

Πάντειο Πανεπιστήμιο

Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού,

Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών "Πολιτιστική Διαχείριση"

**Ανάλυση σκηνοθεσίας του Krzysztof Kieslowski στο
"Δεκάλογο" : η περίπτωση της "Μικρής ερωτικής ιστορίας"**

Κατερίνα Αποστολοπούλου

Αθήνα

2011

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	σ. 2
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	σ. 5
«Δεκάλογος» - Ένα ενιαίο κινηματογραφικό έργο	σ. 5
Το στοιχείο της παρακολούθησης.....	σ. 8
Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ «ΜΙΚΡΗΣ ΕΡΩΤΙΚΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ»	σ. 12
Ανάλυση της αφηγηματικής μορφής	σ. 12
Πλοκή – Αφηγηματικές Ενότητες.....	σ. 12
Χαρακτήρες – Αφηγητής – Χρόνος	σ. 30
Ανάλυση του κινηματογραφικού ύφους.....	σ. 34
Μιζανσέν: Σύνθεση κάδρων – Σκηνικό περιβάλλον – Φωτισμός – Μακιγιάζ – Κοστούμια	σ. 34
Φωτογραφία – Καδράρισμα – Κίνηση της κάμερας – Χρωματικός σχεδιασμός – Μοντάζ.....	σ. 40
ΤΟ ΣΤΟΙΧΕΙΟ ΤΗΣ ΠΑΡΑΚΟΛΟΥΘΗΣΗΣ	σ. 46
Η αινιγματική φιγούρα του παρατηρητή στο «Δεκάλογο».....	σ. 46
Αυτοαναφορικότητα στην τέχνη της κινηματογράφησης.....	σ. 51
«Οι Απέναντι» σε σύγκριση με τη «Μικρή Ερωτική Ιστορία»	σ. 53
ΕΠΙΛΟΓΟΣ	σ. 59
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	σ. 61
ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ	σ. 65
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ I: Φωτογραφίες	σ. 70
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ II: Συνόψεις των ταινιών του «Δεκαλόγου»	σ. 91

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η ιδέα για τη συγκεκριμένη εργασία βασίστηκε στην πεποίθηση ότι ο «Δεκάλογος», του Krzysztof Kieślowski, είναι ένα σύνθετο κινηματογραφικό έργο, που προσφέρει πολλαπλά επίπεδα ανάγνωσης, πέρα από τις μεταφυσικές ερμηνείες, στις οποίες πολύ συχνά έχουν εστιάσει θεωρητικοί αναλυτές. Παρακολουθώντας συνολικά το έργο, μια ταινία ακριβώς στη μέση της σειράς έδειχνε να θίγει μια σειρά από ζητήματα της θεωρίας του κινηματογράφου, παράλληλα με την αφήγηση της ιστορίας της. Έτσι, επιλέχθηκε η μελέτη της περίπτωσης της «Μικρής Ερωτικής Ιστορίας», που αποτελεί την κινηματογραφική εκδοχή του 6^{ου} επεισοδίου, ώστε να αναλυθεί η έννοια της αυτοαναφορικότητας στο πολωνικό έργο. Η συγκεκριμένη ερμηνεία δεν αντιτίθεται στις διαφορετικές θεωρητικές προσεγγίσεις, που έχει υποστεί ο «Δεκάλογος», καθώς αναγνωρίζει την πολυπλοκότητα του έργου και τα ποικίλα ερωτήματα που προκύπτουν από την ανάγνωσή του. Αντιθέτως, στόχος της είναι να συμπληρώσει, με αυτήν την αυτοαναφορική διάσταση, τις θεωρητικές αναλύσεις του σημαντικού αυτού ευρωπαϊκού κινηματογραφικού δημιουργήματος.

Το θεωρητικό πλαίσιο, στο οποίο βασίζεται η ανάλυση της «Μικρής Ερωτικής Ιστορίας», είναι αυτό της *νεοφορμαλιστικής* παράδοσης ή διαφορετικά της *κονστρουκτιβιστικής* θεωρίας, της οποίας κύριοι εισηγητές είναι οι David Borwell και Kristin Thompson. Συγκεκριμένα, η ανάλυση βασίζεται στη διερεύνηση του αφηγηματικού μορφικού συστήματος, καθώς και στις αφηγηματικές λειτουργίες των στοιχείων που απαρτίζουν το κινηματογραφικό ύφος. Η νεοφορμαλιστική προσέγγιση εστιάζει στην αντιληπτική ικανότητα του θεατή και στην οργάνωση των μορφικών στοιχείων σε ερμηνευτικά σχήματα, βάσει του γνωσιακού του συστήματος¹. Κατά την ανάπτυξη της εργασίας εξετάζονται και συγκεκριμένες θεωρητικές προσεγγίσεις από τον ρωσικό φορμαλισμό, που αποτέλεσε τον πρόδρομο της νεοφορμαλιστικής παράδοσης.

¹ Παραδείση, 2010-2011

Στο κείμενο που ακολουθεί θα επιχειρηθεί να εντοπιστεί το στοιχείο της παρακολούθησης και πώς αυτό λειτουργεί αφηγηματικά, εν πρώτοις στη «Μικρή Ερωτική Ιστορία» και κατ' επέκταση σε όλο το «Δεκάλογο». Όσον αφορά στη διάταξη της εργασίας, στην εισαγωγή, θα εξεταστούν τα σημεία συνάντησης των δέκα ταινιών και στη συνέχεια ο ρόλος της παρακολούθησης, βάσει των θεωρητικών προσεγγίσεων των ρώσων φορμαλιστών. Κατά την ανάλυση της «Μικρής Ερωτικής Ιστορίας», αρχικά θα ερευνηθούν τα αφηγηματικά σχήματα που προκύπτουν από το στοιχείο της παρακολούθησης και πώς αυτά ενισχύονται από τη σκηνοθεσία και το κινηματογραφικό ύφος. Στην πορεία, θα επιχειρηθεί να γίνει η προσέγγιση του *παρατηρητή* μέσα στο «Δεκάλογο» και η συνολική εξέταση της αυτοαναφορικής διάστασης της σειράς. Τέλος, αφού αναφερθούν διαφορετικές περιπτώσεις αυτοαναφορικών κινηματογραφικών έργων, που καταπιάνονται με το θέμα της παρακολούθησης, επιλέγεται η σύγκριση της «Μικρής Ερωτικής Ιστορίας» με την ελληνική ταινία «Οι Απέναντι», του Γιώργου Πανουσόπουλου, ώστε να ερευνηθεί η έννοια της παρακολούθησης στα δύο αυτά έργα, των οποίων οι ιστορίες, με μια πρώτη ανάγνωση, παρουσιάζουν μεγάλη συνάφεια. Στόχος της σύγκρισης αυτής είναι να αναδείξει τη σκηνοθεσία του Kieślowski και να αποδείξει ότι κάθε ταινία αποτελεί ένα ενιαίο κινηματογραφικό μορφικό σύστημα, του οποίου οι δομές και τα διαφορετικά σχήματα το καθιστούν μοναδικό.

Από μεθοδολογική σκοπιά, χρησιμοποιήθηκαν πρωτογενείς και δευτερογενείς πηγές: οι ταινίες του «Δεκαλόγου», η «Μικρή Ερωτική Ιστορία», «Οι Απέναντι» αλλά και οι ταινίες «Σιωπηλός Μάρτυρας» του Alfred Hitchcock, «Ο Ηδονοβλεψίας» του Michael Powell, «Η διπλή ζωή της Βερόνικα» του Krzysztof Kieślowski και ο «Πολίτης Κέιν» του Orson Welles, καθώς και δημοσιεύματα του Τύπου και βιβλιογραφική έρευνα.

Ευχαριστίες

Για τη συγκεκριμένη εργασία θα ήθελα πάνω απ' όλα να ευχαριστήσω από καρδιάς την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου κ. Μαρία Παραδείση, για την ακαδημαϊκή καθοδήγηση, τη διαρκή υποστήριξη, αλλά και την καθοριστική εισαγωγή στην Κινηματογραφική Θεωρία, κατά τη διδασκαλία της στο ΠΜΣ «Πολιτιστική Διαχείριση» το χειμερινό ακαδημαϊκό εξάμηνο 2010-2011, καθώς και τους καθηγητές μου κ. Γιάννη Σκαρπέλο για τη μύηση στο πεδίο του Οπτικού Πολιτισμού και την αμέριστη υποστήριξη στα διάφορα διοικητικά ζητήματα που προέκυψαν· κ. Γιάγκο Ανδρεάδη για την πρώτη επαφή με την κινηματογραφική διαδικασία, που επήλθε μέσα από το μάθημά του «Παραστατικές Τέχνες II» και την ανέλπιστη ευτυχία που μας πρόσφερε η δημιουργία των ταινιών μικρού μήκους· κ. Έφη Φουντουλάκη για τις πολύτιμες γνώσεις που μας μετέδωσε πάνω στην ανάλυση συνθέσεων στα έργα τέχνης· τέλος την κ. Ανδρομάχη Γκαζή για τα μεθοδολογικά εργαλεία που αποκτήσαμε κατά την παρακολούθηση του μαθήματός της «Μουσειολογία». Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά την κ. Γιούλη Παπαθεοδώρου, Διευθύντρια του Τμήματος Επικοινωνίας και την προϊσταμένη μου, κ. Εύα Βενεκά, στο Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου, για την κατανόηση και υπομονή που έδειξαν στην επαγγελματική μας συνεργασία, η οποία έτυχε της παράλληλης εκπόνησης της διπλωματικής μου εργασίας.

Την εργασία αυτή θα ήθελα να την αφιερώσω στο συνάδελφό μου Γιώργο Σαρηγιαννίδη, για το άσβεστο ενδιαφέρον του καθ' όλη τη διάρκεια της εκπόνησής της, καθώς και την πολύτιμη καθοδήγησή του σε θέματα ηλεκτρονικών πηγών, στο συμφοιτητή μου Ιωάννη Στεφάνου για την ευτυχή συμπόρευση στον κόσμο του πολιτισμού, και πάνω απ' όλα στη, γεμάτη όνειρα για εμένα, Ιωάννα Αποστολοπούλου.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

«Δεκάλογος» - Ένα ενιαίο κινηματογραφικό έργο

« Ο “Δεκάλογος” είναι ένα έργο που προσπαθεί να αφηγηθεί δέκα ιστορίες για δέκα ή είκοσι πρόσωπα, τα οποία – βρισκόμενα ακριβώς σε μια κατάσταση συγκρουσιακή, εξαιτίας των ίδιων των προσώπων και άλλων παραγόντων, σε συνθήκες φανταστικές, αλλά που θα μπορούσαν να συμβούν στην καθημερινή ζωή- ξαφνικά συνειδητοποιούν ότι γυρίζουν γύρω-γύρω, σε κύκλους, χωρίς να καταφέρνουν να επιτύχουν αυτό που επιθυμούν.»

Krzysztof Kieślowski ²

Ο «Δεκάλογος», του Πολωνού σκηνοθέτη Krzysztof Kieślowski, αποτελείται από τη σειρά δέκα τηλεταινιών³, συνολικής διάρκειας 584 λεπτών, που δημιουργήθηκαν για λογαριασμό της πολωνικής τηλεόρασης και προβλήθηκαν μέσω αυτής το χειμώνα του 1988 και 1989. Ωστόσο, δύο⁴ από αυτές, κατόπιν της επιμήκυνσής τους από τον Πολωνό κινηματογραφιστή και με διαφορετικό από τον αρχικό τους τίτλο, παρουσιάστηκαν στις κινηματογραφικές αίθουσες, σαν ανεξάρτητα κινηματογραφικά έργα, παρόλο που τελικώς ολόκληρη η σειρά των δέκα τηλεταινιών έχει μελετηθεί, και μελετάται ακόμη και σήμερα, σαν ένα ενιαίο κινηματογραφικό δημιούργημα.

Ο «Δεκάλογος» είναι εμπνευσμένος από τις Δέκα εντολές του καθολικού δόγματος, καθώς κάθε ταινία φέρει τον τίτλο και αντιστοιχεί σε κάθε μια από τις δέκα καθολικές εντολές.

2 Haltof, 2004 σ. 75

3 Η ιδέα και το σενάριο προέκυψε από τη συνεργασία του Krzysztof Kieślowski με το σεναριογράφο Krzysztof Piesiewicz (Haltof, 2004 σ. 76)

4 Πρόκειται για την πέμπτη και έκτη ταινία, οι οποίες προβλήθηκαν στις αίθουσες με τους τίτλους «Μικρή ιστορία για φόνο» και «Μικρή ερωτική ιστορία», το Μάρτιο και τον Οκτώβριο του 1988 αντίστοιχα.

Συγκεκριμένα η σειρά απαρτίζεται από τις εξής ταινίες:

1. *Εγώ είμαι ο Κύριος, ο Θεός σου. Δεν πρέπει να έχεις άλλους θεούς εκτός από Εμένα*
2. *Μην καταχράσαι το όνομα του Θεού σου*
3. *Να θυμάσαι τη μέρα του Κυρίου και να την κρατάς Ιερή*
4. *Τίμα τον Πατέρα σου και την Μητέρα σου*
5. *Ου φονεύσεις*
6. *Ου μοιχεύσεις*
7. *Ου κλέψεις*
8. *Ου ψευδομαρτυρήσεις*
9. *Μην επιθυμήσεις τη γυναίκα του πλησίον σου*
10. *Μην επιθυμήσεις τα αγαθά του πλησίον σου*

Οι δέκα ταινίες μυθοπλασίας που απαρτίζουν το «Δεκάλογο» αφηγούνται τις ιστορίες ανθρώπων που κατοικούν στη Βαρσοβία και συνδέονται, με μια πρώτη ανάγνωση, σε τρία διαφορετικά επίπεδα.

Το πρώτο, προφανές αλλά και συνάμα σύνθετο ως προς την ανάλυσή του, επίπεδο στο οποίο οι δέκα ταινίες συναντώνται, είναι η θεολογική προέκταση που απορρέει από τον τίτλο και η σύνθεση ενός οικοδομήματος, που στη βάση του ενυπάρχει η καρδιά του καθολικού δόγματος. Κάθε μια από τις δέκα ταινίες παραπέμπει, σκοπίμως μέσω του τίτλου, σε κάθε μια από τις δέκα εντολές, παρά το γεγονός ότι δεν γίνεται εύκολο στο θεατή να κάνει τη σύνδεση. Διαφορετικά, θα μπορούσε κανείς να πει ότι αν ο γενικός τίτλος της σειράς και οι επιμέρους τίτλοι των ταινιών ήταν άλλοι, μια συσχέτιση του κινηματογραφικού έργου με τις χριστιανικές Δέκα εντολές θα ήταν ένα εγχείρημα αρκετά δύσκολο, που θα απαιτούσε σύνθετη σκέψη και τεκμηρίωση. Ωστόσο, η προβληματική της θρησκευτικής διάστασης του έργου τίθεται από την ίδια την επιλογή των τίτλων και δημιουργεί ερωτηματικά, που δεν βρίσκουν απάντηση στις δέκα ιστορίες, αλλά στην ολιστική μελέτη της κινηματογραφικής μορφής του «Δεκαλόγου», ως ένα ενιαίο σύστημα, μορφικό και υφολογικό.

Το δεύτερο σημείο συνάντησης των ταινιών είναι η σκηνογραφία, ο χώρος στον οποίο εξελίσσεται η πλοκή τους. Όλες οι ιστορίες διαδραματίζονται με φόντο το αστικό τοπίο της Βαρσοβίας, κατά τη δεκαετία του '80, σε ένα συγκεκριμένο οικοδομικό συγκρότημα, στο οποίο κατοικούν οι χαρακτήρες των ταινιών. Τα σκηνικά του «Δεκαλόγου», που δεν είναι άλλα από τους γκρίζους τοίχους της πολωνικής πόλης, τα μικρά διαμερίσματα, που μοιάζουν πανομοιότυπα, και τους ψυχρούς επαγγελματικούς χώρους, στοιχειοθετούν μια ενιαία σκηνογραφία για όλη τη σειρά, που παραπέμπει στις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες που επικρατούσαν στη Βαρσοβία, τη συγκεκριμένη ιστορική περίοδο.

Ένα τρίτο και αρκετά αμφίσημο στοιχείο συνδέει όλες τις ταινίες, πλην της έβδομης και της δέκατης. Η ύπαρξη ενός προσώπου, τον οποίο ερμηνεύει ο ίδιος ηθοποιός⁵ και στις οκτώ, αλλά ενσαρκώνει διαφορετικούς και αινιγματικούς χαρακτήρες σε καθεμιά, ενώνει με εμφανή τρόπο τις ταινίες της σειράς. Ο μυστηριώδης αυτός άγνωστος εμφανίζεται σε πλάνα πολύ μικρής κινηματογραφικής διάρκειας, σε κάθε μια από τις ταινίες, ενώ ο ρόλος του δεν εξελίσσει σε καμία την πλοκή των ιστοριών. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι η εναρκτήρια σεκάνς του «Δεκαλόγου», στην πρώτη ταινία, είναι αφιερωμένη στο πρόσωπο αυτό. Ο θεατής αρχίζοντας με το «Δεκάλογο» παρακολουθεί μια σειρά από πλάνα, που εμφανίζουν μόνο τον αινιγματικό χαρακτήρα, με φόντο τη βασική σκηνογραφία του κινηματογραφικού έργου, το κτιριακό συγκρότημα. Είναι η μεγαλύτερη, σε διάρκεια, εμφάνισή του και η μοναδική φορά που ο χαρακτήρας στρέφει το βλέμμα του προς την κάμερα, δηλαδή το θεατή.

Πέρα από τα προαναφερθέντα σημεία, οι ταινίες που απαρτίζουν το «Δεκάλογο» διακρίνονται από ένα ομοιόμορφο κινηματογραφικό ύφος, αλλά και από μια ενιαία αφηγηματική μορφή. Θα πρέπει κανείς να εμβαθύνει στην ανάλυση της κάθε ταινίας ξεχωριστά για να τεκμηριώσει επαρκώς το παραπάνω, ωστόσο αξίζει να αναφερθεί ότι όσον αφορά στο κινηματογραφικό ύφος, εκτός από τα κοινά σκηνογραφικά στοιχεία, μπορεί κανείς να εντοπίσει κοινά στοιχεία στη φωτογραφία των ταινιών, με εξαίρεση την πέμπτη⁶. Επιπλέον, αξιοσημείωτο

5 Artur Barcis

6 Η αρχική ιδέα του Kieślowski ήταν να συνεργαστεί με δέκα διαφορετικούς κινηματογραφιστές και ο ίδιος να έχει την επίβλεψη της παραγωγής. Τελικώς, προσέλαβε εννέα σκηνοθέτες (συνεργάστηκε με

είναι το γεγονός ότι η αφήγηση εστιάζεται σε κεντρικούς χαρακτήρες, οι οποίοι σε κάθε μια από τις ταινίες έρχονται αντιμέτωποι με ηθικά διλήμματα και φιλοσοφικούς προβληματισμούς, ενώ καλούνται να πάρουν αποφάσεις, η έκβαση των οποίων οδηγεί στη «λύση» και την αφηγηματική ολοκλήρωση.

Το στοιχείο της παρακολούθησης

«Δεν πιστεύω πως ο κινηματογράφος, γενικά, είναι τέχνη. Αραιά και πού, πέφτουμε πάνω σε μια ταινία που μοιάζει με έργο τέχνης. Πολύ σπάνια. Ο κινηματογράφος χρησιμεύει, κυρίως, στο να περιγράψει τον κόσμο. Είναι μια μαρτυρία που εξατμίζεται»

Krzysztof Kieślowski⁷

Πράγματι, οι προθέσεις του σκηνοθέτη να περιγράψει τον κόσμο, χρησιμοποιώντας ως μέσον τον κινηματογράφο, είναι εμφανείς μέσα στο «Δεκάλογο». Η σκηνογραφία, καθώς και η αφήγηση των ιστοριών απλών ανθρώπων που κατοικούν στη Βαρσοβία, στη συγκεκριμένη ιστορική περίοδο, υποστηρίζουν τις προθέσεις του δημιουργού. Ωστόσο, η συγκεκριμένη εργασία θέτει ως στόχο να εξετάσει τα στοιχεία εκείνα που εμπεριέχονται μέσα στο «Δεκάλογο» και τον μετατρέπουν από απλή *μαρτυρία που εξατμίζεται* σε ένα κινηματογραφικό έργο τέχνης. Όποιες και αν είναι οι δηλώσεις του καλλιτέχνη, το έργο, σαν μια αυτόνομη οντότητα, θέτει πολλαπλά επίπεδα ανάγνωσης, τα οποία πολλές φορές έρχονται σε ρήξη με τις δηλώσεις του δημιουργού του. Αυτά τα επίπεδα επιχειρεί η παρούσα ανάλυση να προσεγγίσει.

Το στοιχείο της παρακολούθησης, ως ένα στοιχείο που εδρεύει εν γένει στην τέχνη της κινηματογράφησης, είναι ένα από τα σημεία που ενδιαφέρουν τη συγκεκριμένη εργασία. Ο «Δεκάλογος» παρακολουθεί τη ζωή στη Βαρσοβία, στο

τον Piotr Sobociniński δύο φορές στην τρίτη και την ένατη ταινία), δουλεύοντας, ωστόσο, στενά μαζί τους για τη σκηνοθεσία των ταινιών, καθώς το εγχείρημα του «Δεκαλόγου» συνεπήρε τον Πολωνό κινηματογραφιστή στην πορεία. (Kickasola, 2006, σ. 161)

⁷ Μπούρας, 2006

μεταίχιμο της πολιτικής αλλαγής, λίγο πριν την πτώση του υπαρκτού σοσιαλισμού στην Πολωνία, αποτυπώνοντας την καθημερινότητα, χωρίς ρητά πολιτικά σχόλια, αλλά με μια αιωρούμενη κριτική ματιά στο καθεστώς, που υποβάλλεται μέσα από τη θλίψη, τη μιζέρια και τη φθορά ενός συστήματος που οδεύει προς το τέλος του.

Ο θεωρητικός και σκηνοθέτης Dziga Vertov ⁸, εισηγητής της θεωρίας του «Κινηματογράφου – Αλήθεια», το 1922 μίλησε για τον *Κινηματογράφο – Μάτι*, ο οποίος προσπαθεί να καταγράψει την αλήθεια της «ζωής όπως αυτή είναι», με τη βοήθεια της κινούμενης κάμερας, ιδωμένης μέσα από το ατελές ανθρώπινο βλέμμα⁹. Τη θεωρία του Vertov, που εστιάζει στο μηχανικό φακό-μάτι της κάμερας, με σκοπό την άμεση καταγραφή της πραγματικότητας και αρνείται το σενάριο, τον ηθοποιό, τα κοστούμια και το μακιγιάζ, δεν τη συναντά κανείς στην κινηματογράφηση του «Δεκαλόγου». Το ύφος στο πολωνικό κινηματογραφικό έργο έχει καθοριστικές αφηγηματικές λειτουργίες και αποτελεί αναπόσπαστο τμήμα του συνολικού μορφικού συστήματος. Εν τούτοις, ρητές αναφορές στα σημεία της εν λόγω θεωρίας, που κάνουν λόγο για την καταγραφή της αλήθειας της ζωής, εντοπίζονται στη «Μικρή Ερωτική Ιστορία» και υπογραμμίζουν την αυτοαναφορικότητα του έργου.

Από την άλλη πλευρά, το στοιχείο της παρακολούθησης στον κινηματογράφο, έχει απασχολήσει αρκετούς θεωρητικούς, στην προσπάθειά τους να ορίσουν την τέχνη της κινηματογράφησης, αλλά και να τη διακρίνουν από το θέατρο. Στο ίδιο περίπου πνεύμα με τον Vertov, ο Vsevolod Pudovkin το 1926 μιλά για τον *αόρατο παρατηρητή*¹⁰, την κινούμενη κάμερα που παίρνει τη θέση ενός αόρατου μάρτυρα και καταγράφει τα γεγονότα που συλλαμβάνει το ανθρώπινο βλέμμα¹¹. Σύμφωνα με την εν λόγω θεωρία, η κάμερα παίρνει τη θέση του θεατή, που παρακολουθεί από διάφορες οπτικές γωνίες τα γεγονότα που διαδραματίζονται μπροστά του. Οι κινήσεις της κάμερας, καθώς και το

⁸ Σημαντικότερο έργο του θεωρείται το ντοκιμαντέρ «Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή», μέσα από το οποίο διαφαίνονται ξεκάθαρα οι θέσεις του πάνω στη θεωρία για τον κινηματογράφο

⁹ Michelson, 1984, σ. 84-85

¹⁰ Πρόκειται για τη μετάφραση του αγγλικού όρου «invisible observer», που εμπεριέχει την έννοια της παρακολούθησης μαζί με αυτήν της παρατήρησης. Ωστόσο, στην εργασία αυτή χρησιμοποιείται ο όρος παρακολούθηση για να δηλωθεί το μη στατικό, το δυναμικό.

¹¹ Bordwell, 1985, σ. 9-15

κόψιμο τα πλάνων από κοντινά σε γενικά και το αντίστροφο, μιμούνται (*Μιμητικές Θεωρίες της Αφήγησης*¹²) το ανθρώπινο βλέμμα του θεατή, το οποίο κινείται και αλλάζει εστιάσεις. Ο Pudonkin επίσης, υποστήριξε πως αυτός ο *αόρατος παρατηρητής* δεν είναι άλλος από το βλέμμα του σκηνοθέτη, με το μοντάζ να φανερώνει τη συναισθηματική κατάσταση του κινηματογραφιστή. Κάποιοι θεωρητικοί αργότερα, υποστηρίζοντας τον Pudonkin, ταύτισαν την κάμερα, αυτό τον αόρατο αφηγητή, με τη σκηνοθετική άποψη, δηλαδή την οπτική γωνία του σκηνοθέτη και κατά αυτόν τον τρόπο πρότειναν απαντήσεις σε διάφορα ερωτήματα που συχνά προέκυπταν μέσα από ένα κινηματογραφικό έργο, σε σχέση με το χώρο και την αφήγηση.

Στη θεωρία του *αόρατου παρατηρητή*, ωστόσο, εύλογα μπορεί κανείς να διακρίνει, όπως επισημαίνει και ο θεωρητικός David Bordwell¹³ προβληματικές που οδηγούν στην αποδυνάμωσή της. Εν πρώτοις, η κάμερα μπορεί να πάρει θέσεις, στις οποίες θα ήταν αδύνατον να βρίσκεται ο άνθρωπος (είτε ο θεατής είτε ο σκηνοθέτης) και επί πλέον αν κανείς εμβαθύνει στη δομή της θεωρίας θα διαπιστώσει ότι ο συλλογισμός αυτός αποκλείει την, εξίσου απαραίτητη με την κάμερα, *μιζανσέν*¹⁴, δηλαδή το στήσιμο του σκηνικού και των ηθοποιών μπροστά από το φακό, καθώς και το καδράρισμά τους, με σκοπό την επίτευξη του πλάνου.

Οι Verton και Pudonkin ανήκουν στη σχολή των ρώσων φορμαλιστών, που έδρασε τη δεκαετία του 1920, κατά την περίοδο της ρωσικής πρωτοπορίας και έθεσε ποικίλα ερωτήματα για τον κινηματογράφο. Ωστόσο, παρά το γεγονός ότι η συγκεκριμένη εργασία βασίζεται στη νεοφορμαλιστική παράδοση, η οποία αντλεί τα εργαλεία της από τον ρωσικό φορμαλισμό, το στοιχείο της *παρακολούθησης* και η έννοια του *αόρατου παρατηρητή* αποτελούν τον κεντρικό άξονα της ανάλυσης του «Δεκαλόγου». Ο άγνωστος παρατηρητής που

¹² Πρόκειται για θεωρίες της αφήγησης που έχουν ως βασική προϋπόθεση την παρουσία του κοινού. Bordwell, 1985, σ. 3-15

¹³ Bordwell, 1985, σ. 10-11

¹⁴ «Ο γαλλικός όρος μιζανσέν, με τη στενότερη σημασία που έχει στη θεωρία του κινηματογράφου και όχι με την τρέχουσα έννοια της θεατρικής σκηνοθεσίας είναι δύσκολο να αποδοθεί στα ελληνικά. Η θεωρητική σημασία του όρου καθιερώθηκε από την ομάδα των *Cahiers du cinéma* και χρησιμοποιήθηκε για να προσδιορίσει το προσωπικό ύφος της δουλειάς ορισμένων σκηνοθετών, αλλά και να δικαιολογήσει τον χαρακτηρισμό τους ως “δημιουργών”» (Bordwell – Thompson, 2004, σ. 18). Προτιμάται και εδώ να παραμείνει στα γαλλικά.

εμφανίζεται στις περισσότερες από τις ταινίες της σειράς, αλλά και η ίδια η διαδικασία της παρακολούθησης, όπως κινηματογραφείται στη «Μικρή Ερωτική Ιστορία», είναι σημεία που θα μπορούσαν να οδηγήσουν στο συλλογισμό ότι μέσα στο «Δεκάλογο» συνυπάρχουν αυτοαναφορές και θεωρητικοί προβληματισμοί πάνω στην τέχνη της κινηματογράφησης. Προς αυτήν την κατεύθυνση θα κινηθεί και η μελέτη της περίπτωσης της «Μικρής Ερωτικής Ιστορίας», με τη θεώρηση ότι το στοιχείο της *παρακολούθησης* αποτελεί το δεσπόζον του κινηματογραφικού έργου.

Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ «ΜΙΚΡΗΣ ΕΡΩΤΙΚΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ»

Ανάλυση της αφηγηματικής μορφής

Το κεφάλαιο αυτό στοχεύει να ερευνήσει το αφηγηματικό σχήμα, όπως αυτό αναπτύσσεται στην κινηματογραφική εκδοχή του 6^{ου} επεισοδίου του «Δεκαλόγου», και να εντοπίσει τα δομικά στοιχεία της ταινίας που συνηγορούν στη θέση ότι η παρακολούθηση, με μια διττή έννοια, τοποθετείται στο κέντρο της αφήγησης. Η διττή έννοια της παρακολούθησης, όπως θα επιχειρηθεί να εξεταστεί παρακάτω, έγκειται στο γεγονός ότι χρησιμοποιείται για την ανάπτυξη της πλοκής, παράλληλα με την ανάδειξη θεωρητικών προβληματισμών πάνω στην τέχνη της κινηματογράφησης. Πιο συγκεκριμένα, η ανάλυση θα προσπαθήσει να συνδέσει αυτές τις παράλληλες δομές, δηλαδή το χειρισμό της παρακολούθησης από την ταινία για την αφήγηση της ερωτικής ιστορίας, με την αυτοαναφορικότητα μέσα στο έργο. Για τους λόγους αυτούς, κρίνεται σκόπιμη η ανάλυση όλων των αφηγηματικών ενοτήτων (σεκάνς) της ταινίας, ώστε να τονιστεί το γεγονός ότι ο παραλληλισμός αυτός βρίσκεται στη βάση της αφηγηματικής μορφής.

Πλοκή – Αφηγηματικές ενότητες

Με μια πρώτη ανάγνωση η αφήγηση της «Μικρής ερωτικής ιστορίας» εστιάζεται σε κεντρικούς χαρακτήρες, οι πράξεις των οποίων εξελίσσουν την πλοκή της ταινίας. Το αφήγημα χρησιμοποιεί την αιτιότητα, τη σχέση αιτίου και αποτελέσματος, παράγοντες των οποίων είναι οι χαρακτήρες, οι οποίοι πράττουν, αντιδρούν και αλλάζουν μέσα από τις επιπτώσεις των πράξεών τους. Η syuzhet (πλοκή) είναι κατά βάση γραμμική, τα γεγονότα προβάλλονται σε χρονολογική σειρά, χωρίς ιστορικές αναδρομές και αποσπασματικά στοιχεία, ενώ η σκιαγράφηση των χαρακτήρων και η ροή των πληροφοριών για την ιστορία θα μπορούσε κανείς να πει, εν πρώτοις, ότι γίνονται με τρόπο ομαλό καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας.

Ωστόσο, η εναρκτήρια σεκάνς της κινηματογραφικής εκδοχής του 6^{ου} επεισοδίου του «Δεκαλόγου» είναι ένα μοντάζ εναλλασσόμενων πλάνων από διαφορετικές σκηνές, που ο θεατής θα δει ξανά μέσα στην ταινία. Θα μπορούσε να χαρακτηριστεί κάτι σαν προετοιμασία για το τί θα ακολουθήσει στη συνέχεια, αν και η σύνθεση των πλάνων δεν οδηγεί σε σαφή συμπεράσματα, σε σχέση με τη *fabula*, την ιστορία δηλαδή που αργότερα θα κατασκευάσει ο θεατής στο μυαλό του. Αξίζει βέβαια να σημειωθεί, ότι στην πρώτη αυτή σεκάνς παρουσιάζονται οι δύο κεντρικοί χαρακτήρες της ιστορίας, ο νεαρός Τόμεκ και η Μάγδα, μια γυναίκα γύρω στα σαράντα, αλλά και ένα τρίτο χέρι, αυτό της ηλικιωμένης γυναίκας (της οποίας το όνομα δεν αποκαλύπτεται μέσα στην ταινία) που φιλοξενεί το αγόρι. Μάλιστα, το πρώτο πλάνο ολόκληρης της ταινίας συνθέτει η διασταύρωση των τριών χεριών των τριών χαρακτήρων, με το χέρι του Τόμεκ τραυματισμένο, το χέρι της Μάγδα να πλησιάζει για να αγγίξει το χέρι του αγοριού και το χέρι της ηλικιωμένης γυναίκας να αποτρέπει το άγγιγμα αυτό. Θα μπορούσε το πλάνο αυτό να θεωρηθεί ότι συνοψίζει με ένα τρόπο συμβολικό την ιστορία που αμέσως μετά θα αφηγηθεί η ταινία. Τα σύμβολα καθώς και οι αντιπαραθέσεις μέσα στο κινηματογραφικό έργο, όπως θα δούμε παρακάτω, αποτελούν βασικά στοιχεία του αφηγήματος και συμβάλλουν με καθοριστικό τρόπο στη δραματουργία. Επί πλέον, ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι από την ακολουθία των πλάνων δημιουργείται η εντύπωση ότι ο Τόμεκ κοιμάται και ονειρεύεται σκηνές με τη Μάγδα να βρίσκεται στο σπίτι της, ενώ στην πορεία θα γίνει σαφές ότι αυτές οι σκηνές είναι πραγματικές και το νεαρό αγόρι τις παρακολουθεί από το απέναντι διαμέρισμα.

Ουσιαστικά, η πλοκή αρχίζει να εκτυλίσσεται με τη δεύτερη σεκάνς, η οποία για την ακρίβεια αποτελούσε την εναρκτήρια της, μειωμένης σε διάρκεια, τηλεταινίας «Ου μοιχεύσεις». Η ακολουθία των ακατανόητων ακόμα, για το θεατή, πλάνων της αρχής, διακόπτεται απότομα από το δυνατό σπάσιμο ενός τζαμιού, το οποίο γίνεται θρύψαλα, ενώ η ταινία συνεχίζει, με αυτό το δυνατό πλάνο, να προϊδεάζει συμβολικά για τη δραματική εξέλιξη της ιστορίας. Στη σεκάνς αυτή εμφανίζεται ο Τόμεκ να παραβιάζει κάποιον επαγγελματικό χώρο, πιθανόν, από ότι διαφαίνεται από τη σκηνογραφία, κάποιο εκπαιδευτικό ίδρυμα, και να κλέβει ένα τηλεσκόπιο. Ο Τόμεκ, αλλά και η ταινία, δείχνουν

ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το κλοπιμαίο αντικείμενο, καθώς το τηλεσκόπιο θα αποτελέσει το βασικό δεσμευτικό μοτίβο μέσα στο κινηματογραφικό έργο. Το αγόρι περιεργάζεται το αντικείμενο, ενώ κατά την επιστροφή του στο διαμέρισμα όπου κατοικεί, προβαίνει, φανερά ικανοποιημένος για το νέο του απόκτημα, στην αντικατάσταση των κιαλιών, που προφανώς ήδη χρησιμοποιούσε, με το τηλεσκόπιο. Στο σημείο αυτό δίνονται οι πρώτες πληροφορίες σχετικές με την ιστορία που αφηγείται η ταινία. Μια από τις βασικές δραστηριότητες του Τόμεκ είναι να παρακολουθεί από το διαμέρισμά του κάτι που δε γνωρίζουμε προς το παρόν, αλλά μπορούμε να υποθέσουμε, οδηγούμενοι συνειρμικά από τα πρώτα πλάνα της ταινίας, πως το αντικείμενο παρακολούθησης είναι η Μάγδα. Αυτό ενισχύεται από την παρουσίαση της Μάγδα στην πρώτη σεκάνς της ταινίας μέσα σε πλαίσια από παράθυρα. Η ικανοποίηση του Τόμεκ με την απόκτηση του τηλεσκοπίου είναι τέτοια που οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η παρακολούθηση της Μάγδα με τα κιάλια υπήρξε το επίκεντρο του ενδιαφέροντός του στο παρελθόν. Ωστόσο, στην ταινία επιλέγεται το χρονικό σημείο της κλοπής του τηλεσκοπίου να αποτελέσει την αρχή της πλοκής, γεγονός όχι τυχαίο. Αργότερα στην εξέλιξη της πλοκής θα αποκαλυφθεί ότι ο Τόμεκ στο παρελθόν παρακολουθούσε ηδονιζόμενος τη Μάγδα, ενώ στο παρόν της ταινίας το αγόρι έχει αλλάξει οπτική γωνία και είναι ερωτευμένος με την κατά πολύ μεγαλύτερή του γυναίκα. Το στοιχείο του «αγνού έρωτα» είναι αυτό που ενδιαφέρει το κινηματογραφικό έργο και όχι αυτό του ηδονοβλεψία. Επιπροσθέτως, το τηλεσκόπιο θα μπορούσε κανείς να διαπιστώσει ότι εξυπηρετεί την τάση, που συνυπάρχει μαζί με την αφήγηση της ερωτικής ιστορίας, για τον παραλληλισμό της παρακολούθησης με την ίδια την κινηματογράφηση, έτσι η χρονική επιλογή της έναρξης της ιστορίας ενισχύει την πρόθεση αυτοαναφορικότητας του έργου. Ο φακός του τηλεσκοπίου και τα ευκρινή κάδρα που προκύπτουν από τη χρήση του μπορούν, πολύ περισσότερο από τα απλά κιάλια, να ταυτιστούν με το φακό της κινηματογραφικής μηχανής. Μάλιστα, όταν ο Τόμεκ δοκιμάζει να περιστρέψει το φακό του τηλεσκοπίου η ένδειξη «16 mm» εμφανίζεται στο πλάνο και έτσι έχουμε την πρώτη αναφορά στην κινηματογραφική τέχνη. Θα πρέπει να σημειωθεί πως ο «Δεκάλογος» είχε

αρχικά σχεδιαστεί¹⁵ να γυριστεί σε φιλμ με φορμά (πλάτος) 16mm¹⁶, σύμφωνα με τις τεχνικές προϋποθέσεις της τηλεοπτικής προβολής. Τέλος, το τελευταίο πλάνο αυτής της σεκάνς αποκαλύπτει τα παράθυρα που εντοπίζει ο φακός του τηλεσκοπίου στο απέναντι διαμέρισμα, τα οποία θα αποτελέσουν στη συνέχεια τα κάδρα μέσα από τα οποία παρακολουθείται η Μάγδα.

Από τα πρώτα κιόλας τέσσερα λεπτά της ταινίας έχουν αρχίσει να διαφαίνονται οι βασικοί θεματικοί άξονες που τη διατρέχουν, χωρίς ωστόσο ακόμα να σκιαγραφούνται οι χαρακτήρες. Η παρακολούθηση βρίσκεται στο κέντρο της αφήγησης, ενώ η ένδειξη των «16mm» είναι δηλωτική της αυτοαναφορικής διάστασης της ταινίας. Στην τρίτη σεκάνς αποκαλύπτονται κάποιες πληροφορίες για τους χαρακτήρες. Ο νεαρός Τόμεκ εργάζεται στο ταχυδρομείο, ένας χώρος όπου γίνεται σημείο συνάντησης των δύο χαρακτήρων, αυτού και της Μάγδα. Γίνεται σαφές ότι οι δύο άνθρωποι δε γνωρίζονται προσωπικά, καθώς επίσης είναι εμφανές το γεγονός ότι το αγόρι δείχνει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τη γυναίκα. Επί πλέον, η Μάγδα φτάνει στο ταχυδρομείο για να ανακαλύψει ότι έχει δεχτεί μια ακάλυπτη ταχυδρομική επιταγή από άγνωστο αποστολέα, συμβάν που δεν επεξηγείται περισσότερο στο σημείο αυτό της ταινίας και δημιουργεί ερωτήματα στο θεατή. Στην πλοκή αποκρύπτονται γεγονότα της ιστορίας που έχουν προηγηθεί, όπως η αποστολή της επιταγής, αλλά και οι πληροφορίες σχετικά με την πράξη αυτή, όπως η αιτία για την οποία είναι ακάλυπτη. Στη *fabula* που θα σχηματιστεί αργότερα, ο Τόμεκ, χρησιμοποιώντας την επαγγελματική του ιδιότητα, στέλνει την ειδοποίηση στη Μάγδα με στόχο να τη συναντήσει και να της μιλήσει. Ωστόσο, η *syuzhet* αποκρύπτει τις παραπάνω πληροφορίες και επιλέγει να εμφανίσει κατευθείαν τη συνάντηση των δύο. Το τέχνασμα που έχει επινοήσει το αγόρι, το οποίο γίνεται το μέσο για την εν λόγω συνάντηση, δεν ενδιαφέρει την αφήγηση σε αυτή τη φάση, όσο το μέσο για την παρακολούθηση.

¹⁵ Ωστόσο, όπως έχει δηλώσει ο σκηνοθέτης σε συνέντευξή του στον Michel Ciment, η εύρεση συμπαραγωγού, με σκοπό την κινηματογραφική μεταφορά των ταινιών, είχε ως αποτέλεσμα την απόκτηση φιλμ με φορμά 35mm για την κινηματογράφηση του «Δεκαλόγου». (Ciment, 2009, σ. 226)

¹⁶ Το φορμά των 16mm χρησιμοποιείται περισσότερο κατά την ερασιτεχνική κινηματογράφηση. Το καθιερωμένο επαγγελματικό φορμά είναι αυτό των 35mm, ενώ όσο μεγαλύτερο είναι το πλάτος του φιλμ τόσο μεγαλύτερη είναι η ευκρίνεια και η ποιότητα της εικόνας. (Bordwell – Thompson, 2004, σ. 18)

Η τέταρτη αφηγηματική ενότητα εισέρχεται πλέον στο κύριο θέμα της ιστορίας, ενώ αρκετές πληροφορίες σε σχέση με τους χαρακτήρες γίνονται γνωστές στο θεατή. Ο Τόμεκ συγκατοικεί με μια ηλικιωμένη γυναίκα, σε ένα μικρό και φτωχό διαμέρισμα, με την οποία φαίνεται να διατηρεί καλές σχέσεις, ενώ παράλληλα ο θεατής πληροφορείται ότι ο νεαρός είναι σπουδαστής, γεγονός που αιτιολογεί την πρόσβασή του στο εκπαιδευτικό κτίριο που είχαμε παρακολουθήσει νωρίτερα στην ταινία. Ο ήχος από το ξυπνητήρι στο δωμάτιο του Τόμεκ σηματοδοτεί στη συνέχεια την πρώτη παρακολούθηση με το τηλεσκόπιο. Από τον φακό στο δωμάτιο του αγοριού, η ταινία περνάει στο διαμέρισμα της Μάγδα και στο σημείο αυτό όλες οι προηγούμενες εικασίες σχετικά με την ιστορία επιβεβαιώνονται. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι η ταινία επιμένει στην εμφάνιση της ένδειξης των «16mm», επιβεβαιώνοντας ότι η αυτοαναφορικότητα ενδιαφέρει, σε ένα δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης, την αφήγηση. Η ταινία διηγείται την ιστορία του αγοριού, που παρακολουθεί τη ζωή της γυναίκας στο απέναντι διαμέρισμα, παράλληλα με τη διαδικασία της κινηματογράφησης ως παρακολούθηση της «ζωής όπως αυτή είναι», για την οποία, όπως είδαμε παραπάνω, είχε κάνει λόγο ο Verton. Οι πληροφορίες που αφορούν το χαρακτήρα και τη ζωή της Μάγδα γίνονται γνωστές μόνο μέσα από το φακό του τηλεσκοπίου, ακριβώς όπως όλες οι πληροφορίες σχετικά με την ιστορία γίνονται γνωστές στο θεατή μέσα από τον κινηματογραφικό φακό. Για ένα μεγάλο κινηματογραφικό χρονικό διάστημα ο χαρακτήρας της Μάγδα σκιαγραφείται μόνο μέσα από το φακό παρακολούθησης του Τόμεκ. Έτσι λοιπόν, ο θεατής πληροφορείται ότι η Μάγδα είναι μια σύγχρονη γυναίκα, η οποία μένει μόνη στο διαμέρισμα και ασχολείται με τη ζωγραφική. Ιδιαίτερα το τελευταίο αυτό στοιχείο δεν είναι καθόλου τυχαίο, καθώς εξυπηρετεί απολύτως την αφήγηση, όπως ερμηνεύτηκε παραπάνω. Αμέσως μετά την επανεμφάνιση των 16mm, μέσα από το φακό του Τόμεκ η Μάγδα εμφανίζεται να μετρά με τα χέρια της από απόσταση το ζωγραφικό της κάδρο, ακριβώς όπως θα μπορούσε να μετρήσει ένας σκηνοθέτης το κινηματογραφικό του κάδρο. Η Μάγδα παρατηρεί το φωτισμό μέσα στο έργο της, επεξεργάζεται τα χρώματα φέροντας ένα μπλε μαντήλι κοντά στο κάδρο της και όλα μέσα στο κάδρο του παραθύρου της, το οποίο παρακολουθεί ο Τόμεκ, και τελικά μέσα στο κινηματογραφικό κάδρο που

παρακολουθεί ο θεατής. Καθόλου ασήμαντη δε φαίνεται να είναι η εναλλαγή των ρόλων, αυτού που παρακολουθεί και αυτού που παρακολουθείται. Μάλιστα, η σκέψη του σκηνοθέτη που καταγράφει όλη αυτή τη δράση με την κάμερά του πιθανόν να έρχεται στο μυαλό του θεατή, ως συμπληρωματικό στοιχείο παρακολούθησης. Η ικανοποίηση στο πρόσωπο του Τόμεκ, μέσα από την οποία γίνεται ρητό το γεγονός ότι τρέφει ερωτικά συναισθήματα για τη γυναίκα, θα μπορούσε να παραπέμπει στην ικανοποίηση του κινηματογραφιστή που κατά κάποιο τρόπο είναι «ερωτευμένος» με την τέχνη του. Στη συνέχεια της πλοκής ο Τόμεκ συνεχίζει να παρακολουθεί τη Μάγδα να κινείται μέσα στο σπίτι, εμφανιζόμενη από το ένα παράθυρο στο άλλο, ενώ κάποια στιγμή η γυναίκα ανοίγει ένα μπουκάλι με γάλα, το οποίο θα αποτελέσει ακόμα ένα δεσμευτικό μοτίβο μέσα στην ταινία. Έπειτα, ο Τόμεκ τηλεφωνεί στη Μάγδα, ακούγοντας τη φωνή της, ενώ ο ίδιος σιωπά, δείχνοντας ότι δεν αρκείται απλώς στην βουβή παρακολούθησή της, αλλά επιθυμεί την επαφή μαζί της. Και έτσι στο αμέσως επόμενο τηλεφώνημά του απολογείται για την ενόχληση που της προκάλεσε. Στο σημείο αυτό αρχίζει να σχηματίζεται η υπόθεση στο μυαλό του θεατή, πως ο Τόμεκ είχε στείλει την ταχυδρομική επιταγή, με σκοπό να έρθει σε επαφή με τη γυναίκα. Το κενό στη ιστορία που είχε δημιουργηθεί στην αρχή της πλοκής της ταινίας αρχίζει να καλύπτεται και οι πρώτες δράσεις των χαρακτήρων να αιτιολογούνται. Προς το τέλος της σεκάνς, ο Τόμεκ παρακολουθεί τη Μάγδα να υποδέχεται ένα άνδρα στο διαμέρισμα και η ερωτική συνεύρεση των δύο αρχίζει αμέσως. Το αγόρι από την αρχή διακόπτει την παρακολούθησή του, φανερά απογοητευμένος και απρόθυμος να παρακολουθήσει την επερχόμενη σεξουαλική πράξη. Συνεπώς, κάπου στα δεκαπέντε λεπτά κινηματογραφικής διάρκειας, γίνεται σαφές ότι η ταινία θέλει να αφηγηθεί τον αγνό πλατωνικό έρωτα του νεαρού αγοριού, και όχι τον έρωτα με την έννοια της σαρκικής ικανοποίησης.

Ένα νέο αφηγηματικό στοιχείο προστίθεται στην πέμπτη σεκάνς της ταινίας. Το μπουκάλι με το γάλα, το οποίο είδαμε νωρίτερα να πίνει η Μάγδα στο διαμέρισμά της, πρόκειται να αποτελέσει το καινούριο μέσο για την επαφή του Τόμεκ μαζί της. Έτσι, ο Τόμεκ παρακολουθεί στο σουπερμάρκετ της γειτονιάς τη σκηνή στην οποία η Μάγδα, καθώς αγοράζει ένα μπουκάλι γάλα, εκφράζει τη

δυσaréσκειά της για την αναποτελεσματική παράδοσή του στην κατοικία της, στην υπάλληλο του καταστήματος. Η έλλειψη προσωπικού, όπως πληροφορεί με έμμεσο τρόπο η υπάλληλος, η οποία αποκρίνεται σε ύφος εξίσου δυσανεσθιμένο, είναι η αιτία της κρατικής αυτής δυσλειτουργίας. Η παρακμή του πολιτικού συστήματος στην Πολωνία, που όμως αργότερα χρησιμοποιείται μέσα στην ταινία για την εξέλιξη της πλοκής, είναι φανερή. Δεν δίνονται περισσότερα στοιχεία σχετικά με την ιστορία στο σημείο αυτό, αλλά ερωτήματα πάνω στην επιμονή της ταινίας στο γάλα δημιουργούνται. Θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι ένας από τους σκοπούς του κινηματογραφικού έργου σε αυτή τη σκηνή είναι να περιγράψει την κοινωνικοπολιτική κατάσταση στη Βαρσοβία και τη δύση του κομμουνιστικού καθεστώτος. Ωστόσο, η αιτιότητα που χρησιμοποιεί από την αρχή η αφήγηση στη ταινία, δεν αφήνει το περιθώριο να γίνει η υπόθεση πως σκηνές και δράσεις που δε συμβάλλουν στην εξέλιξη της πλοκής έχουν συμπεριληφθεί. Αυτό βεβαίως δε σημαίνει ότι το περιστατικό με την έλλειψη προσωπικού για τη διανομή γάλατος δεν αποτελεί ένα πολιτικό σχόλιο, παράλληλα με την αφηγηματική σκοπιμότητά του, καθώς ολόκληρος ο «Δεκάλογος», με μια ανάγνωση από διαφορετική σκοπιά, αποτελεί μια μαρτυρία για την ζωή των ανθρώπων στη Βαρσοβία, τη συγκεκριμένη ιστορική περίοδο, αλλά και μια κριτική ματιά στο κοινωνικό πλέγμα, όπως αυτό έχει διαμορφωθεί από το εν λόγω πολιτικό σύστημα.

Στην έκτη σεκάνς, και ενώ η πλοκή μέχρις ώρας εξελίσσεται με αργούς ρυθμούς, συνεχίζουμε να μαθαίνουμε καινούριες πληροφορίες σε σχέση με το χαρακτήρα του Τόμεκ. Οι σκηνές διαδραματίζονται στο διαμέρισμα του αγοριού, όπου ο θεατής πληροφορείται, μέσα από τη συνομιλία του Τόμεκ με την ηλικιωμένη συγκάτοικό του, σχετικά με την ύπαρξη ενός τέταρτου προσώπου, του Μαρτσίν. Η γυναίκα διαβάζει το γράμμα του Μαρτσίν, που απουσιάζει σε ταξίδια, στον Τόμεκ. Υπονοείται ότι το απόν πρόσωπο είναι γιος της γυναίκας, ενώ μέσα από το διάλογο γίνεται ξεκάθαρο ότι η σχέση των δύο συγκατοίκων δεν είναι μητέρας – γιού. Αυτή η διαπίστωση ίσως εκπλήσσει το θεατή, καθώς ενδεχομένως είχε οδηγηθεί, μέσα από προηγούμενη σκηνή των δύο, σε λανθασμένο συλλογισμό σχετικά με την ιστορία. Στην ταινία επιλέγεται να δοθεί σε αυτή τη σεκάνς η πληροφορία ότι ο Τόμεκ συζεί με μια ηλικιωμένη γυναίκα, η

οποία δεν είναι η μητέρα του, χωρίς αυτό να καθορίζει άμεσα την εξέλιξη της πλοκής. Ωστόσο, είναι ένα στοιχείο που συμπεριλαμβάνεται στο έργο και θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι συμπληρώνει το χαρακτήρα του νεαρού, ο οποίος ενεργεί με συγκεκριμένο τρόπο μέσα στην ταινία. Ο συλλογισμός, που δημιουργείται σε αυτή τη σκηνή, ότι ο Τόμεκ πιθανώς είναι ορφανός, θα γίνει άλλωστε βεβαιότητα αργότερα στην ταινία. Το χαρακτηριστικό αυτό του αγοριού αιτιολογεί κατά κάποιον τρόπο τις πράξεις του, που δηλώνουν τη μανιώδη αναζήτηση της αγάπης, που δεν έχει δεχτεί κατά την περίοδο των παιδικών χρόνων. Από την άλλη πλευρά, μέσα από την εν λόγω σκηνή, είναι εμφανές το γεγονός ότι η γυναίκα τρέφει στοργικά συναισθήματα για τον Τόμεκ, δείχνοντάς του την ευγνωμοσύνη της για την παρουσία του στο διαμέρισμα και την απόλαυση που αντλεί από τη συμβίωση των δύο. Σε μεταγενέστερη σκηνή της ίδιας σεκάνς, η γυναίκα εκδηλώνει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τη ζωή του Τόμεκ και ειδικότερα για την ερωτική του ζωή. Υπονοείται, μέσα από τις συμβουλές της προς το αγόρι περί του έρωτα, ότι έχει αρχίσει να αντιλαμβάνεται την κατάσταση στην οποία βρίσκεται ο Τόμεκ και η ανησυχία της είναι φανερή. Επί πλέον, θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι η συμβουλή της ότι «οι περισσότερες κοπέλες προσποιούνται ότι είναι άνετες και ενδίδουν με ευκολία στον έρωτα των αγοριών, ενώ κατά βάθος επιθυμούν την τρυφερότητα» συνοψίζει την ερωτική ιστορία που θα εξελιχθεί στις επόμενες σκηνές. Στο κέντρο όμως και αυτής της αφηγηματικής ενότητας βρίσκεται και πάλι η παρακολούθηση. Έτσι, ανάμεσα στις σκηνές που περιλαμβάνουν το διάλογο της ηλικιωμένης γυναίκας και του Τόμεκ, παρεμβάλλεται η δεύτερη παρακολούθηση της Μάγδα από το τηλεσκόπιο του αγοριού. Η Μάγδα βρίσκεται στο διαμέρισμα με τον άνδρα που είχε υποδεχτεί και στην προηγούμενη παρακολούθηση. Ο Τόμεκ παρακολουθεί μια στιγμή εκδήλωσης τρυφερότητας της γυναίκας προς τον άνδρα, που αυτομάτως μετατρέπεται σε κάλεσμα για συνουσία. Το αγόρι, εμφανώς ενοχλημένο από τροπή που παίρνει η συνάντηση των δύο στο απέναντι διαμέρισμα, αφήνει για άλλη μια φορά το τηλεσκόπιο και ενεργεί ακόμα πιο παρεμβατικά από ότι στην προηγούμενη παρακολούθηση. Τηλεφωνεί στην υπηρεσία άμεσης δράσης για διαρροές αερίου και καλεί το συνεργείο δίνοντας τη διεύθυνση του απέναντι

διαμερίσματος, με στόχο τη διακοπή της σεξουαλικής πράξης. Αμέσως μετά την παραπάνω σκηνή, και ακριβώς πριν από τη συνέχιση της παρακολούθησης, προβάλλεται η σκηνή που αναφέραμε νωρίτερα με τις συμβουλές της ηλικιωμένης γυναίκας στο αγόρι. Με αυτή την ακολουθία των σκηνών, ο θεατής μπορεί να οδηγηθεί συνειρμικά στο συμπέρασμα ότι και η Μάγδα είναι μια γυναίκα η οποία ανεξάρτητα από τις πράξεις τις αποζητά την τρυφερότητα και την αγνότητα, χαρακτηριστικά που καθρεπτίζονται στο πρόσωπο του Τόμεκ, ο οποίος δεν αντέχει να γίνει μάρτυρας της συνουσίας και που όπως αποκαλύπτει με ντροπαλότητα στην ηλικιωμένη συγγάτοικό του δεν έχει καμία ερωτική εμπειρία. Πράγματι, η ερωτική συνεύρεση διακόπτεται οριστικά από την εμφάνιση του συνεργείου, καθώς μετά τον άσκοπο έλεγχο για διαρροή, κανένας από το ζευγάρι δε δείχνει να επιθυμεί την συνέχιση της πράξης. Η σεκάνς ολοκληρώνεται με την ικανοποίηση του Τόμεκ για την επιτυχία του σχεδίου του η οποία γρήγορα μεταμορφώνεται σε θυμό, που τον οδηγεί να σπάσει με το χέρι του τη ξύλινη ντουλάπα του δωματίου. Όλες οι σκηνές της αφηγηματικής ενότητας είναι αφιερωμένες στην αντιπαράθεση τρυφερότητας και αλλοτρίωσης, την αντίστιξη του έρωτα με την αποξένωση και την εφήμερη σχέση. Διαμέσου της αποστασιοποιημένης παρακολούθησης με το τηλεσκόπιο, ο νεαρός Τόμεκ ερωτεύεται, και ορμώμενος από τις σκηνές, που ο φακός του αποκαλύπτει, αναλαμβάνει δράση. Θα μπορούσε να θεωρηθεί ένα σχόλιο της ταινίας, επιστρέφοντας στο επίπεδο της αυτοαναφορικότητας, πάνω στην επίδραση του κινηματογράφου στη ζωή των ανθρώπων και στη δύναμή του να προκαλεί συναισθήματα, να παρακινεί και τελικώς να αλλάζει τη ροή των πραγμάτων.

Συνεχίζοντας την ανάλυση των ενοτήτων, οι οποίες σταδιακά ξετυλίζουν το νήμα της αφήγησης, φτάνουμε στο σημείο όπου ο Τόμεκ ενεργεί ακόμα πιο δραστικά, κάνοντας ένα μεγαλύτερο βήμα προς την επίτευξη της αληθινής επαφής με το αντικείμενο του πόθου του. Τα ερωτήματα που είχαν δημιουργηθεί νωρίτερα, σχετικά με την αιτιότητα της σκηνής στο σουπερμάρκετ και την εμμονή της ταινίας στο γάλα, βρίσκουν απάντηση στην έβδομη σεκάνς. Ο δεκαεννιάχρονος, όπως αποκαλύπτεται δια στόματος του ίδιου στην υπάλληλο του σουπερμάρκετ, εκμεταλλεύεται την έλλειψη προσωπικού και αναλαμβάνει

την πολύ πρωινή εργασία του γαλατά, η οποία τον οδηγεί στην πόρτα της Μάγδα. Πάντα επινοητικός, κρύβει το άδαιο μπουκάλι που βρίσκεται έξω από την πόρτα, δημιουργώντας έτσι την αφορμή για να της χτυπήσει το κουδούνι και να της ζητήσει αυτό που η ίδια είχε ήδη κάνει. Με αυτόν τον τρόπο, ο Τόμεκ αποκτά τη δυνατότητα να συναντήσει τη Μάγδα, να δει για πρώτη φορά το σκηνικό της παρακολούθησής του και να μειώσει ακόμα περισσότερο την απόσταση που δημιουργεί ο φακός του τηλεσκοπίου. Είναι σαφώς πιο ελκυστικό για τον Τόμεκ να δει τη γυναίκα, που μόλις έχει ξυπνήσει, στον προσωπικό της χώρο από ότι στον ψυχρό χώρο του ταχυδρομείου (που είχαμε δει στην αρχή της ταινίας), στον οποίο η Μάγδα υποδύεται έναν συγκεκριμένο ρόλο. Θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι η σκηνή στο ταχυδρομείο στην αρχή της ταινίας δεν έχει μεγάλη ισχύ και καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη της αφήγησης, καθώς επίσης ότι αποδυναμώνει τη δραματικότητα της τωρινής επαφής. Ακόμα, για τους παραπάνω λόγους, θα μπορούσε στην ταινία να έχει αποφασιστεί η μεταγενέστερη τοποθέτηση, από άποψη πλοκής, του τεχνάσματος με την ταχυδρομική επιταγή. Στον αντίποδα αυτής της άποψης βρίσκεται το γεγονός ότι η συγκεκριμένη εξέλιξη της πλοκής συμβαδίζει με την κλιμάκωση των συναισθημάτων του Τόμεκ, ο οποίος από την παρακολούθηση με τα κιάλια, περνά στη σκηνοθετημένη από αυτόν συνάντηση στο ταχυδρομείο, έπειτα στη στενότερη παρακολούθηση με το τηλεσκόπιο και τελικά στη διάνυση των αποστάσεων που τον χωρίζουν από τη Μάγδα. Άλλωστε, όπως θα αναδειχτεί σε επόμενο κεφάλαιο, η πρώτη αυτή επαφή στο ταχυδρομείο προλογίζει κατά ένα συμβολικό τρόπο, μέσα από τη σκηνογραφία και το καδράρισμα, το βασικό αφηγηματικό στοιχείο, αυτό της παρακολούθησης.

Στην επόμενη σεκάνς η δραματικότητα της αφήγησης δυναμώνει και νέα συμβολικά στοιχεία προετοιμάζουν το θεατή για την εξέλιξη της ιστορίας. Ο Τόμεκ, έπειτα από την καθιερωμένη απογευματινή ασχολία του με το τηλεσκόπιο, πέφτει για ύπνο, καθώς ο φακός του αποκαλύπτει ένα διαμέρισμα άδαιο. Ένα φρενάρισμα αυτοκινήτου τον ξυπνά και από το παράθυρο του δωματίου του αντικρίζει τη Μάγδα, η οποία αποβιβάζεται αναστατωμένη από το αυτοκίνητο του εραστή της, εξυβρίζοντάς τον. Η σκηνή συνεχίζεται με την τρίτη ουσιαστικά παρακολούθηση της γυναίκας από το τηλεσκόπιο του Τόμεκ.

Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι ο Τόμεκ παρακολουθεί το συμβάν του τσακωμού στο αυτοκίνητο από το παράθυρο, σε αντίθεση με τις μοναχικές στιγμές της Μάγδα στο διαμέρισμα, για την παρακολούθηση των οποίων χρησιμοποιεί το τηλεσκόπιο. Θα μπορούσε κανείς να ερμηνεύσει την παραπάνω επιλογή ως μια πρόθεση μέσα στην ταινία για την αποτύπωση, τόσο από το φακό του τηλεσκοπίου όσο και από τον κινηματογραφικό, συναισθημάτων και εννοιών, παρά δράσεων και διαλόγων. Άλλωστε το τηλεσκόπιο δεν δίνει την πρόσβαση στον Τόμεκ να ακούσει το διάλογο στο διαμέρισμα της Μάγδα, ενώ ομοίως και στην ταινία μέχρι στιγμής οι διάλογοι είναι ελάχιστοι. Με άλλα λόγια, η εικόνα αποτελεί το κυρίαρχο στοιχείο, γεγονός που φαίνεται και από την πλοκή. Η τρίτη λοιπόν αυτή παρακολούθηση με το τηλεσκόπιο εμφανίζει τη Μάγδα να κλαίει μόνη στο διαμέρισμα, ενώ χύνει κατά λάθος το γάλα από το μπουκάλι που βγάζει από το ψυγείο. Το γάλα που είχε αποτελέσει στην προηγούμενη σκηνή ένα δεσμευτικό μοτίβο και η αφορμή για τη συνάντηση των δύο κεντρικών χαρακτήρων στην ταινία, γίνεται εδώ το σύμβολο της θλίψης, της μοναξιάς και της απογοήτευσης για τη Μάγδα. Στην ίδια αφηγηματική ενότητα, η ηλικιωμένη γυναίκα καλεί τον Τόμεκ στο δωμάτιό της και από το διάλογο που ακολουθεί αποκαλύπτεται πλέον ότι το αγόρι είχε εγκαταλειφτεί από τους γονείς του σε παιδική ηλικία. Για ακόμη μια φορά οι συμβουλές της γυναίκας προς το αγόρι, που αναρωτιέται για ποιο λόγο μπορεί κάποιος να κλάψει, επηρεασμένος από τη συμπεριφορά της Μάγδα, συνοψίζουν το νόημα της ιστορίας περί έρωτα, ζωής και πόνου. Η ενότητα κλείνει με τον Τόμεκ, καθώς συνεχίζει την παρακολούθηση από το τηλεσκόπιο, να τραυματίζει το χέρι του με ένα αιχμηρό ψαλίδι και να ρουφάει με το στόμα του το αίμα. Ένας επιπρόσθετος συμβολισμός του έρωτα και της ζωής έρχεται να σφραγίσει την τελευταία σκηνή της σεκάνς.

Η πλοκή αρχίζει να εξελίσσεται με γρηγορότερους ρυθμούς στη συνέχεια των επόμενων σκηνών. Η υπόθεση με τις ακάλυπτες επιταγές, στην αρχή της ταινίας κάνει την επανεμφάνισή της, και στο ταχυδρομείο, όπου εργάζεται ο Τόμεκ, η Μάγδα ανακαλύπτει ότι οι ειδοποιήσεις είναι πλαστές. Ο Τόμεκ κάνει το μεγαλύτερο βήμα στην ιστορία και αποκαλύπτει στη Μάγδα όλη την αλήθεια, για τις επιταγές, την παρακολούθηση και τις προθέσεις του, κάτι που δεν

εκπλήσσει το θεατή, που μέχρι στιγμής έχει παρατηρήσει την εξέλιξη των αποφασιστικών δράσεων του Τόμεκ. Η σκηνή, παρά το γεγονός ότι περιλαμβάνει μεγαλύτερη δράση από τις προηγούμενες στην ταινία, είναι σύντομη σε κινηματογραφικό χρόνο, ενώ αμέσως η αφήγηση περνά στην επόμενη παρακολούθηση με το τηλεσκόπιο. Ωστόσο, αυτή τη φορά η παρακολούθηση έχει διαφορετικές διαστάσεις. Ο Τόμεκ παρακολουθεί τη Μάγδα εις γνώση της, ενώ η τελευταία στήνει το σκηνικό για το αγόρι. Κατά την προετοιμασία της να υποδεχτεί τον εραστή της, μετακινεί το κρεβάτι σε θέση τέτοια, ώστε να είναι καλύτερη η θέαση της πράξης που θα επακολουθήσει. Μάλιστα, κάνοντας σήμα στον Τόμεκ να της τηλεφωνήσει, του εύχεται καλή απόλαυση στο θέαμα που θα επακολουθήσει, με ένα ύφος διασκεδαστικό και περιπαικτικό. Είναι ξεκάθαρο ότι στο σημείο αυτό της πλοκής η Μάγδα δεν έχει συνειδητοποιήσει τα τρυφερά συναισθήματα που έχει αναπτύξει ο Τόμεκ. Από ότι έχει φανεί στην ταινία, ο τρόπος ζωής και η συμπεριφορά της Μάγδα απέναντι στο ανδρικό φύλο δεν της επιτρέπουν να οδηγηθεί στο συλλογισμό ότι το ενδιαφέρον του αγοριού είναι τέτοιο που ξεπερνά τη σωματική ικανοποίηση. Η πνευματική και συναισθηματική απόλαυση λείπει από τη ζωή της γυναίκας, όπως την έχει περιγράψει ο φακός του Τόμεκ, και η έλλειψη αυτή την στερεί από οποιαδήποτε προσπάθεια επιστροφής στην αθωότητα. Ωστόσο, η ένατη αυτή αφηγηματική ενότητα χαρακτηρίζεται διπλά μεταβατική. Εν πρώτοις, σηματοδοτεί το τέλος των κρυφών παρακολουθήσεων από τον Τόμεκ, παρά το γεγονός ότι η παρακολούθηση, με τη διττή της υπόσταση, αυτή του τηλεσκοπικού και του κινηματογραφικού φακού, θα συνεχίσει να δεσπόζει μέσα στην ταινία μέχρι το τέλος της. Με μια δεύτερη ανάγνωση, στο σημείο αυτό αξίζει να παρατηρήσει κανείς τη μέχρι τώρα εξέλιξη της αφηγηματικής μορφής. Η ταινία αφηγείται τη ζωή δύο χαρακτήρων και τη σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ τους. Ενώ, όμως μέσα από την πλοκή παρουσιάζονται στιγμές του Τόμεκ, που σκιαγραφούν το χαρακτήρα του, έξω από τη διαδικασία της παρακολούθησης (όπως π.χ. οι συζητήσεις του με την ηλικιωμένη γυναίκα), οι πληροφορίες που ο θεατής λαμβάνει σχετικά με τη ζωή και το χαρακτήρα της Μάγδα παρέχονται αποκλειστικά από το τηλεσκόπιο του Τόμεκ. Κατά ένα τρόπο, θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι η ταινία παρακολουθεί τη ζωή του Τόμεκ, καθώς η αφήγηση μέχρι

τώρα ποτέ δεν έχει αποκαλύψει στιγμές από την προσωπική ζωή της Μάγδα, εκτός αυτών που το αγόρι συλλαμβάνει με το τηλεσκόπιό του. Όπως θα φανεί παρακάτω, η αφήγηση αλλάζει από τη στιγμή που η Μάγδα αποκτά συνείδηση της κατάστασης. Η ταινία θα αρχίσει από το σημείο αυτό να αφηγείται περισσότερο της ζωή της Μάγδα εκτός τηλεσκοπίου, γεγονός που προκαλεί ποίκιλα ερωτήματα, τα οποία θα προσπαθήσουμε να εξηγήσουμε αργότερα στην ανάλυσή μας. Η σεκάνς ολοκληρώνεται με τον ξυλοδαρμό του Τόμεκ από τον εραστή της Μάγδα. Η τελευταία πληροφορεί τον άνδρα σχετικά με την περίεργη παρουσία του Τόμεκ από το απέναντι διαμέρισμα, διακόπτοντας την ερωτική σκηνή, που είχε υποσχεθεί νωρίτερα στο νεαρό αγόρι μέσω τηλεφώνου. Έτσι, ο εραστής της καλεί τον Τόμεκ έξω από το κτιριακό συγκρότημα και το αγόρι δέχεται το δυνατό χτύπημα του άνδρα στο πρόσωπο. Η τελευταία σκηνή εμφανίζει τη στοργική περίθαλψη και φροντίδα του αγοριού από την ηλικιωμένη γυναίκα. Συμπερασματικά, θα μπορούσε κανείς στο σημείο αυτό να σχολιάσει ότι η αλλαγή του αφηγηματικού σχήματος που θα ακολουθήσει συνδυάζεται με τη συναισθηματική αλλαγή της Μάγδα, η οποία δείχνει να ενδιαφέρεται εμφανώς για την ιδιαίτερη ύπαρξη του Τόμεκ στη ζωή της, σε αντίθεση με τη σαρκική απόλαυση που της προσφέρει ο εραστής της, την οποία με έμμεσο τρόπο αρνείται. Μεταβαίνει, λοιπόν, από τον υλικό και αποξενωμένο κόσμο στον οποίο ζει, σε ένα επίπεδο πνευματικής ικανοποίησης και η μεταστροφή αυτή αναπτύσσεται σε όλες τις επόμενες σκηνές.

Ενώ ο θεατής ίσως να προσδοκούσε την εντατικοποίηση της δραματικότητας να επέλθει με την αποκάλυψη της ιστορίας του Τόμεκ στη Μάγδα, η τροπή της πλοκής στην επόμενη σεκάνς, ακριβώς στη μέση του συνολικού κινηματογραφικού χρόνου, τον προετοιμάζει για την ουσιαστική κορύφωση της ταινίας. Κατά την επόμενη παράδοση του γάλατος, η Μάγδα ανοίγει την πόρτα και αρχίζει να ανακρίνει τον Τόμεκ. Στο σημείο αυτό η Μάγδα έχει τον ενεργητικό ρόλο και η πράξη της αποτελεί τον κινητήριο μοχλό της πλοκής. Από το διάλογο μεταξύ των δύο, είναι σαφές ότι η γυναίκα ακόμα δε δύναται να αντιμετωπίσει τον έρωτα που της εξομολογείται το αγόρι, παρά μονάχα ως σεξουαλική πράξη. Ωστόσο, λαμβάνοντας υπόψη ότι η γυναίκα προσανατολίζει το ενδιαφέρον της προς τον παράξενο νεαρό που παρεμβαίνει

στη ζωή της, μπορεί κανείς να συμπεράνει ότι ήδη βρίσκεται στο στάδιο της μεταστροφής που περιγράψαμε παραπάνω. Ο Τόμεκ της εξηγεί πως την αγαπά και η ίδια, παρότι με τις αποκρίσεις της αρνείται αυτή την εκδοχή του έρωτα, ενδίδει στο να εξερευνήσει την πιθανότητα ύπαρξης αληθινών τρυφερών συναισθημάτων. Έτσι, αποδέχεται την πρόσκληση του Τόμεκ, ο οποίος παραμένει δυναμικά αποφασιστικός και καθοριστικός στην εξέλιξη της πλοκής, να συναντηθούν «..για έναν καφέ ή ένα παγωτό». Επί πλέον, θα πρέπει να προσθέσουμε ότι το αγόρι παρά τη μικρή απογοήτευση που του έχουν προξενήσει τα λόγια της αγαπημένης του, η οποία τον καλεί με κάποια χυδαιότητα να κάνουν έρωτα, επιμένει να βρίσκεται στο επίπεδο της τρυφερότητας και του πλατωνικού έρωτα. Στο κλείσιμο της ενότητας, όπου η ταινία διηγείται την απέραντη χαρά του Τόμεκ, που μόλις κατάφερε να κερδίσει τη Μάγδα, σε μια συνάντηση όπως την έχει φανταστεί όλο τον καιρό της κατασκόπευσής του, έχουμε την εμφάνιση του αινιγματικού παρατηρητή, που εντοπίζεται σχεδόν σε όλο το «Δεκάλογο». Ακριβώς κατά την αφηγηματική τομή που πραγματοποιείται μέσα στην ταινία και λίγο πριν την κορύφωση, ο παράξενος άγνωστος, που είχαμε περιγράψει στο πρώτο κεφάλαιο, συναντά τον βασικό χαρακτήρα. Όπως θα δούμε και αργότερα κατά την ανάλυση του κινηματογραφικού ύφους, η εμφάνιση αυτή είχε προοικονομηθεί. Ο γνωστός άγνωστος του «Δεκαλόγου» χαμογελά στον πανευτυχή νεαρό, τον οποίο συναντά στον προαύλιο χώρο του κτιριακού συγκροτήματος να περιφέρεται σαν τρελός με το καρότσι μεταφοράς των μπουκαλιών, ενώ στη συνέχεια το τραγικό που πρόκειται να ακολουθήσει καθρεφτίζεται στο πρόσωπό του. Μέσα από το ύφος του αινιγματικού άνδρα, αλλά έχοντας παράλληλα υπόψη το ρόλο του σε όλες τις ταινίες της σειράς, διαφαίνεται ότι ο άνθρωπος αυτός έχει γνώση της ιστορίας που ο θεατής παρακολουθεί, και της εξέλιξής της. Αυτός ο οποίος θα μπορούσε να έχει αυτή τη δυνατότητα, στο μυαλό του ρεαλιστικά σκεπτόμενου θεατή, δεν είναι άλλος από τον ίδιο τον δημιουργό της ταινίας. Βεβαίως, πολλές ερμηνείες έχουν υπάρξει, σε κριτικές και αναλύσεις πάνω στο Δεκάλογο, που κάνουν λόγο για τη μεταφυσική υπόσταση του εν λόγω χαρακτήρα. Άλλωστε, το καθολικό δόγμα με τις Δέκα Εντολές που «σκεπάζει» μέσω της τιτλοφόρησης του «Δεκαλόγου» όλες τις ταινίες της σειράς, παραπέμπει, με μια απλή συλλογιστική

πορεία, σε μια μεταφυσική και ειδικότερα θεολογική προσέγγιση της μυστηριώδους αυτής παρουσίας. Πιο συγκεκριμένα, στην ενότητα «Entomological Observations and Metaphysics in Decalogue» του βιβλίου του ο Marek Haltof¹⁷ κάνει λόγο για τον *άγγελο της μοίρας*, όπως ο ίδιος ο *Kieślowski* αποκαλούσε τον εν λόγω χαρακτήρα, και αρκετοί αναλυτές εύλογα έχουν προσφύγει στον παραλληλισμό του με τους αγγέλους του Wenders, στην ταινία «Τα φτερά του έρωτα»¹⁸. Στόχος της συγκεκριμένης εργασίας, ωστόσο, είναι να αναδείξει μια διαφορετική ερμηνεία, υπό το πρίσμα του αυτοαναφορικού πλαισίου, μέσα στο οποίο κινείται η ταινία. Στο τρίτο κεφάλαιο της εργασίας θα επεκταθούμε στην ερμηνεία του *σιωπηλού μάρτυρα*, όπως ο Marek Haltof τον αποκαλεί, παραπέμποντας έτσι στην ταινία «Σιωπηλός Μάρτυρας» του Hitchcock. Προς το παρόν, και για τη συνέχιση της ανάλυσης της αφηγηματικής δομής, αξίζει να τονίσουμε το γεγονός ότι ο απροσδιόριστος χαρακτήρας κάνει την εμφάνισή του τη στιγμή όπου η αφήγηση ξεκινά να εγκαταλείπει την παρακολούθηση της ζωής του Τόμεκ, ο οποίος με τη σειρά του πρόκειται να εγκαταλείψει την παρακολούθηση της ζωής της Μάγδα.

Στην ενδέκατη αφηγηματική ενότητα, κάπου στα δύο τρίτα του συνολικού κινηματογραφικού χρόνου, περιλαμβάνεται η σκηνή στην οποία έχουμε την αφηγηματική κορύφωση. Οι δύο χαρακτήρες συναντώνται σε μια καφετέρια, και η Μάγδα έχει πλέον αναλάβει να καθορίσει την εξέλιξη της ιστορίας. Προκαλεί τον Τόμεκ, παρά το γεγονός ότι της είναι αρκετά εμφανές πως το αγόρι τρέφει αγνά συναισθήματα για την ίδια, καλώντας τον να παίξει ένα ερωτικό παιχνίδι, που όμως και η ίδια δεν μπορεί να διαχειριστεί. Η συνάντηση θα συνεχιστεί στο διαμέρισμα της Μάγδα, όπου δίνεται η δυνατότητα στον Τόμεκ να παρατηρήσει λεπτομερώς το χώρο αυτό που για αρκετό καιρό παρακολουθούσε. Στη σκηνή του διαμερίσματος, η γυναίκα καλεί τον νεαρό σε μια ερωτική συνεύρεση, προσπαθώντας, σε έναν τόνο διδακτικό, από την αρχή της συνάντησής τους, να του υποδείξει τον τρόπο, με τον οποίον η ίδια θεωρεί ότι πραγματώνεται ο έρωτας. Βεβαίως, έχει έρθει από νωρίς αντιμέτωπη με την αλήθεια του αγνού Τόμεκ, την οποία δεν μπορεί να αντέξει και εξαιτίας αυτού καταφεύγει σε αυτό

¹⁷ Haltof, 2004, σ. 80-81

¹⁸ Indsorf, 1999, σ. 73

που γνωρίζει καλύτερα, τη σεξουαλική προσέγγιση. Ένα από τα σημαντικά σημεία της σεκάνς που αξίζει να αναφερθεί είναι το γεγονός ότι τη σκηνή του ζευγαριού στο διαμέρισμα της γυναίκας παρακολουθεί με το τηλεσκόπιο του Τόμεκ, η ηλικιωμένη γυναίκα από το απέναντι διαμέρισμα. Το στοιχείο της παρακολούθησης συνεχίζει να υφίσταται παράλληλα με την εξέλιξη της πλοκής. Μάλιστα, όταν ο Τόμεκ εγκαταλείπει, βαθιά πληγωμένος το διαμέρισμα, με την πρόωρη εκσπερμάτωσή του μόνο στο άγγιγμα της γυναίκας, η Μάγδα χρησιμοποιεί ένα ζευγάρι κιάλια για να παρακολουθήσει τον Τόμεκ, που φτάνει συντεθλιμμένος στο απέναντι διαμέρισμα. Εκεί, το αγόρι χρησιμοποιεί ένα ξυράφι και κόβει τις φλέβες του, αδυνατώντας να βιώσει την ερωτική απογοήτευση. Με αυτή τη σκηνή ολοκληρώνεται η ενότητα, ενώ το τραγικό μόλις έχει συμβεί, οδηγώντας την ταινία σε αφηγηματική κορύφωση. Άλλο ένα σημείο που οφείλουμε να τονίσουμε είναι η δεύτερη εμφάνιση του αινιγματικού χαρακτήρα. Ο μυστηριώδης περιπλανώμενος άνδρας της ταινίας συναντά και παρατηρεί τον Τόμεκ, και πάλι στον προαύλιο χώρο του κτιριακού συγκροτήματος. Μπορεί κανείς να προσθέσει ότι ο άγνωστος αυτός συναντά τον Τόμεκ σε κομβικά σημεία της πλοκής, κατά την απόλυτη ευτυχία και δυστυχία του αγοριού. Τέλος, το σημαντικότερο στοιχείο που αναδύεται μέσα στη σεκάνς σκηνών που αναφέρθηκαν είναι το γεγονός ότι για πρώτη φορά η ταινία εμφανίζει τη Μάγδα μόνη στο σπίτι, με την παρακολούθηση να έχει περάσει στα δικά της χέρια, ενώ η αφήγηση έχει πλέον εστιάσει στον χαρακτήρα της. Ποτέ ξανά δεν βλέπει ο θεατής τον Τόμεκ, παρά μόνο ιδωμένο μέσα από τα μάτια της Μάγδα, ένα αντίστροφο σχήμα από αυτό που ίσχυε στο πρώτο μισό μέρος ταινίας. «Ο Kieslowski υπογραμμίζει το γεγονός ότι η κάμερα πάντα κοιτά τον κόσμο μέσα από τα μάτια αυτού που αγαπά και όχι αυτού που αγαπιέται» αναφέρει στην κριτική του στην εφημερίδα *Commonweal* ο Joseph Cunneen¹⁹. Είναι έκδηλη η πρόθεση αυτή μέσα στην ταινία, αρκεί να επιστρέψουμε στην ανάλυση της τέταρτης σεκάνς και στον «ερωτευμένο» κινηματογραφιστή που αναφέρθηκε νωρίτερα. Συνεπώς, στο επίπεδο της αυτοαναφορικότητας που εξετάζεται η ταινία, μπορεί κανείς να προσθέσει ότι απαραίτητη προϋπόθεση για την παρακολούθηση είναι ο έρωτας και εν προκειμένω ο έρωτας για τη ζωή,

¹⁹ Cunneen, 1997

που παρακινεί τον κινηματογραφιστή στην παρακολούθησή της. Παρατηρώντας το αφηγηματικό σχήμα συνοπτικά, η παρακολούθηση περνά από τα χέρια του ερωτευμένου Τόμεκ, στα χέρια της στοργικής μητέρας του φίλου του, έπειτα στα χέρια της, συνειδητοποιημένης για την ύπαρξη του έρωτα, Μάγδα, ενώ εξ αρχής βρίσκεται στα χέρια του σκηνοθέτη.

Σε συνέπεια όλων των παραπάνω συνεχίζεται η αφήγηση στην επόμενη σεκάνς της ταινίας. Καθ' όλη τη διάρκεια της αφηγηματικής ενότητας, η ταινία παρακολουθεί τη Μάγδα να αναζητά τον Τόμεκ. Χρησιμοποιεί μάταια τα κιάλια για να τον εντοπίσει στο απέναντι διαμέρισμα και παρακολουθεί από το παράθυρό της τη μεταφορά του με ασθενοφόρο. Αφού αρνηθεί να υποδεχτεί τον εραστή της, έχοντας οριστικά μεταβεί στον κόσμο της αγνότητας του Τόμεκ, φτάνει στον τόπο, από τον οποίο για αρκετό καιρό είχε κατασκοπευθεί, και αντιμετωπίζει την ηλικιωμένη συγγάτοικο του νεαρού. Η γυναίκα οδηγεί τη Μάγδα στο δωμάτιο του αγοριού και εκεί της εξηγεί ότι ο Τόμεκ την έχει ερωτευθεί. Ως απόδειξη αυτού του έρωτα, η ηλικιωμένη γυναίκα δείχνει στη Μάγδα το τηλεσκόπιο. Με την αφήγηση, όπως έχει εξελιχθεί στη συγκεκριμένη πλοκή, ο συλλογισμός ότι το τηλεσκόπιο αποτελεί την μαρτυρία του αγνού έρωτα στέκει απόλυτα. Σε μια διαφορετική ταινία το τηλεσκόπιο θα μπορούσε να αποτελεί το εργαλείο του ηδονοβλεψία, που επιθυμεί να ικανοποιήσει τις σωματικές του ανάγκες μέσα από την κατασκόπευση του ερωτικού αντικειμένου. Στη «Μικρή Ερωτική Ιστορία» όμως, αναμφίβολα αποτελεί το σύμβολο του τρυφερού και άδολου έρωτα. Η Μάγδα συνειδητοποιεί ότι έχει πραγματικά πληγώσει το αγόρι, ενώ η ηλικιωμένη γυναίκα προσπαθεί να το προστατεύσει. Στην πορεία οι σκηνές εμφανίζουν τη Μάγδα μόνη, αναζητώντας την παρουσία του Τόμεκ, είτε χρησιμοποιώντας τα κιάλια, είτε κοιτάζοντας από το παράθυρο, είτε μεταβαίνοντας στο ταχυδρομείο. Μάλιστα, παρακολουθεί από το παράθυρο την ηλικιωμένη γυναίκα, που έχει πλέον αναλάβει τη διανομή του γάλατος και χρησιμοποιεί το καρότσι του Τόμεκ. Οι μάταιες προσπάθειές της για τον εντοπισμό του αγοριού συνδυάζονται με την απόλυτη συνειδητοποίηση για την κατάσταση στην οποία βρίσκεται. Στιγμές απόγνωσης της Μάγδα αποτυπώνονται στον κινηματογραφικό φακό και οδηγούν στο συμπέρασμα ότι η γυναίκα έχει καταλάβει την προδοσία που έχει διαπράξει. Η Μάγδα είχε

προδώσει τον έρωτα, πληγώνοντας τον Τόμεκ, και ενδεχομένως σε αυτή την προδοσία αναφέρεται ο τίτλος της τηλεταινίας «Ου μοιχεύσεις».

Η πλοκή της ταινίας ολοκληρώνεται με αυτήν την τελευταία αφηγηματική ενότητα, στην οποία παρατηρείται η συμβολική εναλλαγή των ρόλων, αυτού που παρακολουθεί και παρακολουθείται. Η Μάγδα, συνεχώς με τα κιάλια στα χέρια και σε διαρκή αναζήτηση του Τόμεκ, ανακαλύπτει ότι το αγόρι έχει επιστρέψει. Ωστόσο, ο θεατής έχει ήδη παρακολουθήσει την επιστροφή του Τόμεκ, από το παράθυρο της Μάγδα. Έτσι, η γυναίκα μεταβαίνει στο απέναντι διαμέρισμα, στο οποίο την υποδέχεται η ηλικιωμένη σπιτονοικοκυρά. Σε αυτήν την τελευταία σκηνή η Μάγδα μπαίνει στο δωμάτιο και αντικρίζει από τη μία πλευρά το τραυματισμένο αγόρι να κοιμάται και από την άλλη το τηλεσκόπιο. Επί πλέον, εμφανίζεται το πλάνο της εισαγωγικής σεκάνς της ταινίας, με τη Μάγδα να επιχειρεί να χαϊδέψει το χέρι του Τόμεκ και την ηλικιωμένη γυναίκα να τη σταματά. Έτσι, η Μάγδα στρέφεται στη χρησιμοποίηση του τηλεσκοπίου και ξεκινά να παρακολουθεί το διαμέρισμά της. Η γυναίκα έχει διανύσει τη δική της απόσταση, αρχίζοντας την παρακολούθηση με τα κιάλια και καταλήγοντας στη χρήση του τηλεσκοπίου, με την οποία κλείνει η ταινία. Ο φακός του τηλεσκοπίου αποκαλύπτει στη Μάγδα τον εαυτό της. Σε αυτό το φανταστικό επίπεδο ολοκληρώνεται η αφήγηση, καθώς η Μάγδα παρακολουθεί – φαντάζεται στιγμές από την προηγούμενη στείρα και μοναχική ζωή της. Η σκηνή, στην οποία η γυναίκα χύνει το γάλα από το μπουκάλι και ξεσπάει σε κλάματα, αποκαλύπτεται ξανά από το τηλεσκόπιο, ενώ η Μάγδα κλείνοντας τα μάτια συνεχίζει με τη φαντασία της τη σκηνή και φέρνει τον Τόμεκ στο διαμέρισμα να την παρηγορεί τρυφερά. Το μάτι της Μάγδα πάνω στο φακό του τηλεσκοπίου αποτελεί το τελευταίο πλάνο της ταινίας. Αν παρατηρήσει κανείς την εξέλιξη της παράλληλης αυτοαναφορικής αφήγησης, θα διαπιστώσει ότι το στοιχείο της παρακολούθησης διαγράφει μια κυκλική πορεία γύρω από τον άνθρωπο, επιστρέφοντας στην παρακολούθηση του ίδιου του εαυτού. Η Μάγδα από την παρακολούθηση του Τόμεκ φτάνει στην παρακολούθηση του εαυτού της, και το σχόλιο που θα μπορούσε να συνοδέψει αυτόν το συλλογισμό είναι ότι τελικώς ο κινηματογραφιστής που παρακολουθεί τη ζωή των ανθρώπων οδηγείται στην παρακολούθηση της ζωής του. Ο έρωτας, με την ευρύτερη σημασία του,

παραμένει η κινητήρια δύναμη που στρέφει την παρακολούθηση προς κάθε κατεύθυνση και τελικώς στα βάθη της ίδιας ανθρώπινης ύπαρξης.

Χαρακτήρες – Αφηγητής – Χρόνος

Τρεις χαρακτήρες σκιαγραφούνται κατά τη διάρκεια της «Μικρής Ερωτικής Ιστορίας», οι δύο κεντρικοί του Τόμεκ και της Μάγδας και ο δευτερεύων χαρακτήρας της ηλικιωμένης γυναίκας. Όπως εξετάστηκε νωρίτερα, ο Τόμεκ είναι ένας δεκεννιάχρονος σπουδαστής, που μένει με τη μητέρα του φίλου του και εργάζεται στο ταχυδρομείο. Κατά την εξέλιξη της πλοκής γίνεται γνωστό ότι ο Τόμεκ είναι ορφανός, από την παιδική του ηλικία, και η γυναίκα που τον φιλοξενεί είναι η μητέρα του φίλου του. Αξίζει εδώ να παρατηρήσει κανείς τον τρόπο με τον οποίο όλα αυτά τα στοιχεία του χαρακτήρα του Τόμεκ συμβάλλουν στην ανάπτυξη της αφήγησης. Η νεαρή ηλικία του Τόμεκ εξυπηρετεί έναν από τους στόχους μέσα στο αφήγημα, την αντιπαράθεση της αθωότητας με την αλλοτρίωση, του ρομαντισμού με τον ψυχρό ρεαλισμό. Στο πρόσωπο ενός νέου ανθρώπου μπορούν να καθρεφτιστούν και να αναδειχτούν εντονότερα τα τρυφερά συναισθήματα, οι ελπίδες και τα όνειρα, που είναι άμεσα συνδεδεμένα με το νεανικό έρωτα. Από την άλλη πλευρά, το αγόρι δεν έχει δεχτεί τη μητρότητα και μέσω αυτού του στοιχείου ενισχύεται η προσκόλλησή του στη Μάγδα, μια γυναίκα κατά πολύ μεγαλύτερη του. Επιπροσθέτως, η έλλειψη της μητρότητας θα μπορούσε να αιτιολογεί και τον ιδιόμορφο τρόπο ερωτικής προσέγγισης που εφευρίσκει ο Τόμεκ, αυτόν της παρακολούθησης. Ο φόβος και η ανασφάλειά του να αντιμετωπίσει τη γυναίκα με έναν άμεσο τρόπο, ενδεχομένως τον παρακινούν στην αποστασιοποιημένη παρακολούθηση. Βεβαίως, ο χαρακτήρας του είναι δυναμικός και, όπως περιγράψαμε νωρίτερα, ο Τόμεκ διανύει τις αποστάσεις, φτάνοντας στην πραγματική επαφή με τη γυναίκα. Σε μια αντίθετη πορεία διαγράφεται ο χαρακτήρας της Μάγδα. Μια ώριμη γυναίκα αντιπροσωπεύει τον αλλοτριωμένο, από την αποξένωση, κόσμο μέσα στην ταινία. Ζει μόνη και η ερωτική της ζωή αποκλείει τη συντροφικότητα, περιορίζοντάς τη μόνο στο επίπεδο της σωματικής ικανοποίησης. Στη σκηνή όπου η γυναίκα ξεσπάει σε κλάματα, την οποία βλέπουμε δύο φορές μέσα στην ταινία, υπονοείται η οδύνη για τα προδομένα όνειρά της. Εντούτοις, τα ενοχικά

συναισθήματα κορυφώνονται έπειτα από το περιστατικό με τον Τόμεκ. Η Μάγδα, μια γυναίκα που στην αρχή της ταινίας αντιμετωπίζει τη ζωή ψυχρά και χωρίς συναισθηματισμούς, μεταμορφώνεται μέσα από τον έρωτα του Τόμεκ, σε έναν ευαίσθητο χαρακτήρα, και με μια ματιά στα αφηγηματικά σχήματα που αναλύσαμε νωρίτερα, κατά τη μεταστροφή αυτή η παρακολούθηση περνά στα δικά της χέρια. Αντιθέτως, ο Τόμεκ, καθώς εγκαταλείπει την παρακολούθηση και αποπειράται να αφαιρέσει τη ζωή του, θα μπορούσε κανείς να πει ότι λαμβάνει το βάπτισμα της σκληρότητας της ζωής. Ο χαρακτήρας που γεφυρώνει τις δυο διαφορετικές κατευθύνσεις μέσα στην ταινία είναι η ηλικιωμένη γυναίκα που φιλοξενεί τον Τόμεκ. Η γυναίκα φιλοξενεί το νεαρό αγόρι, φίλο του γιού της, και στρέφει στον Τόμεκ τη μητρική της τρυφερότητα. Αποκαλύπτει, σε δύο σημεία μέσα στην ταινία, ότι έχει ανάγκη από τη συντροφικότητα στη μοναχική ζωή της. Την ανάγκη για συντροφικότητα, που έχει αρνηθεί η Μάγδα και είναι ανικανοποίητη στον Τόμεκ, επισημαίνει χωρίς ενοχή η γυναίκα, ως αναπόσπαστο στοιχείο της ζωής του ανθρώπου.

Από μια οπτική γωνία, η γυναίκα αυτή έχει, κατά ένα μέρος, το ρόλο του αφηγητή. Δεν έχει καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη της πλοκής, αλλά δίνει τις απαραίτητες πληροφορίες για τη ζωή του Τόμεκ. Επί πλέον, συνοψίζει τα κεντρικά νοήματα της ιστορίας και προϋδεάζει για την εξέλιξη που ακολουθεί. Ωστόσο, η επιλογή μέσα στην ταινία να χρησιμοποιήσει και η ίδια το τηλεσκόπιο, ώστε να παρακολουθήσει τον Τόμεκ, θέτει ερωτήματα μέσα στην ανάπτυξη του αφηγηματικού σχήματος. «Η έντονα σχηματική ταινία δεν επιτυγχάνει απόλυτα τη μετάβαση από την κινηματογραφική θεωρία στον ψυχολογικό ρεαλισμό.... όταν η πρακτική νοικοκυρά ωθεί τον εαυτό της να κατασκοπεύσει μέσα από το τηλεσκόπιο του Τόμεκ, η ταινία στρέφει τη ματιά της, από την αστική αποξένωση και την καταπιεσμένη σεξουαλικότητα, στα όρια του γελοίου.»²⁰, γράφει ο κριτικός κινηματογράφου Stephen Holden, σε άρθρο του για τη «Μικρή Ερωτική Ιστορία» στην εφημερίδα *New York Times*. Η επιχειρηματολογία του Holden έχει αναμφισβήτητα κάποιες βάσεις, παρατηρώντας τη σχηματική μορφή μέσα στο αφήγημα. Ποιος είναι ο λόγος

²⁰ Holden, 1995

που η παρακολούθηση, κατά την αλλαγή από τον Τόμεκ στη Μάγδα, περνά έστω για λίγο από τα χέρια της ηλικιωμένης γυναίκας; Υπό το πρίσμα της αυτοαναφορικής θεώρησης της ταινίας, η ενέργεια αυτή θα μπορούσε να αποδοθεί στο ότι ο βασικός αφηγητής της ιστορίας είναι η ίδια η παρακολούθηση. Πιο συγκεκριμένα, φαίνεται ότι για την εξέλιξη της ιστορίας πρέπει κάποιος πάντα να παρακολουθεί. Ωστόσο, η χρήση του τηλεσκοπίου από την ηλικιωμένη γυναίκα, πράγματι θέτει μια καινούρια ηδονοβλεπτική διάσταση μέσα στην ταινία και αποτελεί μια απόκλιση από το σχήμα που έχουμε εξετάσει μέχρι τώρα. Η γυναίκα παρακολουθεί με περιέργεια το απέναντι διαμέρισμα, επιθυμώντας να δει μέσα από το φακό του τηλεσκοπίου την ερωτική συνεύρεση του Τόμεκ και της Μάγδα, χωρίς αυτό να την παρακινεί να δράσει και να καθορίσει την εξέλιξη. Ο ρόλος της γυναίκας με την παθητική αυτή κατασκόπευση θα μπορούσε να παραπέμπει στο ρόλο του παθητικού θεατή, που δεν υπονοείται αλλού στην ταινία. Θυμίζει κατά κάποιον τρόπο το ρόλο του Τζεφ στην ταινία «Σιωπηλός Μάρτυρας» του Hitchcock, όπου στο πρώτο μέρος της ταινίας ο χαρακτήρας παρακολουθεί από απλή περιέργεια, αποστασιοποιημένος και ακινητοποιημένος στην αναπηρική του καρέκλα, τις ζωές των άλλων. Πιθανώς, στην ταινία υπάρχει η πρόθεση να γίνει η σύγκριση μεταξύ ενεργού και παθητικού θεατή, όπως εμφανίζεται η παρακολούθηση με το τηλεσκόπιο από τον Τόμεκ και από την ηλικιωμένη γυναίκα. Συνολικά, η ηδονοβλεπτική διάσταση και ο ρόλος του παθητικού θεατή λειτουργούν με αποσπασματικό τρόπο μέσα στο αφήγημα, καθώς δεν επαναλαμβάνονται και δεν παραλληλίζονται μέσω της πλοκής.

Σε ό,τι αφορά τη λειτουργία του χρόνου μέσα στην ταινία, όπως αναφέρθηκε και στην αρχή του κεφαλαίου, η πλοκή είναι ευθύγραμμη, παρουσιάζοντας τα γεγονότα με τη χρονολογική τους σειρά. Επί πλέον, δεν διασαφηνίζεται μέσα στην ταινία ο πραγματικός χρόνος της ιστορίας, πόσο χρονικό διάστημα δηλαδή μεσολαβεί από τη μια αφηγηματική ενότητα ως την άλλη, καθώς οποιαδήποτε δράση των χαρακτήρων που δεν περιστρέφεται γύρω από τους βασικούς της θεματικούς άξονες της ταινίας έχει αποκλειστεί από την πλοκή. Αξίζει βέβαια να σημειωθεί ότι ένα ξυπνητήρι υπενθυμίζει στον Τόμεκ ότι έχει έρθει η ώρα (20.30) που η Μάγδα επιστρέφει στο διαμέρισμά της και

σηματοδοτεί την παρακολούθηση με το τηλεσκόπιο. Το ρολόι που εμφανίζεται πριν από τις παρακολουθήσεις οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο Τόμεκ επιδίδεται στην κατασκόπευση της Μάγδα καθημερινά και για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα. Οι ίδιες οι παρακολουθήσεις από όλους τους χαρακτήρες της ταινίας διαρκούν αθροιστικά, σε χρόνο κινηματογραφικής προβολής, περίπου τριάντα λεπτά, μια σημαντική διάρκεια σε σύγκριση με το συνολικό χρόνο προβολής της ταινίας, που είναι ογδόντα τρία λεπτά. Τέλος, εξετάζοντας το αφήγημα, όπως αναλύσαμε παραπάνω, μπορεί κανείς να υπογραμμίσει ότι η αφήγηση είναι χωρισμένη σε δύο βασικά μέρη, την ιστορία μέσα από τα μάτια του Τόμεκ, μέχρι περίπου το πεντηκοστό έβδομο λεπτό προβολής, και την ιστορία ιδωμένη μέσα από τα μάτια της Μάγδα για όλο το υπόλοιπο μέρος της ταινίας. Πιο αναλυτικά, μπορεί κανείς να διακρίνει πέντε φάσεις μέσα στο αφήγημα, την «εισαγωγή», την «αύξηση», την «κορύφωση», την «επιστροφή» και την «καταστροφή», οι οποίες εφόσον περιλαμβάνουν τα τρία σημαντικότερα δραματικά σημεία (σημείο αναταραχής, τραγικό σημείο και σημείο της τελευταίας έντασης) μπορούν και να περιγραφούν σε τρεις πράξεις, που παραπέμπουν στο αριστοτελικό «αρχή, μέση και τέλος».²¹ Στη φάση της «εισαγωγής» περιλαμβάνεται η εναρκτήρια σεκάνς, η κλοπή του τηλεσκοπίου, η δοκιμαστική χρήση του και η πρώτη συνάντηση στο ταχυδρομείο. Στη φάση της «αύξησης» μπορεί κανείς να εντάξει όλες τις παρακολουθήσεις από τον Τόμεκ, μέχρι και πριν τη συνάντησή του με τη Μάγδα, μετά από την οποία ακολουθεί η φάση της «κορύφωσης», που ολοκληρώνεται με την απόπειρα αυτοκτονίας. Καθώς η αφήγηση αντιστρέφεται²², περνώντας από τα μάτια του Τόμεκ στα μάτια της Μάγδα, μπορεί κανείς να εντοπίσει τη φάση της «επιστροφής» και την επαναφορά της παρακολούθησης, ενώ τέλος η «καταστροφή» επέρχεται με τη συμβολική παρακολούθηση της Μάγδα από τον ίδιο της τον εαυτό.

²¹ Kallas - Καλογεροπούλου, 2006, σ. 31

²² Η αντιστρεπτικότητα (twist) συμβαίνει, όταν αντιστρέψουμε κάτι, όταν κινούμαστε στην εκ διαμέτρου αντίθετη κατεύθυνση από την αρχική πορεία της ταινίας (Kallas - Καλογεροπούλου, 2006, σ. 226)

Ανάλυση του κινηματογραφικού ύφους

Η ανάλυση της «Μικρής Ερωτικής Ιστορίας» στο κεφάλαιο αυτό έχει στόχο να αναδείξει τις αφηγηματικές λειτουργίες των στοιχείων εκείνων που απαρτίζουν το κινηματογραφικό ύφος στην ταινία. Πιο συγκεκριμένα, θα εξετάσουμε τους τρόπους με τους οποίους, η μιζανσέν, δηλαδή η σύνθεση των κάδρων, ο φωτισμός, η σκηνογραφία, τα κοστούμια, το μακιγιάζ, καθώς και η φωτογραφία, η κίνηση της κάμερας, το καδράρισμα, ο χρωματικός σχεδιασμός και το μοντάζ συμβάλλουν καθοριστικά στην ανάπτυξη των αφηγηματικών σχημάτων που αναλύθηκαν νωρίτερα και ενισχύουν την αυτοαναφορικότητα μέσα στην ταινία.

Μιζανσέν: Σύνθεση κάδρων – Σκηνικό περιβάλλον – Φωτισμός – Μακιγιάζ – Κοστούμια

Με μια πρώτη ανάγνωση, η χρήση του τηλεσκοπίου αποτελεί τη σημαντικότερη ένδειξη της αυτοαναφορικής διάθεσης του 6^{ου} επεισοδίου του «Δεκαλόγου». Το αντικείμενο αυτό, πέρα από την αξία του ως σημαντικού δεσμευτικού μοτίβου μέσα στην ταινία, ορίζει με καθοριστικό τρόπο τη σύνθεση των κινηματογραφικών κάδρων, καθώς και το σκηνικό περιβάλλον. Τα παράθυρα του διαμερίσματος της Μάγδα, τα οποία αποκαλύπτονται από το φακό του τηλεσκοπίου στον Τόμεκ, συνθέτουν παράλληλα τα βασικά κινηματογραφικά κάδρα του έργου. Με αυτόν τον τρόπο, μπορεί κανείς να παρατηρήσει το κάδρο μέσα στο κάδρο και την αυτοαναφορικότητα να επιτείνεται σε αυτό το επίπεδο της μιζανσέν (εικ.1). Επί πλέον, σε ακόμα εντονότερο αυτοαναφορικό κλίμα, στην αρχή της ταινίας προβάλλεται, μέσω της σκηνογραφίας, και ένα τρίτο κάδρο, αυτό του ζωγραφικού πίνακα, το οποίο επεξεργάζεται η Μάγδα στο διαμέρισμά της (εικ.2). Το στοιχείο αυτό θα μπορούσε να παραπέμπει στη ζωγραφική του Manet, ο οποίος, σύμφωνα με την ερμηνεία του Foucault, προσπάθησε να αποδώσει την υλική διάσταση στο πρόβλημα της αναπαράστασης, αναδιπλασιάζοντας την υπόσταση του καμβά

και αναδεικνύοντας την τέχνη, ιδωμένη μέσα από την υλικότητά της²³. Ο Foucault, κατά την ανάλυση της σύνθεσης στο έργο «Le Balcon», υποστηρίζει ότι τα παραθυρόφυλλα και το μπαλκόνι, με τις οριζόντιες και τις κάθετες γραμμές, ζωγραφισμένα σε πρώτο πλάνο, σχεδόν στα όρια του πίνακα, αναπαράγουν την ίδια τη ζωγραφική επιφάνεια, τον ίδιο τον καμβά (εικ.3). Ομοίως, ο Πολωνός κινηματογραφιστής αναπαράγει, σε πρώτο πλάνο, τα ίδια τα κινηματογραφικά κάδρα, ενώ η ένταξη του ζωγραφικού καμβά ακριβώς μέσα στα όρια του πλαισίου του παραθύρου αποτελεί έναν υπαινιγμό του φιλοσοφικού προβλήματος της αναπαράστασης, όπως αυτό διατυπώθηκε από τον Foucault.

Από την άλλη πλευρά, δεν είναι ασήμαντα τα υπόλοιπα σκηνογραφικά στοιχεία που ενισχύουν τον αναδιπλασιασμό των κάδρων και των αναπαραστάσεων. Στο κεντρικό παράθυρο, από όπου παρακολουθείται η Μάγδα, ένα διακοσμητικό στρογγυλό δίοπτρο, αντανακλά παραμορφωμένη την παράσταση που λαμβάνει χώρα μέσα στο παράθυρο (εικ.4). Η σκηνογραφία εδώ και η σύνθεση του κάδρου, όπως χρησιμοποιούνται από τη μιζανσέν, αποτελούν μια συνδήλωση των διαφορετικών πρισμάτων, υπό τα οποία μπορεί κανείς να παρακολουθήσει τα δρώμενα, και εν προκειμένω την κινηματογραφική δράση. Η παραμορφωμένη αναπαράσταση μέσα στο σφαιρικό είδωλο, σε αντιδιαστολή με το ευκρινές κινηματογραφικό κάδρο, όπως διαμορφώνεται από το παράθυρο, θα μπορούσε συνειρμικά να οδηγήσει στο συλλογισμό ότι η κινηματογράφηση, όπως υπογραμμίζει ο Kieślowski, στοχεύει στην καταγραφή της «ζωής όπως αυτή είναι». Ο τηλεσκοπικός και ταυτόχρονα ο κινηματογραφικός φακός αποτυπώνουν με διαύγεια την παράσταση, ακριβώς όπως αυτή είναι, σε αντίθεση με αυτόν τον τρίτο φακό (πάνω στο τζάμι), ο οποίος εμφανίζει μια εικόνα ασαφή και γεμάτη αλλοιώσεις, προσφέροντας μια αναληθή αναπαράσταση. Έτσι, για ακόμη μια φορά η ταινία επιστρέφει στον «Κινηματογράφο – Αλήθεια» του Verton και το ρωσικό φορμαλισμό, που αποτελεί τον πρόδρομο της σύγχρονης κινηματογραφικής θεωρίας. Το σφαιρικό σχήμα, που παραπέμπει στον τηλεσκοπικό και ταυτόχρονα κινηματογραφικό φακό, επαναλαμβάνεται μέσα από τη σκηνογραφία. Το σκηνικό στο

²³ Foucault, 2004

ταχυδρομείο, όπου διαδραματίζονται οι σκηνές τις οποίες περιγράψαμε νωρίτερα, περιλαμβάνει ένα διαχωριστικό τζάμι, στη μέση του οποίου βρίσκεται μια κυκλική εγκοπή, από όπου επικοινωνούν ο Τόμεκ, ως υπάλληλος του ταχυδρομείου, και η Μάγδα, ως πολίτης (εικ.5). Η τρύπα στο τζάμι, ανάμεσα στους δύο χαρακτήρες, περιλαμβάνεται στα κινηματογραφικά κάδρα και η επιλογή αυτή ενισχύει την ανάπτυξη μορφικών σχημάτων μέσα από τη σκηνογραφία. Επιπλέον, η διαχωριστική γραμμή που ορίζεται από το τζάμι στο ταχυδρομείο, ενδεχομένως συμβολίζει την απόσταση ανάμεσα στους δύο χαρακτήρες, μια απόσταση αντιθετικών κατευθύνσεων που διανύουν και οι δύο, όπως εξετάστηκε στην ανάλυση της αφηγηματική μορφής. Η απαραίτητη απόσταση αυτή, που δηλώνεται σαφέστερα κατά την παρακολούθηση με το τηλεσκόπιο, παραπέμπει στην περίφημη μπρεχτική αποστασιοποίηση, η οποία επηρέασε βαθιά την κινηματογραφική σκέψη κατά τη δεκαετία του 1960. Την περίοδο αυτή τα *Cahiers du Cinéma*, αναλύοντας το έργο του Verton, κάνουν λόγο για τον ιδεολογικό αγώνα ενάντια στην παθητικότητα του θεατή, η οποία επιτυγχάνεται μέσα από την αποστασιοποίηση²⁴. Βεβαίως, οι δύο χαρακτήρες, όπως εξετάστηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, εξαλείφουν την απόσταση που τους χωρίζει, περνώντας από την αποστασιοποιημένη θέση στην πραγματική επαφή, γεγονός το οποίο ενδεχομένως συμβολίζεται από τη σκηνή με το σπάσιμο του τζαμιού, κατά τη δεύτερη αφηγηματική ενότητα. Το μεγάλο, σε διάρκεια (σχεδόν είκοσι δευτερολέπτων), κοντινό πλάνο στο θρυμματισμένο τζάμι, κατά τη διάρρηξη του Τόμεκ με σκοπό την απόκτηση του τηλεσκοπίου, σε συνδυασμό με τον αρκετά δυνατό ήχο του σπασίματος, θα μπορούσε να προϋδεάζει το θεατή για το «σπάσιμο του τζαμιού» που χωρίζει τους δύο χαρακτήρες στο ταχυδρομείο και την εξάλειψη της μεταξύ τους απόστασης.

Η εμμονή της ταινίας στο σφαιρικό σχήμα και τους συμβολισμούς που προκύπτουν από αυτό, προδίδεται επίσης από ένα αντικείμενο. Ο Τόμεκ, κατά την είσοδο του στο διαμέρισμα της Μάγδα, της χαρίζει μια γυάλινη σφαίρα χιονιού, μέσα την οποία διακρίνεται ένα σπίτι (εικ.6). Εύλογα, ο Kickasola κάνει λόγο για μια αναφορά στον «Πολίτη Κέιν» του Orson Welles²⁵, όπου έχουμε την

²⁴ Bordwell, 1997, σ. 102

²⁵ Kickasola, 2006, σ. 219

εμφάνιση του ίδιου αντικειμένου στην εναρκτήρια σκηνή της ταινίας και ένα λυρικό σχόλιο της αφήγησης που πρόκειται να αναπτυχθεί, όπως συμπληρώνουν οι Bordwell και Thompson²⁶ (εικ.7). Ακόμα μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η σύνδεση της σφαίρας με αυτή που εμφανίζεται στη «Διπλή ζωή της Βερόνικα», μεταγενέστερης ταινίας του Kieślowski (1991), στην οποία η Βερόνικα παρακολουθεί μέσα από τη γυάλινη σφαίρα την ανάποδη αναπαράσταση σπιτιών (εικ.8). Σε κάθε περίπτωση, η γυάλινη σφαίρα χιονιού στη «Μικρή Ερωτική Ιστορία» συνδέεται άμεσα με την έννοια της παρακολούθησης της ζωής, αν κανείς προσπαθήσει να εντοπίσει τους συμβολισμούς του αντικειμένου. Η γυάλινη σφαιρική επιφάνεια, που θα μπορούσε κάλλιστα να παρομοιαστεί με τον τηλεσκοπικό ή/και τον κινηματογραφικό φακό, αποκαλύπτει την ανθρώπινη κατοικία, παραπέμποντας έτσι στη ζωή μέσα σε αυτή. Άλλωστε, τόσο ο φακός του Τόμεκ όσο και ο φακός του Kieślowski, επιχειρούν να παρακολουθήσουν τη ζωή μέσα στα σπίτια της πολωνικής πρωτεύουσας. Από μια άλλη οπτική γωνία, το σπίτι μέσα στη γυάλα, το οποίο προσφέρει ως δώρο ο Τόμεκ, θα μπορούσε να συμβολίζει την έλλειψη συντροφικότητας και οικογενειακής στέγης, που καθρεφτίζεται τόσο στο πρόσωπο του αγοριού όσο και στο πρόσωπο της Μάγδα. Η συντροφική ζωή είναι αυτή που ο Τόμεκ αναζητά επίμονα, και όχι η σωματική επαφή με τη γυναίκα, και αυτό φαίνεται από μικροσκοπικό σπίτι, που φέρνει ως δώρο το αγόρι. Ομοίως, η Μάγδα, αντιμέτωπη με την αγνότητα του νεαρού, η οποία ενδεχομένως υπονοείται και από το δώρο αυτό, αρχίζει να αντιλαμβάνεται τη μοναχική πορεία που έχει χαράξει στη δική της ζωή.

Ακόμα ένα αινιγματικό αντικείμενο χρήζει ανάλυσης ως προς την αφηγηματική λειτουργία του. Το παιχνίδι βαρύτητας, το οποίο χρησιμοποιεί η Μάγδα, κατά την παρακολούθησή της στο διαμέρισμα από τον Τόμεκ, καθώς και κατά τη μεταξύ τους συνάντηση στην καφετέρια, έχει δεχτεί αρκετές μεταφυσικές ερμηνείες. Πράγματι, η δυναμική Μάγδα, η οποία δείχνει να έχει το έλεγχο της ζωής της, καταφεύγει σε αυτό το εκκρεμές παιχνίδι βαρύτητας, η τυχαία κίνηση του οποίου της καθορίζει τη δράση. «Θυμίζει την αρχαία

²⁶ Bordwell – Thompson, 2004, σ. 151

ραβδοσκοπική, που χρησίμευε ως ένα μυστικιστικό εργαλείο για την ανεύρεση νερού ή μετάλλου κάτω από το έδαφος»²⁷, προσθέτει ο Kickasola, υπογραμμίζοντας το μεταφυσικό μέσα στο «Δεκάλογο». Η άποψη αυτή ενισχύεται ακόμα περισσότερο όταν η Μάγδα χρησιμοποιεί το αντικείμενο πάνω από το χέρι του Τόμεκ, σε μια προσπάθεια να κατανοήσει τον κόσμο του αγοριού και να ορίσει τη μοίρα της σχέσης τους (εικ.9). Ωστόσο, παρατηρώντας λεπτομερώς την πρώτη χρήση του παιχνιδιού, κατά την πρώτη παρακολούθηση από τον Τόμεκ, παρουσιάζει ενδιαφέρον τόσο η σύνθεση του κινηματογραφικού κάδρου, όσο και η κίνηση μέσα σε αυτό. Βλέπουμε τη Μάγδα να κινείται αργά ανάμεσα στα παράθυρα, να φτάνει στο όριο του πλαισίου, που ορίζει το παράθυρο, και να θέτει σε ταλάντωση το βαρίδιο (εικ.10). Η τυχαιότητα αυτής της κίνησης έρχεται σε αντίθεση με την αυστηρή γραμμή που ορίζεται από τη σκηνογραφία του δωματίου, τόσο μέσω της γραμμικής ράβδου, που αιωρείται από το φωτιστικό στο ταβάνι, όσο και από τις κάθετες γραμμές του πλαισίου του παραθύρου. Τα σχήματα είναι έντονα μέσα στη σύνθεση των κάδρων που προκύπτουν από την παρακολούθηση μέσα από το τηλεσκόπιο. Η ταινία στο σημείο αυτό φαίνεται να αναφέρεται σε σταθερές και μεταβλητές συνιστώσες της δράσης, αλλά και στα λεπτά σημεία ισορροπίας ανάμεσα στα οποία κινείται. Ακόμα μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι όσο διαρκεί η ταλάντωση του βαριδίου, η Μάγδα δεν εμφανίζεται μέσα στο κάδρο, παρά σε μια τυχαία χρονική στιγμή, κατά την οποία η ίδια αποφασίζει να σταματήσει την κίνηση του παιχνιδιού, και τότε εισχωρεί μέσα στο κάδρο, ενώ η είσοδος αυτή σηματοδοτεί την έναρξη της δράσης. Θα τολμούσε κανείς να πει ότι ο Kieślowski υπαινίσσεται έτσι την αμφιταλάντευση του ίδιου του δημιουργού ακριβώς πριν από την κινηματογράφηση, ενώ η καθοριστική ακινητοποίηση της Μάγδα και η εκκίνηση της δράσης εντός κάδρου, θυμίζει το προστακτικό κάλεσμα του σκηνοθέτη, ώστε να αρχίσει η κινηματογραφική διαδικασία.

