούν να σταματήσουν όταν βαρεθούν», μια διαφορά που η Marianne και αναγνωρίζει και υπολογίζει, ίσως όχι όμως και το πραγματικό κόστος αυτής. Έχοντας ήδη δεχτεί μεγάλη βοήθεια από κάποιες συναδέλφους και ανυστερόβουλα από δύο άνδρες στην πορεία της, συντα όσα της έχει θέσει η Lucie, τα παραπάνω ερωτήματα θα αναμοχλεύσουν το ηθικό υπόστρωμά της.

H

δημιουργική γραφή έχει ως εργαλεία το «ζήσε, μάθε, μεταμόρφωσε», άρα την αλήθεια, τη γνώση και τη φαντασία. Το να παίρνεις τη δουλειά σου στα σοβαρά όταν χρησιμοποιείς τη δουλειά άλλων, στερεί τη φαντασία σου, μετατρέπει τη γνώση σε πληροφορία και περιορίζει την αλήθεια σου σε αφήγηση της αλήθειας άλλων. Με αυτό ήρθε αντιμέτωπος ο Álvaro στο «El Autor», με αυτό έρχεται αντιμέτωπος και ο Steven στο «Madame». Αυτό το ηθικό δίλημμα έχει να αντιμετωπίσει και η Karen στο «Πιο Παράξενο κι από Παράξενο». Όσο για τη Lisa στη «Νηπιαγωγό», στερούμενη όλα τα παραπάνω απαραίτητα στοιχεία της δημιουργικής γραφής, παλεύει με ένα πιο στοιχειωτικό φάντασμα, αυτό της ουσιαστικής δημιουργικής ανυπαρξίας, μέσω του ρόλου της ως μέντορα. Η Marianne είναι μια έξυπνη γυναίκα που η ενσυναίσθησή της τίθεται σε προσωρινή αναστολή υπέρ της αυθεντικότητας του έργου της, καθώς πιστεύει ότι το ίδιο το βιβλίο της θα αποτελέσει εργαλείο συλλογικής αφύπνισης συνειδήσεων. «Παίζω το παιχνίδι, βάζω τα χέρια μου στα σκατά» θα πει, αλλά στην πραγματικότητα δεν έχει προβληματιστεί για το κατά πόσο είναι ηθικό ή ανήθικο όλο αυτό στο οποίο εμπλέκεται στην καθημερινότητά της, αποκρύπτοντας την πραγματική της πρόθεση από τις συναδέλφους της. (Από την πλευρά της συγγραφικής της ιδιότητας, βέβαια, δεν θα μπορούσε να αποκαλυφθεί, διότι μέσω της αποκάλυψης δεν θα αποκόμιζε την αυθόρμητη ρεαλιστική ανταπόκριση των συναδέλφων της -η αναγκαία συγκάλυψη/το αναγκαίο ψέμα, συστατικό της δημιουργικής γραφής). Σίγουρα είναι πιο ηθικό από το παράδειγμα του Truman Capote στο «Εν Ψυχρώ» ή το «The Executioner's Song» του Norman Mailer, όμως είναι φανερό πως, αρχικά έστω, στερείται ενδιασμών καθώς μόνο «κάποιες φορές» την απασχολεί αυτό το θέμα, γιατί αυτό που θέλει να αφηγηθεί «είναι πιο δυνατό από τους ενδιασμούς». Δεν την απασχολεί ούτε το προφανές, ότι παίρνει τη δουλειά κάποιας γυναίκας που ίσως την έχει πραγματικά ανάγκη, γιατί βρίσκεται εκτός αυτού του περιβάλλοντος. Κάτι ανάλογο με τη ρήση της συντοπίτισσάς της, η οποία αγνοούσε τα κοινά: «Αφού δεν έχουν ψωμί, γιατί δεν τρώνε παντεσπάνι»; Στον δικό της ηθικό κώδικα αυτό είναι οριοθετημένο αφού θα σταματήσει να εργάζεται μόλις επιτελεστεί ο στόχος της, να πιάσει

μια σταθερή δουλειά ως καθαρίστρια, για να εκπληρώσει την εμπειρία και το βιβλίο της. Τότε η περιπέτειά της θα έχει τελειώσει και το βιβλίο της θα έχει βρει τη θέση που του αναλογεί στα ράφια αναγνωσμάτων των *intellectuel* Γάλλων, των οποίων και αναζητά την αποδοχή και συνιστά την εγρήγορσή τους στο πρόβλημα. Η Lucie -Φωτεινή-, σε μια πιθανή υποδόρια ανίχνευση των ορίων της ηθικής της, της προτείνει να της βρει μια μόνιμη εργασία άμεσα. «Σας παρακαλώ, μην το κάνετε'», εννοώντας ότι επιζητεί μια προσωρινά σταθερή δουλειά και όχι μόνιμη, θα εκλιπαρήσει η Marianne, και εν συνεχεία την καθιστά σιωπηλή συνένοχό της. Στη Marianne συγχωνεύονται οι δύο ρόλοι της δημοσιογράφου και της συγγραφέως με τα χαρακτηριστικά προσόντα τους: της ζωντανίας, της διείσδυσης και της ηθικής διάστασης. «Στη διαδικασία της προσαρμογής [βιβλίου σε ταινία], η αντικατάσταση της δημοσιογράφου ως ψυχής της ιστορίας με μια συγγραφέα τονίζει την ηθική διάσταση αυτής της διείσδυσης, μια μέθοδο πιο γνωστή στα μέσα ενημέρωσης παρά στον λογοτεχνικό κόσμο» (Lavoie, 2022). Αυτά δηλώνει ο André Lavoie, παρότι στον λογοτεχνικό κόσμο από ενημερωμένο συγγραφέα δίδεται περισσότερος χρόνος για έρευνα και εμβάθυνση στο θέμα από ό,τι στον δημοσιογράφο. Αυτός ο σύντομος διάλογος γίνεται η αφορμή να προβληματιστεί, τόσο όσο. Λαμβάνει υπόψη τις ευθύνες της, όπως δηλαδή το να κλείνει τους συναγεμούς, να θυμάται τα δρομολόγια και τα ωράρια, να επιλέγει τον σύντομο δρόμο, να παίρνει την ευθύνη των κλειδιών στους χώρους που καθαρίζει, να πετάει τα σκουπίδια πριν φύγει. Αυτή η ρουτίνα μοιάζει πολύ με τη ρουτίνα της γραφής, αφού και ως συγγραφέας μειώνει τα περιττά, άρα επιλέγει τον σύντομο δρόμο αφήγησης, προσέχει να μην γίνεται αντιληπτή από τις συναδέλφους της, άρα κρατάει την ανωνυμία στο εν εξελίξει έργο της όσο κρατάει σημειώσεις και -ελπίζει- στο τέλος να θυμηθεί «να πετάξει τα σκουπίδια» με την έκδοση του βιβλίου.

Με την πάροδο του χρόνου, ο σύνδεσμός της με τις συναδέλφους της ενισχύεται, θα περάσουν χρόνο μαζί στην αναμονή, σε καφετέριες ή αυτοσχέδια πάρτι ανθρώπων με περιορισμένη οικονομική ευχέρεια. Βρίσκει νέα δουλειά. Ξεκινά να καθαρίζει πλοία στο λιμάνι με ορισμένες από τις παλιές της συναδέλφους. Θα φανεί τυχερή την πρώτη φορά: τα δωμάτια δεν είναι σε μαύρο χάλι. Οι δουλειές μοιράζονται: τα άνω κρεβάτια στρώνονται από τις ψηλές, τα κάτω από όποια έχει αναλάβει το δωμάτιο εν γένει. Μαθαίνει εκ νέου καινούριες δεξιότητες: να στρώνει, να καθαρίζει και να αλλάζει μαξιλαροθήκες υιοθετώντας τα κόλπα του επαγγέλματος όσον αφορά τα περιορισμένα χρονικά όρια που τους τίθενται. Η ομάδα της έχει να καθαρίσει 230 καμπίνες, πράγμα που σημαίνει ότι μαθηματικά ο μέσος όρος αναλογεί σε 4 λεπτά ανά καμπίνα (θα το γράψει και στον υπολογιστή της αργότερα). Το παλιάς τεχνολογίας κινητό της θα πέσει στη λεκάνη προτού προλάβει να την καθαρίσει: αργότερα θα βάλει το κινητό

της, όπως της έχουν προτείνει, σε ένα τάπερ με ρύζι με σκοπό να απορροφηθεί η υγρασία και να λειτουργήσει ξανά. Η ομάδα απομακρύνεται από το πλοίο κυριολεκτικά λίγα λεπτά πριν την αναχώρησή του. Μπαίνουν στα λεωφορεία και επιστρέφουν στη βάση τους. «Βλέπεις αυτά τα δύο δέντρα, είναι σα να μιλάνε μεταξύ τους» θα πει η Marianne στη συνάδελφό της, και εκείνη μένει παγερά αδιάφορη σε αυτήν τη ρομαντική παρατήρηση. Η ποίηση της καθημερινότητας δεν ευνοείται από την ελάχιστη επιλογή ελεύθερου χρόνου του ξεθεωμένου βιοπαλαιστή.

Το βιβλίο της προχωράει όσο την εμπιστεύονται όλο και περισσότερο οι συναδέλφισσές της και πλέον είναι πεπεισμένη ότι η ιστορία θα αποδοθεί μέσω της μικροϊστορίας: «Το έχω το βιβλίο» θα πει στον εαυτό της, «προσπαθείς, κολλάς» και συνεχίζει: «Σημειώνεις εδώ και εκεί. Μοιάζει τελείως ασυνάρτητο. Νομίζεις ότι δεν θα τα καταφέρεις ποτέ. Και μετά κάποια στιγμή συμβαίνει κάτι. Κάτι ή κάποιος μάλλον. Νομίζεις πως θα ήταν το πορτραίτο μιας ομάδας αλλά (...) κάποιος ξεχωρίζει από την ομάδα και καταλαβαίνεις ότι το βιβλίο θα είναι το δικό της πορτραίτο». Αυτή είναι η Chrystèle, που είδαμε και στην αρχή της ταινίας. Όπως και το όνομά της, είναι κρυστάλλινη, τόσο στις απόψεις της, όσο και στον τρόπο εκφοράς τους, στην ηθική της, στα καθήκοντά της.

Όπως κάθε παραβάτης σε εγρήγορση, έτσι και η Marianne αρχίζει να υποπτεύεται πως το μυστικό της έχει προδοθεί, καθώς θα πιάσει την Chrystèle να ψαχουλεύει στην τσάντα της. Αυτό που αρχικά η Marianne προσλαμβάνει ως εισβολή στην ιδιωτικότητά της, αποδεικνύεται εν συνεχεία μια προσωπική συγκινητική χειρονομία. Λίγες σκηνές αργότερα, όταν η οικογένεια της Chrystèle γιορτάσει τα γενέθλια της Marianne με ένα σύντομο πάρτι έκπληξη, θα επιβεβαιώσει το αθώο της πρόθεσής της. «Πώς ξέρατε ότι έχω γενέθλια;» θα αναρωτηθεί. «Η μαμά έψαξε το πορτοφόλι σου και πήρε την ταυτότητά σου και την έβαλε γρήγορα πίσω για να μην το καταλάβεις», θα αποκαλύψει ο μικρός γιος της και θα της προσφέρει το δώρο της, που είναι ένα γούρι σε αλυσίδα με ένα τετράφυλλο τριφύλλι. «Θα το φοράω μέχρι να πεθάνω» θα πει· και τότε η Chrystèle, να μην την ευχαριστεί με τη γαλλική τυπική ευγένεια, της λέει: «Σε παρακαλώ, μην πεις ότι δεν ήταν ανάγκη». Όσο οι σχέσεις των δύο γυναικών δένουν με δεσμό φιλίας, λόγω της προηγούμενης αθώας εισβολής στην ιδιωτικότητα της Marianne, αυτή ξέρει ότι από εδώ και στο εξής χρειάζεται τύχη για να μην αποκαλυφθεί η μυστική της ταυτότητα. Και όλες τους χρειάζονται τύχη, για τον δικό τους λόγο· και το ξέρουν. Κατασυγκινημένη, η Marianne καταλαμβάνεται από μια βαθιά σιωπή στα πρόθυρα να αποκαλύψει το μυστικό της. «Αυτήν την αλυσίδα θα τη φοράω σε όλη μου τη ζωή και θα με θάψουν με αυτήν», θα αναλογιστεί αργότερα. Αυτό το δώρο αποτελεί τη σφραγίδα της αληθινής φιλίας για αυτήν.

Οι συναντήσεις με τον Steve αναζωπυρώνουν τη μέχρι τότε χλιαρή επαφή τους, παρότι δεν βγαίνουν από τα όρια της συντροφικότητας και στον «τρόπο» διασκέδασής τους. Πάνε στο σούπερ μάρκετ, όχι για να αγοράσουν κάτι πρώτης ανάγκης, αλλά για βόλτα. Ο ίδιος θα οδηγήσει το αμάξι της, αφού παλιότερα υπήρξε δάσκαλος οδήγησης. Και σε εκείνον τον χώρο έχουν το δικό τους ΧΑΚΕΑ, το ΤΑΧΕΙΦ: Ταχύτητα, Χειρόφρενο, Φλας.

Ο Steve, χωρίς να έχει ιδέα από δημιουργική γραφή, της περιγράφει μια κλισέ διασταύρωση ερωτικού ενδιαφέροντος στο σούπερ μάρκετ, όπου ένας διακριτικός άντρας παρακολουθεί μια γυναίκα που πάει να πιάσει ένα προϊόν από το ράφι και πλησιάζοντάς την, κάνει μια κίνηση σα να πρόκειται και ο ίδιος να το αγοράσει. Της επισημαίνει το λεπτοφύες φλερτ που θα σπάσει τον πάγο με ένα «Ευχαριστώ» και ένα «Συγγνώμη». Της το ανάγει και σε άλλους χώρους, καθώς η πράξη μπορεί να τελείται σε διαφορετικά περιβάλλοντα. Και τότε η παρεμβολή από το Παρίσι έρχεται και είναι μονόδρομος της επιστροφής της στην αληθινή ζωή. Ο πατέρας της πεθαίνει...

Επιστρέφει στη δουλειά με τις -πλέον- φίλες της, κρατώντας μέσα της το μυστικό της. Μια συνάδελφος, η Justine -όνομα που σημαίνει δικαιοσύνη- Leroy (Emily Madeleine), προσφέρει σε όλες φθηνή σαμπάνια. Παιρατείται από τη δουλειά, αφού προηγουμένως έχει προσληφθεί σε έναν φούρνο/ζαχαροπλαστείο -μια κάποια επαγγελματική εξέλιξη. «Οι επιβάτες δεν βλέπουν εμάς, αλλά εσένα», θα της πει μια γηραιότερη και λιγότερο όμορφη συνάδελφός της, σχολιάζοντας τη διαδρομή τους προς την προηγούμενη εργασία τους, κάτι ανάμεσα σε κομπλιμέντο, πικρία και κακό χιούμορ. «Μην πάρουν όμως τα μυαλά σου αέρα» θα της πει μια άλλη συνάδελφος αφού της ζητήσει να τους επισκέπτεται. Η Justine, όμως, εμπνέει και έναν συνάδελφό της, που γράφει λίγα μπανάλ στιχάκια και της τα απαγγέλλει σε μορφή ραπ. «Η Justine με ενέπνευσε», θα πει. Όλοι αναγνωρίζουν την ομορφιά της διεμφυλικής Justine, η οποία αποκαλύπτει τη δεύτερη συναδελφική και γενναιόδωρη φύση της μέσω του πάρτι που στήνει για αυτές.

Η Marianne, έχοντας έρθει πιο κοντά με την Chrystèle και τη Marilou, θα τις ακούσει να εκθέτουν τα όνειρά τους: «Θέλω να φύγω από εδώ», θα πει η νεαρή Marilou η οποία επιθυμεί να εξελιχθεί, ενώ η ρεαλίστρια Chrystèle γνωρίζει πως στην ηλικία της δεν έχει τέτοιες ευκαιρίες και πως θα πεθάνει καθαρίστρια και σε εκείνον τον τόπο. Η Marianne τηρεί σιγή.

Μετά το γλέντι και τις εξομολογήσεις, επιστρέφουν στην εργασιακή τους καθημερινότητα, όμως αργούν να τελειώσουν τις δουλειές τους και το πλοίο αναχωρεί με αυτές. Δεν έχουν άλλη επιλογή από το να διασκεδάσουν με την πολυτέλεια του λαθρεπιβάτη. Κλεισμένες σε μια καμπίνα θα ταξιδέψουν. Τα όνειρά τους

προσωρινά είναι και αυτά εγκλωβισμένα στον χώρο που και οι ίδιες θα κληθούν να καθαρίσουν· έχοντας καταλάβει την πολυτελή καμπίνα, συμπεριφέρονται όπως και οι εύποροι επιβάτες. Το δικαιούνται! Η Chrystèle θα πει, φανερά χαλαρωμένη από την πολυτέλεια του λαθραίου ταξιδιού: «Θα χορεύουμε, θα μιλάμε για τη ζωή μας. Να μιλάτε εσείς για εμένα (...) δεν πρέπει να τα λέμε όλα». Εδώ η Chrystèle παραδέχεται για τον εαυτό της την απόκρυψη στοιχείων από τη ζωή της, όπως προηγουμένως έχει κάνει σιωπηλά η Marianne. Τι ειρωνεία! Το μυστικό της Marianne είναι έτοιμο να αποκαλυφθεί αμέσως μετά. Ενώ η Marianne περιπλανιέται με την Chrystèle στην καφετέρια, ένας παλιός φίλος της θα την αναγνωρίσει και θα εκθέσει όσα αυτή κρατούσε μυστικά: «Φυσικά και θα πηγαίνεις στην Αγγλία», «Ήμασταν στη Νέα Υόρκη όταν μάθαμε για τον θάνατο του πατέρα σου», «Είναι αλήθεια ότι γράφεις ένα βιβλίο για τις καθαρίστριες;». Η Chrystèle, αρχικά αποσβολωμένη, εξοργισμένη με τα ψέματα της φίλης που εμπιστευόταν, απαιτεί να μάθει την αλήθεια. Και τη μαθαίνει. «Γράφω βιβλία. Τώρα γράφω για την ανεργία, τη φτώχεια, την κρίση. Ήθελα να καταλάβω πώς είναι εκ των έσω, πώς αγωνίζεστε για να κλείσετε ώρες εργασίας. Ήθελα να καταλάβω τι τραβάτε. Ήθελα να το ζήσω και εγώ μαζί σας. (...) Το κάνω για να καταλάβει ο κόσμος τι ζείτε». «Ο κόσμος...» θα απορήσει η Chrystèle. Φυσικά, γιατί μέχρι πριν η Marianne εμπλακεί συναισθηματικά, ο κόσμος της, ο δικός της, διέφερε από εκείνον των συναδέλφων της: ήταν δύο διαφορετικοί κόσμοι. Τώρα η ίδια δεν ανήκει πουθενά, βρίσκεται «ανάμεσα σε δύο κόσμους», όπως ορθά ορίζει και η ελληνική απόδοση του τίτλου. Βρίσκεται σε ουδετέρα ζώνη: δεν αναγνωρίζεται από τον «μεν» και προσωρινά δεν ανήκει ούτε στον «δεν». «Είσαι χειρότερη από καθαρίστρια. Είσαι ταπεινωτική. Μας ταπείνωσες όλες παριστάνοντας ότι είσαι μια άλλη» θα πει στη Marianne. Η Chrystèle δεν μπορεί πια να πιστέψει στην αληθινή φιλία τους, όπως η Marianne την αποκαλεί.

Το ηθικό πρόβλημα πλέον είναι εμφανές και απασχολεί, εκτός από τις ηρωίδες, και εμάς, και τον σεναριογράφο/σκηνοθέτη: «Αναπόφευκτα δεν παύει κανείς να θέτει το ζήτημα της νομιμότητάς του. Δεν είμαστε πια εδώ για να κρίνουμε. Με ποιο δικαίωμα λοιπόν το γράφεις;» (Carrère & Kaprièlan, 2015)

Ο καιρός περνάει και το βιβλίο εκδίδεται. Κάθε ψηφίδα της ιστορίας είναι αυθεντική και θα αναγνωριστεί ανάλογα. Στο τέλος της παρουσίασης, αποδίδει την ευγνωμοσύνη της: “Ευχαριστώ Μισέλ και Ρισάρ Τουρλαβίλ, ευχαριστώ Σεντρίκ Μαρσιέν, ευχαριστώ Αλίσια Αλόνσο, ευχαριστώ Ζουστίν Λερούα, ευχαριστώ Λουσί Σαλόν -είσαι η μόνη που με κατάλαβες-, (...) ευχαριστώ Ναντέζ Πορτέρ». «Όλα όσα έγραψε είναι αληθινά (...) με το βιβλίο της θα μας σέβονται περισσότερο οι επιβάτες των φέρι μπόουτ» θα πει η τελευταία, σε αναγνώριση του θετικού αποτελέσματος

του βιβλίου. Όσο η Marianne υπογράφει βιβλία στην παρουσίαση του βιβλίου της, θα δει τη Marilou να στέκεται έξω από το βιβλιοπωλείο έχοντας έρθει ως η αγγελιοφόρος της Chrystèle. Η επιταγή της τελευταίας είναι να πάει η ίδια στο Ουιστράμ για να τη συναντήσει, αν θέλει πραγματικά να τη δει. Και το κάνει παρά τις προηγούμενες υποχρεώσεις της.

Η Chrystèle προσφέρει εκείνο το τσιγάρο -ως προσωρινή ανακωχή- το οποίο είχε αρνηθεί στη Marianne όταν χωρίστηκαν στο φέρι μπόουτ κατά τη διάρκεια της εξομολόγησης της Marianne. Επισημαίνει πως η Marianne έχει κρατήσει την υπόσχεση που ουδέποτε εξέφρασε ανοιχτά, να συνεχίσει να φοράει το γούρι που της είχε κάνει δώρο στα γενέθλιά της. Έχοντας αφιερώσει κάποιο χρόνο σε περισυλλογή, η Chrystèle της αναγνωρίζει ένα πάτημα: «Δεν σε κατηγορώ για τίποτα, τη δουλειά σου έκανες» (όπως και εκείνη θα έκανε αν ήταν στις επαγγελματικές της υποχρεώσεις) θα πει, αφού αποκαλύψει ότι διάβασε το βιβλίο που της είχε στείλει η Marianne. Στη συνέχεια, όμως, της θέτει έναν ακόμα όρο για την αποκατάσταση των σχέσεών τους: Να καθαρίσουν μαζί τις τουαλέτες για μιάμιση ώρα τώρα και μετά να επιστρέψει στην ελίτ της λογοτεχνίας όπου ανήκει και να συνεχίσει να υπογράφει βιβλία. «Θα θέλουν να ξέρουν αν εξακολουθείς να θυμάσαι πώς τρίβονται οι λεκάνες» θα της πει σαρκαστικά· όμως η Marianne θα αρνηθεί αυτήν τη φορά... «Ο καθένας στη θέση του» όπως επισημαίνει σωστά και με πικρία η Chrystèle ενώ αναχωρεί, ζητώντας από τη Marilou να την ακολουθήσει στη βάρδια. «Μην πεις ότι θα τα ξαναπούμε», θα είναι η χαριστική βολή που θα εκτοξεύσει στη Marianne.

