

ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

---

PANTEION UNIVERSITY OF SOCIAL AND POLITICAL SCIENCES



ΣΧΟΛΗ ΔΙΕΘΝΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ, ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ & ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ & ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ, ΜΕΣΑ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ»

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ

**Η Σύγκρουση Φιλμικής Ιστορίας και Εικόνας  
στη Φιλμογραφία του Wim Wenders**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Χριστιάννα Βάσο

**Αθήνα, 2018**

Τριμελής Επιτροπή:

Παραδείση Μαρία, Επίκουρη Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου (Επιβλέπουσα)

Κακαβούλια Μαρία, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου (Μέλος)

Σκαρπέλος Γιάννης, Αναπληρωτής Καθηγητής Παντείου Πανεπιστημίου (Μέλος)

,



Copyright © Χριστιάννα Βάσο, 2018

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας διπλωματικής εργασίας εξ' ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της διπλωματικής εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τη συγγραφέα.

Η έγκριση της διπλωματικής εργασίας από το Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών δεν δηλώνει αποδοχή των γνώμων του συγγραφέα.

## Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω την επιβλέπουσα της διπλωματικής μου, κυρία Μαρία Παραδείση, που με ενέπνευσε με τη διδασκαλία της να εντρυφήσω σε έναν τομέα που μου ήταν άγνωστος μέχρι πρότινος, καθώς και τα μέλη της τριμελούς επιτροπής, τον κύριο Γιάννη Σκαρπέλο και την κυρία Μαρία Κακαβούλια.

Ξεχωριστή μνεία αξίζει στην κυρία Μαρίνα Κόντη από την εταιρία διανομής StraDa Films, η οποία ανταποκρίθηκε άμεσα στο ερώτημά μου σχετικά με την έκδοση της ταινίας *Η Αγωνία του Τερματοφύλακα πριν από το Πέναλτι*, και διέθεσε αντίγραφο της με αγγλικούς υπότιτλους για τους ερευνητικούς σκοπούς της εργασίας. Χωρίς την πολύτιμη βοήθειά της η εργασία θα ήταν αδύνατον να υλοποιηθεί.

## Περιεχόμενα

Ευχαριστίες.....	3
Περιεχόμενα .....	4
Εικόνες .....	5
Περίληψη.....	6
Abstract .....	7
Εισαγωγή.....	8
Μεθοδολογία .....	13
Κεφάλαιο πρώτο: Φιλμική ιστορία και φιλμική εικόνα .....	15
Λογοτεχνία και Κινηματογράφος: Μια επισκόπηση.....	15
Φιλμική ιστορία και φιλμική εικόνα κατά τον Wenders .....	20
Κεφάλαιο δεύτερο: Συγκριτική ανάλυση.....	26
Η Αγωνία του Τερματοφύλακα πριν από το Πέναλτι (1972).....	26
Οι χαρακτήρες: παρόντες κι απόντες. ....	29
Εσωτερικές σκέψεις.....	31
Η αυτοαναφορικότητα ως προς την τέχνη του κινηματογράφου. ....	36
Κίνηση και ήχοι.....	41
Ο Αμερικάνος Φίλος (1977).....	44
Ο χώρος και το Νέο Γερμανικό Σινεμά.....	46
Η σχέση χώρου - δράσης.....	48
Οι χαρακτήρες: παρόντες κι απόντες. ....	49
Άλλα στοιχεία.....	52
Η οικονομική στενότητα του ζευγαριού.....	53
Ο τίτλος και το τέλος της ταινίας. ....	55
Η αυτοαναφορικότητα ως προς την τέχνη του κινηματογράφου. ....	56
Σκηνές από άλλο βιβλίο. ....	57
Κεφάλαιο τρίτο: Ανασκόπηση .....	59
Επίλογος.....	64
Πηγές – Βιβλιογραφία.....	65

## Εικόνες

<i>Εικόνα 1 Η Αγωνία του Τερματοφύλακα πριν από το Πέναλτι - Κοντινό Πλάνο Μπλοχ.....</i>	<i>32</i>
<i>Εικόνα 2 Η Αγωνία του Τερματοφύλακα πριν από το Πέναλτι - Υποκειμενικό Πλάνο Μπλοχ.....</i>	<i>33</i>
<i>Εικόνα 3 Η Αγωνία του Τερματοφύλακα πριν από το Πέναλτι - Υποκειμενικό Πλάνο Μπλοχ.....</i>	<i>33</i>
<i>Εικόνα 4 Η Αγωνία του Τερματοφύλακα πριν από το Πέναλτι - Υποκειμενικό Πλάνο Μπλοχ - Χίτσκοκ.....</i>	<i>35</i>
<i>Εικόνα 5 Η Αγωνία του Τερματοφύλακα πριν από το Πέναλτι - Ψευδο-υποκειμενικό Πλάνο Μπλοχ.....</i>	<i>36</i>
<i>Εικόνα 6 Η Αγωνία του Τερματοφύλακα πριν από το Πέναλτι - Σκηνή στο λεωφορείο.....</i>	<i>37</i>
<i>Εικόνα 7 Η Αγωνία του Τερματοφύλακα πριν από το Πέναλτι - Κοντινό Μονοπλάνο.....</i>	<i>38</i>
<i>Εικόνα 8 Η Αγωνία του Τερματοφύλακα πριν από το Πέναλτι - Πρόσοψη του Κινηματογράφου (1) .....</i>	<i>39</i>
<i>Εικόνα 9 Η Αγωνία του Τερματοφύλακα πριν από το Πέναλτι - Πρόσοψη του Κινηματογράφου (2) .....</i>	<i>40</i>
<i>Εικόνα 10 Η Αγωνία του Τερματοφύλακα πριν από το Πέναλτι - Γενικό πλάνο Μπλοχ.....</i>	<i>42</i>
<i>Εικόνα 11 Η Αγωνία του Τερματοφύλακα πριν από το Πέναλτι - Λογοτεχνικό Απόσπασμα.....</i>	<i>43</i>
<i>Εικόνα 12 Ο Αμερικάνος Φίλος - Μεσαίο Πλάνο Τζόναθαν και Μινό στο τραίνο.....</i>	<i>49</i>
<i>Εικόνα 13 Ο Αμερικάνος Φίλος - Μεσαίο πλάνο Τζόναθαν.....</i>	<i>52</i>
<i>Εικόνα 14 Ο Αμερικάνος Φίλος - Γενικό Πλάνο Τζόναθαν (τρέχει) .....</i>	<i>53</i>

## Περίληψη

Η σύγκρουση φιλμικής ιστορίας και εικόνας είναι ένας εξαιρετικός τομέας για την εκπόνηση συγκριτικών μελετών που σκοπό έχουν να ερευνήσουν διεξοδικά τη δημιουργική διαδικασία της μεταφοράς ενός έργου. Η παρούσα έρευνα διεξάγεται στο πλαίσιο της φιλμογραφίας του Wim Wenders με υπό μελέτη ταινίες την *Αγωνία του Τερματοφύλακα πριν από το Πέναλτι* (The Goalkeeper's Fear of the Penalty, 1972) και τον *Αμερικάνο Φίλο* (The American Friend, 1977) μαζί με τα λογοτεχνικά έργα στα οποία βασίζονται, δηλαδή το ομώνυμο έργο του Peter Handke (1971) και *Το Παιχνίδι του Ρίπλεϊ* (Ripley's Game, 1974) της Patricia Highsmith. Μέσα από τη σύγκριση, την κατανόηση και την ομαδοποίηση των επιλογών του σκηνοθέτη διαπιστώθηκε πως ο Wenders αντιμετωπίζει και στις δύο περιπτώσεις με σεβασμό το λογοτεχνικό κείμενο, με σαφείς διαφοροποιήσεις ως προς το αποτέλεσμα.

Στον μεν *Τερματοφύλακα*, ο σκηνοθέτης αξιοποιεί τεχνικές (λήψη υποκειμενικών και ψεύδο-υποκειμενικών πλάνων, αφηγηματικός ρόλος της μουσικής) εξίσου ισοδύναμες σε πολλές περιπτώσεις με την αφήγηση, αλλά τα σημεία όπου η ιστορία ξεφεύγει της συμβατικής αφήγησης κι οι έννοιες στις οποίες διεισδύει ο Handke περιπλέκονται, δεν τα πλησιάζει. Παραμένει πιστός στο φιλμικό κείμενο και χρησιμοποιεί τις εικόνες όχι τόσο για να αφηγηθεί -αφού δεν οικειοποιείται καλλιτεχνικά την ιστορία- όσο για να περιγράψει.

Στον δε *Αμερικάνο Φίλο*, όντας πολύ πιο έμπειρος σκηνοθετικά, δεν φοβάται να αξιοποιήσει όλα τα κινηματογραφικά μέσα που του προσφέρονται σε συνδυασμό με το προσωπικό του στίγμα ως καλλιτέχνης για να δημιουργήσει το οπτικοακουστικό ισοδύναμο του βιβλίου, δημιουργώντας ένα έργο πιστό στο πνεύμα του πρωτοτύπου.

Δεδομένου πως διερευνήθηκαν δύο από τις πέντε ταινίες του σκηνοθέτη που βασίζονται σε λογοτεχνικό έργο, η έρευνα μπορεί να διευρυνθεί με τη μελέτη και των άλλων τριών ταινιών (*The Scarlet Letter*, Hammett και *Submergence*), ούτως ώστε να εξαχθούν καθολικά συμπεράσματα σχετικά με τη σύγκρουση φιλμικού κειμένου και εικόνας στον Wenders.

*Λέξεις κλειδιά:* Wim Wenders, Peter Handke, Patricia Highsmith, φιλμικό κείμενο, φιλμική εικόνα

## The Conflict of Filmic Story and Image in Wim Wenders

Christianna Vaso

### Abstract

The conflict between filmic story and image is a great field within which studies researching the creative procedure of artistic adaptation can be conducted. This study, concerning Wim Wenders' filmography, looks into *The Goalkeeper's Fear of the Penalty* (1972) and *An American Friend* (1977), along with the literary works on which the two films are based, meaning the novel of the same name by Peter Handke (1971) and *Ripley's Game* (1974) by Patricia Highsmith. By comparing, understanding and grouping the director's choices, it was made clear that Wenders treated both literary texts with respect; nonetheless, there were some obvious differentiations regarding the outcome.

In *Goalkeeper*, the director makes use of techniques (point-of-view shots, music as a narrative technique) that many times prove to be equivalent to narration; but he distances himself from the parts where the story deviates from standard narration and when the concepts that Handke examines thicken. By remaining faithful to the filmic text he uses images not in order to narrate -since he does not artistically familiarize the story- but so as to describe.

In *American Friend*, being a much more experienced director, he is not afraid to make use of any cinematographic mean offered and, in combination with his personal artistic trait, to create the audiovisual equivalent of the book, by creating a film faithful to the spirit of the original.

Given that in this case only two out of the director's five films which are based on a literary work were studied, the research can further continue by incorporating the remaining three films: *Scarlet Letter* (1972), *Hammett* (1982) and *The Submergence* (2017), so that the conflict between filmic story and image in Wenders can be fully-fledged.

*Keywords:* Wim Wenders, Peter Handke, Patricia Highsmith, filmic story, filmic image

## Εισαγωγή

Η πλούσια φιλμογραφία του Wim Wenders, η οποία περιλαμβάνει περισσότερες από είκοσι ταινίες μεγάλου μήκους, δέκα ντοκιμαντέρ μικρού και μεγάλου μήκους, καθώς και τη σκηνοθεσία διάφορων διαφημιστικών ή μουσικών βίντεο, αποτελεί ιδιαίτερα πρόσφορο έδαφος για την εκπόνηση μελετών που θα αποκαλύψουν όχι μόνο πτυχές του έργου του ίδιου του σκηνοθέτη, αλλά και νέες όψεις της σύγχρονης κινηματογραφικής τέχνης γενικότερα.

Στη φιλμογραφία του, φαινομενικά ασυνεχή λόγω των διαφορετικών θεμάτων που καταπιάνεται, αποδίδονται διάφοροι χαρακτηρισμοί από τους θεωρητικούς του κινηματογράφου. Άλλοι θεωρούν πως «Οι ταινίες του Wim Wenders μοιάζουν στις αμερικάνικες τόσο όσον αφορά το ύφος, όσο και το περιεχόμενο» (Mast & Kawin, 1996, σ. 509) κι άλλοι τον χαρακτηρίζουν *sensibilist* (δηλαδή αισθαντικό), λόγω της έμφασης που δίνει στην αισθητική τελειότητα των πλάνων (Thompson & Bordwell, 2011, σ. 619). Μερικές επαναλαμβανόμενες θεματικές του έργου του είναι η αποξένωση του ατόμου από την κοινωνία, η άσκοπη περιπλάνηση (η οποία συχνά εμφανίζεται με τη μορφή ταινίας-δρόμου) κι ο ενθουσιασμός με τις Ηνωμένες Πολιτείες (Ellis & Wright-Wexman, 1979, σ. 423).

Οι μελετητές του έργου του Kolker και Beicken περιγράφουν με μεγάλη ενάργεια τον πλούτο των ταινιών του Wenders, γράφοντας πως «[...] -όντας οι ίδιες [ενν. οι ταινίες] βαθιά συναισθηματικοί και οπτικά εύγλωττοι στοχασμοί- αποτελούν τμήμα μεγάλων πολιτιστικών και αισθητικών δυνάμεων, σύνθετων και συχνά αντιφατικών.» (Kolker & Beicken, 1997, σ. 14). Πράγματι, οι ταινίες του αποτελούν πολιτιστικά ταξίδια σε τρεις διαφορετικές ηπείρους, με τουλάχιστον δέκα διαφορετικές γλώσσες (γερμανικά, αγγλικά, γαλλικά, ισπανικά, πορτογαλικά, ιταλικά, ιαπωνικά, εβραϊκά, τουρκικά, ρωσικά) να συνυπάρχουν αρμονικά σε ποικίλους συνδυασμούς, σε μια αέναη αναζήτηση της ταυτότητας του ατόμου μέσα από την περιπλάνηση. Αυτό το ευρύ πεδίο θεματικών και σκηνοθετικών ευρημάτων είναι το πλέον κατάλληλο για τη διατύπωση ερωτημάτων και προβληματισμών πάνω σε ζητήματα περιεχομένου, αφήγησης και σκηνοθεσίας.



Τα διάφορα θεωρητικά ερωτήματα που προκύπτουν σχετικά με την κινηματογραφική δημιουργία έχουν υπάρξει πηγή προβληματισμού και για τον ίδιο τον σκηνοθέτη καθ' όλη τη διάρκεια της καλλιτεχνικής του πορείας και τον έχουν οδηγήσει στη γραπτή αποτύπωση των σκέψεών του μέσω της συγγραφής δοκιμίων. Πιο συγκεκριμένα, έχουν δημοσιευθεί τρεις συλλογές με δοκίμια του Wenders, η πρώτη το 1986 με τίτλο *Emotion pictures: Essays und Filmkritiken, 1968-1984*, η δεύτερη το 1992 με τίτλο *The logic of images: essays and conversations* και η τρίτη το 2001 με τίτλο *On film: essays and conversations*. Τα δοκίμιά του διατηρούν μια «συμβιωτική» σχέση με τις ταινίες του, καθώς όλα μελετούν τη δύναμη της εικόνας, τις δυσκολίες της αφήγησης και τις διακυμάνσεις της αντίληψης (Nowell-Smith, 1996, σ. 624). Παράλληλα, αποτελούν εξαιρετική δευτερογενή πηγή (μετά την πρωτογενή, δηλαδή τις ταινίες) για όποιον επιχειρεί να διερευνήσει το έργο του, καθώς οι μελέτες μπορούν να βασιστούν και στις απόψεις του ίδιου του σκηνοθέτη κι όχι μόνο πάνω σε υποθέσεις και εικασίες.

Το 1996 ο Geoffrey Nowell-Smith στο *The Oxford History of World Cinema* διατυπώνει την εξής παρατήρηση σχετικά με τον σκηνοθέτη: «Ο Wenders πάντοτε αντιμετώπιζε με επιφύλαξη τις δυνατές αφηγήσεις, ίσως από φόβο πως μπορεί να υπερισχύσουν των ευαίσθητων εικόνων» (σ. 624). Λίγα χρόνια μετά, το 2002, ο Alexander Graf μελετώντας παράλληλα τα θεωρητικά κείμενα του συγγραφέα και τις ταινίες του, έρχεται να επεκτείνει την παραπάνω θέση, διαπιστώνοντας πως:

Η θεωρητική ερώτηση [...] της οποίας ο Wenders δεν βρίσκει ποτέ μια απάντηση που να τον ικανοποιεί πλήρως, αφορά την ασυμβατότητα, ή τη σύγκρουση που [...] υπάρχει μεταξύ φιλικής εικόνας και φιλικής ιστορίας, των δύο στοιχείων μιας ταινίας που, μαζί με τον ήχο, συμβολίζουν την αισθητική και τεχνική βάση του σύγχρονου αφηγηματικού κινηματογράφου. (Graf, 2002, σ. 14)

Πράγματι, στα δοκίμια του σκηνοθέτη μπορεί κανείς να εντοπίσει διάσπαρτες τις σκέψεις του που επιβεβαιώνουν την παραπάνω θέση (βλ. Κεφάλαιο πρώτο, ενότητα δεύτερη). Ο Graf, βασισμένος στα γραπτά του Wenders, επιχειρεί να μελετήσει πώς αποτυπώνεται αυτή η σύγκρουση ανάμεσα στην φιλική εικόνα και τη φιλική ιστορία σε έξι έργα που καλύπτουν μια χρονική περίοδο εικοσιπέντε ετών *Alice in den Städten* (Η Αλίκη στις Πόλεις, 1974), *Paris, Texas* (Παρίσι, Τέξας 1984), *Tokyo-Ga* (1985), *Der Himmel über Berlin* (Τα φτερά του έρωτα, 1987), *Lisbon Story* (1994), *The Million*

*Dollar Hotel* (1999) και καταγράφει τα αποτελέσματα της έρευνάς του στο βιβλίο του με τίτλο *The cinema of Wim Wenders: the Celluloid Highway* (2002).

Η μελέτη του Graf (2002) καταλήγει στο συμπέρασμα πως ο Wenders, ο οποίος θεωρεί πως ευθύνη του κινηματογράφου είναι να δείξει τα πράγματα «ως έχουν», δεν εμπιστεύεται τις ιστορίες στον κινηματογράφο, όταν αυτές γίνονται πιο σημαντικές από τις εικόνες. Όταν, για παράδειγμα, η ιστορία μιας ταινίας προϋπάρχει (ακόμα κι όταν είναι σε μορφή σεναρίου) σημαίνει πως οι εικόνες πρέπει, πάνω απ' όλα, να «χωρέσουν» στην ιστορία. Έτσι, οι εικόνες μπορεί να μην επιλέγονται πλέον λόγω της δικής τους αξίας, αλλά να στηρίζουν την πράξη της αφήγησης. Αυτό μπορεί να οδηγήσει στην προσαρμογή των εικόνων της ταινίας στην ιστορία, συμβιβάζοντας την αξία της αναπαράστασης της πραγματικότητας. Καταλήγει λέγοντας πως «πυρήνας της κινηματογραφικής αναζήτησης του Wenders είναι η προσπάθεια να βρει τρόπους να ικανοποιήσει τις απαιτήσεις του κοινού για ιστορίες στις ταινίες, χωρίς να συμβιβαστούν οι ηθικές του θέσεις ως προς τη φιλική εικόνα.» (Graf, 2002, σ. 155). Έτσι, οι ιστορίες χρησιμοποιούνται μόνο για να πλαισιώσουν τις ταινίες, είτε προέρχονται από κάποιο δημοσιευμένο λογοτεχνικό έργο, είτε υφίστανται με τη μορφή σεναρίου.

Η παρούσα εργασία καταπιάνεται με το ζήτημα της σύγκρουσης ανάμεσα στη φιλική ιστορία και την εικόνα στη φιλομογραφία του Wenders, λαμβάνοντας υπ' όψιν ακριβώς αυτή την επιπλέον παράμετρο: τις περιπτώσεις εκείνες στις οποίες οι ταινίες βασίζονται σε κάποιο προϋπάρχον λογοτεχνικό κείμενο. Έρχεται, λοιπόν, να καλύψει εν μέρει το κενό που άφησε η μελέτη του Graf, η οποία δεν καταπιάστηκε με καμία από τις ταινίες του σκηνοθέτη που βασίστηκαν σε κάποιο μυθιστόρημα.

Από την αρχή της καριέρας του μέχρι και σήμερα ο Wenders έχει σκηνοθετήσει τις παρακάτω πέντε ταινίες που βασίζονται σε κάποιο λογοτεχνικό έργο: *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (Η Αγωνία του Τερματοφύλακα πριν από το Πέναλτι, 1972), *Der Scharlachrote Buchstabe* (Το Άλικο Γράμμα, 1972), *Der Amerikanische Freund* (Ο Αμερικάνος Φίλος, 1977), *Hammert* (Χάμετ, 1982) και *The Submergence* (Στο Βαθύ Γαλάζιο, 2017). Η παρούσα εργασία θα καταπιαστεί με δύο από τις πέντε ταινίες και τα δύο λογοτεχνικά βιβλία στα οποία βασίστηκαν (την *Αγωνία του Τερματοφύλακα πριν από το Πέναλτι* και το ομώνυμο έργο του Peter Handke, και τον *Αμερικάνο Φίλο* και το μυθιστόρημα *Ripley's Game*, της Patricia Highsmith) καθώς, αφενός οι υπόλοιπες τρεις

δεν πληρούσαν ποικίλα κριτήρια επιλογής, τα οποία θα διευκρινιστούν παρακάτω, κι αφετέρου η συγκριτική μελέτη περισσότερων ταινιών στο πλαίσιο των ορίων μιας διπλωματικής εργασίας, ενδεχομένως να στερούταν του απαιτούμενου βάθους.

Το *Αλικο Γράμμα* και το *Χάμετ* είναι τα δύο εγχειρήματα που έχουν αναθέσει στον Wenders και οι μοναδικές του ταινίες που διαδραματίζονται στο παρελθόν. Το 1972, όταν το τηλεοπτικό δίκτυο Westdeutscher Rundfunk του πρότεινε να σκηνοθετήσει την πρώτη ταινία (και ομώνυμο μυθιστόρημα του Hawthorne), εκείνος δεν μπόρεσε να αρνηθεί την ευκαιρία να γυρίσει μια δεύτερη ταινία μετά τον *Τερματοφύλακα*. Γρήγορα, όμως, κατάλαβε το λάθος του: «Ήταν καταστροφή. Σύντομα ένιωσα πως είχα πέσει σε παγίδα. Έπρεπε να είχα σταματήσει τα γυρίσματα και να ξεφύγω, αλλά η οικονομική βιωσιμότητα της εταιρίας διανομής εξαρτιόταν από την ολοκλήρωσή της (ενν. ταινίας)», γράφει το 1987 (Wenders, 1988, σ. 83). Μάλιστα, αμέσως μετά την ολοκλήρωση της ταινίας το 1973, είχε δηλώσει πως δεν θα τον ενδιέφερε να εργαστεί ποτέ ξανά υπό ανάλογες συνθήκες: «Δεν θέλω να γυρίσω ποτέ ξανά ταινία, στην οποία να μην επιτρέπεται να εμφανιστούν ένα αυτοκίνητο ή ένα βενζινάδικο ή μια τηλεόραση ή ένας τηλεφωνικός θάλαμος» (Wenders, 1988, σ. 8). Παρ' όλα αυτά, εργάστηκε τελικά όχι μόνο σε παρόμοιες συνθήκες, αλλά σε πολύ χειρότερες, για την υλοποίηση του *Χάμετ*.

Η πρόταση για να γυρίσει μία ταινία βασισμένη στο μυθιστόρημα του Joe Gores *Χάμετ* του έγινε το 1977 και, ενώ αρχικά ο Wenders ενθουσιάστηκε, στην πορεία η συνεργασία του με την αμερικανική εταιρία παραγωγής Orion Pictures, την οποία εκπροσωπούσε ο Francis Ford Coppola, εξελίχθηκε σε εφιάλτη. Η ταινία γυρίστηκε δύο φορές, η πρώτη εκδοχή (η οποία δεν προβλήθηκε ποτέ) το 1980 και η δεύτερη και τελική εκδοχή στα τέλη του 1981, καθώς «Στον Coppola δεν άρεσε η σύλληψη του Wenders, η αφηγηματική μορφή, η σκηνοθεσία ή ο ρυθμός. Τον έβαλε να την ξανακάνει.» (Kolker & Beicken, 1997, σ. 161). Αυτό είχε ως αποτέλεσμα ο ίδιος ο σκηνοθέτης να αισθάνεται κατά τη διάρκεια του μοντάζ πως τίποτα δεν του ανήκει, ούτε η ιστορία, αλλά ούτε και οι εικόνες «Είναι ιδιοκτησία του στούντιο και του παραγωγού», γράφει (Wenders, 1988, σ. 22). Δεδομένου πως πρόκειται για τις δύο ταινίες που ο ίδιος ο σκηνοθέτης αποκήρυξε, κρίθηκε σκόπιμο σε αυτό το πρώτο στάδιο συγκριτικής μελέτης μεταξύ λογοτεχνικού κειμένου και ταινίας, να δοθεί προτεραιότητα στα δύο άλλα έργα, τα οποία αποτελούν ανεμπόδιστα δημιουργήματα του Wenders.

