

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΣΤΗΝ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ

Τα αντι-ρεαλιστικά εργαλεία που συνθέτουν τον ιδιάζοντα ρεαλισμό

στο *Σπιρτόκουτο* του Γιάννη Οικονομίδη

Μαξιμιλιανός Μουμούρης

4112M011

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Μαρία Παραδείση

Διπλωματική εργασία

Αθήνα

2014

Με μεγάλη χαρά θα απευθύνω ιδιαίτερες ευχαριστίες αρχικά στην Επίκουρη Καθηγήτρια Κ.Μαρία Παραδείση, η οποία έκανε το «μετέωρο βήμα» να δεχθεί μια «ανήθικη πρόταση» για την συγκεκριμένη διπλωματική που δεν είχε «μεγάλες προσδοκίες» και ωστόσο δεν την εγκατέλειψε ποτέ, ακόμα και όταν ο «πρωτάρης»/γράφων ήταν κάπως «χαμένος στην μετάφραση». Ακόμα, μια μεγάλη ευχαριστία στον Γιάννη Οικονομίδη για την συνέντευξη που παραχώρησε αλλά και γιατί δημιούργησε εκείνο που ήταν η αφορμή για ένα μυαλό να προσπαθήσει να βγει αλώβητο μέσα από ένα τέτοιο *Σπιρτόκουτο*. Επίσης στην Ευγενία Γιαννουρή γιατί μου εμπιστεύτηκε το μη δημοσιευμένο τότε υλικό της και για τις χρήσιμες συμβουλές της. Ακόμα, στην Ελένη Γιαννακοπούλου η οποία με έχει στηρίξει και πιστέψει στην μέχρι τώρα πορεία μου μέσα στην ακαδημαϊκή κοινότητα αλλά και για την έμπρακτη βοήθειά της σε κάθε τομέα που της ζητήθηκε. Τέλος, δεν θα μπορούσε να ολοκληρωθεί αυτό το πόνημα, αν δεν συνέπασχαν και οι τέσσερις γυναίκες που γεμίζουν το δικό μου σπιρτόκουτο και οι οποίες με σειρά εμφάνισης είναι η γυναίκα μου Νάντια και οι τρεις κόρες μας, η Κατερίνα, η Ιωάννα και τελευταίως η Graziella. Τις ευχαριστώ και τους ζητώ συγγνώμη γιατί έγινα «ο κλέψας του κλέψαντος» του χρόνου που τους ανήκε.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή	σελ.4
1.Η κοινωνία, οι ήρωες και οι δαίμονες του δημιουργού	σελ.11
1.1 Αφήγηση και ιστορία στο «Σπιρτόκουτο»	σελ.12
1.2 Προ-οικονομία	σελ.22
1.3 Ο χορός των βλεμμάτων	σελ.27
2. Γλώσσα	σελ.33
2.1 Ομιλία και σιωπή	σελ.38
2.2 Επανάληψη	σελ.44
3. Κωμωδία	σελ.49
4. Συμπεράσματα	σελ.56
Βιβλιογραφία	

Εισαγωγή

Όταν προβλήθηκε το *Σπιρτόκουτο* το 2003 ξεκίνησε μία συζήτηση στο κινηματογραφόφιλο κοινό για μία ιδιαίτερη και ρηξικέλευθη ελληνική ταινία ενός πρωτοεμφανιζόμενου σκηνοθέτη που δίχαζε θεατές και κριτικούς. Αν και εισπρακτικά δεν είχε επιτυχία, η ταινία «έχτισε» την φήμη της μέσα από μια «από στόμα σε στόμα» διαδικασία («*word of mouth*»)¹. Ήταν οξύμωρο το γεγονός ότι μια ταινία που δεν είχε μεγάλη διανομή δημιούργησε ένα αίνιγμα γύρω από το όνομά της και άνοιξε συζητήσεις για ένα προκλητικό και ιδιαίτον είδος ελληνικού σινεμά. Αξιοσημείωτο επίσης ήταν το γεγονός ότι ατάκες του έργου μεταδίδονταν και αναπαράγονταν από τους ίδιους τους θεατές. Ακόμα και στο διαδίκτυο μπορεί κάποιος να παρακολουθήσει στιγμιότυπα της ταινίας που εστιάζουν κυρίως στο υβρεολόγιο και στη γενικότερη βία που την χαρακτηρίζει. Η μελέτη του σχετικού υλικού που προέρχεται από παραφιλικές και εξωφιλικές πηγές, ενδεχομένως παρουσιάζει μία μονόπλευρη προσέγγιση της ταινίας αναφορικά με το είδος και το περιεχόμενό της, σε κάθε περίπτωση όμως άνοιξε ένα πεδίο διαλόγου και αντιπαραθέσεων για ένα έργο που συνέβαλε με διαφορετικό τρόπο στον ελληνικό ρεαλιστικό κινηματογράφο.

Ο σκηνοθέτης, Γιάννης Οικονομίδης, με την πρώτη του μεγάλου μήκους ταινία κατάφερε να κάνει μια πολύ δυνατή είσοδο στο χώρο του ελληνικού σινεμά και να δημιουργήσει ένα μυστηριώδες προφίλ κινηματογραφιστή το οποίο φαίνεται να τον ακολουθεί ακόμα και σήμερα. Ανατρέχοντας στα δημοσιεύματα και τις συνεντεύξεις του ίδιου του σκηνοθέτη τη δεκαετία που μεσολάβησε μεταξύ του *Σπιρτόκουτου* και τις τελευταίας του ταινίας μεγάλου μήκους *Το μικρό ψάρι*, που προβλήθηκε τον Μάρτιο του 2014 (ανάμεσα τους υλοποίησε ακόμα δύο ταινίες μεγάλου μήκους²), η αίσθηση που δημιουργείται είναι πως πρόκειται για έναν σκηνοθέτη που κινείται έξω από τις καθορισμένες νόρμες της εγχώριας παραγωγής. Θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς πως ένας από τους στόχους του είναι να προκαλέσει, να απελευθερώσει την κραυγή συγκεκριμένων ατόμων που ρέπουν

¹ Όπως έχει δηλώσει ο ίδιος ο Οικονομίδης: «τα έργα μου θέλω να συζητιούνται» και προσθέτει ακόμα πως θα προτιμούσε οι ταινίες του να προκαλούν «ταραχές και συζητήσεις», όπως μια αρνητική κριτική, απ' το να παραμένουν απαρατήρητες. (Σωτηρόπουλος, 2011)

² *Ψυχή στο στόμα* (2006) και *Μαχαροβγάλτης* (2010).

προς την ψυχοπαθολογία μέσα από την ακραία παρουσίαση τους. Ο λόγος που εμμένει να εξερευνά, να αφουγκράζεται και να αποτυπώνει τη ζωή των ανθρώπων χαμηλών κοινωνικών τάξεων είναι σύμφωνα με τον ίδιο, το γεγονός ότι εκεί βρίσκει ενδιαφέρουσες προσωπικότητες που φανερώνουν την σκοτεινή πλευρά της ανθρώπινης οντότητας, την οποία δε διστάζουν να εξωτερικεύουν.

Εκτός από την κοινωνική προέλευση των ηρώων του, σήμα κατατεθέν του Οικονομίδη αποτελεί η βία που εκδηλώνουν οι πρωταγωνιστές του. Αυτή η βία χρησιμοποιεί ένα σημαντικό όπλο για να αποκαλυφθεί, τη γλώσσα, η οποία ανοίγει ένα ναρκοπέδιο που διατηρεί την ένταση και την σκληρότητα στο έργο μέχρι τέλους. Όπως ο ίδιος ο Οικονομίδης έχει αναφέρει κατ' επανάληψη σε συνεντεύξεις του, αυτή είναι και η περισσότερο εμφανής μορφή βίας στην κοινωνία και γι' αυτό αποτελεί και το βασικό υλικό ώστε να αποδοθούν οι διαφορετικές εκφάνσεις της. Αυτή η «αφυπνιστική» προκλητικότητα των ταινιών του έχει τις ρίζες της στην αίσθηση της αφέλειας και οκνηρίας που διακρίνει ο ίδιος στη σημερινή κοινωνία και πιθανόν αυτός να είναι και λόγος που οι ταινίες του είναι τόσο ακραίες, ακόμα περισσότερο το *Σπιρτόκουτο* όπου ο Οικονομίδης μοιάζει να μην θέτει όριο στη λεκτική βία. Επιμένει στο «δικαίωμά του καθυβρίζειν» με τις ταινίες του και μέσω αυτού του υβρεολόγιου, να παρουσιάζει μία κοινωνία που κατά τον ίδιο είναι γεμάτη «ταμπού, συντηρητισμό και σοβαροφάνεια»³. Ο καλλιτέχνης, σύμφωνα και πάλι με τον Οικονομίδη, οφείλει να πράττει κατά αυτόν τον τρόπο, αλλιώς ισοπεδώνεται στην κοινωνία που τον περιβάλλει και βυθίζεται εξίσου στη λήθη της⁴.

Όπως αναφέρθηκε, το έργο του Οικονομίδη χαρακτηρίζεται από το ριζοσπαστικό τρόπο παρουσίασης συγκεκριμένων περιπτώσεων και καταστάσεων της σύγχρονης ελληνικής κοινωνίας, μέσα από μια αιχμηρή γλώσσα που συχνά ενοχλεί καθώς χρησιμοποιεί το στοιχείο της υπερβολής, διογκώνοντας τα συναισθήματα και τις ενέργειες των ηρώων. Από την περίοδο που υλοποιούσε το *Σπιρτόκουτο*, ο Οικονομίδης είχε διακρίνει «την όλο και πιο λανθασμένη και χιμαιρική πορεία της κοινωνίας προς ψεύτικες ανάγκες παρασυρμένη από την επικρατούσα

³ (Οικονομίδης, 2014)

⁴ Ο.π.

καπιταλιστική εικονική ευμάρεια»⁵. Η τεράστια πλάνη στην οποία είχαν υποπέσει τα χαμηλότερα κοινωνικά στρώματα ήταν, κατά την άποψή του σκηνοθέτη, η αιτία που ο άνθρωπος της πόλης απογυμνώθηκε⁶. Παράλληλα, απώλεσε σταδιακά την αντίληψή του για τις πραγματικές του ανάγκες με κυριότερη τη σχέση με την οικογένειά του, το συνάνθρωπο του αλλά και την ουσιαστική επικοινωνία των όντων που κατοικούν μέσα στο σύγχρονο αστικό περιβάλλον. Στο *Σπιρτόκουτο* υπάρχει ένα μίσος ακαθόριστο που εκδηλώνεται παντού⁷, σε κάθε έκφανση της καθημερινότητας και στους ανθρώπους που την δημιουργούν, αλλά κυρίως γιγαντώνεται εντός της οικίας του, μέσα στους τέσσερις τοίχους όπου η σκοτεινή πλευρά δεν έχει κανένα εμπόδιο στο να εξωτερικευτεί και τελικά να μεταλλαχθεί σε ενδοοικογενειακή βία⁸.

Η ελληνική κινηματογραφική πραγματικότητα, ειδικότερα της τελευταίας περιόδου, έχει ως αφετηρία το δεύτερο μισό της δεκαετίας του '90· η περίοδος αυτή που συνεχίζεται έως σήμερα, δεν μπορεί να οριστεί με ακρίβεια καθώς η συζήτηση γύρω από την περιοδολόγηση του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου είναι εκτενής και μακρά. Επιπρόσθετα, προκαλεί εντύπωση το γεγονός ότι η συγκεκριμένη ταινία αν και την κινηματογραφική περίοδο 2002-2003 που προβλήθηκε ήταν η δέκατη στην σειρά κατάταξης εισπράξεων από τις είκοσι ελληνικές ταινίες που

⁵ Ό.π.

⁶ Η ταινία ξεκινάει με τον πρωταγωνιστή, τον Δημήτρη, πατέρα της οικογένειας στο *Σπιρτόκουτο* που ασχολείται με τα οικονομικά της επιχείρησής του, μια σαφής αναφορά στη «φούσκα» του χρηματιστηρίου που δύο χρόνια πριν (2001) είχε «σκάσει» και είχε αναταράξει την ελληνική κοινωνία και ιδιαίτερα τα χαμηλά και μεσαία στρώματα που είχαν «παίξει» και εν τέλει είχαν χάσει.

⁷ Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Οικονομίδης δεν παραλείπει να παρουσιάσει το κόμπλεξ κατωτερότητας και το ταξικό μίσος των μικροαστών στην ταινία του, που αποτελεί κατά την άποψή του, χαρακτηριστικό της μνησικακίας των χαμηλότερων στρωμάτων προς τα ανώτερα. Σε σχέση αλλά και σε αντιπαράθεση με το όνειρο του «να πιάσουμε την καλή», οι ήρωες προβάλλουν το μίσος και τον φθόνο για την τύχη που σε κάποιους δίνεται με ευκολία και σε άλλους όχι. Ένας από αυτούς είναι και ο δεσμός της κόρης του Δημήτρη, της Κικής, για τον οποίο ο πατέρας προβάλλει έντονες αντιρρήσεις.

⁸ «...στην ταινία του Οικονομίδη το περίσσευμα από το υβρεολόγιο είναι μια αναπλήρωση της ψυχής: η «αναπλήρωση» με την ψυχολογική σημασία της λέξης, δηλαδή ως μια αυτόματη διαδικασία, την οποία τα άτομα την υιοθετούν για να μπορέσουν να εξέλθουν από τις μειονεξίες και τα αδιέξοδά τους.» Η παρατήρηση του συγγραφέα του άρθρου έγινε με αφορμή την δεύτερη ταινία του Οικονομίδη *Ψυχή στο στόμα*, είναι όμως εξίσου καιρία και για το *Σπιρτόκουτο* λόγω του ότι οι δύο ταινίες μοιάζουν να είναι μέρος της ίδιας αναζήτησης του σκηνοθέτη, δηλαδή της εν γένει αδυναμίας στην επικοινωνία μεταξύ ανθρώπων, επιλέγοντας να εστιάσει ειδικότερα στο θέμα της γλώσσας την οποία χρησιμοποιούν άνθρωποι που προέρχονται από συγκεκριμένες κοινωνικές τάξεις. (Ντελλής, χ.χ.)

προβλήθηκαν⁹, έδωσε το έναυσμα για ένα ευρύ πεδίο διαλόγου για τις δυνατότητες του ελληνικού ρεαλισμού, πεδίο που τροφοδότησαν και οι επόμενες ταινίες του δημιουργού¹⁰. Σκοπός της παρούσας έρευνας είναι να επιχειρήσει μία συνολική θεώρηση του συγκεκριμένου έργου, εστιάζοντας κυρίως στον τρόπο με τον οποίο ο σκηνοθέτης διαπραγματεύεται τον προσωπικό του ιδιότυπο ρεαλισμό. Παράλληλα, επιχειρεί να αναδείξει τα πιθανά σημεία που συνθέτουν την προσπάθεια του γι' αυτόν και που ενδεχομένως να σηματοδοτούν ένα νέο είδος ρεαλιστικής απεικόνισης της ελληνικής κοινωνίας.

Στόχος της εργασίας είναι να αποκαλυφθεί η συγκεκριμένη ρεαλιστική κινηματογραφική προσέγγιση η οποία χρησιμοποιεί ταυτόχρονα αντιρρεαλιστικές μεθόδους. Το οξύμωρο αυτό δίπολο προσδίδει ιδιαιτερότητα και ενδιαφέρον στις προσεγγίσεις του Οικονομίδη και αποτελεί κεντρικό ερευνητικό άξονα καθώς εστιάζει στην ερμηνεία του τρόπου με τον οποίο ο ίδιος χρησιμοποιεί αυτά τα «αντιθετικά» εργαλεία.

Στο πρώτο μέρος της παρούσας εργασίας σκιαγραφείται εν συντομία το κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο ο Οικονομίδης ενσωματώνει την αφήγησή του. Ειδικότερα, παρουσιάζεται το γενικότερο κοινωνικοοικονομικό υπόβαθρο της οικογένειας και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των ηρώων που επιλέγει ο σκηνοθέτης τα οποία στοιχειοθετούν τη δραματουργική του βάση. Επιπρόσθετα, αναλύεται η αντιδιαστολή μεταξύ του εσωτερικού οικιακού μικρόκοσμου της ταινίας με τον «έξω κόσμο» και ειδικότερα τη γειτονιά/πόλη του Κορυδαλλού όπου εκτυλίσσεται η ταινία¹¹. Στη συνέχεια του κεφαλαίου, η εργασία περιστρέφεται γύρω από την

⁹ Τα σύνολο των εισιτηρίων για το *Σπιρτόκουτο* το 2003, χρονιά που προβλήθηκε στους κινηματογράφους, ήταν 3.800. <http://www.greektenies.com/tainies/spirtokouto.html>

¹⁰ Επιπλέον η ταινία είναι ελεύθερη στο διαδίκτυο, γεγονός που της έδωσε ακόμα μεγαλύτερη ώθηση με αποτέλεσμα άνθρωποι που δεν πλήρωσαν εισιτήριο για να την παρακολουθήσουν, μπόρεσαν έστω και με αυτόν τον τρόπο να έχουν εικόνα για την ταινία και να μπορούν να εκφέρουν γνώμη για αυτήν. Επιπλέον, η εύκολη πρόσβαση της ταινίας είναι εξαιρετικά βοηθητικό για οποιονδήποτε υποψήφιο ερευνητή όπως άλλωστε και ο γράφων.

¹¹ «*Ήδη από την αρχή της ταινίας πληροφορούμαστε ότι το διαμέρισμα και ο χώρος της διήγησης είναι ο Κορυδαλλός· όχι γενικά η Αθήνα, αλλά συγκεκριμένα ο Κορυδαλλός. Φτιάχνεται επομένως μέσα από το διάλογο ένας διηγητικός (diegetic) χάρτης του Κορυδαλλού, ο οποίος συμπληρώνεται από τις εξωφιλμικές γνώσεις που έχει ο Έλληνας θεατής για την περιοχή (π.χ. το ότι εκεί υπάρχουν οι φυλακές)[...] Ο Κορυδαλλός είναι μια αυτόνομη περιοχή όπου οι κάτοικοί της ψωνίζουν εκεί, δουλεύουν εκεί, διασκεδάζουν εκεί. Ο Κορυδαλλός είναι ένα κλειστό σύστημα, όπως και το ίδιο το διαμέρισμα, μια φυλακή.*» (Νικολαΐδου, 2013)

αφήγηση στο *Σπιρτόκουτο*. Ένα από τα ζητήματα που εξετάζονται στο μέρος αυτό είναι ο αυστηρός περιορισμός της αφήγησης εντός των οικιακών τοίχων/τειχών. Επιπλέον, αναλύεται ο τρόπος που εκτυλίσσεται η ιστορία στο *Σπιρτόκουτο* η οποία δεν ακολουθεί την κλασική χρονολογική αφήγηση, αλλά μία επεισοδιακή μορφή εξιστόρησης που συναντάται στους νεορεαλιστές δημιουργούς, όσο και στη γενικότερη μεταπολεμική περίοδο του μοντερνισμού, και κυρίως τους Γάλλους δημιουργούς της *nouvelle vague*. Σε συνάρτηση με αυτό το στοιχείο, εξετάζονται και οι τρόποι προοικονομίας στο έργο όπως επίσης και τα αποτελέσματά τους στη δημιουργία συγκεκριμένης ατμόσφαιρας στην ταινία. Η προοικονομία αποτελεί βασικό σκηνοθετικό εργαλείο για τον Οικονομίδη καθώς διατηρεί ζωντανό το ενδιαφέρον του θεατή. Στο παραπάνω συνηγορεί και μια μόνιμη υποβόσκουσα αίσθηση κινδύνου που διαχέεται καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας, δημιουργώντας μεγαλύτερη ένταση στις σχέσεις των ηρώων.

Τα κεφάλαια του δεύτερου μέρους επικεντρώνονται στο θέμα του λόγου και της γλώσσας, στους ιδιότυπους τρόπους με τους οποίους οι ήρωες εκφράζονται και επικοινωνούν μεταξύ τους. Το ζήτημα του λόγου ως διάυλος επικοινωνίας σε όλες τις προεκτάσεις του, αποτελεί το θεμελιώδες στοιχείο της ταινίας. Η μελέτη επικεντρώνεται ιδιαίτερα στο χαρακτηριστικό της υπερβολής που αναδύεται τόσο από την ποιότητα του ίδιου του λόγου αλλά και από τη συνεχή επανάληψη και από την αντίθεση ομιλίας – σιωπής. Οι παραπάνω σκηνοθετικές επιλογές και πρακτικές στοιχειοθετούν τον αντιρεαλισμό του Οικονομίδη.

Στο τρίτο μέρος γίνεται λόγος για το κωμικό στοιχείο που προκύπτει από τη συμπεριφορά των ηρώων. Το κωμικοτραγικό στοιχείο, όρος που ταιριάζει περισσότερο στο *Σπιρτόκουτο*, συνδέεται με τις καταστάσεις που αγγίζουν τα όρια του γελοίου, την αυτοϋπονόμευση και τον αυτοσαρκασμό που προκύπτει από τον τρόπο που οι ήρωες χειρίζονται το λόγο. Ταυτόχρονα, η ακριβής επιλογή λέξεων, η ταχύτητα των απαντήσεων- παράλληλα με την ανταπάντηση χρησιμοποιώντας τις ίδιες λέξεις που ο «αντίπαλός» τους εισήγαγε- και η αιχμηρότητα των φράσεων που σχεδόν πάντα βρίσκουν τον στόχο τους, αποκαλύπτουν μία οξυδέρκεια που εξαντλείται σε νοσηρούς σκοπούς και πηγάζει από τη θυμοσοφία των ηρώων. Στην προσπάθεια της καταγραφής, της ανάλυσης και της ερμηνείας του συγκεκριμένου

κωμικού στοιχείου, αναζητήθηκαν οι ενδεχόμενες επιρροές από διαχρονικούς και συγκεκριμένους μηχανισμούς που διακρίνουν την κωμωδία, εκείνους δηλαδή τους μηχανισμούς που προκαλούν το γέλιο στο θεατή και που διαφαίνονται στην ταινία του Οικονομίδη.

Τέλος, στο τελευταίο κεφάλαιο παρατίθενται ολοκληρωμένα τα συμπεράσματα της ανάλυσης του έργου αναφορικά με τα ερωτήματα που τέθηκαν. Γίνεται μια καταγραφή του τρόπου που μεθοδεύτηκε αυτή η πορεία προς τον ιδιάζοντα ρεαλισμό του Οικονομίδη και τους αρμούς που συνθέτουν την πολυμορφική αλλά και αντιθετική δομή της ταινίας (αστείο/ τραγικό, φωνή/ σιωπή, μέσα/ έξω κ.α) και που εντέλει χτίζουν τον «ακραίο ρεαλισμό» της.

Αφετηρία της έρευνας ήταν η συστηματική παρακολούθηση του ίδιου του υλικού, δηλαδή της ταινίας *Σπιρτόκουτο* η οποία και πυροδότησε τα ερωτήματα περί ρεαλισμού. Η πρώτη παρατήρηση σχετιζόταν με την άγρια ρεαλιστική αποτύπωση των σχέσεων αλλά και με την έντονη αίσθηση αληθοφάνειας στην παρουσίαση τους. Στον αντίποδα όμως, παρατηρήθηκε ένας ενδιαφέρων αλλά και περίεργος συγχρωτισμός της προαναφερθείσας αληθοφάνειας με στοιχεία που οδηγούσαν μακριά από αυτήν και που συνέτειναν στην ακόμα μεγαλύτερη και πιο ισχυρή αποτύπωσή της. Επιπρόσθετα, ιδιαίτερα αποκαλυπτική για τα κοινά συμπεράσματα αλλά και τις αντιθέσεις που προέκυψαν ήταν η συνέντευξη που παραχώρησε ο ίδιος ο Γιάννης Οικονομίδης¹², καθώς αποκρυστάλλωσε συγκεκριμένες πτυχές της κινηματογραφικής του αφήγησης¹³.

Ακόμα, η συστηματική μελέτη παλαιότερων συνεντεύξεων του ίδιου του δημιουργού ήταν αποκαλυπτική ως προς τη συχνή αναφορά σε δημιουργούς του ιταλικού νεορεαλισμού και στους συνεχιστές τους αλλά και σε αντίστοιχους εκπροσώπους της περιόδου του Νέου Κύματος στην Γαλλία (*Nouvelle Vague*). Αυτές, οι κατά τον Οικονομίδη επιρροές ή απλά προτιμήσεις του, δρομολόγησαν

¹² (Οικονομίδης, 2014)

¹³ Επιπλέον, οι διαφορές αντίληψης που προκύπτουν ανάμεσα στον θεατή/ερευνητή και στον ίδιο τον δημιουργό όσον αφορά στο έργο του, αποτέλεσε πολύ χρήσιμη εμπειρία για την οπτική που μπορεί να έχει κάποιος ανάλογα με την εμπλοκή του σε ένα καλλιτεχνικό δημιούργημα.

την έρευνα στην περίοδο του μεταπολεμικού μοντερνισμού όπου και τα δύο προαναφερθέντα ρεύματα άφησαν το ιδιαίτερο στίγμα τους.

Το εγχείρημα του συγκεκριμένου πονήματος, όπως προαναφέρθηκε, αποσκοπεί στην ανακάλυψη των ιδιαίτερων και των ανατρεπτικών στοιχείων που συνθέτουν το κινηματογραφικό κόσμο του Οικονομίδη υπό το πρίσμα της βίας που προκαλείται από τη χρήση της γλώσσας. Στόχος είναι να εντοπιστεί και να αναλυθεί η συγκεκριμένη προσέγγιση του Οικονομίδη η οποία εμπεριέχει αντιφάσεις και αντιθέσεις, που συμπληρώνουν τον ωμό και καταγγελτικό ρεαλισμό στο *Σπιρτόκουτο*.