Μπορεί η Marianne να έχει –πράγμα που την πονά– απολέσει μια σημαντική φίλια, την οποία πιθανόν δε συναντά στον κόσμο των κοινωνικών τύπων, αλλά, ως αντιστάθμισμα, έχει οικονομική ανεξαρτησία, ελευθερία, αναγνωρισιμότητα, επιδιώξεις των συγγραφέων, προνόμια που έχει ήδη αποκτήσει η ίδια, και τα οποία είναι απόντα από την τάξη των «καταφρονεμένων».

«Για πολύ καιρό, το γράψιμο ήταν για μένα μια περιοχή κατάθλιψης, της πιο ολοκληρωτικής αγωνίας (...) λόγω των αναπαραστάσεων που προβάλλουμε στον εαυτό μας από πολύ νωρίς, που είναι και προσιτές και εξαιρετικά επιθυμητές» (Carrère & Kaprielian, 2015), θα πει ο σεναριογράφος/σκηνοθέτης για τον σκοτεινό πυρήνα και των τριών ιδιοτήτων του (σκηνοθεσία, συγγραφή και σεναριογραφία). Είναι ταυτόχρονα η αγωνία και η αγαλλίαση του τοκετού και της γέννας.

Οι συγγραφείς της ρεαλιστικής απόδοσης της κάθε πραγματείας τους επιδιώκουν να βιώνουν τις καταστάσεις που υφίστανται οι άλλοι. Ο George Orwell, για παράδειγμα, στα «Down and Out Paris and London», «Decline of the English Murder and

Other Essays (How the Poor Die)», «Down the Mine» κ.λπ., επιλέγει να βιώσει, να υποστεί και να καταγράψει, λεπτομερώς, με κάθε ειλικρίνεια τις φριχτές συνθήκες των ανέργων ή των ημι-απασχολούμενων σε εποχή κρίσης. Αυτός -ίσως- αποτελεί ένα πρότυπο για τη Marianne, η οποία ακολουθεί τα ίδια βήματα. Και οι δυο τους σε εποχή οικονομικής δυσπραγίας συντάχθηκαν με την αυθεντική εμπειρία της γραφής. Το γεγονός ότι το συγγραφικό είδος που ανέδειξε σε καλλιτεχνία ο George Orwell, ενέχει τις επιταγές της δημιουργικής γραφής, δηλαδή το βίωμα, τον επαναπροσδιορισμό των γεγονότων και την ποιητική ανάπλασή τους, επιβάλλει τη μυστικότητα του στόχου του κατά τη διάρκεια του βιώσής του, έτσι ώστε να αποδοθεί η αυθεντικότητα όσων έχουν ρόλο στην απόδοση του έργου. Αυτό αποτελεί πιθανόν το σκοτεινό σημείο της απόκρυψης του σκοπού, του ψέματος -μέχρι την τελική αποκάλυψή του.

Αξίζει να σημειωθεί, όπως υπογραμμίζει και ο Eurico de Barro, ότι «Ο Carrère δεν επιλέγει τον απλοϊκό μιζεραλισμό ή την έτοιμη να αγνοήσει δημαγωγία, κρατώντας μια καταγραφή δίκαιου ρεαλισμού, που όμως δεν στεγνώνει το συναίσθημα, δείχνοντας την εξαντλητική και άχαρη σκληρότητα αυτής της δουλειάς και τη δύσκολη ζωή όσων την κάνουν, αλλά και την αλληλοβοήθεια και την ανθρώπινη ζεστασιά που υπάρχει μεταξύ των ανθρώπων» (Barros, 2022b).

Ο Flaherty (2004: 242) προσφέρει μια παρόμοια άποψη: «Από μόνη της η αίσθηση της έμπνευσης δεν είναι αρκετή... Ίσως το αίσθημα της έμπνευσης είναι απλώς μια ευχαρίστηση με την οποία ο εγκέφαλός σας σάς παρασύρει να εργαστείτε σκληρότερα». Αν σκεφτούμε την έμπνευση ως ένα γνωστικό γεγονός, πώς μπορούν τα μαθήματα δημιουργικής γραφής να δημιουργήσουν καλύτερα τις προϋποθέσεις για αυτήν και να προωθήσουν τη συγγραφή;

Αντί συμπερασμάτων

Η δημιουργική γραφή δεν είναι ένα σύνολο κανόνων, αν και διέπεται από πολλούς. Στα μαθήματά της διδάσκει μεταξύ άλλων σχήματα λόγου, τεχνικές αφήγησης, δόμηση χαρακτήρων, χρήση προγενέστερων βιβλίων και μύθων, ψυχολογία ηρώων, κανόνες ηθικής ηρώων, παράλληλα με τέχνες που συγγενεύουν με τα λογοτεχνικά είδη. Αντί συμπερασμάτων εστιάζουμε σε χαρακτηριστικά που εξυπηρετούν να γίνει αντιληπτό ένα μέρος του φάσματος των λειτουργιών που συνήθως χρησιμοποιούνται σε εφαρμοσμένες πρακτικές της δημιουργικής γραφής.

Συγκεκριμένα, το άκρως σχεδόν αυτάρεσκα λογοτεχνικό “Πιο παράξενο από Παράξενο”, θιασώτης όλων των τεχνικών μεθόδων συγγραφής των κριτικών σχολών ανάλυσης και της σημασίας του απρόσμενου στη δραματουργία επιλέχθηκε ως ιδανικό δείγμα για να μελετήσουμε τα σχήματα λόγου με κινηματογραφικούς όρους και άρα οπτικοποιημένη απόδοση.

Στην πραγματικότητα μόνο το «Πιο Παράξενο από Παράξενο» έχει εναρκτήρια σεκάνς που υπάγεται στο «attention grabbing opening» καθώς από τα πρώτα λεπτά γνωρίζουμε το παράδοξο της κανονικότητας του ήρωα αλλά και το άτυπα προδιαγεγραμμένο τέλος του. Με εύστοχες μεταφορές μας εισάγει σε ένα χώρο που η φιλοσοφία ακουμπά στην πραγματικότητα εφόσον τα ονόματα των ηρώων, οι μέθοδοι διαχωρισμού του τραγικού ή κωμικού, η σύγκρουση της επιστήμης (λογική) και της μεταφυσικής (παραλόγου) επεκτείνουν το νόημα της ιστορίας.

Η αφηγηματική γραφή, σε απόδοση κινηματογραφική μέσω των voice over (εσωτερικής φωνής), μας επαναφέρει συχνά στη συνθήκη παντρέματος του γραπτού λόγου (συγγραφέας) και εικόνας (ακραίων γεγονότων που παράγουν δραματουργικές αλληλεπιδράσεις). Υπάρχουν επιταχύνσεις (η επανασυγγραφή της τελευταίας πράξης από τη συγγραφέα όπως και η αφήγηση των καθημερινών δραστηριοτήτων του κεντρικού ήρωα σε λίγες στιγμές), επιβραδύνσεις (εμβόλιμα περιστατικά που αποσπών τον κεντρικό χαρακτήρα από την αποπεράτωση του στόχου του, όπως το να επιβάλλει φόρους ή να πεθάνει πριν την ώρα του, ακόμα και η σκηνή αγοράς κιθάρας) και δράσεις σε πραγματικό χρόνο (κυρίως οι ρομαντικές σκηνές και οι σκηνές στον χώρο εργασίας).

Στην ταινία επικρατεί «ταυτόχρονη γραφή» καθώς η συγγραφέας γίνεται μέρος της ιστορίας και βλέπουμε την ουσιαστική επιρροή που έχει στη ζωή του ήρωά της, επιχειρηματολογώντας στο χαρτί και τη σκέψη για τα ηθικά διλήμματα που θα την οδηγήσουν στο ένα ή το άλλο τέλος. Οι χαρακτήρες είναι πλήρως ανεπτυγμένοι σε μια ιστορία που εναλλάσσεται παράλληλα με τις ψυχολογικές κλιμακώσεις της ηρωίδας, παράγοντας ένα ζωντανό ζωτικό χώρο για την ιστορία. Κάθε χαρακτήρας έχει τη δική του έκφραση (ο λογιστής τηρεί κατά γράμμα, η φουρνάρισσα δρα με την δική της λογική και ηθική, ο ακαδημαϊκός αξιοποιεί τα εργαλεία που του προσφέρει η δουλειά του, η συγγραφέας εξασκεί τις νόρμες που θα τη βγάλουν από το δημιουργικό μπλόκο). Η λεπτομερής, επαναλαμβανόμενη και ανεπτυγμένη κάθε φορά και περισσότερο θανατική εμπειρία που θα ζήσει προδιαγεγραμμένα ο κεντρικός χαρακτήρας ενσωματώνει τον ορισμό της Αριστοτελικής τραγωδίας περί μίμησης πράξεως σπουδαίας και τελείας.

Όλα είναι μελετημένα ώστε να αγγίζουν τις αρχές της συγγραφής αλλά να μην κατατρώγονται από τους νόμους που τη διέπουν και έτσι καταλήγει στα χέρια μας, μια έξυπνη ιστορία που γνωρίζει τα όρια και παίζει με αυτά άκρως δημιουργικά και ελιτίστικα, επιτρέποντας στον θεατή μύστη να απολαύσει όλες τις διαστάσεις της ιστορίας και στον μέσο θεατή απλά να ακολουθήσει τον ήρωα στο παράξενο ταξίδι του.

Η ταινία προβληματίζε έντονα τους παραγωγούς που λάμβαναν αντιφατικές ανατροφοδοτήσεις πάνω στην ιστορία και το σενάριο και ενώ οι φεστιβαλικές προβολές το παρουσιάζουν σαν ένα εγκεφαλικό δείγμα γραφής, η ταινία δεν συναντήθηκε με το κοινό γιατί παρα ήταν έξυπνη αλλά όχι ιδιαίτερα λαϊκευμένη για να ακουμπήσει τις καρδιές τους. Όσοι όμως την παρακολούθησαν με προσοχή βυθίστηκαν με όλες τις αισθήσεις στα ξέχειλα συναισθήματα, τις κομβικές ανατροπές και στο πώς ο θάνατος ή ο φόβος σε προδιαγεγραμμένο χρόνο πυροδοτεί αλλαγές.

Εφαρμόζοντας τα κακώς κείμενα της δημιουργικής γραφής ως εργαλείο εκπαίδευσης, όπως αυτά πηγάζουν και παράγονται στο “El Autor”, χρησιμοποιούνται ερευνητικά για να καταδείξουν ότι πέρα από τους κανόνες ο συγγραφέας χρειάζεται βίωμα, στόχευση, μέτρο και ψυχή. Η σχέση εκπαιδευτικού και εκπαιδευόμενου σε μία παράλληλη ακροβασία θύτη και θύματος, ξετυλίγει τη λαϊκή ρήση “δάσκαλε που δίδασκες” ως παράδειγμα προς αποφυγή.

Στο «Κίνητρο» έχουμε ένα πιο άμεσα συνδεδεμένο με τη δημιουργική γραφή έργο, καθώς στον σεναριακό άξονα κυριαρχεί η διαδικασία μαθημάτων δημιουργικής γραφής κατά την οποία περιγράφονται τα εργαλεία της που ταλαιπωρούν και καθορίζουν τις αποφάσεις

του συγγραφέα από τη δική του αντίληψη. Με λιγότερο ακαδημαϊκή πρόθεση, το ίδιο παρατηρείται και σε ταινίες που έχουν προηγηθεί όπως το “Misery” (Μίζερι), το “Julie and Julia” (Τζούλι και Τζούλια), το “Wonder Boys” (Τρομερά Παιδιά) και το “Adaptation.” (Adaptation) καθώς και στην ταινία που θα αναφερθούμε στη συνέχεια, τη “νηπιαγωγό”, μόνο που εκείνη ποθεί να γίνει ποιήτρια και όχι συγγραφέας.

Η δημιουργική γραφή σαν αντικείμενο και θέμα, θα καθοδηγήσει τον ήρωα σε διλήμματα και αποφάσεις. Εδώ έχουμε εφαρμογή της περιγραφικής γραφής από έναν κακό μαθητή. Χρησιμοποιώντας τα εργαλεία της δημιουργικής γραφής για να απεικονίσει λεπτομερώς ένα χαρακτήρα, ένα γεγονός, έναν τόπο ή όλα αυτά τα πράγματα ταυτόχρονα, επιβεβαιώνει πως ο μαθητής δεν πρέπει να παίρνει κατά γράμμα κάθε παρομοίωση (η σκηνή που τοποθετεί τους όρχεις του στο τραπέζι), κάθε μη βιωμένο βίωμα (η υπόθεση των γειτόνων) και να μην το παίζει εξυπνότερος από το ίδιο το δράμα που θέλει να παράξει.

Ο Άλβαρο προσκολλάται εναγωνίως στο δάσκαλό του αποζητώντας καθοδήγηση, επιλέγει να προσπαθεί ευλαβικά να τον ακούσει και προβαίνει σε υπερβολές, που δραματουργικά λειτουργούν προς όφελος της δράσης, ενώ στην πραγματική ζωή του Άλβαρο είναι ανόητες υπερβολές που διαστρεβλώνουν την αντίληψή του για την πραγματικότητα.

Στα όρια του περιγραφικού συνθέτει με κάθε πιθανό κλισέ και με όρους “δικηγόρου του διαβόλου” πως ο καλός συγγραφέας δεν είναι αυτός που παίρνει μαθήματα δημιουργικής γραφής ως καλός μαθητής αλλά αυτός που βιώνει και με φυσική περιέργεια (όχι επίπλαστη), ενσυναίσθηση (όχι υποκίνηση των ηρώων σε τραγικές πράξεις), αποφασιστικότητα (όχι μόνο προγραμματισμό) ή και άγνοια κινδύνου (όσα κάνει η σύζυγός του με ένα κλισέ βιβλίο που κερδίζει το κοινό), όσα γράφει στο βιβλίο του, όχι όσα έχει διαβάσει σε βιβλία άλλων που είχαν αληθινά βιώματα. Οι χαρακτήρες είναι ημι-αναπτυγμένοι, όπως και αυτοί που βάζει στο βιβλίο του ο καλός μαθητής Άλβαρο, ένα επιτυχές σχόλιο στην προχειρότητα.

Η οπτικοποίηση του άδειου σπιτιού του ή του φορτωμένου με κατάλοιπα της φορκ ισπανοποίησης στη θυρωρίνα ή του φρανκικού καθεστώτος στο σπίτι του στρατιωτικού (θησαυροφυλάκιο, όπλα, λεφτά), καταλήγουν να είναι “μια εικόνα, χίλιες λέξεις”. Η ανατροπή έρχεται να υπογραμμίσει τη λογοτεχνική προέλευση του σεναρίου, καθώς είναι διήγημά του Javier Cercas..

Όπως ο Joseph Campbell στον “Ηρωα με τα Χίλια Πρόσωπα” αναφέρεται στις αρχετυπικές μορφές των μύθων και στη σημασία τους στην ωρίμανση ή την ερμηνεία της παιδικής ψυχής, έτσι και το “Κυρία από τύχη” μέσα από το παράδειγμα του παραμυθιού της Σταχτοπούτας γίνεται εφιαλτήριο χαρακτήρων πάνω σε προϋπάρχοντες ήρωες.

Ο πρωτότυπος τίτλος “Madame”, όποια μετάφραση/απόδοση και αν έχει δοθεί σε άλλες χώρες, αποτελεί ένα εύστοχο πολυσήμαντο λογοπαίγνιο. Για τους Γάλλους σημαίνει μονοσήμαντα “κυρία”, δίνει στοιχεία του τίτλου στους χαρακτήρες, υπογραμμίζει την κοινωνική συγκρουσιακή ατμόσφαιρα και κριτικάρει τη σημασία της έννοιας που έχει σήμερα το “κυρία” σε συνάρτηση με τις παλαιότερες “κυρίες”. Στην ελληνική απόδοση, ως “Κυρία από Τύχη” έχει αναμφισβήτητα χιουμοριστική διάθεση, χωρίς να στερείται νοήματος.

Στην ταινία, η έννοια του τυχαίου κινητοποιεί τον συγγραφέα που αποτελεί δευτερεύοντα χαρακτήρα στην κινηματογραφική δράση, παράλληλα όμως η τύχη, που στο εκπαιδευτικό μέρος της δημιουργικής γραφής δεν έχει λειτουργικό ρόλο, εξυπηρετεί την ανάδυση μιας απλής γυναίκας σε ηρωίδα που οι αποφάσεις της συγκινούν, κινητοποιούν και ομορφαίνουν τις ευαίσθητες ανθρώπινες ψυχές.

Μπορεί όπωσ προαναφέρθηκε ο συγγραφέας να έχει δευτερεύοντα ρόλο, ωστόσο στην πραγματικότητα είναι αυτός που ενορχηστρώνει τη δράση της ταινίας με σκοπό να παρατηρήσει και να γράψει, συμμετέχοντας ο ίδιος στη δράση και οι υπόλοιποι ήρωες στο έργο του. Η συμμετοχική παρατήρηση είναι το εργαλείο και το πρίσμα που επιλέγει να χρησιμοποιήσει. Τα προσωπικά του βιώματα είναι φτωχά μέσα στον πλούτο της έκπτωτης οικογένειάς του και γι’ αυτό το εφελτήριο του είναι να εκθέσει τη μητριά του, όμως, όπωσ ο καλός συγγραφέας, παρατηρεί ότι το θέμα του αλλάζει όταν η καρδιά της Μαρίας θα του δείξει το δρόμο της ιστορίας.

Με σχήματα λόγου, πόζες, έννοιες που εξυπηρετούν τη φαρσική δράση και παραπέμπουν στις Μωλιερικές κωμωδίες, η ταινία γίνεται συχνά φλύαρη παραμένοντας συνεπής στο στόχο και την πλοκή της. Αυτό το χαρακτηριστικό έχει επιλεγεί σεναριακά για να δώσει περισσότερη έμφαση στην εναλλαγή κεντρικού χαρακτήρα.

Η ιστορία δεν εμπνέεται αποκλειστικά από θεατρικές φάρσες γαλλικής κοπής αλλά διατρέχεται από τη μαγεία των παραμυθιών που θα στερούνταν ευτυχούς τέλους, αν εντάσσονταν στην πραγματική ζωή, προσφέροντας μια διακειμενική διαστρέβλωση της Σταχτοπούτας. Η Μαρία επιλέγει να φύγει και να αφήσει το πριγκιπόπουλο πίσω της. Τελικά, ίσως και η ίδια να μην δεχόταν να της φορέσει το γοβάκι.

Τόσο σε επίπεδο χαρακτήρων, εννοιών και εικόνων, η ταινία αξιοποιεί ποικίλους συμβολισμούς, άλλοτε για να αντιπαραβάλλει αξίες και καταστάσεις, όπωσ στη σκηνή του οικογενειακού δείπνου κάτω από τον πίνακα του Μυστικού Δείπνου και άλλοτε για να υπερτονίσει την ταύτιση, όπωσ για παράδειγμα στη σκηνή με την επιδαπέδια σκακιέρα πάνω στην οποία αρχίζει να εκτυλίσσεται η δικιά τους στημένη ερωτική παρτίδα.

Κομβικό συμβολικό σημείο στην ταινία το οποίο αποτελεί ίσως και το κεντρικό ηθικό δίδαγμα, είναι το μάθημα αναγνώρισης γέλιου που προσπαθεί να επιβάλλει η μητριά στη Μαρία θέλοντας να τη χειραγωγήσει, να την περιορίσει και να σβήσει κάθε ελπίδα ταξικής ανέλιξης, σχήμα τραγικής ειρωνείας, καθώς η ίδια άλλαξε το κοινωνικό της στάτους με ένα δυστυχημένο γάμο.

Διδάσκεται η ποίηση; Και αν η δημιουργική γραφή μπορεί να εξελίξει κάποιον σε ποιητή εκείνος θα είναι πραγματικός ποιητής; Και μπορεί ο οποιοσδήποτε να γίνει ποιητής με μαθήματα δημιουργικής γραφής;

“Η Νηπιαγωγός”, συγγενής στα αφηγηματικά εργαλεία με το “El Autor”, αξιοποιεί τη διδακτική διαδικασία της δημιουργικής γραφής, καθώς η δασκάλα Lisa, ψάχνοντας τον εαυτό της και το δάσκαλό της, θα ακολουθήσει τη δια βίου μάθηση με μαθήματα ποίησης. Αν και υπάρχουν (μη υποστηρικτές) της δημιουργικής γραφής στον χώρο της ποίησης καθώς δεν διδάσκεται, αυτή αδημονεί να διαπρέψει σε έναν χώρο που δεν μπορεί να εισέλθει κάποιος με επίκτητες δεξιότητες και αυτό αποδεικνύεται ακόμα περισσότερο όταν η δασκάλα καθαγιάζει το παιδί που είναι γεννημένο γι’ αυτό. Το πραγματικό ερώτημα που πραγματευόμαστε στο τέλος είναι αν κάποιος γεννιέται ή γίνεται ποιητής. Δυστυχώς για εκείνη, οι ξεχωριστοί ποιητές είναι οι ακατέργαστοι.

Τραγική ειρωνεία η νηπιαγωγός, παρά τις ακραίες προσπάθειες και τις θυσίες της, δεν έχει έρθει σε επαφή ούτε με την ποίηση αλλά και ούτε με το παιδί αφού το δεύτερο δεν θέλει να είναι αποδέκτης μιας ασφυκτικής αγάπης που πηγάζει από τον περιπέοντα θαυμασμό για κάτι το οποίο ο ίδιος βιώνει ως εγγενές χαρακτηριστικό του.

Όπως η υψηλή λογοτεχνία επαναπροσδιορίζει τα όρια μεταξύ ηθικού και ανήθικου (Βλαντιμίρ Ναμπόκοφ, “Λολίτα”), νόμιμου και παράνομου (Μάριο Πούζο, “Νονός”), ευκαταίου και πραγματικού (Τζορτζ Όργουελ, “1984”, “Φάρμα των Ζώων”) έτσι και “η νηπιαγωγός” σεναριακά, άφοβα, άλλοτε καλπάζει και άλλοτε βηματίζει σε ναρκοπέδιο, μετατρέποντας ένα κοινωνικό δράμα σε οιονεί θρίλερ. Στην τρίπρακτη δομή της υπάρχουν ισάριθμες κορυφώσεις, όλες υποκινούμενες από την κεντρική ηρωίδα, ωστόσο σε καμία από τις τρεις κορυφώσεις δεν είναι η ίδια πρωταγωνίστρια του δράματος. Και στις τρεις, κυριαρχεί το παιδί, άρα συμβολικά η ίδια η ποίηση η οποία ξεγυμνώνει μπροστά στο θεατή την ανεπάρκειά της να διαπρέψει στην ποίηση, για χάρη της οποίας τελικά στερεί τη μητρική φροντίδα από τα πραγματικά της παιδιά και εν τέλη χάνει την αξιοπρέπεια της. Η

νηπιαγωγός, η δασκάλα, η σύζυγος, η μητέρα και η πλατωνικά ερωμένη μετατρέπονται δραματικά σε ένα τεκμήριο αποτυχίας και έλλειψης σωφροσύνης, κλασσικό χαρακτηριστικό τραγικού ήρωα στην πράξη πριν επιτελεστεί η ύψιστη ύβρις. Στη λογοτεχνία το ανοιχτό τέλος επιτρέπει στον αναγνώστη κάθε ερμηνεία. Στον κινηματογράφο αυτό είναι συνήθως δίπολο· ο θεατής κατευθύνεται από το σκηνοθέτη σε δύο πλήρως αντικρουόμενες υποθέσεις για το τι ίσως θα συμβεί στον ήρωα μετά τους τίτλους τέλους. Στη “νηπιαγωγό” είναι σαν να έχουμε ένα επιβεβλημένο κενό που δεν αφήνει λογική ερμηνεία στο θεατή. Αυτό το τέλος/μη τέλος στερείται λύτρωσης και προς τις δύο πλευρές: στην εκπαιδευτικό που θα υποστεί τις συνέπειες των πράξεών της, του νόμου και δεν θα γίνει ποτέ της ποιήτρια, στον μαθητή της που θα μείνει μόνος, χωρίς ακροατήριο ή τη δυνατότητα να αναγνωριστεί με τόση αγάπη η ιδιαιτερότητά του. Όλα αυτά σε μια σκηνή με αποσπασματικό λόγο που τα συναισθήματα ξεχειλίζουν από όσα θα μείνουν ανείπωτα. Σε αντιπαράθεση με αυτό, στην ίδια ταινία βλέπουμε σκηνές με έντονη φλυαρία οι οποίες υπογραμμίζουν την ανουσιότητα θηρίας της ποίησης και άκρως ποιητικές σκηνές που βυθίζονται στα νεκρά κάδρα και τη σιωπή.