Όσον αφορά την πιο πρόσφατη ταινία του, με τίτλο *Στο Βαθύ Γαλάζιο* (2017), η οποία βασίζεται στο μυθιστόρημα του πολεμικού ανταποκριτή J.M. Ledgard, η μελέτη της σίγουρα θα παρουσιάζει ενδιαφέρον, καθώς πέρασαν περισσότερα από τριάντα χρόνια από την τελευταία δουλειά του που ο σκηνοθέτης έχει ως πρωτογενή πηγή λογοτεχνικό έργο, αλλά δεν συμπεριλήφθηκε στην εργασία, καθώς δεν είχε κυκλοφορήσει επίσημα σε προσβάσιμη μορφή κατά τη διάρκεια της εκπόνησής της, παρά μόνο έχει συμμετάσχει σε διάφορα κινηματογραφικά φεστιβάλ.

Σε αυτό το σημείο πρέπει να γίνει σαφές πως σκοπός της εργασίας δεν είναι να θέσει ζητήματα πιστότητας ή υπεροχής του ενός μέσου ή του άλλου. Ούτε αποτελεί μια εφαρμογή των διάφορων θεωριών προσαρμογής (adaptation theory) στα προς μελέτη έργα. Σκοπός της είναι η διερεύνηση της μεταφοράς του λογοτεχνικού κειμένου στη μεγάλη οθόνη, και του πώς αυτή πραγματώνεται σε συνάρτηση με τις απόψεις του ίδιου του κινηματογραφιστή, όπως αυτές εκφράζονται μέσα από τα κείμενά του.

Η διπλωματική εργασία διαρθρώνεται σε τρία μέρη. Στο πρώτο μέρος, μετά την εισαγωγή, περιγράφεται η μεθοδολογία που ακολουθήθηκε για την εκπόνηση της έρευνας, η οποία ακολουθεί τα πρότυπα της επιστημονικής έρευνας στις ανθρωπιστικές επιστήμες. Στη συνέχεια ακολουθεί το κύριο μέρος, το οποίο διαρθρώνεται σε τρία κεφάλαια. Στο πρώτο κεφάλαιο παρατίθεται αρχικά μια σύντομη επισκόπηση των σημαντικότερων θεωριών πάνω στη μεταφορά της λογοτεχνίας στον κινηματογράφο (ενότητα πρώτη) κι έπειτα αναπτύσσεται το θεωρητικό πλαίσιο πάνω στο οποίο στηρίχθηκε η μελέτη (ενότητα δεύτερη). Στο δεύτερο κεφάλαιο ακολουθεί η συγκριτική μελέτη των δύο πρωτότυπων λογοτεχνικών κειμένων με τις ταινίες που βασίστηκαν σε αυτά· στην πρώτη ενότητα συγκρίνεται η *Αγωνία του Τερματοφύλακα πριν από το Πέναλτι* με το ομώνυμο βιβλίο και στη δεύτερη ενότητα *Ο Αμερικάνος Φίλος* με το *Ripley's Game*. Στο τρίτο κεφάλαιο γίνεται μία συζήτηση βασισμένη στα ευρήματα που προέκυψαν μέσα από τη σύγκριση βιβλίων/ταινιών. Τέλος, διατυπώνονται σε μορφή επιλόγου τα συμπεράσματα στα οποία οδήγησε η έρευνα, καθώς και προτάσεις για περαιτέρω μελέτη στο μέλλον.

## Μεθοδολογία

Δεδομένου πως η εργασία αυτή πραγματεύεται μια συγκριτική μελέτη δύο ταινιών και δύο λογοτεχνικών έργων εντάσσεται, δηλαδή, τόσο στον τομέα της τέχνης αλλά και των ανθρωπιστικών σπουδών, εκπονήθηκε βάσει της πρότυπης Μεθοδολογίας της Επιστημονικής Έρευνας στις Ανθρωπιστικές Επιστήμες (Παππάς, 2002).

Σε πρώτο στάδιο έγινε η επιλογή και εξειδίκευση του θέματος. Έχοντας κατασταλάξει εκ των προτέρων στο ότι το ευρύτερο πλαίσιο έρευνας θα είναι η φιλομογραφία του Wim Wenders, το επόμενο βήμα ήταν η εύρεση και παρακολούθηση όσο το δυνατόν περισσότερων ταινιών του σκηνοθέτη, για μια ολοκληρωμένη άποψη επί του έργου του αφενός, καθώς και για την αναζήτηση πιο στοχευμένων θεμάτων αφετέρου. Για τη διατήρηση του επιστημονικού χαρακτήρα της έρευνας, κρίθηκε σκόπιμη η εύρεση των επίσημων DVD, που να συνοδεύονται από υπότιτλους στην ελληνική ή την αγγλική γλώσσα, τα οποία είτε διατίθενται προς πώληση ή ενοικίαση, ή είναι διαθέσιμα για δανεισμό σε διάφορες πανεπιστημιακές βιβλιοθήκες.

Αφού ολοκληρώθηκε το πρώτο αυτό μέρος έρευνας και είχε ήδη σχηματιστεί μια πληρέστερη εικόνα επί της φιλομογραφίας, ακολούθησε η αναζήτηση και η μελέτη των κειμένων του ίδιου του σκηνοθέτη. Το βασικό βιβλίο πάνω στο οποίο στηρίχθηκε η μελέτη είναι η δεύτερη συλλογή δοκιμίων του σκηνοθέτη, με τίτλο *The logic of images: essays and conversations*, μεταφρασμένη στα αγγλικά από τον Michael Hofmann (όλα τα αποσπάσματα που παρατίθενται είναι σε ίδια μετάφραση). Έπειτα ακολούθησε η ανάγνωση επιστημονικών άρθρων σχετικών με το έργο του σκηνοθέτη καθώς και αναφορών σε μερικά από τα κυριότερα συγγράμματα ιστορίας του κινηματογράφου. Ψάχνοντας τη βιβλιογραφία που αφορά το έργο του, εντοπίστηκε το σύγγραμμα του Alexander Graf με τίτλο *The Cinema of Wim Wenders: the celluloid highway*, το οποίο έπαιξε καθοριστικό ρόλο για την επιλογή του θέματος.

Διαπιστώνοντας πως ανάμεσα στις ταινίες τις οποίες δεν μελέτησε ο Graf περιλαμβάνονταν όλες εκείνες που βασίζονταν σε προϋπάρχον λογοτεχνικό έργο, το θέμα της εργασίας άρχισε σιγά-σιγά να σχηματίζεται. Όπως αναφέρθηκε ήδη, τα κείμενα του ίδιου του σκηνοθέτη ήταν αυτά που οδήγησαν στην τελική επιλογή των δύο ταινιών που θα μελετηθούν συγκριτικά. Δεδομένου πως η πρώτη ταινία, *Η Αγωνία του*

*Τερματοφύλακα πριν από το Πέναλτι* δεν είναι διαθέσιμη προς ενοικίαση ή δανεισμό, αλλά ούτε και για αγορά, χρειάστηκε η συνδρομή της εταιρίας διανομής της στην Ελλάδα, της StraDa Films, η οποία διέθεσε αντίγραφο της ταινίας με αγγλικούς υπότιτλους για τους ερευνητικούς σκοπούς της εργασίας. Η δεύτερη ταινία, *Ο Αμερικάνος Φίλος* είναι εύκολα προσβάσιμη τόσο προς ενοικίαση όσο και για δανεισμό. Εφόσον οι ταινίες είχαν βρεθεί, σειρά είχαν τα βιβλία στα οποία βασίστηκαν.

Καθότι *Η Αγωνία του Τερματοφύλακα πριν από το Πέναλτι* είναι πόνημα του Αυστριακού συγγραφέα και σεναριογράφου Peter Handke, άρα έργο γραμμένο στα γερμανικά, προτιμήθηκε η μελέτη του από τη μετάφραση του Αλέξανδρου Ίσαρη στην ελληνική γλώσσα. Αντιθέτως, το μυθιστόρημα της Patricia Highsmith, *Ripley's Game* μελετήθηκε στην πρωτότυπη γλώσσα του, δηλαδή την αγγλική. Έτσι, τα αποσπάσματα που παρατίθενται στη ροή του κειμένου έχουν παραμείνει στο πρωτότυπο, ενώ η μετάφρασή τους στα ελληνικά -σε ίδια μετάφραση- παρατίθεται σε υποσημείωση στο κάτω μέρος της σελίδας. Ενδεχομένως η γνώση και της γερμανικής γλώσσας να αποτελούσε επιπλέον προσόν στο πλαίσιο αυτής της μελέτης, αλλά παρ' όλα αυτά δεν αποτέλεσε εμπόδιο στην υλοποίησή της.

Έχοντας συγκεντρώσει το πρωτογενές υλικό (ταινίες και βιβλία) κι έχοντας ήδη αποδελτιώσει μερικές από τις βασικότερες θέσεις του σκηνοθέτη, όπως αυτές εντοπίζονται σε κείμενα δικά του, αλλά και την ευρύτερη βιβλιογραφία, επόμενο βήμα ήταν η συγκριτική μελέτη των πηγών. Η μελέτη ταινίας-βιβλίου έγινε και στις δύο περιπτώσεις ανατρέχοντας παράλληλα από το ένα μέσο στο άλλο, σε μια προσπάθεια κατανόησης και ομαδοποίησης των επιλογών του σκηνοθέτη. Στη συνέχεια, αφού ολοκληρώθηκαν οι συγκριτικές μελέτες των τεσσάρων αυτών έργων, ακολούθησε το κομμάτι της σύνθεσης όλων των παρατηρήσεων που σημειώθηκαν, για τη εξαγωγή συμπερασμάτων. Έχοντας πλέον συγκεντρώσει όλα τα απαραίτητα δεδομένα, τις παρατηρήσεις και τις σχετικές εντυπώσεις, τελευταίο στάδιο της εργασίας ήταν η ταξινόμησή τους σε ενότητες, η συγγραφή της εργασίας καθώς και η σύνταξη της βιβλιογραφίας και της φιλμογραφίας που τη συνοδεύει.

## Κεφάλαιο πρώτο: Φιλμική ιστορία και φιλμική εικόνα

### Λογοτεχνία και Κινηματογράφος: Μια επισκόπηση

Από τις απαρχές του μέχρι σήμερα, ο κινηματογράφος έχει ως πηγή έμπνευσης λογοτεχνικά κείμενα. Μόλις το 1902, ο Georges Méliès γυρίζει *Le Voyage dans le Lune*, το οποίο βασίζεται στα μυθιστορήματα επιστημονικής φαντασίας *De la terre à la lune* και *Autour de la Lune* του Jules Verne και *The First Men in the Moon* του H.G. Wells, κι έκτοτε έργα από τους περισσότερους κλασικούς συγγραφείς έχουν μεταφερθεί στη μεγάλη οθόνη, άλλοτε με μεγάλη κι άλλοτε με μικρή επιτυχία.

Η πρώτη συστηματοποιημένη θεωρητική σπουδή που αφορά τη μεταφορά (adaptation) της λογοτεχνίας στον κινηματογράφο ανήκει στον George Bluestone κι εκδόθηκε το 1957 με τίτλο *Novels Into Film*. Σύμφωνα με τον Bluestone η μεταφορά ενός κειμένου στην μεγάλη οθόνη οδηγεί στην αναπόφευκτη εγκατάλειψη των μυθιστορηματικών στοιχείων σε τέτοιο σημείο, που η νέα δημιουργία μοιάζει πολύ λίγο στο πρωτότυπο. Μάλιστα, υποστήριζε πως ακόμα και τα ευκολότερα γλωσσικά σχήματα λόγου είναι δύσκολο να μεταφερθούν στον κινηματογράφο, πως η εξωτερικευση των χαρακτήρων είναι απογοητευτική και πως η ψυχική κατάσταση δεν μπορεί να απεικονιστεί το ίδιο ικανοποιητικά σε μία ταινία, όσο μέσω της γλώσσας (Bluestone, 1957). Οι θέσεις του αυτές διαψεύστηκαν με την πάροδο του χρόνου και την πρόοδο του κινηματογράφου με τη χρήση διάφορων τεχνικών (π.χ. ταύτιση φωνής αφηγητή - πρωταγωνιστή με voice-over, υποκειμενικές λήψεις, ονειρικά flash back). Παρ' όλα αυτά, ο Bluestone καταλήγει λέγοντας πως:

Επομένως, αυτό που συμβαίνει, όταν ο κινηματογραφιστής αναλαμβάνει τη μεταφορά ενός μυθιστορήματος, δοθείσας της αναπόφευκτης μετάλλαξης, είναι πως δεν μετατρέπει καθόλου το μυθιστόρημα. Αυτό που προσαρμόζει είναι κάποιου είδους παράφραση του μυθιστορήματος -το μυθιστόρημα ως ακατέργαστο υλικό. [...] Στην κινηματογραφική κριτική ήταν πάντοτε εύκολο να αναγνωρίσεις πως μια κακή ταινία «καταστρέφει» ένα ανώτερο μυθιστόρημα. Αυτό που δεν έχει αναγνωριστεί αρκετά είναι πως μια τέτοια καταστροφή είναι αναπόφευκτη. (Bluestone, 1957, σ. 62)

Παρά την κριτική που δέχτηκε το έργο του, ο Bluestone παραμένει θεμέλιος λίθος της συστηματικής μελέτης της σχέσης λογοτεχνίας - κινηματογράφου κι εκείνος που

έδωσε το έναυσμα για να ξεκινήσει μία σειρά από μελέτες πάνω στην έννοια της πιστότητας (fidelity) στην κινηματογραφική μεταφορά λογοτεχνικών έργων (πβ.. Robert Stam, Morris Beja). Το βασικό πρόβλημα όσων μελετούν την πιστότητα, είναι να καταλήξουν στο ως προς τι πρέπει να είναι μια ταινία πιστή. Ως προς την πλοκή, τα επιχειρήματα του συγγραφέα, το ύφος, τους χαρακτήρες, τον χώρο ή το «πνεύμα» του πρωτοτύπου; (Hollands, 2002, σ. 10). Κάποιοι πρότειναν την κατηγοριοποίηση των ταινιών βάσει βαθμού πιστότητας (π.χ. ο Dudley Andrew το 1984 ή ο Geoffrey Wagner το 1975). Άλλοι, πηγαίνοντας στο άλλο άκρο, έκριναν πως «δεν υπάρχει κανενός είδους αντιστοιχία ανάμεσα στις ταινίες και τις λογοτεχνικές τους πηγές» (Gould Boyum, 1985, σ. 70). Αν και άλλοι τάσσονταν υπέρ κι άλλοι κατά του να αποτελεί η λογοτεχνία πηγή έμπνευσης για τον κινηματογράφο, οι απόψεις είναι τόσες όσες κι οι εκφραστές τους.

Το ζήτημα της πιστότητας προβληματίσε και τους σκηνοθέτες και δεν ήταν λίγοι αυτοί που διατύπωσαν με ευθύτητα την άποψή τους. Ο Ingmar Bergman το 1966 διατείνεται πως «Μια ταινία δεν έχει καμία σχέση με τη λογοτεχνία· ο χαρακτήρας και η ουσία αυτών των δύο μορφών τέχνης συνήθως βρίσκονται σε σύγκρουση». Ο Andrei Tarkovsky ενστερνίζεται την άποψη σύμφωνα με την οποία δεν γίνεται να μεταφερθούν όλα τα πεζογραφήματα στη μεγάλη οθόνη. Θεωρεί πως ορισμένα έργα έχουν τέτοια πληρότητα και πρωτοτυπία, έχουν τόσο βαθιά ψυχογραφικούς χαρακτήρες, μπορούν και συναρπάζουν το κοινό με τέτοιο τρόπο, κι όλα αυτά βασισμένα στη μοναδική προσωπικότητα του συγγραφέα: «Αυτά τα βιβλία είναι αριστουργήματα, και μόνο κάποιος που αδιαφορεί για την καλή λογοτεχνία και τον κινηματογράφο θα συλλάβει την ιδέα να τα μεταφέρει στην οθόνη» (Tarkovsky, 1987, σ. 20).

Παρόμοια άποψη είχε εκφράσει σχεδόν τρεις δεκαετίες νωρίτερα ένας από τους σπουδαιότερους θεωρητικούς του κινηματογράφου, ο Siegfried Kracauer. Σύμφωνα με τον Kracauer (1960), η βασική διαφορά ανάμεσα στον κινηματογράφο και τη λογοτεχνία είναι ότι καλύπτουν διαφορετικούς κόσμους: ο μεν το υλικό και η δε το πνευματικό συνεχές. Το μυθιστόρημα «[...] είναι σε θέση (και γι' αυτό έχει την τάση) να κατονομάζει άμεσα και να διεισδύει σε γεγονότα της εσωτερικής ζωής του ανθρώπου, που ποικίλλουν από συναισθήματα ως ιδέες, από ψυχολογικές συγκρούσεις ως φιλοσοφικές διαμάχες»· λόγω της έλλειψης φυσικών αντιστοιχιών τους, όλα αυτά μπορούν να αποδοθούν στον κινηματογράφο μόνο μέσω αντικινηματογραφικών



τεχνασμάτων, καθιστώντας το αποτέλεσμα μη-κινηματογραφικό (Kracauer, 1983). Διακρίνει τα μυθιστορήματα σε κάποια που είναι αδύνατον να αποδοθούν κινηματογραφικά λόγω των νοημάτων και των συμπαραδηλώσεων που φέρουν οι λέξεις (π.χ. *À la recherche du temps perdu* του Marcel Proust) και σε άλλα, τα οποία προσφέρονται για αναπαράσταση καθώς το πνευματικό συνεχές τους μπορεί να εκφραστεί με μια σειρά υλικών φαινομένων (π.χ. το *The grapes of wrath* του John Steinbeck σε σκηνοθεσία John Ford). Τέλος, υποστηρίζει πως στις περιπτώσεις εκείνες όπου μεταφέρθηκε στον κινηματογράφο κάποιο «σύμπαν ασύλληπτο κινηματογραφικά», οι σκηνοθέτες κατέφυγαν σε διασκευές θεατρικού χαρακτήρα, όπως η διασκευή της *Madame Bovary* του Flaubert από τον Jean Renoir το 1934.

Οι πιο πρόσφατες έρευνες πάνω σε ζητήματα μεταφοράς της λογοτεχνίας στον κινηματογράφο έπαψαν να ασχολούνται με το πόσο πιστή στο βιβλίο είναι η ταινία κι στράφηκαν προς ένα νέο εργαλείο σύγκρισης, την αφηγηματολογία. Πατέρας της αφηγηματολογίας στη λογοτεχνία θεωρείται ο Γάλλος θεωρητικός Gérard Genette, ο οποίος μελέτησε συστηματικά τις έννοιες της ιστορίας, του αφηγήματος, της αφήγησης, του αφηγητή, του αφηγηματικού χρόνου και της πλοκής, του αφηγηματικού επιπέδου και της εστίασης (Παρίσης & Παρίσης, 2007). Σύμφωνα με την πιο πρόσφατη αυτή προσέγγιση, «αντικείμενο της συγκριτικής ανάλυσης λογοτεχνίας και κινηματογράφου είναι το λογοτεχνικό και φιλικό αφήγημα (récit)» (Κακλαμανίδου, 2006, σ. 43).

Στις συγκριτικές μελέτες υπό το πρίσμα της αφηγηματολογίας ο ερευνητής αναζητά στο φιλικό αφήγημα ό,τι ψάχνει και στο λογοτεχνικό αφήγημα: ποιος μιλά (αφηγητής) και ποιος βλέπει (εστίαση). Κατά τον Genette υπάρχουν τέσσερις βασικοί τύποι αφηγητή: ο εξωδιηγητικός-ετεροδιηγητικός (αφηγητής α' βαθμού, αφηγείται μια ιστορία στην οποία δεν μετέχει), ο εξωδιηγητικός-ομοδιηγητικός (αφηγητής α' βαθμού, ο οποίος διηγείται την ιστορία του), ο ενδοδιηγητικός-ετεροδιηγητικός (αφηγητής β' βαθμού, ο οποίος δεν μετέχει στην ιστορία που αφηγείται), ο ενδοδιηγητικός-ομοδιηγητικός (αφηγητής β' βαθμού, ο οποίος αφηγείται την ιστορία του).

Η έννοια της εστίασης αφορά «το πρόσωπο μέσα από το οποίο εστιάζεται η ιστορία που παρακολουθούμε, [...] δεν συμπίπτει απαραίτητα με τον αφηγητή. [...] στην ουσία η εστίαση δεν είναι ποτέ σταθερή σ' ένα εκτενές αφηγηματικό κείμενο, με εξαίρεση ίσως κάποιες ακραίες περιπτώσεις νεωτερικών ή πρωτοποριακών έργων»

(Παρίσης & Παρίσης, 2007, σ. 33). Ο Genette διακρίνει τρεις διαφορετικές εστιάσεις: α) τη μηδενική, όπου κυριαρχεί ένας παντογνώστης αφηγητής, ο οποίος γνωρίζει και λείπει περισσότερα από αυτά που γνωρίζουν οι ήρωες, β) την εσωτερική, όπου τα γεγονότα παρουσιάζονται μόνο από την οπτική γωνία ενός χαρακτήρα, η οποία μπορεί να είναι σταθερή, εναλλασσόμενη ή πολλαπλή και γ) την εξωτερική, όπου δεν γίνεται καμία αναφορά σε συναισθήματα ή σκέψεις.

Ενώ η συνεισφορά της αφηγηματολογίας στις συγκριτικές μελέτες μεταξύ λογοτεχνίας και κινηματογράφου και η συμβολή της στη συστηματοποίησή τους είναι αδιαμφισβήτητη, στην παρούσα εργασία η σύγκριση θα πραγματοποιηθεί υπό διαφορετικό πρίσμα. Συγκεκριμένα, βασικός άξονας της σχέσης φιλικής ιστορίας και φιλικής εικόνας είναι οι απόψεις του ίδιου του Wenders, πλαισιωμένες από τις θέσεις του André Bazin, της ψυχής πίσω από τα *Cahiers du Cinéma*, ενός από τους σπουδαιότερους κριτικούς κινηματογράφου.

Ο Bazin κατέγραψε τις απόψεις του για τη σχέση λογοτεχνίας και κινηματογράφου στο δοκίμιό του με τίτλο *Pour un cinéma impur, défense de l'adaptation* το οποίο στοιχειοθετήθηκε μαζί με άλλα δοκίμιά του στη συλλογή *Qu'est-ce que le cinéma?*. Ο Bazin υποστηρίζει πως η τέχνη του κινηματογράφου επηρεάζεται από τις υπόλοιπες, τις εδραιωμένες τέχνες της λογοτεχνίας, του θεάτρου και της μουσικής, ακριβώς όπως το παιδί εκπαιδεύεται μέσω της μίμησης των ενηλίκων που έχει γύρω του. Ανάλογα επηρεάστηκαν στο παρελθόν κι οι υπόλοιπες τέχνες, είτε η μία από την άλλη ή μεταξύ τους: η Αναγεννησιακή ζωγραφική από τα Γοτθικά γλυπτά, ενώ μέσα στην ίδια τη λογοτεχνία μέχρι την εμφάνιση της έννοιας της λογοκλοπής τον 18<sup>ο</sup> αιώνα, η τακτική του «δανεισμού» ήταν κοινότοπη. Τονίζει, μάλιστα, το πόσο επηρεάστηκε η ίδια η λογοτεχνία (κυρίως η αμερικανική) από τον κινηματογράφο ως προς αφηγηματικές τεχνικές όπως το μοντάζ ή οι χρονολογικές ανατροπές. Ο Bazin πιστεύει πως πρέπει να βλέπουμε τις διασκευές «ως οινόν της προόδου του κινηματογράφου» και επικεντρώνεται στα θετικά που επιφέρουν.

Ως παράδειγμα φέρνει τη διασκευή του μυθιστορήματος του Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, από τον σκηνοθέτη Christian-Jaque το 1948. Θεωρεί πως, από τη στιγμή που η διασκευή ήταν ανώτερου επιπέδου κινηματογραφικά κι εφόσον αποτελεί μια θελκτική εισαγωγή στο έργο του Stendhal, ο σκοπός της έχει εκπληρωθεί.