1.Η κοινωνία, οι ήρωες και οι δαίμονες του δημιουργού

Πολλά είναι τα επίθετα που θα μπορούσαν να αποδοθούν στον κινηματογράφο του Γιάννη Οικονομίδα και συχνά αναφέρεται ως δημιουργός που αρέσκεται να οδηγεί τους ήρωες του στα όριά τους. Αντλώντας υλικό από τον αστικό τρόπο ζωής και τους ανθρώπους χαμηλού ή και μεσαίου βιοτικού επιπέδου, από τα λούμπεν στοιχεία του περιθωρίου μέχρι την μικρομεσαία και την μικροαστική τάξη, ο Οικονομίδης στις τέσσερις ταινίες μεγάλου μήκους που έχει πραγματοποιήσει επιχειρεί να αποτυπώσει την δική του αίσθηση για την σκοτεινή αλλά και την υπό-φωτισμένη πλευρά της κοινωνικής πραγματικότητας.

Οι ήρωες του Οικονομίδα δεν αγαπούν το φως, κυκλοφορούν την νύχτα και κλείνονται εντός των τειχών της οικίας τους την ημέρα, επιβιώνουν στο περιθώριο σαν μοναχικοί «βρικόλακες» και μοιάζουν ακινητοποιημένοι και εγκλωβισμένοι σε ένα ήδη διαμορφωμένο σύμπαν. Αν και χαμηλού μορφωτικού επιπέδου, έχουν δημιουργήσει τη δική τους σοφία, τη δική τους ηθική και αξιοπρέπεια και προσπαθούν τις να επικοινωνήσουν με βασικό όχημα το πάθος, εκείνο που ψάχνει απεγνωσμένα να βρει συνομιλήτη και να κατανοηθεί. Αυτή η «σοφία» δεν παρουσιάζεται ωραιοποιημένη, αντίθετα χαρακτηρίζεται από ωμότητα και κυνισμό. Μόνο που η επικοινωνία αποτυγχάνει και αυτό γιατί ο τρόπος που αρθρώνουν τις λέξεις τα πρόσωπα του Οικονομίδα ακυρώνει την ίδια την έννοια τους. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης μοιάζει να ενδύεται συχνά το ρόλο ενός «κυνικού φιλοσόφου» στηλιτεύοντας τους ίδιους τους ήρωες και τις ηρωίδες του. Στοιχεία όπως η ιδιαιτερότητα της ομιλίας των ηρώων και η εμμονή στην αναμέτρηση με τα βλέμματα αποτελούν, φόρμες και σημειολογικά εργαλεία παρουσίασης που φαντάζουν να απομακρύνουν τον σκηνοθέτη από το στόχο της απόλυτης αληθοφάνειας ενώ παραδόξως την ίδια στιγμή είναι τα ίδια στοιχεία που συνθέτουν το προσωπικό ρεαλιστικό στίγμα του κινηματογραφιστή.

Στο *Σπιρτόκουτο* παρουσιάζεται ο ιδιαίτερος ψυχισμός και η ηθική, των ηρώων αλλά παράλληλα και οι προσωπικοί τους δαίμονες. Μέσα σε αυτήν την μικροαστική «σοφία» εντοπίζεται η ποιητικότητα του έργου του Οικονομίδα, άγρια αλλά και ευαίσθητη παράλληλα. Στόχος της εργασίας αυτής είναι να αποκαλύψει τη

συγκεκριμένη ποιητικότητα η οποία στην προσπάθεια μιας σκληρής ρεαλιστικής κινηματογραφικής προσέγγισης φαίνεται να βρίσκει δίοδο για να αναδυθεί.

1.1 Αφήγηση και ιστορία στο «Σπιρτόκουτο»

Την περίοδο της Ιταλικής άνοιξης του κινηματογράφου, ένα από τα ζητούμενα των κινηματογραφιστών ήταν να δημιουργήσουν ταινίες που θα εξέταζαν κριτικά την ιστορία και θα αποτύπωναν τη μεταπολεμική ζωή στην Ιταλία¹⁴. Σύμφωνα με τον Cesare Zavattini, πατέρα του νεορεαλισμού, «η ιδανική ταινία είναι εκείνη που για ενενήντα λεπτά συνεχόμενα αφηγείται την ζωή ενός ανθρώπου κατά τη διάρκεια της οποίας τίποτα το ιδιαίτερο δεν συμβαίνει, αλλά κάθε καρτέ της δονείται σαν ένας μικρόκοσμος»¹⁵. Χωρίς ασφαλώς μία τέτοια θεώρηση να αποτελεί απαραίτητο όρο για τους κινηματογραφιστές, συμπυκνώνει όμως τα θεωρητικά εκείνα στοιχεία που οι εκπρόσωποι του νεορεαλισμού επιχείρησαν να εντάξουν στον πυρήνα της κινηματογραφικής τους δημιουργίας.

Οι κινηματογραφιστές του νεορεαλισμού δημιούργησαν έναν κινηματογράφο με έντονο θεωρητικό υπόβαθρο που πήγαζε από τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες επί φασιστικού καθεστώτος στην Ιταλία αλλά και στην μετά Μουσολίνι εποχή και οι θεωρίες τους, ακόμα και σήμερα, επηρεάζουν την τέχνη του κινηματογράφου. Παρόλο που η εποχή που εκδηλώθηκε ήταν έντονη πολιτικά, οι εκπρόσωποί της δεν μίλησαν ευθέως γι αυτό, δεν στράφηκαν σε έναν στρατευμένο κινηματογράφο. Οι ταινίες της εποχής είναι πολιτικές χωρίς να εστιάζουν στα πραγματικά γεγονότα, ούτε σε καταστάσεις ή σε πρόσωπα που προσομοιάζουν- ή έχουν αναφορά- σε

¹⁴(Thompson και Bordwell, 2007). Στο ίδιο κεφάλαιο αναφέρεται πως η κινηματογραφική δημιουργία εκείνης της περιόδου και που μέρος της αποτελούσε ο Ιταλικός νεορεαλισμός που άσκησε σημαντική επιρροή στο σύνολο της Ευρωπαϊκής δημιουργίας, σηματοδοτήθηκε από την στροφή στις μοντερνιστικές αναζητήσεις της δεκαετίας του 1920, όπως συνέβη στον Γαλλικό ιμπρεσιονισμό, τον Γερμανικό εξπρεσιονισμό και το Σοβιετικό μοντάζ.

¹⁵ Ο.π.,σ.359. Παρόλο που ο Κλέφτης ποδηλάτων του οποίου ο Zavattini ήταν ο σεναριογράφος, δεν ήταν μια τέτοια ταινία, ήταν όμως μία ταινία σταθμός που σηματοδότησε και πλησίασε αυτό που οι σκηνοθέτες Giuseppe De Sanctis και Mario Alicata ονειρεύτηκαν ήδη από το 1941 « ότι μια μέρα θα δημιουργήσουμε την πιο όμορφη ταινία μας, ακολουθώντας τα αργά και κουρασμένα βήματα του εργάτη που επιστρέφει σπίτι του».

υπαρκτά πρόσωπα της κοινωνίας της εποχής. Η πολιτική προσέγγιση των νεορεαλιστών αφορούσε στον άνθρωπο και μάλιστα στον άνθρωπο των χαμηλών τάξεων. Επιπλέον, θεωρούσαν ότι η φτώχεια πέρα από την κοινωνική πραγματικότητα εμπεριείχε την αγνή, καθαρή διάσταση της ανθρώπινης ύπαρξης την οποία και επιχειρήσαν να αποδώσουν στα έργα τους¹⁶.

Ο Georg Lukacs είχε αναφέρει πως ένας μεγάλος ρεαλιστής, όπως ο Balzac, «θα αφήσει στην άκρη κάθε μια από τις προκαταλήψεις του όταν ο εγγενής κόσμος και οι χαρακτήρες της καλλιτεχνικής του δημιουργίας συγκρουστούν με τις βαθιές πεποιθήσεις και προκαταλήψεις του και τελικά θα αποφασίσει να περιγράψει εκείνο που πραγματικά βλέπει και όχι εκείνο που θα προτιμούσε να δει»¹⁷. Ο Οικονομίδης φαίνεται να ασπάζεται την παραπάνω λογική και να την εφαρμόζει. Ο ίδιος βέβαια πιστεύει στην δραματοουργία που δημιουργεί ισχυρούς χαρακτήρες οι οποίοι παλεύουν με τη σκοτεινή πλευρά τους, γιατί όπως ισχυρίζεται αυτή αποτελεί και την πιο ενδιαφέρουσα πλευρά του ανθρώπου, καθώς όλα τα άλλα είναι «στρουθοκαμηλισμός». Οι πρώτοι κινηματογραφιστές, και οι νεορεαλιστές μετέπειτα, επηρεάστηκαν και υιοθέτησαν την αφήγηση και τη λεπτομερή απεικόνιση των ανθρώπων και της κοινωνίας όπως αποτυπώνεται στα μυθιστορήματα των Balzac, Stendhal, Flaubert, του Dumas και άλλων ρεαλιστών μυθιστοριογράφων. Αντίστοιχα, ο Οικονομίδης ψάχνει τη «δυνατή ιστορία» όπως λέει χαρακτηριστικά¹⁸. Πράγματι, στο *Σπιρτόκουτο* ο σκηνοθέτης αφηγείται μία ημέρα από την καθημερινότητα ενός μικροαστού και της οικογένειάς του, κατά τη διάρκεια της οποίας δε συμβαίνει καμία εξωτερική δράση, αντίθετα η εσωτερική, η οποία είναι ιδιαίτερα έντονη, είναι εκείνη που προωθεί την «αφήγηση» της ταινίας. Αν και ο νεορεαλισμός χαρακτηρίζεται από ήρωες που οι δημιουργοί τους πήραν τις

¹⁶(Armes, 1971)

¹⁷Ο.π. σελ.19.

¹⁸Είναι χαρακτηριστική η πίστη του Οικονομίδα στην μυθιστορηματική αφήγηση στον κινηματογράφο ως το βασικό στοιχείο και το κλειδί που ανοίγει τη θύρα της πραγματικότητας στο σινεμά. Ακόμα θεωρεί πως η δυσκολία της δημιουργίας μιας δυνατής κινηματογραφικής ιστορίας είναι η «αναπηρία» του ελληνικού σινεμά που ξεκινάει από το γεγονός πως η Ελλάδα δεν είχε ποτέ χαρακτηριστικούς μυθιστοριογράφους, αντίστοιχους με τους Γάλλους του 19^{ου} αιώνα. (Οικονομίδης, 2014)

κάμερες και βγήκαν στον δρόμο για να τους ακολουθήσουν¹⁹, στο *Σπιρτόκουτο* ο κεντρικός ήρωας περιφέρεται μέσα στο σπίτι του και η ταινία απεικονίζει τον ενδοοικογενειακό του μικρόκοσμο. Ο δημιουργός της ισχυρίζεται ότι μέσα στους τοίχους του σπιτιού παίζεται απλά ένα παιχνίδι εξουσίας, καθώς το κάθε μέλος της προσπαθεί να επιβληθεί στα υπόλοιπα²⁰. Στην ταινία όμως, φαίνεται πως υπάρχει ένας έντονος αγώνας αλληλοεξόντωσης μεταξύ των μελών της οικογένειας, στοιχείο που υπερβαίνει τη μάχη επιβολής²¹. Η λεκτική βία, βασικό συστατικό στο *Σπιρτόκουτο* που εξετάζεται παρακάτω, οδηγεί τους χαρακτήρες σε μη συνηθισμένες λογικές συμπεριφοράς που αγγίζουν τα όρια της διαστροφής και σε αντιδράσεις που παραπέμπουν σε ψυχοπαθολογικές περιπτώσεις ανθρώπων. Ενδεχομένως, ο σκηνοθέτης να χρησιμοποιεί το στοιχείο της υπερβολής με στόχο μια ιδιόμορφη «αποστασιοποίηση» που καθιστά των θεατή ενεργό συμμετόχο και όχι παθητικό δέκτη. Αυτός είναι και ο λόγος που εντοπίζεται μια πιθανή σχέση του *Σπιρτόκουτου* με τη νεοφορμαλιστική προσέγγιση και τις μελέτες της κινηματογραφικής αφήγησης που έχει τις βάσεις της στους ρώσους φορμαλιστές όπου το ουσιαστικό ζητούμενο τους είναι η σύνδεση αντίληψης με τη γνώση²². Βασικό μορφικό στοιχείο στην ταινία είναι ο λόγος που παίρνει το ρόλο αφήγησης όπως αναφέρει ο Αχιλλέας Ντελλής: «Αυτή η ασυνέχεια της μεταφοράς από τη λεκτική στη σωματική βία έχει περισσότερο αφηγηματική διάσταση. Η προσπάθεια

¹⁹ «Συγκεκριμένα από το 1945 έως το 1951 είναι πολύ σημαντική περίοδος για τους Ιταλούς κινηματογραφιστές της για τον λόγο ότι, βγάζοντας στους δρόμους τις κινηματογραφικές μηχανές τους και ξεχνώντας τους νεκρούς κανόνες της συμβατικής κινηματογράφησης, ήρθαν πρόσωπο με πρόσωπο με την πραγματικότητα. Αυτή η αναμέτρηση προκάλεσε μια σειρά από ταινίες που θα αποτελέσουν σημείο σύγκρισης για τους μετέπειτα κινηματογραφιστές [...] και η επιρροή τους στο παγκόσμιο σινεμά ήταν τεράστια». (Arges, 1971, σελ.20)

²⁰ Σύμφωνα με τον ίδιο τον Οικονομίδη, η δομή που ακολούθησε είναι καθαρά σαιξπηρική, δηλαδή ένας βασιλιάς, ο πατέρας, που κατέχει την οικονομική (μέσω της καφετέριας) και νομοθετική δύναμη (οι υπήκοοι/υπάλληλοι που λαμβάνουν εντολές από εκείνον). Βρίσκεται όμως στην περίοδο της ελεύθερης πτώσης του. Έχει ενδιαφέρον η φράση του «ήθελα να κάνω μια πολεμική ταινία μέσα σε ένα σπίτι που όλοι μάχονται για την εξουσία αυτού του σπιτιού [...] αντί να έχουν σπαθιά, λόγχες και δηλητήρια μονομαχούν με την διάνοιά τους»(Οικονομίδης, 2014). Για τον ίδιο λοιπόν όλη η ταινία έχει να κάνει με την εξουσία και το ένστικτο επιβίωσης, με αρχετυπικές φιγούρες που μάχονται μέσα σε ένα μεταμοντέρνο περιβάλλον.

²¹ Στο *Μακμπέθ* του Ουίλλιαμ Σέξπιρ για παράδειγμα, συντελείται ένα λουτρό αίματος για ένα βασίλειο που τελικά, ακόμα και όταν κατακτάται δεν μπορεί να ικανοποιήσει τον κατακτητή. Αντίστοιχα στο *Σπιρτόκουτο*, αν και δεν χύνεται αίμα, η διεκδίκηση αφορά σε ένα μάταιο ζητούμενο, μια μάταια βασιλεία. Ο νικητής της κάθε μικρής νίκης που καταφέρνει δεν μοιάζει να ικανοποιείται.

²² «Η νέο-φορμαλιστική προσέγγιση στον κινηματογράφο δίνει έμφαση στην αντίληψη του θεατή εστιάζοντας στα μορφικά στοιχεία της κινηματογραφικής ταινίας, τα οποία μπορεί να οργανώσει σε ερμηνευτικά σχήματα βάσει του γνωσιακού (cognitive) του συστήματος και της καθημερινής του εμπειρίας». (Παραδείση, 2006)

που κάνει ο Οικονομίδης να διασπάσει την κλασική αφήγηση στον κινηματογράφο μέσα από τη μη χρήση του δυαδικού σχήματος αιτία-αποτέλεσμα, αντιστοιχεί σ' αυτήν την ασυνέχεια ανάμεσα στη λεκτική και τη σωματική βία»²³. Ο Οικονομίδης ακολουθεί με το φακό του τον πατέρα της οικογένειας ανασυνθέτοντας το οικιακό περιβάλλον ως μία προέκταση των ακραίων συμπεριφορών της κοινωνίας που εισβάλουν και εγκαθίστανται «εντός των τειχών» της μικροαστικής του οικογένειας²⁴. Σε έναν κόσμο όπου δεν γίνεται καμία προσπάθεια εξευμενισμού της βίας, η παραδοσιακή έννοια της εστίας που προσφέρει θαλπωρή και ασφάλεια καταργείται και επιπλέον μεταλλάσσεται σε βίαιη κανονικότητα και νοσηρή καθημερινότητα.

Ο Οικονομίδης δείχνει να «πατάει» στη στερεή βάση της ζωής, στην κοινωνία την οποία ερμηνεύει με ιδιαίτερα σκληρό τρόπο. Η θεματική στο *Σπιρτόκουτο* είναι δομημένη σε έναν μεταμοντέρνο «αντικειμενικό ρεαλισμό», που απορρίπτει τη δομή του κλασικού κινηματογράφου (π.χ. ο κινηματογράφος του Χόλλυγουντ) όπως έκαναν και οι κινηματογραφιστές της μεταπολεμικής περιόδου από τους οποίους ο Οικονομίδης επηρεάστηκε όπως έχει προαναφερθεί. Οι Thompson και Bordwell²⁵ παρουσιάζουν τρία θεματικά και στιλιστικά χαρακτηριστικά του μεταπολεμικού μοντερνισμού. Πρώτον, ο «αντικειμενικός ρεαλισμός» που δεν διατηρούσε την αυστηρή δομή της πλοκής προτιμώντας αποσπασματικές ιστορίες που συχνά άφηναν το τέλος ανοικτό προς ερμηνείες²⁶. Δεύτερον, η προσπάθεια προς μια «υποκειμενική πραγματικότητα» όπου βασικό χαρακτηριστικό ήταν η κατάδειξη του

²³ Φαίνεται πως ο Οικονομίδης στην επιλογή του να ερευνά τις σκοτεινές πλευρές των ηρώων του βλέπει παντού την αναπηρία σε οποιαδήποτε μορφή επικοινωνίας ανάμεσα στους ανθρώπους. Για παράδειγμα, είναι περισσότερο από εμφανές πως το αντρόγυνο του σπιτιού (Δημήτρης, Μαρία) έχουν διακόψει οποιαδήποτε ερωτική επαφή και το ίδιο φυσικά ισχύει για τη Μαργαρίτα. Αντίθετα τα παιδιά, φαίνεται πως βιώνουν την άγρια και χωρίς όρια σεξουαλικότητα- και πιθανόν η διαστροφή από την πλευρά του γιου- είναι η μοναδική ποιότητα που έχουν στις «επαφές» τους. (Ντελλής, χ.χ.)

²⁴ Στο *Σπιρτόκουτο* ο Οικονομίδης θα θέσει τις βάσεις για την ιδιότυπη χρήση της γλώσσας που θα εξελίξει ακόμα περισσότερο στην δεύτερη ταινία του *Ψυχή στο στόμα*.

²⁵ (Thompson και Bordwell, 2007, σ.357)

²⁶ Οι εκπρόσωποι της περιόδου θεωρούσαν πως ένα «ανοικτό τέλος» πλησίαζε περισσότερο την ρεαλιστική διήγηση αφού στην ζωή δεν μπορούν να ερμηνευτούν τα πάντα. Αξίζει να σημειωθεί πως στο *Σπιρτόκουτο* συμβαίνει το ίδιο. Η ταινία ολοκληρώνεται με τον κεντρικό ήρωα να μένει μόνος στο κρεβάτι του σε ένα άδειο σπίτι. Κανένα από τα ζητήματα που «άνοιξαν» κατά τη διάρκεια της ημέρας δεν βρήκε λύση.

εσωτερικού κόσμου των ηρώων που τους οδηγούσε στις πράξεις τους και τέλος εκείνο το στοιχείο που θα μπορούσε να ονομαστεί και «σχόλιο του δημιουργού», δηλαδή η αίσθηση πως κάποιος εξωτερικός παρατηρητής σχολιάζει τα γεγονότα στην ταινία και τις πράξεις των ηρώων της²⁷. Η απλή πλοκή, οι αργοί, καθημερινοί ρυθμοί είναι μερικά από τα ουσιαστικά συστατικά που διακρίνονται αρχικά στον ιταλικό νεορεαλισμό σύμφωνα με τον André Bazin²⁸ και κάποια από αυτά μπορούν να εντοπιστούν και στο *Σπιρτόκουτο*.

Η πλοκή στην ταινία του Οικονομίδη είναι σχεδόν απύσχα. Δεν πρόκειται για μια ταινία όπου τα γεγονότα εξηγούν την ιστορία, όπως επίσης δε συνδέονται μεταξύ τους με σχέσεις αιτιότητας. Η συγκεκριμένη πρακτική έχει αποτέλεσμα να δίνεται η εντύπωση πως όλες οι σκηνές είναι «ίδιας αξίας»²⁹. Εξαιρέση αποτελεί η σκηνή που αλλάζει τόσο τα δεδομένα των ηρώων³⁰, όσο και δίνει την κατάλληλη αφορμή για να αλλάξει ο τρόπος κινηματογράφησης από τον σκηνοθέτη στο δεύτερο μισό της ταινίας ή ακόμα για να εντείνει τις μη ρεαλιστικές πρακτικές της κάμερας. Επίσης, αν και η αφήγηση περιέχει την χρονολογική παράθεση γεγονότων που ξεδιπλώνουν την ιστορία εντούτοις, στοχεύει στα ίδια τα γεγονότα τη στιγμή όπου εκτυλίσσονται και όχι στη μεταξύ τους σύνδεση³¹.

Στο *Σπιρτόκουτο* υπάρχει ένα βασικό και ισχυρό πλαίσιο αφήγησης, δηλαδή η οικογένεια του βασικού ήρωα και οι σχέσεις τους οι οποίες και διαδραματίζονται αποκλειστικά στο σπίτι της οικογένειας. Ο Δημήτρης, ο πατέρας της οικογένειας τον οποίο υποδύεται ο ηθοποιός Ερρίκος Λίτσης, παρουσιάζεται ως ένας μικροαστός

²⁷ Σε αρκετά σημεία της ταινίας αισθάνεται κανείς πως η επέμβαση του σκηνοθέτη είναι καθοριστική, διασαλεύοντας την ρεαλιστική αφήγηση. Ο Οικονομίδης ανά τακτά διαστήματα σπάει την ρεαλιστική ροή, με τα πλάνα freeze επάνω στο πρόσωπο του πατέρα της οικογένειας σε μορφή αρνητικού και αντίστοιχα στην σκηνή της τρέλας με τα διαδοχικά πλάνα της μητέρας που προβάλλουν την σκέψη του πατέρα και παραπέμπουν σε εικόνες εφιάλτη και τρέλας.

²⁸ (Bazin, 1967)

²⁹ (Thompson και Bordwell, 2007,σ.366) Ο Bazin θεωρούσε πολύ γοητευτικό χαρακτηριστικό του νεορεαλισμού την εμμονή των δημιουργών να εστιάζουν σε μικρά καθημερινά πράγματα και δράσεις που δεν είχαν καμία χρησιμότητα για τον κλασικό κινηματογράφο, για τους νεορεαλιστές όμως αποτελούσε επιπλέον υλικό για την αναπαραστάση της καθημερινής ζωής

³⁰ Πρόκειται για τη σκηνή της αποκάλυψης του μυστικού από την μητέρα, την Μαρία, που εξετάζεται παρακάτω.

³¹ Οι νεορεαλιστικές ταινίες συχνά παρουσιάζουν μια διαδοχή γεγονότων, η Β σκηνή που ακολουθεί την Α απλώς επειδή η Β συμβαίνει αργότερα και όχι επειδή την έχει προκαλέσει η Α. Ό.π.,σ.363.

που βιοπορίζεται από μια καφετέρια που του αποδίδει ένα ικανοποιητικό εισόδημα, ενώ σχεδιάζει παράλληλα να ανοίξει ένα πιάνο μπαρ στον Κορυδαλλό με τον κουνιάδο του, το Γιώργο, που τον υποδύεται ο ηθοποιός Κώστας Ξυκομηνός. Αυτή είναι η αρχή της αφήγησης του έργου, το όνειρο του Έλληνα μικροαστού «να πιάσει την καλή» (ή να επεκτείνει το βασίλειό του μιλώντας με τους όρους του Οικονομίδη), μόνο που το μικροαστικό οικογενειακό περιβάλλον δεν φαίνεται να πιστεύει το ίδιο όπως γίνεται αντιληπτό στη συνέχεια. Ο Γιώργος, ενώ αρχικά έχει συμφωνήσει με το Δημήτρη, προβάλλει τις αμφιβολίες του για το εγχείρημα με αποτέλεσμα να επέλθει σύγκρουση ανάμεσα στους δύο άντρες.

Τη σκυτάλη στην αφήγηση παίρνει η σχέση του Δημήτρη με τη σύζυγο του Μαρία, που υποδύεται με ακρίβεια και πειστικότητα η Ελένη Κοκκίδου. Ο τρόπος που παρουσιάζεται η σχέση του ζεύγους προδίδει μεγάλο θυμό μεταξύ τους, θα μπορούσαμε να πούμε πως έχει φτάσει στα όρια του μίσους. Αυτά τα συναισθήματα έχουν δημιουργηθεί στο παρελθόν και εξωτερικεύονται χωρίς εγκράτεια σε κάθε στιγμή. Επιπλέον, τη σχέση του ζευγαριού επιβαρύνει όλο και περισσότερο η φιλοξενία και η «γυροκομική» φροντίδα της ξαδέλφης της Μαρίας, της Μαργαρίτας³².