Η ταινία παραμένει κοινωνική με δομή θρίλερ χάρη στην υποψία μητρικής φιγούρας που εμπνέει η πρωταγωνίστρια και την εκπρωμίου γνωστοποίηση της απουσίας της μητέρας του νεαρού ποιητή. Ακόμα και όταν αντιλαμβανόμαστε πλέον την απαγωγή, ο θεατής αγωνιά για την μοίρα της ίδιας και όχι του παιδιού καθώς η λατρεία της είναι πρόδηλη και απερίφραστη. Ουσιαστικά το σενάριο λειτουργεί έμμεσα ως αφορμή προβληματισμού και καθησυχασμού ταυτόχρονα. Ο θεατής, σαν αναγνώστης, απολαμβάνει την δυνατότητα να συναισθανθεί και τους δύο παρ’ ότι δεν είναι κοινό να θέλει κάποιος να γίνει ποιητής.

Αν και οι δύο γράφουν ελεύθερη από μέτρο ποίηση, η μαθητευόμενη στερείται ελευθερίας, και αντί να απελευθερωθεί η ίδια προσπαθεί να δεσμεύσει τον μικρό.

Με την ανάλυση της ταινίας “Ανάμεσα σε δύο κόσμους” δεν ψάχνουμε τις τεχνικές της δημιουργικής γραφής σε βάθος, αλλά προβληματιζόμαστε σχετικά με τα όρια και το δικαίωμα του συγγραφέα/ερευνητή/παρατηρητή να παράξει βίωμα που θα μεταφερθεί στο χαρτί, αφήνοντας σε δεύτερη μοίρα την ουσία της έρευνάς του, δηλαδή την επόμενη μέρα των ανθρώπων που εκτίθενται μέσω του έργου.

Στην τελευταία αυτή ταινία, η δημιουργική γραφή εξερευνά τη μαχόμενη βιοματική έρευνα με τη δημοσιογραφία. Η κεντρική ηρωίδα, θέλοντας να συγγράψει την σκόπιμα

αποκτημένη εμπειρία ως καθαρίστρια, θα υποβάλλει τον εαυτό της σε μία ταπεινωτική καθημερινότητα και θα υποστεί την αμφισβήτηση για την ηθική της προαίρεση από τα ίδια τα άτομα που προσπαθεί να βοηθήσει, αναδεικνύοντας τα προβλήματά τους μέσω του βιβλίου της. Εκτίθεται κατ' επιλογή και ως συγγραφέας/ερευνήτρια και ως άτομο, σε σκληρές εργασιακές συνθήκες, εμπλέκεται συναισθηματικά και προσπαθεί να επιβιώσει και στους δύο κόσμους που ζει για να μπορέσει να τους φέρει σε επαφή μέσω των όσων γράφει. Εμπλέκεται και βιώνει κάθε τι πριν το γράψει, ευχή και κατάρα για κάθε συγγραφέα. Στη δημιουργική γραφή το προσωπικό βίωμα, η διαστρέβλωσή του και η επεξεργασία του σε νέα αφηγήματα, υπάγεται σε έναν ηθικό κώδικα, που η ελαστικότητά του ενδέχεται να σηματοδοτήσει περισσότερο ή λιγότερο εμπνευσμένες ιστορίες. Η προσωπική εμπλοκή του συγγραφέα με την πηγή έμπνευσής του, εμπερικλύει έναν κίνδυνο που με όρους καθημερινότητας είναι αρετή, την ενσυναίσθηση στο δράμα κάποιου που από αναγκαιότητα και όχι από επιλογή βιώνει μια κόλαση.

Οι ατελείς προτάσεις που η ηρωίδα γράφει στον υπολογιστή της, αρθρωμένες με τις σωστές περιγραφικές λέξεις όσων νωρίτερα η εικόνα έχει αποδώσει απλά αλλά με σκληρότητα υπογραμμίζουν ότι κινηματογράφος και λογοτεχνία ακόμα υπό το πρίσμα της δημιουργικής γραφής διαφέρουν στο συντακτικό και στη διάρθρωση.

Όταν το αποτέλεσμα της έρευνάς της εκδοθεί και διανεμηθεί, τα υποκείμενα της έρευνας, οι ίδιες οι καθαρίστριες, θα αναγνωρίσουν τον εαυτό τους στις σελίδες του βιβλίου. Αυτό συνέβη επειδή η γλώσσα της δημοσιογράφου/ερευνήτριας απολαμβάνει την απλοποίηση που τα εργαζόμενα κορίτσια αναγνωρίζουν ως οικεία και μέσω αυτής μπορούν να αντιληφθούν τελικά τα όσα γράφει και να τα υπολογίσουν ως μία φέτα από τη δική τους ζωή.

Το πραγματικό ερώτημα και ίσως η ουσία της δημιουργικής γραφής υποφώσκει κάτω από τον προβληματισμό αν ένας συγγραφέας δικαιούται να εισβάλλει ως ήρωας στην ιστορία ανεξάρτητα από το ποιες είναι οι προθέσεις του.

Η ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΤΗΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗΣ ΓΡΑΦΗΣ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ ΤΟΝ 21ο ΑΙΩΝΑ ΜΕΣΑ ΑΠΟ 5 ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στην παρούσα εργασία θα μελετήσουμε πέντε ταινίες των οποίων οι πρωταγωνιστές ή δευτερεύοντες ρόλοι ασχολούνται επαγγελματικά ή ερασιτεχνικά, συμβατικά ή μεταφυσικά με τη δημιουργική γραφή στη λογοτεχνία και την ποίηση. Στόχος μας είναι να αναδείξουμε τη χρήση δημιουργικής γραφής στα σενάρια και να σκιαγραφήσουμε το προφίλ όσων χαρακτήρων εφαρμόζουν τεχνικές της δημιουργικής γραφής. Επίσης, θα επιχειρήσουμε να επισημάνουμε πώς η θεωρία της δημιουργικής γραφής, οι κανόνες της και το αποτέλεσμα της επηρεάζουν τη ζωή και το έργο των υποκειμένων καθώς και των ανθρώπων που γίνονται πηγή έμπνευσης.

Επιλέξαμε τις παρακάτω ταινίες επειδή η κάθε μία εστιάζεται με διαφορετικό τρόπο στα κίνητρα, τη μέθοδο, την ηθική, τη φαντασία και τα παραγόμενα της δημιουργικής γραφής. Και στις πέντε εστιάζουμε τόσο στα τεχνικά χαρακτηριστικά όσο και στον ανθρώπινο παράγοντα, επιχειρώντας να εντοπίσουμε τον τρόπο χειρισμού τού καθενός, τα εργαλεία και την αξιολόγηση συνεπειών των πράξεών του.

Στην ταινία «Πιο Παράξενο κι από Παράξενο» (2006), έχουμε μια συγγραφέα σε κρίση δημιουργικότητας, της οποίας οι σκέψεις καταλήγουν να επηρεάζουν κυριολεκτικά τη ζωή του δημιουργήματός της. Στο «Κίνητρο» (2017), ένας υποψήφιος συγγραφέας παίρνει μαθήματα δημιουργικής γραφής καταστρέφοντας τις ζωές των γειτόνων του, καθώς τους κατευθύνει να διαπράξουν παραβατικές πράξεις, την πηγή έμπνευσής του. Στο «Κυρία από Τύχη» (2017), ο γιος μιας έκπτωτης πλούσιας οικογένειας θα προκαλέσει γεγονότα στη ζωή

της υπηρέτριάς τους για να εκθέσει τη μικρότητα της μητριάς του στο νέο του βιβλίο. Στη «Νηπιαγωγό» (2018), μια εκπαιδευτικός θα «κλέψει» τις ιμπρεσιονιστικά ποιητικές εμπνεύσεις του μαθητή της για να κερδίσει την αποδοχή του δασκάλου της στα μαθήματα δημιουργικής γραφής που παρακολουθεί. Τέλος, στο «Ανάμεσα σε Δύο Κόσμους» (2021), έχουμε μια αληθινή ιστορία όπου μια συγγραφέας εισχωρεί στον κόσμο των καθαριστριών με σκοπό να βιώσει, να καταγράψει και να εκθέσει στο κοινό τις δυσκολίες της ζωής τους, ως αυθεντικός παρατηρητής.

Στο παράρτημα θα προστεθούν αποσπασματικά πρωτότυπες συνεντεύξεις μερικών εκ των συντελεστών των παραπάνω ταινιών καθώς και σύντομες παρατηρήσεις σε άλλες ταινίες οι οποίες δεν επιλέχθηκαν τελικά ως κυρίαρχες της έρευνας κατά την ίδια χρονική περίοδο μελέτης.

«Μην χρησιμοποιείτε το συνειδητό σας παρελθόν.

Χρησιμοποιήστε τη δημιουργική σας φαντασία

να σμιλεύσετε ένα παρελθόν που ανήκει στον χαρακτήρα σας»

Stella Adler, 2000

A PRESENTATION OF CREATING WRITING IN THE 21st CENTURY CINEMA
THROUGH FIVE EXAMPLES

ABSTRACT

In the present assignment we shall delve into five feature films in which the leading actors or others in secondary roles deal with creative writing whether in literature, in poetry, professionally or in an amateuristic way, conventionally or metaphysically.

Our aim is to bring to the fore the use of creative writing in scripts and outline the profile of the characters utilizing its techniques. Additionally, we shall endeavor to point out how the theory of creative writing, its rules and consequences influence the lives and work of those employing it as well as the people who are or become their source of inspiration.

We have selected the five following feature films because each one of them analyses the motives, the method, the morals, the role of fantasy/imagination and the consequences in creative writing in them. On all of the five we focus on the technical characteristics as well as the human factor in an effort to point out the way each one of the protagonists utilizes the tools at his/her disposal and assesses the consequences of their actions.

In the film "Stranger than Fiction", the writer, who has been going through a creative block, has thoughts that end up literally influencing the life of her creation. In "The Motive", a-would-be-writer, attending classes in creative writing in vain, finally finds inspiration by destroying the lives of his co-tenants, after manipulating them into perpetrating crimes. In "Madame", the son of a once-rich family keeping up appearances will be the cause of a chain of incidents in the life of their maid in his aim to expose the meanness of his stepmother in his next book. In "The Kindergarten Teacher", the latter will steal the poetic impressionistic verses of a six-year-old in her care in order to win the appreciation of the teacher during the lessons of creating writing she is attending. Finally, in "Between Two Worlds" we have the true story of a writer who, in order to experience first hand the daily hardships of

women-cleaners, infiltrates their world and shares with them their chores as a hide-up-colleague.

Some original parts from the interviews taken of the actors in the above-mentioned films, as well as some brief notes on other not-selected films from the same period, will be added.

Βιβλιογραφία

Aubenas, F. (2010). *Le quai de Ouistreham*. Paris: Ed. De L'olivier.

Barros, E. de. (n.d.-a). “Ouistreham — Entre Dois Mundos”: Juliette Binoche mergulha no mundo do trabalho duro e mal pago. Retrieved July 13, 2022, from Observador website:

https://observador.pt/2022/03/24/ouistreham-entre-dois-mundos-juliette-binoche-mergulha-no-mundo-do-trabalho-duro-e-mal-pago/?cache_bust=1657438555808

Barros, E. de. (n.d.-b). Cannes review: Ouistreham. Retrieved July 13, 2022, from Time Out Global website:

<https://www.timeout.com/pt/filmes/ouistreham-entre-dois-mundos-2021>

Between Two Worlds. (n.d.). Retrieved July 13, 2022, from Box Office Mojo website:

https://www.boxofficemojo.com/releasegroup/gr1454723589/?ref_=bo_ydw_table_9

Bitanti, M. (2007). Rolling Stone. Retrieved July 13, 2022, from www.movieconnection.it website: https://www.movieconnection.it/schede/vero_comelafinzione.htm

Boyer, C. (2017, November 18). La tragicómica y perversa historia de un mirón. *El País*.

Retrieved from

https://elpais.com/cultura/2017/11/16/actualidad/1510856340_789845.html

Cambridge Dictionary. (2022, July 13). MacGuffin. Retrieved July 13, 2022, from

@CambridgeWords website:

<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/macguffin>

Campos, L. (2018, August 28). Crítica | O Autor (2017). Retrieved July 12, 2022, from Plano

Crítico website: <https://www.planocritico.com/critica-o-autor-2017/>

- Carrère, E. (2020, September 13). L'écriture est une sorte de yoga. *Le Temps*. Retrieved from <https://www.letemps.ch/culture/emmanuel-carrere-lecriture-une-sort-e-yoga>
- Carrère, E., & Kaprièlan, N. (2015, January 13). Emmanuel Carrère. Entretien avec Nelly Kaprièlian. Retrieved July 13, 2022, from OpenEdition Books website: <https://books.openedition.org/bibpompidou/1696>
- Carroll, L., Bassett, J., & Nilesh Mistry. (1998). *Alice's adventures in Wonderland*. Oxford: Oxford University Press, , Cop.
- De Cervantes, M. (2011). *Don Quixote (Penguin Classics)*. Penguin. (Original work published 1605)
- Definition of MACGUFFIN. (2019). Retrieved from Merriam-webster.com website: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/MacGuffin>
- Defoe, D. (1994). *Robinson Crusoe*. Harmondsworth, Middlesex, England ; New York, N.Y., Usa: Penguin Books.
- Eliot, T. S., & Kermode, F. (1975). *Selected prose of T.S. Eliot*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Facebook, Twitter, options, S. more sharing, Facebook, Twitter, LinkedIn, ... Print. (2018, August 16). Review: In artful Spanish tragicomedy "The Motive," a writer manipulates the world around him. Retrieved July 13, 2022, from Los Angeles Times website: <https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-capsule-the-motive-review-20180816-story.html>
- Ferzetti, F. (2007). Il messaggero. Retrieved from www.movieconnection.it website: https://www.movieconnection.it/schede/vero_comelafinzione.htm
- Flaherty, A. (2005). *The midnight disease : the drive to write, writer's block, and the creative brain*. Boston: Houghton Mifflin.

- French, P. (2006a, December 3). Stranger than Fiction. *The Guardian*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/film/2006/dec/03/5>
- French, P. (2006b, December 3). Stranger than Fiction. *The Guardian*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/film/2006/dec/03/5>
- Graves, R., & Quinn, P. J. (2000). *Some speculations on literature, history, and religion*. Manchester: Carcanet Press Limited.
- Harvey, D., & Harvey, D. (2017a, September 21). Toronto Film Review: “The Motive.” Retrieved July 12, 2022, from Variety website: <https://variety.com/2017/film/reviews/the-motive-review-1202563086/>
- Harvey, D., & Harvey, D. (2017b, September 21). Toronto Film Review: “The Motive.” Retrieved from Variety website: <https://variety.com/2017/film/reviews/the-motive-review-1202563086/>
- Holland, J., & Holland, J. (2017, September 9). “The Motive” (“El Autor”): Film Review | TIFF 2017. Retrieved July 12, 2022, from The Hollywood Reporter website: <https://www.hollywoodreporter.com/review/motive-review-1037136><https://www.hollywoodreporter.com/review/motive-review-1037136>
- Hugo, V. (2020). *Hunchback Of Notre Dame*. S.L.: Canterbury Classics.
- Johanson, M. (2018, April 4). Madame movie review: maid up. Retrieved July 13, 2022, from FlickFilosopher.com website: <https://www.flickfilosopher.com/2018/04/madame-movie-review-maid.html>
- Kiang, J., & Kiang, J. (2018, March 22). Film Review: “Madame.” Retrieved July 13, 2022, from Variety website: <https://variety.com/2018/film/reviews/madame-review-1202732324/>
- Lavoie, A. (2022, March 26). “Ouireham”: la fausse personne. Retrieved July 13, 2022, from Le Devoir website:

<https://www.ledevoir.com/culture/cinema/690894/cinema-ouistreham-la-fausse-personne>

Leclercq, P. (2021). *Ouistreham d'Emmanuel Carrère*. Retrieved from

<https://eduscol.education.fr/document/31948/download>

Madame (2017) - JPBox-Office. (χ.χ.). Retrieved July 13, 2022, from www.jpbox-office.com

website: <http://www.jpbox-office.com/fichfilm.php?id=17442>

Μήτσης, Χ. (2015, 18 Ιουνίου). Καθηγητής με το Ζόρι. Τελευταία πρόσβαση 13 Ιουλίου 2022, διαθέσιμο στον ιστότοπο Athinatorama.gr:

https://www.athinorama.gr/cinema/article/kathigitis_me_to_zori-2507607.html

Μήτσης, Χ. (2016, 25 Ιουνίου). Ένας Χαρισματικός Άνθρωπος. Τελευταία πρόσβαση 13

Ιουλίου 2022, διαθέσιμο στον ιστότοπο Athinatorama.gr:

https://www.athinorama.gr/cinema/article/enas_xarismatikos_anthropos_-2514955.html

Μήτσης, Χ. (2018a, September 27). Λοράν Καντέ: “Αν δεν κινηματογραφείς κάτι που σε καίει, το κοινό σίγουρα θα το καταλάβει.” Τελευταία πρόσβαση 13 Ιουλίου 2022, διαθέσιμο στον ιστότοπο Athinatorama.gr:

https://www.athinorama.gr/cinema/2530831/loran_kante_an_den_kinimatografais_kati_pou_se_kaipei_to_koino_sigoura_tha_to_katalabei/

Μήτσης, Χ. (2018b, September 27). Το Ατελιέ. Τελευταία πρόσβαση 13 Ιουλίου 2022, διαθέσιμο στον ιστότοπο Athinatorama.gr:

https://www.athinorama.gr/cinema/cinema-reviews/2530816/to_atelie/

Nour, S. (n.d.). The First 10 Films Ever to Be Based on Novels. Retrieved from

ReelRundown - Entertainment website:

<https://reelrundown.com/film-industry/The-First-10-Book-to-Film-Adaptations-in-History#:~:text=The%20first%20adaptation%20was%20Alice>

Ouistreham (film). (2022, July 6). Retrieved July 13, 2022, from Wikipedia website:

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Ouistreham_\(film\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Ouistreham_(film))

Pisacane, G. L. (2018, December 12). Lontano da qui. Film (2017). Recensione. Regia di Sara Colangelo. Con Maggie Gyllenhaal, Parker Sevak. Nelle sale dal 22 novembre 2018. Retrieved July 13, 2022, from Cinematografo website:

<https://www.cinematografo.it/recensioni/lontano-da-qui/>

Poetry: Definition and Examples | LiteraryTerms.net. (2016, January 29). Retrieved from Literary Terms website: <https://literaryterms.net/poetry/>

Rechtschaffen Michael. (2018, August 16). Review: In artful Spanish tragicomedy “The Motive,” a writer manipulates the world around him. Retrieved November 13, 2019, from Los Angeles Times website:

<https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-capsule-the-motive-review-20180816-story.html>

Santiago, L. (2018, March 29). Crítica | Madame (2017). Retrieved July 13, 2022, from Plano Crítico website: <https://www.planocritico.com/critica-madame-2017/>

Scott, A. O. (2006, November 10). Hearing Voices? It’s Just Somebody’s Imagination. *The New York Times*. Retrieved from

<https://www.nytimes.com/2006/11/10/movies/10fict.html>

Σκαλιώνη, Δ. (2018, August 27). Javier Cercas, ο μυθοπλάστης της Ιστορίας. Τελευταία πρόσβαση 10 Ιουλίου 2022, διαθέσιμο στον ιστότοπο: TO BIBΛIO ΣΤΗΝ ΕΡΤ website: <https://book.ert.gr/interviews/javier-cercas-o-mythoplastis-tis-istorias/>

Sotinel, T. (2007, January 11). “L’Incroyable Destin d’ Harold Crick.” *Le Monde.fr*.

Retrieved from

https://www.lemonde.fr/cinema/article/2007/01/11/l-incroyable-destin-d-harold-crick_854384_3476.html

Stranger Than Fiction. (n.d.). Retrieved July 12, 2022, from Box Office Mojo website:

<https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=strangerthanfiction.htm>

Swift, J. (2002a). *Gulliver's travels : with related readings*. New York, N.Y.:

Glencoe/Mcgraw-Hill.

Swift, J. (2002b). *Gulliver's travels : with related readings*. New York, N.Y.:

Glencoe/Mcgraw-Hill.

Swift, J. (2015). *Gulliver's travels*. United States: Millenium Publications.

Συμβουλίδης, X. (2015, July 22). Laurie Anderson: Δίδαξε “The Art of Falling” στο

Ηρώδειο, αποχωρώντας καταχειροκροτούμενη. Retrieved July 13, 2022, from

Athinorama.gr website:

<https://www.athinorama.gr/music/3006750/laurie-anderson-didaxe-the-art-of-falling-s-to-irodeio-apoxorontas-kataxeirokrotoumeni/>

Tedesco, L. (2018, September 28). Madame: recensione del film con Toni Collette. Retrieved

July 13, 2022, from Cinematographe.it website:

<https://www.cinematographe.it/recensioni/madame-recensione-film/>

Tedesco, L. T. (2018, August 20). Il movente: recensione del film Netflix. Retrieved July 13,

2022, from Cinematographe.it website:

<https://www.cinematographe.it/recensioni/il-movente-recensione-film-netflix/>

The Kindergarten Teacher. (n.d.). Retrieved July 13, 2022, from Box Office Mojo website:

https://www.boxofficemojo.com/title/tt6952960/?ref_=bo_se_r_1

The Kindergarten Teacher (2018) - Financial Information. (2018). Retrieved July 13, 2022,

from The Numbers website:

[https://m.the-numbers.com/movie/Kindergarten-Teacher-The-\(2018\)](https://m.the-numbers.com/movie/Kindergarten-Teacher-The-(2018))

The Motive. (n.d.). Retrieved from Box Office Mojo website:

https://www.boxofficemojo.com/movies/intl/?id=_fELAUTORTHEMOTIV01&count=ES&wk=2017W48&id=_fELAUTORTHEMOTIV01&p=.htm

Toit, R. D. (2019, January 2). Cinema: Crítica – A Educadora de Infância (2018) | Central Comics. Retrieved July 13, 2022, from central comics website:

<https://www.centralcomics.com/critica-educadora-de-infancia/>

Travers, P. (2006, November 2). Stranger Than Fiction. Retrieved from Rolling Stone website:

<https://www.rollingstone.com/tv-movies/tv-movie-reviews/stranger-than-fiction-100982/>

Verne, J. (2012). *From the Earth to the Moon & Around the Moon*. Wordsworth Edition Ltd.

