ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ: «**ΨΥΧΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ Μ.Μ.Ε.**»

θεμελιώδεις Υπαρξιακές ανησυχίες

στο έργο σύγχρονων Ελλήνων καλλιτεχνών

(κινηματογράφος, φωτογραφία, ζωγραφική)

Διδάσκουσες: Ατσαλάκη Αμαλία, Δαμοπούλου Γεωργία

Επιμέλεια: Νάνσυ Μωραΐτη Α.Μ. 6207Μ018

ΑΘΗΝΑ, ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ 2010

Τέχνη είναι η εν-έργο-ποίηση της α-λήθειας του όντος…

Martin Heidegger

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΜΕΡΟΣ Ά

I.	**Εισαγωγή**	5
II.	**Προσεγγίζοντας την έννοια του υπαρξισμού**	5
III.	**Ο υπαρξισμός ως φιλοσοφικό ρεύμα στην Ευρώπη**	5
	Οι βασικοί εκπρόσωποι της υπαρξιακής φιλοσοφίας	7
IV.	**Η γέννηση της υπαρξιακής ψυχολογίας στην Αμερική**	13
V.	**Θεμελιώδεις υπαρξιακές ανησυχίες**	14
	Θάνατος	15
	Ελευθερία	16
	Υπαρξιακή απομόνωση	18
	Έλλειψη νοήματος	19

ΜΕΡΟΣ Β΄

I.	**Τέχνη & καλλιτεχνική δημιουργία**	21
II.	**Οπτικές τέχνες**	23
	Περί κινηματογράφου	24
	Η τέχνη της φωτογραφίας	26
	Ζωγραφική	27
III.	**Προσεγγίζοντας το έργο τριών σύγχρονων Ελλήνων καλλιτεχνών: Αλεξίου, Κόντος, Καγκλής**	28
IV.	**Αλέξης Αλεξίου: Ιστορία 52**	29
	Σύντομο Βιογραφικό	29
	Ιστορία 52: Η υπόθεση	30
	Σκιαγράφηση χαρακτήρων	31
	Ανάλυση βασικών στοιχείων της ταινίας	32
	Συμπεράσματα	37

V. Γιάννης Κόντος 41
Βιογραφικό 41
Α-πορίες: τα όρια του δυνατού / αδυνάτου 45
Συμπεράσματα 49
VI. Τζουλιάνο Καγκλής 50
Βιογραφικό 50
3η ατομική έκθεση: *Τα πάθη & η μελαγχολία του σώματος* 53
Συμπεράσματα 55
VII. Επίλογος 57

Βιβλιογραφία 60

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ 64
1. Συνεντεύξεις: Πλάτωνας Ριβέλλης, Αλέξης Αλεξίου, Τζουλιάνο Καγκλής, Αλέξης Χαρισιάδης 65
2. Συντελεστές της ταινίας «Ιστορία 52» του Αλέξη Αλεξίου 92
3. Φωτογραφικό υλικό της ταινίας «Ιστορία 52» 93
4. Έργα του ζωγράφου Τζουλιάνο Καγκλή: 3η ατομική έκθεση 98
5. Φωτογραφίες του Γιάννη Κόντου 102

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ 104

ΜΕΡΟΣ Α΄

Εισαγωγή

Στην παρούσα εργασία επιχειρείται η προσέγγιση του υπαρξισμού, τόσο ως φιλοσοφικού ρεύματος, όσο και ως ψυχοθεραπευτικής μεθόδου και γίνεται προσπάθεια εντοπισμού της υπαρξιστικής σκέψης στην τέχνη. Συγκεκριμένα, διερευνάται το *αν* και *πώς* εντοπίζονται οι έννοιες της *ελευθερίας*, του *θανάτου*, της *υπαρξιακής μοναξιάς* και της *αναζήτησης νοήματος* στο έργο σύγχρονων Ελλήνων καλλιτεχνών, εστιάζοντας στον κινηματογράφο (Αλέξης Αλεξίου), στη φωτογραφία (Γιάννη Κόντος) και στη ζωγραφική (Τζουλιάνο Καγκλής).

Προσεγγίζοντας την έννοια του υπαρξισμού

Η έννοια του *υπαρξισμού* (existentialism) είναι μια σύνθετη έννοια και η προσέγγισή της δεν αποτελεί απλή υπόθεση. Στη διάρκεια της ιστορικής του πορείας, ο υπαρξισμός έχει λάβει διάφορους ορισμούς, οι οποίοι εξαρτώνται από τον τρόπο με τον οποίο τον προσεγγίζει κανείς˙ άλλοτε ως φιλοσοφική θεωρία, άλλοτε σαν λογοτεχνικό ρεύμα και ενίοτε ως τρόπο σκέψης ή ως μέθοδο ψυχοθεραπείας, ο όρος *υπαρξιακός* περιβάλλεται από μεγάλη σύγχυση. Στην παρούσα εργασία, επιχειρείται η προσέγγιση της υπαρξιστικής σκέψης ως φιλοσοφικό ρεύμα στην Ευρώπη και ως μέθοδος ψυχοθεραπείας στην Αμερική, αλλά τόσο λόγω χρονικών περιορισμών, όσο και λόγω περιορισμών στην έκταση της εργασίας, δεν πραγματοποιείται μια εκτενής και εις βάθος αναφορά στους εκπροσώπους και στα ρεύματα του υπαρξισμού, αλλά μια βασική αναφορά στους κυριότερους, σύμφωνα με την συχνότητα που αυτοί εμφανίζονται στη βιβλιογραφία.

Ο υπαρξισμός ως φιλοσοφικό ρεύμα στην Ευρώπη

Ο υπαρξισμός τοποθετεί την *ύπαρξη* στο επίκεντρο του στοχασμού του και έχει χαρακτηριστεί ως μία από τις φιλοσοφικές επαναστάσεις του εικοστού αιώνα.

Το υπαρξιστικό κίνημα ξεκίνησε στην Ευρώπη λίγο μετά το τέλος του Δευτέρου Παγκοσμίου πολέμου και έπειτα μεταλαμπαδεύτηκε στην Αμερική. Κύριοι εκπρόσωποι του σύγχρονου φιλοσοφικού ρεύματος του υπαρξισμού θεωρούνται ο Jean Paul Sartre και ο Albert Camus. Υπαρξιστές φιλόσοφοι υπήρξαν και νωρίτερα, αλλά δεν είχαν ακόμα ονομαστεί «υπαρξιστές». Βασικότεροι υπήρξαν οι Soren Kierkegaard, Friedrich Nietzsche και Martin Heidegger.

Επίκεντρο ενδιαφέροντος του υπαρξισμού δεν είναι πράγματα, ιδέες ή έννοιες, αλλά ο άνθρωπος ως μοναδική και ανεπανάληπτη ύπαρξη. Η ύπαρξη, ως «διάσταση της ζωής» κάθε ανθρώπου, δεν έχει στατικές έμφυτες ιδιότητες, όπως πιστευόταν ότι συμβαίνει με την «ουσία» του, αλλά διαμορφώνεται αέναα με την προσωπική του δράση, με αποτέλεσμα να ευθύνεται και γι' αυτό στο οποίο θα καταλήξει.[1] Οι υπαρξιστές υποστηρίζουν ότι αυτό που κάνει έναν άνθρωπο, άνθρωπο είναι η δυνατότητά του να επιλέγει. Ο άνθρωπος δεν αποτελεί μέρος ενός προκαθορισμένου μεταφυσικού σχεδίου, αλλά οφείλει ως άτομο να ανακαλύπτει και να δημιουργεί την ύπαρξή του ανάλογα με τις ειδικές του συνθήκες και το περιβάλλον του. Οι άνθρωποι είναι ολοκληρωτικά ελεύθεροι και επομένως υπεύθυνοι για οτιδήποτε κάνουν για τον εαυτό τους. Απ' αυτήν την ευθύνη προέρχεται ο βαθύς πόνος και φόβος.

Ο υπαρξισμός εκφράζει την τάση για επιστροφή στον πυρήνα της ανθρώπινης ύπαρξης και αναζητά τον τρόπο πραγμάτωσής της. Οι υπαρξιστές φιλόσοφοι επιδιώκουν να απομακρύνουν την ανθρώπινη ύπαρξη από την κατάσταση κατάπτωσής της και να την οδηγήσουν στην αυθεντική της ουσία[2].

Ο υπαρξισμός αναπτύχθηκε σε διάφορες φιλοσοφικές εκδοχές: χριστιανικός υπαρξισμός του Kirkegaard, ο οποίος δίνει βάρος στην ελευθερία και στην επιλογή· εικονοκλαστικός ντετερμινισμός του Nietzsche· έμφαση στη χρονικότητα και στην αυθεντικότητα του Heidegger· έμφαση στη δέσμευση μπροστά στο απόλυτα αυθαίρετο του Jean-Paul Sartre· αίσθηση του

[1] Πηγή: Ηλεκτρονική εγκυκλοπαίδεια www.wikipedia.gr

[2] Πηγή: Ηλεκτρονική εγκυκλοπαίδεια www.gnosinet.gr

παραλόγου του Camus. Το θεμελιώδες χαρακτηριστικό κάθε φιλοσοφίας της ύπαρξης είναι η απόλυτη ελευθερία, όχι όμως υπό το πρίσμα της απουσίας κοινωνικών δεσμεύσεων και καταναγκασμών, αλλά ως εσωτερική «κατάσταση» του *είναι εν τω κόσμω* (βλ. και Sartre «*Η κόλαση είναι οι άλλοι*»).
Η υπαρξιακή φιλοσοφία δεν είναι φιλοσοφική σχολή με την περιοριστική έννοια. Συχνά οι απόψεις των εκπροσώπων διαφέρουν. Κάποιοι από αυτούς μάλιστα, αποποιούνται το χαρακτηρισμό του υπαρξιστή που τους αποδίδεται.

Οι βασικοί εκπρόσωποι της υπαρξιακής φιλοσοφίας

Soren Kierkegaard (1813-1855)

Ο Δανός φιλόσοφος Soren Kierkegaard θεωρείται εισηγητής του υπαρξισμού. Δύο από τις διασημότερες ιδέες του Kierkegaard ήταν η *υποκειμενικότητα*[3] και το *άλμα πίστης*[4]. Πολλά από τα έργα του ασχολούνται με θρησκευτικά προβλήματα, όπως με τη φύση της πίστης, τον θεσμό της χριστιανικής εκκλησίας, τη χριστιανική ηθική και θεολογία και τις απόψεις και τα συναισθήματα των ατόμων όταν αντιμετωπίζουν υπαρξιακές επιλογές. Εξαιτίας του γεγονότος αυτού, το έργο του Kierkegaard έχει καταταγεί στον χριστιανικό υπαρξισμό και την υπαρξιακή ψυχολογία.

[3] Ο Kierkegaard τόνισε τη σημασία της προσωπικότητας του ατόμου και τη σχέση που έχει η προσωπικότητα του ατόμου με τον κόσμο, καθώς στηρίζεται στην αντανάκλαση του ίδιου του εαυτού της και στην ενδοσκόπηση. Στο έργο του *Ολοκλήρωση ενός Μη Επιστημονικού Υστερογράφου* στα *Φιλοσοφικά Ψιχία* υποστηρίζει ότι «*η υποκειμενικότητα είναι μια αλήθεια*» και ότι «*η αλήθεια είναι υποκειμενική*». Αυτή η άποψη αφορά τη διάκριση μεταξύ του τι είναι αντικειμενικά αληθές και της υποκειμενικής σχέσης του ατόμου με αυτή την αλήθεια. Άτομα που με οποιοδήποτε τρόπο πιστεύουν τα ίδια πράγματα μπορεί να σχετίζονται με αυτά τα πιστεύω με αρκετά διαφορετικό τρόπο.

[4] Το *άλμα πίστης* είναι η άποψη που διακήρυσσε ο Kierkegaard όσον αφορά στον τρόπο με τον οποίο ένα άτομο θα πρέπει να πιστεύει στον Θεό ή να ενεργεί όταν αγαπάει. Δεν αποτελεί τόσο συνειδητή απόφαση όσο υπερβατική θέση υπέρ της ανεξιχνίαστης πίστης. Ως εκ τούτου, θεωρούσε ότι το να πιστεύει κανείς σημαίνει ότι ταυτόχρονα αμφιβάλει.

Επιπλέον, ο Kierkegaard παρουσιάζει στα έργα του τρεις κοσμοθεωρητικές κινήσεις: την *αισθητική*, την *ηθική* και τη *θρησκευτική*. Με αυτές δηλώνει τρεις αντίστοιχους τρόπους, σφαίρες ή στάδια ύπαρξης που μπορεί να βιώνει ο άνθρωπος. Δεν σημαίνει κατ' ανάγκη ότι ο άνθρωπος ανήκει αποκλειστικά σε μία από αυτές τις «σφαίρες ύπαρξης», καθώς σε διάφορες φάσεις ή στάδια της ζωής του μπορεί να μετακινείται από τη μία στην άλλη. Ο αισθητικός τύπος έχει την τάση «να ζει για τη στιγμή», για οτιδήποτε διασκεδαστικό, ενθουσιώδες ή ενδιαφέρον του προκύπτει. Η ζωή του στερείται σταθερότητας και προσήλωσης σε έναν μόνιμο σκοπό και αλλάζει πορεία κατά τη διάθεση ή την περίσταση. Οι εξωτερικοί παράγοντες παίζουν καθοριστικό ρόλο στη ζωή ενός τέτοιου ατόμου, που πολύ πιθανόν το οδηγούν στη μοιρολατρία. Ο ηθικός τύπος παρουσιάζεται να επικεντρώνεται στην προσωπικότητά του και στην αυτογνωσιακή «επιλογή του εαυτού». Σε αντίθεση με τον αισθητικό τύπο ανθρώπου, η προσοχή του ηθικού τύπου είναι στραμμένη προς την ίδια του τη φύση, την ουσιώδη πραγματικότητά του ως ανθρώπινου όντος, το οποίο διαθέτει συγκεκριμένες ικανότητες, κλίσεις και πάθη. Έχει την τάση να αναλαμβάνει τις ευθύνες του ενσυνείδητα και οικειοθελώς. Θέτει μια «υψηλή μορφή» ως πρότυπο και εργάζεται ώστε να το μιμηθεί. Όσον αφορά τον θρησκευτικό τύπο, αυτός θεωρεί ότι η θρησκευτική πίστη αποτελεί «το υψηλότερο πάθος του ανθρώπου». Αυτό προϋποθέτει ότι το άτομο είναι πλέον ηθικά ευαίσθητο και ώριμο για να βιώσει αυτό τον τρόπο ύπαρξης[5].

Η σωκρατική φιλοσοφική σκέψη επηρέασε βαθιά τις ιδέες και τα έργα του. Αθεϊστές φιλόσοφοι όπως ο Jean-Paul Sartre και αγνωστικιστές φιλόσοφοι όπως ο Martin Heidegger υποστήριξαν τις φιλοσοφικές απόψεις του Kierkegaard, αλλά άσκησαν κριτική ή απέρριψαν τις θρησκευτικές του απόψεις.

Κάποια έργα του αποτελούν τη βάση για την υπαρξιακή ψυχολογία. Τα *Φιλοσοφικά Ψιχία, Η Έννοια της Αγωνίας* και *Στάδια της Οδού της Ζωής* αφορούν απόψεις και σκέψεις που μπορεί να αντιμετωπίσει ένας άνθρωπος στη ζωή του, υπαρξιακές επιλογές και τις συνέπειές τους, και το αν θα έπρεπε κανείς

[5] Πηγή: Ηλεκτρονική εγκυκλοπαίδεια www.wikipedia.gr

να αποδεχτεί μια θρησκεία —συγκεκριμένα τον Χριστιανισμό— ή όχι στη διάρκεια της ζωής του. Για τον Kierkegaard η ύπαρξη είναι κάτι βαθύτερο από τη νόηση, γι' αυτό και η λογική δεν μπορεί να «νοήσει» ολόκληρη την ύπαρξη μέσα στην πραγματικότητα του χωροχρόνου.

Friedrich Nietzsche (1844-1900)

Γερμανός φιλόσοφος. Αναφέρεται συχνά ως ένας από τους πρώτους υπαρξιστές φιλοσόφους. Υπήρξε δριμύτατος επικριτής των κατεστημένων σκέψεων και συστημάτων, ιδιαίτερα του Χριστιανισμού. Συνετέλεσε στην αμφισβήτηση της δυτικής σκέψης υποστηρίζοντας ότι όλη η πορεία της, από τον Σωκράτη, τον Πλάτωνα και τον Χριστιανισμό μέχρι τον επιστημονισμό και τον σοσιαλισμό, ισοδυναμούσε με άρνηση της ζωτικής έκφρασης προς όφελος της επίπλαστης λατρείας της αλήθειας και της υποταγής στις επιταγές της ηθικής. Η καταγγελία αυτή έδωσε υπόσταση στη «χαρούμενη γνώση», έναν νέο δρόμο με τον οποίο ο «υπεράνθρωπος» (*Τάδε έφη Ζαρατούστρα*) - αντιπρόσωπος του ανθρώπου που κατορθώνει να υπερβεί τον εαυτό του- θα είναι σε θέση να αντιμετωπίσει την ίδια την «αιώνια επιστροφή» του.[6] Το φιλοσοφικό του έργο εκτιμήθηκε ιδιαίτερα κατά το πρώτο μισό του 20ου αιώνα, περίοδο κατά την οποία εδραιώθηκε η θέση του και αναγνωρίστηκε ως ένας από τους μείζονες φιλοσόφους. Κυριότερα έργα του είναι: *Η γέννηση της τραγωδίας* (1872), *Η χαρούμενη γνώση* (1882), *Τάδε έφη Ζαρατούστρα* (1883), *Πέρα από το καλό και το κακό* (1886).

Martin Heidegger (1889-1976)

Γερμανός φιλόσοφος. Υπήρξε μια από τις πιο σημαντικές, αλλά και αμφισβητούμενες προσωπικότητες του εικοστού αιώνα. Από τη μια πλευρά ο ενεργός του ρόλος, ως πρύτανη και συμβούλου σε θέματα παιδείας στη ναζιστική Γερμανία, κι από την άλλη η βαρύτητα του φιλοσοφικού του έργου,

[6] Πηγή: «*Πάπυρος Larousse - το Παπυράκι*» (2003), Αθήνα: Πάπυρος.

που επηρέασε τον υπαρξισμό (από τα σημαντικότερα φιλοσοφικά ρεύματα της σύγχρονης εποχής), γέννησαν θερμούς υποστηρικτές και φανατικούς επικριτές. Προσπάθησε να εξετάσει την έννοια του όντος προσδιορίζοντας κατ' αρχάς την ανθρώπινη ύπαρξη, το υποκείμενο δηλαδή που καλείται να κατανοήσει αυτή την έννοια. Απέφυγε όμως να δώσει έναν ορισμό καθώς, για να οριστεί το Είναι, πρέπει χρησιμοποιηθεί το ίδιο το Είναι μέσα στον ίδιο τον ορισμό του. «*Το ότι δεν μπορεί όμως να δοθεί ορισμός για το είναι δεν μας απαλλάσσει από το ερώτημα για το νόημά του*».

Η ουσία της ανθρώπινης ύπαρξης είναι να κατανοεί (ή να προσπαθεί να κατανοεί) το Είναι. Ο άνθρωπος που κατανοεί (ή προσπαθεί να κατανοεί) το Είναι, είναι για τον Heidegger ένα ον, που είναι αυτό που είναι, συν τη δυνατότητά του να γίνει κάτι που ακόμα δεν είναι. Είναι, δηλαδή, ένα ον μπροστά από τον εαυτό του, ένα ον καθ' υπέρβαση, που στοχεύοντας πέρα από αυτό που είναι επιδιώκει να γίνει αυτό που δεν είναι ακόμα. Η υπερβατικότητα, η έκσταση, που χαρακτηρίζει την ανθρώπινη ύπαρξη, είναι περιορισμένη εντός των ορίων του κόσμου στον οποίο βρίσκεται. Ο άνθρωπος ως ύπαρξη που υπερβαίνει το Είναι του μέσα στον κόσμο ονομάζεται από τον Heidegger Εδωνά Είναι (Dasein στο πρωτότυπο του κορυφαίου του έργου *Είναι και Χρόνος*)[7]. Το *Είναι και Χρόνος* (1927) θεωρείται το πιο σημαντικό του έργο και έχει επηρεάσει βαθύτατα τη φιλοσοφία του 20ού αιώνα, ιδιαίτερα τον υπαρξισμό.

Ο Heidegger καταπιάνεται με το θάνατο. Μέσα στον καθημερινό τρόπο διαβίωσης οι άνθρωποι ζουν κατά το πλείστον αναυθεντικά. Ξεχνούν τον επικείμενο θάνατό τους και αδιαφορούν για μια βαθύτερη γνωριμία με τον εαυτό τους. Στον Heidegger, ο θάνατος είναι θεμελιώδης έννοια αφού από τη στάση απέναντι στο θάνατο εξαρτάται η «αυθεντικότητα» του Dasein (Εδωνά-Είναι).

Όπως πίστευε κι ο ίδιος ο Heidegger, η πρωτοτυπία του στοχασμού του δεν βρίσκεται στην ανακάλυψη νέων ιδεών αλλά στην επανατοποθέτηση και την ανάλυση με μεγαλύτερη ακρίβεια των προβλημάτων που απασχολούν εδώ

[7] Πηγή: Ηλεκτρονική εγκυκλοπαίδεια www.wikipedia.gr

και αιώνες τη φιλοσοφία: «*Αυτό που αναδεικνύεται, έτσι, είναι το νόημα μιας "επανάληψης του ερωτήματος για το Είναι": επαναθέτω το ερώτημα σημαίνει, πράγματι, "θέτω εκ νέου", με ριζικότερο τρόπο, το ίδιο ερώτημα*».

Jean-Paul Sartre (1905-1980)

Γάλλος φιλόσοφος και συγγραφέας. Ενώ άλλοι φιλόσοφοι θεωρήθηκαν θεμελιωτές του υπαρξισμού, ο Sartre ήταν αυτός που τον έφερε στο προσκήνιο και δημιούργησε το ομώνυμο γαλλικό κίνημα. Βαθιά επηρεασμένος από τη φαινομενολογία και τον Heidegger ανέπτυξε μια υπαρξιστική θεωρία με άξονα τη σχέση του ανθρώπου με την ελευθερία. Στο έργο του *Το Είναι και το Μηδέν* (1943) -ένα από τα σημαντικότερα βιβλία του- εκθέτει τις αρχές της υπαρξιστικής φιλοσοφίας και αναπτύσσει τις σκέψεις του πάνω σε έννοιες όπως η ανθρώπινη συνείδηση, η ελευθερία του ατόμου και η ανθρώπινη αξιοπρέπεια. Προσπαθεί να θεμελιώσει μια φιλοσοφία της ελευθερίας του ανθρώπου με κέντρο την υπευθυνότητα. Συνοψίζοντας, τελείως επιγραμματικά, τα βασικά σημεία της θεωρίας του, ο Sartre υποστήριξε την ανυπαρξία του θείου και τη δυνατότητα ελεύθερης επιλογής του ατόμου. Είπε για τον άνθρωπο πως «*είναι καταδικασμένος να είναι ελεύθερος*» και τον έφερε αντιμέτωπο με τις πράξεις του, αποδίδοντάς του την αποκλειστική ευθύνη για αυτές. Άλλωστε, θεωρούσε ότι ανεξαρτήτως των συνθηκών καθένας κρίνεται μόνο από τις πράξεις του, που επιπλέον είναι και μη αναστρέψιμες. Εξάλλου, η κρίση των άλλων μόνο σε αυτές μπορεί να βασιστεί και όχι στις προθέσεις ενός ατόμου. Ως ιδανικό τίθεται η ελευθερία επιλογής της δράσης και η ανάληψη της ευθύνης που αναλογεί σε κάθε άνθρωπο[8]. Ο Sartre αναφέρει χαρακτηριστικά ότι «*η ύπαρξη προηγείται της ουσίας*» *(L'existence précède l'essence).* Σύμφωνα λοιπόν με αυτό η εξέλιξη του ανθρώπου δεν μπορεί να βασιστεί σε μια έτοιμη φόρμουλα. Έτσι, από τη στιγμή που η ύπαρξη του θεού απορρίπτεται και ο άνθρωπος δημιουργείται πριν την ουσία του, μπορεί να αυτοπροσδιοριστεί μετέπειτα. Συνέχισε, υποστηρίζοντας ότι δεν υπάρχει η

[8] Πηγή: Ηλεκτρονική εγκυκλοπαίδεια www.wikipedia.gr

έννοια της ανθρώπινης φύσης, αφού ο άνθρωπος πρέπει να προσδιορίσει τον εαυτό του. Αυτή ακριβώς είναι η βασική έννοια του υπαρξισμού που καθιστά υπεύθυνους τους ανθρώπους για το τι γίνονται.

Το 1946, και αφού είχε εστιάσει την προσοχή του στον άνθρωπο, αποφάσισε να αναδείξει στο έργο του *Ο Υπαρξισμός είναι ένας ανθρωπισμός* το θέμα της κοινωνικής υπευθυνότητας. Ο Sartre καταπιάστηκε με την έννοια της ελευθερίας όχι μόνο ως αξία ή ως στόχο, αλλά σαν αναπόσπαστο στοιχείο της ανθρώπινης ύπαρξης που συνεπάγεται την κοινωνική υπευθυνότητα. Ο Sartre αποστρεφόταν τις επίσημες τελετές και τα αξιώματα και για αυτό το λόγο, το 1964, αρνήθηκε να παραλάβει το βραβείο Νόμπελ λογοτεχνίας.

Η μελέτη των Kierkegaard και Heidegger, οι οποίοι καταπιάστηκαν με την έννοια της αγωνίας/του άγχους του ανθρώπου μέσα από το πρίσμα μιας πεσιμιστικής άποψης απέναντι στην ανθρώπινη ύπαρξη, σηματοδότησαν την ποιοτική ανάπτυξη και εξέλιξη της γραφής του Sartre. Ο Kierkegaard, όπως και ο Nietzsche, θεώρησαν ότι έχει ιδιαίτερη αξία το γεγονός ότι, όσον αφορά θεμελιώδεις αξίες και πιστεύω, το άτομο είναι ικανό να αποφασίζει ελεύθερα. Ταυτόχρονα, αυτές οι επιλογές μπορούν να αλλάξουν τη φύση και ταυτότητα του υποκειμένου που παίρνει τις αποφάσεις.

Albert Camus (1913-1960)

Γάλλος συγγραφέας. Εξέφρασε την αίσθηση που είχε δημιουργήσει η συγκλονιστική εμπειρία του Β’ Παγκοσμίου πολέμου και το παράλογο της ανθρώπινης μοίρας. Το έργο του εκθέτει την αδυναμία του ανθρώπου να κατανοήσει το σκοπό της ύπαρξής του σε ένα κόσμο που κυριαρχείται από άλογες δυνάμεις. Τιμήθηκε το 1957 με το Βραβείο Νόμπελ Λογοτεχνίας. Υπαρξιστές όπως ο Jean-Paul Sartre και Albert Camus ασχολήθηκαν με όλες τις παραμέτρους των καταστάσεων του ανθρώπου, μεταξύ των οποίων και αυτή της απόλυτης ελευθερίας. Η υπαρξιακή δομή του στοχασμού του τον φέρνει κοντά στην αγωνία του Kierkegaard ή στον απαισιόδοξο μηδενισμό του Sartre, αλλά ο ίδιος αρνιόταν πως ήταν υπαρξιστής.

Τα μυθιστορήματά του *Ο Ξένος*, *Η Πανούκλα* και *Η Πτώση*, αποτελούν την τριλογία που τον έκανε διάσημο σε όλο τον κόσμο. Στα σημαντικά έργα του συγκαταλέγονται και τα θεατρικά έργα *Καλλιγούλας* και *Οι δίκαιοι*, καθώς και τα φιλοσοφικά δοκίμια *Ο Μύθος του Σίσυφου* και *Ο επαναστατημένος άνθρωπος*.

Η γέννηση της υπαρξιακής ψυχολογίας στην Αμερική

Η υπαρξιστική σχολή ξεκίνησε στην Ευρώπη από δύο Ελβετούς ψυχιάτρους, τον Ludwig Binswanger και τον Medard Boss. Τόσο ο Binswanger όσο και ο Boss αρχικά ακολούθησαν την ψυχαναλυτική μέθοδο, αλλά και οι δυο επηρεασμένοι από τις απόψεις του Heidegger στράφηκαν στον υπαρξισμό. Σημαντική ήταν και η παρουσία του Victor Frankl στη Γερμανία, ο οποίος ίδρυσε τη Λογικοθυμική (Λόγος=Νόημα). Η Αμερικάνικη υπαρξιστική σκέψη εκπροσωπείται κυρίως από τους Rollo May και -τον μαθητή του- Irvin Yalom. Ανάμεσα στην Ευρωπαϊκή και την Αμερικάνικη σκέψη υπάρχει μια βασική διαφορά. Η Αμερικάνικη υπαρξιστική σκέψη κατέχεται από μια οπτιμιστική ατμόσφαιρα, ενώ οι Ευρωπαίοι υπαρξιστές είναι επηρεασμένοι από τη βαρύτητα της ύπαρξής μας και κάνουν συχνές αναφορές στην έννοια της «υπαρξιστικής ενοχής».[9] Η Αμερικάνικη υπαρξιστική σχολή είναι επηρεασμένη περισσότερο από την ανθρωπιστική σχολή που διακατέχεται από μια αισιόδοξη στάση απέναντι στον άνθρωπο και την δυνατότητά του για αυτο-εκπλήρωση (self-actualization).

Η *υπαρξιακή* μέθοδος είναι μια από τις πολλές ψυχοθεραπευτικές μεθόδους, που όλες έχουν τον ίδιο λόγο ύπαρξης: να διακονήσουν την ανθρώπινη απόγνωση. Η υπαρξιακή ψυχοθεραπευτική θέση δηλώνει ότι αυτό που μας

[9] Η υπαρξιστική ή πρωταρχική ενοχή ξεκινάει από τη γέννηση μας και είναι αναπόφευκτη μια και ποτέ δεν μπορούμε να εκπληρώσουμε όλες τις δυνατότητες που έχουμε. Με κάθε μας επιλογή και πράξη πραγματοποιούμε μια δυνατότητα, αλλά ταυτόχρονα αποκλείουμε πολλές άλλες. Η ενοχή μας γι' αυτές που δεν πραγματοποιήθηκαν δεν μπορεί ποτέ να εξαλειφθεί τελείως (Ασημάκης, 2001).

προκαλεί σύγχυση δεν πηγάζει μόνο από το βιολογικό μας γενετικό υπόστρωμα (ψυχοφαρμακολογικό μοντέλο), δεν πηγάζει μόνο από την πάλη μας με απωθημένες ενστικτικές ώσεις (φροϋδική θέση), δεν πηγάζει μόνο από κάποιους διαταραγμένους τρόπους σκέψης (γνωσιακή-συμπεριφορική θέση), ούτε μόνο από θραύσματα λησμονημένων τραυματικών μνημών ή από τρέχουσες κρίσεις ζωής που αφορούν την καριέρα μας ή τη σχέση μας με σημαντικούς άλλους, αλλά και από μια κατά πρόσωπο συνάντηση με την ύπαρξή μας. Η θεμελιακή θέση της υπαρξιακής ψυχοθεραπείας, επομένως, υποστηρίζει ότι πέρα από τις άλλες πηγές απόγνωσης, υποφέρουμε και από την αναπόφευκτη συνάντησή μας με την ανθρώπινη μοίρα- με τα «δεδομένα» της ύπαρξης (Yalom, 2008).