«Άλλωστε», γράφει, «δεν μπορούν να μειώσουν το πρωτότυπο στα μάτια όσων το γνωρίζουν, όσο λίγο κι αν το πλησιάσουν» (Bazin, 2005, σ. 64), ενώ όσοι δεν έχουν διαβάσει το πρωτότυπο, είτε θα μείνουν ικανοποιημένοι από την ταινία, ή θα θελήσουν να διαβάσουν το πρωτότυπο, άρα η λογοτεχνία θα ωφεληθεί. Όσον αφορά την ίδια τη διαδικασία της μεταφοράς, δύο τινά υπάρχουν: είτε το καλλιτεχνικό κύρος του πρωτότυπου έργου λειτουργεί ως εγγύηση, ως αποθετήριο ιδεών, είτε οι σκηνοθέτες επιδιώκουν τη δημιουργία ενός ισοδύναμου έργου, όχι μιας διασκευής, αλλά μιας μετάφρασης στη μεγάλη οθόνη (Bazin, 2005, σ. 66).

Ακριβώς αυτή η δεύτερη κατηγορία σκηνοθετών αποτελεί για τον Bazin το μέλλον του σινεμά. Αντί να εμμένει στις διαφορές ανάμεσα στα δύο καλλιτεχνικά μέσα, ανάγει σε ύψιστης σημασίας την εύρεση ισοδυναμιών από τους σκηνοθέτες, διαδικασία που απαιτεί τόσο εφευρετικότητα όσο και φαντασία. Ίσως να εμπνεύστηκε αυτή την αναλογία από τη συζήτηση περί ισοδυναμίας στον τομέα της μετάφρασης, την οποία φέρνει στο προσκήνιο ο Roman Jakobson το 1959 με την εισαγωγή του όρου *ισοδυναμία εν διαφορά* (equivalence in difference) (Jakobson, 1959, σ. 233). Ουσιαστικά, αυτό που λέει ο όρος είναι πως «[...] παρά τις όποιες “διαφορές” διαπιστώνονται -διαφορές καταγόμενες από τη διαφορετική δομή της γλώσσας αφίξεως και, γι’ αυτόν ακριβώς το λόγο, υποκείμενες στους όρους της γλώσσας αφίξεως, πρέπει να διαφυλάσσεται η συνολική ισοδυναμία ανάμεσα στη γλώσσα αφετηρίας και στη γλώσσα αφίξεως» (Κεντρωτής, 2000, σ. 238).

Ο Bazin επιθυμεί για τις κινηματογραφικές διασκευές αυτό που οι Vinay και Darbelnet (1977) θέτουν ως «την περιγραφή ίδιων καταστάσεων με διαφορετικά υφολογικά ή δομικά μέσα»· γράφει, χαρακτηριστικά: «όσο πιο σημαντική και καθοριστική η λογοτεχνική φύση του έργου, τόσο η διασκευή εμποδίζει την ισορροπία, τόσο περισσότερο χρειάζεται ένα δημιουργικό ταλέντο για να την ανοικοδομήσει σε μια νέα ισορροπία, όχι ταυτόσημη με, αλλά ισοδύναμη, με το παλιότερο» (Bazin, 2005, σ. 68). Το δημιουργικό ταλέντο του Wim Wenders είναι αυτό που θα διερευνηθεί παρακάτω.

## Φιλμική ιστορία και φιλμική εικόνα κατά τον Wenders

Οι προβληματισμοί του Wenders σε σχέση με τις ιστορίες και τις εικόνες διαχέονται διάσπαρτοι στα περισσότερα δοκίμιά του. Το 1982, όμως, κλήθηκε να δώσει μια ομιλία σε ένα συνέδριο με θέμα την αφηγηματική τεχνική, αφορμή που του έδωσε την ευκαιρία να οργανώσει τις σκέψεις του και να τις κυκλοφορήσει αργότερα σε δοκίμιο με τίτλο *Impossible Stories*. Σε αυτό το δοκίμιο περιγράφει πώς αντιμετωπίζει τη σχέση ανάμεσα στο κείμενο και την εικόνα από τις απαρχές της καλλιτεχνικής του πορείας μέχρι τότε, έχοντας ήδη στο ενεργητικό του δέκα ταινίες μεγάλου μήκους.

Ο Wenders ξεκίνησε ως ζωγράφος αστικών και υπαίθριων τοπίων, καθώς ενδιαφερόταν πολύ για τον χώρο. Αποφάσισε να γίνει σκηνοθέτης όταν συνειδητοποίησε πως δεν έχει μέλλον ως ζωγράφος, καθώς ένιωθε πως αυτό που έλειπε από την τέχνη της ζωγραφικής ήταν η κατανόηση του χρόνου. Με την αφέλεια και την άγνοια που χαρακτηρίζει τους νέους καλλιτέχνες, στην αρχή της καριέρας του θεωρούσε τον εαυτό του «ζωγράφο του χώρου που ασχολείται με την αναζήτηση του χρόνου» (Wenders, 1988, σ. 51), χωρίς να έχει περάσει καν από το μυαλό του πως η διαδικασία αυτή ονομάζεται αφήγηση. Μάλιστα, τον Μάρτιο του 1982 γράφει χαρακτηριστικά:

Κάποιος μπορεί να νομίζει ότι, ως κάποιος που έχει κάνει δέκα ταινίες, θα θεωρούσα επάγγελμα το να λέω ιστορίες στις ταινίες. Αλλά αυτό δεν με έπεισε ποτέ αρκετά. Ίσως επειδή οι εικόνες για μένα σήμαιναν περισσότερα από ό,τι οι ιστορίες· ναι, και μερικές φορές οι ιστορίες ήταν απλώς καρφιά για να κρεμούνται οι εικόνες. (Wenders, 1988, σ. 21)

«Όλες οι ταινίες μου ξεκινάνε από τις εικόνες» διατείνεται ο σκηνοθέτης προτού περιγράψει τη στιγμή που έγινε αφηγητής, κατά τη δημιουργία της πρώτης του ταινίας με τίτλο *Silver City*. Όλη η ταινία αποτελείται από δέκα λήψεις των τριών λεπτών στις οποίες δεν κούνησε καθόλου την κάμερα, ούτε συνέβη κάτι· ήταν δέκα κάδρα, δέκα αστικών τοπίων. Σε μία, όμως, από τις λήψεις, στην οποία τραβούσε τις σιδηροδρομικές γραμμές ενός τραίνου, στο δεύτερο λεπτό κάποιος μπήκε τρέχοντας στο πλάνο από τα δεξιά, πήδηξε πάνω από τις γραμμές κι έφυγε από την αριστερή πλευρά του πλάνου. Με την εξαφάνισή του συνέπεσε ο ερχομός του τραίνου από τα δεξιά· «Αυτή η μικροσκοπική “δράση” [...] σηματοδοτεί την αρχή μιας “ιστορίας”. Τι τρέχει με τον άντρα; Τον ακολουθούν; Θέλει να αυτοκτονήσει; Γιατί βιάζεται τόσο; [...] Νομίζω πως

από εκείνη τη στιγμή έγινα αφηγητής» (Wenders, 1988, σ. 52), καταλήγει ο σκηνοθέτης, υποστηρίζοντας πως έκτοτε ξεκίνησαν όλες οι δυσκολίες για το έργο του.

Πολύ γρήγορα συνειδητοποίησε πως εξαιτίας της δράσης που εμπεριείχε η λήψη εκείνη, θα υπήρχε η προσδοκία από το κοινό να έχουν όλες οι σκηνές κάποιου είδους δράση, ερχόμενος για πρώτη φορά αντιμέτωπος με τη δραματουργία. Κατάλαβε πως οι λήψεις πρέπει να οργανωθούν με κάποιον τρόπο, γεγονός που αποτελούσε το πρώτο του βήμα προς την αφήγηση. Ένας βασικός παράγοντας που τον ώθησε στην αφήγηση ιστοριών ήταν το ότι οι άνθρωποι θα εντόπιζαν και θα έψαχναν για συνδέσεις ανάμεσα στις λήψεις, ενώ αυτό που εκείνος προσπαθούσε να κάνει ήταν να συνδυάσει τον χρόνο με τον χώρο.

Έκτοτε και μέχρι τώρα, νιώθω μια αντίθεση ανάμεσα στις εικόνες και τις ιστορίες. Μια αμοιβαία ασυμβατότητα, μια αμοιβαία υπονόμηση. Πάντοτε με ενδιέφεραν περισσότερο οι εικόνες, και το γεγονός πως (μόλις τις βάλεις σε μια σειρά) θέλουν να πουν μια ιστορία, αποτελεί πρόβλημα για μένα ακόμα και σήμερα. (Wenders, 1988, σ. 52)

Αυτό που τον προβληματίζει είναι η διαφορετική φύση των λέξεων από τις εικόνες, καθώς θεωρεί ότι οι λέξεις χρειάζονται το συγκεκριμένο -μια ιστορία- για να υπάρξουν, σε αντίθεση με τις εικόνες, οι οποίες για να λειτουργήσουν όπως οι λέξεις πρέπει να τις «υποχρεώσει» ο σκηνοθέτης, να τις χειραγωγήσει. Μάλιστα, παρομοιάζει τις ιστορίες με βαμπίρ, τα οποία προσπαθούν να ρουφήξουν όλο το αίμα από τις εικόνες. Υποστηρίζει πως οι εικόνες «δεν είναι από τη φύση τους άμαξες: να κουβαλάνε και να μεταφέρουν νοήματα ή σημασίες ή προθέσεις ή ηθικά διδάγματα» (Wenders, 1988, σ. 53).

Ο Wenders θεωρεί πως οι εικόνες οφείλουν να αποτελούν πιστές αναπαραστάσεις της σύγχρονης πραγματικότητας και να μην την παραποιούν, γι' αυτό και δυσκολεύτηκε τόσο πολύ με τα γυρίσματα των δύο ταινιών που διαδραματίζονται στο παρελθόν (*Το Άλικο Γράμμα* και *Χάμετ*). Παρ' όλα αυτά, ο κίνδυνος να πρέπει η εικόνα να υποταχθεί στην ιστορία δεν ελλοχεύει μόνο σε ταινίες εποχής, αλλά και σε παραγωγές τοποθετημένες στη σύγχρονη εποχή.

Αναγνωρίζει, όμως, τη σημασία των ιστοριών και (τι είναι) αυτό που προσφέρουν στους ανθρώπους. Πέρα από ψυχαγωγία ή διασκέδαση ή αγωνία, οι ιστορίες προσφέρουν

συνοχή. Πέρα από όλη τη σύγχυση που περιβάλλει το άτομο στην καθημερινότητά του, οι ιστορίες είναι εκεί για να δίνουν την αίσθηση της τάξης: «Οι ιστορίες είναι υποκατάστατο του Θεού. Ή ίσως το ανάποδο.» το ανάποδο γιατί, κατά τον Wenders, η Βίβλος είναι ένα βιβλίο γεμάτο ιστορίες (Wenders, 1988, σ. 54). Αν και αναγνωρίζει τη χρησιμότητά τους για την ανθρώπινη επιβίωση, ο ίδιος θεωρεί πως οι ιστορίες είναι ψέματα που μας βοηθούν να ξεπεράσουμε βαθύτερους φόβους, όπως η ανυπαρξία του Θεού ή η θέση μας στο σύμπαν. Παρ' όλα αυτά, οι ιστορίες προσφέρονται για να τοποθετήσει τις εικόνες που, αν παρουσιαστούν ατάκτως ερριμμένες, κινδυνεύουν να φανούν εντελώς αυθόρμητες.

Ως γνήσιος περιπλανώμενος και μεγάλος ταξιδιώτης του κινηματογράφου (Ραφαηλίδης, 1985, σσ. 38-39), παρομοιάζει τις ιστορίες με τους δρόμους μιας άγνωστης πόλης. Όπως σε ένα καινούργιο μέρος κάποιος μπορεί να ανοίξει τον χάρτη, να σημειώσει έναν δρόμο και να τον ακολουθήσει, έτσι και οι ιστορίες αποτελούν τους ατελείωτους δρόμους που μπορεί να επιλέξει το άτομο στο πεπερασμένο χρονικό διάστημα της ζωής του.

Διακρίνει τις ιστορίες στις ταινίες του σε δύο είδη: στην πρώτη κατηγορία εντάσσονται όλες οι ασπρόμαυρες ιστορίες που βασίζονται στις ιδέες του σκηνοθέτη (όνειρα, ονειροπολήσεις, εμπειρίες) και στη δεύτερη κατηγορία όλες οι έγχρωμες ταινίες που βασίζονται σε δημοσιευμένα μυθιστορήματα. Στην πρώτη κατηγορία οι ταινίες διαθέτουν χαλαρή δομή, τα γυρίσματά τους είχαν την ίδια χρονολογική σειρά με τον αφηγηματικό χρόνο της ταινίας κι οι ηθοποιοί *παίζουν* τους εαυτούς τους. Στη δεύτερη κατηγορία περιλαμβάνονται ταινίες με αυστηρή δομή, οι οποίες γυρίστηκαν με τη συνήθη μέθοδο, όπου δηλαδή τα γυρίσματα δεν ακολουθούν τη χρονολογική σειρά της τελικής αφήγησης, ενώ οι ηθοποιοί αναπαριστούν φανταστικούς χαρακτήρες. Πρόκειται για ανοιχτές (1<sup>η</sup> κατηγορία) και κλειστές (2<sup>η</sup> κατηγορία) ταινίες, όπου στις μεν «η ιστορία έπρεπε να βρεθεί» και στις δε «η ιστορία έπρεπε να εξαφανιστεί» (Wenders, 1988, σ. 55).

Πράγματι, ρίχνοντας μια ματιά στη φιλμογραφία του μέχρι το 1982, τα παραπάνω επιβεβαιώνονται. Στις δέκα ταινίες που κυκλοφόρησαν, οι τέσσερις βασίζονται σε λογοτεχνικό έργο (*Η Αγωνία του Τερματοφύλακα πριν από το Πέναλτι*, *Το Άλικο Γράμμα*, *Ο Αμερικάνος Φίλος*, *Χάμετ*), ενώ οι υπόλοιπες ταινίες έχουν πολύ πιο ρευστή αφήγηση

(*Summer in the City*, *Η Αλίκη στις Πόλεις*, *Falsche Bewegung* (Λάθος Κίνηση), *Im Lauf der Zeit* (Στο Πέρασμα του Χρόνου), *Lighting over Water* (Αστραπή πάνω στο Νερό), *Stand der Dinge* (Η Κατάσταση των Πραγμάτων)), και μάλιστα τρεις από αυτές αποτελούν την τριλογία ταινιών δρόμου του Wenders. Ο ίδιος λέει πως πήγαινε από το ένα είδος στο άλλο κάθε φορά που ένιωθε με κάποιον τρόπο περιορισμένος: είτε επειδή το αμέσως προηγούμενο έργο του δεν του προσέφερε τη δομή που επιθυμούσε ή γιατί, αντίθετα, είχε ασφυκτικά αυστηρή δομή.

Παρά την παραπάνω διάκριση, στην πραγματικότητα και οι ταινίες της 1<sup>ης</sup> κατηγορίας χρειάζονταν μια ιστορία για να σταθούν. Το 1976, κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων της ταινίας του *Στο Πέρασμα του Χρόνου*, ο Wenders γράφει πως «Δεν υπήρχε σενάριο, όπως ακριβώς ήθελα. Αλλά, όταν ήμασταν έτοιμοι να ξεκινήσουμε γυρίσματα, τις νύχτες υπέφερα από άγχος -(μήπως) πρέπει να του δώσω περισσότερη δομή; Και μερικές φορές, πανικόβλητος, άρχιζα να γράφω μερικά αδύναμα συμπεράσματα.» (Wenders, 1988, σ. 15), σκέψεις που φανερώνουν ξεκάθαρα πως η απουσία σεναρίου, ακόμα κι αν ήταν εσκεμμένη, του δημιουργούσε μεγάλη ανασφάλεια. Μάλιστα, αναγκάστηκαν να διακόψουν δύο φορές τα γυρίσματα, καθώς δεν ήξερε ποιος είναι ο καταλληλότερος τρόπος για να ολοκληρωθεί η ταινία και να έχει κάποιο νόημα το ταξίδι των δύο πρωταγωνιστών της. Όταν μια αφήγηση ξεκινά χωρίς μια ιστορία από πίσω, είναι λογικό να είναι δύσκολο να βρεθεί ένα τέλος που να νοηματοδοτεί όλα όσα προηγήθηκαν.

Αντίστοιχα και στην *Κατάσταση των Πραγμάτων* ο Wenders βρίσκει την ευκαιρία να εκφράσει τους προβληματισμούς του μέσα από το στόμα του πρωταγωνιστή - σκηνοθέτη. Σε μια σκηνή ο Φρίντριχ αναφωνεί πως «Η ζωή και οι ιστορίες είναι αμοιβαία ασυμβίβαστες», μέχρι που τελικά ο ίδιος καταλήγει να πάει στο Χόλυγουντ και να μπλεχτεί σε μια ιστορία που τον οδηγεί -παραδόξως- στον θάνατο.

Σε μία συζήτηση με τον Γερμανό δημοσιογράφο και κριτικό κινηματογράφου Wolfram Schutte ο σκηνοθέτης δίνει περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά με τη σκηνοθεσία της ταινίας κι αναδιατυπώνει τις σκέψεις του σχετικά με τον ρόλο της ιστορίας: «Θα έλεγα πως η ανάγκη για ιστορίες είναι μεγαλύτερη, επειδή υπάρχει ένας αφηγητής που διατάζει τις εμπειρίες και υποδηλώνει ότι μπορούμε να ελέγξουμε τη ζωή μας. Αυτό κάνουν οι ιστορίες. Επιβεβαιώνουν την ικανότητά μας να καθορίζουμε το

νόημα της ζωής μας.» (Wenders, 1988, σ. 43). Κι όταν ο δημοσιογράφος τον ρωτάει πιο συγκεκριμένα αν με την *Κατάσταση των Πραγμάτων* προσπαθεί να απομακρυνθεί από τις ιστορίες κι από τον αμερικανικό κινηματογράφο, που είναι κατά βάση αφηγηματικός, ο Wenders απαντά πως:

Η ιδέα πως ο κινηματογράφος πρέπει να είναι δεμένος με τη ζωή και την εμπειρία [...] αυτή η ιδέα -όπως μου το έδειξε καθαρά η ταινία- είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τις ιστορίες. Οι ταινίες που έχουν εγκαταλείψει την αφήγηση και που αναπαριστούν μόνο καταστάσεις είναι απλώς αδύνατες για μένα. Για να εκφράσεις όλα όσα θες, πρέπει απλώς να πεις ιστορίες. (Wenders, 1988, σ. 45)

Ο σκηνοθέτης συνειδητοποιεί πως δεν γίνεται οι ταινίες του να αναπαριστούν την πραγματική ζωή μέσα από την απλή παράθεση εικόνων. Πίσω από τις εικόνες πρέπει να υπάρχει ένας σκελετός ο οποίος τις συγκρατεί και τις νοηματοδοτεί. Παράλληλα, αυτός ο σκελετός του προσφέρει το περιθώριο να εκφράζεται ανά διαστήματα και μόνο μέσα από τις εικόνες, καθώς ο Wenders φροντίζει πάντοτε οι ταινίες του να ακολουθούν μια δομή αυτοτελών επεισοδίων δράσης τα οποία συνοδεύονται από σκηνές *temps mort*, νεκρού χρόνου (Graf, 2002) (Nowell-Smith, 1996, σ. 569).

Ήταν μάλλον η επαφή του σκηνοθέτη με το έργο του Ομήρου αυτή που τον έκανε να αναθεωρήσει τις απόψεις του σχετικά με τον ρόλο της αφήγησης στον κινηματογράφο. Ο Όμηρος τον δίδαξε πως οι ιστορίες πρέπει να είναι καταληκτικές και να αποτελούν το μέσο για να αφηγηθεί πράγματα που δεν περιέχονται στην αφήγηση, όσο παράδοξο κι αν ακούγεται. Δεν πρέπει, όμως, οι ιστορίες να διαφεύγουν ούτε λεπτό από την προσοχή του σκηνοθέτη. (καθώς μπορεί πολύ εύκολα να του ξεφύγουν). Κι αν του ξεφύγουν ίσως καταλήξουν όπως οι ιστορίες του αμερικανικού κινηματογράφου: μια αφήγηση που μοιάζει με αφρό (Wenders, 1988, σσ. 44-45).

Βέβαια, τον Σεπτέμβριο του 1982, αναφερόμενος σε όλα όσα τον δίδαξε το έργο του Ιάπωνα σκηνοθέτη Yasujiro Ozu υποστηρίζει πως τον έμαθε ότι μπορεί να υπάρχουν αφηγηματικές ταινίες που να μη βασίζονται σε μία ιστορία: «Δεν πρέπει να ξεκινάς έχοντας μια ιστορία στο μυαλό σου και μετά να ψάχνεις για τους κατάλληλους χαρακτήρες· πρέπει να ξεκινάς με τους χαρακτήρες και, σε συνεργασία με αυτούς, να ψάχνεις για την ιστορία τους.» (Wenders, 1988, σ. 33). Σύμφωνα με αυτή τη θέση, δεν είναι απαραίτητο ο κινηματογραφιστής να ξεκινάει ούτε έχοντας στο μυαλό του μία



ιστορία, αλλά ούτε θέτοντας ως αφητηρία μία εικόνα. Μπορεί απλώς να βρει τους χαρακτήρες και, ακολουθώντας τους, να υφάνει σιγά-σιγά τον ιστό της ιστορίας του (όπως και έπραξε ο Wenders στις περισσότερες ταινίες της πρώτης κατηγορίας).

Αν και τα γραπτά του αποτελούν μια ειλικρινή προσπάθεια να βρει απαντήσεις στα ερωτήματα που τον απασχολούν, ο Wenders πέφτει συχνά σε αντιφάσεις. Κι είναι μάλλον αναμενόμενο ένας καλλιτέχνης να μην μπορεί να απαντήσει στην αναθεματισμένη ερώτηση «Γιατί γυρίζετε ταινίες;» (και κατ' επέκταση στην αμέσως επόμενη που είναι «*Πώς γυρίζετε ταινίες;*») την οποία ο ίδιος ο Wenders έχει δηλώσει ρητά πως απεχθάνεται (Wenders, 1988, σ. 1). Ο ίδιος αναγνωρίζει τις αντιφάσεις στις οποίες υποπίπτει καθώς και το παράδοξο πίσω από τις σκέψεις του πάνω στον ρόλο ιστοριών και εικόνων:

Αυτό είναι το μοναδικό πράγμα που έχω να πω για τις ιστορίες: είναι ένα τεράστιο, αδύνατο παράδοξο! Απορρίπτω ολοκληρωτικά τις ιστορίες, επειδή για μένα παρουσιάζουν μόνο ψέματα, και το μεγαλύτερο ψέμα είναι ότι δείχνουν συνοχή εκεί όπου δεν υπάρχει. Από την άλλη, η ανάγκη μας για αυτά τα ψέματα μας κυριεύει τόσο, που είναι εντελώς μάταιο να τις παλέψουμε και να φτιάξουμε μια αλληλουχία εικόνων χωρίς ιστορία - χωρίς το ψέμα μιας ιστορίας. Οι ιστορίες είναι αδύνατες, αλλά είναι αδύνατο να ζήσουμε χωρίς αυτές. (Wenders, 1988)

Παρ' όλα αυτά, κρίθηκε απαραίτητο να πλαισιωθεί η συγκριτική ανάλυση από τις απόψεις του ίδιου του σκηνοθέτη, εφόσον αυτές είναι διαθέσιμες προς μελέτη, για να καταστεί η προσέγγιση όσο το δυνατόν πιο ολοκληρωμένη. Μπορεί να μην έχει σαφείς απαντήσεις να δώσει, αλλά σκοπός είναι να διερευνηθεί πώς αντανακλώνται όλα τα παραπάνω στο έργο του, δηλαδή στις ταινίες, οι οποίες έχουν τον λόγο από εδώ και στο εξής.

## Κεφάλαιο δεύτερο: Συγκριτική ανάλυση

### Η Αγωνία του Τερματοφύλακα πριν από το Πέναλτι (1972)

*Η Αγωνία του Τερματοφύλακα πριν από το Πέναλτι* του Peter Handke εκδόθηκε το 1970 κι αποτελεί το πορτρέτο του πρωταγωνιστή, Γιώσεφ Μπλοχ, ενός πρώην τερματοφύλακα που διαπράττει έναν φόνο κι έπειτα αρχίζει να περιπλανιέται σε μια επαρχιακή πόλη στα σύνορα Αυστρίας και Γερμανίας, σε μία καταδίωξη χωρίς διώκτες, σε μία πορεία χωρίς προορισμό. Ο Wenders, ο οποίος ήταν φίλος με τον Handke, κι είχε ήδη συνεργαστεί μαζί του το 1969 (*Three American LPs*) διάβασε το έργο πριν από την επίσημη έκδοσή του και επεσήμανε στον συγγραφέα πως η ανάγνωσή του, τού έδωσε την εντύπωση μιας ταινίας (Wenders, 1988, σ. 91). Εντύπωση την οποία συμμερίζεται και ο μεταφραστής του έργου στα ελληνικά, Αλέξανδρος Ίσαρης:

[...] ο συγγραφέας παρακολουθεί λεπτό προς λεπτό με καθαρά κινηματογραφικούς τρόπους. Ο Handke χρησιμοποιεί πολύ συχνά στοιχεία δανεισμένα από τον κινηματογράφο για να πει μια ιστορία. Η *Αγωνία του Τερματοφύλακα* είναι ένα άψογο σενάριο, όπου λείπουν, αν και δηλώνονται έμμεσα, οι οδηγίες για τον σκηνοθέτη. (Ίσαρης, 2017, σσ. 11-12)

Ο Handke ώθησε τον Wenders στη δημιουργία της ταινίας, η οποία αποτελεί την πρώτη μεγάλου μήκους συνεργασία των δύο καλλιτεχνών, που στη συνέχεια διαδέχτηκαν άλλες (*Η Λάθος Κίνηση* το 1975, *Τα Φτερά του Έρωτα* το 1987, *The Beautiful Days of Aranjuez* το 2016).

Αυτό που κίνησε το ενδιαφέρον του Wenders δεν ήταν τόσο το προσωπικό αποτύπωμα του συγγραφέα στο έργο, όσο η γραφή του: οι περιγραφές των αντικειμένων και η μετάβαση από τη μία πρόταση στην άλλη. «Ξαφνικά ένιωθες εντελώς μαγνητισμένος, επειδή κάθε πρόταση ήταν τόσο καλή από μόνη της, η αλληλουχία των προτάσεων ξαφνικά έμοιαζε να σε μαγνητίζει πολύ περισσότερο από τη δράση και, κυρίως, από το ερώτημα τι θα γίνει μετά.» (Wenders, 1988, σ. 6) γράφει ο σκηνοθέτης, αποκαλύπτοντας πως δεν είναι η δράση αυτή που τον συγκίνησε, αλλά αυτή η αίσθηση της συνέχειας, η αλληλουχία της μιας φράσης μετά την άλλη.

Πράγματι, η αλληλουχία των λέξεων και κατά συνέπεια των προτάσεων είναι τέτοια, που πολλές φορές η ανάγνωση του κειμένου φέρνει σχεδόν αυτόματα στον νου

εικόνες. Η συχνή χρήση ρημάτων σε συνδυασμό με την απουσία συνδετικών λέξεων κάνει τον λόγο ιδιαίτερα περιγραφικό και αναπαραστατικό, όπως θα περίμενε κανείς να είναι ένα σενάριο (βλ. αποσπάσματα). Έτσι ο Wenders, χωρίς καμία εμπειρία στη συγγραφή σεναρίου, όπως παραδέχεται, απλώς πήρε το βιβλίο και το χώρισε σε σκηνές.

Παρ' όλα αυτά, η μεταφορά δεν ήταν τόσο εύκολη για τον -άπειρο ακόμα- σκηνοθέτη, ο οποίος δυσκολεύτηκε πολύ να συμφιλιωθεί με την έννοια του κατ και τη σκέψη πως μεγάλα χρονικά διαστήματα από την καθημερινότητα του πρωταγωνιστή δεν απεικονίζονται. Ιδανικά θα προτιμούσε να δείξει και τον χρόνο ενδιάμεσα σε δύο σκηνές δράσης, αλλά αυτό θα ήταν χρονοβόρο και ασύμφορο. Η επιλογή του τι θα δείξει τελικά και τι όχι, ήταν για εκείνον ό,τι πιο δύσκολο (Wenders, 1988, σ. 5).

Παρατίθενται δύο αποσπάσματα του βιβλίου, στα οποία διαφαίνεται ο κινηματογραφικός χαρακτήρας του έργου, όπως τον αντιλήφθηκαν σκηνοθέτης και μεταφραστής:

Η ταβερνιάρισα τοποθέτησε το σταχτοδοχείο ανάμεσα σ' εκείνη και τον Μπλοχ. Εκείνος έβαλε στην άκρη το μπουκάλι, ενώ εκείνη έβαλε μπροστά της τα σπίρτα και δίπλα στα σπίρτα το ποτήρι της. Τέλος, ο Μπλοχ τοποθέτησε σπρώχνοντας το μπουκάλι και το ποτήρι δεξιά από τα δικά της. Η Χέρτα γέλασε. (Handke, 2017, σ. 63)

Όταν εκείνη άναψε ένα κερί στο τραπέζι, ο Μπλοχ το είδε να στάζει σε ένα πιάτο, επειδή το κρατούσε λοξά. Της είπε να προσέχει, γιατί το κερί έσταζε πάνω στο καθαρό πιάτο. Όμως εκείνη είχε στερεώσει ήδη το κερί πάνω στη λιωμένη μάζα πιέζοντάς το. (Handke, 2017, σ. 137)

Οι δύο παραπάνω παράγραφοι είναι πραγματικά λες κι έχουν ξεπηδήσει μέσα από ένα σενάριο και διατηρήθηκαν ως δύο αυτούσιες σκηνές στη μεταφορά τους στη μεγάλη οθόνη. Ο συγγραφέας καταγράφει τις δύο σκηνές σαν να έχουν ήδη διαδραματιστεί μπροστά του στο παρελθόν και σαν να καλείται να τις περιγράψει ως εξωτερικός παρατηρητής, χωρίς πλεονασμούς και με τρομερή ακρίβεια. «Αυτή η ακρίβεια μου έδωσε την ιδέα να κάνω μια ταινία, και να την κάνω με παρόμοιο τρόπο, χρησιμοποιώντας τις εικόνες σε αλληλουχία όπως χρησιμοποιεί ο Handke τις προτάσεις του, εικόνες με την ίδια ειλικρίνεια και ακρίβεια» (Wenders, 1988, σ. 6) κι όντως ο *Τερματοφύλακας* αποτελείται σε πολλά σημεία από κάδρα (εικόνες) βαλμένα το ένα μετά το άλλο σαν πίνακες ζωγραφικής.

Παρά την ειλικρίνεια και την ακρίβεια που χαρακτηρίζει τόσο το κείμενο -όσο και την ταινία- και την προσπάθεια των δύο δημιουργών να φτιάξουν δύο έργα με απώτερο σκοπό την πιστή αναπαράσταση της πραγματικότητας, το αστυνομικό στοιχείο στην πλοκή περιπλέκει τα πράγματα. Ο Wenders υποστηρίζει πως δεν υπάρχει κανένα μυστήριο ούτε κανένα αίνιγμα στην ταινία, κάτι που το κοινό δυσκολεύεται να καταλάβει. «[...] στ' αλήθεια δεν υπάρχει τίποτα παραπάνω από ό,τι βλέπετε στην οθόνη μπροστά σας· ο Μπλοχ είναι αυτό που ο Μπλοχ κάνει και τίποτα παραπάνω» (Wenders, 1988, σ. 6). Ο ίδιος θεωρεί πως ίσως οι άνθρωποι να βρίσκουν την ταινία ακατανόητη, επειδή είναι πολύ απλή και νιώθουν πως πρέπει να ψάξουν για κάτι πέρα από αυτό που βλέπουν. Πράγματι, ο *Τερματοφύλακας* δεν είναι ένα αστυνομικό μυθιστόρημα (Ραφαηλίδης, 1985), αλλά ακριβώς το αντίθετο: στην αρχή διαπράττεται ένα έγκλημα χωρίς να υπάρχει κίνητρο και στη συνέχεια ο θύτης τρέπεται σε φυγή, χωρίς να έχει ουσιαστικά διώκτες. Σίγουρα τα στοιχεία που είναι εμπνευσμένα από τα αστυνομικά μυθιστορήματα προκαλούν σύγχυση στους θεατές, αλλά αυτό δεν σημαίνει πως πρόκειται για ένα «απλό» έργο, κι αυτό γιατί η πρωτογενής πηγή του είναι κάτι πολύ πιο περίπλοκο.

Ο Handke στην πραγματικότητα χρησιμοποιεί τόσο τον πρωταγωνιστή, όσο και το ίδιο το έγκλημα ως μέσο για να μιλήσει για κάτι πολύ πιο βαθύ. Στο κείμενό του αποτυπώνεται η απέχθεια του ατόμου απέναντι στα αντικείμενα που γεμίζουν ασφυκτικά τα δωμάτια των ξενοδοχείων και που δεν αξίζουν παρά μόνο όταν κοστολογούνται, ως γνήσια καπιταλιστικά προϊόντα («“Με αντικείμενα χωρίς εμπορική αξία δεν έχει καμία σχέση”, απάντησε ο εφοριακός.» (Handke, 2017, σ. 85)), καθώς και η απέχθεια προς τα σύνορα που, όντας ναρκοθετημένα, εμποδίζουν τη φυγή και τη λύτρωση τόσο από το αποπνικτικό άστυ, όσο και από τη ξεπεσμένη μικροαστική επαρχία.

Οι Kolker και Beicken (1993) εύστοχα διατυπώνουν πως οι συνεργασίες του Wenders με τον Handke «διαφέρουν στη χρήση της λεκτικής έκφρασης, όπως ίσως θα ανέμενε κανείς από έναν μυθιστοριογράφο συνεργάτη, αλλά διαφέρουν επίσης στην ένταση κειμένου και θέματος καθώς και σε μια αίσθηση αποστολής [...] είναι πιο ενδοσκοπικές, λιγότερο ρευστές, λιγότερο γενναιόδωρες και προς τους χαρακτήρες τους και προς τον θεατή» (σ.53). Ο πρωταγωνιστής μπορεί να είναι δολοφόνος και τερματοφύλακας, αλλά δεν τον καθορίζει καμία από αυτές τις δύο ιδιότητες καθώς «στη

φιλμική πραγματικότητα, είναι ένας «πρώην» τερματοφύλακας, όπως είναι κι ένας «πρώην» δολοφόνος, αφού διέπραξε τη δολοφονία στα δέκα πρώτα λεπτά της αφήγησης κι από κει και μέχρι το τέλος ο θεατής ξεχνά τελείως πως έχει να κάνει με δολοφόνο [...]» (Ραφαηλίδης, 1985, σσ. 37-38). Η ευαισθησία με την οποία αντιμετωπίζει ο Wenders το σύνθετο λογοτεχνικό αφήγημα του Handke δεν θα μπορούσε να δημιουργήσει μια «απλή» ταινία, όσο κι αν διαφωνεί ο σκηνοθέτης.

**Οι χαρακτήρες: παρόντες κι απόντες.** Είναι σαφές πως ο *Τερματοφύλακας* είναι ένα μυθιστόρημα το οποίο δομείται ολόκληρο γύρω από τον πρωταγωνιστή και τις σκέψεις του. «Όλα ανεξαιρέτως τα πρόσωπα που έρχονται σε επαφή με τον κεντρικό ήρωα είναι ανώνυμα» επισημαίνει ο μεταφραστής του έργου στην ελληνική (Ισαρης, 2017, σ. 15). Κάθε φορά που ο Μπλοχ σκέφτεται κάποιον από τους χαρακτήρες που τον παισιώνουν κατά τη διάρκεια της σύντομης αφήγησης, αναφέρεται σε αυτούς με την ιδιότητά τους: ο εργοδηγός, ο θυρωρός, η ταμίας, ο γιος του γαιοκτήμονα, ο ξενοδόχος, η καμαριέρα κ.λπ. Δύο μόνο γυναικείες φιγούρες αναφέρονται κάποιες στιγμές με το όνομά τους, οι δύο γυναίκες με τις οποίες αποκτά την πιο στενή επαφή ο Μπλοχ: η ταβερνιάρισσα και η ταμίας.

Ενώ και η ταινία είναι εξίσου προσωποκεντρική με το βιβλίο, ο σκηνοθέτης προέβη σε ορισμένες αλλαγές σχετικά με το παρόν και το παρελθόν του ήρωα. Αρχικά, επέλεξε να αλλάξει την ιδιότητά του, καθώς και να αποσιωπήσει όλες τις πληροφορίες που αφορούν το παρελθόν του και που υπάρχουν μέσα στο βιβλίο. Για παράδειγμα, ο Μπλοχ του Handke είναι πρώην τερματοφύλακας (κι ας μη μαθαίνουμε ποτέ τι έγινε κι έφυγε από την ομάδα), ο οποίος στο παρόν δουλεύει ως μονταδόρος κι έχει μια πρώην γυναίκα κι ένα παιδί. Μάλιστα, το πρώτο γεγονός που σηματοδοτεί την εκκίνηση της ιστορίας είναι η απόλυσή του: «Όταν ο μονταδόρος Γιόζεφ Μπλοχ, άλλοτε γνωστός τερματοφύλακας, πήγε το πρωί στη δουλειά, του ανακοίνωσαν ότι είχε απολυθεί.» (Handke, 2017, σ. 29). Η απόλυση αυτή τον ωθεί στη φυγή κι ευθύνεται, παράλληλα, για την οικονομική στενότητα που τον συνοδεύει σε όλο το μυθιστόρημα.

Ο Μπλοχ του Wenders είναι νυν τερματοφύλακας, ενώ δεν γίνεται καμία νύξη στην ταινία για σύζυγο ή παιδί. Η περιπλάνησή του ξεκινά δίχως κάποια συγκεκριμένη αιτία· στην αρχή της ταινίας βλέπουμε την αναπαράσταση ενός αγώνα ποδοσφαίρου και

τη σύγκρουση του τερματοφύλακα με τον διαιτητή που δεν σφύριξε ένα οφσάιντ που κατέληξε σε γκολ. Μετά από αυτό ξεκινά η περιπλάνησή του, η οποία γίνεται συχνά επικίνδυνη και απερίσκεπτη: μπλέκεται σε καυγάδες, ψάχνει εφήμερες ερωτικές συντρόφους· γενικά διατηρεί ένα προφίλ του δεν συνάδει με κάποιον -έστω πρώην-οικογενειάρχη και πατέρα ενός παιδιού.

Παράλληλα, δεν αποτυπώνεται στο κινηματογραφικό έργο ούτε η οικονομική δυσπραγία του πρωταγωνιστή, η οποία το μυθιστόρημα είναι εμφανής. Στο βιβλίο ο Μπλοχ μετά την απόλυσή του αποφασίζει να επιστρέψει ένα ραδιόφωνο που αγόρασε πρόσφατα (σ.48), και να πουλήσει δύο απομιμήσεις κυπέλων που είχε κερδίσει η ομάδα του σε αγώνα πρωταθλήματος, ένα μπρελόκ και δύο επίχρυσα παπούτσια ποδοσφαίρου (σ.49). Στη συνέχεια, σε έναν περίπατο στην επαρχιακή πόλη κάθεται και μετράει τα λεφτά του (σ.72), και, λίγες μέρες μετά «Δεν ήθελε να φάει στο εστιατόριο, γιατί του είχαν μείνει πολύ λίγα χρήματα» (σ.114). Φτάνει στο έσχατο σημείο όταν ζητάει από την πρώην γυναίκα του να του στείλει χρήματα κι εκείνη του κλείνει το τηλέφωνο:

Σήκωσε το ακουστικό και αφού ονόμασε την πρώην γυναίκα του με το μικρό της όνομα, σίγουρος πως απευθυνόταν σ' εκείνη, της ζήτησε να του στείλει μερικά χρήματα στο ποστ ρεστάντ της περιοχής. Ακολούθησε μια μυστηριώδης σιωπή. Ο Μπλοχ άκουγε έναν χαμηλόφωνο διάλογο από όπου δεν έβγαζε λέξη. «Πού βρίσκεσαι;» ρώτησε μετά η γυναίκα. Την έχω άσχημα και δεν υπάρχει σάλιο, είπε εκείνος γελώντας, λες και είπε κάτι αστείο. Η γυναίκα δεν απάντησε. Ο Μπλοχ άκουσε πάλι εκείνους τους ψιθύρους. Είναι πολύ δύσκολο, την άκουσε να λέει ξαφνικά. Γιατί; είπε ο Μπλόχ. Δεν μιλούσα σ' εσένα, είπε η γυναίκα. «Πού να στείλω τα χρήματα;» Εκείνος της είπε να του δώσει ένα χέρι για να σταθεί στα πόδια του. Η γυναίκα σώπασε κι ύστερα από λίγο κατέβασε το ακουστικό. (Handke, 2017, σσ. 122-123)

Όσον αφορά τους χαρακτήρες που απουσιάζουν, είναι δύο γυναικείοι. Όπως προαναφέρθηκε, ο Μπλοχ στο μυθιστόρημα έχει μια πρώην σύζυγο, με την οποία επικοινωνεί μόνο τηλεφωνικά. Μπορεί ο ρόλος της να μην είναι ενεργός (αν και συμβάλλει στην απεικόνιση της κακής οικονομικής κατάστασης του ήρωα), αλλά οι συνυποδηλώσεις που φέρει (το ότι ο Μπλοχ κάποτε ήταν παντρεμένος κι είχε οικογένεια, ενώ τώρα περιφέρεται μόνος του) είναι σημαντικές. Παράλληλα, στο μυθιστόρημα ο Μπλοχ καταφέρνει να επικοινωνήσει με μια παλιά του φίλη, την οποία και συναντά σε

ένα εστιατόριο: «Όταν τελικά κάποια γυναίκα που γνώριζε από παλιά σήκωσε το ακουστικό, αναγκάστηκε να μιλήσει αρκετή ώρα ώσπου να καταλάβει ποιος ήταν.» (Handke, 2017, σ. 34). Η σκηνή αυτή έχει εξαλειφθεί πλήρως από την ταινία, όπως και κάθε άλλη πληροφορία σχετικά με το παρελθόν του Μπλοχ.

[...] στον *Τερματοφύλακα* εξετάζει μια αποξένωση που δεν παραδίνεται σε καμία κίνηση ή παρουσία. Υπάρχει μια ψυχρότητα και μια απόσταση -του ήρωα από το περιβάλλον και του θεατή από τη σκηνοθεσία- που δεν χαρακτηρίζει τις προηγούμενες ή τις επόμενες ταινίες. Κανένα ενθουσιασμό δεν εμπνέει ο ήρωας και καμία συμπόνια δεν απαιτείται από το θέμα (Kolker & Beicken, 1997, σ. 90).

Πράγματι, αν και αμφότεροι οι τερματοφύλακες παρουσιάζονται ως δύο αποξενωμένες κι απόμακρες προσωπικότητες, καθώς ο ρόλος τους είναι συμβολικός, ο τερματοφύλακας του Wenders είναι ακόμη πιο αποστασιοποιημένος. Σε μεγάλο βαθμό αυτό οφείλεται στις δυσκολίες που αντιμετώπισε ο σκηνοθέτης στη μεταφορά όλων των εσωτερικών σκέψεων του πρωταγωνιστή στη μεγάλη οθόνη.

**Εσωτερικές σκέψεις.** Η *Αγωνία του Τερματοφύλακα πριν από το Πέναλι* είναι κατεξοχήν ένα βιβλίο που βασίζεται στις σκέψεις του πρωταγωνιστή του, τις οποίες ο συγγραφέας καταγράφει λεπτό προς λεπτό με τρομερή επιμέλεια και πολλές λεπτομέρειες. Ο Μπλοχ βρίσκεται στο κέντρο της αφήγησης και γύρω του τοποθετούνται με μαεστρία ρήματα που αποκαλύπτουν στον αναγνώστη τον εσωτερικό του κόσμο: «Ο Μπλοχ νόμισε [...]», «Ο Μπλοχ σκέφτηκε [...]», «[...] σκέφτηκε ο Μπλοχ.» είναι λίγες μόνο από τις εκφράσεις που επαναλαμβάνονται ξανά και ξανά μέσα στο κείμενο και που συνοδεύονται από όλους εκείνους τους περίπλοκους προβληματισμούς του ήρωα. Πώς, όμως, να απεικονίσει ο σκηνοθέτης όλες εκείνες τις ενδόμυχες σκέψεις του πρωταγωνιστή χωρίς λέξεις, παρά μόνο με τη χρήση της εικόνας;

«Ένας κινηματογραφιστής είναι σε θέση να δείξει στο κοινό χαρακτήρες που σκέφτονται, αισθάνονται και μιλούν, αλλά αδυνατεί να παρουσιάσει τις σκέψεις τους ή τα προσωπικά τους αισθήματα.» (Bluestone, 1957, σσ. 45-64). Στην πραγματικότητα η πλοκή μιας ταινίας δύναται να εισχωρήσει στο νου του χαρακτήρα, είτε μέσω μιας εσωτερικής φωνής που να εξιστορεί τις σκέψεις του, ή με την οπτικοποίηση των «εσώτερων εικόνων» του που εκφράζουν τη μνήμη, τη φαντασία, όνειρα ή παραισθήσεις, μέσω της λεγόμενης *νοητικής υποκειμενικότητας* (Brodwell & Thompson, 2011, σ. 132).

Στον *Τερματοφύλακα*, ο Wenders χρησιμοποιεί υποκειμενικά και ψευδο-υποκειμενικά πλάνα, αλλάζοντας την εστίαση από εξωτερική (του σκηνοθέτη) σε εσωτερική (του ήρωα), για να μπορέσει να δείξει στους θεατές την οπτική γωνία -κι εν μέρει την ψυχосύνθεση- του Μπλοχ. Με την υποκειμενική λήψη, «η κάμερα αντικαθιστά τα μάτια του χαρακτήρα και ο θεατής βλέπει μόνο ό,τι βλέπει ο ήρωας» (Κακλαμανίδου, 2006, σ. 53). Στην πραγματικότητα, πρώτα η κάμερα εστιάζει σε ένα κοντινό πλάνο του ηθοποιού με έμφαση στο πρόσωπο ή τα μάτια του, ακολουθεί κατ, και στη συνέχεια ένα πλάνο που τραβήχτηκε από τη μεριά του και δεν περιέχει τον ίδιο (Arijon, 1990, σ. 331). Παρακάτω παρατίθενται μερικά από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα υποκειμενικών πλάνων σε σύγκριση με τα αποσπάσματα του βιβλίου όπου αντιστοιχούν.

Ένα από τα πρώτα υποκειμενικά πλάνα, το οποίο είναι κομβικής σημασίας για την πλοκή του έργου, εντοπίζεται στο πρώτο μισάωρο της ταινίας, λίγο πριν τον φόνο. Μετά από ένα κοντινό πλάνο (πλαν πρεμιέ), στο οποίο βλέπουμε τον Μπλοχ από το στέρνο και πάνω να κοιτάζει (Εικόνα 1), έχουμε κατ κι ακολουθεί υποκειμενικό πλάνο του Μπλοχ, στο οποίο βλέπουμε τα αντικείμενα που βρίσκονται πάνω στο τραπέζι, όπως τα βλέπει εκείνος (Εικόνα 2).



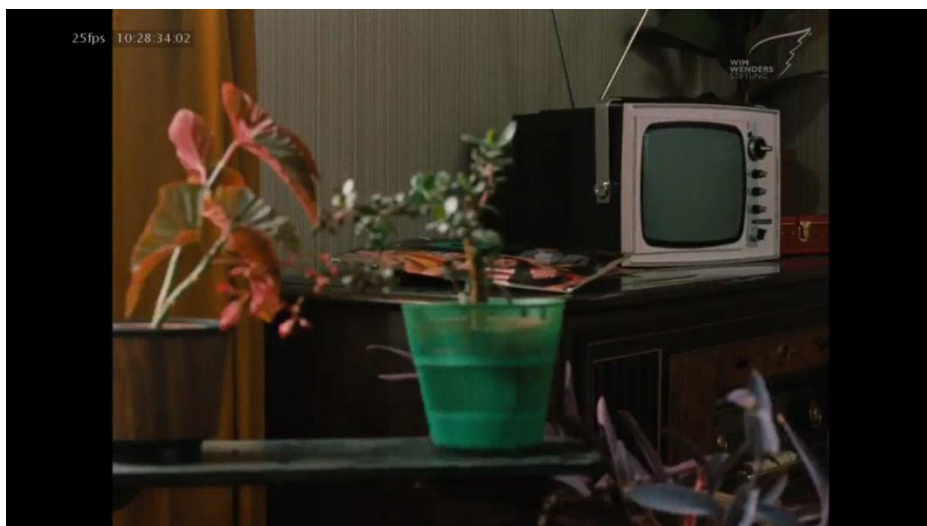
*Εικόνα 1 Η Αγωνία του Τερματοφύλακα πριν από το Πέναλτι - Κοντινό Πλάνο Μπλοχ*





*Εικόνα 2 Η Αγωνία του Τερματοφύλακα πριν από το Πέναλτι - Υποκειμενικό Πλάνο Μπλοχ*

Αλλά και μετά τον φόνο, αφού έχει συνέλθει και βρίσκεται στο πάτωμα, μπροστά από το κρεβάτι της ταμιά, υπάρχει ένα δεύτερο υποκειμενικό πλάνο, στο οποίο κοιτάζει τα αντικείμενα πάνω στο τραπέζι (Εικόνα 3). Με τα πλάνα αυτά ο σκηνοθέτης δίνει αρχικά έμφαση στο βλέμμα του Μπλοχ, το οποίο εστιάζει κάπου στον χώρο με μεγάλη προσοχή, κι έπειτα μας δείχνει τι είναι αυτό που έχει τραβήξει την προσοχή του. Για λίγα δευτερόλεπτα παύει ο θεατής να είναι εξωτερικός παρατηρητής της ιστορίας και μπαίνει στη θέση του ήρωα, βλέπει μέσα από τα μάτια του κι είναι σαν να ανοίγει ένα μικρό παράθυρο στην σκέψη του.



*Εικόνα 3 Η Αγωνία του Τερματοφύλακα πριν από το Πέναλτι - Υποκειμενικό Πλάνο Μπλοχ*

Στα αντίστοιχα στιγμιότυπα στο μυθιστόρημα γίνεται σαφής η ενόχληση που νιώθει ο ήρωας κι η τρομερή δυσφορία που αρχίζει να αισθάνεται λίγο πριν από τον φόνο. Η ενόχληση αυτή ξεκινάει από τα αντικείμενα (πρώτο απόσπασμα) και σταδιακά αρχίζει να κλιμακώνεται με τη συμπεριφορά της ταμιά, η οποία αρχικά προκαλεί εκνευρισμό στον Μπλοχ όταν του συστήνεται (δεύτερο απόσπασμα), και στη συνέχεια φτάνει στο έσχατο σημείο όταν εκείνη οικειοποιείται τις αφηγήσεις του Μπλοχ και μιλάει για άγνωστα άτομα ή καταστάσεις, σαν να τις γνωρίζει (τρίτο απόσπασμα):

Άνοιξε τα μάτια και κοίταξε για λίγο στη γωνία όπου βρισκόταν η ηλεκτρική κουζίνα: συγκράτησε το τσαγιερό, καθώς και τα ξεραμένα λουλούδια που κρέμονταν από το νεροχύτη. [...]

Ο Μπλοχ ήταν ανήσυχος. Από τη μια εκείνο το ενοχλητικό περιβάλλον που έβλεπε όταν είχε τα μάτια ανοιχτά, από την άλλη οι ακόμα πιο ενοχλητικές λέξεις για τα πράγματα που υπήρχαν μέσα σε αυτό όταν τα έκλεινε. «Μήπως φταίει το ότι πλάγιασα μαζί της;» αναρωτήθηκε. (Handke, 2017, σ. 44)

Η κοπέλα δεν πρόσεξε τίποτα απ' όλα αυτά. «Με λένε Γκέρτα!» είπε. Ο Μπλοχ όμως δεν ήθελε να μάθει τ' όνομά της. (Handke, 2017, σ. 45)

Ύστερα από λίγο, ο Μπλοχ πρόσεξε πως εκείνη μιλούσε για πράγματα που μόλις της είχε αφηγηθεί, σαν να ήταν δικά της, ενώ αυτός αντίθετα, όταν ανέφερε κάτι που σχετιζόταν με δικές της αφηγήσεις, το ανέφερε με μεγάλη προσοχή ή, όταν το διατύπωνε με δικά του λόγια, πρόσθετε ένα ψυχρό και αποστασιοποιητικό «αυτός» ή «αυτή», σαν να φοβόταν να θεωρήσει οικείο ό,τι αφορούσε τη ζωή της. (Handke, 2017, σ. 45)

Η ενόχληση που αισθάνεται ο πρωταγωνιστής είναι έντονη από την αρχή της ιστορίας και κλιμακώνεται σταδιακά μέχρι το τέλος της. Μάλιστα παρατηρείται ένα σχήμα κύκλου, καθώς η ενόχληση ξεκινά από τα αντικείμενα που είναι τοποθετημένα στον χώρο, κλιμακώνεται μετά από την επαφή με τους ανθρώπους και καταλήγει να εκτονώνεται ξανά πάνω στα αντικείμενα. Ο σκηνοθέτης φρόντισε να αποτυπώσει την ενόχληση αυτή ακολουθώντας το ίδιο σχήμα κύκλου: υποκειμενικό πλάνο στα αντικείμενα - διάλογος με την ταμιά και κορύφωση της έντασης - υποκειμενικό πλάνο στα αντικείμενα.

Η απεικόνιση των αντικειμένων δεν περιορίζεται μόνο σε αυτά που βρίσκονται στο σπίτι της ταμιά, αλλά επεκτείνεται και στα αντικείμενα που βρίσκονται στο δωμάτιο του ξενοδοχείου όπου διαμένει. Το ίδιο σχήμα κύκλου εντοπίζεται και σε αυτή την περίπτωση: ο Μπλοχ παρατηρεί τα αντικείμενα με την κάμερα να κάνει ένα τράβελινγκ

ακολουθώντας τον στο δωμάτιο, στη συνέχεια εκφράζει στην καμαριέρα τις σκέψεις του (ότι δηλαδή θεωρεί τα δωμάτια υπερφορτωμένα από αντικείμενα), κι ο σκηνοθέτης καταλήγει στο πιο έντονο υποκειμενικό πλάνο στα αντικείμενα, στο οποίο επιστρατεύει τη διάσημη τεχνική του Hitchcock από το *Vertigo* (1958), κατά την οποία η κάμερα πηγαίνει προς τα μπροστά ενώ ταυτόχρονα κάνει ζουμ προς τα πίσω, δημιουργώντας έτσι την αίσθηση του ιλίγγου, γεγονός που φυσικά δεν γίνεται σαφές από τη στατική εικόνα που παρατίθεται (απόσπασμα και Εικόνα 4).

Την άλλη μέρα στο δωμάτιό του στο πανδοχείο ξύπνησε λίγο πριν χαράξει. Όλα του φάνηκαν μεμιάς ανυπόφορα. Προσπάθησε να θυμηθεί αν ξύπνησε από το γεγονός πως τα έβρισκε όλα ανυπόφορα. Ήταν ξαπλωμένος σ' ένα στρώμα που βούλιαζε' οι ντουλάπες και οι σιφονιέρες βρίσκονταν μακριά του, στην άλλη άκρη του τοίχου, και το ταβάνι από πάνω του ήταν ανυπόφορα ψηλό. (Handke, 2017, σ. 82)



*Εικόνα 4 Η Αγωνία του Τερματοφύλακα πριν από το Πέναλτι - Υποκειμενικό Πλάνο Μπλοχ - Χίτσκοκ*

Μέσα από τον συνδυασμό όλων των παραπάνω (χρήση υποκειμενικών πλάνων, επιστράτευση της τεχνικής του Χίτσκοκ, σχήμα κύκλου), ο σκηνοθέτης προσπαθεί να περάσει στον θεατή τη δυσφορία που αισθάνεται ο Μπλοχ από τα αντικείμενα που τον περιβάλλουν. Η τεχνική του είναι αναμφίβολα εξαιρετικά ευρηματική, ειδικά λαμβάνοντας υπ' όψιν την σκηνοθετική του απειρία.

Πέραν των υποκειμενικών πλάνων, ο Wenders χρησιμοποιεί και ψευδο-υποκειμενικά πλάνα στο έργο του. Πρόκειται για πλάνα στα οποία ο θεατής βλέπει σχεδόν μέσα από τα μάτια του ηθοποιού, καθώς η κάμερα βρίσκεται από πίσω του μεν, αλλά φαίνεται το πίσω μέρος του κεφαλιού του δε, επομένως το βλέμμα του θεατή δεν ταυτίζεται με εκείνο του ήρωα. Καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας υπάρχουν διάφορα ψευδο-υποκειμενικά πλάνα, τα οποία προσδίδουν κι αυτά στον θεατή την αίσθηση πως βρίσκεται στη θέση του πρωταγωνιστή και τον φέρνουν -έστω και λίγο- πιο κοντά του (Εικόνα 5).



*Εικόνα 5 Η Αγονία του Τερματοφύλακα πριν από το Πέναλι -  
Ψευδο-υποκειμενικό Πλάνο Μπλοχ*

**Η αυτοαναφορικότητα ως προς την τέχνη του κινηματογράφου.** Ως η πρώτη ολοκληρωμένη μεγάλου μήκους δουλειά του Wenders η οποία, μάλιστα, αποπνέει τον αέρα αστυνομικής ταινίας/ταινίας μυστηρίου (αν και δεν ακολουθεί τις κλασικές επιταγές του είδους), είναι πολύ χαρακτηριστικές οι χιτσκοκικές καταβολές της. Η χρήση της κινηματογραφικής τεχνικής που προαναφέρθηκε είναι το πρώτο παράδειγμα, ενώ ο ίδιος ο Wenders έχει δηλώσει πως η γυναίκα που ταξιδεύει μαζί με τον Μπλοχ στο λεωφορείο είναι εμπνευσμένη από το *The Lady Vanishes* (1938) του Hitchcock (Wenders, 1988, σσ. 92-93) (Εικόνα 6).



*Εικόνα 6 Η Αγωνία του Τερματοφύλακα πριν από το Πέναλτι - Σκηνή στο λεωφορείο*

Ένα ακόμα παράδειγμα όπου ο σκηνοθέτης μας παραπέμπει με σαφήνεια στις κλασικές ταινίες μυστηρίου αφορά δύο γεγονότα πριν και μετά τον φόνο. Πιο συγκεκριμένα, προτού δολοφονήσει ο Μπλοχ την ταμιά, οι δυο τους συζητάνε για διάφορα θέματα, καθισμένοι στο τραπέζι της κουζίνας. Με αφορμή τα αεροπλάνα που ακούγονται, η ταμίας ρωτάει τον Μπλοχ αν έχει ταξιδέψει πολύ κι εκείνος της απαντά πως πέρσι με την ομάδα του έκαναν τον γύρο των ΗΠΑ, βγάζει μερικά αμερικανικά νόμισμα και τα ακουμπάει πάνω στο τραπέζι, κίνηση κομβικής σημασίας για το κομμάτι της πλοκής της ταινίας που εστιάζει στο μυστήριο.

Στη συνέχεια, μετά τη σκηνή του φόνου, ο Μπλοχ σηκώνεται από το πάτωμα κι αρχίζει να σκουπίζει με ένα πανί ό,τι άγγιξε κατά τη διάρκεια της παραμονής του στο δωμάτιο της ταμιά. Το πλάνο στο οποίο σκουπίζει τα αντικείμενα που βρίσκονται πάνω στο τραπέζι (το σερβίτσιο του τσαγιού, το κουτάλι του και τη ζαχαριέρα), είναι ένα πολύ κοντινό μονοπλάνο που εστιάζει στα αντικείμενα και στο χέρι του πρωταγωνιστή. Με το πλάνο αυτό ο σκηνοθέτης μας δείχνει ένα νόμισμα μισοκρυμμένο κάτω από την εφημερίδα, που ο Μπλοχ δεν βλέπει και τελικά δεν παίρνει μαζί του (Εικόνα 7). Το νόμισμα αυτό αποδεικνύεται καθοριστικής σημασίας, καθώς είναι ένα από τα βασικά στοιχεία που έχει η αστυνομία για την ταυτοποίησή του.



*Εικόνα 7 Η Αγωνία του Τερματοφύλακα πριν από το Πέναλτι - Κοντινό Μονοπλάνο*

Αφού έχει φύγει ο πρωταγωνιστής από το σπίτι της ταμιά, παίρνει το λεωφορείο κατευθυνόμενος προς την επαρχία. Μέσα στο λεωφορείο πέφτουν από την τσέπη του κι άλλα αμερικανικά νομίσματα, τα οποία βρίσκει η -εμπνευσμένη από τον Χίτσκοκ- συνταξιδιώτισσα και του τα επιστρέφει. Αυτή η κυρία πρόκειται να καταθέσει αργότερα στην αστυνομία κατά του Μπλοχ και να βοηθήσει στο να δημοσιευτεί ένα σκίτσο του στις εφημερίδες, γεγονός που προσδίδει αστυνομικό ύφος στην ταινία, το οποίο απουσιάζει πιο έντονα από το βιβλίο.

Στο πρωτότυπο κείμενο ο Handke έχει διατηρήσει τη σκηνή μέσα στο λεωφορείο, αλλά δεν κάνει καμία νύξη για τυχόν νομίσματα που μπορεί να ξέχασε ο Μπλοχ στο σπίτι της ταμιά. Φροντίζει εκ των υστέρων απλώς να αναφέρει πως «παρόμοια νομίσματα είχαν βρεθεί δίπλα στη νεκρή ταμιά» (Handke, 2017, σ. 150), δένοντας έτσι με μαεστρία την πλοκή. Ο Wenders επέλεξε να προσθέσει το μονοπλάνο που περιγράφηκε παραπάνω, ως ωδή στις ταινίες μυστηρίου, στις οποίες πολύ συχνά οι σκηνοθέτες εστιάζουν σε κάποιο αντικείμενο στην αρχή -σχετικά- του έργου, ώστε να επιστήσουν την προσοχή του θεατή για τον ρόλο που θα παίξει αργότερα, «κλείνοντάς του το μάτι».

Υπάρχουν τρεις ακόμη μικρές πινελιές που πρόσθεσε ο Wenders, για να τιμήσει τόσο τον κλασικό κινηματογράφο αλλά και τις ιστορίες μυστηρίου γενικότερα. Αρχικά, όταν ο Μπλοχ πηγαίνει για δεύτερη φορά στο σινεμά όπου εργάζεται η ταμίας, ένας εργατής αλλάζει την ταμπέλα: «Τη στιγμή που έφτασε στον κινηματογράφο, έσβησαν τα φώτα της βιτρίνας κι ένας άνθρωπος που ήταν ανεβασμένος σε μια σκάλα άλλαξε τα γράμματα για την επόμενη ταινία. Στάθηκε εκεί μέχρι που διάβασε ολόκληρο τον τίτλο της άλλης ταινίας» (Handke, 2017, σ. 31). Η νέα ταινία που θα προβληθεί στον κινηματογράφο είναι το *Red Line 7000*, του Howard Hawks, ενός από τους θρύλους σκηνοθέτες του αμερικανικού κινηματογράφου, από τους ελάχιστους που δημιούργησαν αριστουργηματικές ταινίες και στα τρία κυρίαρχα είδη (μελόδραμα, γουέστερν, φιλμ νουάρ) (Εικόνα 8).



*Εικόνα 8 Η Αγωνία του Τερματοφύλακα πριν από το Πέναλτι - Πρόσωση του Κινηματογράφου (1)*

Στη συνέχεια, όταν επιστρέφει στο ξενοδοχείο, ρωτάει τον θυρωρό αν έχει κάποια εφημερίδα να του δώσει κι εκείνος του απαντάει «Θα μπορούσα να σου δώσω μια ιστορία μυστηρίου», με μία τάση αυτό-αναφορικότητας στην ιστορία που ήδη εκτυλίσσεται μπροστά στα μάτια των θεατών. Τέλος, το βράδυ που ο Μπλοχ επισκέπτεται το σινεμά και ακολουθεί την ταμιά, η ταμπέλα έχει αλλάξει εκ νέου και

τώρα γράφει *Das Zittern Des Faelschers*, τίτλος που δεν ανήκει σε ταινία, αλλά σε βιβλίο, στο *The Tremor of Forgery* της Patricia Highsmith (Εικόνα 9). Πρόκειται για την Αμερικανίδα συγγραφέα ψυχολογικών θρίλερ, σε βιβλίο της οποίας βασίστηκε η δεύτερη ταινία που θα μελετηθεί στην παρούσα εργασία, *Ο Αμερικάνος Φίλος*.



Εικόνα 9 Η Αγωνία του Τερματοφύλακα πριν από το Πέναλτι - Πρόσωση του Κινηματογράφου (2)

Παράλληλα, δεν είναι τυχαίο το γεγονός πως επιλέχθηκαν από τον συγγραφέα και διατηρήθηκαν από τον σκηνοθέτη οι συχνές επισκέψεις του πρωταγωνιστή σε κινηματογραφικές αίθουσες. Καθ' όλη τη διάρκεια του έργου ο Μπλοχ βρίσκεται συνολικά έξι φορές μέσα ή μπροστά από μια κινηματογραφική αίθουσα. «Όταν βρίσκεται στον κινηματογράφο, ηρεμεί. Είναι μήπως η μόνη πραγματικότητα (αυτή της Τέχνης) που είναι σήμερα υποφερτή;» αναρωτιέται ο μεταφραστής του μυθιστορήματος στα ελληνικά, στην εισαγωγή του βιβλίου (Ισαρης, 2017, σ. 17). Πράγματι, ο ήρωας φαίνεται να αποζητά το σκοτάδι της κινηματογραφικής αίθουσας, παρά το παράδοξο πως στις ταινίες, σύμφωνα τουλάχιστον με τον ιδανικό κινηματογράφο κατά τον Wenders, αναπαριστάται η πραγματικότητα που ο ίδιος δεν μπορεί να αντέξει.



## Κίνηση και ήχοι

Αν και δεν αποτελεί ταινία δρόμου με την παραδοσιακή έννοια, ο τερματοφύλακας βιώνει τάσεις φυγής μετά από το έγκλημα που διέπραξε, παρά το γεγονός πως ουσιαστικά δεν τον κυνηγάει κάποιος. Μετακινείται μέσα στην πόλη, ύστερα φεύγει από το άστυ στην εξοχή, αλλά κι εκεί οι μέρες του κυλούν μέσα σ' ένα αέναο πέρα-δώθε με πολλές ενδιάμεσες στάσεις (το ξενοδοχείο, η ταβέρνα, το κομμωτήριο, το σχολείο, τα σύνορα). Η κίνηση είναι πανταχού παρούσα και πέρα από το ότι αποτυπώνει τις τάσεις φυγής του πρωταγωνιστή, δίνει στον σκηνοθέτη την εξαιρετική ευκαιρία να αξιοποιήσει το εξωκειμενικό μέσο της μουσικής, για να αφηγηθεί ολόκληρα κομμάτια της ιστορίας.

Για παράδειγμα, μετά τον φόνο και κατά τη διάρκεια της διαδρομής του Μπλοχ με το πούλμαν προς τη μικρή επαρχιακή πόλη, ο σκηνοθέτης επέλεξε να τραβήξει διάφορα μακρινά πλάνα με τα οποία καταγράφεται η πορεία του πούλμαν. Τα πλάνα αυτά συνοδεύει μια μουσική σύνθεση μυστηρίου, η οποία κρατά τον θεατή σε εγρήγορση: τι πρόκειται να ακολουθήσει μετά το έγκλημα;

Ένα άλλο χαρακτηριστικό παράδειγμα στο οποίο η μουσική αξιοποιείται λειτουργικά για να φανερώσει την ταραγμένη ψυχοσύνθεση του πρωταγωνιστή εντοπίζεται στο δεύτερο μισό της ταινίας. Ο Wenders επέλεξε να τραβήξει ορισμένα νυχτερινά πλάνα της επαρχιακής πόλης από πολύ ψηλά και να ρίξει από πάνω τους μία εξαιρετικά επιβλητική μουσική. Αυτή η σκηνή σε συνδυασμό με το επόμενο πλάνο (ο Μπλοχ στο κρεβάτι με τα μάτια ανοιχτά), εισάγει τον θεατή στις εφιαλτικές σκέψεις του πρωταγωνιστή, οι οποίες δεν τον αφήνουν να κοιμηθεί.

Δεν είναι μόνο η μουσική που λειτουργεί ως παράθυρο στον ψυχισμό του Μπλοχ, αλλά κι ο ήχος γενικότερα και, σε ορισμένες περιπτώσεις, το κείμενο έδινε την τέλεια ευκαιρία στον σκηνοθέτη. «Η ησυχία ήταν τόση που ακόμη και τα βήματά του τού φάνηκαν ανάρμοστα», γράφει ο Handke (Handke, 2017, σ. 59) κι ο Wenders σπεύδει να κινηματογραφήσει τη φράση αυτή με έναν ιδιαίτερα ευρηματικό τρόπο. Βάζει τον Μπλοχ να περπατά στην άσφαλτο με τα βήματά του να ακούγονται καθαρά, έπειτα τον δείχνει να τρέχει για λίγα δευτερόλεπτα, χωρίς κανέναν ουσιαστικό σκοπό, παρά μόνο ίσως για να ξεφύγει από τους ήχους που ο ίδιος προκαλεί, για να τα παρατήρει λίγο αργότερα και να συνεχίσει το περπάτημα (Εικόνα 11).



*Εικόνα 10 Η Αγονία του Τερματοφύλακα πριν από το Πέναλτι - Γενικό πλάνο Μπλοχ*

**Τα αντικείμενα.** Ο ρόλος που παίζουν τα αντικείμενα στην ιστορία του Handke είναι κομβικός καθώς απασχολούν τη σκέψη του Μπλοχ καθ' όλη τη διάρκεια της ιστορίας, μέχρι την κορύφωση που επέρχεται λίγο πριν από το τέλος. Η ύπαρξη των αντικειμένων του προκαλεί δυσφορία σε τέτοιο σημείο, που καταλήγει να αποσυνδέεται «από τα πράγματα που τον περιβάλλουν και τελικά από την ίδια τη γλώσσα την οποία έχει από κοινού με τον κόσμο». Στην ταινία, όμως, ο σκηνοθέτης το μόνο που κατάφερε είναι «να δημιουργήσει μόνο ένα είδος μάσκας ανάμεσα στον ήρωα και τον κόσμο του -που και οι δύο είναι αδρανείς, και οι δύο ανίκανοι να επιδράσουν ο ένας πάνω στον άλλον» (Kolker & Beicken, 1997, σ. 89). Γράφει ο Handke:

Η αναστάτωση από τον εμετό αντί να τον ξυπνήσει του έφερε μεγάλη κατάπτωση. Του φάνηκε σαν να τον είχαν αποκόψει από το καθετί ή μάλλον σαν να είχαν απομακρυνθεί όλα τα αντικείμενα γύρω του. Η ντουλάπα, το λαβομάνο, η τσάντα, η πόρτα: διαπίστωνε ξαφνικά πως έπρεπε να δίνει ονόματα στο κάθε πράγμα. Για ό,τι έβλεπε, του ερχόταν στο νου και το όνομα που του άνηκε: η καρέκλα, η κρεμάστρα, το κλειδί. (Handke, 2017, σ. 83)

Πώς να απεικονίσει ο Wenders τη γραφή του, η οποία σταδιακά αρχίζει και απομακρύνεται από τα αντικείμενα και η ίδια η γλώσσα να μην αρκεί για να καταγράψει τις σκέψεις του Μπλοχ; Όταν ο συγγραφέας φτάνει σε τέτοιο σημείο που το σημαίνουν

και το σημαινόμενο των λέξεων τον βαραίνουν τόσο, που αποφασίζει να ενσωματώσει στο κείμενό του τα ίδια τα σημεία; (Εικόνα 11)

Ἀντίθετα, ὅταν τὸ βλέμμα του κινήθηκε ἀπὸ δεξιὰ πρὸς τ' ἀριστερά, εἶδε μιὰ Π, δίπλα της ἕνα ΓΓ, ἀπὸ κάτω του τὸ □, δίπλα του τὴν □□, ἐπάνω της τὴν □, δίπλα της τὸ ⊕ καὶ τὸ ⊙. Κάθισε πάνω στὸ |—|. Ἀπὸ κάτω του ὑπῆρχε ἕνα ⇐, καὶ δίπλα του ἕνα ⇐⇐. Σηκώθηκε καὶ πλησίασε στὸ □□□: □□□□:



Εικόνα 11 Η Αγωνία του Τερματοφύλακα πριν από το Πέναλι - Λογοτεχνικό Απόσπασμα

Όταν ο Handke (μέσα από τη σκέψη του Μπλοχ, μα αυτός που μιλά είναι ξεκάθαρα ο συγγραφέας) προσπαθεί να αποστασιοποιηθεί από τις λέξεις κι όλο το βάρος που αυτές φέρουν, το βάρος των αντικειμένων τα οποία περιγράφουν, καταφεύγει στις εικόνες. Ενσωματώνει στο κείμενό του την ίδια την εικόνα του αντικειμένου για να το απαλλάξει από το βάρος της ονομασίας του. Πώς να ανταποκριθεί ο Wenders στο τέχνασμα αυτό, όταν το δικό του αφηγηματικό εργαλείο είναι η ίδια η εικόνα; Ποιο μέσο να επιστρατευτεί για να απαλλάξει την εικόνα από τα σημαινόμενά της;

Ακόμα κι αν έβρισκε τον τρόπο να το κάνει, ο σκηνοθέτης θα ερχόταν σε αντίθεση με όλα όσα πρεσβεύει. Αν οι σκέψεις του περί του αμαλγάματος εικόνας και ιστορίας είναι συγκεχυμένες, η θέση του ως προς τον ρόλο της εικόνας είναι ξεκάθαρη: οφείλει να αναπαριστά την πραγματικότητα. Το ερώτημα αν ο Wenders επέλεξε συνειδητά να μην απεικονίσει το κινηματογραφικό ισοδύναμο του παραπάνω αποσπάσματος ή εάν δεν μπόρεσε καν να το ανακαλύψει παραμένει αναπάντητο. Ό,τι κι αν τελικά συνέβη, αντιμετώπισε το κείμενο με τον σεβασμό που του άξιζε.