Verne, J. (2013). *De la tierra a la luna*. México: Grupo Editorial Tomo.

Ward, S. (2018, September 28). “Madame”: Sydney Review. Retrieved July 13, 2022, from Screen website:

<https://www.screendaily.com/reviews/madame-sydney-review/5119182.article>

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Στο παράρτημα θα παραθέσουμε δύο ενότητες που θα βοηθήσουν τους μελλοντικούς μελετητές να αξιολογήσουν σε εύρος και βάθος τις συνδέσεις δημιουργικής γραφής και κινηματογράφου.

Στο πρώτο μέρος θα παρατεθούν 7 ακόμα ταινίες με τη δημιουργική γραφή στο επίκεντρο ή το θέμα της ταινίας. Η ανάλυσή τους ποικίλλει, καθώς ήταν οι ταινίες που τελικά δεν επελέγησαν ως χαρακτηριστικά παραδείγματα.

Στο δεύτερο μέρος θα παρατεθούν αποσπάσματα από πρωτότυπες συνεντεύξεις ή δηλώσεις συντελεστών των ταινιών, αναφορικά με το μέρος της δημιουργικής γραφής.

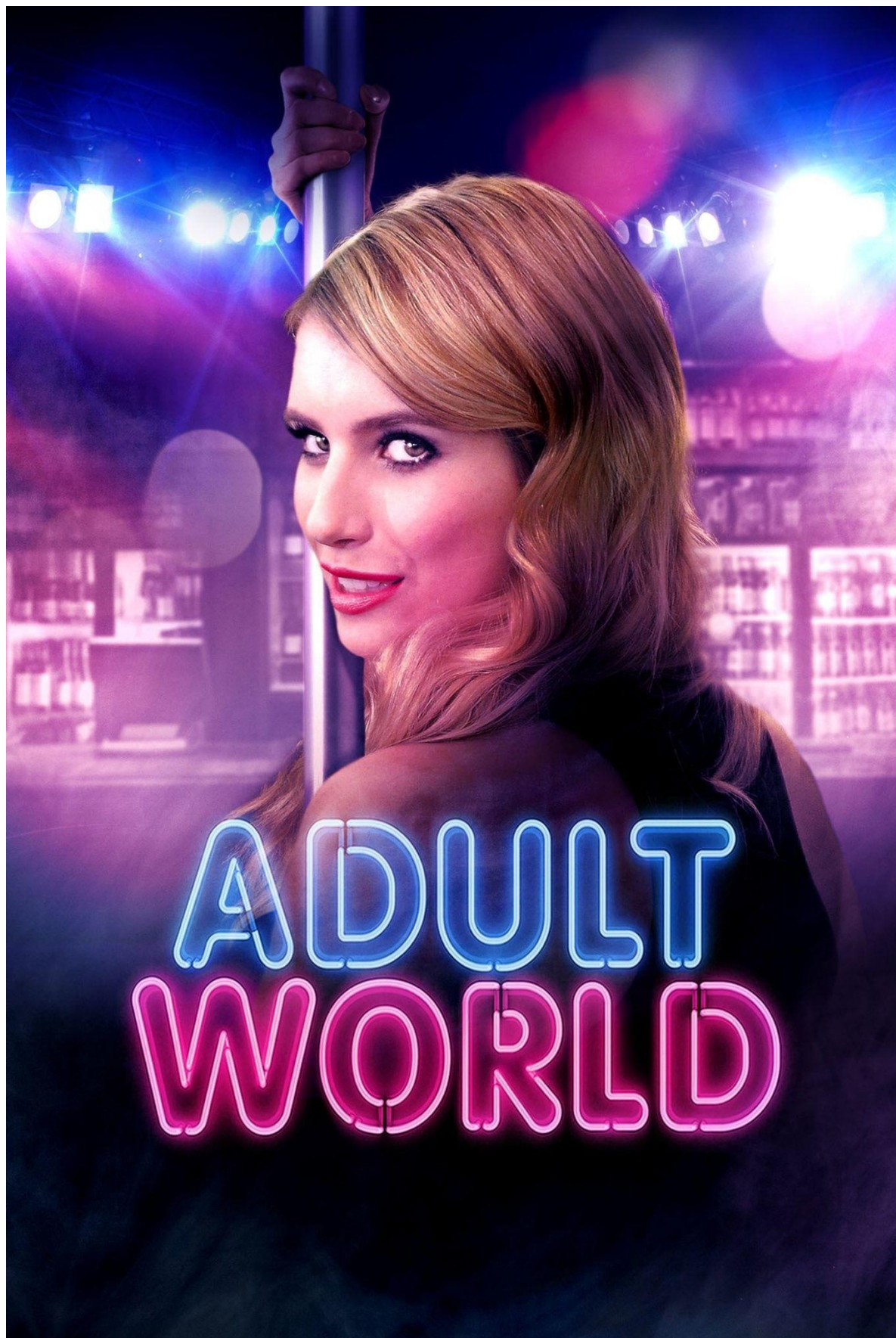
Παράρτημα

Α' - Θεωρητικό Μέρος

Ταινίες

Από την ημέρα που ξεκίνησε η ενασχόλησή μου με τη μελέτη της δημιουργικής γραφής, όλο και περισσότερες ταινίες εμφάνιζαν το θέμα. Ήδη τη χρονική περίοδο 2000-2022, όλο και συχνότερα χαρακτήρες απασχολούνται ή γίνονται το γνωστικό αντικείμενο της δημιουργικής γραφής. Εκτός από τα παραδείγματα μελέτης που θα μας οδηγήσουν σε συγκεκριμένες παρατηρήσεις, καταγράφουμε αποσπασματικά μερικές περιπτώσεις που εύκολα θα μπορούσαν να ενταχθούν στις προς μελέτη ταινίες.

- «Ακατάλληλο για Ανηλίκους» (2013)
Adult World



Μία νεαρή φοιτήτρια, η Amy Anderson (Emma Roberts) -αργότερα θα χρησιμοποιήσει το ψευδώνυμο Evelyn Renoir-, σπουδάζει δημιουργική γραφή και είναι

πεπεισμένη ότι θα κερδίσει τον χώρο που της αναλογεί στην επιτυχία. Συχνά συμμετέχει σε διαγωνισμούς ποίησης, χωρίς όμως επιτυχία, χάνοντας αρκετά χρήματα για τις συμμετοχές που υποβάλλει. Η θέση της στον χώρο των γραμμάτων δεν είναι σπαρμένη με ροδοπέταλα. Το κορίτσι που συχνά αυτοπροσδιορίζεται (και ενίοτε ετεροπροσδιορίζεται) ως ποιήτρια και περιμένει ο κόσμος γύρω της να την αναγνωρίσει ως μεγάλο ταλέντο της εποχής της, έχει να αντιμετωπίσει όμως πραγματικά προβλήματα, ενόσω οι γονείς της αποφασίζουν να της κόψουν το επίδομα, γνωστοποιώντας της ότι το χρέος για το φοιτητικό δάνειό της είναι 90.000\$. Για να ζήσει και να πετύχει τον στόχο της, αφού οι γονείς της δεν τη στηρίζουν ξανά «μέχρι να πάρει το Πούλιτζερ», όπως χαρακτηριστικά θα της πουν, ίσως και για να εμπνευστεί, πιάνει δουλειά σε ένα sex shop -ίσως πάλι να βρίσκεται εκεί απλώς γιατί είναι ο μοναδικός χώρος για να ενηλικιωθεί. Στο Adult World (όπως ονομάζεται το κατάστημα) γίνεται και η είσοδος της σε μια κάποια ενηλικίωση και ωρίμανση. Η ιδιοκτήτρια του μαγαζιού, Mary Ann (Cloris Leachman), θα τη συστήσει στον Josh (Chris Riggi), έναν χιουμορίστα γοητευτικό νέο που τελικά έχει πολύ περισσότερη ικανότητα στη δημιουργική γραφή από την ίδια· σε στιγμή φτιάχνει ιστορίες με το τι ίσως συμβαίνει στους πελάτες του μαγαζιού και τις αφηγείται σα να είναι πραγματικά περιστατικά, όπως φαίνεται και στον ακόλουθο διάλογο με την Amy:

- Αστυνομικοί ψωνίζουν σε αυτό το κατάστημα;
- Βέβαια. Όπως όλοι.
- Ναι, αλλά είναι αστυνομικοί...
- Και τι με αυτό; Δε κάνουν κάτι παράνομο.
- Ναι, αλλά είναι πρόσωπα εξουσίας που με αυτήν την πράξη συμμετέχει στην υποδούλωση των γυναικών.
- Η γυναίκα του ήταν σε ένα ατύχημα σε αλεξιπτωτισμό ελευθέρως πτώσεως. Έπεσε από τα 10.000 πόδια ύψος και το αλεξίπτωτό της δεν άνοιξε. Είναι σε κώμα 2 χρόνια. Αυτός νοικιάζει πορνό για να μείνει πιστός σε εκείνη μέχρι να την πάρει ο θάνατος.

Φυσικά και κάνει πλάκα. Ο Josh όμως καταλαβαίνει πόσο σημαντικό είναι για την Amy να ανήκει σε αυτό το ποιητικό κάπου, για αυτό και αργότερα θα της χαρίσει το «Γράμματα σε Έναν Νεαρό Ποιητή» του Rainer Maria Rilke.

- Μάλλον θα το έχεις διαβάσει πολλές φορές.
- Όχι, δεν το έχω διαβάσει.

Όταν καταλαβαίνει ότι η ανάγκη της να γράψει ποίηση δεν πηγάζει από ρεαλιστική αναγκαιότητα, θα πάρει ένα πορνοπεριοδικό από αυτά που πουλάνε στο μαγαζί, το Le Passion, και, προσπαθώντας και να τη φέρει στην πραγματικότητα, και να την κάνει να πλησιάσει το όνειρό της από άλλη δίοδο (κάτι που αυτή θα κάνει με αρκετή επιτυχία κλείνοντας συμβόλαιο συνεργασίας), θα της πει:

- «Ζητείται ερωτικό κείμενο γραμμένο από γυναίκα για τις ερωτικές της εμπειρίες». Ξέρω. Δεν είναι το Harper's Bazaar ή το New Yorker, αλλά είναι μια κάποια συγγραφή. Σωστά;

Κανείς δεν καταλαβαίνει τον λόγο που μια wannabe ποιήτρια πιστεύει τόσο θερμά στο ταλέντο της ενώ όλα δείχνουν ότι δεν θα τα καταφέρει στον ανταγωνιστικό χώρο των γραμμάτων και των τεχνών, ούτε καν η τραβεστί πελάτισσα του μαγαζιού Rubia (Armando Riesco), που, εκτός από προσωπική κομμώτρια του Josh, σύντομα θα τη φιλοξενήσει όταν βρεθεί δίχως στέγη.

- Πληρώνεις μήπως τα δίδακτρα για σχολή ομορφιάς;
- Παρακαλώ;
- Γιατί δουλεύεις σε ένα πορνομάγαζο στο κέντρο της πόλης;
- Είμαι ποιήτρια! (...) Θα εκδοθώ πολύ σύντομα.
- Το να γράφεις βλακείες για τους πλούσιους, όπως το «Καινούριο Χιόνι», δεν είναι τέχνη. Αυτό είναι το αγαπημένο μου χαϊκού.

Η ίδια τραβεστί θα δώσει αργότερα τη λύση στο πρόβλημα της Amy για τον δρόμο που πρέπει να διαλέξει:

- Το «για πάντα» αποτελείται από πολλά «τώρα». Το είπε η Emily Dickinson, σκύλα!

Το μαγαζί είναι ένας μικρόκοσμος ποιητικής καθημερινότητας που ξεπερνά τη φαντασία. «Η ποίηση είναι ένα είδος λογοτεχνίας που βασίζεται στην αλληλεπίδραση λέξεων και ρυθμού. Χρησιμοποιεί συχνά (προσδιορισμένο) ρυθμό και μέτρο -ένα σύνολο κανόνων που διέπουν τον αριθμό και τη διάταξη των συλλαβών σε κάθε στίχο. Στην ποίηση οι λέξεις συνδέονται μεταξύ τους για να σχηματίσουν ήχους, εικόνες και ιδέες που μπορεί να είναι πολύ περίπλοκες ή αφηρημένες για να περιγραφούν με αμεσότητα καταστάσεις. Η ποίηση κάποτε γραφόταν σύμφωνα με αρκετά αυστηρούς κανόνες στο μέτρο και τον ρυθμό και κάθε πολιτισμός είχε τους δικούς του κανόνες. (...) οι σύγχρονοι ποιητές συχνά καταργούν εντελώς τους κανόνες. (...) Αυτά τα ποιήματα, ωστόσο, έχουν ακόμα ρυθμική ποιότητα και επιδιώκουν να δημιουργήσουν ομορφιά μέσα από τα λόγια τους». («Poetry: Definition and Examples» | LiteraryTerms.net, 2016).

Ελλείπει πραγματικής ανακούφισης από το άγχος της απόρριψης αλλά και διόδου στον χώρο της ποίησης, κατσκώνεται σε άλλοτε σπουδαίο ομότεχνό της με το καλλιτεχνικό ψευδώνυμο Rat Billings -ή αλλιώς Richard Simmons- (John Cusack) για mentoring. Οι συμβουλές του είναι συχνά κακοπροαίρετες και κακοτράχαλες, η Amy όμως δεν σταματά να γοητεύεται για τον χρόνο που της αφιερώνει:

- Πώς νιώθεις με την αποτυχία σαν έννοια, γιατί -ξέρεις- όλοι οι καλοί στις μέρες μας είναι αποτυχημένοι.
- Έχω αποτύχει πολλές φορές.
- Καλό αυτό! Συνέχισε να αποτυγχάνεις. Ο Samuel Beckett είπε: «Αν θες να κάνεις τέχνη, πρέπει να αποτύχεις», οπότε η δουλειά του καλλιτέχνη είναι να αποτύχει σωστά.

Ο ίδιος όμως έχει αποτύχει και σαν ποιητής και σαν εκπαιδευτικός, με τελευταία πραγματικά καλή ποιητική δουλειά του στα 18 του χρόνια και πολλαπλούς συμβιβασμούς στις διδασκαλίες του. Σε τηλεφώνημα ανωτέρου του, θα απαντήσει:

- Μου λες ότι (οι φοιτητές μου) δεν μπορούν να αντέξουν λίγη κριτική χωρίς να το μαρτυρήσουν στον πρύτανη; Καλά, θα κάνω ό,τι μου πεις.

Καθώς τον πιέζει να την αποδεχτεί ως ποιήτρια και γυναίκα, αυτός θα την αποκαλέσει Sneakers (γλυκό αγορασμένο από τα ευρείας κατανάλωσης), εκείνη θα του διαβάσει μεθυσμένη ένα ποίημα που έγραψε για αυτόν και στη συνέχεια θα ξεράσει πάνω στο -πραγματικά- υπερφίαλο ποίημά της.

- Ήσουν τόσο μικρός όταν έγινες διάσημος, εσύ και ο Ρεμπώ· τόσο ταλαντούχοι και μικρότεροι από ό,τι είμαι εγώ σήμερα.
- Η δόξα είναι η μεγάλη πανούκλα της γενιάς σου, μικρή μου!

Το δώρο του στα γενέθλιά της θα βασιστεί στο παραπάνω· είναι η συμμετοχή ενός ποιήματός της στην ανθολογία που επιμελείται με τίτλο «Σκατένια Ποίηση – Μια Ανθολογία Κακών Στίχων».

- Είναι ένα βιβλίο που θα λατρέψουν οι κάγκουρες, όπως και οι φλώροι.
- Θα διαβάζουν τη δική μου ποίηση όταν χέζουν;
- Είπες ότι ήθελες να εκδοθείς, έτσι δεν είναι; Νομίζεις ότι και εγώ το χαίρομαι; Αυτό το βιβλίο θα ξεπεράσει τις πωλήσεις όσων έχω γράψει.

Η έννοια του καλλιτέχνη, του ποιητή, του συγγραφέα, του εκπαιδευτικού συγχέονται σε αυτήν τη βασισμένη στο δίπολο «ενήλικας/έφηβος» ιστορία, που προσεγγίζεται μέσω μιας μετριοπαθούς ματιάς στο American Dream. Τι είναι η ποίηση; Σε βρίσκει όταν την ψάχνεις και χάνεται όταν τη βρίσκεις; Ερωτήματα που δεν θα απαντηθούν γιατί απλά δεν έχουν τεθεί ποτέ ξεκάθαρα στην ταινία. Ίσως όμως η ματιά της ταινίας στην ποίηση να είναι αυτή η επαναλαμβανόμενη στην αρχή και το τέλος της ταινίας σεκάνς, όπου η Amy θα προκαλέσει ασφυξία στον εαυτό της μέσα σε μια σακούλα του μαγαζιού όπου δούλευε. Το κοινό μπορεί να διακρίνει μόνο τη μισή λογοτύπηση, μόνο τη λέξη adult. Η μετάβαση του εφήβου στην ενηλικίωση είναι σαν του μαθητή στον ενδιάμεσο κόσμο που θα συναντήσει πριν διδάξει, την πραγματική δημιουργία.

- «Καθηγητής με το Ζόρι» (2014)
(The Rewrite)



Πληγωμένος και βραβευμένος με Όσκαρ σεναριογράφος που ζητά -και δεν βρίσκει- μια δεύτερη ευκαιρία, θα αναλάβει τη θέση καθηγητή σε επαρχιακό κολέγιο ελλείψει άλλης εργασίας. Το μπλαζέ ύφος του θα γίνει ακόμα πιο ενοχλητικό όταν θα αρχίσει να δείχνει

πόσο έχει βαρεθεί να αναφέρονται όλοι στη σπουδαιότητα της πολυβραβευμένης ταινίας του. Στο πλαίσιο των μαθημάτων θα συνάψει σχέση με μια μαθήτριά του και θα γοητευτεί από την αγωνιστική συμπεριφορά μιας άλλης μεγαλύτερης γυναίκας που μεγαλώνει τα παιδιά της και προσπαθεί, περισσότερο από το να πετύχει, να κατανοήσει την ουσία της εκπαιδευτικής διαδικασίας της δημιουργικής γραφής. Όπως παρατηρεί και ο Χρήστος Μήτσης: «Αν δραματοποιούσε κάποιος τη ζωή του σεναριογράφου Κιθ Μάικλς, στην πρώτη πράξη θα περιέγραφε την καθιέρωσή του στο χολιγουντιανό στερέωμα, επικυρωμένη με ένα Όσκαρ. Η δεύτερη θα αφορούσε την απώλεια έμπνευσης και τη σταδιακή περιθωριοποίησή του, εκεί όπου τον συναντά η ταινία του Μαρκ Λόρενς, αφηγούμενη την τρίτη και σημαντικότερη πράξη του δράματος: πώς δηλαδή ο άνεργος εδώ και καιρό Μάικλς αναγκάζεται να δεχτεί μια δουλειά καθηγητή σεναριογραφίας σε ένα κολέγιο της πολιτείας της Νέας Υόρκης, αφήνοντας την ηλιόλουστη Καλιφόρνια για τη συννεφιασμένη επαρχία της ανατολικής ακτής» (Μήτσης, 2015). Αυτά όμως δεν συμβαίνουν γιατί η ταινία τα θεωρεί δεδομένα καταλήγοντας σε μια συμβατική καταγραφή της ψυχосύνθεσης του ήρωα, ενώ παράλληλα οι ενσυνείδητα υποφωτισμένες σελίδες της εκπαιδευτικής διαδικασίας στερούν την τόλμη -και την απάντηση- στα τρία ερωτήματα που θα τεθούν ανάμεσα από τις ιστορίες των ηρώων:

Τελικά το ταλέντο μάς ακολουθεί σε όλη μας τη ζωή;

Διδάσκεται η γραφή και η παρατήρηση;

Από ποια υλικά είναι φτιαγμένη η προσωπική ευτυχία;



Σε νεαρό και ταλαντούχο σεναριογράφο (Chris Evans) θα ανατεθεί να γράψει μια ρομαντική κωμωδία καταστάσεων, ή αισθηματική ταινία, όπως του αποσαφηνίζει ο Brian (Anthony Mackie), με θέμα τον έρωτα, και προκαθορισμένο cast την Ashley Tisdale από το

«High School Musical» και τον Matthew Morrison από το «Glee». Όντας φύσει/θέσει αρνητικός στην ύπαρξη του φτερωτού θεού, όταν θα εμφανιστεί η κατάλληλη γυναίκα (Michelle Monaghan), αλλάζει στάση ζωής και από μποέμ καλοπερασάκιας θα γίνει μαλθακός καληνυχτάκιας. Άραγε το προσωπικό βίωμα θα γίνει εφιαλτήριο για να γράφει καλύτερα ή έστω για να κάνει τη ζωή του να μοιάζει με σενάριο;

Στην ταινία η δημιουργική γραφή εμφανίζεται με τρεις τρόπους:

-Την εσωτερική φωνή του σεναριογράφου, που επιλέγει σε όποιες ιστορίες του αφηγούνται να φαντάζεται τον εαυτό του πρωταγωνιστή, αντιστροφή του μοντέλου του συγγραφέα που γράφει για τον εαυτό του σε όλους τους χαρακτήρες.

-Τη βιωματική εμπειρία που -ίσως- θα εντάξει στο σενάριο που έχει κληθεί να γράψει.

-Μέσα από τη λέσχη συγγραφής που αποτελείται από τον Lyle (Martin Starr), τη Mallory (Aubrey Plaza), τον Samson (Luke Wilson) και τον Scott, για τον οποίο θα μιλήσουμε εκτεταμένα. Ο φίλος του και μέλος της λέσχης συγγραφής Scott (Topher Grace) θα έρθει κοντά του μέσα από δύο βιβλία, τα «Έρωτας στα Χρόνια της Χολέρας» και «100 Χρόνια Μοναξιάς» του Gabriel García Márquez. Και τα δύο τα χαρίζει στη διάρκεια της ταινίας στον πρωταγωνιστή (που παραμένει χωρίς όνομα). Το πρώτο είναι ένα βιβλίο που αφήνει σε διάφορα σημεία της πόλης με την ελπίδα να το πάρει κάποιος τυχαίος και να το διαβάσει αφού είναι το αγαπημένο του βιβλίο (στην πορεία της ταινίας θα δούμε οπτικοποιημένο απόσπασμα εμπνευσμένο από το βιβλίο με τους χαρακτήρες της ταινίας να το ερμηνεύουν) και το δεύτερο διευκρινίζοντας στον κεντρικό χαρακτήρα ότι δεν πρέπει να βγάζει συμπεράσματα από τον τίτλο.

Στον σχολιασμό μας εστιάζουμε αποκλειστικά στην ομάδα που λειτουργεί σα λέσχη δημιουργικής γραφής για επαγγελματίες.

Ήδη από τη γνωριμία τους με το κοινό πραγματεύονται το θέμα του έρωτα μέσα από σημαντικούς συγγραφείς και συμπεραίνουν πως «η όλη ιδέα του έρωτα είναι κάπως ουτοπική και ξεπερασμένη».