Στην προηγούμενη σκηνή Δημήτρη –Γιώργου, μεσολαβεί η είσοδος της Μαρίας που διακόπτει τη λογομαχία των αντρών επιπλήττοντας τον αδερφό της, τον Γιώργο. Ο Δημήτρης δεν την κοιτάει καθόλου στρέφοντας μάλιστα το βλέμμα σε όλη τη διάρκεια της σκηνής προς τα κάτω. Η Μαρία κοιτάζει και μιλάει αποκλειστικά στον αδελφό της, φανερώνοντας την θέση ισχύος που έχει και προς εκείνον, αδιαφορώντας για τον άντρα της (προς το παρόν) σε σημείο απαξίωσης της παρουσίας του.

Η κορύφωση της ταινίας, το μοναδικό στοιχείο στο έργο που αλλάζει τα δεδομένα ριζικά στον τρόπο συμπεριφοράς μέσα στο σπίτι, έρχεται λίγο μετά το μισό της και πιο συγκεκριμένα στη σεκάνς που διαδραματίζεται στο επάνω μέρος του σπιτιού.

³² Υπάρχει σύγχυση για το αν η Μαργαρίτα και η Μαρία είναι όντως συγγενείς. Ενώ στην πρώτη σκηνή σύγκρουσης του ζεύγους ο Δημήτρης αναφέρεται στη Μαρία ως συγγενή της Μαργαρίτας και πως εκείνη θα έπρεπε να κάνει κάτι για τη δυσωδία της εντούτοις, ο ίδιος ο Δημήτρης σε επόμενη σκηνή την φροντίζει δίνοντάς τα φάρμακά της.

Αρχίζει από την σκηνή του τηλεφωνήματος της Κικής, της κόρης του Δημήτρη, ο οποίος την παρακολουθεί ανέκφραστος να «στολίζει» μια φίλη της με ακραία και πρωτοφανή λεκτική βιαιότητα. Η Μαρία είναι στην κουζίνα και ενώ ακούει δεν επεμβαίνει. Αντίθετα ο Δημήτρης θα της πάρει το τηλέφωνο από τα χέρια -εφόσον την έχει αφήσει να ολοκληρώσει το τηλεφώνημα- και θα τη χαστουκίσει όταν εκείνη θα του αντιμιλήσει. Η αντίδραση του Δημήτρη θα πυροδοτήσει την πιο σημαντική ομολογία στο έργο. Την σπίθα που θα ανάψει τη φωτιά για τη Μαρία μοιάζει να μπορεί να την προκαλέσει μόνο ο άντρας της. Αποσύρει την Κική στο δωμάτιό της και επιστρέφει για να ξεστομίσει το μυστικό που του έκρυβε για χρόνια: η κόρη τους δεν είναι δική του, τη συνέλαβε σε ανυποψίαστο για εκείνον χρόνο ένα καλοκαίρι στην Κρήτη, που μάλιστα ο ίδιος την είχε προτρέψει να πάει για διακοπές. Τα στοιχεία που παραθέτει η Μαρία μοιάζουν βάσιμα. Αν και οι θεατές μένουν με ένα ερωτηματικό για την αξιοπιστία τους, ο Δημήτρης από την στιγμή εκείνη γίνεται άλλος άνθρωπος, αμφιβάλλοντας πλέον για τα πάντα.

Αυτός είναι και ο βασικός άξονας της ταινίας. Όπως προαναφέρθηκε, δεν απαιτείται χρονική ακολουθία ώστε να κατανοηθεί η ουσία της. Οι σκηνές δίνουν την αίσθηση αυτονομίας στο *Σπιρτόκουτο*, όσο όμως μοιάζει πιθανή η αυθυπαρξία των ηρώων και των καταστάσεων που βιώνουν, τόσο περισσότερο δημιουργείται η αίσθηση πως η τοποθέτησή τους στην ιστορία εντείνει τον σκοπό του σκηνοθέτη χτίζοντας ένα συμπυκνωμένο ψυχικό όσο και κοινωνικό μικρόκοσμο μέσα από αλληπάλληλες συγκρούσεις.

Ο Οικονομίδης συνθέτει μια ιστορία μέσα σε ένα σπίτι μικροαστών που φαινομενικά δεν έχουν ιδιαίτερη πνευματική καλλιέργεια και παράλληλα βιώνουν οικονομική άνοδο. Το «κουτί» όπου τους τοποθετεί λειτουργεί ως χώρος που δεν μπορούν να κρύψουν το ποιοι είναι και το πώς συμπεριφέρονται «εντός των τειχών τους»³³. Οι σκιεροί τοίχοι του σπιτιού, που μόνο κάποιοι ανεμιστήρες το δροσίζουν,

³³ Η Αφροδίτη Νικολαΐδου αναφέρει τους λόγους για τους οποίους το *Σπιρτόκουτο* του Οικονομίδα είναι μια «ταινία πόλης» και ονομάζει έτσι εκείνες τις ελληνικές ταινίες οι οποίες από το τέλος της δεκαετίας του '90 μέχρι και το 2013, ασχολήθηκαν με την πόλη (κυρίως την Αθήνα και για αυτό το λόγο η συγγραφέας γράφει πως θα μπορούσαν να ονομάζονται και «αθηναϊκές ταινίες») και αναπτύσσουν μια έντονα διαλογική σχέση με την συνεχώς μεταλλασσόμενη Αθήνα. «Μεταξύ άλλων» αναφέρει η αρθρογράφος, «χαρακτηριστικό τους στοιχείο είναι αφηγηματικοί μηχανισμοί οι οποίοι προκύπτουν από τις αστικές συνθήκες ζωής (π.χ. την ανάγκη στέγασης, την παραβατική

δημιουργούν μια αντίθεση με τις οι έντονες ακτίνες του φωτός που μπαίνουν από τα παράθυρα και που μοιάζουν να σπρώχνουν και να κρατούν πιεστικά τους ήρωες στο εσωτερικό του σπιτιού. Ο υπερβολικά φορτωμένος χώρος με κακόγουστα έπιπλα και κιτς διακοσμητικά αντικείμενα, η αρχιτεκτονική του (μεζονέτα – «μοντέρνα» διαρρύθμιση) και η ακαταστασία του, έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον και επιβεβαιώνουν την αίσθηση της παρακμής μέσα στο σπίτι³⁴. Αυτά τα στοιχεία οδηγούν σε ακόμα ένα σημαντικό χαρακτηριστικό για τους ήρωες της ταινίας: ο εγκλεισμός στον προσωπικό τους χώρο ο οποίος όμως παύει να είναι πια προσωπικός. Οι ήρωες του Οικονομίδη μοιάζουν να κρύβουν το δικό τους ανάθεμα για τη «ρημάδα» ζωή αλλά και για κάθε πόρτα του σπιτιού αυτού που ανοίγουν λόγω του «όντος» που συναντάνε πίσω από αυτή (ακόμα και η τουαλέτα του σπιτιού έχει χάσει την ιδιωτικότητα της).

Ενδιαφέρον στοιχείο αποτελεί το γεγονός πως, ενώ το *Σπιρτόκουτο* είναι μια ταινία πόλης, κανένας εξωτερικός ήχος δεν διαπερνά τους τοίχους. Η «παραγωγή» των ήχων στην ταινία γίνεται «εντός των τειχών», είτε από τους από τους ίδιους τους ήρωες, είτε από την τηλεόραση³⁵ από την οποία ακούγονται μουσικές ποπ κουλτούρας (ελληνική ελαφρό- λαϊκή, λάτιν), μεταδόσεις αγώνων ποδοσφαίρου, η είδηση για την άσχημη κατάσταση της υγείας του Στέλιου Καζαντζίδη³⁶ και αποσπάσματα από ελληνικές ταινίες (δεκαετίας '80 της περιόδου της βιντεοκασέτας, όπως και μέρος ταινίας του Θανάση Βέγγου). Η διατήρηση των εσωτερικών θορύβων του σπιτιού συνθέτουν ένα σκηνικό μονοτονίας και συμβάλλουν στην δημιουργία της αίσθησης αστικού τρόπου ζωής παραπέμποντας σε αντίστοιχες πρακτικές για την λεπτομερειακή καταγραφή του εσωτερικού ηχητικού περιβάλλοντος που εφάρμοσαν οι σκηνοθέτες του μεταπολεμικού

συμπεριφορά που επωάζεται στις αστικές συνθήκες ζωής ή κάποιο επάγγελμα) και οι οποίοι αιτιολογούν τη μετακίνηση των χαρακτήρων μέσα στην πόλη». Το Σπιρτόκουτο, αν και διαδραματίζεται αποκλειστικά εντός της οικίας μιας μικροαστικής οικογένειας, η πόλη όπου βρίσκεται (Αθήνα-Κορυδαλλός) χαρτογραφείται μέσα από τον έντονο διάλογο. (Νικολαΐδου, 2013)

³⁴ Ο.π.

³⁵ Ο ήχος της τηλεόρασης συνθέτει το κολάζ της μικροαστικής οικογένειας. Το ηχητικό της υπόβαθρο ανάλογα σε ποιο σημείο χρησιμοποιείται δημιουργεί αντιστικτικές σχέσεις με τη δράση (όπως οι βουβές σκηνές της Μαρίας) ή και λειτουργία υπερτονισμού της υπάρχουσας παρακμάζουσας κατάστασης (κυρίως στις σκηνές όπου ο Γιώργος είναι παρόν ο οποίος δείχνει ιδιαίτερη αδυναμία στην τηλεόραση).

³⁶ Όπως ομολόγησε ο ίδιος ο Οικονομίδης, η αναφορά του Καζαντζίδη στις ταινίες του αποτελεί φετίχ. (Οικονομίδης, 2014)

μοντερνισμού. Δεν υπάρχει άμεση επιρροή του έξωθεν περιβάλλοντος, αν και η περιοχή του Κορυδαλλού υπονοείται συχνά μέσα από τα λεγόμενα των ηρώων φτιάχνοντας ένα πλαίσιο εκτός των τειχών που αντανακλά την γενικότερη ψυχοσύνθεση των ηρώων³⁷. Ο κοινωνικός περίγυρος εισβάλλει μέσα σε αυτό διαμορφώνοντας τον ψυχισμό των ατόμων που χαρακτηρίζεται από οξύτητα και στην συνέχεια αυτός ο ψυχισμός, κορεσμένος, αλλοτριωμένος, οργισμένος, καταπιεσμένος και πλέον κυνικός και αυτοκαταστροφικός, ψάχνει διέξοδο προκειμένου να εκτονωθεί μέσα από την ομιλία των ανθρώπων. Όπως αναφέρει και η Νικολαΐδου, στο *Σπιρτόκουτο* όλα «φωνάζουν» ώστε να βγουν εκτός του κάδρου του σκηνοθέτη. Το τραγικό στην ταινία έγκειται ακριβώς σε αυτό, δηλαδή στο ότι ο ψυχισμός των ηρώων είναι φυλακισμένος στις τέσσερις πλευρές του κάδρου του σκηνοθέτη, όπως και η οικογένεια της ιστορίας είναι φυλακισμένη μέσα στο σπίτι της³⁸.

Συνεχίζοντας στο ζήτημα της αφήγησης, παρατηρείται πως ο Οικονομίδης δεν ενδιαφέρεται να εξηγήσει ποια είναι η αιτία ή οι αιτίες που ο Δημήτρης βρίσκεται σε διαρκή σύγκρουση με τη γυναίκα του. Δεν τον αφορά τί κρύβει το παρελθόν του ζευγαριού για να ερμηνεύσει το παρόν της σχέσης τους, απλά η συγκεκριμένη μέρα είναι «φορτωμένη» με ολόκληρο το παρελθόν τους. Εκείνο που κυρίως εκπέμπει το *Σπιρτόκουτο* είναι οι οργισμένες σχέσεις και οι συγκρούσεις των ηρώων. Ακόμα περισσότερο, η εμφάνιση του σκοτεινού κόσμου των ανθρώπων που αλληλοσπαράζονται, που διεκδικούν χώρο και εξουσία, χωρίς να παίζει κανένα ρόλο ακόμα και η συγγένεια³⁹. Δίνεται η ελευθερία στο θεατή να σκεφτεί ή να κάνει υποθέσεις για τη σχέση του βασικού ζευγαριού καθώς το μόνο που αποκαλύπτεται είναι το οδυνηρό μυστικό της πατρότητας της κόρης τους, της Κικής (αν και όπως

³⁷ «...φτιάχνεται επομένως μέσα από το διάλογο ένας διηγητικός (*diegetic*) χάρτης του Κορυδαλλού, ο οποίος συμπληρώνεται από τις εξωφιλμικές γνώσεις που έχει ο Έλληνας θεατής για την περιοχή (π.χ. το ότι εκεί υπάρχουν οι φυλακές). Ο Κορυδαλλός του *Σπιρτόκουτου* αποτελείται από το ψυλικατζίδικο, το θενζινάδικο, την καφετέρια της οικογένειας και τα άλλα διαμερίσματα στα οποία κατοικούν οι υπάλληλοι της. Ο Κορυδαλλός είναι μια αυτόνομη περιοχή όπου οι κάτοικοι της ψωνίζουν εκεί, δουλεύουν εκεί, διασκεδάζουν εκεί. Ο Κορυδαλλός είναι ένα κλειστό σύστημα, όπως και το ίδιο το διαμέρισμα, μια φυλακή». (Νικολαΐδου, 2013)

³⁸ «Τα κοντινά πλάνα, όντας υπερφορτωμένα, ξεχειλίζουν από πληροφορία, όπως ξεχειλίζουν και οι ερμηνείες, όπως ξεχειλίζουν και οι φωνές. Όλα τα επιμέρους στοιχεία ζητούν να βγουν εκτός κάδρου· μια συνεχόμενη διαστολή του διαμερίσματος συντελείται μέσα από την «εστίαση» στη λεπτομέρεια του χώρου, των ανθρώπων, των αντικειμένων». Ό.π.

³⁹ Αντιθέτως, οι εξ αίματος σχέσεις είναι ακόμα πιο βίαιες.

αναφέρθηκε, ακόμα και αυτό είναι αμφισβητούμενο). Παρά το γεγονός ότι η αποκάλυψη του μυστικού αυτού αποτελεί και την κορύφωση της αφήγησης, η εξιχνίαση του περνά σε δεύτερη μοίρα. Συνεπώς, το ενδιαφέρον του θεατή επικεντρώνεται σε εκείνο που μένει μετά την ομολογία της Μαρίας και στη συσσωρευμένη βία η οποία είναι πλέον νέα και απροκάλυπτη. Στόχος του σκηνοθέτη είναι να ανοίξει την καλά φραγμένη θύρα του θυμού των ηρώων όσο και της ηθικής που διαμορφώθηκε από την απομόνωση και τη μοναχικότητά τους. Όλη η αφήγηση της ταινίας απομακρύνεται από το ρεαλισμό σε μια προσπάθεια να τον πλησιάσει με το δικό της τρόπο. Όπως προαναφέρθηκε, δεν υπάρχει ανάγκη χρονικής συνέπειας γεγονότων. Ο δημιουργός του *Σπιρτόκουτου* μοιάζει να οικειοποιείται τις δύο βασικές έννοιες της θεωρίας της λογοτεχνίας και της «ποιητικής του κινηματογράφου», όπως τη διαμόρφωσαν οι Ρώσοι Φορμαλιστές της δεκαετίας του '20 και ειδικότερα τις έννοιες της *ostrenanie* (καθιστώ κάτι ανοίκειο) και *zadrudenie* (καθιστώ κάτι δύσκολο), ώστε να αφυπνίσει το θεατή⁴⁰.

Ο Οικονομίδης αφηγείται τις σχέσεις των ηρώων της ταινίας μέσα από την ψυχική κατάσταση στην οποία βρίσκονται οι ήρωες και είναι ξεκάθαρη η ανάγκη του να ξεφύγει από συγκεκριμένες και καθιερωμένες νόρμες. Δείχνει επίσης να γνωρίζει καλά αυτό που αναφέρει ο Roy Armes, πως «αν και ο ρεαλισμός έχει επικρατήσει στην έβδομη τέχνη ως ο μόνος δρόμος προσέγγισης, όσο και αν είναι γόνιμο και καρποφόρο το έδαφος του, είναι ένας ακόμα τρόπος καλλιτεχνικής έκφρασης και δεν αποτελεί την μοναδική εγγύηση για την αλήθεια»⁴¹.

⁴⁰ Ο συγγραφέας, θεωρητικός και αρθρογράφος Victor Shklovsky, εισήγαγε την θεωρία της αποξένωσης (*ostrenanie* και *zatrudnenie*) στην λογοτεχνία, δηλαδή την ανάγκη της ανατροπής του τετριμμένου, του κλισέ. Οι θεωρίες αν και είχαν στόχο την λογοτεχνία, επηρέασαν και την κινηματογραφική θεωρία των φορμαλιστών της Μόσχας κατά την δεύτερη και τρίτη δεκαετία του 20^{ου} αιώνα. (Shklovsky and Sher, 1990)

⁴¹ (Armes, 1971, σ.17)

1.2 Προ-οικονομία

Ο τρόπος που αρχίζει η ταινία είναι βίαιος και σηματοδοτεί εκείνη που επακολουθεί. Ο Οικονομίδης ξεκινάει την αφήγηση με τα πρόσωπα του έργου να βρίσκονται ήδη σε μεγάλη ένταση. Είναι φανερό πως δεν έχει σημασία ο λόγος της έντασης και αυτό που θα επακολουθήσει προϋποθέτει μια συνθήκη την οποία θα πρέπει να δεχτεί και ο θεατής. Με το πρώτο του τηλεφώνημα, ο Δημήτρης ζητάει εξηγήσεις από τον Βαγγέλη, τον υπεύθυνο του μαγαζιού, γιατί δεν σήκωσε το τηλέφωνο εκείνος πρώτα αλλά κάποια άλλη υπάλληλος και λέγοντάς του επιτακτικά να φέρει στο σπίτι ένα τιμολόγιο⁴² που βρίσκεται στο μαγαζί, ενώ λίγο πριν τελειώσει το τηλεφώνημα απολύει τη Νικολέτα, μια σερβιτόρα η οποία άργησε να πάει στη δουλειά. Όλα αυτά διαδραματίζονται στα πρώτα τέσσερα λεπτά της ταινίας, ενώ επιπλέον ολοκληρή η σκηνή είναι γυρισμένη σε κοντινό πλάνο προκειμένου να εντείνει το προαναφερθέν αίσθημα της έντασης. Το σήμα είναι ξεκάθαρο. Η σεκάνς του τηλεφωνήματος ολοκληρώνεται με ένα γενικό πλάνο χώρου- λειτουργώντας σαν μικρός επίλογος της σκηνής- που δείχνει τον Δημήτρη μόνο του και καθισμένο στην τραπεζαρία του σπιτιού στο ίδιο σημείο με το αντίστοιχο κοντινό πλάνο, ανάμεσα και «πίσω από» τα σιδερωμένα ρούχα και την ηλεκτρική σκούπα της γυναίκας του⁴³.

Σε αυτήν την πρώτη σκηνή που προαναφέρθηκε παρεμβάλλεται ένα βουβό πλάνο της Μαρίας το οποίο είναι και το εισαγωγικό της στην ταινία. Βρίσκεται μπροστά στο νεροχύτη φορώντας ελαφριά ρούχα, δίνοντας την αίσθηση του καλοκαιριού⁴⁴. Πίνει νερό και μόλις το αδειάσει αφήνει το ποτήρι να σπάσει μέσα στο νεροχύτη. Εντύπωση προκαλεί η σωματική της ηρεμία που αμέσως αναιρείται με μια απλή και

⁴² Η ταινία είναι σύγχρονη της αποκάλυψης της «φούσκας του χρηματιστηρίου» και τα τιμολόγια είναι το σχόλιο του Οικονομίδα για αυτήν την ψεύτικη ευμάρεια του νεοέλληνα, ενώ παράλληλα ο κεντρικός ήρωας, ο Δημήτρης, επιχειρεί το δικό του επιχειρηματικό «άνοιγμα», αν και τελικά θα το αναβάλει.

⁴³ Ιδιαίτερο ενδιαφέρον προκαλεί η σημειολογία που προκύπτει στην ταινία με την τοποθέτηση του Δημήτρη πίσω από αντικείμενα της γυναίκας του, στοιχείο που επαναλαμβάνεται συχνά. Φαίνεται πως ο σκηνοθέτης βάζει τον άντρα του σπιτιού σε υποδεέστερη θέση από την γυναίκα του η οποία «έχει το πάνω χέρι» μέσα στο σπίτι.

⁴⁴ Η αφόρητη ζέστη είναι εμφανής μέσα στο σπίτι και τονίζεται συνεχώς είτε με την αναφορά σε αυτήν, είτε με τον ιδρώτα που συχνά σκουπίζουν οι ήρωες, με τον ανεμιστήρα που σχολιάζει ο Γιώργος αλλά και τα ελαφριά ρούχα που φοράνε οι ήρωες. Η ζέστη αποτελεί στοιχείο που εντείνει την αίσθηση της ασφυξίας μέσα στο σπίτι.

βίαη κίνηση. Η Μαρία αφήνει το ποτήρι με τον πιο απλό τρόπο να πέσει στον νιπτήρα και επανέρχεται βάζοντας τα χέρια στην μέση της κοιτάζοντας έξω από το παράθυρο. Έχει σημασία πως η κίνηση αυτή είναι μια μικρή εκτόνωση και προμηνύει τις επόμενες πολύ πιο ακραίες εκτονώσεις της. Ο Οικονομίδης δεν χάνει χρόνο. Μας εισάγει από την αρχή της ταινίας στον κόσμο του, προοικονομώντας τη συνέχεια. Οι θεατές αντιλαμβάνονται πως οι δυο ήρωες βρίσκονται ήδη σε μια ιδιαιτέρως φορτισμένη ψυχική κατάσταση. Η εναλλαγή των πλάνων που αναφέρθηκαν με την σκηνή έναρξης της ταινίας που αναλύθηκε παραπάνω, συνεχίζουν την αίσθηση της προ-οικονομίας η οποία γίνεται ακόμα πιο συγκεκριμένη και εστιάζει ξεκάθαρα πλέον στα δυο κεντρικά πρόσωπα. Αυτοί οι δυο άνθρωποι, έχουν ανοικτά θέματα και προοικονομείται η τεταμένη και δύσκολη έκβαση της ημέρας ήδη από τα πρώτα λεπτά της ταινίας.

Η σεκάνς του τηλεφώνου ολοκληρώνεται με την Μαρία να τρώει ένα ροδάκινο καθώς βρίσκεται σε εμφανή ψυχική ένταση. Πηγαινοέρχεται μπροστά από τη σταθερή κάμερα ανφάς⁴⁵ και μοιάζει έτοιμη να εκραγεί ενώ η αναπνοή της είναι έντονη. Αυτή η αίσθηση της δύσπνοιας/ασφυξίας γίνεται ακόμα πιο έντονη προς το τέλος, όταν η Μαρία μένει για πιο πολλή ώρα μπροστά στον φακό, ενώ ακόμα και τα ρουθούνια της κουνιούνται σαν ζώου που είναι φυλακισμένο στο κελί του και που περιμένει τη στιγμή που θα ελευθερωθεί για να επιτεθεί. Η τελευταία στιγμή της σκηνής είναι κατά κάποιο τρόπο ασαφής ως προς το πού κοιτάζει η Μαρία. Τα όρια του βλέμματος μέσα στο φακό και εκτός είναι πολύ λεπτά. Δίνεται η αίσθηση ότι η ηρωίδα προσπαθεί άρρητα έστω με αυτόν τον τρόπο να εκδηλώσει στους θεατές την απόγνωση της, ενώ παράλληλα προοικονομείται σταδιακά από το σκηνοθέτη, τόσο το μέλλον της όσο και του συζύγου της. Με αυτόν τον τρόπο κλείνει η πρώτη σκηνή και η ηρωίδα/ηθοποιός «καλωσορίζει» τους θεατές στον κόσμο της ταινίας σπάζοντας τη σύμβαση της αληθοφάνειας⁴⁶. Μοιάζει σαν η Μαρία να προσπαθεί να ανοίξει ένα δίαυλο άμεσης επικοινωνίας με το θεατή και

⁴⁵ Η Μαρία πλησιάζει σε γκρο και απομακρύνεται στο βάθος κάδρου.

⁴⁶ Το συγκεκριμένο βλέμμα μοιάζει να έγινε χωρίς να είχε προαποφασιστεί και η οδηγία του σκηνοθέτη ήταν η ηθοποιός να κοιτάξει στο μεταίχμιο του φακού (πιθανόν στο πλαίσιο του reflector της κάμερας), γι αυτό και είναι αδύνατο να αντιληφθεί ο θεατής αν είναι όντως ευθύ βλέμμα προς εκείνον ή όχι. Στην ουσία όμως, ακόμα και αν δεν είναι από πρόθεσή του σκηνοθέτη, το μήνυμα προς τον θεατή έχει δοθεί.

να τον κάνει συμμετοχο στο «έγκλημα». Παράλληλα όμως ως προς τη σχέση του ζευγαριού, φαίνεται γι' ακόμη μια φορά πως η γυναίκα έχει κυρίαρχο ρόλο μέσα στο σπίτι. Όσο και αν ο άντρας δείχνει σκληρός προς τους άλλους, η παράλληλη παρουσία της -αν και στην κουζίνα του σπιτιού- φαίνεται πως προδίδει τη θέση ισχύος που έχει σε σχέση με τον άντρα της ενώ παράλληλα προετοιμάζει τη στιγμή της αποκάλυψης. Στην πραγματικότητα, ο λεκτικός «χείμαρρος» του Δημήτρη και η άρρητη οργή της Μαρίας είναι τα αντιθετικά στοιχεία σε μια ενδιαφέρουσα διαλεκτική παρουσίαση ενός υποβόσκοντος πολέμου ανάμεσα στο ζευγάρι, ενώ ταυτόχρονα προοικονομούν την έκρηξη που θα ακολουθήσει⁴⁷.