Η υπαρξιστική ψυχοθεραπεία έχει τις ρίζες της στην ψυχοδυναμική θεωρία, εστιάζει όμως την θεραπευτική της προσέγγιση σε τέσσερις βασικές ανθρώπινες ανησυχίες (Ultimate Concerns), που κατά τον Yalom βρίσκονται στα θεμέλια της ανθρώπινης ύπαρξής και αποτελούν την βαθύτερη αιτία ψυχοπαθολογίας (Ασημάκης, 2001). Δεν υπάρχει μία και μόνη υπαρξιακή προσέγγιση στην ψυχολογία. Υπάρχουν αρκετές, οι οποίες είναι πολλές φορές και αντιφατικές μεταξύ τους. Αυτό αντικατοπτρίζει ακριβώς την πολυπλοκότητα της ύπαρξης.

Θεμελιώδεις υπαρξιακές ανησυχίες

Η σύγκρουση για τους υπαρξιστές πηγάζει από την βαθύτερη επίγνωση των δεδομένων της ύπαρξής μας. Οι υπαρξιστές υποστηρίζουν ότι οι τέσσερις βασικές ή *θεμελιώδεις ανησυχίες* που βρίσκονται στην ρίζα της ύπαρξής μας και αποτελούν το περιεχόμενο της υπαρξιακής δυναμικής σύγκρουσής μας είναι ο *θάνατος*, η *ελευθερία*, η *υπαρξιακή απομόνωση* και η *έλλειψη νοήματος* στη ζωή. Η κάθε μια από τις τέσσερις βασικές υπαρξιακές ανησυχίες είναι άμεσα συνδεδεμένη με την άλλη.

Θάνατος

Το λίκνο αιωρείται πάνω από μια άβυσσο,
κι η κοινή λογική μας λέει ότι η ύπαρξή μας
δεν είναι παρά μια σύντομη αναλαμπή φωτός
ανάμεσα σε δυο αιωνιότητες σκότους.
Παρότι οι δυο τους είναι αιώνια δίδυμα,
ο άνθρωπος κατά κανόνα
βλέπει την προγεννητική άβυσσο με μεγαλύτερη γαλήνη
από την άβυσσο προς την οποία κατευθύνεται.

Vladimir Nabokov

Ο θάνατος αποτελεί έναν από τους μεγαλύτερους φόβους του ανθρώπου. Για ορισμένους ο φόβος του θανάτου εκδηλώνεται μόνο έμμεσα, είτε σαν γενικευμένη ανησυχία, είτε μεταμφιεσμένος σε ένα άλλο ψυχολογικό σύμπτωμα. Κάποιοι άνθρωποι βιώνουν έναν ξεκάθαρο και συνειδητό χείμαρρο άγχους για τον θάνατο. Για άλλους, ο φόβος του θανάτου ξεσπάει σ' έναν τρόμο που αρνείται κάθε ευτυχία και κάθε επιτυχία (Yalom, 2008).

Ο Επίκουρος[10] πίστευε ότι η αποστολή της φιλοσοφίας είναι να ανακουφίσει την ανθρώπινη δυστυχία. Και η αιτία που βρίσκεται στη ρίζα της ανθρώπινης δυστυχίας είναι ο πανταχού παρών φόβος μας για το θάνατο. Η τρομακτική σκέψη του αναπόφευκτου θανάτου μας εμποδίζει να απολαύσουμε τη ζωή και δεν αφήνει καμιά ηδονή αδιατάρακτη. Επιπλέον, ο Επίκουρος υποστήριζε ότι για τους περισσότερους ανθρώπους οι ανησυχίες για το θάνατο δεν είναι συνειδητές, αλλά μπορούμε να τις συναγάγουμε από μεταμφιεσμένες εκδηλώσεις, όπως ακραία θρησκευτικότητα ή ολοκληρωτική ανάλωση στη συγκέντρωση πλούτου.

[10] Ο Yalom στο βιβλίο του *Στον κήπο του Επίκουρου-Αφήνοντας πίσω τον τρόμο του θανάτου* αναγνωρίζει τον Επίκουρο ως τον πρώτο «υπαρξιακό ψυχοθεραπευτή» και χρησιμοποιεί τις ιδέες του σε ολόκληρο το βιβλίο.

Ο Heidegger πρότεινε δύο τρόπους ύπαρξης: τον *καθημερινό* τρόπο και τον *οντολογικό*[11] τρόπο. Στον καθημερινό τρόπο είμαστε εντελώς απορροφημένοι από το περιβάλλον μας και στρεφόμαστε σε εφήμερους περισπασμούς. Στον οντολογικό τρόπο έχουμε μεγαλύτερη επίγνωση της ύπαρξης, της θνητότητας και των άλλων απαρασάλευτων χαρακτηριστικών της ζωής. Παρακινούμαστε να αναλάβουμε τη θεμελιώδη ανθρώπινη ευθύνη μας να κατασκευάσουμε μια αυθεντική ζωή με συμμετοχή, με ανθρώπινη διασύνδεση, με νόημα και αυτοπραγμάτωση (Yalom, 2008). Ο Heidegger θεωρεί ότι η συνειδητότητα του προσωπικού μας θανάτου μπορεί να λειτουργήσει ως ένα έναυσμα που θα μας οδηγήσει σε ανώτερη κατάσταση ύπαρξης, σε μια κατάσταση μεγαλύτερης επίγνωσης και αυθεντικότητας. Ο Yalom έρχεται να προσθέσει ότι, παρόλο που η σωματική διάσταση του θανάτου μας καταστρέφει, η ιδέα του θανάτου μας σώζει. Οι υπαρξιστές πιστεύουν ότι η ζωή και ο θάνατος συνυπάρχουν. Η άρνηση του ενός συνεπάγεται και την άρνηση του άλλου. Ο Nietzsche λέει «*Ανάλωσε τη ζωή σου*» και «*Πέθανε τη σωστή στιγμή*», παροτρύνοντάς μας να πραγματώσουμε τον εαυτό μας, να πραγματοποιήσουμε τις δυνατότητές μας και να ζήσουμε με τόλμη και πληρότητα. Έχει πολλά να φοβηθεί κανείς από τον θάνατο όταν δεν έχει ζήσει τη ζωή που διέθετε κι αυτό εμφανίζεται με τον πιο εύγλωττο τρόπο μέσα από τα λόγια του Αμερικανού ποιητή John Greenleaf Whittier: «*Απ' όλα τα πικρά λόγια που είπε γλώσσα ή έγραψε πένα, το πιο πικρό είν' αυτό: η ζωή μπορούσε να 'ναι αλλιώς για μένα*»[12].

Ελευθερία

Η ελευθερία αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα θέματα της ανθρώπινης ύπαρξης. Για τον Sartre ο άνθρωπος συναντά τον εαυτό του στην ελευθερία. Η

[11] Από το *όν* και το επίθεμα –λόγια, μελέτη πράγματος.

[12] Από το: Yalom Irvin D. (2008), *Στον κήπο του Επίκουρου: αφήνοντας πίσω τον τρόμο του θανάτου*, Αθήνα: Άγρα, σελ.154.

ελευθερία δεν είναι μια επιπρόσθετη αρετή ή μια ιδιότητα της φύσης του ατόμου. Είναι ακριβώς η ουσία της ύπαρξής του. Η ελευθερία και η συνειδητότητα είναι ένα και το αυτό. Όπως προαναφέρθηκε, ο Sartre υπερτονίζει την πλευρά της ελευθερίας που εξαναγκάζει τον άνθρωπο να δημιουργήσει τον μοναδικό εαυτό του, αντί απλώς να υφίσταται. Είμαστε καταδικασμένοι να είμαστε ελεύθεροι, να επιλέγουμε τον εαυτό μας, δημιουργικά ή καταστροφικά. Ακόμα και η αποφυγή του να πάρουμε θέση είναι μια θέση για την οποία έχουμε ακέραια την ευθύνη. Αποτελεί όμως στάση που μαρτυρεί *έλλειψη αυθεντικότητας* (Heidegger) ή *κακή πίστη* (Sartre)[13].

Ο Victor Frankl υποστηρίζει ότι ανθρώπινη ελευθερία δεν σημαίνει ελευθερία από συνθήκες, αλλά ελευθερία στο να επιλέξει κανείς την στάση του απέναντι σε αυτές. Στο βιβλίο του *Αναζητώντας νόημα ζωής και ελευθερίας* υποστηρίζει χαρακτηριστικά ότι όλα μπορεί κανείς να τα αφαιρέσει από τον άνθρωπο, εκτός από ένα πράγμα: την έσχατη ελευθερία όλων των ανθρώπινων ελευθεριών- την ελευθερία να εκλέγει το ίδιο το άτομο αυτή ή εκείνη τη στάση σε κάθε δεδομένη περίσταση, να εκλέγει το δρόμο του (Frankl, 1979). Ο Frankl πιστεύει ότι η ύστατη εσωτερική ελευθερία του ανθρώπου δεν είναι δυνατό να χαθεί. Την πνευματική ελευθερία δεν μπορεί κανείς να μας την αφαιρέσει και είναι αυτή που δίνει στη ζωή νόημα και σκοπό. Ο Rollo May αναφερόμενος στον Victor Frankl υποστηρίζει ότι η εμπειρία από τα στρατόπεδα συγκέντρωσης σε αναγκάζει να γίνεις υπαρξιστής: όταν η ζωή συνθλίβεται ώσπου να μείνει το απλό γεγονός της ύπαρξης, κι όταν τίποτα άλλο δεν έχει πια νόημα, υπάρχει ακόμα η βασική ελευθερία να διαλέξεις μόνος σου τη στάση που θα πάρεις απέναντι στη μοίρα σου. Η στάση αυτή μπορεί να μην αλλάζει τη μοίρα, αλλάζει όμως βαθιά το άτομό σου.

Η ελευθερία συνεπάγεται την ευθύνη της απόφασης μπροστά σε χιλιάδες επιλογές. Κάθε επιλογή αποκλείει τις άλλες επιλογές κι έτσι πολλοί άνθρωποι αποδιοργανώνονται μπροστά στην αναγκαιότητα να πάρουν μια απόφαση. Κάθε επιλογή εμπεριέχει την παραίτηση από κάτι και κάθε παραίτηση μας κάνει να συνειδητοποιούμε τα όρια και την παροδικότητά μας. Η

[13] Πηγή: www.gignesthai.gr

συνειδητοποίηση της ευθύνης του ατόμου απέναντι στη ζωή του συχνά οδηγεί στη δημιουργία αμυντικών μηχανισμών. Ο Mick Cooper υποστηρίζει ότι οι άνθρωποι, προκειμένου να αποφύγουν τις επιλογές, γίνονται αναβλητικοί, απαθείς, ενεργούν παρορμητικά ή συμπεριφέρονται με ψυχαναγκαστικούς ή φοβικούς τρόπους. Η μεταβίβαση των επιλογών κάποιου σε άλλους ανθρώπους, θεσμούς, θεότητες ή πράγματα μπορεί, επίσης, να είναι ένα μέσο με το οποίο τα άτομα προσπαθούν να απαλλαγούν από την ελευθερία (Cooper, 2008). Ωστόσο, η ανάληψη της ευθύνης είναι θεμελιακή για τη ζωή κάποιου. Στην υπαρξιστική θεωρία σημαντικό ρόλο παίζει η θέληση και η δύναμη της θέλησης. Κατά τους υπαρξιστές, ο άνθρωπος «είναι καταδικασμένος στην ελευθερία».

Υπαρξιακή απομόνωση

Υπάρχουν δύο είδη μοναξιάς: η *καθημερινή* και η *υπαρξιακή*. Η πρώτη είναι διαπροσωπική, είναι ο πόνος του να είσαι απομονωμένος από τους άλλους ανθρώπους. Η δεύτερη, η υπαρξιακή απομόνωση, πηγάζει από το αγεφύρωτο οντολογικό χάσμα ανάμεσα στο άτομο και στους άλλους ανθρώπους. Το χάσμα αυτό προκύπτει από το γεγονός ότι κάθε άνθρωπος κατοικεί έναν κόσμο, τον οποίο γνωρίζει πλήρως μόνο ο εαυτός του. Ο κάθε άνθρωπος παίζει ουσιαστικό ρόλο στη δημιουργία της δικής του πραγματικότητας. Με άλλα λόγια, διαθέτουμε έναν αριθμό εγγενών νοητικών κατηγοριών, οι οποίες αρχίζουν να λειτουργούν όταν ερχόμαστε αντιμέτωποι με εισερχόμενα δεδομένα των αισθήσεων, και που μας δίνουν τη δυνατότητα να συνθέτουμε αυτόματα και ασυνείδητα τον κόσμο με μοναδικό τρόπο (Yalom, 2008). Η υπαρξιακή απομόνωση είναι η επίγνωση ότι γεννηθήκαμε μόνοι και μόνοι θα πεθάνουμε και αναφέρεται σε εκείνη τη βαθιά γνώση ότι είμαστε μόνοι ανεξάρτητα από το αν έχουμε καλές σχέσεις με τους άλλους.

Η συνειδητοποίηση της υπαρξιακής μας απομόνωσης, δηλαδή ο φυσικός, αλλά και ψυχικός μας διαχωρισμός από κάθε άλλη οντότητα αποτελεί πηγή

άγχους. Στην προσπάθεια μας να αντιμετωπίσουμε αυτό το άγχος ερωτευόμαστε παράφορα και έχουμε την αίσθηση ότι είμαστε ένα με τον άλλον ή παραμένουμε εξαρτημένοι και αρνούμαστε να αποχωριστούμε σχέσεις όπως η μητρική, οι οποίες μας παρέχουν ασφάλεια.

Ένας άνθρωπος που αναπτύσσεται αγωνίζεται για την αυτονόμηση, την ωρίμανση και την πραγμάτωση των δυνατοτήτων του. Αναδυόμενος, επεκτεινόμενος και ξεχωρίζοντας από τη φύση, ο άνθρωπος έρχεται αντιμέτωπος με το άγχος ζωής, με μια τρομακτική μοναξιά, ένα αίσθημα ευαλωτότητας, μια απώλεια της θεμελιώδους σύνδεσης μ' ένα ευρύτερο όλον. Όταν αυτό το άγχος ζωής γίνεται αφόρητο παίρνουμε μια άλλη κατεύθυνση. Βαδίζουμε προς τα πίσω: υποχωρούμε από τη διαχωρισμένη ύπαρξη και βρίσκουμε ανακούφιση στη συγχώνευση- δηλαδή στο να γινόμαστε ένα και να παραδίνουμε τον εαυτό μας στον άλλον (Yalom, 2008). Η εξέλιξη, ωστόσο, είναι μια συνεχής διαδικασία αποχωρισμών και μια συνεχής διαφοροποίηση από τους άλλους έτσι ώστε να γίνουμε ο εαυτός μας.

Έλλειψη νοήματος[14]

Εκείνος που έχει ένα σκοπό στη ζωή
μπορεί να αντέξει σχεδόν στο κάθε τι.

Friedrich Nietzsche

[14] *Νόημα* είναι αυτό μες στο οποίο διατηρείται η δυνατότητα κατανόησης κάθε πράγματος…Η έννοια του νοήματος περιλαμβάνει το μορφικό πλαίσιο αυτών που μοιάζουν αναγκαία ώστε να καταστεί εφικτή η κατανοητική ερμήνευση. Νόημα είναι ο ορίζοντας κάθε προβολής, με βάση τον οποίο κάτι γίνεται καταληπτό ως κάτι...Το νόημα πρέπει να νοηθεί ως το μορφικό υπαρκτικό πλαίσιο που χαρακτηρίζει την κατανόηση. Το νόημα είναι υπαρκτικό χαρακτηριστικό του εδωνά-Είναι και όχι ιδιότητα που προσκολλάται στα όντα. Heidegger, Martin, *Είναι και Χρόνος,* Αθήνα: Δωδώνη, σελ. 732.

Ο Irvin Yalom υποστηρίζει ότι ο θάνατος αποτελεί την έσχατη ανησυχία, όμως άλλοι θεραπευτές με υπαρξιακό προσανατολισμό, όπως ο Karl Jung και ο Victor Frankl επικενρώνονται στην έλλειψη νοήματος στη ζωή. Ο Frankl πιστεύει ότι η έλλειψη νοήματος είναι ο πρωταρχικός παράγοντας που οδηγεί σε υπαρξιακή ένταση. Επιπλέον, υποστηρίζει ότι το νόημα της ζωής διαφέρει από άνθρωπο σε άνθρωπο και από τη μία στιγμή στην άλλη. Έτσι, δεν μπορεί να καθοριστεί το νόημα της ζωής κατά έναν γενικό τρόπο. Στη θεραπευτική προσέγγιση του Frankl ο άνθρωπος είναι πνευματική οντότητα που αναζητά ουσιαστικό νόημα μέσα από πράξεις ελευθερίας. Θεμελιώνει τη θεραπευτική του προσέγγιση σε τρεις ανθρωπολογικές προϋποθέσεις, οι οποίες αλληλεπιδρούν μεταξύ τους: την *ελευθερία της θέλησης*, τη *θέληση για νόημα* και την *αναζήτηση του νοήματος* της ζωής. Ο Jung υποστηρίζει ότι η έλλειψη νοήματος σχετίζεται άμεσα με τη νεύρωση, η οποία μπορεί να γίνει κατανοητή ως η ψυχή που υποφέρει επειδή δεν έχει ανακαλύψει το νόημα της ύπαρξής της. Για τον Yalom η ζωή δεν έχει κανένα εγγενές νόημα, άρα πρέπει εμείς να νοηματοδοτήσουμε τη ζωή μας, επιλέγοντας τη στάση ζωής που μας αντιπροσωπεύει.

Συνοψίζοντας, θα λέγαμε ότι σύμφωνα με την υπαρξιστική σκέψη, όσο πιο συνειδητά και υπεύθυνα αποφασίζει ο άνθρωπος, τόσο πιο πολύ εκπληρώνει την ανθρώπινη φύση του. Δίνεται έμφαση στις ανώτερες πλευρές του ανθρώπου, στην πνευματική του διάσταση και τις ανώτερες επιδιώξεις του και όχι μόνο στην ενστικτώδη πλευρά του.

ΜΕΡΟΣ Β’

-«…Νομίζεις τάχα πως ό,τι δεν είναι ωραίο
πρέπει αναγκαστικά να είναι άσχημο;»
- «Βέβαια»
- «Και δεν σου πέρασε ποτέ από το νου
ότι υπάρχει κάτι ανάμεσα στη σοφία και στην αμάθεια;»
-«Και τι είναι αυτό;»
-«Το να έχει κανείς γνώμη σωστή χωρίς να μπορεί να τη δικαιολογήσει.
Αυτό δεν είναι ούτε επιστήμη
(και πως μπορεί να είναι επιστήμη πράγμα που δεν δικαιολογείται;)
ούτε αμάθεια
(γιατί πως μπορεί να είναι αμάθεια πράγμα που το αγγίζει το πραγματικό;)»

Πλάτωνος Συμπόσιο

Τέχνη & καλλιτεχνική δημιουργία

Ως τέχνη θα μπορούσαμε να ορίσουμε το σύνολο της ανθρώπινης δημιουργίας με βάση την πνευματική κατανόηση, επεξεργασία και ανάπλαση, κοινών εμπειριών της καθημερινής ζωής σε σχέση με το κοινωνικό, πολιτισμικό, ιστορικό και γεωγραφικό πλαίσιο στο οποίο διαμορφώνονται. Η τέχνη αποτελεί έναν ευρύτερης ερμηνείας όρο που χρησιμοποιείται για να περιγράψουμε την διαδικασία, της οποίας προϊόν είναι κάτι το μη φυσικό, το οποίο ακολουθεί τους κανόνες του δημιουργού. Στον Δυτικό κόσμο η τέχνη περιγράφεται ως art, από το Λατινικό ars που εν μέρει σημαίνει διακανονίζω, διευθετώ.[15] Ως καλές τέχνες ορίζονται η Αρχιτεκτονική, η Γλυπτική, η Ζωγραφική, η Ποίηση, η Μουσική, ο Χορός, ο Κινηματογράφος (έβδομη τέχνη), οι Οπτικοακουστικές Τέχνες. Επίσης, το Θέατρο, η Όπερα, η

[15] Πηγή: Ηλεκτρονική εγκυκλοπαίδεια www.wikipedia.gr

Λογοτεχνία, η Χαρακτική, η Φωτογραφία (όγδοη τέχνη) και τα Κόμικς (λεγόμενη ένατη τέχνη).

Στην πραγματικότητα η Τέχνη δεν υπάρχει. Η λέξη σημαίνει πολύ διαφορετικά πράγματα σε διαφορετικούς καιρούς και τόπους και η Τέχνη –με κεφαλαίο Τ- δεν υπάρχει (Gombrich, 1998). Όπως υποστηρίζει ο Michel Haar, το έργο τέχνης δεν είναι καταρχάς εκείνη η ικανότητα που ο καθένας του αναγνωρίζει ευθύς, το να αντανακλά δηλαδή οτιδήποτε άλλο εκτός από τον εαυτό του, έναν άλλο κόσμο, πραγματικό ή δημιούργημα της φαντασίας, αλλά καταρχάς είναι ένα *σώμα*, αυτοπροσδιοριζόμενο, ένα υλικό σύνολο αναντικατάστατο και λεπτεπίλεπτο, πλασμένο σύμφωνα με την κλίση κάθε τέχνης, από πέτρα ή χρώματα, από ήχους μουσικής ή προφορικού λόγου. Η διάταξη αυτή έχει τη διπλή ιδιότητα να αυτοαναδεικνύεται, ως σώμα, ως απόλυτος χωροχρόνος, μέσα στην ενύπαρξή του, και ταυτόχρονα να αναδεικνύει μια αίσθηση υπέρβασης, έναν κόσμο που σημαίνει ένα λίγο ως πολύ αχανές σύνολο από δυνατότητες ύπαρξης και από γεμάτες συναίσθημα χροιές, άλλοτε αφηρημένες, άλλοτε συγκεκριμένες (Haar, 1998).

Η τέχνη, σύμφωνα με τον Πλάτωνα Ριβέλλη, είναι έργο του πνεύματος, έργο της ψυχής, αλλά και της διανόησης. Είναι η έσχατη δικαιολογία ύπαρξης του ανθρώπου, αφού συγκεντρώνει την έκφραση των πιο υψηλών δυνάμεών του, των δυνάμεων του νου και της ψυχής ενωμένων. Μόνο αναζητώντας κάποια υπέρβαση του πραγματικού μέσα από οργανωμένες νοητικές λειτουργίες μπορεί κανείς να μιλήσει για τέχνη (Ριβέλλης, 1991). Ο Rollo May υποστηρίζει ότι η ίδια η πράξη της δημιουργίας είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την ανησυχία για το πεπερασμένο της ύπαρξης και πιστεύει ότι μας επιτρέπει να υπερβούμε τον φόβο μας για τον θάνατο. Σύμφωνα με τον Αλέξη Χαρισιάδη, «…η δημιουργία έργων τέχνης μπορεί να θεωρηθεί ως ένας από τους πιο αποτελεσματικούς και γόνιμους τρόπους «αθανασίας». Επειδή σε ένα πραγματικό έργο τέχνης, όντως διατηρείται η ψυχή του δημιουργού του και επικοινωνείται σε άλλους ανθρώπους, για όσο καιρό υπάρχουν άνθρωποι που θα μπορούν να έρθουν σε «διάλογο» με το συγκεκριμένο έργο».

Οπτικές τέχνες

Η εικόνα προσφέρει μια γνώση του απείρου:
το αιώνιο μες στο πεπερασμένο, το πνεύμα στην ύλη,
το απεριόριστο με συγκεκριμένη μορφή.

Andrei Tarkovsky

Ο επιστήμονας, όπως και ο καλλιτέχνης, ερμηνεύει τον κόσμο γύρω του και μέσα του φτιάχνοντας εικόνες. Για να ανακαλύπτει και να εξηγεί κανείς χρειάζεται αντιληπτικά μοντέλα. «*Δια της λογικής αποδεικνύουμε*», λέει ο Henri Poincare, «*αλλά είναι μέσω της διαίσθησης που ανακαλύπτουμε*».

Η σκέψη χρειάζεται εικόνες και οι εικόνες εμπεριέχουν σκέψη. Κατά συνέπεια οι οπτικές τέχνες αποτελούν ένα χώρο οικείο για την οπτική σκέψη. Ορισμένοι από τους αντικειμενικούς σκοπούς που αποδίδονται στην τέχνη δεν είναι παρά τα μέσα δια των οποίων η οπτική σκέψη καθίσταται δυνατή. Η ωραιότητα, η τελειότητα, η αρμονία, η τάξη χρησιμεύουν πράγματι για να δημιουργούν μια αίσθηση ευεξίας εμφανίζοντας έναν κόσμο φιλικό προς τις ανθρώπινες ανάγκες˙ αλλά συνιστούν όμως και απαραίτητες συνθήκες ώστε να γίνει μια γνωστική δήλωση ξεκάθαρη, συνεκτική, κατανοητή. Η αισθητική ωραιότητα πηγάζει από την ισομορφική αντιστοιχία μεταξύ αυτού που λέγεται και του τρόπου που λέγεται (Arnheim, 2007).

Στην παρούσα εργασία το ενδιαφέρον επικεντρώνεται σε τρεις οπτικές τέχνες: τον κινηματογράφο, τη φωτογραφία και τη ζωγραφική. Αξίζει, βέβαια, να σημειωθεί ότι παρά το γεγονός ότι τα τρία παραπάνω είδη τέχνης ανήκουν στις οπτικές τέχνες, ωστόσο οι διαφορές μεταξύ τους είναι σημαντικές. «*Τα εξωτερικά στοιχεία δεν πρέπει να μας επηρεάζουν*», δηλώνει στη συνέντευξή του ο κ. Ριβέλλης και συνεχίζει υποστηρίζοντας ότι «*…μια φωτογραφία δεν έχει μεγαλύτερη σχέση με τη ζωγραφική, επειδή λόγου χάριν είναι δυσδιάστατη και έγχρωμη, απ΄ όσο με την ποίηση. Ούτε με τον κινηματογράφο, επειδή χρησιμοποιεί φακό και φιλμ, απ΄ όσο με τη μουσική. Αυτό που είναι σημαντικό είναι με ποιο τρόπο η κάθε τέχνη οδηγείται στην υπέρβαση και ποια είναι τα ιδιαίτερα συστατικά του κάθε*

επιμέρους καλλιτεχνικού γεγονότος. Και εκεί οι διαφορές αποδεικνύονται πιο σημαντικές, και κυρίως πιο γόνιμες, από τις ομοιότητες»…«Όλες οι τέχνες έχουν σημεία σύγκλισης. Αυτό που ενδιαφέρει είναι τα σημεία απόκλισης, γιατί καθιστούν το έργο κάθε καλλιτέχνη πιο ιδιαίτερο».[16] Ο ζωγράφος Τζουλιάνο Καγκλής υποστηρίζει ότι «*…είναι επιφανειακή η σύγκλιση ανάμεσα σε οπτικές τέχνες και μόνο. Μπορεί ένα λογοτεχνικό έργο να σου δίνει παρόμοια αίσθηση με αυτήν που σου μετέδωσε κάποιος πίνακας*» και προσθέτει ότι «*οι διαφορές είναι σαφείς και ευδιάκριτες. Ο κινηματογράφος μπορεί να πει μια ιστορία, κάτι που η ζωγραφική και η φωτογραφία θα κάνουν αναγκαστικά με πολύ πιο ελλειπτικό τρόπο».*[17]

Περί κινηματογράφου

Η ταινία -από μορφολογική άποψη- αποτελείται από κομμάτια χώρου και κομμάτια χρόνου, συνδεδεμένα μεταξύ τους, έτσι ώστε το σύνολό τους να εκλαμβάνεται ως δομή ενιαία, συμπαγής και αδιάσπαστη. Ο κυρίαρχος παράγοντας της κινηματογραφικής εικόνας είναι ο ρυθμός, με τον οποίο εκφράζεται η πορεία του χρόνου στο κάδρο, ενώ παράλληλα η χρονική εντύπωση είναι το ίδιο απατηλή όσο και η χωρική. Μία ταινία αποτελείται από πλάνα που εν συνεχεία το σύνολό τους -που αναφέρονται στον ίδιο χώρο- αποτελεί την λεγόμενη σκηνή. Η συναρμολόγηση και η σύνδεση των πλάνων αυτών λέγεται μοντάζ. Κατά την διάρκεια αυτής της διαδικασίας είναι που καθορίζονται η διαδοχή των πλάνων, τα δεσίματα των κινήσεων, οι διάρκειες των πλάνων και ο ρυθμός εναλλαγής τους. Επομένως, το μοντάζ δεν είναι μια απλή συρραφή -ένα απλό όργανο αφηγηματικής εξέλιξης-, αλλά ο κυρίαρχος συντελεστής παραγωγής νοημάτων. Το περιεχόμενο αυτό καθαυτό των πλάνων δεν είναι τόσο σημαντικό, όσο η σύνδεση των διαφορετικών περιεχομένων μεταξύ τους, η μέθοδος σύνδεσης και ο ρυθμός εναλλαγής. Για αυτό τον λόγο, άλλωστε, κάποιοι θεωρητικοί του κινηματογράφου ορίζουν το μοντάζ ως «δεύτερη σκηνοθεσία». Άλλωστε, η κατανόηση κάθε μεμονωμένης

[16] Βλ. Παράτημα Ι: Συνέντευξη Πλάτωνα Ριβέλλη.

[17] Βλ. Παράτημα Ι: Συνέντευξη Τζουλιάνο Καγκλή.

εικόνας φαίνεται να υπαγορεύεται απ' την ακολουθία όλων των προηγούμενων εικόνων. Ο κινηματογράφος, με τη σκέτη επιτάχυνση του μηχανικού, μας μετέφερε από τον κόσμο της αλληλουχίας και των συνδέσμων στον κόσμο της δημιουργικής ταυτοχρονικότητας και της δομής. Το μήνυμα του μέσου αυτού είναι ένα μήνυμα μετάβασης από τους γραμμικούς συνδέσμους στην ταυτοχρονικότητα. Επομένως, τη στιγμή που η αλληλουχία οπισθοχωρεί μπροστά στο ταυτόχρονο βρισκόμαστε στον κόσμο της δομής και της καθολικότητας.

Ένα κινηματογραφικό έργο, λοιπόν, με σενάριο (ή αλλιώς υπόθεση) ονομάζεται «ταινία μυθοπλασίας». Εννοείται πως μία τέτοια ταινία περιέχει -σε μικρό ή μεγάλο βαθμό- φανταστικά και ψεύτικα στοιχεία, όμως η σχέση οποιουδήποτε φιλμ με την πραγματικότητα εξαρτάται από την καλλιτεχνική-δημιουργική ματιά εκείνου που επιλέγει και συναρμολογεί τα στοιχεία μεταξύ τους. Ο κινηματογράφος δεν είναι μόνο μια υπέρτατη έκφραση της εκμηχάνισης, αλλά προσφέρει ως προϊόν το πιο μαγικό απ' όλα τα «καταναλωτικά αγαθά», το όνειρο.

Όπως χαρακτηριστικά υποστηρίζει ο Christian Metz στο βιβλίο του *Ψυχανάλυση και κινηματογράφος: Το φαντασιακό σημαίνον*, η ιδιάζουσα θέση του κινηματογράφου οφείλεται στο διπλό χαρακτήρα του σημαίνοντός του: ασυνήθιστος αντιληπτικός πλούτος που όμως πλήττεται εξ ορισμού σε ένα ασυνήθιστο βαθμό από την απουσία πραγματικότητας. Περισσότερο απ' ό,τι οι άλλες τέχνες, ή με έναν πιο ιδιαίτερο τρόπο, ο κινηματογράφος μας εμπλέκει μέσα στο φαντασιακό: κινητοποιεί έντονα την αντίληψη, αλλά για να την ωθήσει ευθύς στην ίδια της την απουσία, που είναι εντούτοις το μόνο παρόν σημαίνον. Σε ένα άλλο σημείο του βιβλίου του ο Metz προσθέτει ότι το κινηματογραφικό σημαίνον είναι αντιληπτικό (οπτικό και ακουστικό). Το σημαίνον της ζωγραφικής και της φωτογραφίας είναι, επίσης, αντιληπτικό, αλλά με όρια που είναι διαφορετικά για την κάθε περίπτωση: απουσία της ακουστικής αντίληψης, απουσία στην ίδια την οπτική σφαίρα ορισμένων σημαντικών διαστάσεων, όπως ο χρόνος και η κίνηση. Ο κινηματογράφος κινητοποιεί την αντίληψη σε περισσότερους άξονες. Επιπλέον, εμπερικλείει το

σημαίνον κι άλλων τεχνών: μπορεί να μας παρουσιάσει πίνακες ζωγραφικής, να μας κάνει να ακούσουμε μουσική, είναι φτιαγμένος από φωτογραφίες κλπ. (Metz, 2007).

Η τέχνη της φωτογραφίας

Η φωτογραφία αντιμετωπίστηκε και αντιμετωπίζεται με δυσπιστία. Η έλλειψη μακραίωνης παράδοσης, η άγνοια της ιστορίας της, η εύκολη τεχνική της[18] κάνουν πολλούς να αμφισβητούν την καλλιτεχνική της υπόσταση. Αν και από τις αρχές του αιώνα μας φάνηκαν οι πρώτες σοβαρές κινήσεις για την καθιέρωσή της ως τέχνης, μόνο τα τελευταία τριάντα περίπου χρόνια έχει γίνει τούτο γενικότερα αποδεκτό. Η φωτογραφία σαν σύγχρονη τέχνη φέρει τη σφραγίδα και τις επιρροές όλων των αντιλήψεων για τη σύγχρονη τέχνη (Ριβέλλης, 1991). Από το πρώτο κιόλας βήμα, από την ταξινόμηση, η φωτογραφία μας ξεγλιστρά. Οι κατατάξεις στις οποίες την υποβάλλουμε είναι, στην πραγματικότητα, είτε εμπειρικές (επαγγελματίες/ερασιτέχνες), είτε ρητορικές (τοπία/αντικείμενα/πορτρέτα/γυμνά) ή ακόμα αισθητικές (ρεαλισμός/πικτοριαλισμός), πάντως εξωτερικές προς το αντικείμενο, άσχετες προς την ουσία της.

Στη φωτογραφία το έργο δημιουργείται σε ένα κλάσμα δευτερολέπτου. Αλλά αυτή η στιγμή είναι μόνο ένα μέρος της καλλιτεχνικής διεργασίας. Προηγείται σκέψη, απόψεις, προβληματισμός. Τη ώρα της φωτογράφησης όλα αυτά σταματούν. Ο φωτογράφος αντιδρά χωρίς σκέψη. Το σημαντικό όμως είναι ότι η αντίδρασή του πηγάζει από το πλέγμα της προσωπικότητάς του. Δηλαδή, το πνευματικό του φορτίο, οι εμπειρίες του, ο τρόπος ζωής του, υπάρχουν σαν αναφλεκτήρας στον χώρο του μη συνειδητού και μεταφράζονται στη συγκεκριμένη φωτογραφία. Η φωτογραφική διαδικασία

[18] Η απλή και εύκολη τεχνική αποτελεί το όπλο και ταυτόχρονα την αδυναμία της φωτογραφίας…Γιατί η δύσκολη τεχνική πρώτον σε εξαναγκάζει να πειθαρχείς (συνθήκη αναγκαία για τον καλλιτέχνη) και δεύτερον σε κρατάει μέσα στην καλλιτεχνική διαδικασία ακόμα και στις δημιουργικά στείρες περιόδους (Ριβέλης, 1993).

ξεκινάει με τη σκέψη που έχει προηγηθεί, συνεχίζεται με τη λήψη και ολοκληρώνεται με τη μελέτη και επιλογή των αποτελεσμάτων (Ριβέλλης, 1991).

Ο Alain Badiou έχει εντοπίσει ως κύριο γνώρισμα του 20ου αιώνα «το πάθος για το πραγματικό». Οι φωτογραφίες είναι το μέσον για να γίνουν «πραγματικά» (ή πιο «πραγματικά») τα ζητήματα τα οποία θα προτιμούσαν να αγνοούν οι προνομιούχοι και οι απλώς ασφαλείς, γράφει η Susan Sontag. Απέναντι στην προφανή υπεροχή της κινούμενης αναπαράστασης (κινηματογράφος, βίντεο, τηλεόραση), η ακίνητη φωτογραφία καδράροντας, ακινητοποιώντας μια εικόνα, εξυπηρετεί πιο αποτελεσματικά τη μνήμη. Οι φωτογραφίες μπορούν να ανακεφαλαιώσουν το γεγονός και να το παρουσιάσουν εμβληματικά. Όμως είμαστε σίγουροι ότι αυτό που βλέπουμε είναι αλήθεια; Κι έχει σημασία αυτό; (Κόντος, 2007).

Ζωγραφική

Η ζωγραφική είναι η τέχνη και η τεχνική της παραστατικής ή μη έκφρασης μέσω σχημάτων/μορφών και χρωμάτων στις δύο διαστάσεις μιας επιφάνειας -χαρτί, ξύλο, τοίχος, ύφασμα κλπ-. Με βάση τα μέσα που χρησιμοποιούνται η ζωγραφική διακρίνεται σε υδατογραφία (ακουαρέλα), ελαιογραφία, τέμπερα παστέλ, νωπογραφία, μελάνι, χαρτεπικόλληση κλπ, ενώ ως προς τη θεματολογία σε τοπιογραφία, πρωσοπογραφία, ρωπογραφία (ηθογραφία), νεκρή φύση κ.α.[19]

Η ζωγραφική, με αφετηρία την ανάγκη για έκφραση και σκοπό την επικοινωνία, καταλήγει να δώσει σημεία, μορφές, σύμβολα και εικόνες που θα μπορούσαν να συγκριθούν με τα γράμματα, τις λέξεις και τις προτάσεις του λόγου. Πολύ νωρίς η ζωγραφική μαζί με τις άλλες τέχνες θα γίνει μέσο για την κατάκτηση, την κατανόηση και την ερμηνεία της πραγματικότητας.

[19] Πηγή: «*Πάπυρος Larousse - το Παπυράκι*» (2003), Αθήνα: Πάπυρος.

Διάλογος με το ορατό και απόπειρα μορφοποίησης του αοράτου, «φωνή της σιωπής», η ζωγραφική επιδιώκει και κατορθώνει στις μεγάλες δημιουργικές της προσπάθειες να δώσει μια ακόμα δυνατότητα στον άνθρωπο να ξεπεράσει τη μοναξιά του και να επιβιώσει. Και αποβλέπει να εκφράσει με την εικόνα ότι δεν μπορεί να πεί με το λόγο, αφού σύμφωνα με τον Wittgenstein, «*για ότι δεν μπορεί να μιλήσει κανείς είναι καλύτερα να σωπαίνει*»[20] και ακριβώς αυτή την αδυναμία του λόγου έρχεται να καλύψει με τη δημιουργία της η τέχνη. Το έργο ζωγραφικής, όπως και κάθε άλλης καλλιτεχνικής μορφής, δεν είναι ποτέ μονόλογος, αλλά διάλογος που ξαναρχίζει κάθε γενιά και πάντα με διαφορετικό τρόπο –συνομιλία με το δημιουργό και την εποχή του, τις ανησυχίες και τους φόβους του, τις πεποιθήσεις όσο και τις αμφιβολίες του, την πραγματικότητα και τις φαντασιώσεις του (Χρήστου, 1993).

Προσεγγίζοντας το έργο τριών σύγχρονων Ελλήνων καλλιτεχνών: Αλεξίου, Κόντος, Καγκλής.

Στην παρούσα εργασία επιχειρείται η προσέγγιση του έργου τριών σύγχρονων Ελλήνων καλλιτεχνών, και συγκεκριμένα των Αλέξη Αλεξίου (σκηνοθεσία), Γιάννη Κόντου (φωτογραφία) και Τζουλιάνο Καγκλή (ζωγραφική), με στόχο τον εντοπισμό στοιχείων υπαρξιστικής σκέψης σε αυτό. Συγκεκριμένα, διερευνάται το *αν* και *πώς* εντοπίζονται οι έννοιες της *ελευθερίας*, του *θανάτου*, της *υπαρξιακής μοναξιάς* και της *αναζήτησης νοήματος* στην ταινία *Ιστορία 52* του Αλέξη Αλεξίου, στο φωτογραφικό έργο του Γιάννη Κόντου -εστιάζοντας στη συλλογή «Α-πορίες»-, καθώς και στο καλλιτεχνικό έργο του Τζουλιάνο Καγκλή, με έμφαση στην τρίτη ατομική του έκθεση. Η επιλογή του έργου Ελλήνων καλλιτεχνών και δη σύγχρονων, έγινε λόγω της δυνατότητας προσέγγισης των ίδιων των καλλιτεχνών, αλλά και της απουσίας βιβλιογραφικών αναφορών γύρω από αυτό. Κριτήρια επιλογής των

[20] Από το: Wittgenstein, Ludwig (1978), *Tractatus Logico Philosophicus*, μετάφραση Θανάσης Κιτσόπουλος, Αθήνα: Παπαζήσης.

συγκεκριμένων τριών καλλιτεχνών αποτέλεσαν το ιδιαίτερο ενδιαφέρον που παρουσιάζει το έργο τους, αλλά και η προσωπική εκτίμηση της γραφούσας ότι σε αυτό εντοπίζονται τα στοιχεία που προαναφέρθηκαν. Παρακάτω παρουσιάζονται τα βιογραφικά των τριών καλλιτεχνών, καθώς και κάποια στοιχεία του έργου τους.

Αλέξης Αλεξίου: Ιστορία 52

Σύντομο Βιογραφικό

Γεννήθηκε το 1976 στην Αθήνα. Έχει σπουδάσει Φυσική στο Πανεπιστήμιο Αθηνών και Σκηνοθεσία στη Σχολή Σταύρακου.
Οι μικρού μήκους ταινίες του έχουν διακριθεί σε διάφορα φεστιβάλ της Ελλάδας και του εξωτερικού, ενώ το Φεβρουάριο του 2002 συμμετείχε στο 1st Talent Campus στο πλαίσιο του 53ου Φεστιβάλ Βερολίνου και το 2004 του απονεμήθηκε η διάκριση Emerging European Filmmaker (71st MIFED).

Φιλμογραφία:

2003 *Αριστείδης ο Αλόπεκας*, 22′
Κρατικά Βραβεία 2003 Διάκριση ποιότητας από το ΥΠ.ΠΟ. Βραβείο Emerging European Filmmakers MIRED 2004 (International Cinema and Multimedia Market Milan)

2001 *Με Θυμάσαι*;, 15′
Κρατικά Βραβεία 2001 Διάκριση ποιότητας από το ΥΠ.ΠΟ. Βραβείο κίνητρο του ΕΚΚ. 1ο Βραβείο Φεστιβάλ Φανταστικού Κινηματογράφου Βαγγέλη Κοτρώνη. Ειδική μνεία της επιτροπής στο Brest International Film Festival 2002. Επίσημη συμμετοχή σε διεθνή Φεστιβάλ μεταξύ των οποίων: Pifan 2002

6th Puchon International Fanatastic Film Festival, Korea. 2002 Uppsala International Film Festival, Sweden. 2002 Sao Paolo International short film Festival, Brazil.

2000 *Ο Clark Kent είναι ο Superman!*, 16'

1998 *Τούγκο Τούγκο*, 14'
Επίσημη συμμετοχή στο 17th Brussels International Fantastic Film festival.

Η *Ιστορία 52* συμμετείχε:

- στο διαγωνιστικό τμήμα του *7ου Transilvania International Film Festival* (30 Μαΐου - 8 Ιουνίου, Cluj-Napoca & 11 - 15 Ιουνίου, Sibiu).
- Αμέσως μετά τη Ρουμανία, συνέχισε το ταξίδι της για την Κίνα και στο *11ο Shanghai International Film Festival* (14-22 Ιουνίου).
- Η παγκόσμια πρεμιέρα της ταινίας πραγματοποιήθηκε στο Διεθνές Φεστιβάλ του Ρότερνταμ**.** Συμμετείχε στο διαγωνιστικό τμήμα VPRO Tiger Awards του *37ου Διεθνούς Φεστιβάλ του Ρότερνταμ* (23 Ιανουαρίου – 3 Φεβρουαρίου 2008).
- Τέλος, συμμετείχε στο 26th Brussels International Fantastic Film Festival.

<u>«Ιστορία 52»: Η υπόθεση</u>

Μερικές φορές το πιο επικίνδυνο μέρος για να ζεις είναι το μυαλό…

Ο Ιάσωνας και η Πηνελόπη γνωρίζονται ένα βράδυ στο σπίτι του Ιάσωνα σε ένα δείπνο με κοινούς φίλους. Βγαίνουν, μιλάνε, ερωτεύονται και τελικά συγκατοικούν στο διαμέρισμα με τον αριθμό 52 (σπίτι Ιάσωνα). Όλα δείχνουν τέλεια μέχρι που ένα πρωί η Πηνελόπη μυστηριωδώς εξαφανίζεται. Η συνέχεια όμως δεν είναι καθόλου γραμμική ούτε και μοναδική…

Τι έχει συμβεί; Πρόκειται για χωρισμό, για φόνο ή είναι όλα στο μυαλό του Ιάσωνα; Πρόκειται για έναν άνδρα που χάνει τη γυναίκα που αγαπά και προσπαθεί με κάθε τρόπο να την ξανακερδίσει ή για έναν ψυχικά διαταραγμένο άντρα, αιχμάλωτο στο νεφελώδες σύμπαν του μυαλού του; Ο Ιάσωνας αποφασίζει να κερδίσει πίσω τη μνήμη και τη ζωή του. Αλλά κάτι τον εμποδίζει διαρκώς.

Μια πραγματικότητα αφηρημένη και εναλλασσόμενη. *Μια Ιστορία που ξεκινάει και όταν τελειώνει οδηγείται ξανά είτε στην αρχή είτε κάπου στη μέση..*

Τα παραμορφωμένα κάδρα, το αριστοτεχνικό μοντάζ, οι απότομες αλλαγές στις λήψεις της κάμερας και τα ηχητικά εφέ βάζουν το θεατή στο μεταφυσικό σύμπαν του ήρωα και τον οδηγούν να ακολουθήσει τα σκοτεινά μονοπάτια του μυαλού του.

Σκιαγράφηση χαρακτήρων

Ιάσωνας

Ο Ιάσωνας αποτελεί τον βασικό πρωταγωνιστή της ταινίας. Πρόκειται για έναν μοναχικό εργένη αρχιτέκτονα, ο οποίος θα μπορούσε να χαρακτηριστεί νοητικά ασταθής, ψυχικά διαταραγμένος ή ακόμα και σχιζοφρενής, ωστόσο μάλλον πρόκειται για έναν άνθρωπο ο οποίος βυθίζεται στις εμμονές του, ζει και χάνεται σε αυτές. Πρόκειται, μάλλον, για έναν άνθρωπο που προσπαθεί να κάνει μια σχέση και για διαφόρους λόγους αποτυγχάνει. Θέλει να είναι σε μια σχέση, αλλά ταυτόχρονα νιώθει απειλούμενος από την «εισβολή» του άλλου στον προσωπικό του χώρο. Πρόκειται, ίσως, και για κάποιον που χάνει αυτό που αγαπάει και προσπαθεί να αντιμετωπίσει τον πόνο της απώλειας αυτής. Προσπαθεί να εκλογικεύσει την απώλεια με σκέψεις παράλογες.

Στοιχεία που σκιαγραφούν το προφίλ του Ιάσωνα είναι η ψυχαναγκαστική συμπεριφορά του, οι εμμονές, η μοναξιά, η εσωστρέφεια, η καχυποψία προς τους άλλους, ο θυμός, η θλίψη, η βία και κάποια συμπτώματα κατάθλιψης. Επαναλαμβανόμενες ιδέες, σκέψεις, εικόνες ή παρορμήσεις που θεωρεί

δυσάρεστες, παράλογες ή ανεπιθύμητες, μοιάζουν να έρχονται από μόνες τους και να του επιβάλλονται παρά τη θέλησή του. Στη προσπάθειά του να τις αγνοήσει ή να τις απωθήσει, κυριεύεται από τόσο έντονο άγχος που οδηγείται στην εκτέλεση ψυχαναγκασμών.

Πηνελόπη

Η Πηνελόπη είναι ένα πρόσωπο, το οποίο, ουσιαστικά, το βλέπουμε μέσα από τα μάτια του Ιάσωνα. Είναι μια γυναίκα, η οποία υπάρχει περισσότερο στη φαντασία του πρωταγωνιστή και ενδεχομένως να μην είναι υπαρκτό πρόσωπο. Ο χαρακτήρας της Πηνελόπης είναι σχηματικός. Βλέπουμε τα αποσπάσματα που εκείνος έχει επιλέξει να κρατήσει.

Στοιχεία που χαρακτηρίζουν την Πηνελόπη είναι η ομορφιά, η ευγένεια, η μόρφωση, η πραότητα. Είναι μια προσωπικότητα, η οποία συγκεντρώνει όλα εκείνα τα στοιχεία μιας ιδανικής συντρόφου, η οποία από «*αντικείμενο του πόθου μπορεί εύκολα να γίνει το υποκείμενο της εμμονής και η αιτία της καταπίεσης*»[21].

Ανάλυση βασικών στοιχείων της ταινίας

Χρόνος

Το στοιχείο του *χρόνου* αποτελεί ένα ενδιαφέρον στοιχείο της ταινίας και η ημερομηνία στο μπουκάλι του κρασιού και στο ξυπνητήρι έναν εύγλωττο τρόπο να υπογραμμιστεί το ότι η εποχή και ο χρόνος είναι κάτι αφηρημένο μέσα στη ταινία. Ακόμα και τα σκηνικά και τα ρούχα δεν φανερώνουν σε ποια εποχή είμαστε. «*Μου άρεσε η ιδέα ενός αφηρημένου χρόνου και ακόμα μια αφηρημένη ημερομηνία του μέλλοντος, του αδιάφορου, όμως, μέλλοντος. Γιατί το 2011 είναι ένα αδιάφορο μέλλον...οποιαδήποτε εποχή σε αυτό το αδιάφορο μέλλον*», υποστηρίζει χαρακτηριστικά ο Αλέξης Αλεξίου. Η ταινία αποφεύγει να

[21] Βλ. Παράρτημα Ι: Συνέντευξη Αλέξη Αλεξίου (Ι).

τοποθετηθεί χωροχρονικά, γιατί δεν έχει σημασία, ούτε ο χώρος, ούτε ο χρόνος. Συμπτωματικά οι ήρωες της μιλούν ελληνικά. Δεν έχει καμία σημασία αν είναι Έλληνες ή ζουν κάπου στην Αθήνα. «*Συνειδητά επέλεξα να τα παραλείψω όλα αυτά, να κρατήσω τον εξωτερικό, «αληθινό» κόσμο μακριά, και να χτίσω ένα μικρό σύμπαν οριακά μεταξύ ρεαλιστικού και φανταστικού πάνω στα πρότυπα μιας ταινίας είδους*».

Όλη η ιστορία διαδραματίζεται στο μυαλό ενός ανθρώπου που θα μπορούσε να είναι ο οποιοσδήποτε. Ενυπάρχει η ιδέα ενός άνδρα που αναζητά την γυναίκα που αγαπά σε μια και μοναδική προσωπική του ανάμνηση, σε ένα μοναδικό χωροχρονικό σημείο, στο οποίο εκείνος δεν μπορεί να σταθεροποιηθεί, και γι' αυτό, εκεί ακριβώς, είναι αναγκασμένος διαρκώς να επιστρέφει. Επιστρέφει συνεχώς στο μοναδικό χωροχρονικό σημείο το οποίο και αναγνωρίζει ως πραγματικό, ως το μόνο αληθινό.

<u>Χώρος</u>

Σχεδόν όλα τα πλάνα της ταινίας είναι τραβηγμένα μέσα σε ένα διαμέρισμα. Συγκεκριμένα στο διαμέρισμα 52. Πρόκειται για σκοτεινά, κλειστοφοβικά ντεκόρ, με χαμηλό φωτισμό σε χαλκοπράσινη απόχρωση. Το διαμέρισμα, αλλά και αντικείμενα που βρίσκονται μέσα σε αυτό, όπως ο ανεμιστήρας, ο πίνακας και ο ξεφτισμένος τοίχος, αποτελούν βασικούς πρωταγωνιστές της ταινίας. Εύλογα έχει δοθεί έμφαση στη λεπτομέρεια, από την στιγμή που ο εσωτερικός αυτός χώρος αποτελεί το επίκεντρο του φιλμικού σύμπαντος που πρόκειται να οικοδομήσει ο σκηνοθέτης και αναμένεται να τον βοηθήσει να μεταδώσει την ατμόσφαιρα και την αισθητική του στον θεατή.

Η «Ιστορία 52» είναι μια ταινία που βρίθει συμβολισμών. Η ταύτιση πραγματικότητας και αναπαράστασής της γίνεται «φυσικά» κι αναπόφευκτα. Παίρνοντας σα δεδομένη την ομοιότητα, την αναλογία, τη σύμπτωση σημαίνοντος-σημαινόμενου του εικονικού σημείου, το αναφερόμενο θα ταυτιστεί με το επίπεδο της συνειρμικότητας. Και συνειρμικότητα δεν είναι τίποτε άλλο παρά η αφήγηση που διατηρεί «φυσικές» σχέσεις με την πραγματικότητα.

Τα στοιχεία που λειτουργούν ως σύμβολα μέσα στην ταινία είναι, κυρίως, αντικείμενα του χώρου. Συγκεκριμένα:

Η **οδοντόβουρτσα**. Η οδοντόβουρτσα λειτουργεί σαν ένα στοιχείο «εισβολής». Όπως υποστηρίζει στην συνέντευξη του και ο σκηνοθέτης της ταινίας: «*Αυτό είναι το πρώτο στοιχείο εισβολής όταν εσύ πας ή όταν έρχεται κάποιος στο χώρο σου. Πριν καν μετακομίσεις. Είναι το πρώτο στοιχείο. Το προφανές*». Επιπλέον, όμως, συνδέεται και με την ψυχαναγκαστική συμπεριφορά του ήρωα και την εμμονή του με την καθαριότητα. Ο λεκές από την οδοντόκρεμα είναι κάτι που ενοχλεί και ταλαιπωρεί τον ήρωα, αλλά δεν μπορεί να απαλλαγεί από αυτόν. Ό,τι, δηλαδή, συμβαίνει και στη ζωή του. Μια επίμονη προσπάθεια να απαλλαγεί από σκέψεις αφόρητα ενοχλητικές και μια αποτυχία στο να τα καταφέρει. Μπορούμε να πούμε ότι το επαναλαμβανόμενο ξύσιμο της οδοντόκρεμας και ο επίμονος λεκές, συνδέονται με ένα ακόμα σύμβολο της ταινίας που είναι ο **μύκητας**, ο οποίος προκαλεί φθορά στους τοίχους του σπιτιού.

Και αυτό το σύμβολο έχει την ίδια λειτουργία. Ο Ιάσωνας «*έχει μανία με την καθαριότητα και όμως υπάρχει κάτι μικρό, δηλαδή υπάρχει αυτός ο μύκητας, ο οποίος τρώει σιγά σιγά το ταβάνι και τους τοίχους. Και αυτό τον τρελαίνει, γιατί δεν μπορεί να κάνει κάτι ή μάλλον μπορεί να κάνει και δεν το κάνει για κάποιον λόγο*». «*Αυτό το περίεργο ότι όλα τα ελέγχουμε, αλλά υπάρχει αυτή η μικρή λεπτομέρεια*». Από κάποια στιγμή και μετά στην ταινία το διαμέρισμα γίνεται το μυαλό του ήρωα. Ουσιαστικά, η λογική του σκέψη εκφυλίζεται στον παραλογισμό. Οι αναμνήσεις γίνονται φαντασιώσεις. Κατά κάποιο τρόπο, το ίδιο συμβαίνει και στο διαμέρισμα. Ο μύκητας εκεί που ήταν στο ταβάνι, για λίγο εξαφανίζεται και μετά αρχίζει να εμφανίζεται στους τοίχους και σε άλλα σημεία του ταβανιού. «*Είναι σαν να συμπάσχει μαζί του…*».

Ένα άλλο αντικείμενο που «πρωταγωνιστεί» στην ταινία είναι ο **πίνακας** που αναπαριστά τα κύματα της θάλασσας. Είναι ένα αντικείμενο, το οποίο φέρνει στο σπίτι του Ιάσωνα η Πηνελόπη, όταν αποφασίζουν να συγκατοικήσουν. Ο πίνακας -όπως και η οδοντόβουρτσα-, συμβολίζει την «εισβολή» της Πηνελόπης στο σπίτι και στην ζωή του Ιάσωνα. Λόγω μεγαλύτερου μεγέθους,

ο πίνακας καθιστά αυτήν την εισβολή ακόμα πιο εμφανή. Επιπλέον, είναι ένα ακόμα στοιχείο που τον ενοχλεί. Είναι «*ένα ξένο στοιχείο. Ένας αναπαραστατικός, αδιάφορος πίνακας που δεν του κολλάει με τίποτα. Τον ενοχλεί αισθητικά*».

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει στην ταινία και το στοιχείο του **ύπνου**, αν και δεν είναι, βέβαια, σαφές τι είναι όνειρο και τι πραγματικότητα, καθώς το σενάριο βασίζεται ακριβώς σε αυτή τη σύγχυση ύπνου και ξύπνιου. Ενώ, αρχικά, ο πρωταγωνιστής προσδοκά τον ύπνο ως λύτρωση για τους πονοκεφάλους του, συνειδητοποιεί, κατόπιν, ότι «ενώ κοιμάται» συμβαίνουν περίεργα πράγματα, των οποίων δεν έχει καμία ανάμνηση όταν «ξυπνά» και έτσι τελικά προσπαθεί να τον αποφύγει. Ο ύπνος, δηλαδή, από σωτηρία μετατρέπεται σε πηγή των προβλημάτων του Ιάσωνα, με αποκορύφωμα τη σκηνή όπου προσπαθεί να μείνει ξάγρυπνος, αποφεύγοντας έτσι τις τρομερές συνέπειες που φοβάται πως έχει ο ύπνος του. Τη σκηνή, δηλαδή, όπου ο Ιάσωνας καθισμένος στην καρέκλα εστιάζει το βλέμμα του στον ανεμιστήρα που υπάρχει στον τοίχο προσπαθώντας να μην αποκοιμηθεί.

Τέλος, ένα ακόμα σύμβολο που εντοπίζεται στην ταινία είναι το **scrabble**. Χαρακτηριστική είναι η σκηνή όπου η παρέα βρίσκεται καθισμένη στο σαλόνι του διαμερίσματος 52, παίζοντας scrabble, και δημιουργείται η λέξη «ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ», η οποία σε επόμενη σκηνή, κι ενώ ο ήρωας προσπαθεί να διορθώσει τα λάθη του, μετατρέπεται σε «ΣΥΝΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ». Αυτό σχετίζεται με την κτητικότητα του Ιάσωνα, τόσο απέναντι στα δικά του πράγματα και στο δικό του χώρο, όσο και στην ίδια την Πηνελόπη. Νιώθει ότι όλα τα πράγματα είναι αντικείμενα που του ανήκουν και δεν θέλει κανείς να ανακατεύεται με αυτά.

Η οπτικοποίηση όσων συμβαίνουν μέσα στο ανθρώπινο μυαλό προκύπτει κρατώντας σε απόσταση ασφαλείας τον εξωτερικό κόσμο και χτίζοντας ένα σύμπαν που βρίσκεται οριακά μεταξύ ρεαλιστικού και φανταστικού, στηριγμένο στα πρότυπα μιας ταινίας είδους που έχει στοιχεία πειραματισμού, χωρίς να ανήκει στο πειραματικό σινεμά, αλλά περιλαμβάνει μια δαιδαλώδη εκδοχή της κλασικής αφήγησης. Με λίγα λόγια, -και για να χρησιμοποιήσουμε την δήλωση του αρμοδιότερου όλων σκηνοθέτη-,

πρόκειται για ένα δράμα δωματίου με στοιχεία ψυχολογικού θρίλερ ή το αντίθετο. Αν αυτό το έργο ήταν δίσκος βινυλίου το πικάπ θα υπέκυπτε σε αλλεπάλληλες εναλλαγές μεταξύ 33 και 45 στροφών. Κι αυτό, γιατί τέτοιου είδους επιβράδυνση και επιτάχυνση προσφέρει η εναλλαγή μεταξύ αντίληψης, πραγματικότητας και ανθρώπινου μυαλού. Εδώ έγκειται και η πρωτοτυπία του φιλμ: ο χρόνος είναι κυκλικός και η αφήγηση δίνει διαφορετικές παραλλαγές του ίδιου γεγονότος, σαν ένα παζλ που κάποια κομμάτια του είναι ίδια. Έτσι, η επαναληπτικότητα της σπειροειδούς κίνησης της μνήμης αποδίδει επιτυχώς την εσωτερική σύγχυση του πρωταγωνιστή πείθοντας για το ακατάληπτο του χρόνου.

Πέρα όμως από κάποια αντικείμενα του χώρου, τα οποία έχουν συμβολικό χαρακτήρα, χαρακτηριστικές είναι και κάποιες φράσεις που ειπώνονται στη διάρκεια της ταινίας.

Ενδεικτικά:

«Φοβάμαι ότι μια μέρα θα θυμηθώ όλα μου τα όνειρα και θα τρελαθώ».

Η συγκεκριμένη φράση ειπώνεται στην ταινία σε μια προσπάθεια του ήρωα να θυμηθεί κάποιο όνειρο που είδε και δεν τα καταφέρνει. Τότε, εξομολογείται στην φίλη του ότι ποτέ δεν θυμάται τα όνειρά του. Ενώ είναι μια φράση που ειπώνεται στα πλαίσια ενός διαλόγου ανάμεσα στο ζευγάρι, ωστόσο μπορεί να απομονωθεί και να αποκωδικοποιηθεί και σε ένα δεύτερο επίπεδο. Το να ξεχνά κανείς τα όνειρα που έκανε κάποτε σημαίνει ότι έχει απομακρυνθεί από αυτά. Πρόκειται για μια αγωνία και έναν φόβο που συνδέεται με την έλλειψη νοήματος για τη ζωή και κυριεύει συνήθως κάποιον όταν νιώθει απογοητευμένος από τη ζωή του και παγιδευμένος στην υπάρχουσα κατάσταση που βιώνει.

«Μερικές φορές το πιο επικίνδυνο μέρος για να ζεις είναι το μυαλό»

Ουσιαστικά πρόκειται για την φράση που μετουσιώνει όλο το νόημα της ταινίας. Όλα ή σχεδόν όλα τα στοιχεία της ταινίας είναι ετοιμόρροπα. Είναι ετοιμόρροπα, γιατί βρίσκονται μέσα στο προσυνειδητό που διαρκώς τροφοδοτεί το συνειδητό και την εν εγρηγόρσει σκέψη του πρωταγωνιστή.

Και όλα μέσα στην μεμβράνη του μυαλού του κάθε ατόμου είναι τόσο διαφανή και τόσο αδιόρατα. Και το μυαλό, που προσπελάζει την πληροφορία με έναν τρόπο άλλοτε χαλιναγωγημένο και άλλοτε ανεξέλεγκτο, έχει μια μοναδική ικανότητα να μετασχηματίζει και να μεταγράφει κάθε φορά αλλόμορφα τα αιωρούμενα γεγονότα. Ίσως στην προσπάθεια του να βρει λύτρωση, στην μάταιη προσπάθεια να ξεφύγει από τον εφιαλτικό βασανιστή που λέγεται μνήμη. Σε μια διαδικασία που μοιάζει πολύ με όνειρο που τροφοδοτεί την πραγματικότητα. Η συγκεκριμένη ταινία παίζει με τη δύναμη και τις ικανότητες του μυαλού, αναδεικνύοντας τις σκοτεινές πλευρές του.

Συμπεράσματα

Οι θεωρητικοί της κινηματογραφικής τέχνης διαφωνούν ότι ο κινηματογράφος μπορεί να αποτελέσει μέσο φιλοσοφικής σκέψης. Υποστηρίζουν ότι η θέαση μιας ταινίας δεν μπορεί να διδάξει φιλοσοφία σε ένα θεατή που δεν την γνωρίζει ήδη και ότι μόνο εφόσον κάποιος έχει μελετήσει φιλοσοφία μπορεί να διακρίνει φιλοσοφικά θέματα μέσα σε ένα έργο. Ωστόσο, ακόμα και εάν οι ιστορίες που διηγείται ένα έργο είναι εξ' ολοκλήρου φανταστικές στηρίζονται σε βασικές ανθρώπινες αξίες. Ακόμα και όταν ο θεατής δεν φέρνει στην ταινία την προσωπική του φιλοσοφική γνώση μπορεί αν όχι να διατυπώσει ρητά τα φιλοσοφικά θέματα που η ταινία θίγει τουλάχιστον να συναισθανθεί ποια είναι αυτά και ποιες είναι οι προεκτάσεις τους, όπως υποστηρίζει ο Αλέξης Χαρισιάδης, εκπαιδευτής της Ελληνικής Ομάδας Υπαρξιακής Ψυχολογίας («γίγνεσθαι»).

Από την άλλη, ο Πλάτωνας Ριβέλλης υποστηρίζει ότι ο κινηματογράφος συνιστά μεγάλη παγίδα, επειδή το σενάριο τον κάνει πιο ρεαλιστικό και η υπόθεση της ταινίας κινδυνεύει να παρασύρει τον θεατή σε εύκολες και επιφανειακές γενικότητες. Προσθέτει ότι μπορεί κάποιος που φαινομενικά ασχολείται με θέματα οικογενειακά, όπως π.χ. ο Yasujiro Ozu ή ο John Cassavetes, να βρίσκεται από μια ορισμένη πλευρά πιο κοντά στον

προβληματισμό του θανάτου, για παράδειγμα, από κάποιον που περιγράφει πολέμους ή κηδείες.[22]

Ωστόσο, η υπαρξιστική σκέψη ασχολήθηκε με προβλήματα διαχρονικά, τα οποία απασχόλησαν και συνεχίζουν να απασχολούν τον άνθρωπο. Και αν ενδεχομένως με δισταγμό θα χαρακτήριζε κανείς έναν σκηνοθέτη υπαρξιστή, ωστόσο ο υπαρξισμός υπήρξε ένα ισχυρό ρεύμα διανόησης, το οποίο δεν αποκλείεται να έχει -κατά κάποιο τρόπο- επηρεάσει διάφορους σκηνοθέτες. Υποστηρίζεται ότι η υπαρξιστική σκέψη άσκησε μεγάλη επίδραση στην μεταπολεμική κουλτούρα, κυρίως στη λογοτεχνία και στον κινηματογράφο, και ότι εκδηλώθηκε στα έργα μεγάλων σκηνοθετών όπως ο Φελλίνι, ο Αντονιόνι και ο Μπέργκμαν. Ο κ. Ριβέλλης, ωστόσο, θεωρεί ότι η τέχνη δεν είναι φιλοσοφία και δεν λειτουργεί μέσα σε συστήματα, και προσθέτει: «*θα δίσταζα να περιορίσω έναν τόσο σύνθετο σκηνοθέτη, όπως τον Bergman, ορίζοντάς τον σαν υπαρξιστή*».

Η ταινία «Ιστορία 52» είναι ενδιαφέρουσα από άποψη κινηματογραφικής τέχνης και τεχνικής και φέρνει στο προσκήνιο σημαντικά φιλοσοφικά θέματα, όπως την ερμηνεία της πραγματικότητας, την αναζήτηση νοήματος στην ανθρώπινη ύπαρξη, την υπαρξιακή μοναξιά και την έννοια της ελευθερίας και σε ποιο βαθμό είναι αυτή εφικτή.

Συγκεκριμένα, ο ήρωας της ταινίας –όπως προαναφέρθηκε- είναι ένας άνθρωπος συναισθηματικά εξαρτημένος από την πρώην φίλη του -αφού αδυνατεί να συμφιλιωθεί με την ιδέα ότι δεν είναι πια μαζί-, το οποίο απορρέει από την συναισθηματική υπερεπένδυσή του σε εκείνη. Σύμφωνα με τον Yalom, η συνειδητοποίηση της **υπαρξιακής** μας **απομόνωσης**, δηλαδή ο φυσικός, αλλά και ψυχικός μας διαχωρισμός από κάθε άλλη οντότητα αποτελεί πηγή άγχους. Στην προσπάθεια μας να αντιμετωπίσουμε αυτό το άγχος ερωτευόμαστε παράφορα και έχουμε την αίσθηση ότι είμαστε ένα με τον άλλον ή παραμένουμε εξαρτημένοι και αρνούμαστε να αποχωριστούμε

[22] Βλ. Παράτημα Ι: Συνέντευξη Πλάτωνα Ριβέλλη.

σχέσεις, οι οποίες μας παρέχουν ασφάλεια. Όταν αυτό το άγχος ζωής γίνεται αφόρητο υποχωρούμε από τη διαχωρισμένη ύπαρξη και βρίσκουμε ανακούφιση στη συγχώνευση- δηλαδή στο να γινόμαστε ένα και να παραδίνουμε τον εαυτό μας στον άλλον.

Η **ελευθερία** είναι ένα ακόμα βασικό ζήτημα, το οποίο φέρνει στην επιφάνεια η συγκεκριμένη ταινία. Ο πρωταγωνιστής είναι ένας άνθρωπος που προσπαθεί να κάνει μια σχέση και για διαφόρους λογούς αποτυγχάνει. Θέλει να είναι σε μια σχέση, αλλά ταυτόχρονα νιώθει απειλούμενος από την «εισβολή» του άλλου στον προσωπικό του χώρο. Τον χαρακτηρίζει η ψυχαναγκαστική συμπεριφορά, οι εμμονές, η μοναξιά, η εσωστρέφεια. Η ελευθερία, όπως έχει ήδη ειπωθεί, συνεπάγεται την ευθύνη της απόφασης μπροστά σε χιλιάδες επιλογές. Κάθε επιλογή αποκλείει τις άλλες επιλογές κι έτσι πολλοί άνθρωποι αποδιοργανώνονται μπροστά στην αναγκαιότητα να πάρουν μια απόφαση. Κάθε επιλογή εμπεριέχει την παραίτηση από κάτι και κάθε παραίτηση μας κάνει να συνειδητοποιούμε τα όρια και την παροδικότητά μας. Η συνειδητοποίηση της ευθύνης του ατόμου απέναντι στη ζωή του συχνά οδηγεί στη δημιουργία αμυντικών μηχανισμών. Ο Mick Cooper υποστηρίζει ότι οι άνθρωποι προκειμένου να αποφύγουν τις επιλογές γίνονται αναβλητικοί, απαθείς, ενεργούν παρορμητικά ή συμπεριφέρονται με ψυχαναγκαστικούς ή φοβικούς τρόπους, όπως ακριβώς, δηλαδή, συμβαίνει και στην περίπτωση του πρωταγωνιστή της συγκεκριμένης ταινίας. Όπως δηλώνει ο σκηνοθέτης της ταινίας: «*Κατά κάποιο τρόπο η ταινία δεν μιλά για την ελευθερία, αλλά για τον φόβο της ελευθερίας, της μοναξιάς και των απωλειών που αυτή συνεπάγεται. Ο ήρωας αρνείται να αποδεχθεί το τέλος της σχέσης του με την Πηνελόπη, γιατί μεταξύ άλλων φοβάται την μοναξιά. Αλλά τελικά ή άρνησή του αυτή τον σπρώχνει ολοένα και βαθύτερα στην εσωτερική του απομόνωση*. Σε ένα κόσμο όπου συνυπάρχουμε με άλλους αναγκαζόμαστε να κάνουμε υποχωρήσεις και συμβιβασμούς. Η απόλυτη ελευθερία είναι φυσικά ανέφικτη και αν μπορούσε να επιτευχθεί θα οδηγούσε στην απόλυτη μοναξιά, αφού η απόλυτη απομόνωση θα ήταν ο μόνος τρόπος να καταστεί εφικτή. Αλλά η μοναξιά είναι και αυτή με τη σειρά της μια φυλακή».

Οι νευρώσεις του πρωταγωνιστή, βέβαια, ενδέχεται να συνδέονται και με ένα άλλο στοιχείο, αυτό της **έλλειψης νοήματος**. Ο Jung υποστηρίζει ότι η έλλειψη νοήματος σχετίζεται άμεσα με τη νεύρωση, η οποία μπορεί να γίνει κατανοητή ως η ψυχή που υποφέρει επειδή δεν έχει ανακαλύψει το νόημα της ύπαρξής της. Άλλωστε, σύμφωνα με φράση που ειπώνεται από τον ίδιο τον πρωταγωνιστή («*Φοβάμαι ότι μια μέρα θα θυμηθώ όλα μου τα όνειρα και θα τρελαθώ*») και η οποία αναλύεται παραπάνω, φαίνεται ότι ο ήρωας δε νιώθει ικανοποιημένος από την κατάσταση την οποία βιώνει και η συνειδητοποίηση της έλλειψης νοήματος της ζωής του φοβάται ότι θα τον οδηγήσει στην τρέλα. Σχετικά με την έλλειψη νοήματος ο Αλεξίου δίνει μια άλλη οπτική και παρατηρεί: «*Αν κανείς κάπως απλοϊκά θεωρήσει ότι το νόημα της ζωής βρίσκεται στο παρόν, στο να ζεις απλά το τώρα, τότε ναι ο ήρωας της ταινίας αδυνατεί να το συλλάβει, αφού μένει εμμονικά προσκολλημένος στο παρελθόν ή και το υποθετικό, ανέφικτο μέλλον*.

Ο **θάνατος** εμφανίζεται στην ταινία με διάφορους τρόπους, κυρίως όμως έμμεσα. «*Κάποιοι άνθρωποι βιώνουν έναν ξεκάθαρο και συνειδητό χείμαρρο άγχους για τον θάνατο*», υποστηρίζει ο Yalom, ενώ «*για άλλους, ο φόβος του θανάτου ξεσπάει σ' έναν τρόμο που αρνείται κάθε ευτυχία και κάθε επιτυχία*», όπως δηλαδή συμβαίνει με τον Ιάσωνα (πρωταγωνιστή της ταινίας), ο οποίος θέλει να κάνει μια σχέση και για κάποιο λόγο αποτυγχάνει. Επιπλέον, ο θάνατος κάνει την εμφάνισή του και με έναν συμβολικό τρόπο, αυτόν της δολοφονίας της Πηνελόπης. Αν δεχτούμε ότι η Πηνελόπη ίσως και να μην είναι υπαρκτό πρόσωπο ή ότι παύει να υφίσταται ως υπαρκτό πρόσωπο από ένα σημείο της ταινίας κι έπειτα, τότε η απόπειρα δολοφονίας της συμβολίζει την αγωνιώδη προσπάθεια του πρωταγωνιστή να «σκοτώσει» τις εμμονές του και να βρει τη λύτρωση.

Τέλος, η ταινία «Ιστορία 52» αναμφισβήτητα πραγματεύεται και το στοιχείο της **ερμηνείας της πραγματικότητας**, αφού όπως πολύ εύστοχα διαβάζουμε στην κριτική του αμερικάνικου site Twitch, πρόκειται «*για ένα αληθινά δυνατό έργο πάνω στη σχέση ανάμεσα στην αντίληψη, την πραγματικότητα και το ανθρώπινο μυαλό*».

Ωστόσο, ο καλύτερος επίλογος σχετικά με την ερμηνεία της ταινίας έρχεται να δοθεί από τον Thomas Rothschild[23] ο οποίος στην κριτική του για την ταινία υποστηρίζει: «*…Σε ένα πρώτο επίπεδο κανείς μπορεί να κατανοήσει την ταινία σαν το ρεαλιστικό ψυχολογικό πορτρέτο ενός ανθρώπου που χάνει το μυαλό του. Αλλά σε ένα βαθύτερο επίπεδο, η ταινία είναι ένας στοχασμός πάνω στην ίδια την ουσία της τέχνης: Δεν υπάρχει "αληθινή ιστορία" πίσω από την ιστορία που αφηγείται. Επαφίεται στο δημιουργό να αλλάζει την εξέλιξη ανά πάσα στιγμή. Κάθε πιθανή ερμηνεία είναι ορθή όπως και όλες οι άλλες, και κάθε απάντηση που ο θεατής επιζητά να δώσει είναι εξ' ίσου καλή…*». Όπως υποστηρίζει και ο ίδιος ο σκηνοθέτης, «*…στα πρώτα 40 λεπτά της ταινίας, κατά κάποιο τρόπο, μπορούμε να παρακολουθήσουμε την ιστορία όπως και ο ήρωας. Υπάρχουν λίγο πολύ όλα τα στοιχεία. Από εκεί και πέρα είναι που η ιστορία αρχίζει και επαναλαμβάνεται. Από τη στιγμή που τα στοιχεία υπάρχουν, ο θεατής - όπως και ο ήρωας - μπορεί να τα επεξεργαστεί κατά βούληση και να δώσει την δική του ερμηνεία. Κατά κάποιο τρόπο, η ταινία ξεκαθαρίζει τι συμβαίνει, απλά δεν εξηγεί τον εαυτό της, όπως συνήθως συμβαίνει*[24].

Γιάννης Κόντος[25]

Βιογραφικό

Γεννήθηκε στα Ιωάννινα το 1971. Σήμερα είναι ελεύθερος επαγγελματίας (freelance) φωτοειδησεογράφος. Συνεργάτης των διεθνών Γαλλικών πρακτορείων SYGMA (1998-2000) και GAMMA (2001-2002), αλλά και του Αμερικανικού POLARIS IMAGES μέχρι σήμερα, ταξιδεύει για μεγάλο χρονικό διάστημα καλύπτοντας τα σημαντικότερα γεγονότα σε όλο τον

[23] Κριτικός στο site της FIPRESCI (Παγκόσμια Ομοσπονδία Κριτικών Κινηματογράφου).

[24] Βλ. Παράρτημα Ι: Συνέντευξη Αλέξη Αλεξίου (Ι).

[25] Στην παρούσα εργασία δεν περιλαμβάνεται συνέντευξη του Γιάννη Κόντου, όπως συμβαίνει με τους υπόλοιπους δύο καλλιτέχνες, διότι λόγω του καταστροφικού σεισμού αναχώρησε ευσπεσμένα για την Αϊτη, γεγονός που κατέστησε ανέφικτη την πραγματοποίηση της συνέντευξης εντός των προκαθορισμένων ορίων παράδοσης της εργασίας.

κόσμο.

Πιο συγκεκριμένα έχει καλύψει τους πρόσφατους πολέμους στο Ιράκ, το Αφγανιστάν και το Κόσοβο, την Οκτωβριανή επανάσταση στην πρώην Γιουγκοσλαβία το 2000, αλλά και την πτώση από την εξουσία του Slobodan Milosevic, τους καταστροφικούς σεισμούς στην Τουρκία το 1999, τις διαδηλώσεις κατά της παγκοσμιοποίησης στην Γένοβα το 2001, τις πολεμικές συρράξεις για το διαφιλονικούμενο Κασμίρ στα σύνορα Ινδίας-Πακιστάν το 2002, την αποχώρηση των Ισραηλινών στρατευμάτων από τον Νότιο Λίβανο το 2000, την κρίση των πυραμίδων στην Αλβανία το 1997, τους Ολυμπιακούς Αγώνες της Αθήνας, το μεταναστευτικό πρόβλημα στα σύνορα ΗΠΑ-Μεξικού, την κηδεία του Πάπα Ιωάννη Παύλου Β' και τις τρομοκρατικές επιθέσεις στο Λονδίνο τον Ιούλιο του 2005. Ακόμη δεκάδες πολύμηνες αποστολές για θέματα που άπτονται της σύγχρονης ειδησεογραφίας στα «θερμότερα» μέρη του πλανήτη όπως: την Παλαιστίνη, την Αίγυπτο, την Ιορδανία, το Πακιστάν, το Αφγανιστάν, την Π.Γ.Δ.Μ., την Ιαπωνία, την Δυτική Σαχάρα, την Βόρεια Κορέα, το Ιράν και τη Σιέρα Λεόνε. Παράλληλα με την επαγγελματική του δραστηριότητα παρακολουθεί μεταπτυχιακές σπουδές στο τομέα της φωτοειδησεογραφίας στο πανεπιστήμιο Westminster του Λονδίνου.

<u>Δημοσιεύσεις:</u>

Φωτογραφίες, κείμενά του αλλά και συνεντεύξεις του έχουν δημοσιευθεί στα μεγαλύτερα ξένα ειδησεογραφικά έντυπα όπως: Time, Newsweek, Life, The New York Times, US News & World Report, Smithsonian Magazine, People, Columbia Journalism Review, Stern, Der Spiegel, Focus, Nouvel Observateur, Paris Match, L'Express, Figaro magazine, Le Monde, Liberation, Le Figaro, The Independent, The Sunday Times Magazine, The Observer, GEO, L' Espresso, Panorama, La Republica, El Pais κ.α.

<u>Βραβεία:</u>

Διεθνή: World Press Photo, First Prize, Contemporary Issues Singles, 2006. Life magazine's Alfred Eisenstaedt Awards, News Category, 2000.

Pictures of the year, First Prize, Magazine Feature Picture, 2006. N.P.P.A. The Best of Photojournalism, First Prize, Feature Picture Story, 2001. Fujifilm European Press Photographer of the Year, Features, 2004. Fujifilm European Press Photographer of the Year, Europe, 2005. Pictures of the year, Third Prize, Portrait, 2001. Pictures of the year, Third Prize, Feature Picture, 2003. Pictures of the year, Award of Excellence, News Picture Story, 1999. Pictures of the year, Award of Excellence, Global News, 1999. Pictures of the year, Award of Excellence, Issue Reporting Picture story, 2001. DAYS JAPAN International Photojournalism Awards, Readers' Prize 2006. UNICEF Photo of the Year Award, Honorable mention, 2001 & 2002. Grazia Neri, Yann Geffroy Award, First Prize, 2003. National Mental Heath Association's Media Awards, First Prize, Photojournalism,2004.
Fujifilm Euro Press Photo Awards, National winner 1999, 2001, 2003, 2004 & 2005. Ελληνικά: Fujifilm Euro Press Photo Awards, National winner, 1999, 2001, 2003, 2006.

Διαλέξεις:

«*Το φωτορεπορτάζ στην εποχή της ψηφιακής εικόνας*» Τ.Ε.Ι. Αθήνας, Ιούνιος 2001.
«*Ο Γιάννης Κόντος μιλάει για τη ζωή και το έργο του*» Φωτογραφικές Συναντήσεις Νέων, Κύθηρα, Οκτώβριος 2004.
«*Ο Γιάννης Κόντος παρουσιάζει το έργο του*» Σχολή Πλαστικών Τεχνών & Επιστημών της Τέχνης, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Μάρτιος 2005.

Εκθέσεις:

Yannis Kontos: Photojournalist, Kythera Photographic Encounters 2005.
Yannis Kontos: Photojournalist, Photosynkyria 2005.
Yannis Kontos: Photojournalist, Athens, 12th International Month of Photography 2005.
Yannis Kontos: Photojournalist, Foundation Of Thracian Art & Tradition 2005.

Kabul Photographers, Thessaloniki, Photosynkyria 2004.
The Human Condition: AFTER EFFECTS, Nathan Cummings Foundation, New York 2003.
My Brother's Image, Thessaloniki, Photosynkyria 2002.
Identity, 8th Joop Swart Masterclass exhibition, Nederlands Foto Institute, Rotterdam 2001.
Kurdistan: In the Shadow of History, Bellevue Art Museum, Washington 2000.
Kurdistan: In the Shadow of History, PhotoESPANA, Madrid 2000.
The Chronicle Of Disaster, Thessaloniki, Photosynkyria 2000.
Photoreportazin, Athens 1998.

Εκδόσεις:

"World Press Photo Joop Swart Masterclass - the first decade", World Press Photo,2004.
«Έλληνες Φωτορεπόρτερ, Οπλίζοντας την μνήμη» Εκδόσεις Κοχλίας 2002.
«Οι Ειδήσεις του Πολέμου και ο Πόλεμος της Είδησης» Εκδόσεις Λιβάνη 2002.

Σπουδές:

1988 Απόφοιτος Λυκείου Ζωσιμαίας Σχολής Ιωαννίνων.
1988 – 1994 Απόφοιτος του Τμήματος Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού (ΤΕΦΑΑ), του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.
1984 – 1991 Ασχολήθηκε με τον πρωταθλητισμό με οκτάχρονη καριέρα στο χώρο της κωπηλασίας κατακτώντας με τα χρώματα του Ναυτικού Ομίλου Ιωαννίνων αλλά και της Εθνικής Ελλάδος πανελλήνιες και διεθνείς διακρίσεις με σημαντικότερη την 3η Παγκόσμια νίκη στη Δίπωπο με πηδαλιούχο Εφήβων στο Παγκόσμιο Πρωτάθλημα Εφήβων, στο Ζέγκεντ της Ουγγαρίας, το1989.

1996-2001 Απόφοιτος του Τμήματος Φωτογραφίας της Σχολής Γραφικών Τεχνών και Καλλιτεχνικών Σπουδών του Τ.Ε.Ι. Αθήνας.

2001 Επιλέχτηκε στους 12 καλύτερους φωτογράφους της γενιάς του και παραμένει μέχρι σήμερα ο μοναδικός Έλληνας που αποφοίτησε από το World Press Photo Joop Swart Masterclass στο Ρότερνταμ της Ολλανδίας, στο οποίο διδάσκουν τα μεγαλύτερα ονόματα στο χώρο της φωτοειδησεογραφίας. 2005- Μεταπτυχιακές σπουδές στην φωτοειδησεογραφία στο πανεπιστήμιο Westminster του Λονδίνου.

Σεμινάρια:

Hostile Environments & HSE-Approved Emergency First Aid Training Course, Centurion Risk Assessment Services, Αγγλία 2001.

Constantinos Manos / Magnum & Ed Kashi / National Geographic, Σκόπελος, Αύγουστος 1997.

Βιοχημικού Πολέμου, Σχολή Ειδικών Όπλων Ενόπλων Δυνάμεων, Αθήνα 2003.

Η ενασχόλησή του με τη φωτοειδησιογραφία ξεκινά το 1992 στην Θεσσαλονίκη. Σήμερα εργάζεται ως ελεύθερος επαγγελματίας αναλαμβάνοντας αποστολές ελεύθερου και αθλητικού ρεπορτάζ στην Ελλάδα και το Εξωτερικό. Όταν οι επαγγελματικές του υποχρεώσεις τον αποδεσμεύουν χρονικά, προτιμά να φωτογραφίζει περιπλανώμενος, δουλεύοντας πάνω σε θέματα που έχει προεπιλέξει.

***Α-πορίες*: τα όρια του δυνατού / αδυνάτου**

«Παραδεχόμαστε εύκολα την πραγματικότητα,
ίσως επειδή αισθανόμαστε ότι τίποτα δεν είναι αληθινό».

Jorge Luis Borges,
Ο Αθάνατος

Οι *Α-πορίες* είναι το φωτογραφικό λεύκωμα του Γιάννη Κόντου, αλλά και η αντίστοιχη έκθεσή του στο Μουσείο Φρυσίρα, τα οποία αποτελούν μια προσέγγιση στο δεκαετές φωτογραφικό έργο του. Πρόκειται για μια προσέγγιση, που αφορά στην ανάγνωση της ίδιας της φωτογραφικής αναπαράστασης στο πλαίσιο του κοινωνικού ντοκουμέντου. Το βιβλίο είναι χωρισμένο σε τρεις ενότητες που, αν και εκ πρώτης όψεως μοιάζουν διαφορετικές, έχουν κάτι κοινό: με τον έναν ή με τον άλλον τρόπο, και οι τρεις κινούνται γύρω από μια έννοια που έχει αμφισβητηθεί σοβαρά στο πλαίσιο της πρόσφατης θεωρίας και κριτικής, την έννοια της *ευθύνης*.

Παρατίθενται δύο ασπρόμαυρες σειρές με τίτλο «Ακρωτηριασμένη Ζωή» (Σιέρα Λεόνε, 2005) και «Κούλινα» (Σερβία, 2001), καθώς και έγχρωμες φωτογραφίες από τις κυριότερες εργασίες του Γιάννη Κόντου και συγκεκριμένα ειδησεογραφικές αποστολές στο Κοσσυφοπέδιο, τη Γένοβα και το Ιράκ και κοινωνικά ντοκουμέντα από το Αφγανιστάν, την Περσία, το Πακιστάν, την Ινδονησία και τις ΗΠΑ. Σκηνές διαμαρτυρίας ή εκδηλώσεις μίσους, σκηνές προσευχής, εκδηλώσεις πίστης και λατρείας, η επίσημη ομιλία του Σαντάμ από τον κρατικό σταθμό της Βαγδάτης που αναμεταδίδεται σ' ένα έρημο δωμάτιο, ερείπια, αποκαΐδια μετά την καταστροφή δίνουν το πλαίσιο για το ανθρώπινο δράμα που εξελίσσεται τη στιγμή της φωτογραφίας. Μαζί με τα μνημεία του Ιρακινού ηγέτη ή τις πόλεις της πρώην Γιουγκοσλαβίας, οι βεβαιότητες αυτού του κόσμου εμφανίζονται να καταρρέουν.

Το συγκεκριμένο έργο του Γιάννη Κόντου αποτελεί μια ερμηνεία της σύγχρονης πραγματικότητας που ξεπερνά τα όρια του κοινωνικού ντοκουμέντου και της απλής καταγραφής. Ο τίτλος «*Α-πορίες*», όπως χαρακτηριστικά σημειώνει η Πηνελόπη Πετσίνη[26], αναφέρεται στα εξής: «*Η*

[26] Καθηγήτρια στο Τμήμα Φωτογραφίας του ΤΕΙ Αθήνας. Αποφοίτησε από το Τμήμα Φωτογραφίας του ΤΕΙ Αθήνας και συνέχισε τις σπουδές της με υποτροφία του Ι.Κ.Υ. στο Goldsmiths College του University of London, όπου απέκτησε τον τίτλο Master of Arts με ειδίκευση στην φωτογραφική εικόνα και επικοινωνία. Το 2004 της απονεμήθηκε ο τίτλος Phd από τη σχολή Art, Design and Technologies του University of Derby για τη διδακτορική της

απορία, από το αρχαιοελληνικό α-πορος, σημαίνει το «ανυπέρβατο» και δηλώνει μια λογική αντίφαση, ένα παράδοξο […] Ο κόσμος που απεικονίζεται, είναι ένας κόσμος γεμάτος από εμφανείς, αλλά και καλυμμένες διχοτομίες: παγκόσμιο/τοπικό, ηρεμία/σύγκρουση, ατομικότητα/συλλογικότητα, συνέχεια/αλλαγή και ούτω καθεξής. Από τις ερήμους του Αφγανιστάν στις μνημειώδεις πλατείες της Πιονγιάνγκ ή στα σύγχρονα καταλύματα στο Στράτφορντ του Λονδίνου, ο κόσμος του Κόντου δεν χαρακτηρίζεται από λογική ή συνοχή, δεν είναι απλός ή καθορισμένος, αλλά χαρακτηρίζεται εξίσου από πρόοδο και πισωγυρίσματα, από ανόδους και πτώσεις». Ο Θανάσης Μουτσόπουλος[27] καταλήγει στο αναπάντεχο συμπέρασμα πως η έκδοση «*δίνει την έμφαση στο χιούμορ που αναδύεται υπόγεια από τις εικόνες*», και πως το ανθρώπινο δράμα που εικονογραφεί ο Κόντος «*μπορεί να ιδωθεί ως ένα απέραντο Θέατρο του Παραλόγου*». Η ίδια η εκδήλωση της πίστης ή του μίσους και της θρησκευτικής ή φυλετικής μισαλλοδοξίας μοιάζει, τελικά, εξαιρετικά παράλογη από κάθε άποψη. Το ίδιο το ανθρώπινο δράμα, πόλεμος, καταστροφή, θάνατος, θρήνος, μπορεί να ιδωθεί ως το απέραντο Θέατρο του Παραλόγου. Αντιθέτως η Πετσίνη, προβάλλει την πρωτοκαθεδρία της έννοιας της ευθύνης: «*η ανάλυση αντιστοιχεί σε ένα κίνημα που συνδέεται με μια αίσθηση*

διατριβή στη φωτογραφία. Εργασίες της έχουν παρουσιαστεί σε επιστημονικά συνέδρια και έχουν δημοσιευτεί σε επιστημονικά περιοδικά. Καλλιτεχνικό φωτογραφικό της έργο έχει εκτεθεί σε μουσεία και ιδιωτικούς χώρους τέχνης στην Ελλάδα και το εξωτερικό, ενώ έχει δημοσιευτεί σε καταλόγους και στον περιοδικό τύπο. Μαζί με τον Θανάση Μουτσόπουλο έχουν αναλάβει την επιμέλεια των κειμένων του φωτογραφικού λευκώματος του Γιάννη Κόντου *Α-πορίες*.

[27] Καθηγητής Ιστορίας και Θεωρίας της Τέχνης στη Σχολή αρχιτεκτόνων του Ε.Μ.Π. Σπούδασε στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων του Ε.Μ.Π. και στο Graduate School of Design του Πανεπιστημίου Harvard. Συμμετείχε σε multimedia studio στο Center for Advanced Visual Studies του MIT. Έχει επιμεληθεί εικαστικές και αρχιτεκτονικές εκθέσεις και καταλόγους εκθέσεων. Καλλιτεχνικός διευθυντής της Φωτοσυγκυρίας 2005 και επιμελητής της διοργάνωσης «Εικαστικό Πανόραμα» για το 2006 στη Θεσσαλονίκη (διοργάνωση: Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης). Επίτροπος της Ελλάδας για τη Biennale Αρχιτεκτονικής της Βενετίας το 2002. Αρθρογραφεί για την αρχιτεκτονική και τα εικαστικά σε εφημερίδες και περιοδικά και είναι σύμβουλος έκδοσης στο περιοδικό τέχνης Artime.

ευθύνης προς την ιστορία, τις απαρχές, άρα και τα όρια, της αντίληψής μας για τη δικαιοσύνη».

Σ' αυτές τις εικόνες, ειδικά όπως παρουσιάζονται σε αυτό το βιβλίο, ο φωτογράφος μοιάζει να κατασκευάζει μια νέα πραγματικότητα σε σχέση αναμφίβολα με την πραγματικότητα που αποτύπωσε, που όμως εμπεριέχουν και μια καλλιτεχνική κατασκευή η οποία δεν μπορεί παρά να είναι του Κόντου. «Η φωτογραφία συνοδεύεται από την αρνητική φήμη πως είναι η πιο ρεαλιστική, συνεπώς η πιο εύκολη, από τις μιμητικές τέχνες», γράφει η Susan Sontag. «Στην πραγματικότητα είναι η μόνη τέχνη που κατάφερε να πραγματοποιήσει τις μεγαλειώδεις απειλές ενός ολόκληρου αιώνα για την κατάληψη της μοντέρνας λογικής από το σουρεαλισμό, ενώ οι περισσότερες από τις καθαρόαιμες υποψήφιες έχουν εγκαταλείψει την κούρσα». Για τον Breton, κάθε εικόνα εξ'ορισμού κρύβει το στοιχείο της απάτης. Αυτή η περιγραφή ουσιαστικά δεν ανατρέπει σε τίποτα την παραδοσιακή πλατωνική αντιπάθεια για την αναπαράσταση, γιατί η οπτική εικονογραφία που τόσο υποπτεύεται ο Breton είναι μια εικόνα αναπαράσταση ενός ονείρου κι όχι το ίδιο το όνειρο. Σχετικά με την καλλιτεχνική διάσταση των φωτογραφιών του Κόντου, ο Μουτσόπουλος έρχεται να προσθέσει: «*Αναρωτιέται κανείς τη θέση μπορεί να έχει σε ένα μουσείο τέχνης ένας φωτογράφος ο οποίος καταγράφει κάποιες από τις πιο σκληρές καταστάσεις που συμβαίνουν σήμερα στον πλανήτη. Όμως, από την άλλη ο Theodor Adorno επέμενε ότι μετά το Άουσβιτς δεν μπορούμε να έχουμε ποίηση, δημιουργία. Η ίδια η καλλιγραφία πολλών καλλιτεχνικών δειγμάτων της εποχής μας (της «πρωτοπορίας μη εξαιρουμένης) μοιάζει τότε μάταιη ή ακόμη και βέβηλη. Αν κάποιος συμφωνήσει μ' αυτή την επισήμανση, αναρωτιέται τότε αν ένας δημιουργός εικόνων μπορεί απλά να κάτσει στο σπίτι του, στο εργαστήριό του και απλά να «δημιουργήσει»... « το Μέσον είναι το μήνυμα» (The Medium is the message) έγραφε ο Marshall McLuhan και πραγματικά αυτή η επισήμανση βάζει πολλά πράγματα στη θέση τους*» (Κόντος, 2007).

Συμπεράσματα

Αυτό που η φωτογραφία αναπαράγει στο άπειρο δεν έχει συμβεί παρά μόνο μια φορά: επαναλαμβάνει με μηχανικά μέσα εκείνο που δεν μπορεί ποτέ πια να επαναληφθεί υπαρξιακά. Μια φωτογραφία λέει: *τούτο*, *αυτό είναι*, *είναι το τάδε*, αλλά δεν λέει τίποτε άλλο˙ μια φωτογραφία δεν μπορεί να μεταμορφωθεί (να εκφραστεί) φιλοσοφικά, είναι ολόκληρη ερματισμένη με την τυχαιότητα της οποίας είναι το ανάλαφρο και διάφανο περίβλημα (Barthes, 1984). Επιπλέον, η φωτογραφία δεν μπορεί να διηγηθεί κάτι. Η αφήγηση που επιχειρεί μια φωτογραφία να κάνει είναι ελλιπής και παραμορφωτική. Παγώνει μια στιγμή και επιλέγει ορισμένα στοιχεία. Για την αφήγηση θα χρειαζόταν μια σειρά στιγμών με ελλείποντα στοιχεία. Ταυτόχρονα, αφαιρεί από τη φαντασία μας τη δυνατότητα να συμπληρώσει τα κενά, αφού όλα βρίσκονται δήθεν μπροστά μας στο φωτογραφικό χαρτί. Κενά όμως εξακολουθούν να υπάρχουν, μόνο που το μυαλό μας παγιδευμένο από την αληθοφάνεια της εικόνας αδυνατεί να τα συμπληρώσει. (Ριβέλλης, 1993). Η φωτογραφική μηχανή μπορεί να μετατρέψει εξωτικά πράγματα σε γνώριμα και γνώριμα σε παράξενα, αφηρημένα και αλλόκοτα. Γνωρίζοντας το μεγαλύτερο κομμάτι του κόσμου μέσα από φωτογραφίες οι άνθρωποι συχνά απογοητεύονται όταν αντικρίζουν το ίδιο πράγμα στην πραγματικότητα. Γιατί, όπως είχε ισχυριστεί η Susan Sontag, η φωτογραφημένη πραγματικότητα τείνει να εγείρει συναισθήματα διαφορετικά από εκείνα που θα προκαλούσε η άμεση εμπειρία της ίδιας πραγματικότητας. Η άμεση εμπειρία είναι συχνά λιγότερο ενοχλητική από τη φωτογραφημένη πραγματικότητα- οι εικόνες τείνουν να αφαιρούν συναίσθημα. Μια κοινωνία που χαρακτηρίζεται από την έντονη επιθυμία να μη νιώθει την αποτυχία, τη δυστυχία, τον πόνο ή την αρρώστια, στην οποία ο θάνατος δεν αντιμετωπίζεται ως κάτι φυσικό και αναπόφευκτο, αλλά ως σκληρή και άδικη καταστροφή, προκαλεί μια τεράστια περιέργεια γύρω από τέτοια γεγονότα. Και αυτή η περιέργεια εν μέρει ικανοποιείται από τη φωτογραφία, ισχυρίζεται η Sontag (Πηνελόπη Πετσίνη στο Κόντος, 2007).

Επιπλέον, η φωτογραφία δεν μπορεί να μιλήσει για συναισθήματα˙ έχει το πολύ δύσκολο έργο να υπαινιχθεί συναισθήματα. Ένας φωτογράφος δεν ξεκινάει να μιλήσει για τα συναισθήματα. Η φωτογραφία δίνει το έναυσμα για να σκεφτώ πράγματα. Εγώ τα σκέφτομαι όμως. Στη φωτογραφία πρέπει να υπάρχει κάτι μυστηριώδες. Κάτι να πλανάται. Αν συνειδητοποιήσει ο φωτογράφος απόλυτα αυτό που βλέπει θα χάσει την αθωότητα της ματιάς του.

Λαμβάνοντας υπόψη όλα τα παραπάνω αντιλαμβανόμαστε πόσο δύσκολο είναι να μιλήσει κανείς για μια φωτογραφία ή για μια συλλογή φωτογραφιών, όπως αυτή του Κόντου στην προκειμένη περίπτωση. Φυσικά η φωτογραφία είναι έργο του πνεύματος, της νόησης. Δεν αρκεί το μηχάνημα και η μηχανική εργασία. Πίσω από αυτήν υπάρχει ένας σκεπτόμενος άνθρωπος, υπάρχει μια διανοητική και μια ψυχική λειτουργία και αυτές κάνουν τη φωτογραφία (Ριβέλλης, 1991). Ωστόσο, αν και ο **θάνατος** υποβόσκει έντονα στο φωτογραφικό υλικό του Κόντου, υπάρχουν καλλιτέχνες που ίσως είναι πιο κοντά στον προβληματισμό του θανάτου από κάποιον που αποτυπώνει πολέμους ή κηδείες, όπως πολύ εύστοχα παρατηρεί στη συνέντευξη του ο Πλάτωνας Ριβέλλης. Και μπορεί το συγκεκριμένο φωτογραφικό υλικό του Γιάννη Κόντου να κινείται γύρω από την έννοια της ευθύνης ή να αποτυπώνει το θάνατο (είτε άμεσα, είτε έμμεσα), ωστόσο είναι δύσκολο να ισχυριστεί κανείς με ασφάλεια ότι αυτό αποτελεί πεδίο υπαρξιακών ανησυχιών.

Τζουλιάνο Καγκλής

Βιογραφικό

Γεννήθηκε στην Αθήνα το 1974.

1996-2002 Σπούδασε ζωγραφική στη Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών με καθηγητές τον Τριαντάφυλλο Πατρασκίδη, τον Μαρτίνο Γαβαθά και

χαρακτική με τον Γιώργο Μήλιο.
2003-2005 Υποτροφία από το Ίδρυμα Κρατικών Υποτροφιών για εκτέλεση καλλιτεχνικού έργου.

Ομαδικές Εκθέσεις

2000 Διάβαση, «τέσσερις νέοι καλλιτέχνες», Αθήνα.

2001 Βιβλιοπωλείο Ελευθερουδάκης, Αθήνα.

2002 ΣΤ' εργαστήριο ζωγραφικής, Στρατώνες Καποδίστρια, Άργος.
2η Μπιενάλε των φοιτητών των Ανωτάτων Σχολών Καλών Τεχνών Ελλάδος, Χερσόνησος, Κρήτη (Έπαινος).

2003 Αίθουσα Τέχνης Τρίγωνο, «το κυρίαρχο θέμα», Κηφισιά.
Εργοστάσιο ΑΣΚΤ, «απόφοιτοι 2002», Αθήνα.
Δημοτική Πινακοθήκη Χίου, «το κυρίαρχο θέμα».
Δημοτική Πινακοθήκη Καρδίτσας, «επιλογή φοιτητών ΑΣΚΤ, Τομέας ζωγραφικής».

2004 Έκφραση Γιάννα Γραμματοπούλου, "new generation", Αθήνα.
Μουσείο Μπενάκη, «Ομοιότητα περίπου, εκδοχές ενός Πορτραίτου του Αντώνη Μπενάκη», Αθήνα.
Έκφραση Γιάννα Γραμματοπούλου, «ευχολόγιον», Αθήνα

2005 CK art gallery, Λευκωσία , Κύπρος.
Πινακοθήκη Σύγχρονης Τέχνης Χρήστου και Σοφίας Μοσχανδρέου, «το Μεσολόγγι μέσα από την τέχνη», Μεσολόγγι.
Έκφραση Γιάννα Γραμματοπούλου, Art Athina '05, Helexpo.
Μουσείο Φρυσίρα, «2ο βραβείο ευρωπαϊκής ζωγραφικής», Αθήνα.

2006 Αίθουσα τέχνης Μελίνα Μερκούρη, «2η Μπιενάλε νέων εικαστικών δημιουργών», Ύδρα.
Κολέγιο Αθηνών, «Ήταν κάποτε η Πηνελόπη Δέλτα…»

2007 a. antonopoulou. art , «Η χρυσή εποχή», Αθήνα..
Δημοτική Πινακοθήκη Χανίων, «Όψεις της μορφής - Σημάνσεις του τοπίου».
Έκφραση Γιάννα Γραμματοπούλου, Art Athina '07, Helexpo.
Αίθουσα τέχνης Αγκάθι, «Εικόνες του Απαγορευμένου», Αθήνα.
Μουσείο Μπενάκη, «Γενέθλιος Τόπος», Αθήνα.

2008 Γιομιστή Κεφαλή, Σίφνος.
Πολιτιστικό Κέντρο Δήμου Αθηναίων «Μελίνα». «Η Αίγινα των ζωγράφων».
Galleria Studio 44, "La grande fuga», Γένοβα, Ιταλία.

2009 Ίδρυμα Μπελλώνια, «Όψεις του λευκού», Φηρά, Σαντορίνη.

<u>Ατομικές Εκθέσεις</u>

2009 C.K. art gallery, Λευκωσία , Κύπρος.

2008 Έκφραση Γιάννα Γραμματοπούλου, Αθήνα.

2006 C.K. art gallery, Λευκωσία , Κύπρος.

2004 Έκφραση Γιάννα Γραμματοπούλου, Αθήνα.

Τα πάθη και η μελαγχολία του σώματος

Δεν κατάφερα ποτέ να φτιάξω έναν πίνακα.
Αρχίζω με μια ιδέα και ύστερα γίνεται κάτι διαφορετικό.
Κατά βάθος τι είναι ο ζωγράφος;
Ένας συλλέκτης που θέλει να φτιάξει μια συλλογή κάνοντας,
ο ίδιος, τους πίνακες των άλλων που αγαπάει.

Pablo Picasso

Ο Τζουλιάνο Καγκλής, στην τρίτη ατομική του έκθεση (2008 Έκφραση Γιάννα Γραμματοπούλου, Αθήνα), ζωγραφίζει γυναικείες μορφές, οι οποίες γίνονται πεδίο για υπαρξιακά ερωτήματα, αλλά και για ερωτήματα σε σχέση με την ουσία της ζωγραφικής τέχνης. Σαν σπονδυλωτοί μονόλογοι οι μοναχικές γυναίκες της συγκεκριμένης έκθεσης του Καγκλή «*μοιάζουν να μιλούν για τα πάθη και τα πένθη του σώματος, δηλαδή του χρόνου, για την ανθρώπινη συνθήκη, την επιθυμία για διάρκεια…είναι φιγούρες νεανικές, εράσμιες μες στη γυμνότητα ή στη σχεδόν γυμνότητά τους. Σε πόζες περίκλειστες αυτοπαρουσιάζονται «μνημειωμένες», με μια ηχηρή όμως σιωπή που έχει κάτι από μελαγχολία γι΄ αυτό που τους συμβαίνει ή θα τους συμβεί... Μια μελαγχολία όμορη του υπαρξιακού αδιεξόδου, της αναπότρεπτης φθοράς*», υποστηρίζει ο συγγραφέας και αρχαιολόγος Χρήστος Μπουλώτης[28] και προσθέτει: «*Τα γυναικεία σώματα του Καγκλή είναι όλα αγγιγμένα από μελαγχολία. Από τη μελαγχολία για τη φυσική απουσία, αλλά και για τον χρόνο που σταθερά απεργάζεται διάβρωση*»…«*Ο ζωγραφικός λόγος τεχνηέντως αποδραματοποιημένος, καταφέρνει να γίνει σχεδόν αντικειμενικός, χωρίς βιμπράτο με*

[28] Ο Χρήστος Μπουλώτης είναι αρχαιολόγος στην Ακαδημία Αθηνών. Δίδαξε στο Ιόνιο Πανεπιστήμιο και διδάσκει στα μεταπτυχιακά τμήματα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών, καθώς και στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών. Έχει κάνει ανασκαφές στην Κρήτη, τη Σαντορίνη, την αρχαία Ήλιδα και τη Λήμνο. Παράλληλα, από το 1987, ασχολείται συστηματικά και με την παιδική λογοτεχνία. Έχει εκδώσει μέχρι σήμερα πάνω από σαράντα βιβλία.

την ηδύτητα της μελαγχολίας και με μια ήπια εγκαρτέρηση μπροστά στο εν τέλει μοναχικό ταξίδι μας…».

Ο ίδιος ο ζωγράφος μιλώντας για το έργο του υποστηρίζει ότι πηγή έμπνευσης για εκείνον είναι οι άνθρωποι, τους οποίους χαρακτηρίζει «*το πιο συγκινητικό και μυστηριώδες θέμα*»…«*Ζωγραφίζω ανθρώπους και απλώς οι γυναίκες μου φαίνονται πιο ενδιαφέρουσες. Προσπαθώ να ζωγραφίσω όχι τόσο την παρουσία της μορφής όσο, κυρίως, τον τρόπο με τον οποίο αυτή επιδρά πάνω μου. Και είναι η αφορμή μου για να παίξω με τα χρώματα, στις τέσσερις διαστάσεις του τελάρου... Τα υλικά, τα χρώματα, ο καμβάς έχουν τη δική τους υπόσταση. Καθορίζουν το περιεχόμενο των έργων και το νόημά του... Και το στοίχημα έγκειται στο να χάσουν τα υλικά την υλικότητά τους και να γίνουν κάτι άλλο. Η καταβύθιση στη ζωγραφική είναι για μένα καταβύθιση στο άγνωστο, φορτισμένη, συχνά τρομακτική, αλλά και συναρπαστική*».[29]

Συμπεράσματα

Κανείς δεν μπορεί να εξηγήσει το ουσιαστικό σημείο ενός πίνακα,
ούτε ο ίδιος ο ζωγράφος.

Georges Braque

Ο Pablo Picasso υποστηρίζει ότι *το έργο τέχνης εκφράζει περισσότερα από όσα θα ήθελε συνειδητά να πει ο δημιουργός του και συχνά και αυτός μένει έκπληκτος από τα απρόβλεπτα αποτελέσματα*. Το έργο του Καγκλή, αποτελεί πεδίο για υπαρξιακά ερωτήματα, ωστόσο ο ίδιος ο καλλιτέχνης μάλλον δεν αποσκοπεί στο να θέσει αυτά τα ερωτήματα. Ο **θάνατος**, όπως και η **υπαρξιακή μοναξιά** αναδύονται έντονα, μέσα από τη συγκεκριμένη έκθεση του Καγκλή, ωστόσο ο ίδιος στη συνέντευξή του δηλώνει: «*Παρόλο που φαινομενικά η ζωή είναι μάταιη και χωρίς νόημα εφόσον υπάρχει ο θάνατος, είναι ταυτόχρονα και τόσο όμορφη που τελικά σε*

[29] Απόσπασμα της συνέντευξης του Τζουλιάνο Καγκλή στην εφημερίδα «Αυγή» και στη δημοσιογράφο Αναστασία Κοτσάλη, στις 29/04/2009.

αποπλανεί και σε κάνει να το ξεχάσεις. Στα έργα μου μερικές φορές νιώθω ότι οι γυναίκες που φτιάχνω το θυμούνται περισσότερο από μένα» και σε ένα άλλο σημείο της συνέντευξής του συμπληρώνει: «*…προσπαθώ να φτιάξω κάποιες εικόνες που θα ήθελα να δω κάπου, που θα μου ήταν ενδιαφέρουσες. Και σίγουρα τις φτιάχνω με το δικό μου γούστο, τις δικές μου εμμονές και την δική μου λόξα»*[30]. Ο καλλιτέχνης αντλεί την πρώτη ύλη του από αφορμές της καθημερινότητας, σημαντικές ή ασήμαντες. Ωστόσο, δεν αρκεί να εμπνευστεί από τα εξωτερικά ερεθίσματα. Οι καταβολές του έργου τέχνης βρίσκονται κατά κύριο λόγο στη φαντασίωση που παίρνει υπόσταση μέσα απ' αυτά, στην αναπαράσταση που έτσι αναδύεται και «απελευθερώνει» την ενορμητική δύναμη που ως τότε ήταν δεσμευμένη σ'αυτήν,[31] σύμφωνα με μια φροϋδική ανάγνωση των έργων τέχνης.

Ο Gombrich υποστηρίζει ότι οι καλλιτέχνες θα το θεωρούσαν μάλλον επιδεικτικό να μιλάνε για την «έκφραση της συγκίνησης τους» και να μεταχειρίζονται ανάλογες εντυπωσιακές φράσεις. Μέσα στις καθημερινές έγνοιες του καλλιτέχνη, αυτές οι ιδέες παίζουν πολύ μικρότερο ρόλο απ' ό,τι υποθέτουν οι αμύητοι. Εκείνο που απασχολεί τον καλλιτέχνη, όταν σκέφτεται τι θα ζωγραφίσει, όταν σχεδιάζει ή όταν αναρωτιέται αν το έργο του τελείωσε, είναι κάτι που εκφράζεται δύσκολα. Ίσως να έλεγε πως ανησυχεί μήπως δεν το «πέτυχε». Μόνο όταν καταλάβουμε τι εννοεί με τη σεμνή αυτή λέξη, θ' αρχίσουμε να συνειδητοποιούμε τι επιδιώκουν πραγματικά οι καλλιτέχνες (Gombrich, 1998). Όπως θα υποστηρίξει άλλωστε και ο Πλάτωνας Ριβέλλης στη συνέντευξή του: «*Το συναίσθημα σε οποιαδήποτε τέχνη είναι επικίνδυνο να προβάλλεται, διότι συμβάλλει στην αποδυνάμωση της καλλιτεχνικής συγκίνησης. Και βέβαια δεν υπάρχει η παραμικρή ασφάλεια κατά την ερμηνεία του έργου τέχνης και δεν βλέπω, άλλωστε, τον λόγο για τον οποίο πρέπει να ερμηνεύεται ένα έργο τέχνης, αφού έτσι στην ουσία αποδομείται. Αυτό που χρειάζεται είναι να κατακτηθεί ένας τρόπος*

[30] Βλ. Παράρτημα Ι: Συνέντευξη Τζουλιάνο Καγκλή.

[31] Πηγή: Ατσαλάκη Αμαλία, Δαμοπούλου Γεωργία (2008), Σημειώσεις από τη διδασκαλία του μαθήματος «Σώμα της Τέχνης - Τέχνη του Σώματος», Πάντειο Πανεπιστήμιο, ΠΜΣ «Ψυχολογία και Μ.Μ.Ε.»

προσέγγισής του ώστε να εξασφαλιστεί η απόλαυση. Για να επιτευχθεί κάτι τέτοιο απαιτείται πριν από όλα βαθιά προς τούτο επιθυμία, και κατόπιν εξοικείωση και γνώση. Ο κ. Μπουλώτης θεωρεί ότι δεν έχει τόση σημασία τι επιβάλλει την ανέλκυση προσωπικών βιωμάτων για εκθεσιακή προβολή τους, αφού ο καλός ζωγράφος οφείλει να χαθεί πίσω από τα έργα του, για να μας κάνει χώρο. Κι αυτός ο χώρος είναι πρόκληση. Κι άλλο τόσο πρόκληση είναι το πόσο άρτια φιλτράρεται η ένταση του προσωπικού βιώματος μέσα από την ένταση της καλλιτεχνικής διαδικασίας.

Και μπορεί μέσα από το έργο του Καγκλή να αναδύονται βασικές ανησυχίες που βρίσκονται στη ρίζα της ύπαρξής μας, όμως αυτές μπορούν να απαντηθούν μέσα από διάφορες δραστηριότητες του ατόμου. Μία από αυτές φαίνεται να είναι και η τέχνη, ωστόσο τα έργα τέχνης χαρακτηρίζονται από μια ανεξάντλητη πολυσημία και καμιά προσέγγιση του έργου από έναν θεατή δεν ταυτίζεται πλήρως με κάποια άλλη. Άλλωστε, όπως υποστηρίζει και ο Gombrich: «*Τα μεγάλα έργα τέχνης φαίνονται διαφορετικά κάθε φορά που τα κοιτάμε. Μοιάζουν να είναι τόσο ανεξάντλητα και απρόβλεπτα όσο και οι άνθρωποι. Είναι από μόνα τους ένας συναρπαστικός κόσμος, με τους δικούς του παράξενους νόμους, τις δικές του περιπέτειες*».

Επίλογος

Θα ήταν παράδοξο σε έναν χώρο, όπως της Τέχνης, που πηγάζει και από τη νόηση και από το πνεύμα, δηλαδή από άυλες πηγές, να είναι δυνατή πάντοτε η ερμηνεία του πυρήνα με τη βοήθεια του Λόγου. Στο κάτω-κάτω η Τέχνη ήρθε απ' την αρχή της ανθρωπότητας να συμπληρώσει τον Λόγο, όχι να ερμηνευθεί από αυτόν. Ακόμα κι αν το έργο τέχνης επικοινωνήσει με εκατομμύρια ανθρώπους η επικοινωνία με τον καθένα θα είναι μοναδική. Η επικοινωνία στην Τέχνη είναι πάντοτε μοναδική και προσωπική. Είναι κύματα, συντονισμοί, που εκπέμπει το έργο τέχνης φορτισμένο και δονούμενο απ' τη ένταση της καλλιτεχνικής δημιουργίας και που τα

συναντούν αντίστοιχα κύματα που εκπέμπονται από την συγκίνηση, και πιθανώς όλως διαφορετική δόνηση, του αποδέκτη του έργου τέχνης. Η συνάντηση αυτή γίνεται σε επίπεδο συγκινήσεων και όχι μηνυμάτων ή σημείων (Ριβέλλης, 1991).

Σύμφωνα άλλωστε και με τον Freud, ο λόγος που κάποιος συγκινείται από ένα έργο τέχνης που αφήνει αδιάφορο κάποιον άλλον είναι ότι αυτό αγγίζει και δικές του περιοχές ασυνείδητες, κινητοποιεί και δικές του ασυνείδητες φαντασιώσεις, «μιλάει» εκφράζοντας και δικά του απωθημένα βιώματα ή ανομολόγητες επιθυμίες. Η αισθητική απόλαυση, επομένως, που μας προκαλεί ένα έργο τέχνης, αλλά και ο φόβος και η αποστροφή που μπορεί να μας ξυπνήσει έχουν ως αφετηρία τους ένα «τυφλό» σημείο, όπου συναντιούνται οι δικές μας ασυνείδητες αναπαραστάσεις και τα συναισθήματα που τις συνοδεύουν με τις ασυνείδητες αναπαραστάσεις του καλλιτέχνη, που συμβολοποιούνται μέσω του έργου του. Το γεγονός ότι πρόκειται για μια συνάντηση που συντελείται σε ένα «τυφλό σημείο» είναι που επιτρέπει έναν μη πεπερασμένο αριθμό ερμηνειών και «αναγνώσεων» του έργου και όχι μια και μοναδική.[32]

Ο Αλέξης Χαρισιάδης υποστηρίζει ότι «η τέχνη δεν είναι φιλοσοφία και η φιλοσοφία δεν είναι τέχνη. Οι σκοποί που εξυπηρετούν είναι διαφορετικοί. Ωστόσο, η υπαρξιακή φιλοσοφία είναι κατεξοχήν φιλοσοφία που δεν αρκείται σε νοητικές διεργασίες, αλλά προσπαθεί να έχει έναν πιο άμεσο διάλογο με την πραγματικότητα του ατόμου. Το άτομο έχει συγκεκριμένη υπόσταση που καμία νοητική αφαίρεση δεν μπορεί να εκφράσει χωρίς να το απογυμνώσει από την πραγματικότητα του…Στην τέχνη τα υπαρξιακά ζητήματα μπορούν να αναδυθούν βιωματικά. Δεν είναι αυτός ο αυτοσκοπός. Δεν παράγεται η τέχνη μέσα από τέτοιες επιδιώξεις. Βλέποντας όμως μέσα στο έργο, βιωματικά, τα βασικά υπαρξιακά ζητήματα, ο θεατής (ακροατής κλπ) έρχεται αντιμέτωπος με τα ζητήματα αυτά με έναν άμεσο και πολύ ουσιαστικό τρόπο. Στην συνέχεια η βιωματική αυτή εμπειρία μπορεί να επεξεργασθεί και

[32] Ό.π.

νοητικά ή αντίστροφα η φιλοσοφική αναζήτηση να επικυρωθεί βιωματικά στην επαφή μας με το έργο τέχνης». Χρησιμοποιώντας τον ορισμό του Heidegger για τη τέχνη («*Τέχνη είναι η εν-έργο-ποίηση της α-λήθειας του όντος*») ο Αλέξης Χαρισιάδης προσθέτει ότι «κάθε πραγματικό έργο τέχνης είναι υπαρξιακό με την έννοια πως εκφράζει κάτι από την αλήθεια του όντος και σε κάθε είδους τέχνη μπορεί κανείς να αναγνωρίσει υπαρξιακά ζητήματα. Η διαφορά είναι πως από τα μέσα του 19ου αιώνα και μετά –κυρίως-, οι υπαρξιακοί προβληματισμοί έγιναν πιο κεντρικοί και εμφανείς σε ένα σημαντικό κομμάτι της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Η ελευθερία, ο θάνατος, η υπαρξιακή μοναξιά και η έλλειψη νοήματος μπορούν να εντοπισθούν σε όλα τα είδη τέχνης και κάθε πραγματικό έργο τέχνης (με βάση τον ορισμό του Heidegger) είναι φορέας των υπαρξιακών αυτών εννοιών». Όπως άλλωστε έρχεται να προσθέσει και ο Αλέξης Αλεξίου, οι έννοιες αυτές εμπεριέχονται και κρύβονται πίσω από το άγχος που γεννά η πράξη της ίδιας μας της ύπαρξης. Και επειδή το άγχος αυτό είναι που τελικά μας ωθεί σε κάθε πράξη δημιουργίας, οι έννοιες αυτές πάντα θα αντανακλώνται έμμεσα ή και άμεσα σε κάθε αυθεντική και ειλικρινή προσπάθεια καλλιτεχνικής έκφρασης.

Ωστόσο, υπάρχει και η άποψη που υποστηρίζει ότι η «γλώσσα» στην τέχνη δεν έχει να κάνει με τη γλώσσα των σημείων και η «αλήθεια» του καλλιτέχνη δεν έχει σχέση με την αλήθεια των εννοιών. Έτσι, ακόμα κι αν κάποια έργα τέχνης, ή και συγκεκριμένα τα έργα που αναλύθηκαν στη παρούσα εργασία, αποτελούν πεδίο υπαρξιακών ερωτημάτων και φέρνουν στην επιφάνεια κάποιες θεμελιώδεις υπαρξιακές ανησυχίες, δεν υπάρχουν συμβολισμοί που διαθέτουν καθολική αξία και ισχύουν απαρέγκλιτα, αλλά είναι η υποκειμενικότητα του καλλιτέχνη που βρίσκεται στην καρδιά του έργου του. Τα φροϋδικά κείμενα για την τέχνη αναδεικνύουν τον υβριδικό χαρακτήρα της καλλιτεχνικής δημιουργίας· το «θέμα» ενός έργου τέχνης δεν εξαντλείται στη συνειδητή βούληση του καλλιτέχνη. Ο καλλιτέχνης είναι εξίσου «μάρτυρας» της προσωπικής του ιστορίας και δέκτης του περιρρέοντος κλίματος της εποχής του, η οποία διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση του στυλ του μέσα από τα δικά της ιδιαίτερα χαρακτηριστικά.

Σίγουρα, πάντως, όταν κανείς πραγματεύεται έννοιες όπως η Τέχνη ή η φιλοσοφία –πόσο μάλλον τη μεταξύ τους σχέση- οι απαντήσεις δεν μπορούν να είναι απόλυτες. Και σίγουρα δεν υπάρχει η παραμικρή ασφάλεια κατά την ερμηνεία ενός έργου τέχνης, αλλά ούτε πάλι μπορεί κανείς να αμφισβητήσει με σιγουριά ότι αυτό αποτελεί πεδίο για υπαρξιακά ερωτήματα και φορέα υπαρξιακών ανησυχιών.

Δεν έχουμε παρά ένα καταφύγιο ενάντια στο θάνατο,

να κάνουμε τέχνη πριν από αυτόν.

Rene Char

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ασημάκης, Π (Επιμ.), (2001), *Σύγχρονες ψυχοθεραπείες. Από τη θεωρία στην εφαρμογή*, Αθήνα: Π. Ασημάκης Συμβουλευτική και Θεραπεία.

Ατσαλάκη Αμαλία, Δαμοπούλου Γεωργία (2008), Σημειώσεις από τη διδασκαλία του μαθήματος «Σώμα της Τέχνης - Τέχνη του Σώματος», Πάντειο Πανεπιστήμιο, ΠΜΣ «Ψυχολογία και Μ.Μ.Ε.»

Arnheim, Rudolf (2007), *Οπτική σκέψη*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Barthes, Roland (1984), *Ο φωτεινός θάλαμος*, Αθήνα: Ράππα.

Benjamin, Walter (1978), *Δοκίμια για την τέχνη*, Αθήνα: Κάλβος.

Bordwell, David - Thomson, Kristin (2004), *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*, Νέα Υόρκη: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Bresson, Robert (1997), *Σημειώσεις για τον κινηματογράφο*, Λονδίνο: Green Integer.

Cooper, Mick (2008), *Ο υπαρξισμός στην ψυχοθεραπεία*, Αθήνα: Άσπρη λέξη.

Διζικιρίκης, Γιώργος (1985), *Τέχνη και τεχνική στον κινηματογράφο*, Αθήνα: Αιγόκερως.

Διζικιρίκης, Γιώργος (1989), *Λεξικό αισθητικών και τεχνικών όρων του κινηματογράφου*, Αθήνα: Αιγόκερως.

Frankl, Viktor (1979), *Αναζητώντας νόημα ζωής και ελευθερίας σ΄ ένα στρατόπεδο συγκέντρωσης*, Λευκωσία: Ταμασός.

Gombrich, E.H. (1998), *Το χρονικό της τέχνης*, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας.

Haar, Michel (1998), *Το έργο τέχνης – Δοκίμιο για την οντολογία των έργων*, Αθήνα: Εκδόσεις Scripta.

Heidegger, Martin, *Είναι και Χρόνος*, Αθήνα: Δωδώνη.

Kierkegaard, Soren (1981), *Η επανάληψη*, Αθήνα: Παπαζήσης.

Κόντος, Γιάννης (2007), *Α-πορίες*, Αθήνα: Καστανιώτης.

Martin, M. (1984), *Η γλώσσα του κινηματογράφου*, Αθήνα: Κάλβος.

May, Rollo (1980), *Υπαρξιακή ψυχολογία*, Αθήνα: Επίκουρος.

Metz, Christian (2007), *Ψυχανάλυση και κινηματογράφος: Το φαντασιακό σημαίνον*, Αθήνα: Πλέθρον.

Ριβέλλης, Πλάτων (1991), *Μονόλογος για τη φωτογραφία*, Αθήνα: Φωτοχώρος.

Ριβέλλης, Πλάτων (1993), *Σκέψεις για τη φωτογραφία: Μια προσωπική ανάγνωση της ιστορίας της*, Αθήνα: Φωτοχώρος.

Ριβέλλης, Πλάτων (2006), *50 φωτογραφίες 50 κείμενα*, Αθήνα: Φωτοχώρος.

Ριβέλλης, Πλάτων (2009), Σημειώσεις από τον κύκλο διαλέξεων «*Οι ερωτικές σχέσεις και τα ερωτικά συναισθήματα: Φωτογραφικές περιγραφές και κινηματογραφικές αφηγήσεις*», Ελληνοαμερικάνικη Ένωση.

Sartre, Jean-Paul (1943), *Το είναι και το μηδέν*, Αθήνα: Παπαζήσης.

Χρήστου, Χρύσανθος (1993), *Εισαγωγή στη τέχνη*, Αθήνα: Σύλλογος προς διάδοσιν ωφέλιμων βιβλίων.

Wittgenstein, Ludwig (1978), *Tractatus Logico Philosophicus*, μετάφραση Θανάσης Κιτσόπουλος, Αθήνα: Παπαζήσης.

Wollen, Peter, *Η αισθητική της φωτογραφίας*, Αθήνα: Καθρέφτης.

Yalom Irvin D. (2008), *Στον κήπο του Επίκουρου: αφήνοντας πίσω τον τρόμο του θανάτου*, Αθήνα: Άγρα.

«*Πάπυρος Larousse - το Παπυράκι*» (2003), Αθήνα: Πάπυρος.

Διαδίκτυο

gigne.blogspot.com (Διαδικτυακός τόπος της ελληνικής ομάδας υπαρξιακής ψυχολογίας)

www.gfc.gr (Διαδικτυακός τόπος του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου)

www.tiff.filmfestival.gr (Διαδικτυακός τόπος του 48ου Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης)

www.tale52.gr (Διαδικτυακός τόπος της ταινίας «Ιστορία 52»)

www.photocircle.gr (Διαδικτυακός τόπος του μη κερδοσκοπικού πολιτιστικού σωματείου «Φωτογραφικός Κύκλος»)

www.el.wikipedia.org (Διαδικτυακός τόπος της ηλεκτρονικής εγκυκλοπαίδειας Wikipedia)

www.kathimerini.gr (Διαδικτυακός τόπος της εφημερίδας «Καθημερινή»)

www.theatroedu.gr (Διαδικτυακός τόπος του Πανελλήνιου Δικτύου για το Θέατρο στην Εκπαίδευση)

www.avgi.gr (Διαδικτυακός τόπος της εφημερίδας «Αυγή»)

www.frissirasmuseum.com (Διαδικτυακός τόπος του μουσείου Φρυσίρα)

Παραρτήματα

Παράρτημα 1: Συνεντεύξεις

Συνέντευξη Πλάτωνα Ριβέλλη

(Σύντομο βιογραφικό: Σπούδασε Νομικά στην Αθήνα (1963-1968), Πολιτικές Επιστήμες στο Παρίσι (1968-1970) και Φωτογραφία στις ΗΠΑ (1983). Από το 1981 διδάσκει φωτογραφία στην Αθήνα σε ιδιωτικά τμήματα (1981-1987 στο Studio Quark, 1988-2002 στον Φωτογραφικό Κύκλο και από το 2003 μέχρι σήμερα στο Μουσείο Μπενάκη). Παράλληλα, από το 1984 μέχρι το 1994 δίδαξε φωτογραφία σε μαθητές και φοιτητές στο τμήμα ΜΜΕ του Παντείου Πανεπιστημίου, στο University of La Verne της Κηφισιάς, στις ιδιωτικές σχολές φωτογραφίας Focus και Leica Academy, στη Σχολή Μωραΐτη και στο Κολλέγιο Αθηνών. Από το 1988 παραδίδει εντατικά φωτογραφικά θερινά σεμινάρια. Από το 2001 παραδίδει σειρά σεμιναρίων στη Σύρο με θέμα τον κινηματογράφο. Επιμελήθηκε σειρά από εκπομπές της κρατικής τηλεόρασης για τη φωτογραφία. Έχει παραδώσει πολυάριθμα σεμινάρια και διαλέξεις σε διάφορες πόλεις της Ελλάδας και στη Λευκωσία της Κύπρου. Είναι μέλος του Διοικητικού Συμβουλίου του Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης. Πηγή: www.photocircle.gr).

1. Μπορούν έννοιες όπως η *ελευθερία*, ο *θάνατος*, η *υπαρξιακή μοναξιά* και η *αναζήτηση νοήματος* να αποδοθούν μέσα από το φωτογραφικό φακό; Αν ναι, θα μπορούσατε να αναφέρετε μερικά ονόματα σύγχρονων Ελλήνων φωτογράφων στο έργο των οποίων εντοπίζονται;

Οι έννοιες που μνημονεύσατε είναι συστατικές σχεδόν κάθε έργου τέχνης. Ειδικά ο θάνατος αποτελεί στην ουσία τη γενεσιουργό αιτία τής τέχνης. Επομένως, κάθε σημαντικό έργο έχει σχέση με τον θάνατο και παράλληλα με την έννοια τού χρόνου που συνδέεται μαζί του. Η μοναξιά (υπαρξιακή ή πρακτική), η ελευθερία (ασαφής λέξη όταν χρησιμοποιείται μόνη της), αλλά και άλλες πολλές έννοιες έχουν συνήθως εξαιρετικά στενή σχέση με τον θάνατο.

Η φωτογραφία είναι ένα εκφραστικό μέσο, κατεξοχήν, αφηρημένο και μεταφορικό. Επομένως, αν ασχολείται φανερά με τις παραπάνω έννοιες δεν μπορεί παρά να πρόκειται για πολύ κακή φωτογραφία. Αν ασχολείται ουσιαστικά, δηλαδή αφηρημένα, δεν επιτρέπει στον θεατή ή τον κριτικό να υπερβεί την προσωπική του, και πάλι αφηρημένη, ερμηνεία. Κατά συνέπεια ουδέποτε θα τολμούσα, είτε για Έλληνα ή για αλλοδαπό φωτογράφο, να προσδιορίσω έτσι περιοριστικά το περιεχόμενο της δουλειάς του.

2. Στον κινηματογράφο συμβαίνει αυτό; Αν ναι, μπορείτε να αναφέρετε – αντίστοιχα- ονόματα ή/και έργα σύγχρονων Ελλήνων σκηνοθετών;

Ο κινηματογράφος συνιστά ακόμα μεγαλύτερη παγίδα από τη φωτογραφία, επειδή το σενάριο τον κάνει πιο ρεαλιστικό και η υπόθεση της ταινίας κινδυνεύει να παρασύρει τον θεατή σε εύκολες και επιφανειακές γενικότητες. Θα αποφύγω και πάλι να αναφέρω συγκεκριμένα ονόματα. Μπορεί όμως κάποιος που φαινομενικά ασχολείται με θέματα οικογενειακά, όπως π.χ. ο Yasujiro Ozu ή ο John Cassavetes, να βρίσκεται από ορισμένη πλευρά πιο κοντά στον προβληματισμό του θανάτου από κάποιον που περιγράφει πολέμους ή κηδείες.

3. **Ισχυρίζεστε ότι *το σενάριο κάνει τον κινηματογράφο πιο ρεαλιστικό και η υπόθεση της ταινίας κινδυνεύει να παρασύρει τον θεατή σε εύκολες και επιφανειακές γενικότητες* και αποφεύγετε να αναφέρετε συγκεκριμένα ονόματα σκηνοθετών. Ωστόσο, ο Bergman θεωρείται από πολλούς γνωστός εκπρόσωπος του υπαρξισμού στον κινηματογράφο. Εντοπίζεται, κατά τη γνώμη σας, ανάλογος προβληματισμός στο έργο κάποιου Έλληνα σκηνοθέτη;**

Δεν γνωρίζω καλά τον ελληνικό κινηματογράφο για να εκφέρω γνώμη, αλλά και πάλι θα δίσταζα να περιορίσω έναν τόσο σύνθετο σκηνοθέτη, όπως τον Bergman, ορίζοντάς τον σαν υπαρξιστή. Η τέχνη δεν είναι φιλοσοφία και δεν λειτουργεί μέσα σε συστήματα.

4. Φωτογραφία, κινηματογράφος, ζωγραφική. Ποια είναι τα σημεία σύγκλισης και ποιες οι διαφορές αυτών των τριών ειδών τέχνης;

Όλες οι τέχνες έχουν σημεία σύγκλισης. Αυτό που ενδιαφέρει είναι τα σημεία απόκλισης, γιατί καθιστούν το έργο κάθε καλλιτέχνη πιο ιδιαίτερο. Υπάρχει φωτογραφία που έμμεσα παραπέμπει στην γλυπτική (πολύ συχνότερα από όσο συμβαίνει με τη ζωγραφική), ή στον κινηματογράφο ή στη μουσική. Τα εξωτερικά στοιχεία δεν πρέπει να μας επηρεάζουν. Μια φωτογραφία δεν έχει μεγαλύτερη σχέση με τη ζωγραφική, επειδή λόγου χάριν είναι δυσδιάστατη και έγχρωμη, από όσο με την ποίηση. Ούτε με τον κινηματογράφο, επειδή χρησιμοποιεί φακό και φιλμ, από όσο με τη μουσική. Αυτό που είναι σημαντικό είναι με ποιο τρόπο η κάθε τέχνη οδηγείται στην υπέρβαση και ποια είναι τα ιδιαίτερα συστατικά του κάθε επιμέρους καλλιτεχνικού γεγονότος. Και εκεί οι διαφορές αποδεικνύονται πιο σημαντικές, και κυρίως πιο γόνιμες, από τις ομοιότητες.

5. Ισχυρίζεστε ότι η φωτογραφία δεν πρέπει να διαλαλεί τα συναισθήματά της. Πως μπορεί να υπάρξει ασφαλής τρόπος ερμηνείας της;

Το συναίσθημα σε οποιαδήποτε τέχνη είναι επικίνδυνο να προβάλλεται, διότι συμβάλλει στην αποδυνάμωση της καλλιτεχνικής συγκίνησης. Και βέβαια δεν υπάρχει η παραμικρή ασφάλεια κατά την ερμηνεία του έργου τέχνης και δεν βλέπω, άλλωστε, τον λόγο για τον οποίο πρέπει να ερμηνεύεται ένα έργο τέχνης, αφού έτσι στην ουσία αποδομείται. Αυτό που χρειάζεται είναι να κατακτηθεί ένας τρόπος προσέγγισής του ώστε να εξασφαλιστεί η απόλαυση. Για να επιτευχθεί κάτι τέτοιο απαιτείται πριν από όλα βαθιά προς τούτο επιθυμία, και κατόπιν εξοικείωση και γνώση.

6. Ένα βασικό χαρακτηριστικό της φωτογραφίας είναι η αποτύπωση, η οποία καλύπτει τη βασική ανθρώπινη αγωνία να σταματήσει ο χρόνος. Ένα άλλο χαρακτηριστικό της φωτογραφικής δημιουργίας είναι η ανάγκη μοναξιάς. Θα ήταν εσφαλμένη η διαπίστωση ότι η ίδια η φύση της φωτογραφίας εμπεριέχει «*βασικές ανησυχίες*» που βρίσκονται στη ρίζα της ύπαρξής μας;

Βασικό στοιχείο τής φωτογραφίας δεν είναι η αποτύπωση, αλλά η μεταμόρφωση. Πώς θα φανεί φωτογραφημένο κάτι που υπάρχει αλλά φωτογραφήθηκε. Η μοναξιά δεν βλέπω γιατί είναι προνόμιο ή ανάγκη τού φωτογράφου και όχι κάθε άλλου καλλιτέχνη. Αν η άσκηση τής φωτογραφίας είναι μοναχική, ακόμα μοναχικότερη είναι αυτή της ποίησης. Ο χρόνος παραμένει ουσιαστικό στοιχείο της φωτογραφίας μαζί με τον χώρο. Αλλά είναι και συστατικό στοιχείο όλης της τέχνης. Τουλάχιστον όταν αυτή στρέφεται σε υψηλούς στόχους. Οι βασικές ανησυχίες που βρίσκονται στη ρίζα της ύπαρξης μπορεί να απαντηθούν από διάφορες δραστηριότητες ή σκέψεις του ανθρώπου. Μία από αυτές είναι η τέχνη.

7. Υποστηρίζετε ότι όλοι οι καλλιτέχνες εκφράζουν τον ψυχισμό τους και αυτό ενσωματώνεται στο έργο τους, χωρίς να αποτελεί την ορατή επιφάνειά του. Οι καλλιτέχνες έχουν επίγνωση αυτής της έκφρασης;

Ο καλλιτέχνης δεν εκφράζει τον ψυχισμό του περισσότερο από έναν οποιονδήποτε άνθρωπο. Ο καλλιτέχνης, όμως, σε αντίθεση με τον οποιονδήποτε άνθρωπο, νιώθει, αν τουλάχιστον είναι ειλικρινής, την ανάγκη να δημιουργήσει κάτι που χωρίς τη δική του παρουσία δεν θα μπορούσε ποτέ να υπάρξει. Στη διαδικασία της -ειλικρινούς, επαναλαμβάνω- δημιουργίας ο ψυχισμός (αλλά και ο χαρακτήρας, η παιδική ηλικία, οι γνώσεις κλπ) θα βρουν τον τρόπο να σφραγίσουν το έργο. Αν όλα τα παραπάνω δεν αφομοιωθούν στο έργο και παραμείνουν ορατά στην επιφάνεια, τότε δεν έχει επιτευχθεί η υπέρβαση, στοιχείο απαραίτητο κάθε σημαντικού έργου.

<u>Συνέντευξη Αλέξη Χαρισιάδη</u>

(Σύντομο βιογραφικό: Έχει σπουδάσει Συμβουλευτική Ψυχολογία και διαθέτει Master στη Συμβουλευτική Ψυχολογία (Counseling Psychology) από το University of La Verne, California. Η αρχική του εκπαίδευση ήταν στην Εκλεκτική προσέγγιση με έμφαση στις ανθρωπιστικές και υπαρξιακές διαστάσεις της ψυχοθεραπείας. Εργάζεται ως σύμβουλος (Counselor) με βάση

την Υπαρξιακή προσέγγιση. Δουλεύει κυρίως με τη μέθοδο της ατομικής συμβουλευτικής και απευθύνεται σε ενήλικες. Είναι συνιδρυτής και εκπαιδευτής του «γίγνεσθαι», της Ελληνικής Ομάδας Υπαρξιακής Ψυχολογίας. Έχει οργανώσει και διευθύνει ομάδες υπαρξιακής αυτογνωσίας. Παρουσιάζει τα ζητήματα της υπαρξιακής ψυχοθεραπείας, με τη μορφή σεμιναρίων ή διαλέξεων τόσο σε ομάδες του ευρύτερου κοινού όσο και σε επαγγελματίες του χώρου της ψυχικής υγείας. Παρέχει επίσης εποπτεία με βάση την Υπαρξιακή Προσέγγιση. Πηγή: www.gignesthai.gr).

1. Η υπαρξιστική σκέψη έχει επηρεάσει την τέχνη; Αν ναι, σε ποια είδη τέχνης εκδηλώνεται;

Μιλώντας για τέχνη, χρησιμοποιώ τον ορισμό του Heidegger «τέχνη είναι η εν-έργο-ποίηση της α-λήθειας του όντος» (βλ. Heidegger, *Η προέλευση του έργου τέχνης*). Με βάση τον ορισμό αυτό κάθε πραγματικό έργο τέχνης είναι υπαρξιακό με την έννοια πως εκφράζει κάτι από την αλήθεια του όντος. Αλλά ας το δούμε λίγο πιο εξειδικευμένα. Είναι γνωστό πως σημαντικοί φιλόσοφοι που θεωρούνται υπαρξιστές παρήγαγαν τόσο έργα λογοτεχνικά, όσο και αμιγώς φιλοσοφική σκέψη. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι Sartre και ο Camus. Στην περίπτωση τους το έργο τέχνης ταυτίζεται, συνυπάρχει ή είναι αποτέλεσμα της φιλοσοφία τους. Αν δούμε το θέμα ευρύτερα και μεταφερθούμε στον 19ο αιώνα όπου τοποθετούνται οι αρχές της υπαρξιακής σκέψης, κυρίως μέσω των έργων του Kierkegaard και αργότερα του Nietzsche, μπορούμε σαφώς να πούμε πως η περιρρέουσα ατμόσφαιρα που γέννησε τα έργα αυτών των δύο φιλοσόφων, μια ατμόσφαιρα αντίδρασης στην άμετρη εξορθολογικοποίηση της ζωής και του ανθρώπου, γέννησε επίσης και σημαντικό μέρος της τέχνης του τέλους του 19ου και αρχών του 20ου αιώνα. Ενδεικτικά αναφέρω, στη λογοτεχνία με Dostoevsky, Tolstoy, και κατά την διάρκεια του 20ου αιώνα Kafka, Camus, Sartre, Beckett , Faulkner και πολλοί άλλοι. Στη ζωγραφική ο Cezanne, ο Picasso, οι Εξπρεσιονιστές, οι Φοβιστές θα μπορούσαν να αναφερθούν ως χαρακτηριστικά παραδείγματα

όπου πολλές από τις υπαρξιακές ανησυχίες αναδεικνύονται. Συνοψίζοντας, θα έλεγα πως σε κάθε είδους τέχνη μπορεί κανείς να αναγνωρίσει υπαρξιακά ζητήματα. Η διαφορά είναι πως από τα μέσα του 19ου αιώνα και μετά κυρίως οι υπαρξιακοί προβληματισμοί έγιναν πιο κεντρικοί και εμφανείς σε ένα σημαντικό κομμάτι της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

2. Μπορούν έννοιες όπως η *ελευθερία*, ο *θάνατος*, η *υπαρξιακή μοναξιά* και η *αναζήτηση νοήματος* να εντοπισθούν σε είδη τέχνης, όπως η φωτογραφία, ο κινηματογράφος ή η ζωγραφική;

Πιστεύω πως σαφώς μπορούν να εντοπισθούν σε όλα τα είδη τέχνης. Όπως είπα και προηγουμένως μιλώντας για τέχνη εγώ χρησιμοποιώ τον ορισμό του Heidegger «τέχνη είναι η εν-έργο-ποίηση της α-λήθειας του όντος». Χωρίς να έχω την δυνατότητα να αναλύσω την ουσία του ορισμού αυτού, δίνει νομίζω με μεγάλη σαφήνεια τη σχέση του όντος που υπάρχει και του έργου που παράγεται ως διεργασία αναζήτησης (ο Heidegger θα έλεγε φωτισμού) της αλήθειας του όντος. Ως εκ τούτου, κάθε πραγματικό έργο τέχνης (με βάση τον παραπάνω ορισμό) είναι φορέας των υπαρξιακών αυτών εννοιών.

***3.* Λέγεται ότι *ο θάνατος αποτελεί στην ουσία τη γενεσιουργό αιτία της τέχνης*. Τι πιστεύετε;**

Ο θάνατος χρωματίζει ποιοτικά την όλη μας ύπαρξη. Είναι η απόλυτη πρόκληση σε κάθε είδους νοήματος που άνθρωπος χρειάζεται για να μπορέσει να ζήσει, ως άνθρωπος. Η ανάγκη για νόημα είναι εγγενής και είναι ζωτική. Η απειλή του θανάτου στο νόημα είναι στην ουσία απειλή σε διάσταση της ύπαρξης του. Μπροστά στην απειλή αυτή ο άνθρωπος χρειάζεται να υπερβεί το πεπερασμένο της ύπαρξης του. Υπάρχουν πολλές στρατηγικές στην προσπάθεια αυτή, βλ. Yalom - *Existential Psychotherapy* (1980), ή και Becker - *The denial of death*. Η δημιουργία έργων τέχνης μπορεί να θεωρηθεί ως ένας από τους πιο αποτελεσματικούς και γόνιμους τρόπους «αθανασίας». Επειδή σε ένα πραγματικό έργο τέχνης, όντως διατηρείται η ψυχή του δημιουργού

του και επικοινωνείται σε άλλους ανθρώπους, για όσο καιρό υπάρχουν άνθρωποι που θα μπορούν να έρθουν σε «διάλογο» με το συγκεκριμένο έργο. Η προοπτική αυτή μπορεί να αποτελέσει σημαντική παρηγοριά. Πέρα όμως από την δημιουργία έργων τέχνης ως «στρατηγική αθανασίας» νομίζω πως η συνειδητοποίηση της θνητότητας μας έχει τόσο μεγάλη επίδραση στον ψυχισμό μας και εν γένη στην ευαισθητοποίηση μας σε κάθε τι ανθρώπινο, ώστε για τις εξορισμού ευαίσθητες ψυχές των καλλιτεχνών η συνειδητοποίηση αυτή προσφέρει άφθονο υλικό και κίνητρο για έκφραση μέσω της τέχνης.

4. **Έχετε υποστηρίξει ότι υπάρχουν ταινίες, οι οποίες φέρνουν στο προσκήνιο σημαντικά φιλοσοφικά θέματα της υπαρξιστικής φιλοσοφίας, ωστόσο υπάρχει και η άποψη που υποστηρίζει ότι *η τέχνη δεν είναι φιλοσοφία και δεν λειτουργεί μέσα σε συστήματα*. Ποια η γνώμη σας;**

Η τέχνη δεν είναι φιλοσοφία. Η φιλοσοφία δεν είναι τέχνη. Οι σκοποί που εξυπηρετούν είναι διαφορετικοί. Το κομμάτι της φιλοσοφίας που εμένα με ενδιαφέρει, δηλαδή η υπαρξιακή φιλοσοφία είναι κατεξοχήν φιλοσοφία που δεν αρκείται σε νοητικές διεργασίες, αλλά προσπαθεί να έχει έναν πιο άμεσο διάλογο με την πραγματικότητα του ατόμου. Τονίζω την λέξη «ατόμου». Το άτομο έχει συγκεκριμένη υπόσταση που καμία νοητική αφαίρεση δεν μπορεί να εκφράσει χωρίς να το απογυμνώσει από την πραγματικότητα του. Εδώ είναι και το δίλημμα της ψυχολογίας ή για να το πω αλλιώς η μεγάλη αμηχανία της ψυχολογίας που ως επιστήμη καλείται να μιλήσει με γενικεύσεις, αλλά το αντικείμενο της είναι πάντα ένα συγκεκριμένο άτομο όπου κάθε γενίκευση το αδικεί, το μετατρέπει σε αντικείμενο και εν μέρη το ακυρώνει. Στην τέχνη τα υπαρξιακά ζητήματα μπορούν να αναδυθούν βιωματικά. Δεν είναι αυτός ο αυτοσκοπός. Δεν παράγεται η τέχνη μέσα από τέτοιες επιδιώξεις. Βλέποντας όμως μέσα στο έργο, βιωματικά, τα βασικά υπαρξιακά ζητήματα, ο θεατής (ακροατής κλπ) έρχεται αντιμέτωπος με τα ζητήματα αυτά με έναν άμεσο και πολύ ουσιαστικό τρόπο. Στην συνέχεια η βιωματική αυτή εμπειρία μπορεί να επεξεργασθεί και νοητικά ή αντίστροφα η

φιλοσοφική αναζήτηση να επικυρωθεί βιωματικά στην επαφή μας με το έργο τέχνης.

5. Η υπαρξιακή ψυχολογία χρησιμοποιεί την τέχνη στα πλαίσια της ψυχοθεραπευτικής της δράσης;

Ναι η υπαρξιακή ψυχοθεραπεία μπορεί να χρησιμοποιήσει την τέχνη με πολλούς τρόπους. Αυτό δεν σημαίνει πως όλοι όσοι δηλώνουν υπαρξιακοί ψυχοθεραπευτές την αξιοποιούν. Προσωπικά θεωρώ πως η υπαρξιακή προσέγγιση είναι ιδιαίτερα κατάλληλη για κάθε είδους αξιοποίηση ή και πειραματισμού της τέχνης. Και μιλώντας για τέχνη αναφέρομαι όχι μόνο την αξιοποίηση έργων τέχνης στην ψυχοθεραπεία αλλά και στη θεραπεία μέσω τέχνης. Ο διάλογος τέχνης και ψυχοθεραπείας είναι ιδιαίτερα γόνιμος και πολύ συμβατός με την υπαρξιακή προσέγγιση.

Συνέντευξη Τζουλιάνο Καγκλή

1. Υπάρχει κάτι συγκεκριμένο το οποίο αποτελεί για εσάς πηγή έμπνευσης; Αν ναι, τι είναι αυτό;

Οι άνθρωποι. Νομίζω είναι το πιο συγκινητικό και μυστηριώδες θέμα. Αν φανταστούμε υποθετικά την ζωή μόνο με την βλάστηση, τα βουνά, τη θάλασσα και το ζωικό βασίλειο -παρόλο που αυτά από μόνα τους είναι ένα θαύμα- παύει να είναι ανεξήγητη σε τόσο μεγάλο βαθμό. Όμως με εμπνέουν επίσης τα ίδια τα καλλιτεχνικά έργα των ανθρώπων, και όχι μόνο των ζωγράφων, αλλά των σκηνοθετών, των μουσικών, των ποιητών κτλ. Δεν εννοώ, βέβαια, ότι καταφέρνω να αφομοιώσω όλες μου αυτές τις επιρροές σε αυτά που φτιάχνω, αλλά με γοητεύει πάρα πολύ ένα καλό έργο τέχνης, με κάνει να θέλω να φτιάξω και εγώ κάτι δημιουργικό.

2. Ο Freud υποστηρίζει ότι «η δημιουργικότητα γεννιέται από το ανικανοποίητο». Τι πιστεύετε;

Ναι έτσι είναι... Φτιάχνεις κάτι γιατί αυτό σε κάνει να νιώσεις καλύτερα. Σε κάνει να δραπετεύσεις από την πεζότητα. Προσωπικά, όποτε είμαι πάρα πολύ χαρούμενος δεν μπορώ να συγκεντρωθώ και να εργασθώ.

3. Θεωρείται ότι *όλοι οι καλλιτέχνες εκφράζουν τον ψυχισμό τους και αυτό ενσωματώνεται στο έργο τους, χωρίς να αποτελεί την ορατή επιφάνειά του.* Οι καλλιτέχνες έχουν επίγνωση αυτής της έκφρασης;

Δεν ξέρω αν ο ψυχισμός μου ενσωματώνεται στο έργο μου. Φαντάζομαι κάποια μέρη του ίσως προβάλλονται, αλλά και πάλι δεν είμαι σίγουρος. Πάντως σίγουρα δεν το σκέφτομαι αυτό την ώρα που ζωγραφίζω. Απλά προσπαθώ να φτιάξω κάποιες εικόνες που θα ήθελα να δω κάπου, που θα μου ήταν ενδιαφέρουσες. Και σίγουρα τις φτιάχνω με το δικό μου γούστο, τις δικές μου εμμονές και την δική μου λόξα.

4. Αποδέκτης του εικαστικού έργου είναι πάντοτε το *βλέμμα του άλλου*, που ανάλογα με την περίπτωση μπορεί να είναι ένα βλέμμα που ο καλλιτέχνης επιδιώκει να σαγηνεύσει, να τρομοκρατήσει, να αφυπνίσει…Εσείς τι επιδιώκετε μέσα από το έργο σας;

Τίποτα συγκεκριμένο. Να είναι μια εικόνα που θα τον ενδιαφέρει. Μπορεί να τον ενδιαφέρει ο τρόπος με τον οποίο έχει φτιαχτεί, ή τα χρώματα, ή να του δημιουργεί φόβο ή γοητεία ή και όλα αυτά μαζί. Απλά να του αρέσει, γιατί τελικά όταν μας αρέσει πραγματικά κάτι νομίζω το συναίσθημα δεν είναι μονοδιάστατο.

***5.* Έχει ειπωθεί ότι *οι γυναίκες στα έργα σας μοιάζουν να μιλούν για τα πάθη και τα πένθη του σώματος, δηλαδή του χρόνου, για την ανθρώπινη συνθήκη, την επιθυμία για διάρκεια.* Το θέμα της φθοράς και του θανάτου είναι κάτι το οποίο σας απασχολεί;**

Παρόλο που φαινομενικά η ζωή είναι μάταιη και χωρίς νόημα εφόσον υπάρχει ο θάνατος, είναι ταυτόχρονα και τόσο όμορφη που τελικά σε

αποπλανεί και σε κάνει να το ξεχάσεις. Στα έργα μου μερικές φορές νιώθω ότι οι γυναίκες που φτιάχνω το θυμούνται περισσότερο από μένα.

6. Τα έργα σας αποπνέουν μια αίσθηση μελαγχολίας και μοναξιάς. Η συνειδητοποίηση της υπαρξιακής μας απομόνωσης, δηλαδή ο φυσικός και ψυχικός μας διαχωρισμός από κάθε άλλη οντότητα αποτελεί πηγή άγχους για εσάς;

Μου φαίνονται πιο γοητευτικά τα μελαγχολικά κορίτσια από αυτά που είναι συνέχεια γελαστά. Συνήθως έχουν να σου πουν πιο ενδιαφέροντα πράγματα. Ίσως αυτό να βγαίνει και στα έργα μου. Πάντως για να το βλέπετε τόσο πολύ ίσως να το έχω παρακάνει λίγο!

7. Πώς εκλαμβάνετε την έννοια της *ελευθερίας;*

Ελευθερία είναι το να κάνεις αυτό που θέλεις χωρίς περιορισμούς. Βέβαια, στην τέχνη μερικές φορές χρειάζονται οι περιορισμοί, γιατί σε βοηθούν να εκφραστείς με μεγαλύτερη σαφήνεια. Και αν δεν υπήρχαν τα όρια πώς θα μπορούσε να τα ξεπεράσει κανείς; Επίσης, η γοητεία του απαγορευμένου προϋποθέτει κάποιον περιορισμό για να υφίσταται. Και η ύπαρξη της είναι σημαντική.

8. Φωτογραφία, κινηματογράφος, ζωγραφική. Ποια κατά τη γνώμη σας είναι τα σημεία σύγκλισης και ποιες οι διαφορές αυτών των τριών ειδών τέχνης;

Όχι μόνο αυτές οι τέχνες που είναι οπτικές, αλλά όλες οι τέχνες έχουν κοινά χαρακτηριστικά. Η έννοιες για παράδειγμα του ρυθμού και της αρμονίας που είναι κατά βάση μουσικές, ισχύουν και στη ζωγραφική, τον κινηματογράφο κτλ. Πιστεύω ότι είναι επιφανειακή η σύγκλιση ανάμεσα σε οπτικές τέχνες και μόνο. Μπορεί ένα λογοτεχνικό έργο να σου δίνει παρόμοια αίσθηση με αυτήν που σου μετέδωσε κάποιος πίνακας.

Τώρα οι διαφορές είναι σαφείς και ευδιάκριτες. Ο κινηματογράφος μπορεί να πει μια ιστορία, κάτι που η ζωγραφική και η φωτογραφία θα κάνουν αναγκαστικά με πολύ πιο ελλειπτικό τρόπο.
Όμως για μένα η πιο βασική διαφορά της ζωγραφικής με τις άλλες δύο οπτικές τέχνες που αναφέρατε, είναι ότι ζωγραφίζεις με το ίδιο σου το σώμα, έχεις μια άμεση επαφή με το έργο, σκέφτεσαι, αλλά είσαι και χειρωνάκτης την ίδια στιγμή. Και αυτό μου ταιριάζει πολύ.

Συνέντευξη Αλέξη Αλεξίου (Ι)[33]

1. Συμβολίζει κάτι ο αριθμός 52; Δηλαδή, γιατί όχι 53 ή 54;
Στην πραγματικότητα λίγο πριν τα γυρίσματα αναζητούσαμε τους χώρους, ψάχναμε το γκαράζ βασικά, και βρήκαμε αυτό το γκαράζ και μόλις το είδαμε, είδαμε αμέσως τη θέση που θέλουμε να γυρίσουμε. Και αυτή είχε ήδη το 52. Όλες οι θέσεις ήταν αριθμημένες και είπαμε «ωραία αφού έχει το 52, μπορεί ο πρωταγωνιστής να ζει στο διαμέρισμα 52, και η ταινία να λέγεται ιστορία 52. Δηλαδή, ιστορία του διαμερίσματος 52». Μου άρεσε η ιδέα ότι επειδή η ταινία έχει να κάνει με πολλές διαφορετικές versions μιας ιστορίας, ότι ίσως το να είναι και στον τίτλο ένας αριθμός, δηλαδή το 52, είναι σαν να είναι μια εκδοχή ας πούμε μιας ιστορίας, που ίσως να υπάρχουν πολλές εκδοχές και ατέλειωτες ερμηνείες της ιστορίας. Γενικά υπάρχουν πολλές ιστορίες στην ζωή και για κάποιο λόγο επέλεξα να πω αυτή την ιστορία.

2. Διαβάσαμε ότι η ταινία γυρίστηκε πρώτα σε σούπερ 16αρι, μετά μεταφέρθηκε σε χάι ντεφινίσιον και μετά κατέληξε σε 15mm. Όλη αυτή η επεξεργασία που αποσκοπούσε;
Βασικά αυτό άλλαξε. Αυτό ήταν ο αρχικός στόχος. Στην πορεία το

[33] Η συγκεκριμένη συνέντευξη πραγματοποιήθηκε στα πλαίσια της εργασίας «*Η εικόνα στον κινηματογράφο : Ιστορία 52*» (2008), Π.Μ.Σ. «Ψυχολογία και Μ.Μ.Ε.», Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών.

αναβαθμίσαμε λίγο. Αντί να το περάσουμε σε high definition video σκανάραμε το υλικό, δηλαδή το 16αρι φιλμ, σε vk ανάλυση. Έτσι μετατράπηκαν όλα τα καρέ σε ψηφιακά αρχεία και τα επεξεργαστήκαμε εκεί ψηφιακά και μετά τα εκτυπώσαμε πίσω. Η ουσιαστική διαφορά είναι ότι απλά δουλέψαμε σε λίγο υψηλότερη ανάλυση λογικά από το high definition.

3. Αυτό γιατί;

Για διάφορους λόγους. Δηλαδή, ο πραγματικός λόγος είναι ότι θέλαμε να γυρίσουμε την ταινία σε φιλμ οπωσδήποτε, γιατί για διάφορους λόγους το ψηφιακό βίντεο θα ήταν μια λάθος επιλογή για την ταινία αισθητικά. Από εκεί και πέρα, επειδή θέλαμε η ταινία να έχει μια λίγο πιο ακατέργαστη αισθητική, λίγο πιο εξπρεσιονιστική. Και για οικονομικούς λόγους, επιλέξαμε το 16αρι, γιατί το 35αρι οικονομικά είναι απλησίαστο για χαμηλό budget, όχι ότι το 16 δεν είναι. Πλέον έχει εξαφανιστεί το 16αρι από το σύνολο της ελληνικής παραγωγής, όλοι γυρίζουν σε βίντεο. Σχεδόν όλοι. Από εκεί και πέρα θέλαμε να τραβήξουμε την ταινία σε σινεμασκόπ κάδρο. Δηλαδή, 1:2 35 στην πραγματικότητα 1:2 40, κι αυτό γιατί πέρα από το ότι το σινεμασκόπ είναι ένα πολύ πιο εντυπωσιακό format, γιατί είναι μακρόστενο κλπ, σκέφτηκα ότι ταίριαζε παρά πολύ. Ενώ είναι μια αντίφαση, -η ταινία είναι μέσα σε ένα διαμέρισμα, υπάρχει μια αντίληψη ότι το σινεμασκόπ είναι ένα ιδανικό φορμάτ για ταινίες εξωτερικού χώρου, δηλαδή γούεστερν, τοπία…Έτσι έλεγαν οι Αμερικανοί. Αλλά να τραβήξεις μια ταινία σε ένα πολύ κλειστό μικρό διαμέρισμα σε σινεμασκόπ, επειδή ακριβώς είναι πιο μακρόστενο το κάδρο το κάνει λίγο πιο κλειστοφοβικό, επειδή σου κόβει σε ύψος και απλώνεται σε πλάτος σου δίνει λίγο την αίσθηση ότι πέφτει το ταβάνι και ο μόνος τρόπος να τυπώσεις, δηλαδή να περάσεις το 16αρι σε σινεμασκόπ 35 κάδρα, είναι να κάνεις αυτή τη διαδικασία. Δηλαδή να το επεξεργαστείς ψηφιακά. Γιατί ο άλλος τρόπος, ο παραδοσιακός, είναι χημικά να μεγεθύνεις το 16 σε 35. Αλλά δεν μπορείς να πετύχεις αυτό το κάδρο και ο μόνος τρόπος για να το κάνεις αυτό, είναι να μπεις στη διαδικασία αυτή. Από εκεί και πέρα, η διαδικασία αυτή είναι το digital intermediate, -έτσι λέγεται-,

σου δίνει τη δυνατότητα καταρχάς να επεξεργαστείς την εικόνα ψηφιακά, δηλαδή να την ελέγξεις χρωματικά όπως θέλεις, αλλά και σε υφή, επίσης, να την ελέγξεις. Σου δίνει άπειρες δυνατότητες να χειριστείς το υλικό, πέρα από την παραδοσιακή κινηματογραφική διαδικασία του μοντάζ που είναι πολύ συγκεκριμένη. Έχεις ένα πλάνο, το κόβεις, το κολλάς. Δεν έχεις πολλές δυνατότητες. Ενώ έτσι, έχεις όλες τις δυνατότητες της ψηφιακής τεχνολογίας, έχοντας όμως ουσιαστικά και την αισθητική του φιλμ. Έχεις την χρωματική γκάμα που σου δίνει το φιλμ, προσθέτοντας επίσης επεξεργασμένα τα χρώματα και την υφή. Κατά κάποιον τρόπο κερδίζεις και το παραδοσιακό στυλ του φιλμ και εκμεταλλεύεσαι τις σύγχρονες δυνατότητες της ψηφιακής τεχνολογίας.

4. Για να μη δείχνει πιο φτωχό και τηλεοπτικό που λέγαμε πριν;

Ο λόγος είναι ότι στη συγκεκριμένη ιστορία δεν ταίριαζε σε καμιά περίπτωση, της εικόνας. Επίσης, είμαι μέχρι στιγμής αρνητικός στο ψηφιακό βίντεο. Εξαρτάται και τι θέλει να κάνει κανείς. Επίσης, υπάρχει και το high definition. Μέχρι τη στιγμή που μιλάμε, στην Ελλάδα ουσιαστικά δεν υπάρχουν κάμερες high definition, δηλαδή υψηλής ευκρίνειας, αλλά περισσότερο κάμερες για τηλεοπτικά γυρίσματα. Πρόκειται για φτηνές κάμερες που, κακώς, χρησιμοποιούμε στο σινεμά.

5. Ο Ιάσωνας, ο πρωταγωνιστής της ταινίας, πάσχει από κάποια ψυχική νόσο; Σε μια συνέντευξή σου διαβάσαμε πως δεν ισχύει αυτό, ωστόσο πώς εξηγείται η σκηνή στο μπάνιο με τα αντικαταθλιπτικά και τα ψυχοτρόπα φάρμακα;

Αυτό που εννοούσα είναι ότι δεν είναι αυτό βασικά το θέμα της ταινίας, πρωτίστως. Θέλω να πω ότι το θέμα είναι η ιστορία ενός ανθρώπου που, τέλος πάντων, προσπαθεί να κάνει μια σχέση και για διαφόρους λογούς αποτυγχάνει. Ενώ θέλει πραγματικά να είναι με αυτόν τον άνθρωπο, με αυτή την κοπέλα διπλά του, δεν τα καταφέρνει και ζει αυτά τα αμφιλεγόμενα συναισθήματα που ίσως έχει ζήσει πολύς κόσμος. Θέλει να είναι σε μια σχέση,

αλλά ταυτόχρονα δεν θέλει να νιώθει κάποια απειλή, δηλαδή να χάσει το καθαρά δικό του συμπάν ή τρόπο ζωής. Θέλει και δεν θέλει να είναι με αυτή τη γυναίκα. Προσπαθεί, αλλά τελικά δεν μπορεί, στο τέλος τη χάνει και αυτό που με ενδιέφερε ήταν αυτό ακριβώς που συμβαίνει μέσα στο μυαλό του ανθρώπου που του έχει συμβεί αυτό το πράγμα...Το πως προσπαθεί να επεξεργαστεί το τι έχει συμβεί, το πώς προσπαθεί να σκεφτεί το τι έχει πάει λάθος, κατά κάποιο τρόπο προσπαθεί να γυρίσει το χρόνο και να σκεφτεί εναλλακτικές. Τι θα είχε συμβεί αν είχε κάνει το ένα ή αν είχε κάνει το άλλο.
Η ταινία δεν δίνει μια σαφή απάντηση για το αν είναι ή δεν είναι ψυχικά ασθενής, γιατί δεν είναι αυτό το θέμα. Από εκεί και πέρα, θεωρώ ότι χρειάζεσαι ένα μηχανισμό, ώστε κάπως να δικαιολογήσεις αυτό που συμβαίνει. Δηλαδή, το πισωγύρισμα του χρόνου και όλο αυτό το ανακάτεμα μνημών και φαντασιώσεων, που συμβαίνουν στο μυαλό του ήρωα χρειάζεται έναν μηχανισμό, για να το χτίσεις -έστω υποτυπωδώς- σε επίπεδο πλοκής. Έστω ακόμα κι εκείνος που θέλει να βρει μια στοιχειωδώς άκρη, τέλος πάντων, στην ταινία -όχι ότι το θεωρώ απαραίτητο ότι πρέπει να βρει απάντηση στο τι συμβαίνει, αλλά αυτός, τέλος πάντων, που θέλει να δώσει μια ερμηνεία, μπορεί να πει ότι ο τύπος είναι τρελός ή ότι είναι ψυχικά ασθενής, ότι παίρνει χάπια. Αλλά δεν είναι αυτό τόσο το θέμα και δεν έχει τόσο σημασία για αυτό το λόγο, άλλωστε δεν θεωρώ ότι έχει τόση σημασία να αποσαφηνιστεί εντελώς. Δεν είναι το θέμα η σχιζοφρένεια. Είναι κάτι απλά που ως ένα βαθμό συμβαίνει σε όλους τους ανθρώπους όταν βρεθούν σε μία κατάσταση απώλειας, δηλαδή χάσουν έναν άνθρωπο...

6. Άρα, αυτό το πλάνο γυρίστηκε για να ενταθεί η αγωνία του θεατή γύρω από το τι πραγματικά συμβαίνει...Στην τουαλέτα εννοώ, με το ντουλάπι με τα φάρμακα, ή απλά είναι κάτι το οποίο έδενε όμορφα με την κατάσταση;
Μπορείς να το δεις με δύο τρόπους. Ή ότι αυτό απλά σου δίνει μία απάντηση ερμηνείας, πιθανότατα ο ήρωας είναι ψυχικά ασθενής, ο οποίος αρνείται να αποδεχθεί την ασθένεια του, μεταξύ άλλων αρνείται να αποδεχθεί την ευθύνη για όλα όσα έχει κάνει και για το ότι αυτή η γυναίκα έφυγε κτλ. Μεταξύ

άλλων αρνείται να αποδεχθεί και την ασθένεια του, κάτι που είναι σύνηθες για ανθρώπους ψυχικά ασθενείς, δηλαδή δεν το παραδέχονται...Τα συμπτώματα του ήρωα μπορείς να πεις μοιάζουν περισσότερο με αυτά της μανιοκατάθλιψης. Είναι σε φάσεις έκστασης, μανίας... Κι όπως πολλοί ψυχικά ασθενείς, αρνούνται ότι έχουν κάτι... Μπλοκάρουν το γεγονός ότι παίρνουν χάπια...

7. Και ο δεύτερος;

Ο δεύτερος είναι ότι κι αυτό είναι απλά μία εκδοχή, ένα παιχνίδι ακόμα που του παίζει το ίδιο του το μυαλό. Δεν έχει τόση σημασία. Πραγματικά, αν θέλει κάποιος απλά να δώσει μια απλοϊκή ερμηνεία, μπορεί να πει ότι ο ήρωας είναι ψυχικά ασθενής.

8. Η φωνή του Ιάσωνα έχει ντουμπλαριστεί με την φωνή του Καραμίχου. Αυτό τι θέλει να μας δείξει; Δηλαδή, διαβάσαμε κάπου ότι πρόκειται για τον απόηχο της σκέψης και ότι όλο αυτό μπορεί να είναι παιχνίδι του μυαλού. Εσύ τι ερμηνεία δίνεις;

Κοίτα η ανάγκη για το ντουμπλάρισμα ξεκίνησε από πρακτικούς λόγους. Όσο αλλόκοτο κι αν ακούγεται, δεν κατάφερα να βρω τον ιδανικό συνδυασμό προσώπου και φωνής. Δηλαδή, η φυσιογνωμία του Γιώργου του Κακανάκη που παίζει είναι μια φυσιογνωμία που μόλις τον είδα κατάλαβα ότι αυτός είναι ο ήρωας, άλλα η φωνή του δεν ήταν αυτό που είχα ακριβώς στο μυαλό μου και από εκεί και πέρα η επιλογή του Καραμίχου ήρθε μετά. Δηλαδή, αφότου είχαμε κάνει τα γυρίσματα, μετά ψάξαμε να βρούμε φωνές κ.τ.λ. Παρόλο που ήμουν πολύ αρνητικός, γιατί δεν ήθελα η φωνή να είναι κάποιου γνωστού ηθοποιού, για να τον καταλάβει κάποιος, είχε κάτι αλλόκοτο, δηλαδή η φωνή του Καραμίχου ήταν πολύ κόντρα σε αυτό που είναι ο ήρωας. Η φωνή του είναι πολύ ζεστή σχεδόν...δεν ξέρω πώς να την πω...λίγο αθώα κιόλας, και αυτό μου άρεσε. Εξάλλου, ο Καραμίχος είναι ένας ηθοποιός που έχει την εκπαίδευση και την παιδεία να κάνει ντουμπλάρισμα, που είναι πράγμα πολύ δύσκολο. Παρόλο, που στο εξωτερικό αποτελεί συνήθη

πρακτική, αφού το 90% των ταινιών που βλέπουμε είναι ντουμπλάζ, άσχετα που δεν το καταλαβαίνουν οι θεατές. Μιλάμε για ντουμπλάζ που πολλές φορές οι ηθοποιοί ντουμπλάρουν τους εαυτούς τους για να έχουν τέλειο ήχο. Ο ήχος είναι ένα πράγμα που δεν μπορείς να έχεις τέλειο, παρά μόνο αν κάνεις γυρίσματα μέσα σε studio, κάτι που είναι πολύ δύσκολο να γίνει τελικά... Από τη στιγμή που αποφασίσαμε να γίνει ντουμπλάζ, αποφάσισα κι εγώ ότι αυτό πρέπει να το εκμεταλλευτούμε, να το σπρώξουμε στα άκρα. Από εκεί και πέρα γράφτηκαν και επιπλέον κάποια off που δεν υπήρχαν. Δηλαδή, πέρα από τις σκηνές που φαίνεται ότι μιλάει ο ήρωας μπήκαν κάποιες σκέψεις επιπλέον, ώστε αυτό να προχωρήσει και λίγο παρά πέρα, δηλαδή να γίνει ένα πράγμα ενιαίο, η σκέψη του ήρωα με την φωνή του. Επίσης, το γεγονός ότι μιλάει και η ερμηνεία είναι πολύ χαμηλή, σχεδόν ψιθυριστή, έγινε ώστε να μην καταλαβαίνεις ως ένα βαθμό αν αυτό το πράγμα το λέει όντως ή αν το σκέφτεται και σε αυτό βοήθησε και το γεγονός ότι έτσι ήταν και η ερμηνεία του ηθοποιού και ότι είχαμε τον Γιώργο Καραμίχο στο ντουμπλάζ και το σπρώξαμε λίγο ακόμα παραπέρα. Θέλαμε να χαθούν τα όρια μεταξύ σκέψης και διαλόγου.

9. Τι διαφορά επί του αποτελέσματος θα είχε αν εσύ ως σκηνοθέτης ξεκαθάριζες στον θεατή το ύφος της ψυχικής ασθένειας που είχε ο πρωταγωνιστής; Δηλαδή, αν το τοποθετούσες πιο στενά στο είδος τη φαντασίας που θα επέλεγες γι' αυτόν;

Δηλαδή αν έλεγα από την αρχή ότι είναι τρελός; Σε αυτή την περίπτωση θα έχανες όλο το κομμάτι, την οπτική που επιλέγει η ταινία. Αυτό είναι το θέμα. Αν η ταινία έλεγε ξεκάθαρα ξαφνικά τι συμβαίνει αυτό θα ακύρωνε την υποκειμενική οπτική του ήρωα. Βλέπεις αυτό που βλέπει και ο ίδιος. Είναι απαράβατος κανόνας το να μην αλλάζεις ποτέ και για κανένα λόγο αφηγηματικό άξονα. Από την αρχή, η ταινία ταυτίζεται με την ματιά του ήρωα και, επίσης, καταλαβαίνω ότι σε αρκετό κόσμο είναι ακατανόητη, αλλά εξαρτάται πώς την βλέπει κανείς. Θέλω να πω ότι όντως η ταινία ταυτίζεται με την οπτική του ήρωα, αλλά από την άλλη, αν το σκεφτεί κανείς, υπάρχουν

εκεί όλα τα στοιχεία. Στα πρώτα 40 λεπτά της ταινίας, κατά κάποιο τρόπο, μπορούμε να παρακολουθήσουμε την ιστορία όπως και ο ήρωας. Υπάρχουν λίγο πολύ όλα τα στοιχεία. Από εκεί και πέρα είναι που η ιστορία αρχίζει και επαναλαμβάνεται. Από τη στιγμή που τα στοιχεία υπάρχουν, ο θεατής - όπως και ο ήρωας - μπορεί να τα επεξεργαστεί κατά βούληση και να δώσει την δική του ερμηνεία. Κατά κάποιο τρόπο, η ταινία ξεκαθαρίζει τι συμβαίνει, απλά δεν εξηγεί τον εαυτό της, όπως συνήθως συμβαίνει. Κι η αλήθεια είναι πως αυτό έχουμε συνηθίσει ειδικά από μια ταινία που έχει κατά κάποιο τρόπο την δομή ή έστω δανείζεται λίγο την γλώσσα ενός θρίλερ να περιμένουμε στο τέλος, στο φινάλε, στην τρίτη πράξη η ταινία να εξηγήσει τον εαυτό της και να μας δώσει μια ξεκάθαρη εξήγηση. Η «Ιστορία 52» δεν το κάνει αυτό στο τέλος, γιατί το έχει κάνει πιο νωρίς. Και εκεί γίνεται το μπέρδεμα ίσως. Δεν είναι ότι η ταινία σε μπερδεύει απαραίτητα. Νομίζω ότι ο θεατής επειδή περιμένει κάτι πολύ συγκεκριμένο, -να πάρει την απάντηση στο τέλος, αλλά την έχει πάρει πιο νωρίς- νομίζω πως αποπροσανατολίζεται, αλλά εντάξει. Θέλω να πω δεν είναι κακό αυτό...

10. Η Πηνελόπη είναι υπαρκτό πρόσωπο ή υπάρχει μόνο ο Ιάσωνας και το μυαλό του; Διάβαζα κάπου ότι η πραγμάτωση της σχέσης, η μετακόμιση, ο πίνακας και η δολοφονία είναι αναμφισβήτητα γεγονότα. Ωστόσο, για μένα είναι αμφισβητήσιμα..

Κοίταξε αυτό είναι το δεύτερο επίπεδο ερμηνείας. Το πρώτο επίπεδο ερμηνείας και το προφανές της ταινίας έχει επίπεδο λογικής πλοκής. Νομίζω πως αν κάποιος πραγματικά το δει κάπως λίγο ανοιχτά θα δει πως τα πρώτα 40 λεπτά της ταινίας βγάζουν ένα νόημα. Ο τύπος που γνωρίζει μια γυναίκα, η οποία μετακομίζει, αυτός αρχίζει και συμπεριφέρεται περίεργα τον παρατάει -γιατί ο τύπος δεν πάει καλά-, και αυτός μένει μέχρι να καταλάβει τι έχει συμβεί, προσπαθώντας να βρει αν έκανε κάπου λάθος, τι έφταιξε, αρχίζοντας να ξαναδουλεύει στο μυαλό όλα αυτά τα γεγονότα και τις αναμνήσεις, ανασυνθέτοντας κατά κάποιο τρόπο μέσα στο μυαλό του όλα αυτά, προσπαθώντας να βγάλει μία άκρη, ένα συμπέρασμα ή ακόμα πιο

απλοϊκά προσπαθεί, γιατί υπάρχει μια εμμονή με τα όνειρα ή προσπαθεί να φτιάξει μέσα στο μυαλό του την σχέση του ιδανικά, δηλαδή την σχέση του όπως θα έπρεπε να είναι .

Τώρα ένα φυσιολογικό ερώτημα ενός θεατή, του μέσου θεατή, είναι "γιατί να το δω αυτό;", "τι νόημα έχει να δω τη ιστορία ενός ανθρώπου που τον έχει παρατήσει η κοπέλα του και αυτός προσπαθεί μέσα στο μυαλό του να ξαναζήσει την ιστορία για καταλάβει το λάθος;". Μπορεί και να μην έχει νόημα, απλά είναι μια κατάσταση, μια διαδικασία στην οποία κάποιες φορές μπαίνει το ανθρώπινο μυαλό. Κατ' εμέ, αυτή είναι η πρώτη ξεκάθαρη ερμηνεία της ταινίας που μπορεί κάποιος να έχει. Από εκεί και πέρα σαφώς κάποιος μπορεί να δει και λίγο διαφορετικά την ιστορία. Μπορεί να θεωρήσει ότι τα πρώτα 40 λεπτά της ταινίας δεν είναι η πραγματικότητα, γιατί όντως υπάρχουν στοιχειά που είναι παράξενα για να είναι αληθινά. Για παράδειγμα, ξαφνικά υπάρχει μια οδοντόβουρτσα, υπάρχει μια λάθος ημερομηνία, άρα μήπως και τα πρώτα 40 λεπτά αυτά που θεωρεί ο ήρωας θα μπορούσαν να μην είναι ούτε αυτά μια πραγματικότητα. Μπορείς να πεις πολλά πράγματα.

11. Η Πηνελόπη λειτουργεί κι αυτή συμβολικά;

Αυτό κολλάει και με την πρώτη εκδοχή, γιατί προσπαθεί να την ξεπεράσει, να την ξεχάσει αυτή την γυναίκα, άρα πρέπει κάπως να απαλλαγεί από αυτήν μέσα στα όνειρα του, τις αναμνήσεις του και, απλά, να την σκοτώσει και να ησυχάσει, αλλά στο τέλος, επίσης, δεν πεθαίνει γιατί δεν μπορεί να την ξεχάσει, την έχει ανάγκη. Πρέπει να δώσει άλλη μια ευκαιρία στον εαυτό του η απλά, γιατί συνεχίζει να τον βασανίζει. Στα πρώτα 40 λεπτά υπάρχουν εκείνα τα μικρά στοιχεία που κάνουν αυτό που μοιάζει πραγματικό να μην είναι, ακόμα και αυτό να τίθεται υπό αμφισβήτηση. Και βεβαία αυτό είναι ένα ρίσκο, να μην βγάζει τίποτα νόημα στην ταινία. Όμως θα επιμείνω ότι σε πρώτο επίπεδο, η πρώτη εκδοχή είναι και πιο προφανής ..

12. Η σκηνή με τα παπούτσια; Πέρα από το ότι ο Ιάσωνας νιώθει την

«εισβολή» της Πηνελόπης στον προσωπικό του χώρο, λόγω της μετακόμισης, υπάρχει και κάτι άλλο;

Αυτό είναι κατά βάση. Τα πράγματα εκείνη την ώρα έχουν πάρει μια μη αναστρέψιμη ροή. Αυτή είναι πια εκεί, και εκείνος ή πρέπει να συμβιβαστεί με αυτό ή πρέπει να αντιδράσει. Υπάρχει και μια μικρή αναφορά, σαν ιδέα σε μια μικρού μήκους που είχα κάνει, που είναι η ιστορία ενός ανθρώπου που είχε εμμονή με τα παπούτσια, οπότε μου άρεσε η ιδέα κάπως της αυτοαναφορικότητας.

13. «Πρωταγωνιστούν» στην ταινία κάποια αντικείμενα, όπως ο ανεμιστήρας, η οδοντόβουρτσα, ο φθαρμένος τοίχος κ.ά. Θα μας μιλήσεις λίγο γι' αυτά; Ας πούμε ο φθαρμένος τοίχος συμβολίζει το μυαλό του Ιάσωνα;

Καταρχάς αυτό είναι εμπνευσμένο από αληθινό περιστατικό. Το διαμέρισμα στο οποίο έμενα, είναι και το διαμέρισμα που γυρίστηκε η ταινία... Δηλαδή, το διαμέρισμα της πρώην μου (γέλια). Ήταν ένα πραγματικά ωραίο διαμέρισμα –εντάξει το αλλάξαμε εντελώς, φυσικά, από άποψη σκηνογραφική. Αλλά ήταν ένα πολύ καθαρό, όμορφο διαμέρισμα, το οποίο το μόνο ελάττωμα που είχε ήταν ότι είχε ξεφλουδίσει το ταβάνι. Και σκέφτηκα ότι είναι ενδιαφέρον, ένας τύπος που ζει σε ένα πολύ προσεγμένο σπίτι, παλιό μεν, αλλά πολύ προσεγμένο... Αυτός έχει μανία με την καθαριότητα και όμως υπάρχει κάτι μικρό, δηλαδή υπάρχει αυτός ο μύκητας, ο οποίος τρώει σιγά σιγά το ταβάνι και τους τοίχους. Και αυτό τον τρελαίνει, γιατί δεν μπορεί να κάνει κάτι ή μάλλον μπορεί να κάνει και δεν το κάνει για κάποιον λόγο. Κι αυτό τον τρελαίνει. Αυτό το περίεργο ότι όλα τα ελέγχουμε, αλλά υπάρχει αυτή η μικρή λεπτομέρεια.

14. Δηλαδή υπάρχει παραλληλισμός με το μυαλό του;

Από κάποια στιγμή και μετά στην ταινία το διαμέρισμα γίνεται το μυαλό του ήρωα. Και δένουν όλα. Ουσιαστικά, η λογική του σκέψη εκφυλίσσεται στον παραλογισμό. Οι αναμνήσεις γίνονται φαντασιώσεις, οράματα. Κατά κάποιο

τρόπο το ίδιο συμβαίνει και στο διαμέρισμα, δηλαδή ο μύκητας εκεί που ήταν στο ταβάνι για λίγο εξαφανίζεται και μετά αρχίζει να εμφανίζεται στους τοίχους και σε άλλα σημεία του ταβανιού. Ότι αρχίζει κι αυτό και συμπάσχει μαζί του.

15. Η οδοντόβουρτσα;

Κοίτα, νομίζω ότι το πρώτο πράγμα που κανείς όταν αρχίζεις να συζείς με έναν άνθρωπο είναι το θέμα με την οδοντόβουρτσα. Αυτό είναι το πρώτο στοιχείο εισβολής. Όταν εσύ πας ή όταν έρχεται κάποιος στο χώρο σου αυτή. Πριν καν μετακομίσεις. Είναι το πρώτο στοιχείο. Το προφανές. Τώρα από εκεί και πέρα νομίζω πως συνδυάζεται ωραία με το γεγονός ότι αυτός έχει μια μανία με την καθαριότητα, με τα δόντια του και ότι ο λεκές από την οδοντόκρεμα - κάτι που συμβαίνει σε όλους τους ανθρώπους - είναι ένας λεκές που βγαίνει και δύσκολα και τον ταλαιπωρεί (γέλια).

16. Ο ανεμιστήρας;

Ήταν ένα οπτικό μοτίβο που μου άρεσε. Ήταν ένα στοιχείο που υπήρχε στο χώρο και το εκμεταλλευτήκαμε, όπου εκτός από το προφανές είναι ένα πράγμα που γυρίζει κυκλικά.

17. Δηλαδή, την ώρα που ο Ιάσωνας σκοτώνει την Πηνελόπη κι εκείνη ανασαίνει με δυσκολία γυρίζει και ο ανεμιστήρας, και με το που πεθαίνει σταματάει και ο ανεμιστήρας. Το έβαλες να λειτουργήσει και λίγο έτσι;

Ναι, ο ανεμιστήρας σταδιακά γίνεται ολοένα και πιο ενοχλητικός και στο τέλος είναι πια ένας θόρυβος κυκλικός και επαναλαμβανόμενος όπου θέλει να απαλλαγεί από αυτόν. Την σκοτώνει και αυτό φεύγει από το μυαλό του πια, δεν υπάρχει…σταματάει και ο ανεμιστήρας...

18. Ο πίνακας;

Ο πίνακας, ήταν ένας πίνακας που είχα στο σπίτι τον γονιών μου πολλά χρόνια. Ήθελα η Πηνελόπη να φέρει κάτι πέρα από τα μικρά πράγματα,

δηλαδή τα παπούτσια και την οδοντόβουρτσα. Κάτι λίγο πιο μεγάλο, το οποίο θα έκανε πιο εμφανή την εισβολή… Ένα ξένο στοιχείο. Είναι ένας κλασικός αναπαραστατικός, αδιάφορος πίνακας που δεν του κολλάει με τίποτα. Τον ενοχλεί αισθητικά.

19. Ο πίνακας απεικονίζει μια παραλία. Σημαίνει κάτι το υγρό στοιχείο; Παραλληλίζεται καθόλου με την παραλία που βλέπουμε στην αρχή και στο τέλος της ταινίας;

Με το που ήρθε στο μυαλό μου το στοιχείο του πίνακα, αμέσως σκέφτηκα ότι θα μπορούσε να μπει σαν ένας δεύτερος χώρος πέρα από το διαμέρισμα μια παραλία, ο οποίος είναι ένας χώρος που συνδέεται εντελώς συνειρμικά με τον πίνακα. Υποσυνείδητα, δηλαδή. Δεν υπάρχει μια ξεκάθαρη λογική με τον πίνακα, σαφώς υπάρχει μια σχέση με τον πίνακα, σαφώς την σκοτώνει στην παραλία, την θάβει μέσα στη παραλία για να την ξεχάσει. Όλα αυτά έχουν μία σχέση σε επίπεδο συνειρμικό –μεταφορικό καλύτερα- και υπάρχει και το οπτικό μοτίβο των κυμάτων. Μου άρεσε που το μοναδικό παράθυρο στον έξω κόσμο είναι αυτή η παραλία, η οποία ίσως είναι η παραλία του πίνακα και αυτό το παράθυρο στον έξω κόσμο, ίσως, δεν είναι καν πραγματικό και υπάρχει μέσα στη φαντασία του. Μου άρεσε αυτό το διφορούμενο στοιχείο. Ότι, δηλαδή, και ο έξω κόσμος ίσως να μην υπάρχει, παρά να είναι μια προέκταση, ακριβώς, της εμμονής του ίδιου ήρωα.

20. Η ημερομηνία στο κρασί και η ημερομηνία στο ξυπνητήρι. Είναι ημερομηνίες από το μέλλον…

Η εποχή και ο χρόνος είναι κάτι αφηρημένο μέσα στη ταινία, ακόμα και τα σκηνικά και τα ρούχα δεν σου φανερώνουν σε ποια εποχή είμαστε. Μου άρεσε η ιδέα ενός αφηρημένου χρόνου και ακόμα μια αφηρημένη ημερομηνία του μέλλοντος, του αδιάφορου όμως μέλλοντος. Γιατί το 2011 είναι ένα αδιάφορο μέλλον, οποιαδήποτε εποχή σε αυτό το αδιάφορο μέλλον.

21. Στο scrabble σχηματίζεται η λέξη «ιδιοκτησία» και μετά γίνεται

«συνιδιοκτησία». Τι δηλώνει αυτό;

Είναι λίγο σαν αστείο. Είναι ένα από τα προβλήματα που έχει ο ήρωας. Έχει σχέση με την κτητικότητά του, τόσο απέναντι στα δικά του πράγματα και στο δικό του χώρο, όσο και στη ίδια την Πηνελόπη. Νιώθει ότι όλα τα πράγματα είναι αντικείμενα που του ανήκουν και δεν θέλει κανείς να ανακατεύεται με αυτά.

22. Σχετικά με τους ψυχαναγκασμούς του ήρωα;

Ένας ψυχίατρος φίλος μου που είδε την ταινία μου είπε ότι αυτό που είδε στην ταινία ήταν προφανές. Ότι είναι η ιστορία ενός ανθρώπου που μόλις μπαίνει στη ζωή του ένας άλλος άνθρωπος, αρχίζει και αποκτά κάποιες νευρώσεις, όπως όλοι οι άνθρωποι, απλά σε αυτόν αρχίζουν και διογκώνονται, γιατί αισθάνεται μια εισβολή και βρίσκει καταφύγιο στις νευρώσεις και γίνονται ακόμα μεγαλύτερες... Αυτός ο άνθρωπος τον παρατάει και γίνεται το break down. Κατά κάποιο τρόπο, η ταινία γι' αυτόν είναι αυτό. Πρόκειται για την κρίση πανικού ενός ανθρώπου που ήδη δεν είναι καλά. Από την άλλη είναι και αυτό που λέτε... Αυτό το συναίσθημα, αυτή η ανασφάλεια που νιώθει κανείς. Είναι αυτό το συναίσθημα όταν ζούμε κάτι που είναι ωραίο, όπως μία κοπέλα, αισθανόμαστε ότι μάλλον αυτό δεν συμβαίνει πραγματικά σε εμάς, ότι μάλλον είναι ένα όνειρο, ένα ψέμα, ότι κάτι άλλο συμβαίνει ότι δεν είναι πραγματικότητα και αμέσως μπαίνει το μυαλό σου σε μία διαδικασία αμφισβήτησης. Ένας άνθρωπος που δεν είναι «λογικός» αισθάνεται διαρκώς ότι αυτό που ζει δεν είναι αληθινό. Είναι για λίγο αληθινό και μετά αισθάνεται ότι αυτό που ζει είναι, κατά κάποιο τρόπο, ένας αντικατροπτισμός της πραγματικότητας.

23. Γι' αυτό και η Πηνελόπη εμφανίζεται ως ιδανική σύντροφος;

Η Πηνελόπη αν πάρουμε τα γεγονότα στα 40 πρώτα λεπτά της ταινίας είναι μια γυναίκα που για κάποιο λόγο γοητεύεται από αυτόν τον άνδρα, μετακομίζει σπίτι του και μετά την πρώτη εβδομάδα σχεδόν, αρχίζει να του λέει ότι θα φύγει για τη Γερμανία. Όπως βλέπουμε, δεν είναι και αυτή ο

σοβαρός άνθρωπος που πήρε μια απόφαση. Αφού και αυτή μπαίνει σε μία διαδικασία να συζήσει με έναν άνθρωπο που θα έπρεπε να έχει καταλάβει ότι δεν είναι έτοιμος για κάτι τέτοιο, και κατά δεύτερον νομίζω ότι οποιοσδήποτε άντρας μετακομίζει μία γυναίκα σπίτι του, συζεί και την πρώτη εβδομάδα του λέει ότι πρέπει να φύγει... είναι κάπως… Η αλήθεια είναι ότι ο χαρακτήρας της Πηνελόπης είναι πολύ πιο σχηματικός. Δηλαδή, τη βλέπουμε καθαρά μέσα από τα μάτια του ήρωα, βλέπουμε τα αποσπάσματα που εκείνος έχει επιλέξει να κρατήσει.

24. Η ταινία τελειώνει;

Κοίτα…Είναι όπως το δει κανείς. Ο τρόπος που το βλέπω εγώ είναι ότι δεν τελειώνει. Κάποιος άλλος μπορεί να πει ότι τελειώνει. Ότι έχει ένα καθαρό φινάλε... Άλλος ότι τίποτα δεν έχει συμβεί στην πραγματικότητα.

25. Βλέπουμε ότι ο Ιάσωνας από την μία κοιμάται υπερβολικά και από την άλλη δεν θέλει να τον πάρει ο ύπνος. Εννοώ ότι ο ύπνος μέσα στην ταινία έχει λίγο αντιφατική λειτουργία.

Η βασική ιδέα είναι ότι ο ήρωας προσπαθεί μέσα από τον ύπνο, μέσα από τα όνειρα γενικά να ανακατέψει την τράπουλα. Ο μηχανισμός για να γυρίσει πίσω τον χρόνο είναι ο ύπνος. Η κομβική σκηνή που μπορεί να πει κανείς ότι τελειώνει η πραγματικότητα, είναι όταν αυτός πέφτει να κοιμηθεί και βλέπουμε σε ένα παράλληλο μοντάζ να του μιλάει η Πηνελόπη και να της λέει για τα όνειρα και την προσπάθεια του, όταν μικρός, να τα φτιάξει στο μυαλό του, να τα κατευθύνει και να τα ελέγξει. Ο μηχανισμός που προσπαθεί να γυρίσει πίσω το χρόνο και να ανακατασκευάσει, τέλος πάντων, όλα αυτά, είναι ο ύπνος. Οπότε, αν θεωρήσουμε πως όλα αυτά είναι ένα όνειρο κακό πρέπει κάποια στιγμή να ξυπνήσει για να απεγκλωβιστεί από αυτό το πράγμα, γιατί δεν έχει κανένα έλεγχο. Θεωρείς πια ότι το πρόβλημα είναι ο ύπνος και πρέπει να ξυπνήσει, γιατί έχει εγκλωβιστεί πια μέσα στο όνειρο οπού από ένα σημείο και μετά είναι επαναλήψιμο, που ο ίδιος αρχικά ξυπνά προσπαθώντας να διορθώσει τη σχέση. Πρέπει όμως να ξυπνήσει, πρέπει να

γυρίσει στη πραγματικότητα, γιατί μπορεί η πραγματικότητα να είναι ότι αυτός είναι μόνος του σε ένα διαμέρισμα.

26. Έχεις να μας πεις κάτι άλλο για την ταινία; Για την εικόνα; Για τις τεχνικές;

Μπορείς να παίξεις με τα πάντα. Δηλαδή πώς θα καδράρεις κάθε φορά τη μία σκηνή και μετά την επανάληψη της, μέχρι το πώς θα είναι τοποθετημένα στο χώρο αντικείμενα, πώς θα είναι τα ρούχα, αν θα είναι ακριβώς τα ίδια, μπορεί να μην είναι ακριβώς τα ίδια, αλλά όλα αυτά είναι ωραία παιχνίδια που μπορείς να στήσεις και να παίξεις. Ακριβώς το πρώτο θέμα όταν έχεις να κάνεις με επαναλήψεις σκηνών είναι πώς θα διαφοροποιήσεις τον τρόπο που κινηματογραφείς. Πρέπει να βρεις τι θα κάνει η κάμερα, πού θα είναι δηλαδή όταν επαναλαμβάνεται η σκηνή, πώς θα καδράρεις. Θα καδράρεις με τη διαφορετική λογική, θα βάλεις τη κάμερα σε ακριβώς αντίθετες γωνίες; Αν συμβαίνει κάτι καλό ή κακό αυτό θα πρέπει να αποτυπωθεί σε επίπεδο πλάνων. Για παράδειγμα, στην σκηνή που αυτός είναι στο γκαράζ και φέρνει τα ψώνια, σε αυτή τη σκηνή όλα τα πλάνα είναι από μία συγκεκριμένη πλευρά του γκαράζ, στην πρώτη επανάληψη της ιστορίας σε αυτή τη σκηνή όλα τα πλάνα είναι τραβηγμένα από την αντίθετη πλευρά του γκαράζ, στην τρίτη επανάληψη της ιστορίας όλα τα πλάνα είναι και από τη μία και από την άλλη πλευρά του γκαράζ. Επίσης, η παρέα που κάθε φορά κάθεται σε διαφορετικές θέσεις, ακόμα και τα μαλλιά της Πηνελόπης είναι διαφορετικά, το φόρεμα της είναι το ίδιο, αλλά με άλλο χρώμα σε κάθε επανάληψη. Είναι, λοιπόν, πράγματα και λεπτομέρειες που ο άλλος δεν παρατηρεί, αλλά γράφονται λίγο ασυνείδητα. Όπως για παράδειγμα, στη τελευταία σκηνή που εμφανίζεται η Πηνελόπη, φοράει ένα φόρεμα με χρώμα ένα ψυχρό μπλε, ενώ στην αρχή που την γνωρίζει φοράει το ίδιο σε θερμό κόκκινο. Αυτά είναι παιχνίδια έως κάποιο βαθμό για να διαφοροποιήσεις το συναίσθημα.

Συνέντευξη Αλέξη Αλεξίου (ΙΙ)

1. Υπάρχει κάτι συγκεκριμένο το οποίο αποτελεί για εσάς πηγή έμπνευσης; Αν ναι, τι είναι αυτό;

Κατά κάποιο τρόπο νομίζω το ίδιο το Σινεμά, η γλώσσα του και τα κινηματογραφικά είδη (με μια ιδιαίτερη προτίμηση στα επονομαζόμενα «σκληρά» είδη – φανταστικό, τρόμος, νουάρ κοκ). Όταν σκέφτομαι μια ιστορία με βοηθάει πολύ να αποφασίσω πρώτα σε τι είδος ανήκει. Τα είδη, βέβαια, είναι απλές συμβάσεις – μια εκφραστική ή στιλιστική φόρμα – οι οποίες, όμως, μπορούν να σε κατευθύνουν και να σε βοηθήσουν. Έχω επίσης μια αδυναμία στους εμμονοληπτικούς ήρωες. Μου αρέσουν οι χαρακτήρες που έχουν ελαττώματα και αδυναμίες, που βασανίζονται από φόβους και ενοχές, που αδυνατούν να ζήσουν φυσιολογικά. Ένα θέμα που κάπως ασυναίσθητα επαναλαμβάνεται στις μέχρι τώρα δουλειές μου (από τις μικρού μήκους μέχρι και την *Ιστορία 52*) είναι ο άνδρας που υποπίπτει διαρκώς σε λάθη και φθάνει να χάσει αργά η γρήγορα τα πάντα – και μαζί την αίσθηση της πραγματικότητας. Και το μόνο που τελικά του μένει είναι να σκέφτεται, να εύχεται, ή και να προσπαθεί νοερά, μεταφορικά ή και κυριολεκτικά (όπως στην *Ιστορία 52*) να γυρίσει πίσω στο χρόνο για να τα διορθώσει και να τα φτιάξει όλα ξανά από την αρχή.

2. Θεωρείται ότι *όλοι οι καλλιτέχνες εκφράζουν τον ψυχισμό τους και αυτό ενσωματώνεται στο έργο τους, χωρίς να αποτελεί την ορατή επιφάνειά του.* Οι καλλιτέχνες έχουν επίγνωση αυτής της έκφρασης;

Αν θέλεις να είσαι ειλικρινής απέναντι στον εαυτό σου, επιλέγεις θέματα, ερεθίσματα, συναισθήματα, καταστάσεις που σε απασχολούν και σε συγκινούν και αυτά προσπαθείς να αφηγηθείς και να επικοινωνήσεις, με την ελπίδα ότι κάποιος άλλος θα θέλει να σε ακούσει. Η επιλογή αυτή μπορεί να είναι μια διαδικασία συνειδητή ή και ασυνείδητη. Ο τρόπος της αφήγησης και

της επεξεργασίας αυτών των δεδομένων, όμως, είναι πάντα μια διαδικασία συνειδητή και δυναμική που κάθε φορά εξελίσσεται ή απλώς αλλάζει.

3. Αποδέκτης του έργου είναι πάντοτε το *βλέμμα του άλλου*, που ανάλογα με την περίπτωση μπορεί να είναι ένα βλέμμα που ο καλλιτέχνης επιδιώκει να σαγηνεύσει, να τρομοκρατήσει, να αφυπνίσει… Εσείς τι επιδιώκετε μέσα από το έργο σας;

Νομίζω ότι ιδανικά μια καλή ταινία αποτελεί μια πρόσκληση στο θεατή να βυθιστεί για λίγο σε έναν κόσμο ανοίκειο – διαφορετικό, αλλά και παράδοξα οικείο με τον δικό του – κάνοντας τον να αισθανθεί, να βιώσει και ενδεχομένως να σκεφτεί κάτι που μπορεί να αφορά έμμεσα την ζωή του και τον τρόπο που αντιλαμβάνεται τα πράγματα.

***4.* Βασικά στοιχεία που σκιαγραφούν το προφίλ του ήρωα στην ταινία «Ιστορία 52» είναι η ψυχαναγκαστική συμπεριφορά και οι νευρώσεις του. Ο Jung υποστηρίζει ότι η νεύρωση σχετίζεται άμεσα με τη *έλλειψη νοήματος* για τη ζωή. Ισχύει αυτό για τον Ιάσωνα;**

Αν κανείς κάπως απλοϊκά θεωρήσει ότι το νόημα της ζωή βρίσκεται στο παρόν, στο να ζεις απλά το τώρα, τότε ναι ο ήρωας της ταινίας αδυνατεί να το συλλάβει, αφού μένει εμμονικά προσκολλημένος στο παρελθόν ή και το υποθετικό, ανέφικτο μέλλον.

5. Ο *θάνατος* εμφανίζεται στην ταινία τόσο άμεσα (δολοφονία Πηνελόπης-συμβολική ή μη), όσο και έμμεσα (φόβος θανάτου μεταμφιεσμένος σε ψυχολογικά συμπτώματα). Ο θάνατος είναι κάτι που σας προβληματίζει;

Ο φόβος του θανάτου, ή γνώση του πεπερασμένου της ζωής είναι υποθέτω το υπαρξιακό άγχος που μας κινητοποιεί όλους και μας κάνει να δρούμε, να θέλουμε να δημιουργούμε και συχνά να καταστρέφουμε.

6. Σε συνέντευξή σας έχετε υποστηρίξει ότι ο Ιάσωνας είναι ένας άνθρωπος που προσπαθεί να κάνει μια σχέση και για διαφόρους λογούς αποτυγχάνει. Θέλει να είναι σε μια σχέση, αλλά ταυτόχρονα νιώθει απειλούμενος από

την «εισβολή» του άλλου στον προσωπικό του χώρο. Η ταινία πραγματεύεται το στοιχείο της *ελευθερίας;*

Σε ένα κόσμο όπου συνυπάρχουμε με άλλους αναγκαζόμαστε να κάνουμε υποχωρήσεις και συμβιβασμούς. Η απόλυτη ελευθερία είναι φυσικά ανέφικτη και αν μπορούσε να επιτευχθεί θα οδηγούσε στην απόλυτη μοναξιά, αφού η απόλυτη απομόνωση θα ήταν ο μόνος τρόπος να καταστεί εφικτή. Αλλά η μοναξιά είναι και αυτή με τη σειρά της μια φυλακή. Κατά κάποιο τρόπο η ταινία δεν μιλά για την ελευθερία, αλλά για τον φόβο της ελευθερίας, της μοναξιάς και των απωλειών που αυτή συνεπάγεται. Ο ήρωας αρνείται να αποδεχθεί το τέλος της σχέσης του με την Πηνελόπη, γιατί μεταξύ άλλων φοβάται την μοναξιά. Αλλά τελικά ή άρνησή του αυτή τον σπρώχνει ολοένα και βαθύτερα στην εσωτερική του απομόνωση.

7.Μπορούν έννοιες όπως η *ελευθερία*, ο *θάνατος*, η *υπαρξιακή μοναξιά* και η *αναζήτηση νοήματος* να αποδοθούν μέσα από το κινηματογραφικό φακό;

Οι παραπάνω έννοιες εμπεριέχονται και κρύβονται πίσω από το άγχος που γεννά η πράξη της ίδιας μας της ύπαρξης. Και επειδή το άγχος αυτό είναι που τελικά μας ωθεί σε κάθε πράξη δημιουργίας, οι έννοιες αυτές πάντα θα αντανακλώνται έμμεσα ή και άμεσα σε κάθε αυθεντική και ειλικρινή προσπάθεια καλλιτεχνικής έκφρασης.

8. Φωτογραφία, κινηματογράφος, ζωγραφική. Ποια είναι τα σημεία σύγκλισης και ποιες οι διαφορές αυτών των τριών ειδών τέχνης;

Ο κινηματογράφος φυσικά εμπεριέχει τόσο την φωτογραφία όσο και τη ζωγραφική όπως και όλες τις υπαρκτές τέχνες. Θεωρώ πως από αυτή την άποψη αποτελεί την πιο ολοκληρωμένη και σύνθετη τέχνη. Το παράδοξο είναι ότι ενώ ο κινηματογράφος δημιουργήθηκε «μιμούμενος» τις άλλες τέχνες, η επιρροή του σήμερα στο ανθρώπινο ασυνείδητο είναι μάλλον τέτοια που συμβαίνει πλέον το ανάποδο: οι περισσότερες σύγχρονες τέχνες έχουν αρχίσει να δανείζονται τη γλώσσα και τις τεχνικές του (κάτι που εύκολα

μπορεί να διαπιστώσει κανείς στο σύγχρονο θέατρο, στα εικαστικά, στα κόμικς κοκ.)

Παράρτημα 2:

Συντελεστές της ταινίας «Ιστορία 52» του Αλέξη Αλεξίου

Ηθοποιοί: Γιώργος Κακανάκης, Σεραφίτα Γρηγοριάδου, Δάφνη Λαμπρογιάννη, Αργύρης Θανασούλας, Γιασεμή Κηλαηδόνη, Ορφέας Ζαφειρόπουλος

Διεύθυνση Παραγωγής: Παναγιώτης Φαφούτης

Εκτέλεση Παραγωγής: Μαρία Δρανδάκη, Αλεξάνδρα Μπούσιου

Μακιγιάζ: Σίσσυ Πετροπούλου

Makeup fx: Alaho Uzos Studio

Κοστούμια: Κίκα Καράμπελα

Σκηνικά: Πηνελόπη Βαλτή

Ήχος: Δημήτρης Κανελλόπουλος

Μουσική: Φελιζόλ, Peekay Tayloh

Διεύθυνση Φωτογραφίας: Χρήστος Καραμάνης

Μοντάζ: Πάνος Βουτσαράς

Επεξεργασία Ήχου: Echo Studio

Επεξεργασία Εικόνας: Graal

Παραγωγή: Tugo Tugo Productions

Παράρτημα 3:

Φωτογραφικό υλικό της ταινίας «Ιστορία 52»

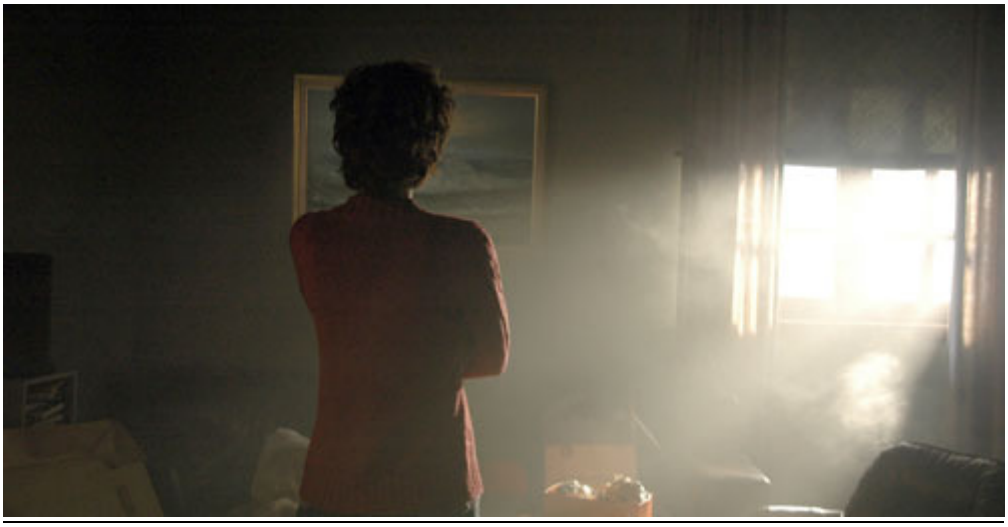





ιστορία 52
μια ταινία του Αλέξη Αλεξίου

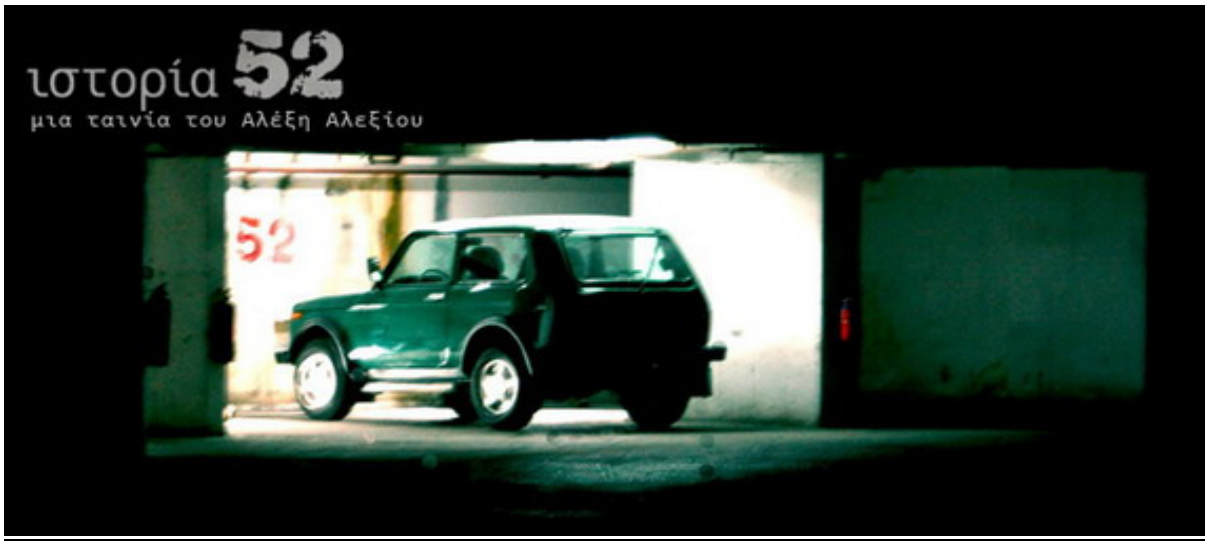

ιστορία 52
μια ταινία του Αλέξη Αλεξίου










ιστορία 52
μια ταινία του Αλέξη Αλεξίου
52


52

Παράρτημα 4:

Έργα του ζωγράφου Τζουλιάνο Καγκλή

3η ατομική έκθεση



«χωρίς τίτλο», λάδι σε μουσαμά, 170Χ10 εκ. 2007



«χωρίς τίτλο», λάδι σε μουσαμά, 170Χ100 εκ. 2007



«χωρίς τίτλο», λάδι σε μουσαμά, 170Χ100 εκ. 2007

«χωρίς τίτλο», λάδι σε μουσαμά, 170Χ100 εκ. 2007





«χωρίς τίτλο», λάδι σε μουσαμά, 170Χ100 εκ. 2007



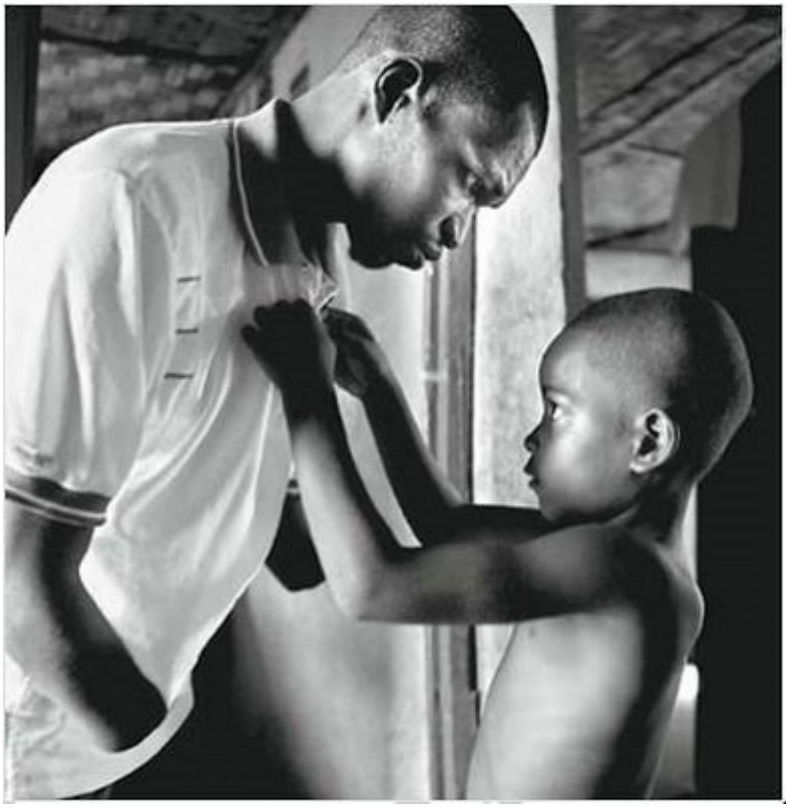
«χωρίς τίτλο», λάδι σε μουσαμά, 170Χ100 εκ. 2007



«χωρίς τίτλο», λάδι σε μουσαμά, 170Χ100 εκ. 2007

Παράρτημα 5:

Φωτογραφίες του Γιάννη Κόντου







ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Ευχαριστώ θερμά το σκηνοθέτη της ταινίας «Ιστορία 52», Αλέξη Αλεξίου, το ζωγράφο Τζουλιάνο Καγκλή και τους κυρίους Πλάτωνα Ριβέλλη και Αλέξη Χαρισιάδη για τις συνεντεύξεις που μου παραχώρησαν, αλλά και για την γενικότερη βοήθεια και συνεργασία.

Ευχαριστώ, επίσης, τον κ. Γιάννη Κόντο για την προθυμότητα του να συνεργαστεί και τη θετική ανταπόκρισή του σε όλη τη διάρκεια της επικοινωνίας μας.