- Η ευτυχία και ο γάμος δεν συνυπάρχουν (...) για αυτόν τον λόγο αυτοκτόνησε ο Ρωμαίος.

- Ο Ρωμαίος έθεσε τα σταθερά πρότυπα στον έρωτα.

- Ο Σαίξπηρ δεν ήξερε τίποτα για τον έρωτα. Ο τύπος είχε σεξουαλικές αποκλίσεις. Δεν άντεχε να μην ακουμπά τον εαυτό του. Γι' αυτό τον λένε έτσι.

Όλος αυτός ο διάλογος καταλήγει σε ένα παιχνίδι λέξεων με παρηγήσεις ονομάτων συγγραφέων όπως τον Thomas Hardy (παραπομπή στη στύση), τον Charles Dickens (παραπομπή στο πέος), τον Henry Wadsworth Longfellow (παραπομπή στα «μακριά» γεννητικά όργανα), τον E. E. Cummings (παραπομπή στην εκσπερμάτιση), τον John Updike (παραπομπή στις λεσβίες), τη Margaret Atwood (παραπομπή στη στύση), τον Dean Koontz (παραπομπή στις κραιπάλες με αλκοόλ) και τον Honoré de Balzac (παραπομπή στους όρχεις). Για την ομάδα «όλοι αυτοί οι συγγραφείς (εξ ονόματος) ήταν λυσσασμένοι για σεξ». Οι αντιπαραθέσεις συνεχίζονται μέχρι να ολοκληρωθούν με την τελειωτική φράση «Ο έρωτας είναι αυτό που συνεχίζει να σε ξεσκίζει αφότου το σεξ έχει προ πολλού εκλείψει.»

Και η δεύτερη σεάνς της ομάδας, αυτή τη φορά σε ένα μπόουλινγκ, έχει πάλι θέμα τον έρωτα και τις διαφωνίες των μελών της, η βασική διαφορά είναι ότι τώρα ο μέγας αρνητής του έρωτα που θεωρούσε ότι είχε να ερωτευτεί από την παιδική ηλικία, μάλλον δαγκώνει τη λαμαρίνα. Η κατάληξη αυτής της κουβέντας είναι προβλεπόμενη, όπως και οι ερωτικές ιστορίες ανθρώπων που είναι αρνητές του έρωτα: «Λυπάμαι που δεν πιστεύω στο παραμύθι (του έρωτα) αλλά η ιδέα που έχετε για το πώς ερωτεύεσαι είναι αυτό που λένε οι μαγκούφηδες μεταξύ τους για να δικαιολογούν στον εαυτό τους πώς το αντέχουν». Σε προσωπικό διαξιφισμό του κεντρικού χαρακτήρα με τον Scott θα επισημανθεί μια συγγραφική αναφορά: «Επειδή διάβασες τον «Έρωτα στα Χρόνια του Κίτρινου Πυρετού»,

μην τα παρουσιάζεις όλα υπερρομαντικά». Φυσικά είναι η αναφορά στο βιβλίο που προείπαμε του Márquez, που ο κεντρικός χαρακτήρας ακόμα δεν είχε διαβάσει.

Η μελέτη και οι συζητήσεις γύρω από τον έρωτα, το σεξ και τις διαφωνίες γιγαντώνεται σε μια πραγματικά χαλαρή και μεν αλλά αντιπαράθεση δε.

- Η σεξουαλική ένταση μπορεί να θολώσει το μυαλό του ανθρώπου. Όταν αναλαμβάνει το πέος, ο εγκέφαλος σταματάει να λειτουργεί.
- Ακόμα... αυτό συζητάμε;
- Και οι δυο πλευρές.
- Είναι από τα βασικά θέματα που απασχολούν τους συγγραφείς.
- Οι γυναίκες θέλουν ρομαντισμό, οι άντρες οργασμό. Με έναν καλό οργασμό, ο άντρας παίρνει όλες τις απαντήσεις που θέλει. Κάθε μια.
- Συγνώμη. Στ' αλήθεια πιστεύουν οι άντρες ότι το σεξ είναι η απάντηση στα πάντα;
- Ναι.

Αυτή η στιχομυθία θα ολοκληρωθεί με την αφήγηση μιας ερωτικής ιστορίας που αντιπαραθέτουν οι Samson και Lyle. Η πρώτη λαμβάνει χώρα στο παρελθόν με έναν υπηρέτη που γίνεται μοναχός, η δεύτερη με έναν αστροναύτη. Ο δεύτερος υποστηρίζει ότι η ιστορία του είναι ίδια με αυτή του πρώτου, υπογραμμίζοντας πως οι ερωτικές ιστορίες καταπιάνονται με τη σιωπή και την ασφυξία που προκαλεί στον ερωτευμένο να μην εκφράζεται.

Αυτές οι συζητήσεις αλλά και τα προσωπικά βιώματα επιτρέπουν στον κεντρικό ήρωα να ολοκληρώσει το σενάριο, αλλάζοντας συχνά πυκνά ιδιότητες και χαρακτηριστικά στους ερωτευμένους πρωταγωνιστές της ιστορίας του. Παράλληλα, οι αλληπάλληλες φαντασιώσεις του που του επιτρέπουν να βλέπει με ύλη και οστά σε όσα του αφηγούνται τον εαυτό του και το αντικείμενο του πόθου του ως καθρέφτισμα, είναι μια ξεκάθαρη αντιπαραβολή τριών αρχών της δημιουργικής γραφής: να γράφεις πάντα για πράγματα που γνωρίζεις, να εμπνέσαι από εμπειρίες και ιστορίες των φίλων σου, να διαβάζεις βιβλία.

Αυτό που μας μένει από τις συναντήσεις της ομάδας, είναι μια φράση που ακούμε από τον πρωταγωνιστή με την εσωτερική φωνή του σε πρώτο πλάνο: «Ένα πράγμα πρέπει να ξέρετε για τους συγγραφείς, δεν είμαστε καλοί στο να υποφέρουμε μόνοι· για αυτό το λόγο γράφουμε· για αυτό φτιάχνουμε μικρές ομάδες».

AKA
(La Vie Très Privée de Monsieur Sim)



Η μεταφορά του μυθιστορήματος του Βρετανού Τζόνθαν Κόου, αν και φαινομενικά δεν έχει καμία σχέση με τον χώρο της δημιουργικής γραφής, όπως θα προδώσει και το τέλος της ταινίας είναι άμεσα συνυφασμένο. Χωρίς κάτι να τον κρατάει στο σπίτι του αφού είναι

χωρισμένος, χωρίς φίλους, αποξενωμένος από τον πατέρα του και την όρη του, θα δεχτεί επαγγελματική πρόταση να γίνει πλασιέ σε όλη τη γαλλία μιας επαναστατικής οδοντόβουρτσας.

Άλλα σημεία «δημιουργικότητας» στη μεταφορά υπογραμμίζονται από τον Χρήστο Μήτση: «Πολυδιαβασμένος και πολυβραβευμένος λογοτέχνης, ο Βρετανός Τζόναθαν Κόου («Τι ωραίο πλιάτσικο», «Το σπίτι του ύπνου», «Σαν τη βροχή πριν πέσει») έχει δει μόλις δύο από τα έντεκα μυθιστορήματά του να μεταφέρονται στο σινεμά. Ο κύριος λόγος είναι πως το ιδιαίτερο, ευφάνταστο και σατιρικό χιούμορ του λειτουργεί απόλυτα στο χαρτί και πολύ λιγότερο στη μεγάλη οθόνη, όπου το λεκτικό παιχνίδι πρέπει να μετατραπεί σε οπτική δράση. Τρανή απόδειξη η απόπειρα του Μισέλ Λεκλέρκ (Σεζάρ σεναρίου για το «Πες μου τ' Όνομά σου») να διασκευάσει κινηματογραφικά τον «Ιδιωτικό βίο του Μάξουελ Σιμ», ένα μελαγχολικά αστείο, αλλά σαφώς έλασσον μυθιστόρημα του Κόου που εκδόθηκε το 2010. Σε αυτό κυριαρχεί το θέμα της σύγχρονης κοινωνικής αλλοτρίωσης και της παντελούς έλλειψης επικοινωνίας, προβλήματα που βασανίζουν τον loser Φρανσουά (και όχι Μάξουελ, όπως στο βιβλίο και... στον ελληνικό τίτλο της ταινίας!) Σιμ» (Μήτσης, 2016b).

- «Μπομπ Σφουγγαράκης: Έξω απ' τα Νερά του» (2015)
(The SpongeBob Movie: Sponge Out of Water)



Στο δεύτερο μέρος της κινηματογραφικής μεταφοράς του Μπομπ Σφουγγαράκη Τετραγωνοπαντελονή, η δημιουργική γραφή έχει διπλό ρόλο. Από τη μία, η κλοπή ενός

βιβλίου από τον Μπεργκερογένη πειρατή και η αφήγηση αυτής της ιστορίας στους γλάρους, θα ζωντανέψει στο βυθό, όπως οι σκέψεις και οι προβληματισμοί ενός μαθήματος δημιουργικής γραφής που τελικά μετουσιώνονται σε ιστορίες. Όσο ο Μπεργκερογένης θα επιλέγει να βάλει ένα τέλος πριν φτάσει στην τελευταία σελίδα του βιβλίου ή θα επανεγγράφει μέρη της ιστορίας, το παραμύθι που ζωντανεύει μπροστά στα μάτια των γλάρων αλλά και τα δικά μας, θα βάζει σε μελά τους ήρωες του βυθού του Μπικίνι. Στην ιστορία που αφορά τον Μπομπ και την κλοπή της συνταγής της Καβουροπάτι (γνωστού και αγαπητού μπεργκερ που αποτελεί τη βασική τροφή όλων των πλασμάτων του υποβρυχίου κόσμου) από τον Πλανγκτόν, θα δημιουργούνται προβλήματα και αναχρονισμοί που δεν θα επιτρέπουν την ισορροπία στον υποθαλάσσιο κόσμο. Οι δυσδιάστατοι χαρακτήρες λοιπόν, θα αποκτήσουν και τρίτη διάσταση κυριολεκτικά όταν αποφασίσουν να βγουν στον έξω κόσμο για να λύσουν το μυστήριο.

Η τροπή της εξωϋδάτινης απόβασης και η αυθυπαρξίας fiction ηρώων στον έξω κόσμο, σε συνδυασμό με τις σελίδες που γράφονται σε αυτό το βιβλίο ζωής και αλλάζουν τις ζωές των επίπλαστων αλλά και μη δραματοποιημένων χαρακτήρων κάνει αυτή την ταινία ου Μπομπ, μια ενδιαφέρουσα μελέτη της δημιουργικής γραφής με κεντρικό άξονα ότι οι ιστορίες υπάρχουν μόνο όταν κάποιος επιλέξει να τις γράψει στο χαρτί, όπως και ότι οι ήρωες αποκτούν ζωή, ύπαρξη και προσωπικότητα όταν ολοκληρώσουν επιτυχώς τους στόχους τους.

- «Ένας Χαρισματικός Άνθρωπος» (2016)
(Genius)

COLIN FIRTH JUDE LAW NICOLE KIDMAN AND LAURA LINNEY



GENIUS



NICHOLAS BARBER, BBC

Ο Μαξ Πέρκινς που ήδη είχε συνεργαστεί με κολοσσούς Έρνεστ Χέμινγουεϊ και Σκοτ Φιτζέραλντ, θα γνωρίσει τον Τόμας Γουλφ και με την ιδιότητα του επιμελητή θα βοηθήσει στην ανάδειξη μιας από τις κορυφαίες προσωπικότητες των γραμμάτων και των τεχνών του 20^{ου} αιώνα. Μαζί θα συνεργαστούν στο βιβλίο του *O Lost* που μετά από επεξεργασία θα γίνει το εμβληματικό *Look Homeward, Angel* (Γύρνα Σπίτι, Άγγελε μου). Το βιβλίο δημοσιεύεται έντεκα μέρες πριν το χρηματιστηριακό κραχ του 1929, μετά από πολύμηνες επίπονες διορθώσεις, επανεγγραφές κλπ. «Ο Γουλφ ήταν ένας λογοτεχνικός κυκλώνας που σάρωσε τα αγκυλωμένα συγγραφικά ταμπού και επηρέασε όσο λίγοι τις επόμενες γενιές Αμερικανών μυθιστοριογράφων, από τον Τζακ Κέρουακ και τον Χάντερ Τόμσον έως τον Φίλιπ Ροθ. Ένα μεγάλο ταλέντο που έζησε γρήγορα και πέθανε νέος, στα 38 του μόλις χρόνια, αντικείμενο του βιογραφικού «Max Perkins: Editor of genius» του Σκοτ Μπεργκ. (...) Ο χαμηλότονα σοφός εκδότης και ο ασυγκράτητα χαρισματικός συγγραφέας, που ο ένας αγαπά όσο και ζηλεύει τον άλλον, αποτελούν τις «αντίπαλες» (ή συμπληρωματικές;) στάσεις ζωής τις οποίες η νοσταλγική, υπερβολικά κρατημένη αυτή βιογραφία φέρνει σε αντιπαράθεση.»^(Μήτσης, 2016a)

Η Olivia Dejazet (Marina Foïς), καθηγήτρια σε εργαστήρι δημιουργικής γραφής με εφήβους στη Νότια Γαλλία, θα φωτίσει -χωρίς να καθαγιάσει- τις σκοτεινές πτυχές της ζωής των μαθητών της μέσα από τα μαθήματα και τις συζητήσεις τους. Ανάμεσα στους μαθητές της βρίσκεται και ο Antoine (Matthieu Lucci), ένας θαρραλέος και συγκρουσιακός νέος που κάνει παρέα με ακροδεξιά στοιχεία.

«Στην πέμπτη σεναριακή συνεργασία του με τον Ρομπέν Καμπιγιό, τον δημιουργό του «120 Χτύποι το Λεπτό», ο Καντέ ακτινογραφεί τη σύγχρονη γαλλική νεολαία, χωρίς διάθεση να αποκρύψει τη σαγηνευτικά σκοτεινή πλευρά της. Βάζοντάς την απέναντι από τις καλοπροαίρετες μα σκουριασμένες ιδέες της αστικής Γαλλίας και μπροστά από ένα πολιτικοκοινωνικά φορτισμένο φόντο (το βιομηχανικό παρελθόν της πόλης), μεταφέρει στην οθόνη ένα ζωντανό κομμάτι της διάπυρης ευρωπαϊκής καθημερινότητας» (Μήτσης, 2018b).

Για το θέμα της ταινίας και την πηγή έμπνευσης, ο σκηνοθέτης θα πει «Πριν 20 χρόνια, όταν τα ναυπηγεία στη Λα Σιοτά, όπου γυρίστηκε η ταινία, έκλεισαν, ο δήμος προσέφερε στους νέους ένα workshop πάνω στο ένδοξο παρελθόν της πόλης. Μια προσπάθεια να διατηρηθεί η μνήμη και να σχολιαστεί το χθες μέσα από τα μάτια του αύριο, της νέας γενιάς. Σήμερα κάτι τέτοιο δεν θα ενδιέφερε κανέναν, αλλά η ιδέα του workshop μου άρεσε και την προσάρμοσα στην δημιουργική γραφή και ειδικότερα στο αστυνομικό μυθιστόρημα (...) Σε ρεαλιστικό επίπεδο, νομίζω πως περισσότερο ενδιαφέρει τους 18άρηδες να γράψουν, όπως και να διαβάσουν, μια αστυνομική περιπέτεια ή μια ιστορία μυστηρίου παρά ένα κοινωνικό μυθιστόρημα. Μετά είναι και το ότι αυτού του είδους η λογοτεχνία είναι εξόχως αφηγηματική, έχει σαφείς κανόνες και μια αυστηρότητα δομής που την κάνουν πιο εύληπτη και πιο «καθαρή». Είναι εύκολο να καταλάβεις πως λειτουργεί, όχι όμως και να γράψεις ένα αξιόλογο ή έστω απλά ενδιαφέρον crime novel» (Μήτσης, 2018a) .

Γιατί όμως διαλέξαμε τις παρακάτω ταινίες και όχι όσες αναφέραμε; Όλοι οι παραπάνω χαρακτήρες, σε αντίθεση με αυτούς που θα ακολουθήσουν, έχουν τη δημιουργική γραφή ως συμπληρωματικό στοιχείο της δράσης τους (ακόμα και στο Ατελιέ, η πόλη και η ιστορία της είναι σε πρώτο πλάνο με τη νέα γενιά σε δεύτερο).

Β' - Δημιουργικό Μέρος

Πρωτότυπες συνεντεύξεις

Οι συντελεστές των ταινιών, μέσω των δηλώσεων τους, συχνά, δίνουν ξεχωριστό νόημα στις λεπτομερείς της δημιουργικής διαδικασίας που βίωσαν. Σαφώς αφήνουν τα περιθώρια στο κοινό να νιώσει, να προβληματιστεί και να εκφραστεί με αφορμή την ταινία, ωστόσο αξίζει να δούμε και τις προθέσεις, τις σκέψεις και τις επιδιώξεις των δημιουργών και των συντελεστών. Παραθέτω λοιπόν, αποσπάσματα από 10 πρωτότυπες αποκλειστικές συνεντεύξεις συμμετεχόντων σε μια προσπάθεια να φωτιστούν καλύτερα τα στοιχεία δημιουργικής γραφής στις εξεταζόμενες ταινίες.

Juliette Binoche, πρωταγωνίστρια του «Ανάμεσα σε δύο κόσμους»,

-Πόσο δύσκολο ήταν για εσάς να μάθετε και να κατανοήσετε αυτές τις δυναμικές γυναίκες;

-Δεν ήταν δύσκολο να τις καταλάβω. Ευτυχώς, μιλούν πολύ εύκολα για το τι συμβαίνει στη ζωή τους και τους αρέσει να μοιράζονται όσα συμβαίνουν στην καθημερινότητα τους εκεί [στη δουλειά], στο σπίτι, ξέρεις... στις οικογενειακές ζωές τους επίσης, ήταν πολύ γενναιόδωρες με αυτόν τον τρόπο. Μερικές φορές ίσως ήταν πιο δύσκολο το να τις σταματήσουμε όταν μιλούσαν για τη ζωή τους! Αλλά είναι αλήθεια ότι πρώτα απ' όλα ήταν το βιβλίο. Όταν διάβαζα το βιβλίο, είχα καθαρή εικόνα για το τι αντιμετωπίζουν τους, και πως πρέπει να τρέξουν σαν τρελές για να εργαστούν μία ώρα εδώ, δύο ώρες εκεί, περπατώντας ώρες ολόκληρες, διανύοντας χιλιόμετρα με πόνους στα γόνατα. Είναι κάτι πολύ απαιτητικό και κουραστικό.

Το καταλαβαίνεις αυτό στο βιβλίο, αλλά και μιλώντας μαζί τους, σου λένε πραγματικά τι συμβαίνει και για την έλλειψη σεβασμού από τους ανθρώπους -το ότι αυτοί δεν τραβάνε το καζανάκι και αυτές αισθάνονται ταπεινωμένες από αυτό. Πρέπει να ασχοληθούν με μια ανθρώπινη συμπεριφορά περιφρονητική γι' αυτές ή αδιάφορη για το τι συνεπάγεται για εκείνες.

Έτσι, η πρόκληση ήταν να βρούμε στην ταινία έναν τρόπο να μιλήσουμε γι' αυτό χωρίς να ηθικολογούμε ή να το υπερτονίζουμε, αλλά απλώς να είμαστε ειλικρινείς σε αυτό που περνούν για να καταλάβει ο κόσμος τι συμβαίνει.

Η μεγάλη φιλοδοξία για μένα σε αυτήν την ταινία ήταν να γίνει αισθητό ότι οι αόρατες (έτσι συνηθίζουμε να τις αποκαλούμε) μπορούν να γίνουν ορατές, μέσα από πολύ απλές χειρονομίες, όπως το να ανταλλάσσουμε βλέμματα, να ανταλλάσσουμε μια λέξη, μια ερώτηση. Δηλαδή να βρούμε έναν τρόπο να εξανθρωπίσουμε εκ νέου τους εαυτούς μας και την κοινωνία μας. Γιατί έχουμε την τάση να χωριζόμαστε μπαίνοντας σε κοινωνικά κουτάκια κατά κάποιον τρόπο, ακόμη [πλέον] περισσότερο με τις μάσκες, επειδή κάνουν την απόστασή μας ακόμη μεγαλύτερη. Πιστεύω λοιπόν ότι είναι πραγματικά στο χέρι μας να επανασυνδεθούμε και να αλλάξουμε κάποιες συνήθειες στις πιο ανθρώπινες σχέσεις.

-Ο χαρακτήρας σας λέει ότι το πάθος της είναι να καθαρίζει, μόνο και μόνο επειδή θέλει να πάρει τη δουλειά. Με αυτήν την αφορμή να σας ρωτήσω ποιο είναι το πραγματικό σας πάθος στη ζωή;

-Να είμαι ειλικρινής· μπαίνοντας σε νέες περιπέτειες· πλησιάζοντας τους ανθρώπους.

Το θέμα είναι περίπου το ίδιο με τους ηθοποιούς, γιατί, ξέρετε, μερικές φορές πλησιάζουμε τους ανθρώπους χωρίς να δηλώνουμε τις προθέσεις μας, [να λέμε] ότι είμαστε ηθοποιοί. Επειδή έχουμε την ανάγκη να μάθουμε από αυτούς. Μπορούμε να κρύψουμε για λίγο την ταυτότητά μας. Είναι αλήθεια, [η Marianne] κρύβεται, αλλά δεν το κάνει με κακή πρόθεση ή με πρόθεση να προδώσει. Η πραγματική της πρόθεση είναι να δείξει την αλήθεια της, την αλήθεια μιας κατάστασης. Καταλαβαίνω ότι στο τέλος της ταινίας προκύπτει το πρόβλημα με ένα από τα κορίτσια, που είναι πολύ αναστατωμένη με τον χαρακτήρα μου επειδή της είπε ψέματα. Μερικοί άνθρωποι είναι σε θέση να προσαρμοστούν στην αλλαγή με αυτήν την αλήθεια, κατανοώντας ότι γίνεται για έναν συγκεκριμένο σκοπό, και μερικοί άλλοι δεν είναι, επειδή η προδοσία ή η αίσθηση προδοσίας είναι τόσο τεράστια, ώστε πιθανότατα αντηχεί μέσα από βιώματα στην παιδική ηλικία ή μια προγενέστερη προδοσία. Είναι σαν να γίνεται μια έκρηξη.

Ξέρω ότι οι δημοσιογράφοι και οι ηθοποιοί πρέπει να πλησιάζουμε στους ανθρώπους στους οποίους αναφερόμαστε. Σε μια μορφή τέχνης, όταν παίζεις έναν ρόλο ή όταν λες μια ιστορία για ένα άτομο, πρέπει να πλησιάζεις όσο πιο κοντά μπορείς.

Το βρήκα πολύ θαρραλέο από τη Florence Aubenas ότι πήγε εκεί για έξι μήνες και έζησε αυτή τη ζωή και προσπάθησε να δει τα πιο σημαντικά σημεία αυτής της εμπειρίας. Έτσι κατάφερε να γράψει γι' αυτές [τις γυναίκες] και να είναι ειλικρινής σε αυτούς τους ανθρώπους [που εμπλέκονται]. Γιατί ο λόγος που το έκανε αυτό ήταν για να έχουν οι άνθρωποι μεγαλύτερη επίγνωση του τι συμβαίνει. Πιστεύω λοιπόν ότι επέλεξε τον πιο θαρραλέο τρόπο. Είναι ηθικό, όπως και το να διαβάζεις για αυτό ή να βλέπεις ντοκιμαντέρ ή ταινίες γι' αυτό [το θέμα] ή να είσαι δημοσιογράφος και να κάνεις ερωτήσεις σε ένα μπαρ και, λέγοντας την ιδιότητά σου, να θες όντως να μάθεις για τη ζωή τους; Δεν είμαι βέβαιη.