Η ροή της ταινίας δεν επιτρέπει στον θεατή να εφησυχάσει. Στη δεύτερη σκηνή μπαίνει ο αδελφός της Μαρίας, ο Γιώργος, χωρίς να πει λέξη προχωρά στο σαλόνι και κάθεται στην τραπεζαρία απέναντι από τον Δημήτρη ο οποίος παραμένει στην ίδια θέση της πρώτης σκηνής και κάνει αέρα με ένα περιοδικό ενώ στη συνέχεια το πετάει επάνω στον Γιώργο και παίρνει ένα δεύτερο για εκείνον. Οι δυο άντρες τώρα κάνουν αέρα με τα περιοδικά και κοιτάζονται χωρίς να μιλάνε, ενώ ακούγονται μόνο τα φύλλα των περιοδικών. Ξαφνικά ο Γιώργος «απαντάει» επιστρέφοντας το περιοδικό στον Δημήτρη και λέγοντας:

Γιώργος: Φτιάξτο μπουρδέλο σου να πούμε! Φτιάξτο!

Ο Οικονομίδης αρέσκεται στο να τραβάει το χαλί κάτω από τα πόδια του θεατή, είναι ένα στοιχείο της αυτοαναίρεσης και του αντιρεαλισμού στο έργο του. Στο σημείο αυτό εναλλάσσεται το παιχνίδι ανάμεσα στη βία και το κωμικό, ένα από τα χαρακτηριστικά της ταινίας που θα εξεταστεί παρακάτω. Δυο άντρες κάθονται με τα φανελάκια και τα σορτς μέσα στον καύσωνα και κάνουν αέρα κοιτάζοντας ο ένας τον άλλον και ενώ έχουν μόλις συναντηθεί δεν ανταλλάσσουν καμία κουβέντα (ακόμα ένας τρόπος που αναδεικνύει την αλλοτρίωση των σχέσεων). Ο Οικονομίδης «ανοίγει» το πλάνο σε διπλό γενικό και το κάνει ακριβώς για να υπονομεύσει τους ήρωες. Η σιωπή σπάει όπως αναφέρθηκε πριν αλλά το σήμα έχει δοθεί. Ακόμα μια

⁴⁷ Είναι χρήσιμο να αναφερθεί πως κατά τη διάρκεια της σκηνής παρουσιάζονται οι τίτλοι της ταινίας σε μαύρο φόντο με επαναλαμβανόμενα *cuts*. Μετά τη σκηνή εμφανίζεται η τελευταία καρτέλα τίτλων που αναγράφεται η παραγωγή και η σκηνοθεσία: Γιάννης Οικονομίδης. Είναι σαφές πως ο σκηνοθέτης βάζει την υπογραφή του με έντονο τρόπο όσο και δίνει το προσωπικό στίγμα της ταινίας εξαρχής.

σχέση μέσα στο σπίτι που δεν θα είναι ήπια. Αν η προοικονομία στην πρώτη σεκάνς αφορά στο σύνολο του έργου, σε αυτήν την δεύτερη σκηνή επαληθεύεται και εξελίσσεται μέσα από τον ίδιο αγωγό που ερμηνεύει και προδιαθέτει για ακόμα μια φορά σχέσεις ηρώων στο έργο. Αυτή η λειτουργία κρατάει τον θεατή σε μια μόνιμη κατάσταση αναμονής για το χειρότερο γιατί τον τοποθετεί από τα πρώτα λεπτά της ταινίας απέναντι σε μια ιδιότυπη μονομαχία η οποία θα επαναληφθεί πολλές φορές στη διάρκεια της ταινίας

Αξίζει να σταθούμε σε ακόμα μια στιγμή που προαναγγέλλει και προετοιμάζει τον θεατή. Περίπου στο εικοστό λεπτό της ταινίας⁴⁸ ο Δημήτρης και ο Γιώργος κοιτάζουν αμίλητοι την τηλεόραση. Ο Δημήτρης εκφέρει ένα «σκατά!» και ο Γιώργος το εκλαμβάνει ως συνέχεια από την προηγούμενη κουβέντα με τον Βαγγέλη (η οποία αναλύεται παρακάτω). Αμέσως μετά, ο Λουκάς, ο γιος του Δημήτρη, τον οποίο υποδύεται ο Σταύρος Γιαγκούλης, κατεβαίνει την εσωτερική σκάλα του σπιτιού φορώντας ένα φανελάκι και μόνο το εσώρουχο του⁴⁹. Οι δυο άντρες τον παρακολουθούν εξίσου αμίλητοι. Ο γιος παίρνει το φορητό τηλέφωνο και χάνεται στον διάδρομο, δεν γυρίζει να τους κοιτάξει ούτε για μια στιγμή, ακριβώς όπως πράττει η μητέρα του στην σκηνή που αναλύθηκε προηγουμένως. Ο Δημήτρης επιστρέφει το βλέμμα του στην τηλεόραση. Αυτήν την φορά στο «σκατά» προστίθεται και το «...κι απόσκατα».

Εκτός του ότι ο Οικονομίδης μας συστήνει το γιό του κεντρικού ήρωα αφήνοντας σαφείς ενδείξεις για την σχέση πατέρα και γιού, το κάνει με τέτοιο τρόπο ώστε να σκιαγραφεί ακόμα περισσότερο το οικογενειακό περιβάλλον και ανοίγει ακόμα ένα πεδίο ανοικτό στο οποίο ο θεατής περιμένει ότι κάτι θα προκύψει. Πέρα από την οργή λοιπόν μέσα στο σπίτι βασιλεύει και η αδιαφορία. Θα δούμε στην συνέχεια

⁴⁸ Η σειρά των σκηνών έχει αξία να αναφέρεται στην εργασία, αν και η χρονική σειρά δεν είναι το μείζον στο *Σπιρτόκουτο*, γιατί δίνει στον αναγνώστη πληροφορίες για μια σειρά γεγονότων ώστε να αντιληφθεί την θέση τους μέσα στην ταινία ακόμα και αν δεν την έχει παρακολουθήσει.

⁴⁹ Η επόμενη σκηνή του Λουκά με το τηλεφώνημα στην ταρατσα είναι άκρως επιθετική. Η πρόταση και προτροπή παράλληλα στον φίλο του να μοιραστούν σεξουαλικά την κοπέλα του φανερώνει εκτός από την αίσθηση επιβολής και εξουσίας του ήρωα στον φίλο του και στην σύντροφό του, μια ακόμα διαστροφική πλευρά του χαρακτήρα αλλά και μια ενδεχομένως ενδόμυχη υπόκρυψη της ομοφυλοφιλίας την οποία ο σκηνοθέτης μοιάζει να επιβεβαιώνει στο τέλος της ταινίας, όταν ο Βαγγέλης αναφέρεται σε αυτήν με προκλητικό τρόπο προς τον Λουκά στο τέλος της ταινίας. Με αυτόν τον τρόπο ο θεατής μπορεί να προσθέσει ακόμα ένα το στοιχείο στο παζλ της διαταραγμένης και διαστροφικής προσωπικότητας του Λουκά.

της ταινίας τον γιο να εκφράζει τα συναισθήματά του προς τον πατέρα, το πόσο τον έχει μιμηθεί αλλά και να ολοκληρώνει την προοικονομία αυτής της σκηνής, όταν στο τέλος της ταινίας μετά την αποκάλυψη του μυστικού και την σκηνή της τρέλας του Δημήτρη, όχι μόνο θα αδιαφορήσει για τον πατέρα του αλλά θα απαγορεύσει στον οποιονδήποτε να τον βοηθήσει⁵⁰.

Ακόμα ένα ενδεικτικό σημείο της προοικονομίας στο *Σπιρτόκουτο* είναι η είσοδος του Βαγγέλη στο σπίτι. Ενώ μπαίνει σε ένα περιβάλλον που γνωρίζει καλά, η παύση και η αναμονή του στην είσοδο της πόρτας φανερώνει τη διστακτικότητα του να εισέλθει εντός του σπιτιού. Όσο χρόνο μένει μετέωρος στην πόρτα, ο θεατής αντιλαμβάνεται πως η επιφυλακτικότητα του ήρωα προκύπτει λόγω της γνώσης του για την επικινδυνότητα του χώρου, στον οποίο αρνείται αλλά και αδυνατεί να μπει. Σε συνδυασμό με τις προηγούμενες σκηνές, όπου έχει δοθεί ξεκάθαρο το σήμα για την ατμόσφαιρα του σπιτιού, μεγεθύνεται η προοικονομία για την επιδείνωση των καταστάσεων που θα προκύψουν. Παράλληλα όμως είναι πιθανή μια αίσθηση ταύτισης του θεατή με τις αναστολές του Βαγγέλη γιατί από την διστακτικότητα του επιβεβαιώνεται εκείνο που από την αρχή της ταινίας γίνεται όλο και πιο φανερό, πως κάθε φορά που κάποιος επισκέπτεται το συγκεκριμένο σπίτι δεν ξέρει τι είναι πιθανό να συμβεί. Δίνεται η αίσθηση πως κανένας λογικός άνθρωπος δεν θα επιθυμούσε να μπει μέσα, αναλογιζόμενος όσα γνωρίζει για αυτό μέχρι εκείνη την ώρα.

⁵⁰ Στην σκηνή που αναφέρθηκε, ο γιός εξαντλεί τα όρια της ωμότητας και της απάθειας που κυριαρχούν στην οικογένεια. Πρώτα θα επιτεθεί στην κοπέλα του, την Άντζελα, λόγω της διαστροφικής εντύπωσης του πως η εκείνη φέρεται με ερωτική διάθεση προς τον πατέρα του, ενώ στην πραγματικότητα απλώς προσπαθεί να τον ηρεμήσει κρατώντας του τα χέρια. Αμέσως μετά, θα στραφεί εναντίον του Βαγγέλη κατηγορώντας τον πως εκμεταλλεύεται τον πατέρα του και θα ακολουθήσει μια άγρια σκηνή μεταξύ τους. Η Άντζελα θα αποχωρήσει αηδιασμένη βρίζοντας (σύμπτωμα μεταδοτικότητας μέσα στο *Σπιρτόκουτο*) και το ίδιο θα κάνει και ο Βαγγέλης αφού πρώτα θα δώσει ένα τσιγάρο στον Δημήτρη απαξιώνοντας τον Λουκά που συνεχίζει ακάθεκτος το υβρεολόγιο. Η τελευταία πράξη του γιού στην ταινία είναι, αφού μείνει μόνος με τον πατέρα του να του πάρει το τσιγάρο, να το πετάξει στο τασάκι και να αποχωρήσει.

1.3 Ο χορός των βλεμμάτων

Εκτός από τη λεκτική «μη-επικοινωνία» στο *Σπιρτόκουτο*, υπάρχει ακόμα ένα στοιχείο που είναι αναπόφευκτο στις συναντήσεις μέσα στο σπίτι και αυτό είναι το βλέμμα. Όπως αναφέρθηκε πιο πάνω, στην ταινία υπάρχει μια αρχική αναμέτρηση των ηρώων που ξεκινάει από τα μάτια, δηλαδή από τον τρόπο που κοιτάζονται οι ήρωες πριν φτάσουν στην σύγκρουση, στοιχείο που καθίσταται και επαναλαμβανόμενο μοτίβο στην ταινία. Αξιοσημείωτο είναι πάντως πως υπάρχουν κάποιες συναντήσεις στις οποίες όχι μόνο δεν υπάρχει διάλογος αλλά δεν υπάρχει ούτε καν βλέμμα και αυτό συμβαίνει κυρίως μεταξύ των μελών της οικογένειας.

Η πρώτη και πολύ χαρακτηριστική σκηνή είναι όταν η Μαρία παρεμβαίνει στη συζήτηση των δύο αντρών (Γιώργος και Δημήτρης) για την οποία έγινε αναφορά πιο πάνω. Ο Δημήτρης ενώ λογομαχεί σε έντονο ύφος με τον Γιώργο, από το σημείο που η Μαρία θα μπει ανάμεσά τους και μέχρι να αποχωρήσει ξανά δε σηκώνει το κεφάλι του για να κοιτάξει την γυναίκα του ούτε για μία στιγμή. Ακόμα μεγαλύτερο ενδιαφέρον προκαλεί το γεγονός ότι και η Μαρία όχι μόνο δεν τον κοιτάει αλλά δεν στρέφει καθόλου το πρόσωπό της προς την πλευρά του άντρα της. Αντίθετα, τον έχει συνεχώς στο πλάι της και επιπλέον δε γυρίζει ούτε στο ελάχιστο το σώμα της προς εκείνον ενώ η ίδια γνωρίζει καλά πως είναι εκεί. Χαστουκίζει και επιπλήττει τον αδελφό της σαν να είναι ο μόνος που έβρισε και ανέβασε την ένταση στον τσακωμό, όμως ο θεατής αντιλαμβάνεται πως αυτή η απαξίωση από την πλευρά της κρύβει κάτι πολύ έντονο για το ζευγάρι. Η μη συνάντησή των βλεμμάτων του ζευγαριού στην σκηνή είναι ακόμα ένα σημάδι της έλλειψης επικοινωνίας μεταξύ τους, πτυχή που θα ξεδιπλωθεί στην διάρκεια της ταινίας. Ταυτόχρονα όμως αποκαλύπτει μια αντίρροπη δύναμη, δηλαδή όσο περισσότερο η Μαρία «αδιαφορεί» για τον Δημήτρη⁵¹ και όσο εκείνος αποφεύγει το βλέμμα της τόσο

⁵¹ Στην πραγματικότητα η «αδιαφορία» της Μαρίας δηλώνει το αντίθετο και το πως αναβάλλει την πραγματική σύγκρουση με τον άντρα της για όταν θα είναι η κατάλληλη στιγμή. Απόδειξη αποτελεί το γεγονός πως στην πρώτη μεταξύ τους σκηνή η Μαρία δεν θα αναφερθεί καθόλου στην φασαρία που προκάλεσε η λογομαχία του Δημήτρη με τον Γιώργο, αλλά μόνο το περιεχόμενο της συζήτησης που είχαν οι δυο τους.

περισσότερο η σχέση τους γίνεται το επίκεντρο της αφήγησης⁵². Τέλος, εισάγεται ένα νέο υφέρπον είδος βίας στην ταινία το οποίο συσσωρεύεται επικίνδυνα και αναμένεται το πότε θα εκδηλωθεί. Επιπλέον αυτό το μοτίβο επαναλαμβάνεται πολλές φορές, ιδιαίτερα στο πρώτο μισό της ταινίας όπου οι συγκρούσεις δεν φτάνουν σε κορύφωση και σταδιακά δομείται το περιβάλλον όπου θα γίνουν οι εκρήξεις στο δεύτερο μέρος.

Αρκετή ώρα μετά, όταν οι δύο άντρες (Δημήτρης και Γιώργος) έχουν μεταφερθεί στο καθιστικό του σπιτιού θα κατέβει την εσωτερική σκάλα, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, ο Λουκάς, ο γιος του Γιώργου. Αφού περάσει σχεδόν από μπροστά τους δε θα τους κοιτάξει καθόλου, θα πάρει το φορητό τηλέφωνο και θα αποχωρήσει στο βάθος του σπιτιού. Δεν θα καλημερίσει ούτε το θείο του που βρίσκεται στο σπίτι ο οποίος θα γυρίσει το βλέμμα προς τον ανιψιό του και θα επανέλθει στην τηλεόραση. Αυτή η συμπεριφορά του Γιώργου υποδηλώνει ότι η αντίστοιχη συμπεριφορά του Λουκά είναι μια συνηθισμένη συνθήκη. Αντίθετα ο πατέρας του θα τον παρακολουθήσει σε όλη του την διαδρομή χωρίς όμως να φαίνεται να επιθυμεί να του μιλήσει. Το βλέμμα του Δημήτρη υποδηλώνει εκνευρισμό και κυρίως απορία για το γιό του, σαν να κοιτάζει κάποιον που του είναι ξένος. Η ενδοοικογενειακή αποξένωση προβάλλεται το ίδιο έντονα ακόμα και σε αυτές τις σκηνές που δεν υπάρχει καμία σύγκρουση παρά μόνο βλέμματα και ταυτόχρονα η απαξίωσή ή ακόμα η αποφυγή των ηρώων μεταξύ τους. Υπάρχουν πολλοί τρόποι αντιπαραθέσεων που δομούν την οικογενειακή αλλοτρίωση και φαίνεται πως η παρουσίασή τους από τον σκηνοθέτη εξυπηρετεί το άγριο φιλικό σύμπαν του. Είναι η πρώτη φορά στην ταινία που ο θεατής βλέπει πατέρα και γιό στον ίδιο χώρο του σπιτιού και η πληροφορία που παίρνει είναι αρκετά σαφής όσον αφορά στην σχέση τους: η αδιαφορία είναι εγκατεστημένη εντός της οικίας. Ο κόσμος γύρω από τον πρωταγωνιστή απομακρύνεται ολοένα από κοντά του και τα τρία μέλη της οικογένειάς του μοιάζουν με δορυφόρους που συνεχώς επιστρέφουν και εμφανίζονται μπροστά του θυμίζοντάς του τη σκληρή πραγματικότητα.

⁵² Είναι αξιοπερίεργο πως όταν συναντηθούν στην πρώτη μεταξύ τους σκηνή η Μαρία δεν θα αναφερθεί καθόλου στην φασαρία που προκάλεσε η λογομαχία του Δημήτρη με τον Γιώργο, αλλά μόνο το περιεχόμενο της συζήτησης που είχαν οι δυο τους.

Λίγο μετά θα κατέβει και η Μαρία τις ίδιες σκάλες και θα προχωρήσει σε ένα από τα δωμάτια του σπιτιού επαναλαμβάνοντας τη συμπεριφορά του γιου της. Ο Οικονομίδης παρουσιάζει τους δύο άντρες ακίνητους αποφεύγοντας ξανά να την κοιτάξουν, επιβεβαιώνοντας έτσι και τονίζοντας την λιμνάζουσα κατάσταση εντός του σπιτιού. Ο Δημήτρης για άλλη μία φορά θα φανερώσει το αδύνατό του σημείο. Πρόκειται για μία ενδεικτική «συνήθεια» που προδίδει την ανησυχία του κάθε φορά η γυναίκα του βρίσκεται κοντά του. Θα γυρίσει να κοιτάξει προς το μέρος της μόνο όταν εκείνη χαθεί στο βάθος. Την ίδια συμπεριφορά έχει και στην πρώτη σκηνή που εξετάστηκε στο παρόν κεφάλαιο όπως και στην αρχή της επόμενης σκηνής που είναι και η πρώτη διαλογική μεταξύ τους. Το ίδιο θα πράξει στην σκηνή της αποκάλυψης του μυστικού, όπου παρά το γεγονός ότι στην αρχή ο Δημήτρης προσπαθεί να επιβληθεί στην Μαρία, δεν τολμάει πραγματικά να της «αντιμιλήσει». Ο σκηνοθέτης επιβεβαιώνει πως στον κινηματογραφικό κόσμο του, η γυναίκα είναι ο άρχοντας και όταν εκείνη είναι παρούσα οι άντρες γίνονται «μικρά φοβισμένα ανθρωπάκια»⁵³. Αξιοσημείωτο είναι πως μητέρα και γιος δίνουν την αίσθηση πως οι παρουσίες των άλλων δύο δεν υφίστανται για εκείνους. Είναι τόσο απαξιωτικοί απέναντί τους που αφήνουν την εντύπωση πως είναι πραγματικά αόρατοι και βέβαια αυτό αποτελεί ακόμη μία έκφανση- ίσως και την πιο σκληρής της αλλοτρίωσης που έχει «εγκατασταθεί» ολοκληρωτικά μέσα στο *Σπιρτόκουτο*.

Στη σκηνή όπου ο Βαγγέλης φέρνει τα τιμολόγια στήνεται από τον σκηνοθέτη ένα πολύμορφο «παιχνίδι» βλεμμάτων. Ο Δημήτρης ανοίγει την πόρτα. Ακούγεται η μοναδική «καλημέρα» στην ταινία από το Βαγγέλη. Ο Δημήτρης τον κοιτάζει στα μάτια αυστηρά και του λέει απότομα να περάσει μέσα, αρπάζει με βία το τιμολόγιο και προχωράει προς το σαλόνι. Η ιδέα δεν αρέσει στο Βαγγέλη αλλά δεν μπορεί να κάνει αλλιώς και υπακούει. Ενόσω περιμένει όρθιος βλέπει τον Γιώργο που παρακολουθεί τηλεόραση ο οποίος τον κοιτάζει για μία στιγμή και δεν του μιλάει. Ο Βαγγέλης ρωτάει ακόμα μια φορά αν μπορεί να φύγει και ο Δημήτρης χωρίς να τον

⁵³ Λίγο πριν την σκηνή της αποκάλυψης του μυστικού από την Μαρία, ο Δημήτρης θα δείξει ένα άλλο πρόσωπο απέναντι της και πάλι όμως βρίζοντας και χάνοντας τον έλεγχο, αλλά ταυτόχρονα με μία αδιόρατη φοβία απέναντι στη Μαρία για άλλη μία φορά. Ενώ για παράδειγμα μόλις πριν έχει φτάσει στο σημείο να χαστουκίσει την κόρη του, αντιμετωπίζοντας αμέσως μετά την Μαρία επιτίθεται ενώ την ίδια στιγμή μοιάζει να «οπισθοχωρεί». Δεν είναι καθόλου παράξενο πως το τέλος της σκηνής θα τον βρει καθισμένο και χαμένο από το νέο που μόλις έμαθε. Ακόμα και σε αυτό το νέο ο Δημήτρης δεν καταφέρνει να αντιδράσει ως ίσος προς ίσο απέναντι στην γυναίκα του.

κοιτάζει τον διατάζει να κάτσει. Αφού μπαίνει ο Βαγγέλης χαιρετάει επιτέλους και το Γιώργο ενώ εκείνος απαντάει και πάλι χωρίς να τον κοιτάζει. Μετά από λίγο ο Δημήτρης κάθεται απέναντι στο Βαγγέλη κοιτάζοντας τον με το ίδιο βλέμμα που είχε προηγουμένως στην πόρτα. Ούτε αυτός θα μιλήσει αμέσως, κοιτάζει το Βαγγέλη επίμονα και πολύ έντονα. Θα του απευθυνθεί μόνο για να τον ρωτήσει για το θέμα της Λίντας, μια από τις εργαζόμενες στο καφέ, που από τα λεγόμενα φαίνεται πως ο Βαγγέλης την έχει αφήσει έγκυο. Όλη αυτή η ανταλλαγή των βλεμμάτων κρύβει για ακόμη μία φορά την επικινδυνότητα που ανά πάσα στιγμή είναι έτοιμη να μεταλλαχθεί σε βία, μια αίσθηση που ο θεατής αντιλαμβάνεται από την στάση αναμονής του Βαγγέλη. Ο σκηνοθέτης εστιάζει κυρίως σε εκείνον καθ' όλη τη διάρκεια της εισόδου του στο σπίτι διαχωρίζοντας, κατά κάποιο τρόπο, την «εμπόλεμη ζώνη» στην οποία είναι έτοιμος να εισέλθει ο ήρωας. Επιπλέον ο Βαγγέλης με τη στάση του δημιουργεί την αντίθεση του έξω κόσμου, του «υγιούς» περιβάλλοντος. Είναι ένας χαρακτήρας που από την πρώτη στιγμή φαίνεται στο βλέμμα πως δεν είναι και δεν επιθυμεί να είναι μέλος του «σπιρτόκουτου», αν και στη συνέχεια της σκηνής η λογική που εκπροσωπεί ως «επισκέπτης» θα καταφέρει να συγκρουστεί ισότιμα με τον παραλογισμό του σπιτιού.

Το στοιχείο της αναμέτρησης με τα βλέμματα είναι έντονο και ιδιαίτερα ισχυρό ανάμεσα στα μέλη της οικογένειας. Ο Δημήτρης οργισμένος μετά την πρώτη του σύγκρουση με την Μαρία πηγαίνει στην τουαλέτα η οποία είναι κατελιημμένη από το Λουκά. Μετά από την υπερβολική επιμονή και την ελάχιστη υπομονή που δείχνει μέχρι να ανοίξει η πόρτα, πατέρας και γιος συναντιούνται στον διάδρομο, σε πολύ μικρή απόσταση ο ένας από τον άλλον. Ο Δημήτρης επιτίθεται με ακραίο τρόπο στο Λουκά, κοιτάζοντάς τον συνεχώς στα μάτια. Ο Λουκάς τον κοιτάζει εξίσου δείχνοντας πιο συγκρατημένος λεκτικά αλλά ιδιαίτερα προκλητικός στον τρόπο που τον κοιτάζει. Αξίζει να σημειωθεί πως όσο ο Λουκάς δεν ανοίγει την πόρτα και ακούει τις φωνές του πατέρα του από έξω, έχει κατά κάποιο τρόπο «εκτονώσει» την οργή του προς τον πατέρα του παρουσιάζοντας μια ακόμα πιο ψυχωτική συμπεριφορά. Όσο δηλαδή είναι μόνος μέσα στο μπάνιο αναπαριστά ένα όπλο με το χέρι του στον καθρέπτη, βάζοντάς το στο στόμα και τον κρόταφό του υποδουμένος πως πυροβολεί. Αυτή είναι μία ακόμα συμπεριφορά του Λουκά που

προσδίδει ακόμα περισσότερα στοιχεία στο «άρρωστο» προφίλ του⁵⁴. Αυτή η σκηνή είναι η δεύτερη συνάντηση πατέρα και υιού και είναι η μοναδική στην οποία υπάρχει μεταξύ τους διάλογος. Για άλλη μια φορά το μίσος και η αίσθηση του «αλληλοσπαραγμού» είναι σε πρώτο πλάνο. Σε αντίθεση με την προηγούμενη σκηνή τους, ο Οικονομίδης μένει σε κοντινά πλάνα στα πρόσωπα των δύο ηρώων (γκρο) θέλοντας να τονίσει και να εστιάσει στον τρόπο που τα στοιχεία που προαναφέρθηκαν εκδηλώνονται μέσα από το διαφορετικό τρόπο που κοιτάζει ο ένας τον άλλον.