## Ο Αμερικάνος Φίλος (1977)

Η γοητεία που ασκούσαν τα μυθιστορήματα της Patricia Highsmith (1921-1995) στον Wim Wenders γίνεται εμφανής πολύ προτού της ζητήσει τα δικαιώματα για τη μεταφορά κάποιου έργου της στη μεγάλη οθόνη. Ήδη, όπως προαναφέρθηκε, από την *Αγωνία του Τερματοφύλακα πριν από το Πέναλτι*, είδαμε τον πρωταγωνιστή Γιόσεφ Μπλοχ στην είσοδο ενός κινηματογράφου, όπου με μεγάλα γράμματα αναγράφεται ο υποτιθέμενος τίτλος της ταινίας που προβάλλεται, *The Tremor of Forgery*. Η φράση αυτή δεν είναι τίποτε άλλο, παρά ο τίτλος του μυθιστορήματος της Highsmith που εκδόθηκε το 1969 και το οποίο διάβαζε ο σκηνοθέτης κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων στη Βιέννη (Wenders, 1988, σ. 18).

Ο ίδιος ο Wenders αναφέρει πως, όταν γνώρισε τη Highsmith, της ζήτησε το *The Cry of the Owl* (1962), έπειτα το *The Tremor of Forgery* (1969) και στη συνέχεια δύο άλλα μυθιστορήματά της, για κανένα από τα οποία δεν ήταν διαθέσιμα τα πνευματικά δικαιώματα. Μάλιστα, αναφέρει χαρακτηριστικά πως η Highsmith τον λυπήθηκε και του έδωσε το χειρόγραφο που έγραφε τότε, το *Ripley's Game* (1974) (Wenders, 1988, σ. 98), χειρόγραφο το οποίο έμελλε να μετονομαστεί σε *Ο Αμερικάνος Φίλος* κατά τη κινηματογραφική του μεταφορά, να αποτελέσει εμπορική επιτυχία και «να ανεβάσει τις μετοχές του Wenders στη διεθνή κινηματογραφική αγορά περισσότερο από οτιδήποτε είχε βρει μέχρι τότε» (Kolker & Beicken, 1997, σ. 159).

Ο *Αμερικάνος Φίλος*, όπως με μεγάλη ενάργεια το θέτει ο Ellis (1979), «αφορά, άλλοτε περισσότερο κι άλλοτε λιγότερο, την αποξένωση του ατόμου από την κοινωνία, την άσκοπη περιπλάνηση κι έναν ενθουσιασμό με τις Ηνωμένες Πολιτείες» (σ. 423). Οι μελετητές του έργου του Wenders, Kolker και Beicken (1993), αναφέρουν ότι «ο *Αμερικάνος Φίλος*, γυρισμένος στο Αμβούργο, στο Παρίσι και στη Νέα Υόρκη [...] αντλούσε από τις επιταγές του είδους της γκανγκστερικής ταινίας των αρχών του '50 / το οικογενειακό μελόδραμα / το φιλμ νουάρ και την ταινία καταδίωξης» (σ. 159), θέση την οποία ενστερνίζονται τρία χρόνια μετά οι Mast και Kawin (1996), χαρακτηρίζοντας την ταινία «συνειδητό φόρο τιμής στο αμερικανικό σινεμά [...], ένα φιλμ νουάρ που φέρνει στο μυαλό πολλές αμερικανικές ταινίες» (*Strangers on a Train, Dark Victory, The French Connection*) καθώς και τα αμερικανικά γουέστερν γενικότερα (σ. 502).

Αν και οι παραπάνω παρατηρήσεις είναι εξαιρετικά εύστοχες και τα παραδείγματα που τις επιβεβαιώνουν μέσα από την ταινία πολυάριθμα, η πλήρης κατανόησή τους απαιτεί πολλαπλές και πολυεπίπεδες θεάσεις του έργου. Είναι γεγονός πως αυτή η συγκριτική μελέτη αποτέλεσε μια πρόκληση καθώς, αν και ο Wenders διατείνεται ότι παρέμεινε «πιστός στο βιβλίο, παρά τις όποιες ελευθερίες» (Wenders, 1988, σ. 19), η άποψή μας ως θεατή και αναγνώστη ήταν πολύ διαφορετική: η ταινία δεν θυμίζει (σχεδόν) σε τίποτα το βιβλίο.

Είναι αναμενόμενο στην κινηματογραφική μεταφορά ενός βιβλίου να υπάρχουν διαφορές και, κυρίως, παραλείψεις στοιχείων, λαμβάνοντας υπ' όψιν πως ένα μυθιστόρημα μπορεί να εκτυλίσσεται σε όσες σελίδες επιλέξει ο συγγραφέας, ενώ μία ταινία πρέπει να έχει τη χρονική διάρκεια που ορίζει η εταιρία παραγωγής. Στην προκειμένη, όμως, οι διαφορές ανάμεσα στο φιλικό κείμενο και την εικόνα ήταν αμέτρητες, έτσι καταγράφονται στο κομμάτι της συγκριτικής μελέτης, ώστε στη συνέχεια να αναζητηθεί η αιτία όλων αυτών των αλλαγών, οι οποίες αφορούν κομβικά στοιχεία του βιβλίου, καθώς και το αποτέλεσμά τους, σε συνάρτηση πάντα με τις αλλαγές στις οποίες προέβη στον *Τερματοφύλακα*.

Μελετώντας προσεκτικά την ταινία, το συμπέρασμα στο οποίο καταλήξαμε είναι πως, αν και βασισμένη σε μυθιστόρημα, η ταινία αυτή είναι σαφέστατα μια ταινία του δημιουργού της, μια ταινία ενός *auteur*, μια ταινία του Wenders. Όσο περισσότερο προχωρούσε η ανάγνωση του βιβλίου κι όσο πιο προσεκτικά «διαβάσαμε» την ίδια την ταινία, το συμπέρασμα ήταν ένα: ο Wenders γύρισε τον *Αμερικάνο Φίλο* βασισμένος αποκλειστικά και μόνο στην πλοκή του μυθιστορήματος, και παίρνοντας όλες εκείνες τις ελευθερίες που ο ίδιος επιθυμούσε, για να πει όχι την ιστορία της Highsmith, αλλά τη δική του. Δεν είναι τυχαίο πως η ίδια η συγγραφέας μετά την πρώτη ιδιωτική προβολή είπε στον Wenders ότι, ενώ πέτυχε τον χαρακτήρα του Τσίμερμαν, απέτυχε στην αναπαράσταση του Ρίπλεϊ. Τη δήλωση αυτή την τροποποίησε αργότερα σε επιστολή της προς τον σκηνοθέτη, έχοντας δει την ταινία εκ νέου σε μια προβολή στο Παρίσι, λέγοντας ότι κατάφερε να ενσαρκώσει την «ουσία» του Τομ Ρίπλεϊ. (Βέντερς, 2002). Μια «ουσία» η οποία ταυτίζεται με την «ουσία» των ιδεών και των ιδανικών των ηρώων του Wenders.

**Ο χώρος και το Νέο Γερμανικό Σινεμά.** Η πρώτη και πολύ σαφής διαφοροποίηση ανάμεσα σε βιβλίο και ταινία, αφορά τη χωρική μετατόπιση της ιστορίας: στο βιβλίο η ιστορία εκτυλίσσεται στη Γαλλία, καθώς ο πρωταγωνιστής ζει λίγο έξω από το Παρίσι και οι δολοφονίες πραγματοποιούνται στο Αμβούργο και το Μόναχο. Στην ταινία οι τοποθεσίες αντιστράφηκαν, με τους πρωταγωνιστές να διαμένουν στο Αμβούργο και τις δολοφονίες να λαμβάνουν χώρα στο Παρίσι και το Μόναχο. Η αλλαγή αυτή ενώ φαινομενικά έγινε για λόγους διευκόλυνσης των γυρισμάτων, στην πραγματικότητα «είναι πολύ πιο σημαντική, από ότι αφελώς νόμιζα εγώ ο ίδιος» (Wenders, 1988, σ. 18).

Ο λόγος για τον οποίο η αλλαγή αποδεικνύεται σημαντική είναι πως η μετατόπιση αυτή επιφέρει την αλλαγή της ταυτότητας του ενός πρωταγωνιστή, ο οποίος από Τζόνathan Τρεβάννου, Άγγλος στην καταγωγή, μετατρέπεται σε Τζόνathan Τσίμερμαν, με ελβετική καταγωγή (για λόγους συνοχής, από εδώ και στο εξής ο χαρακτήρας του Τρεβάννου/Τσίμερμαν θα αναφέρεται ως «Τζόνathan», είτε πρόκειται για αναφορά στο βιβλίο, είτε στην ταινία). Παρακολουθούμε, επομένως, τη σχέση ενός Αμερικάνου (του Dennis Hopper ως Τομ Ρίπλεϊ), ο οποίος φαίνεται να διαφθείρει έναν Ελβετό (τον Bruno Ganz, ως Τζόνathan Τσίμερμαν).

Στο σημείο αυτό πρέπει να λάβουμε υπόψη ότι *Ο Αμερικάνος Φίλος* αποτελεί μια ταινία που εντάσσεται στο λεγόμενο Νέο Γερμανικό Σινεμά, στο οποίο οι μεταπολεμικές ταινίες γερμανικής παραγωγής «αποδέχονται την αμαυρωμένη ταυτότητα της χώρας που εκπροσωπούν, [...] και αντιδρούν απέναντι στην προβληματική ιστορία του ίδιου του μέσου, ως εργαλείο προπαγάνδας των Ναζί.» (Nowell-Smith, 1996, σ. 614). Μάλιστα, ο ίδιος ο Wenders το 1977 δήλωσε ότι «Πουθενά αλλού δεν υπέφεραν οι άνθρωποι τέτοια έλλειψη εμπιστοσύνης απέναντι στις δικές τους εικόνες, τις δικές τους ιστορίες και τους μύθους τους, όσο εμείς.» (Nowell-Smith, 1996, σ. 614), ενώ ο ίδιος σημειώνει πως οι σκηνοθέτες του κινήματος δεν έχουν κοινό ύφος, ούτε κάποιο συγκεκριμένο είδος πλοκής, αλλά αυτό που τους ένωσε ήταν η ανάγκη να δημιουργήσουν ταινίες σε μια χώρα όπου το μέσο είχε πάψει και είχε δυσφημιστεί για χρόνια. Το γεγονός πως οι σεναριογράφοι και σκηνοθέτες ήταν τόσο διαφορετικοί μεταξύ τους, τούς επέτρεψε να σέβονται ο ένας τον άλλον και να είναι αλληλέγγυοι μεταξύ τους (Wenders, 1988, σ. 34).

Πέραν των ιστορικών και πολιτικών προεκτάσεων που έλαβε το Νέο Γερμανικό Σινεμά, οι αλλαγές που συντέλεσαν οι σκηνοθέτες του αφορούν και την ίδια την εικόνα.

Την ώρα που Αμερικάνοι παραγωγοί δημιουργούσαν ταινίες γεμάτες κυνηγητά, εκρήξεις και εφέ, πολλοί Ευρωπαίοι σκηνοθέτες προσπαθούν «να αναδείξουν την ωραία έως και εντυπωσιακή εικόνα σε υπέρτατο θέαμα, που απορροφά το κοινό και το βυθίζει σε μια συναρπαστική εμπειρία θέασης», έχοντας απομακρυνθεί τρόπον τινά από τις πολιτικές ανησυχίες άλλων σκηνοθετών του Νέου Γερμανικού Κινηματογράφου (Thompson & Bordwell, 2011, σ. 619). Πώς αποτυπώνονται, όμως, όλα τα παραπάνω στο φιλμ;

Η ταινία είναι η πρώτη απόπειρα του Wenders στην οποία βλέπουμε έναν Γερμανό κι έναν Αμερικάνο να προσπαθεί να καταλάβει ο ένας τον άλλον (Mast & Kawin, 1996, σ. 510). Πιο συγκεκριμένα, παρακολουθούμε έναν Ελβετό, ο οποίος ζει κι εργάζεται στο μεταπολεμικό Αμβούργο με την οικογένειά του. Η στάση του απέναντι στη ζωή είναι συμβατική και ουδέτερη: πάσχει από λευχαιμία, γνωρίζει πως τα χρόνια που του απομένουν είναι λιγοστά και καρτερικά υπομένει τη μία μέρα μετά την άλλη. Από την άλλη, έχουμε τον Ρίπλεϊ, έναν «καουμπού στο Αμβούργο», ο οποίος ενσαρκώνει όλα όσα χαρακτηρίζουν τις αμερικανικές «ταινίες δρόμου»: διεφθαρμένος, ανελέητος και φευγαλέος, ένας απατεώνας η ζωή του οποίου θυμίζει μία αιώνια περιπέτεια. Οι δυο τους θυμίζουν «την Ελβετία και την αμερικανική δύση: ο ένας ήσυχος, προσεκτικός και αφοσιωμένος αριστοτέχνης στη δουλειά του και οικογενειάρχης κι ο άλλος ένας ύπουλος περιπλανώμενος χωρίς ρίζες, χωρίς κανέναν δεσμό με ανθρώπους ή τόπους» (Mast & Kawin, 1996, σ. 511).

Εν ολίγοις, στο έργο πραγματώνονται και τα δύο κύρια χαρακτηριστικά του Νέου Γερμανικού Κινηματογράφου: ο Wenders ισορροπώντας ανάμεσα στη δράση και τον «νεκρό χρόνο» στον οποίο, φαινομενικά, δεν συμβαίνει τίποτα, παρουσιάζοντας διαδοχικά μονοπλάνα από το λιμάνι του Αμβούργου, παράλληλα δίνει μια σαφή εικόνα «της μεταπολεμικής γενιάς των Γερμανών, τόσο αναισθητοποιημένων από το παρελθόν και το παρόν τους που σχεδόν δεν είναι ικανοί να αισθάνονται» (Kolker & Beicken, 1997, σ. 181), μετατρέποντας τη χωρική μετατόπιση σε κομβικό σημείο της ταινίας και της εξέλιξής της πλοκής.

**Η σχέση χώρου - δράσης.** Μία ακόμα σαφής διαφοροποίηση ανάμεσα στο μυθιστόρημα και την ταινία αφορά το πού διαδραματίζεται η δράση. Η Highsmith προτιμά να τοποθετεί όλες εκείνες τις στιγμές που προχωράνε την πλοκή της ιστορίας σε εσωτερικούς χώρους: στο μαγαζί του Τζόναθαν, στο σπίτι του Ρίπλεϊ, σε κάποιο μπαρ όπου οι δύο προαναφερόμενοι συναντιούνται για να συζητήσουν και να οργανώσουν τα επόμενα βήματά τους. Ο Wenders, από την άλλη, προτιμά να τοποθετεί τη δράση σε ανοιχτούς χώρους, οι οποίοι γενικότερα στα έργα του ταυτίζονται με την ελευθερία και την κίνηση. (Mast & Kawin, 1996, σ. 503).

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της παραπάνω διαπίστωσης είναι το πού γίνεται για πρώτη φορά η πρόταση για τις δολοφονίες στον Τζόναθαν. Ενώ στο βιβλίο η σκηνή αυτή διαδραματίζεται σε κλειστό χώρο, συγκεκριμένα στο ξενοδοχείο όπου διαμένει ο Μινό, για να υπάρξει απόλυτη εμπιστευτικότητα, στην ταινία η αντίστοιχη σκηνή υλοποιείται μέσα σε ένα εν κινήσει βαγόνι του μετρό, ανάμεσα σε δεκάδες ανθρώπους (Εικόνα 12). Η κίνηση του βαγονιού, το γεγονός πως ο Τζόναθαν μπορεί ανά πάσα στιγμή να κατέβει από αυτό (όπως και πράττει), προσδίδει μια αίσθηση ελευθερίας, η οποία έρχεται σε αντίθεση με την κλειστοφοβική ως τότε ζωή του, η οποία περιορίζεται στο μαγαζί και το σπίτι.

[...] ‘Shall we have a drink in the bar here, or do you prefer somewhere else?’

The bar here was pleasant and quiet. Jonathan shrugged. ‘As you like’ He noticed an awful scar the length of Wister’s cheek.

They went to the wide door of the hotel’s bar, which was empty except for one man and woman at a small table. Wister turned away as if put off by the quietude, and said:

‘Let’s try somewhere else.’

They walked out of the hotel and turned right. Jonathan knew the next bar, the Café du Sport or some such, roistering at this hour with boys at the pinball machines and workmen at the counter, and on the threshold of the bar-café Wister stopped as if he had come unexpectedly upon a battlefield in action.

‘Would you mind,’ Wister said, turning away, ‘coming up to my room? It’s quiet and we can have something sent up.’ (Highsmith, 1974, σ. 30).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> - Θέλετε να πιούμε ένα ποτό εδώ στο μπαρ ή προτιμάτε κάποιο άλλο μέρος;

Το μπαρ ήταν ευχάριστο και ήσυχο. Ο Τζόναθαν ανασήκωσε τους ώμους του.

- Όπως θέλετε, είπε παρατηρώντας μια απαισία ουλή στο μάγουλο του Γουίνστερ.

Πήγαν στη φαρδιά πόρτα του μπαρ του ξενοδοχείου, το οποίο ήταν άδειο, εκτός από έναν άντρα και μία γυναίκα σε ένα μικρό τραπέζι. Ο Γουίνστερ απομακρύνθηκε, λες κι η ηρεμία του προκαλούσε αποστροφή και είπε:

- Ας πάμε κάπου αλλού.





Εικόνα 12 Ο Αμερικάνος Φίλος - Μεσαίο Πλάνο Τζόναθαν και Μινό στο τραίνο

Ένα ακόμα πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα αφορά τη συμπλοκή που διαδραματίζεται ανάμεσα στον Τομ και τον Τζόναθαν ενάντια στους «κακούς», στο τέλος της ταινίας. Η αντίστοιχη διαμάχη που στο βιβλίο καταλήγει σε λουτρό αίματος, πραγματοποιείται σε κλειστό χώρο, συγκεκριμένα μέσα στο σαλόνι της βίλας του Ρίπλεϊ, σε αντίθεση με την ταινία, στην οποία ο Wenders επέλεξε έναν ανοιχτό χώρο. Οι σκηνοθετικές ελευθερίες όταν η δράση εκτυλίσσεται σε ανοιχτό χώρο αυξάνονται και το οπτικό αποτέλεσμα είναι πολύ πιο εντυπωσιακό.

**Οι χαρακτήρες: παρόντες κι απόντες.** Όπως έχει γράψει κι ο ίδιος ο Wenders «είναι οι χαρακτήρες της Highsmith αυτοί που παράγουν τις ιστορίες, κι όχι το ανάποδο.», ενώ είθισται στα αστυνομικά μυθιστορήματα η πλοκή και η δράση να διαμορφώνουν τους χαρακτήρες, οι οποίοι είναι παράγωγα κι όχι παραγωγοί (Wenders, 1988, p. 18). *Ο Αμερικάνος Φίλος* αποτελεί μία ταινία που δομείται πάνω στη σχέση των δύο πρωταγωνιστικών χαρακτήρων, οι οποίοι φαίνεται να συμπληρώνουν ο ένας τον άλλον, παρά τις διαφορές που έχουν. Αν ο χαρακτήρας του Τζόναθαν συμβαδίζει σε μεγάλο βαθμό με τον αντίστοιχο του μυθιστορήματος, εκείνος του Ρίπλεϊ έχει υποστεί

---

Περπάτησαν έξω από το ξενοδοχείο κι έστριψαν δεξιά. Ο Τζόναθαν γνώριζε το επόμενο μπαρ, το Καφέ των Σπορ ή κάτι τέτοιο, το οποίο θα ήταν γεμάτο αγόρια που θα ξεφάντωναν σε μηχανήματα πίνμπολ και εργάτες που θα κάθονταν στο μπαρ. Στο κατώφλι του μπαρ, ο Ουίνστερ σταμάτησε λες και βρέθηκε μπροστά σε πεδίο μάχης.

-Θα σε πείραζε, να ανέβουμε στο δωμάτιό μου; Είναι ήσυχα και μπορούν να μας φέρουν κάτι να πιούμε.

σημαντικές αλλαγές. Αυτό που παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον είναι πως οι αλλαγές δεν οφείλονται αποκλειστικά και μόνο στους χαρακτήρες έτσι όπως εμφανίζονται στην ταινία αλλά, κυρίως, σε αυτούς οι οποίοι αποσιωπήθηκαν.

Ακόμα μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός πως η παράλειψη χαρακτήρων περιορίζεται σε γυναικείους ρόλους. Πιο συγκεκριμένα, στο βιβλίο υπάρχουν τρεις γυναίκες: η Σιμόν, σύζυγος του Τζόναθαν, η Ελοϊζ, σύζυγος του Τομ και η κυρία Ανέτ, οικονόμος στη βίλα του Τομ και της Ελοϊζ. Η μόνη γυναικεία φιγούρα που παραμένει στην ταινία, αν και με πολύ περιορισμένες εμφανίσεις, είναι αυτή της Σιμόν, η οποία μετατρέπεται σε Μαριάν Τσίμερμαν. Προτού διερευνηθεί το γιατί επέλεξε να αποσιωπήσει τις γυναικείες φωνές ο σκηνοθέτης, είναι σημαντικό να περιγραφεί ο ρόλος τους μέσα στο μυθιστόρημα, για να αναδειχθεί η σημασία της απουσίας τους.

Στο βιβλίο, ο Τομ είναι παντρεμένος με την Ελοϊζ, μια νεαρή Γαλλίδα, γόνο πλούσιας οικογένειας. Ζουν μαζί σε μια βίλα λίγο έξω από το Παρίσι, την οποία συντηρούν μέσα από τις παράνομες δραστηριότητες του Ρίπλεϊ και, κυρίως, από τις γενναιόδωρες επιταγές που λαμβάνει η Ελοϊζ από τους γονείς της. Η ζωή τους είναι ιδιαίτερα πλουσιοπάροχη και περιλαμβάνει δείπνα με άλλους οικονομικά επιφανείς γείτονες, ακριβά δώρα και, όπως προαναφέρθηκε, μια οικονόμο η οποία φροντίζει να διατηρείται η βίλα στην εντέλεια. Μάλιστα, είχαν γυριστεί κανονικά οι σκηνές με την οικονόμο, οι οποίες στη συνέχεια δεν συμπεριλήφθηκαν, καθώς ο σκηνοθέτης έκρινε ότι θα ήταν πιο ταιριαστό ο Τομ να ζει μόνος του (Wenders, 2002). Όπως φαίνεται από την παραπάνω περιγραφή, η ζωή του οικογενειάρχη Τομ Ρίπλεϊ της Highsmith ουδεμία σχέση έχει με τη ζωή του εργένη και διαρκώς περιπλανώμενου Τομ Ρίπλεϊ του Wenders.

Πέρα από την καθημερινότητα του ζευγαριού και τα υλικά αγαθά τα οποία απολαμβάνουν μαζί, η Ελοϊζ ασκεί και ψυχολογική / συναισθηματική πίεση στον Τομ. Αντιπαθεί ιδιαίτερα τον Μινό, ο οποίος προτείνει στον Τομ να διαπράξει τους φόνους, πιέζοντας έμμεσα τον σύντροφό της να αρνηθεί να αναλάβει τη δουλειά και ωθώντας τον ακόμα περισσότερο στο να αντιπροτείνει κάποιον άλλον, έχοντας και λειτουργικό ρόλο μέσα στην υπόθεση.

Ο ρόλος της Μαριάν στο μυθιστόρημα είναι εξαιρετικά ενεργητικός, καθώς φαίνεται να επηρεάζει πάρα πολύ την ψυχολογία του Τζόναθαν. Τον ρωτά διαρκώς πού βρήκε τα χρήματα και προσπαθεί πολύ να καταλάβει τι έχει συμβεί, φέρνοντάς τον σε

δύσκολη θέση. Παράλληλα, το τέλος του μυθιστορήματος είναι κατά κάποιον τρόπο αφιερωμένο σε εκείνη καθώς, σε αντίθεση με την ταινία η οποία τελειώνει με τον θάνατο του Τζόναθαν, το βιβλίο συνεχίζεται. Στο τέλος του μυθιστορήματος η Μαριάν, έχοντας αποδεχθεί τα χρήματα τα οποία κέρδισε ο σύζυγός της, συναντά τον Ρίπλεϊ στον δρόμο και τον φτύνει. Κάπως έτσι ο Τομ καταλαβαίνει πως δεν κινδυνεύει από εκείνη, η οποία θα μπορούσε να τον καταδώσει.

Είναι αναμενόμενο σε μία ταινία δύο ωρών ορισμένες ιστορίες, κυρίως δευτερευόντων χαρακτήρων, να αποσιωπούνται. Στην προκειμένη, όμως, οι γυναίκες δεν εξαφανίστηκαν για λόγους εξοικονόμησης χρόνου, αλλά γιατί αφενός δεν ταίριαζαν με τους πρωταγωνιστές που ήθελε να παρουσιάσει ο Wenders κι αφετέρου γιατί οι γυναίκες, γενικότερα, απουσιάζουν από τη φιλομογραφία του. Παρά την προθυμία που εξέφραζε ο σκηνοθέτης το 1982, μετά τις δέκα πρώτες του ταινίες, να κάνει το επόμενο βήμα και να ξεκινήσει να λέει ιστορίες για άντρες και γυναίκες (Wenders, 1988), τελικά, δέκα χρόνια μετά, το 1993, οι Kolker και Beicken (1993) καθιστούν σαφές πως «Στον κυρίαρχο ανδρικό κόσμο των περιπλανώμενων εξερευνητών, οι γυναίκες δεν ήταν ένας παράγοντας, αλλά μια αισθητή απουσία».

Πράγματι, στον *Αμερικάνο Φίλο* ο Wenders παρουσιάζει δύο ανδρικούς χαρακτήρες χαμένους, οι οποίοι προσπαθούν να βρουν την ταυτότητά τους, συμπληρώνοντας τρόπον τινά ο ένας τον άλλον: ένας κορνιζοποιός του οποίου η ζωή είναι γεμάτη κάδρα αλλά χωρίς εικόνες (με πολύ χαρακτηριστική τη σκηνή εκείνη όπου ο Τζόναθαν ευθυγραμμίζει προσεκτικά ένα άδειο κάδρο (Εικόνα 13)) κι ένας καουμπόι του οποίου η ζωή είναι γεμάτη δράση και εικόνες, αλλά χωρίς κανένα πλαίσιο που να βάζει τάξη στα βιώματά του. Ο ίδιος παραδέχεται ότι δυσκολεύτηκε να κινηθεί μέσα στην ιστορία της Highsmith, καθώς οι χαρακτήρες έμοιαζαν να θέλουν να ακολουθήσουν διαφορετική κατεύθυνση από την προγεγραμμένη: ο Τζόναθαν να γίνει λιγότερο διστακτικός κι ο Ρίπλεϊ πιο ευαίσθητος (Wenders, 1988, σ. 19).



Εικόνα 13 Ο Αμερικάνος Φίλος - Μεσαίο πλάνο Τζόναθαν

**Άλλα στοιχεία.** Ενδιαφέρον παρουσιάζει η μελέτη της κινηματογραφικής μεταφοράς ορισμένων μεμονωμένων διαφοροποιήσεων μεταξύ μυθιστορήματος-ταινίας, οι οποίες καταδεικνύουν ότι ο σκηνοθέτης όχι μόνο ξεπερνά τους περιορισμούς που θέτει το χαρτί, αλλά και πώς τους εκμεταλλεύεται έτσι ώστε να έχει το οπτικό αποτέλεσμα που επιθυμεί.

Ένα ιδιαίτερα χαρακτηριστικό παράδειγμα βρίσκεται στην αρχή του βιβλίου, όταν ο Τζόναθαν λαμβάνει το γράμμα από τον φίλο του, Άλαν, στο οποίο διαβάζει ότι η κατάσταση της υγείας του έχει χειροτερέψει και ταραάζεται υπερβολικά. Η ταραχή αυτή εκφράζεται γραπτά μέσα από τα επαναλαμβανόμενα ερωτήματα που θέτει:

[...] What was Alan talking about? Had his doctor, Dr Perrier, said something to his *friends*, something he wouldn't tell him? Something about not living much longer? Dr Perrier hadn't been to the party for Alan, but could Dr Perrier have said something to someone else?

Had Dr Perrier spoken to Simone? And was Simone keeping it from him too? [...]

He'd best speak with Dr Perrier today. No use with Simone. She might put up an act. *But darling, what're you talking about?* Jonathan wasn't sure he'd be able to tell if she was putting up an act or not.

And Dr Perrier - could he trust him? (Highsmith, 1974, p. 9)<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Τι ήταν αυτά που έλεγε ο Άλαν; Είπε κάτι ο γιατρός του, ο δόκτωρ Περιέ στους φίλους του, κάτι που δεν θα έλεγε στον ίδιο; Μήπως ότι δεν θα ζήσει για πολύ ακόμα; Ο δόκτωρ Περιέ δεν ήταν στη γιορτή του Άλαν, αλλά μήπως θα μπορούσε να είχε πει κάτι σε κάποιον άλλον;

Αν ο δόκτωρ Περιέ είχε μιλήσει στη Σιμόν; Κι αν και η Σιμόν του το έκρυβε; [...] καλύτερα να μιλήσει σήμερα στον δόκτορα Περιέ. Δεν έχει νόημα να μιλήσει στη Σιμόν. Ίσως να υποκριθεί. *Αγάπη μου, τι είναι αυτά που λες;* Ο Τζόναθαν δεν ήταν σίγουρος πως θα μπορούσε να καταλάβει αν υποκρινόταν ή όχι.

Θα μπορούσε, άραγε, να εμπιστευτεί τον δόκτορα Περιέ;

Στην πραγματικότητα του μυθιστορήματος, ο Τζόναθαν κλείνει ραντεβού με τον γιατρό του και τον επισκέπτεται κανονικά. Στην ταινία, όμως, αυτή η έντονη ψυχολογική κατάσταση αποτυπώνεται με τον Τζόναθαν -αφού έχει μόλις διαβάσει το γράμμα- να τρέχει μέσα σε έναν κλειστοφοβικό, λαβυρινθώδη υπόγειο αυτοκινητόδρομο που περνά κάτω από το ποτάμι του Αμβούργου. Η εικόνα αυτή όπου ο Τζόναθαν -του οποίου η κατάσταση της υγείας είναι ήδη γνωστή στους θεατές- τρέχει στο παγωμένο Αμβούργο και φτάνει ασθμαίνοντας στο ιατρείο του γιατρού που τον έχει αναλάβει, αποτυπώνει την εξαιρετικά ευάλωτη συναισθηματική του κατάσταση και την ταραχή που βιώνει.



*Εικόνα 14 Ο Αμερικάνος Φίλος - Γενικό Πλάνο Τζόναθαν (τρέχει)*

**Η οικονομική στενότητα του ζευγαριού.** Ένα πολύ σημαντικό στοιχείο για την πορεία της πλοκής τόσο του μυθιστορήματος, όσο και της ταινίας, είναι πως το ζεύγος Τσίμερμαν αντιμετωπίζει οικονομικές δυσκολίες. Αυτός είναι, άλλωστε, ένας από τους λόγους που ο Τζόναθαν αποφασίζει να δεχτεί την πρόταση του Μινό και να φέρει εις πέρας τον πρώτο, τουλάχιστον, φόνο. Στο μυθιστόρημα, οι σχετικές πληροφορίες δίνονται μέσα από τη φωνή του αφηγητή:

Simone worked five afternoons a week from 2.30 p.m. until 6.30 p.m. at a shoe shop in the Avenue Franklin Roosevelt, which was within walking distance of their house, and this was only in the past year when Georges had been old enough to be put into the French equivalent of kindergarten. He and Simone needed the two hundred

francs per week that Simone earned, but Jonathan was irked by the thought that Brezard, her boss, was a bit of a lecher, liked to pinch his employees' behinds [...] (Highsmith, 1974, σ. 11).<sup>3</sup>

Στην ταινία, η οικονομική δυσπραγία του ζευγαριού εκφράζεται αρχικά μέσα από τα λόγια ενός τρίτου. Πιο συγκεκριμένα, στην γκαλερί όπου γίνεται η δημοπρασία, λίγο αφότου ο Τζόναθαν έχει προσβάλει τον Τομ, ο υπεύθυνος για τη διεξαγωγή της δημοπρασίας απευθύνεται συνωμοτικά στον Ρίπλεϊ λέγοντάς του πως «Η γυναίκα του [ενν. του Τζόναθαν] τον βοηθά οικονομικά.», καθώς οι θεραπείες για την ασθένειά του, κοστίζουν πολύ. Η μυστικότητα με την οποία το εκμυστηρεύεται, καθώς και το ύφος του, προσδίδουν μεγάλη βαρύτητα στα λόγια του.

Ο σκηνοθέτης φαίνεται να ήθελε αρχικά να αποτυπώσει σε μεγαλύτερο μέρος της ταινίας την οικονομική στενότητα του ζευγαριού, καθώς είχαν γυριστεί αρκετές σκηνές οι οποίες δεν συμπεριλήφθηκαν εν τέλει, όπου αποκαλύπτεται το επάγγελμά της συζύγου του Τζόναθαν: είναι ηθοποιός και εργάζεται στο ντουμπλάρισμα ταινιών από τα αγγλικά προς τα γερμανικά. Από τις διαγραμμένες σκηνές γίνεται σαφές ότι δεν είναι ικανοποιημένη από τη δουλειά της και ψάχνει για άλλη, καθώς υπάρχει και μία σκηνή που περιλαμβάνει την οντισιόν της για κάποια θεατρική παράσταση (Βέντερς, 2002).

Ο Wenders, όμως, βρίσκει άλλον έναν τρόπο για να αναδείξει τις δυσκολίες του ζευγαριού. Πρόκειται για τη σκηνή στην οποία ο Τσίμερμαν εξυπηρετεί στο κατάστημα μια ηλικιωμένη γυναίκα, η οποία παζαρεύει πονηρά την τιμή της κορνίζας που αγόρασε, καταφέρνοντας να πληρώσει είκοσι φράγκα λιγότερα από το συμφωνηθέν ποσό. Ο Τσίμερμαν, αν και δέχεται την τιμή αυτή, βγαίνει στην είσοδο του μαγαζιού και της φωνάζει περιπαικτικά όσο εκείνη απομακρύνεται. Η σκηνή αυτή έχει διττή λειτουργία, καθώς δεν δίνει μόνο στον θεατή μια πληρέστερη εικόνα για τον Τζόναθαν, αλλά και στον ίδιο τον Ρίπλεϊ, ο οποίος βρίσκεται λίγο παραπέρα και μελετά το «θύμα» του.

---

<sup>3</sup> Η Σιμόν δούλευε πέντε απογεύματα την εβδομάδα, από τις 14:30 ως τις 18:30 σε ένα κατάστημα παπουτσιών στη λεωφόρο Φράνκλιν Ρούσβελτ, στο οποίο πήγαινε με τα πόδια από το σπίτι, εδώ και έναν χρόνο απ' όταν ο Τζορτζ ήταν αρκετά μεγάλως ώστε να πάει στο νηπιαγωγείο. Εκείνος και η Σιμόν χρειάζονταν τα διακόσια φράγκα την εβδομάδα που έβγαζε η Σιμόν, αλλά ο Τζόναθαν ενοχλούνταν στη σκέψη πως ο Μπρεζάρ, το αφεντικό της, ήταν κάπως ακόλαστος και πως του άρεσε να τσιμπά τον πισινό των υπαλλήλων του [...]

Στο παράδειγμα αυτό αξίζει να αναφερθεί πως η σκηνή είναι ακριβώς η αντίθετη από αυτή στο βιβλίο, όπου ναι μεν η ηλικιωμένη γυναίκα πληρώνει μικρότερο ποσό, αλλά ο Τζόναθαν δεν αντιδρά:

The price should have been twenty francs more than he had first estimated, because the frame was not the same as the older woman had chosen (Jonathan had not had enough in stock), but Jonathan didn't mention this and accepted the eighty francs agreed upon. (Highsmith, 1974, σ. 12).<sup>4</sup>

Βλέπουμε, λοιπόν, πώς ο σκηνοθέτης πήρε μια καθαρά περιγραφική σκηνή, με μικρή λειτουργική σημασία για το μυθιστόρημα και την απέδωσε με τέτοιο τρόπο, ώστε κατάφερε και να περάσει πληροφορίες τις οποίες στο κείμενο παρέχει η φωνή του αφηγητή αλλά και να συμβάλει στην συνέχεια της αφήγησης.

**Ο τίτλος και το τέλος της ταινίας.** Ο Wenders δεν συμφωνούσε με τον τίτλο «Το Παιχνίδι του Ρίπλεϊ» και γύρισε σχεδόν ολόκληρη την ταινία υπό τον τίτλο *Framed*, ένα λογοπαίγνιο με διττή σημασία στα αγγλικά καθώς η λέξη χρησιμοποιείται τόσο για να περιγράψει τον καδραρισμένο, όσο και αυτόν ο οποίος έχει πέσει θύμα μηχανορραφίας. Μάλιστα, ο ίδιος αποδίδει τον τίτλο *Ένας Αμερικάνος Φίλος*, στον Dennis Hopper (Wenders 2002).

Η επιλογή του Wenders να αλλάξει ο τίτλος της ταινίας, δεν περνά απαρατήρητη. Βγάζοντας τον Ρίπλεϊ από τον τίτλο, ουσιαστικά είναι σαν να γυρίζει μια ταινία για κάποιον περιπλανώμενο Αμερικάνο, κι όχι για τον χαρακτήρα ο οποίος μονοπώλησε πέντε μυθιστορήματα της Patricia Highsmith. Το τέλος της ταινίας (σε αντίθεση με το τέλος του βιβλίου) έρχεται να ισχυροποιήσει τη θέση αυτή.

Όπως προαναφέρθηκε, το βιβλίο συνεχίζεται και μετά τον θάνατο και την κηδεία του Τζόναθαν. Ο λόγος για τον οποίο συμβαίνει αυτό είναι πως ο πρωταγωνιστής, στην ουσία, είναι ένας: ο Τομ Ρίπλεϊ. Η Highsmith είχε ήδη γράψει δύο βιβλία με τον Ρίπλεϊ και, όπως είναι αναμενόμενο, το αναγνωστικό κοινό ανησυχεί για την τύχη του ήρωα και

---

<sup>4</sup> Η τιμή έπρεπε να είναι είκοσι φράγκα περισσότερα από την αρχική του εκτίμηση, γιατί η κορνίζα δεν ήταν η ίδια με αυτή που είχε διαλέξει η γριά (ο Τζόναθαν δεν είχε αρκετή σε απόθεμα), αλλά ο Τζόναθαν δεν το ανέφερε και δέχθηκε τα ογδόντα φράγκα που είχαν συμφωνήσει.

πρέπει να δοθεί ένα τέλος στην αγωνία του. Πρέπει, συνεπώς, το τέλος να εξασφαλίζει στο κοινό ότι οι περιπέτειες του Ρίπλεϊ θα συνεχιστούν απρόσκοπτα.

Στην ταινία το τέλος είναι εξίσου αφιερωμένο και στους δύο πρωταγωνιστές, καθώς οι κεντρικοί ήρωες είναι δύο και η πλοκή είναι κάτι περισσότερο από μια ταινία μυστηρίου: «Θεώρησα ότι το τέλος έπρεπε να αφορά περισσότερο τους δύο κεντρικούς χαρακτήρες και λιγότερο την πλοκή [...] ήθελα να επικεντρωθώ στον Τζόναθαν και τον Ρίπλεϊ.» δηλώνει ο Wenders το 2002, κατά τη διάρκεια του ακουστικού σχολιασμού της ταινίας μαζί με τον Dennis Hopper και συνεχίζει λέγοντας πως «μέχρι την τελευταία στιγμή δεν ήξερα πώς να λήξω αυτή την, μη-σχέση, την όμορφη σχέση ανάμεσα στους δύο.» (Βέντερς, 2002). Πρόκειται για τη σχέση αναζήτησης ταυτότητας, νοήματος στις ζωές των δύο χαμένων ανδρών κι όχι απλώς για ένα μυστήριο που πρέπει να λυθεί.

«Ποιος είναι ο Τζόναθαν; Για τι είναι ικανός; Τον ορίζει η ζωή, η οικογένεια, η δουλειά του; Ποιος μπορεί να γίνει υπό την απειλή του θανάτου;», αναρωτιέται ο Wenders (Wenders, 1988) όταν γράφει για τον *Αμερικάνο Φίλο*, για να καταλήξει πως μόνο η τέχνη του κινηματογράφου μπορεί να θεραπεύσει ζητήματα ταυτότητας τόσο διερευνητικά.

**Η αυτοαναφορικότητα ως προς την τέχνη του κινηματογράφου.** *Ο Αμερικάνος Φίλος* αν και συνήθως χαρακτηρίζεται ως θρίλερ / ταινία μυστηρίου ως προς το είδος, έχει πολλά στοιχεία που παραπέμπουν άμεσα στην κινηματογραφική τέχνη, πέρα από σαφώς τεχνικά στοιχεία, όπως για παράδειγμα τη χρήση του πράσινου χρώματος που παραπέμπει στο έργο του Antonioni (Graf, 2002, σ. 12).

Ένα πολύ χαρακτηριστικό στοιχείο είναι πως επτά από τους ηθοποιούς που εμφανίζονται στην ταινία ήταν παράλληλα ή υπήρξαν στο παρελθόν και σκηνοθέτες. Πρόκειται για τους Dennis Hopper (Τομ Ρίπλεϊ), Samuel Fuller (Αμερικάνος γκάνγκστερ), Daniel Schmid (Ιγκραμ, το πρώτο θύμα), Gérard Blain (στον ρόλο του Μινό), Peter Lilienthal (Μαρκάντζελο, το δεύτερο θύμα), Jean Eustache (ο γιατρός που περιποιείται το τραύμα του Τζοναθαν) και Nicholas Ray (στον ρόλο του ζωγράφου). Ο ίδιος ο Wenders αναφέρει πως δεν του άρεσε που η Highsmith έχει εμπλέξει τη μαφία, έτσι επέλεξε να μετατρέψει τους «κακούς» της υπόθεσης σε παραγωγούς πορνογραφικών ταινιών. Μάλιστα, αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο προτίμησε να ενσαρκώσουν



σκηνοθέτες τους ρόλους των γκάνγκστερ: «επειδή ήταν οι μόνοι κακοποιοί που γνώριζε, οι οποίοι παίρνουν αποφάσεις ζωής και θανάτου τόσο αβίαστα, όσο και η μαφία» (Wenders, 1988, σ. 20).

Ενδεικτικά της αυτό-αναφορικότητας της ταινίας είναι κι όλα εκείνα τα αντικείμενα και οι συσκευές που έχει συμπεριλάβει ο Wenders, τα οποία αποτελούν σαφείς μεταφορές για την έννοια της εικόνας. Καμβάδες, ένα στερεοσκόπιο, ένα ζωοτρόπιο, μια πολαρόντ φωτογραφική μηχανή και τηλεοράσεις (Mast & Kawin, 1996, σ. 511) εμφανίζονται και ενθουσιάζουν όχι μόνο τον μικρό Ντάνιελ, αλλά ακόμα και τον Τομ και τον Τζόναθαν, οι οποίοι ανταλλάσσουν μεταξύ τους δώρα που σχετίζονται με την όραση και τις κινούμενες εικόνες.

Ακόμα, το γεγονός πως ο Wenders είχε αποδώσει στη σύζυγο του Τζόναθαν το επάγγελμα της ηθοποιού συμβάλλει στην αυτό-αναφορικότητα του έργου. Μπορεί τελικά οι σκηνές να μη συμπεριλήφθηκαν στην ταινία και να είναι διαθέσιμες μόνο στην επετειακή της έκδοση, παρ' όλα αυτά, ο σκηνοθέτης συνειδητά επέλεξε να τη μετατρέψει από πωλήτρια σε ηθοποιό. Μάλιστα, η Μαριάν δεν είναι ικανοποιημένη από τη δουλειά της στο ντουμπλάρισμα κι επιδιώκει να βρει κάποια καλύτερη θέση σε έναν θίασο.

Το πιο χαρακτηριστικό, όμως, παράδειγμα αυτό-αναφορικότητας δεν είναι άλλο από το επάγγελμα του Τζόναθαν, το οποίο είναι ακριβώς ίδιο με εκείνο του Wenders: αμφότεροι τοποθετούν εικόνες σε κάδρα. Ένας Wenders που ξεκίνησε ως ζωγράφος, που δεν σταματά καθ' όλη τη διάρκεια της καλλιτεχνικής του πορείας να διατείνεται πως αυτό που τον ενδιαφέρει πρωτίστως είναι οι εικόνες, έχει την ευκαιρία να «πρωταγωνιστήσει» έμμεσα στην ταινία του, μέσα από τον ρόλο του Τζόναθαν, ο οποίος ίσως για πρώτη φορά στη ζωή του πρωταγωνιστεί κι ο ίδιος σε μια ιστορία. Μάλιστα, για να γίνει ακόμα πιο μεγάλη η ταύτιση των δύο, ο σκηνοθέτης έβαλε τον πρωταγωνιστή να τραγουδάει δύο από τα αγαπημένα του τραγούδια (το *Too much on my mind* των The Kinks και το *Drive my car* των The Beatles) (Wenders, 1988, σ. 99).

**Σκηνές από άλλο βιβλίο.** Το τελευταίο παράδειγμα που έρχεται να ισχυροποιήσει τη θέση πως ο Wenders, εν τέλει, γύρισε την ταινία που αυτός ήθελε, κι όχι *Ripley's Game* της Patricia Highsmith αφορά όλες εκείνες τις σκηνές στις οποίες εμφανίζεται ο Nicholas Ray, που ενσαρκώνει τον Ντέρβατ, έναν ζωγράφο ο οποίος υποτίθεται πως είναι νεκρός.

Ο Ρίπλεϊ συνεργάζεται με τον Ντέρβατ και πουλάει στην Ευρώπη τους πίνακές του. Μάλιστα, στο πλαίσιο της δημοπρασίας ενός πίνακα λαμβάνει χώρα η σκηνή της παρεξήγησης, η οποία είναι η αφορμή όλης της ταινίας.

Οι σκηνές που αφορούν τον Ντέρβατ, δεν περιλαμβάνονται στο *Ripley's Game*. Αντίθετα, βασίζονται στο αμέσως προηγούμενο μυθιστόρημα της Highsmith, με τίτλο *Ripley Under Ground*, και συμπεριλήφθησαν παρά το γεγονός πως ο σκηνοθέτης δεν είχε τα δικαιώματα του έργου. Ο Wenders, όσο βρισκόταν στην Ευρώπη για τα γυρίσματα σχετικά με τη μαφία, γνώρισε τον Nicholas Ray, ο οποίος του πρότεινε να εγκαταλείψει την υπόθεση της μαφίας (αφού ο ηθοποιός που περίμεναν δεν είχε εμφανιστεί στα γυρίσματα) και να πει την ιστορία με τον ζωγράφο, τον οποίο και ενσάρκωσε με μεγάλη χαρά (Wenders, 1988, σ. 100). Ίσως κι ο ίδιος ο σκηνοθέτης να απόλαυσε αυτή την αλλαγή στο σενάριο, αν αναλογιστεί κανείς πως, όπως προαναφέρθηκε, είχε απογοητευτεί που δεν μπόρεσε να πάρει τα πνευματικά δικαιώματα για κάποιο άλλο βιβλίο της Highsmith.

### Κεφάλαιο τρίτο: Ανασκόπηση

Όπως κατέστη σαφές από τις προηγούμενες ενότητες της εργασίας, σκοπός της σύγκρισης δεν είναι να αναδειχθούν τα βιβλία καλύτερα από τις ταινίες, ούτε το αντίστροφο. Θεωρώντας τα δύο μέσα καλλιτεχνικά ισάξια, οι παραπάνω συγκριτικές μελέτες έγιναν για να διερευνηθεί η μεταφορά δύο λογοτεχνικών έργων στη μεγάλη οθόνη από έναν σκηνοθέτη ο οποίος έχει δηλώσει με σαφήνεια πως δυσκολεύεται πολύ να ισορροπήσει ανάμεσα στην εικόνα και την ιστορία. Στο κεφάλαιο αυτό θα ομαδοποιηθούν τα αποτελέσματα των δύο συγκριτικών μελετών, σε μία προσπάθεια αποκωδικοποίησης και σχολιασμού των επιλογών του σκηνοθέτη στις δύο περιπτώσεις.

Είναι σαφές πως, αν και βασίζονται και οι δύο ταινίες σε λογοτεχνικά κείμενα, οι δύο πηγές τους είναι πολύ διαφορετικές μεταξύ τους. Από τη μία το έργο του Handke, είναι μια σύνθετη ιστορία, η οποία επιδέχεται πολλές και πολύ-επίπεδες αναγνώσεις. Πρόκειται για έναν συγγραφέα βαθύτατα επηρεασμένο από το έργο του Κάφκα, όπως δήλωσε κι ο ίδιος σε μία συζήτηση με τον Enrico Filippini («Το μοντέλο είναι ο Κάφκα. Ο Κάφκα θα μείνει το μοντέλο του αιώνα. [...] Ο Κάφκα... γνωρίζουμε πόσο κοστίζει η κάθε του φράση, πόσο του στοίχισε» (Handke, 2017, σ. 165)), γεγονός που αποτυπώνεται στο έργο του.

Πρόκειται για μια ιστορία καφκικών διαστάσεων καθώς δεν μιλάμε για έναν ήρωα-δολοφόνο, αλλά για ένα πρόσωπο εγκλωβισμένο στις ψυχρές κι αποξενωμένες συνθήκες διαβίωσης της πόλης. Φεύγει στην εξοχή με την ελπίδα πως η διαβίωση εκεί θα είναι λιγότερο σκληρή, αλλά συνειδητοποιεί πως η παρακμή έχει ποτίσει την καθημερινότητα και της επαρχίας σε τέτοιο βαθμό που μέχρι και τα παιδιά κοντεύουν να γίνουν αφασικά:

«Δεν είναι λοιπόν περίεργο», είπε ξαφνικά ο επιστάτης αφού κάρφωσε το τσεκούρι στο κούτσουρο και βγήκε από την καλύβα στην αυλή, «πως τα παιδιά τελειώνοντας το σχολείο δεν ξέρουν ούτε καν να μιλούν. Ούτε μια φράση δεν είναι σε θέση να σχηματίσουν», συνέχισε. (Handke, 2017, σ. 128)

Ο ήρωας δεν είναι απλώς ένας τερματοφύλακας κι η ιστορία δεν είναι η αφήγηση ενός φόνου και του απόηχού του· «[...] ο ποδοσφαιριστής-φιλόσοφος εδώ δεν είναι παρά ένα στοιχειώδες πρόσχημα για τους Handke και Wenders [...] να πουν αυτοί και όχι ο

αφασικός ήρωάς τους κάτι πάρα πολύ σοβαρό πάνω στη ζωή και το θάνατο, κι όχι βέβαια πάνω στο ποδόσφαιρο.» (Ραφαηλίδης, 1985, σ. 40).

Όλα τα παραπάνω είναι δοσμένα στο λογοτεχνικό έργο με μια εξαιρετικά δουλεμένη γλώσσα, καθώς ο συγγραφέας έχει επιλέξει με μεγάλη προσοχή κάθε λέξη κι έχει τοποθετήσει με περισσή φροντίδα τη μία πρόταση μετά την άλλη. Ο Handke είχε, όμως, πίσω του σχεδόν δέκα δημοσιευμένα έργα σε ένα ευρύτατο πεδίο συγγραφής (από μυθιστορήματα και θεατρικά έργα, μέχρι ποιήματα), ενώ ο Wenders είχε ολοκληρώσει μόλις μία ταινία μεγάλου μήκους προτού καταπιαστεί με τον *Τερματοφύλακα*. Η εμπειρία του κάθε δημιουργού στον τομέα του απέχει πάρα πολύ, γεγονός που αποτυπώνεται και στο τελικό έργο.

Μία επιπλέον κομβική διαφορά ανάμεσα στη συγγραφή ενός βιβλίου και τη σκηνοθεσία μιας ταινίας είναι ο χρόνος που μπορεί να διαθέσει ο εκάστοτε δημιουργός (πάντοτε σε συνάρτηση με το κόστος). Ενώ ένας συγγραφέας μπορεί να επιστρέφει ξανά και ξανά στο κείμενό του, θυσιάζοντας ουσιαστικά μόνο τον χρόνο του, ένας σκηνοθέτης δεν έχει αυτή την πολυτέλεια. Έτσι ο Wenders σκηνοθέτησε την *Αγωνία του Τερματοφύλακα πριν από το Πέναλτι* με τις γνώσεις που είχε αποκομίσει από τα σπουδαστικά του χρόνια και με ελάχιστη επαγγελματική πείρα, ίσως (και) για αυτό να στηρίχθηκε σε τόσο μεγάλο βαθμό στο πρωτότυπο.

Ο *Τερματοφύλακας* του Wenders ταυτίζεται με αυτόν του Handke. Αν και ορισμένα ψήγματα της μετέπειτα χαρακτηριστικής σκηνοθεσίας του (όπως η αίσθηση μιας ταινίας-δρόμου ή ο αφηγηματικός ρόλος της μουσικής) είναι σαφή, η ταινία αυτή αποτελεί ουσιαστικά μια ευσυνείδητη και ειλικρινή μεταφορά του λογοτεχνικού κειμένου στο πανί. Έχοντας μια κοινή αφετηρία συγγραφέας και σκηνοθέτης -αφού αμφότερους τους απασχολούν ζητήματα ταυτότητας του ατόμου, περιπλάνησης και οργάνωσης της κοινωνίας- ο Wenders αντιμετωπίζει με μία ιδιαίτερη ευαισθησία κι επιφυλακτικότητα το πρωτότυπο. Όλα τα παραπάνω, σε συνδυασμό με τη μικρή του πείρα, τον οδήγησαν σε ασφαλείς κινηματογραφικές επιλογές και μικρά ρίσκα.

Από την άλλη, το έργο της Highsmith είναι ένα βιβλίο μυστηρίου, το τρίτο μάλιστα σε μια σειρά με πρωταγωνιστή τον Ρίπλεϊ. Πρόκειται μεν για μια απολαυστική ιστορία, γλαφυρά δοσμένη, αλλά οι συμπαραδηλώσεις του κειμένου είναι σχετικά σαφείς και ολιγάριθμες. Δεν καταπιάνεται με βαθύτερα ζητήματα κοινωνικής κριτικής, ούτε

θέτει υπαρξιακούς προβληματισμούς. Έδωσε, όμως, στον Wenders τον ιδανικό καμβά για να αφηγηθεί την ιστορία που εκείνος ήθελε να πει, κι ας ένιωθε αρχικά πολύ περιορισμένος «[...] δεν ήταν εύκολο για μένα να κινηθώ ελεύθερα σε αυτή [ενν. την ιστορία] που διάλεξα: όλα φαίνονταν να πασχίζουν να ξεφύγουν από αυτή. Οι χαρακτήρες έμοιαζαν να θέλουν να ακολουθήσουν διαφορετική κατεύθυνση από αυτή που τους είχε υπαγορεύσει η Highsmith» (Wenders, 1988, σ. 20). Ο περιορισμός αυτός κράτησε μέχρι τη στιγμή που συνειδητοποίησε πως δεν είναι ανάγκη να μείνει πιστός στο πρωτότυπο, για να αφηγηθεί μια ισοδύναμη ιστορία.

«Όταν ένας συγγραφέας κι ένας σκηνοθέτης έχουν διαφορετικές αισθητικές αφετηρίες, ο συμβιβασμός είναι ανέφικτος» γράφει ο Tarkovsky και συνεχίζει λέγοντας πως «σε μια τέτοια σύγκρουση, μόνο μία διέξοδος υπάρχει: να αναδιαρθρώσεις το αρχικό σενάριο, έτσι που σε κάποιο στάδιο της ταινίας να μπορείς να το ονομάσεις ντεκουπάζ» (Tarkovsky, 1987, σ. 23). Αυτό ήταν που έκανε κι ο Wim Wenders όταν μετέφερε στη μεγάλη οθόνη το *Ripley's Game* της Patricia Highsmith.

Άλλαξε τον τόπο στον οποίο διαδραματίζεται η ιστορία κι έβαλε την πατρίδα του, τη Γερμανία, η πρόσφατη ιστορία της οποίας είναι τόσο βαριά, που δεν θα μπορούσε υπό τη σκιά της παρά να ειπωθεί μια άλλη ιστορία. Αφαίρεσε κομβικούς για την υπόθεση γυναικείους ρόλους, και τον μοναδικό που διατήρησε, τον ξεγύμνωσε από κάθε ουσιαστική επιρροή στην έκβαση της υπόθεσης, γιατί η ταινία που ήθελε να αφηγηθεί αφορούσε τη σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα σε δυο άντρες. Επενέβη υπερβολικά στην πλοκή του έργου, που ακόμα κι από πιο λιτή κι αδρή περιγραφή του, επέλεξε να διατηρήσει την ουσία.

Ο Wenders απέφυγε την εικονοποίηση του λογοτεχνικού κειμένου, γνωρίζοντας πως η τέχνη του κινηματογράφου προσφέρει κάτι πολύ πιο δυνατό: τις εικόνες, οι οποίες δεν χρειάζονται απαραίτητα λέξεις να τις πλαισιώνουν. Μέσα, λοιπόν, από τις εικόνες του Αμβούργου, του Παρισιού και της Νέας Υόρκης, οι οποίες πολλές φορές «τρυπώνουν» η μία μέσα στην άλλη με τα γρήγορα και διαρκώς εναλλασσόμενα κατ' αφηγήθηκε την ιστορία εκείνη που ήθελε να αφηγηθεί, η οποία δεν βασίζεται κατ' ανάγκη στη λογοτεχνική της πηγή, παρά μόνο εμπνέεται από αυτή.

Τα δύο πιο δυνατά σημεία της ιστορίας της Highsmith, όχι μόνο υπάρχουν στην ταινία, αλλά ξεχωρίζουν. Το πώς μια μικρή παρεξήγηση πυροδότησε ολόκληρη την

ιστορία, καθώς και το απέλπιδο τέλος με τον θάνατο του Τζόναθαν, που δεν αφήνει κανένα περιθώριο συμφιλίωσης, είναι εκεί. Μελετώντας τη λογοτεχνική πηγή ενδελεχώς εντόπισε όλες τις αδυναμίες της κι όλα εκείνα που δεν ήταν απαραίτητο να ειπωθούν, όπως δεν θα τα διηγούταν αν η ιστορία δεν βασιζόταν σε βιβλίο, αλλά σε κάποια τυχαία αφήγηση που κάποιος κάπου κάποτε ίσως να μοιραζόταν με τον σκηνοθέτη. Παράλληλα, φρόντισε να συμπεριλάβει και σκηνές οι οποίες είναι κενές δράσης (π.χ. ο Τζόναθαν στη δουλειά του ή ο μονόλογος του Ρίπλεϊ πάνω στο τραπέζι με μια πολαρόντ ανά χείρας), σκηνές που «προορίζονται αποκλειστικά για παρατήρηση [...] στις οποίες η ανάπτυξη της αφήγησης ξεχνιέται για μια στιγμή» (Graf, 2002, σ. 56).

Η επιθυμία του να χρησιμοποιήσει την ικανότητα του κινηματογράφου να διατηρεί τα αντικείμενα είναι σαφής και στις δύο ταινίες. Το σπίτι στο οποίο κατοικεί ο Τζόναθαν στον *Αμερικάνο Φίλο* προορίζεται για κατεδάφιση από την κυβέρνηση του Αμβούργου, ενώ ο κινηματογράφος στον *Τερματοφύλακα* αποτελεί ανακατασκευή μιας οικίας που καταστράφηκε (Graf, 2002, σ. 23). Φυσικά, στον *Αμερικάνο Φίλο* δίνει πολύ μεγαλύτερη έμφαση στην κινηματογραφική διατήρηση του χώρου, ο οποίος συμπίπτει με τη μεταπολεμική Γερμανία.

Αλλά και το τέλος των δύο ταινιών παρουσιάζει ενδιαφέρον. Από τη μία ο *Τερματοφύλακας* έχει ένα ανοιχτό τέλος, όπως και το βιβλίο. Η κάμερα απομακρύνεται σταδιακά από τον Μπλοχ και στρέφει το βλέμμα της προς το ποδοσφαιρικό γήπεδο και τους παίκτες που εκείνη την ώρα συγκεντρώνονται. Δεν θα μπορούσε η ταινία να τελειώσει καταληκτικά, γιατί κάτι τέτοιο θα σήμαινε πως η ιστορία της αφορά τον πρωταγωνιστή της κάτι που, όπως αποδείχθηκε παραπάνω, δεν ισχύει.

Ο *Αμερικάνος Φίλος* από την άλλη, ως μια ταινία που δομείται ολόκληρη πάνω στους πρωταγωνιστές της, δεν θα μπορούσε να μην έχει τέλος. Και ποιο τέλος είναι πιο καταληκτικό από τον θάνατο; Ο Τζόναθαν παρασύρεται από τον μυστηριώδη Ρίπλεϊ κι εμπλέκεται σε μία ιστορία βγαλμένη μέσα από τις αμερικανικές γκάνγκστερ ταινίες. Ο Wenders, όμως, που καταδικάζει την παραδοσιακή φιλμική αφήγηση δεν πρόκειται να τον αφήσει να ξεφύγει. Άλλωστε, κάθε φορά που «[...] επέτρεψε σε κάποιον χαρακτήρα του να βιώσει μία ιστορία με αυστηρή δομή, ένα καθοριστικό τέλος, μια ψυχολογικά υποκινούμενη αρχή και δραματικές αποκορυφώσεις, ο χαρακτήρας πάντοτε πεθαίνει στο τέλος της ιστορίας που ξεκίνησε να βιώνει.» (Graf, 2002, σ. 61).

Ο Wenders το 1972, στα πρώτα μόλις βήματα της καριέρας του, καταπιάνεται με ένα έργο του οποίου η τεχνική μεταφορά φαντάζει απλή (καθότι το πρωτότυπο θυμίζει σενάριο), αλλά εκ των πραγμάτων αποδεικνύεται πως δεν είναι. Παρ' όλα αυτά, αξιοποιεί με ευφάνταστο τρόπο διάφορες τεχνικές (π.χ. λήψη υποκειμενικών και ψεύδο-υποκειμενικών πλάνων, αφηγηματικός ρόλος της μουσικής) εξίσου ισοδύναμες σε πολλές περιπτώσεις με την αφήγηση. Τα σημεία εκείνα όπου η ιστορία ξεφεύγει της συμβατικής αφήγησης και οι έννοιες στις οποίες διεισδύει ο Handke περιπλέκονται, ο Wenders δεν τα πλησιάζει καν στην ταινία του. Από σεβασμό απέναντι στο πρωτότυπο κι αυτογνωσία, προτιμά να παραμείνει πιστός στο φιλικό κείμενο και να χρησιμοποιήσει τις εικόνες, όχι τόσο για να αφηγηθεί -καθώς δεν οικειοποιείται καλλιτεχνικά την ιστορία-, όσο για να περιγράψει.

Ο σκηνοθέτης το 1977 είναι πολύ πιο έμπειρος τόσο όσον αφορά την κινηματογραφική του τεχνική, όσο και ως προς το πώς να αντιμετωπίζει κι επεξεργάζεται πλέον τις ιστορίες. Δεν φοβάται να αξιοποιήσει όλα τα μέσα που του προσφέρει ο κινηματογράφος για να δημιουργήσει το οπτικοακουστικό ισοδύναμο του βιβλίου κι αδιαφορεί για όλους όσους τον κατηγορήσουν πως δεν έμεινε πιστός στο πρωτότυπο. Ο ίδιος ξέρει πολύ καλά πως το έργο του ήταν πιστό στο πνεύμα του πρωτοτύπου κι αυτό του αρκεί. Άλλωστε, η διαδικασία της μεταφοράς της λογοτεχνίας στον κινηματογράφο θυμίζει πολύ εκείνη της μετάφρασης, ως προς την αιώνια αναζήτηση της ισοδυναμίας. Ό,τι έχει γραφτεί για τους επικριτές της μετάφρασης ταιριάζει απόλυτα στους κινηματογραφιστές που αναλαμβάνουν το δρόμο εύκολο πόνημα της μεταφοράς της λογοτεχνίας στο μεγάλο πανί:

Και εάν ο μεταφραστής επιλέξει την κατά λέξη μετάφραση, δύσκολα θα αποφύγει τη σφοδρή, τη σφοδρότατη κριτική για το στείο πνεύμα του και για την άκριτη πίστη του στο γράμμα του πρωτοτύπου, εάν, πάλι, επιλέξει την ελεύθερη μετάφραση, δεν είναι λίγοι εκείνοι που θα εκσφενδονίζουν εναντίον του το λίθο του αναθέματος, καταλογίζοντάς του ότι [...] το μετάφρασμά του είναι “εν τέλει” άλλο κείμενο και όχι το κείμενο του πρωτοτύπου σε άλλη γλώσσα! (Κεντρωτής, 2000, σ. 67)

## Επίλογος

Η συγκριτική μελέτη ταινιών και λογοτεχνικών έργων είναι ένα εξαιρετικά δημιουργικό πεδίο, και πώς θα μπορούσε άλλωστε να μην είναι, όταν πρωτογενές της υλικό αποτελούν τα δημιουργικά έργα μεγάλων ή και μικρών -ενίοτε- καλλιτεχνών. Ο Wenders, ο οποίος εντάσσεται αναμφίβολα στην πρώτη κατηγορία των σπουδαίων σκηνοθετών, δίνει στον ερευνητή την ευκαιρία να ξεφύγει από τις μελέτες προσαρμογής και τις αφηγηματολογικές συγκρίσεις ανάμεσα στο «πρωτότυπο» και το «παράγωγο». Η φιλμογραφία του προσφέρεται για συγκριτικές μελέτες «εφ' όλης της ύλης»: ζητήματα τεχνικής, αφήγησης και περιεχομένου μπορούν (και πρέπει) να τίθενται επί τάπητος όταν κάποιος καταπιάνεται με τα έργα του.

Στην παρούσα εργασία έγινε μια απόπειρα συγκριτικής μελέτης δύο ταινιών του σκηνοθέτη λαμβάνοντας υπ' όψιν όσο το δυνατόν περισσότερες παραμέτρους μπορέσαμε να εντοπίσουμε κι έχοντας πάντα κατά νου πως το ζητούμενο είναι τι λένε τα ίδια τα έργα, είτε πρόκειται για τις ταινίες είτε για τα βιβλία. Φυσικά λήφθηκαν υπ' όψιν οι απόψεις του ίδιου του σκηνοθέτη, καθώς και οι θέσεις θεωρητικών του κινηματογράφου και άλλων καταξιωμένων σκηνοθετών, αλλά τον πρώτο λόγο είχε πάντα η εικόνα.

Μελέτες σαν αυτή αποτελούν πρόκληση για τον ερευνητή, ο οποίος οφείλει να επιστρατεύσει κι ο ίδιος τη δημιουργικότητα και τη φαντασία που διαθέτει για να καταφέρει να εντοπίσει τις σκηνοθετικές επιλογές, καθώς και να τις ερμηνεύσει κατάλληλα. Αποδεικνύουν, επίσης, πως δεν ωφελεί πουθενά μία διάκριση των τεχνών σε ανώτερες ή κατώτερες. Αυτό που πραγματικά ωφελεί είναι η ειλικρινής προσέγγισή τους σε μία προσπάθεια κατανόησης του δημιουργού, ο οποίος παλεύει -όπως όλοι μας- να ανακαλύψει τη θέση του στον κόσμο.



## Πηγές – Βιβλιογραφία

### Ελληνόγλωσση

- Ίσαρης, Α. (2017). Η Κάτοψη της Αγονίας. Στο Ρ. Handke, *Η Αγονία του Τερματοφύλακα πριν από το Πέναλτι* (σσ. 11-21). Αθήνα: Gutenberg.
- Κακλαμανίδου, Δ. (2006). *Όταν το Μυθιστόρημα Συνάντησε τον Κινηματογράφο*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Κεντρωτής, Γ. (2000). *Θεωρία και Πράξη της Μετάφρασης*. Αθήνα: Διάυλος.
- Παππάς, Θ. Γ. (2002). *Η Μεθοδολογία της Επιστημονικής Έρευνας στις Ανθρωπιστικές Επιστήμες*. Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Παρίσης, Ι., & Παρίσης, Ν. (2007). Στο Ι. Παρίσης, & Ν. Παρίσης, *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων* (σσ. 27-33). Αθήνα: Ινστιτούτο Τεχνολογίας Υπολογιστών και Εκδόσεων "Διοφαντος".
- Ραφαηλίδης, Β. (1985). Wim Wenders - Ο φόβος του τερματοφύλακα πριν απ' το πέναλτυ: Η αγωνία της ύπαρξης. Στο Β. Ραφαηλίδης, *Κινηματογραφικά Θέματα* (σσ. 36-40). Αθήνα: Αιγόκερως .
- Ραφαηλίδης, Β. (1984). *Μια Μέθοδος Ανάγνωσης του Φιλμ*. Αθήνα: Αιγόκερως

### Ξενόγλωσση

- Arjion, D. (1990). Η Στίξη της Φιλμικής Γλώσσας. Στο D. Arjion, *Η Γραμματικής της Φιλμικής Γλώσσας* (Β. Βουτσινάς, Μεταφρ., Τόμ. Β', σσ. 315-354). Πλάνο. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1976).
- Bazin, A. (2005). In Defense of Mixed Cinema. Στο A. Bazin, *What is Cinema?* (Η. Gray, Μεταφρ., σσ. 53-75). Berkeley: University of California Press. (The original work was published in 1967).
- Bluestone, G. (1957). *Novels Into Films*. Baltimore: Johns Hopkins Press.
- Brodwell, D., & Thompson, K. (2011). *Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου*. (Κ. Κοκκινίδη, Μεταφρ.) Αθήνα: ΜΙΕΤ. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1997).
- Ellis, J. C., & Wright-Wexman, V. (1979). *A History of Film*. Boston: Allyn & Bacon.

- Gould Boyum, J. (1985). *Double exposure: fiction into film*. New York: Universe Books.
- Graf, A. (2002). *The Cinema of Wim Wenders: the celluloid highway*. London: Wallflower Press.
- Handke, P. (2017). *Η Αγωνία του Τερματοφύλακα πριν από το Πέναλτι*. (Α. Ίσαρης, Μεταφρ.) Αθήνα: Gutenberg. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1969).
- Highsmith, P. (1974). *Ripley's Game*. London: Vintage Books.
- Hollands, N. (2002). *Adaptation of Novels into Film — A Comprehensive New Framework for Media Consumers and Those Who Serve Them*. North Carolina: University of North Carolina.
- Jakobson, R. (1959). *On Linguistic Aspects of Translation*. London: Routledge.
- Kolker, R. P., & Beicken, P. (1997). *Οι Ταινίες του Wim Wenders, Ο κινηματογράφος ως όραμα και επιθυμία*. (Μ. Κοκκώνης, Επιμ., & Α. Σιδηροπούλου, Μεταφρ.) Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1993).
- Kracauer, S. (1983). Παρένθεση: Κινηματογράφος και μυθιστόρημα. Στο S. Kracauer, *Θεωρία του Κινηματογράφου* (σσ. 334-351). Αθήνα: Κάλβος. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1960).
- Mast, G., & Kawin, B. F. (1996). *A Short History of the Movies*. Boston: Allyn & Bacon.
- Nowell-Smith, G. (1996). *The Oxford History of World Cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- Tarkovsky, A. (1987). *Σμιλεύοντας τον χρόνο*. (Σ. Βελέντζας, Μεταφρ.) Αθήνα: Νεφέλη. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1986).
- Thompson, K., & Bordwell, D. (2011). *Ιστορία του Κινηματογράφου*. (Ε. Στεφάνη, Επιμ., Ν. Λέρος, & Κ. Ρίτα, Μεταφρ.) Αθήνα: Πατάκη. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1994).
- Wenders, W. (1988). *The Logic of Images: Essays and Conversations*. London: Faber and Faber.

## **Οπτικοακουστικό υλικό**

Guest, D. (Παραγωγός), & Βένερς, B. (Σκηνοθέτης). (1984). *Παρίσι, Τέξας* [Ταινία]. Δυτική Γερμανία, Γαλλία.

Wenders, W. (Παραγωγός), & Wenders, B. (Σκηνοθέτης). (2002). *The American Friend: English audio commentary by Wim Wenders & Dennis Hopper* [Ταινία]. Γερμανία.

Genée, P., Schamoni, T. (Παραγωγοί), & Wenders, B. (Σκηνοθέτης). (1972). *Η Αγωνία του Τερματοφύλακα πριν από το Πέναλτι* [Ταινία]. Δυτική Γερμανία, Αυστρία.

Wiedemann, M., Cottrell, P. (Παραγωγοί), & Wenders, B. (Σκηνοθέτης). (1977). *Ο Αμερικάνος φίλος* [Ταινία]. Δυτική Γερμανία, Γαλλία.

Wenders, B., Dauman, A. (Παραγωγοί), & Wenders, B. (Σκηνοθέτης). (1987). *Τα Φτερά του Έρωτα* [Ταινία]. Δυτική Γερμανία, Γαλλία.

Wenders, B., Felsberg, U. (Παραγωγοί), & Wenders, B. (Σκηνοθέτης). (1993). *Τόσο μακριά, τόσο κοντά* [Ταινία]. Γερμανία.

.