-Νομίζω ότι για εμένα είναι ένα κίνημα που ήταν απαραίτητο και είναι εν εξελίξει. Νομίζω ότι έχουμε ανάγκη να ακούσουμε, όπως με το Απαρτχάιντ. Ξέρεις ότι πρέπει να ακούσεις την ιστορία για να θεραπευτείς. Με την TRC, την Επιτροπή Αλήθειας και Συμφιλίωσης, αυτό γίνεται. Και νομίζω ότι είναι επίσης μια απαραίτητη στιγμή για την ευαισθητοποίηση, όχι μόνο των γυναικών αλλά και των ανδρών, επειδή ως συμπεριφορά, ο σεβασμός είναι μια επιλογή. Είναι μια συνειδητοποίηση. Και το να αναγνωρίσει κάποιος ότι έκανε λάθος, τον κάνει πιο ανθρώπινο. Ακόμα κι αν πρέπει να περάσει από μια τρομερή περίοδο φυλάκισης ή οτιδήποτε άλλο, δίκη, οτιδήποτε. Αλλά πρέπει να πεις την αλήθεια. Το χρειάζεται κάθε πλευρά. Τα θύματα μπορούν να είναι και άνδρες. Όπως και οι δράστες, που πρέπει να αναγνωρίσουν το σφάλμα τους, για να γίνουν πιο ανθρώπινοι. Δεν είναι εύκολο, αλλά νομίζω ότι είναι το χειρότερο για το καλύτερο.

Γενάρης 2022 – Παρίσι (στο πλαίσιο της διοργάνωσης προώθησης Γαλλικού κινηματογράφου της Unifrance)

Emmanuel Carrère, σκηνοθέτης και σεναριογράφος του «Ανάμεσα σε δύο Κόσμους»

«Όπως γνωρίζετε, είναι διασκευασμένο από ένα βιβλίο, το οποίο έγινε μια μεγάλη επιτυχία και κέρδισε την αποδοχή του κόσμου πριν από περίπου 10 χρόνια. Υπήρξε μια αρκετά βραχεία διαδικασία [η μεταφορά του στη μεγάλη οθόνη], που ήρθε ομαλά, χωρίς να σκεφτώ ότι ήμουν στην πραγματικότητα αυτός που έτυχε να το μεταφέρει σε ταινία, όμως... υπήρχαν χαρακτήρες στο σενάριο που είναι κοντά στους χαρακτήρες του βιβλίου, συνήθως όταν οι ηθοποιοί παίζουν τους χαρακτήρες καλά, είναι πολύ κοντά σε αυτό που γράφτηκε».

«Όταν στρατολογείς ανθρώπους –σε μια μακρά διαδικασία,– όταν επιλέγεις ανθρώπους [για να παίξουν] που δεν είναι επαγγελματίες, που είναι πολύ κοντά στην πραγματική ζωή και στους χαρακτήρες που έχεις γράψει, συμβαίνει κάτι που είναι εντελώς απροσδόκητο, και αυτό για μένα σε αυτήν την περίπτωση ήταν θαυμάσιο. Μου άρεσε πολύ ο τρόπος που αυτοί οι άνθρωποι [και ειδικά] αυτή η γυναίκα [Juliette Binoche] βασικά έγιναν μέρος της ταινίας και ήταν πολύ δημιουργικοί στη διαδικασία της ταινίας, τροφοδότησαν την ταινία με όλη τους την εμπειρία με μεγάλη δημιουργικότητα. (...) νομίζω το καλύτερο που κάναμε, η Juliette Binoche και εγώ, ήταν να ενθαρρύνουμε αυτές [τις γυναίκες], να τις αφήσουμε να είναι οι εαυτοί τους και να γίνουν σημαντικότερες από το σενάριο για να εφεύρουν τον διάλογο τους -κάτι που δεν συνέβη με όλες. Για μερικές ήταν μια βολική διαδικασία να ακολουθήσουν τον διάλογο. Αλλά, για παράδειγμα, στην Elaine, που παίζει τον βασικό ρόλο, που μοιράζεται τον πρωταγωνιστικό ρόλο με την Juliette, δεν αρέσει να μαθαίνει το κείμενο. Προτιμούσε να αυτοσχεδιάζει. Της έλεγε τι έπρεπε να ειπωθεί και μαζί με τη Juliette έβρισκαν τα λόγια. Έτσι δημιουργήθηκε ένα είδος πολύ χαλαρής και δημιουργικής ατμόσφαιρας που έδωσε αυτό το αποτέλεσμα. Νομίζω ότι όλοι απολαύσαμε το γύρισμα».

«Αυτό που δείχνει το τέλος της ταινίας είναι ότι η πλειοψηφία των ανθρώπων που απεικονίστηκαν στο βιβλίο της Marianne είναι εντάξει με τις πράξεις της. Στην αρχή βλέπουμε την έκπληξη και το αποσβόλωμά τους, αλλά μετά από αυτό αισθάνονται, ή νομίζω ότι έτσι αισθάνθηκαν με τη Florence Aubenas, ευγνώμονες, επειδή έκανε ένα πολύ καλό πορτρέτο για τις συνθήκες εργασίας τους και έκανε τους ανθρώπους πολύ πιο ενημέρους για αυτό το θέμα, έτσι αισθάνθηκαν ευγνώμονες. Ένωσαν περήφανες που ήταν στο βιβλίο».

«[Οι συνάδελφοί της] ήταν ακόμα φίλοι, και καλοί φίλοι μαζί της, τόσο καλοί ώστε όλα [τελικά] να είναι εντάξει. Αλλά μπορεί αυτό να ισχύει για όλους; Υπάρχουν μερικοί άνθρωποι, τουλάχιστον ένας, που λέει "Καλά, όχι, μαλακίες, ίσως αυτό που γράφεις είναι ενδιαφέρον και αληθινό, αλλά, εντάξει, προσποτήθηκες ότι είσαι μία από εμάς και δεν ήσουν. Εσύ μπορείς να φύγεις [από τη δουλειά] όποτε θέλεις". Και μπορείτε να ρωτήσετε γιατί αποφασίζουμε να τελειώσουμε την ταινία με αυτό. Δείχνω ότι είναι δυνατή μια υπερβολική αντίδραση στη σκηνή όπου όλος αυτός ο κόσμος είναι στην παρουσίαση, στο βιβλιοπωλείο, και όλοι οι υπόλοιποι είναι ευχαριστημένοι. Αλλά αν είχα τελειώσει την ταινία έτσι, θα ήταν... ξέρεις τι αποκαλείται "feelgood ταινία". Και δεν μου αρέσουν οι feelgood ταινίες, και δεν μου αρέσουν τα feelgood βιβλία, και νομίζω ότι είναι ειλικρινές και αληθινό να πούμε ότι δεν μπορεί να είναι μόνο έτσι, ότι υπάρχουν άνθρωποι που δεν συμφιλιώνονται και ότι η ταξική πάλη υπάρχει».

«Μπορείτε να κάνετε δύο πράγματα όταν γράφετε: μπορείτε να γράψετε για τον εαυτό σας ή μπορείτε να γράψετε για άλλους ανθρώπους. Εάν γράφετε για άλλους ανθρώπους, θα πρόκειται για [αυτούς τους] άλλους ανθρώπους και όχι για τη δική σας εμπειρία. Και έτσι, λοιπόν, μπορείτε να πείτε ότι έχετε το δικαίωμα να γράψετε μόνο για τον εαυτό σας; Νομίζω

ότι τότε θα πρόκειται για τρομερά φτωχή λογοτεχνία. Το να πείτε ότι δεν μπορείτε να γράψετε για άλλους ανθρώπους; Είναι τρομακτικό».

Γενάρης 2022 – Παρίσι (στο πλαίσιο της διοργάνωσης προώθησης Γαλλικού κινηματογράφου της Unifrance)

Marc Forster, Σκηνοθέτης του «Πιο Παράξενο κι από Παράξενο»

-Τι είναι «Πιο Παράξενο κι από Παράξενο» για εσάς;

-Ξέρετε, «Πιο Παράξενο κι από Παράξενο» είναι η πραγματικότητα. Αν μιλάμε όμως για την ομότιτλη ταινία, μπορούμε να πούμε ότι ασχολείται με το πεπρωμένο. (Θέτει ερωτήματα όπως) αν έχουμε πραγματικά τη δύναμη να δημιουργήσουμε τη δική μας ζωή, ή είναι προ-γραμμένη; Είναι κάτι που δεν μπορούμε να ελέγξουμε. Αυτό είναι το γενικό θέμα της ταινίας.

-Έχετε ένα είδος εσωτερικής φωνής στο μυαλό σας που σας λέει τι να κάνετε όταν σκηνοθετείτε;

-Όλοι μας έχουμε μια φωνή που μοιάζει με αφηγητή, αλλά η εσωτερική μου φωνή είναι απλά το ένστικτό μου. Αλλά αν το είχα σε μια φωνή, μάλλον θα επέλεγα και πάλι την Έμμα Τόμσον να κάνει την αφήγηση.

-Γιατί όλοι οι αφηγητές για να έχουν κύρος πρέπει να έχουν βρετανική προφορά;

-Σκέφτηκα ότι είναι κάπως στερεοτυπικό να έχει ο αφηγητής αγγλική προφορά, αλλά νομίζω ότι είναι κάπως αστείο, και επειδή είναι κωμωδία, νομίζω ότι το να πηγαίνεις μερικές φορές στο στερεότυπο το κάνει ακόμα πιο αστείο.

-Πώς μια ιστορία για έναν τύπο και το ρολόι του σας ιντριγκάρει τόσο πολύ;

-Νομίζω ότι η ταινία έχει να κάνει με τις λεπτομέρειες και μου αρέσουν οι λεπτομέρειες στη ζωή· ιδιαίτερα οι μικρές λεπτομέρειες στη ζωή και τα μικρά πράγματα που σε σώζουν. (...) Όταν, για παράδειγμα, χάνεις μια πτήση και είσαι αναστατωμένος που δεν πρόλαβες το αεροπλάνο. Αλλά το επόμενο πράγμα που συμβαίνει είναι η συντριβή του αεροπλάνου. Οπότε, ξέρεις, αυτά τα μικρά πράγματα σε κρατούν ζωντανό. Μερικές φορές νομίζω ότι αυτό είναι συναρπαστικό, γιατί δεν ξέρεις γιατί σώθηκες εσύ και γιατί κάποιος άλλος που ήταν στο αεροπλάνο δεν τα κατάφερε.

-Εμείς επιλέγουμε τη μοίρα μας;

-Θα ήθελα να πιστεύω ότι έτσι γίνεται. Είναι;;; τα πράγματα μας βοηθούν να δημιουργήσουμε τη δική μας ζωή και να εκφράσουμε τις επιθυμίες μας. Από την άλλη, όμως, μερικές φορές μοιάζουν να είναι «γραμμένα». Οπότε δεν είμαι σίγουρος για τον ρόλο που έχουμε στη μοίρα μας. Αλλάζω συνέχεια απόψεις επί του θέματος.

-Υπάρχει κάποιο είδος μυστικού που μας βοηθάει να συνειδητοποιήσουμε τι συμβαίνει με τη ζωή μας;

-Νομίζω τελικά ότι το μυστικό σχετικά με το να ανακαλύψουμε τι συμβαίνει με τη ζωή μας, βρίσκεται στο να είμαστε πιο συνειδητοί. Όσο πιο συνειδητοί γινόμαστε, τόσο πιο πολύ μπορούμε να ελέγχουμε τη ζωή μας.

-Αν ξέρατε ότι θα είχατε μόνο 24 ώρες ζωής, τι θα θέλατε να κάνετε;

-Πιθανότατα θα έκανα άλλη μία ταινία.

-Αν είχατε μόνο μία μέρα ζωής, τί θα κάνατε;

-Μία ακόμα ταινία...

-Σε μία μόλις μέρα;

-Ακριβώς...

-Η κινηματογραφική δημιουργία είναι σημαντικό μέρος της ζωής σας; Ποιες πτυχές της ζωής σας βάζετε στις ταινίες σας;

-Όλες οι ταινίες μου έχουν να κάνουν με καταπιεσμένους χαρακτήρες, επειδή είμαι Ελβετός και, όπως θα ξέρεις, όσοι έχουμε ελβετική καταγωγή είμαστε ελαφρώς καταπιεσμένοι. Εν συνεχεία, στα κοινά τους είναι ότι έχουν μια αίσθηση θνητότητας. Όλες έρχονται αντιμέτωπες με τον έναν ή τον άλλον τρόπο με μια μάχη ζωής και θανάτου.

-Φοβάστε τον θάνατο;

-Όχι, εξαρτάται από το πώς το ξέρεις. Αν πέθαινα στο κρεβάτι μου και κοιμόμουν τώρα, θα ήμουν εντάξει. Αν πέθαινα σε αεροπορικό δυστύχημα, νομίζω ότι όταν το αεροπλάνο θα έπεφτε, θα φοβόμουν.

-Αν είχατε, για παράδειγμα, κάποια σαν την Έμμα Τόμσον να γράψει τη δική σας ιστορία και ξέρατε ότι θα πεθάνετε σε αυτό το βιβλίο, πώς θα ήταν ο καλύτερος τρόπος για να «φύγετε»;

-Ακόμα προτιμώ να πεθάνω στο κρεβάτι παρά να με χτυπήσει λεωφορείο.

-Αρα δεν είστε τραγικός χαρακτήρας στη συνηθισμένη σας ζωή.

-Δεν μου αρέσει να είμαι τραγικός χαρακτήρας. Θα ήθελα να κρατήσω το δράμα στην οθόνη και όχι στη ζωή μου.

-Η κωμωδία απεικονίζει την πραγματική ζωή;

-Ίσως γιατί, ξέρετε, νομίζω ότι η ίδια μας η ζωή είναι αρκετά κωμική. Νομίζω ότι είμαστε προγραμματισμένοι να γελάμε με τον εαυτό μας γιατί υπάρχει τόσο πολύ κωμωδία γύρω μας. Τη στιγμή που μας παίρνουμε πολύ στα σοβαρά, τελειώνουν όλα.

Σεπτέμβρης 2006 – Τορόντο (Στο πλαίσιο του Διεθνούς Κινηματογραφικού Φεστιβάλ του Τορόντο – Με την ενίσχυση της Πρεσβείας του Τορόντο στην Ελλάδα)

Zack Helm, Σεναριογράφος του «Πιο Παράξενο κι από Παράξενο»

-Ήταν τόσο ειρωνικό, ότι ο ήρωάς σας συνειδητοποιεί ότι ζει σε τραγωδία μια ιδιαίτερη μέρα, την Τετάρτη. Η Τετάρτη είναι η πιο βαρετή μέρα της εβδομάδας καθώς βρίσκεται στη μέση της Δευτέρας και της Παρασκευής, οπότε δεν μπορείς να κάνεις τίποτα. Σε ακινητοποιεί.

-Σωστά!

-Αυτός ήταν ο ιδιαίτερος λόγος που επιλέξατε αυτή τη μέρα στο σενάριο;

-Ναι, το είχα σκεφτεί πάρα πολύ, ώστε η ταινία να έχει να κάνει με αυτό το πραγματικά πρωτοφανές, συγκλονιστικό γεγονός. Αυτό το είδος του αφηγητή που έρχεται σε εσένα (σαν εσωτερική φωνή). Μόνο εκείνος ο ήρωας (ο άμεσα ενδιαφερόμενος) είναι σε θέση να την ακούσει, και έτσι αυτό έπρεπε να αντιμετωπιστεί με κάτι πολύ καθημερινό και πολύ πρακτικό. Και για μένα, ξέρετε, η Τετάρτη ήταν πάντα απλά μια εργάσιμη μέρα. Τη Δευτέρα επιστρέφεις στη δουλειά. Την Παρασκευή είναι η τελευταία σου μέρα (στη δουλειά). Η Τετάρτη είναι απλά μια μέρα, οπότε το να συμβαίνει κάτι ιδιαίτερο, είναι μια ευχάριστη ανατροπή.

-Πώς θα νιώθατε αν είχατε έναν αφηγητή όλη την ώρα στο κεφάλι σας;

-Ξέρεις, δεν γνωρίζω ακριβώς πώς νιώθεις. Αισθάνομαι σαν να έχω πολλούς αφηγητές στο κεφάλι μου όλη την ώρα. Έχω συνεχώς κάποιους χαρακτήρες που μιλάνε, που θέλουν να πουν και άλλα, θέλουν περισσότερες ατάκες και επιμένουν να πω την ιστορία τους. Αυτό είναι λίγο σχιζοφρενικό, πρέπει να το παραδεχτώ.

-Σχιζοφρένεια... ένα «ίσως» για το μέλλον!

-Για αυτό θα μπορούσαμε να μιλάμε όλη μέρα. Νομίζω ότι πριν λίγα χρόνια είχε κυκλοφορήσει μια αξιοσημείωτη μελέτη σχετικά με το τι συμβαίνει στους ανθρώπους που ακούνε φωνές. Υποστήριζε πως στην πραγματικότητα είναι το άλλο μέρος του εγκεφάλου στο οποίο είχαν τελικά πρόσβαση κατά κάποιον τρόπο στη διαδικασία της εξέλιξης. Έτσι, ίσως όλοι αυτοί οι άνθρωποι που περιφέρονται στους δρόμους και μας φωνάζουν για τον σοσιαλισμό, μπορεί να έχουν όντως ανακαλύψει κάποια αλήθεια.

-Και πιθανόν επειδή προσπαθούν με έναν τρόπο να εκφράσουν κάτι που είναι εσωτερικό.

-Ξέρετε, είναι ανθρώπινο να θέλουμε να εκφράσουμε αυτό που μας συμβαίνει στην ψυχή μας. Μέσα από ό,τι κι αν είναι αυτό που κάνουμε, νομίζω ότι αυτή είναι η προσέγγισή μας στο πώς ζούμε τη ζωή μας. Είναι μια από τις μεγαλύτερες επιθυμίες μας, νομίζω. Όπως λοιπόν περιμένουμε να αντιδράσει έτσι ένας ελεγκτής εφορίας, το ίδιο προσδοκούμε και από τον συγγραφέα. Είναι σχεδόν το ίδιο πράγμα.

-Αλλά αν κάποιος σας έλεγε ότι έχετε μόνο 24 ώρες ζωής, θα φοβόσασταν ή θα συνεχίζατε μέχρι τέλους να γράφετε την ιστορία της ζωής σας;

-Αυτή είναι μια ενδιαφέρουσα ερώτηση. Νομίζω ότι θα φοβόμουν, έστω λιγάκι, αν κάποιος μου έλεγε ότι έχω μόνο 24 ώρες ζωής. Εξαρτάται βέβαια από το ποιος θα ήταν αυτός που θα μου έφερνε τα μαντάτα. Διαφορετικό είναι αν θα ήταν γιατρός, διαφορετικό αν θα ήσασταν εσείς. Θα έπρεπε να μελετήσω τα στοιχεία που έχει συλλέξει επί του θέματος. Αν ήταν γιατρός, μάλλον θα το έπαιρνα λίγο πιο σοβαρά. Τότε θα προσπαθούσα μάλλον να ζήσω τη ζωή μου. Πιθανόν να προσπαθούσα να στηρίξω οτιδήποτε ήταν αυτό που θα έπρεπε να κάνω. Πιθανόν να έκανα κάποιες διευθετήσεις, ίσως να ταξίδευα λίγο, ποιος ξέρει;

-Ποιος είναι ο μεγαλύτερος φόβος σας στη ζωή;

-Ποιος είναι ο μεγαλύτερος φόβος μου στη ζωή; Δεν μου αρέσουν οι αράχνες. Οι αράχνες με τρομάζουν. Ούτε τα ύψη μου αρέσουν. Πέρα από αυτό, τείνω να είμαι περισσότερο ενθουσιασμένος παρά φοβισμένος.

-Οι άνθρωποι σκέφτονται περισσότερο αρνητικά παρά θετικά; Επειδή είδαμε ότι ο χαρακτήρας σας ζει σε τραγωδία επειδή πιστεύει ότι ζει μια τραγωδία.

-Είναι μια δύσκολη ερώτηση. Η αντίληψη μιας ζωής είναι ένα τόσο ενδιαφέρον πράγμα. Μπορείς να πάρεις τη ζωή οποιουδήποτε και να τη μετατρέψεις σε μια ιστορία· ο μισός κόσμος θα νομίζει ότι είναι κωμωδία και ο άλλος μισός κόσμος μπορεί να νομίζει ότι είναι τραγωδία. Εξαρτάται από την οπτική σου γωνία. Για μένα ως καλλιτέχνη, ένα από τα αγαπημένα πράγματα που εξερευνώ είναι να μελετώ τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε τις ζωές μας και τις ζωές των άλλων.

-Ζείτε σε μια κωμωδία ή σε μια τραγωδία;

-Η ζωή μου είναι κωμωδία, έλα τώρα, με δουλεύεις; Κοίταξέ με.

Emma Thompson, Πρωταγωνίστρια του «Πιο Παράξενο κι από Παράξενο»



-Τί σας άρεσε στο σενάριο;

-Ήταν ένα από εκείνα τα πράγματα που δεν συμβαίνουν ποτέ στους ηθοποιούς. Ήταν η φίλη μου Lindsey Duran που έκανε την παραγωγή του «Λογική και Ευαισθησία» (...) και μου είπε ότι έχει ένα σενάριο για εμένα και θα μου το έστειλε. «Υπάρχει ένας ρόλος σε αυτό και ίσως θα ήθελες να το δεις.» Δεν είπε τίποτα περισσότερο από αυτό, οπότε σκέφτηκα, εντάξει (δεν θα είναι κάτι σοβαρό). Διάβασα τις 3 πρώτες σελίδες, τηλεφώνησα και είπα ότι θα το κάνω ακόμα κι αν είμαι μόνο ο αφηγητής και δεν εμφανιστώ ποτέ στην οθόνη. Θα το κάνω γιατί η γραφή είναι τόσο πρωτότυπη, τόσο αστεία, τόσο φρέσκια και γεμάτη ζωή. Το λάτρεψα, το λάτρεψα. Και στη συνέχεια, καθώς το διάβαζα, σκέφτηκα «Θεέ μου, είναι φανταστικό». Είναι το καλύτερο σενάριο που έχω διαβάσει εδώ και πολλά χρόνια. Και μετά μου είπε ότι ο Zach έγραψε την «Κ» για μένα... και αυτό είναι απλά εξαιρετικό.