Ο φωτισμός στη «Μικρή Ερωτική Ιστορία» είναι αυτός που επικρατεί σχεδόν σε όλες τις ταινίες του «Δεκαλόγου». Ο ψυχρός φωτισμός προσπαθεί να αποτυπώσει την αποξενωμένη ζωή στη Βαρσοβία, γεγονός που ταιριάζει

²⁷ Kickasola, 2006, σ. 215

απόλυτα με την αφηγηματική δομή της έκτης αυτής ταινίας. Η κινηματογράφηση των κλειστοφοβικών διαμερισμάτων γίνεται με τη χρήση σκληρού φωτισμού, που άλλωστε δικαιολογείται και από την επιλογή της ώρας των παρακολουθήσεων (εικ.11-13). Αξίζει κανείς να παρατηρήσει κάποιες μικρές αλλαγές που πραγματοποιούνται με την εξέλιξη της αφήγησης. Ο λευκός φωτισμός χρησιμοποιείται για την κινηματογράφηση του προσώπου της μετανοημένης Μάγδα, μετά το τέλος των παρακολουθήσεων, κατά την αναζήτηση του Τόμεκ και παράλληλα κατά την τομή που πραγματοποιεί η αφήγηση, περνώντας στο πρόσωπό της (εκ.14-15). Το λευκό, όπως θα δούμε και παρακάτω στην ανάλυση της φωτογραφίας και του χρωματικού σχεδιασμού, χρησιμοποιείται και εδώ για το συμβολισμό της αγνότητας, η οποία μεταγγίζεται κατά κάποιον τρόπο από τον Τόμεκ στη Μάγδα. Επιπρόσθετα, η αγνότητα αυτή αποδίδεται και μέσω του μακιγιάζ. Αν παρατηρήσει κανείς το πρόσωπο της Μάγδα, κατά τη διάρκεια αυτής της αφηγηματικής ενότητας, είναι ελαφρότερα μακιγιαρισμένο, σε σχέση με τις προηγούμενες εμφανίσεις της, ενώ τα δεμένα σε κότσο μαλλιά της αποπνέουν μια παιδικότητα, που λείπει από το πρόσωπο της γυναικείας φιγούρας με τα λυτά μαλλιά. στο πρώτο μέρος της ταινίας (εικ.14). Μάλιστα, στην ίδια ενότητα, που είναι αφιερωμένη στο πρόσωπο της γυναίκας, αποκαλύπτεται και το όνομα της, ενώ τη ζητούν στο τηλέφωνο ως *Μαρία Μαγδαληνή*. Σαφώς, εδώ η ταινία δανείζεται από τη θρησκευτική παράδοση το σύμβολο της μετάνοιας, που όπως περιγράφηκε καθρεφτίζεται με ποικίλους τρόπους στο πρόσωπο της γυναίκας.

Το λευκό χρώμα, εντούτοις, έχει διπλό συμβολικό ρόλο μέσα στην ταινία. Παρατηρώντας τα κοστούμια, αξιοπρόσεχτη είναι η επιλογή τους για την εμφάνιση του αινιγματικού παρατηρητή στη «Μικρή Ερωτική Ιστορία». Ο *άγγελος της μοίρας*, όπως τον αποκαλούσε κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων ο Kieślowski, εμφανίζεται ντυμένος στα λευκά, κρατώντας στο χέρι του μια βαλίτσα (εικ.16). Αυτός ο άγνωστος ταξιδιώτης του «Δεκαλόγου», που περιπλανιέται ανάμεσα στις ταινίες, άλλοτε προειδοποιώντας και άλλοτε συμπάσχοντας με τους χαρακτήρες των ιστοριών, πράγματι παίρνει εδώ τη μορφή αγγέλου, με την καθιερωμένη λευκή συμβολική ενδυμασία του και εύλογα χρήζει μεταφυσικής ερμηνείας. Κάπου εδώ θα πρέπει να διευκρινιστεί

ότι η μεταφυσική διάσταση, την οποία υπογραμμίζουν οι περισσότεροι αναλυτές πάνω στο έργο, δεν αντιτίθεται στην οπτική γωνία υπό το πρίσμα της αυτοαναφορικότητας, που υιοθετεί η συγκεκριμένη εργασία. Αντιθέτως, τα μεταφυσικά σύμβολα συμπληρώνουν τη διαλεκτική του κινηματογραφικού έργου με την ίδια την τέχνη. Θα ήταν αρκετά τολμηρό, ωστόσο αξίζει κανείς να αναρωτηθεί, συλλογιζόμενος επαγωγικά από το μεταφυσικό στο αυτοαναφορικό επίπεδο, αν ο άγγελος του «Δεκαλόγου» είναι τελικά ο ίδιος ο δημιουργός του. Αυτή η αγγελική μορφή δείχνει να γνωρίζει τις ιστορίες και να βρίσκεται δίπλα από τους χαρακτήρες, σε μια θέση όμοια με αυτή του κινηματογραφιστή. Μια απόσταση και εδώ χωρίζει το δημιουργό από το έργο του και αυτή η τολμηρή σκέψη θα μπορούσε να οδηγήσει στο συμπέρασμα ότι ο Kieślowski επισημαίνει την αυτονομία του καλλιτεχνικού έργου και την ανεξαρτητοποίηση τελικώς από το δημιουργό του. Το θεολογικό δόγμα, με την οντότητα του δημιουργού-θεού, που παρακολουθεί, συναισθάνεται, αλλά δεν καθορίζει τη μοίρα της ζωής, εξυπηρετεί την αυτοαναφορική ανάγνωση του πολωνικού έργου. Σε κάθε περίπτωση ο άγνωστος χαρακτήρας με τη λευκή ενδυμασία, δεν παύει να είναι ένας εξωτερικός παρατηρητής, εκτός πλοκής, που ενισχύει το στοιχείο της παρακολούθησης στη «Μικρή Ερωτική Ιστορία».

Φωτογραφία – Καδράρισμα – Κίνηση της κάμερας – Χρωματικός σχεδιασμός – Μοντάζ

Αναμφίβολα, όλα τα στοιχεία του κινηματογραφικού στυλ λειτουργούν αλληλένδετα και συντελούν στην ενιαία κινηματογραφική μορφή της «Μικρής Ερωτικής Ιστορίας». Είναι περιττό ίσως να αναφερθεί ότι η φωτογραφία και το καδράρισμα σε συνδυασμό με τη μιζανσέν προσφέρουν το αποτέλεσμα των αναδιπλασιασμένων κινηματογραφικών κάδρων, που προκύπτουν από την παρακολούθηση μέσω του τηλεσκοπίου. Τα γενικά πλάνα του απέναντι διαμερίσματος, που ταυτοχρόνως είναι κοντινά πλάνα των παραθύρων, έχουν καδραριστεί ώστε να εντάξουν τόσο τη δράση μέσα στο διαμέρισμα της Μάγδα, όσο και τα ίδια τα πλαίσια, προσφέροντας το αποτέλεσμα του διπλού

κινηματογραφικού κάδρου. Ένα πολύ κοντινό πλάνο στο πρόσωπο της Μάγδα, αφαιρώντας από τη λήψη το παράθυρο, θα είχε ένα τελείως διαφορετικό εννοιολογικό αποτέλεσμα, ως προς την αυτοαναφορική διάσταση της ταινίας. Ο θεατής δεν θα μπορούσε, σε αυτή την περίπτωση, να έχει την έντονη αίσθηση της παρακολούθησης της Μάγδα, και ενδεχομένως να αφαιρούσε το σημαντικό αυτό αφηγηματικό στοιχείο από τη σκέψη του. Η οριζόντια πανοραμική κίνηση της κάμερας, επιπρόσθετα, αποκαλύπτει με σαφήνεια τα διαφορετικά τηλεσκοπικά και κινηματογραφικά κάδρα, που προκύπτουν από τα παράθυρα, ιδιαίτερα κατά τη διάρκεια της πρώτης παρακολούθησης, στην τέταρτη αφηγηματική ενότητα (εικ.1-2). Η κίνηση αυτή συνάδει με την κίνηση της γυναίκας, η οποία αλλάζει περνώντας από το ένα παράθυρο στο άλλο. Θα μπορούσε κανείς να συμπληρώσει ότι κάθε παράθυρο (κάδρο) εμφανίζει και μια διαφορετική δράση, που σηματοδοτείται από την εναλλαγή των κινήσεων της Μάγδα.

Από την άλλη πλευρά, εξετάζοντας τη φωτογραφία του 6^{ου} επεισοδίου του «Δεκαλόγου», αξίζει να αναφερθεί η έμφαση που δίνεται μέσα από δύο πλάνα, στην αρχή και στο τέλος της ταινίας. Η πρώτη παρακολούθηση του Τόμεκ από το τηλεσκόπιο αρχίζει με ένα κοντινό πλάνο στο πρόσωπό του, το οποίο με αργή κίνηση μεταφέρεται μπροστά από το φακό του τηλεσκοπίου, έχοντας ένα φωτογραφικό αποτέλεσμα, που περιλαμβάνει το μάτι του Τόμεκ να διαγράφεται μέσα από έναν κύκλο (εικ.17). Τα κυκλικά σχήματα που αναλύσαμε νωρίτερα, εδώ συνδέονται άμεσα με το ανθρώπινο βλέμμα και η συνδήλωση της αυτοαναφορικής παρακολούθησης γίνεται ακόμα πιο σαφής. Η φωτογραφία παραπέμπει για άλλη μια φορά στον *Κινηματογράφο – Μάτι* του Verton, ενώ η επανάληψή της στο τελευταίο πλάνο της ταινίας προσφέρει ακόμα μεγαλύτερη έμφαση. Η Μάγδα, μέσα από ένα ακόμα κοντινό πλάνο, έχει στραμμένο το βλέμμα της προς στο φακό του τηλεσκοπίου (εικ.18). Το σχετικά μεγάλο σε διάρκεια πλάνο (είκοσι δευτερολέπτων) ολοκληρώνεται με το κλείσιμο του ματιού της γυναίκας, που σηματοδοτεί και το κλείσιμο της ταινίας (εικ.19). Πόσο πιο προφανές μπορεί να είναι το αφηγηματικό σχήμα που προκύπτει από τη φωτογραφία; Η έναρξη της αφήγησης αποτυπώνεται φωτογραφικά με το ανοιχτό βλέμμα και η ολοκλήρωσή της με το κλείσιμό του, και η ταινία εδώ

κυριολεκτικά και μεταφορικά μας «κλείνει το μάτι», σφραγίζοντας τη διπλή αφηγηματική της υπόσταση, ως προς τη ζωή διαμέσου του έρωτα, και την παρακολούθησή της διαμέσου του κινηματογράφου.

Ένα πολύ ενδιαφέρον πλάνο ακόμα μπορεί να δώσει νέες διαστάσεις στο στοιχείο της παρακολούθησης μέσα στην ταινία. Ενώ η αποκάλυψη του Τόμεκ στη Μάγδα, όπως και όλες σχεδόν οι συναντήσεις τους, κινηματογραφούνται με αντίστοιχα πλάνα, υποκειμενικά του ενός και του άλλου προσώπου, στη σκηνή έξω από το ταχυδρομείο, όπου το αγόρι εκμυστηρεύεται τις κατασκοπεύσεις του, έχει συμπεριληφθεί και ένα υποκειμενικό πλάνο, διάρκειας πέντε δευτερολέπτων, ενός τρίτου προσώπου (εκ.20). Για λίγο η ταινία δίνει την αίσθηση ότι ένα κρυμμένο πρόσωπο παρακολουθεί τους δύο κεντρικούς της χαρακτήρες. Η γωνία της κάμερας είναι από κάτω προς τα πάνω (*contre-plongée*), και, καθώς παράλληλα μια φλουταρισμένη επιφάνεια κρύβει ένα μέρος από τη θέαση της δράσης, υπονοείται ότι κάποιος, που ο θεατής δε γνωρίζει, παρακολουθεί το ζευγάρι. Η υπόνοια αυτή δεν επαναλαμβάνεται μέσα στην ταινία, αλλά θα πρέπει να θυμηθεί κανείς ότι σε επόμενη αφηγηματική ενότητα έχουμε την εμφάνιση του άγνωστου παρατηρητή του «Δεκαλόγου». Ενδεχομένως, αν δε γνώριζε κανείς την ιδιότητα αυτού του αινιγματικού χαρακτήρα, όπως σκιαγραφείται ως σιωπηλός μάρτυρας κατά την παρακολούθηση όλων των ταινιών της σειράς, η σύνδεση του εν λόγω υποκειμενικού πλάνου με τον *άγγελο της μοίρας* του Kieslowski να ήταν αδύνατη. Ωστόσο, λαμβάνοντας υπόψη τη συνεχή παρουσία του χαρακτήρα αυτού στο «Δεκάλογο», εύλογα μπορεί κανείς να συμπεράνει ότι με αυτό το πλάνο υποδηλώνεται η παρακολούθηση της ιστορίας από τον περιφερόμενο άγνωστο. Θα μπορούσε κάποιος να υποθέσει ότι αυτή η παρακολούθηση πραγματοποιείται από την ηλικιωμένη συγκάτοικο του Τόμεκ, η οποία ενδιαφέρεται για τη ζωή του αγοριού και μάλιστα αργότερα εμφανίζεται να παρακολουθεί με το τηλεσκόπιο. Σε κάθε περίπτωση και ανεξάρτητα με το ποιος κρύβεται πίσω από τη θολή επιφάνεια στο μπροστινό μέρος του πλάνου, η παρακολούθηση υφίσταται, επιστρέφοντας στο συλλογισμό ότι για την εξέλιξη της πλοκής της «Μικρής Ερωτικής Ιστορίας» το αυτοαναφορικό αυτό στοιχείο είναι άκρως αναγκαίο.

Ο κινηματογραφικός φακός του Kieslowski εστιάζει και σε μερικά ακόμα σημαντικά σημεία μέσα στο πολωνικό έργο, πέρα από το μάτι και το φακό που είδαμε νωρίτερα: στο μπουκάλι με το γάλα, στη σκηνή όπου η Μάγδα το ρίχνει και αρχίζει να κλαίει, που ερμηνεύτηκε ως δεσμευτικό μοτίβο μέσα στην αφήγηση. Μάλιστα, η σκηνή αυτή επαναλαμβάνεται στην τελευταία σεκάνς της ταινίας και ομοίως η εστίαση στο γάλα. Η έμφαση που δίνεται στο στοιχείο αυτό προσφέρει μια ανάλυση τριών επιπέδων. Αρχικά, θα μπορούσε κανείς να εξετάσει το **χρωματικό σχεδιασμό** της ταινίας και να διαπιστώσει ότι το λευκό και το κόκκινο πλημμυρίζουν αντιστικτικά τη φωτογραφία. Χαρακτηριστικότερο πλάνο είναι αυτό όπου η Μάγδα ανακρίνει τον Τόμεκ, έξω από το διαμέρισμά της, στην προσπάθειά της να κατανοήσει τις προθέσεις του αγοριού (εκ.21). Το φόντο του μεσαίου αυτού πλάνου καλύπτουν δύο παράθυρα, ένα λευκό μέσα σε ένα μεγαλύτερο κόκκινο παράθυρο από βιτρό. Αυτή είναι η αμεσότερη αντίστιξη λευκού και κόκκινου χρώματος μέσα στην ταινία. Αξιοπρόσεχτο, βέβαια, είναι το σχήμα του κάδρου μέσα στο κάδρο, που προσφέρει εδώ η σκηνογραφία, πέρα από τον χρωματικό σχεδιασμό. Αναλύοντας, όμως, τους συμβολισμούς που πηγάζουν από τα χρώματα, με το κόκκινο να συμβολίζει το πάθος και το λευκό την αγνότητα, και έχοντας παράλληλα υπόψη τα σχήματα των κάδρων, θα μπορούσε κανείς να συμπεράνει ότι η ταινία συνδυάζει την αφήγηση της ερωτικής ιστορίας, μέσα από το δίπολο που προκύπτει από τα χρώματα, με τον αναδιπλασιασμό των κάδρων και την αυτοαναφορική παρακολούθηση. Με λίγα λόγια, κινηματογραφείται ο έρωτας, παράλληλα με την ίδια την κινηματογράφησή του. Η αντιπαράθεση λευκού και κόκκινου επαναλαμβάνεται ποικιλοτρόπως μέσα στην ταινία. Μια προσεκτική ματιά στη λευκή, από άποψη φωτισμού, κινηματογράφιση της Μάγδα μπορεί να αποκαλύψει τα κόκκινα στρογγυλά σημάδια πάνω στο παράθυρο, στο πλάνο της εικόνας 14. Ο χρωματικός και σχηματικός σχεδιασμός του κινηματογραφικού ύφους είναι πλέον ξεκάθαρος. Επανερχόμενοι στο γάλα, διαπιστώνουμε ότι η εστίαση στο λευκό υγρό, που χύνεται πάνω στο τραπέζι, έρχεται σε αντιπαράθεση με το κόκκινο αίμα που πηγάζει από το χτύπημα στο χέρι του Τόμεκ. Το **παράλληλο μοντάζ**, με το ένα πλάνο να εμφανίζει τη Μάγδα να αγγίζει το γάλα και το άλλο τον Τόμεκ να ρουφάει το αίμα από το δάχτυλό του,

που μόλις ο ίδιος πλήγωσε με το ψαλίδι, επιβεβαιώνει το συγκεκριμένο χρωματικό μοτίβο του 6^{ου} επεισοδίου του «Δεκαλόγου» (εκ. 22-23). Μάλιστα, για να αποδοθεί ακόμα σαφέστερα η χρωματική αντιπαράθεση, ο Τόμεκ χρησιμοποιεί για το παιχνίδι με το ψαλίδι, που καταλήγει σε χτύπημα, το κόκκινο πανί με το οποίο σκεπάζει το τηλεσκόπιο (εικ.24). Ενδιαφέρον παρουσιάζει, επίσης, το γεγονός ότι η Μάγδα αναμινύεται με το λευκό, ενώ ο Τόμεκ αντίστοιχα με το κόκκινο. Οι αντίθετες πορείες των δύο χαρακτήρων μέσα στο αφήγημα, αποτυπώνονται επιπρόσθετα με αυτόν τον τρόπο. Μάλιστα, υποδηλώνεται ότι η γυναίκα προσπαθεί να επαναφέρει την αγνότητα στη ζωή της, σε αντιπαράθεση με το αγόρι που επιθυμεί να ανακαλύψει την ίδια τη ζωή, μέσα από το πάθος που χαρακτηρίζει τη Μάγδα. Το λευκό και το κόκκινο επανέρχονται και στη σκηνή όπου ο Τόμεκ χαράζει τους καρπούς του. Τα χέρια του Τόμεκ εμφανίζονται σε ένα κοντινό πλάνο μέσα στο λευκό και γεμάτο με νερό δοχείο, με το αίμα να καλύπτει σταδιακά όλη τη λευκή επιφάνεια (εικ.25). Στο σημείο αυτό η ανάλυση μεταφέρεται σε ένα τρίτο **λυρικό** επίπεδο, αυτό του υγρού στοιχείου. Το αίμα, το γάλα και το νερό κυριαρχούν στη «Μικρή Ερωτική Ιστορία». Ο κινηματογραφικός φακός εστιάζει στο γάλα που χύνεται στο τραπέζι, στο νερό που πλημμυρίζεται από το αίμα μέσα στη λεκάνη, στον πάγο που λιώνει στο πρόσωπο του Τόμεκ (εικ.26), στο νερό που χύνεται από τη βρύση στη λευκή κούπα(εικ.27). Η ταινία προσφεύγει σε αρχέγονους συμβολισμούς που σχετίζονται κατά βάση με το αίμα, αλλά και όλες τις εκκρίσεις του ανθρώπινου σώματος. «Κάθε ποτό, το γάλα, το νερό, είναι υποκατάστατο του αίματος.»²⁸, τονίζει ο εθνολόγος Jean Paul Roux στην ανάλυσή του πάνω στους συμβολισμούς του αίματος. Το γάλα δεν είναι άλλο από το «λευκό αίμα» ή διαφορετικά το σπέρμα, που μαζί με το κόκκινο αίμα αποτελούν τα βασικά συστατικά της ζωής, επισημαίνει ο Roux. Η ερωτική πράξη έχει ως αποτέλεσμα την αναπαραγωγή και η γέννηση είναι πάντοτε αιματηρή. Ένας πρόσθετος συμβολισμός, αυτός του μητρικού γάλατος, συμπληρώνει τη σύνδεση του λευκού και κόκκινου αίματος με τη ζωή: « ..πρόκειται για τη θρεπτική αξία που έχει για το παιδί το γάλα, το οποίο μέσα στην κοιλιά τρεφόταν με το μητρικό

²⁸ Roux, 1998, σ. 415

αίμα, που παράλληλα κατασκεύαζε το γάλα»²⁹. Το νερό παραπέμπει στα ανθρώπινα δάκρυα και συνολικά παρατηρεί κανείς ότι οι συμβολισμοί των υγρών εκκρίσεων συμπληρώνουν λυρικά την αφήγηση, σε μια ταινία που μιλά για τη ζωή και την παρακολούθησή της.

Συμπληρωματικά, θα μπορούσε κανείς να αναφέρει ότι το παράλληλο μοντάζ, που δείχνει τον Τόμεκ να τρώει μια φέτα ψωμιού, ενώ παρακολουθεί τη Μάγδα, μέσα από το φακό του τηλεσκοπίου, να κάνει ακριβώς το ίδιο παραπέμπει στις μιμητικές θεωρίες της αφήγησης, που βασίζονται στην Ποιητική του Αριστοτέλη και που εξετάζουν τη διαδικασία της μίμησης, σε επίπεδο δημιουργού, αλλά και σε επίπεδο θεατή³⁰. Το αγόρι μιμείται αυτό που παρακολουθεί, όπως ενδεχομένως ο κινηματογραφιστής κατά τη διάρκεια της ανάπτυξης της αφήγησης ή ο θεατής κατά την παρακολούθηση της ταινίας. Αξίζει ακόμα να αναφερθεί ένα τελευταίο πλάνο, μέσα από το οποίο η ταινία αποκαλύπτει τον θεωρητικό προβληματισμό πάνω στην αναπαράσταση. Το μεσαίο πλάνο που δείχνει τον Τόμεκ πίσω από το διαχωριστικό τζάμι του ταχυδρομείου, στην αρχή της ταινίας, περιλαμβάνει τη θολή απεικόνιση του προσώπου της Μάγδα (εικ.30). Από τη μια πλευρά η συνδήλωση ότι η ταινία έχει σκοπό να αφηγηθεί την ιστορία των δύο χαρακτήρων είναι ξεκάθαρη. Οφείλει κανείς να θυμηθεί, άλλωστε, ότι η σκηνή είναι πρωθύστερη των παρακολουθήσεων και ότι δεν έχει γίνει ακόμα γνωστό στο θεατή το κεντρικό θέμα της ταινίας. Αναμφίβολα, μπορεί κανείς επίσης να διακρίνει στο πλάνο την οπτική γωνία του Τόμεκ, που κοιτάζει τη γυναίκα και ταυτόχρονα τη φαντάζεται. Από την άλλη, η θολή απεικόνιση μέσα στο γυαλί, έχοντας μια γενικότερη εποπτεία της ταινίας, συμβολίζει όλες τις παρακολουθήσεις μέσα από τον τηλεσκοπικό φακό και δηλώνει ξανά, με την ημιδιαφανή αυτή μορφή της γυναίκας, τον προβληματισμό πάνω στην αναπαράσταση και τη θέαση.

²⁹ Roux, 1998, σ. 78

³⁰ Bordwell, 1985, σ. 3-15

ΤΟ ΣΤΟΙΧΕΙΟ ΤΗΣ ΠΑΡΑΚΟΛΟΥΘΗΣΗΣ

Η αινιγματική φιγούρα του παρατηρητή στο «Δεκάλογο»

Έχει καταστεί πλέον σαφές ότι το στοιχείο της παρακολούθησης διατρέχει όλα τα επίπεδα ανάγνωσης του κινηματογραφικού συστήματος του 6^{ου} επεισοδίου του «Δεκαλόγου». Τόσο ο κεντρικός άξονας της αφήγησης, όσο και οι τεχνικές κινηματογράφησης, συνεισφέρουν στην ανάδειξη προβληματισμών σε σχέση με την παρακολούθηση της ζωής, ως μια βασική διάσταση της κινηματογραφικής διαδικασίας. Είναι αλήθεια ότι σε καμία από τις υπόλοιπες ταινίες της σειράς δεν καταδεικνύεται τόσο εμφανώς αυτή η αυτοαναφορική διάσταση του πολωνικού έργου. Ωστόσο, ένα από τα τρία βασικά σημεία συνάντησης των ταινιών, που εξετάστηκαν στην εισαγωγή της εργασίας, εισάγει ταυτόχρονα το στοιχείο της παρακολούθησης σχεδόν σε όλο το «Δεκάλογο», προσφέροντας ένα γενικότερο επίπεδο ανάλυσης υπό το πρίσμα της αυτοαναφορικότητας. Ο σιωπηλός μάρτυρας του «Δεκαλόγου», που, όπως αναφέρθηκε νωρίτερα, έχει δεχτεί πολλαπλές ερμηνείες, τοποθετεί το στοιχείο της παρακολούθησης στο κέντρο της συνολικής ανάγνωσης του κινηματογραφικού δημιουργήματος.

Ο άγνωστος αυτός χαρακτήρας, με εξαίρεση την έβδομη και τη δέκατη ταινία, συνυπάρχει μαζί με τους χαρακτήρες του «Δεκαλόγου», διατηρώντας, ενδεχομένως, μια αμεσότερη σχέση με το θεατή από ότι μαζί τους. Τοποθετημένος σε μια θέση εκτός πλοκής, προϊδεάζει το θεατή, χωρίς οι χαρακτήρες των ταινιών να κατέχουν αυτή τη γνώση. Στη θέση αυτή επιχειρηματολογεί ακόμα περισσότερο η εμφάνιση του χαρακτήρα κατά την εναρκτήρια σκηνή της πρώτης ταινίας και ουσιαστικά ολόκληρης της σειράς. Το πρώτο αυτό καθοριστικό πλάνο, αρχίζοντας από μια κοντινή λήψη της παγωμένης λίμνης³¹, δίπλα από το κτιριακό συγκρότημα, όπου διαδραματίζονται όλες οι ιστορίες, καταλήγει στο πρόσωπο του αινιγματικού

³¹ Το υγρό στοιχείο, όπως εξετάστηκε στην ανάλυση του κινηματογραφικού ύφους της «Μικρής Ερωτικής Ιστορίας», έχει ενταχθεί επίσης στην εναρκτήρια ενότητα του «Δεκαλόγου»

παρατηρητή των ταινιών, ο οποίος, στο αμέσως επόμενο κοντινό πλάνο, εμφανίζεται να παρατηρεί το τοπίο γύρω του, με το βλέμμα του να κατευθύνεται τελικώς σε ευθεία προς την κάμερα και το θεατή (εικ.31). Ο Dennis Redmond σχολιάζει, επί πλέον, ότι το πλάνο αυτό που εμφανίζει τον παρατηρητή του «Δεκαλόγου» να παρακολουθεί τους θεατές, σε αντίστιξη με τα επόμενα πλάνα, στα οποία η Ιρίνα, ένας από τους χαρακτήρες της πρώτης ταινίας (βλ. Παράρτημα II), παρακολουθεί από μια βιτρίνα την αναπαράσταση του ανιψιού της στην οθόνη μιας τηλεόρασης (εικ.32-33), αποτελούν έναν εντυπωσιακό συνδυασμό και ένα σοβαρό σχόλιο πάνω στον οπτικό πολιτισμό³². Ο Redmond, στην ανάλυσή του «Δεκαλόγου», ως ενός από τα μεγαλύτερα επιτεύγματα τηλεοπτικής παραγωγής του εικοστού αιώνα, χαρακτηρίζει τον άγνωστο παρατηρητή ως ένα *Ευρω-φάντασμα*, κινούμενο μεταξύ ζωής και θανάτου, μεταξύ ταινίας και θεατή. Αναμφίβολα, και πέρα από τους διάφορους χαρακτηρισμούς που μπορεί κανείς να προσδώσει στην αινιγματική αυτή φιγούρα, η πρώτη αυτή εμφάνιση του προσώπου σε συνδυασμό με την παρουσία του σε όλες τις ταινίες της σειράς, οδηγεί στο συλλογισμό ότι αυτός ο άγνωστος παρακολουθεί τους θεατές, ενώ ταυτόχρονα παρακολουθεί τις ζωές των κινηματογραφικών χαρακτήρων, λαμβάνοντας με αυτόν τον τρόπο και αυτός τη θέση του θεατή. Συμπληρώνοντας το συλλογισμό με την παρακολούθηση του αγνώστου αυτού από τους πραγματικούς θεατές, το σχήμα της εναλλαγής των ρόλων, αυτού που παρακολουθεί και αυτού που παρακολουθείται, φαίνεται να επικρατεί σε όλο το κινηματογραφικό έργο. Το σχήμα μας θυμίζει τη συνάντηση των βλεμμάτων του δημιουργού, του μοντέλου και του θεατή, για την οποία είχε κάνει λόγο ο Foucault, στην ανάλυση του πίνακα του Velázquez «Las Meninas», εξετάζοντας τη φιλοσοφική διάσταση του προβλήματος της αναπαράστασης και της αυτοαναφορικότητας στην τέχνη³³. Σύμφωνα με την ερμηνεία αυτή, τα βλέμματα του θεατή, του μοντέλου και του δημιουργού, και εν προκειμένω του θεατή, των χαρακτήρων και του σκηνοθέτη, συναντώνται απ' άπειρον, σε ένα σημείο, μη ορατό, έξω από την αναπαράσταση. Συνεπώς, θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι ο παρατηρητής στο «Δεκάλογο», καταλαμβάνοντας συγχρόνως

³² Redmond, 2004, σ. 68-83

³³ Foucault, 1966, σ. 29

τη θέση του θεατή, του κινηματογραφικού χαρακτήρα και του σκηνοθέτη (όπως ερμηνεύτηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο) συμβολίζει την φιλοσοφική συνάντηση των βλεμμάτων του Foucault. Αξίζει, τέλος, να αναφερθεί ότι ο ίδιος ο Kieślowski κάνει την εμφάνισή του στην άκρως αυτοαναφορική, έκτη τηλεταινία. Στην τελευταία ενότητα του 6^{ου} επεισοδίου του «Δεκαλόγου», ένας παρατηρητικός θεατής μπορεί να διακρίνει την παρουσία του σκηνοθέτη, με την πλάτη γυρισμένη προς την κάμερα, μέσα στο πλάνο, γεγονός καθόλου τυχαίο σε μια ταινία που αναφέρεται, μεταξύ άλλων, στις θέσεις που καταλαμβάνουν δημιουργός και θεατής απέναντι στην ίδια την αναπαράσταση (εικ.34).

Από την άλλη πλευρά, παρακολουθώντας κανείς συνολικά τον «Δεκάλογο» μπορεί να διαπιστώσει ότι η παρουσία του παρατηρητή υπονοείται ακόμα και σε σημεία όπου αυτός δεν εμφανίζεται στο πλάνο. Ένα παράδειγμα εξετάστηκε στην ανάλυση της «Μικρής Ερωτικής Ιστορίας» νωρίτερα, αλλά αρκετές περιπτώσεις μπορεί κανείς να εντοπίσει καθ' όλη τη διάρκεια της σειράς. Ομοίως, στην τέταρτη ταινία, κατά τη διάρκεια της σκηνής όπου η Άνκα αποκαλύπτει στον πατέρα της την ύπαρξη του, αγνώστου περιεχομένου, γράμματος από τη μητέρα της (βλ. Παράρτημα II), η οποία κινηματογραφείται με αντίστοιχα κοντινά πλάνα των δύο χαρακτήρων, έχει συμπεριληφθεί ένα υποκειμενικό πλάνο κάποιου που παρακολουθεί τη σκηνή των δύο στο σαλόνι του διαμερίσματος (εικ.35). Η κάμερα έχει τοποθετηθεί πίσω από τον καναπέ, του οποίου η φλουταρισμένη πλάτη κρύβει ένα μέρος από τη θέαση, και η γωνία της λήψης είναι ελαφρώς από κάτω προς τα πάνω. Η θεωρία του *αόρατου παρατηρητή* του Rudonkin, όπου η κάμερα παίρνει θέσεις στις οποίες θα μπορούσε να είναι ο ίδιος ο σκηνοθέτης, παρακολουθώντας τα δρώμενα, γίνεται πράξη μέσα από αυτά τα πλάνα παρακολούθησης. Ωστόσο, ο Kieślowski φαίνεται να έχει κινηματογραφήσει τον ίδιο τον *αόρατο παρατηρητή*, δίνοντάς του τη μορφή αυτού του άγνωστου περιπλανώμενου. Σαφώς, ο θεατής παρακολουθώντας από την έναρξη της σειράς τον μυστηριώδη χαρακτήρα, με τις κρίσιμες εμφανίσεις του, αντιλαμβάνεται ότι ο άνθρωπος αυτός παρακολουθεί διαρκώς τις ιστορίες του «Δεκαλόγου», έστω και όταν δεν περιλαμβάνεται στο πλάνο.

Ένα ακόμα σημαντικό σημείο θα πρέπει να υπογραμμιστεί σε σχέση με τη μυστηριώδη αυτή παρουσία. Ο εν λόγω χαρακτήρας, τον οποίο υποδύεται ο ίδιος πάντα ηθοποιός, εμφανίζεται με διαφορετικές ιδιότητες στις ταινίες της σειράς. Στην πρώτη ταινία έχει τη μορφή του ανθρώπου στην παγωμένη λίμνη που επικοινωνεί με τον θεατή και μάλιστα δακρύζει, δείχνοντας ότι συμπάσχει και κατανοεί τους χαρακτήρες των ιστοριών, στη δεύτερη είναι ένας υπάλληλος νοσοκομείου, στην τρίτη ο οδηγός ενός φορτηγού, στην τέταρτη ένας άνθρωπος που κάνει καγιάκ, στην πέμπτη ένας βαφέας στη φυλακή, στην έκτη ένας περιφερόμενος με βαλίτσα και ντυμένος στα λευκά, στην όγδοη ένας φοιτητής μέσα στο Πανεπιστήμιο και τέλος στην ένατη ένας ποδηλάτης. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι αρχικά είχε σχεδιαστεί να εμφανιστεί και στην έβδομη ταινία, γεγονός που δεν πραγματοποιήθηκε λόγω τεχνικών προβλημάτων, ενώ στη δέκατη μαύρη κωμωδία ο αποκλεισμός έγινε με επιλογή του ίδιου του σκηνοθέτη. Ωστόσο, ο Kieślowski έχει δηλώσει ότι εκ των υστέρων μετάνιωσε για αυτές τις αποφάσεις, που οδήγησαν στη μη διαρκή αυτή αινιγματική παρουσία μέσα στο «Δεκάλογο»³⁴. Το γεγονός ότι ο παρατηρητής μέσα στο πολωνικό έργο εμφανίζεται με αυτές τις διαφορετικές μορφές ενισχύει τόσο τις μεταφυσικές προσεγγίσεις του έργου, σύμφωνα με τις οποίες ο χαρακτήρας ερμηνεύεται είτε ως άγγελος ή ως *Θεοφάνης*³⁵, όσο και την ερμηνεία της συγκεκριμένης εργασίας, που εντοπίζει μέσα από το πρόσωπο αυτό το στοιχείο της παρακολούθησης, ως το δεσπόζον ολόκληρης της σειράς. Σε αντίθετη περίπτωση, δηλαδή αν για παράδειγμα ο άγνωστος χαρακτήρας ήταν ένας ένοικος στο κτιριακό συγκρότημα ή ένας κρατικός υπάλληλος, ο οποίος εμφανιζόταν τυχαία ή/και λόγω εντοπιότητας, δεν θα ήταν παρά ένας χαρακτήρας εντός πλοκής και ίσως η επιλογή εμφάνισής του να αιτιολογούνταν από το γεγονός ότι με αυτόν τον τρόπο συνδέονται οι ιστορίες των ταινιών. Άλλωστε, θα πρέπει να σημειώσουμε ότι οι ίδιοι οι χαρακτήρες των ταινιών συναντιούνται, παρατηρώντας λεπτομερώς τα πλάνα του «Δεκαλόγου». Ενδεικτικά, μπορεί κανείς να παρατηρήσει ότι ο γείτονας, τον οποίο συναντά η Σοφία στην όγδοη ταινία, είναι ο πατέρας των δύο χαρακτήρων της δέκατης

³⁴ Kickasola, 2006, σ. 163

³⁵ Όπως ο Kickasola τον χαρακτηρίζει, ερμηνεύοντας τον χαρακτήρα ως την εμφάνιση του Θεού μέσα στο κινηματογραφικό έργο (Kickasola, 2006, σ. 163)

ταινίας, στην τέταρτη ταινία οι δύο κεντρικοί χαρακτήρες βρίσκονται στον ανελκυστήρα μαζί με τον γιατρό από τη δεύτερη ταινία, ενώ ο Τόμεκ εξυπηρετεί στο ταχυδρομείο τον Τζέρσου στη δέκατη ταινία (βλ. Παράρτημα II). Έτσι, αν ο αινιγματικός χαρακτήρας του «Δεκαλόγου» ήταν ένα υπαρκτό πρόσωπο μέσα στις ιστορίες, ενώ από τη μία πλευρά θα τόνιζε τα σημεία συνάντησης των ταινιών, από την άλλη θα έχανε την ιδιαίτερη υπόστασή του, ως ένας εξωτερικός, από την πλοκή, παρατηρητής που επικοινωνεί ταυτόχρονα με τον θεατή και με τους κινηματογραφικούς χαρακτήρες.

Σε μια τελευταία ανάλυση, θα μπορούσε κανείς να προσθέσει ότι αν ο «Δεκάλογος», ως ένα ενιαίο κινηματογραφικό δημιούργημα, είχε έναν χαρακτήρα ως αφηγητή, δεν είναι άλλος από τον πότε ορατό και πότε αόρατο παρατηρητή των ταινιών. Παρά το γεγονός ότι ο θεατής δε λαμβάνει τις απαραίτητες πληροφορίες σχετικά με τις ιστορίες των χαρακτήρων από το πρόσωπο αυτό, η παρακολούθηση, που προκύπτει από αυτή την μυστηριώδη παρουσία, διατρέχει ολόκληρη την κινηματογράφιση της σειράς και αποτελεί έναν γενικό άξονα της αφήγησης, καθώς ο παρατηρητής σιωπηλά αφηγείται τις ζωές των ανθρώπων του «Δεκαλόγου». Αξίζει τέλος να σχολιαστεί το γεγονός ότι οι χαρακτήρες, κατά την εξέλιξη της πλοκής στις διαφορετικές ταινίες της σειράς, επιδίδονται πολύ συχνά στις δικές τους μικρές παρακολουθήσεις. Χαρακτηριστικά, μπορεί κανείς να αναφέρει τον Ρόμαν, ο οποίος στην ένατη ταινία παρακολουθεί την παράνομη σχέση της συζύγου του, κρυμμένος μέσα στην ντουλάπα· την Εύα, που στην τρίτη ταινία παρακολουθεί την έγκαμη ζωή του Ζάους, από το παράθυρο του σπιτιού του· τον πράκτορα, ο οποίος στο τέλος της όγδοης ταινίας παρατηρεί από το παράθυρό του τις δυο γυναίκες· τον μικρό Πάουελ κρυμμένο πίσω από μια μηχανή προβολής, στην πρώτη ταινία, όπου παίζει με το βλέμμα του και δημιουργεί διαφορετικά οπτικά αποτελέσματα, παρακολουθώντας τον πατέρα του να διδάσκει στο Πανεπιστήμιο· τη Ντορότα, η οποία στη δεύτερη ταινία παρακολουθεί από το παράθυρο του σπιτιού της την είσοδο και την έξοδο του γιατρού στην πολυκατοικία (βλ. Παράρτημα II). Συμπερασματικά, ενώ το στοιχείο της παρακολούθησης εδρεύει, μέσω της παρουσίας του παρατηρητή, μέσα στο «Δεκάλογο», μπορεί να εντοπιστεί επιπροσθέτως σε επιμέρους επίπεδα ανάλυσης των δέκα ταινιών.

Αυτοαναφορικότητα στην τέχνη της κινηματογράφησης

Το θέμα της παρακολούθησης και γενικότερα της οπτικής απόλαυσης ή της σκοποφιλίας³⁶, έχει απασχολήσει αρκετούς κινηματογραφιστές, καθώς είναι συγγενές με την ίδια την τέχνη της κινηματογράφησης, ενώ παράλληλα καλλιεργεί το έδαφος για να αναφερθεί κανείς στη θεωρία του κινηματογράφου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι αυτό του «Σιωπηλού Μάρτυρα» (1954) του Alfred Hitchcock, στο οποίο ο κεντρικός χαρακτήρας, καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας, παρακολουθεί, με τη χρήση του φωτογραφικού φακού, τη ζωή των ανθρώπων στην απέναντι πολυκατοικία. Η ταινία, γεμάτη από κάδρα, παράθυρα και παραστάσεις, έχει υποστεί αρκετές θεωρητικές αναλύσεις, μεταξύ αυτών και αυτή του François Truffaut στα *Cahiers du cinéma*, σύμφωνα με την οποία η σχέση του κεντρικού χαρακτήρα με τα δρώμενα στα απέναντι διαμερίσματα συμβολίζει τη σχέση του θεατή με τη οθόνη. Μάλιστα, στο πλαίσιο της ίδιας ερμηνείας, η ταινία ασκεί κριτική στην τάση του καθιερωμένου κινηματογράφου να θέτει υπό παρακολούθηση το γυναικείο φύλο, ως το ερωτικό αντικείμενο του ηδονοβλεψία-θεατή. Πράγματι, όπως αναπτύσσεται η αφήγηση, ανάμεσα σε αυτές τις δύο πλευρές, του θεατή και της οθόνης, η ερωτική σύντροφος του Τζεφ αποτελεί το κλειδί για την παραπάνω ερμηνεία. Ενώ, στο πρώτο μέρος της ταινίας οι δύο χαρακτήρες παρακολουθούν μαζί τα απέναντι διαμερίσματα και μοιράζονται σκέψεις και υποψίες σχετικά με τα όσα παρατηρούν, στο δεύτερο μέρος η Λίζα, περνώντας στην πλευρά της θέασης, γίνεται το αντικείμενο παρακολούθησης του Τζεφ, έχοντας ως αποτέλεσμα την ερωτική διέγερση του ανδρικού χαρακτήρα. Είναι αλήθεια ότι το φύλο έχει έναν άκρως σημαντικό ρόλο σε όλες τις κινηματογραφικές παρακολουθήσεις. Ομοίως, στη «Μικρή Ερωτική Ιστορία» ο άνδρας είναι αυτός που αρχικά παρατηρεί τη γυναικεία εικόνα, παρά το ότι η αφήγηση δεν εστιάζει σε αυτό το στοιχείο, αλλά σε γενικότερους προβληματισμούς περί θέασης. Αναμφίβολα όμως, πρόκειται για ένα σοβαρό σχόλιο πάνω στο ανδρικό βλέμμα, που επικρατεί κυρίως στο Χολυγουντιανό κινηματογράφο, και που τοποθετεί το γυναικείο φύλο αποκλειστικά στην οπτική του διάσταση.

³⁶ Όρος που έχει εισάγει ο S. Freud και αναφέρεται στην επιθυμία για τη θέαση κάποιου ως ερωτικό αντικείμενο

Αντιστοίχως, στον «Ηδονοβλεψία» (1960) του Michael Powell, ο κεντρικός ήρωας διεγείρεται με την οπτική απεικόνιση του θανάτου των γυναικείων θυμάτων του. Η ανδρική σεξουαλικότητα, κρυμμένη πίσω από το βλέμμα και την οπτική απόλαυση, βρίσκεται ακόμα περισσότερο στο κέντρο της αφήγησης, στην εν λόγω ταινία.³⁷ Οι Žižek και Salecl αναλύοντας τη σεξουαλική διαστροφή του κεντρικού χαρακτήρα, χρησιμοποιώντας τη Φροϋδική ψυχαναλυτική θεωρία, μιλούν για τον παραλληλισμό του φονικού στιλέτου, που είναι τοποθετημένο στην κάμερα του Μαρκ, με το ανδρικό μόριο και την αντικατάσταση του δεύτερου από το πρώτο³⁸. Σύμφωνα με τη συγκεκριμένη ερμηνεία, θα μπορούσε κανείς να προσθέσει ότι όλοι φακοί (τηλεσκοπικοί, φωτογραφικοί) που χρησιμοποιούνται στις κινηματογραφικές παρακολουθήσεις έχουν, μέσω του φαλλικού τους σχήματος, αυτήν την ανδρική σεξουαλική προέκταση. Αξίζει στο σημείο αυτό να θυμηθεί κανείς το γεγονός ότι ο Τόμεκ, στη «Μικρή Ερωτική Ιστορία», σκεπάζει το τηλεσκοπικό όργανο με ένα κόκκινο πανί, μετά το τέλος των παρακολουθήσεων και θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι με αυτόν τον τρόπο ο χαρακτήρας καλύπτει τη γυμνότητα του οργάνου. Ακριβώς το ίδιο πράττει και ο κεντρικός χαρακτήρας στην ταινία «Οι Απέναντι» (1981) του Γιώργου Πανουσόπουλου, ρίχνοντας ένα μπλε πανί πάνω από το τηλεσκόπιο, το οποίο χρησιμοποιεί για την παρακολούθηση της γυναίκας στο απέναντι διαμέρισμα (εικ.36). Βεβαίως, το αφηγηματικό σχήμα, όπως εξετάστηκε νωρίτερα, στην κινηματογραφική εκδοχή του 6^{ου} επεισοδίου του «Δεκαλόγου» δεν αφήνει περιθώρια για τέτοιους είδους ερμηνείες. Η ηδονοβλεπτική διάσταση του τηλεσκοπίου δεν τονίζεται στην πολωνική ταινία, καθώς το όργανο αποτελεί το μέσο για την εξάλειψη των αποστάσεων στην αποξενωμένη κοινωνία της Βαρσοβίας και το σύμβολο του αγνού, μη σαρκικού, έρωτα.

Σε όλες τις περιπτώσεις, είναι εμφανές ότι η παρακολούθηση, ως κεντρικό θέμα της αφήγησης, αποτελεί μια δυνατή πρόκληση για τον κινηματογραφιστή

³⁷ «Ο Ηδονοβλεψίας» του Michael Powell αφηγείται την ιστορία ενός ψυχοπαθούς δολοφόνου, ο οποίος αρέσκεται να κινηματογραφεί τις τελευταίες στιγμές των θυμάτων του. Ο κεντρικός χαρακτήρας της ταινίας (Μαρκ) καταγράφει τον φόβο των γυναικών, τις οποίες δολοφονεί με ένα στιλέτο κρυμμένο στον τρίποδα της φωτογραφικής του μηχανής. Η ταινία καταδικάστηκε από τον βρετανικό Τύπο, που βρήκε το θέμα αποκρουστικό, και θάφτηκε μέχρι και το 1979, όπου επανεμφανίστηκε χάρη στις προσπάθειες του Martin Scorsese, μέγα θαυμαστή της δουλειάς του Powell.

³⁸ Žižek - Salecl, 1996, σ. 60

να εξερευνήσει τις διαστάσεις τις ίδιας της τέχνης, να ασκήσει κριτική πάνω στον κινηματογράφο και την εποχή του, να διατυπώσει θεωρητικούς προβληματισμούς και να αναδείξει τα θεωρητικά ρεύματα του μέσου. Ωστόσο, το στοιχείο της παρακολούθησης μέσα στο κινηματογραφικό έργο δεν θα μπορούσε να λειτουργήσει κατ' αυτόν τον τρόπο, χωρίς να συμβάλλουν προς την κατεύθυνση αυτή όλα τα αφηγηματικά σχήματα και οι λειτουργίες του κινηματογραφικού ύφους. Επί πλέον, θα πρέπει κανείς να σχολιάσει ότι στα διαφορετικά δομημένα κινηματογραφικά αφηγήματα, η παρακολούθηση έχει διαφορετικές διαστάσεις και ενδεχομένως οδηγεί σε τελείως αντιθετικούς συλλογισμούς. Η τρυφερότητα και τα αγνά συναισθήματα που πηγάζουν από το τηλεσκόπιο του Τόμεκ, έρχονται σε αντίθεση με τη σεξουαλική διαστροφή της μηχανής του Μαρκ, αλλά και με την οπτική απόλαυση του γυναικείου φύλου ως ερωτικό αντικείμενο, που αναδύεται από τον φακό του Τζεφ.

«Οι Απέναντι» σε σύγκριση με τη «Μικρή Ερωτική Ιστορία»

Αξίζει κανείς να εξετάσει συγκριτικά τη λειτουργία της παρακολούθησης, μέσα σε δύο αφηγήματα, των οποίων οι ιστορίες έχουν αρκετά κοινά στοιχεία. Ο Kieślowski προφανώς θα εντυπωσιαζόταν αν γνώριζε την ύπαρξη αυτής της ελληνικής ταινίας, και σίγουρα για τον Πανουσόπουλο η διεθνούς φήμης «Μικρή Ερωτική Ιστορία» πρέπει να αποτέλεσε μια μεγάλη έκπληξη. Οι δύο ταινίες αφηγούνται μια αρκετά όμοια ερωτική ιστορία, μέσα από τη διαδικασία της παρακολούθησης, με τη χρήση του τηλεσκοπίου.

Η ιστορία της ελληνικής ταινίας, περιγράφει τη ζωή του Χάρη, ο οποίος είναι γνωστός και με το ψευδώνυμο «φάντασμα», και μένει με την ηλικιωμένη μητέρα του στην Αθήνα, τη δεκαετία του 1980. Ο Χάρης, σπουδάζει αστρονομία και τα βράδια επιδίδεται σε παρανομίες, συμβάλλοντας με τις τεχνικές γνώσεις του στην κλοπή μοτοσικλετών, συναναστρεφόμενος με συμμορίες μηχανόβιων και ληστών. Τα πρωινά, απομονωμένος μέσα στο δωμάτιό του, παρακολουθεί με το τηλεσκόπιο τη ζωή στα απέναντι διαμερίσματα. Η πλοκή αρχίζει ακριβώς στο χρονικό σημείο, όπου ο Χάρης αρχίζει να ενδιαφέρεται για τη Στέλλα, τη

μητέρα της κοπέλας που συνήθιζε να παρακολουθεί μαζί με τον φίλο του όλο το προηγούμενο διάστημα. Ο νεαρός φοιτητής, λοιπόν, ερωτεύεται τη μεγαλύτερή του γυναίκα, μέσα από τις εικόνες που του αποκαλύπτει ο φακός του τηλεσκοπίου. Η ενασχόλησή του με το τηλεσκόπιο τον αποκόπτει από κάθε άλλη δραστηριότητα και η παρακολούθηση της Στέλλας εντατικοποιείται. Ο Χάρης αρχίζει να παρεμβαίνει στη ζωή της γυναίκας, κάνοντας σταδιακά βήματα και μειώνοντας τη μεταξύ τους απόσταση. Αρχικά, κάνει σιωπηλά τηλεφωνήματα, στην πορεία επιδιώκει να συναντήσει τη Στέλλα, χωρίς η ίδια να το γνωρίζει, έξω από έναν κινηματογράφο, αποκαλύπτει στα επόμενα τηλεφωνήματα την ταυτότητά του, τις παρακολουθήσεις και τις προθέσεις του και τέλος καταφέρνει να την κατακτήσει, έστω για μια μοναδική ερωτική συνεύρεση.

Το αφηγηματικό σχήμα, υπό μια γενική θεώρηση, έχει αρκετές ομοιότητες με αυτό της πολωνικής ταινίας. Από την αρχή της πλοκής, η ταινία αφηγείται τη ζωή του νεαρού αγοριού, την ανύπαρκτη σχέση με τη μητέρα του και τη συμβίωσή τους στο σπίτι, την προβληματική ερωτική του ζωή, τις κοινωνικές του συναναστροφές και τις δραστηριότητες του, περνώντας στο κύριο θέμα της παρακολούθησης. Οι πληροφορίες σχετικά με τη ζωή της Στέλλας γίνονται γνωστές στο θεατή μόνο μέσα από το φακό του Χάρη, ακριβώς όπως είδαμε να συμβαίνει στη «Μικρή Ερωτική Ιστορία». Από τη χρονική στιγμή που η Στέλλα πληροφορείται την παρακολούθησή της από το αγόρι, η αφήγηση ασχολείται με τον χαρακτήρα της γυναίκας, εμφανίζοντας στιγμές από την προσωπική της ζωή, εκτός τηλεσκοπίου. Ωστόσο, η ίδια δεν μεταβαίνει ποτέ στην πλευρά του Χάρη, δηλαδή στην πλευρά της παρακολούθησης, με αποτέλεσμα το κυκλικό σχήμα, που εξετάστηκε στην ανάλυση της πολωνικής αφήγησης, με την παρακολούθηση να αλλάζει χέρια και να καταλήγει στον ίδιο τον παρατηρούμενο, να μην συναντάται στην ελληνική ταινία. Συνεπώς, η Στέλλα παραμένει πάντα το ερωτικό αντικείμενο παρακολούθησης σε ολόκληρο το κινηματογραφικό έργο, σε αντίθεση με τη Μάγδα, η οποία αντιτίθεται απέναντι στο στερεότυπο της οπτικής απόλαυσης του γυναικείου φύλου, παρακολουθώντας η ίδια τον Τόμεκ και λαμβάνοντας δυναμικότερο ρόλο μέσα στην ταινία. Άλλωστε, η ερωτική συνεύρεση ανάμεσα στη Μάγδα και τον Τόμεκ, καθορίζεται αποκλειστικά από τη γυναίκα, και ουσιαστικά δεν λαμβάνει ποτέ χώρα, τοποθετώντας την ταινία, σε

συνέπεια με όλη την πολωνική αφηγηματική δομή, στο επίπεδο του πλατωνικού έρωτα και των αγνών συναισθημάτων. Αντιθέτως, στο έργο του Πανουσόπουλου, το αφηγηματικό σχήμα λειτουργεί σύμφωνα με την καθιερωμένη (όχι μόνο από το Χόλυγουντ) αντίληψη περί του γυναικείου φύλου, και η ταινία ολοκληρώνεται με τη σαρκική επαφή των δύο χαρακτήρων και την μετατροπή της οπτικής απόλαυσης σε σεξουαλική. Από την άλλη πλευρά, είναι αλήθεια ότι οι γυναικείοι χαρακτήρες, ενώ αρχικά αναστατώνονται και ελαφρώς ενοχλούνται, τελικώς και οι δύο ελκύονται από την έννοια της παρακολούθησης και την οπτική αναπαράσταση του εαυτού τους. Στο πολωνικό έργο, βεβαίως, αυτό γίνεται ακόμα πιο ρητό με την ενότητα ολοκλήρωσης της ταινίας, όπου η γυναίκα παρακολουθεί από το τηλεσκόπιο τον εαυτό της.

Παρατηρώντας τους χαρακτήρες, όπως σκιαγραφούνται στην ελληνική ταινία, θα μπορούσε κανείς να σχολιάσει ότι έχουν αρκετές ομοιότητες, αλλά και σημαντικές διαφορές με αυτούς της πολωνικής. Ο Χάρης είναι ένας νεαρός φοιτητής, που συζεί με την ηλικιωμένη μητέρα του και διατηρεί μαζί της μια αυστηρά τυπική σχέση. Η επικοινωνία των δύο είναι ανύπαρκτη, καθώς αδυνατούν πλήρως να κατανοήσουν ο ένας τον κόσμο του άλλου. Η δυσχέρεια αυτή έχει ως αποτέλεσμα την έλλειψη στοργής και συντροφικότητας, ακριβώς όπως στην περίπτωση του Τόμεκ. Έτσι, και οι δύο νεαροί χαρακτήρες οδηγούνται στην προσκόλληση με τη μεγαλύτερη γυναίκα, η οποία θα μπορούσε να είναι η μητέρα τους. Οι δύο ηλικιωμένες γυναίκες, ωστόσο, έχουν τελείως διαφορετική στάση απέναντι στη συμπεριφορά των νεαρών αγοριών. Στο 6^ο επεισόδιο του «Δεκαλόγου», η γυναίκα ενδιαφέρεται ουσιαστικά για τον Τόμεκ, τον προσεγγίζει με τον δικό της τρόπο, τον συμβουλεύει και μάλιστα καταλήγει ακόμα και στην παρακολούθησή του από το τηλεσκόπιο, προκειμένου να κατανοήσει τον κόσμο του και να τον προστατεύσει από τον κίνδυνο που η ίδια διαισθάνεται. Η μητέρα του Χάρη, μια θρησκευόμενη γυναίκα, βγαλμένη από το πρόσφατο παρελθόν της Ελλάδας, με τα ήθη, τα έθιμα και τις παραδόσεις της ελληνικής κοινωνίας των αρχών του εικοστού αιώνα, αποτυγχάνει να προσεγγίσει τον γιό της, χωρίς αυτό να συνεπάγεται απαραίτητως την έλλειψη ενδιαφέροντος και μητρικής αγάπης από πλευράς της. Ενώ αντιλαμβάνεται την ύπαρξη και τη χρήση του τηλεσκοπίου και εκδηλώνει την ανησυχία της, δεν

καταφέρνει να εκμαιεύσει τις απαραίτητες πληροφορίες, που θα της αποκάλυπταν τη ψυχосύνθεση του αγοριού. Και στις δύο περιπτώσεις, αναμφίβολα, είναι ευδιάκριτο το σχήμα της προβληματικής μητρικής σχέσης και της αναζήτησής της μέσω της παρακολούθησης. Στην αντίπερα όχθη, η Στέλλα βιώνει την οικογενειακή ζωή, με μια αίσθηση καταπιεσμένης ελευθερίας να αποτυπώνεται στον τηλεσκοπικό φακό του Χάρη. Σε αντίθεση με τη Μάγδα, ο γυναικείος χαρακτήρας στην ελληνική ταινία, στερείται δυναμισμού και ελέγχου της ζωής. Επί πλέον, το γεγονός ότι αποφασίζει να βρει τον Χάρη στο διαμέρισμά του, λίγο πριν την αναχώρησή της για τις οικογενειακές διακοπές, ενώ δείχνει την ανάγκη της για αλλαγή, δεν δηλώνει την ολοκληρωτική μεταστροφή, στην οποία υπόκειται ο χαρακτήρας της Μάγδα. Η ταινία του Πανουσόπουλου, ασκώντας κριτική στην πατριαρχική ελληνική κοινωνία, εμφανίζει, μέσα από το φακό του Χάρη, τη γυναίκα που προσπαθεί να ανταπεξέλθει στις οικογενειακές υποχρεώσεις, συμβιβασμένη πλήρως με τον ρόλο που της έχει επιβληθεί, και αδυνατεί να αλλάξει την προκαθορισμένη πορεία της. Ωστόσο, θα πρέπει να της αναγνωρίσει κανείς ότι αυτή η γυναίκα, που φροντίζει για όλους και για όλα εκτός από τον εαυτό της, υπερβαίνει όλα τα ταμπού πηγαίνοντας αποφασιστικά στο δωμάτιο του Χάρη.

Ένα ακόμη στοιχείο που θα μπορούσε κανείς να σχολιάσει, κατά τη σύγκριση των δύο ταινιών, είναι ο κινηματογραφικός ρυθμός και η λειτουργία του, ως προς την ανάδειξη του στοιχείου της παρακολούθησης. Στην περίπτωση της ελληνικής ταινίας, η αφήγηση αφιερώνεται αρκετά στη σκιαγράφηση του χαρακτήρα του Χάρη, περιλαμβάνοντας μεγάλες, σε κινηματογραφικό χρόνο, σκηνές από την προσωπική του ζωή και τις νυχτερινές του ενασχολήσεις, κινηματογραφώντας παράλληλα τη νέα γενιά της μεταπολιτευτικής Αθήνας. Δικαίως, χαρακτηρίζεται ως ένα έργο που αναφέρεται κυρίως στις αντιφάσεις της αστικής κοινωνίας, στις αρχές της δεκαετίας του '80, και στον ψυχισμό της νεολαίας των μηχανών, των ηλεκτρονικών παιχνιδιών και της ροκ μουσικής³⁹. Πράγματι, η ταινία καθυστερεί αρκετά να παρουσιάσει το θέμα της παρακολούθησης, ενώ αρκετές σκηνές, που περιγράφουν τον κόσμο των νέων

³⁹ Μπακογιαννόπουλος, 1981

την περίοδο εκείνη, παρεμβάλλονται ανάμεσα στις κατασκοπεύσεις του Χάρη. Έτσι, θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι το κεντρικό θέμα της αφήγησης δεν είναι η παρακολούθηση αυτή καθεαυτή, αλλά η αντιπαράθεση των δύο διαφορετικών κόσμων, της ατίθας νεολαίας που αναζητά ταυτότητα και τρόπο έκφρασης μέσα σε ένα καινούριο, ξενόφερτο σύστημα, από τη μία πλευρά, και της μικροαστικής τάξης, όπως αυτή αποτυπώνεται στο φακό του τηλεσκοπίου, από την άλλη. Αντιθέτως, στη «Μικρή Ερωτική Ιστορία», όλες οι σκηνές που δεν αφορούν την ίδια την παρακολούθηση έχουν αποκλειστεί από την αφηγηματική δομή, ενώ οι πληροφορίες για τους χαρακτήρες και το περιβάλλον τους δίνονται μέσα από λίγες και σύντομες σκηνές, συνήθως παράλληλα με τις παρακολουθήσεις.

Σε ό,τι αφορά το κινηματογραφικό ύφος και τις σκηνοθετικές τεχνικές που χρησιμοποιούνται για την ανάδειξη του στοιχείου της παρακολούθησης στις δύο ταινίες, μπορεί κανείς να παρατηρήσει σημαντικές διαφορές. Ενώ, στην έκτη ταινία του «Δεκαλόγου» ο Kieślowski κινηματογραφεί τα κάδρα που προκύπτουν από τα πλαίσια των παραθύρων στο απέναντι διαμέρισμα, ο Πανουσόπουλος, πιθανώς επηρεασμένος από τον Hitchcock, εμφανίζει την εικόνα που αποκαλύπτει ο φακός μέσα από ένα στρογγυλό κάδρο (εικ.37-38). Το σφαιρικό σχήμα, που είδαμε να επαναλαμβάνεται μέσα από τη σκηνογραφία του 6^{ου} επεισοδίου του «Δεκαλόγου», στην ελληνική ταινία αποτελεί το βασικό κάδρο, ώστε να δηλωθεί με αυτόν τον τρόπο η παρακολούθηση. Είναι αλήθεια ότι το σφαιρικό σχήμα είναι άμεσα συνδεδεμένο με τον τηλεσκοπικό φακό, ωστόσο η παρακολούθηση μέσα από την κινηματογραφική μηχανή, ακριβώς αυτή την οποία υπαινίσσεται ο Πολωνός σκηνοθέτης, έχει ως αποτέλεσμα το ορθογώνιο κάδρο. Συνεπώς, θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι η κινηματογράφηση του Kieślowski, με τα ορθογώνια κάδρα και τα ευδιάκριτα πλαίσιά τους, ενισχύει ακόμα περισσότερο την αυτοαναφορική διάσταση του έργου, σε σύγκριση με το στρογγυλό καδράρισμα του Πανουσόπουλου.

Κατά τη σύγκριση των δύο ταινιών, αξίζει, τέλος, να εστιάσει κανείς στον τρόπο με τον οποίο σηματοδοτείται το τέλος των παρακολουθήσεων, και ταυτόχρονα η ολοκλήρωση των κινηματογραφικών έργων. Ενώ η «Μικρή

Ερωτική Ιστορία» ολοκληρώνεται με το κλείσιμο του ματιού και τη μαύρη μακέτα, στην οποία εμφανίζονται οι τίτλοι, στην ταινία «Οι Απέναντι» συμβαίνει το αντίθετο. Ο Χάρης, κατά την αποχώρηση της Στέλλας από το διαμέρισμά του, αφαιρεί όλα τα μπλε χαρτόνια από τα φύλλα των παραθύρων, τα οποία καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας εμπόδιζαν την εισχώρηση του φωτός μέσα στο δωμάτιό του. Έτσι, το λευκό φως της ημέρας και το άνοιγμα των παραθύρων κυριαρχούν στα τελευταία πλάνα της ελληνικής ταινίας, σε αντίθεση με το σκοτεινό, μπλε φωτισμό και το ερμητικά κλειστό δωμάτιο, που χαρακτηρίζουν όλα τα προηγούμενα πλάνα των παρακολουθήσεων (εικ. 39-42). Επί πλέον, η ελληνική ταινία ολοκληρώνεται με την αντίστιξη, μέσω του μοντάζ, των μοτοσικλετιστών στο δρόμο και της Στέλλας, που επιστρέφει στις συζυγικές της υποχρεώσεις, γεγονός που ενισχύει ακόμα περισσότερο την άποψη ότι η ταινία αναφέρεται περισσότερο στη ζωή, όπως αυτή συμβαίνει στην Αθήνα την περίοδο εκείνη, παρά στην παρακολούθησή της μέσω της κινηματογράφησης, όπως αναδεικνύεται στη «Μικρή Ερωτική Ιστορία». Άλλωστε, οι αναφορές στην ίδια την κινηματογράφηση, μέσα στο πολωνικό έργο, γίνονται σαφώς πιο ρητές, μέσα από μορφικά σχήματα, συμβολισμούς και αντιπαραθέσεις, που δεν παρατηρούνται αντιστοίχως στο ελληνικό έργο. Συμπερασματικά, φαίνεται ότι στην ταινία «Οι Απέναντι», ο παραλληλισμός των παρακολουθήσεων με τις διαδικασίες της κινηματογράφησης δεν αποτελεί το κέντρο του αφηγήματος, καθιστώντας την αυτοαναφορική ανάγνωση του έργου ένα αρκετά δύσκολο εγχείρημα. Είναι, πλέον, εμφανές ότι, παρά τις ομοιότητες των ιστοριών, οι δύο ταινίες πραγματεύονται τελείως διαφορετικές έννοιες, τόσο σε αφηγηματικό επίπεδο, όσο και σε επίπεδο σκηνοθεσίας.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Αναμφίβολα, η ανάλυση της σκηνοθεσίας του Krzysztof Kieślowski στο «Δεκάλογο» δεν εξαντλείται μόνο μέσω της «Μικρής Ερωτικής Ιστορίας» και της εξέτασής της ως προς το στοιχείο της παρακολούθησης. Το μεγάλο, σε διάρκεια, συνολικό έργο του «Δεκαλόγου» προσφέρει πολλαπλά επίπεδα ερμηνείας και απαιτεί μια σαφώς εκτενέστερη ανάλυση, ώστε να εξεταστούν όλες οι διαστάσεις του ενιαίου κινηματογραφικού δημιουργήματος. Ωστόσο, η συγκεκριμένη εργασία επιχείρησε να εξετάσει το έργο ως προς την αυτοαναφορική του διάσταση, όπως αυτή αναδύεται, κατά βάση, από την έκτη ταινία της σειράς, εντοπίζοντας παράλληλα τις αυτοαναφορικές συνδηλώσεις μέσα στο συνολικό έργο. Ο παρατηρητής μέσα στις ταινίες αποτελεί το σημαντικότερο στοιχείο, που ενισχύει την αυτοαναφορική ανάγνωση ολόκληρου του «Δεκαλόγου», και τοποθετεί το στοιχείο της παρακολούθησης στο κέντρο της αφήγησης, παραπέμποντας έτσι στην ίδια την κινηματογράφηση.

Επί πλέον, κατά την ανάλυση της «Μικρής Ερωτικής Ιστορίας» ερευνήθηκαν όλες οι δομές της αφηγηματικής κατασκευής και τα μορφικά σχήματα, σε αλληλεπίδραση με το υφολογικό σύστημα, υπό το πρίσμα της αυτοαναφορικότητας. Η αναλυτική εξέταση των παραπάνω είχε ως αποτέλεσμα την επιβεβαίωση της αρχικής θεώρησης της εργασίας, ότι μέσα στο «Δεκάλογο» ελλοχεύουν ερωτήματα, που μάλιστα εναπόκεινται στον ευρύτερο θεωρητικό διάλογο γύρω από την τέχνη - και όχι μόνο στα ζητήματα της κινηματογράφησης. Επιπρόσθετα, μέσα από τη διερεύνηση της αυτοαναφορικότητας στην ιστορία του κινηματογράφου, αναδείχτηκαν καινούρια στοιχεία, ως προς την αναπαράσταση της γυναίκας-ερωτικού αντικειμένου και τη σημασία του φύλου στην κινηματογραφική παρακολούθηση, τα οποία ομολογουμένως δεν είχαν ληφθεί αρχικά υπόψη. Ωστόσο, μέσα από τη βιβλιογραφική έρευνα και την σύντομη προσέγγιση των σχετικών ταινιών, η εργασία οδηγήθηκε στο επίπεδο ανάλυσης των έμφυλων ταυτοτήτων μέσα στον κινηματογράφο, με αποτέλεσμα την εξέταση της «Μικρής Ερωτικής Ιστορίας» και από αυτήν την οπτική γωνία. Η παραπάνω ανάλυση θα

μπορούσε ενδεχομένως να θεωρηθεί ως απόκλιση από τον κεντρικό θεματικό άξονα της εργασίας, ωστόσο τα συμπεράσματα που προέκυψαν ενίσχυσαν ακόμα περισσότερο την αυτοαναφορική διάσταση του «Δεκαλόγου». Ο Kieslowski κινηματογράφησε την παρακολούθηση της γυναικείας μορφής, αντιστρέφοντας όμως, κατά την εξέλιξη της αφήγησης, τους ρόλους των φύλων στην διαδικασία της παρακολούθησης. Με αυτόν τρόπο, αναδύεται ένα επιπρόσθετο σχόλιο του πολωνικού κινηματογραφικού έργου πάνω στην καθιερωμένη φιλική αναπαράσταση του γυναικείου φύλου. Τέλος, από τη σύγκριση των ταινιών στο τελευταίο κεφάλαιο, έγινε σαφές, εν πρώτοις, ότι η κινηματογραφική αφήγηση απέχει πολύ από μια απλή εξιστόρηση γεγονότων. Παρατηρήσαμε δύο ταινίες, που ενώ αφηγούνται παρόμοιες ιστορίες, παραπέμπουν σε τελείως διαφορετικά ερμηνευτικά σχήματα. Επί πλέον, μέσα από τη σύγκριση αυτή, αναδείχθηκε ακόμα πιο έντονα η αυτοαναφορική σκηνοθεσία του έκτου «Δεκαλόγου» και η επικέντρωσή του στην παρακολούθηση, σε παραλληλία με την κινηματογραφική διαδικασία.

Οι δυσκολίες που παρουσιάστηκαν κατά τη διάρκεια της έρευνας δεν ήταν λίγες. Η συντριπτική πλειοψηφία των θεωρητικών προσεγγίσεων του κινηματογραφικού έργου του Kieslowski εστιάζει στην εξέταση του μεταφυσικού στοιχείου, το οποίο σαφώς δεν είναι ασήμαντο στο «Δεκάλογο». Η επαγωγική συλλογιστική πορεία από το μεταφυσικό στο αυτοαναφορικό περιείχε αρκετούς κινδύνους, όσον αφορά στην επαρκή τεκμηρίωση και την επιχειρηματολογία της ανάλυσης. Ωστόσο, τα μεθοδολογικά εργαλεία της νεοφορμαλιστικής θεωρίας αποτέλεσαν το σημαντικότερο βοήθημα για την ανάπτυξη της παρούσας επιστημονικής μελέτης. Εν κατακλείδι, αξίζει κανείς να προβληματιστεί, να αμφισβητήσει και να αναζητήσει, πέρα από το προφανές, νέες διαστάσεις σε ένα έργο τέχνης, ακόμα και αν αυτό έχει προκαλέσει τόσο μεγάλη θεωρητική συζήτηση, όσο ο «Δεκάλογος» του Krzysztof Kieślowski.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνόγλωσση

- Βαρμάζη, Ελένη, 2010, «*STILL CARRÉ: Ο δραματουργικός ρόλος της στατικής φωτογραφίας σε ταινίες μυθοπλασίας – Σκηνοθετικές προσεγγίσεις*», University Studio Press, Θεσσαλονίκη
- Bordwell, David – Thompson Kristin, 2009, «*Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου*», Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα
- Foucault, Michel, 1966, «*ΟΙ ΛΕΞΕΙΣ ΚΑΙ ΤΑ ΠΡΑΓΜΑΤΑ – Μια αρχαιολογία των επιστημών του ανθρώπου*», Εκδόσεις Γνώση, Αθήνα
- Kallas – Καλογεροπούλου, Χριστίνα, 2006, «*ΣΕΝΑΡΙΟ: Η τέχνη της επινόησης και της αφήγησης στον κινηματογράφο*», Εκδόσεις ΝΕΦΕΛΗ, Αθήνα

Ξενόγλωσση

- Bordwell, David, 1985, «*Narration in the Fiction Film*», The University of Wisconsin Press, United States of America
- Bordwell, David, 1989, «*On the History of Film Style*», The President and Fellows of Harvard College, United States of America
- Bordwell, David, 1997, «*MAKING MEANING: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* », The President and Fellows of Harvard College, United States of America
- Ciment, Michel - Rose, Julie, 2008, «*Film world: interviews with cinema's leading directors*», Berg, United States of America

- Fawell, John, 2001, «*Hitchcock's Rear Window: The Well-Made Film*», SIU Press, United States of America

- Foucault, Michel, 2004, «*La peinture de Manet (suivi de Michel Foucault, un regard)*», Editions du Seuil, Paris,

- Haltof, Marek, 2004, «*The Cinema of Krzysztof Kieślowski: variations on destiny and chance* », Wallflower Press, Great Britain

- Indsorf, Annette, 1999, «*Double Lives, Second Chances: The Cinema of Krzysztof Kieślowski*» Hyperion, New York

- Kickasola, Joseph, 2006, «*The films of Krzysztof Kieślowski: The Liminal Image* », The Continuum International Publishing Group, New York

- Mazierska, Ewa, 2010, «*Masculinities in Polish, Czech and Slovak Cinema: Black Peters and Men of Marble*», Berghahn Books, United States of America

- Michelson, Annete, 1984, «*KINO – EYE The writings of Dziga Vertov*», University of California Press, London

- Redmond, Dennis, 2004, «*The world is watching: video as multinational aesthetics, 1968-1995*», SIU Press, United States of America

- Woodward, Steven, 2009, «*The Legacy of Krzysztof Kieślowski* », Wayne State University Press, Detroit, Michigan

- Žižek, Slavoj - Salecl, Renata, 1996, «*Gaze and voice as love objects*», Duke University Press, United States of America

Πανεπιστημιακά συγγράμματα

- Παραδείση, Μαρία, «Σημειώσεις του μαθήματος Κινηματογράφος», Χειμερινό ακαδημαϊκό εξάμηνο 2010-2011, του Μεταπτυχιακού Προγράμματος Πολιτιστικής Διαχείρισης, Πάντειο Πανεπιστήμιο
- Skutski, Karl J., «*Krzysztof Kieślowski: Prophet of Secular Humanism in the New Europe - Rediscovering Polish Cinema Conference: History, Ideology, Politics*» University of Lodz, Lodz, Poland, October 23, 2006
- Vincendeau, Ginette, «*Research & Scholarship in Film Studies*», Semester 1, 2009-2010, King's College London

Περιοδικός Τύπος

- Μπακογιαννόπουλος, Γιάννης, 1981, 3 Νοεμβρίου, «Οι Απέναντι», Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ, Αθήνα
- Μπούρας, Δημήτρης, 2006, 11 Ιουνίου, «Καλοκαιρινό ραντεβού με τη Βερόνικα», Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ, Αθήνα
- Cunneen, Joseph, 1997, August 15, « *Kieślowski On The Mountaintop: Ten Commandments from the late Polish director*», COMMONWEAL, New York
- Holden Stephen, 1995, December 29, « *Kieślowski Drama Of a Voyeur in Love*», THE NEW YORK TIMES, New York

Ηλεκτρονικές πηγές

- <http://www.scribd.com/doc/55820827/vertov> (τελευταία επίσκεψη 15-05-11)
- <http://users.uoi.gr/kopi/?p=192> (τελευταία επίσκεψη 03-05-11)
- <http://www.petey.com/kk/words.html> (τελευταία επίσκεψη 20-08-11)
- <http://www.imdb.com> (τελευταία επίσκεψη 07-09-11)
- http://artdiadrasi.wordpress.com/2008/11/19/af_pan_rets_22_11_2008_dancarte/ (τελευταία επίσκεψη 14-09-11)
- <http://www.sensesofcinema.com/2003/great-directors/kieslowski/> (τελευταία επίσκεψη 31-08-11)
- <http://www.movies-seivom.org> (τελευταία επίσκεψη 27-08-11)
- http://www.thefylis.uoa.gr/fylopedia/index.php/%CE%9F%CF%80%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AE_%CE%B1%CF%80%CF%8C%CE%BB%CE%B1%CF%85%CF%83%CE%B7 (τελευταία επίσκεψη 15-09-11)
- <http://www.noripcord.com/reviews/film/decalogue> (τελευταία επίσκεψη 04-08-11)
- <http://www.cine.gr/film.asp?id=707541&page=4&session-id=0f3b08a645a6c0ee3984ea516dbf10e2> (τελευταία επίσκεψη 04-08-11)
- <http://www.klg.gr/siopilos%20martiras.html> (τελευταία επίσκεψη 02-09-11)
- argostimes.com/downloads/modern.doc (τελευταία επίσκεψη 02-09-11)

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

Μικρή Ερωτική Ιστορία (Krotki Film O Milosci), 1988

Έγχρωμη

Διάρκεια: 87 λεπτά

Σκηνοθεσία: Krzysztof Kieślowski

Σενάριο: Krzysztof Kieślowski και Krzysztof Piesiewicz

Διεύθυνση Φωτογραφίας: Witold Adamek

Μουσική: Zbigniew Preisner

Παραγωγή: Tor and Polish Television

Cast: Grazyna Szapolowska (Μάγδα), Olaf Lubaszenko (Τόμεκ), Stefania Iwinska (Σπιτονοικοκυρά).

Δεκάλογος (Dekalog), 1988

Έγχρωμη

Δέκα μικρού μήκους τηλεταινίες διάρκειας περίπου 55 λεπτά η καθεμιά

Σκηνοθεσία: Krzysztof Kieślowski

Σενάριο: Krzysztof Kieślowski και Krzysztof Piesiewicz

Μουσική: Zbigniew Preisner

Διεύθυνση Παραγωγής: Ryszard Chutkowski

Παραγωγή: Polish Television

Cast: Arthur Barcis (“Άγγελος”)

Δεκάλογος, 1: 53 λεπτά

Διεύθυνση Φωτογραφίας: Wieslaw Zdort

Cast: Henryk Baranowski (Κριστόφ), Wojciech Klatka (Πάουελ), Maja Kormorowska (Ιρίνα)

Δεκάλογος, 2: 57 λεπτά

Διεύθυνση Φωτογραφίας: Edward Klosinski

Cast: Krystyna Janda (Ντορότα), Aleksander Bardini (Γιατρός), Olgerd Lukaszewicz (Αντρέι)

Δεκάλογος, 3: 56 λεπτά

Διεύθυνση Φωτογραφίας: Piotr Sobocinski

Cast: Daniel Olbrychski (Ζάους), Maria Pakulnis (Εύα)

Δεκάλογος, 4: 55 λεπτά

Διεύθυνση Φωτογραφίας: Krzysztof Pakulski

Cast: Adrianna Biedrzynska (Άνκα), Janusz Gajos (Μίχαλ)

Δεκάλογος, 5: 57 λεπτά

Διεύθυνση Φωτογραφίας: Slawomir Idziak

Cast: Miroslaw Baka (Γιάσεκ), Krzysztof Globisz (Πιότρ), Jan Tesarz (Οδηγός ταξί), Zbigniew Zapasiewicz (Δικαστής)

Δεκάλογος, 6: 58 λεπτά

Διεύθυνση Φωτογραφίας: Witold Adamek

Cast: Grazyna Szaplowaska (Μάγδα), Olaf Lubaszenko (Τόμεκ), Stefania Iwinska (Σπιτονοικοκυρά)

Δεκάλογος, 7: 55 λεπτά

Διεύθυνση Φωτογραφίας: Dariusz Kuc

Cast: Anna Polony (Εύα), Maja Barelkowska (Μάικα), Wladyslaw Kowalski (Στέφαν), Boguslaw Linda (Βόιτεκ)

Δεκάλογος, 8: 55 λεπτά

Διεύθυνση Φωτογραφίας: Andrzej Jaroszewicz

Cast: Maria Koscialkowska (Σοφία), Teresa Marczevska (Ελβιέτα), Tadeusz Lomnicki (Πράκτορας)

Δεκάλογος, 9: 58 λεπτά

Διεύθυνση Φωτογραφίας: Piotr Sobocinski

Cast: Ewa Blaszczyk (Άνκα), Piotr Machalica (Ρόμαν), Jan Jankowski (Μαριούς), Jolanta Pietek-Gorecka (Όλια)

Δεκάλογος, 10: 57 λεπτά

Διεύθυνση Φωτογραφίας: Jacek Blawut

Cast: Jerzy Stuhr (Τζέρσου), Zbigniew Zamachowski (Άρουν), Henryk Bista (Καταστηματοάρχης)

Η διπλή ζωή της Βερόνικα (La double vie de Véronique), 1991

Έγχρωμη

Διάρκεια: 98 λεπτά

Σκηνοθεσία: Krzysztof Kieślowski

Σενάριο: Krzysztof Kieślowski και Krzysztof Piesiewicz

Διεύθυνση Φωτογραφίας: Slawomir Idziak

Μουσική: Zbigniew Preisner

Παραγωγή: Sidéral Productions, Zespół Filmowy "Tor", Norsk Film

Cast: Irène Jacob (Βερόνικα), Wladyslaw Kowalski (πατέρας της Βερόνικα), Halina Gryglaszewska (θεία της Βερόνικα)

Πολίτης Κέιν (*Citizen Kane*), 1941

Ασπρόμαυρη

Διάρκεια: 119 λεπτά

Σκηνοθεσία: Orson Welles

Σενάριο: Herman J. Mankiewicz και Orson Welles

Διεύθυνση Φωτογραφίας: Gregg Toland

Μουσική: Bernard Herrmann

Παραγωγή: Mercury Productions, RKO Radio Pictures

Cast: Orson Welles (Κέιν), Joseph Cotten (Λήλαντ), Dorothy Comingore (Σούζαν)

Σιωπηλός Μάρτυρας (*Rear Window*), 1955

Έγχρωμη

Διάρκεια: 112 λεπτά

Σκηνοθεσία: Alfred Hitchcock

Σενάριο: John Michael Hayes

Διεύθυνση Φωτογραφίας: Robert Burks

Μουσική: Franz Waxman

Παραγωγή: Paramount Pictures, Patron Inc.

Cast: James Stewart (Τζεφ), Grace Kelly (Λίζα), Wendell Corey (Στέλλα)

Ο Ηδονοβλεψίας (*Peeping Tom*), 1960

Έγχρωμη

Διάρκεια: 101 λεπτά

Σκηνοθεσία: Michael Powell

Σενάριο: Leo Marks

Διεύθυνση Φωτογραφίας: Otto Heller

Μουσική: Brian Easdale

Παραγωγή: Paramount Pictures, Patron Inc.

Cast: Karlheinz Böhm (Μαρκ), Anna Massey (Έλεν) and Moira Shearer (Βίβιαν)

Οι Απέναντι (1981)

Έγχρωμη

Διάρκεια: 121 λεπτά

Σκηνοθεσία: Γιώργος Πανουσόπουλος

Σενάριο: Πέτρος Τατσόπουλος, Φίλιππος Δρακονταειδής, Γιώργος Πανουσόπουλος

Διεύθυνση Φωτογραφίας: Άρης Σταύρου

Μουσική: Σταύρος Λογαρίδης

Παραγωγή: Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, Greca FilmStefi Film

Cast: Άρης Ρέτσος (Χάρης – «φάντασμα»), Μπέτυ Λιβανού (Στέλλα), Γιώργος Σίσκος (σύζυγος Στέλλας)

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι



Εικόνα 1. Στιγμιότυπο από τη «Μικρή Ερωτική Ιστορία»: τα κάδρα που ορίζουν τα πλαίσια των παραθύρων



Εικόνα 2. Στιγμιότυπο από τη «Μικρή Ερωτική Ιστορία»: ο ζωγραφικός καμβάς μέσα στο κινηματογραφικό κάδρο



Εικόνα 3. Edouard Manet, «Le balcon»- 1868-1869



Εικόνα 4. Στιγμιότυπο από τη «Μικρή Ερωτική Ιστορία»: η παραμορφωμένη αναπαράσταση μέσα από το διακοσμητικό δίοπτρο



Εικόνα 5. Στιγμιότυπο από τη «Μικρή Ερωτική Ιστορία»: το γυάλινο παράθυρο στο ταχυδρομείο



Εικόνα 6. Στιγμιότυπο από τη «Μικρή Ερωτική Ιστορία»: η γυάλινη σφαίρα χιονιού



Εικόνα 7. Στιγμιότυπο από τον «Πολίτη Κέιν»: η γυάλινη σφαίρα χιονιού κατά την εναρκτήρια σεκάνς της ταινίας



Εικόνα 8. Στιγμιότυπο από τη «Διπλή ζωή της Βερόνικα»: η γυάλινη σφαίρα και η ανάποδη αναπαράσταση



Εικόνα 9. Στιγμιότυπο από τη «Μικρή Ερωτική Ιστορία»: το παιχνίδι βαρύτητας πάνω από το χέρι του Τόμεκ



Εικόνα 10. Στιγμιότυπο από τη «Μικρή Ερωτική Ιστορία»: το παιχνίδι βαρύτητας μέσα στο πλαίσιο του παραθύρου



Εικόνα 11. Στιγμιότυπο από τη «Μικρή Ερωτική Ιστορία»: σκληρός φωτισμός



Εικόνα 12. Στιγμιότυπο από τη «Μικρή Ερωτική Ιστορία»: σκληρός φωτισμός



Εικόνα 13. Στιγμιότυπο από τη «Μικρή Ερωτική Ιστορία»: σκληρός φωτισμός



Εικόνα 14. Στιγμιότυπο από τη «Μικρή Ερωτική Ιστορία»: λευκός φωτισμός



Εικόνα 15. Στιγμιότυπο από τη «Μικρή Ερωτική Ιστορία»: λευκός φωτισμός



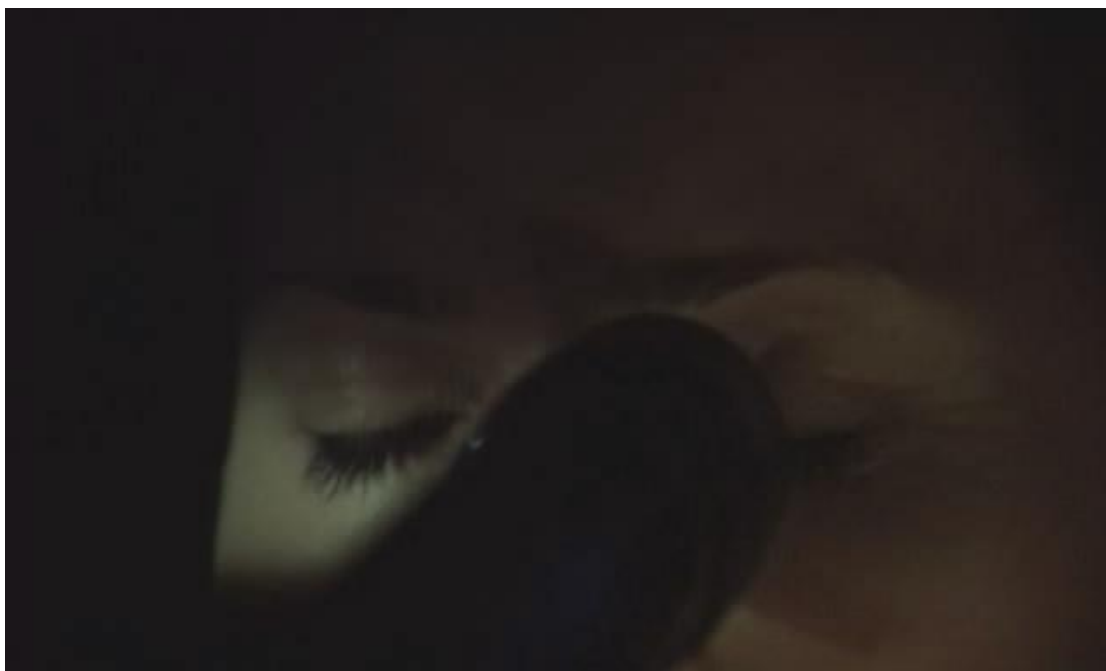
Εικόνα 16. Στιγμιότυπο από τη «Μικρή Ερωτική Ιστορία»: ο αινιγματικός παρατηρητής ντυμένος στα λευκά



Εικόνα 17. Στιγμιότυπο από τη «Μικρή Ερωτική Ιστορία»: η έναρξη της παρακολούθησης



Εικόνα 18. Στιγμιότυπο από τη «Μικρή Ερωτική Ιστορία»: το τελευταίο πλάνο



Εικόνα 19. Στιγμιότυπο από τη «Μικρή Ερωτική Ιστορία»: το τελευταίο πλάνο



Εικόνα 20. Στιγμιότυπο από τη «Μικρή Ερωτική Ιστορία»: το υποκειμενικό πλάνο του τρίτου προσώπου



Εικόνα 21. Στιγμιότυπο από τη «Μικρή Ερωτική Ιστορία»: η αντίστιξη λευκού και κόκκινου χρώματος



Εικόνα 22. Στιγμιότυπο από τη «Μικρή Ερωτική Ιστορία»: η εστίαση στο γάλα – λευκό χρώμα – υγρό στοιχείο



Εικόνα 23. Στιγμιότυπο από τη «Μικρή Ερωτική Ιστορία»: ο Τόμεκ ρουφάει το αίμα από το δάχτυλό του – υγρό στοιχείο



Εικόνα 24. Στιγμιότυπο από τη «Μικρή Ερωτική Ιστορία»: το κόκκινο πανί του τηλεσκοπίου



Εικόνα 25. Στιγμιότυπο από τη «Μικρή Ερωτική Ιστορία»: η αντίστιξη λευκού και κόκκινου – υγρό στοιχείο



Εικόνα 26. Στιγμιότυπο από τη «Μικρή Ερωτική Ιστορία»: ο πάγος που λιώνει – υγρό στοιχείο



Εικόνα 27. Στιγμιότυπο από τη «Μικρή Ερωτική Ιστορία»: το νερό που χύνεται στη λευκή κούπα – υγρό στοιχείο



Εικόνα 28. Στιγμιότυπο από τη «Μικρή Ερωτική Ιστορία»: ο Τόμεκ μιμείται αυτό που παρακολουθεί



Εικόνα 29. Στιγμιότυπο από τη «Μικρή Ερωτική Ιστορία»: το επόμενο πλάνο ακριβώς μετά την εικ.28



Εικόνα 30. Στιγμιότυπο από τη «Μικρή Ερωτική Ιστορία»: η αναπαράσταση της Μάγδα στο τζάμι



Εικόνα 31. Στιγμιότυπο από την πρώτη ταινία του «Δεκαλόγου»: η εναρκτήρια σκηνή της σειράς – διάλογος του έργου με τον θεατή



Εικόνα 32. Στιγμιότυπο από την πρώτη ταινία του «Δεκαλόγου»: η Ίρινα κοιτάζει μέσα από το τζάμι της βιτρίνας



Εικόνα 33. Στιγμιότυπο από την πρώτη ταινία του «Δεκαλόγου»: η οθόνη της τηλεόρασης μέσα από τη βιτρίνα



Εικόνα 34. Στιγμιότυπο από την ταινία από την τηλεταινία «Ου μοιχεύσεις»: η παρουσία του Krzysztof Kieślowski μέσα στην ταινία



Εικόνα 35. Στιγμιότυπο από την τέταρτη ταινία του «Δεκαλόγου»: το υποκειμενικό πλάνο του αόρατου παρατηρητή



Εικόνα 36. Στιγμιότυπο από την ταινία «Οι Απέναντι»: το μπλε πανί που σκεπάζει το τηλεσκόπιο



Εικόνα 37. Στιγμιότυπο από την ταινία «Οι Απέναντι»: το στρογγυλό κάδρο που προκύπτει από το φακό του τηλεσκοπίου



Εικόνα 38. Στιγμιότυπο από την ταινία «Σιωπηλός Μάρτυρας»: το στρογγυλό κάδρο που προκύπτει από το φακό του τηλεσκοπίου



Εικόνα 39. Στιγμιότυπο από την ταινία από την ταινία «Οι Απέναντι»: το άνοιγμα των παραθύρων



Εικόνα 40. Στιγμιότυπο από την ταινία από την ταινία «Οι Απέναντι»: το λευκό φως της ημέρας



Εικόνα 41. Στιγμιότυπο από την ταινία «Οι Απέναντι»: ο χαμηλός φωτισμός του κλειστού δωματίου του Χάρη



Εικόνα 42. Στιγμιότυπο από την ταινία «Οι Απέναντι»: ο μπλε φωτισμός, που προκύπτει από τα χαρτόνια που καλύπτουν τα παραθυρόφυλλα, κατά τη διάρκεια των παρακολουθήσεων

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ

Συνοψσεις των ταινιών του «Δεκαλόγου»

1. Εγώ είμαι ο Κύριος, ο Θεός σου. Δεν πρέπει να έχεις άλλους θεούς εκτός από Εμένα

Η ιστορία του 1^{ου} επεισοδίου του «Δεκαλόγου» αφηγείται τη σχέση μεταξύ του Κριστόφ, ενός στοργικού πατέρα, καθηγητή Πανεπιστημίου και του χαρισματικού δεκάχρονου γιού του Πάουελ. Ο Κριστόφ τρέφει βαθιά πίστη στην επιστήμη και τη λογική, σε αντίθεση με τη θρησκευόμενη αδερφή του Ιρίνα, η οποία βοηθά στην ανατροφή του Πάουελ, καθώς η μητέρα απουσιάζει, για λόγους που διευκρινίζονται μέσα στην ταινία. Το πάθος του Κριστόφ για την επιστήμη και η βαθιά πεποίθηση πως όλα μπορούν να μετρηθούν και να εξηγηθούν, φαίνεται πως έχει μεταγγιστεί στον Πάουελ. Μαζί μοιράζονται τον ενθουσιασμό για την τεχνολογία, λύνοντας ασκήσεις στον υπολογιστή και κάνοντας μετρήσεις, όπως για το πάχος του πάγου, που έχει κυριεύσει την πόλη της Βαρσοβίας. Παρά τη λεπτομερή μέτρηση του Κριστόφ για το πάχος του πάγου, που θα επιτρέψει στο γιό του να χρησιμοποιήσει τα χριστουγεννιάτικα πατίνια του, ο πάγος, για ανεξήγητους λόγους, θα σπάσει και ο Πάουελ θα πνιγεί. Στη συνέχεια της ιστορίας ο Κριστόφ θα αρχίσει να παρατηρεί φαινόμενα, που δε μπορούν να εξηγηθούν με τη λογική, αποδίδοντάς τους μια διάσταση μεταφυσική.

Το δίλημμα, με το οποίο έρχεται αντιμέτωπος ο Κριστόφ, αφορά στο δίπολο επιστήμη – θρησκεία και ουσιαστικά πρόκειται για τον προβληματισμό του σε σχέση με την φιλοσοφική θεωρία που έχει αναπτύξει, μέχρι εκείνη τη στιγμή για τη ζωή και τον κόσμο.

2. Μην καταχράσαι το όνομα του Θεού σου

Στη δεύτερη ταινία περιγράφεται η ιστορία της Ντορότα, βιολίστριας σε συμφωνική ορχήστρα, η οποία αντιμετωπίζει το δίλημμα της συνέχισης ή της παύσης μιας ανεπιθύμητης εγκυμοσύνης. Καθώς ο σύζυγός της, Αντρέι

βρίσκεται σε τοπικό νοσοκομείο σε κώμα, πεθαίνοντας από καρκίνο, η Ντορότα πρέπει να αποφασίσει αν θα κρατήσει στη ζωή το παιδί που εγκυμονεί, από το συνάδελφο και εραστή της, του οποίου η ταυτότητα δεν αποκαλύπτεται στην ταινία. Η απελπισμένη γυναίκα στρέφεται στον καθηγητή χειρουργό - ο οποίος κατοικεί στην ίδια πολυκατοικία με τη Ντορότα - της τοπικής κλινικής, όπου νοσηλεύεται ο συζυγός της για να πληροφορηθεί δια της επιστήμης για τις πιθανότητες ανάνηψης του Αντρέι. Η Ντορότα διευκρινίζει στο γιατρό ότι δεν επιθυμεί την εγκυμοσύνη της στην περίπτωση που ο άνδρας αναρρώσει και επανέλθει στη ζωή. Παρά τις δυσοίωνες προβλέψεις του γιατρού, ο Αντρέι συνέρχεται, ενώ στο μεταξύ η Ντορότα ακολουθώντας τις ιατρικές συμβουλές έχει ήδη αποφασίσει για τη συνέχιση της εγκυμοσύνης.

3. Να θυμάσαι τη μέρα του Κυρίου και να την κρατάς Ιερή_

Το 3^ο επεισόδιο του «Δεκαλόγου» αφηγείται την αποτυχημένη προσπάθεια αναβίωσης μιας παράνομης ερωτικής σχέσης, που έχει λήξει στο παρελθόν. Η Εύα διακόπτει, με την πρόφαση της αναζήτησης του χαμένου συζύγου της Έντουαρτ, την οικογενειακή παραμονή των Χριστουγέννων του Ζάους, για να περάσει το γιορτινό βράδυ με τον πρώην εραστή της. Ο Ζάους αναγκάζεται να προφασιστεί την κλοπή του ταξί, που βρίσκεται στην ιδιοκτησία του, για να δικαιολογήσει στη σύζυγό του την ξαφνική αποχώρησή του. Το ζευγάρι περιπλανιέται στους δρόμους, ψάχνοντας και συζητώντας για το παρελθόν, φτάνει στο νοσοκομείο, το νεκροτομείο, το κέντρο αποτοξίνωσης αλκοολικών και το σταθμό τρένων, της τοπικής περιοχής. Στο τέλος της διαδρομής η Εύα αποκαλύπτει στο Ζάους ότι η συντροφιά του το βράδυ εκείνο υπήρξε σωτήρια, καθώς η μοναξιά της θα μπορούσε να είχε αποβεί μοιραία για την ίδια, λόγω των αυτοκτονικών τάσεων που την είχαν καταβάλλει. Ο Ζάους θα απορρίψει την έμμεση πρόταση της Εύας για επανασύνδεση και θα επιστρέψει στο σπίτι του το πρωί των Χριστουγέννων, υποσχόμενος στη σύζυγό του να μην ξαναλείψει ποτέ.

4. Τίμα τον Πατέρα σου και την Μητέρα σου

Η ιστορία της τέταρτης ταινίας αφορά στη σχέση μεταξύ της εικοσάχρονης, φοιτήτριας υποκριτικής, Άνκα και του πατέρα της Μίχαλ. Η Άνκα, κατά την απουσία του πατέρα της, για επαγγελματικούς λόγους, ανακαλύπτει στο σπίτι τους έναν φάκελο με την επιγραφή «να ανοιχτεί μετά το θάνατό μου». Γεμάτη περιέργεια ανοίγει το φάκελο ο οποίος εμπεριέχει ένα ακόμα φάκελο με την επιγραφή “για την κόρη μου Άνκα”, από τη μητέρα της η οποία είχε πεθάνει πέντε ημέρες μετά τη γέννησή της. Χωρίς να ανοίξει τον αυθεντικό φάκελο η Άνκα καταλήγει στην υπόθεση ότι το περιεχόμενό του αφορά στην αποκάλυψη ότι ο Μίχαλ δεν είναι είναι ο βιολογικός της πατέρας. Η Άνκα ανακοινώνει στον Μίχαλ την εικασία της και στη συνέχιση της ιστορίας η σχέση μεταξύ των δύο αναθεωρείται. Η Άνκα, με την υποθετική πληροφορία για τη μη βιολογική σχέση με τον πατέρα της, ενδίδει στον πειρασμό να ανοίξει ερωτικές διστάσεις στη σχέση της με το Μίχαλ, προσπαθώντας να τον αποπλανήσει. Παρόλο που ο Μίχαλ κατηγορηματικά απορρίπτει τις προτάσεις της Άνκα, προβληματίζεται και τελικώς παραδέχεται ότι ανέκαθεν αμφέβαλε για την αλήθεια της πατρότητάς του. Η ιστορία τελειώνει με την από κοινού απόφαση των δύο να κάψουν το γράμμα, χωρίς να πληροφορηθούν ποτέ για το περιεχόμενό του και να συνεχίσουν το δρόμο στον οποίο βάδιζαν μέχρι τώρα.

5. Ου φονεύσεις

Παρότι το πέμπτο επεισόδιο του «Δεκαλόγου» και η «Μικρή ιστορία για φόνο» διαφέρουν σε κινηματογραφική διάρκεια⁴⁰, στην πλοκή, καθώς έχουν προστεθεί και επιμηκυνθεί σκηνές και κατ' επέκταση στο μοντάζ και το ρυθμό, η ιστορία είναι η ίδια. Πρόκειται για μια ιστορία για δύο φόνους και όχι για έναν⁴¹, όπως παραπλανεί ο κινηματογραφικός τίτλος της ταινίας. Βεβαίως, πολύ προσεκτικά και σκοπίμως η επιλογή του πρωτότυπου τίτλου δεν περιλαμβάνει ουσιαστικό αλλά απaráμφατο, παρά την ελληνική μετάφραση, στην οποία για

40 Η τηλεταινία διαρκεί 57 περίπου λεπτά, ενώ η κινηματογραφική της μεταφορά είναι κατά 25 λεπτά μεγαλύτερη

41 Ο ίδιος ο Kieślowski έχει δηλώσει πως «πρόκειται για την ιστορία ενός αγοριού που σκοτώνει ένα οδηγό ταξί και στη συνέχεια σκοτώνεται από το νόμο»(Haltof Marek, 2004 σ.90).

τον ίδιο λόγο έχει παραληφθεί το άρθρο «έναν». Η πέμπτη ταινία αφηγείται την ιστορία του Γιάσεκ, ενός περιπλανώμενου που διαπράττει ένα άγριο έγκλημα, σκοτώνοντας τον Βάλντεμαρ, οδηγό ταξί και που, παρά τη γεμάτη ζήλο, υπεράσπισή του από το δικηγόρο Πιότρ, ο οποίος μετά την απόκτηση του διπλώματός του αρχίζει την επαγγελματική του σταδιοδρομία με την ανάληψη της υπόθεσης του Γιάσεκ, καταδικάζεται με τη θανατική ποινή και πεθαίνει μέσω της μεθόδου του απαγχονισμού.

Το δίπολο του εγκληματικού φόνου και του φόνου που επιβάλλει η πολιτεία, στο πλαίσιο ενός γενικότερου κοινωνικού προβληματισμού για την περιθωριοποίηση, αναπτύσσεται μέσα στην ταινία και καθρεφτίζεται στα πρόσωπα των κεντρικών χαρακτήρων της.

6. Ου μοιχεύσεις

Η έκτη τηλεταινία και η κινηματογραφική εκδοχή της «Μικρής Ερωτικής Ιστορίας» διαφέρουν σε διάρκεια⁴², στην πλοκή, το μοντάζ και το ρυθμό αλλά και στις πληροφορίες που δίνονται στο θεατή για τους χαρακτήρες, καθώς και στην ίδια την ιστορία, παρουσιάζοντας δύο διαφορετικά τέλη. Η πρώτη ταινία αφηγείται την ιστορία του νεαρού Τόμεκ, ο οποίος εργάζεται στο ταχυδρομείο, μένει με την ηλικιωμένη μητέρα του φίλου του και παρακολουθεί μανιωδώς την, αρκετά μεγαλύτερή του σε ηλικία ζωγράφο, Μάγδα, που κατοικεί στο ακριβώς απέναντι διαμέρισμα του κτιριακού συγκροτήματος. Η Μάγδα έχει τη φήμη της γυναίκας χαλαρών σεξουαλικών ηθών και με αφορμή αυτή την πληροφορία, ο Τόμεκ αποφασίζει να προμηθευτεί το απαραίτητο τηλεσκόπιο για τις παρακολουθήσεις του. Κατά την ανάπτυξη της μανίας του, ο Τόμεκ βρίσκει διάφορους τρόπους να επέμβει στη ζωή της Μάγδα, κλέβοντας γράμματα από τον πρώην φίλο της, τηλεφωνώντας χωρίς να μιλά, καλώντας την υπηρεσία ελέγχου διαρροής αερίου στο διαμέρισμά της, στέλνοντάς της ψεύτικες ταχυδρομικές επιταγές, πιάνοντας δεύτερη, πρωινή δουλειά ως γαλατάς, που τον οδηγούν κοντά της. Μετά από την έντονη αντιπαράθεση της Μάγδα και της υπεύθυνης στο ταχυδρομείο, όπου η τελευταία την κατηγορεί για

42 Η κινηματογραφική ταινία είναι μεγαλύτερη κατά 28 λεπτά

πλαστογραφία, λόγω των ψεύτικων επιταγών, ο Τόμεκ της αποκαλύπτει το μυστικό του. Παρά την αρχική της ενόχληση, η Μάγδα θα ενδώσει στον πειρασμό να τον συναντήσει σε ένα ραντεβού, το οποίο θα καταλήξει στο διαμέρισμά της. Ο Τόμεκ θα ταπεινωθεί στα μάτια της, μιλώντας για αγάπη και αγνό έρωτα, ενώ η Μάγδα, διασκεδάζοντας με την αφελή ειλικρίνειά του, απορρίπτει την ιδέα ύπαρξης του έρωτα και μιλά μόνο για τη σεξουαλική πράξη. Το αποτέλεσμα είναι η πρόωρη εκσπερμάτωση του νεαρού αγοριού, λόγω των προτροπών της Μάγδα και η ντροπιαστική αποχώρησή του. Ο Τόμεκ, έπειτα από τη σκληρή ερωτική απογοήτευση που βίωσε, αλλά και την απομυθοποίηση του λατρεμένου προσώπου του, θα επιχειρήσει να αφαιρέσει τη ζωή του και έτσι η Μάγδα δεν θα μπορέσει να τον συναντήσει, παρά την προσπάθειά της να του δείξει μετάνοια, καθώς ο Τόμεκ νοσηλεύεται. Το αγόρι θα επανέλθει και η πλήρως μετανιωμένη πλέον Μάγδα θα τον συναντήσει στο ταχυδρομείο. Μάταια θα ζητήσει μια δεύτερη ευκαιρία για τον έρωτά του, καθώς ο Τόμεκ έχει ήδη αλλάξει απέναντί της.

Η «Μικρή Ερωτική Ιστορία» παρουσιάζει ένα διαφορετικό και διττό τέλος. Κατά την επιστροφή του Τόμεκ από το νοσοκομείο, η Μάγδα τον επισκέπτεται στο σπίτι του, ενώ αυτός κοιμάται. Η Μάγδα, αλλάζοντας ρόλους με τον Τόμεκ, παρακολουθεί με το τηλεσκόπιο το διαμέρισμά της, προσπαθώντας να φέρει με το νου της σκηνές από τη μοναχική ζωή της αλλά και σκηνές από τη ζωή της με τον Τόμεκ, ως ζευγάρι. Στην αισιόδοξη κινηματογραφική εκδοχή του έκτου «Δεκαλόγου», η ιστορία αφήνεται ανοιχτή στην κρίση του θεατή. Δεν διευκρινίζεται αν η έκβαση της ιστορίας είναι η αρχή μιας ερωτικής σχέσης ή το τέλος μιας ιδιαίτερης επαφής, που άλλαξε τις ζωές των δύο ανθρώπων.

7. Ου κλέψεις

Στην έβδομη ταινία ο θεατής παρακολουθεί την ιστορία της νεαρής φοιτήτριας Μάικα, η οποία αποφασίζει να απαγάγει την εξάχρονη κόρη της Έυα. Η παράνομη σχέση της Μάικα, όταν ήταν μαθήτρια, με τον καθηγητή του σχολείου της, είχε ως αποτέλεσμα τη γέννηση της μικρής Εύας. Ωστόσο, το κορίτσι αναγνωρίστηκε από τους γονείς της Μάικα, ενώ το ζευγάρι διέκοψε,

παρά τη θέλησή τους, την ερωτική σχέση. Η Εύα μεγαλώνοντας, στην τετραμελή αυτή οικογένεια, γνωρίζει ως μητέρα της τη βιολογική γιαγιά της, ενώ η Μάικα μεγαλώνει και αυτή ως αδερφή της ίδιας της κόρης της. Όταν η Μάικα σε μεγαλύτερη ηλικία, συνειδητοποιεί την ιδιόρρυθμη τροπή που έχουν πάρει τα πράγματα και αισθάνεται το μητρικό ένστικτο να μην αντέχει άλλη καταπίεση, προσπαθεί να διεκδικήσει την Εύα. Βρίσκει, όμως, εμπόδιο την ψυχωτική μητέρα της, που δεν θέλει να αποδεχτεί την αποκοπή της από τη μικρή Εύα, από τη μία πλευρά, και τον άβουλο, σχεδόν αόρατο πατέρα της, που δεν παίρνει καμία θέση απέναντι στο θέμα, από την άλλη. Η Μάικα «κλέβει» την κόρη της, αρχίζοντας την περιπλάνησή τους προς μια έξοδο διαφυγής. Ξεκινώντας από το βιολογικό πατέρα της μικρής και βιώνοντας την απόρριψη και τον παραλογισμό για άλλη μια φορά, περιφέρεται στις περιοχές της Βαρσοβίας, αναζητώντας για λύση. Καταλήγει στο σταθμό των τρένων, αποφασισμένη να φύγει από την πόλη, με προορισμό το άγνωστο και με ελπίδα τη νέα ζωή με την κόρη της. Ωστόσο, η μητέρα και ο πρώην εραστής της Μάικα θα την ανακαλύψουν και θα ανατρέψουν το σχέδιό της. Η Μάικα επιβιβάζεται στο τρένο, αφήνοντας τη μικρή Εύα, με ένα τεράστιο ερωτηματικό, στα χέρια της γιαγιάς της.

«Πώς μπορείς να κλέψεις κάτι που ανήκει;» είναι το ερώτημα που θέτει η Μάικα και συνοψίζει το φιλοσοφικό προβληματισμό όλης της ταινίας.

8. Ου ψευδομαρτυρήσεις

Το όγδοο επεισόδιο του «Δεκαλόγου» είναι αφιερωμένο στο θλιβερό ιστορικό παρελθόν της Πολωνίας, με τη γενοκτονία των Εβραίων από τους Ναζί. Η ιστορία ξεκινά από τον Δεύτερο Παγκόσμιο πόλεμο, όπου η Σοφία με το σύζυγό τους δέχονται την πρόταση να υποτάλψουν μια εξάχρονη Εβραία, η οποία απέδρασε από το γκέτο της Βαρσοβίας, αναζητώντας καταφύγιο στην ασφαλέστερη περιοχή της πόλης. Το ζευγάρι, τελικά, παίρνει την απόφαση να αρνηθεί την πρόταση, με το πρόσχημα της παραβίασης του ηθικού – θρησκευτικού νόμου “ου ψευδομαρτυρήσεις, αλλά με βασική αιτία τον φόβο. Ο πράκτορας που είχε έρθει σε επαφή με το ζευγάρι, είχε συκοφαντηθεί για συνέργεια με τους Ναζί και οι ίδιοι δεν ήθελαν να διακινδυνέψουν τη συνεργασία μαζί του. Ωστόσο, η

μικρή εξάχρονη Ελβιέτα κατάφερε να επιβιώσει, βρίσκοντας ανάδοχη οικογένεια και διαφεύγοντας στην Αμερική. Σαράντα, περίπου, χρόνια μετά, η Ελβιέτα επιστρέφει στην Πολωνία για να βρει την καθηγήτρια Σοφία, η οποία δίνει μαθήματα Ηθικής στο Πανεπιστήμιο. Παρότι οι δύο τους είχαν βρεθεί και στο παρελθόν, καθώς η Ελβιέτα ασχολείται με τις μεταφράσεις των ακαδημαϊκών έργων της Σοφία, στην Αμερική, το μυστικό του κοινού τους παρελθόντος δεν έχει ακόμα αποκαλυφθεί. Η Ελβιέτα παίρνει τώρα την απόφαση να εκμυστηρευτεί την ιστορία της στη Σοφία και να αποκαλύψει την πραγματική της ταυτότητα. Η Σοφία αγκαλιάζει με θέρμη την Ελβιέτα, από τη μία πλευρά ανακουφισμένη για την σωτήρια έκβαση της ιστορίας και από την άλλη μετανιωμένη για την πράξη της, που της είχε αφήσει ανεπούλωτο τραύμα. Οι γυναίκες περνούν χρόνο μαζί, συζητώντας για το παρελθόν, ενώ, στο πλαίσιο της ιστορικής τους αναδρομής, επισκέπτονται την τότε κατοικία της Σοφίας. Καταλήγουν στο χώρο όπου εργάζεται πλέον ο πράκτορας που είχε μεσολαθήσει για την υπόθαλψη της Ελβιέτα και είχε κατηγορηθεί αδίκως για προδοσία. Ο ίδιος αρνείται να αποδεχτεί το παρελθόν του και να συναντήσει την Ελβιέτα, δείχνοντας πλήρη άγνοια στην ιστορία που του αφηγείται η Σοφία.

Η αποδοχή των παρελθοντικών πράξεων και η αντιμετώπιση των παλιών πληγών της Σοφία έρχονται σε αντιπαράθεση με την άρνηση και την εθελοτυφλία του πράκτορα.

9. Μην επιθυμήσεις τη γυναίκα του πλησίον σου

Στην ένατη τηλεταινία, συχνά αποκαλούμενη ως «Μικρή ιστορία για ζήλεια»⁴³ μας περιγράφεται η ιστορία του Ρόμαν, εργαζόμενου καρδιολόγου σε νοσοκομείο της Βαρσοβίας, και της συζύγου του Άνκα, που εργάζεται ως πράκτορας εισιτηρίων στο αεροδρόμιο. Το ζευγάρι, μετά την είδηση της ανίατης σεξουαλικής ανικανότητας του άντρα, προσπαθεί να θέσει νέες βάσεις στο γάμο και να ανταπεξέλθει της δύσκολης κατάστασης, στην οποία έχει βρεθεί αντιμέτωπο. Ο Ρόμαν προτείνει στην Άνκα την εύρεση εραστή, χωρίς να γνωρίζει ωστόσο, ότι το γεγονός αυτό ήδη λαμβάνει χώρα, στο διαμέρισμα της μητέρας

43 Haltof Marek, 2004 σ.103

της. Η Άνκα, παρά την προτροπή του συζύγου της, αρνείται να αποκαλύψει το μυστικό της και επιμένει στην αρχική της δήλωση, ότι μαζί θα αντιμετωπίσουν τις δυσκολίες. Ο Ρόμαν, όμως, ανακαλύπτει τον παράνομο δεσμό της και αρχίζει να παρακολουθεί το ζευγάρι. Η Άνκα, μη έχοντας γνώση για την ανακάλυψη του Ρόμαν, προσπαθεί να διακόψει τη σχέση της, με το νεαρό φοιτητή, ο οποίος δείχνει να μην πτοείται από αυτή την απόρριψη. Ο Ρόμαν φτάνει στο σημείο να παρακολουθήσει τη συνάντηση του παράνομου ζευγαριού, κρυμμένος σε μια ντουλάπα, αλλά η Άνκα ανακαλύπτει την παρουσία του. Το συζυγικό ζευγάρι μέσα από διαπληκτισμούς, ειλικρινείς εξομολογήσεις αλλά και προβληματισμούς, ως προς τη συνέχιση της σχέσης του, έρχεται ακόμα πιο κοντά, παρά την κλονισμένη αμοιβαία εμπιστοσύνη. Κατά την προγραμματισμένη εκδρομή της για σκι, η οποία ίσως αποτελεί και μια τάση για αποστασιοποίηση από το πρόβλημα, με σκοπό την απόκτηση καθαρότερης οπτικής, η Άνκα θα πληροφορηθεί για την άφιξη του πρώην νεαρού εραστή της στο χιονισμένο θέρετρο. Με τη βεβαιότητα ότι ο Ρόμαν γνωρίζει για αυτή την επίσκεψη και μετά από αναπάντητα τηλεφωνήματα στο σύζυγό της, αποφασίζει να επιστρέψει στο σπίτι τους, την ίδια στιγμή, φορώντας ακόμα τη στολή του σκι. Έτσι, η σωστή διαίσθηση της Άνκα, δείχνει τη δυνατή σχέση που έχει δημιουργηθεί μέσα στο γάμο και η επιστροφή της τη βρίσκει να ανακαλύπτει ότι ο Ρόμαν, μετά την αποτυχημένη απόπειρα αυτοκτονίας, νοσηλεύεται ελαφρώς τραυματισμένος στο νοσοκομείο.

Για άλλη μια φορά το ηθικό δίλημμα, βρίσκεται στο κέντρο της αφήγησης, με τους ήρωες να καλούνται να πάρουν αποφάσεις και να αντιμετωπίσουν τις επιπτώσεις τους.

10. Μην επιθυμήσεις τα αγαθά του πλησίον σου

Με μια μαύρη κωμωδία και σε μια ατμόσφαιρα σαφώς ελαφρότερη κλείνει η σειρά τηλεταινιών «Δεκάλογος». Γέλιο και δράμα προκύπτει από την περιπέτεια των δύο αδελφών, Τζέρσου και Άρουν, οι οποίοι έρχονται αντιμέτωποι με τη διαχείριση της κληρονομιάς, μετά το θάνατο του πατέρα τους. Οι αδελφοί, δύο άνθρωποι με μεγάλη διαφορά ηλικίας αλλά και εντελώς διαφορετικής

νοοτροπίας, ξαφνιάζονται όταν μαθαίνουν για την πολύτιμη συλλογή από γραμματόσημα, την οποία διατηρούσε ο πατέρας τους για χρόνια. Οι σχέσεις με τον πατέρα καθώς και οι μεταξύ τους σχέσεις φαίνεται να έχουν διακοπεί από αρκετό καιρό, ωστόσο το ζήτημα της διαχείρισης της συλλογής τους φέρνει κοντά. Από κοινού συνειδητοποιούν ότι αυτή τους η ενασχόληση μπορεί να τους δώσει μια διέξοδο από τη ρουτίνα της καθημερινότητας στη Βαρσοβία και αρχίζουν με διάθεση να καταπιάνονται με τη διαφύλαξη της συλλογής. Στο μόνιμο σημείο συνάντησης, το ασφυκτικά μικρό διαμέρισμα του πατέρα, περνούν στιγμές ξέγνοιαστες, ξαναβρίσκουν τη χαμένη τους οικειότητα, ανακαλύπτοντας διάφορα στοιχεία σχετικά με την υπόθεσή τους. Η μεγάλης χρηματικής αξίας συλλογή τους οδηγεί σε έναν κόσμο παράνομων συναλλαγών και καλοθελητών και το αποτέλεσμα είναι η εξαπάτηση από τρίτους. Παρότι, για μια στιγμή αμφισβητούν ο ένας τον άλλο, με τον Τζέρσου να έχει δώσει το ένα του νεφρό ως αντάλλαγμα για το μοναδικό γραμματόσημο που θα έκανε τη συλλογή ολοκληρωμένη και ανεκτίμητη, η ιστορία βρίσκει τα δύο αδέρφια ενωμένα και με μια διάθεση ενθουσιασμού για την απρόβλεπτη περιπέτεια, που ανατάραξε τη μονοτονία της ζωής τους.

Σε μια ατμόσφαιρα αισιοδοξίας αλλά και με ένα ύφος εντονότερου διδακτισμού, θέτοντας την αντίστιξη μεταξύ των υλικών και των πνευματικών αγαθών, ολοκληρώνεται ο κύκλος των ταινιών που απαρτίζουν το «Δεκάλογο».