Λίγο αργότερα στην ταινία, ο Δημήτρης ψάχνοντας στο σπίτι το γιό του ακούει την κόρη του να καθυβρίζει μία φίλη της στο τηλέφωνο. Όπως έχει ήδη επισημανθεί τα παιδιά της οικογένειας έχουν αφομοιώσει και εξελίξει τον τρόπο που μιλάνε οι γονείς τους. Η Κική όμως, σε αντίθεση με την μητέρα της και τον αδερφό της, σε όλη την διάρκεια του τηλεφωνήματος ρίχνει κλεφτές ματιές προς τον πατέρα της κάθε φορά που εκείνος περνάει από το δωμάτιο. Όμως ακόμα και αν τον κοιτάζει, δείχνει να αδιαφορεί για την παρουσία του και δεν πτοείται μπροστά του επιδεικνύοντας ακόμα περισσότερο την ικανότητά της στην λεκτική βία. Αναδεικνύεται το πόσο καλά κατέχει τον τρόπο ομιλίας που έμαθε από εκείνον και την μητέρα της και πως είναι αδύνατον να συγκρατηθεί στο να τον εφαρμόσει. Είναι ενδεικτική η αδυναμία των δύο γονιών να νουθετήσουν και πλέον να «χαλιναγωγήσουν» τα παιδιά τους. Μπροστά στον λεκτικό χείμαρρο της Κικής οι δύο γονείς είναι ανήμποροι να αντιδράσουν. Προκαλεί εντύπωση το γεγονός πως ενώ ο Δημήτρης χρησιμοποιεί ακραία λεκτική βία, αντιδρά μπροστά στον τρόπο με τον οποίο η κόρη του επιδίδεται στην ίδια πρακτική. Η εφαρμόγιά αυτής της πρακτικής από δυο νέους ανθρώπους, μοιάζει ακόμα πιο άγρια. Το χαστούκι που της δίνει ο Δημήτρης είναι ακόμα μία ένδειξη της αδυναμίας του να επιβάλλει την εξουσία του· ακόμα χειρότερα για εκείνον, το χαστούκι που θα της δώσει είναι η αφορμή για το τελικό

⁵⁴Είναι προφανές πως ο Λουκάς εκδηλώνει την οργή του προς τον πατέρα του και πως η αναπαράσταση αφορά εκείνον. Η σκηνή θα μπορούσε να παραπέμπει όσον αφορά στην ψυχική κατάσταση αλλά και στην συνθήκη που πραγματοποιείται με την διάσημη σκηνή στον *Ταξιτζή* (1976) του Martin Scorsese. Ο Robert De Niro «συνομιλεί» με τον εαυτό του στον καθρέπτη σαν να έχει απέναντί του κάποιον άλλον. (*Taxi Driver*, 1976)

ξέσπασμα της Μαρίας⁵⁵. Η Κική έχει επίσης το απαξιωτικό και προκλητικό βλέμμα που είχε ο αδελφός της στη σκηνή που αναλύθηκε παραπάνω. Τα δύο αδέρφια δεν λένε πολλά στον πατέρα τους- ενώ με την μητέρα τους δεν ανταλλάσσουν ούτε μια λέξη⁵⁶- και εξαντλούν όλη τους όλη την απέχθεια απέναντι του με το βλέμμα ή με συγκεκριμένες λακωνικές προτάσεις. Όπως και ο αδελφός της, το βλέμμα στον πατέρα της φαντάζει σαν να μην βλέπει τίποτα περισσότερο από ένα αντικείμενο- και περιέργως το αντικείμενο αυτό μπορεί και μιλάει. Ο Δημήτρης όσο «επιπλήττει» την κόρη του βρίσκεται σε εξαιρετικά μεγάλη ένταση, σε σημείο που δίνεται η εντύπωση πως θα πεταχτούν έξω οι κόγχες των ματιών του. Αγγίζει τα όρια του αστείου όταν η Κική, αφού κοιτάζει τον πατέρα της να παραληρεί, το μόνο που του λέει- και μάλιστα σε ολόκληρη την ταινία - είναι: «*τι χτυπιέσαι ρε;*» και αμέσως μετά θα δεχθεί το χαστούκι.

⁵⁵ Στην αίσθηση της αλλοτρίωσης μέσα στην οικογένεια και στον χαμένο έλεγχο από την πλευρά των γονιών, συμβάλουν και τα δύο πλάνα της Μαρίας, παράλληλα με τη σκηνή, που ακούει από την κουζίνα. Στο πρώτο συνεχίζει αυτό που κάνει (πιθανότερο κόβει κάτι με το μαχαίρι) ενώ ακούγεται η φωνή της Κικής και στο δεύτερο σαν να μην αντέχει άλλο σταματάει, χωρίς όμως να αντιδράσει.

⁵⁶ Ενδεικτική είναι η εμβόλιμη σκηνή στην ίδια σεκάνς όπου ο Λουκάς με την μητέρα του βλέπουν τηλεόραση βουβοί και ακόμα πιο ενδιαφέρον στοιχείο που επιτείνει την δυσλειτουργία και το τέλμα των σχέσεων είναι πως ενώ η Μαρία υπερασπίζεται τα παιδιά της δεν φαίνεται να έχει μαζί τους καμία επικοινωνία.

2. Γλώσσα

Ασφαλώς, οι υποθέσεις των ανθρώπων θα ήσαν πιο ευτυχισμένες, αν η δύναμη των ανθρώπων να σιωπούν ήταν ίση με την δύναμη τους να μιλούν. Η πείρα, όμως, περισσότερο από αρκετά μας διδάσκει ότι οι άνθρωποι δεν ελέγχουν τίποτε με τόση δυσκολία όσο τη γλώσσα τους⁵⁷.

Baruch Spinoza

Πόση δύναμη παρουσιάζουν στην ομιλία και πόση στις σιωπές τους οι ήρωες στο *Σπιρτόκουτο*; Όσον αφορά στην ομιλία, ενώ μοιάζει να μην έχει την ποιότητα που εξελίσσει την επικοινωνία τους, την ίδια στιγμή είναι ακριβής και χρησιμοποιείται αποκλειστικά στη μόνιμα συγκρουσιακή κατάσταση που κυριαρχεί στο σπίτι, ενώ αντίστοιχα προκλητικές και απειλητικές είναι και οι σιωπές των ηρώων⁵⁸. Η συνθήκη του σπιτιού-κουτιού όπου ο Οικονομίδης έχει τοποθετήσει την ιστορία, φανερώνει την αδυναμία των τριών μελών της οικογένειας να αποδεχτούν τον πατέρα⁵⁹ όσο και την προσπάθεια του ίδιου του πατέρα να αποδεικνύει συνεχώς την εξουσία του⁶⁰. Οι ήρωες επιλέγουν να χρησιμοποιούν τον λόγο μόνο για να επιβληθούν στο συνομιλητή τους, να τον «νικήσουν». Οι σχέσεις μέσα στην οικογένεια έχουν φτάσει σε τέτοιο συναισθηματικό και επικοινωνιακό τέλμα που δεν έχει μείνει τίποτα άλλο παρά μόνο αυτό το ωμό και σκληρό παιχνίδι επιβολής. Οι συναντήσεις τους μέσα στο σπίτι είναι αναπόφευκτες και συνεπώς η παρουσία αλλά και η ύπαρξη των μελών επιβεβαιώνεται λεκτικά. Ακόμα περισσότερο, η λεκτική τους επαφή δεν προκύπτει από μια πραγματική ανάγκη αλλά παραμένοντας στο «κουτί» δεν μπορούν να κάνουν αλλιώς παρά να υπάρξουν με οποιονδήποτε τρόπο, με συνέπεια η ομιλία τους να αναβλύζει αποκλειστικά από το αδιέξοδο που

⁵⁷

⁵⁸ Η Μαρία, κατ' εξοχήν δείχνει μια ικανότητα να μην μιλάει όταν δεν χρειάζεται και αντίθετα να μην σταματάει να μιλάει από την στιγμή που θα ξεκινήσει. Επάνω στα ίδια χνάρια πατάνε, με λιγότερη «δεξιότητα» όμως, και τα παιδιά της.

⁵⁹ Χρησιμοποιώντας την τοποθέτηση του δημιουργού μπορεί να χαρακτηριστεί ως η αντίδραση της αυλής στην εξουσία του βασιλιά.

⁶⁰ Η επιβίωση των μελών εξαρτάται από το μαγαζί που εκείνος διαχειρίζεται, από εκείνον εξαρτάται οικονομικά όλη η οικογένεια, γεγονός που ο ίδιος το χρησιμοποιεί ως όπλο απέναντι στην επιθετικότητα των υπολοίπων μελών.

βρίσκονται και την οργή που προκύπτει από αυτόν τον εγκλωβισμό.⁶¹ Σε πρώτο επίπεδο οι λέξεις είναι αρκετές, εννοώντας πως αυτό που διεκδικούν είναι ξεκάθαρο. Το σενάριο όμως του Οικονομίδη και ο τρόπος που έχει δουλέψει με τους ηθοποιούς αφήνει ένα κενό στο βάθος του υποσυνείδητου των ηρώων. Όσο και αν φωνάζουν, όσο και αν βρίζουν, όσο και αν προσπαθούν να «χτυπήσουν» στο νευρικό σύστημα των «αντιπάλων» τους, μένει η αίσθηση του ανείπωτου, εκείνου για το οποίο δεν μπορεί πλέον να γίνει λόγος γιατί αν είχε γίνει δεν θα ήταν αυτή η ατμόσφαιρα στην οικογένεια. Αυτό θα μπορούσαμε να πούμε πως διαφαίνεται στην αντίθεση με τις σκηνές της μοναχικότητάς τους που τους προσδίδουν πιο ανθρώπινα στοιχεία, ερμηνεύουν το προσωπικό τους αδιέξοδο και δικαιολογούν το γιατί καταφεύγουν στην λεκτική βία. Κι όμως, η αλλοτρίωση των μελών της τα έχει μετατρέψει σε «ποιοτές ενός οργισμένου μικροαστισμού». Οι λέξεις είναι μετρημένες, συγκεκριμένες, στοχευμένες και καιρίες ενώ το σήμα είναι ξεκάθαρο για τους θεατές. Δεν απαιτείται χρόνος ώστε να γίνει σαφής η πρόθεση των ηρώων⁶² και οι σιωπές σχεδόν απουσιάζουν όταν υπάρχει σύγκρουση. Αν πάλι, θεωρηθεί πως έχουν συγκεκριμένο στόχο στις διαλογικές τους επικοινωνίες όπως αναφέρθηκε παραπάνω, τότε όντως ελέγχουν πλήρως όσα λένε σε αντίθεση με την άποψη του Spinoza. Τι καταφέρνει όμως αυτός ο «έλεγχος»; Η ανάγκη «αλληλοφαγώματος» των ηρώων προβάλεται τελικά με όπλο τις λέξεις και αυτό είναι ένα στοιχείο που αναδεικνύεται ιδιαίτερα στην ταινία. Η βίαιη ορμή της γλώσσας τους και ο τρόπος που μιλούν περιέχει μια φαινομενικά ανερμάτιστη βία. Η σχέση του ομιλητή προς το εκφώνημα και του εκφωνήματος προς την πραγματικότητα γίνεται με τέτοιο τρόπο που αδυνατεί να εξηγηθεί πλήρως στον συνομιλητή, με αποτέλεσμα το συναίσθημα, η σκέψη, το ζητούμενο των ηρώων να να εκτονώνονται μόνο στην υπερβολή τους. Ο θεατής παράλληλα, νιώθει σαν να ακούει μια καινούργια γλώσσα και να βρίσκεται στο πρώτο στάδιο εκμάθησής της, στο στάδιο που το συνειδητό ακόμα παραμένει πιο ισχυρό από το υποσυνείδητο ώστε να κατανοήσει τη χρήση αυτής της νέας γλώσσας. Ακούγοντας τα πρόσωπα

⁶¹ «Όπως και οι κρατούμενοι στις φυλακές της περιοχής (Κορυδαλλός), οι πρωταγωνιστές δεν έχουν την πολυτέλεια μιας Οδύσσειας φυγής, ενός ταξιδιού μακριά από την αλλοτρίωσή τους, αντίθετα είναι αναγκασμένοι να την αντιμετωπίσουν μέσα στο χώρο όπου δημιουργήθηκε και συνεχίζει να υπάρχει». (Γιαννουρή, 2014)

⁶² Όπως αναφέρει και ο ίδιος ο Οικονομίδης: αναφέρομαι σε έναν πολιτισμό που το λεξιλόγιό του είναι πενήντα λέξεις, έναν πολιτισμό της πλήξης, δεν μιλάνε με σιωπές. (Οικονομίδης, 2014)

της ταινίας να συνομιλούν, προσπαθεί να συντονιστεί με την δομή του λόγου τους και με το συνειδητό τους που πάλλεται με τέτοιο τρόπο που μοιάζει με παραλήρημα. Αντίθετα, είναι χαρακτηριστική η άνεση με την οποία ίδιοι οι ήρωες βρίσκονται μέσα σε αυτήν την συνθήκη.

Η Gaëlle Braeckman στο *Autorialità nel cinema e nella letteratura. Un quarantennio di riflessioni (1930-1970)*⁶³, αναλύει τις αλλαγές που προκάλεσε η έλευση του ήχου στον κινηματογράφο και τις νέες προσδοκίες που δημιουργήθηκαν από το κείμενο/σενάριο που προοριζόταν να γίνει εικόνα. Ο λόγος πλέον έχει γίνει ουσιαστικό συστατικό της ταινίας ορίζοντας τις ίδιες τις αφηγήσεις. Κατ' επέκταση, οι σεναριογράφοι έγιναν συμμετοχικοί σε ένα βαθμό στο συνολικό αποτέλεσμα ώστε η Braeckman να τους εντάσσει στο πεδίο του δημιουργού, σχεδόν ισότιμους, σε θέση συνεργάτη και με θέση ευθύνης απέναντι στο στόχο, δηλαδή την ταινία. Ο Οικονομίδης είναι ένας σκηνοθέτης που μετατρέπει τις δικές του λέξεις σε εικόνες⁶⁴, υπογράφει τα σενάρια που ο ίδιος σκηνοθετεί, άρα πρόκειται για μια ολική ευθύνη ως προς τα δομικά συστατικά της ταινίας, ενώ παράλληλα δίνεται η ευκαιρία συνολικής εξαγωγής συμπερασμάτων για το έργο του. Όπως αναφέρει και ο Alexander Asturc, η τέχνη του κινηματογράφου θα πρέπει να γίνει ένα είδος γραφής ισότιμο με τη λογοτεχνία και την ποίηση και για να το καταφέρει θα πρέπει: «οι σεναριογράφοι να σκηνοθετούν τα δικά τους σενάρια (και αντίστροφα) ή να εξαλειφθεί κάθε έννοια διαφοροποίησης μεταξύ σκηνοθέτη και συγγραφέα/σεναριογράφου»⁶⁵.

⁶³ Το κείμενο που σε ελεύθερη μετάφραση έχει τίτλο *Η συγγραφή στο σινεμά και την λογοτεχνία. Σαραντα χρόνια αντανάκλασεων (1930-1970)* αποτελεί διπλωματική εργασία που η συγγραφέας Gaëlle Braeckman εκπόνησε το ακαδημαϊκό έτος 2012-2013 στο Πανεπιστήμιο της Γάνδης (Βέλγιο) στην Σχολή Τεχνών και Φιλοσοφίας. (Braeckman, 2012)

⁶⁴ Σύμφωνα με τον Οικονομίδη η συγγραφή σεναρίου προέκυψε από την ανάγκη να κάνει κάτι ώστε να μην μείνει άπραγος σε μια περίοδο όπου είχε βαλτώσει επαγγελματικά και αυτός ήταν ο μόνος τρόπος ώστε να εφαρμόσει την σκέψη του για τον κινηματογράφο.

⁶⁵ Ο Asturc συνεχίζει λέγοντας πως ο κινηματογραφικός σκηνοθέτης θα πρέπει να μπορεί να δημιουργεί γραφή με τις εικόνες που κινηματογραφεί, ενώ αναρωτιέται ρητορικά για το πώς μπορεί να γίνει αυτό, πώς μπορεί να εξελιχθεί μια φιλοσοφία ζωής από κάποιον δημιουργό αν διαχωριστεί ο άνθρωπος που «διανοείται» την δουλειά από εκείνον που την συγγράφει. «Μπορεί κάποιος να φανταστεί μια νουβέλα του Faulkner γραμμένη από κάποιον άλλον εκτός από τον Faulkner; Επιπλέον θα ήταν ο «Πολίτης Κέιν» ικανοποιητικός σε οποιαδήποτε άλλη μορφή εκτός από εκείνη που της δόθηκε από τον Orson Welles;». (Asturc, 1948)

Η διττή υπόσταση του Οικονομίδη ως σκηνοθέτη που υλοποιεί τα δικά του σενάρια, του προσδίδει το βασικό χαρακτηριστικό που κατά τον Asturc αποτελεί διαβατήριο για τη δημιουργία που ο ίδιος ονόμασε «κάμερα σιλό»⁶⁶. Το *Σπιρτόκουτο*, που αποτελεί και την πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του σκηνοθέτη, τόσο από τις ιδιαιτερότητες των λήψεων και τη χρήση της κάμερας όσο και από τη χρήση του λόγου, δημιουργεί ένα ξεχωριστό κινηματογραφικό σύμπαν. Σύμφωνα με τον Asturc «το μεγάλο πρόβλημα του σινεμά είναι το πώς να εκφραστούν οι σκέψεις» και «ο κινηματογραφικός σκηνοθέτης θα πρέπει να είναι σε θέση να λέει «εγώ» όπως ένας συγγραφέας ή ένας ποιητής»⁶⁷. Επιπλέον ο Stam αναφέρει: «...το κινηματογραφικό κείμενο είναι μια εκδήλωση του σημειολογικού ενδιαφέροντος για τον κινηματογράφο ως τον τόπο του συστηματικά οργανωμένου λόγου παρά σαν ένα τυχαίο στιγμιότυπο ζωής»⁶⁸. Στην ταινία του Οικονομίδη η οργάνωση του λόγου του μέσα από τον λόγο των ηρώων αλλά και του κινηματογραφικού κόσμου που δημιουργείται μέσα από αυτόν, μοιάζει να έχει οργανωθεί με εμμονή ούτως ώστε να παρουσιάζει ένα περιβάλλον που για τον ίδιο δεν αποτελεί σε καμία περίπτωση μία απλή καταγραφή τυχαίων στιγμιότυπων της ζωής, αλλά μια νοσηρή απεικόνιση μέρους της κοινωνίας όπου ο ίδιος ζει.

Υπάρχει κάτι το αφελές στον τρόπο και τη γλώσσα που χρησιμοποιούν οι ήρωες. Τα θέματα που ανοίγει η Μαρία εμπεριέχουν το στοιχείο της οργής προς το πρόσωπο του άντρα της αλλά ο επίμονος τρόπος που διεκδικεί θυμίζει ταυτόχρονα μικρό παιδί που θέλει να ικανοποιήσει τον εγωισμό του. Όταν όμως εφαρμόζεται τέτοια τακτική από ενήλικες, ενέχει ταυτόχρονα και το στοιχείο της γελοιοτητας. Είναι περίεργο και παράλληλα σκληρό να παρουσιάζονται δυο ενήλικες που συνδιαλέγονται και που επικοινωνούν με τέτοιους όρους. Η ίδια η γλώσσα των ηρώων ψάχνει τρόπους ώστε να υπονομεύσει τη σοβαρότητα όσο και οτιδήποτε μπορεί να προβάλλει ο συνομιλητής τους ως αίτημα στην συζήτηση και αυτό πρέπει να αποδοθεί αποκλειστικά στον Οικονομίδη, ως σεναριογράφο.

Από την αρχή της ταινίας οι τόνοι της ομιλίας τους είναι υψηλοί. Οι ήρωες του

⁶⁶ Ο.π.

⁶⁷ Ο.π.

⁶⁸ (Stam, 2006, σ.116)

Οικονομίδη λειτουργούν φυσιολογικά μέσα σε αυτήν την συνθήκη, υψώνουν και χαμηλώνουν τη φωνή μέσα σε ένα πλαίσιο παράλογης κανονικότητας. Το υβρεολόγιο τους είναι πυκνό και αιχμηρό χωρίς να παρεξηγείται, αντίθετα, προβάλλεται ως ο τρόπος που έχουν δημιουργήσει ώστε να επικοινωνούν, είναι ένας κώδικας επικοινωνίας καθώς, ακόμα και οι προσβολές μοιάζουν να μην αγγίζουν εκείνους που αφορούν, σαν να έχουν πάθει ανοσία στην αγριότητα. Όλο αυτό αποτελεί μέρος της αλλοτρίωσης τους αλλά και μιας φαινομενικής απάθειας. Δίνεται η εντύπωση πως κάτι υπολειτουργεί στον ψυχισμό των ηρώων, ακόμα περισσότερο κάτι δυσλειτουργεί, κι όμως, παρόλο που οι αντιδράσεις φαίνονται περίεργες και μη φυσιολογικές, μένουν σταθερά στα πλαίσια του επικοινωνιακού κόσμου που έχει δημιουργηθεί στην ταινία. Ακόμα και οι επισκέπτες του σπιτιού μπαίνουν στο κλίμα και όσο διαρκεί η παραμονή τους εκεί, τους μεταφέρεται η ωμή ορμή της εγκατεστημένης βίας στο σπίτι και η οικειοποίηση της είναι ο μόνος τρόπος επιβίωσης. Αυτός είναι ο πυρήνας του κόσμου μέσα στο *Σπιρτόκουτο*, αυτή η ελλειπτική χρήση του λόγου που φτιάχνει τους «λοξούς αρμούς» και οι οποίοι ενώνουν τους τοίχους του ιδιότυπου ρεαλισμού στην ταινία⁶⁹.

Η γλώσσα στο *Σπιρτόκουτο* αποτελεί το «δεσπόζον», όρο που χρησιμοποίησε ο Roman Jakobson για το λογοτεχνικό έργο και την ποίηση, επεκτείνοντάς τον και σε διαφορετικές περιόδους αλλά και μορφές της τέχνης⁷⁰. Σύμφωνα με τον ίδιο, είναι το στοιχείο που αποτελεί τον κεντρικό μοχλό ενός έργου τέχνης, είναι εκείνο που διέπει, καθορίζει και μετασχηματίζει τα υπόλοιπα συστατικά. Το «δεσπόζον, όπως αναφέρει ο Jakobson, είναι αυτό που διασφαλίζει την ακεραιότητα της δομής και χαρακτηρίζει το έργο. Στη περίπτωση του *Σπιρτόκουτου*, η γλώσσα μοιάζει να είναι ο βασικός κώδικας που ρυθμίζει τα πάντα, όσο και η κύρια πηγή έρευνας στον κινηματογράφο του Οικονομίδη.

Οι υψηλές εντάσεις είναι μια σταθερά στην ταινία. Οι ήρωες δεν έχουν άλλο τρόπο για να διεκδικήσουν και να κερδίσουν εκείνο που θέλουν παρά μόνο με τη φωνή. Ο

⁶⁹ «Αυτή η σύνδεση της ταινίας με τη γλώσσα και μάλιστα την ελληνική είναι που την κάνει ενδιαφέρουσα. Η έλλειψη ταινιών βίας και *splatter* στον ελληνικό κινηματογράφο αντιπαρέρχεται με τη σύνδεση με μια γλωσσολογική παράδοση που υπερβαίνει την ταινία του Οικονομίδη».
(Ντελλής,χ.χ.)

⁷⁰ (Jakobson, 1971)

σκηνοθέτης δε φοβάται να διατηρήσει αυτό το μοτίβο ακούραστα μέχρι και το τέλος και όσο εξελίσσεται χρονικά, μοιάζει να κρατάει τον θεατή σε απόσταση από την ψυχολογία των ηρώων. Η επίμονη διατήρηση σε «κόκκινες περιοχές», σε συνάρτηση με την συμπυκνωμένη δραματουργία που διαρκεί μία ημέρα⁷¹ και επιπλέον, η παραμονή της δράσης «εντός των τειχών», κάνει τη γλώσσα στο *Σπιρτόκουτο* ακόμα πιο ασφυκτική και τελικά μη επικοινωνιακή. Ωστόσο η γλώσσα είναι καθαρή προς τον θεατή και αν μεταξύ των ηρώων χάνεται η ποιότητά της, στο σύνολο της η γλώσσα του δημιουργού είναι δραστική. Υπάρχουν βέβαια σκηνές όπου οι ήρωες διατηρούν ήρεμους τόνους, αλλά πρόκειται για μικρές σκηνές στις οποίες παρεμβάλλεται κάτι που χαλαρεί τη φαινομενική ηρεμία.

2.1 Ομιλία και σιωπή

«..σκοπός της γλωσσολογικής έρευνας ήταν να αποσπάσει από τον χαοτικό κόσμο του λόγου (parole - εφαρμογή/εκδήλωση του συστήματος- ομιλία) το αφηρημένο σημαίνον μιας γλώσσας (langue, σύστημα ή λόγος) δηλαδή να εντοπίσει τις «κύριες μονάδες και τους συνδυασμούς που δημιουργούνται σε μια δεδομένη στιγμή.»⁷²»

Ferdinand de Saussure, *Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας*

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, οι ήρωες στο *Σπιρτόκουτο* εκφράζονται με λεκτική σφοδρότητα. Δεν κατέχουν καθόλου πλούσιο λεξιλόγιο, εντούτοις φανερώνουν με καθαρότητα την σκέψη τους. Η χρήση της γλώσσας δεν μπορεί να αποτυπώσει τις ανάγκες τους, στοιχείο που εμπεριέχει εν μέρει το δράμα αλλά και το γελοίο που αναδύεται συχνά. Απαιτούν άμεσα απαντήσεις τις οποίες ξέρουν πως ακόμα και αν τις πάρουν δεν θα ικανοποιηθούν πλήρως, καθώς πάντα υπάρχει κάτι που υπολείπεται σε αυτό τον φαύλο κύκλο από μικρές νίκες και διεκδικήσεις. Παρόλο που ο Οικονομίδης δεν αναφέρεται στο παρελθόν των ηρώων, εκείνο επανέρχεται

⁷¹ Η ιστορία ξεκινάει από αργά το πρωί και φτάνει έως τη νύχτα της ίδιας ημέρας.

⁷² (Stam, 2006, σ.148) Το σύνολο και ο συνδυασμός των parole και της langue είναι αυτό που ο ίδιος ο Saussure αποκαλούσε «γενικό φαινόμενο της γλώσσας» (langage). Αυτή δηλαδή είναι και η προσπάθεια του ανθρώπου σε καθημερινή βάση, να εξωτερικεύσει εκείνο το αόριστο σημαινόμενο που προσπαθεί να μεταφέρει με τον λόγο, μια λειτουργία που διαταράσσεται έντονα στο *Σπιρτόκουτο* του Οικονομίδα.

με μικρές ενδείξεις. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, στο *Σπιρτόκουτο* μοιάζει να αντανακλάται η σταδιακή έλλειψη επικοινωνίας που ξεκινάει από το παρελθόν της οικογένειας, με τον χρόνο να επιβαρύνει και να σπρώχνει τα μέλη της προς την αλλοτρίωση. Φαίνεται πως η ουσιαστική επικοινωνία δεν ήταν ποτέ ζητούμενο για εκείνους στο παρελθόν, ποτέ δεν έτυχε της δέουσας σημασίας και με αυτόν τον τρόπο έμενε συνεχώς εκτεθειμένη, σε μόνιμη αναβολή, απομακρύνοντας τα μέλη της οικογένειας που οδηγήθηκαν στην οριστική και αμετάκλητη αποξένωσή τους. Η αρνητική ροή των πραγμάτων μέσα στο σπίτι είναι μη αναστρέψιμη και ο ενδοοικογενειακός πόλεμος δεν καταλήγει σε νικητή, παρά μόνο σε έναν συνεχή και αέναο «εμφύλιο πόλεμο». Ο ψυχικός κόσμος των ηρώων γεμίζει με ανεξέλεγκτη οργή η οποία είναι τόσο μεγάλη ώστε το κάθε μικρό θέμα της καθημερινότητας να αποκτά υπερβολική σημασία και να προκαλεί δυσανάλογη συμπεριφορά, εν ολίγοις το οτιδήποτε αποτελεί μια αφορμή για πόλεμο⁷³.

Η πρώτη σκηνή λογομαχίας του ζευγαριού είναι χαρακτηριστική της δομής στην οποία βασίζεται η παρουσίαση των σχέσεων στην ταινία. Η γυναίκα εδώ έχει πάντα τον πρώτο λόγο. Εισέρχεται αργά και κάθεται στην πολυθρόνα απέναντι από τον άντρα της ο οποίος από την στιγμή που την βλέπει να μπαίνει δεν την ξανακοιτάει⁷⁴. Είναι εμφανές πως η στάση του είναι τόσο αμυντική όσο και αναμονής. Τώρα είναι εκείνος που νιώθει άβολα και εκείνη έχει την θέση που εκείνος είχε απέναντι στο Γιώργο μόλις πριν λίγο. Φοράει τα γυαλιά του σαν να ετοιμάζεται για τη μάχη⁷⁵. Η Μαρία περιμένει και μόλις τα φορέσει ξεκινάει το «σφυροκόπημα».

Μαρία: Τίποτα, καθόλου; Τίποτα; Καθόλου ντροπή;

⁷³ «Τα κοντινά πλάνα, όντας υπερφορτωμένα, ξεχειλίζουν από πληροφορία, όπως ξεχειλίζουν και οι ερμηνείες, όπως ξεχειλίζουν και οι φωνές. Όλα τα επιμέρους στοιχεία ζητούν να βγουν εκτός κάδρου· μια συνεχόμενη διαστολή του διαμερίσματος συντελείται μέσα από την «εστίαση» στη λεπτομέρεια του χώρου, των ανθρώπων, των αντικειμένων». (Νικολαΐδου, 2013)

⁷⁴ Η σκηνή επιλέχθηκε και εξετάζεται γιατί αποτελεί την πρώτη και χαρακτηριστική αναμέτρηση των αρχετυπικών προσώπων στην ταινία, όπως δηλώνει και ο ίδιος ο Οικονομίδης. Είναι χαρακτηριστικό πως η αυταρχικότητα της Μαρίας στριμώχνει τον Δημήτρη και δεν τον αφήνει να πάρει ούτε ανάσα. Τέτοιες παραδοχές είναι που χαρακτηρίζουν αφελώς τον Οικονομίδη ως μισογύνη, φαίνεται όμως πως γνωρίζει καλά πως η μητριαρχία είναι υπαρκτή στην κοινωνία μας και αξίζει να μιλήσει γι αυτήν.

⁷⁵ Είναι η τρίτη φορά μέχρι αυτήν την σκηνή που ο Δημήτρης βρίσκεται στον ίδιο χώρο με την Μαρία. Στην προηγούμενη συνάντηση, ενώ ο Δημήτρης βρίσκεται σε σύγκρουση με τον Γιώργο η Μαρία θα εισβάλει και θα τους διακόψει. Τότε ο Δημήτρης θα βγάλει τα γυαλιά του δηλώνοντας έτσι την αδυναμία του να συγκρουστεί, ενώ στην σκηνή που εξετάζεται εδώ προφανώς έχει αντιληφθεί πως δεν μπορεί να την αποφύγει. Υπάρχει ένα ενδιαφέρον σημειολογικό παιχνίδι εδώ, τα γυαλιά μετατρέπονται σε κομμάτι του οπλισμού του Δημήτρη, περισσότερο ως ασπίδα παρά ως σπαθί.

Δεν είναι ξεκάθαρο στους θεατές σε ποιο θέμα αναφέρεται αλλά το ίδιο ισχύει και για τον Δημήτρη που απαντάει με ένα απλό «*τι έγινε ρε Μαρία;*». Εκείνη απαιτεί εξηγήσεις για το ότι συζητάει με τον αδερφό της για την ίδια και τα παιδιά τους μέσα στο σπίτι της⁷⁶ και απαιτεί από τον Δημήτρη να της ζητήσει συγνώμη «*κανονικά, σαν άνθρωπος*»⁷⁷. Η Μαρία σταματάει να μιλάει αφού έχει πάρει αυτό που αποτελεί το πρώτο της ζητούμενο, δηλαδή τη συγνώμη του -και μάλιστα με το «σωστό» ύφος. Η επιμονή της μέχρι να ακούσει τη «σωστή συγνώμη» είναι χαρακτηριστική ως προς την εμμονή για την επιβολή στον άντρα της και τον «παιδιάστικο» αλλά και παράλληλα άγριο τρόπο που το διεκδικεί. Ο Δημήτρης υποχρεώνεται να το κάνει- δεν τολμάει πραγματικά να της αντιμιλήσει- και η συγνώμη του ακούγεται από το στόμα του ήσυχχα και ειλικρινά, σαν να συμβιβάζεται και να μην επιθυμεί άλλο την ένταση⁷⁸. Η γυναίκα του όμως δε συμμερίζεται αυτήν την ανάγκη, ο πόλεμος για εκείνη μόλις άρχισε και όπως κάνουν οι ικανοί «στρατηγοί» που χτυπάνε απρόσμενα ώστε να αιφνιδιάσουν τον εχθρό, τον περιμένει μόνο όσο χρειάζεται για να ανάψει ένα τσιγάρο και συνεχίζει να μιλά:

Μαρία: Η Μαργαρίτα βρωμάει.

Δημήτρης: Τι;

Μαρία: Η Μαργαρίτα βρωμάει!

Η εστίαση στη μυρωδιά και στην έλλειψη υγιεινής φανερώνει για ακόμα μια φορά την πρόθεση του Οικονομίδη να ασχοληθεί με τις άσχημες πλευρές του ανθρώπου⁷⁹. Είναι ενδεικτικό πως μέσα από μία φράση ο θεατής λαμβάνει το

⁷⁶ Ο πρώτος ενικός αριθμός που χρησιμοποιεί η Μαρία «*με φτύνεις ρε, μέσα στο ίδιο μου το σπίτι!*» είναι ενδεικτικός της αίσθησης της κυριαρχίας που έχει η Μαρία στο σπίτι.

⁷⁷ Ο τρόπος που διεκδικεί η Μαρία είναι όμοιος με εκείνον της προηγούμενης σκηνής απέναντι στον αδερφό της και φανερώνει για ακόμη μια φορά την κυριαρχία της και στους δύο άντρες. Αξιοσημείωτο στοιχείο αποτελεί το ότι η Μαρία ζητάει από τον άντρα της να ζητήσει συγνώμη «*σαν άνθρωπος*», μια ιδιότητα που όπως φαίνεται έχει ξεχαστεί από τους κατοίκους του σπιτιού.

⁷⁸ Η τελική συγνώμη του Δημήτρη είναι μια από τις ήρεμες και ήσυχες στιγμές του ήρωα στην ταινία. Αποτελούν ένα διάλειμμα, η πραγματικότητα όμως τον επαναφέρει στις οξείες συμπεριφορές και τονικότητες.

⁷⁹ Η βρωμιά θα επανέλθει από το στόμα του Λουκά στη σκηνή του τηλεφωνήματος που εξετάζεται παρακάτω και που αναδεικνύει μια περιέργη αντίθεση μεταξύ της λεκτικής «βρωμιάς» που

μήνυμα που εκπέμπει ο ήρωας σε μία μόνο στιγμή. Αφού εξαντληθεί το ζήτημα της μυρωδιάς της Μαργαρίτας, ακολουθεί μια τρίτη σιωπή. Αυτή είναι ακόμα πιο σύντομη και διαρκεί τόσο όσο χρειάζεται για να ρουφήξει καπνό από το τσιγάρο ο Δημήτρης. Είναι εμφανές πως μέχρι το τέλος της σκηνής η Μαρία δεν θέλει να αφήσει ήσυχο τον άντρα της. Πάντα βρίσκει τρόπους να εισαγάγει νέο θέμα ή επανέρχεται με μεγαλύτερη σφοδρότητα στο ίδιο θέμα· άλλοτε πάλι εκμεταλλευόμενη οτιδήποτε πει ο Δημήτρης το χρησιμοποιεί εις βάρος του.

Ο ρεαλισμός του Οικονομίδη στο *Σπιρτόκουτο* εμπεριέχει τόσο το φυσικό τρόπο εκφοράς του λόγου όσο και τον τρόπο που συντάσσεται μια πρόταση. Είναι αξιοσημείωτο όχι μόνο το είδος και η ποιότητα του λόγου που χρησιμοποιούν οι χαρακτήρες του *Σπιρτόκουτου* αλλά και η ίδια η σειρά των λέξεων μέσα στο λόγο τους η οποία δημιουργεί ένα ιδιαίτερο αίσθημα. Θα πρέπει λοιπόν να εξεταστούν αυτοί οι μηχανισμοί που δομούν τον «παρά-λόγο ρεαλισμό» του *Σπιρτόκουτου*.

Η σιωπή στην ταινία λειτουργεί σε τόσο ακραίο σημείο ώστε οι στιγμές ησυχίας να καθίστανται ανυπόφορες⁸⁰. Όπως φαίνεται, τα σημεία όπου κανείς δεν μιλάει πέραν του ότι είναι πολύ σύντομα, λειτουργούν ως απεικόνιση και ανάδυση της αδυναμίας και της ματαιότητας κάθε προσπάθειας να εξομαλυνθεί η σχέση και να κατανοήσει ουσιαστικά ο ένας τον άλλον, ακριβώς λόγω της ανικανότητάς τους να ηρεμούν μέσα στη σιωπή. Μοιραία λοιπόν αυτές οι σιωπές δεν «προλαβαίνουν» να λειτουργήσουν υποσυνείδητα στους ήρωες. Τα πρόσωπα της ταινίας δείχνουν να μην σκέφτονται μέσα στο χρονικό διάστημα που καταλαμβάνουν, περισσότερο είναι ένα πάγωμα στο χρόνο ή μια ετοιμασία για το επόμενο «χτύπημα»⁸¹. Στον τρόπο που αναμένουν οι ήρωες για να αρθρώσουν την επόμενη φράση ελλοχεύει μια μόνιμη απειλή, μια αίσθηση απροσδόκητου. Εκείνο που προκαλεί εντύπωση, είναι πως δεν υπάρχει καμία αμηχανία από μέρους τους ενόσω «βιώνουν» μια

χαρακτηρίζει την ομιλία των ηρώων και της πραγματικής για την οποία εκφράζουν την αποκρουστικότητα τους.

⁸⁰ Ο Οικονομίδης αναφέρει πως το *Σπιρτόκουτο* είναι μια «ταινία διαλόγου». Λόγω του μεσογειακού ταμπεραμέντου του Έλληνα οι διάλογοι είναι πολύ έντονοι και εξωστρεφείς και τίποτα παραπάνω. Γι αυτό και οι ήρωες δεν αντέχουν στη σιωπή ιδιαίτερα με την παρουσία κάποιου άλλου. Ειδικότερα θα μπορούσε να ειπωθεί ότι όσο πιο στενός είναι ο οικογενειακός δεσμός μεταξύ των προσώπων τόσο λιγότερο υπάρχουν στιγμές σιωπής, στοιχείο που είναι ακόμα πιο ακραίο από μέρους της Μαρίας στις σκηνές με τον Δημήτρη, με εξαίρεση την τελευταία τους συνάντηση. (Οικονομίδης, 2014)

⁸¹ Στοιχείο που αναδεικνύει την οξυδέρκεια ή την ετοιμότητα και την «πειρά» που έχουν αποκτήσει τα πρόσωπα της ταινίας από τις καθημερινές μεταξύ τους συγκρούσεις.

παύση⁸², απλά κοιτάνε τον αντίπαλο στα μάτια μέχρι την επόμενη σύγκρουση, στοιχείο που μοιάζει απόλυτα φυσιολογικό στον κόσμο του Οικονομίδη.

Υπάρχουν στιγμές που κάποιοι ήρωες είναι σε πιο αμυντική στάση, γρήγορα όμως συντονίζονται με εκείνο που δέχονται από τον συνομιλητή τους σαν να «βρίσκουν» τον εαυτό τους. Κανείς δεν μπορεί να μείνει άπραγος μέσα στο *Σπιρτόκουτο* και ο χρόνος μοιάζει βασανιστικά σταθερός⁸³. Δίνουν τη εντύπωση πως το υποσυνείδητο τους έχει τόσο συσσωρευμένο «υλικό» να εκτοξεύσει που το μόνο που έχει να κάνει το συνειδητό είναι να μείνει ασάλευτο και προσηλωμένο στο βασικό στόχο που του ορίζει το υποσυνείδητο, δηλαδή τη βίαιη επίθεση με σκοπό την «εξαφάνιση» της αντίπαλης προσωπικότητας. Αυτός είναι και ο λόγος που οι ήρωες στο *Σπιρτόκουτο* δεν μένουν στη σιωπή, δεν μπορούν να αναμένουν για να φτάσουν στο βασικό τους στόχο και όταν μιλάνε είναι λακωνικοί και περιεκτικοί στο άμεσο ζητούμενό τους και ακούραστα πειστικοί γι αυτό.

Στην πρώτη σκηνή του Δημήτρη και του Γιώργου η περιγραφή της οποίας έγινε σε προηγούμενο κεφάλαιο, η σιωπή που προηγείται προμηνύει εκείνο που θα ακολουθήσει. Το πέρασμα από την ένταση στην ηρεμία και αντίστροφα γίνεται με πολύ απλό και φυσικό τρόπο και κατ' εξακολούθηση. Η επόμενη κίνηση είναι ξανά βίαιη και θα εκφραστεί σε λεκτικό επίπεδο- προς το παρόν. Οι δύο άντρες κάθονται και κοιτάζονται ο ένας απέναντι από τον άλλον. Ο θεατής αντιλαμβάνεται πως δεν είναι μια ήρεμη στιγμή για κανέναν από τους δυο. Όπως προαναφέρθηκε, ο Δημήτρης κάνει αέρα με ένα περιοδικό κοιτάζοντας το Γιώργο επίμονα και ανέκφραστα, με βλέμμα αινιγματικό που δεν προδίδει τίποτα από την σκέψη του, αρκεί η σιωπή του για να φέρει το Γιώργο σε ακόμα πιο αμήχανη θέση⁸⁴. Αφού ο Δημήτρης πετάξει το περιοδικό στον Γιώργο ακολουθεί κι εκείνος το «παιχνίδι» του Δημήτρη κάνοντας το ίδιο με το περιοδικό· η σιωπή εδώ μοιάζει να έχει πάρει τη θέση του λόγου. Η κίνηση με τα περιοδικά γίνεται απόλυτα φυσικά, σχεδόν

⁸² Σε αντίθεση με την αμηχανία που νιώθουν οι επισκέπτες όταν προκύπτει μια σιωπή.

⁸³ Δημιουργούνται ενδεχομένως κάποιοι σημειολογικοί παραλληλισμοί ανάμεσα στις πραγματικές φυλακές οι οποίες βρίσκονται στην περιοχή (Κορυδαλλός) και σπιτιού στο *Σπιρτόκουτο*, και στα δύο ο χρόνος χάνει την σημασία του.

⁸⁴ Είναι ενδιαφέρον πως ο ίδιος ο Οικονομίδης στην συνέντευξη που παρεχώρησε είχε ένα αντίστοιχο αινιγματικό, ανέκφραστο και έντονο βλέμμα στις παύσεις του και κυρίως στον τρόπο που άκουγε τις ερωτήσεις που επίσης προκαλούσε αρχικά μια μικρή αμηχανία.

μηχανικά και από τους δυο. Ο Γιώργος εισέρχεται έτσι στον κόσμο του Οικονομίδη. Οι δύο άντρες έχουν σαφείς επιθετικές διαθέσεις και κοιτάζονται αμίλητοι και καθιστοί ο ένας απέναντι στον άλλον, ντυμένοι πρόχειρα με κοντά παντελόνια και φανέλες κάνοντας αέρα με τα περιοδικά. Δεν συμβαίνει απολύτως τίποτα⁸⁵. Ο Γιώργος σπάει επιτέλους την αναμονή:

Γιώργος: Φτιάξ'το το μπουρδέλο σου να πούμε, φτιάξ'το!. Με περιοδικά και εφημερίδες κάνετε αέρα εδώ μέσα ρε γαμώτο;

Δημήτρης: Βαλτός είσαι ρε και συ από το πρωί, βαλτός είσαι!

Όλη αυτή η αναμονή αποτυπώνει την ένταση των ηρώων και η οποία ξεσπά μοιραία. Η παράλληλη κίνηση με τα περιοδικά γίνεται ενώ κοιτάζονται σταθερά στα μάτια με απaráμιλλη ηρεμία, θα μπορούσε να πει κανείς πως αναμετρώνται σαν άλλοι ήρωες του Sergio Leone⁸⁶ (ιδιαίτερα από την πλευρά του Δημήτρη) και περιμένουν το ποιος θα κάνει την πρώτη κίνηση και πότε.

Η σιωπή σπάει πολύ επιθετικά με τον τρόπο που αναφέρθηκε, βασικό χαρακτηριστικό των συνδιαλλαγών στο *Σπιρτόκουτο*. Όλη η υποβόσκουσα ενέργεια διοχετεύεται στο ζήτημα της ζέστης και της έλλειψης κλιματιστικού. Το ενδιαφέρον είναι πως δεν αποτελεί μια απλή νύξη ή μια ευκαιρία του ήρωα να εξωτερικεύσει με διαφορετικό τρόπο τις σκέψεις του, αλλά ένα στοιχείο που διαμορφώνει μια αποπνικτική ατμόσφαιρα στην ταινία και συντελεί στο να αποτυπωθεί ακόμα πιο γλαφυρά ο ρεαλισμός στον κινηματογραφικό κόσμο που δημιουργεί ο Οικονομίδης. Δεν αποφεύγεται η ουσία, η οποία θα αποκαλυφθεί αμέσως μετά, δηλαδή το γεγονός πως ο Γιώργος «κάνει πίσω» στο ζήτημα του πιάνο μπαρ που έχει

⁸⁵ Η αναπαράσταση σκηνών όπου «δεν συμβαίνει τίποτα» είναι ένα από τα χαρακτηριστικά του μεταπολεμικού μοντερνισμού στον κινηματογράφο από τον οποίο η Οικονομίδης δείχνει για ακόμη μια φορά να επηρεάζεται.

⁸⁶ «Τα γουέστερν του Leone έχουν έναν σκληρό ρεαλισμό- άθλιες πόλεις, ρυπαρά πόντσο και φρικιαστική βία σε βαθμό πρωτόγνωρο για τον μέσο θεατή [...] το επιβλητικό στυλ του Leone ωθεί τις συμβάσεις του γουέστερν στο επίπεδο μιας επίσημης λειτουργίας, οπότε η αναμέτρηση στο μπαρ γίνεται τόσο παρατεταμένη και στιλιζαρισμένη, όσο η σύγκρουση στον «Ιβάν τον τρομερό» του Αϊζενστάιν.» (Thompson και Bordwell, 2007, σ.454). Στην ταινία του Sergio Leone *Ο καλός, ο κακός, και ο άσχημος* του 1966 (*The Good, the Bad and the Ugly*), οι ήρωες αναμετρώνται με τα βλέμματα πριν από κάθε μονομαχία τους, ένα μοτίβο που επαναλαμβάνεται καθ' όλη την διάρκεια της ταινίας. Στο *Σπιρτόκουτο* συναντάμε παρόμοια δομή στις συναντήσεις των προσώπων. Ενώ στην ταινία του Leone αναλαμβάνουν δράση τα περίστροφα, στον Οικονομίδη την θέση τους παίρνει ο λόγος.

δρομολογηθεί από τους δύο άντρες, όμως κάθε ζήτημα που προκύπτει πρέπει να συζητηθεί με συγκρουσιακό τρόπο, λες και είναι μείζον και άξιο ακραίου τόνου και εκφράσεων. Η ιδιόζουσα χρήση των σιωπών σε μία ταινία όπου κυριαρχεί η λεκτική βία και η ένταση των φωνών, αποτελεί ένα ακόμα ενδιαφέρον αλλά και οξύμωρο στοιχείο που προσθέτει υλικό στα θεμέλια του επικίνδυνου παιχνιδιού που στήνει ο Οικονομίδης μέσα στους τοίχους του σπιτιού.

2.2 Επανάληψη

Οι λέξεις και οι φράσεις στο *Σπιρτόκουτο* επανέρχονται συνεχώς με μεγαλύτερη σφοδρότητα και επιθετικότητα, ενώ η επανάληψη τους προβάλλει την εμμονή, την επιμονή, την αδυναμία επικοινωνίας, την έλλειψη εναλλακτικών τρόπων επαφής, τον περιορισμό και την πίεση που χαρακτηρίζει τους ήρωες όσο και τη ψυχική πίεση που ασκείται από όλους και σε όλους μέσα στο σπίτι. Αν και τα λεγόμενά τους είναι σαφή και ξεκάθαρα σε πρώτο επίπεδο, τόσο για τους συνομιλητές τους όσο και για τους θεατές, ακόμα και αν λαμβάνουν τις απαντήσεις για εκείνο που ζητούν, η επανάληψη διατηρεί την ένταση της σύγκρουσης ενώ παράλληλα την αναζωπυρώνει⁸⁷. Επιπλέον, μεταδίδεται στο θεατή η ασφυκτική ατμόσφαιρα που αποτελεί κομβικό χαρακτηριστικό στοιχείο της ταινίας. Η μόνιμη αίσθηση «κινδύνου» στο σπίτι δημιουργεί τις προϋποθέσεις ώστε να γεννιούνται συνεχώς αφορμές για συγκρούσεις.

Το μοτίβο της επανάληψης είναι ακόμα ένα ενδεικτικό στοιχείο της απώλειας της ουσιαστικής επικοινωνίας. Ειδικότερα στην σκηνή της Μαρίας με τον Δημήτρη που εξετάστηκε και προηγουμένως, εκείνη επιμένει στο θέμα της μυρωδιάς της Μαργαρίτας και προβάλλει την επιτακτική ανάγκη στο Δημήτρη «να κάνει κάτι» για αυτό. Φράση που επαναλαμβάνεται συνεχώς από τη Μαρία η οποία λαμβάνει συνεχόμενα την ίδια απάντηση από το συνομιλητή της: «Θα κάνω κάτι!». Μέσα σε μια στιχομυθία ενός λεπτού το «κάνε κάτι» μαζί με το «θα κάνω κάτι» ακούγονται

⁸⁷ Η επαναληπτικότητα εκτός από την βιαιότητα που αναδύει παράγει και ένα ιδιαίτερο κωμικό στοιχείο που εξετάζεται σε επόμενο κεφάλαιο.

οκτώ φορές. Ο Δημήτρης κινδυνεύει να χάσει το μυαλό και τη λογική του (πράγμα που θα συμβεί αργότερα) με την επιμονή της Μαρίας και ο θεατής παρακολουθεί μια μάχη στην οποία το ζευγάρι λέει οτιδήποτε άλλο εκτός από εκείνο που αποτελεί το ουσιαστικό πρόβλημα μεταξύ τους. Η φράση που επαναλαμβάνεται χάνει πλέον τη νοηματική της υπόσταση και στόχευση και μεταλλάσσεται σε κάτι που αποδεικνύεται ακόμα πιο ισχυρό, σε ένα όπλο επίθεσης και ψυχικής εξόντωσης. Κάθε φορά που ξεστομίζεται η φράση και πηγαίνει από το στόμα του ενός στο στόμα του άλλου ισχυροποιείται και επανέρχεται ακόμα πιο δραστικά. Διατηρώντας πλέον μόνο το άκουσμα, τον ήχο που επαναλαμβάνεται, η λέξη μετατρέπεται σε άγρια μονοτονία. Η Μαρία, που εφαρμόζει με ιδιαίτερα αποτελεσματικό τρόπο την πρακτική της επανάληψης, καταφέρνει να τσακίσει το νευρικό σύστημα του «αντιπάλου» της, να τον φέρει στο σημείο να αντιδράσει με βρισιές και εν τέλει να χάσει το δίκιο του. Ο Δημήτρης μην αντέχοντας άλλο το «παιχνίδι των λέξεων», θα βγει από την «καθορισμένη νόρμα» του παιχνιδιού, θα χάσει την ψυχραιμία του και την μάχη. Η χρήση της επανάληψης αποτελεί κανόνα του παιχνιδιού που οι «παίκτες» μπορούν να εκμεταλλευτούν εις το έπακρον. Μέσα από τον συγκεκριμένο κανόνα και πίσω από τις λέξεις μπορούν να εκδηλώσουν την οργή τους και την αηδία τους. Οι όροι του άγριου αυτού παιχνιδιού είναι πολύ απλοί και εστιάζουν στο πώς θα επιτευχθεί ο πλήρης αφανισμός του άλλου και η ολοκληρωτική ισοπέδωση της ψυχικής κατάστασής του με τρόπο που να μην χρειάζεται η παραμικρή σωματική κόπωση. Η λεκτική επιβολή και η ψυχρότητα δεν προσδίδουν άμεση βία αλλά κρύβονται μέσα από χαρακτηρισμούς που αφορούν άλλα πρόσωπα και άλλες καταστάσεις ενώ εμμέσως χτυπάνε στο κέντρο του στόχου, δηλαδή στο νευρικό σύστημα του «αντιπάλου». Στη συγκεκριμένη σκηνή ο Δημήτρης γίνεται θύμα και πέφτει στην παγίδα που ο ίδιος στήνει στους άλλους. Οδηγείται στο να χάσει τον έλεγχο, να παρασυρθεί από την επιμονή της Μαρίας και την εμμονική επανάληψη των λέξεων που χρησιμοποιεί, με αποτέλεσμα να αντιδράσει βρίζοντας και απειλώντας. Αυτό όμως δε επιτρέπεται από τους «κανόνες» μέσα στο *Σπιρτόκουτο*. Μοιάζει να τηρείται μια άτυπη ηθική που διατηρεί κάτι από το κοινωνικό αποδεκτό όριο στη βία, σαν να τηρούνται τα προσχήματα, ενώ στην ουσία έχουν επανειλημμένως καταστρατηγηθεί βασικοί κανόνες συμπεριφοράς. Για να ακολουθήσει κάποιος το παιχνίδι πρέπει να μπορεί

να είναι παράλληλα και τρομακτικά οξύς καθώς και ψύχραιμος, οποιαδήποτε αντίδραση πέρα από αυτό αποτελεί ένδειξη αδυναμίας και ήττας. Οι κανόνες στο σπίτι/σπιρτόκουτο είναι άκρως αυστηροί.

Η επίμονη απαίτηση της Μαρίας να κάνει κάτι ο άντρας της μετατρέπεται τόσο σε επίθεση και πλήρη απαξίωση του ανδρισμού του όσο και σε απεγνωσμένη κραυγή για τη μη αναστρέψιμη κατάσταση στην οποία έχει φτάσει η σχέση τους⁸⁸. Ο Δημήτρης θα μείνει άπραγος και τίποτε δε θα συμβεί, γεγονός που αντιλαμβάνεται πολύ καλά ο θεατής. Το ίδιο νιώθουν και οι ήρωες να ισχύει για τους ίδιους, ακόμα και αν δεν το ομολογεί κανείς. Ο τρόπος που δηλώνεται αυτό το αδιέξοδο αποκαλύπτει παράλληλα και την ενδόμυχη παραδοχή της αλλοτρίωσης τους. Το «*κάνε κάτι*» της Μαρίας θα μπορούσε να συμπυκνώνει και την ουσία της ταινίας. Το ίδιο θα μπορούσε να ισχύει και για την αποστροφή του Δημήτρη όταν εκφέρει το «*Σκατά... Σκατά κι απόσκατα*» ενώ παρακολουθεί το γιό του να κυκλοφορεί με το εσώρουχο και να ψάχνει το φορητό τηλέφωνο. Ο Οικονομίδης έχει καταφέρει από ένα συγκεκριμένο και περιορισμένο λεξιλόγιο να αντλήσει υλικό από τη θυμοσοφία των χαρακτήρων της ταινίας. Το λεξιλόγιο είναι ακριβές με τρόπο αφοπλιστικό, με έντονο το χιουμοριστικό στοιχείο και παράλληλα εφευρετικό μέσα από παρομοιώσεις και ιδιάζουσες μεταφορές και εν τέλει αιχμηρό χωρίς περιστροφές. Ένα «σκατά» είναι λίγο αλλά καίριο. Οι ήρωες είναι ικανοί να χρησιμοποιήσουν την κατάλληλη φράση την κατάλληλη στιγμή για να εκφραστούν πλήρως. Η επανάληψη είναι απλά η μέθοδος τους, το όπλο για να αποκτήσει η φράση αιχμή και να χτυπήσει εκεί που πρέπει. Δεν υπάρχει πιο σύντομος δρόμος για τον κινηματογράφο του Οικονομίδα από την ευθεία⁸⁹.

⁸⁸ Η Μαρία θα «αμφισβητήσει» την ύπαρξη των γεννητικών οργάνων του Δημήτρη. Αργότερα θα ολοκληρώσει την αίσθηση της αποξένωσης που έχει φτάσει η σχέση τους όταν θα του επιδείξει το γυμνό σώμα της υποσημειώνοντας την απουσία του όταν εκείνη «συλλάμβανε» την κόρη τους. Για ακόμη μία φορά η Μαρία αποδεικνύει το πόσο καλή «παίκτρια» είναι μέσα στο σπιρτόκουτο. Όταν οι λέξεις δεν φτάνουν για να χτυπήσουν τον αντίπαλο της δεν υποπίπτει στην χειροδικία, όπως υπέπεσε ο άντρας της, θα ξεγυμνωθεί απέναντί του χωρίς καμία αναστολή. Η Μαρία εκμηδενίζει το ίδιο της το σώμα και ταυτόχρονα αναδεικνύει την συναισθηματική σήψη ανάμεσα σε εκείνη και τον άντρα της. Αυτή η κίνηση της Μαρίας αποτελεί την ολοκληρωτική και οριστική ένδειξη της πλήρους αποξένωσης του ζευγαριού και παράλληλα είναι το τελειωτικό χτύπημα στον Δημήτρη.

⁸⁹ Ο Οικονομίδης στην συγκεκριμένη σκηνή χρησιμοποιεί μια τις «αναρχικές» του επεμβάσεις ως προς την κινηματογράφηση σε σχέση με το σύνολο της ταινίας η οποία θα επαναληφθεί αρκετές φορές μέχρι το τέλος της ταινίας. Μετά την φράση «*Σκατά και απόσκατα*» η εικόνα παγώνει με την μορφή ασπρόμαυρου αρνητικού στο πρόσωπο του Δημήτρη.

Ακόμα πιο χαρακτηριστική είναι η σκηνή του Λουκά, του γιού του Δημήτρη, στην ταρατάσα του σπιτιού. Τον βλέπουμε να μιλάει στο τηλέφωνο με έναν φίλο. Η ορμητικότητα του λόγου του και η θέση επιβολής που έχει απέναντι στο φίλο του, παραπέμπουν σε εκείνους που του «δίδαξαν» τον τρόπο να το κάνει. Πρόκειται για ένα τηλεφώνημα στο οποίο τίποτα δε λέγεται λιγότερο από δύο φορές, όλα επαναλαμβάνονται ασταμάτητα και με χειμαρρώδη ρυθμό. Ο Λουκάς σχεδόν δεν παίρνει ανάσα, μιλάει ακατάπαυστα. Η επιλογή του Οικονομίδη να ακούγεται μόνο η μια πλευρά του τηλεφωνήματος εξυπηρετεί τον μονολογικό χαρακτήρα της σκηνής βάζοντας το θεατή στην άλλη άκρη της γραμμής, στην αδύναμη πλευρά, στη θέση εκείνου που δεν προλαβαίνει να απαντήσει. Παράλληλα, χρησιμοποιούνται πολλές λήψεις από διαφορετικές γωνίες της ταρατάσας. Σε μια πρακτική που παραπέμπει στους σκηνοθέτες του σοβιετικού μοντάζ διαφαίνονται διαφορετικές πτυχές του χαρακτήρα του ήρωα⁹⁰. Επιπρόσθετα, ενδιαφέρον στοιχείο είναι πως σε κάθε μία από τις λήψεις αυτές αλλάζει και ο τρόπος εκφοράς του ηθοποιού. Η τεχνική θυμίζει το μοντάζ επικάλυψης (*overlapping editing*)⁹¹ που συναντάμε επίσης στο σοβιετικό κινηματογράφο του 1920 και πρόκειται για πλάνα που επαναλαμβάνουν τα προηγούμενα ή ένα μέρος από αυτά, με αποτέλεσμα τη διαστολή του κινηματογραφικού χρόνου. Παράλληλα όμως εφαρμόζεται και η τεχνική του *jump cut*⁹² με αποτέλεσμα ο Λουκάς σε κάποιες λήψεις να γίνεται ειρωνικός, σε άλλες οξύς και επιθετικός και σε άλλες πιο χαλαρός εκφέροντας το ίδιο κείμενο, χωρίς ωστόσο να χάνεται η βασική διάθεση του. Το αποτέλεσμα είναι ο θεατής να ακούει πολλές εκδοχές του ίδιου κειμένου, να παρατηρεί τον ήρωα από διαφορετικά σημεία του χώρου και από διαφορετικές οπτικές γωνίες. Παραδόξως όμως, αν και αυτή η λογική μοιάζει να ακυρώνει το ρεαλισμό και να λειτουργεί αποστασιοποιητικά, το αποτέλεσμα είναι ακόμα πιο κοντά στην πραγματικότητα. Η επανάληψη των λέξεων διογκώνει τον χρόνο και αποκαλύπτει ακόμα περισσότερο τη συσσωρευμένη βία στον ψυχισμό του Λουκά. Η αλλαγή των πλάνων

⁹⁰ «..μια ταινία μπορούσε να περιέχει πολλά διαδοχικά πλάνα ενός ακίνητου χαρακτήρα ή ενός αντικειμένου κινηματογραφημένων από διαφορετικές γωνίες. Ένα τέτοιο μοντάζ εξέφραζε την πίστη των σκηνοθετών ότι τα κατ' από μόνα τους μπορούν να διεγείρουν την φαντασία του κοινού». (Thompson και Bordwell, 2007, σ.131)

⁹¹ Ο.π.

⁹² Το *jump cut* -του οποίου η πατρότητα ανήκει στο Γκοντάρ ο οποίος αφαίρεσε καρέ από το μέσο των πλάνων- μετατρέπει το μοντάζ σε κολάζ. Ο.π., σ.131 και 440.

επαναλαμβάνεται όπως και ο λόγος του ήρωα, υπάρχει δηλαδή μια διπλή γλώσσα, εκείνη του σκηνοθέτη που αποφασίζει να κάνει ακόμα πιο αισθητή την παρουσία του και εκείνη του σεναριογράφου οι οποίες φτιάχνουν ένα συσχετισμό δυνάμεων και χτίζουν ένα σύνολο που είναι «ρεαλιστικά σκληρό». Ο ήρωας περιορίζεται από την κάμερα του σκηνοθέτη που επαναλαμβάνει τις γωνίες λήψεων οριοθετώντας τον χώρο και μαζί την ελευθερία του ήρωα του, δηλαδή καταφέρνει να δημιουργήσει ένα άκρως στενό, σχεδόν αποπνικτικό πλαίσιο, ακόμα και στην τάρταρα του σπιτιού.

Η επανάληψη στο φιλικό κόσμο του *Σπιρτόκουτου* εστιάζει στο πρόσωπο που μπαίνει στην διαδικασία της επανάληψης μιας ψυχικής κατάστασης. Ο θεατής αντιλαμβάνεται το τι συμβαίνει στους ήρωες όχι με την νόηση (δεν χρειάζεται σκέψη για να αποκωδικοποιήσει τις διαθέσεις των ηρώων) αλλά μέσα από τον χείμαρρο και την ορμητικότητα αυτής της έκφρασης που αγγίζει επίσης τον ψυχισμό του. Αυτό είναι το σημείο που από το οποίο πηγάζει το χιούμορ του Οικονομίδη- συνειδητού ή μη- γιατί όπως αναφέρει ο Henri Bergson πρόκειται για μια κατάσταση που επαναλαμβάνεται, *«για ένα συνδυασμό περιστάσεων που επανέρχεται αυτούσιος σε πολλές περιπτώσεις και εναντιώνεται έτσι στη μεταβαλλόμενη ροή της ζωής»*⁹³. Αυτός είναι και μηχανισμός του κωμικού της ταινίας που εξετάζεται στο επόμενο κεφάλαιο.

⁹³ (Bergson, 1998, σ.77)

3. Κωμωδία

...το κωμικό των πράξεων γεννιέται από την εξομοίωση του βέλτιστου με το χειρίστο και αντιστρόφως, από τον εντυπωσιασμό με την απάτη, από το μη πιθανό και την καταπάτηση της Φύσης, από το μη σχετικό και το ασυνάρτητο, από τον εξευτελισμό των προσώπων, από την χρήση της χυδαίας και γελοίας μίμησης, από την δυσαρμονία, από την επιλογή των πιο ανάρμοστων πραγμάτων (..) από την πολυλογία και την επανάληψη, από τα λογοπαίγνια, από τα υποκοριστικά, από τα λάθη στην προφορά και τους βαρβαρισμούς.

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ, Ποιητική

Στο δοκίμιο *Το γέλιο*⁹⁴ που αφορά στη σημασία του κωμικού, ο Henri Bergson αναφέρει πως το γέλιο είναι μια «χειρονομία» της κοινωνίας απέναντι σε κάθε «ακαμψία» του χαρακτήρα, του πνεύματος μέχρι και του σώματος, και αποτελεί σημάδι της μετατόπισης μιας δραστηριότητας από το κοινό κέντρο γύρω από το οποίο περιστρέφεται η κοινωνία. Ο Bergson χαρακτηρίζει το γέλιο ως «κοινωνική χειρονομία» γιατί είναι μια αντίδραση του ατόμου η οποία έχει σαν στόχο τη βελτίωση των αρνητικών συμπτωμάτων του που παρεκκλίνουν από το κοινωνικά αποδεκτό κέντρο της. Στο *Σπιρτόκουτο* φαίνεται πως προβάλλονται αρκετά στοιχεία που μετατοπίζουν την συμπεριφορά των ηρώων από το κέντρο όπως νοείται από τις αναφορές του Γάλλου φιλοσόφου.

Συχνά και ενώ οι ήρωες της ταινίας βρίσκονται σε οξεία ψυχική διάθεση, κάποιες φράσεις τους, κινήσεις και αντιδράσεις δημιουργούν κωμική αντίστιξη με τη βιαιότητα που χαρακτηρίζει τη γενικότερη ατμόσφαιρα στην ταινία. Είναι αξιοσημείωτο πως σε όλη την διάρκεια της ταινίας προβάλλουν κατ' επανάληψη πρακτικές που πλησιάζουν την κωμωδία, ακόμα και προς το τέλος της ταινίας όπου η κατάσταση μέσα στο σπίτι έχει οξυνθεί υπερβολικά, οδηγώντας πλέον σε ακραίες αντιδράσεις. Ακόμα πιο ενδιαφέρον στοιχείο όμως αποτελεί το γεγονός ότι το κωμικό στοιχείο προέρχεται και αντλείται εν μέρει από την λαϊκότητα της

⁹⁴ Ο.π.

καταγωγής τους, μέσα από μία ωμότητα που χτυπάει καίρια και χωρίς περιστροφές. Ο Bergson χρησιμοποιώντας το παράδειγμα των κωμωδιών του Μολιέρου, αναφέρει πως:

« η κωμωδία μιας κατάστασης περιορίζεται στην κωμωδία του χαρακτήρα και τότε αξίζει να την ονομάσουμε κλασική, αν είναι αλήθεια πως η κλασική τέχνη είναι αυτή που δεν επιδιώκει να αντλήσει από το αποτέλεσμα περισσότερο απ' όσα έχει τοποθετήσει στην αιτία».

Σύμφωνα με τον Κικέρωνα, η χυδαιότητα και η δυσμορφία, δηλαδή η ασχήμια της ψυχής και του σώματος, δημιουργούν την «επικράτεια του γέλιου», ενώ ο Francis Bacon θεωρεί επίσης πως το πρώτο από τα συστατικά που προκαλούν το γέλιο είναι η δυσμορφία ενώ ο Bergson συμπληρώνει:

«ας χειροτερέψουμε λοιπόν την ασχήμια, ας την ωθήσουμε μέχρι την δυσμορφία και ας δούμε πως θα μεταβούμε από το δύσμορφο στο γελοίο».

Η παρακμή των ηρώων στο *Σπιρτόκουτο* έχει παρασύρει τόσο την συμπεριφορά τους όσο και το σώμα τους. Η δυσμορφία του ψυχισμού αλλά και η παραίτηση τους για την εξωτερική εμφάνισή είναι στοιχεία που διατρέχουν την ταινία και που φανερώνουν την ανεξέλεγκτη πορεία των ηρώων προς την μύχια αλλά και την πιο σκοτεινή πλευρά του εαυτού τους. Στη «σκηνή τρέλας» του Δημήτρη, όταν δηλαδή επιστρέφει στο σπίτι με το Βαγγέλη και συναντά στην πόρτα του διαδρόμου τη γυναίκα του και τη Μαργαρίτα, ο Δημήτρης ακαριαία και πολλή έντονα στριμώχνει στο κούφωμα της πόρτας το Βαγγέλη και ξεσπάει σε ένα παρανοϊκό και ακατανόητο λεκτικό ντελίριο όπου φωνάζει ακατάπαυστα για πόλεμο, για κομμένα κεφάλια και χέρια, για χυμένα μυαλά, απαιτώντας από το Βαγγέλη να φωνάξει κι εκείνος πόλεμος, το οποίο τελικά το κάνει σε μια προσπάθεια να τον συνεφέρει. Ο Δημήτρης βρίσκεται πλέον εκτός ελέγχου και η εικόνα του είναι αποκαρδιωτική, μοιάζει να ζητάει απελπισμένα βοήθεια από το Βαγγέλη. Ξαφνικά όμως το επόμενο αίτημα του είναι μία μπύρα «φέρε μια μπύρα!», το οποίο επαναλαμβάνει στην αρχή πολλή νηφάλια αλλά εμμονικά και αυξάνει την ένταση όσο ο Βαγγέλης του την αρνείται, προφανώς γιατί έχει ήδη καταναλώσει αρκετές. Ο Δημήτρης όμως επιμένει ακόμα περισσότερο από πριν και ο Βαγγέλης τελικά υποκύπτει και

απαντάει θετικά. Τότε, ακούγεται από το στόμα του Δημήτρη ένα παράδοξα επιβραβευτικό «μπράβο!». Αξίζει να σημειωθεί πως είναι η πρώτη συνάντηση του ζευγαριού Δημήτρη-Μαρίας μετά την αποκάλυψη του «μυστικού». Οι δυο γυναίκες παρατηρούν απαθέστατες στην αρχή τον παραλογοισμό του Δημήτρη, θα μπορούσαμε να πούμε πως δεν τον πιστεύουν, πως κοιτάζοντας τον σκέφτονται ότι όλο αυτό είναι παράσταση που κάνει εσκεμμένα ο Δημήτρης. Η κωμική πλευρά της σκηνής εστιάζει στο ότι όλα αυτά συμβαίνουν σε μια σκηνή με τεράστια ένταση στην οποία προς το τέλος της θα εμφανιστεί ακόμα και μαχαίρι. Ο Οικονομίδης φαίνεται πως εκμεταλλεύεται τις αντιθέσεις σε μια τόσο ακραία και σκληρή σκηνή και το κάνει με τις εναλλαγές στους ρυθμούς στο λόγο του Δημήτρη όσο και στις απότομες σωματικές συμπεριφορές⁹⁵. Ακόμα και μια κατάσταση που είναι μακριά από το κωμικό μπορεί να αναδείξει το γελοίο μέσα από την στιγμιαία ανατροπή της⁹⁶. Ο Δημήτρης, ενώ φαινομενικά έχει χάσει τη λογική συνέχεια της σκέψης του, ζητάει συγκεκριμένα πράγματα σαν να είναι τα πιο σημαντικά. Χρησιμοποιώντας ακόμα μια παρατήρηση του Bergson θα μπορούσαμε να πούμε πως ο Δημήτρης, αλλά και όλοι οι ήρωες στην ταινία, παρουσιάζουν *μια πνευματική ακαμψία της έμμονης ιδέας που μετατρέπεται σε ελάττωμα του χαρακτήρα τους*⁹⁷. Το αστείο των ελαττωμάτων έγκειται στο υπονομευτικό πλαίσιο που δημιουργείται και στο οποίο ο θεατής καλείται να εισέλθει. Επιπλέον η επανάληψη τους είναι χαρακτηριστικό των εμμονών των ηρώων, επανάληψη που επίσης αναδεικνύει το κωμικό στην ταινία. Όπως αναφέρει και ο Bergson: *η άσχημη πτύχωση της φύσης ή η στένωση της βούλησης, μοιάζει συχνά με δυσκαμψία της ψυχής*⁹⁸.

Η εμμονική επανάληψη προβάλλεται και στην προηγούμενη σκηνή όπου η Μαργαρίτα ετοιμάζει τη βαλίτσα της για να φύγει αφού έχει μάθει από την Μαρία πως ο Δημήτρης την κατηγορούσε πίσω από την πλάτη της για την δυσωδία της. Έχει προηγηθεί η σκηνή του τηλεφωνήματος όπου η Μαρία διαστρεβλώνει την πραγματικότητα στον αδελφό της τον Γιώργο. Φαίνεται λοιπόν πως η Μαρία

⁹⁵ Αξιοσημείωτο είναι πως ο Δημήτρης, αφού παίρνει θετική απάντηση για τη μπίρα επιστρέφει στην πρώτη θέση του, δίπλα στον Βαγγέλη κοιτάζοντας τις γυναίκες σχεδόν ουδέτερα. Η Μαργαρίτα είναι εκείνη που θα ξαναρίξει το λάδι στη φωτιά όταν θα του επιτεθεί με τη τσάντα της.

⁹⁶ (Βαλούκος, 2001)

⁹⁷ (Bergson, 1998)

⁹⁸ Ο.π.

«τραβάει στα άκρα» στον πόλεμο με τον άντρα της λέγοντας ψέματα και κατηγορώντας τον στο άμεσο περιβάλλον τους, κάνει δηλαδή εκείνο για το οποίο κατηγορούσε το Δημήτρη στην πρώτη μεταξύ τους σκηνή. Συνεπώς, ο θεατής από τη μία βρίσκεται μπροστά σε μια «τραγική ειρωνεία» λόγω του ότι η Μαργαρίτα φεύγει οριστικά από το σπίτι έξαλλη και η Μαρία επισπεύδει την διαδικασία που εκείνη έστησε μέσα από τα ψέματά της, ενώ προσδίδει κωμική υπόσταση το ότι γνωρίζουμε κάτι παραπάνω από τον έναν ήρωα και βλέπουμε ξεκάθαρα την πρόθεση και την κοροϊδία του άλλου. Επιπλέον, η Μαρίας απαντάει με έξαλλο τρόπο στην έξω φρενών Μαργαρίτα⁹⁹ μοιάζοντας να συμφωνεί μαζί της ενώ στην πραγματικότητα απλά οικειοποιείται τον τόνο της Μαργαρίτας παίρνοντας έτσι το μέρος της (αναλογιζόμενοι τις προηγούμενες σκηνές της Μαρίας είναι σαφής η υποκρισία της). Το κωμικό στοιχείο έγκειται στο ότι ο θεατής γνωρίζει τις προθέσεις και βλέπει τις τακτικές της Μαρίας σε αντίθεση με την άγνοια της Μαργαρίτας και όλο αυτό προκύπτει από μια σκηνή υψιλών εντάσεων.

Η Μαρία χάνει την υπομονή της και την εκνευρίζει ακόμα περισσότερο το γεγονός πως η Μαργαρίτα δεν μπορεί να κάνει πιο γρήγορα και δεν καταφέρνει να συγκεντρωθεί. Προς το τέλος, αφού η Μαργαρίτα πιεστεί πολύ από την ξαδέρφη της, εν μέσω του ακατάσχετου υβρεολογίου θα φωνάξει με υστερία:

Μαργαρίτα: Η ρόμπα μου ρε Μαρία!

Μαρία: Η ρόμπα σου, πού είναι η ρόμπα σου!

Μαργαρίτα: Πού έχωβάλει τη ρόμπα μου;

Όπως το *Μπύρα!* του Δημήτρη στην επόμενη σκηνή, έτσι και εδώ για μία στιγμή ανατρέπεται η βιαιότητα της συνθήκης. Η κωμωδία τραβάει το χαλί κάτω από τα πόδια του τραγικού και το αποτέλεσμα είναι η αμφιταλάντευση των δύο που έστω και για την στιγμή που ισχύει, λειτουργεί από-συμπιεστικά ως προς τη βία των σκηνών.

⁹⁹ Ενδιαφέρον προκαλεί το γεγονός πως ενώ η Μαργαρίτα φαίνεται να έχει τα ψυχικά προβλήματα, αντιδρά έντονα σε κάτι που αν ήταν αλήθεια θα άξιζε να του δοθεί σημασία, ενώ η «υγιής» Μαρία είναι εκείνη που έχει προκαλέσει όλο αυτό.

Βασικό συστατικό του κωμικού στο Σπιρτόκουτο της ταινίας είναι η ειρωνεία¹⁰⁰ που εμφανίζεται ήδη από το τηλεφώνημα του Δημήτρη στην πρώτη σκηνή, ο οποίος είναι καυστικός, εριστικός και έντονα χλευαστικός προς τον υπάλληλό του. Χαρακτηριστικά, όταν ο υπάλληλος του προβάλλει ως επιχείρημα την ομορφιά της Νικολέτας ώστε να μην απολυθεί, ο Δημήτρης του απαντάει «και εγώ ομορφούλης είμαι, αλλά πάω στην ώρα μου για δουλειά»¹⁰¹, και παρακάτω επιμένει «ρε ξέρεις πόσες Νικολέτες έχει ο Κορυδαλλός, γεμάτος Νικολέτες είναι!». Στις λέξεις που ο Βαγγέλης δίνει βαρύτητα (και ο θεατής δεν τις ακούει)¹⁰² ο Δημήτρης τις «εκμεταλλεύεται» και απαντάει γελοιοποιώντας κάθε επιχείρημα ώστε να αποδείξει πως οι κανόνες που προσπαθεί να επιβάλει ο αντίπαλος, είναι κουτοί και άχρηστοι.

Αντίστοιχη συμπεριφορά παρουσιάζει ο Δημήτρης στην επόμενη σκηνή με τον κουνιάδο του που παραπονιέται για την ζέστη στο σπίτι καθώς τον ειρωνεύεται για το χαλασμένο κλιματιστικό:

Γιώργος: Πότε θα το φτιάξεις ρε φίλε, τα Χριστούγεννα;

Δημήτρης: Τα Χριστούγεννα ρε, το Πάσχα, όποτε γουστάρω εγώ! Το Πάσχα με τον Άγιο Βασίλη, εσύ τι θέλεις;

Όπως αναφέρει και ο Στάθης Βαλούκος, ο σαρκασμός είναι μια διαφορετική ποιότητα ειρωνείας που επίσης περιέχει το κωμικό στοιχείο. Στη πρώτη σκηνή της Μαρίας με το Δημήτρη, μια από τις επιθέσεις της αφορά στον ανδρισμό του άντρα της και με ιδιαίτερα προκλητικό σαρκασμό υπονοεί την ανικανότητα του¹⁰³. Η στόχευση μέσα από τέτοιες εκφράσεις των ηρώων είναι να μειώσουν τον αντίπαλο και να τον αποστομώσουν: όσο πιο ακραία και στοχευμένη είναι η φράση τόσο περισσότερο αποδυναμώνεται ο αντίπαλος. Στο Σπιρτόκουτο κανείς δε γελάει, ο

¹⁰⁰ «Η ειρωνεία είναι ένα περίτεχνο κοροϊδευτικό ύφος που «ισχυρίζεται», «καμώνεται» ή «παριστάνει» πως δέχεται αξίες, προϋποθέσεις ή και μεθόδους λογικής, τις οποίες στην πραγματικότητα αντιμάχεται». (Βαλούκος, 2001, σ.303)

¹⁰¹ Το κωμικό προκαλείται και από την αντίθεση της εικόνας του Δημήτρη και του υποκοριστικού *ομορφούλης* αλλά και τον σαρκασμό του ήρωα.

¹⁰² Όλα τα τηλεφωνήματα στο έργο είναι «μονόπλευρα», δηλαδή παρουσιάζεται μόνο η μια «άκρη του τηλεφώνου», εκείνη των μελών του Σπιρτόκουτου.

¹⁰³ «Εσύ δεν είσαι ο άντρας του σπιτιού! Ε! Το παπάρι του σπιτιού! Βάλε το μυαλό σου να δουλέψει και κάνε κάτι!»

θεατής όμως μπορεί να γελάσει παρακολουθώντας τους ήρωες να γίνονται όλο και πιο διεστραμμένοι και άγριοι μεταξύ τους, να γίνονται όλο και πιο «δύσμορφοι». Η κοινωνική αλλοτρίωση των προσώπων της ταινίας γίνεται όλο και πιο βαθιά μέσα από τέτοιες αντιστίξεις και η παθογένεια τους σατιρίζει και πιθανόν αντικατοπτρίζει την παθογένεια του σύγχρονου τρόπου ζωής στην ελληνική μεγαλούπολη.

Υπάρχει ακόμα ένας «μηχανισμός» κωμικού σύμφωνα με τον Bergson που προκαλείται από την ομοιότητα: *δύο πρόσωπα όμοια, που κανένα από μόνο του δεν προκαλεί το γέλιο, μαζί προκαλούν το γέλιο λόγω της ομοιότητάς τους*¹⁰⁴. Στο *Σπιρτόκουτο* οι σκηνές των αντρών παρουσιάζουν έντονα το στοιχείο αυτό. Αν κοιτάξουμε την πρώτη σκηνή του Δημήτρη με το Γιώργο, και μόνο το γενικό πλάνο που χρησιμοποιεί ο Οικονομίδης όπου οι δύο άντρες κάθονται αντικριστά κάνοντας αέρα με τα περιοδικά, αποτελεί κωμικό στοιχείο λόγω της ίδιας κίνησης, της ίδιας αμφίεσης, της ίδιας θέσης, της παύσης και τελικώς της «άγριας» διάθεσης που φανερώνουν. Η ωμότητα που μέχρι εκείνη τη στιγμή παρουσιάζεται στην ταινία αυτοακυρώνεται μέσω του αστείου για το όμοιο¹⁰⁵.

Το ίδιο ισχύει και στην επόμενη σκηνή «ανδρών» όπου προστίθεται και ο Βαγγέλης. Το σήμα για τους δύο πρώτους έχει δοθεί. Ο τρίτος, εισερχόμενος στην «παρέα» θα σταθεί μπροστά από την τηλεόραση που παρακολουθεί ο Γιώργος ο οποίος τον εξαναγκάζει να καθίσει απότομα. Στην συνέχεια, ο Βαγγέλης θα σκαλίσει τη μύτη του αφηρημένος στην τηλεόραση και για ακόμη μια φορά ο Γιώργος θα του κάνει έντονη παρατήρηση πετώντας του μια χαρτοπετσέτα να σκουπιστεί. Είναι αστεία ειρωνικό πως μέσα στο κλίμα της «λεκτικής βρωμιάς» που επικρατεί, κάποιος αηδιάζει για το σκάλισμα της μύτης κάποιου άλλου. Στη συνέχεια, ο Δημήτρης φέρει το θέμα της συζήτησης στην οποία ο ένας προσπαθεί να υπερασπιστεί τον εαυτό του για την αναπάντεχη εγκυμοσύνη της συναδέλφου του, ο δεύτερος προσπαθεί να τον υποχρεώσει να κρατήσει το παιδί και ο τρίτος αλλάζει

¹⁰⁴ (Bergson, 1998, σ.34)

¹⁰⁵ Το όμοιο αφορά κυρίως τους δύο ήρωες, ενδεχομένως όμως να προκύπτουν ομοιότητες με το αρχέτυπο του μικροαστού Νεοέλληνα και πιθανόν να αποτελεί μία από τις σαρκαστικές νύξεις του Οικονομίδα για την κοινωνία όπου ζει.

«στρατόπεδο» αναλόγως με το τι επιχειρήματα προβάλλονται από τους δύο πρώτους.

Δεν είναι σαφές αν είναι συνειδητή πρόθεση του Οικονομίδη να υπάρξει το κωμικό στοιχείο στην ταινία, δημιουργεί όμως ένα πεδίο που προκύπτει μέσα από τη σταθερή γραμμή του και τη συνέπεια του σκηνοθέτη προς μία σκληρότητα και βία που προβάλλει με κάθε τρόπο. Το γέλιο, αν προκύψει, αναδύεται ύπουλα και με την ίδια αμεσότητα που προκύπτει το τραγικό, αλλά όπως είναι αποδεδειγμένο από τους αρχαίους δραματουργούς μέχρι και σήμερα, τα δύο αυτά στοιχεία για να φτάσουν στον κορύφωση της ουσίας τους θα πρέπει να συνυπάρχουν αντιθετικά ή και συνδυαστικά. Κάτι παρόμοιο μοιάζει να συμβαίνει και στο *Σπιρτόκουτο*.

4. Συμπεράσματα

Στο πρώτο μέρος της εργασίας δόθηκε έμφαση στον τρόπο με τον οποίο ο σκηνοθέτης παρουσιάζει τους χαρακτήρες. Όντας δημιουργός με πολιτικό προβληματισμό, ο Οικονομίδης προσεγγίζει τόσο τον άνθρωπο, όσο και το χώρο που διεκδικεί. Η εργασία επιχείρησε να οριοθετήσει το ευρύτερο κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο στα όρια του οποίου εντοπίζονται τα ταξικά χαρακτηριστικά των πρωταγωνιστών. Το πλαίσιο αυτό είναι εξαρχής ισχυρό στην ταινία καθώς οι τέσσερις τοίχοι που οριοθετούν το πεδίο δράσης είναι ασφυκτικοί και ο σκηνοθέτης δεν θέλει να απεγκλωβιστεί από τον οικιακό χώρο. Όσο πιο πολύ εμμένει στη δράση εντός σπιτιού τόσο περισσότερο τονίζεται η σημειολογική σύνδεση με τις φυλακές που βρίσκονται στην ίδια περιοχή (Κορυδαλλός). Οι ήρωες παραμένουν προσηλωμένοι στην αρένα όπου συντελείται μία ανελέητη μάχη σύγχρονων μονομάχων στην οποία εισέρχονται αντιμέτωποι ανά δύο· είναι σαφές πως το σύστημα των καυγάδων στην ταινία είναι αποκλειστικά δυαδικό.

Η αφήγηση στο *Σπιρτόκουτο* δεν ακολουθεί την κλασική δομή. Ο θεατής παρακολουθεί την ιστορία μέσα από σχέσεις που αποδομούνται λόγω της παντελούς έλλειψης επικοινωνίας, χωρίς να περιμένει την έλευση γεγονότων που θα προωθήσουν την πλοκή καθώς πολύ απλά, πλοκή με τη συνηθισμένη έννοια δεν υπάρχει στο *Σπιρτόκουτο*. Έτσι, η προσπάθεια του σκηνοθέτη καθορίζεται από την έμφαση στον άνθρωπο και όχι στα γεγονότα. Όσον αφορά στην αφήγηση, στο τέλος του πρώτου κεφαλαίου ερευνήθηκε ένα επίσης σημαντικό στοιχείο για την ατμόσφαιρα της ταινίας: το κλίμα προοικονομίας. Η ένταση των ηρώων μένει συνεχώς σε υψηλά επίπεδα και ο θεατής περιμένει την στιγμή που θα επέλθει η έκρηξη. Στο πρώτο μισό της ταινίας δομείται σταδιακά αυτή η αναμονή, ενώ στο δεύτερο μισό επέρχεται φυσικά και αβίαστα η επαλήθευσή της. Ουσιαστικό εργαλείο για την ανάδειξη του στοιχείου της προοικονομίας είναι ο τρόπος που οι ήρωες ανταλλάσσουν βλέμματα. Στο κεφάλαιο που έχει αφιερωθεί αποκλειστικά στην ερμηνεία τους, αναλύονται κάποιες σημαντικές και ιδιαίτερα έντονες στιγμές όπου τα βλέμματα των πρωταγωνιστών δημιουργούν ένα ακόμα ιδιότυπο παιχνίδι επιβολής, έναν «χορό βλεμμάτων» από όπου αναδύεται μια έντονη αίσθηση υπέρποντος κινδύνου όπως αναφέρθηκε πριν.

Η γλώσσα αναδεικνύεται ως το «δεσπόζον» στοιχείο στο *Σπιρτόκουτο*. Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, είναι το πιο σημαντικό όπλο των χαρακτήρων μέσα στο έργο, τόσο η χρήση της όσο και η συνειδητή μη χρήση της. Την εξαιρετικά καλή εφαρμογή και των δύο αυτών λειτουργιών της γλώσσας στην ταινία την κάνει κατ'εξοχήν η Μαρία, ενώ οι απόγονοί της δείχνουν να είναι εξίσου σε πολύ καλό δρόμο.

Ο Οικονομίδης μοιάζει να ανακαλύπτει και να κατασκευάζει μια καινούργια γλώσσα με το *Σπιρτόκουτο* της οποίας τα κυρίαρχα χαρακτηριστικά είναι ο αυτοσαρκασμός, η ειρωνεία, το περιορισμένο λεξιλόγιο, η αιχμηρότητα αλλά και η ακρίβεια των λεχθέντων, χαρακτηριστικά που προέρχονται από ανθρώπους απλούς και χαμηλού μορφωτικού επιπέδου. Αναφορικά με το τελευταίο, ο ίδιος πιστεύει ότι στην πραγματική ζωή οι άνθρωποι στις σχέσεις τους χρησιμοποιούν το ίδιο περιορισμένο λεξιλόγιο¹⁰⁶. Εδώ έγκειται και η «σοφία» τους, στην ικανότητά τους να εκφράζουν με απόλυτο και λιτό τρόπο τις προθέσεις και τις σκέψεις τους, ιδιότητα που έχει κατακτηθεί μέσα στην δική τους κοινωνική πραγματικότητα. Οι ήρωες της ταινίας όμως αδυνατούν να επικοινωνήσουν μεταξύ τους λόγω του φαινομενικού μίσους που αισθάνεται ο ένας για τον άλλον και που πηγάζει από μία αόριστη οργή που συνοδεύει κάθε τους συμπεριφορά εντός και εκτός του σπιτιού.

Στο ίδιο κεφάλαιο που ασχολείται με τη γλώσσα γίνεται αναφορά στις «εκκωφαντικές σιωπές» τις οποίες σύμφωνα με τον ίδιο τον σκηνοθέτη οι ήρωές του τις αποστρέφονται¹⁰⁷. Κατά αναλογία με τα βλέμματα για τα οποία έγινε λόγος προηγουμένως, υπάρχει επιλεγμένη χρήση σύντομων σιωπών στην ταινία. Φαίνεται ακόμα πως στις στιγμές που οι ήρωες είναι μόνοι, η σιωπή είναι μια συνθήκη που ο σκηνοθέτης επιλέγει για να προβάλλει στοιχεία από τη μοναχικότητά τους μέσα σε ένα γεμάτο σπίτι.

Τέλος, ενδιαφέρων ερευνητικός άξονας στο *Σπιρτόκουτο* αποτέλεσε η ανάλυση της κωμικής πλευράς που διαφάνηκε στην ταινία. Και πάλι η γλώσσα παίζει τον κυρίαρχο ρόλο αφού η κατά συρροή εμμονική επανάληψη του λόγου στην ταινία

¹⁰⁶ (Οικονομίδης, 2014)

¹⁰⁷ Η σιωπή που βρίσκει χώρο μέσα σε έναν διάλογο συνήθως φανερώνει ψυχραιμία, εσωτερική σκέψη, πιθανόν πιο υψηλό επίπεδο καλλιέργειας αλλά και συναισθηματικής επικοινωνίας μεταξύ των συνομιλητών, δηλαδή το αντίθετο από αυτό που είναι ήρωες του Οικονομίδη.

προκαλεί μια αμφίσημη και ταλαντευόμενη ισορροπία ανάμεσα στο γελοίο και στο τραγικό, στην κωμωδία και το δράμα. Η δυσμορφία της ψυχικής κατάστασης των ηρώων και η απόσταση ασφαλείας από αυτήν που διατηρεί ο θεατής του *Σπιρτόκουτου*, του επιτρέπει να παρατηρεί και να «ξορκίζει» με αυτόν τον τρόπο την ακατάσχετη σκληρότητα και οργή που αναδύεται στην ταινία.

Η παρούσα μελέτη σχετικά με το είδος του ρεαλισμού στο *Σπιρτόκουτο* του Γιάννη Οικονομίδα, είχε στόχο να αποκαλύψει τους αντιθετικούς μηχανισμούς του και να αναδείξει τα αντί-ρεαλιστικά εργαλεία που συνυπάρχουν μέσα στην ταινία. Η ταινία είναι δομημένη σε συγκεκριμένα πλαίσια αφήγησης αντιστικτικά με την εικόνα αποσύνθεσης και πλήρους αναρχίας που παρουσιάζουν οι ήρωες. Ακόμα, η εμφανής πρόκληση που αποπνέει η ταινία, είναι ένα ιδιαίζον στοιχείο που έχει τις ρίζες του στην πολιτική πλευρά του δημιουργού και που συνδέεται με την επιλογή του να μιλήσει μέσα από ανθρώπους συγκεκριμένης κοινωνικής τάξης. Έτσι, σε ένα λιγότερο αυστηρό πλαίσιο, θα μπορούσαμε να πούμε πως η εργασία στοχεύει στο να ικανοποιήσει την περιέργεια για μία ταινία που «φωνάζει» ακατάσχετα, αλλά που μοιάζει πίσω από αυτή τη βίαιη εκφορά του λόγου να κρύβεται μια αυστηρή δομή που καλεί για ερμηνεία. Αυτή η περιέργεια, όσο κατάφερε να ικανοποιηθεί, το έκανε «σκάβοντας» μέσα στο μυαλό από όπου την καλούσε εκείνη η καλά κρυμμένη «βίαιη φωνή».

Βιβλιογραφία

Adler, S. (2007). *Η τέχνη του ηθοποιού*. μτφ. Τζουμέρκας Σ. Αθήνα: Ίνδικτος.

Armes, R. (1971). *Patterns of realism*. South Brunswick: A.S. Barnes.

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ, *Ποιητική*

Asturc, A. (1948). *La Camera-Stylo. L'Écran française*.

Διαθέσιμο:https://soma.sbccc.edu/users/davega/FILMST_113/FILMST_113_0ld/GENERALTHEORY/CameraStylo_Astruc_1928.pdf

Βαλούκος, Σ. (2001). *Η κωμωδία*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Bazin, A. and Gray, H. (1967). *What is cinema?*. 1^η εκδ. Berkeley: University of California Press.

Bergson, H. (1998). *Το Γέλιο*. Δοκίμιο για την σημασία του κωμικού. μτφ. Τομανάς, Β. Αθήνα: Εξάντας.

Bourdieu, P. (2002). *Η διάκριση: η κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης*. μτφ. Καψαμπέλη Κ. Αθήνα: Πατάκης.

Braeckman, G. (2012). *Autorialità nel cinema e nella letteratura. Un quarantennio di riflessioni (1930-1970)*. Master. Ghent University.

http://buck.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/060/440/RUG01-002060440_2013_0001_AC.pdf

Brecht, B. (2005). *Ο άνθρωπος και το έργο του*. μτφ. Κονδύλης Φ. Αθήνα: Δωδώνη.

Casetti, F. (1999). *Il cinema, per esempio*. La nascita e lo sviluppo del cinema tra Otto e Novecento. master. Catholic University of Milan. Διαθέσιμο:

<http://www.educatt.it/libri/ebooks/C-00000200%20CASETTI%20-%20II%20cinema%20per%20esempio.pdf>

Chalkou, M. (2012). *A New Cinema of 'Emancipation': Tendencies of Independence in Greek Cinema of the 2000s*. [online] www.academia.edu. Διαθέσιμο: http://www.academia.edu/2901953/A_new_cinema_of_emancipation_Tendencies_of_Independence_in_Greek_cinema_of_the_2000s [Accessed 29 Oct. 2014].

Γιαννουρή, Ε. (2014). *Matchbox, Knifer and the 'Oikographic' Hypothesis*. [online] [Filmiconjournal.com](http://filmiconjournal.com). Διαθέσιμο: <http://filmiconjournal.com/journal/article/2014/2/9>

Deleuze, G. (2009). *Κινηματογράφος Ι, Εικόνα και κίνηση*. μτφ. Μάτσας, Μ. Αθήνα: Νήσος.

Edwards, T.J. (2013). "Realism, Really?: A Closer Look at Theories of Realism in Cinema,". *Kino: Te Western Undergraduate Journal of Film Studies*, 4(1). Διαθέσιμο: <http://ir.lib.uwo.ca/kino/vol4/iss1/10>

Ιβάν ο τρομερός. (1944). [ταινία] Sergei Eisenstein.

Jacobson, R., (1971), *The dominant: Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist views*, Cambridge, Mass.: MIT Press)

Jameson, F. (1992). *Geopolitical Aesthetic*. B.F.I. Pub.

Kracauer, S. (1983). *Θεωρία του κινηματογράφου: η απελευθέρωση της φυσικής πραγματικότητας*. μτφ. Κούρτοβικ, Δ. Αθήνα: Κάλβος.

Ο Καλός, ο Κακός και ο Άσχημος. (1966). [ταινία] Sergio Leone.

Metz, C. (2007). *Ψυχανάλυση και κινηματογράφος: Το Φαντασιακό Σημαίνον*. μτφ. Πατσογιάννης, Β. Σιατίτσας, Φ. Αθήνα: Πλέθρον.

Μουμούρης, Μ. (2014)

Newton, K.M. (2013). *Η λογοτεχνική θεωρία του 20^{ου} αιώνα* (Ανθολόγιο κειμένων). μτφ. Κατσικέρος Αθ., Σπαθαράκης Κ. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης.

Νικολαΐδου, Α. (2013). *Αυτό δεν είναι Αθήνα: η πόλη που φαίνεται, η πόλη που δεν φαίνεται, η πόλη που περισσεύει...* [Blog] filmiconjournal.com. Διαθέσιμο: <http://filmiconjournal.com/blog/post/10/ayto-den-einai-athina>.

Ντελλής, Α. ([χ.χ.]). *Ψυχή στο στόμα: Μια ταινία για την γλώσσα*. Διαθέσιμο:
http://www.cinephilia.gr/cinephilia_old/greek3/psih2.htm

Νικολαΐδου, Αφρ., (2013), Αυτό δεν είναι η Αθήνα: η πόλη που φαίνεται, η πόλη που δεν φαίνεται, η πόλη που περισσεύει..., Filmicon [oline], 21/12/2013,
<http://filmiconjournal.com/blog/post/10/ayto-den-einai-athina>

Παραδείση, Μ. (2006). *Κινηματογραφική Αφήγηση και Παραβατικότητα στον Ελληνικό Κινηματογράφο (1994-2004)*. Αθήνα: Τυπωθήτο.

Saussure, F. (1979). *Μαθήματα γενικής γλωσσολογίας*. Αθήνα: Παπαζήση.

Σολδάτος, Γ. (2002). *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*. 3^{ος} τόμος. Αθήνα: Αιγόκερως.

Stam, R. (2006). *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*. μτφ.Κακλαμάνη, Κ. Αθήνα: Πατάκης.

Στανισλάφσκι, Κ. (2001). *Ένας ηθοποιός δημιουργείται*. μτφ. Νίκας Α. Αθήνα: Γκόνης.

Shklovskiĭ, V. και Sher, B. (1990). *Theory of prose*. [Elmwood Park, IL, USA]: [Dalkey Archive Press]. http://is.muni.cz/el/1421/jaro2013/AJ34130/um/Shklovsky_Theory-of-Prose-1.pdf

Ταξιτζής. (1976). [ταινία] Martin Scorsese

Σωτηρόπουλος,Κ.(2011). *Θέλω οι ταινίες μου να συζητούνται*. Διαθέσιμο:
<http://www.kathimerini.com.cy/index.php?artid=42861&modid=1&pageaction=kat>

Thompson, K., Bordwell, D. (2007). *Ιστορία του κινηματογράφου: Μια εισαγωγή*. μτφ.Κολαΐτη,Ρ. Αθήνα: Πατάκης.

Ψυχή στο στόμα. (2007). [ταινία] Γιάννης Οικονομίδης.

Zizek, S. (2010). *Βία: Έξι λοξοί στοχασμοί*. μτφρ. Καλαϊτζής Ν. Αθήνα: Scripta.

<http://www.greektenies.com/tainies/spirtokouto.html>

http://is.muni.cz/el/1421/jaro2013/AJ34130/um/Shklovsky_Theory-of-Prose-1.pdf

<http://web.fmk.edu.rs/files/blogs/2010>

<http://www.greektenies.com/tainies/spirtokouto.html>

11/MI/Misliti_film/Viktor_Sklovski_Art_as_Technique.pdf

<http://web.fmk.edu.rs/files/blogs/2010->

<http://hellenicantidote.blogspot.fr/2008/01/greek-film-spirtokouto.html>

<http://www.greektenies.com/tainies/spirtokouto.html>