-Τι συντελεί σε ένα καλό και πρωτότυπο σενάριο

-Μια σκηνή έχει να κάνει με την ποιότητά της και τον αντίκτυπό της. Βλέπετε, δεν έχει να κάνει με τον αριθμό των σκηνών που κάνεις, και γι' αυτό είναι τόσο καλή η ταινία, γιατί όλες οι σκηνές (είναι καλές). Νομίζω είχε πει ο William Wyler πως «Μια μεγάλη ταινία πρέπει να έχει πολλές καλές σκηνές, μια σπουδαία σκηνή και καμία κακή σκηνή. Αυτό ακριβώς συμβαίνει στην ταινία μας. Δεν υπάρχουν κακές σκηνές σε αυτήν την ταινία και υπάρχουν, νομίζω, περισσότερες από μία σπουδαίες σκηνές. Και αυτό είναι που κάνει σπουδαίο ένα σενάριο, μια ταινία σπουδαία, όταν αυτά τα σενάρια συνδυάζονται με έναν κατάλληλο σκηνοθέτη όπως ο Μαρκ, καταλαβαίνετε το αποτέλεσμα. Προσωπικά δεν υπηρετώ τις σκηνές μου. Υπηρετώ αυτό το οργανικό σύνολο που είναι τόσο όμορφα δομημένο ώστε να μην έχεις καθόλου μηχανιστική ποιότητα. Είναι η ροή ενός ποταμού. Είναι όμορφα δομημένο και έτσι είσαι μέσα στη ροή του όλη την ώρα. Δεν αισθάνεσαι αποσυνδεδεμένος από κανένα μέρος του, επειδή η γραφή σε έχει συνδέσει σε ομόλογο επίπεδο.

-Πώς θα περιγράφατε την ηρωίδα σας;

-Είναι μια ηλίθια γυναίκα. Είναι βαθιά ανόητη.

-Αισθάνεστε ηρωίδα σε αρχαίο δράμα ή κωμωδία;

-Νομίζω ότι θα ήθελα να είμαι σε μεταμόρφωση. Αυτό θα μου αρκούσε. Θα ήθελα να είμαι σε μια ερωτική ιστορία του Οβιδίου, κάτι πραγματικά ερωτικό και συναρπαστικό, και να με πάρει ο Δίας ή κάποιος άλλος.

-Πιθανώς ένας ρόλος θεότητας;

-Νομίζω ναι, αυτό θα ήταν ωραίο να το κάνουν, ναι. Θα είναι.

Έχω μια εσωτερική φωνή. Όλη η ώρα στο κεφάλι μου δεν είναι σχιζοφρένεια. ...είναι η δική σου αυτοκριτική. Νομίζω ότι όλοι το έχουν αυτό, έτσι δεν είναι; Πρέπει να της πεις να το βουλώσει. Σκάσε.

-Αν μπορούσατε να γίνετε βασίλισσα μόνο για μία μέρα, τι είδους βασίλισσα θα θέλατε να είστε;

-Νομίζω ότι θα ήμουν... επιεικής.

-Θα μπορούσατε πραγματικά να σκοτώσετε κάποιον;

-Όχι. Όχι...

-Έχετε κάποια από τις μαγικές δυνάμεις του Χάρι Πότερ;

-(Νομίζω όχι), εκτός από την ικανότητά μου να μεταμορφώνω το νερό σε κρασί... Αλλά αυτό δεν είναι κάτι που κάνω πολύ συχνά.

-Πιστεύετε σε κάποια θρησκεία;

-Αν πιστεύω σε κάποια θρησκεία; Όχι, όχι καθιερωμένη θρησκεία, όχι. Αλλά πιστεύω στην πνευματική ζωή. Οπότε δεν ξέρω. Θα έλεγα ότι ανήκω στους αγνωστικιστές. Έτσι περιγράφω καλύτερα τι αισθάνομαι. Νομίζω ότι ίσως η καλύτερη περιγραφή είναι βουδίστρια.

-Ελέγχετε το 100% του εαυτού σας;

-Όχι.

-Τι μπορείτε να ελέγχετε στη ζωή σας;

-Δεν υπάρχει κάτι που μπορείς να ελέγξεις πραγματικά στη ζωή σου. Και αυτό κάνω.

Σεπτέμβρης 2006 – Τορόντο (Στο πλαίσιο του Διεθνούς Κινηματογραφικού Φεστιβάλ του Τορόντο – Με την ενίσχυση της Πρεσβείας του Τορόντο στην Ελλάδα)

Dustin Hoffmann, Πρωταγωνιστής του «Πιο Παράξενο κι από Παράξενο»



-Οι αρχαίοι φιλόσοφοι πίστευαν ότι έχουμε όλες τις απαντήσεις μέσα μας. Ισχύει αυτό και στο επάγγελμα του ηθοποιού;

-Ναι, νομίζω ότι αυτό είναι πολύ καλό ως επακόλουθο για τους ηθοποιούς και τους σκηνοθέτες. Εννοώ ότι κυρίως θέλεις οι ηθοποιοί να ξέρουν τι πρέπει να κάνουν, αλλά είναι απολύτως αλήθεια ότι ένας καλός σκηνοθέτης, ένας σωστός καλλιτέχνης, μπορεί να βγάλει από τους ηθοποιούς κάτι μοναδικό με πολύ διακριτικούς τρόπους ώστε να μην καταλάβεις τι πραγματικά έγινε.

-Πώς ήταν η συνεργασία με τον Ζακ (Χελμ);

-Ευτυχώς δεν ήταν πρόβλημα. Θα μπορούσε να ήταν, διότι πολλές φορές στα σενάρια έχω προβλήματα με κάποιους από τους διαλόγους. Νομίζω ότι κάποιος δεν είναι όσο διορατικός θα μπορούσε να είναι ή οτιδήποτε άλλο και ότι ίσως έπρεπε να βρεθούν καλύτεροι τρόποι δόμησης. Αυτό δεν το αισθάνθηκα στιγμή στο «Πιο Παράξενο κι από Παράξενο», ούτε, επίσης, το ένιωσα στο «Μαγαζί των Θαυμάτων», που είναι του ίδιου σεναριογράφου. Μπορεί να γράφει καλά και πολύ «ρυθμικά». Οπότε το βρήκα πολύ σημαντικό να απομνημονεύσω τον διάλογο λέξη προς λέξη, ακόμα και τις τελείες, τα ελλειπτικά, τα σημεία στίξης και τα κόμματα. Οπότε αυτό δεν ήταν πρόβλημα· και ήθελα να σιγουρευτώ ότι ήμουν [σωστή σε αυτήν την επιλογή μου]... Μερικές φορές που δεν ήξερα πώς να το πω... [...] του ζητούσα να μου το πει με τη φωνή του. Ήθελα να ακούσω πώς θα το απέδιδε ο ίδιος.

-Θα μας μιλήσετε για την τέχνη του ηθοποιού;

-Λοιπόν, το κάνω αυτό εδώ και -δυστυχώς δεν θέλω να το παραδεχτώ- περίπου 40 χρόνια· και ένα από τα πράγματα που έμαθα όταν κάνω παρουσιάσεις σε πεπειραμένους ηθοποιούς, σε νέους ηθοποιούς ή σε συμπόσια: τους λέω να μην ελαχιστοποιούν τα οφέλη που θα έχουν από τον διάλογο, από τον ρυθμό [του λόγου] από τον συγγραφέα. Να μην ελαχιστοποιούν τα οφέλη που θα έχουν από τον ενδυματολόγο, ο οποίος πιθανότατα έχει σκεφτεί τον ρόλο σας πολύ περισσότερο από ό,τι εσείς, επειδή πήρε τη δουλειά γιατί ήξερε τι έπρεπε να κάνει. Ξέρει τον ρόλο σας πολύ νωρίτερα από εσάς και προσλαμβάνεται για να σας ετοιμάσει αυτά

τα κοστούμια που φέρουν μια αίσθηση του χαρακτήρα σας και πολλές φορές από την επιλογή των κουστουμιών αναφωνείς με ενθουσιασμό «Α, αυτός είμαι» και αρχίζεις να λες τις ατάκες -όπως εγώ- στον καθρέφτη με το κοστούμι για να μας πάρεις [κάτι από τον ήρωα] γιατί δεν θα έχεις χρόνο να κάνεις πρόβα όπως συμβαίνει στις θεατρικές παραστάσεις. Οπότε είναι για μένα ισχυρό, είναι η πιο ισχυρή πληροφορία αυτή, είναι σίγουρα τόσο ισχυρή όσο και η δική σου φαντασία. Αν έχεις καλό σενάριο και καλλιτέχνες με τους οποίους είναι ευλογία να συνεργάζεσαι στη σκηνή σου, στα κοστούμια, σε κάθε τομέα.

-Η συνεργασία με τον τον Γουίλ Φέρελ;

-«[Ο Will Ferrell] ήρθε θέλοντας να παίξει χωριστά από τους υπόλοιπους, αλλά περισσότερο από αυτό ήθελε να παίξει πολύ κοντά στον εαυτό του. Νομίζω ότι συνειδητοποίησε ότι ήταν καλό κάστινγκ. Όταν είδα την ταινία για πρώτη φορά με κοινό, παρατήρησα ότι όταν εμφανίζεται στην οθόνη (όχι όταν σηκώνεται το πρωί), αλλά όταν πηγαίνει στη δουλειά, θυμάμαι ότι σκέφτηκα: «Ναι, δεν μοιάζει αρκετά με σταρ του κινηματογράφου. Δεν μοιάζει με διάσημο κωμικό. Μοιάζει με αυτόν που δουλεύει στην εφορία και μετά τον βλέπω στο σπίτι μόνο του». Λέω «Ναι, μοιάζει με κάποιον που θα μπορούσε να ζήσει μόνος του. Θα μπορούσε να είναι απομονωμένος». Έτσι σκέφτηκα ότι θα μπορούσε να συνδεθεί [με το κοινό]. Θα έλεγα ότι είναι σίγουρα από τις καλύτερες δουλειές του. Όσον αφορά τη συνεργασία του με τους ηθοποιούς, ήταν σκέτη απόλαυση. Αγάπησα αυτή τη συνεργασία περισσότερο από οτιδήποτε άλλο. Δεν μου αρέσει να βλέπω την ταινία με ζωντανό κοινό [σε πρεμιέρα]. Αυτό που μου αρέσει να κάνω είναι μετά από τη δημόσια προβολή της, αν υπάρχουν καλές κριτικές και το κοινό το αγκαλιάζει, μου αρέσει να τρυπώνω σε ένα σινεμά και να στέκομαι στο πίσω μέρος, αλλά μέχρι τότε βρίσκω ότι αυτό -ξέρετε- είναι γεμάτο ένταση. Ελπίζεις ότι θα πάρεις «αναστολή εκτέλεσης». (...)

-Ήταν ομαλή η διαδικασία γυρισμάτων;

-(...) Για εμένα, το γύρισμα της ταινίας είναι πάντα το πιο απολαυστικό μέρος της διαδικασίας. Δεν μου αρέσει να το εξισώνω με το σεξ, αλλά οι άνθρωποι που θα δουν αυτήν την ταινία, μάλλον ξέρουν ποιος ήταν ο Τζορτζ Μπερνς. Λοιπόν, ο Τζορτζ Μπερνς ήταν 90 ετών και μιλούσε πάντα για το σεξ, σε όλη του την καριέρα. Ένας από τους λόγους που τον συμπαθούσα τόσο πολύ ήταν επειδή έκανε αστεία γι' αυτό το θέμα όλη την ώρα. Ένας από τους δημοσιογράφους τον ρώτησε αν κάνει ακόμα σεξ και είπε «Ναι». Στη συνέχεια τον ρώτησε, όλα αυτά τα χρόνια που κάνεις σεξ (που εγώ το αντιπαραβάλλω με το «Όλα αυτά τα χρόνια κάνεις ταινίες, δουλεύεις με άλλους ηθοποιούς, υπάρχει γενναιοδωρία στις συνεργασίες κ.λπ.») ποια ήταν η χειρότερή σου σεξουαλική εμπειρία; Και εκείνος απάντησε ότι ακόμα και η χειρότερη σεξουαλική επαφή, ήταν αρκετά καλή. Έτσι [αισθάνομαι με τις ταινίες]. Οι ταινίες που έχω κάνει, είτε είναι καλές ταινίες είτε κακές, η διαδικασία της δημιουργίας τους ήταν πάντα αρκετά καλή. Ξέρεις, είναι σα να ερωτοτροπείς με ανθρώπους με τους οποίους μοιράζεσαι την προσωπική σου εμπειρία. Και αν μπορείς να νιώσεις ότι μπορείς να γίνεις μέρος αυτής της άνωσης μιας ερμηνείας, είναι σα να παίρνεις εκείνο το ύφος [μετά το σεξ] και να λες «Ήταν καλά, ε»;

-Τί είναι τελικά το «Πιο Παράξενο κι από Παράξενο»;

-(...) όταν είσαι ηθοποιός, γνωρίζεις από σενάρια. Όλη μου τη ζωή είτε [διαβάζω] θεατρικά έργα, είτε σενάρια, είτε μυθιστορήματα. Ξεχωρίζεις το καλό σενάριο, μελετάς ή γράφεις σενάρια και έχεις επίγνωση ότι κάποια πράγματα δεν μπορούν να «περάσουν» στο χαρτί. Δεν μπορείς να γράψεις ορισμένες σκηνές γιατί ο κόσμος δεν θα τις έβρισκε αληθοφανείς ή πιστευτές. Όταν όμως σου συμβαίνουν, βλέπεις ότι είναι αληθινές. Στο «χαρτί», όμως, όσα περιγράφονται, μοιάζουν εξωπραγματικά. (...) Θεωρώ ότι το πλέον παράξενο που ξεπερνά τη φαντασία, είναι τα παράξενα που υπάρχουν στην πραγματικότητα, στην καθημερινή ζωή.

-Η ζωή έχει περισσότερα στοιχεία κωμωδίας ή αρχαίας τραγωδίας;

-Φίλε, φτάνω στο σημείο να γίνω ο Τειρεσίας. Θα μπορούσα να είμαι ένας αρχαίος μάντης που θα μπορούσε να δει το μέλλον. Νομίζω ότι η ζωή είναι μια σοβαρή κωμωδία. Αν και δεν πήγα ποτέ στην ανώτατη εκπαίδευση, νομίζω ότι υπάρχει ένας φιλόσοφος, που προσπάθησα να διαβάσω κάποια από τα βιβλία που μελετούσαν τα παιδιά μου. Ένα από τα παιδιά μου διαβάζει Κίρκεγκωρ, οπότε πάω και το ανοίγω γιατί δεν έχω διαβάσει ποτέ Κίρκεγκωρ. Και ένα από τα πράγματα που λέει είναι ότι η ζωή είναι σαν να αιωρείσαι πάνω από τον ωκεανό περίπου ένα μίλι ψηλά και είσαι απλά αιωρούμενος πάνω από τους πολεμιστές με το πρόσωπό σου προς τα κάτω. Τελικά, αυτό είναι η ζωή. Και είπε, «Αν αυτή είναι η πραγματικότητα, τι άλλο να κάνουμε από το να γελάσουμε;» και κατάλαβα τι εννοούσε.

Σεπτέμβρης 2006 – Τορόντο (Στο πλαίσιο του Διεθνούς Κινηματογραφικού Φεστιβάλ του Τορόντο – Με την ενίσχυση της Πρεσβείας του Τορόντο στην Ελλάδα)

Amanda Sthers, Σκηνοθέτιδα και σεναριογράφος του «Κυρία από τύχη»

Αρχέτυπα χαρακτήρων

«Όταν καταπιάστηκα με το σενάριο, ήθελα οι χαρακτήρες να είναι άμεσα αναγνωρίσιμοι τύποι ανθρώπων, ιδιαίτερα οι άνθρωποι που κάθονται γύρω από αυτό το τραπέζι, επειδή υπάρχουν 14 άτομα. Ήθελα επίσης να αποφύγω τις καρικατούρες, να μην κάνουν τα αναμενόμενα. Έτσι ξεκίνησα να γράφω τους χαρακτήρες ως αρχέτυπα, αλλά τους άλλαξα ελαφρώς και μου πήρε χρόνο να κατασκευάσω το παρελθόν τους και να κατασκευάσω αυτό που επρόκειτο να κάνουν, ώστε με την ολοκλήρωση της ταινίας να μην αισθάνεσαι ότι πνίγηκες στα κλισέ. Πήρα λοιπόν όλους τους κώδικες [συγγραφής] μιας ρομαντικής κωμωδίας και τους έστρεψα στο είδος της κοινωνικής διακωμώδησης».

Σασπένς

«Όταν κάποιος λέει κάτι που δεν ακούμε οι υπόλοιποι, βάζουμε με τον νου μας ότι έγινε το χειρότερο. Ο Στίβεν, για παράδειγμα, είναι ο καρχαρίας που δεν γίνεται αντιληπτή η δράση του από την αρχή. Είναι σαν τον φόβο του καρχαρία στην ταινία «Τα Σαγόνια του Καρχαρία». Σε εκείνη την ταινία, επειδή ήθελαν να δημιουργήσουν αγωνία, δείχνουν [τον καρχαρία] ελάχιστα με την υποβλητική μουσική που όλοι γνωρίζουμε. Το γεγονός ότι πιστεύουμε ότι ο καρχαρίας είναι τόσο φοβερός, κάνει τη φαντασία μας ισχυρότερη από οτιδήποτε θα μπορούσαμε να δούμε [στη μεγάλη οθόνη].

Η δόμηση της ιστορίας

«Ήμουν πολύ τυχερή που δούλεψα σε αυτήν την ταινία με τον πραγματικό συγγραφέα του Jaws. Ο Matthew Robbins (σύμβουλος σεναρίου στα «Σαγόνια του Καρχαρία») είναι ένας από τους πρώτους σεναριογράφους του Steven Spielberg. Έγραψε επίσης το «Duel». Έγραψε καταπληκτικές ιστορίες. (...) Χρησιμοποιώντας μια πλοκή τόσο συγκεκριμένη, επιλέξαμε να γράψουμε γραμμικά την ιστορία, και αυτό μας βοήθησε στην ανάπτυξη των χαρακτήρων. Φτιάξαμε τους δευτερεύοντες χαρακτήρες που συνήθως η δράση τους υποκινείται από το χρήμα. Κάναμε να φαίνονται αυτοί πιο σημαντικοί, ώστε κλιμακωτά ο χαρακτήρας της Μαρίας να παίρνει όλο και περισσότερο χώρο στις καρδιές σας».

Αλληγορικές αναφορές (I) / Μυστικός Δείπνος

«Ο μυστικός δείπνος δεν έχει τοποθετηθεί τυχαία. Στην αρχή όλοι είμαστε προληπτικοί, κάτι που έχουμε διδαχτεί και από τον συγκεκριμένο πίνακα. Ο Χριστός καθόταν με τους μαθητές του στο τραπέζι και ένας από αυτούς ήταν προδότης. Έτσι προκύπτει ότι, αν έχετε 13 άτομα στο τραπέζι, κάποιος θα είναι προδότης. Τότε χτίζεται και το κεντρικό ερώτημα της ταινίας: «Ποιος είναι ο προδότης;». Τίποτα όμως δεν μένει σταθερό καθώς τελικά οι καλοί άνθρωποι στην αρχή, δεν παραμένουν ίδιοι μέχρι το τέλος».

Αλληγορικές αναφορές (II) / Μαρία

«Χαίρομαι που το είδες. Είναι πραγματικά μια ταινία με χριστιανικές αναφορές. Και το όνομα της Μαρίας δεν είναι τυχαίο. Επίσης δεν φοράει κατά λάθος λευκό ρούχο στο δείπνο. Είναι μια αναφορά στη «σύλληψη». Είναι η μόνη που φοράει λευκό στην πλήρη σκηνή στο μισό της ταινίας. Η ιδέα για μένα ήταν επίσης να κάνω μια ρομαντική κωμωδία, αλλά με μοντέρνα ματιά, δηλαδή [μια ταινία] για μια γυναίκα που μπορεί να «σταθεί στα πόδια της»

μόνη της. Και για να μάθει η Μαρία πώς να λέει όχι, πώς να αρνηθεί αυτό το είδος σύγχρονης σκλαβιάς στο οποίο ζει. Την κάνει πιο δυνατή και θα την αρνηθεί με πολύ ωραίο τρόπο. Θα αρνηθεί επίσης τα κοσμήματα που λαμβάνει ως δώρα. Ουσιαστικά θα μας περάσει τα μηνύματα του Χριστιανισμού για την αγνότητα και για το από πού προέρχεται η δύναμη. Νομίζω ότι όλοι είχαμε μια στιγμή στη ζωή μας που αισθανθήκαμε σαν τη Μαρία, ότι δεν ήμασταν στο σωστό μέρος τη σωστή στιγμή. Και χρειάζεται χρόνος για να νιώσεις ότι αξίζεις να είσαι συνδαιτυμόνας σε ένα τέτοιο δείπνο. Μερικές φορές σου παίρνει και μια ολόκληρη ζωή».

Δημιουργός και χαρακτήρες

«Δεν κάνεις μια ταινία αν δεν συμπονάς τον χαρακτήρα σου. Έχω νιώσει σαν τη Μαρία στη ζωή μου. Αισθανόμουν ότι δεν ταίριαζα, ότι δεν ήμουν στο σωστό μέρος. Αυτό δεν είχε καμία σχέση με την πραγματικότητα, αλλά ήταν κάτι που ράγιζε το μέσα μου. Και νομίζω ότι αυτή είναι η ιστορία που βιώνει η Μαρία σε όλο αυτό το ταξίδι στο οποίο «διορθώνει» τον εαυτό της. Και δεν είναι μόνο για την πραγματικότητα της [διαφορετικής] γλώσσας ή για την πραγματικότητα των χρημάτων, είναι για το πόσο έχεις αγαπηθεί όταν ήσουν παιδί και για το από πού βρέθηκαν οι πηγές για να είναι ενδυναμωμένη για να καταλήξει σε αυτό το είδος ανάστασης».

Μη παραδοσιακά «και ζήσανε αυτοί καλά, και εμείς καλύτερα»

«Ήταν ένας αγώνας με τον παραγωγό. Και έπρεπε να υποστηρίξω τη θέση μου και να εξηγήσω ότι αυτό που επέλεξα για τέλος, για μένα είναι ευτυχές τέλος. Δεν ήθελα να αλλάξω το τέλος, γιατί πιστεύω ότι πλέον (η Μαρία) μπορεί να είναι ευτυχισμένη. Πήρε τον χρόνο της και κατάφερε να σταθεί στα πόδια της, αν όμως γύριζα το σίκουελ της ταινίας, ίσως τώρα θα μπορούσε να βρει την αγάπη. Ίσως πια να είναι αρκετά δυνατή. Ίσως έπρεπε να περάσει από όλα αυτά για να βρει ποια πραγματικά είναι».

Αλληγορικές αναφορές (III) / Το αμερικανικό όνειρο στην ευρωπαϊκή πραγματικότητα

«Έχω επιλέξει 2 χαρακτήρες που είναι Αμερικανοί επειδή ήθελα να δείξω αυτήν την αλαζονεία και αυτήν τη βεβαιότητα ότι πρέπει να είναι σε θέση να κυβερνούν τον κόσμο όλο. Αισθάνονται ότι το Παρίσι είναι μια «πόλη μουσείων». Αισθάνονται ότι έχουν το δικαίωμα να βρίσκονται [κοινωνικά] εκεί που είναι. Και η πραγματικότητα είναι ότι στη Γαλλία, με όλα τα παλαβά που συμβαίνουν, ακόμα μπορεί κάποιος να έχει πρόσβαση στην εκπαίδευση, μπορεί να έχει πρόσβαση στην υγειονομική περίθαλψη, μπορεί να έχει πρόσβαση σε μια καλύτερη ζωή. Είναι ακόμα δύσκολο γιατί οι αμερικανικές κοινωνίες και ο καπιταλισμός μολύνουν όλον τον πλανήτη, αλλά ακόμα κάποιος μπορεί να έχει την ευκαιρία να ανελιχθεί. Στις ΗΠΑ πουλάνε αυτήν την ιδέα ότι μπορεί να γίνεις κάποιος άλλος, αλλά η αλήθεια είναι ότι αυτό το παράδειγμα συμβαίνει σε έναν στο εκατομμύριο για να αναγκάζουν τους άλλους ανθρώπους να συνεχίσουν να εργάζονται· όμως δεν φροντίζουν τους υπόλοιπους. Ζούνε χωρισμένοι σε κάστες. Ζουν σε μια πολύ κλειστή κοινωνία. Τα χρήματα είναι το νέο χρώμα του δέρματος και τα χρήματα είναι κάτι που καθορίζει τους ανθρώπους στην αμερικανική κοινωνία... οπότε δεν κοιτάνε τους ανθρώπους αν δεν τους χρειάζονται. Είναι μια ρομποτική κοινωνία και το γεγονός ότι υπήρχαν Αμερικανοί στην ιστορία μου ήταν πραγματικά σημαντικό επειδή έδειχνε κάτι που σκοτώνει την ανθρωπότητα. Πρέπει να μάθουμε να κοιτάμε ξανά άλλους ανθρώπους, να τους καταλαβαίνουμε και να μην τους κρίνουμε για το τι κάνουν ή πόσα χρήματα έχουν στους τραπεζικούς τους λογαριασμούς. Είναι μια πραγματική κριτική για την αμερικανική κοινωνία, που όμως την τοποθετώ στο Παρίσι. Είναι δύσκολο να το καταλάβεις με την πρώτη ματιά. Για μένα, είναι μια πραγματική κριτική για το πώς ο καπιταλισμός μπορεί να δημιουργήσει χάος».

Ο συμβολισμός του γέλιου στην ταινία της

«Νομίζω ότι υπάρχουν μερικοί άνθρωποι που μπορεί να είναι σνομπ για το πώς (και με τι) γελάς. Νομίζουν ότι έχουν «το καλό γέλιο» ή είναι σε θέση να κρίνουν τι είναι αστείο και τι δεν είναι, σαν να είχαν αρκετή νοημοσύνη για να γελάσουν με κάτι, ενώ οι άλλοι δεν μπορούν. Είναι αστείο πώς, όταν για παράδειγμα βλέπεις την ταινία σου σε ένα φεστιβάλ ή με πραγματικό κοινό, δεν είναι το ίδιο γιατί οι άνθρωποι κοιτάζουν πρώτα ο ένας τον άλλον για να καταλάβουν αν είναι σε θέση να γελάσουν και αν οι άλλοι δημοσιογράφοι τους δίνουν το δικαίωμα να γελάσουν. Εάν κάποιος πολύ σημαντικός στην αίθουσα, για παράδειγμα, δεν γελάει, δεν θα γελάσουν και οι άλλοι. Δεν είναι πραγματικό κοινό. Το ίδιο παντού στον κόσμο. Είναι ανάλογο με αυτό που συμβαίνει σε δείπνο: Αν ένα αστείο ειπωθεί από κάποιον που είναι πολύ σημαντικός ή από τον σερβιτόρο, οι αντιδράσεις δεν θα είναι ίδιες. Ο καθένας μπορεί να υποστηρίξει το αντίθετο, αλλά δεν τους πιστεύω. Απλά, τόσες φορές υπάρχει αυτή η απόσταση και περιφρόνηση.

Συζητώντας για τους καλλιτέχνες, τους κριτικούς και το έργο τους

«Οι άνθρωποι που λένε ότι δεν ενδιαφέρονται για τους κριτικούς, είναι ψεύτες. Νομίζω ότι όλοι κάνουμε αυτή τη δουλειά γιατί θέλουμε να μας αγαπάνε κατά κάποιον τρόπο. Φυσικά θα προτιμούσα να έχω καλές κριτικές. Μερικές φορές είχα εποικοδομητικούς κριτικούς που με βοήθησαν να γίνω καλύτερη. Μερικές φορές είχα ηλίθιες κριτικές που ήταν απλώς «μίσος χωρίς λόγο». Ήταν υπέροχο για μένα γιατί αυτή η ταινία άρχισε τη διανομή της πρώτα στην Αυστραλία όπου κανείς δεν με ξέρει, οπότε ήταν πραγματικά ειλικρινείς για τη δουλειά μου και είχα πολύ καλές κριτικές. Σε μερικούς ανθρώπους δεν άρεσε τόσο πολύ, αλλά οι περισσότεροι έδειξαν να τους αρέσει. Το ίδιο έγινε στη Ρωσία και τώρα το ίδιο συμβαίνει εδώ στην Ελβετία. Νομίζω ότι στη Γαλλία τα πράγματα θα είναι πιο δύσκολα, αλλά θα το ξέρω όταν τελικά η ταινία μου διανεμηθεί εκεί».

Το σκοτάδι και τα ευτυχισμένα «happy endings» στα βιβλία και τη μεγάλη οθόνη

«Νομίζω ότι σε ένα βιβλίο μπορείτε να είστε πιο σκοτεινοί από ό,τι σε μια ταινία, επειδή υπάρχει ο χρόνος να αναλογιστεί κάποιος τον προβληματισμό σας. Έχετε χρόνο να δώσετε χώρο στον προβληματισμό σας. Σε μια ταινία, είναι πολύ ξαφνικό. Κατά τη γνώμη μου, αυτή η ταινία έχει ένα ευτυχές τέλος, επειδή ένα ευτυχές τέλος για μένα,;;;καθώς το να είσαι άνθρωπος,;;; δίνει ελπίδα. Πιστεύω δίνει μια κάποια λιακάδα σε ένα σκοτεινό δωμάτιο και δεν χρειάζεται να είναι εντελώς παράλογο/αφελές τέλος και σαν εκείνο όπου λέτε στον εαυτό σας «Γιατί αυτό δεν συμβαίνει ποτέ στη ζωή;». Αν μπορείς να δώσεις λίγη ελπίδα στους ανθρώπους, είναι ένα ευτυχές τέλος. Οτιδήποτε έχω κάνει στη ζωή μου είναι περισσότερο ή λιγότερο με ένα ευτυχές τέλος, γιατί νομίζω ότι οι άνθρωποι χρειάζονται ελπίδα».

Σεπτέμβρης – Οκτώβρης 2017 – Ζυρίχη (Στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Ζυρίχης)

Manuel Martín Cuenca, Σκηνοθέτης και σεναριογράφος της ταινίας «Το Κίνητρο»



Διάλογος βιβλίου και ταινίας

«Η ταινία βασίζεται σε ένα βιβλίο που στα ισπανικά λέγεται «El Motive» («Το Κίνητρο») και είχε γραφτεί πριν από 25 χρόνια. Όταν γράφτηκε σήμαινε αποκλειστικά «το κίνητρο». Αλλά τώρα στα ισπανικά αυτή η λέξη μοιάζει με το «El Movil», που σημαίνει «Το Κινητό». Στα γυρίσματα της ταινίας όταν μας ρωτούσαν για τον τίτλο της, παρατηρήσαμε ότι παρανοούσαν το όνομα και τη σημασία. Μας έλεγαν: «Η ιστορία είναι για κάποιον που μιλάει στο κινητό»; Έτσι αποφασίσαμε να αλλάξουμε τον τίτλο και να το πούμε «El Autor» («Ο Συγγραφέας»). Στις άλλες χώρες κρατήθηκε ο πρωτότυπος τίτλος, αλλά στην Ισπανία έπρεπε να το αλλάξουμε γιατί ήταν πολύσημο -γιατί δεν είναι μόνο ο el autor που συγγράφει αλλά και ο el autor του εγκλήματος (ο εγκέφαλος του εγκλήματος). Στη συνέχεια έγινε κάτι παράξενο, όταν βρέθηκε μια εταιρία να μας εκπροσωπήσει στις διεθνείς πωλήσεις, καθώς μαζί με τη διανομή, αποκτήσαμε δύο τίτλους. Ξέρετε, στην αμερικανική αγορά συνηθίζουν να αλλάζουν τους τίτλους. (...) [Ο τίτλος της ταινίας] έγινε σαν ένα παιχνίδι, σαν να συνεχίζουμε να παίζουμε με την ταινία, έξω από την ταινία. Το πραγματικό αστείο όμως είναι στο trailer της ταινίας, όπου χρησιμοποιήσαμε κάποιες εικόνες που δεν χρησιμοποιούμε στην ταινία και σχολιάστηκε ότι είναι όπως και τον παλιό καιρό, υλικό που δεν συμπεριελήφθηκε στην ταινία. Τελικά αυτή η ταινία είναι ένα [πολυδιάστατο] παιχνίδι. Παίζουμε με τα πάντα, ακόμα και με το μάρκετινγκ».

Η οπτικοποίηση της λογοτεχνίας

«Στη δουλειά που κάναμε με τους ηθοποιούς και που κάνουν οι ηθοποιοί με εμάς, υπάρχει διάδραση. Για εμένα είναι συνοδοιπόροι. Δεν είμαι τίποτα χωρίς τους ηθοποιούς μου (...).

Προσπάθησα να τους βάλω στην κατάσταση και να καταλάβω την κατάσταση και να παίξω το παιχνίδι της ταινίας και να τους βοηθήσω να αποδώσουν το καλύτερο που μπορούσαν. Αυτή είναι η δουλειά μου: Να τους βοηθάω. Ξέρω ότι δεν είμαι το είδος του σκηνοθέτη που λέει στους ηθοποιούς του ότι οι χαρακτήρες περιλαμβάνουν τα παρακάτω χαρακτηριστικά. Εγώ ψάχνω μαζί τους την αλήθεια. Αυτό έκανα και με τον για;;;κάτι;;; Javier Gutiérrez. Δεν ήμουν σίγουρος αν ο Javier Gutiérrez έπρεπε κυριολεκτικά να βάλει τα αρχίδια του πάνω στο τραπέζι. Εκείνος μου είπε όμως ότι καταλαβαίνει πολύ καλά τι κάνει και γιατί το κάνει. Και για αυτό έβαλε κυριολεκτικά τα αρχίδια του στο τραπέζι. Κανένας από το συνεργείο δεν πίστευε ότι θα γυρίζαμε κατά γράμμα αυτή τη σκηνή. Μαζί με τον Javier είπαμε με μια φωνή: "Φυσικά και θα τη γυρίσουμε"».

Η σκηνοθεσία σαν παιχνίδι δημιουργικής γραφής

«Νομίζω ότι άνθρωπος σημαίνει τα πάντα όλα. Όλοι μας έχουμε κάθε είδους καταναγκασμούς. Γνωρίζουμε αυτούς τους καταναγκασμούς. Γνωρίζουμε για τον εξαναγκασμό του θανάτου. Γνωρίζουμε τον εξαναγκασμό της απόφασης. Αν το διερευνήσουμε αυτό, μπορούμε να καταλάβουμε τι συμβαίνει σε οποιαδήποτε κατάσταση του ανθρώπου. Νομίζω ότι οι ηθοποιοί είναι πολύ γενναίοι και πολύ θαρραλέοι. Και μόνο οι καλοί ηθοποιοί μπορούν να το κάνουν αυτό: Να μιλούν, να παίζουν με τους καταναγκασμούς τους. Και νομίζω ότι είναι πολύ σημαντικό να το κάνουν. Δε χρειάζεται λοιπόν να είσαι ένας δολοφόνος για να αντιδράσεις όπως ένας δολοφόνος. Πρέπει να θυμάστε πάντα ότι αυτό είναι κάτι πολύ σημαντικό, να εξερευνάτε τους καταναγκασμούς σας, σα να είναι ένα παιχνίδι. Γιατί αυτό είναι. Μόνο έτσι μπορείτε να μάθετε ποιοι πραγματικά είστε. Λοιπόν, είστε εσείς και υπάρχει κάτι και αυτό είναι πολύ σημαντικό για τον σκηνοθέτη, να είναι εκεί επειδή ο σκηνοθέτης λέει πότε η σκηνή πρέπει να τελειώσει. Είναι σα να σου υπενθυμίζει ότι όλα είναι ένα παιχνίδι που έχει όρια. Ο σκηνοθέτης πρέπει να χαράζει τα όρια για να σε προστατέψει. Εγώ βρίσκομαι εκεί μέχρι τη στιγμή που θα εκτιμήσω αυτό που κάνουν, παραμένει παιχνίδι, Δεν υπάρχει κανένας λόγος να δημιουργήσουμε δύσκολες καταστάσεις. Ο στόχος μας είναι να εξερευνήσουμε, αλλά και να παραμείνουμε παιδιά. Ίσως και να ξαναγίνουμε παιδιά».

-Με εργαλεία δημιουργικής γραφής, πείτε μου μια ιστορία για εσάς

-«Τώρα με ψυχαναλύεις; Ωραία... Υπάρχει έρημος. Κάπου στην έρημο είναι ένα αυτοκίνητο. Πλησιάζουμε κοντά στο αυτοκίνητο και βλέπουμε έναν άντρα να βρίσκεται εκεί. Προσπαθεί να ανοίξει το αυτοκίνητο. Το κάνει και διασχίζει την έρημο με το αυτοκίνητο... διασχίζει όμως ολόκληρη την έρημο με εκείνο το αυτοκίνητο που βρήκε εκεί».

Σεπτέμβρης 2017 – Σαν Σεμπαστιάν (Στο πλαίσιο του διεθνούς Κινηματογραφικού Φεστιβάλ της Donostia)

Adriana Paz, Πρωταγωνίστρια της ταινίας «Το κίνητρο»

Ήρωες με φως και σκοτάδι

«Είναι ένα σενάριο που μου άρεσε πολύ από την πρώτη φορά που το διάβασα. Είναι αστείο και έξυπνο. Μπορώ πλέον να παραδεχτώ ότι σε αρχικό στάδιο δεν μου άρεσε. Τα στοιχεία που συνθέτουν την ηρωίδα μου, το γεγονός ότι και εγώ ήμουν μετανάστης στην Ισπανία, όλα αυτά με έκαναν να νιώσω λίγο άσχημα. Μπορεί να μην μου άρεσε, αλλά τελικά δεν χρειάζεται να κρίνεις τους χαρακτήρες σου. Τελικά άρχισε να μου αρέσει ότι δεν ήταν μονομερώς καλή ή κακή. Είναι άνθρωπος με τα ελαττώματά της. Όταν την πετυχαίνουμε, βρίσκεται ήδη σε μια τόσο δύσκολη κατάσταση. Πρέπει να ενεργήσει και να αντιδράσει με αυτήν την κατάσταση. Είναι ένας σπουδαίος χαρακτήρας εξαιτίας αυτού. Δεν είναι μονοδιάστατη. Η ιστορία της με τον Alvaro είναι καταλυτική για την εξέλιξη και την ανατροπή της ιστορίας. Τελικά, μου άρεσε πολύ που έπαιξα αυτήν την ηρωίδα».

Ηθικά όρια των ηρώων

«Πρέπει να θυμάστε ότι στόχος όλων μας είναι να παραμείνουμε ζωντανοί και να επιβιώνουμε. Το πραγματικό όριο είναι η ίδια η ζωή. Και μπορείτε να το συνειδητοποιήσετε αυτό, όταν αντιληφθείτε ότι δεν μπορείτε να κάνετε τα πάντα όταν αυτά εναντιώνονται στον εαυτό σας, την υγεία σας, την ασφάλειά σας και την ασφάλεια των άλλων. (...) Είναι ένα παιχνίδι και δίνουμε τη ζωή μας, αλλά όχι με την πραγματική έννοια της λέξης, γιατί [από ένστικτο] πρέπει να εφευρίσκουμε τρόπους για να παραμείνουμε ζωντανοί. Έτσι πρέπει να φροντίζουμε τον εαυτό μας και να φροντίζουμε τους άλλους».

Προσωπικό βίωμα: εργαλείο αληθοφάνειας

«Αυτό είναι αλήθεια, δεν έχουμε μνήμη. Ξεχνάμε τα σημαντικά πράγματα της ανθρωπότητας. Είπαμε ότι μαθαίνουμε από τα λάθη της Ιστορίας αλλά δυστυχώς δεν μαθαίνουμε τίποτα. Όλοι είμαστε μετανάστες επειδή μετακινούμαστε. Ο κόσμος μετακινείται πάντα. Στο Μεξικό υπάρχουν πολλοί Ισπανοί που λόγω του πολέμου κατέληξαν στο Μεξικό. Δεν έχουμε πλέον ενσυναίσθηση. Λόγω αυτής της έλλειψης ενσυναίσθησης, έρχεται η άγνοια. Πρέπει να έχουμε αγάπη. Γι' αυτό η αγάπη είναι το πιο σημαντικό πράγμα. Όταν με αγάπη μελετάμε τους συνανθρώπους μας, να προσπαθούμε να καταλάβουμε τις καταστάσεις που τους απασχολούν. Κανείς δεν θέλει να εγκαταλείψει το σπίτι του. Αν δεν είναι επειδή δεν μπορούν να είναι εκεί λόγω βίας, λόγω δυστυχίας, γιατί και εγώ δεν ξέρω... Πρέπει να έχουμε περισσότερη ενσυναίσθηση (...), γιατί δεν ξέρουμε πότε μπορεί να χρειαστεί να κάνουμε κάτι τέτοιο. Επίσης δεν ξέρουμε αν θα καταλήξουμε εμείς να είμαστε μετανάστες. Ήμουν μετανάστης πριν από περισσότερα από 10 χρόνια στην Ισπανία -και συγκεκριμένα παράνομη μετανάστης. Αυτό μου έμαθε πολλά. Αυτή η ταινία καταλήγει να είναι κάτι πολύ προσωπικό γιατί βρέθηκα ως μετανάστης εδώ. Αυτό με κάνει να είμαι συμπονετική με το όλο θέμα».

Με εργαλεία δημιουργικής γραφής, πείτε μου μια ιστορία για εσάς
 «Υπάρχει ένα κορίτσι που θέλει να είναι ευτυχισμένο. Μερικές φορές είναι τόσο φοβισμένη· και γνωρίζει το σκοτάδι της, αλλά αγαπά αυτήν την πτυχή της. Άρχισε να χορεύει και προσπάθησε να πετάξει. Δεν ξέρω τι άλλο να πω... αυτή είναι η ιστορία μου».

Σεπτέμβρης 2017 – Σαν Σεμπαστιάν (Στο πλαίσιο του διεθνούς Κινηματογραφικού Φεστιβάλ της Donostia)

Laurent Cantet, Σκηνοθέτης της ταινίας «Το ατελιέ» (αποσπάσματα)

«Τι με ενδιέφερε τότε; Ήταν να δείξω τη γραφή ως μέσο απελευθέρωσης. Και με ενδιέφερε να δω πόσο δύσκολο είναι επίσης να δημιουργήσεις μαζί με άλλα 10 άτομα. Έπρεπε να πετύχουμε να δημιουργήσουμε μαζί.

Τώρα, νομίζω ότι ο χαρακτήρας γέρνει πολύ προς αυτά που γράφει, ακόμα κι αν η εντύπωσή του είναι ότι συμβαίνει το αντίθετο. Αμφιβάλλαμε, αλλά στην πράξη πηγαίνοντας προς το είδος, ακριβώς μέσα από αυτά που γράφει ανοίγει πολύ και γι' αυτό με ενδιέφερε ιδιαίτερα αυτός ο μηχανισμός.

Είναι αλήθεια ότι ήταν ένας τέλειος μηχανισμός για να ακούσουμε τι είχαν να πουν οι νέοι για τον κόσμο στον οποίο ζούμε. Αφού τους καλούσαμε να σκεφτούν τη θέση τους στον κόσμο.

Και μετά, το τελευταίο πράγμα, είναι για ακόμα μια φορά το status που έχουμε όταν γράφουμε. Το να καταφέρνεις να λες στον εαυτό σου ότι είσαι ο συγγραφέας κάποιου πράγματος είναι επιβράβευση. Και έπειτα είναι επίσης ακριβώς το να συνειδητοποιήσουμε τη δύναμη. Και αυτά που ανακαλύπτουμε μέσα από τη γραφή.

Είναι κάτι που κάνω συχνά. Όταν γράφω, δηλαδή γράφω ένα σενάριο και μετά το συγκρίνω με την πραγματικότητα των ηθοποιών που πρόκειται να το ενσαρκώσουν. Και όπως συχνά συνεργάζομαι με μη επαγγελματίες ηθοποιούς, εργάτες όταν ο ρόλος είναι ο ρόλος ενός εργάτη για παράδειγμα... Τους ζητάω να συμμετάσχουν σε έναν αυτοσχεδιασμό γύρω από τους χαρακτήρες τους και το πού θα οδηγήσει ο αυτοσχεδιασμός είναι ενδιαφέρον. Και το ενσωματώνω στο πρωτότυπο σενάριο.

Νομίζω ότι ο εμπλουτισμός του σεναρίου με την εμπειρία των ηθοποιών σημαίνει πραγματικά το να τους ενσωματώνεις στη συγγραφή.»

Σεπτέμβρης 2021 - Σαν Σεμπαστιάν (Στο πλαίσιο του διεθνούς Κινηματογραφικού Φεστιβάλ της Donostia)

Marina Foïs, Πρωταγωνίστρια της ταινίας «Το ατελιέ»

Εγώ... έμαθα πολλά από αυτό το γύρισμα για πολλούς λόγους, επειδή δούλεψα με τον Laurent Cantet, ο οποίος είναι ένας τεράστιος σκηνοθέτης, με απεριόριστη ταπεινοφροσύνη και ευφυΐα. Έτσι, η δημιουργία της ταινίας ήταν συναρπαστική. Έμαθα πολλά από το να βρίσκομαι με μια ομάδα νέων που δεν είχαν κάνει ποτέ τους γύρισμα και που προσέγγιζαν τον κινηματογράφο με ενέργεια, φρεσκάδα χωρίς προκαταλήψεις, και ότι κάνει πάντα καλό για τους κατασταλαγμένους ανθρώπους να ταρακουνιούνται λίγο από τις συνήθειές τους. Όσο για το γράψιμο, δεν ξέρω πολλά, γιατί είναι μια δραστηριότητα που δεν εξασκώ, αλλά πιστεύω πως... κατ' ουσίαν, ίσως αυτή η ταινία μιλάει ιδιαίτερα για αυτό, όπως πολλές ταινίες μιλούν για την ανάγκη της μυθοπλασίας, ανάγκη που όλοι έχουμε για να ξεφύγουμε από αυτήν την πραγματικότητα, που είναι το λιγότερο βαρετή, και μερικές φορές τόσο σκληρή για μας λίγο-πολύ παντού, και διαθέτει ένα δώρο που προσφέρεται σε εμάς, τα ανθρώπινα όντα. Δεν ξέρω αν στα ζώα συμβαίνει το ίδιο, δεν νομίζω, το να ξεφεύγουμε μέσω της μυθοπλασίας όπου χρησιμοποιούμε λέξεις ή εικόνες για να την αφηγηθούμε. Είναι κάτι που όλοι έχουμε και εμείς οι άνθρωποι του κινηματογράφου δεν το στερούμαστε. Το κάνουμε μέχρι και λόγο για να ζούμε!

Παρίσι, Γενάρης 2022, Παρίσι (στο πλαίσιο της διοργάνωσης προώθησης Γαλλικού κινηματογράφου της Unifrance)

ΤΕΛΟΣ ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΟΣ