



ΕΘΝΙΚΟ ΜΕΤΣΟΒΙΟ ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ - ΣΧΟΛΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ

Μαρία Ανδρονίκου

Η εικόνα της μοντέρνας αρχιτεκτονικής στον κινηματογράφο μυθοπλασίας μετά το 1980

Διδακτορική διατριβή

Αθήνα 2023

Η εικόνα της μοντέρνας αρχιτεκτονικής στον κινηματογράφο μυθοπλασίας μετά το 1980 | The Image of Modern Architecture in Fiction Cinema after 1980

Μαρία Ανδρονίκου / Maria Andronikou

Επταμελής επιτροπή κρίσης:

Κωνσταντίνος Τσιαμπάος, αναπληρωτής καθηγητής ΕΜΠ (επιβλέπων)

Αριάδνη Βοζάνη, καθηγήτρια ΕΜΠ (μέλος τριμελούς)

Αθανάσιος Μουτσόπουλος, αναπληρωτής καθηγητής ΕΜΠ (μέλος τριμελούς)

Νικόλαος-Ίων Τερζόγλου, αναπληρωτής καθηγητής ΕΜΠ

Πάνος Δραγώνας, καθηγητής Παν. Πατρών

Χρήστος Δερμεντζόπουλος, καθηγητής Πάντειο Πανεπιστήμιο

Αφροδίτη Νικολαΐδου, επίκουρη καθηγήτρια ΕΚΠΑ

Η έγκριση της παρούσας διδακτορικής διατριβής από την επταμελή εξεταστική επιτροπή και τη Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου δεν προϋποθέτει και την αποδοχή των απόψεων του συγγραφέα σύμφωνα με τις διατάξεις του άρθρου 202, παράγραφος 2 του Ν.5343/1932.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ:

Πρόλογος	6
Εισαγωγή - Μεθοδολογία	8
Γενικό μεθοδολογικό πλαίσιο	20
Επισκόπηση υπάρχουσας (εξειδικευμένης) βιβλιογραφίας	50
Σύντομη αναφορά στην “προϊστορία” των σχέσεων κινηματογράφου & μοντέρνας αρχιτεκτονικής	54
Η κυριαρχία του μοντέρνου στην ταινία <i>North by Northwest</i>	59
Η περίπτωση της ταινίας <i>Sleeping with the Enemy</i>	135
Σχέσεις σώματος, φύλου και μοντέρνας αρχιτεκτονικής: Οι περιπτώσεις <i>Enough</i> και <i>Die Hard</i>	217
Υποκεφάλαιο: <i>Die Hard</i>	372
Η εικόνα της πόλης: Το Los Angeles και η Νέα Υόρκη σε τέσσερις ταινίες	319
Υποκεφάλαιο: Νέα Υόρκη	386
Συμπεράσματα και επίλογος	429
Βιβλιογραφία	458
Παράρτημα:	
Συνέντευξη: Doug Kraner	489
Συνέντευξη: Paul Sylbert	513

Un peu de formalisme éloigne de l'Histoire, mais beaucoup y ramène.

Roland Barthes, *Le Myth, aujourd'hui*, 1957.

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η παρούσα διατριβή είναι αποτέλεσμα μιας μεγάλης διαδρομής, η οποία ξεκινά στο Λονδίνο, σε dissertation με τίτλο *Cinema and the Built Environment* για την απόκτηση MA in Visual Culture¹. Καθώς το βασικό μου πτυχίο ήταν στην Ιστορία Τέχνης², η επιλογή του θέματος σχετίζεται με την διεπιστημονικότητα που εμφανίζεται στις ανθρωπιστικές επιστήμες σε αγγλοσαξωνικά πανεπιστήμια την δεκαετία του 1990, μέρος της οποίας ήταν και η απόπειρα σύνδεσης της αρχιτεκτονικής θεωρίας με σειρά επιστημονικών κλάδων και γνωστικών αντικειμένων. Η εργασία αυτή εστίασε στην διαφοροποίηση της μεταμοντέρνας από την μοντέρνα πόλη. Καθότι οι υπάρχουσες μελέτες για το ζήτημα, (παρά το γενικότερο ευνοϊκό κλίμα), ήταν έως τότε ελάχιστες, θεωρήθηκε original research και βαθμολογήθηκε με Distinction. Η ενασχόληση με πλευρές του θέματος συνεχίστηκε στο London Consortium, σε dissertation με τίτλο: *Modern Tales : Film, Architecture And Urbanism (And Their Various Interrelations) During The Early Twentieth Century* για το Masters of Research in Humanities and Cultural Studies.³ Στην περίπτωση αυτήν διερευνήθηκε η αρχιτεκτονικότητα του κινηματογράφου και η κινηματογραφικότητα της αρχιτεκτονικής, με έμφαση στο μοντάζ και την σημασία του στις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα. Επιβλέπων καθηγητής ήταν ο Mark Cousins, Director of General Studies της Architectural Association, (που συναποτελούσε το London Consortium), έως τον πρόσφατο θάνατό του. Μέρος του προγράμματος σπουδών ήταν, την περίοδο εκείνη, και το course *The Prestige of Whiteness*, σε essay για το οποίο ασχολήθηκα για πρώτη φορά με την ταινία *Sleeping With the Enemy*, (που κατέληξε case study της παρούσας διατριβής), και όπου για πρώτη φορά με απασχόλησε και το ζήτημα της σχέσης με πρόσφατες τότε, μεταμοντέρνες κριτικές προσεγγίσεις. Στην ίδια ταινία αναφέρθηκα αργότερα και σε ανακοίνωση σε διεθνές διεπιστημονικό συνέδριο στην Σουηδία.⁴

Οι δύο dissertations ανέλυσαν το θέμα από διαφορετικές κατευθύνσεις: Η πρώτη χρησιμοποίησε μια καθαρά cultural studies προσέγγιση, ενώ η δεύτερη αποπειράθηκε μια

¹ Middlesex University, 1997. Δεμένο αντίτυπο υπάρχει σε βιβλιοθήκη του πανεπιστημίου με αρ. κατ. 791.43621732 AND

² BA Hons, History of Art, Birkbeck, University of London, 1995.

³ 1999. Βαθμολογήθηκε με Merit.

⁴ Life In the Urban Landscape, International Conference for Integrating Urban Knowledge and Practice, (Stream P, Big Issues and Urban Transformation), Gothenburg, 29 Μαΐου - 2 Ιουνίου 2005. Συμπεριλαμβάνεται στο CD-ROM του συνεδρίου με ISBN 91-540-5947-X

πρώτη εξέταση κινηματογράφου και αρχιτεκτονικής ως πράξεις -κατεύθυνση που με έστρεψε αρχικά ο Mark Cousins και μετεξέλιξη της οποίας αποτελεί και η εστίαση και εκτενής ανάλυση της φόρμας, που επιλέχθηκε για την παρούσα διατριβή.

Είμαι ιδιαίτερα ευγνώμων στον Doug Kraner και τον Paul Sylbert, τους δύο production designers οι οποίοι με μεγάλη προθυμία δέχτηκαν να απαντήσουν σε όλες τις ερωτήσεις μου, σε εκτενείς συνεντεύξεις, που λήφθηκαν μέσω Skype, καταγράφηκε το ηχητικό τους μέρος, και απομαγνητοφωνήθηκε ώστε να προστεθεί στο παράρτημα της διατριβής. Ο Paul και ο Doug μου έδωσαν μια εξαιρετικά λεπτομερή και ιδιαίτερα διαφωτιστική εικόνα της δουλειάς του production designer -της δημιουργικής διαδικασίας, αλλά και των δυσκολιών που συχνά παρουσιάζονται- παραθέτοντας σχετικά γεγονότα που δεν υπάρχουν καταγεγραμμένα σε άλλες πηγές, ενώ, παράλληλα, καταγεγραμμένη δεν είναι και η ίδια η διαδικασία παραγωγής του σκηνικού χώρου.

Στις πτυχιακές και μεταπτυχιακές σπουδές μου στο Λονδίνο, ήμουν ιδιαίτερα τυχερή, καθώς είχα δασκάλους σημαντικούς θεωρητικούς: Η Laura Mulvey, ο Colin McCabe, ο Paul Hirst, ο Peter Osborne, ο Colin McArthur, ο Will Vaughan, η Lynn Nead, η Tag Gronberg, ο Peter Draper, η Alison Wright και βέβαια ο, πάντοτε αγαπημένος στους φοιτητές του, Mark Cousins, είναι μερικοί από αυτούς. Όλοι συνέβαλαν στην διαμόρφωση της σκέψης μου και τους οφείλω ένα μεγάλο ευχαριστώ.

Από το 2009 διδάσκω ιστορία τέχνης στην Σχολή Σταυράκου, και στα μαθήματα μου, (εκτός από την ιστορία της αρχιτεκτονικής), αναφέρομαι επίσης σε ζητήματα των σχέσεων της με τον κινηματογράφο. Και από αυτήν τη θέση, ευχαριστώ τους φοιτητές της σχολής για τις πάντοτε ενδιαφέρουσες σχετικές συζητήσεις και ανταλλαγές απόψεων.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες και ευγνωμοσύνη οφείλονται στον επιβλέποντα του διδακτορικού κ. Κώστα Τσιαμπάο. Ακόμη, ευχαριστώ και τα άλλα δύο μέλη της τριμελούς επιτροπής κ. Βοζάνη & κ. Μουτσόπουλο. Ευχαριστώ επίσης και τον κ. Φίλιππο Ωραιόπουλο.

Σκοπός της διατριβής είναι να εξετάσει την εικόνα της αρχιτεκτονικής στον κινηματογράφο, εστιάζοντας στο φιλικό υλικό, και αναλύοντας την ίδια του την δομή. Συγκεκριμένα, αντικείμενο αποτελεί η εικόνα της μοντέρνας και υστερομοντέρνας αρχιτεκτονικής στον χολλυγουντιανό κινηματογράφο. Για τον ορισμό των δύο χρησιμοποιείται κυρίως η ανάλυση του Charles Jencks⁵, ο οποίος, αναφερόμενος στην υστερομοντέρνα αρχιτεκτονική (μετά το 1960) επισημαίνει, επί παραδείγματι, μια “σύνθετη απλότητα” έναντι της προηγούμενης “απλότητας”, την “γλυπτική φόρμα” να αντικαθιστά την “αφηρημένη φόρμα”⁶, την έντονη παρουσία του καννάβου στον σχεδιασμό⁷ κ.ά. Πρόκειται να αναλυθούν εκτενώς επτά ταινίες οι οποίες καλύπτουν την χρονική περίοδο 1987 – 2002. Πλην όμως, (για λόγους που θα διασαφηνιστούν), η συγκεκριμένη τάση θεωρώ ότι εμφανίζεται το 1980, ενώ συνεχίζεται απαράλλακτα έως και σήμερα.

Το 1980 εκλαμβάνεται ως η ιστορική στιγμή όπου γίνεται αντιληπτή μια τάση έντονης και αρκετά στοχευμένης «ενοχοποίησης» του μοντερνισμού συνολικά στον χολλυγουντιανό κινηματογράφο, σε σειρά ταινιών, οι περισσότερες εκ των οποίων ανήκουν στο είδος του θρίλερ⁸, όχι όμως κατ’ αποκλειστικότητα σε αυτό. Στις ταινίες αυτές, ο μοντέρνος σχεδιασμός διατηρεί έναν ευκρινώς αρνητικό ρόλο, εμφανιζόμενος από ιδιαίτερα καταπιεστικός έως και απόλυτα εφιαλτικός. Το φαινόμενο επισημαίνεται σε σημαντικό αριθμό ταινιών, ενώ η έρευνα κατέδειξε και την ύπαρξη πολύ πρόσφατων παραδειγμάτων, όπου το μοντέρνο έχει αντίστοιχο ρόλο. Ως εκ τούτου, το δείγμα αποτελείται μεν από επτά ταινίες, όμως προέρχεται από ένα πολύ μεγαλύτερο corpus, το οποίο χρονικά καλύπτει την περίοδο 1980 έως σήμερα (και το οποίο διαρκώς επεκτείνεται). Για λόγους λοιπόν που θα αιτιολογηθούν, επιλέχθηκαν οι εξής ταινίες (με χρονολογική σειρά):

- *Someone to Watch over Me* (Ridley Scott, 1987)⁹ και

⁵ Jencks, Charles, *Late-Modern Architecture*, Rizzoli, N.Y., 1980. Ο Jencks συνοψίζει τις διαφορές μοντέρνου, υστερομοντέρνου και μεταμοντέρνου στην σ. 32.

⁶ Όπ. π.

⁷ Όπ.π., σσ. 54 - 57.

⁸ Καθότι στην Ελλάδα ενίοτε ο όρος αναφέρεται σε ταινίες τρόμου, διευκρινίζω εδώ ότι τον χρησιμοποιώ με την αρχική, αγγλοσαξωνική έννοια, τουτέστιν αναφέρομαι σε αστυνομικές ταινίες.

⁹ Ελληνικός τίτλος: *Κάποιος να με προσέχει*.

- *Die Hard* (John McTiernan, 1988)¹⁰ (από την δεκαετία 1980).
- *Sleeping with the Enemy* (Joseph Ruben, 1991),
- *Sliver* (Philip Noyce, 1993)¹¹,
- *Heat* (Michael Mann, 1995)¹² και
- *L.A. Confidential* (Curtis Hanson, 1997)¹³ (από την δεκαετία 1990).
- *Enough* (Michael Apted, 2002)¹⁴ (από την δεκαετία 2000).

Παράλληλα, ως βασικό αντιπαράδειγμα αναλύεται επίσης, (μόνη της στο πρώτο κεφάλαιο του κυρίως μέρους), μια ταινία εκτός περιόδου, εντός της οποίας το μοντέρνο θεωρώ ότι έχει αποκλειστικά θετική παρουσία: Το *North by Northwest* (Alfred Hitchcock, 1959)¹⁵, ταινία που κατόπιν συγκρίνεται με αυτές της επιλεχθείσας χρονικής περιόδου. Η ταινία *Sleeping with the Enemy* αποτελεί την βασική case study της διατριβής και αναλύεται μόνη της στο δεύτερο κεφάλαιο του κυρίως μέρους. Ακολουθεί το κεφάλαιο με την διαπραγμάτευση των ταινιών *Enough* και *Die Hard*. Το κυρίως μέρος ολοκληρώνεται με ένα εκτεταμένο κεφάλαιο ανάλυσης τεσσάρων ταινιών: *L.A. Confidential*, *Heat*, *Sliver* και *Someone to Watch Over Me*.

Οι λοιπές ταινίες του corpus, από όπου έγινε η επιλογή, είναι οι ακόλουθες¹⁶:

Δεκαετία 1980:

1. *Body Double* (Brian de Palma, 1984)¹⁷ : Θρίλερ που βασίζεται στην δημιουργία ενδεικτικά ανοίκειου χώρου, ο οποίος συνδέεται άμεσα με την εξαπάτηση του θετικού ήρωα -και συνακόλουθα του κοινού. Χρησιμοποιείται το ιδιόμορφο υστερομοντέρνο, και βέβαια άμεσα αναγνωρίσιμο, κτήριο Chemosphere του John

¹⁰ Ελληνικός τίτλος: *Πολύ σκληρός για να πεθάνει*.

¹¹ Ίδιος ελληνικός τίτλος.

¹² Ελληνικός τίτλος: *Ένταση*.

¹³ Ελληνικός τίτλος: *Los Angeles εμπιστευτικό*.

¹⁴ Ελληνικός τίτλος: *Αρκετά*.

¹⁵ Ελληνικός τίτλος: *Στη σκιά των τεσσάρων γιγάντων*.

¹⁶ Αναφέρεται ο ελληνικός τίτλος όπου είναι διαφορετικός. Επίσης παρατίθενται περισσότερα στοιχεία για τις ταινίες εκείνες που παρουσιάζουν μεγαλύτερο ενδιαφέρον και έχει προηγηθεί ενασχόληση σε ένα πρώτο επίπεδο, ενώ, παράλληλα, θα μπορούσαν να είναι υποψήφιος για μελλοντική επέκταση της έρευνας.

¹⁷ Ελληνικός τίτλος: *Διχασμένο κορμί*.

Lautner (1960), στα περίχωρα του Los Angeles. Στην ταινία υπάρχει εκτεταμένη χρήση όψεων και κατάλληλα διαμορφωμένων στο studio εσωτερικών χώρων.

2. *Manhunter* (Michael Mann, 1986)¹⁸ : Κινείται στο όριο μεταξύ θρίλερ και τρόμου. Πρόκειται για την ταινία στο σενάριο της οποίας πρωτοεμφανίζεται ο χαρακτήρας του Hannibal Lecter.¹⁹ Σημαντικό ρόλο έχει εδώ το High Museum στην Atlanta της Georgia (1983), του Richard Meier. Χρησιμοποιούνται εσωτερικοί και εξωτερικοί χώροι, ενώ η κυρίαρχη λευκότητα του κτίσματος συνδέεται με τον δολοφόνο και το κελί του, τουτέστιν, την ίδια την πηγή του κακού. Η ατμόσφαιρα που δημιουργείται παραπέμπει σε (κλασικού τύπου) ψυχιατρική κλινική, ενώ οι επιλεγθείσες γωνίες τονίζουν την παθολογία του χαρακτήρα. Το λευκό, η αίσθηση του θανάτου και μια εμφανής εστίαση στον βασανισμό διαπλέκονται και αλληλοτροφοδοτούνται.

3. *Wall Street* (Oliver Stone, 1987) : Δραματική ταινία η πρεμιέρα της οποίας σχεδόν συνέπεσε με Μαύρη Δευτέρα. Στο *Wall Street* παρατηρείται η πρώτη εμφανώς αρνητική απόδοση του χαρακτήρα του χρηματιστή στον χολλυγουντιανό κινηματογράφο. Ο production designer Stephen Hendrickson²⁰ αναφέρει ότι στο penthouse διαμέρισμα, που αγοράζει ο θετικός ήρωας μετά την επιτυχία του, δόθηκε ένα επιτηδευμένα «κατεστραμμένο»²¹ στυλ: «Υφές, αρχαιολογικές αναφορές και διάφορα ετερόκλητα αντικείμενα, δίνουν στο διαμέρισμα την εικόνα ενός κομψού ερειπίου»²². Το στοιχείο αυτό ευκρινώς αποτυπώνει ότι πρόκειται για μια μεταμοντέρνα προσέγγιση στον σχεδιασμό του χώρου. Ταυτόχρονα, έρχεται σε έντονη αντίθεση με την μοντέρνα παραθαλάσσια εξοχική κατοικία όπου ο, βασικός αρνητικός χαρακτήρας, Gordon Gekko περνά τον ελεύθερό του χρόνο, και αποτελεί τον χώρο όπου ο θετικός ήρωας αρχικά δελεάζεται σε παράνομες δραστηριότητες: Πρόκειται για υπαρκτό κτήριο στο Bridgehampton, του Long

¹⁸ Ελληνικός τίτλος: *Ανθρωποκυνηγός*.

¹⁹ Ο οποίος έγινε αργότερα γνωστός από το *The Silence of the Lambs* (Jonathan Demme, 1991)
Ελληνικός τίτλος: *Η σιωπή των αμνών*.

²⁰ Σημειώσεις παραγωγής, αρχεία BFI, Λονδίνο.

²¹ Όπ. π. αναφέρεται ως «demolished».

²² Όπ. π. “Textured, archaeological and very objet trouvé, the apartment has the look of a chic ruin”.

Island της Νέας Υόρκης, σχεδιασμένο από τον Charles Gwathmey²³ (1970) των New York Five, σχετικά με το οποίο οι σημειώσεις παραγωγής αναφέρουν ότι ακόμη και οι εσωτερικοί χώροι χρησιμοποιήθηκαν σχεδόν ως είχαν.²⁴

4. *Lethal Weapon 2* (Richard Donner, 1989)²⁵: Ταινία δράσης όπου ο μοντέρνος σχεδιασμός συνδέεται με καθαρά πολιτικά ζητήματα καθότι υπάρχουν αναφορές στο καθεστώς Apartheid. Σημαντική θέση εδώ διατηρεί το κτήριο που έχει επιλεγθεί ως η πρεσβεία της Νοτίου Αφρικής: Πρόκειται για την κατοικία Garcia στο Los Angeles του John Lautner (1962).

Στην δεκαετία 1990 το φαινόμενο παρατηρείται σε σημαντικό αριθμό ταινιών, οι οποίες ανήκουν σε ποικιλία ειδών, όπως:

1. *Candyman* (Bernard Rose, 1992): Τυπική ταινία τρόμου όπου το κέντρο του κακού τοποθετείται στο συγκρότημα εργατικών κατοικιών Cabrini-Green στο Σικάγο. Η ταινία μπορεί να θεωρηθεί μια, κατά κάποιον τρόπο, σύγκλιση με τις απόψεις του Charles Jencks, και την γνωστή τοποθέτηση του συμβολικού “θανάτου” του Μοντέρνου στην στιγμή της ανατίναξης του συγκροτήματος Pruitt-Igoe στο St. Louis.²⁶
2. *Demolition Man* (Marco Bramville, 1993): Ταινία δράσης που τοποθετείται στο μέλλον, με σημαντικό αρχιτεκτονικό ενδιαφέρον. Η κεντρική ηρωίδα αστυνομικός κατοικεί σε αναγνωρίσιμα μεταμοντέρνας σχεδιαστικής λογικής κτήριο, καθότι χρησιμοποιούνται οι όψεις του Pacific Design Centre (1975) των César Pelli & Associates. Αντιθέτως, ο

²³ Επίσης βέβαια μέλος των New York Five.

²⁴ Όπ. π.

²⁵ Ελληνικός τίτλος: *Φονικό όπλο 2*.

²⁶ Jencks, Charles, *The Language of Post-Modern Architecture*, Academy, London, 1978, σ. 9. Ο Jencks χρησιμοποιεί πάντοτε κεφαλαίο “M”.

σχεδιασμός του χώρου της φυλακής από όπου δραπετεύει ο δολοφόνος είναι βασισμένος στο Guggenheim.²⁷

3. *In the Line of Fire* (Wolfgang Petersen, 1993)²⁸: Κατασκοπευτική ταινία δράσης. Εδώ το Ξενοδοχείο Bonaventure (1976) του John Portman στο Los Angeles χρησιμοποιείται για τις σκηνές απόπειρας δολοφονίας και τελικής μάχης – εκκαθάρισης λογαριασμών. Αποτελεί οπωσδήποτε ζήτημα αν το συγκεκριμένο κτήριο κατατάσσεται στα υστερομοντέρνα (ακολουθώντας τις αναλύσεις του Jencks²⁹) ή στα μεταμοντέρνα (ακολουθώντας τον Fredric Jameson, για τον οποίον το κτήριο έχει ιδιαίτερη σημασία,³⁰), πλην όμως αξιοσημείωτο είναι το ότι τα αφαιρετικά στοιχεία του σχεδιασμού τονίζονται, και ως εκ τούτου παραπέμπει στον μοντέρνο σχεδιασμό.
4. *Guilty as Sin* (Sidney Lumet, 1993).³¹: Θρίλερ με στοιχεία δικαστικού και ερωτικού δράματος, όπου κτήριο με εμφανή μοντέρνα στοιχεία συνιστά επίκεντρο του κινδύνου που διατρέχει η κεντρική ηρωίδα.
5. *Consenting Adults* (Alan Pakula, 1993)³²: Θρίλερ στο οποίο παρατηρείται επίσης μια ανάλογη διαπλοκή μοντέρνου σχεδιασμού και κινδύνου.

²⁷ Σημειώνεται επίσης ότι παραγωγός της ταινίας είναι ο Joel Silver, ιδιοκτήτης δύο κατοικιών σχεδιασμένων από τον Wright, και με πάγιο ενδιαφέρον για το production design των ταινιών του. Ο Silver αναφέρεται στη διατριβή στην ανάλυση του *Die Hard*. Σημειώσεις παραγωγής BFI.

²⁸ Ελληνικός τίτλος: *Η δεύτερη ευκαιρία*.

²⁹ Ο οποίος το κατατάσσει στην κατηγορία “Slick Tech”, Jencks, Charles, *Late-Modern Architecture*, Rizzoli, NY, 1980, σσ. 70-71.

³⁰ Για τον Jameson αποτελεί υπόδειγμα του μεταμοντέρνου υπερχώρου (hyperspace) εντός του οποίου κινείται (το αντιστοίχως μεταμοντέρνο) υπερπλήθος (hypercrowd) και οι δύο σημαντικότερες έννοιες για τον ίδιο, μέσω των οποίων αναλύει την αποπροσανατολιστική μετάπλαση χώρου και την διαφορετική λειτουργία της κίνησης του επισκέπτη. *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London, 1991, σσ. 39 – 45.

³¹ Ελληνικός τίτλος: *Ένοχος σαν αμαρτία*.

³² Ελληνικός τίτλος: *Παιχνίδια ενηλίκων*.

6. *Nick of Time* (John Badham, 1995)³³: Ταινία δράσης που χρησιμοποιεί επίσης το κτήριο Bonaventure (άρα ισχύουν τα προαναφερθέντα).
7. *Killer* (Mark Malone, 1994) : Θρίλερ όπου παρατηρείται μια ακόμη εμφανής συσχέτιση μοντέρνου σχεδιασμού και κινδύνου.
8. *Kiss the Girls* (Gary Fleder, 1997)³⁴ Θρίλερ στο οποίο η, έντονης λευκότητας, μοντέρνα κατοικία του κατά-συρροήν δολοφόνου διατηρεί κεντρική θέση.
9. *The Ice Storm* (Ang Lee, 1997)³⁵: Η ταινία αυτή αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα επέκτασης σε είδη πέραν του θρίλερ. Εδώ η μοντέρνα αρχιτεκτονική, εμμέσως πλην σαφώς, συνδέεται με τον θάνατο ανηλίκων, καθώς ένα παιδί θα πεθάνει ως αποτέλεσμα της ελευθεριακής ζωής εγωκεντρικών γονέων. Η ταινία αναφέρεται στις αρχές της δεκαετίας του 1970 και τις λεγόμενες ανταλλαγές συζύγων της εποχής. Η δράση τοποθετείται στο New Canaan του Connecticut, περιοχή που βέβαια θεωρείται ένα είδος μοντέρνας αποικίας, ενώ χρησιμοποιείται η κατοικία Willey του Philip Johnson (1953). Εστιάζει στην ζωή δύο οικογενειών, αντιπαραθέτοντας την έλλειψη θαλπωρής στην μοντέρνα κατοικία (καθώς το ζεύγος που κατοικεί σε αυτήν είναι υπεύθυνο για την τραγωδία), με μια αρκετά διαφορετική οικογενειακή ατμόσφαιρα, στον περισσότερο παραδοσιακό χώρο κατοικίας του άλλου ζεύγους.
10. *Gattaca* (Mike Nichols, 1997): Ιδιόμορφη ταινία επιστημονικής φαντασίας. Αναφέρεται σε ένα ζοφερό μέλλον όπου η αναπαραγωγή είναι απόλυτα ελεγχόμενη, ώστε να παραχθούν οι γενετικά εκλεκτοί, ικανοί να συμπεριληφθούν στο (ομώνυμο) διαστημικό πρόγραμμα. Κεντρικό ρόλο έχει εδώ το κτήριο Marin County (1962), στο San Raphael του San Francisco του Frank Lloyd Wright. Στις σημειώσεις παραγωγής αναφέρεται ότι η «συνολική εικόνα κάνει ένα νεύμα προς τον μοντερνισμό των αρχών του '50».³⁶ Ο

³³ Ελληνικός τίτλος: *Στην κόψη του ξυραφιού*.

³⁴ Ελληνικός τίτλος: *Φιλιά που σκοτώνουν*.

³⁵ Ελληνικός τίτλος: *Παγοθύελλα*.

³⁶ Αρχεία BFI.

production designer Jan Roelfs αναφέρει επίσης σκοπός ήταν η δημιουργία ενός «άχρονου πορτραίτου του μέλλοντος». Ο Roelfs τονίζει ότι το θέμα συζητήθηκε εκτενώς με τον σκηνοθέτη και αναζητήθηκε μια «άχρονη αρχιτεκτονική», η οποία θα δημιουργούσε αίσθηση μυστηρίου.³⁷

11. *Men in Black* (Barry Sonnenfeld, 1997)³⁸: Ταινία στο όριο των ειδών δράσης και επιστημονικής φαντασίας, με αρκετά στοιχεία κωμωδίας. Εδώ υπάρχει μια ενδιαφέρουσα σκηνή καταδίωξης εξωγήινου εντός του Guggenheim, κατά την οποία δημιουργείται αίσθηση σύγχυσης και αποπροσανατολισμού μέσω της μοντέρνας αφαιρετικότητας.

12. *Afterglow* (Alan Rudolph, 1997)³⁹: Κοινωνική ταινία όπου το ευκρινώς ανήθικο ζεύγος κατοικεί στο κτήριο Habitat 67 του Moshe Safdie, στο Montreal.

13. *The Big Lebowski* (Joel Coen, 1998)⁴⁰: Μεταξύ κωμωδίας και θρίλερ, καθώς και μια ταινία όπου, (κατ' αναλογίαν με το εξεταζόμενο στην διατριβή *L.A. Confidential*), ο ρόλος της μοντέρνας αρχιτεκτονικής είναι οπωσδήποτε πιο σύνθετος. Χρησιμοποιείται η κατοικία Sheats – Goldstein του John Lautner του 1963, η οποία (επίσης αντιστοίχως με το *L.A. Confidential*) συνδέεται με χαρακτήρα του υποκόσμου: έναν μεγιστάνα πορνογράφο.

14. *Twilight* (Robert Benton, 1998)⁴¹: Θρίλερ για το οποίον ο production designer, David Gropman, αναφέρει ότι οι φυσικοί χώροι συνιστούν περιήγηση στην αρχιτεκτονική του Los Angeles, καθώς «η πόλη ενσαρκώνει τον κόσμο όπου ζουν οι χαρακτήρες».⁴² Σημαντικό ρόλο στην ταινία έχουν: η art deco κατοικία του Cedric Gibbons,

³⁷ Όπ. π.

³⁸ Ελληνικός τίτλος: *Οι άνδρες με τα μαύρα*.

³⁹ Ελληνικός τίτλος: *Συζυγικά παιχνίδια*.

⁴⁰ Ελληνικός τίτλος: *Ο μεγάλος Λεμπόφσκι*.

⁴¹ Ελληνικός τίτλος: *Το λυκόφως του ντετέκτιβ*.

⁴² Αρχεία BFI.

σχεδιασμένη από τον ίδιο και τον Douglas Honnold (1929), κτήριο που αποτελεί έναν ακόμη χαρακτήρα, σύμφωνα με τον Gropman, το ατέλειωτο project του Frank Lloyd Wright για την κατοικία Oboler (1940), στο Malibu του Los Angeles, καθώς και η κατοικία Jacobson του John Lautner (1947) στην θέση Hollywood Hills του Los Angeles.

15. *Shadow of a Doubt* (Randall Kleiser, 1998)⁴³ : Θρίλερ όπου κατοικία με ευκρινώς μοντέρνο σχεδιασμό αποτελεί σκηνικό δολοφονίας, ήδη από την αρχή της ταινίας. *The Spanish Prisoner* (David Mamet, 1998)⁴⁴: Θρίλερ στο οποίο, αναλόγως με προαναφερθέντα παραδείγματα, η κατοικία του δολοφόνου είναι emphaticά μοντέρνου σχεδιασμού, με κυρίαρχη την λευκή αφαιρετικότητα.

Στην δεκαετία 2000 μερικά παραδείγματα είναι τα εξής:

1. *The Right Temptation* (Lyndon Chamback, 2000): Ένα ακόμη θρίλερ που ξεκινά με έναν λευκό, μοντέρνου σχεδιασμού χώρο δολοφονίας.
2. *The Glass House* (Daniel Sackheim, 2001)⁴⁵ : Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα περίπτωση τυπικού θρίλερ, όπου το μοντέρνο συνδέεται με ζεύγος κακών, με επώνυμο Glass, ενώ τα θύματα είναι δύο έφηβοι, την κηδεμονία των οποίων αναλαμβάνει το ζεύγος, μετά το θάνατο των γονέων σε δυστύχημα. Στο τέλος αποδεικνύεται ότι το δυστύχημα αυτό ήταν δολοφονία, οργανωμένη από τους ίδιους του Glass. Η σημασία του κτηρίου αντικατοπτρίζεται βέβαια και στην σύζευξη τίτλου και επωνύμου. Στην περίπτωση αυτήν, μετά από εκτεταμένη έρευνα,⁴⁶ οι συντελεστές κατέληξαν σε υστερομοντέρνα κατοικία στο Malibu του Los Angeles, με εμφανή αρκετά χαρακτηριστικά που ο Jencks αποδίδει στο ρεύμα: σύνθετη απλότητα,

⁴³ Ελληνικός τίτλος: *Βάσιμες υποψίες*.

⁴⁴ Ελληνικός τίτλος: *Στημένο παιχνίδι*.

⁴⁵ Ελληνικός τίτλος *Το γυάλινο σπίτι*.

⁴⁶ Αρχεία BFI και extras του DVD της ταινίας.

δομή εν είδει διακόσμου και γλυπτική φόρμα.⁴⁷ Ζητήματα διαφάνειας και αντανakλάσεων αποκτούν εδώ ιδιαίτερη σημασία, ενώ επίσης σημαντικό είναι και το σχόλιο του σκηνοθέτη ότι το *Sleeping with the Enemy* αποτέλεσε πρότυπο.⁴⁸

3. *Pendulum* (James D. Deck, 2001)⁴⁹ : Θρίλερ όπου ένας ακόμη αναγνωρίσιμα μοντέρνος χώρος αποτελεί πεδίο όπου διαδραματίζεται σειρά δολοφονιών.
4. *Shop Girl* (Anand Tucker, 2005): Η ιστορία μιας νέας γυναίκας, που ενόσω παγιδευμένη στην πληκτική δουλειά της πωλήτριας σε πολυτελές κατάστημα, προσπαθεί παράλληλα να εξελιχθεί στον χώρο των εικαστικών τεχνών. Γύρω από την γυναίκα αυτήν δημιουργείται ένα ερωτικό τρίγωνο με έναν μεγαλύτερης ηλικίας, εύπορο επιχειρηματία, κι έναν αδρανή νέο άνδρα. Η μοντέρνα κατοικία του επιχειρηματία αποτυπώνει έναν παγερό χαρακτήρα, που αδυνατεί να εκφράσει τα συναισθήματά του. Ο production designer, William Arnold⁵⁰ μου ανέφερε ότι χρησιμοποιήθηκαν οι φυσικοί χώροι μιας προσφάτως ανακαινισθείσας κατοικίας του 1972,⁵¹ που βρίσκεται στη θέση Mt. Olympus κοντά στα Hollywood Hills. Επιδίωξή του ήταν μια σχετικά μικρή ταινία να αποτελέσει «σημαντική οπτική δήλωση».⁵²
5. *Four Christmases* (Seth Gordon, 2008) ⁵³: Ταινία που κινείται περισσότερο στον χώρο της κωμωδίας. Το ενδιαφέρον στοιχείο εδώ είναι ο χαρακτήρας ηλικιωμένης, αλλά ελευθεριάζουσας μητέρας, (γεγονός που φέρνει σε δύσκολη θέση τα παιδιά

⁴⁷ Jencks, Charles, *Late-Modern Architecture*, Rizzoli, N.Y., 1980, σ. 32 και αλλού.

⁴⁸ Συνέντευξη που περιέχεται στα extras του DVD της ταινίας. Ανέφερα στο σχόλιο αυτό στον Doug Kraner (σχεδιαστή παραγωγής του *Sleeping with the Enemy*) στην συνέντευξη που μου έδωσε. Το θεώρησε ιδιαίτερα ενδιαφέρον, καθότι αγνοούσε την ταινία.

⁴⁹ Ελληνικός τίτλος: *Υπεράνω πάσης υποψίας*.

⁵⁰ Μικρή συνέντευξη μέσω emails. Στο αρχείο μου.

⁵¹ Δεν του ήταν γνωστό το όνομα του αρχιτέκτονα.

⁵² Όπ. π.

⁵³ Ελληνικός τίτλος: *Χριστούγεννα στα τέσσερα*.

της), η οποία ζει στην (απολύτως αναγνωρίσιμη, βέβαια) κατοικία των Charles και Ray Eames (1949), της οποίας χρησιμοποιούνται εξωτερικοί και εσωτερικοί χώροι.

6. *The International* (Tom Tykwer, 2009): Ταινία δράσης όπου το Μουσείο Guggenheim έχει ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο, στοιχείο που καταγράφεται και στο ότι πρωταγωνιστεί στην διαφημιστική αφίσα. Δημιουργήθηκε ακριβές αντίγραφο του κτηρίου στο στούντιο,⁵⁴ καθώς αποτελεί χώρο τελικής εκκαθάρισης λογαριασμών. Στη σεκάνς αυτήν, η έντονη ανταλλαγή πυρών έχει ως αποτέλεσμα οι λευκές ράμπες να καταλήγουν διάτρητες από σφαίρες, μια καταστροφή δηλαδή της ίδιας της ροής του κτηρίου, ενώ ο φεγγίτης καταστρέφεται επίσης ολοσχερώς.

Δύο χαρακτηριστικά παραδείγματα της συνεχιζόμενης αυτής τάσης στην δεκαετία 2010 είναι τα εξής:

1. *The Girl With the Dragon Tattoo* (David Fincher, 2012)⁵⁵: Θρίλερ, remake γνωστής σουηδικής ταινίας, προερχόμενης από αναλόγως γνωστό, σουηδικό, αστυνομικό μυθιστόρημα. Ιδιαίτερα ενδιαφέρον στοιχείο είναι εδώ η διαφοροποίηση της σχεδιαστικής λογικής της κατοικίας του δολοφόνου κατά την μεταφορά της ταινίας στο Hollywood: Τουτέστιν, ενώ στην σουηδική ταινία⁵⁶ πρόκειται για ένα παραδοσιακού τύπου κτίσμα, στην αμερικανική εκδοχή της το αντίστοιχο είναι ευκρινώς μοντέρνο.
2. *Spectre* (Sam Mendes, 2015): Η προτελευταία ταινία της σειράς *James Bond* παρουσιάζει επίσης ενδιαφέρον, καθότι η τυπική άλλοτε εκδοχή των «φουτουριστικών» ή “high tech” κτηρίων, αντικαθίσταται σε χαρακτηριστικό σημείο της ταινίας από σε ένα χαρακτηριστικά μοντέρνου σχεδιασμού κτίσμα. Στο *Spectre*, για πρώτη φορά, εμφανίζεται χώρος ο σχεδιασμός του οποίου μοιάζει να ακολουθεί τις τυπικές επιταγές του μοντέρνου από καταβολής του: Λιτός, χωρίς

⁵⁴ <http://www.awn.com/vfxworld/re-constructing-guggenheim-international>

⁵⁵ Ελληνικός τίτλος: *Το κορίτσι με το τατουάζ*.

⁵⁶ *Män som hatar kvinnor* (Niels Arden Oplev, 2009).

στοιχεία υπερβολής, με κυρίαρχα στοιχεία την διαφάνεια και την γεωμετρικότητα. Πρόκειται για το αλπικό Ξενοδοχείο Ski Resort Das Central, όπου δεν χρησιμοποιούνται οι κεντρικοί χώροι, αλλά μόνον το ορεινό εστιατόριο: Ένα κτίσμα κοντά στην λογική του Mies Van Der Rohe και το οποίο ονομάζεται, επίσης ενδεικτικά: Pevsner.

Από το corpus αυτό, κατέληξα στην επιλογή περιορισμένου αριθμού ταινιών, με σκοπό οι χώροι να αναλυθούν εκτενώς. Τουτέστιν, η εστίαση της διατριβής τοποθετείται στην λειτουργία των μοντέρνων στοιχείων του σχεδιασμού από σεκάνς σε σεκάνς, από πλάνο σε πλάνο ή και εντός του κάδρου, άρα, εκτός από το *mise-en-scène*, εξετάζεται επίσης και ο ρόλος του μοντάζ. Η επιλογή των συγκεκριμένων τμημάτων κάθε ταινίας έγινε με γνώμονα:

- Το αρχιτεκτονικό τους ενδιαφέρον.
- Το ενδιαφέρον για την διαμόρφωση των χαρακτήρων σε σχέση με τον σχεδιασμό και γενικότερα με την λειτουργία του χώρου.

Σημαντικό ζήτημα και αποφασιστικός παράγων για την επιλογή, υπήρξε καταγραφή μιας ιδιαίτερα προβληματικής σχέσης του γυναικείου χαρακτήρα με τον μοντέρνο σχεδιασμό. Η υπόθεση εργασίας ορίζεται ως εξής:

Μετά το 1980, ιστορική στιγμή κατά την οποία ωριμάζει η μεταμοντέρνα περίοδος, ο χολλυγουντιανός κινηματογράφος παγίως συνδέει τον μοντέρνο σχεδιασμό (διαφόρων τύπων) με τον έντονα αρνητικό, ανδρικό χαρακτήρα, σε σειρά ταινιών, οι οποίες ανήκουν πρωτίστως, όμως όχι κατ' αποκλειστικότητα, στο είδος του θρίλερ. Σκοπός της διατριβής είναι η εκτενής ανάλυση και κατόπιν αιτιολόγηση του φαινομένου αυτού.

Στις περισσότερες περιπτώσεις, ο ανδρικός χαρακτήρας, ενόσω εκφράζει το απόλυτα κακό και εμφανώς υποβοηθούμενος από τα μοντέρνα αρχιτεκτονικά στοιχεία, τρομοκρατεί ή και ασκεί έντονη βία στον γυναικείο. Σε δύο από τις εξεταζόμενες περιπτώσεις, περισσότερο σύνθετων ταινιών, ο μοντέρνος σχεδιασμός αναλαμβάνει να διαμορφώσει μια πιο ενδιαφέρουσα εκδοχή “κακού”, με περισσότερες αποχρώσεις.

Στο πρώτο κεφάλαιο αναλύεται το *North by Northwest*, η εκτός περιόδου ταινία, η οποία λειτουργεί ως βασικό αντιπαράδειγμα, και πρόκειται να συγκριθεί κατόπιν, (συνολικά ή συγκεκριμένες πλευρές της), με τις ταινίες της επιλεγθείσας χρονικής περιόδου.

Στο δεύτερο κεφάλαιο αναλύεται το *Sleeping with the Enemy*, case study της διατριβής και ταινία που κατ' αρχάς με κατεύθυνε στην ιδέα της διερεύνησης του ζητήματος. Πρόκειται για ένα θρίλερ, όχι όμως αμιγώς⁵⁷. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα χρήσης της μοντέρνας αρχιτεκτονικής από τον χολλυγουντιανό κινηματογράφο, με ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τον τρόπο χειρισμού έμφυλων ζητήματα, τα οποία εδώ εισάγονται με παραδειγματικό τρόπο.

Στο τρίτο κεφάλαιο, αναλύεται αρχικά το *Enough*, ταινία με κάποια κοινά χαρακτηριστικά με την case study, όπου όμως ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η (με κινηματογραφικούς πάντοτε όρους) “μετάλλαξη” του βασικού γυναικείου χαρακτήρα, ο οποίος “οικειοποιούμενος” τον μοντέρνο σχεδιασμό, ισχυροποιείται και καταφέρνει να αντιμετωπίσει επιτυχώς τον ανδρικό. Αμέσως μετά, αναλύεται και η ταινία *Die Hard*, ενώ μέσω σύγκρισης των δύο ταινιών εισάγεται το θέμα της εστίασης στο σώμα. Παράλληλα, αναλύονται επίσης και οι αναφορές (και των δύο ταινιών) σε ταξικά ζητήματα.

Το τέταρτο κεφάλαιο, επεκτείνεται περαιτέρω ώστε να διαπραγματευτεί ζητήματα πόλης / αστικού χώρου, μέσω αναφοράς στην κινηματογραφική εικόνα του Los Angeles και της Νέας Υόρκης. Σε αυτό, αναλύονται τέσσερις ταινίες, όλες κατατάξιμες στο είδος του θρίλερ. Στο *LA Confidential* και το *Heat* το Los Angeles έχει ευκρινή και ιδιαίτερα αξιοπρόσεκτη παρουσία, ενώ κάτι ανάλογο (πλην όμως, με διαφορετικό τρόπο σε κάθε περίπτωση) συμβαίνει για την Νέα Υόρκη στις ταινίες *Sliver* και *Someone to Watch Over Me*.

Το πέμπτο κεφάλαιο περιέχει την γενική αιτιολόγηση του φαινομένου, τα συμπεράσματα και τον επίλογο της διατριβής.

Η έρευνα ξεκίνησε σε όλες τις περιπτώσεις στα αρχεία του Βρετανικού Ινστιτούτου Κινηματογράφου (BFI) στο Λονδίνο. Παράλληλα, ιδιαίτερη επωφελής ήταν και οι προσωπικές συνεντεύξεις με production designers, όπου αναζητήθηκε η συλλογή στοιχείων για την επέκταση της έρευνας, όχι όμως και η κριτική ανάλυση κάθε ταινίας, καθότι θεωρώ ότι αυτή δεν ανήκει στις αρμοδιότητες του δημιουργού: Όπως αναφέρει η Janet Wolff, η ανάκτηση κάποιου ‘αρχικού’ νοήματος δεν υφίσταται. Ο τρόπος που αντιλαμβανόμαστε, ή ‘διαβάζουμε’, κείμενα, ταινίες ή πίνακες αποτελεί συνάρτηση της

⁵⁷ Ενδεικτικά στο www.imdb.com χαρακτηρίζεται “crime, drama, thriller”.

δικής μας θέσης, ενώ μεταβάλλεται αναλόγως με την ιστορική στιγμή.⁵⁸ Ακόμη, χρησιμοποιήθηκαν επίσης εξειδικευμένα περιοδικά και διάφορες δευτερογενείς πηγές.

ΓΕΝΙΚΟ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

Καθώς η έρευνα επικεντρώνεται στην σχέση χαρακτήρων και μοντέρνας αρχιτεκτονικής, επωφελής ήταν επίσης και η θεωρία λογοτεχνίας, διότι η έρευνα γύρω από την κινηματογραφική έκφραση πρέπει να συσχετιστεί με προγενέστερες: σκηνοθέτες και σεναριογράφοι δανείζονται τα μοντέλα τους από αυτές. Η Marilyn Chandler⁵⁹ έχει ερευνήσει την σημασία της κατοικίας στην αμερικανική λογοτεχνία, καταλήγοντας ότι το κτήριο του σπιτιού διατηρεί μια σταθερή και αδιάλειπτη παρουσία στην αμερικανική πολιτισμική ζωή και στο αμερικανικό φαντασιακό. Μέσω μιας αναδρομής σε σημαντικούς σταθμούς της λογοτεχνίας αυτής, η Chandler αναφέρεται σε σειρά επιβλητικών κτηρίων, τονίζοντας το γεγονός ότι σε πολλά, καθοριστικής σημασίας, μυθιστορήματα η κατοικία διατηρεί κεντρικό ρόλο, ενώ παράλληλα λειτουργεί ως ενοποιητική και συμβολική δομή. Η δομή αυτή εκπροσωπεί και ορίζει τις σχέσεις των βασικών χαρακτήρων μεταξύ τους, καθώς και την σχέση με τον ίδιο τους τον εαυτό και τον κόσμο. Την αφετηρία αυτού του ζητήματος η ίδια ιχνηλατεί στην αμερικανική ιστορία, όπου η εποίκηση και η «ανάπτυξη» σε «παρθένο» έδαφος, (δηλαδή, σε έδαφος όπου δεν υπάρχει κάτι που μπορούσε να γίνει αντιληπτό ως παγιωμένος αρχιτεκτονικός σχεδιασμός), συνδυάστηκε με μια απόπειρα καταστολής της ενοχής που δημιουργήσε η βίαιη απαλλοτρίωση της γης από τους εγχώριους πληθυσμούς. Στην ανάλυση αυτή, η κατοικία ενός άνδρα αντιπροσωπεύει τον ίδιο του τον εαυτό κι επίσης μετατρέπεται σε ένα είδος επέκτασής του, κάτι που αναγνωρίζεται ως σημαντικό συστατικό στοιχείο του αμερικανικού ονείρου.⁶⁰

Στοιχείο που επίσης ενδιαφέρει την παρούσα ανάλυση των εξεταζομένων ταινιών, είναι ο τρόπος που η Chandler συσχετίζει κατοικία και φύση στο μυθιστόρημα του Nathaniel Hawthorne *The House of the Seven Gables*, όπου η ιστορία εστιάζει σε μια «νοσηρή»⁶¹

⁵⁸ Wolff, Janet, *The Social Production of Art*, MacMillan, London, 1981, σ. 103.

⁵⁹ Chandler, Marilyn R., *Dwelling in the Text, Houses in American Fiction*, University of California Press, Berkeley, 1991.

⁶⁰ Όπ. π., σσ. 1-5.

⁶¹ Όπ. π., σ. 80.

κατοικία. Η συγγραφέας θεωρεί ότι η παρουσία της φύσης, η οποία αγκαλιάζει το κτήριο, το εξυγιαίνει, απαλύνοντας τις γραμμές της καταθλιπτικής κατασκευής. Η φύση λοιπόν, η παρουσία «δένδρων, θάμνων και άλλων φυλλωμάτων... [ήταν] εν πολλοίς μια αντίδραση στα... ιδεώδη της συμμετρίας, του μέτρου και των ευθυγράμμων σχημάτων... Η φύση στηρίζει και εξιλεώνει κτήριο και κατοίκους, προσφέροντας καταφύγιο, καθώς και τόπο πνευματικής υγείας, σε αντιστάθμιση της παραφροσύνης και του νοσηρού κλίματος του εσωτερικού περιβάλλοντος χώρου.»⁶² Η Chandler ισχυρίζεται επίσης ότι η εμπειρία του φυσικού περιβάλλοντος είναι δυνατόν να βελτιώσει την υπερβολική εκλογίκευση ή διανοητικότητα των λιτών γραμμών: Το κτήριο συσχετίζεται με το έδαφος καθώς φαίνεται να έχει αναδυθεί από αυτό.⁶³

Αναλόγως με την λογοτεχνία, τα κτήρια κατοικιών στον κινηματογράφο, τα οποία επίσης συνδέονται πρωτίστως με ανδρικούς κεντρικούς χαρακτήρες, αντανakλούν την ψυχολογική δομή των χαρακτήρων αυτών, καθώς και τις κοινωνικές δομές, εντός των οποίων λειτουργούν. Ακολουθώντας αυτόν το συλλογισμό, είναι εύλογη η παραδοχή ότι η κατοικία εκφράζει τον ιδιοκτήτη της, ενώ ταυτόχρονα εκείνος συμπυκνώνει τα αρχιτεκτονικά της χαρακτηριστικά, τα οποία τελικά ενοποιούνται ακριβώς μέσω του συγκεκριμένου χαρακτήρα. Τα κτήρια λοιπόν λειτουργούν ως σχηματική παράσταση χαρακτήρων και διαπροσωπικών σχέσεων. Αναλόγου ενδιαφέροντος για το παρόν project είναι και το ότι το κτήριο της κατοικίας στην αμερικανική λογοτεχνία αποτελεί συχνά -μαζί με την εμφάνιση και την εικόνα της συζύγου- μαρτυρία πλούτου και καλού γούστου, ιδιότητες μέσω των οποίων ο ανδρικός χαρακτήρας καταφέρνει να διαχωρίσει τον εαυτό του, σύμφωνα με τα ταξικά και κοινωνικά πρότυπα της εποχής. Ένα ακόμη αντίστοιχα σημαντικό στοιχείο στην ανάλυση της Chandler αφορά στην σχέση γυναικείων χαρακτήρων και κτηρίων. Εστιάζοντας στην Isabel Archer, κεντρικό χαρακτήρα στο *Portrait Of a Lady* του Henry James, η συγγραφέας παρατηρεί ότι η ηρωίδα, ενώ προσαρμόζεται σε κάθε κατοικία, ακολουθεί διαρκή πορεία προς μια ολοένα και μεγαλύτερη κοινωνική και φυσική απομόνωση, καθώς τα κτήρια λειτουργούν εν είδει φυλακής, περιορίζοντας την ελευθερία κινήσεων και την φαντασία της.⁶⁴ Τουτέστιν, η

⁶² Όπ. π., σ. 80. Στοιχεία φυσικού περιβάλλοντος γύρω από το μοντέρνο κτήριο είναι συχνά απόντα στις ταινίες που εξετάζω, ενώ, αντιθέτως, εμφανής είναι η παρουσία κήπων στα παραδοσιακού τύπου κτήρια κατοικιών.

⁶³ Όπ. π.

⁶⁴ Όπ. π., σ. 93.

κατοικία αποτελεί το μέσον που χρησιμοποιείται με σκοπό την θεμελίωση προσωπικών σχέσεων, καθώς και την περιγραφή και τον σχολιασμό αξιών.⁶⁵

Ανάλογες σχέσεις παρατηρούνται και στον κινηματογράφο, με ιδιαίτερη έμφαση στις ταινίες που έχουν επιλεγεί. Να προστεθεί εδώ ότι, στις περιπτώσεις των ταινιών *Sleeping with the Enemy*, *Sliver* και *L.A. Confidential* αναλύονται συγκριτικά και τα μυθιστορήματα από τα οποία προέρχονται. Στην κινηματογραφική εκδοχή λοιπόν, μέσω μιας (ενίοτε, ριζικά) διαφορετικής και ιδιαίτερα εστιασμένης και επιλεκτικής διαμόρφωσης ανδρικών και γυναικείων χαρακτήρων, δημιουργείται ένας μηχανισμός ο οποίος άρρηκτα συνδέει τον κακό (ή, σε κάθε περίπτωση, αρνητικό) χαρακτήρα της ταινίας με τον μοντέρνο σχεδιασμό.

Το βασικό αντικείμενο έρευνας είναι ο σκηνικός χώρος και τον κύριο ρόλο στον σχεδιασμό και την διαμόρφωση του αντικειμένου έχει ο/η production designer. Η έλλειψη διερεύνησης ταινιών με εστίαση στην δουλειά των production designers έχει επισημανθεί στον χώρο της κινηματογραφικής θεωρίας.⁶⁶ Οι production designers, (πρώτος εκ των οποίων με αυτόν τον τίτλο ήταν ο William Cameron Menzies στην κλασική, μεγάλη, χολλυγουντιανή παραγωγή *Gone With the Wind* (Victor Fleming, 1939)⁶⁷, αρχικά προερχόντουσαν από τον χώρο των σκηνογράφων θεάτρου, όμως αργότερα κυριάρχησαν άτομα προερχόμενα από σχολές αρχιτεκτονικής. Σχετικά με τον ρόλο τους, θα πρέπει να τονιστεί το ότι, ειδικά σε συνθήκες Hollywood, ένας production designer είναι απaráλλακτα κάτι πολύ περισσότερο από ό,τι γίνεται γενικότερα αντιληπτό με τον όρο «σκηνογράφος». Πρόκειται για το άτομο που ηγείται πολυμελούς ομάδας (του art department), όλοι εκ των οποίων ακολουθούν τις οδηγίες του. Η δουλειά του συνδυάζει την αρχιτεκτονική μελέτη με το σχέδιο και τη ζωγραφική, ενώ ο ίδιος αποφασίζει και για την τεχνική μελέτη και την διαμόρφωση του χώρου. Για την ακρίβεια, είναι υπεύθυνος για όλα όσα τελικά θα δημιουργήσουν την φυσική πραγματικότητα, εντός της οποίας η ταινία θα πάρει μορφή. Ο production designer εμφανίζεται πριν από τον διευθυντή

⁶⁵ Όπ. π., σ. 104

⁶⁶ Για παράδειγμα: “Ο ρόλος του production designer πρέπει να συγκαταλέγεται στους πλέον υποεκτιμημένους σε όλο τον κινηματογράφο. Ηθοποιοί, σκηνοθέτες, σεναριογράφοι και συνθέτες, έχουν όλοι την θέση τους σε διάφορα (πραγματικά ή φανταστικά) κινηματογραφικά πεδία δόξας [halls of fame], όμως σε ερώτηση εάν μπορούν να αναφέρουν έστω και έναν σχεδιαστή παραγωγής το πιθανότερο είναι ότι ελάχιστοι θα ανταποκριθούν.” Reader, Keith. A., “Subtext: Paris of Alexandre Traumer”, στο Konstantarakos, Myrto (ed.), *Spaces in European Cinema*, Intellect, Portland, 2000, σ. 35.

⁶⁷ Ελληνικός τίτλος *Όσα παίρνει ο άνεμος*.

φωτογραφίας και σε ένα πρώτο στάδιο σχεδιάζει ολόκληρη την ταινία επί χάρτου. Αποτελεί πάντοτε τον στενότερο συνεργάτη του σκηνοθέτη, ενώ έχει λόγο ακόμη και σχετικά με την διανομή των ρόλων. Κατά τη διάρκεια της επικοινωνίας μου με production designers, κατέστη σαφές ότι, ακόμη και αν δεν είναι δυνατόν να αναφερθεί ακριβώς ένα αναγνωρίσιμο στυλ για καθέναν εξ αυτών –καθότι ο σκηνοθέτης είναι εκείνος που εν τέλει έχει το γενικό πρόσταγμα- συχνά πρόκειται για τα άτομα που θα δώσουν λύσεις, διευθετώντας προβλήματα ή προτείνοντας κατευθύνσεις, σχετικά με την λειτουργία των χώρων στην ταινία -κατευθύνσεις μάλιστα τις οποίες, ενίοτε, ο σκηνοθέτης δεν είχε φανταστεί. Ολόκληρο το φυσικό περιβάλλον της ταινίας είναι, τουτέστιν, η κύρια ασχολία του production designer, καθώς μετά από διεξοδική μελέτη του σεναρίου και σειρά διαβουλεύσεων με τον σκηνοθέτη, θα ερμηνεύσει, ή και θα μεταπλάσει θέματα και μοτίβα που ενυπάρχουν στην αφήγηση, και τα οποία περιλαμβάνουν αρχιτεκτονικά στοιχεία, διάκοσμο, χρωματικούς τόνους και υφές. Καλείται λοιπόν να σχηματίσει νοερά την εικόνα της ταινίας, καθώς ο σχεδιασμός ενός φιλμ δίνει σάρκα και οστά στην ιστορία, παράλληλα θεμελιώνοντας τους χαρακτήρες. Εκτός από τον σχεδιασμό, θα αναζητήσει επίσης (ή θα δώσει σαφείς οδηγίες, διατηρώντας όμως την τελική επιλογή) και τους φυσικούς χώρους. Η διαδικασία που ακολουθείται ξεκινά με την δημιουργία της γενικότερης σύλληψης (concept) της ταινίας, ενώ παράλληλα εκτενείς σημειώσεις, (που αφορούν σε τοποθεσίες, χώρους, υφές και αποχρώσεις), θα συζητηθούν αργότερα με τον σκηνοθέτη, σε σειρά ανταλλαγών απόψεων, γύρω από το πώς η ταινία θα αποκτήσει συγκεκριμένη μορφή. Συνεπαγόμενο αυτών, είναι και το ότι το παρόν project και η ανάλυση που προτείνει αφορά αποκλειστικά σε ταινίες που δημιουργήθηκαν κατ' αυτόν τον, απόλυτα συνεκτικό, τρόπο. Η έρευνα επεκτείνεται και στον ρόλο του διευθυντή φωτογραφίας, ο οποίος, ακολουθώντας τις οδηγίες σκηνοθέτη και production designer, θα αποτυπώσει τους χώρους, παράγοντας την οπτική εικόνα τους. Οι τρεις αυτοί βασικοί συντελεστές είναι βέβαια επιβεβλημένο να έχουν μια σαφή και διαυγή οπτική σε σχέση με το υλικό.

Κεντρικό ζήτημα είναι πάντοτε η σχέση χαρακτήρων και περιβάλλοντος εντός του οποίου λειτουργούν, καθώς ένας ικανός production designer μπορεί να κατευθύνει ή και να ελέγξει την σχέση αυτή. Ζητήματα θέσης, ιδιοτήτων, χαρακτηριστικών και τέλος ερμηνείας του χώρου στον κινηματογράφο έχουν αναλυθεί από τους Charles Affron και Mirella Jona Affron⁶⁸, ανάλυση η οποία χρησιμοποιείται σε όλη τη διατριβή. Επεκτείνοντας μερικές ήδη

⁶⁸ Affron, Charles & Mirella Jona Affron, *Sets In Motion: Art Direction & Film Narrative*, Rutgers UP, N.J., 1995.

υπάρχουσες θεωρητικές προσεγγίσεις, και με εκκίνηση την θέση ότι η ερμηνεία των σκηνικών δεν είναι δυνατόν να διαχωριστεί από αυτήν της αφήγησης, οι Affrons διατύπωσαν την άποψη ότι το ειδικό βάρος του σκηνικού χώρου εξαρτάται από το βαθμό αυτού που αποκαλούν «ένταση σχεδιασμού» (design intensity).⁶⁹ Με αυτό αναφέρονται στο κατά πόσον η παρουσία των σκηνικών είναι λιγότερο ή περισσότερο εμφανής ή έντονη, κατατάσσοντάς τα σε πέντε κατηγορίες, μέσω μιας κλίμακας αυξανόμενης έντασης, και με τα εξής διακριτά στάδια: καταδήλωση (denotation), τονισμός (punctuation), εξωραϊσμός (embellishment), τεχνούργημα (artifice) και αφήγηση (narrative). Κριτήριο για την κατανόηση και τον εντοπισμό της κατηγορίας όπου ανήκουν τα σκηνικά είναι το εάν, (και ως ποιο βαθμό), αποπειρώνται να δημιουργήσουν μία εντύπωση πραγματικότητας, καθώς και εάν, κατά κάποιον τρόπο, αποσπούν την προσοχή του κοινού. Στην πρώτη κατηγορία της καταδήλωσης «στις περισσότερες ταινίες, το σκηνικό υποστηρίζει μια χαμηλή στάθμη αφηγηματικού βάρους»⁷⁰, ο ρόλος του σκηνικού χώρου είναι μάλλον γενικός, με σκοπό να ορίσει χρόνο, τόπο και ατμόσφαιρα, καθώς «συνηγορεί σε μια γενικώς παραδεκτή απεικόνιση του πραγματικού.»⁷¹ Πρόκειται για ταινίες κυρίως χαμηλού προϋπολογισμού, οι οποίες κατά κανόνα δεν ξεχωρίζουν στυλιστικά. Ο σκηνικός χώρος εδώ «χρησιμοποιεί ειδολογικούς και στυλιστικούς κώδικες συμβατικά. Συμμετέχει σε αφηγήσεις... στις οποίες έχει αποφασιστεί να απεικονίζεται το οικείο μέσω του όμοιου.»⁷²

Στην αμέσως μεγαλύτερης έντασης κατηγορία του τονισμού, ο σκηνικός χώρος παύει να αποτελεί απλό φόντο, αποκτώντας emphatic αφηγηματική λειτουργία. Εδώ το σκηνικό δηλώνει την παρουσία του, δημιουργώντας αξιομνημόνευτες εικόνες, οι οποίες είναι σε θέση να οργανώσουν την αφήγηση, όμως, ταυτόχρονα, παραμένει αληθοφανές. Τουτέστιν, στην δεύτερη αυτή κατηγορία, ο χώρος αποκτά την δυνατότητα να τονίσει συγκεκριμένα στοιχεία. Οι συγγραφείς τοποθετούν εδώ κυρίως ταινίες με υψηλότερο προϋπολογισμό, καθώς τα σκηνικά επιδιώκουν να είναι ιδιαίτερα εκφραστικά. Μέσω λοιπόν μιας σχετικής αποοικειοποίησης (defamiliarisation) του καθημερινού, οι συμβατικοί κώδικες σχεδιασμού αντικαθίστανται από στρατηγικές που προωθούν συγκεκριμένες

⁶⁹ Όπ. π., σ. 36.

⁷⁰ "In most films, decor carries a low level of narrative weight", όπ. π. σ.37.

⁷¹ Όπ. π.

⁷² "Narratives determined to depict the familiar through the verisimilitudinous". Όπ. π. σσ. 37-38.

αφηγηματικές προτάσεις. Είδος και πολιτισμικοί διαχωρισμοί, ως εκ τούτου, επανακαθορίζονται, αποσταθεροποιούνται ή εντείνονται σημαντικά.⁷³ Παράλληλα, πολιτισμικοί και ειδολογικοί κώδικες αντιβαίνουν ή και υπερβαίνονται⁷⁴, καθώς το σκηνικό έχει μια σύνθετη και δυναμική παρουσία στο φιλικό κείμενο.⁷⁵ Κατ' αυτόν τον τρόπο, ενώ στην ταινία δεν παρατηρείται κάτι ιδιαίτερα ασυνήθιστο, τα σκηνικά επιζητούν την προσοχή του κοινού και αποκτούν βάρος στην αφήγηση. Και είναι αυτή ακριβώς η ιδιαίτερη προσοχή και φροντίδα που διαχωρίζει την ένταση αυτή του σκηνικού από την προηγούμενη κατηγορία. Ενδεικτικά, οι Affrons κατατάσσουν στην κατηγορία αυτήν το *North by Northwest*.⁷⁶

Στην κατηγορία του εξωραϊσμού ο σκηνικός χώρος είναι ιδιαίτερα περίτεχνος, ενίοτε συνιστώντας αντικείμενο απόλαυσης για το κοινό. Στην κατηγορία αυτήν συχνά κατατάσσονται ταινίες με θέμα την τέχνη ή την αρχιτεκτονική.⁷⁷

Στις δύο τελευταίες, (άρα, μέγιστης έντασης), κατηγορίες, το σκηνικό αποκτά πλέον κυρίαρχο ρόλο και είναι ιδιαίτερα εμφανές καθ' όλην τη διάρκεια της ταινίας. Στην κατηγορία του τεχνουργήματος εισάγεται ένα είδος «ρητορικού μανιερισμού», που συμπεριλαμβάνει υψηλό στυλιζάρισμα. Οι συγγραφείς αναφέρονται εδώ στην αναζήτηση του «εφφέ μυθοπλασίας»⁷⁸, το οποίο παράγει ένα έντονα τεχνητό αποτέλεσμα με σκοπό μια ευκρινή αποοικειοποίηση.⁷⁹ Οι χώροι διεκδικούν την προσοχή του κοινού από την πλοκή και τους χαρακτήρες, δημιουργώντας νέες πραγματικότητες.⁸⁰ Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα εδώ είναι το *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), ταινία με μεγάλο αρχιτεκτονικό ενδιαφέρον, (η οποία έχει ήδη εκτενώς σχολιαστεί).⁸¹ Οι συγγραφείς δεν ασχολούνται με το συγκεκριμένο ζήτημα, όμως αξιοσημείωτη είναι εδώ η χρήση των

⁷³ Οπ. π. σ. 38.

⁷⁴ Οπ. π. σ. 51.

⁷⁵ Οπ. π. σ. 52.

⁷⁶ Οπ. π., σ. 66.

⁷⁷ Ένα παράδειγμα είναι και η ταινία *The Fountainhead* (King Vidor, 1949), ελληνικός τίτλος: *Χαλύβδινες Ψυχές* (στην οποίαν αναφέρομαι παρακάτω). Οπ. π. σσ. 93 – 96.

⁷⁸ “The fiction effect”, όπ. π. σ. 39.

⁷⁹ “Defamiliarization”, όπ. π.

⁸⁰ Οπ. π.

⁸¹ Αρκετές εκ των οποίων αναφέρονται από τον Scott Bukatman, *Blade Runner*, BFI Film Classics, BFI Publishing, London, 1997.

εξωτερικών του Ennis House (1924) του Frank Lloyd Wright (καθώς και η συσχέτισή τους με τα εσωτερικά που παρήχθησαν στο studio, με εκμαγεία από το κτήριο) για τον χώρο κατοικίας του κεντρικού ήρωα Deckard. Τα προερχόμενα από ναούς των Μάγια μοτίβα διατηρούν εδώ μια αντινατουραλιστική λειτουργία, τονίζοντας ακριβώς την αίσθηση του «τεχνουργήματος».⁸² Στην ίδια κατηγορία οι Affrons εντάσσουν και το *Metropolis* (Fritz Lang, 1926)⁸³, ταινία που βρίσκεται στο μεταίχμιο μεταξύ εξπρεσιονισμού και νέας αντικειμενικότητας, ταινίες τρόμου, καθώς και Μεσοπολεμικά μιούζικαλ.

Τελικό στάδιο, σύμφωνα με την ανάλυση αυτήν, αποτελεί η κατηγορία του σκηνικού χώρου εν είδει αφήγησης (narrative). Εδώ ταξινομούνται ταινίες «η αφήγηση των οποίων προτείνει ένα γενικά περιορισμένο χώρο... ένα σκηνικό επαναληπτικά, επίμονα και ενίοτε απaráλλακτα παρόν.»⁸⁴ Πρόκειται για ένα είδος ενοποιητικού σκηνικού χώρου με έντονα θεατρικές καταβολές.⁸⁵ Χαρακτηριστικό παράδειγμα η ταινία *Rebecca*,⁸⁶ όπου πρωταγωνιστεί το κτήριο Manderley, ως μοναδικός τόπος της μυθοπλασίας.

Τοποθετώ τις ταινίες του δείγματος στην δεύτερη κατηγορία: του τονισμού⁸⁷. Το γεγονός ότι ουδέποτε υπερβαίνουν την κατηγορία αυτή συνδέεται άμεσα με τη επιλογή να μην εστιάσω σε χώρους οι οποίοι δίνουν την εντύπωση του εξωπραγματικού, και αντιστοίχως χαρακτήρες μη ρεαλιστικούς. Ενδεικτικό παράδειγμα μη-ρεαλιστικών χαρακτήρων -οι οποίοι δεν αφορούν στην παρούσα έρευνα- είναι οι απaráλλακτα φανταστικού τύπου «κακοί» σε παλαιότερες ταινίες της σειράς *James Bond*, οι οποίοι συσχετίζονται με εκδοχές της μοντέρνας, ή (συχνότερα) ύστερο-μοντέρνας αρχιτεκτονικής. Οι χώροι στις ταινίες αυτές, αρκετοί έργα του production designer Ken Adam, συχνά παραπέμπουν σε μια υπερβολή high tech αρχιτεκτονικής.⁸⁸ Παρ' ότι είναι σαφές ότι εκκίνηση για την δημιουργία αυτών των ευφάνταστων σκηνικών χώρων, αποτελεί μια μετεξέλιξη της

⁸² Το κτήριο έχει χρησιμοποιηθεί και σε πολλές ακόμη ταινίες. Μερικές πληροφορίες υπάρχουν στα αρχεία του BFI και στις εξής ιστοσελίδες: https://en.wikipedia.org/wiki/Ennis_House και <http://copycateffect.blogspot.gr/2014/03/Ennis-House.html>.

⁸³ Ταινία που βέβαια θεωρείται πρόδρομος του *Blade Runner*.

⁸⁴ Charles Affron & Mirella Jona Affron, όπ. π. , σ. 158.

⁸⁵ Όπ. π. σσ. 159 – 161.

⁸⁶ Alfred Hitchcock, 1940.

⁸⁷ Σημειωτέον ότι οι ταινίες του δείγματος δεν χρησιμοποιούνται ως παραδείγματα από τους Affrons.

⁸⁸ Για το ζήτημα αυτό βλ. Bob Fear, “Therapeutic Visions” στο *AD, Architecture and Film II*, Wiley-Academy, January 2000.

μοντέρνας σχεδιαστική λογικής, αναγνωρίσιμη είναι παράλληλα και μια τάση παραγωγής, (μέσω της υπερβολής), μιας ιδιόμορφης αίσθησης, ενίοτε εξώκοσμης, μεγαλοπρέπειας, η οποία δεν αφορά στο παρόν project.

Πριν από την ενασχόληση με ζητήματα χώρου, η θεωρία κινηματογράφου αποτελεί ουσιαστικό εργαλείο ανάλυσης. Ως βάση χρησιμοποιήθηκαν οι αναλύσεις των David Bordwell, Kristin Thompson και Janet Steiger.⁸⁹ Το *Film Art: An Introduction* ήταν επωφελές για την κατανόηση της κατασκευής και λειτουργίας της αφήγησης στο Hollywood, την εξέλιξή της, καθώς και την διασύνδεση αιτιότητας και διαμόρφωσης χαρακτήρων -για την ακρίβεια, την ανάγκη εστίασης στους χαρακτήρες ως κινητήρια δύναμη. Ο Bordwell θεωρεί την ανάλυση της ταινίας μια καθ' όλα ορθολογική διαδικασία και εξ αιτίας αυτού αρκετές φορές διαφώνησε με την επικέντρωση πολλών άλλων θεωρητικών σε μεταστρουκτουραλιστικές κατευθύνσεις. Συμφωνώ ως ένα βαθμό με αυτό, πλην όμως στην διατριβή χρησιμοποιούνται και θεωρητικές προσεγγίσεις σχετιζόμενες με την ψυχανάλυση, ενώ ενδιαφέρουν έμφυλα ζητήματα (τα οποία βέβαια ο Bordwell δεν θίγει). Καθ' ότι εξ αρχής δεν προσανατολίστηκα αναγκαστικά σε ταινίες δημιουργών, ουσιαδώς αναγνωρίσιμο ύφος έχουν μόνον δύο από τους σκηνοθέτες, ταινίες των οποίων εξετάζονται: ο Ridley Scott και ο Michael Mann. Το στοιχείο αυτό λαμβάνεται βέβαια υπόψη και τα κείμενα του Bordwell ήταν και εδώ βοηθητικά.

Ακόμη, σε αρκετά βιβλία του, ο Bordwell επιλέγει συγκρίσεις ταινιών οι οποίες προέρχονται από εντελώς διαφορετικές περιόδους, χώρες και στυλ, ούτως ώστε να καταδειχθούν, ή και να τονιστούν ομοιότητες και διαφορές. Αντίστοιχης λογικής ήταν και η δική μου επιλογή ανάλυσης μιας ταινίας εκτός επιλεγθείσας χρονικής περιόδου, του *North by Northwest*, στο πρώτο κεφάλαιο: Αποτελεί μέρος της προσπάθειας να διασαφηνιστούν οι αντιστοιχίες στην συσχέτιση του μοντέρνου με τον θετικό, στην περίπτωση αυτήν, χαρακτήρα και αρκετούς από τους αρνητικούς αντίστοιχους στις ταινίες της επιλεγθείσας περιόδου. Πρόκειται για μια ιδιαίτερα στενή σχέση, σε μια *αναλόγως ενδεικτική* χρονική περίοδο με την εξεταζόμενη. Για τον λόγο αυτόν, τονίζω ότι ένα ζήτημα μεγάλης σημασίας για το παρόν project είναι το εξής: Το *North by Northwest*

⁸⁹ Bordwell, David & Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, McGraw-Hill, NY, 1997, επίσης Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*. Univ. of Wisconsin, Madison, 1985, Bordwell, David, Janet Staiger, Kristin Thompson (1985). *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. Columbia University Press, NY, 1985 και Bordwell, David *On the History of Film Style*, Harvard UP, Cam. 1997.

δημιουργήθηκε ακριβώς την ιστορική στιγμή κατά την οποία η μοντέρνα αρχιτεκτονική γίνεται πλέον καθεστώς: το 1959, έτος οριστικής διάλυσης των Διεθνών Συνεδρίων Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής -C.I.A.M- τα οποία έχουν πλέον ολοκληρώσει το έργο της διάδοσής της. Ακριβώς σε αυτό λοιπόν το σημείο, η μοντέρνα αρχιτεκτονική συνιστά, καθ' όλη την διάρκεια της ταινίας σταθερό σύμμαχο του ανδρικού θετικού ήρωα. Με τον ίδιο τρόπο που ο μοντέρνος σχεδιασμός υποβοηθεί τον θετικό, κεντρικό χαρακτήρα του αστού άνδρα, την περίοδο όπου το μοντέρνο, (αποσυνδεδεμένο πλέον από οποιαδήποτε μορφή αντικομφορμισμού) καθίσταται ακαδημαϊκό⁹⁰, υποβοηθείται κατά την στιγμή της ωρίμανσης και παγίωσης μιας διαφορετικής ιστορικής στιγμής (της συνδεόμενης με την μεταμοντέρνα κατάσταση⁹¹) ο emphatic αρνητικός χαρακτήρας του αστού, ενώ ταυτόχρονα η συνολικότερη λογική του μοντερνισμού απaráλλακτα και παντοιοτρόπως καταδυναστεύει τον γυναικείο χαρακτήρα (στοιχείο που επίσης ουδόλως ανιχνεύεται στην ταινία του Hitchcock –το αντίθετο μάλιστα). Η έρευνά μου κατέδειξε ότι η σχέση αφήγησης και χώρων στη μια και την άλλη περίπτωση, (μέσω της οποίας ο μοντέρνος σχεδιασμός καθίσταται σύμμαχος των χαρακτήρων), είναι απολύτως ανάλογη. Για τους λόγους αυτούς, πιστεύω ότι τα επιχειρήματα του διδακτορικού εμπλουτίζονται και ισχυροποιούνται μέσω ανάλυσης και αυτού του αντιθετικού παραδείγματος.

Ιδιαίτερα σημαντική κατεύθυνση απετέλεσε επίσης και η πάγια προτροπή του David Bordwell για ανάλυση εν είδει ανακατασκευής, τουτέστιν, μέσω μιας διάσπασης της ταινία στα συναποτελούντα μέρη, διαδικασία μέσω της οποίας ουσιαστικά αποκωδικοποιείται. Ο Bordwell προτείνει βέβαια συνολικά κατά κύριο λόγο την ανάλυση της φόρμας, και κάτι ανάλογο αποπειρώμαι να πράξω, με ιδιαίτερη εστίαση στο production design. Για την, τρόπον τινά, κατάτμηση και ανακατασκευή του σκηνικού χώρου ήταν επωφελές και βιβλίο – οδηγός για σκηνοθέτες⁹², όπου δίνονται οδηγίες για την κατασκευή του. Έχοντας λοιπόν εντοπίσει τα σημεία ενδιαφέροντος, η διατριβή επιχειρεί μια ενδελεχή ανάλυση του υλικού. Αναλύεται ο σχεδιασμός του χώρου καθώς η κινηματογράφησή του, γραμμικές

⁹⁰ Όπως αναφέρουν αρκετοί αναλυτές π.χ. Colin Rowe, Εισαγωγή στο Eisenman, Peter, et al. (ed.), *Five Architects*, Oxford University Press, N.Y., 1975. σ. 4.

⁹¹ Στο ζήτημα της ωρίμανσης της μεταμοντέρνας κατάστασης και της σχέσης αυτού με την επιλεχθείσα χρονική περίοδο (και δη το σημείο εκκίνησης της διατριβής) υπάρχει εκτενής αναφορά παρακάτω.

⁹² Block, Bruce, *The Visual Story: Creating the Visual Structure of Film, TV and Digital Media*, Focal, Burlington Mass., 2008. Το βιβλίο βασίζεται σε σειρά σεμιναρίων.

συνθέσεις και σχήματα, καθώς και ο ρόλος τους (ιδιαίτερα σε συνάρτηση με αρχιτεκτονικά στοιχεία), τόνος και φωτισμός, χρώμα κλπ.

Η εστίαση στην ανάλυση του υλικού ενός έργου είναι περισσότερο αντιληπτή μετά την αλλαγή του αιώνα στην ιστορία της τέχνης. Ενδεικτικό παράδειγμα ο T. J. Clark, θεωρητικός αφοσιωμένος στην κοινωνική ιστορία της τέχνης ήδη από την δεκαετία του 1970, ο οποίος (μετά το 2000 και αναθεωρώντας κάποιες παλαιότερες απόψεις του) προσανατολίζεται σε μια λεπτομερή ανάλυση της φόρμας, χωρίς όμως παράλληλα να επιθυμεί την συνολική “αυτονόμησή” της από το συγκείμενο.⁹³ Εξ όσων είμαι σε θέση να γνωρίζω, δεν υπάρχει μέχρι στιγμής ανάλογο τύπου ανάλυση του σκηνικού χώρου στον κινηματογράφο. Ο σκοπός λοιπόν είναι, μέσω εστίασης στην κεντρική παρουσία του μοντέρνου κτηρίου, (στην σημασία που έχει δοθεί στον σχεδιασμό του, αν κατασκευάστηκε ειδικά, ή στην αναζήτησή του, στην περίπτωση που πρόκειται για υπαρκτό), να ενταχθεί τελικά, (το ίδιο καθώς και η ταινία συνολικά), πληρέστερα στο συγκείμενο, και να εξαχθούν συμπεράσματα.

Σχετικά με το μάλλον υποβαθμισμένο συνολικά ζήτημα του χρώματος στον κινηματογράφο, επωφελές ήταν το βιβλίο της Patti Bellantoni⁹⁴. Μοναδικό στο είδος του στην διεθνή βιβλιογραφία, προϊόν πολυετούς έρευνας, έχει ως εκκίνηση την ιδέα της «διακριτής προσωπικότητας κάθε χρώματος»⁹⁵, και για τον λόγο αυτόν αποτελείται από 6 κεφάλαια, για αντίστοιχα χρώματα. Η Bellantoni ερευνά και τις περιπτώσεις όπου ένα συγκεκριμένο χρώμα ανιχνεύεται ως, κατά κάποιον τρόπο, κυρίαρχο, «διαπερνώντας» την ταινία⁹⁶, αλλά αναφέρεται επίσης και στην τοπική χρήση του χρώματος, εν είδει τονισμού. Στις ταινίες που εξετάζονται παρατηρήθηκε, σε αρκετές περιπτώσεις, το δεύτερο.

⁹³ Αυτό συνέβη και στο περυσινό σεμινάριό του για την *Guernica* του Picasso στο Μουσείο Μπενάκη και βέβαια είναι εμφανές στο βιβλίο του *Picasso and Truth*, Princeton, 2013, στις 329 σελίδες του οποίου αναλύονται 3 πίνακες του ζωγράφου. Στοιχεία και σε αυτή την ομιλία του: <http://www.lrb.co.uk/2011/02/14/tj-clark/picassos-guernica-revisited>

⁹⁴ Bellantoni, Patti, *If It's Purple, Someone's Gonna Die: The Power of Color in Visual Storytelling*, Focal, Burlington Mass., 2005.

⁹⁵ Όπ. π. xxv.

⁹⁶ Αναφέρεται, για παράδειγμα, στο πανταχού παρόν πράσινο ως ένδειξη αρρωστημένου περιβάλλοντος στην ταινία της Sofia Coppola, *Virgin Suicides*, 2000, ελληνικός τίτλος: *Αυτόχειρες Παρθένοι*.

Θεωρώ το είδος του noir κάτι πολύ συγκεκριμένο (όσον αφορά τόπο και χρονική περίοδο)⁹⁷, πλην όμως, στις ταινίες που χρησιμοποιήθηκαν, επισημάνθηκαν μερικά στοιχεία τα οποία έλκουν την καταγωγή τους από το είδος. Ως εκ τούτου, χρήσιμες ήταν οι αναλύσεις των Edward Dimendberg⁹⁸ και Foster Hirsch.⁹⁹ Ο πρώτος ασχολείται με το κλασικό noir, τουτέστιν δεν υπερβαίνει την δεκαετία του 1950. ¹⁰⁰ Ο Foster Hirsch ασχολείται με το neo-noir, τουτέστιν έγχρωμες ταινίες γυρισμένες μετά το τέλος της δεκαετίας 1950, ενώ στο βιβλίο αυτό υπάρχουν σύντομες αναφορές και σε δύο από τις ταινίες του δείγματος: το *LA Confidential*¹⁰¹ και το *Someone to Watch Over Me*.¹⁰² Παράλληλα, σημαντική έκδοση είναι η συλλογή κειμένων με επιμέλεια David Clarke¹⁰³, το πρώτο βιβλίο το οποίον, στα τέλη της δεκαετίας 1990, ήρθε να καλύψει ένα κενό στις cultural studies και τις ανθρωπιστικές σπουδές, εστιάζοντας και στην κεντρική σημασία της πόλης σε ποικιλία ταινιών, ευρωπαϊκής και αμερικανικής προέλευσης από όλον τον 20^ο αιώνα.

Καθόσον σημαντική εστίαση της διατριβής αποτελεί η σχέση της γυναίκας με τον μοντέρνο σχεδιασμό, ιδιαίτερα επωφελή ήταν τα κείμενα της Laura Mulvey, όπως το κλασικό όπου αναλύεται η δόμηση της οπτικής απόλαυσης στον κινηματογράφο¹⁰⁴, καθώς και η θεωρητικοποίηση του μύθου του κουτιού της Πανδώρας.¹⁰⁵ Η Mulvey έχει χρησιμοποιήσει επανειλημμένα και την ανάλυση του Gaston Bachelard για την ποιητική του χώρου, αναφέροντας ότι ο κινηματογράφος οπτικοποιεί αυτήν ακριβώς την

⁹⁷ Τουτέστιν, Ηνωμένες Πολιτείες μέσα και κυρίως μετά τον Β' ΠΠ και πριν το τέλος της δεκαετίας 1950.

⁹⁸ Dimendberg, Edward, *Film Noir and the Spaces of Modernity*, Harvard University Press, Cam. Mass., 2004.

⁹⁹ Hirsch, Foster, *Detours and Lost Highways: A Map of Neo-Noir*, Limelight, N.Y., 1999.

¹⁰⁰ Όπ. π. σ. 172.

¹⁰¹ Hirsch, όπ. π. σσ. 139 – 143.

¹⁰² Όπ. π. σ. 216 – 217.

¹⁰³ Clarke, David B. (ed.), *The Cinematic City*, Routledge, London, 1997.

¹⁰⁴ Mulvey, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (1973), στο *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*, Routledge, London, 1992.

¹⁰⁵ Mulvey, Laura, "Pandora, Topographies of the Mask of Curiosity" στο Colomina, Beatriz, (ed.), *Sexuality and Space*, Princeton, 1992.

προσέγγιση.¹⁰⁶ Ο Bachelard διατύπωσε την άποψη ότι εσωτερικός και εξωτερικός χώρος σχηματίζουν μια διαλεκτική διαχωρισμού, η οποία αποφασίζει για τα πάντα και στοιχεία της ανάλυσής του χρησιμοποιούνται σε αρκετά σημεία.¹⁰⁷ Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι, για παράδειγμα, η αναφορά στην πόλωση μεταξύ σοφίτας και υπογείου¹⁰⁸. Ακόμη, σε κάποιες από τις εξεταζόμενες ταινίες επισημαίνεται μια προσπάθεια προσέγγισης του γυναικείου κοινού, και για το ζήτημα αυτό χρησιμοποιήθηκε η ανάλυση της Tania Modleski σχετικά με τις “μαζικά παραγόμενες φαντασιώσεις για γυναίκες”¹⁰⁹, καθώς επίσης και του ανδρικού χαρακτήρα¹¹⁰, με τον οποίον συνδέονται. Τέλος, μια ακόμη επωφελής ανάλυση, που άπτεται φεμινιστικών ζητημάτων, είναι της Mary Ann Doane σχετικά με την ιδέα της θηλυκότητας ως μεταμφίεσης.¹¹¹

Μια ιδιόμορφη ψυχαναλυτική προσέγγιση χρησιμοποιείται για την ταινία *LA Confidential*. Η ανάλυση αυτή ήταν ιδιαίτερα χρήσιμη καθώς έχει ως αντικείμενο την κατοικία Lovell του Richard Neutra, κτήριο με κεντρικό ρόλο στην ταινία. Η Sylvia Lavin¹¹² διαπραγματεύτηκε την αρχιτεκτονική του Neutra μέσω της Φροϋδικής θεωρίας, αποκαλώντας τον ιδρυτή του περιβαλλοντικού σχεδιασμού, και κατέληξε ότι η αρχιτεκτονική του Neutra λειτούργησε ως μέρος μιας ψυχαναλυτικής κουλτούρας, η οποία αναπτύχθηκε στην Νότια Καλιφόρνια, και ενώ, ταυτόχρονα, το Hollywood διέδιδε την εικόνα του ψυχαναλυτή μέσω τηλεοπτικών χαρακτήρων, προωθώντας ανάλογες ιδέες.¹¹³ Καθότι, η διατριβή εστιάζει και στην κινηματογραφική εικόνα του Los Angeles, οι απόψεις του Rayner Banham, σχετικά με την ιδιαιτερότητα του μοντέρνου στην Καλιφόρνια, και την συνακόλουθη, κατά τον ίδιο, αλλαγή των κανόνων του παιχνιδιού, χρησιμοποιούνται κριτικά σε διάφορα σημεία. Το αυτό και οι επεκτάσεις τους στην δεκαετία του 1990 από τον Charles Jencks.

¹⁰⁶ Όπ. π. σ. 212.

¹⁰⁷ Bachelard, Gaston, *The Poetics of Space*, Beacon, Boston, 1969, σ. 211.

¹⁰⁸ Όπ. π. σ. 18.

¹⁰⁹ Modleski, Tania, *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*, Routledge, London, 1982.

¹¹⁰ Modleski, “The female uncanny: Gothic novels for women”, όπ. π., σσ. 59 – 85 & σ. 61.

¹¹¹ Doane, Mary Ann, “Film and the Masquerade: Theorizing the female spectator”, στο *The Sexual Subject*, όπ. π., σσ. 227 – 244.

¹¹² Lavin, Silvia, “Open the box: Richard Neutra and the psychology of the domestic environment”, *Assemblage* 40: 6-25, 1999 & Lavin, Silvia, *Form Follows Libido*, MIT Press, Cam. Mass., 2007.

¹¹³ Σε διάφορα σημεία Lavin, 1999 &, 2007, όπ. π.

Μερικές κοινωνιολογικές προσεγγίσεις ήταν επίσης επωφελείς, όπως το κλασικό (και παγίως ισχύον) κείμενο των αρχών του 20^{ου} αιώνα του Georg Simmel *Η μητρόπολη και η διανοητική ζωή*¹¹⁴ και βέβαια κείμενα του Pierre Bourdieu¹¹⁵, για την ανάλυση διαφορετικών «αποχρώσεων» των ανδρικών χαρακτήρων, καθώς, παρ' ότι πρόκειται, στις περισσότερες περιπτώσεις, για ιδιαίτερα εύπορους αστούς, δεν διαθέτουν όλοι το ίδιο πολιτιστικό κεφάλαιο. Το στοιχείο αυτό αντικατοπτρίζεται με αρκετή ακρίβεια στον σχεδιασμό των χώρων.

Φιλοσοφικά κείμενα χρησιμοποιούνται επίσης. Βασικότερο, η Τρίτη Κριτική του Immanuel Kant, χαρακτηριστικό προϊόν του ύστερου Διαφωτισμού, και η σημαντική στιγμή κατά την οποία ορίζεται η τέχνη όπως την εννοούμε σήμερα. Η Τρίτη Κριτική αναγνωρίζεται στην διατριβή ως προϊστορία του μοντέρνου. Μια επέκταση της άποψης αυτής από τον Jurgen Habermas¹¹⁶, όπου ο μοντερνισμός γίνεται αντιληπτός ως ανολοκλήρωτο project ενδιαφέρει επίσης. Ιδιαίτερα σημαντική είναι και η ματιά του Walter Benjamin στο *Arcades Project*¹¹⁷ και αλλού, καθώς εντοπίζεται στο έργο του η ριζοσπαστικότητα του μοντέρνου.

Ποικιλία κειμένων αρχιτεκτονικής θεωρίας χρησιμοποιήθηκαν κατά την διαδικασία αναγνώρισης και ανάλυσης του σκηνικού χώρου, όπως, οι σημειώσεις του Frank Lloyd Wright γύρω από την φύση των υλικών¹¹⁸, η θεωρητικοποίηση του ρεύματος του νέου μπρουταλισμού¹¹⁹, αναλύσεις του έργου της ομάδας των New York Five¹²⁰, καθώς και γενικότερα της ύστερης εκδοχής του μοντέρνου από τον Charles Jencks.¹²¹ Η ομάδα των

¹¹⁴ Στο Leach, Neil (ed.), *Rethinking Architecture, A Reader in Cultural Theory*, Routledge, London, 1997, σσ. 69 – 79.

¹¹⁵ Και ιδιαίτερα στο *Distinction*, Routledge, London, 1979.

¹¹⁶ Habermas, Jurgen, “Modernity - An incomplete project” στο Foster, Hal (ed.), *The Anti-Aesthetic*, Port Townsend, Wash., 1983.

¹¹⁷ Χρησιμοποιήθηκε η αγγλική μετάφραση, Harvard University Press, Cam. Mass., 1999.

¹¹⁸ Wright, Frank Lloyd, “The meaning of materials”, στο Gutheim, Frederick (ed.), *Frank Lloyd Wright, In the cause of architecture*, Architectural Record Books, N.Y., 1975.

¹¹⁹ Από τους βασικούς εκπροσώπους του, οι avant garde αρχιτέκτονες Alison και Peter Smithson.

¹²⁰ Eisenmann, Peter κ.ά. (ed.), 1975, όπ.π.

¹²¹ Jencks, Charles, *Late Modern Architecture*, Rizzoli, N.Y., 1980 και του ίδιου *Modern Movements In Architecture*, Penguin, Middx, 1986.

Πέντε θεωρείται μια φορμαλιστική, ύστερη στροφή του μοντερνισμού¹²², (άρα, κατά κάποιον τρόπο, σχετίζονται με την ανάλυση του Clement Greenberg,¹²³ ή, αντιστοίχως, με την φορμαλιστική εκδοχή του International Style όπως εκφράστηκε από τον Henry-Russell Hitchcock και τον Philip Johnson), προωθώντας μια συγκεκριμένου τύπου αναβίωση η οποία παραμερίζει τον φονξιοναλισμό,¹²⁴ για να επικεντρωθεί στην «τέχνη της αρχιτεκτονικής».¹²⁵

Σχετικά με την case study, σημαντικός “οδηγός” για την ανάλυση της κινηματογραφικής λειτουργίας της εμφατικής λευκότητας των χώρων, του ρόλου της στη αφήγηση και της συσχέτισής της με τον κεντρικό ανδρικό χαρακτήρα υπήρξε μια συνδυαστική χρήση των κλασικών προσεγγίσεων του Le Corbusier¹²⁶, και της κριτικής που ασκήθηκε στον μοντερνισμό γενικότερα, και στο ζήτημα της λευκότητας ειδικότερα, κατά την περίοδο δημιουργίας της ταινίας, από διάφορους αναλυτές, με χαρακτηριστικότερη περίπτωση τον Mark Wigley¹²⁷. Το γενικότερο ζήτημα της λευκότητας συνδυάζεται επίσης με την κλασική, ανθρωπολογική - κοινωνιολογική ανάλυση της Mary Douglas¹²⁸, η οποία, γράφοντας σε μια εντελώς διαφορετική εποχή, συνολικά εστίασε στο πλέγμα σχέσεων λευκότητα / αγνότητα / καθαρότητα. Η λειτουργία της κατοικίας στην case study, συμπλέει συνολικά με ενδεικτικό και ενδιαφέροντα τρόπο με κριτικές (ή “αναθεωρητικές”) αναλύσεις της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, οι οποίες εμφανίζονται κατά την δεκαετία του

¹²² Curtis, όπ. π., σ. 355.

¹²³ Αναφέρομαι σε σειρά κειμένων θεωρητικού αυτού. Η αρχή βρίσκεται στο “Avant Garde and Kitsch” (*Partisan Review*, NY, Φθινόπωρο 1939) όπου ο Greenberg ισχυρίζεται ότι υπάρχει επιτακτική ανάγκη κάθε μορφής τέχνη να διαχωρίσει την θέση της από τα υποπροϊόντα της ολοένα επεκτεινόμενη μαζικής κουλτούρας, περιχαράκωνοντας εαυτόν σε ότι την διαχωρίζει από τις υπόλοιπες μορφές. Η άποψη αυτή (με καταγωγή από την έννοια της κριτικής στην φιλοσοφία του Immanuel Kant) απετέλεσε την θεωρητική βάση για την εδραίωση του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού την επόμενη δεκαετία.

¹²⁴ Hitchcock & Johnson αντιπαράτεθηκαν με τους Αμερικανούς φονξιοναλιστές καθώς θεώρησαν ότι δηλώνοντας πρώτα και κύρια οικοδόμοι ήταν πρόθυμοι να καταστρέψουν τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό των κτηρίων τους. Hitchcock, Henry-Russell & Philip Johnson, *The International Style*, Norton, NY, 1966 (πρώτη έκδοση: 1932, κατάλογος της ομώνυμης έκθεσης στο νεοϊδρυθέν τότε Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης το 1931), σ. 53.

¹²⁵ Curtis, όπ. π., σσ. 351 – 355.

¹²⁶ Τουτέστιν, σημαντικό ρόλο έχει εδώ το: Le Corbusier, *The Decorative Art of Today*, Architectural Press, London, 1987.

¹²⁷ Στην περίπτωση αυτήν βασίζομαι κυρίως στα εξής: Wigley, Mark, *White Walls Designer Dresses, The Fashioning of Modern Architecture*, MIT, Mass., 1995 και του ίδιου, “Untilted: The Housing of Gender”, στο Colomina (ed.), 1992, όπ.π.

¹²⁸ Douglas, Mary, *Purity and Danger*, Routledge, London, 1966.

1990, με χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτές του Wigley¹²⁹, καθώς, κυρίαρχο ζήτημα είναι η ανάγνωση της λευκότητας ως σημείου σύγκρουσης αρσενικού – θηλυκού. Βασικός σκοπός εδώ είναι μια νέου τύπου ιστοριογραφία της αρχιτεκτονικής.¹³⁰ Η ιστορία της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, σύμφωνα με τον ίδιο, συνοψίζεται ως η δημόσια εικόνα του ανδρικού ελέγχου, ενώ, η κατοικία αποτελεί μηχανισμό εξέτασης από τον άνδρα και απειλή.

Σημαντικό ζήτημα για την ανάλυση όψεων και εσωτερικών χώρων αποτελεί η εισαγωγή, το 1977 από τον Charles Jencks, του όρου “Ύστερο-Μοντέρνο.”¹³¹ Ο Jencks ισχυρίζεται ότι μεταλλάξεις απαίτησαν την διαφοροποίηση από τον συνεκτικό κορμό που ονομάζεται International Style ή Μοντέρνα Αρχιτεκτονική.¹³² Η τάση αυτή, η οποία ο ίδιος κρίνει ότι οδηγεί αργότερα στον διαχωρισμό Μοντέρνου – Μεταμοντέρνου, συνέδεσε στα πρώτα της στάδια με την παράλληλη εμφάνιση κριτικών ή και αποδοκιμασιών προς το Μοντέρνο.¹³³ Βασική διαφορά των δύο τάσεων είναι, στην περίπτωση των Μοντέρνων ο ένας και μοναδικός κώδικας που διέπει το κτήριο, ενώ η ύπαρξη στην Μεταμοντέρνα τάση του “διπλού κώδικα.”¹³⁴ Ο Jencks θεωρεί ότι σε αυτήν την Ύστερη φάση του ο ένας και μοναδικός κώδικας ωθεί στα άκρα ιδέες και φόρμες του Μοντέρνου κινήματος, σε μια προσπάθεια να προσφέρει αισθητική απόλαυση. Αντιθέτως, ο «διπλός κώδικας» αφορά στο, τρόπον τινά, δισυπόστατο Μοντέρνο / παραδοσιακού και ως εκ τούτου στην προσπάθεια ταυτόχρονης προσέγγισης ειδικών και ευρύτερου κοινού. Ο Jencks τοποθετεί την έμφαση σε ζητήματα επικοινωνίας και απόλαυσης της αρχιτεκτονικής, τα οποία θεωρεί ότι, εν πολλοίς, δεν απασχολούν το Μοντέρνο κίνημα. Αντιθέτως, οι προτάσεις του συνοψίζονται σε μια αρχιτεκτονική «πολυσθενή», και παράλληλα υβριδική, ανάλογη με αυτήν που κυριαρχούσε πριν το 1900. Ένα είδος αρχιτεκτονικής «που συνενώνει το παρελθόν με το παρόν, χωρίς συμβιβασμούς... ένα μέρος avant garde και ένα

¹²⁹ Wigley, Mark, 1995 & 1992 όπ. π.

¹³⁰ Το discourse αποδίδεται ως «λόγος» σε όλες τις περιπτώσεις.

¹³¹ Jencks, Charles, 1980, όπ. π.. Του ίδιου “Postscript: Late-Modernism and Post-Modernism” στο Jencks, 1986, όπ. π., σσ. 371 – 390. Οι όροι κεφαλαιοποιούνται πάντοτε από τον Jencks.

¹³² Jencks, 1980, σ. 10 και Jencks, 1986, εισαγωγή και αλλού. Χρησιμοποιείται Μ κεφαλαίο, σε όλες τις περιπτώσεις από τον συγγραφέα. - Ενδεικτικά η άποψη της Jane Jacobs, η οποία το 1961 ισχυρίστηκε ότι η μοντέρνα αρχιτεκτονική αποτελούσε βασικό υπαίτιο για ό,τι η ίδια αντελήφθη ως καταστροφή των σύγχρονων, αμερικανικών πόλεων βλ. *The Death and Life of Great American Cities*, Random House, NY, 1961.

¹³³ Η αναφορά είναι στο βιβλίο της Jane Jacobs.

¹³⁴ Όπ. π., 1980, σ. 6-8.

παράδοση.»¹³⁵ Επίσης, προκρίνει μια αρχιτεκτονική συνδεδεμένη με τοπικές παραδόσεις, με εμφανή χρήση διακοσμητικών στοιχείων, και παράλληλη συμπερίληψη του συμβολισμού της πολυχρωμίας και της έννοιας της μεταφοράς.¹³⁶ Ο Jencks χαρακτηρίζει την φάση του Ύστερου-Μοντέρνου ως υπερβολική, παραμορφωτική και ενίοτε ακραία σε σχέση με το κλασικό Μοντέρνο κίνημα.¹³⁷ Ο ίδιος, αλλά και αρκετοί ακόμη αναλυτές, θεωρούν ότι έως το 1965, έτος θανάτου του Le Corbusier, το Μοντέρνο κίνημα έχει ήδη απολέσει σημαντικό μέρος της ιδεολογικής του ισχύος, παύοντας να λειτουργεί ως γενικότερη κοινωνική και ηθική επιταγή, με διάφορες τάσεις να έχουν παράλληλα αναπτυχθεί από τον αρχικό κορμό του Διεθνούς Στυλ.¹³⁸ Σύμφωνα με τον Jencks, “η Ύστερο - Μοντέρνα αρχιτεκτονική ωθεί στα άκρα ιδέες που ανέπτυξε ο Μοντερνισμός, επιχειρώντας να αναστήσει μια θνήσκουσα ή ίσως και νεκρή γλώσσα».¹³⁹

Το αναφερόμενο από τον ίδιο ζήτημα της παράδοσης, δηλαδή το τί ακριβώς γίνεται αντιληπτό με τον όρο αυτόν, είναι σημαντικό για ολόκληρη την διατριβή. Έμμεσα ή άμεσα, στις ταινίες του δείγματος ανιχνεύεται μια σχέση του -θετικού βέβαια πάντοτε- γυναικείου χαρακτήρα με κάποια εκδοχή “παράδοσης” ή “παραδοσιακού” σχεδιασμού. Για παράδειγμα, το θέμα αυτό έχει κεντρική σημασία στην case study, καθώς ακριβώς σε ένα αναγνωρίσιμα παραδοσιακό περιβάλλον της αμερικανικής επαρχίας πρόκειται να καταφύγει η ηρωίδα, δραπετεύοντας από τον δυνάστη σύζυγό της. Η διαφαινόμενη άποψη σχετικά με την παραδοσιακή αρχιτεκτονική, συνολικά προσεγγίζει την διατυπωθείσα από τον Robert Venturi.¹⁴⁰ Προαναγγέλλοντας κατά κάποιον τρόπο την έλευση του μεταμοντέρνου, ο Venturi υποστήριξε την ανάγκη δημιουργίας υβριδίων στη θέση της καθαρότητας, συμβιβαστικών λύσεων έναντι απόλυτης διαύγειας και αμφισημίας αντί μιας σαφούς διάρθρωσης. Η ιδέα που προτείνεται στα γραπτά του είναι ενός σχεδιασμού ο οποίος δεν αρνείται τα περιττά στοιχεία, δεν επιδιώκει την απλότητα, την αμεσότητα και την σαφήνεια, αλλά αντιθέτως είναι αντιφατικός και ασυνεπής. Έναντι μιας

¹³⁵ Οπ. π. 1986, εισαγωγή.

¹³⁶ Jencks, 1980, όπ. π., σ. 13 και σε άλλα σημεία.

¹³⁷ Την εξισώνει επίσης με την διαφορά Μανιερισμού και Ώριμης Αναγέννησης. Οπ. π.

¹³⁸ Jencks, 1986, όπ. π., σσ. 372 – 374.

¹³⁹ Jencks, 1986, σ. 373.

¹⁴⁰ Venturi, Robert, *Complexity and Contradiction in Architecture*, MOMA, NY, 2002 (1966).

ευκρινώς εκφρασμένης ενότητας, ο Venturi επιλέγει την «ακατάστατη ζωντάνια».¹⁴¹ Η ιδέα της αντίφασης, η οποία προάγεται από τον ίδιο, αντιτίθεται επίσης στην σύνδεση εσωτερικού με εξωτερικό χώρο, την διατήρηση της αντίθεσης των οποίων αντιλαμβάνεται ως επιθυμητή, ενώ απορρίπτει και τον ρευστό χώρο της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, την συνακόλουθη συσχέτιση οριζοντίων και καθέτων επιπέδων, καθώς και την χρήση μεγάλων συνεχών γυάλινων επιφανειών. Σύμφωνα με τον ίδιο, μέσω της διαφοράς εσωτερικού και εξωτερικού χώρου, προετοιμάζεται το έδαφος για την αποδοχή της πολυπλοκότητας και της ανομοιομορφίας της ίδιας της πόλης.¹⁴² Εκφράσεις αυτών των απόψεων αναγνωρίζονται στις ταινίες του δείγματος, καθώς, για παράδειγμα, ακόμη και η έμφαση στα συμβατικά υλικά, (που ο Venturi τονίζει επίσης), γίνεται αντιληπτή στην case study, ενώ τα υλικά αυτά μετατρέπονται σε φορείς ασφάλειας, θαλπωρής και γενικότερα εκφραστές του «καλού».

Το ζήτημα της παράδοσης, άμεσα συνδεόμενο με το δίπολο μεγαλούπολη - μικρή πόλη είναι ανιχνεύσιμο ή και εμφανές σε αρκετές ταινίες. Από την σκοπιά του ιστορικού, οι Eric Hobsbawm και Terence Ranger¹⁴³ αναφέρθηκαν εκτενώς σε αυτό που ονόμασαν «εφεύρεση της παράδοσης». Η άποψή τους είναι ότι η έννοια αυτή της παράδοσης ουδέποτε αναπτύσσει ή διατηρεί ένα ζωντανό παρελθόν, αλλά αντιθέτως καλείται να εγκαθιδρύσει την κοινωνική συνοχή, εντός μιας συγκεκριμένης ομάδας. Όπως διαπιστώνεται στις επί μέρους αναλύσεις, αυτή ακριβώς η πλαστική, επινοημένη ιδέα της παράδοσης είναι παρούσα (με έμμεσο ή άμεσο τρόπο) στις ταινίες του δείγματος. Για το ίδιο θέμα, χρησιμοποιείται και η προσέγγιση της M. Christine Boyer¹⁴⁴, η οποία αναζητεί τις αιτίες της κρίσης του αστικού χώρου, στα τέλη του 20^{ου} αιώνα, στο παρελθόν.¹⁴⁵ Εστιάζοντας στον 19ο αιώνα, η Boyer υπογραμμίζει επίσης την αυξημένη σημασιοδότηση του νοσταλγικού και μη-πραγματικού για την εποχή μας. Όπως αναφέρει, η έμπνευση αλλά και οι ψευδαισθήσεις της ιστορικής στιγμή που διανύουμε στις Ηνωμένες Πολιτείες ενδυναμώνονται από το οπτικό μέρος μιας φαντασίας η οποία δημιουργήθηκε και

¹⁴¹ Όπ. π.

¹⁴² Όπ. π. Εισαγωγή του Vincent Scully, σ. 9 και σ. 41 και αλλού.

¹⁴³ Hobsbawm, Eric & Terence O. Ranger, *The Invention of Tradition*, Cambridge UP, Cam., 1992

¹⁴⁴ Boyer, M.Christine, *The City of Collective Memory, Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*, MIT, Mass., 1996.

¹⁴⁵ Όπ. π., σσ. 2 – 6.

αναπτύχθηκε τον προηγούμενο αιώνα, ενώ τώρα φυλάσσεται σε καταλόγους και αρχεία.¹⁴⁶ Παράλληλα, ενδιαφέρει και ο ισχυρισμός της Boyer ότι, μέσω της μεταμοντέρνας επιστροφής στην ιστορία κατά την δεκαετία του 1980, στα κέντρα των αμερικανικών πόλεων κυριαρχεί ολοένα και περισσότερο μια έκφραση νοσταλγίας για παρελθόντα αρχιτεκτονικά στυλ.¹⁴⁷ Η συσχέτιση της παράδοσης με την ιδέα της μικρής, αμερικανικής πόλης έχει απασχολήσει και τον Fredric Jameson¹⁴⁸, ως μια εκ των πλευρών της μεταμοντέρνας κατάστασης.¹⁴⁹ Για την αναπαράσταση της μικρής πόλης στον αμερικανικό κινηματογράφο, χρησιμοποιήθηκε επίσης και η ανάλυση του Emanuel Levy¹⁵⁰, η οποία με εκκίνηση την δεκαετία του 1930, καταλήγει σε αυτήν του 1980.

Σε ένα εντελώς διαφορετικό επίπεδο (καθώς βέβαια δεν είναι δυνατόν να θεωρηθεί σοβαρή κριτική ανάλυση, πλην όμως το χρονικό σημείο της εμφάνισής της έχει σημασία), θεωρώ ότι η παραγόμενη εικόνα της μοντέρνας αρχιτεκτονικής είναι δυνατόν να συσχετιστεί με το (σχεδόν πολεμικού χαρακτήρα) βιβλίο του Tom Wolfe με τον χαρακτηριστικό τίτλο: *Από το Bauhaus στο σπίτι μας*¹⁵¹, που πρωτοκυκλοφόρησε το 1981. Το βιβλίο σηματοδοτεί την αρχή της περιόδου την οποίαν εξετάζω και είναι χαρακτηριστικό ενός πολύ συγκεκριμένου κλίματος που διαμορφώνεται την περίοδο αυτήν και θα εκφραστεί από το Hollywood. Ο Wolfe αναφέρεται σε ό,τι αντιλαμβάνεται ως μάλιστα της Ευρωπαϊκής επιδρομής των μοντέρνων αρχιτεκτόνων στην Αμερική κατά την δεκαετία του 1930, με έμφαση στην μεταφορά της σχολής του Bauhaus στο Σικάγο – άλλωστε η χρήση της αντωνυμίας στον τίτλο σκοπό έχει να καταδείξει ακριβώς αυτό... Ο Mies van der Rohe, σύμφωνα με τον ίδιο, ήταν ένας εκ των “Λευκών Θεών”, προερχόμενων από την Γηραιά Ήπειρο «που τοποθέτησε την μισή Αμερική σε κυβόσχημες, γερμανικές εργατικές κατοικίες».¹⁵² Επίσης σχετικά με τον μοντέρνο σχεδιασμό, σε άλλο σημείο γράφει: «Είχαν άσπιλα, λευκά δωμάτια, γυμνά, καθαμένα,

¹⁴⁶ Οπ. π. σ. 321.

¹⁴⁷ Οπ. π. σσ. 407 – 408 και σσ. 422 – 423.

¹⁴⁸ Jameson, Fredric, 1991, όπ. π.

¹⁴⁹ Θα ασχοληθώ εκτενέστερα με την ανάλυση του Jameson για την μεταμοντέρνα κατάσταση παρακάτω.

¹⁵⁰ Levy, Emanuel, *Small-Town America in Film, The Decline and Fall of Community*, Continuum, N.Y., 1991.

¹⁵¹ Wolfe, Tom, *From Bauhaus To Our House*, Cardinal, London, 1989. Εμφανές το λογοπαίγνιο στον τίτλο.

¹⁵² Όπ. π., σ. 47.

απελευθερωμένα, ελεύθερα από όλα τα γείσα, πλαίσια, αψιδώματα, γύψινες διακοσμήσεις (τουλάχιστον), πεσσούς, ακόμη και οι καμπύλες στα άκρα των τραπεζιών και η διακοσμητική λάξευση στα ερμάρια. Είχαν ελεύθερη κάτοψη, βάζοντας τέλος στην παλιά ατομικιστική, αστική εμμονή με την ιδιωτικότητα. Δεν υπήρχε ταπετσαρία τοίχου, ούτε κουρτίνες, ούτε χαλιά Wilton με μοτίβα ανθέων... ούτε έπιπλα με ταπετσαρία από όμορφα υφάσματα. Η επίπλωση ήταν φτιαγμένη από Τίμια Υλικά... [όπως] δέρμα... [και] ατσάλι... όσο... σκληρότερα, τόσο καλύτερα».¹⁵³ Η άξεστη ενοχοποίηση βασικών αρχών του μοντέρνου δεν χρήζει βέβαια περαιτέρω ανάλυσης. Πλην όμως, αξιοσημείωτες είναι εδώ οι αντιστοιχίες: ο λευκός, χωρίς κουρτίνες χώρος, η εμφανώς ελεύθερη κάτοψη, τα έπιπλα από δέρμα και ατσάλι, αντικαθίσταται στην μικρή πόλη – καταφύγιο από μια ποικιλία από μοτίβα ανθέων: κουρτίνες σε όλα τα παράθυρα και ταπετσαρίες, τουτέστιν, από αυτό που ο Wolfe θα αντιλαμβανόταν ως «όμορφα υφάσματα». Παράλληλα, ένα ιδιαίτερα παρεμφερές, πλην όμως αρκετά μεγαλύτερης έκτασης, βιβλίο κυκλοφόρησε το 2009, σηματοδοτώντας την επέκταση του εξεταζόμενου ζητήματος έως την εποχή μας. Γραμμένο από τον Malcolm Millais, Αυστραλό πολιτικό μηχανικό, έχει τίτλο *Προκαλώντας έκρηξη στους μύθους της μοντέρνας αρχιτεκτονικής*¹⁵⁴, ενώ το εξώφυλλό του καταλαμβάνει εξ ολοκλήρου φωτογραφία της περίφημης έκρηξης του συγκροτήματος Pruitt-Igoe στο St. Louis –συμβολική ημερομηνία θανάτου του μοντέρνου κατά Charles Jencks.¹⁵⁵ Η έλλειψη σχέσης του Millais με θεωρητικά ζητήματα γενικότερα, αποτυπώνεται ευκρινώς στην άποψη που εκφράζει για τον πίνακα του Pablo Picasso *Demoiselles d'Avignon* (1907), παγίως θεωρούμενο ορόσημο για την μοντέρνα ζωγραφική, καθώς για πρώτη φορά ανατρέπεται η λογική του Αναγεννησιακού χώρου: «Δείχνει πέντε λίγο ως πολύ γυμνές, λίγο ως πολύ νέες γυναίκες. Τα σώματα των γυναικών δεν είναι ελκυστικά, ερωτικά ή πορνογραφικά, είναι απλοποιημένα γεωμετρικά. Τα πρόσωπά τους κοιτούν ανέκφραστα, κατ' ευθείαν τον θεατή χωρίς συναίσθημα –ο θεατής δεν καλείται να έχει οποιαδήποτε συναισθηματική σύνδεση με αυτά.»¹⁵⁶ Απόψεις όπως αυτή συνδέονται άρρηκτα με την συνολική θέση του συγγραφέα για την μοντέρνα αρχιτεκτονική: προοριζόταν όχι για τις μάζες, αλλά για την διανοούμενη ελίτ, καθώς αναλόγως με την

¹⁵³ Όπ. π. σ. 32.

¹⁵⁴ Millais, Malcolm, *Exploding the Myths of Modern Architecture*, Frances Lincoln Ltd., London, 2009.

¹⁵⁵ Θα αναφερθώ σε άλλο σημείο στο ζήτημα της μεταφορικής χρήσης του γεγονότος αυτού από τον Jencks.

¹⁵⁶ Millais, όπ. π., σ. 23.

μοντέρνα τέχνη δεν βασιζόταν σε κοινές παραδοχές καλλιτέχνη και κοινού¹⁵⁷, για την ακρίβεια, απετέλεσε «μέρος συντονισμένης προσπάθειας της ευρωπαϊκής διάνοησης να αποκλείσει τις μάζες από τον πολιτισμό.»¹⁵⁸ Ενώ, ταυτόχρονα, «αυτό που οι μοντέρνοι επιθυμούσαν να απορρίψουν, ακόμη και να καταστρέψουν, ήταν ο ίδιος ο Δυτικοευρωπαϊκός πολιτισμός.»¹⁵⁹ Είχε ως αποτέλεσμα την «εξαφάνιση της χαράς από την καθημερινή ζωή.»¹⁶⁰ Συνολικά, η μοντέρνα αρχιτεκτονική ήταν μια «απάτη».¹⁶¹ Ανέντιμη και άστοργη, δεν ενδιαφέρθηκε για τις ανάγκες ή τις επιθυμίες του χρήστη, ούτε προοριζόταν για συνηθισμένους ανθρώπους¹⁶² -ο Millais φτάνει έως το σημείο να την αποκαλέσει «αρχιτεκτονική μαζικής καταστροφής»!¹⁶³ Ενώ για το ίδιο το Bauhaus αναφέρεται ότι «ήταν δύσκολο να αποβάλλει το Κομμουνιστικό παρελθόν του.»¹⁶⁴ Ενδιαφέρον ζήτημα για την διατριβή είναι το ότι ο συγγραφέας θεωρεί ότι το μοντέρνο ουδόλως έχει εξαφανιστεί, παρά τις συνεχείς επιθέσεις της μαζικής κουλτούρας. Το «σχεδιαστικό γκέτο»¹⁶⁵ έχει καταφέρει να επιβληθεί ακόμα και στον Πρίγκηπα Κάρολο της Αγγλίας. Στοιχείο με ενδιαφέρον για τον παρόν project είναι το ότι και στις δύο αυτές προσεγγίσεις, εμφανές είναι ένα δίπολο μάζες – ελίτ / μοντέρνα αρχιτεκτονική.

ΤΟ ΖΗΤΗΜΑ ΤΟΥ ΜΕΤΑΜΟΝΤΕΡΝΟΥ

¹⁵⁷ Όπ. π. , σ. 26.

¹⁵⁸ Όπ. π. σ. 27. Ο συγγραφέας χρησιμοποιεί εδώ φράση του φιλόλογου John Carey, ο οποίος αναλύοντας την Μοντέρνα λογοτεχνία και ποίηση στις αρχές της δεκαετίας του 1990, συμπέρανε ότι στο ξεκίνημα του 20ου αιώνα, ο Μοντερνισμός στέρησε από τις μάζες τον ρεαλισμό προς χάριν του παράλογου, εσωστρεφούς και δυσνόητου. Στο βιβλίο του *The Intellectuals and the Masses* (Faber & Faber, London, 1992) ο Carey “τσουβαλιάζει” τους Ευρωπαίους διανοούμενους, δεν ασχολείται με το ζήτημα του μίσους του Ναζισμού έναντι του Μοντέρνου, ενώ ταυτόχρονα η άποψή του ότι οι μάζες δεν είναι δυνατόν να εκτιμήσουν, για παράδειγμα, το έργο του Picasso, είχε ήδη καταριφθεί από τα γεγονότα, καθώς η εποχή των μεγάλων αναδρομικών εκθέσεων των χιλιάδων επισκεπτών είχε ήδη ξεκινήσει.

¹⁵⁹ Όπ. π. σ. 53.

¹⁶⁰ Όπ. π. σ. 27.

¹⁶¹ Όπ. π. σ. 97.

¹⁶² Όπ. π. σ. 114.

¹⁶³ Όπ. π. σ. 154.

¹⁶⁴ Ιδιαίτερως εύγλωττα: “couldn’t shake off its Commie past”. Όπ. π. σ. 234.

¹⁶⁵ Όπ. π. σ. 251.

Θεωρώ την αντιπαράθεση του χολλυγουντιανού κινηματογράφου με την μοντέρνα αρχιτεκτονική χαρακτηριστικό προϊόν της ωρίμανσης και εδραίωσης της μεταμοντέρνας περιόδου. Για τον λόγο αυτόν, απαιτείται η διασαφήνιση του όρου, με εστίαση τις διάφορες εκδοχές του. Άλλωστε, όπως έχει αναφέρει ο Fredric Jameson, ήδη από το 1982, σε μια από τις πρώτες αναλύσεις του τού φαινομένου: «θα υπάρξουν τόσες, διαφορετικές μορφές μεταμοντερνισμού όσες και ώριμου μοντερνισμού».¹⁶⁶ Παράλληλα, άποψη της διατριβής είναι ότι εξακολουθούμε να διανύουμε την ίδια, μεταμοντέρνα, περίοδο, στοιχείο που αποτυπώνεται και στο γεγονός ότι το corpus ταινιών ολοένα και επεκτείνεται. Στις αρχές της δεκαετίας του 1970, ανατινάζεται το συγκρότημα κατοικιών Pruitt-Igo, των Minoru Yamasaki, (1955), στο St. Louis, γεγονός που εκλαμβάνεται αργότερα από τον Charles Jencks ως ο θάνατος της μοντέρνας αρχιτεκτονικής. Εμπνευστής του όρου μεταμοντέρνο, ο Jencks,¹⁶⁷ παρέμεινε ο σημαντικότερος κήρυκας της τάσης αυτής (οποιαδήποτε έννοια και αν δοθεί στον όρο). Η μοντέρνα αρχιτεκτονική, αναφέρει ο ίδιος, είχε ήδη από δεκαετίας «εξαντληθεί από τις ανελέητες επιθέσεις διαφόρων κριτικών (όπως η Jane Jacobs) και το γεγονός ότι πολλοί αποκαλούμενοι μοντέρνοι αρχιτέκτονες εξακολουθούν να κυκλοφορούν ασκώντας μια τέχνη ως εάν ήταν ζωντανή μπορεί να θεωρηθεί ως ένα από τα μεγάλα αξιοπερίεργα της εποχής μας.»¹⁶⁸ Το κτήριο Pruitt-Igo, τονίζει επίσης, είχε σχεδιαστεί σύμφωνα με τις πλέον προοδευτικές ιδέες του C.I.A.M, ενώ κέρδισε βραβείο από το Αμερικανικό Ινστιτούτο Αρχιτεκτόνων. Σχεδιάστηκε χρησιμοποιώντας την γλώσσα του πουρισμού (purism) σε αντίθεση με τους αρχιτεκτονικούς κώδικες των ενοίκων του.¹⁶⁹ Σημασία σχετικά με το βιβλίο όπου αναφέρονται αυτά, έχει και ίδιος ο τίτλος, το ότι ο Jencks θέτει το ζήτημα της νέας γλώσσας, καθώς και η ακριβής ιστορική στιγμή που θεωρεί ότι κάτι τέτοιο είναι δυνατό. Ο Jencks αναφέρει ότι κατά την διάρκεια της δεκαετίας του 1960 η διακοσμητική χρήση παραδοσιακών στοιχείων δεν ήταν δυνατή, καθώς η μοντέρνα καχυποψία του διακοσμητικού και του συμβατικού παρέμενε.¹⁷⁰ Ενδεικτικά, άλλωστε, θεωρεί ότι η διάσημη φράση του Philip Johnson «ο Mies είναι μεγαλοφυΐα, όμως γέρασα και βαρέθηκα,

¹⁶⁶ Ομιλία στο Μουσείο Whitney, Νέα Υόρκη, φθινόπωρο 1982, με τίτλο: Postmodernism and Consumer Society. Στο Foster, Hal (ed.), όπ. π., 1983.

¹⁶⁷ Jencks, 1978, όπ. π.

¹⁶⁸ Όπ. π. σ. 9.

¹⁶⁹ Όπ. π.

¹⁷⁰ Όπ. π. σ. 86.

γι' αυτό η κατεύθυνσή μου είναι σαφής: εκλεκτικιστική χρήση της παράδοσης», το 1961¹⁷¹, ανοίγει μεν δρόμους, πλην όμως «ο ιστορικισμός του Johnson... ποτέ δεν αναπτύσσει μια υπεράσπιση του διακοσμητικού στοιχείου, της τοπικής συμβατότητας ή της συγκειμενιακής (contextual) καταλληλότητας.»¹⁷²

Σύμφωνα πάντοτε με τον Jencks, «εάν ο Μοντερνισμός είχε ανακοινώσει το International Style με την έκθεση πραγματικών μαζικών κατοικιών στην Στουτγκάρδη το 1927, σχεδιασμένων από τις σημαντικές τότε φιγούρες, για την ηλεκτρονική εποχή η Βενετία του 1980 εισήγαγε το Μετα-Μοντέρνο ως ένα γεγονός MME κινηματογραφικών όψεων.»¹⁷³ Πρόκειται για την έκθεση με τίτλο *Η παρουσία του παρελθόντος: Το τέλος της απαγόρευσης* με οργανωτή τον ήδη γνωστό τότε αρχιτέκτονα Paolo Portoghesi. Πιστεύω ότι η συγκεκριμένη έκθεση ουδόλως τυχαία συμπίπτει χρονικά με την αρχή της περιόδου που εξετάζεται στην διατριβή, καθώς είναι πλέον εμφανής η ολοκλήρωση της διαδικασίας κατά την οποία το μεταμοντέρνο καθίσταται κυρίαρχο ρεύμα. Η έκθεση στην Biennale εγκαινιάστηκε τον Ιούλιο του έτους αυτού, ενώ στο ομώνυμο κείμενό του στον κατάλογο ο Paolo Portoghesi,¹⁷⁴ αναφέρει ότι επιχειρήθηκε μια επιστροφή στην «μήτρα της ιστορίας», μέσω μιας ανακύκλωσης σε νέα συγκεκριμένα παραδοσιακών τύπων φόρμας, ενώ η ίδια η έκθεση αποτελεί ένα σύμβολο του Μεταμοντέρνου (όρος βέβαια ήδη εν χρήσει). Ο Portoghesi ισχυρίζεται στο κείμενο αυτό ότι συμπτώματα του φαινομένου είναι αντιληπτά στην δεκαετία του 1950, όμως *μόνον στα αμέσως προηγούμενα χρόνια είχε πλέον μετατραπεί σε ριζοσπαστική και ευκρινώς καθορισμένη προσπάθεια.*¹⁷⁵ Η ιδεολογία του Μοντέρνου, συνεχίζει, πίστεψε στην απαλλαγή από θεσμούς και συμβάσεις «με την κίνηση μιας γομολάστιχας», καθιστώντας τους απαρχαιωμένους στους νέους καιρούς. Πλην όμως αυτοί δεν εξαλείφθηκαν, αλλά συνέχισαν να υπάρχουν στην μνήμη του ανθρώπου, αυτοανανεούμενοι, συνδέοντάς τον με την ιστορική κληρονομιά.¹⁷⁶ Η άρνηση του παρελθόντος από τους «ιερείς του Μοντέρνου Κινήματος», τονίζει επίσης ο Portoghesi, ο

¹⁷¹ Όπ. π. σ. 82.

¹⁷² Όπ. π. σ. 86.

¹⁷³ Jencks, Charles, *The Story of Post-Modernism*, Wiley, London, 2011, σ. 79.

¹⁷⁴ Portoghesi, Paolo, "The end of prohibition" στο *The Presence of the Past, First International Exhibition Catalogue*, Academy, London, 1980.

¹⁷⁵ Έμφαση δική μου.

¹⁷⁶ Portoghesi, όπ. π., σ. 14.

αυστηρός μορφολογικός διαχωρισμός μεταξύ παρελθόντος και παρόντος υπήρξε ένας «τυπικός μηχανισμός άμυνας, για να χρησιμοποιήσουμε τον Φροϋδικό όρο για την άρνηση».¹⁷⁷ Σύμφωνα με την άποψη που εκφράζεται εδώ, λύση του προβλήματος αποτελεί ένα είδος επιστροφής στον εκλεκτικισμό του 19^{ου} αιώνα, στάση που προτείνεται εν είδει διεύρυνσης του αρχιτεκτονικού οπτικού πεδίου, η οποία «αρνείται το προνόμιο του συγκεκριμένου προσανατολισμού».¹⁷⁸ Η έκθεση αυτή λοιπόν εγκαινιάζει την περίοδο που εξετάζω και την λογική η οποία παγιώνεται σε αυτήν και θα εκφραστεί από το Hollywood. Αρκετά χρόνια αργότερα, στην πλέον πρόσφατη ανακεφαλαίωσή του της Μετα-Μοντέρνας κατάστασης ο Jencks αναφέρεται στην ίδια έκθεση (στην οποίαν και ο ίδιος συμμετείχε) εστιάζοντας στη φράση «παρουσία του παρελθόντος» καθώς και στην προσθήκη του «Μετά την Νεωτερικότητα» κατά την μεταφορά της στο Παρίσι. «Αυτός ο δημόσιος σιγματισμός -Μετα-Μοντέρνο ως επιστροφή στο παρελθόν- συνεχίζει να μαστίζει το κίνημα, ιδιαίτερα όσον αφορά σε εκείνους που αμφισβητούν οποιαδήποτε αναφορά θεωρώντας την *pastiche*».¹⁷⁹ Ο ίδιος προτιμά την εστίαση στην ιδέα του πλουραλισμού και της επικοινωνίας. Θεωρεί ότι οι είκοσι όψεις που περιλαμβάνονταν στην έκθεση λειτούργησαν «ανταγωνιστικά σαν καταστήματα σε κεντρικό δρόμο».¹⁸⁰ Συνοψίζοντας τους κώδικες αρχιτεκτονικής επικοινωνίας, οι οποίοι επέστρεψαν μέσω της έκθεσης, ο Jencks αναφέρει τα εξής: «πολυχρωμία, αναφορές, διακόσμηση, μεταφορά, σύμβαση, υλικό που απευθύνεται στις αισθήσεις και ειρωνεία», με την παράλληλη εξαφάνιση του «μαύρου και λευκού του Διεθνούς Στυλ και μαζί του των ταμπού» καθώς «η απελευθέρωση από την ευρωπαϊκή καταπίεση αποτέλεσε μοτίβο κλειδί».

Σχετικά με το ζήτημα του χρονικού σημείου αφετηρίας της ιστορικής περιόδου πριν το 1980, και κατά την οποίαν ωριμάζει η μεταμοντέρνα κατάσταση, θα αναφέρω στο σημείο αυτό σε δύο απόψεις, οι οποίες παρ' ότι οπωσδήποτε δίστανται, συμπίπτουν στην ανάγνωση του τέλους της δεκαετίας του 1950 ως οριακού σημείου. Στην ανάλυσή του για την μεταμοντέρνα κατάσταση, ο David Harvey¹⁸¹ αναφέρει ότι ο μοντερνισμός ως διακριτό ρεύμα ή κίνημα στην τέχνη και την αρχιτεκτονική κατ' ουσίαν καθιερώνεται στις

¹⁷⁷ Όπ. π. σ. 20.

¹⁷⁸ Όπ. π. σ. 26.

¹⁷⁹ Jencks, 2011, όπ. π., σ. 75.

¹⁸⁰ Όπ. π.

¹⁸¹ Harvey, David, *The Condition of Postmodernity*, Blackwell, Oxford, 1990

Ηνωμένες Πολιτείες μετά τον Β'ΠΠ, γεγονός του οποίου είχε βέβαια προηγηθεί η άφιξη πολλών σημαντικών εκπροσώπων του, οι οποίοι έφτασαν εκεί δραπετεύοντας από τον Ναζισμό. Ο Harvey πιστεύει ότι οι κατάλληλες συνθήκες για την αμερικανική εδραίωση του μοντέρνου δημιουργήθηκαν με την πλήρη ανάπτυξη του φορντισμού, ως συστήματος παραγωγής: Μετά το 1945 το σύστημα αυτό έφτασε στην ωρίμανσή του, αποτελώντας την βάση της Μεταπολεμικής ευημερίας, έως την κρίση του 1973.¹⁸² Στις συνθήκες αυτές -και έχοντας σκοπό την αύξηση της παραγωγικότητας- η καπιταλιστική τάξη συμφώνησε σε έναν αριθμό εργασιακών δικαιωμάτων, ενώ ταυτόχρονα οι κυβερνήσεις επένδυσαν σε δημόσια έργα, με αποτέλεσμα την επίτευξη πλήρους απασχόλησης και, συνακόλουθα, μαζικής κατανάλωσης. Πρόκειται για την περίοδο, όπου ο φορντισμός εξελίσσεται σε συνολικό τρόπο ζωής.¹⁸³ Ο ίδιος ισχυρίζεται επίσης ότι ο φορντισμός είναι δυνατόν να θεωρηθεί ότι οικοδόμησε και προώθησε την αισθητική του μοντερνισμού, ιδιαίτερα των στοιχείων της λειτουργικότητας και της αποδοτικότητας. Ο Harvey καταλήγει ότι στις αρχές της δεκαετίας του 1960, περίοδο όπου εμφανίζονται οι κριτικές στην μοντέρνα πόλη, ο φορντισμός είχε ήδη φτάσει στο απόγειό του.¹⁸⁴

Για το ίδιο ζήτημα, η, διαφορετική πλην όμως αναλόγως σημαντική, ανάλυση του Fredric Jameson¹⁸⁵ καταλήγει σε μερικώς συγκρίσιμα συμπεράσματα. Ο Jameson ισχυρίζεται πρωτίστως ότι το μεταμοντέρνο δεν αποτελεί χαρακτηριστικό μιας ολοκληρωτικά νέας κοινωνικής διάταξης, αλλά την πολιτισμική λογική μιας ακόμη μετάπλασης του καπιταλισμού.¹⁸⁶ Ακολουθώντας το τριμερές σχήμα για την ανάλυση του καπιταλιστικού συστήματος, το οποίον εισήγαγε ο Ernest Mandel, ο Jameson συσχέτισε τρία διαδοχικά πολιτιστικά ρεύματα με ανάλογες φάσεις του καπιταλισμού. Σύμφωνα με το σχήμα αυτό, ο ρεαλισμός αντιστοιχεί στην πρώτη, φιλελεύθερη φάση του καπιταλιστικού συστήματος τον 19ο αιώνα και ο μοντερνισμός στην αντίστοιχη μονοπωλιακή (ή ιμπεριαλιστική), εκφράζοντας την κρίση στα συστήματα αναπαράστασης. Το μεταμοντέρνο συνδέεται με την ύστερη, πολυεθνική φάση του καπιταλισμού. Η τελευταία ο Jameson ισχυρίζεται ότι βρίσκεται υπό διαμόρφωση ήδη στα τέλη της δεκαετίας του 1950, ενώ ταυτόχρονα την

¹⁸² Όπ. π., σ. 129.

¹⁸³ Όπ. π. σσ. 132 – 135.

¹⁸⁴ Όπ. π. σσ. 136 – 139.

¹⁸⁵ Jameson, Fredric, 1991, όπ.π.

¹⁸⁶ Όπ. π., σ. xii.

θεωρεί ως ένα ακόμη περισσότερο αμιγές στάδιο του καπιταλιστικού συστήματος.¹⁸⁷

Μια απόπειρα σύγκρισης των δύο απόψεων καταδεικνύει ότι οι αρχές τις δεκαετίας του 1960 αποτελούν οριακή χρονική στιγμή, καθώς και ο Harvey ανιχνεύει σοβαρά προβλήματα στον φορντισμό ήδη στην δεκαετία αυτήν.¹⁸⁸ Πρόκειται, σύμφωνα με τον Harvey, για το χρονικό σημείο κατά το οποίο η διεθνής επέκταση του φορντισμού και η διαμόρφωση των διεθνών αγορών είχε ήδη ολοκληρωθεί. Άμεσα συνδεδεμένη είναι μια κάμψη της παραγωγικότητας μετά το 1966, με αποτέλεσμα την αύξηση του πληθωρισμού, υποσκάπτοντας τον ρόλο του δολαρίου.¹⁸⁹ Η αύξηση αυτή παρέμεινε σταθερή έως το 1973, όταν η απόπειρα ελάττωσής της είχε ως αποτέλεσμα την παγκόσμια κρίση. Το υπόλοιπο της δεκαετίας του 1970 και αυτή του 1980 αποτέλεσαν περιόδους οικονομικής ανασυγκρότησης και κοινωνικοπολιτικής προσαρμογής, κατά τη διάρκεια των οποίων εγγράφεται η μετάβαση σε νέο καθεστώς, το οποίο και συνδέεται με ένα διαφορετικό πολιτικό και κοινωνικό σύστημα.¹⁹⁰ Ο Harvey αναλύει με ιδιαίτερα αποτελεσματικό τρόπο το καθεστώς ευέλικτης συσσώρευσης, που αντικαθιστά τον φορντισμό, εστιάζοντας στην χαρακτηριστική για την νέα εποχή “χωρο-χρονική συμπίεση”. Η κατάσταση αυτή ενεργοποιείται μέσω νέων των τεχνολογιών, οι οποίες προσφέρουν την δυνατότητα δραστικής ελάττωσης του χρονικού ορίζοντα δημοσίων και ιδιωτικών αποφάσεων, ενώ ταυτόχρονα, ο χώρος όπου αυτές λαμβάνονται επεκτείνεται με ολοένα αυξανόμενη ταχύτητα.¹⁹¹ Στο καθεστώς αυτό οικονομίες μεγάλης κλίμακας αντικαθίστανται από αντίστοιχες ειδικού σκοπού, με συνακόλουθη έμφαση σε τάσεις οι οποίες αλλάζουν ταχύτατα. Ως αποτέλεσμα, η σχετικά σταθερή αισθητική του φορντισμού έδωσε την θέση της στην “αστάθεια και τις παροδικές αξίες της μεταμοντέρνας αισθητικής.”¹⁹²

Τουτέστιν, κοινός τόπος των δύο αναλύσεων είναι η αναγνώριση ότι τα τέλη της δεκαετίας του 1950 αποτελούν σημείο καμπής: την ιστορική στιγμή όπου ένα καπιταλιστικό στάδιο είχε ήδη φτάσει στο απόγειό του. Πρόκειται παράλληλα για το σημείο όπου ο μοντερνισμός ως εξελισσόμενο ρεύμα είχε επίσης φτάσει στην

¹⁸⁷ Όπ. π. σ. 3.

¹⁸⁸ Harvey, όπ. π., σ. 141.

¹⁸⁹ Όπ. π. σ. 141 – 143.

¹⁹⁰ Όπ. π. σ. 145.

¹⁹¹ Όπ. π. σ. 147 – 151.

¹⁹² Όπ. π. σ. 156.

ολοκλήρωση του, καθώς ήταν πλέον κανών στους ακαδημαϊκούς κύκλους. Την χρονική αυτή στιγμή, η μοντέρνα αρχιτεκτονική ιδιαίτερα στις Ηνωμένες Πολιτείες εμφανίζει μια άνετη σχέση με τα κέντρα εξουσίας. Όπως άλλωστε αναφέρει και ο Harvey, ο ώριμος μοντερνισμός κατέστη το θεσμοθετημένο πρότυπο μιας κοινωνίας όπου η κορπορατική καπιταλιστική εκδοχή του σχεδίου ανάπτυξης του Διαφωτισμού κατέληξε πολιτικο-οικονομικά κυρίαρχη.¹⁹³

Όπως έχει επισημανθεί από αρκετούς αναλυτές, ο μοντερνισμός αρχίζει να αποπολιτικοποιείται κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1940, περίοδο όπου οι σοσιαλιστικές τάσεις των προηγούμενων ετών σταδιακά υποβαθμίζονται. Η διαδικασία αυτή έως το τέλος της δεκαετίας του 1950 έχει πλέον ολοκληρωθεί, οπότε σε πολλές αμερικανικές πόλεις, όπως αναφέρει ο Harvey και άλλοι, έχουν ήδη έντονη παρουσία “κτήρια-μνημεία στην κορπορατική και κυβερνητική εξουσία”.¹⁹⁴ Σχολιάζοντας αυτήν τη μετεξέλιξη, ο Colin Rowe αναφέρει ότι «εάν ο συμβολικός πελάτης της μοντέρνας αρχιτεκτονικής είναι κατά την διάρκεια του Μεσοπολέμου το προλεταριάτο, στην Μεταπολεμική περίοδο τον ρόλο έχει η αστική τάξη και οι μεγάλες επιχειρήσεις». ¹⁹⁵ Ο Rowe έχει παρατηρήσει επίσης ότι ενώ κατά την πρώτη ευρωπαϊκή εκδοχή της, η μοντέρνα αρχιτεκτονική -ακόμη και εντός των ρωγμών του καπιταλιστικού συστήματος- λειτουργούσε εντός ενός -σε τελική ανάλυση- σοσιαλιστικού κλίματος, κάτι ανάλογο δεν συνέβη με την αμερικανική εκδοχή του ρεύματος. Μεταφερόμενο στις Ηνωμένες Πολιτείες, το μοντέρνο απώλεσε το ιδεολογικό και κοινωνικό του περιεχόμενο.¹⁹⁶ Εδώ ο Rowe αναφέρεται βέβαια στην λειτουργία του μοντέρνου στην ευρωπαϊκή στιγμή του όταν, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Jameson, δεν είχε ακόμη αποκτήσει την ηγεμονική του θέση και ιδρυματοποιηθεί, αλλά εξακολουθούσε να είναι «σοκαριστικό, σκανδαλώδες, άσχημο, κακόφωνο, ανήθικο και αντικοινωνικό.»¹⁹⁷ Άλλωστε και μόνο η υπενθύμιση του οριστικού τερματισμού της λειτουργίας της σχολής Bauhaus, και την σύλληψη καθηγητών και μαθητών, με την κατηγορία του μπολσεβικισμού (η οποία, όπως

¹⁹³ Όπ. π. σ. 35.

¹⁹⁴ Όπ. π. σ. 36.

¹⁹⁵ Ockman, Joan, (ed.), Introduction, *Architecture – Culture 1943 – 1968*, Columbia U.P., N.Y., 1993, σ. 15, αλλά και Curtis, William, *Modern Architecture Since 1900*, Prentice Hall, N.J., 1983, σ. 263.

¹⁹⁶ Colin Rowe παρατίθεται από τον Curtis, όπ. π. σ. 263.

¹⁹⁷ Jameson, Fredric, “The Politics of Theory: Ideological positions in the Postmodernism Debate”, *New German Critique*, No.33, Autumn 1984, σ. 54.

αναφέρθηκε παραπάνω, σε σχέση με πολύ πρόσφατες επιθέσεις στο μοντέρνο, ζει και βασιλεύει...) άριστα σκιαγραφεί και το πολιτικό κλίμα.

Η απάλειψη του ιδεολογικού περιεχομένου του μοντέρνου στις Ηνωμένες Πολιτείες γίνεται αντιληπτή ήδη κατά την ιστορική στιγμή της συμβολικής “μεταφοράς” -μετά από αιώνες “κατοικίας” στο Παρίσι- του κέντρου τέχνης στην Νέα Υόρκη και την -με συγκεκριμένους όρους- επίσημη προβολή του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Η κριτική ανάλυση της σχέσης του ρεύματος αυτού με την κυρίαρχη ιδεολογία, κατά την πρώτη Μεταπολεμική περίοδο, ξεκίνησε στις αρχές του 1970, όταν διερευνήθηκε η, έως τότε ανεξερεύνητη, σχέση τέχνης και πολιτικής. Σύμφωνα με αναλύσεις μαρξιστών ιστορικών τέχνης,¹⁹⁸ υπάρχει μια ιδιαίτερα στενή σύνδεση τέχνης και εξωτερικής πολιτικής των Ηνωμένων Πολιτειών, όπου ο ζωγράφος παρουσιάζεται απελευθερωμένος από τον περιορισμό της συλλογικής τεχνοτροπίας, η οποία επικρατούσε στον Μεσοπόλεμο. Η Μακαρθική περίοδος χειρίστηκε εντέχνως την, (προοριζόμενη για εξαγωγή), εικόνα του Αμερικανού ζωγράφου¹⁹⁹, ως μέρος μιας προσπάθειας προβολής μιας κατασκευασμένης εικόνας των Ηνωμένων Πολιτειών ως ελεύθερης κοινωνίας, πάντοτε σε αντίθεση με την Σοβιετική Ένωση. Αυτό ήταν και το πλαίσιο εντός του οποίου η αφηρημένη τέχνη εξήχθη εν είδει φύλακα των αξιών του ελεύθερου κόσμου. Με ανάλογα ζητήματα συνδέεται και η (συνοπτικά αναφερόμενη παρακάτω) ταινία *The Fountainhead* (King Vidor, 1949), όπου η μοντέρνα αρχιτεκτονική έχει κεντρικό ρόλο, ενώ, ενδεικτικά, η ταινία έχει καταταχθεί από τους Affrons στην κατηγορία του εξωραϊσμού, καθώς συνιστά αφήγηση άμεσα σχετιζόμενη με την ίδια την πολιτική του μοντερνισμού στην αρχιτεκτονική.²⁰⁰ Ακριβώς το τέλος αυτής της περιόδου, θεωρώ ότι κατά κάποιον τρόπο συνοψίζει ο κεντρικός χαρακτήρας στο *North by Northwest*, καθώς εκφράζει τον συνολικό τρόπο ζωής, στον οποίον αναφέρεται ο Harvey: Ο νέος τύπος ανθρώπου, τον οποίον το International Style, σε συνεργασία με το επιχειρηματικό κεφάλαιο, θεωρείται ότι έχει την ικανότητα να δημιουργήσει, παράγοντας παράλληλα συνθήκες ευημερίας. Πρόκειται για την ίδια ιστορική στιγμή που, όπως

¹⁹⁸ Τα ζητήματα αυτά ερευνήθηκαν κατά τις δεκαετίες 1960 και 1970. Βλ. Guilbaut, Serge (ed.), *Reconstructing Modernism*, MIT Press, Mass, 1990 και *How New York Stole The Idea Of Modern Art*, Univ. Of Chicago Press, 1983, Kozloff, Max, “American Painting During The Cold War”, *Artforum*, Μάιος 1973.

¹⁹⁹ Με χαρακτηριστικότερη εκδοχή τον Jackson Pollock, χωρίς βέβαια δική του υπαιτιότητα.

²⁰⁰ Όπ. π., σ. 93.

αναφέρει ο Harvey,²⁰¹ το επιχειρηματικό κεφάλαιο προσαρμόζει τον μοντερνισμό στα δικά του μέτρα, κτίζοντας μνημεία, σύμβολα της επιχειρηματικής δύναμης (τα οποία και διατηρούν πρωταγωνιστικό ρόλο στην ταινία). Παράλληλα, το ότι ο Jameson έχει κατατάξει τον Alfred Hitchcock στον «κλασικό κινηματογραφικό μοντερνισμό»²⁰² προσθέτει περαιτέρω έμφαση στο ζήτημα.

Αντιθέτως, την ιστορική στιγμή η οποία εξετάζεται, «την στιγμή της ιστορικής στροφής, η οποία παρακινείται από την Ρηγκανική / Θατσερική περικοπή της φορολογίας»²⁰³, εγκαθιδρύεται η κυριαρχία του χρηματιστικού κεφαλαίου. Ο Giovanni Arrighi²⁰⁴ περιγράφει την εξέλιξη αυτήν, εντός της οποίας οι Ηνωμένες Πολιτείες εγκαταλείπουν ό,τι υποστήριζαν σε νομισματικά αλλά και κοινωνικά ζητήματα: Μια τομή με την παράδοση η οποία ελήφθη με μεγάλη ταχύτητα και αποφασιστικότητα μεταξύ 1978 και 1982.²⁰⁵ Ο Arrighi αποκαλεί την περίοδο αυτήν νέα «belle époque», με κοινό σημείο μεταξύ αυτής και της ομώνυμης στις αρχές του 20^{ου} αιώνα την «έλλειψη συνειδητοποίησης από τους ευεργετηθέντες ότι... η απότομη αύξηση ευημερίας στηριζόταν σε μια μετατόπιση της κρίσης από ένα σύνολο σχέσεων σε ένα διαφορετικό σύνολο σχέσεων. Ήταν μόνο θέμα χρόνου πριν η κρίση επανεμφανιστεί με περισσότερο ανησυχητική μορφή.»²⁰⁶ Η ανάλυση του Arrighi καταλήγει ότι το καπιταλιστικό σύστημα, ενόσω καταφέρνει να εξουδετερώσει την αποσάθρωσή του, υπό το βάρος οικονομικής αποτυχίας δημιουργεί ταυτόχρονα τις συνθήκες μέσα στις οποίες δεν θα είναι δυνατόν να επιβιώσει. Γράφοντας στις αρχές της δεκαετίας του 1990, ο ίδιος συμπεραίνει ότι η ιστορία θα αποδείξει την ορθότητα αυτού του συλλογισμού καθώς κάθε επιτυχημένη διευθέτηση της κρίσης δημιουργεί συνθήκες οι οποίες καθιστούν ολοένα και δυσχερέστερη την ίδια την επιβίωση του καπιταλισμού.²⁰⁷ Μια έκφραση αυτής της, κατά Arrighi, σπειροειδώς, αενάως επεκτεινόμενης αλλά και επαναλαμβανόμενης κρίσης πιστεύω ότι είναι και η εμφάνιση της αρνητικά φορτισμένης φιγούρας του χρηματιστή στον χολλυγουντιανό κινηματογράφο.

²⁰¹ Harvey, όπ. π., σσ. 68 – 69 και σ. 135.

²⁰² Jameson, 1984, όπ. π., σ. 54.

²⁰³ Jameson, Fredric, “Culture and finance capital”, στο *Critical Inquiry*, Φθινόπωρο 1997, σ. 246.

²⁰⁴ Arrighi, Giovanni, *The Long Twentieth Century*, Verso, London, 1994.

²⁰⁵ Όπ.π., σ. 319.

²⁰⁶ Όπ. π. σ. 324.

²⁰⁷ Όπ. π. σ. 325.

Η άποψη του Charles Jencks, ο οποίος ακόμη και στις τελευταίες αναλύσεις του, θεωρεί ότι η εποχή του Μετα-Μοντέρνου²⁰⁸ ουδόλως έχει παρέλθει με βρίσκει απολύτως σύμφωνη. Το τελευταίο βιβλίο του Jencks, χαρακτηριστικά αφιερωμένο “σε όλους όσους έχουν αντισταθεί στο ψευδώς επιβεβλημένο ρεύμα της εποχής”, έχει τίτλο *Η ιστορία του Μετα-Μοντέρνου, με, ενδεικτικό της ιδέας της συνέχειας, υπότιτλο Πέντε δεκαετίες του ειρωνικού, εικονιστικού και κριτικού στην αρχιτεκτονική*. Ήδη από την αρχή του βιβλίου, ο Jencks εκφράζει την άποψη ότι, με την συμπλήρωση της χιλιετίας το Μετα-Μοντέρνο, σε κάθε του έκφραση (και παρ’ ότι ενίοτε δεν αναφέρεται με το όνομά του), είναι το κυρίαρχο ρεύμα σε όλες τις μορφές τέχνης.²⁰⁹ Πολλά από τα ζητήματα που απασχόλησαν τις δεκαετίες 1979 και 1980 έχουν καταστεί κυρίαρχα στην κοινωνία, συνεχίζει ο ίδιος, όπως αυτό του πλουραλισμού μετά τον Μοντερνισμό, του Μετα-Μοντέρνου ιδανικού της ανοχής, της απολαυστικής ειρωνείας, “και όχι του αρνητικού και εκρηκτικού εξαδέλφου της του κυνισμού”²¹⁰, η οποία έχει ανάγκη την διακοσμητικότητα και φυσικά αγκαλιάζει με ιδιαίτερο ενθουσιασμό τις ποικίλες εκφάνσεις του kitsch. Συμφωνώ με την περιοδολόγηση αυτήν και την τοποθετώ στην βάση και της χολλυγουντιανής αντιπαλότητας προς την μοντέρνα αρχιτεκτονική και την ιδέα του μοντέρνου γενικότερα. Βασικό λοιπόν ζήτημα για την διατριβή είναι το ότι, ακριβώς την στιγμή της επικράτησης του αφηρημένου χρηματιστικού κεφαλαίου, το οποίο στηρίζει και συντηρεί την ίδια την μεταμοντέρνα κατάσταση,²¹¹ το Hollywood ξεκινά με απόλυτη συνέπεια να χρησιμοποιεί, με τον πολύ συγκεκριμένο τρόπο που θα αναλυθεί, τις αφαιρετικές φόρμες του μοντέρνου.

Τέλος, θα αναφερθώ στο σημείο αυτό εν συντομία στο ζήτημα της ιδέας της μεταμοντέρνας ριζοσπαστικότητας, όπως αναλύθηκε εκτεταμένα κατά την δεκαετία του 1990. Δεν είναι τυχαίο το ότι, την χρονική αυτή στιγμή, διαπιστώνεται ο μεγαλύτερος αριθμός ταινιών στις οποίες παρατηρείται το φαινόμενο που εξετάζει η διατριβή, ενώ, ταυτόχρονα, εμφανίζονται και τα προαναφερθέντα σημαντικά κριτικά κείμενα, όπως του Mark Wigley. Ακόμη, θεωρώ ότι μια σειρά αναλύσεων, προερχόμενων από τον χώρο της ιστορίας της τέχνης λειτουργεί με ανάλογο και παράλληλο τρόπο. Καίριο ζήτημα στο οποίο ασκείται κριτική είναι η ονομαζόμενη λατρεία του μοντέρνου καλλιτέχνη (άμεσα

²⁰⁸ Ο Jencks χρησιμοποιεί πάντα παύλα στην δική του απόδοση του όρου.

²⁰⁹ Jencks, 2011, όπ. π., σ. 9.

²¹⁰ Όπ. π. σ. 21.

²¹¹ Όπ. π. σ. 257.

βέβαια συγκρίσιμη με αυτήν του μοντέρνου αρχιτέκτονα) εν είδει προφήτη. Χαρακτηριστική περίπτωση θεωρητικού που εξέφρασε την άποψη αυτήν είναι ο Douglas Crimp²¹², ο οποίος ασχολήθηκε με τον Richard Serra, ως γλύπτη που αλλάζει τα δεδομένα ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1960. Ενδεικτικά αναφερόμενος στο έργο όπου ο Serra έχυσε υγρό μολύβι σε γωνία τοίχου μιας παλιάς αποθήκης στην Νέα Υόρκη, αλλά και στην γενικότερη χρήση φθαρμένων υλικών, ο Crimp ισχυρίζεται ότι πρόκειται για γλύπτη που ριζοσπαστικοποιεί το έργο τέχνης, ακυρώνοντας την λειτουργία του ως πολύτιμου αντικειμένου, καθώς «η αφαίρεση του αντικειμένου οπωσδήποτε σήμαινε την καταστροφή του.»²¹³ Ταυτόχρονα, ο Crimp θεωρεί ότι ο Serra έθεσε ζητήματα μεγέθους, υλικών (και συσχέτισης των δύο) και τόπου παραγωγής. Οι μεγάλες διαστάσεις και τα υλικά σε ακατέργαστη μορφή, προσανατολίζονται στην άρνηση των λειτουργιών των εκθεσιακών χώρων: Τα έργα «δεν λειτούργησαν ‘προς όφελος και υπέρ’ αλλά εναντίον αυτών των χώρων.»²¹⁴ Είναι πιστεύω ενδεικτικό ότι ο ίδιος καλλιτέχνης σήμερα θεωρείται ως ο κατ’ εξοχήν έχων την ικανότητα παραγωγής έργων προοριζόμενων για τους τεράστιους εκθεσιακούς χώρους, όπως έχουν διαμορφωθεί στον 21^ο αιώνα: Μια ήδη εδραιωμένη τάση, που πιθανότατα εγκαινιάζει το Μουσείο Guggenheim του Frank Gehry στο Bilbao και αποκαλείται (εύγλωττα) «αρχιτεκτονική μουσείων εν είδει τροπαίου»²¹⁵, η οποία «παράγει μία αδηφάγο ζήτηση για έργα ικανά να ανταποκριθούν σε πρωτοφανώς αχανείς χώρους.»²¹⁶ Στις συνθήκες αυτές, οι καλλιτέχνες «πρέπει να ανταγωνιστούν με περισσότερα φυσικά ερεθίσματα –θεαματικές ταινίες, διαδικτυακή υπερφόρτωση, φωτογραφίες από κινητά τηλέφωνα- από ποτέ... [καθώς] Η τέχνη του θεάματος είναι το κυρίαρχο είδος της εποχής.»²¹⁷ Στον 21^ο αιώνα τουτέστιν, τα έργα του Serra, αναλόγως με τις επόμενες εκδοχές του *Equivalent VIII* του Carl Andre²¹⁸, ή τις συνθέσεις από

²¹² Μέλος της ομάδας θεωρητικών / ιστορικών τέχνης και αρχιτεκτονικής γύρω από το σημαίνον αμερικανικό περιοδικό *October*.

²¹³ Crimp, Douglas, *On the Museum's Ruins*, MIT Press, Cam. Mass., 1993, σ. 151.

²¹⁴ Όπ. π. σ. 160.

²¹⁵ "Trophy museum architecture".

²¹⁶ Wullschlager, Jackie, "The next big thing", *Financial Times*, 23 June 2012.

²¹⁷ Όπ. π.

²¹⁸ Αυτής της απόλυτα σοκαριστικής για τον συντηρητικό, ημερήσιο αγγλικό τύπο της εποχής κατά την πρώτη έκθεσή της, παράθεσης τούβλων στο δάπεδο της Tate Gallery το 1966.

σωλήνες νέον του Dan Flavin αποτελούν *ήδη* μια νέα γενιά πολύτιμων αντικειμένων, άμεσα σχετιζόμενων με μια επίσης νέα εκδοχή (ή, καλύτερα, μετεξέλιξη) του συλλέκτη.

Γράφοντας στις αρχές του 21^{ου} αιώνα, ο Fredric Jameson συνόψισε τα χαρακτηριστικά του μοντέρνου τα οποία δεν είναι πλέον επιθυμητά: Ο ασκητισμός του, ο φαλλοκεντρισμός του, η αυταρχικότητα, η καταπιεστικότητα του, η τελεολογία του νέου της μοντέρνας αισθητικής, παράλληλα με τις θεωρούμενες παράλογες απαιτήσεις προς το κοινό, οι οποίες παγίως εστιάζουν σε κάποιου τύπου άρνηση της απόλαυσης.²¹⁹ Η ανάλυση των ταινιών σκοπό έχει να καταδείξει ότι το σύγχρονο Hollywood προσδίδει στον μοντέρνο σχεδιασμό ανάλογα χαρακτηριστικά. Αυτά ακριβώς τα στοιχεία γίνονται ελπίζω αντιληπτά στις ταινίες του δείγματος. Το γεγονός αυτό θεωρώ ότι αποτελεί πάγια υπενθύμιση της άποψης του Jameson ότι ο μοντερνισμός ως γενικότερη προσέγγιση των πραγμάτων βάλλεται, η 'νεωτερικότητα' όμως, σε μια νέα αποδεκτή μορφή την συγκεκριμένη ιστορική στιγμή είναι επιθυμητή καθώς εμφανίζει πλέον ενδεικτικά μεταμοντέρνα χαρακτηριστικά.²²⁰

III. ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΥΠΑΡΧΟΥΣΑΣ (ΕΞΕΙΔΙΚΕΥΜΕΝΗΣ) ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

Συνολικά, η έρευνά μου κατέδειξε ότι, παρά την, (αυξανόμενη την τελευταία εικοσαετία), παρουσία βιβλίων τα οποία πραγματεύονται την κινηματογραφική πόλη, η εξέταση της κινηματογραφικής εικόνας της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, με εστίαση στο production design, στο ίδιο το υλικό της ταινίας, εν πολλοίς απουσιάζει. Ίσως πλησιέστερα βρίσκεται το βιβλίο του Steven Jacobs²²¹ για τις ταινίες του Hitchcock, βασικό πλεονέκτημα του οποίου είναι ότι ο συγγραφέας επισκέφθηκε το Los Angeles, όπου είχε πρόσβαση στα αρχεία της MGM και της Ακαδημίας Κινηματογράφου, οπότε στην έκδοση συμπεριλαμβάνονται κατόψεις και άλλα σχέδια. Σημαντικότερο για το παρόν project είναι βέβαια το κεφάλαιο για που εστιάζει στο *North by Northwest*, με τίτλο « Η μηχανή στον κήπο: Η κατοικία Vandamm»²²², καθώς το ότι ο συγγραφέας επιλύει το ζήτημα της

²¹⁹ Jameson, Fredric, *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present*, Verso, London, 2002, σ. 1.

²²⁰ Η φράση ανήκει αρχικά στον Oscar Lafontaine. Jameson, 2002, όπ. π. σ. 10.

²²¹ Jacobs, Steven, *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*, 010, Rotterdam, 2007.

²²² «The machine in the garden: Vandamm House», όπ. π., σσ. 296 – 313.

ταυτότητας του κτηρίου που διακρίνεται στο τέλος της σεκάνς των τίτλων, θέμα για το οποίο είχε προηγηθεί σημαντική διχογνωμία. Παράλληλα όμως, η γενικότερη άποψη που εκφράζεται είναι ότι ο κεντρικός χαρακτήρας παγιδεύεται από τον μοντέρνο αρχιτεκτονικό σχεδιασμό²²³. Διαφωνώ με την θέση αυτήν (και θα αναφερθώ εκτενώς στο αντίστοιχο κεφάλαιο), ενώ ταυτόχρονα θεωρώ ότι καταδεικνύει τις περιορισμένες δυνατότητες ερμηνείας εάν δεν έχει προηγηθεί εκτενής ανάλυση του ίδιου του φιλικού υλικού. Η συλλογή με επιμέλεια Mark Lamster²²⁴ περιέχει κυρίως σύντομα κείμενα, χωρίς ιδιαίτερη ανάλυση και ενίοτε με λάθη στην αναγνώριση υπαρχόντων κτηρίων. Εξαιρεση αποτελεί το ενδιαφέρον κείμενο της Joan Ockman για την ταινία *Playtime* (Jacques Tati, 1967). Η ταινία αναλύεται με την χρήση της Μπενγιαμινικής ιδέας της περίσπασης²²⁵ και εκφράζεται η άποψη ότι στις ταινίες του σκηνοθέτη η μοντέρνα αρχιτεκτονική ουδόλως, εν τέλει, ενοχοποιείται –άποψη με την οποία συμφωνώ απολύτως, καθώς δεν επεσήμανα κοινά στοιχεία των ταινιών του Tati με καμία από τις ταινίες του corpus. Επίσης παρόν στην συλλογή, είναι ένα σύντομο κείμενο του Joseph Rosa με τίτλο «Κατεδαφίζοντας την κατοικία»²²⁶ το οποίο, παρ' ότι αναφέρεται στην προβληματική εικόνα της μοντέρνας αρχιτεκτονικής στον κινηματογράφο, ταυτόχρονα την θεωρεί παγίως ισχύουσα. Ένα ακόμη πρόβλημα είναι ότι δεν εξετάζεται η λειτουργία του χαρακτήρα στην αφήγηση, με αποτέλεσμα με αναμειγνύονται θετικοί (με τους όρους της ταινίας) χαρακτήρες και αρνητικοί. Εξ αιτίας αυτού, ο κεντρικός χαρακτήρας του αρχιτέκτονα στο *The Fountainhead* συνδέεται με τους κακούς της σειράς *James Bond*. Κατ' αυτόν όμως τον τρόπο ουσιαστικά παρακάμπτεται, ή και αγνοείται, το φιλικό κείμενο, με αποτέλεσμα να εξαγονται εσφαλμένα συμπεράσματα. Στο βιβλίο του Donald Albrecht²²⁷ σκοπός δεν είναι η ανάλυση του σχεδιασμού, πλην όμως προσφέρονται αρκετά ενημερωτικά στοιχεία, καθώς και εικονογραφικό υλικό. Αναφέρεται κυρίως στις δεκαετίες 1920 και 1930, ενώ στον επίλογο ασχολείται επίσης και με το *The Fountainhead*. Ο σχεδιασμός (μοντέρνος,

²²³ Όπ. π.

²²⁴ Lamster, Mark, (ed.), *Architecture and Film*, Princeton, NJ, 2000.

²²⁵ Ο Benjamin αναφέρεται στην περίσπαση στο περίφημο κείμενό του “Το έργο τέχνης στην εποχή της μηχανικής –τελευταία έχει αποδοθεί και τεχνολογικής- του αναπαραγωγιμότητας”, αλλά και αλλού. Walter Benjamin, “The work of art in the age of mechanical reproduction” στο *Illuminations*, Schocken, NY, 1969.

²²⁶ “Tearing down the House”, στο Lamster (ed.), όπ. π.

²²⁷ Albrecht, Donald, *Designing Dreams: Modern Architecture in the Movies*, MOMA, N.Y., 1986.

art deco, ή συνδυασμός των δύο τάσεων) στις ταινίες του Μεσοπολέμου αποτελεί επίσης θέμα των Howard Mandelbaum και Eric Myers²²⁸, ενώ οι ίδιοι συγγραφείς ασχολούνται και με την δεκαετία του 1940²²⁹. Περισσότερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η συλλογή κειμένων με επιμέλεια Dietrich Neumann²³⁰ στην οποία αναφέρονται ταινίες των προηγούμενων 75 ετών, όμως ο μεγαλύτερος όγκων προέρχεται από τον Μεσοπόλεμο και η έμφαση τοποθετείται στα εξπρεσιονιστικά σκηνικά. Περισσότερο χαρακτήρα λευκώματος έχει και η δίγλωσση (αγγλικά και γερμανικά) του Hans Dieter Schaal²³¹ όπου η πληθώρα φωτογραφιών σκοπό δίνει έμφαση στην ατμόσφαιρα η οποία δημιουργείται από τα χολλυγουντιανά σκηνικά. Το βιβλίο του Juan Antonio Ramirez²³² ξεκινά από τον Μεσοπόλεμο και φτάνει έως τις αρχές της δεκαετίας του 1950. Εξετάζει περιληπτικά αρκετές ταινίες και καταλήγει στο ότι το ζήτημα είναι πολύ περισσότερο περίπλοκο από ό,τι θεωρείτο έως τότε, ενώ τα κινηματογραφικά σκηνικά συμβάλλουν στην ιστορία της αρχιτεκτονικής.²³³ Διερεύνηση αρχιτεκτονικών ζητημάτων στον κινηματογράφο προσφέρει ο τόμος συμποσίου που διοργανώθηκε το 1995 από το Πανεπιστήμιο του Cambridge, με τίτλο *Κινηματογράφος και Αρχιτεκτονική: Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia*.²³⁴ Οι τρεις ομάδες θεμάτων που πραγματεύονται τα κείμενα είναι οι εξής: Πρώτον, οι πρώιμες εικόνες της κινηματογραφικής πόλης. Δεύτερον, μηχανισμοί μέσω των οποίων οι αναπαραστάσεις ή η δημιουργία (μέσω σκηνικών) της πόλης στον κινηματογράφο επιδρά ή τροφοδοτεί την αρχιτεκτονική πράξη και αντιστρόφως. Εδώ υπάρχουν αναφορές σε ταινίες των Jacques Tati, Martin Scorsese, Woody Allen και άλλων, καθώς και στον ιταλικό νεορεαλιστικό κινηματογράφο. Τρίτον, οι εξελίξεις στην κινηματογραφική αρχιτεκτονική εικόνα στην εποχή των πολυμέσων. Αρκετό ενδιαφέρον

²²⁸ Mandelbaum, Howard και Eric Myers, *Screen Deco, A Celebration of High Style in Hollywood*, Hennessey, 2000.

²²⁹ Mandelbaum, Howard και Eric Myers, *Forties Screen Style: A Celebration of High Pastiche in Hollywood*, Hennessey, 2000.

²³⁰ Neumann, Dietrich *Film Architecture: From Metropolis to Blade Runner*, Prestel, Munich, 1999.

²³¹ Schaal, Hans Dieter, *Learning From Hollywood: Architecture and Film*, Axel Menges, Stuttgart / London, 1996.

²³² Ramirez, Juan Antonio, *Architecture for the Screen: A Critical Study of Set Design in Hollywood's Golden Age*, McFarland Inc., Jefferson, 2004.

²³³ Όπ. π. σ. 213 – 214.

²³⁴ Penz, François & Maureen Thomas (ed.), *Cinema & Architecture: Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia*, BFI, London, 1997.

-παρ' ότι ανήκει σε διαφορετική σφαίρα ενδιαφερόντων από ό,τι το παρόν project- έχει η ανάλυση του Juhani Pallasmaa²³⁵, η οποία ακολουθώντας μια φαινομενολογική κυρίως προσέγγιση, ερευνά την λειτουργία της αρχιτεκτονικής στον κινηματογράφο, μέσω της έννοιας του υπαρξιακού χώρου, αναλύοντας τους μηχανισμούς μέσω των οποίων παράγονται διάφορες νοητικές και ψυχολογικές καταστάσεις. Το βιβλίο αυτό θα ήταν πιστεύω περισσότερο αξιοποιήσιμο για την ανάλυση ταινιών προερχόμενων από τον ευρωπαϊκό κινηματογράφο. Τέλος, μια περισσότερο πρόσφατη, και αναλόγως γενική, έκδοση, που αποπειράται μια επισκόπηση διαφόρων τύπων κατοικίας στον αμερικανικό κινηματογράφο είναι του John David Rhodes.²³⁶

Ακόμη, με πλευρές του ζητήματος έχουν ασχοληθεί αρκετοί συγγραφείς στις δύο ειδικές εκδόσεις του περιοδικού *Architectural Design*.²³⁷ Στην πρώτη εξ αυτών, ενδιαφέρον παρουσιάζουν δύο άρθρα. Το «Ηχώ και Νάρκισσος» του Kester Rattenbury που πραγματεύεται τις δυνατότητες σύγκρισης αρχιτεκτονικής και κινηματογράφου, εν είδει πράξεων για τον δημιουργό, και εμπειρίας για τον κοινό. Η ιδέα ανάλογης συσχέτισης είχε μόλις πρόσφατα αρχίσει να απασχολεί την περίοδο εκείνη. Το κείμενο παραθέτει σχόλια όπως του Jean Nouvel, ο οποίος ισχυρίστηκε ότι η αρχιτεκτονική υφίσταται, αναλόγως με τον κινηματογράφο, στην διάσταση χρόνου και κίνησης, προσθέτοντας ότι ο αρχιτέκτονας, αναλόγως με τον σκηνοθέτη, καδράρει, τεμαχίζει και μοντάρει. Ο συγγραφέας διαφωνεί με την άποψη αυτήν, θεωρώντας την αρχιτεκτονική εγγενώς διαφορετική από την ταινία, καθότι μεταβατική, εξελίξιμη και άμεσα εξαρτώμενη από αλλαγές συγκεκριμένου, εννοιών και γενικότερης κατανόησης.²³⁸ Στο κείμενο «Ανάμεσα σε αρχιτεκτονική και κινηματογράφο», ο Michael Dear συνδέει την γεωγραφία με τις δύο τέχνες χώρου την αρχιτεκτονική και τον κινηματογράφο, εστιάζοντας στην σημασία της ιδέας της απόστασης, τουτέστιν της συμβολικής μετατόπισης ως καταλληλότερης για την περιγραφή αυτής της σχέσης.²³⁹ Στην δεύτερη, περισσότερο πρόσφατη έκδοση, υπάρχει άρθρο του κριτικού αρχιτεκτονικής των Financial Times, Edwin Heathcote, με τίτλο «Ο

²³⁵ Pallasmaa, Juhani, *The Architecture of the Image: Existential Space in Cinema*, Rakennustieto Oy, Helsinki, 2001.

²³⁶ Rhodes, John David, *Spectacle of Property: The House in American Film*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2017.

²³⁷ *Film + Architecture I* (1994) και *II* (2000).

²³⁸ Rattenbury, Kester, "Echo and Narcissus", *AD*, Special Issue, Νοέμβριος – Δεκέμβριος 1994.

²³⁹ Dear, Michael, "Between architecture and film", όπ. π.

μοντερνισμός ως εχθρός: Ο κινηματογράφος και η απεικόνιση της μοντέρνας αρχιτεκτονικής». Και αυτή η άποψη δεν με βρίσκει σύμφωνη, καθόσον θεωρεί ότι κάτι τέτοιο συνέβαινε ανέκαθεν. Το άρθρο χρησιμοποιεί ως παραδείγματα ταινίες γνωστών σκηνοθετών, κυρίως όμως Ευρωπαίων, όπως οι Michelangelo Antonioni, Jacques Tati, Pier Paolo Pasolini, Vittorio De Sica, Stanley Kubrick, Mathieu Kassovitz κ.ά., ενώ δεν διαχωρίζει μεταξύ φανταστικών απεικονίσεων και ρεαλιστικών, καθώς ισχυρίζεται ότι όλες οι ταινίες ακολουθούν μια συγκεκριμένη παράδοση, η οποία δημιουργείται ήδη στον Μεσοπόλεμο.²⁴⁰ Στην ίδια έκδοση, υπάρχουν ακόμη αρκετά άρθρα για το μοντάζ και τον κινηματογράφο της Μεσοπολεμικής περιόδου, την αρχιτεκτονική στις ταινίες *James Bond*, την εικόνα της κατοικίας στις ταινίες τρόμου και την αρχιτεκτονική στις ταινίες καταστροφής.

IV. ΣΥΝΤΟΜΗ ΑΝΑΦΟΡΑ ΣΤΗΝ «ΠΡΟΪΣΤΟΡΙΑ» ΤΟΥ ΖΗΤΗΜΑΤΟΣ ΤΗΣ ΣΧΕΣΗΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΚΑΙ ΜΟΝΤΕΡΝΑΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ.

Αντιθέτως με ό,τι ενίοτε διατυπώνεται, δεν θεωρώ ότι ο κινηματογράφος είχε ανέκαθεν σχέση αντιπαλότητας με την μοντέρνα αρχιτεκτονική. Υπήρξε μια ιστορική στιγμή κατά την οποίαν ο χολλυγουντιανός κινηματογράφος ύμνησε την νεωτερικότητα, με παράλληλη διαφοροποίηση της σχέσης αρχιτεκτονικής και γυναικείου χαρακτήρα. Αυτό συνέβη στον Μεσοπόλεμο, μέσω μιας τάσης που διαμορφώνεται γύρω στο 1924, ταυτόχρονα με την υποχώρηση του ρεύματος του εξπρεσιονισμού, όμως ο κύριος όγκος αυτών των ταινιών περιλαμβάνεται στην δεκαετία 1928 - 1938. Κοινό χαρακτηριστικό αποτελεί εδώ η απομάκρυνση από κάθε είδους κολλεκτιβιστικές απόψεις που εκφράζονταν εκείνη την εποχή. Ταινίες όπως *What a Widow!* (Alan Dwan, 1930), *Trouble in Paradise* (Ernst Lubitch, 1932), *Dodsworth* (William Wyler, 1936), φαίνεται ότι επιδιώκουν να ενθαρρύνουν τις φαντασιώσεις του κοινού, με τη δημιουργία πολυτελών χώρων, ταυτόχρονα αποπολιτικοποιώντας τον μοντερνισμό, ενώ στην περίπτωση του *The Black Cat* (Edgar G. Ulmer, 1934) έχουμε μια, οπωσδήποτε μεμονωμένη, πρώτη αρνητική αντιμετώπιση της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, με τον σκηνοθέτη να αναφέρει ότι πρόκειται για την «πάρα

²⁴⁰ Heathcote, Edwin, "Modernism as Enemy", *AD*, Ιανουάριος 2000.

πάρα πολύ η Bauhaus περίοδος»²⁴¹ του, ενώ έχει επίσης περιγραφεί ως «η πλέον εμφανώς Bauhaus ταινία που έγινε ποτέ σε αμερικανικό studio».²⁴² Πρόκειται για κλασική ταινία τρόμου (η οποία όμως δεν έχει σχέση με την ιστορία του Edgar Allan Poe), που χρησιμοποιεί τον μοντέρνο και αρκετά εντυπωσιακό σχεδιασμό των εσωτερικών χώρων ως σκηνικό για μια υπόθεση σατανισμού και νεκροφιλίας. Πρωταγωνιστικό ρόλο έχει ο Boris Karloff, ο χαρακτήρας του οποίου έχει κτίσει μια μοντέρνα έπαυλη πάνω σε τόπο που είχε στο παρελθόν αποτελέσει πεδίο μάχης.

Όπως αναφέρουν μελετητές της περιόδου, ένας εκ των οποίων ο Donald Albrecht, η τάση αυτή φαίνεται να εξασθενεί στις επόμενες δύο δεκαετίες. Ο Albrecht σημειώνει ότι έως την έναρξη της Διεθνούς Έκθεσης στην Νέα Υόρκη, το 1939, παραμονές του Β'ΠΠ, τα μοντέρνα σκηνικά έχουν σχεδόν εξαφανιστεί από το ρεπερτόριο των σκηνογράφων σε όλο τον κόσμο.²⁴³ Στην δεκαετία του 1940, η εξιδανίκευση του μοντερνισμού στον κινηματογράφο έχει εν πολλοίς σταματήσει. Για παράδειγμα, στην επιτυχημένη κωμωδία *Mr. Blandings Builds His Dream House* (H.C. Potter, 1948), ενώ η αρχική σεκάνς προσφέρει ένα πανοραμικό πλάνο του Μανχάταν και ο αφηγητής περιγράφει τους υπέροχους ουρανοξύστες, η κατοικία των ονείρων του ζεύγους είναι εμφανώς παραδοσιακή με κεραμοσκεπή, στο σχεδιασμό της οποίας ο αρχιτέκτονας τελικά δεν λαμβάνει μέρος.

Ένα από τα ελάχιστα παραδείγματα όπου εξακολουθεί να υμνείται ο μοντέρνος σχεδιασμός είναι το, (προαναφερθέν καθότι χρησιμοποιείται ως παράδειγμα από τους Affrons) *The Fountainhead*²⁴⁴. Η ταινία δημιουργεί έναν κεντρικό χαρακτήρα ο οποίος είναι δυνατόν να συνδεθεί αποδοτικά με τον χαρακτήρα του καλλιτέχνη εκπρόσωπου του ρεύματος του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού, ακριβώς κατά την στιγμή της συμβολικής μεταφοράς του παγκόσμιου κέντρου της τέχνης από το Παρίσι στην Νέα Υόρκη. Στο αρχιτεκτονικό στυλ υπάρχουν εμφανείς αναφορές στο έργο του Frank Lloyd Wright, στον οποίον είναι ευρέως παραδεκτό ότι βασίστηκε ο κεντρικός χαρακτήρας. Ο ίδιος ο Wright

²⁴¹ Για τις ταινίες αυτής της περιόδου: Mandelbaum, Howard & Eric Mayers, 1985, όπ. π. και πληρέστερα Albrecht, Donald,, 1986, όπ. π., όπου παρατίθεται το σχόλιο του Ulmer, σ. 101 («very, very much out of my Bauhaus period»), Neumann, Dietrich (ed.), 1999, όπ. π.

²⁴² Mandelbaum & Myers, όπ. π., σ. 169.

²⁴³ Albrecht, όπ. π. σ. 104.

²⁴⁴ Για την ταινία γίνεται μνεία σε μερικά σημεία του εισαγωγικού αυτού κεφαλαίου, καθώς έχει ιδιαίτερο αρχιτεκτονικό ενδιαφέρον, πλην όμως σε σχέση με διαφορετικά ζητήματα σε καθένα από αυτά.

προσεγγίστηκε κατ' αρχάς για τον σχεδιασμό, όμως η αμοιβή που απαίτησε θεωρήθηκε απαγορευτικά υψηλή. Σε μια ενδιαφέρουσα ανάλυση, ο Colin McArthur²⁴⁵ την κατέταξε σε κύκλο αντικομμουνιστικών χολλυγουντιανών ταινιών του τέλους της δεκαετίας του 1940 και αρχών 1950, θεωρώντας την απολύτως συμπλέουσα με την περιρρέουσα ψυχροπολεμική υστερία, προσθέτοντας όμως ότι κύριος στόχος της ήταν κατ' ουσίαν η εποχή του New Deal του F. D. Roosevelt.²⁴⁶ Η κρυπτοφασιστική μείξη αντικολλεκτιβισμού, αρχιτεκτονικού γιγαντισμού και παθολογικού ατομισμού, στην οποία αναφέρεται και ο McArthur, οπωσδήποτε δεν είναι ασύνδετη με την παραχθείσα κατά την Μακαρθική περίοδο, εξαγωγήμη εικόνα του «ελεύθερου, Αμερικανού ζωγράφου». Πρόκειται για μια περίοδο όπου, μέσω συγκεκριμένων δικτύων, (που συχνά συμπεριελάμβαναν τις μυστικές υπηρεσίες των ΗΠΑ και οπωσδήποτε είχαν άμεση σχέση με την εξωτερική πολιτική της χώρας), έγινε προσπάθεια προβολής μιας εικόνας των ΗΠΑ ως ελεύθερης κοινωνίας. Αυτό ήταν και το πλαίσιο εντός του οποίου εγκαταλείπεται μια μορφή πολιτικοποίησης της αμέσως προηγούμενης περιόδου.²⁴⁷ Το *The Fountainhead* είναι μια ταινία όπου η αρχιτεκτονική διατηρεί κεντρικό ρόλο και ο μοντερνισμός θριαμβεύει (παρ' ότι ο ίδιος ο όρος αποφεύγεται επιμελώς) επικρατώντας κατά κράτος έναντι όλων των αντιπάλων του, καθώς ένας νέος αρχιτέκτονας επιβάλλει τον λιτό σχεδιασμό, την λειτουργικότητα και την απάλειψη διακοσμητικών στοιχείων σε ένα έντονα εχθρικό περιβάλλον. Στους διαλόγους παρατηρούνται συχνά μεγαλόστομες δηλώσεις όπως ότι, κατ' αναλογία με το άτομο, η κατοικία οφείλει να έχει ακεραιότητα, απόψεις που συνδέονται με ύμνους για τους ουρανοξύστες, «τις μεγάλες λωρίδες που διασχίζουν το χώρο». Ο κεντρικός χαρακτήρας, κινούμενος με γνώμονα μια απόλυτη αδιαλλαξία, έρχεται ταυτόχρονα αντιμέτωπος με πλήθος μετριοτήτων και μιμητών, οι οποίοι σκοπό έχουν να θέσουν εμπόδια στο δρόμο του. Η ταινία προέρχεται από το ομώνυμο βιβλίο της Ayn Rand, η οποία προσάρμοσε και το σενάριο. Η Rand εξελίχθηκε την επόμενη δεκαετία σε ιδεολογικό υπεύθυνο της άκρας δεξιάς και, δηλώνοντας ότι οι κομμουνιστές είχαν παρεισφρήσει στα κινηματογραφικά σενάρια, δραστηριοποιήθηκε έντονα στην λεγόμενη Συμμαχία Κινηματογραφιστών για την Διατήρηση των Αμερικανικών Ιδεωδών, κατέθεσε επίσης στην Επιτροπή για τις Αντι-

²⁴⁵ McArthur, Colin, "Chinese boxes and Russian dolls", στο David B. Clarke (ed.), 1997, όπ. π. Αναφέρεται και σε σχέση με την ανάλυση της case study.

²⁴⁶ Όπ. π., σ. 25.

²⁴⁷ Ζητήματα που ερευνήθηκαν από μαρξιστές ιστορικούς τέχνης στην δεκαετία του 1960 και 1970, βλ. Serge Guilbaut & Max Kozloff, όπ. π.

Αμερικανικές Δραστηριότητες. Στην ταινία, ο μοντερνισμός συνδέεται με την έκφραση του προσωπικού συμφέροντος, καθότι η Rand, υπέρμαχος της πλήρους απορρύθμισης του κεφαλαίου, παγίως υπερασπίστηκε τον καπιταλισμό, ως το μοναδικό σύστημα ικανό να εμπνεύσει μεγαλειώδεις πράξεις, αντιπαραβάλλοντας την (θετική) πλεονεξία με τις δυνάμεις της οπισθοδρόμησης: την κοινότητα, ή, (όπως αποκαλείται και στην ταινία), τον όχλο. Τουτέστιν, ο εγωκεντρισμός του κεντρικού ήρωα θεωρείται απαραίτητος στο περιβάλλον των ΗΠΑ της Μεταπολεμικής περιόδου, την περίοδο που η χώρα εξελίσσεται σε κυρίαρχη πολιτιστική και πολιτική διαμόρφωση.²⁴⁸ Σχετικά με την σχέση των χώρων της ταινίας με την ίδια την αρχιτεκτονική του Wright, ο George Nelson αναφέρθηκε τότε συγκριτικά σε εκτεταμένο άρθρο στο περιοδικό *Interiors*. Ο Nelson διατείνεται ότι τα σκηνικά διέθεταν όλα τα χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής του Wright “πλην των ουσιωδών»²⁴⁹, εστιάζοντας στην εκτεταμένη χρήση προβόλων, μη εναρμονιζόμενων με τον συνολικό σχεδιασμό, καθώς και ακανόνιστου σχήματος δωματίων, επίπλων και άλλων στοιχείων στο χώρο, καταλήγοντας ότι το Hollywood, αρκέστηκε σε παιδιάστικες πλαστογραφίες, αντί να παρουσιάσει την πραγματική εικόνα της μοντέρνας αρχιτεκτονικής.²⁵⁰

Συγκρίσιμη αντιμετώπιση της μοντέρνας αρχιτεκτονικής με τις ταινίες που εξετάζω θεωρώ ότι δεν παρατηρείται στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο, καθώς ο μοντερνισμός ουδέποτε «ενοχοποιείται» κατ’ ανάλογο τρόπο με ό,τι συμβαίνει στο Hollywood. Τουτέστιν, δεν θεωρώ ότι οι συχνά υπερβολικές και ενίοτε χιουμοριστικές εκδοχές του μοντέρνου στις ταινίες του Jacques Tati, όπως το *Mon Oncle* (1958) και το *Playtime* (1967), λειτουργούν ως πυρήνας του κακού. Άλλωστε, όπως αναφέρει ο Iain Borden, στις ταινίες του Tati παρατηρείται μια, μάλλον συνήθης στις δεκαετίες 1950 και 1960, συσχέτιση του μοντερνισμού με το κράτος.²⁵¹ Σχετικά με την περίπτωση του *Playtime*, ο ίδιος ισχυρίζεται ότι ουδόλως πρόκειται για συνολική επίθεση στον μοντερνισμό, παραθέτοντας και

²⁴⁸ Η ταινία έχει αναλυθεί αρκετά εκτεταμένα στα Newmann, όπ. π., Levinson, Nancy, “Tall Buildings Tall Tales: On Architects in the Movies” στο Lamster (ed.) όπ. π., Saint, Andrew, *The Image of the Architect*, Yale, New Haven, 1983 και Mandelbaum, Howard & Eric Myers, όπ. π.

²⁴⁹ Nelson, George, “Mr. Roark goes to Hollywood”, στο *Interiors*, 108, Αρ.9, 1949. Στο άρθρο περιλαμβάνεται εικονογράφηση των σχεδίων των σκηνικών.

²⁵⁰ Όπ. π.

²⁵¹ Borden, Iain, “Material sounds: Jacques Tati and Modern architecture” στο *AD, Architecture + Film II*, όπ. π. σ. 27.

δηλώσεις του ίδιου του σκηνοθέτη ²⁵², ότι εάν αντιπαθούσε την μοντέρνα αρχιτεκτονική, θα επέλεγε τα ασχημότερα κτήρια, ενώ, αντιθέτως, σχεδίασε την *Tatville* του κατά τρόπον ώστε ουδείς αρχιτέκτονας θα επεσήμαινε κάτι αρνητικό, επιλέγοντας ό,τι καλύτερο. Ο Borden καταλήγει ότι πρόκειται για «θετικές προσπάθειες επαναβεβαίωσης των ποιητικών πλευρών της μοντέρνας ζωής οι οποίες λανθάνουν εντός της μοντέρνας πολεοδομίας.²⁵³ Παράλληλα, η Joan Ockman, χρησιμοποιώντας την έννοια του περισπασμού του Benjamin, αναφέρει ότι η μοντέρνα διαφάνεια της αρχιτεκτονικής στο *Playtime* καταλήγει μια αυτο-αναφορική μεταφορά για το εφήμερο του κινηματογράφου.²⁵⁴

Τέλος, δεν θεωρώ επίσης ότι σε μια ταινία όπως το *Alphaville* (Jean Luc Godard, 1965) ο μοντέρνος σχεδιασμός λειτουργεί κατ' ανάλογο τρόπο με ό,τι συμβαίνει στο Hollywood στην εξεταζόμενη περίοδο. Είναι σαφές ότι ο Godard χρησιμοποίησε φυσικούς χώρους, για την ακρίβεια την περιοχή La Defense, το πλέον μοντέρνο τμήμα του Παρισιού την εποχή εκείνη, και δημιούργησε μια ταινία με κυρίαρχη την εικόνα της ακαμψίας που παράγεται από την εικόνα μιας ψυχρής γεωμετρικότητας, ιδιαίτερα τονισμένης και μέσω των έντονων κοντράστ στα ασπρόμαυρα πλάνα του Raoul Coutard. Είναι επίσης γεγονός ότι η έννοια της μοντέρνας λειτουργικότητας παρουσιάζεται στα όρια του εφιαλτικού, πλην όμως ο σχεδιασμός δεν είναι συνολικά μοντέρνος, αλλά αποτελείται από μια μείξη στοιχείων, ενώ οι χαρακτήρες υπολειτουργούν έως και εξαφανίζονται. Το αποτέλεσμα είναι μια ταινία η οποία φαίνεται να αντιτίθεται στην εξαφάνιση του ποιητικού και την εξάπλωση κάποιου είδους τυφλής προόδου, πλην όμως η, πολύ συγκεκριμένη και ευκρινώς εγγεγραμμένη, στοχοποίηση του μοντέρνου από το Hollywood αργότερα εδώ οπωσδήποτε απουσιάζει.

²⁵² Όπ. π., 2000, σ. 28.

²⁵³ Όπ. π.

²⁵⁴ Ockman, Joan, «Architecture in a Mode of Distraction» στο Lamster (ed.), 2000, όπ. π. & αλλού.

Η κυριαρχία του μοντέρνου στην ταινία του Alfred Hitchcock *North by Northwest*.

Στο κεφάλαιο αυτό εξετάζεται, ως βασικό αντιθετικό παράδειγμα των ταινιών της επιλεχθείσας περιόδου, το *North By Northwest* (1959, προβλήθηκε με ελληνικό τίτλο *Στην Σκιά των Τεσσάρων Γιγάντων*). Σκοπός του κεφαλαίου είναι να καταδειχθεί ότι, σε εμφανή αναλογία με το υπό εξέταση φαινόμενο της αρνητικής λειτουργίας του μοντέρνου σχεδιασμού μετά το 1980, και η εξιδανίκευσή του αποτελεί επίσης καθαρά αμερικανικό φαινόμενο, καθώς και ενδεικτικό προϊόν μιας ριζικά διαφορετικής ιστορικής στιγμής. Παράλληλα, επίσης κατ' αναλογίαν, πρόθεσή μου είναι να καταδειχθεί η άρρηκτη σύνδεση του μοντέρνου με τον, *θετικό* στην προκειμένη περίπτωση, χαρακτήρα, η διαμόρφωση του οποίου επιτυγχάνεται μέσω μιας αντιστοίχως ευκρινούς (σε σχέση με ό,τι παρατηρείται στις επόμενες ταινίες για τους αρνητικούς χαρακτήρες) συσχέτισης. Θεωρώ απαραίτητη την εκτεταμένη ενασχόληση με την συγκεκριμένη ταινία, και για τον λόγο του ότι η ανάλυση που προτείνω διαφέρει από ό,τι έχει γραφεί όσον αφορά την λειτουργία του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού σε αυτήν, ενώ καταλήγει επίσης σε διαφορετικά συμπεράσματα. Τελευταία αναφορά στο *North by Northwest*, υπάρχει στο πολύ πρόσφατο βιβλίο των Chad Orpenheim και Andrea Gollin με τίτλο *Lair: Radical Homes and Hideouts of Movie Villains*²⁵⁵. Η έκδοση αυτή λειτούργησε ως υπενθύμιση της ανάγκης να οριστούν ακριβέστερα και πληρέστερα οι ανδρικοί χαρακτήρες στις ταινίες που εξετάζονται σε όλα τα κεφάλαια, ο τρόπος που διαμορφώνονται μέσω πολύμορφων αρχιτεκτονικών συνδέσεων, και επίσης να διασαφηνιστεί το ζήτημα του *ποιοι ακριβώς* αρνητικοί ανδρικοί χαρακτήρες βρίσκονται εκτός πεδίου ενδιαφερόντων της διατριβής. Αντιλαμβάνομαι λοιπόν ότι το βιβλίο πραγματεύεται μια μείξη απολύτως αρνητικών χαρακτήρων, σε μια προσπάθεια να καταδειχθεί ότι οι μεγαλομανείς κινηματογραφικοί κακοί παγίως κατοικούν σε μεγαλοπρεπή αρχιτεκτονικά περιβάλλοντα, πρωτίστως μοντέρνου σχεδιασμού. Τα περιβάλλοντα αυτά συνιστούν τους χώρους εντός των οποίων οργανώνεται πλήθος συνωμοσιών, με σκοπό την συνολική εδραίωση του κακού και όπου, συνακόλουθα, ο θετικός ήρωας υπόκειται σε σειρά δοκιμασιών. Παράλληλα, τα περιβάλλοντα αυτά περιγράφονται ως “ιδιαιτέρως εντυπωσιακά και σαγηνευτικά”, καθώς σχεδιαστικά τείνουν να είναι “εκθαμβωτικά, εκλεπτυσμένα, εξεζητημένα και ικανά να

²⁵⁵ Trade Edition, Miami, 2019.

προκαλέσουν αισθήματα ζηλοτυπίας, εκφράσεις των διεστραμμένων ορμών και επιθυμιών των κατοίκων τους.” Πρόκειται συνολικά για “εμβληματικά κρησφύγετα κακών”, οι οποίοι “αντιπροσωπεύουν τις χειρότερες ανθρώπινες τάσεις με τα μεγαλεπήβολα και καταστροφικά οράματά τους. Χρησιμοποιούν τα κρησφύγετά τους ώστε να αποσυρθούν από την ανθρωπότητα, καταφεύγοντας σε άψογους χώρους, που αποτελούν τα περίπλοκα συστήματα ασφαλείας τους.” Οι συγκεκριμένοι χαρακτήρες περιγράφονται επίσης ως “ουτοπικοί κατά κάποιον τρόπο, καθώς, όπως οι περισσότεροι μεγαλομανείς, θεωρούν ότι στην πραγματικότητα πράττουν το σωστό.”²⁵⁶

Ουδένα από τα χαρακτηριστικά που αναφέρονται στο βιβλίο συνάδει με τους χαρακτήρες των ταινιών οι οποίες εξετάζονται στο κυρίως μέρος της διατριβής. Παράλληλα, είναι βέβαια σαφές, ακόμη και από την ανωτέρω σύντομη περιγραφή, ότι χαρακτηριστικότερες εκδοχές των περιγραφόμενων χαρακτήρων αποτελούν οι αρνητικοί ήρωες στις ταινίες της σειράς *James Bond*.²⁵⁷ Όπως αναφέρεται και στο εισαγωγικό κεφάλαιο, οι λιγότερο ή περισσότερο μοντέρνοι χώροι, ή ακόμη και η χρήση στοιχείων μοντέρνου σχεδιασμού στις ταινίες αυτές δεν αφορά στο παρόν project. Όμως, καθότι κτήριο μοντέρνας κατοικίας, που (όπως θα δειχθεί) έχει σημαντικότερο ρόλο στο *North by Northwest*, αναφέρεται στο βιβλίο ως μια ακόμη “φωλιά κακού”, θεώρησα επιβεβλημένο να ξεκινήσω με την αναφορά που προηγήθηκε, παράλληλα τονίζοντας ότι το ενδιαφέρον της διατριβής εστιάζει κατά κύριο λόγο σε φιγούρες αστών, οι οποίοι μετατρέπονται μετά από μια συγκεκριμένη ιστορική στιγμή (και έως σήμερα), ακριβώς μέσω μιας σαφούς διασύνδεσης με το μοντέρνο (σε διάφορες εκδοχές του), σε ποικίλες εκφράσεις κακού, ενώ συνολικά, και μέσω μιας εκτενούς εξέτασης του production design, η διατριβή σκοπό έχει να εξετάσει το πώς αυτό πραγματοποιείται. Η παρούσα έρευνα αφορά κατ’ αποκλειστικότητα σε *απόλυτα ρεαλιστικούς αρνητικούς χαρακτήρες*, οι οποίοι ουδέποτε χαρακτηρίζονται από “ουτοπικές” τάσεις παγκόσμιας κυριαρχίας. Τέλος, και όσον αφορά στο κεφάλαιο που ακολουθεί, η δική μου ανάγνωση της ταινίας του Hitchcock διαφέρει ριζικά από ό,τι αντιλαμβάνομαι ότι αναφέρεται και σε αυτό το βιβλίο. Υπερβαίνοντας ζητήματα αρχικά

²⁵⁶ Όλα τα στοιχεία προέρχονται από:

<https://trapublishing.com/products/lair>

Στο βιβλίο αυτό αναφέρεται και το εξής άρθρο:

[https://edition.cnn.com/style/article/movie-villains-modern-architecture/index.html?](https://edition.cnn.com/style/article/movie-villains-modern-architecture/index.html?fbclid=IwAR2IEUBWU0AIM8VKn94-jSXD5owdEF7NP-uHwAny4D68WYn0ym99mGZAG0g)

[fbclid=IwAR2IEUBWU0AIM8VKn94-jSXD5owdEF7NP-uHwAny4D68WYn0ym99mGZAG0g](https://edition.cnn.com/style/article/movie-villains-modern-architecture/index.html?fbclid=IwAR2IEUBWU0AIM8VKn94-jSXD5owdEF7NP-uHwAny4D68WYn0ym99mGZAG0g)

²⁵⁷ Η μάλλον, ακριβέστερα, αποτελούσαν, καθότι η μετεξέλιξη της σειράς *James Bond* στον 21ο αιώνα έχει ήδη αλλάξει τα δεδομένα, θετικού και αρνητικών χαρακτήρων.

σεναριακά, (όπως το εάν τα κτήρια ανήκουν σε κάποιον αρνητικό χαρακτήρα), θεωρώ ότι για να διερευνηθεί η θετική ή αρνητική λειτουργία του κτηρίου επιβάλλεται μια πιο σύνθετη εξέταση, η οποία και θα διερευνήσει τον καθαρά φιλικό ρόλο της αρχιτεκτονικής.

Η προσπάθειά μου λοιπόν έχει ως αντικείμενο τον ρόλο του production design εντός της συνολικής κινηματογραφικής εικόνας. Στην διαδικασία αυτήν, η έρευνα της φόρμας θα οδηγήσει κατόπιν και στην ανάδειξη της ιστορικής και κοινωνικής διάστασής της, με σκοπό να καταδειχθεί ότι η ιδιαίτερα σημαντική παρουσία της μοντέρνας αρχιτεκτονικής στην ταινία διαμορφώνει με σαφήνεια μια ευκρινώς *αντιθετική* εκδοχή μοντέρνου αστού, από αυτές που εξετάζονται στα επόμενα κεφάλαια, ενώ μια απολύτως *αντίστοιχη* διαφοροποίηση παρατηρείται και σχετικά με τον γυναικείο χαρακτήρα. Η εκδοχή αυτή παράγεται μέσω μιας ιδιαίτερα συνεκτικής εικόνας της κυριαρχίας του μοντέρνου στα τέλη της δεκαετίας 1950, η οποία δημιουργείται αφ' ενός μέσω κινηματογράφησης σε φυσικούς χώρους, η εξαιρετική χρήση των οποίων σχολιάστηκε ήδη από την εποχή της πρώτης προβολής της (όπως, για παράδειγμα, σε άρθρο στο περιοδικό *Variety*, όπου αναφέρεται ότι ο Hitchcock δημιουργεί για την Αμερική το γοητευτικό, “λαμπερό φόντο που επιτυγχάνεται τόσο συχνά και τόσο καλά στην Ευρώπη”²⁵⁸) και όπου παράγεται εικόνα της μοντέρνας Νέας Υόρκης και γενικότερα του κυρίαρχου International Style, και αφ' ετέρου μέσω σκηνικών χώρων κατασκευασμένων ειδικά για την ταινία, οι οποίοι, αναγνωρίσιμα και με ιδιαίτερη προσοχή στη λεπτομέρεια, ακολουθούν την σχεδιαστική λογική του Frank Lloyd Wright.

Μια εκλεπτυσμένη Χιτσκοκική άσκηση και ταυτόχρονα ένα χαρακτηριστικό thriller για το κοινό του τέλους της δεκαετίας του 1950, σύμφωνα με τους Bordwell και Thompson,²⁵⁹ το *North By Northwest* είναι μια ιστορία που βασίζεται στην ιδέα της παρεξηγημένης ταυτότητας. Ο Roger Thornhill, ανώτερο στέλεχος διαφημιστικής εταιρίας με έδρα την Madison Avenue, εξ αιτίας μιας τυχαίας συγκυρίας, εκλαμβάνεται ως George Kaplan, ένα ανύπαρκτο άτομο, κατασκευασμένο από τις μυστικές υπηρεσίες των Ηνωμένων Πολιτειών με σκοπό να λειτουργήσει ως δόλωμα και να παγιδεύσει ομάδα κατασκόπων. Ο Thornhill απαγάγεται από την ομάδα αυτήν και μεταφέρεται σε έπαυλη στο Long Island. Παρά την προγραμματισμένη δολοφονία του, καταφέρνει να διαφύγει και έκτοτε, σε διάστημα

²⁵⁸ *Variety*, Staff Review, 29 Ιουνίου 1959, στο imdb.com

²⁵⁹ Bordwell, David & Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Columbia University Press, N.Y., 1985, σ. 77.

τεσσάρων ημερών, διασχίζει την χώρα πηγαίνοντας από το Σικάγο στην Indiana και κατόπιν στο όρος Rushmore στην Νότια Ντακότα. Μη γνωρίζοντας, έως αρκετά αργότερα στην ταινία, την ανυπαρξία του Kaplan, η αρχική προσπάθειά του είναι να τον εντοπίσει, ώστε να λυθεί η παρεξήγηση και να σταματήσει η καταδίωξή του. Βασικός αντίπαλος του Thornhill είναι ο Phillip Vandamm, αρχηγός των κατασκόπων, ενώ σημαντικό ρόλο στην ταινία έχει και η Eve Kendall, η οποία κατ' αρχάς εμφανίζεται ως διπλή πράκτορας, όμως τελικά αποδεικνύεται ότι εργάζεται για τις μυστικές υπηρεσίες των ΗΠΑ, και με την οποίαν ο Thornhill δημιουργεί ερωτική σχέση.

Πρόκειται για μια ταινία όπου η μοντέρνα αρχιτεκτονική, έτσι όπως διαμορφώθηκε μετά την “μεταφορά” της στις ΗΠΑ την δεκαετία του 1930, εξιδανικεύεται. Αντιστοίχως με ό,τι συμβαίνει στις ταινίες που ανήκουν στην επιλεγθείσα περίοδο, και εξετάζονται στα επόμενα κεφάλαια, τα μοντέρνα κτήρια διατηρούν μια εντυπωσιακή παρουσία, η οποία ενίοτε υπενθυμίζει την άποψη του Slavoj Žižek ότι το μοντέρνο «λειτουργεί εν είδει σοκ... υπονομεύοντας τον καθημερινό εφησυχασμό της καθημερινής ρουτίνας»²⁶⁰, πλην όμως στις περιπτώσεις που παρατηρείται διαφοροποίηση των κτηρίων αυτών από τον περιβάλλοντα χώρο αυτή δρομολογείται με διαφορετικό τρόπο από ό,τι γίνεται αντιληπτό μετά το 1980. Ο τίτλος της ταινίας, ο οποίος και καταγράφει την κίνηση του κεντρικού ήρωα, όπως αποτυπώνεται στο σενάριο, σχετίζεται και με έναν στίχο από τον *Hamlet*²⁶¹, πλην όμως, ουσιαστικά, και όπως έχει επίσης επισημανθεί²⁶² παραμένει αρκετά μυστηριώδης. Η ταινία έχει σχολιαστεί ως η πλέον συνεκτική εικονογράφηση της αμερικανικής πολιτιστικής ζωής²⁶³, ενώ, συνολικά, όπως αναφέρεται στην διάσημη εκτεταμένη συνέντευξη του σκηνοθέτη στον François Truffaut, πρόκειται για την επιτομή ή και σύνοψη ολόκληρου του έργου του Hitchcock στην Αμερική.²⁶⁴

²⁶⁰ Žižek, Slavoj, (ed.), *Everything You Wanted to Know about Lacan, But Were Afraid to Ask Hitchcock*, Verso, London, 1992. Εισαγωγή, σ.1.

²⁶¹ “I am but mad north-north-west
when the wind is southerly I know a hawk from a handsaw”, Shakespeare, *Hamlet*, 2.2.

²⁶² Morris, Christopher, “The direction of North by Northwest”, *Cinema Journal*, Vol.36, N.4, 1997, σ.44.

²⁶³ Freedman, Jonathan & Richard Millington (ed.), *Hitchcock's America*, Oxford U.P., Oxford & N.Y., 1999, σ. 5.

²⁶⁴ Πρόκειται για παρατήρηση του François Truffaut στην συνέντευξη αυτήν με την οποία συμφωνεί ο σκηνοθέτης. Truffaut, François, *Hitchcock – Truffaut*, Simon & Schuster, N.Y., 1983, σ. 151 και σ. 249.

Σχετικά με την κινηματογραφική φόρμα, ο Gilles Deleuze θεωρεί ότι ο Hitchcock, εφευρίσκοντας, κατ' αναλογία με την αγγλική φιλοσοφία²⁶⁵, έναν κινηματογράφο σχέσεων, βρίσκεται «στο όριο μεταξύ δύο κινηματογράφων, του κλασσικού που παραλαμβάνει και τελειοποιεί και του μοντέρνου που προετοιμάζει.»²⁶⁶ Ο Žižek τον τοποθετεί και στα δύο ρεύματα, ως «πρόδρομο και παράλληλα συμπορευόμενο με τους μεγάλους auteurs, οι οποίοι, στο περιθώριο του Hollywood, ή εκτός αυτού, υπονόμευσαν τους αφηγηματικούς του κώδικες.»²⁶⁷ Παράλληλα, ο Žižek θεωρεί ότι η κλασσική/ ρεαλιστική φάση του έργου του Hitchcock διήρκεσε έως τα τέλη της δεκαετίας 1930, η μοντέρνα περιόδός του, η οποία επικεντρώνεται στην γυναικεία οπτική, ξεκινά με την ταινία *Rebecca* (1940), και ανιχνεύει την έναρξη της (αποκαλούμενης από τον Žižek) 'μεταμοντέρνας' περιόδου του στις μεγάλες ταινίες της δεκαετίας 1950 και αρχών 1960, εξ αιτίας του ότι ο ίδιος αναγνωρίζει σε αυτές μια έντονη αλληγορική διάσταση.²⁶⁸ Επίσης, ο Žižek συναρτά την περιοδολόγηση αυτήν με τα τρία στάδια της εξέλιξης του καπιταλισμού, τα οποία ο Fredric Jameson, (επεκτείνοντας την θεωρητικοποίηση του Ernest Mandel), συσχέτισε με πολιτιστικά υποδείγματα: Στο αρχικό στάδιο του φιλελεύθερου καπιταλισμού αντιστοιχίσε το ρεύμα του ρεαλισμού, στην επόμενη φάση του ιμπεριαλιστικού-κρατικού καπιταλισμού τον μοντερνισμό και τέλος στον 'μεταβιομηχανικό' ή ύστερο καπιταλισμό διέκρινε τη στιγμή της μετάβασης στο μεταμοντέρνο, (ή τουλάχιστον την προετοιμασία για αυτήν την νέα φάση), κάτι που τοποθετεί στα τέλη της δεκαετίας 1950.²⁶⁹ Το *North by Northwest* έρχεται αμέσως μετά το *Vertigo*, την περισσότερο αναγνωρίσιμα μοντέρνα (όσον αφορά την φόρμα) ταινία του σκηνοθέτη και τοποθετείται βέβαια χρονικά σε αυτήν την τελευταία περίοδο.

²⁶⁵ Αναφέρεται χωρίς περαιτέρω αιτιολόγηση στην εισαγωγή του *Cinema 1*. Θα μπορούσε όμως να συνδεθεί με αναφορές του Deleuze (Deleuze, Gilles & Félix Guattari, *What Is Philosophy?*, Verso, London, 1994) στον Hume, όπου τονίζεται η διαδικασία παραγωγής συσχετίσεων, αιτιοτήτων και ενοποιήσεων (ή ενσωματώσεων: integration στην αγγλική μετάφραση, σ. 214) στο έργο του. Σε άλλο σημείο, οι Deleuze & Guattari γράφουν ότι κατά τον 18ο αιώνα, αυτό που καταγράφει "την μετάλλαξη από φως σε φυσικό φως σε "Διαφωτισμό" είναι η αντικατάσταση της *πεποίθησης* από την γνώση -τουτέστιν μια νέα άπειρη κίνηση, που παραπέμπει μια άλλη εικόνα σκέψης: δεν πρόκειται πλέον για στροφή προς κάτι, αλλά για μια διαδικασία όπου ακολουθούνται ίχνη και εξάγονται συμπεράσματα... Υπό ποιές συνθήκες είναι δυνατόν να συναχθεί κάτι έγκυρο (legitimate)?... Αυτό το ερώτημα θα απαντηθεί μόνο με την δημιουργία των μεγάλων εμπειρικών εννοιών (συσχέτιση, σχέση, συνήθεια, πιθανότητα, σύμβαση)." Όπ. π. σ. 53

²⁶⁶ Deleuze, Gilles, *Cinema I, The Movement Image*, Bloomsbury, London, 2013, σ. xii.

²⁶⁷ Žižek, όπ. π., σ. 3.

²⁶⁸ Όπ. π. σσ. 4-5.

²⁶⁹ Εκτενής αναφορά στην περιοδολόγηση του Jameson γίνεται στο εισαγωγικό κεφάλαιο.

Οι Charles Affron και Mirella Jona Affron, (των οποίων η ανάλυση και αρχική κατηγοριοποίηση των σκηνικών χώρων χρησιμοποιείται σε όλη την διατριβή), αναφέρονται και στο *North by Northwest* κατατάσσοντάς το στην (δεύτερη σε βαθμό έντασης) κατηγορία του Τονισμού (Punctuation -άρα στην ίδια με αυτήν που θεωρώ ότι ανήκουν συνολικά και οι ταινίες που εξετάζονται στα επόμενα κεφάλαια). Συνοπτικά, πρόκειται παγίως για περιπτώσεις ταινιών όπου προβάλλεται ο σχεδιασμός, ενώ παράγονται πλάνα τα οποία καλούν το κοινό να τα προσέξει, ενώ ταυτόχρονα υπερβαίνουν τυπικούς κώδικες είδους, καθώς και αντίστοιχους πολιτιστικούς, πλην όμως διατηρώντας πάντοτε το ρεαλιστικό στοιχείο.²⁷⁰

Το αρχιτεκτονικό ενδιαφέρον ξεκινά ήδη από την σεκάνς των τίτλων, η οποία και κατά μια έννοια συμπυκνώνει ένα στοιχείο ορατό σε κάθε ταινία του Hitchcock (μετά την μετάβασή του στην Αμερική): Πρόκειται για τη ζωή στο περιβάλλον της μοντέρνας πόλης, και στη συγκεκριμένη περίπτωση, την εικόνα της στα τέλη της δεκαετίας του 1950, άρα σε εποχή ευημερίας και κατανάλωσης. Πρωταγωνιστούν οι γραφικές συνθέσεις του Saul Bass και οι έντονοι, fandango, μουσικοί ρυθμοί του Bernard Hermann, ενώ ο συνδυασμός των δύο αυτών στοιχείων δημιουργεί κλίμα που προοιδεάζει σημαντικά το κοινό για ό,τι θα ακολουθήσει. Η γραφική σύνθεση μεταμορφώνει ένα πράσινο φόντο σε κάνναβο παραλληλογράμμων, ορατό υπό γωνία στην οθόνη, ενώ μέσα από την εικόνα της καννάβου, στο τέλος της σεκάνς, αναδεικνύεται η γυάλινη όψη ενός κτηρίου.

Σε ένα από τα πρώτα πλάνα της ταινίας, η κυκλοφορία της Νέας Υόρκης ανακλάται πάνω στους γυάλινους τοίχους του, ενώ, αμέσως μετά το cut, ακολουθούν πλάνα πλήθους που συνωστίζεται για να επιβιβαστεί σε μέσα μεταφοράς παντός τύπου. Αναφερόμενη στη σημασία αυτού του περάσματος από το επίπεδο στο βάθος, η Marian Keane συσχέτισε την χρήση γεωμετρικής καννάβου με το ίδιο το υλικό της ταινίας. Η Keane ισχυρίζεται ότι τα παραλληλόγραμμα πλαίσια της γραφικής σύνθεσης μπορούν να συνδεθούν με τα καρέ του φιλμ, και ως εκ τούτου, όταν τελικά παίρνουν την μορφή των γυάλινων επιφανειών του κτηρίου, η ίδια η οθόνη αποκαλύπτει μία άλλη οθόνη, στην οποία τα κάδρα σχηματίζονται μέσα στο ανακλώμενο βάθος. Η Keane διακρίνει επίσης εδώ και μια διερεύνηση της φύσης της κινηματογραφικής εικόνας, όπου ο αποκαλυπτόμενος κόσμος

²⁷⁰ Affron, Charles & Mirella Jona Affron, *Sets in Motion: Art Direction and Film Narrative*, Rutgers U.P., N.J., 1995, σ. 51. Περισσότερα στοιχεία για την προσέγγιση αυτήν υπάρχουν στο εισαγωγικό κεφάλαιο της διατριβής.

αυτοσυστήνεται σαν μικρογραφία, ένα είδος αντανάκλασης ενός κόσμου που προβάλλεται στην επίπεδη οθόνη.²⁷¹

Ο κάρναβος αποτελεί βέβαια βασική αρχή του μοντέρνου πολεοδομικού σχεδιασμού, ήδη από την προϊστορία του, την περίοδο της μεγάλης ανοικοδόμησης του Παρισιού μετά το 1851, από τον, (διορισμένο από τον Ναπολέοντα Γ', δήμαρχο / περιφερειάρχη), Βαρώνο Haussmann, ο οποίος, σύμφωνα με τον Le Corbusier εστίασε στην προσπάθεια εισαγωγής γεωμετρικής ευταξίας στο κέντρο του Παρισιού. Ο Le Corbusier αναγνωρίζει τον κανονικών διαστημάτων κάρναβο ως το βασικότερο στοιχείο τάξης στο αστικό περιβάλλον, ενώ θεωρεί το δικό του Plan Voisin απαραίτητη συνέχεια του έργου του Haussmann.²⁷² Όπως αναφέρει η Diana Agrest, σχετικά με το *Urbanisme*, ο Le Corbusier θεωρεί τον κάρναβο “αντίστοιχο ευταξίας, υγείας, ομορφιάς, λόγου, νεωτερικότητας και προόδου.”²⁷³ Ήδη από την αρχική αυτή σκεάνς, και μέσω του καννάβου, προβάλλεται στην ταινία μια ρασιοναλιστική εικόνα του Manhattan -τουτέστιν, διαφορετική από αυτήν της “πολεοδομίας των τροβαδούρων”, που ο Sigfried Giedion θεωρούσε ότι υπήρχε παράλληλα στην Νέα Υόρκη.²⁷⁴ Γράφοντας αρκετά χρόνια μετά την δημιουργία της ταινίας, όταν ένα νέο πολιτιστικό υπόδειγμα έχει διαμορφωθεί σχεδόν ολοκληρωτικά, ο Rem Koolhaas θα αναλύσει το Manhattan ως ένα επιχειρηματικό μείγμα φαντασίας και πραγματισμού, εντός του οποίου ο κάρναβος, έτσι όπως εκφράζεται στις όψεις, αλλά και στην διάταξη των δρόμων, ενσωματώνει τον καπιταλιστικό ρασιοναλισμό.²⁷⁵

Σε ένα κείμενο που επεκτείνει το ζήτημα αυτό, ενώ παράλληλα αποπειράται μια ανάλυση της ταινίας χρησιμοποιώντας την αποδομητική προσέγγιση του Jacques Derrida, ο Christopher Morris θεωρεί ότι ο εικονιζόμενος, αφαιρετικός κάρναβος απεικονίζει το διάστημα, το κενό (*écart*), μια από τις μεταφορικές έννοιες που ο Derrida χρησιμοποιεί για την σύσταση της γλώσσας ως αυτοδιαίρεσης, μέσω της οποίας γίνεται αντιληπτή. Ο κάρναβος προηγείται της εισαγωγής οποιασδήποτε σημασιολογικού περιεχομένου, ενώ ο

²⁷¹ Keane, Marian, “The designs of authorship: An essay on North by Northwest”, στο *Wide Angle*, τ.4, αρ.1, 1980. σ. 49.

²⁷² Fishman, Robert, *Urban Utopias in the 20th Century*, MIT Press, 1991, σσ. 209 - 210.

²⁷³ Agrest, Diana, *Architecture From Without*, MIT Press, Cam. Mass., 1993, σ. 41.

²⁷⁴ Giedion, Sigfried, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, Harvard U.P., Cam. Mass, 1967, σ. 780.

²⁷⁵ Μεταξύ άλλων στο Koolhaas, Rem, “Life in the Metropolis or the Culture of Congestion”, *AD*, 47, 1977, σσ. 319 - 325.

άνθρωπος, (ή τα πλήθη της Νέας Υόρκης), συγκροτείται μόνον ως *αντανάκλαση* στον κάρναβο και άρα υποτάσσεται περισσότερο στην διάταξη των διαστημάτων του.²⁷⁶ Ενδιαφέρον διατηρεί και η άποψη της Camille Paglia η οποία απεκάλεσε το διακρινόμενο πλέγμα παραλληλογράμμων «κάρναβο Bauhaus», διατεινόμενη ότι αντιπροσωπεύει παράλληλα την κοινωνική διαστρωμάτωση.²⁷⁷ Όπως άλλωστε αναφέρει ο Richard Millington, η σεκάνς είναι σχεδιασμένη ώστε να παραχθεί μια εξίσωση ανάμεσα στην οργάνωση του χώρου και τις προϋποθέσεις δημιουργίας μοντέρνας ταυτότητας στην αμερικανική πόλη. Ο Millington ισχυρίζεται επίσης ότι επιχειρείται εδώ η εκτενής καταγραφή της κατάστασης της αμερικανικής κουλτούρας και μέσω αυτής η συσχέτιση χώρου και ταυτότητας, δρομολογώντας μια πολιτιστική συνθήκη, οπτικά και χωρικά, την οποίαν ο ίδιος συνδέει με τον αμερικανικό ατομικισμό, που θεωρεί ότι, την περίοδο αυτήν, διαμορφώνει συνολικά την εθνική ταυτότητα.²⁷⁸ Ο χαρακτήρας του Thornhill αντιπροσωπεύει λοιπόν τον “κατ’ εξοχήν εργαζόμενο στην σφαίρα του πολιτισμού σε μια οικονομία η οποία καθοδηγείται από την κατανάλωση, και χαρακτηρίζει την Μεταπολεμική Αμερική”²⁷⁹, ενώ, παράλληλα, πρόκειται για τη ίδια “ ‘ψυχολογική’ οικονομία της οποίας το Hollywood είναι μια από τις πρωτεύουσες.”²⁸⁰

Ένα ακόμη αξιοσημείωτο στοιχείο στην αρχική αυτή σεκάνς, είναι ο τρόπος με τον οποίο οι τίτλοι αναπτύσσονται οριζόντια, αλλά συγχρόνως κινούνται κάθετα.²⁸¹ Το ενδιαφέρον εδώ είναι διπλό: Αφ’ ενός πρόκειται για την πρώτη εμφάνιση κινητικής τυπογραφίας, καθώς, όπως αναφέρει κείμενο ερευνητών του πανεπιστημίου Carnegie Mellon, στο *North by Northwest* έχουμε την πρώτη εκδοχή κειμένου όπου χρησιμοποιείται η κίνηση (κάτι που ο Hitchcock θα επαναλάβει αμέσως μετά και στην ταινία *Psycho*). Μέσω της χρήσης κινητικής τυπογραφίας, αναφέρουν επίσης οι ίδιοι, αντί απλώς να προσφέρονται πληροφορίες, στην σεκάνς του Saul Bass, αποτυπώνεται η επιθυμία διαμόρφωσης της

²⁷⁶ Morris, όπ. π., σ. 46.

²⁷⁷ Η Paglia διατείνεται ότι το ίδιο πλέγμα, μεταλλικό αυτή τη φορά, εμφανίζεται ξανά στο *The Birds* (ελληνικός τίτλος *Τα Πουλιά*) του 1963, σηματοδοτώντας, στην περίπτωση αυτή, την μοίρα ή την αναγκαιότητα. Paglia, Camille, *The Birds*, BFI, London, 1998, σ. 31.

²⁷⁸ Richard H. Millington, “Hitchcock and the American Character The Comedy of Self-Construction in North by Northwest”, στο Freeman, Jonathan & Richard Millington (ed.), *Hitchcock’s America*, Oxford University Press, NY, Oxford, 1999, σσ. 136- 138.

²⁷⁹ Όπ. π. σ. 139.

²⁸⁰ Όπ. π.

²⁸¹ Για λόγους copyright, στην διατριβή δεν συμπεριλήφθηκαν εικόνες. Πλην όμως, όλες οι σεκάνς περιγράφονται λεπτομερώς, ενώ αναφέρεται επίσης και το σημείο που τοποθετούνται στην ταινία.

σκηνής για ολόκληρη την ταινία, ορίζοντας παράλληλα το κατάλληλο κλίμα.²⁸² Αφ' ετέρου εισάγεται η κατακόρυφη διεύθυνση η οποία πρόκειται να αποτελέσει βασικό στοιχείο της ταινίας συνολικά. Η έντονη κάθετη γραμμή είναι σημαντική συνθετική αρχή²⁸³, ενώ ταυτόχρονα παράγει την κυρίαρχη εικόνα της μοντέρνας αρχιτεκτονικής στην μεταπολεμική Αμερική, όπως διαμορφώνεται από την επικράτηση της κυρίαρχης εκδοχής του International Style. Ήδη από την αρχή λοιπόν, ο ρασιοναλισμός του International Style συνδυάζεται, μέσω του συμβολισμού του καννάβου, με την ορθολογιστική οργάνωση του αστικού χώρου, και παράλληλα το κοινό αντιλαμβάνεται ότι τα στοιχεία αυτά πρόκειται να λειτουργήσουν καταλυτικά ως βασικοί διαμορφωτές της προσωπικότητας, για την ακρίβεια, της ίδιας της ταυτότητας, του σύγχρονου αστού στον χαρακτήρα του πρωταγωνιστή της ταινίας.

Στο σενάριο του Ernest Lehman, η αρχική σεκάνς περιγράφεται ως απόπειρα σύλληψης του ρυθμού της Madison Avenue και της Park Avenue την συγκεκριμένη εποχή, όταν «οι δρόμοι είναι γεμάτοι με κομψά ντυμένους ανθρώπους, περιστρεφόμενες πόρτες, φτιαγμένες από λαμπερό γυαλί και ασάλι και κτήρια γραφείων που ξεβράζουν ποτάμια υπερκινητικών Νεοϋορκέζων, οι οποίοι βιάζονται να μπουν σε υπόγεια τραίνα και bar».²⁸⁴ Αρκετά μεγάλη σύγχυση και διχογνωμία υπήρξε, επί σειράν ετών, γύρω από την ταυτότητα του κτηρίου που διακρίνεται στο τέλος της αρχικής αυτής σεκάνς, παρέχοντας την μετάβαση από τον σχεδιασμένο κάνναβο στους φυσικούς χώρους του Midtown Manhattan. Για μεγάλο διάστημα, εθεωρείτο ότι πρόκειται για το κτήριο Seagram του Mies Van Der Rohe²⁸⁵. Ακόμη και ο Fredric Jameson αναφέρει, (σε περισσότερα από ένα κείμενά του), ότι πρόκειται για το νεόδμητο τότε Seagram, υποστηρίζοντας ότι από την

²⁸² Lee, Johnny C., Jodi Forlizzi, Scott E. Hudson, "The Kinetic Typography Engine: An Extensible System for Animating Expressive Text", Human Computer Interaction Institute and School of Design, Carnegie Mellon University, USA. (χωρίς ημερομηνία στην ιστοσελίδα)
http://www.cs.cmu.edu/~johnny/kt/dist/files/Kinetic_Typography.pdf

²⁸³ Brill, Lesley, "North By Northwest and Hitchcockian romance", στο *Film Criticism*, τ. 4, αρ. 3, 1982, σ. 12. Ο Steven Jacobs συνδέει τη σεκάνς αυτή με τον πίνακα του *Broadway Boogie-Woogie*, 1942-43. Jacobs, Steven, *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*, 010, Rotterdam, 2007, σ. 299. Πρόκειται για έναν από τους πρώτους πίνακες του Piet Mondrian (ο οποίος είχε πρόσφατα μεταναστεύσει στη Νέα Υόρκη) που, σε αντίθεση με ό,τι συνέβαινε στην προηγούμενη φάση του έργου του, μπορεί να συσχετιστεί άμεσα με την οπτική πραγματικότητα, στην συγκεκριμένη περίπτωση με την εικόνα του αστικού περιβάλλοντος.

²⁸⁴ Σενάριο της ταινίας. Lehman, Ernest, *North by Northwest*, MGM Library of Film Scripts, Viking Press, N.Y., 1959, σ. 3.

²⁸⁵ Για παράδειγμα: Morris, όπ.π., σ. 46.

εικόνα του κτηρίου αυτού ξεκινά “ολόκληρο το σύστημα χωρικής ακολουθίας της ταινίας”²⁸⁶. Μειοψηφούσες απόψεις υποστήριζαν (έως αρκετά πρόσφατα) ότι πρόκειται για το, (εμφανιζόμενο αργότερα στην ταινία), αρχηγείο των Ηνωμένων Εθνών²⁸⁷, ενώ αναφορές υπήρχαν επίσης και στο Lever House, κτήριο του 1951, σχεδιασμένο από τους Skidmore, Owings και Merrill (μαθητών του Mies, το έργο των οποίων σχετίζεται άμεσα με το δικό του). Έχοντας αποκτήσει πρόσβαση στα αρχεία της Academy of Motion Picture Arts and Sciences, ο Steven Jacobs, μόλις το 2007, έλυσε οριστικά το μυστήριο αυτό, αποκαλύπτοντας ότι πρόκειται επίσης για έργο αρχιτεκτόνων που ηγήθηκαν της ομάδας σχεδιασμού του αρχηγείου των Ηνωμένων Εθνών, Wallace Harrison και Max Abramowitz, κτήριο που όντως βρίσκεται επί της Madison Avenue (άρα ο αριθμός 650, ορατός ενώ ενώ ο Thornhill βγαίνει με την γραμματέα του στην πρώτη σκηνή της ταινίας αντιστοιχεί στην συγκεκριμένη διεύθυνση): το κτήριο της Commercial Investment Trust, ολοκληρωμένο το 1957.²⁸⁸

Ήδη λοιπόν εξ αρχής, (και στην μοναδική του ταινία Hitchcock όπου κυριαρχούν οι μοντέρνοι χώροι), μέσω ενός υπαρκτού, πρόσφατα ολοκληρωμένου κτηρίου και της χρήσης φυσικών χώρων, ορίζεται emphaticά η εικόνα του Midtown Manhattan της συγκεκριμένης ιστορικής στιγμής, ενώ παράλληλα εισάγεται η σημασία της αρχιτεκτονικής. Ταυτόχρονα, και με δεδομένο το γεγονός ότι το κτήριο C.I.T. ήταν την εποχή εκείνη μόνο οκτώ ορόφων²⁸⁹, ενώ η εικόνα του στην ταινία παραπέμπει περισσότερο σε ουρανοξύστη, θεωρώ πιθανόν ο Hitchcock να επεδίωξε κατά κάποιον τρόπο να παραπέμπει στο μεγαλοπρεπές -και ήδη διασημότερο- Seagram, το πολυτελές και μνημειακό κτήριο του Mies, κατασκευή που, (έχοντας ολοκληρωθεί μόλις το προηγούμενο έτος), ήταν ήδη ορόσημο του Manhattan, προσδιορίζοντας την εικόνα του πολυτελούς, πολυώροφου κτηρίου γραφείων, και προσδίδοντάς του αίσθηση κύρους: σημαντικά στοιχεία στην Αμερική της Μεταπολεμικής περιόδου. Ενδεικτικό άλλωστε και το ότι, έχοντας λανθασμένα αναγνωρίσει το κτήριο, ο Fredric Jameson το καταχωρεί, μαζί

²⁸⁶ Jameson, Fredric, “Spatial systems in North by Northwest” στο Žižek, Slavoj (ed.), *Everything You Always Wanted To Know About Lacan, But Were Afraid To Ask Hitchcock*, Verso, London & N.Y., 1992., σ. 55.

²⁸⁷ Hall, Peter, “Opening Ceremonies” στο Lamster, Mark (ed.), *Architecture and Film*, Princeton Architectural Press, New York, 2000, σ.132. Ο Hall θεωρεί ότι η σεκάνς των τίτλων και η χρήση αυτού που θεωρεί ως το Αρχηγείο των Ηνωμένων Εθνών, προαναγγέλλει τη μετέπειτα σημασία του κτηρίου για την ταινία.

²⁸⁸ Jacobs, όπ. π., σ. 299.

²⁸⁹ Η σημερινή του εικόνα είναι πολύ διαφορετική καθώς έχει υποστεί μετατροπές στη δεκαετία του 1980.

με το αρχηγείων των Ηνωμένων Εθνών και τον θόλο του Καπιτωλίου, (όλα ορατά στο *North by Northwest*), στα «δημόσια μνημεία της ταινίας».²⁹⁰ Σε διαφορετικό κείμενό του, ο Jameson το αναφέρει το κτίσμα ως “άλλο ένα σημείο διαχείρισης [ή διοίκησης επιχειρήσεων: management] αντί παραγωγής, ένα κτήριο που βλέπουμε επίσης εξωτερικά και με το βλέμμα του στελέχους διαφημιστικής εταιρίας.”²⁹¹ Μέσω λοιπόν της συσχέτισης αυτής, το πράσινο χρώμα που αρχικά διακρίνεται στην οθόνη, (αντίστοιχο με το πράσινο γυαλί στους curtain walls του κτηρίου C.I.T.), αντιστοιχεί και στο χρώμα του μαρμάρου που χρησιμοποιήθηκε στο Seagram, ενώ παράλληλα η σύνδεση με το κτήριο περαιτέρω συνεισφέρει και στην διάπλαση του κεντρικού χαρακτήρα.

Ήδη από την αρχική αυτή σεκάνς, και μέσω της χρήσης φυσικών χώρων και υπαρκτών κτηρίων, διακρίνεται η επιλεκτική διαμόρφωση μιας εικόνας μοντέρνας μνημειακότητας. Στο σημείο αυτό (αλλά και αργότερα) η ταινία φαίνεται να ακολουθεί τις κατευθυντήριες γραμμές των Giedion, Léger και Sert, οι οποίοι στις αρχές της δεκαετίας που προηγήθηκε (δηλαδή, την ιστορική στιγμή όταν η Νέα Υόρκη επρόκειτο να γίνει κέντρο της τέχνης), είχαν ορίσει στο κείμενό τους “9 Σημεία για την Μνημειακότητα”. Το κείμενο αυτό έχει επίσης και τον χαρακτήρα οδηγίων σχετικά με το τί πρέπει να αλλάξει, παραθέτοντας παράλληλα συγκεκριμένες προτάσεις. Οι συγγραφείς αναφέρουν ότι, πρωτίστως, τα μνημεία πρέπει να ικανοποιούν την αιώνια απαίτηση των ανθρώπων για μετατροπή της συλλογικής δύναμης σε σύμβολα, ως εκ τούτου, μπορούν να υπάρξουν μόνο σε περιπτώσεις εδραιωμένης συνεκτικής κουλτούρας. Διακρίνουν επίσης ότι, στο διάστημα των προηγούμενων εκατό ετών, η μνημειακότητα υπέστη μια απαξίωση, μέσω αρχιτεκτονημάτων που προσποιούνταν ότι υπηρετούν το σκοπό αυτό, ενώ, αντιθέτως, δεν αποτελούσαν τίποτα περισσότερο από κενά κελύφη. Οι συγγραφείς λοιπόν επεσήμαναν μια εμφανή παρακμή, καθώς και κατάχρηση της μνημειακότητας, με αποτέλεσμα την συσχέτισή της με έργα τα οποία ουδόλως αντιπροσωπεύουν την συνολική αίσθηση των μοντέρνων καιρών. Σε μια εποχή που οι μοντέρνοι αρχιτέκτονες γνωρίζουν ότι τα κτήρια δεν μπορούν να συλληφθούν ως απομονωμένες μονάδες, αλλά πρέπει να ενταχθούν στα αστικά σχήματα, τα μνημεία πρέπει να αποτελούν ισχυρές μορφές τονισμού.²⁹² Η ταινία θα μπορούσε να ειπωθεί και ως μια κινηματογραφική εφαρμογή των

²⁹⁰ Jameson στο Žižek (ed.), όπ. π., σ. 70.

²⁹¹ Jameson, 1993, σσ. 210 - 211.

²⁹² Sert, J.L, F. Léger, S. Giedion, “Nine Points on Monumentality”, στο Ockman, Joan (ed.), *Architecture - Culture 1943 - 1968*, Rizzoli, N.Y., 1993, σσ. 29 - 30.

θέσεων αυτών, καθώς (όπως θα δειχθεί), ευκρινώς διαχωρίζει φιλμικά τα μοντέρνα κτήρια από αυτά του παρελθόντος.

Ο Steven Jacobs υποστηρίζει ότι, σε αυτήν την μοναδική παραγωγή του Hitchcock για την MGM, των studio που συνδέθηκαν με γοητευτικές εικόνες λάμψης και πολυτέλειας, η μοντέρνα αρχιτεκτονική αποκτά ρόλο καταλύτη, ενώ ο πρωταγωνιστής της ταινίας σε αρκετές περιπτώσεις κυριολεκτικά παγιδεύεται από τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό -στοιχείο που ο ίδιος θεωρεί ότι γίνεται αντιληπτό ήδη από την σεκάνς των τίτλων.²⁹³ Πρόκειται για μια άποψη η οποία ενίοτε εκφράζεται και συνολικά για την χρήση της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, εν πολλοίς σε ολόκληρη την ιστορία του κινηματογράφου²⁹⁴. Αντιθέτως, πιστεύω –και ευελπιστώ να καταδειχθεί στο κεφάλαιο αυτό- ότι στο *North by Northwest* η μοντέρνα αρχιτεκτονική, εκτός από την ιδιαίτερα σημαντική παρουσία της, τελικά θριαμβεύει, ακριβώς μέσω του κεντρικού ήρωά της, ο οποίος επιβεβαιώνει την ίδια του την ταυτότητα, ή μάλλον την υπόστασή του ως σύγχρονου αστού, μέσω της συνδιαλλαγής και της στενής σχέσης του με αυτήν. Ταυτόχρονα, θεωρώ ότι είναι επίσης σκόπιμο να υπερβούμε μία αρκετά επιφανειακή συσχέτιση, όπου μοντέρνα κτήρια συνδέονται με αρνητικούς χαρακτήρες, απλώς και μόνον επειδή οι τελευταίοι έχουν σεναριακά τον ρόλο του ιδιοκτήτη, εξετάζοντας το ζήτημα βαθύτερα, συνολικά και επίσης καθαρά *φιλμικά*, τουτέστιν, μέσω ανάλυσης του ίδιου του υλικού της ταινίας.

Η παρουσία του Cary Grant στον ρόλο του Thornhill έχει επανειλημμένα σχολιαστεί. Είναι γνωστό ότι ο Grant αποτελούσε την αποκλειστική επιλογή του Hitchcock, ο οποίος μάλιστα καθυστέρησε την παραγωγή της ταινίας εξ αιτίας του ότι ο James Stewart (πρωταγωνιστής του *Vertigo*) ήταν βέβαιος ότι θα πάρει το ρόλο, (κάτι που διακαώς επιθυμούσε), καθώς ο ίδιος ο σκηνοθέτης του είχε εκτενώς περιγράψει το σενάριο. Πλην όμως, έχοντας αποφασίσει ότι μόνον ο Grant θα ήταν δυνατόν να αποδώσει την εικόνα του πρωταγωνιστή, ο Hitchcock φρόντισε να κάνει την πρόταση στον Stewart έχοντας προηγουμένως βεβαιωθεί ότι ο τελευταίος είχε ήδη δεσμευθεί για το γύρισμα της ταινίας *Anatomy of a Murder* (Otto Preminger, 1959) και επομένως δεν θα είχε άλλη επιλογή από το να αρνηθεί.²⁹⁵ Ευνόητο λοιπόν το ότι ο Cary Grant έχει κατά καιρούς θεωρηθεί σχεδόν

²⁹³ Όπ.π., σ. 299.

²⁹⁴ Για παράδειγμα: Heathcote, Edwin, “Modernism as Enemy” in *AD*, Ιανουάριος 2000, Rosa, Joseph, “Tearing Down the House: Modern Homes in the Movies”, in Lamster (ed.), όπ.π. Μια από τις προθέσεις της διατριβής είναι η κατάδειξη ότι κάτι τέτοιο δεν είναι δυνατόν να υποστηριχθεί συνολικά.

²⁹⁵ Αναφέρεται στο *Truffaut - Hitchcock*, όπ. π., σ. 323.

δεύτερος σεναριογράφος, καθώς το προσωπικό του στυλ επηρέασε τον τόνο και το περιεχόμενο της αφήγησης. Ενδεικτική άλλωστε είναι και η εισαγωγή του χαρακτήρα στην πρώτη σεκάνς: Βγαίνει από τον ανελκυστήρα του κτηρίου με την γραμματέα του και κατόπιν κατευθύνονται στην Madison Avenue. Εκείνη ταυτόχρονα γράφει ό,τι της υπαγορεύει (θέματα επαγγελματικού αλλά και προσωπικού χαρακτήρα), όμως παραπονείται ότι είναι κουρασμένη και του ζητά να πάρουν ταξί. Ο Thornhill σταματά το πρώτο διερχόμενο, παρακάμπτοντας έναν άνδρα που ήδη περίμενε εκεί, λέγοντάς του «σας ζητώ συγγνώμη, έχω μια πολύ άρρωστη γυναίκα εδώ». Ο... εξαπατηθής είναι ντυμένος με κοστούμι εμφανώς προηγούμενης δεκαετίας, ενώ, σε αντίθεση με τον κεντρικό ήρωα, φορά επίσης καπέλο. Αμέσως μετά την είσοδό τους στο αυτοκίνητο, η γραμματέας λέει στον Thornhill «το ήξερε ότι του είπατε ψέματα», για να λάβει την απάντηση: «Δεν υπάρχει ψέμα στην διαφήμιση, Maggie, μόνο αποτελεσματική υπερβολή.» Είναι λοιπόν ήδη σαφές, ότι το ραφινάτο και ευκρινώς αστικό παρουσιαστικό του Grant έχει σημασία για την ταινία. Το κοινό διαμορφώνει κατ' αρχάς άποψη για την προσωπικότητα του πρωταγωνιστή πρωτίστως μέσω της εμφάνισής του, ενώ το σενάριο τον περιγράφει ως «ψηλό, λεπτό, άψογα ντυμένο». ²⁹⁶ Ακόμη και το μόνιμο μαύρισμα, (χαρακτηριστικό του συγκεκριμένου ηθοποιού), συνεισφέρει στην διαμόρφωση της εικόνας του μοντέρνου αστού, καθώς, (αντιθέτως με ό,τι συνέβαινε προηγουμένως και όπως έχει εκτεταμένα αναλύσει ο Richard Dyer), η επίδραση της ηλιακής ακτινοβολίας, η οποία μόνον στον 20ο αιώνα άρχισε να θεωρείται ευεργετική, μετέτρεψε το μαύρισμα σε κοσμητική διαδικασία, που παραπέμπει στην υγεία, ενώ ταυτόχρονα συνδέθηκε επίσης με τον ελεύθερο χρόνο, τα ταξίδια και την οικονομική ευμάρεια. ²⁹⁷ Ήδη λοιπόν από την αρχή, η μοντέρνα πόλη με ευκρίνεια ορίζεται ως το φυσικό περιβάλλον του κεντρικού χαρακτήρα, ενώ και το ίδιο το επάγγελμά του υπογραμμίζει ότι βρίσκεται στο στοιχείο του εντός των ορίων του δομημένου χώρου της πλέον ανεπτυγμένης χώρας του Δυτικού πολιτισμού.

Στα πρώτα λεπτά της ταινίας, ο Thornhill απάγεται από το Oak Bar του ξενοδοχείου Plaza, όπου πηγαίνει αμέσως μετά. Είναι γνωστό το ότι ο Hitchcock, ο οποίος είχε εργαστεί και ως σκηνογράφος στις αρχές της δεκαετίας 1920, επιμελώς απέφευγε το γύρισμα σε φυσικούς χώρους, καθώς, όπως αναφέρει ο Robert Boyle, production

²⁹⁶ Lehman, όπ. π., σ.3

²⁹⁷ Dyer, Richard, *White*, Routledge, London, 1997, σ. 49.

designer της ταινίας, αντιπαθούσε το “χάος των φυσικών χώρων”,²⁹⁸ προτιμώντας το απολύτως ελεγχόμενο περιβάλλον του studio, με την συνακόλουθη δυνατότητα προσοχής στη λεπτομέρεια. Για την σκηνή αυτή, ο Boyle²⁹⁹ αναφέρει επίσης ότι χρησιμοποιείται η είσοδος του ξενοδοχείου και το σημείο όπου βρίσκονται οι τηλεφωνικές συσκευές στο lobby. Παράλληλα, τονίζει ότι η πολυετής παρουσία του Cedric Gibbons στην MGM είχε ως αποτέλεσμα να εργάζονται εκεί οι καλύτεροι ζωγράφοι κινηματογραφικών σκηνικών στον κόσμο³⁰⁰, κάτι που διακρίνεται και στην πιστή αναπαραγωγή όχι μόνον του χώρου, αλλά και ενός εκ των τριών πινάκων που βρισκόταν στο Oak Bar.

Ήδη από τις αρχές της δεκαετίας 1940, όταν τοποθετήθηκαν, η αίθουσα, (που πήρε το όνομά της για την επένδυση δρυός στους τοίχους), ήταν ήδη διάσημη για τους τρεις μεγάλων διαστάσεων πίνακες με νυκτερινές σκηνές γύρω από την Πλατεία Grand Army, με την οποία συνορεύει το ξενοδοχείο, έργα του Everett Shinn, ζωγράφου και εικονογράφου, συνδεδεμένου με το, (δημοφιλές στις αρχές του 20ου αιώνα στην Αμερική), κίνημα Ashcan, το οποίο, εν μέρει παρακάμπτοντας την ακαδημαϊκή παράδοση, συνδύασε τον ρεαλισμό και τα θέματα καθημερινής ζωής με μερικά ιμπρεσιονιστικά μορφικά στοιχεία. Ο Shinn ήταν αρκετά επιτυχημένος και στην δεκαετία του 1930, (την περίοδο δηλαδή του Public Works Art Project, μέρος του New Deal του Franklin Roosevelt, όταν κυριάρχησαν ρεαλιστικές προσεγγίσεις στη ζωγραφική), με αρκετές εκθέσεις στην Νέα Υόρκη. Ο Thornhill και οι φίλοι του καδράρονται από αντίγραφο του πίνακα στον οποίον δεξιά φαίνεται τμήμα του κτηρίου του ξενοδοχείου και στο βάθος ο μεγάλος όγκος της (κατεδαφισθείσας έκτοτε) έπαυλης του Cornelius Vanderbilt. Ενδεικτικό και το ότι σε κανένα σημείο των πλάνων αυτών δεν διακρίνονται γυναίκες, καθότι η παρουσία τους πριν τις 15.00 δεν επιτρεπόταν.³⁰¹

Το ξενοδοχείο Plaza, ένα δεκαοκτώ ορόφων κτήριο, κτισμένο σε προνομιακή θέση, καθώς στην Πλατεία Grand Army βρισκόταν το πρώτο σχεδιασμένο δημόσιο πάρκο, το οποίον περιέχει και την επίσης διάσημη κρήνη Pulitzer Memorial. Ολοκληρώθηκε το 1907, αντικαθιστώντας παλιότερο οκτώ ορόφων, νεοαναγεννησιακό, κτίσμα brownstone, 19ου

²⁹⁸ Robert Boyle σε συνέντευξη στον συγγραφέα: LoBrutto, Vincent, *By Design: Interviews with Production Designers*, Praeger, Conn., 1992, σ.5.

²⁹⁹ Ο Boyle αναφέρει ότι πρόκειται για το Oak Room, όμως ο χώρος του Oak Bar είχε διαχωριστεί ήδη από την προηγούμενη δεκαετία.

³⁰⁰ Όπ. π., σσ. 8 - 9.

³⁰¹ Το 1969 πραγματοποιήθηκε φεμινιστική διαμαρτυρία έξω από το κτήριο, οπότε, λόγω της αρνητικής δημοσιότητας που έλαβε το ζήτημα, τέσσερις μήνες αργότερα, η απαγόρευση έπαψε να ισχύει.

αιώνα, κατεδαφισμένου το 1900, εποχή κατά την οποία η Fifth Avenue είχε ήδη αρχίσει να μετατρέπεται σε περιοχή κατανάλωσης, γεγονός συνεπικουρούμενο και από την βελτίωση και επέκταση των μέσων συγκοινωνίας, καθώς και της περισσότερο εκτεταμένης χρήσης του αυτοκινήτου. Η οικοδόμηση χρηματοδοτήθηκε από τον John Gates, έμπορο με στενές σχέσεις και με την βιομηχανία τουρισμού. Τον μνημειακό χαρακτήρα του Plaza επιβεβαιώνει και το γεγονός ότι είναι το μοναδικό ξενοδοχείο του οποίου οι όψεις το 1969 ανακηρύχθηκαν τοπόσημα από την New York Landmarks Preservation Commission, καθώς επίσης και το μόνο, (μαζί με το Waldorf-Astoria), που το 1988 κατατάχθηκε στην κατηγορία των National Historic Landmarks. Έως σήμερα έχει αλλάξει πολλούς ιδιοκτήτες, ένας εκ των οποίων και ο Donald Trump, ο οποίος δεν άλλαξε (κατά τη συνήθειά του) το όνομα του ξενοδοχείου, ενώ σχολίασε επανειλημμένως στους New York Times (με επιστολή του και σε συνεντεύξεις) ότι αγόρασε ένα έργο τέχνης, ή ακόμη και την Mona Lisa.³⁰²

Η περιγραφή του κτηρίου από την Landmarks Preservation Commission, τονίζει την “εντυπωσιακή λευκή μάζα του”, σημειώνοντας επίσης ότι “το ύφος θυμίζει chateau Γαλλικής Αναγέννησης”.³⁰³ Παράλληλα προσθέτει ότι παρ’ ότι “οι λεπτομέρειες και η διακόσμηση ακολουθούν το στυλ που ο αρχιτέκτων περιέγραψε ως Γαλλική Αναγέννηση, η τόλμη της μάζας του και η καλή κλίμακα των δεκαοκτώ ορόφων από λευκό τούβλο και μάρμαρο καθιστούν το Plaza ένα εξέχον παράδειγμα αμερικανικής αρχιτεκτονικής ξενοδοχείου από την πρώτη δεκαετία του εικοστού αιώνα.”³⁰⁴ Η περιγραφή της επιτροπής αναφέρει επίσης ότι το ξενοδοχείο “κυριαρχεί σε ένα σημαντικό και ωραίο τοπίο”, ενώ η θέση του “επιτρέπει να είναι ολόκληρο ορατό από πολλές οπτικές γωνίες και από αρκετά μεγάλη απόσταση.”³⁰⁵ Όσον αφορά τις όψεις, τονίζεται “η επιβλητική μεγαλοπρέπειά του λόγω της προσεκτικά υπολογισμένης συμμετρίας και ενότητας του βασικού σχεδιασμού... Καθώς βόρεια και ανατολική όψη είναι συχνά ορατές ταυτόχρονα, ο γωνιακός πύργος προσφέρει μια ισχυρή, συνεκτική μετάβαση από την μία στην άλλη. Η επανάληψη αρχιτεκτονικών μοτίβων... προσδίδει ενότητα... και καθιστά το ξενοδοχείο τόσο

³⁰² New York Times, 26, 27 & 28 March 1988.

³⁰³ Landmarks Preservation Commission, December 9, 1969 στο neighborhoodpreservationcenter.org

³⁰⁴ Όπ. π.

³⁰⁵ Όπ. π.

ικανοποιητικό αρχιτεκτονικά.”³⁰⁶ Η οργάνωση των όψεων είναι τριμερής με βάση, κορμό και στέψη, και κάθε στοιχείο διαχωρίζεται οριζόντια. Στους δύο εκ των τριών ορόφων της βάσης υπάρχει έντονη λιθοδομή με ορθομαρμάρωση, ενώ ο δέκα ορόφων κορμός από λευκό τούβλο καταλήγει σε μαρμάρινο εξώστη. Την στέψη αποτελούν οι τελευταίοι πέντε όροφοι και συμπεριλαμβάνουν δίρριχτη οροφή τύπου Mansart, με δύο οξυκόρυφα gables σε κάθε όψη. Στην συμμετρικά τοποθετημένη κυρία είσοδο υπάρχει πρόστυλο με έξι κίονες, οι οποίοι περιγράφονται από την επιτροπή ως “παραλλαγμένη εκδοχή τοσκανικού ρυθμού”³⁰⁷, πλην όμως προσομοιάζει και με εκδοχές δωρικού έτσι όπως τις κατέγραψε ο Vignola στα μέσα του 16ου αιώνα.³⁰⁸ Πάνω από την είσοδο, υπάρχουν ζεύγη παραστάδων με στοιχεία κορινθιακού ή σύνθετου ρυθμού που ενοποιούν δεύτερο και τρίτο όροφο. Στις 7 Ιουνίου 2005, μετά από δημόσια διαβούλευση, η Landmarks Preservation Commission κατέταξε και τους δημόσιους εσωτερικούς χώρους του ισογείου, του ημιορόφου και του πρώτου ορόφου του ξενοδοχείου στην κατηγορία Interior Landmarks.³⁰⁹ Η κατάταξη αυτή συμπεριλαμβάνει βέβαια και το Oak Bar (το οποίον όμως δεν λειτουργεί τα τελευταία χρόνια, αλλά προσφέρεται μόνον προς ενοικίαση για εκδηλώσεις).

Το Plaza έχει πολλαπλό ενδιαφέρον σε σχέση με την εποχή που οικοδομήθηκε και συνακόλουθα σχετικά με τις διαφορές αυτής από την εποχή που γυρίστηκε το *North by Northwest*. Πρόκειται για χαρακτηριστικό κτίσμα του τύπου που, μερικές δεκαετίες μετά την δημιουργία του, αναλύθηκε από τον Giedion ως “μερκαντιλικός κλασικισμός”, ένα στυλ που κυριάρχησε στην Νέα Υόρκη μετά την Διεθνή Έκθεση στο Σικάγο του 1893, αποκτώντας σημαντική ισχύ στην αμερικανική αρχιτεκτονική. Η έκθεση, αναφέρει ο Giedion, θα έπρεπε να είχε γίνει στην Νέα Υόρκη, καθώς “αντιπροσώπευε τόσο απόλυτα την επίδραση που είχε σε αυτήν την πόλη”.³¹⁰ Ο ίδιος σημειώνει επίσης ότι οι “μοναχικές αμερικανικές φωνές που υψώθηκαν εναντίον της πρωτοφανούς αποπλάνησης του κοινού γούστου, η οποία βρισκόταν στη βάση της ψευδομεγαλοπρέπειας της έκθεσης δεν εισακούστηκαν”³¹¹, προσθέτοντας παράλληλα ότι ο Louis Sullivan υπήρξε προφητικός

³⁰⁶ Όπ. π.

³⁰⁷ Όπ. π.

³⁰⁸ Χρησιμοποιήθηκε το Ackerman, James S., *Origins, Imitation, Conventions, Representation in the Visual Arts*, MIT Press, Cam. Mass, 2002.

³⁰⁹ Σχετικές πληροφορίες: www.s-media.nyc.gov

³¹⁰ Giedion, Sigfried, 1967, όπ.π., σ. 395.

³¹¹ Όπ. π., σ. 394.

καθώς, όντως, η καταστροφή διήρκεσε μισόν αιώνα.³¹² Σε κείμενο του 2009, ο ιστορικός Ian Morley αναφέρει ότι η συγκεκριμένη έκθεση, (μαζί με αυτές που ακολούθησαν σε άλλες πόλεις στα τέλη του 19ου αιώνα), μετεξελίχθηκε στο City Beautiful Movement, ενώ στην περίοδο 1888 - 1914, απετέλεσε καθοριστικό παράγοντα για την κυριαρχία των λευκών, μνημειακών κτηρίων. Την ιστορική αυτή στιγμή, σημειώνει επίσης, κατέστη δεδομένο ότι ολόκληρη η διαδικασία της συνολικής βελτίωσης στις Ηνωμένες Πολιτείες θεωρήθηκε επιβεβλημένο να συνδεθεί με την αρχιτεκτονική, άρα η εικόνα και ο σχεδιασμός των κεντρικών περιοχών των μεγάλων πόλεων έπρεπε να αλλάξει.³¹³

Ένα ακόμη ενδιαφέρον στοιχείο σχετικά με το ξενοδοχείο Plaza και την θέση του στην ταινία είναι ότι αποτελούσε την μόνιμη κατοικία του Frank Lloyd Wright ακριβώς την εποχή που γυρίστηκε. Συγκεκριμένα από το 1955 έως και το 1959, ο Wright ζούσε εκεί, καθημερινά δεχόμενος επισκέπτες και διοργανώνοντας πληθώρα συζητήσεων, καθώς τα χρόνια εκείνα κτιζόταν το γειτονικό Μουσείο Guggenheim. Εκ πρώτης όψευς, κάτι τέτοιο φαίνεται απλώς ανεκδοτολογικό, όμως έχει μεγαλύτερο ενδιαφέρον. Ο Wright διατεινόταν ότι πήρε υπό την προστασία του το Plaza, διασώζοντάς το, μαζί με τον χώρο του Oak Room,³¹⁴ πλην όμως οι δύο σουίτες, που ενώθηκαν ώστε να σχηματίσουν την κατοικία του, υπέστησαν ριζικές μετατροπές με τελικό αποτέλεσμα να παραχθεί ένας χώρος εντελώς διαφορετικός από οποιονδήποτε άλλον στο ξενοδοχείο.³¹⁵ Τα έπιπλα σχεδιάστηκαν από τον ίδιο, κατασκευάστηκαν από τους μαθητές του στο Taliesin, και κατόπιν μεταφέρθηκαν στην Νέα Υόρκη. Ακόμη, σύμφωνα με τον Wright το κτήριο δεν ακολουθεί το ύφος της Γαλλικής αλλά της Γερμανικής Αναγέννησης. Με περιπαικτική διάθεση (που ταυτόχρονα θέτει αρχιτεκτονικά και πολιτικοκοινωνικά ζητήματα) ο Wright έχει καταγραφεί να σχολιάζει: “Χτίστηκε για τους Astors, τους Astorists, τους Astorites, τους Vanderbilts, τους Γύψο-bilts [Plasterbilts] , τους Οποιοσδήποτε-bilts [Whoeverbilts] οι οποίοι επιθυμούσαν μια τοποθεσία για να ντυθούν, να παρελάσουν και να κοιτάξουν τον εαυτό τους στον καθρέπτη. Οπότε κάλεσαν τον καλύτερο τεχνίτη του ύφους της

³¹² Όπ. π.

³¹³ Morley, Ian, “Revelations, Pedicaments & Civic Design: The Americanization of the British Urban Environment, c.1900-14, *Cercles* 19, 2009.

³¹⁴ Hession, King, Jane & Debra Pickrel, *Frank Lloyd Wright in New York: The Plaza Years, 1954-1959*, Gibbs Smith, Utah, 2007, σ. 20.

³¹⁵ Όπ. π. σ. 27. Χαρακτηριστικό και το ότι στον χώρο τοποθέτησε πίνακα της (στενής του φίλης) Georgia ο’Keefe με τίτλο *Pelvis with Flower and the Moon* (δώρο της ζωγράφου).

Γερμανικής Αναγέννησης, τον Henry Hardenbergh κι εκείνος έφτιαξε αυτό.”³¹⁶ Η αναφορά στην Γερμανική Αναγέννηση αφ’ ενός θα μπορούσε να συνδεθεί με την ύπαρξη οξυκόρυφων gables, (καθώς και με την διακοσμητικότητά τους), στοιχείο που ο Nikolaus Pevsner συνδέει με την Βόρεια Αναγέννηση.³¹⁷ Αφ’ ετέρου, λειτουργεί και ως υπενθύμιση ότι, στις αρχές του 20ου αιώνα στις Ηνωμένες Πολιτείες, οι φόρμες του παρελθόντος προσαρμόζονται σε νέες ανάγκες.³¹⁸ Στο Midtown Manhattan λοιπόν, ένα σημείο που αντιπαθούσε, σε μια πόλη που επίσης ουδέποτε αγάπησε, ο Wright δημιούργησε τον δικό του αυστηρά επιλεκτικό κόσμο, ως ένα βαθμό, επιβάλλοντας σε ένα κτήριο Εδουαρδιανής περιόδου την δική του σχεδιαστική λογική και παράλληλα χρησιμοποιώντας μόνον όσους χώρους έβρισκε αισθητικά ή γενικότερα αποδεκτούς.

Κατά κάποιον τρόπο, η ταινία μπορεί να ειπωθεί ως ένα κινηματογραφικό αντίστοιχο αυτής της επιλεκτικής χρήσης του Plaza από τον διάσημο κάτοικό του. Χρησιμοποιούνται μόνον τα στοιχεία του κτηρίου που είναι δυνατόν να συνεισφέρουν στην σύνθεση της μοντέρνας κινηματογραφικής εικόνας (ή καλύτερα να μην παρεμβληθούν στην διαδικασία δημιουργίας της) στα τέλη της δεκαετίας του 1950, στοιχεία που ταυτόχρονα συμβάλλουν και στην διαμόρφωση του κεντρικού χαρακτήρα. Για παράδειγμα, και παρ’ ότι αυτό θα ήταν εύκολα επιτευκτό (για λόγους που αναφέρθηκαν), δεν υπάρχει μακρινό πλάνο του κτηρίου κατά την άφιξη του Thornhill. Κινηματογραφημένο από τον άπλετο χώρο που χωρίζει την είσοδο από την Fifth Avenue, σε ένα γενικό, μακρινό πλάνο, το, (υπερδιπλάσιου ύψους από το μοντέρνο κτήριο της σεκάνς των τίτλων), Plaza θα παρήγαγε μια εντυπωσιακή εικόνα, η οποία όμως δεν θα λειτουργούσε στην ταινία. Ο Thornhill λοιπόν δεν χρησιμοποιεί την κεντρική είσοδο αλλά την μικρότερη στο πλάι και κατευθύνεται ταχύτατα προς το Oak Bar, ενώ, στην σύντομη αυτή διαδρομή, τίποτα δεν παραπέμπει στην εξωτική πολυτέλεια των χώρων του ξενοδοχείου. Αντιθέτως, ακόμη και η δρύινη επένδυση των τοίχων στο χώρο του Oak Bar μοιάζει ιδιαίτερα λιτή, ενώ επίσης ενδεικτικό είναι και το ότι δεν διακρίνονται στα πλάνα τα γύψινα διακοσμητικά στοιχεία της οροφής.

Αμέσως μετά την επιλεκτική χρήση των χώρων του Plaza, ακολουθεί μια ιδιαίτερα λεπτομερής εικόνα κατοικίας επίσης Εδουαρδιανής περιόδου. Για την ακρίβεια, και εδώ

³¹⁶ Όπ. π. σ. 19.

³¹⁷ Pevsner, Nikolaus, *An Outline of European Architecture*, Penguin, London, 1963, σ. 303.

³¹⁸ Το θέμα αναλύει διεξοδικά η Kathrine Wheeler, *Victorian Perspectives of Renaissance Architecture*, University of Miami, Routledge, N.Y., 2014.

χρησιμοποιείται μόνον η όψη, καθώς οι εσωτερικοί χώροι διαμορφώθηκαν στο στούντιο. Στην σεκάνς αυτή, ο Thornhill μεταφέρεται από τους απαγωγείς του σε κατοικία στο Glen Cove του Long Island, κτήριο το οποίο στο σενάριο περιγράφεται ως μια «εντυπωσιακή αλλά αρκετά φθαρμένη έπαυλη των αρχών της δεκαετίας του 1920».³¹⁹ Στην πραγματικότητα, πρόκειται για την έπαυλη ιδιοκτησίας John Shaffer Phipps, χρηματιστή και κληρονόμου βιομηχανίας ατσαλιού, η οποία άρχισε να κτίζεται το 1903 και ολοκληρώθηκε το 1906. Μετά από μια σειρά μεγαλοπρεπών επαύλεων οι οποίες πρωταγωνίστησαν στις ταινίες της αγγλικής του περιόδου, (όπως για παράδειγμα, το κτήριο Manderlay στην ταινία *Rebecca* του 1940), ο Hitchcock επιλέγει ξανά έπαυλη αγγλικού στυλ. Και έχει ενδιαφέρον να σημειωθεί στο σημείο αυτό, ότι η ανάλυση των Affrons τοποθετεί το *Rebecca* στην τελευταία (σύμφωνα με τον αυξανόμενο βαθμό έντασης), πέμπτη, κατηγορία της Αφήγησης. “Το Manderley είναι μια κατοικία που δεν είναι απλώς κατοικία αλλά μια ονειρική φιγούρα, ένα σκηνικό δομημένο για μυθοπλασία, τοποθετημένο εκτός χρόνου, η οποία έχει εξαιρεθεί από τους νόμους της πραγματικότητας³²⁰, αναφέρουν. Όπως θα δειχθεί, το ακριβώς αντίθετο συμβαίνει στο *North by Northwest*. Επί αμερικανικού εδάφους λοιπόν, ο Hitchcock επιλέγει έπαυλη σχεδιασμένη από Άγγλο σχεδιαστή, καθότι, το αρκετά δημοφιλές στον κινηματογράφο³²¹ κτίσμα, γνωστό ως Old Westbury House³²², σχεδιάστηκε από τον George A. Crawley, οποίος είχε ήδη συνεργαστεί με τον πατέρα Phipps για την κατοικία του τελευταίου στην πόλη της Νέας Υόρκης. Με έδρα το Λονδίνο και πτυχίο ιστορικού από το Πανεπιστήμιο του Cambridge, ο Crawley δεν διέθετε την απαραίτητη πανεπιστημιακή εκπαίδευση ώστε να αναλάβει πλήρως το κτήριο. Παρήγαγε λοιπόν μια σειρά από ζωγραφικά έργα που αποτύπωναν τις σκέψεις του και κατόπιν προσελήφθη για συνεργασία ο Αμερικανός αρχιτέκτονας Grosvenor Atterbury, ο οποίος χειρίστηκε θέματα τεχνικών σχεδίων και προδιαγραφών. Ήδη επιτυχημένος και με ιδιαίτερη επιρροή σε μια εποχή σημαντικής οικονομικής ανάπτυξης, ο Atterbury σχεδίασε ποικιλία κτισμάτων, από επαύλεις έως

³¹⁹ Lehman, όπ. π., σ. 15.

³²⁰ Affron, Charles & Mirella Jona Affron, όπ.π., σ. 164.

³²¹ Η συγκεκριμένη κατοικία χρησιμοποιήθηκε (και εξακολουθεί έως σήμερα να χρησιμοποιείται) για αρκετές ακόμα ταινίες όπως *Wolf*, *The Age of Innocence*, *Hitch*, *Cruel Intentions*, *8MM*, *Bernard and Doris*, *American Gangster*, *To Wong Foo*, *Thanks for Everything! Julie Newmar* και επίσης *The Great Gatsby*. Σκηνές από την ταινία *Love Story* έχουν επίσης γυριστεί στην είσοδό του. Στην περίπτωση του Hitchcock, ίσως μπορεί να ειπωθεί και ως αναφορά στο βρετανικό παρελθόν του.

³²² Βρίσκεται στην ομώνυμη τοποθεσία στην κομητεία Nassau του Long Island.

λιτότερες κατοικίες και δημόσια κτήρια, ενώ ασχολήθηκε και με πολεοδομικά ζητήματα. Χαρακτηρίστηκε και ως “στοχαστής που ενδιαφερόταν ιδιαίτερα όχι απλώς να σχεδιάσει καλύτερες επαύλεις αλλά και καλύτερες πόλεις.”³²³ Στο κτήριο υπήρξαν μετέπειτα προσθήκες από έναν ακόμη αρχιτέκτονα της εποχής, τον Horace Trumbauer, ο οποίος θεωρήθηκε “ιδιαίτερα ικανός στον σχεδιασμό σε αρκετά στυλ, όπως η Γεωργιανή Αναβίωση και διάφορα Γαλλικά στυλ 17ου και 18ου αιώνα.”³²⁴ Σχετικά με την εξέλιξη του κτηρίου, αξιοσημείωτο (και ουδόλως αναμενόμενο) και το ότι, μετά τον θάνατον των γονέων της στην δεκαετία του 1950, αρχική σκέψη της Peggy Phipps ήταν η έπαυλη να γίνει δωρεά στο δημόσιο, όμως συμβουλευτήκε τον Robert Moses ο οποίος την απέτρεψε.³²⁵ Το κτήριο σήμερα είναι επίσης καταγεγραμμένο στην λίστα National Register of Historic Places³²⁶ και λειτουργεί ως μουσείο και χώρος εκδηλώσεων.

Ολοκληρωμένο το 1906, το κτίσμα περιγράφεται στην ιστοσελίδα ως “μεγαλοπρεπής εξοχική κατοικία σε στυλ Καρόλου του Β’ που θυμίζει την επιβλητική (stately) Γεωργιανή αρχιτεκτονική του 18ου αιώνα - μια τριών ορόφων έπαυλη από κόκκινο τούβλο και ασβεστόλιθο με μια ασυνήθιστη συστοιχία καπνοδόχων, που ενοποιούνται με ανοικτές διακοσμητικές αψίδες και βρίσκονται στο κέντρο της οροφής.”³²⁷ Στην ιστοσελίδα, αλλά και σε άλλες πηγές, σημειώνεται επίσης ότι από τα διακόσια στρέμματα περιβάλλοντος χώρου, τα εβδομήντα έχουν διαμορφωθεί σε σειρά κήπων αγγλικού στυλ.³²⁸ Παράλληλα, γίνεται αναφορά και στις “μεγαλοπρεπείς αρχών 18ου αιώνα καγκελόπορτες από σφυρήλατο σίδηρο, έργο του Robert Bakewell, που εισήχθησαν από την Αγγλία.”³²⁹ Ο Bakewell ήταν ο σημαντικότερος Άγγλος σιδηρουργός της Γεωργιανής περιόδου, έργο του είναι και η καγκελόπορτα του καθεδρικού του Derby. Η εξώθυρα αυτή ανακαλύφθηκε από τον Crawley το 1918 και κατόπιν διαμορφώθηκε κατάλληλα για τις ανάγκες του

³²³ Gray, Christopher, “Designing for High and Low”, *New York Times*, 22 Οκτωβρίου 2009.

³²⁴ “Horace Trumbauer, 1868 - 1938” στο: <https://archives.upenn.edu/exhibits/penn-people/biography/horace-trumbauer>

³²⁵ Η πληροφορία σχετικά με τον Moses προέρχεται από: *The Forum: The Newsletter of the Institute of Classical Architecture and Classical America*, Fall 2010.

³²⁶ oldwestburygardens.org

³²⁷ Αναφέρεται από αρκετούς ότι ο Phipps επιθυμούσε μια έπαυλη αγγλικού στυλ, διότι το είχε υποσχεθεί στην την αγγλοϊρλανδή σύζυγό του. www.landmarksociety.or

³²⁸ Όπ.π. Αναφέρονται και ως formal gardens, κάτι που είναι άμεσα αντιληπτό στην πίσω πλευρά του κτηρίου, η οποία δεν χρησιμοποιείται στην ταινία.

³²⁹ Όπ.π.

χώρου από τον σχεδιαστή των κήπων της έπαυλης, τον επίσης Άγγλο John Starkie Gardner, γνωστό τεχνίτη μετάλλου της εποχής, ο οποίος εργάστηκε και για τον βασιλιά Εδουάρδο.

Σχετικά με τους εσωτερικούς χώρους, στην ιστοσελίδα γίνεται μνεία για έναν πολυτελώς λαξευμένο χώρο, ο οποίος στεγάζει ολόκληρη την συλλογή Phipps, που αποτελείται από αγγλικά έπιπλα αντίκες, γλυπτά, καθώς και πίνακες όπου συμπεριλαμβάνονται έργα μεγάλων ζωγράφων όπως ο Joshua Reynolds, ο Thomas Gainsborough, ο John Constable και ο John Singer Sargent, καταλήγοντας ότι η κατοικία είναι τόσο λαμπρή και αυθεντική που συχνά απετέλεσε το σκηνικό για Χολλυγουντιανές ταινίες, όπως το *The Age of Innocence*.³³⁰ Φωτογραφίες των εσωτερικών χώρων υπάρχουν σε διάφορες άλλες ιστοσελίδες καταδεικνύοντας αφ' ενός την χρησιμότητα των χώρων για μια κινηματογραφική μεταφορά μυθιστορήματος του 1920 και αφ' ετέρου την ακαταλληλότητά τους για μια ταινία του 1959, η οποία αναφέρεται στην σύγχρονη εποχή.

Η όψη του κτηρίου με την κεντρική είσοδο συνδυάζει στοιχεία Αγγλικής Παλινόρθωσης (English Restoration), με αρκετά της μετέπειτα Γεωργιανής αρχιτεκτονικής. Κατά τον 17ο αιώνα, ο Pevsner θεωρεί ότι, όσον αφορά τις κατοικίες, η αγγλική αρχιτεκτονική αναζήτησε στοιχεία στην Ολλανδία³³¹, ενώ για επίσημα κτήρια επηρεάστηκε από την Γαλλία³³². Η οργάνωση της όψης είναι τριμερής και συμμετρική, δεν υπάρχουν παραστάδες, και τα παράθυρα (εκτός από εκείνα που βρίσκονται στην στέγη) έχουν κλειδόλιθους αλλά όχι πλήρη αετώματα: Τα στοιχεία αυτά παραπέμπουν περισσότερο σε Γεωργιανό στυλ. Το κεντρικό τμήμα είναι τονισμένο και περισσότερο διακοσμημένο. Στο πρόστυλο δημιουργείται ένα είδος πτύχωσης από τρεις ιωνικού τύπου κίονες σε κάθε πλευρά με θριγκό, στοιχείο που, (σε απλούστερη όμως μορφή καθώς εδώ δημιουργεί έντονη σκίαση), συναντάται και σε αμερικανικές εκδοχές Νεογεωργιανών κτηρίων. Στην περίπτωση του Old Westbury το πρόστυλο μοιάζει περισσότερο Baroque, καθώς συνδυάζεται με τον εξώστη του πρώτου ορόφου και το έντονα διακοσμημένο κιγκλίδωμα, τα οβάλ παράθυρα που πλαισιώνουν τον εξώστη και τα οποία στέφονται από έντονα γλυπτικά στοιχεία, καθώς και το αέτωμα με την επίσης διακοσμημένη κεντρική καπνοδόχο.

³³⁰ Martin Scorsese, 1993.

³³¹ Για παράδειγμα στα κτήρια κατοικιών του Jacob van Campen, που συνδυάζεται το τούβλο με την πέτρα.

³³² Pevsner, όπ. π., σσ. 312 - 318.

Όμως και εδώ η κινηματογραφική χρήση φυσικών χώρων είναι μάλλον περιορισμένη και οπωσδήποτε επιλεκτική. Καθώς το αυτοκίνητο με τον Thornhill και τους απαγωγείς του πλησιάζει, διακρίνεται αρχικά η εντυπωσιακή καγκελόπορτα, στην οποία έχει προστεθεί μια επίσης διακοσμημένη και αρκετά μεγάλου μεγέθους, σιδηρά επιγραφή με το όνομα “Townsend”, ώστε το κτήριο να συνδεθεί με τον χαρακτήρα του κατόχου του στην ταινία. Ακολουθώντας τον ιδιωτικό δρόμο, το αυτοκίνητο κατευθύνεται προς στην είσοδο. Στο σημείο αυτό, υπάρχει μεν ένα μακρινό πλάνο του κτηρίου, πλην όμως πλησιάζοντας το καδράρισμα ουδόλως αναδεικνύει την ποικιλία των στοιχείων της όψης. Στο πλάνο εισόδου, ο απαχθείς Thornhill περιβάλλεται από τους κίονες, από τους οποίους είναι ορατή μόνον η βάση και ο (χωρίς ραβδώσεις) κορμός, στοιχείο που συμβάλλει στην κατά κάποιον τρόπο υποβάθμιση των αναφορών του κτηρίου στα κλασσικά στυλ του παρελθόντος. Κατά την είσοδό του ο Thornhill κοιτά προς τα επάνω, πλην όμως δεν προσφέρεται μια ολοκληρωμένη εικόνα του πρόστυλου. Ταυτόχρονα, σε αυτό το έντονα κοντρ πλονζέ πλάνο, η γωνία λήψης μεγεθύνει τους, κυρίαρχους στο κάδρο κίονες, παράγοντας την αίσθηση επικείμενης απειλής: τα αρχιτεκτονικά στοιχεία λειτουργούν μέσω του όγκου τους.

Όλοι οι εσωτερικοί χώροι, οι οποίοι είναι πολύ διαφορετικοί από τους αυθεντικούς της έπαυλης, σχεδιάστηκαν από τον Boyle και δημιουργήθηκαν -με εμφανή προσοχή στη λεπτομέρεια- στην Stage Five της MGM³³³. Όπως προαναφέρθηκε, η κατοικία εναρμονίζεται με τις ανάγκες μιας ταινίας που τοποθετείται σε εποχή ανάλογη με αυτήν που χτίστηκε. Όμως στην περίπτωση του *North by Northwest*, ένας χώρος εντός του οποίου ευκρινώς αποτυπώνεται η επιθυμία να αναπαραχθεί το κλασικό αρχιτεκτονικό ρεπερτόριο, μεταφέροντας στις Ηνωμένες Πολιτείες την αίγλη του Παλαιού Κόσμου, (χαρακτηριστικό μιας χώρας όπου, όπως σημειώνει ο Leonardo Benevolo, δεν υπήρχαν “ούτε μεσαιωνικά κτήρια τα οποία να υπενθυμίζουν στους ανθρώπους άλλες δυνατότητες, ούτε είχε προηγηθεί διάλογος σχετικά με τα διαφορετικά ιστορικά στυλ”³³⁴ του παρελθόντος) δεν θα ήταν δυνατόν να λειτουργήσει. Για την ακρίβεια, θα λειτουργούσε ανασταλτικά. Σε φωτογραφίες των εσωτερικών διακρίνεται μια έντονη μείξη στοιχείων. Στην αίθουσα εισόδου παρατηρείται δρύινη αψίδα με κιονοστοιχίες κορινθιακού ρυθμού πάνω από τις οποίες υπάρχει μια ιδιαίτερα διακοσμημένη “ζωφόρος”, ενώ ξύλινες

³³³ *Shadow of a Doubt, Marnie, The Birds & Saboteur.*

³³⁴ Benevolo, Leonardo, *History of Modern Architecture*, MIT, Cam. Mass., 1971, σ. 194.

επενδύσεις, βαμμένες με σκούρο βερνίκι, καλύπτουν τους τοίχους, στοιχεία που παραπέμπουν περισσότερο στην περίοδο Αγγλικής Παλινόρθωσης. Σε άλλα σημεία του κτηρίου, η παλέτα είναι ανοικτότερη, με κυρίαρχο χρώμα το παστέλ πράσινο, αποχρώσεις λευκού ή υπόλευκου, πιο επίπεδες επίχρυσες γύψινες διακοσμήσεις στους τοίχους, ενώ και η επίπλωση φαίνεται ελαφρότερη, παραπέμποντας σε μια έννοια κομψής κλασικότητας Γεωργιανής Περιόδου.

Για τις ανάγκες της ταινίας δημιουργήθηκε κάτι εντελώς διαφορετικό: Ένας χώρος αντιθετικός προς οτιδήποτε μοντέρνο, ο οποίος χωρίς να αφαιρεί τις αναφορές σε μια μεγαλοαστική ζωή, παράλληλα δεν προβάλλει περαιτέρω αξιώσεις. Πρόκειται για τον κατ'εξοχήν χώρο εντός του οποίου ο Thornhill δεν θα είναι δυνατόν να δράσει. Σχετικά με τα πλάνα αμέσως μετά την είσοδο του Thornhill και των απαγωγέων, το σενάριο περιγράφει το οβάλ σχήματος φουαγιέ, που διασχίζουν οι τρεις άνδρες, και εντός του οποίου βρίσκεται ένα μαρμάρινο, καμπύλο κλιμακοστάσιο που οδηγεί σε εξώστη, πέρα του οποίου διακρίνονται πολλά δωμάτια. Πάνω από τον εξώστη αυτόν, αναφέρεται επίσης ένα παράθυρο διακοσμημένο με βιτρώ. Οπωσδήποτε ενδεικτικό και το ότι στο σενάριο γίνεται μνεία σε μια πανταχού παρούσα «αίσθηση παρηκμασμένης [θα μπορούσε να αποδοθεί και “ξεπεσμένης” καθότι ο η αγγλική λέξη είναι “seedy”] μεγαλοπρέπειας.»³³⁵

Στο πρώτο, γενικό εσωτερικό πλάνο δίνεται μια εικόνα του φουαγιέ, που φαίνεται εξ ολοκλήρου επενδυμένο με σκούρο ξύλο, ενώ στον χώρο είναι ορατά και διάφορα ιδιαίτερα διακοσμημένα, επίσης σκούρου χρώματος έπιπλα. Thornhill και απαγωγείς, διασχίζουν το δωμάτιο, καταλήγοντας στο χώρο της βιβλιοθήκης, όπου διαδραματίζεται το μεγαλύτερο μέρος της σεκάνς. Αρχικά μόνος στον χώρο αυτό, και χωρίς βέβαια να γνωρίζει το παραμικρό σχετικά με την ταυτότητα των απαγωγέων του, ο Thornhill παρατηρεί από το παράθυρο την φιγούρα του αρχηγού των κατασκόπων, Philip Vandamm ο οποίος παίζει croquet στον κήπο. Αμέσως μετά το cut, ο Vandamm μπαίνει στο δωμάτιο, κλείνει αμέσως τις βαριές κουρτίνες και ανάβει ένα από τα λαμπατέρ. Την στιγμή αυτή, ο φωτισμός, (που προηγουμένως ήταν τριών σημείων), παράγει έντονα κοντράστ, με άμεσο αποτέλεσμα το πρόσωπο του Vandamm να φωτίζεται αρχικά χαμηλότονα και έπειτα κόντρα, ούτως ώστε η σκίαση αφ' ενός να του προσδίδει έναν αρκετά απειλητικό τόνο, ο οποίος βέβαια αρμόζει στον συγκεκριμένο χαρακτήρα, και αφ' ετέρου ο ίδιος ο χώρος να αποκτά μια έντονη θεατρικότητα. Το στοιχείο αυτό τονίζεται

³³⁵ Lehman, όπ. π., σ.15.

στους διαλόγους, μέσω των οποίων, (ήδη από την σεκάνς της εισαγωγής του), παρέχονται αρκετά στοιχεία για τον χαρακτήρα: Καθώς ο Vandamm πιστεύει ότι ο Thornhill είναι όντως ο κατάσκοπος που αναζητούν, αλλά υποκρίνεται σχολιάζει: “με τόσο άψογη υποκριτική μετατρέπετε το ίδιο το δωμάτιο σε θέατρο.” Τη στιγμή αυτήν αγνοείται η ιδιότητα του Vandamm, όμως ο χαρακτήρας έχει ήδη συνδεθεί με τον συγκεκριμένο χώρο. Το ακριβώς αντίθετο συμβαίνει με τον Thornhill.

Πρόκειται για έναν χώρο που θα μπορούσε να συνοψίσει όλα όσα το μοντέρνο κίνημα προσπάθησε να εξαφανίσει. Ένα δωμάτιο - υπόδειγμα του κατά Le Corbusier “κακού γούστου των πλουσίων”³³⁶, ή του κατά Wright “μικρού σκηνικού θεάτρου”.³³⁷ Μετά τους ουδόλως γυμνούς τοίχους του σκοτεινού φουαγιέ, και στον χώρο της βιβλιοθήκης παρατηρείται πληθώρα διακοσμητικών αντικείμενων. Διακρίνονται χαλιά, μαξιλάρια και παραγεμισμένοι καναπέδες, έπιπλα από σκαλισμένο ξύλο, διαφόρων τύπων και μεγεθών, διακοσμητικά κάδρα και ασημένια κηροπήγια, τοποθετημένα συμμετρικά πάνω από το τζάκι, (ακόμη και στα σιδηρά εργαλεία του τζακιού υπάρχει έντονη διακοσμητικότητα), βαριές κουρτίνες με έντονα σχέδια, ένας «λαβύρινθος επίπλωσης ο οποίος καταλαμβάνει όλο το δωμάτιο».³³⁸ Στο σενάριο αναφέρεται ότι οι τοίχοι του δωματίου είναι καλυμμένοι από βιβλία³³⁹, όμως και αυτό το στοιχείο άλλαξε: η πρόσβαση στα βιβλία εμποδίζεται από διάφορα αντικείμενα, πράγμα που τα καθιστά διακόσμηση, ενώ στο κέντρο μιας περίτεχνης βιβλιοθήκης υπάρχει ένα έπιπλο όπου φυλάσσονται ποτά. Συνολικά, το δωμάτιο φαίνεται γεμάτο από πληθώρα αντικειμένων χωρίς χρησιμότητα. Μοιάζει να προσφέρει μια αρκετά ακριβή απεικόνιση αυτού που ο Walter Benjamin ανέλυσε ως “εθισμό της κατοίκησης: έναν χώρο που επινοεί την κατοικία εν είδει δοχείου - περιέκτη για το άτομο, συνακόλουθα περικλείοντας και καλύπτοντάς το”.³⁴⁰

Η επικινδυνότητα του χώρου για τον θετικό ήρωα είναι άμεσα συνδεδεμένη με τα προμοντέρνα στοιχεία, που όμως, σε αντίθεση με ό,τι θα μπορούσε να συμβεί αν χρησιμοποιούνταν οι αυθεντικοί χώροι του Old Westbury, δεν παράγουν μια σύνδεση με το κλασικό παρελθόν, ούτε αποσπούν υπέρ του δέοντος την προσοχή. Το τελικό

³³⁶ Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, Dover Publications, New York, 1986, σ. 123.

³³⁷ Wright, Frank Lloyd, “In the Cause of Architecture”, *Architectural Record*, March 1908.

³³⁸ Οπ. π., σ.122.

³³⁹ Lehman, όπ. π., σ. 16.

³⁴⁰ Benjamin, Walter, *The Arcades Project*, Harvard U.P., Cam. Mass., 1999, σ. 865.

αποτέλεσμα της χρήσης των αυθεντικών εσωτερικών θα ήταν μια σειρά από παραπλανητικοί συνειρμοί, καθώς η επίκληση του παρελθόντος (η οποία είχε συγκεκριμένο ρόλο στις αρχές του 20ου αιώνα) δεν θα λειτουργούσε σε μια ταινία όπου το ζητούμενο είναι η ακριβής διαμόρφωση του κεντρικού χαρακτήρα του μοντέρνου αστού. Ως εκ τούτου, δόθηκε προσοχή ώστε αφ' ενός οι όψεις να μην είναι ασύμβατες με τα εσωτερικά και αφ' ετέρου τα τελευταία να προσφέρουν περισσότερο μια αίσθηση μεγαλοαστικής συντηρητικότητας. Άλλωστε, όπως αποδεικνύεται λίγο αργότερα στην ταινία, οι απαγωγείς και υποψήφιοι δολοφόνοι του Thornhill δεν είναι οι πραγματικοί ιδιοκτήτες του κτηρίου. Η κατοικία ανήκει σε έναν πρέσβη, του οποίου η σύζυγος είχε πεθάνει πριν πολλά χρόνια, ενώ, (όπως επίσης θα αναφέρει στον Thornhill), “η κατοικία είναι εντελώς κλειστή” και ο ίδιος μένει στο διαμέρισμά του στο Manhattan.

Ο υπερφορτωμένος λοιπόν αυτός χώρος μετατρέπεται σε ένα είδος φυλακής από την οποίαν ο κεντρικός ήρωας είναι αδύνατον να διαφύγει. Όταν αποπειράται να το πράξει ανακαλύπτει, (πίσω από την βαριά πόρτα με το λαξευμένο πόμολο, αντικείμενο που επίσης καδράρεται σε κοντινό πλάνο), έναν ακόμη από τους απαγωγείς του. Στο σημείο αυτό, το σχέδιο των κατασκόπων είναι να εξαναγκαστεί ο Thornhill να καταναλώσει μια ολόκληρη φιάλη bourbon και κατόπιν να πρέπει να οδηγήσει, μόνος και υπό την επήρεια, μια ανοικτή Mercedes σε ιδιαίτερα επικίνδυνο δρόμο, θεωρώντας ότι, κατ' αυτόν τον τρόπο, ο θάνατός του θα ήταν δεδομένος, ενώ ταυτόχρονα η δική τους πλεκτάνη μη ανιχνεύσιμη. Πλην όμως, ο Thornhill καταφέρνει να επιζήσει, ακριβώς επειδή αποτελεί αρχέτυπο του κατά Le Corbusier σύγχρονου ανθρώπου, ο οποίος δεν είναι πλέον πεζός, αλλά εποχούμενος. Στο *North by Northwest*, ο σύγχρονος αστός δεν μπορεί παρά να είναι ταυτόχρονα και επιδέξιος οδηγός: Ο Le Corbusier πίστευε ότι το αυτοκίνητο, (αυτό το απαραίτητο στοιχείο προόδου, που συνέδεσε με την ευταξία)³⁴¹, ήταν σε θέση και θα έπρεπε να σώσει την ίδια την πόλη. Σχολιάζοντας την άποψη αυτήν από την σκοπιά των αρχών της δεκαετίας του 1980, και με σημείο αναφοράς την διάνοιξη highways από τον Robert Moses (γεγονός για το οποίο διατηρούσε μνήμες παιδικής ηλικίας), ο Marshall Berman, Νεοϋορκέζος όπως και ο Moses, έδωσε την δική του εκδοχή για την εξέλιξη του μοντερνισμού από τον Charles Baudelaire στον Le Corbusier: “Αντί για τις έντονες, απότομες κινήσεις που ο Baudelaire αναγνώρισε ως την ουσία της καθημερινής ζωής, ο μοντέρνος άνθρωπος του Le Corbusier θα κάνει μία μεγάλη κίνηση η οποία θα καταστήσει

³⁴¹ Όπ. π., σ. 135.

οποιοσδήποτε περαιτέρω κινήσεις άχρηστες, ένα μεγάλο άλμα που θα είναι το τελευταίο. Ο άνθρωπος στο δρόμο θα ενσωματωθεί στην νέα μορφή εξουσίας με την μετατροπή του στον άνθρωπο στο αυτοκίνητο.”³⁴² Είναι βέβαια η ωρίμανση αυτής της εκδοχής μοντέρνου που θα πρέπει να συνδεθεί με την Νέα Υόρκη της συγκεκριμένης περιόδου και ως εκ τούτου με την ταινία. Για τον λόγο αυτόν, είναι χαρακτηριστικό ότι η αίσθηση του κινδύνου κυριαρχεί σε ένα περιβάλλον το οποίο, ενώ δίνει την αίσθηση φθοράς, ταυτόχρονα συνδέεται με την προ-μοντέρνα αρχιτεκτονική. Τουτέστιν, αποτελεί σημαντικό στοιχείο για την δόμηση του χαρακτήρα του πρωταγωνιστή αφ’ ενός η εμφανής παγίδευσή του εντός αυτού του περιβάλλοντος, και αφ’ ετέρου το ότι καταφέρνει να επιβιώσει μιας εξαιρετικά δύσκολης δοκιμασίας ακριβώς εξ αιτίας των ιδιοτήτων του ως μοντέρνου, εποχούμενου αστού.

Ενδιαφέροντα στοιχεία σχετικά με το ρόλο του αυτοκινήτου και την άρρηκτη συσχέτισή του με τον κεντρικό χαρακτήρα, προκύπτουν από δύο άρθρα του *Film Bulletin*, εποχής της πρώτης κυκλοφορίας της ταινίας³⁴³, τα οποία αρχικά επισημαίνουν την μοναδική στις ταινίες του σκηνοθέτη, εκτεταμένη χρήση αυθεντικών χώρων, ενώ τονίζουν το χαρακτηριστικό χιούμορ και την ανάλαφρη προσέγγιση, περιγράφοντας την ταινία ως γοητευτική και επιδέξια, η οποία ταυτόχρονα παράγει και αμβλύνει την ένταση. Αναφέρεται επίσης η ιδιαίτερα εκτεταμένη διαφημιστική καμπάνια της MGM, η οποία είχε αποφασιστεί να συμπεριλάβει ολόκληρη τη χώρα: “130.000.000 σημερινοί αναγνώστες περιοδικών εκδόσεων που κυκλοφορούν σε όλη την επικράτεια όπως *Life*, *True*, *Look* και *Saturday Evening Post* θα δουν διαφημίσεις για την ταινία”³⁴⁴ ενώ ταυτόχρονα γίνεται μνεία στο ότι αρκετά περιοδικά είχαν ήδη αρχίσει να προβάλλουν την ταινία πριν ακόμη ολοκληρωθεί, τονίζοντας την κινηματογράφιση σε φυσικούς χώρους και το ότι οι αναφορές επρόκειτο να συνεχίσουν για αρκετούς μήνες μετά την πρώτη προβολή. Το άρθρο παραθέτει τα παραδείγματα του *Life*, που δημοσίευσε κείμενο με τίτλο “Τί παράγει μια καλή ιστορία με suspense?” ως μέρος ευρύτερου αφιερώματος, και του *Look* που επρόκειτο να έχει τον Cary Grant στο εξώφυλλο με φωτογραφικό αφιέρωμα εντός. Καθώς, όπως αναφέρεται, ο Hitchcock ήταν πλέον πασίγνωστος (“household name”) μέσω του δημοφιλούς τηλεοπτικού προγράμματος της CBS *Alfred Hitchcock Presents*, η

³⁴² Ο Berman θεωρεί την εξέλιξη αυτήν τραγική κατάληξη του μοντερνισμού. Berman, Marshall, *All That Is Solid Melts Into Air*, Verso, London & N.Y., 1982, σ. 167.

³⁴³ Ανυπόγραφα άρθρα στο *Film Bulletin*, 6 Ιουλίου 1959 και 22 Ιουλίου 1959.

³⁴⁴ *Film Bulletin*, 6 Ιουλίου 1959.

εταιρία συμμετείχε επίσης με ένα clip της ταινίας 10 δευτερολέπτων μαζί με μια σχετική ανακοίνωση, η οποία είχε ξεκινήσει τρεις εβδομάδες πριν την πρεμιέρα και θα συνεχιζόταν επί δέκα εβδομάδες σε ολόκληρη τη χώρα, σε συνεργασία με τοπικούς σταθμούς. Το κείμενο, το οποίο γράφτηκε αφού είχε γίνει η πρεμιέρα της ταινίας στο Σικάγο, προσθέτει επίσης ότι στην διαφημιστική εκστρατεία συμμετείχαν η (τότε) εταιρία τηλεπικοινωνιών Western Union, δημοσιεύοντας φωτογραφίες σε επιχειρηματικά περιοδικά. Ακόμη μεγαλύτερο ενδιαφέρον έχει η συμμετοχή της αυτοκινητοβιομηχανίας Mercedes-Benz στο όλο project, καθώς το άρθρο αναφέρει ότι, σε στενή συνεργασία με την MGM, θα ακολουθούσαν διαφημίσεις σε εφημερίδες, ραδιόφωνο και τηλεόραση, όλες με σκοπό να προβάλλουν το ότι ο Hitchcock επέλεξε την Mercedes-Benz για την ταινία.³⁴⁵ Στο επόμενο άρθρο, το περιοδικό αναφέρεται ξανά την συνεργασία αυτήν, πληροφορώντας επίσης το κοινό του ότι θα υπάρξει μια διεθνής καμπάνια σε δύο ηπείρους και εικοσιπέντε κράτη, με αντίστοιχη προβολή σε MME. Παράλληλα, πέντε χιλιάδες αντιπρόσωποι της Mercedes-Benz θα συμμετείχαν, αφού είχαν λάβει διαφημιστικό υλικό, ενώ αυτοκίνητα της εταιρίας επρόκειτο να τοποθετηθούν σε lobby κινηματογράφων. Τα στοιχεία που παρέχει το *Film Bulletin* ίσως συνηγορούν με την άποψη του Ted Cohen, ο οποίος, (γράφοντας στα τέλη της δεκαετίας του 1990, και κατά κάποιον τρόπο θυμίζοντας την πάγια άποψη του Charles Jencks γύρω από την διπλή απεύθυνση του μεταμοντέρνου, σε ευρύ κοινό και αρχιτέκτονες, και την συνακόλουθη απελευθερωτικότητά του), απεκάλεσε την ταινία “ιδιαίτερα βαθύ διαλογισμό πάνω στην κατάσταση του να είναι κάποιος Αμερικανός”³⁴⁶, θεωρώντας ότι επιτυγχάνει να διατηρήσει το ενδιαφέρον δύο τύπων κοινού: απαιτητικών, ειδικών, ή διανοουμένων και ατόμων που επιζητούν ένα ψυχαγωγικό δίωρο. Όλες οι ταινίες του Hitchcock είναι διμερείς (bilateral), αναφέρει ο ίδιος, καθώς συνδέουν “υψηλά” (high) και “χαμηλά” (low) ακροατήρια.

Κάτι άμεσα συγκρίσιμο με ό,τι προαναφέρθηκε σχετικά με το Ξενοδοχείο Plaza, συμβαίνει και λίγο αργότερα όταν ο Thornhill φτάνει στον σταθμό Grand Central, με σκοπό να επιβιβαστεί στο διάσημο 20th Century Limited με προορισμό το Σικάγο. Ο ολοκληρωμένος το 1913 κεντρικός σταθμός της Νέας Υόρκης είναι άλλο ένα λαμπερό Beaux Arts κτήριο το οποίο θα μπορούσε να είχε αξιοποιηθεί, όμως σχεδόν κανένα από τα χαρακτηριστικά του δεν διακρίνεται στην ταινία. Για παράδειγμα, ο Hitchcock δεν

³⁴⁵ *Film Bulletin*, 22 Ιουλίου 1959.

³⁴⁶ Cohen, Ted, “High and Low Art, and High and Low Audiences”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Άνοιξη 1999, Τ. 57, Ν.2, Aesthetics and Popular Culture, σ. 137.

ασχολείται με την μεγαλοπρέπεια της οροφής -που είναι γνωστό ότι είχε σκοπό να δώσει μια εικόνα του ηλιακού συστήματος. Πέραν της μεγάλης έκτασης του χώρου, ο οποίος παραπέμπει άμεσα στο συγκεκριμένο κτήριο -καθώς, την εποχή που εγκαινιάστηκε, ο σταθμός αυτός αποτελούσε τον μεγαλύτερο περικλειστο εσωτερικό χώρο που είχε ποτέ σχεδιαστεί- τα πλάνα δεν στοχεύουν στο να γοητεύσουν το κοινό. Ουσιαστικά, θα μπορούσε να είναι οποιοσδήποτε άλλος σταθμός, ανάλογων διαστάσεων.

Ενδεικτικό λοιπόν το ότι, ενώ τα μνημειακά κτήρια ενός προ-μοντέρνου παρελθόντος δεν προβάλλονται, ή χρησιμοποιούνται επιλεκτικά, ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στην μοντέρνα μνημειακότητα. Το κτήριο των Ηνωμένων Εθνών, όπου, σε επόμενη σεκάνς της ταινίας, πηγαίνει ο Thornhill, καθώς πιστεύει ότι εκεί θα συναντήσει τον Townsend, (ιδιοκτήτη, πιστεύει, της βίλας όπου είχε προηγουμένως απαχθεί), κινηματογραφείται με εντελώς διαφορετικό τρόπο. Το ολοκληρωμένο το 1953 κτήριο όπου στεγάζεται η έδρα του ΟΗΕ και πρώτος Μεταπολεμικός ουρανοξύστης της Νέας Υόρκης, συνδέεται φιλικά με το “γυάλινο κουτί”, το οποίο στη σεκάνς των τίτλων έχει ήδη σηματοδοτήσει τον κορπορατικού τύπου μοντερνισμό, παράλληλα όμως αποτελώντας μέρος ενός διαφορετικού συγκείμενου. Ο Thornhill φτάνει και σε αυτό το κτήριο με αυτοκίνητο, όμως σε αντίθεση με ό,τι προηγουμένως συνέβη κατά την άφιξή του στο Plaza, μετά το cut ακολουθεί μακρινό πλάνο εντός του οποίου καδράρεται ο ίδιος μαζί με το κατακόρυφο κτήριο όπου στεγάζεται η γραμματεία. Στο σημείο αυτό, το κτήριο των Ηνωμένων Εθνών κινηματογραφείται ακριβώς ως σύμβολο μιας μοντέρνας μνημειακότητας. Μιας “ενοποιητικής κουλτούρας”³⁴⁷ μέρος της οποίας αποτελεί ο Thornhill, που οπωσδήποτε διαφοροποιείται ριζικά από τα “ψευδο-ιδανικά του δεκάτου ενάτου αιώνα... [αποτελώντας] ένα δημόσιο κτήριο... ενταγμένο εντός του νέου αστικού κέντρου το οποίον είναι δυνατόν να διαμορφώσει την πραγματική έκφραση της εποχής.”³⁴⁸ Σε αυτά είναι δυνατόν να προστεθεί ότι, επίσης σε συμφωνία με το κείμενο, που διευκρινίζει ότι τα νέα μοντέρνα μνημεία δεν πρέπει να βρίσκονται σε συνωστισμένο περιβάλλον³⁴⁹, το πλάνο αναδεικνύει τον ανοικτό χώρο που περιβάλλει το κτήριο. Παράλληλα, η, (ήδη διαμορφωμένη βέβαια), ταυτότητα του κεντρικού ήρωα οδηγεί σε μια ενδιαφέρουσα σύνδεση, με την παρατήρηση του Leonardo Benevolo, ο οποίος σημειώνει ότι “μια

³⁴⁷ “9 Points”, όπ. π.

³⁴⁸ Όπ. π.

³⁴⁹ Όπ. π.

ουσιώδης ανάγκη, ήδη αισθητή αμέσως μετά τον πόλεμο, ήταν αυτή της αναβίωσης του επιχειρηματικού κέντρου των πόλεων, όπου ένας νέος τύπος κτηρίου χρειαζόταν να εφευρεθεί για τα μεγάλα οικοδομικά τετράγωνα γραφείων, στην θέση του Ρομαντικού ουρανοξύστη που μοιάζει με πύργο. Η πρώτη ευκαιρία πρακτικά ήταν το κτήριο των Ηνωμένων Εθνών στην Νέα Υόρκη.”³⁵⁰

Θα πρέπει να επισημανθεί εδώ ότι η χρησιμοποίηση οποιουδήποτε μέρους του κτηρίου δεν είχε επιτραπεί και αυτό διότι, στο σχετικά πρόσφατο παρελθόν, οι φυσικοί του χώρου είχαν χρησιμοποιηθεί για την ταινία *The Glass Wall* (Maxwell Shane, 1953), η οποία πραγματεύεται την ιστορία ενός άνδρα, εκτοπισμένου μετά τον πόλεμο, και κατόπιν στιγματισμένου ως φυγά, ο οποίος προσπαθεί να αποδείξει ότι η είσοδός του στις Ηνωμένες Πολιτείες ήταν νόμιμη και ότι επίσης έχει δικαίωμα απόκτησης αμερικανικής υπηκοότητας. Οι χώροι του κτηρίου χρησιμοποιήθηκαν τότε για την τελευταία σκηνή της ταινίας, όπου ο άνδρας πηγαίνει εκεί ώστε να υπερασπιστεί τις απόψεις του και να δικαιωθεί, τουτέστιν, ο τίτλος συνιστά άμεση αναφορά στις όψεις. Όπως αφηγείται ο Hitchcock στον Truffaut, μετά από την ταινία αυτήν, ο Dag Hammarskjöld (ο δεύτερος Γενικός Γραμματέας του ΟΗΕ, ο οποίος εξελέγη ακριβώς το 1953) απαγόρευσε συνολικά το γύρισμα ταινιών μυθοπλασίας στον χώρο.³⁵¹ Αρχικά απαγορεύθηκε ακόμη και η ίδια η χρήση φωτογραφικής μηχανής, όμως ο Hitchcock αναζητώντας την πιστή αναπαραγωγή του κτηρίου, κατέφυγε στην λύση της κρυφής κάμερας, μέσω της οποίας κατάφερε να κινηματογραφήσει μόνον μια σκηνή: αυτήν της άφιξης του Thornhill, κάτι που έγινε ενόσω οι φρουροί ερευνούσαν το φορτηγό με τον εξοπλισμό του συνεργείου. Μέσω κρυφής κάμερας τοποθετημένης στο φορτηγό ο Hitchcock τράβηξε επίσης και μερικά γενικά πλάνα του κτηρίου. Καθώς τελικά αργότερα δόθηκε άδεια για έναν μόνον φωτογράφο, ο Hitchcock, προσποιούμενος τον άγνωστο επισκέπτη, ακολουθούσε τον συνεργάτη του ψιθυρίζοντας οδηγίες σχετικά με το τί θα έπρεπε να φωτογραφηθεί. Κάπως έτσι τα στοιχεία του χιούμορ και της ειρωνείας, (τα οποία ο σκηνοθέτης αναφέρει στην συνέντευξη ως απολύτως ηθελημένα³⁵², και βέβαια σχετίζονται και με την ελαφρότητα του κλίματος, η οποία επίσης διατηρεί σημαντικό ρόλο στην διαμόρφωση του κεντρικού χαρακτήρα και στην σχέση του με τον περιβάλλοντα χώρο), συνδέονται ακόμη και με την

³⁵⁰ Benevolo, όπ. π. σ. 674.

³⁵¹ Όπ. π., σ. 252.

³⁵² Όπ. π. σ. 102.

ίδια την κατασκευή της ταινίας. Οι οδηγίες περιγράφονται ως απολύτως ακριβείς καθώς ο Hitchcock παράλληλα σκεπτόταν τα πλάνα που θα δημιουργούσε: “Πάρε αυτό το κάδρο από αυτήν τη γωνία. Και τώρα, άλλο ένα από την οροφή προς τα κάτω.’ Χρησιμοποιήσαμε εκείνες τις έγχρωμες φωτογραφίες για την ανασύσταση των χώρων στο στούντιο.”³⁵³ Τονίζοντας ότι ανέκαθεν τον απασχολούσε ιδιαίτερα η αυθεντικότητα των χώρων και της επίπλωσης, ο Hitchcock αναφέρει επίσης ότι το σημείο όπου δολοφονείται ο Townsend, παρ’ ότι ακριβές αντίγραφο της αίθουσας των αντιπροσώπων, από σεβασμό προς το κύρος του Οργανισμού, στην ταινία αποκαλείται «αίθουσα κοινού». Ταυτόχρονα, κατ’ αυτόν τον τρόπο, αιτιολογείται και το γεγονός ότι κάποιος οπλισμένος με μαχαίρι είναι δυνατόν να φτάσει έως την αίθουσα αυτήν.³⁵⁴ Ακόμη, σε συνέντευξή του ο Ernest Lehman αναφέρει ότι πέρασε ένα πενήνήμερο στο κτήριο αυτό, ώστε να καταφέρει να διαμορφώσει κατάλληλα το σενάριο.³⁵⁵

Η σεκάνς αυτή είναι ένα ακόμη σημείο όπου η χρήση των αυθεντικών μοντέρνων χώρων αποκτά σημασία, διαχωρίζοντας τους φιλικά από ό,τι έγινε προηγουμένως αντιληπτό. Σχετικά με το συγκεκριμένο κτήριο, ο William Curtis έχει παρατηρήσει ότι τα τρία κτίσματα μαζί με τον περιβάλλοντα χώρο σχεδιάστηκαν με την λογική του συνόλου και προσφέρουν την εικόνα «των γλυπτών πάνω σε πλατφόρμα».³⁵⁶ Στο *North by Northwest*, και ιδιαίτερα στα πλάνα εισόδου του κεντρικού ήρωα, όπου χρησιμοποιούνται οι φυσικοί χώροι, το συγκρότημα καδράρεται αναλόγως, με τα γλυπτικά στοιχεία να τονίζονται ιδιαίτερα. Στο σενάριο αναφέρεται ότι ο Thornhill πλησιάζει το συγκρότημα από την βόρεια πλευρά και σε ένα πολύ γενικό, κοντρ πλονζέ είναι ορατό σε πρώτο πλάνο το κτήριο της συνόδου, ενώ στο βάθος διαφαίνεται και το 39 ορόφων κτήριο από γυαλί και μάρμαρο της Γραμματείας.³⁵⁷ Κατ’ αυτόν τον τρόπο, καθώς ο κεντρικός ήρωας πλησιάζει, έχουμε μια γενική άποψη του συνόλου των κτηρίων, με κυρίαρχη την εικόνα του ουρανοξύστη. Μετά την είσοδο του Thornhill στο κτήριο της συνόδου, το καδράρισμα αναδεικνύει τους λευκούς, καμπύλους, προεξέχοντες εξώστες –μέρος των γλυπτικών στοιχείων του κτηρίου. Καθώς ο Thornhill κινείται στο χώρο, συμπληρωματικό ρόλο αποκτούν και

³⁵³ Όπ. π. σ. 252.

³⁵⁴ Στο Truffaut, όπ. π., σσ. 251 – 253.

³⁵⁵ Συνέντευξη του σεναριογράφου. DVD έκδοση της ταινίας.

³⁵⁶ Curtis, William, *Modern Architecture Since 1900*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, N.J., 1983, σ. 267.

³⁵⁷ Lehman, όπ. π. , σ. 57.

αρκετά μοντέρνα γλυπτά, τα οποία βρίσκονται τοποθετημένα εκεί, ιδιαίτερα ένα αντίγραφο γλυπτού του Edgar Degas που καδράρεται και μόνο του.

Σχετικά με τη διαμόρφωση των εσωτερικών χώρων του κτηρίου των Ηνωμένων Εθνών, ο Curtis ισχυρίζεται ότι, ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1950, τα χαρακτηριστικά του κτηρίου ήδη αποτελούσαν κλισέ ενός “διεθνούς στυλ ξενοδοχείων”, άρα δεν άρμοζαν στην μεγαλοπρέπεια που θα έπρεπε να σηματοδοτεί ο χώρος αυτός,³⁵⁸ παράλληλα πιστεύοντας ότι η αρχική πρόθεση να παραχθεί “μια ποίηση και ισχύς κατάλληλες στην εξιδανίκευση του θεσμού”³⁵⁹ δεν πραγματοποιήθηκαν. Αντιθέτως, θεωρεί ότι δόθηκε μεγαλύτερη σημασία στο κτήριο της Γραμματείας μέσω του κάθετου σχεδιασμού, προσθέτοντας ότι ο Le Corbusier ίσως επιθυμούσε “να παρουσιάσει στους Αμερικανούς την ‘αληθινή μορφολογία’ του ουρανοξύστη, επιδιώκοντας να παρουσιάσει ένα τμήμα της ‘Ville Radieuse’, απελευθερώνοντας το Manhattan από την κυκλοφοριακή συμφόρηση, εισάγοντας φως, χώρο, και πράσινο στη ζωή της μητρόπολης.”³⁶⁰

Ο Rayner Banham υποστήριξε ότι, (καθώς αποτελούσε στο διάστημα 1925 – 1970 το κυρίαρχο «ύφος της εποχής»), ο μοντερνισμός παγιώθηκε μέσω του κτηρίου αυτού σε ένα μόνιμο, συμβολικό μνημείο, το οποίον όμως βρίσκεται σε αντίθεση με αρχικά οράματα κοινωνικής βελτίωσης, θεσμοθετημένης φροντίδας για καταπιεσμένους και μη προνομιούχους, καθώς επίσης και προόδου μέσω της τεχνολογίας, ιδέες που παγίως είχαν εμπνεύσει τους πρωτοπόρους του μοντέρνου κινήματος. Ο ΟΗΕ κατέληξε να υπηρετεί τους ίδιους σκοπούς με τις μεγάλες επιχειρήσεις, οι οποίες και μιμήθηκαν τον αρχιτεκτονικό του σχεδιασμό.³⁶¹ Θεωρώ ότι οι δύο αυτές απόψεις, αφ’ ενός σχετίζονται με την εικόνα του κτηρίου, όπως δημιουργείται από την κινηματογράφηση, και αφ’ ετέρου συνδέουν άρρηκτα τον σχεδιασμό με τον κεντρικό χαρακτήρα, συσχετίζοντάς τον με την μορφή εκείνη του μοντέρνου η οποία, αποσυνδεδεμένη από ριζοσπαστικές απόψεις, έχει προσαρμοστεί στις ανάγκες του κεφαλαίου.

Ένα από τα σημαντικότερα πλάνα σε ολόκληρη την ταινία είναι το τελευταίο στην σεκάνς αυτήν, όπου ο Thornhill προσπαθεί να αποφύγει την σύλληψή του. Πρόκειται για ένα μακρινό, πλονζέ (bird’s eye view), μέσω του οποίου γίνεται αντιληπτό ολόκληρο το

³⁵⁸ Curtis, όπ. π., σ. 268.

³⁵⁹ Όπ. π., σ. 267.

³⁶⁰ Όπ. π., σ. 268.

³⁶¹ Banham, Reyner, *Theory and Design of the First Machine Age*, MIT Press, Cam. Mass., 1980, σ. 9.

συγκρότημα σαν μία διάταξη καθαρών γεωμετρικών σχημάτων, κάτι που δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην ίδια την νεωτερικότητά του. Στο πλάνο αυτό συμβαίνουν ταυτόχρονα τα εξής: τονίζεται η σημασία των πλονζέ πλάνων για ολόκληρη την ταινία και παράλληλα, ενώ παράγεται μια εικόνα που προσομοιάζει στην κάτοψη του συγκροτήματος, άρα και εδώ ο Hitchcock λειτουργεί ακολουθώντας την μοντέρνα σχεδιαστική λογική. Αναλόγως αξιοσημείωτο και το ότι το πλάνο αυτό δεν υπάρχει στο σενάριο, άρα ήταν μια από τις ιδέες που προέκυψαν κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων. Σε αυτήν την σημαντική στιγμή της ταινίας, η οποία θεωρώ ότι βρίσκεται σε πλήρη αντίθεση με την σεκάνς της καταδίωξης από το ψευδοαεροπλάνο (που υπάρχει λίγο αργότερα και θα σχολιαστεί αμέσως μετά), το κοινό αντιλαμβάνεται ότι ο Thornhill, έχοντας εμπλακεί σε φόνο που δεν διέπραξε, ουσιαστικά δραπετεύει από το αρχηγείο των Ηνωμένων Εθνών με αξιοπρόσεκτη ευκολία *ακριβώς εξ αιτίας* του ίδιου του σχεδιασμού του κτηρίου. Στο έντονα πλονζέ αυτό πλάνο, είναι εμφανές ότι ο κεντρικός ήρωας διαφεύγει ακολουθώντας τις καθαρές γραμμές της ρασιοναλιστικής διάταξης του συγκροτήματος, καθώς μια ευθεία γραμμή τον οδηγεί σε παρακείμενο ταξί.

Ο Steven Jacobs διατείνεται ότι στην σεκάνς αυτή γίνεται ορατή η πρώτη σε μια σειρά από παγίδες που στήνει η μοντέρνα αρχιτεκτονική στον κεντρικό ήρωα, καθώς και ότι πρόκειται ακριβώς για την ίδια αίσθηση παγίδευσης η οποία έχει ήδη αποτυπωθεί στην σεκάνς των τίτλων.³⁶² Θεωρώ αυτήν την άποψη επιφανειακή και διαφωνώ απολύτως. Μια προσεκτική εξέταση του ίδιου του φιλικού υλικού οδηγεί στο συμπέρασμα ότι, ήδη από την πρώτη στιγμή της εισόδου του στο κτήριο, και σε πλήρη αντίθεση με ό,τι είχε προηγουμένως συμβεί στην έπαυλη στο Long Island, ο Thornhill δεν απειλείται από τον χώρο. Κινείται σαφώς διαφορετικά εντός αυτού, ενώ η αίσθηση εγκλεισμού, ιδιαίτερα τονισμένη από τους φωτισμούς και την συσσώρευση αντικειμένων στους χώρους της βίλας, είναι εδώ παντελώς απύσχα. Οι προεξέχοντες εσωτερικοί εξώστες οπωσδήποτε θα ήταν δυνατόν να καθραριστούν με τέτοιο τρόπο ώστε να δείχνουν απειλητικοί, (αναλόγως με το πρόστυλο κατά την είσοδο στην βίλα, τη συνοδεία των απαγωγέων του), όμως, αντιθέτως, συνεισφέρουν στην γοητεία της μοντέρνας εικόνας του κτηρίου. Το αρχικό γενικό πλάνο της εισόδου του κεντρικού ήρωα καταγράφει μια άνετη κίνηση εντός των εντυπωσιακών, ρευστών χώρων. Παρ' ότι ο φόνος σχεδιάζεται κατάλληλα ώστε να τον ενοχοποιήσει διαφεύγει χωρίς δυσκολία. Στο τελευταίο πλάνο η φιγούρα του διακρίνεται

³⁶² Jacobs, όπ. π., σσ. 54 και 299.

ελάχιστη μέσα στο χώρο, όμως στην πραγματικότητα δεν ανησυχούμε για την τύχη του, καθώς είναι εμφανές ότι η λογική του σχεδιασμού έχει ήδη φροντίσει για την διάσωσή του. Ακόμη και η χρησιμοποίηση της αντίθετης (πλονζέ) γωνίας στο πλάνο (από ό,τι παρατηρείται στην σεκάνς των τίτλων) επεκτείνει την σχέση θετικού ήρωα και μοντέρνου σχεδιασμού, (εκκίνηση της οποίας είναι η αρχή της ταινίας). Το κτήριο και ο ανοικτός περιβάλλον χώρος, με τους καθαρά σχεδιασμένους πεζοδρόμους, προσφέρουν την λύση, ουσιαστικά προστατεύοντας τον Thornhill, ο οποίος, (η γωνία καταδεικνύει), αντιλαμβάνεται αυτόματα πώς πρέπει να κινηθεί ώστε να διαφύγει. Συνολικά, το συγκρότημα και η φιλική του σχέση με τον θετικό ήρωα προάγει την εικόνα ενός καλαίσθητου και αρμονικού κέντρου πόλης, με κυρίαρχο το στοιχείο της ευταξίας και της αποτελεσματικότητας, τα οποία συμβάλλουν στην ορθολογιστική σκέψη και δράση. Είναι δηλαδή μακριά από την περιγραφή του Le Corbusier σύμφωνα με την οποίαν “η Νέα Υόρκη παντελώς στερείται αρμονίας”³⁶³, καθώς η επιλεκτική κινηματογράφηση του Manhattan δεν παράγει μια ανάλογη εικόνα. Αντίστοιχα σημαντικό είναι και το ότι το τελευταίο αυτό πλάνο ολοκληρώνει την αντιθετική λειτουργία του μοντέρνου σχεδιασμού με τον εκλεκτικισμό της βίλας, ο οποίος είχε προηγουμένως πραγματικά παγιδεύσει τον Thornhill καθιστώντας τον ανίκανο να διαφύγει.

Με την έμφαση στα γλυπτικά στοιχεία και το περίγραμμα της “κάτοψης” του κτηρίου, η συνθετική λογική της ταινίας ακολουθεί κατευθυντήριες γραμμές της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, στοιχείο που συνάδει και με τα μοντέρνα γλυπτά στους χώρους. Το τελευταίο πλάνο θυμίζει την αναφορά του Le Corbusier στις «μεγάλες καθαρές μορφές» ως το βασικό λεξιλόγιο του μαθηματικού πνεύματος και παράλληλα στην εκφραστικότητα της κάτοψης, που ο ίδιος απεκάλεσε δημιουργό της αρχιτεκτονικής, υπογραμμίζοντας την αντίθεση του μοντέρνου στον ιστορικισμό του 19^{ου} αιώνα, καθώς πίστευε ότι η σημασία της κάτοψης είχε τότε χαθεί. Η προσήλωση στην ουσία και την αξία της κάτοψης, τόνιζε, θα προσέδιδαν ξανά τάξη στο κτήριο και στον αστικό σχεδιασμό γενικότερα.³⁶⁴ Για την ακρίβεια, και όπως έχει επισημανθεί από τον Kenneth Frampton, η πουριστική διαλεκτική διαλεκτική σχέση ανάμεσα στην αισθητική του μηχανικού και στην αρχιτεκτονική επέτρεψε στον Le Corbusier να διαχωρίσει την θέση του από απόψεις που σχετίζονταν είτε με το

³⁶³ Παρατίθεται στο Schulz, Dana, “North America’s Radiant City: Le Corbusier’s Impact on New York”, 28 Φεβρουαρίου 2015.

<https://www.archdaily.com/604056/north-america-s-radiant-city-le-corbusier-s-impact-on-new-york>

³⁶⁴ Le Corbusier, « Three reminders to architects III The Plan », 1986, όπ. π., σσ. 43 – 64.

συνολικό έργο τέχνης (Gesamtkunstwerk), και αναπτύχθηκαν στα τέλη του 19ου αιώνα, ή Μεσοπολεμικές, σύγχρονες του κονστρουκτιβιστικές απόψεις, τις οποίες θεωρούσε υπερβολικά υλιστικές.³⁶⁵ Ο Le Corbusier σε αρκετές περιπτώσεις διαχώρισε την ικανοποίηση καθημερινών αναγκών μέσω της αρχιτεκτονικής, την πρακτική της δηλαδή πλευρά, από τη καθοριστική εκείνη στιγμή όπου η τελευταία θα καταφέρει να συγκινήσει το κοινό.³⁶⁶ Η σχέση, ή ακόμη και η συνέχεια και συγγένεια της μοντέρνας αρχιτεκτονικής με τη μοντέρνα αφηρημένη γλυπτική έχει επανειλημμένα αναλυθεί και συνδέεται με το ότι τα θεωρούμενα σημαντικά έργα μοντέρνας αρχιτεκτονικής προσεγγίζονται με έναν πολύ διαφορετικό τρόπο από εκείνον που είχε χρησιμοποιηθεί για την αρχιτεκτονική του παρελθόντος, καθώς θεωρούνται αυτόνομα έργα τέχνης.

Το ζήτημα της θέασης των κτηρίων κατά τρόπον που τα διαχωρίζει από τα γειτονικά τους, καθώς και της σύνδεσής τους με την μοντέρνα γλυπτική σε διαφορετική κλίμακα, έχει σχολιαστεί και από την πλευρά τού κατά πόσον θα μπορούσε να είναι φιλοσοφικά αποδεκτή μια τέτοια άποψη. Στην ανάλυσή του της *Τρίτης Κριτικής* του Immanuel Kant, (του φιλοσόφου που θεμελίωσε την μοντέρνα αισθητική στα τέλη του 18ου αιώνα, ανοίγοντας το δρόμο για την Αφαίρεση), ο Anthony Saville ισχυρίζεται ότι η άποψη απορρέει από μια παρανόηση γύρω από την φύση της αρχιτεκτονικής, συσχετίζοντας το ζήτημα με τέσσερα βασικά επί μέρους: Πρώτον, ότι τα υψηλής ποιότητας κτήρια τείνουν να αξιοδοτούνται από μόνα τους. Δεύτερον, ότι δεν δεσμεύονται από την τοποθεσία (κάτι που ο ίδιος συνδέει με τον διεθνισμό της μοντέρνας αρχιτεκτονικής). Τρίτον, ότι η έμφαση στο παιχνίδι φωτός και σκιάς, χώρου και όγκου, που αντικατέστησε την έμφαση στα διακοσμητικά στοιχεία, προωθώντας την αντίθεση ανάμεσα σε διακόσμηση και φόρμα, οδήγησε στη σύμπτυξη αρχιτεκτονικής και γλυπτικής και τέταρτον, ότι από τη στιγμή που η αρχιτεκτονική επικεντρώνεται στη φόρμα και τα κτήρια εξετάζονται ως πρωτίστως αυθύπαρκτα και απομονώσιμα από το περιβάλλον τους, είναι φυσικό ο αισθητικός τους χαρακτήρας να συσχετίζεται αποκλειστικά με το οπτικό μέρος, δηλαδή με την εξωτερική επιφάνεια.³⁶⁷

Απόλυτα ενδεικτική για το ότι ο κεντρικός χαρακτήρας μπορεί να λειτουργήσει είτε εντός του αστικού τοπίου, ή σε περιβάλλον μοντέρνου σχεδιασμού, είναι η επόμενη σεκάνς της

³⁶⁵ Frampton, Kenneth, *The Evolution of 2th Century Architecture*, SpringerWien, N.Y., 2007, σ. 32.

³⁶⁶ Le Corbusier, όπ. π., σ. 179.

³⁶⁷ Saville, Anthony, *Kantian Aesthetics Pursued*, Edinburg University Press., Εδιμβούργο, 1993, σ. 157- 161.

καταδίωξης από το αεροπλάνο, στην οποία, όπως αναφέρεται σε χαρακτηριστικό σημείο των διαλόγων, (από έναν κάτοικο της υπαίθρου τον οποίον ο Thornhill τυχαία συναντά), και προετοιμάζουν κατάλληλα το κοινό για τον κίνδυνο που διατρέχει ο θετικός ήρωας, «ψεκάζει σοδειές εκεί όπου δεν υπάρχουν σοδειές»³⁶⁸. Στο σημείο αυτό ο Thornhill, έχοντας βασιστεί σε παραπλανητικές πληροφορίες, πηγαίνει στην Prairie Stop, μία έρημη στάση λεωφορείου στην Indiana³⁶⁹, πιστεύοντας ότι εκεί πρόκειται να συναντήσει τον πραγματικό Kaplan, ώστε να λυθεί η παρεξήγηση και να σταματήσει η καταδίωξή του, όμως με δυσκολία αποφεύγει άλλη μία παγίδα που έχει στηθεί με σκοπό τον θάνατό του. Μέσα σε ένα εγκαταλελειμμένο πεδίο, απόλυτα αντιθετικό με το γεμάτο και πολύβουο Midtown Manhattan, ο Thornhill φτάνει στο ναδίρ της διαδρομής του, όπως αναφέρει ο Fredric Jameson, για την σκηνή αυτή, όπου η ερήμωση του τοπίου, δηλαδή η εξαφάνιση οποιουδήποτε στοιχείου που μπορεί να συσχετιστεί με τον αστικό χώρο, εύγλωττα αντικατοπτρίζει και τη δική του απελπισία.³⁷⁰ Το στοιχείο αυτό αποτυπώνεται ευκρινώς με τη βοήθεια των πλονζέ, bird's eye view πλάνων. Αναλόγως σημαντικό είναι και το ότι πρόκειται για την στιγμή κατά την οποίαν ο Thornhill γνωρίζει λιγότερα από οποιονδήποτε άλλον χαρακτήρα στην ταινία. Αντιθέτως, αμέσως μόλις επιστρέψει στο χώρο της πόλης, η απομόνωση και η άγνοιά του βαθμιαία θα αρχίσουν να υποχωρούν. Σημαντικό ρόλο έχει στην σεκάνς και η φωτογραφία, καθώς μέσω της χρήσης κίτρινων φίλτρων, εντείνεται η αίσθηση της θερμότητας (και ταυτόχρονα της δυσαρέσκειας), ενώ σταδιακά παραποιείται ελαφρώς και το ίδιο το χρώμα του κοστουμιού του ήρωα, μετατρέποντας το γκριζο-μπλε σε αποχρώσεις του καφέ, στοιχείο που διατηρείται έως την επιστροφή του στο Σικάγο. Ενδεικτικά καφέ χρώματος είναι βέβαια και το -φαρδιάς γραμμής, συνολικά ευκρινώς σχεδιασμού δεκαετίας 1940, (άρα εντελώς διαφορετικού από αυτού που φορά ο Thornhill), κοστούμι του άγνωστου άνδρα, ο οποίος εκφράζει την απορία σχετικά με το ψεκαστικό αεροπλάνο, με χαρακτηριστική εκφορά του λόγου που τον διαφοροποιεί περαιτέρω από τον κεντρικό ήρωα. Το φυσικό καφέ χρώμα εδώ λειτουργεί αντιθετικά με το ψυχρό γκριζο, τονίζοντας την χρωματική σύνδεση του τελευταίου με υλικά φτιαγμένα από τον άνθρωπο, ιδιαίτερα το ατσάλι και το μπετόν που παραπέμπουν στον κτισμένο χώρο. Διασαφηνίζεται λοιπόν, ότι ο αστός Νεοϋορκέζος Thornhill κινδυνεύει

³⁶⁸ Σενάριο, όπ. π. σ. 103.

³⁶⁹ Απολύτως αντιθετικό στοιχείο σε σχέση με την Νέα Υόρκη, σε ένα ευρύτερο γεωπολιτικό πλαίσιο, είναι ήδη εξ αρχής και το γεγονός ότι στην πολιτεία της Indiana γινόταν πυρηνικές δοκιμές.

³⁷⁰ Jameson στο Žižek (ed.), όπ. π., σ. 61.

πολύ λιγότερο όταν αποτελεί μέρος του πλήθους, (ακόμη και όταν αυτό δεν είναι φιλικά διακείμενο), ή όταν εξαναγκάζεται να οδηγήσει σε κατάσταση μέθης ένα ανοικτό αυτοκίνητο σε επικίνδυνο δρόμο, και μάλιστα νυκτερινή ώρα, από ό,τι στο κέντρο ενός ηλιόλουστου αγρού. Ενδεικτικά τονίζοντας την αστική γοητεία του χαρακτήρα καθώς και την πλήρη ασυμβατότητα του με τον χώρο, κριτική του 1959 αναφέρει ότι εντός ενός αχανούς τοπίου ο Cary Grant συναρπάζει το κοινό χωρίς να κάνει απολύτως τίποτα, ενώ στα αμέσως επόμενα πλάνα καταφέρνει να προκαλέσει περισσότερο φόβο από αυτόν που παράγεται σε αρκετές ταινίες όπου η Jean d' Arc καίγεται στην πυρά.³⁷¹

Ο Steven Jacobs διατείνεται ότι η διάταξη του χώρου στην σεκάνς αυτήν στηρίζεται στην χρήση του καννάβου. Παραθέτοντας ένα γνωστό σχέδιο του Oscar Niemeyer, όπου δύο μικρές ανθρώπινες φιγούρες είναι τοποθετημένες σε άδειο χώρο με δύο άξονες, ο Jacobs ισχυρίζεται ότι το αρχικό πλονζέ πλάνο όχι μόνο απηχεί τα αντίστοιχα στην σεκάνς στο κτήριο του αρχηγείου των Ηνωμένων Εθνών, καθώς και της τελικής σεκάνς της ταινίας στο Όρος Rushmore, αλλά ταυτόχρονα επιδεικνύει την ίδια μοντέρνα αντίληψη του χώρου.³⁷² Διαφωνώ με την άποψη αυτήν και θα ισχυριζόμουν ότι, αντιθέτως, ακριβώς αυτή η ελαφρά γεωμετρικότητα, η οποία εντέχνως εισάγεται στο τοπίο, (και ο Fredric Jameson θεωρεί ότι παραπέμπει στην αντικατάσταση της φύσης από την βιομηχανοποιημένη γεωργία³⁷³) καθίσταται κύρια πηγή ανησυχίας σε σχέση με το τί θα συμβεί στον Thornhill, καθότι αυτόματα παραπέμπει και στην επίσης εμφανή έλλειψη δόμησης.³⁷⁴ Ανησυχούμε περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη στιγμή για την τύχη του κεντρικού ήρωα, διότι, απλούστατα, η χρήση των αξόνων στον άδειο αυτό χώρο προβάλλει την παντελή απουσία αστικού περιβάλλοντος, άρα και του χώρου εντός του οποίου είναι ήδη γνωστό ότι εκείνος μπορεί να δράσει αποτελεσματικά. Είναι άλλωστε χαρακτηριστικό ότι ο ίδιος ο σκηνοθέτης έχει αναφερθεί στο ότι σαφής πρόθεσή του ήταν η πλήρης ανατροπή του γνωστού κινηματογραφικού κλισέ όπου ο άνθρωπος κινδυνεύει σε μια σκοτεινή γωνία της

³⁷¹ Moffitt, Jack, κριτική στο *Hollywood Reporter*, 1959, στο www.hollywoodreporter.com

³⁷² Jacobs, όπ. π., σ. 300.

³⁷³ Jameson, στο Žižek (ed.), όπ. π., σ. 61.

Παράλληλα, ο Paul Virilio έχει σχολιάσει στην σκηνή συνδέοντας την bird's-eye view και την επίθεση από αέρος με την πολεμική βιομηχανία στο περιβάλλον του Ψυχρού Πολέμου. Αναφέρεται από τον Haacke, Christopher, Paul, PhD thesis, University of California, 2011, σσ. 151 - 152.

https://escholarship.org/content/qt1857736f/qt1857736f_noSplash_ac72a40887e3854045df22e91f6644ff.pdf

³⁷⁴ Αξίζει να σημειωθεί εδώ ότι οι καλλιέργειες καλαμποκιού, ορατές στην σεκάνς αυτή φυτεύτηκαν ειδικά για τις ανάγκες της ταινίας.

πόλης, δημιουργώντας την απόλυτη αντίθεση μιας τέτοιας σκηνής.³⁷⁵ Ο Thornhill λοιπόν αποτελεί ξένο σώμα στο τοπίο, κάτι που οπωσδήποτε προβάλλει και η εμφάνισή του (αντιθετική με αυτήν του άγνωστου άνδρα). Ενδεικτικό παράλληλα είναι και το ότι, στη σεκάνς αυτή, ο Thornhill χάνει την χαρακτηριστική κομψότητα των κινήσεων (που διατηρεί σε όλη την ταινία, ακόμη και όταν, για παράδειγμα, χρειάζεται να δραπετεύσει από το παράθυρο ενός ξενοδοχείου σε αρκετά μεγάλο ύψος).³⁷⁶ Προσπαθώντας να αποφύγει το αεροπλάνο, ενώ φορά το χαρακτηριστικά μοντέρνο, γκριζο κοστούμι, που καθώς δεν είναι σχεδιασμένο για ανάλογους χώρους και συμβάντα, εμποδίζει την απρόσκοπτη κίνησή του, κινείται κάπως αδέξια, ενώ ταυτόχρονα γίνεται αντιληπτός ως απόλυτα ευάλωτος: Όχι μόνον δεν ανήκει στο συγκεκριμένο περιβάλλον, αλλά δεν έχει καν την δυνατότητα να το κατανοήσει επαρκώς, ούτως ώστε να λειτουργήσει με τους όρους του. Χαρακτηριστικό άλλωστε και το ότι τελικά θα καταφέρει να δραπετεύσει κλέβοντας ένα αυτοκίνητο (στοιχείο που λειτουργεί και ως παραπομπή στην προηγούμενη σεκάνς).

Το τρίτο μοντέρνο κτήριο στην ταινία, το οποίον και διατηρεί τον σημαντικότερο ρόλο, ολοκληρώνοντας το αρχιτεκτονικό της ενδιαφέρον, είναι η ορεινή κατοικία του βασικού αρνητικού χαρακτήρα, αντιπάλου καθώς επίσης και ερωτικού αντίζηλου του Thornhill, Phillip Vandamm, η οποία τοποθετείται από το σενάριο στα πέριξ του όρους Rushmore, κοντά στο διάσημο, γιγάντιο γλυπτό με τα κεφάλια των τεσσάρων προέδρων, λαξευμένα στην πλαγιά. Το σενάριο αναφέρει ότι πρόκειται για «ένα οριζόντια επεκτεινόμενο μοντέρνο κτήριο, κτισμένο σε ένα ύψωμα, που ακολουθεί την παράδοση του Frank Lloyd Wright».³⁷⁷ Όπως θα δειχθεί, υπάρχει πληθώρα στοιχείων που εδραιώνουν την σύνδεση του κτηρίου με την αρχιτεκτονική του Wright, όμως, οπωσδήποτε, ενδιαφέρον έχει ήδη και ο όρος “παράδοση”, που αναφέρει το σενάριο, αυτόματα υπενθυμίζοντας ότι την περίοδο δημιουργίας της ταινίας, η αρχιτεκτονική του αποτελούσε ήδη μια από τις παραδόσεις του μοντερνισμού. Άλλωστε, στα μέσα της δεκαετίας 1950, ο Giedion αναφερόταν στην αρχή μιας νέας παράδοσης και τουτέστιν σε μια χρονική στιγμή κατά την οποία δεν ήταν πλέον απαραίτητη η καταστροφή αυτών που είχε υλοποιήσει η

³⁷⁵ Truffaut, όπ. π., σ. 256.

³⁷⁶ Μια ενδιαφέρουσα άποψη που έχει διατυπωθεί για την ταινία είναι ότι ο Hitchcock πήρε το κατ' εξοχήν macho είδος της αστυνομικής ιστορίας και του προσέθεσε έναν μη επιθετικό τόνο, δημιουργώντας κάτι που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί αστικό μπαλέτο. Cameron, Ian & Richard Jeffrey, "The Universal Hitchcock," στο *Movie*, 1965, σ. 99.

³⁷⁷ Lehman, όπ. π.

προηγούμενη γενεά, αλλά η επέκταση της νέας αυτής παράδοσης.³⁷⁸ Αξιοσημείωτο και το ότι ο Wright, που επί σειράν ετών υπέμενε αρκετές απόπειρες γελοιοποίησης του έργου του στις Ηνωμένες Πολιτείες, πέθανε ακριβώς το έτος προβολής της ταινίας, (εν μέσω διθυραμβικών σχολίων στον τύπο, ο οποίος τον αποκαλούσε πλέον «κορυφαία μεγαλοφυΐα» και «τον μεγαλύτερο αρχιτέκτονα όλων των εποχών», την στιγμή που, μόλις προ δεκαετίας, στην καλύτερη περίπτωση, θα τον αγνοούσε παντελώς), ενώ τα αμέσως προηγούμενα χρόνια είχε τις περισσότερες αναθέσεις σε ολόκληρη την καριέρα του.³⁷⁹ Η κατοικία λοιπόν, ούτως ή άλλως, λειτουργεί εν είδει συμπληρωματικού αντισταθμίματος στην κυριαρχία του International Style, (αντιληπτή, όπως αναφέρθηκε, μέσω της χρήσης φυσικών χώρων και πιστών αντιγράφων), η οποία προηγήθηκε, ολοκληρώνοντας μια αρκετά συνεκτική εικόνα του μοντέρνου, άρα, εκ πρώτης όψεως, φαίνεται ενδιαφέρον και ιδιόμορφο το ότι το κτήριο αυτό αποτελεί ιδιοκτησία του αρχηγού των κατασκόπων.

Στο σημείο αυτό, χρειάζεται να σχολιαστεί εκτενέστερα ο Phillip Vandamm. Ο χαρακτήρας αυτός περιγράφεται από το σενάριο ως «άνδρας με ευγενές και εκλεπτυσμένο παρουσιαστικό, γύρω στα 40, με στυλ πανεπιστημιακού [professorial], αλλά οπωσδήποτε ελκυστικός στις γυναίκες και ελάχιστα απειλητικός»,³⁸⁰ ενώ ο Hitchcock αναφέρει στον Truffaut ότι επιθυμία του ήταν να παραπέμπει σε ήρεμα διαπρεπή άνδρα, ενώ η δυσκολία ήταν το πώς θα γινόταν ταυτόχρονα και απειλητικός.³⁸¹ Πέραν της συνάντησης με τον Thornhill στην Εδουαρδιανή βίλα, τα στοιχεία που έχουν προηγηθεί στην ταινία είναι μια φωτογραφία, όπου ο Vandamm διακρίνεται ανάμεσα σε ομάδα ανδρών στα σκαλοπάτια πανεπιστημιακής βιβλιοθήκης (φωτογραφία που ο Thornhill, εν αγνοία του, δείχνει στον πραγματικό ιδιοκτήτη της βίλας, αμέσως πριν τη δολοφονία του τελευταίου), η χαρακτηριστικά αγγλική προφορά του, η οποία οπωσδήποτε σηματοδοτεί -για τα δεδομένα της ταινίας, του Hollywood, αλλά και των Ηνωμένων Πολιτειών, γενικότερα- μια διανοούμενη ιδιαιτερότητα, αλλά ακόμη το ότι σε αρκετές σκηνές υποδηλώνεται, ή ενίοτε εκφράζεται και ευκρινώς, η εκτίμησή του για ζητήματα τέχνης. Τα στοιχεία αυτά τονίζονται και από την ίδια την εκφορά του λόγου, προσδίδοντάς του μια αίσθηση άλλοτε τυπικότητας, αλλά, πολύ συχνότερα, παιδείας ή ακόμη και λογιότητας, που τον διαχωρίζει

³⁷⁸ Giedion, παρατίθεται από τον Curtis, όπ. π., σ. 258. Και βέβαια στην νέα παράδοση του μοντέρνου αναφερόταν ήδη ο Giedion από την προηγούμενη δεκαετία.

³⁷⁹ Αναφέρονται από τον Giedion, όπ. π., σ. 427.

³⁸⁰ Lehman, όπ. π., σ. 17.

³⁸¹ Όπ. π., σ. 107.

με αρκετή σαφήνεια από τον Thornhill³⁸² -ενώ όλα αναδεικνύονται από τις αποχρώσεις της λιτής και συγκρατημένης ερμηνείας του James Mason. Είναι λοιπόν πρόδηλο ότι ο χαρακτήρας του Vandamm είναι οπωσδήποτε πολύ περισσότερο σύνθετος από έναν συνηθισμένο κινηματογραφικό κακό (της εποχής εκείνης, αλλά βέβαια και έκτοτε), ενώ ταυτόχρονα εμφανής είναι και η πρόθεση του σκηνοθέτη να εκτιμηθεί η καλλιέργεια, ή και ο εσπετισμός του χαρακτήρα αυτού. Η ορεινή, Wrightian κατοικία πρόκειται να συνδέσει τους δύο χαρακτήρες, υπενθυμίζοντας παράλληλα την μοναδικότητα της ταινίας αυτής στο έργο του σκηνοθέτη: Ενώ ο Hitchcock επανειλημμένα χρησιμοποίησε γοητευτικούς και καλλιεργημένους κακούς, τους οποίους ανελλιπώς συνέδεσε με πολυτελείς κατοικίες,³⁸³ το *North By Northwest* ήταν η πρώτη και μοναδική φορά που ανάλογο οίκημα έχει απολύτως αναγνωρίσιμα, μοντέρνο σχεδιασμό.

Όπως αναφέρει ο Raymond Drugnat, εντός της θεμελιώδους κινηματογραφικής εξίσωσης τοπίο = ψυχική κατάσταση, η αρχιτεκτονική αποτελεί ακτινογραφία της διανοητικής κατάστασης του κεντρικού ήρωα³⁸⁴. Στο *North by Northwest*, το κτήριο, συνδυαζόμενο με τον διανοούμενο ιδιοκτήτη του και βασικό αντίπαλο του Thornhill, προσφέρει στοιχεία για τον χαρακτήρα αυτόν. Τουτέστιν, δεν είναι τυχαίο το ότι ο Vandamm φαίνεται να επιλέγει έναν διαφορετικού τύπου μοντερνισμό από την άμεσα συνδεδεμένη με ανώτερα στελέχη διαφημιστικών εταιριών στο Midtown Manhattan εκδοχή του. Το στοιχείο αυτό, και η διαφοροποίηση που παράγει, έχει ήδη τονιστεί σημαντικά στην προηγούμενη σεκάνς του πλειστηριασμού. Εδώ ο Vandamm παρακολουθεί με σκοπό να αποκτήσει το αγαλματίδιο, όπου βρίσκεται κρυμμένο μικροφίλμ, ενώ ο Thornhill παρεισφρέει με σκοπό την υπονόμηση της όλης διαδικασίας, μέσω παράλογων αναφορών σε εκθέματα. Το σημαντικότερο όμως σημείο είναι μια συνομιλία των δύο χαρακτήρων, εντός πλάνων όπου κινηματογραφούνται ως ενδεικτικά ερωτικοί αντίζηλοι, καθότι διαχωρίζονται από την φιγούρα της Kendall, ο ρόλος της οποίας, σημειωτέον, δεν έχει ακόμη διασαφηνιστεί. Εμμένοντας στην πεποίθησή του ότι ο Thornhill είναι κατάσκοπος, αλλά υποκρίνεται, ο Vandamm τον απειλεί λέγοντάς του ότι ο αμέσως επόμενος ρόλος του θα είναι αυτός του

³⁸² Όπως για παράδειγμα στη σεκάνς της εισόδου του στην ταινία: "Games? Must we?" -«Παιχνίδια; Θα 'πρεπε;»- ρωτά τον Thornhill στην πρώτη τους συνάντηση, συνεχίζοντας: «With such expert play-acting, you make this very room a theatre» «Με τέτοια άφογη υποκριτική μετατρέπετε το ίδιο το δωμάτιο σε θέατρο» ενώ στη σεκάνς αυτή οι απαντήσεις του Thornhill ακολουθούν περισσότερο το μοτίβο του «τι στο δαίμονα είναι όλα αυτά;» Lehman, όπ. π. σ. 18.

³⁸³ Για παράδειγμα, ο καθηγητής Jordan στα 39 *Σκαλοπάτια*, ο Sebastian στο *Notorious*, ο Philip και ο Brandon στο *Rope*.

³⁸⁴ Drugnat, Raymond, «Movie Eye», *Architectural Review*, Μάρτιος 1965, σ. 188.

νεκρού και πρόκειται να είναι απολύτως πειστικός. Σε αυτό ο Thornhill απαντά ως εξής: «Αναρωτιέμαι ποια έξυπνη μέθοδος δολοφονίας έχει σειρά στο πρόγραμμα. Μήπως πρόκειται να τοποθετηθώ σε μια δεξαμενή γεμάτη λιωμένο ατσάλι, ώστε να αποτελέσω τμήμα κάποιου νέου ουρανοξύστη;»³⁸⁵ Τη στιγμή αυτή, ο θετικός ήρωας ευκρινώς σηματοδοτεί παράλληλα και τον βασικό πελάτη του International Style, τον άνθρωπο η ζωή του οποίου είναι άμεσα συνδεδεμένη με την εξέλιξη της κυρίαρχης τάσης του μοντερνισμού στην Αμερική. Αντιθέτως, ο Vandamm εισάγεται στην Εδουαρδιανή βίλα (άρα και πάλι μακριά από το κέντρο της πόλης), ενώ και η εικόνα της κατοικίας του συμβάλλει στην σκιαγράφιση ενός διαφορετικού τύπου άνδρα. Τα στοιχεία αυτά αρχικά βέβαια οδηγούν στο συμπέρασμα ότι η ταινία αποπειράται έναν διαχωρισμό της ευρωπαϊκής καταγωγής μοντέρνας λογικής σχεδιασμού του International Style από την οργανική λογική σχεδιασμού του Wright. Ως γνωστόν, ο Wright αντιπαθούσε τους ουρανοξύστες, αποκαλώντας τους "λευκούς τάφους μιας αστόχαστης, μαζικής ζωής",³⁸⁶ ενώ ο ιδανικός πελάτης του ήταν το άτομο που κτίζει αυτόνομη κατοικία σε έδαφος που του ανήκει, απολαμβάνοντας την αίσθηση αυτάρκειας και ανεξαρτησίας. Μέσω λοιπόν της αντιπαλότητας των δύο χαρακτήρων εγγράφεται μια, εκ πρώτης όψεως, αντιπαράθεση, των δύο τάσεων: του αμερικανικού ρομαντισμού³⁸⁷, ή της λογικής που αναμειγνύει τον φονξιοναλισμό με φυσικές φόρμες, και του ευρωπαϊκού μοντερνισμού.

Ταυτόχρονα, και σχετικά με το σημείο όπου τοποθετείται η κατοικία από το σενάριο, ένα ακόμη στοιχείο που υπερβαίνει το αρχικό, ανεκδοτολογικό του ενδιαφέρον είναι ότι ο Guston Bogleum, δημιουργός του γιγάντιου γλυπτού, είχε ζητήσει από τον Wright την σχεδίαση μιας κατοικίας. Σε επιστολή του με ημερομηνία 7 Οκτωβρίου 1935, ο Bogleum γράφει τα εξής: "Προγραμματίζω μία ακόμη κατοικία αλλά πρέπει να την κτίσετε για εμένα. Το έχω δηλώσει στον τύπο." Μετά την επίσκεψή του, ο Wright αναφέρει σχετικά με το μνημείο σε κείμενό του: "η ανθρώπινη φύση, ας ελπίσουμε τελικά και η υπέρτατη φύση της φύσης [nature's higher nature], βρήκε το χέρι για αυτό το έργο στο χέρι του μεγάλου τεχνίτη Gutzon Bogleum [found its hand in Guston Bogleum's master hand]".³⁸⁸ Η

³⁸⁵ Όπ. π., σ. 125.

³⁸⁶ Wright, Frank Lloyd, "Organic architecture looks at modern architecture", *Architectural Record*, February 1952.

³⁸⁷ Hitchcock, Henry Russell, 1942, όπ. π., σ. 90.

³⁸⁸ "American Experience: Hitchcock's North by Northwest" στην ιστοσελίδα του Public Broadcasting Service: <https://www.pbs.org/wgbh/americanexperience/features/rushmore-hitchcock/>
Δεν έχει επισημανθεί το κείμενο το Wright από το οποίο προέρχεται το απόσπασμα.

κινηματογραφική γειτνίαση λοιπόν φαίνεται ότι θα έβρισκε σύμφωνο ακόμη και τον ίδιο τον Wright! Αναλόγως με το ίδιο το κτήριο, και με δεδομένη και εδώ την άρνηση των αρχών να επιτρέψουν την κινηματογράφιση, αντίγραφο του μνημειακού αυτού γλυπτού κατασκευάστηκε στο studio, αυξάνοντας τον προϋπολογισμό για την κατασκευή των σκηνικών σε περισσότερα από \$50.000.³⁸⁹ Παράλληλα, η οπτική γωνία του Wright και η εκτίμησή του για το γλυπτό ίσως κατά κάποιον τρόπο “προτείνει” την θέασή του ως ένα οργανικής λογικής, μοντέρνο μνημείο, υπερβαίνοντας έτσι και την ρεαλιστική του τεχνοτροπία. Σχετικά με την κινηματογραφική χρήση του γλυπτού, καθώς και τις σύνθετες μεθόδους που ακολουθήθηκαν από τον Boyle και τους συνεργάτες του για την παραγωγή αντιγράφου, δημιουργήθηκε το 2000 ένα ντοκιμαντέρ, μέσω του οποίου τονίζεται παράλληλα και η ανάγκη περαιτέρω έρευνας γύρω από το production design.³⁹⁰

Ενδεικτικά, το οίκημα αυτό έχει κατά περιόδους θεωρηθεί ακόμη και αυθεντικό του Wright και από κριτικούς κινηματογράφου. Για παράδειγμα, πολύ αργότερα από την πρώτη προβολή της ταινίας, η Anne Billson το περιγράφει ως “κατοικία πάνω σε ορθοστάτες σχεδιασμένη από τον Frank Lloyd Wright”.³⁹¹ Πέραν από την προφανή σχέση του κτηρίου με την αρχιτεκτονική του Wright, (στοιχείο αναγνωρίσιμο ήδη από το πρώτο πλάνο της σεκάνς), Hitchcock και Boyle έχουν επίσης αναφερθεί εκτεταμένα στο ζήτημα. Αρχικά, είναι ενδεικτικό και το ότι ο Hitchcock αναφέρεται στο κτίσμα εν είδει παραδείγματος στην συζήτηση με τον Truffaut αμέσως μετά την (αναφερόμενη παραπάνω) δήλωση σχετικά με το πάγιο ενδιαφέρον του για την αυθεντικότητα των χώρων και την συνακόλουθη έρευνα η οποία προηγείται κάθε ταινίας. Για το θέμα αυτό, λοιπόν αποκαλύπτει ότι στο *The Birds* η κατοικία του αγρότη ο οποίος σκοτώνεται από τα πουλιά αποτελούσε ακριβές αντίγραφο μιας πραγματικής φάρμας στην περιοχή, ενώ αντιστοίχως “το σπίτι που χρησιμοποιείται στο North by Northwest είναι η μινιατούρα ενός σπιτιού του Frank Lloyd Wright έτσι όπως φαίνεται από απόσταση. Χτίσαμε μέρος του για την σκηνή όπου ο Cary Grant περπατά γύρω από αυτό.”³⁹²

³⁸⁹ Όπ. π.

³⁹⁰ https://www.imdb.com/title/tt0271628/plotsummary?ref =tt_ov_pl

³⁹¹ Κριτική στην Sunday Telegraph, 7 Απριλίου 1996.

³⁹² Όπ. π. σ. 254.

Σε σχετική ερώτηση, ο Robert Boyle τονίζει ότι αρχικά οι περισσότεροι θεατές δεν αντιλαμβάνονται ότι η κατοικία δημιουργήθηκε στην Stage Five της MGM, προσθέτοντας τα εξής:

“Ήξερα ότι ο Cary Grant έπρεπε να είναι σε θέση να βλέπει τα πάντα εντός του σπιτιού: έπρεπε να βλέπει το υπνοδωμάτιο της [Kendall], έπρεπε να βλέπει το καθιστικό, έπρεπε να βλέπει τον εξώστη πάνω από το καθιστικό και έπρεπε να μπορεί να κατεβεί και να διαφύγει... Αυτό το σπίτι δεν μπορούσαμε να το βρούμε. Η Κατοικία στον Καταρράκτη, που σχεδίασε ο Frank Lloyd Wright, ήταν εν μέρει σε πρόβολο (cantilevered), όμως δεν ήταν αυτό το στοιχείο που πρωτίστως με ενδιέφερε, αλλά η λιθοδομή η οποία ήταν φτιαγμένη από πέτρα με οριζόντια διαστρωμάτωση. Αυτό ήταν τέλειο για να χρησιμοποιηθεί από κάποιον ως χειρολαβή και για να αναρριχηθεί... Η Κατοικία στον Καταρράκτη προεξείχε πάνω από ένα ρεύμα. Έφτιαξα το σπίτι στο Όρος Rushmore πιο ακραίο³⁹³, πραγματικά το έκανα να εξέχει πολύ. Φυσικά, στην πραγματικότητα δεν υπάρχει τέτοιο κτήριο στο Όρος Rushmore.”³⁹⁴

Όντως, το κτήριο παραπέμπει άμεσα στην κατοικία Kauffman, καθώς εξ αρχής διακρίνεται μια έμφαση στην χρήση της πέτρας, μακρόστενα, οριζόντια και κάθετα παράθυρα και ένας έντονος πρόβολος. Κατά δεύτερο λόγο, παραπέμπει επίσης και την κατοικία Sturges του Wright, στην τοποθεσία Brentwood Heights της California, κτήριο του 1939, για το οποίο ο Henry Russell Hitchcock σχολίασε ως αξιοθαύμαστες τις τολμηρές προβόλους, και το ότι φαίνεται να επιπλέει ολόκληρο στον λόφο.³⁹⁵ Κάτι ανάλογο γίνεται αντιληπτό και στην ταινία, καθώς διακρίνεται ο εντυπωσιακός πρόβολος, στηριγμένος μόνο στο ένα άκρο, ο οποίος όμως εδώ σταθεροποιείται και μέσω υποστυλωμάτων, κάτι που θα είχε (κατά το δυνατόν και τουλάχιστον εμφανώς) αποφευχθεί βέβαια από τον Wright.³⁹⁶ Φαίνεται πιθανόν το ότι ο σκηνοθέτης θεώρησε ότι η παρουσία μιας δοκού χωρίς ορατά υποστυλώματα ίσως να δημιουργούσε μεγαλύτερη ανησυχία στο κοινό, σε μια στιγμή κατά την οποία ο ίδιος δεν επιθυμούσε να

³⁹³ “Extravagant”, στο αγγλικό κείμενο

³⁹⁴ Όπ. π., σ. 9.

³⁹⁵ Hitchcock, Henry – Russell, *In the Nature of Materials, The Buildings of Frank Lloyd Wright 1887 – 1941*, Da Capo Press, N.Y., 1942, σ. 97.

³⁹⁶ Είναι γνωστό το ότι ο Wright ανέτρεψε τον έως τότε βασικό κανόνα κατασκευής της δοκού (2/3 με στήριξη και 1/3 χωρίς).

συμβεί κάτι τέτοιο, ή, ακριβέστερα, επιθυμούσε η παραγόμενη ανησυχία να είναι απολύτως ελεγχόμενη και με συγκεκριμένα όρια. Ταυτόχρονα, τα υποστυλώματα έχουν σημαντικό ρόλο και στην ίδια την εξέλιξη της ιστορίας. Καθώς κατασκευάστηκε στο studio η σεκάνς γυρίστηκε με την βοήθεια της τεχνικής του μεικτού πλάνου (matte painting).³⁹⁷ Τα τμήματα του κτηρίου που δημιουργήθηκαν είναι ο χώρος του καθιστικού, μέρος της πτέρυγας των υπνοδωματίων, το γκαράζ, καθώς και το τμήμα του λόφου που βρίσκεται ακριβώς κάτω από το καθιστικό, και από όπου ξεκινά ο πρόβολος με τα υποστυλώματα. Οι περισσότερες κατασκευές αφορούσαν στους εσωτερικούς χώρους, αλλά για συγκεκριμένα τμήματα, όπως αυτό των υπνοδωματίων, ολοκληρώθηκε και το εξωτερικό τους, ώστε να είναι εφικτή η κινηματογράφηση σκηνών όπου η κάμερα κοιτά από έξω προς τα μέσα. Ταυτόχρονα, όπως ανέφερε και ο production designer, ακολουθείται με ιδιαίτερη ακρίβεια μια βασική αρχή του Wright (και βέβαια συνολικά του μοντέρνου): η ενοποίηση εσωτερικών και εξωτερικών χώρων, μέσω μιας ενιαίας λογικής στην διαπραγμάτευσή τους.³⁹⁸

Όπως συμβαίνει σε ανάλογες περιπτώσεις στον κινηματογράφο, τα υλικά δεν είναι ποτέ αυτά που φαίνονται: ο σχιστόλιθος είναι στην πραγματικότητα γύψος, ενώ ό,τι στην ταινία δίνει την αίσθηση μεγάλων επιφανειών από γυαλί είναι συνήθως επιφάνειες οι οποίες αφέθηκαν ακάλυπτες, εκτός από τις εκείνες περιπτώσεις που χρειάστηκαν αντανakλάσεις.³⁹⁹ Εκτός από τα κοινά γενικά χαρακτηριστικά με τις εξοχικές κατοικίες του Wright, (που θα ήταν ήδη γνωστές από άρθρα στον τύπο), εμφανές είναι και το ότι Hitchcock και Boyle επιθυμούσαν να ικανοποιηθούν οι απαιτήσεις ακόμη και των ειδικών, κάτι που περαιτέρω καταδεικνύει τη σημαντική θέση του κτηρίου στην ταινία: Τοποθετείται στην άκρη του λόφου και όχι στην κορυφή του, άρα ακολουθεί ανάλογη προτροπή του Wright, ο οποίος σχολίαζε ότι Taliesin σημαίνει “λαμπερό φρύδι” στην ουαλική γλώσσα, εξ αιτίας του ότι “έχει κτιστεί σαν φρύδι στην άκρη του λόφου και όχι στην κορυφή του... [καθώς] αν κτίσεις στην κορυφή του λόφου, χάνεις το λόφο.”⁴⁰⁰ Ακόμη,

³⁹⁷ Πρόκειται για τεχνική που, σε εποχές πριν την έλευση της ψηφιακής τεχνολογίας, μια πραγματική τοποθεσία ή σκηνικό συνδυαζόταν με ένα μέρος που είχε ζωγραφιστεί. Η τεχνική αυτή επέτρεπε στην κινηματογραφική εικόνα να αποτελείται από δύο διαφορετικά μέρη, τα οποία φωτογραφίζονται χωριστά και συνδυάζονται στο στούντιο.

³⁹⁸ Hitchcock, όπ. π., σ. 91.

³⁹⁹ Στοιχεία σχετικά με την προέλευση και κατασκευή των σκηνικών της ταινίας υπάρχουν στα αρχεία του BFI και στην ιστοσελίδα www.jetsetmodern.com.

⁴⁰⁰ “The Wright stuff, Frank Lloyd Wright’s legacy on Architecture”, *USA Weekend*, November 6 – 8, 1998.

η κάτοψη είναι χαρακτηριστικά ασύμμετρη, ενώ επίσης διακριτή είναι και η αίσθηση ότι τα δωμάτια λειτουργούν εν είδει ασύμμετρων προεκτάσεων της καπνοδόχου του τζακιού που βρίσκεται στο κέντρο.⁴⁰¹ Η ροή του χώρου είναι χαρακτηριστικά οργανική, με τονισμένη την ασάφεια των ορίων εσωτερικού και εξωτερικού και την αλληλοδιείσδυση των δύο, ενώ αντιληπτή είναι και η απουσία ολοκληρωτικού διαχωρισμού, (μιας πλήρους δηλαδή περικλείσεως), των δωματίων, καθώς και η ελαχιστοποίηση του αριθμού τους.⁴⁰² Παράλληλα, υπάρχει ένας ενιαίος χώρος γύρω από το καθιστικό, η οροφή έχει πλατιά, ελαφρά κεκλιμένα στέγαστρα (overhangs), αρκετοί τοίχοι προεκτείνονται ώστε να γίνουν εξώστες, κατ' αυτόν τον τρόπο ορίζοντας ιδιωτικούς εξωτερικούς χώρους, ενώ τα παράθυρα παίρνουν τη μορφή διαφανών τμημάτων στους τοίχους, αντί να αποτελούν οπές σε αυτούς. Ακόμη, κάποια παράθυρα περικλείουν γωνίες όπου γυαλί ενώνεται με γυαλί, είναι εμφανής η παρουσία της ακανόνιστης πέτρας και δίνεται η αίσθηση της φυσικής διαστρωμάτωσής της, ενώ ευδιάκριτη είναι και η εικόνα του σχιστόλιθου στην πλευρά όπου το κτήριο ενώνεται με το λόφο και όχι σε αυτήν που βρίσκεται ο πρόβολος.⁴⁰³ Επίσης, υπάρχουν σημεία άμεσης επαφής της πέτρας με το γυαλί, χωρίς να μεσολαβούν κουφώματα,⁴⁰⁴ διαφορετικά ύψη που επικαλύπτονται,⁴⁰⁵ τα υπνοδωμάτια είναι μικρά και βρίσκονται στον πρώτο όροφο, ενώ υπάρχει εσωτερικός εξώστης / γαλαρία, ακριβώς πάνω από το καθιστικό,⁴⁰⁶ στοιχείο που αποκτά ιδιαίτερη σημασία για την εξέλιξη της αφήγησης. Ενδεικτικό είναι παράλληλα και το στοιχείο ότι η πέτρα χρησιμοποιείται για τα κάθετα στοιχεία και το μπετόν για τα οριζόντια.

Μερικά σημεία διαφοροποιήθηκαν κατά την κινηματογράφηση σε σχέση με ό,τι καταγράφεται στο σενάριο στην σεκάνς αυτήν. Αρχικά αναφέρεται ότι, έχοντας χρησιμοποιήσει ταξί, ο Thornhill φτάνει “στην αρχή ενός ψηλού πέτρινου τοίχου... [κατόπιν]... κοιτά τον γύρω χώρο, μετά κινείται κατά μήκος του τοίχου έως ότου να συναντήσει μια διπλή σιδηρά καγκελόπορτα -την μόνη είσοδο στην περιοχή πέραν του

⁴⁰¹ Giedion, όπ. π., σ. 400.

⁴⁰² Wright, Frank Lloyd, «In the cause of architecture», *Architectural Record*, Gutheim (ed.), σ.54.

⁴⁰³ Στοιχεία που αναφέρει ο Wright στο “In the Cause of Architecture”, στο Hearn, Fil, *Ideas That Shaped Buildings*, MIT Press, Cam. Mass. & London, 2003, σσ. 203 -204.

⁴⁰⁴ Patterson, Terry L., *Frank Lloyd Wright and the Meaning of Materials*, Van Nostrand Reinhold, N.Y., 1994, σ. 481.

⁴⁰⁵ Giedion, όπ. π., σ. 401.

⁴⁰⁶ Hearn, σσ. 203 -204, Gwendolyn Wright, “Frank Lloyd Wright and the domestic landscape”, στο Riley, Terence (ed.), *Frank Lloyd Wright, Architect*, MOMA, N.Y., 1994., σσ. 80 – 95

τοίχου. Η καγκελόπορτα είναι ανοικτή. Προχωρεί και κοιτά.”⁴⁰⁷ Αμέσως μετά, στην περιγραφή του πλάνου εδραίωσης, όπου η κατοικία συνδέεται με τον Wright, στο πλάνο που ακολουθεί, αναφέρεται ότι ο Thornhill “πλησιάζει προσεκτικά την κατοικία και κατευθύνεται προς την πίσω πλευρά της. Το έδαφος εκεί είναι βραχώδες μέσω μιας έντονης κλίσης καταλήγει σε έναν επίπεδο αγρό. Η κατοικία προεξέχει έντονα, μέσω προβόλου. Καθώς ο Thornhill στέκεται στο σκοτάδι κοιτώντας γύρω ξαφνικά βλέπει.”⁴⁰⁸ Το επόμενο πλάνο περιγράφεται ως εξής: “Η ΠΕΡΙΟΧΗ ΠΙΣΩ ΑΠΟ ΤΟ ΣΠΙΤΙ: Δύο παράλληλες σειρές φώτων αρκετές εκατοντάδες γιάρδες σε μήκος. Εμφανώς, πρόκειται για φώτα διαδρόμου απογείωσης ενός κρυμμένου διαδρόμου. Αναβοσβήνουν σαν να ελέγχονται και κατόπιν το έδαφος πέφτει ξανά στο σκοτάδι.”⁴⁰⁹ Αμέσως μετά περιγράφεται η κίνηση του Thornhill: “Αλλάζει κατεύθυνση και αρχίζει να ανεβαίνει την πλαγιά, κινούμενος δεξιά προς το πλάι της κατοικίας όπου η κλίση είναι λιγότερο απότομη. Καθώς φτάνει, σταματά, ευρισκόμενος σε εγρήγορση, ενώ ακούει τον θόρυβο ενός αυτοκινήτου που πλησιάζει.”⁴¹⁰ Όμως αυτό που τελικά παρατηρείται είναι ότι ο Thornhill φθάνοντας, κινείται μεν αρχικά κατά μήκος ενός αρκετά υψηλού, πέτρινου τοίχου, όμως στο τέλος αυτού δεν υπάρχει καγκελόπορτα: Ο χώρος αφ’ ενός μοιάζει γοητευτικά ανοικτός, αναδεικνύοντας το Wrightian κτήριο εντός του κάδρου, ενώ αφ’ ετέρου φαίνεται, ήδη εξ αρχής, περισσότερο προσβάσιμος. Ακολουθώντας τον όχι ιδιαίτερα επικλινή χωμάτινο δρόμο, ο Thornhill βαδίζει με άνεση, ενώ στη μέση της διαδρομής, στρέφεται δεξιά, κινούμενος προς το βραχώδες έδαφος που περιβάλλει το κτίσμα, και το εναρμονίζει με την εικόνα της Wrightian πέτρας. Το έδαφος του δίνει επίσης από την πρώτη στιγμή την δυνατότητα, να κρυφτεί, καθώς και να ελέγξει τον γύρω χώρο. Στο σημείο αυτό, και ων προφυλαγμένος, ο Thornhill παρατηρεί δύο πράγματα, το ένα μετά το άλλο: τον διάδρομο απογείωσης πέραν του κτηρίου και την άφιξη του αυτοκινήτου των κατασκόπων τους οποίους αναγνωρίζει.

“Τα κτήρια του Wright απαιτούν να κινηθούμε γύρω τους εάν επιθυμούμε να αντιληφθούμε την διαμόρφωσή τους. Τώρα μια κατοικία είναι δυνατόν να ιδωθεί από

⁴⁰⁷ Lehman, όπ. π., σ. 165.

⁴⁰⁸ “Cantilevered style”. Όπ. π., σ. 166.

⁴⁰⁹ Όπ. π.

⁴¹⁰ Όπ. π. Πρόκειται για το σημείο που φτάνει στην κατοικία ένας εκ των απαγωγέων. Ο Thornhill τον αναγνωρίζει καθώς και την οικιακή βοηθό της κατοικίας Townsend, την οποία βλέπει να περιμένει στην είσοδο.

πάνω ή κάτω, κατά μία έννοια παρουσιάζει μια επιφάνεια που ανοίγει στον ουρανό”,⁴¹¹ γράφει ο Sigfried Giedion, σχεδόν περιγράφοντας την κίνηση του κεντρικού ήρωα μέχρι τη στιγμή που θα καταφέρει να εισχωρήσει στο κτήριο, αλλά και τον σχεδιασμό όπως γίνεται ορατός, μέσω εντυπωσιακών νυκτερινών πλάνων. Στα ιδιαίτερα αρχιτεκτονικά αυτά πλάνα, η αδιάσπαστη λιθοδομή και η εικόνα των διαφορετικών υλικών, στοιχεία που ο Giedion επίσης συνέδεσε με τον Wright,⁴¹² αναδεικνύονται και από τον φωτισμό. Ο Thornhill λοιπόν διακρίνει έναν εκ των απαγωγέων του να φτάνει, όμως εύκολα καταφέρνει να κρυφτεί κάτω από τον πρόβολο. Αμέσως μετά το cut, τα υποστυλώματα καδράρονται σε κοντρ πλονζέ πλάνο, υποκειμενικό του Thornhill. Πρόκειται για φιλική ένδειξη του ότι ο σχεδιασμός του κτηρίου θα χρησιμοποιηθεί άμεσα από τον κεντρικό ήρωα. Το σενάριο διευκρινίζει επίσης την στενή σχέση που αποκτά τη στιγμή αυτήν ο θετικός ήρωας με το κτήριο, καθώς αναφέρει ότι «θα του επιτρέψει να έχει εικόνα του τί θα μπορούσε να διαδραματίζεται μέσα στην κατοικία... Ο Thornhill εμφανίζεται κάτω από το κτήριο και αναζητεί το δρόμο του ψηλαφιστά στο διαγώνιο υποστύλωμα, ενώ μετά σκαρφαλώνει προς τα πάνω στην οριζόντια δοκό. Τώρα βρίσκεται έξω από ένα από τα μεγάλα παράθυρα του καθιστικού... Με γατίσια ικανότητα να κρύβεται, κινείται πάνω στη δοκό προς το παράθυρο, παίρνει θέση στις σκιές και κοιτά προς τα μέσα.»⁴¹³ Η, (ενδεικτικά, παντελώς απύσχα στην σεκάνς της καταδίωξής του από το ψευδοαστικό αεροπλάνο), “γατίσια ικανότητα” του Thornhill να κρύβεται ταυτόχρονα οργανώνοντας την διείσδυσή του, ενώ έχει επαρκή γνώση του τί συμβαίνει εντός του κτηρίου, βρίσκεται βέβαια σε άμεση συνάρτηση με την ροή του χώρου, την μοντέρνα σύνδεση εξωτερικού - εσωτερικού και την οργανική ενότητα των κτηρίων του Wright. Πρόκειται μια εικόνα κατοικίας όπου ο Benjamin θα αναγνώριζε αυτό που ευχόταν για ένα μέλλον, που προάγει την απελευθέρωση των κατοίκων, γράφοντας: “Πρέπει να κατανοήσουμε την κατοικία στην πιο ακραία μορφή της ως κατάσταση της ύπαρξης που διαμορφώνεται από τον 19ο αιώνα, μια κατάσταση που έχουμε αρχίσει να παραβιάζουμε. Η αρχική μορφή όλης της κατοικίας είναι η ύπαρξη όχι το κτήριο αλλά το κέλυφος... Στην πιο ακραία εκδοχή της, η κατοικία γίνεται κέλυφος. Ο 19ος αιώνας, όσο κανένας άλλος αιώνας, ήταν εθισμένος στην κατοίκηση. Συνέλαβε το οίκημα ως περιέκτη του ατόμου, και το περιέκλεισε... Ο

⁴¹¹ Giedion, όπ. π., σ. 525.

⁴¹² Όπ. π., σ. 411.

⁴¹³ Lehman, όπ. π., σσ. 166 – 167.

20ος αιώνας, με την αίσθηση του πορώδους και την διαφάνεια, την τάση προς καλά φωτισμένους και ευάερους χώρους, έχει μηδενίσει την κατοικία με την παλιά έννοια.”⁴¹⁴ Η άποψη αυτή πιστεύω ότι μπορεί να συσχετιστεί με την εμφανή διαφοροποίηση των δύο κτηρίων κατοικίας στην ταινία, του είδους χώρου που παράγουν και την συσχέτισή τους με τον θετικό ήρωα.

Δεν είναι τυχαίο λοιπόν και το ότι, η ενδεικτική σε άλλες ταινίες του σκηνοθέτη χωρικότητα (spatiality) των μυστικών, όπως σχολιάστηκε από τον Boyle, στο *North by Northwest* διαφοροποιείται πλήρως. Συμβαίνει, τουτέστιν, το αντίθετο αυτών που αναφέρει η Laura Mulvey σχετικά με την ταινία *Notorious* (1946), όπου “αινίγματα και μυστικά παράγουν την εικόνα κλειστών, κρυμμένων χώρων, η οποία με τη σειρά της δημιουργεί την διαιρεμένη τοπογραφία εσωτερικού και εξωτερικού.”⁴¹⁵ Στην αρχή του κειμένου αυτού, η Mulvey εξετάζει τις προεκτάσεις μιας έμφυλης ταυτοποίησης που παράγει ο ορισμός της έννοιας του ανδρικού (masculine) χώρου, ως εξωτερικού, δηλαδή την σφαίρα της περιπέτειας και της κίνησης, η οποία έρχεται σε αντίθεση με την ακινησία του περικλειστού χώρου και τον περιορισμό σε αυτόν, τονίζοντας ότι “η γενική απεικόνιση του χώρου υπερπροσδιορίζεται (overdetermined) από τους υπόρρητους συνειρμούς εντός του αντιθετικού δίπολου αρσενικού - θηλυκού.”⁴¹⁶ Στην ταινία αυτή, η Mulvey σημειώνει, η αντινομία “εσωτερικού / εξωτερικού αντικατοπτρίζεται και στα χωρικά μοτίβα του mise-en-scène, τα οποία εστιάζουν στα σημαίνοντα της χωρικότητας των μυστικών, ιδιαίτερα πορτών και κλειδιών... [Μ]ια αλυσίδα σημαινόντων αναπτύσσεται μετωπικά, συνδέοντας τις εικόνες περικλειστού χώρου.”⁴¹⁷ Αναλόγως και η κινητοποιός δύναμη της περιέργειας συναρτάται με τα αρχιτεκτονικά στοιχεία με διαφορετικό τρόπο, μοναδικό σε ταινία του Hitchcock: Ο Thornhill δεν “κατευθύνεται προς ένα κλειστό, απαγορευμένο χώρο... ο οποίος πρέπει να αποκωδικοποιηθεί”⁴¹⁸, αλλά σε έναν χώρο όπου το Φροϋδικό ανοίκειο (uncanny), παρόν σε πολλές άλλες ταινίες του, εδώ μοιάζει να μην έχει θέση.

Αναλύοντας το ανοίκειο, ο Anthony Vidler αναφέρει ότι βρίσκει “την μεταφορική του κατοικία στην αρχιτεκτονική: αρχικά στον χώρο του σπιτιού, στοιχειωμένου ή μη, ο οποίος

⁴¹⁴ Benjamin, 1999, σ. 865.

⁴¹⁵ Mulvey, Laura, “Pandora: Topographies of the Mask and Curiosity” στο Colomina, Beatriz (ed.), *Sexuality and Space*, Princeton U.P., N.J. 1992, σ. 58.

⁴¹⁶ Όπ. π., σ. 55.

⁴¹⁷ Όπ. π., σ. 65.

⁴¹⁸ Όπ. π. σ. 70.

προσποιείται ότι προσφέρει ασφάλεια ενώ δημιουργεί χώρο για την μυστική διείσδυση του τρόμου.”⁴¹⁹ Παράλληλα, όσο πιο οικείο και κοινότοπο είναι το αντικείμενο τόσο μεγαλύτερη η ικανότητά του να παράγει τρόμο, μια ασάφεια μεταξύ οικείου (*heimlich*) και ανοίκειου (*unheimlich*), που ο Pascal Bonitzer έχει συσχετίσει στην περίπτωση του *Notorious* με “την δίνη που συνιστά την πράξη της διαδρομής για αναζήτηση κρασιού στο κελάρι.”⁴²⁰ Ο χώρος του κελαριού έχει βέβαια ουσιώδη ρόλο και στην ταινία *Psycho*, στην οποία οι θεατές, πολύ πριν την λύση του μυστηρίου ακούν την φωνή που αντιλαμβάνονται ότι προέρχεται από την μητέρα του κεντρικού χαρακτήρα: “Δεν θα κρυφτώ στο κελάρι με τα φρούτα.” Χαρακτηριστικά, και όπως ανέλυσε ο Bachelard, το κελάρι, αντιθετικά με τον χώρο της οροφής, εκφράζει το παράλογο,⁴²¹ ενώ στην περίπτωση της ταινίας αυτής, τόπος του κακού είναι ένα κτίσμα νεογοτθικού τύπου, σχεδόν ακριβές αντίγραφο της κατοικίας που απεικονίζεται στον πίνακα του Edward Hopper *House by the Railroad* (1925) (το πρώτο έργο του ζωγράφου που αποκτήθηκε από το MOMA). Όπως έχει επίσης αναφερθεί για το *Psycho*, παρακολουθούμε μια μετάβαση από έναν περικλειστο χώρο σε έναν άλλο.⁴²² Στην ταινία *Rope*, εντός του μεγαλοαστικού χώρου ενός *penthouse*, στον εγκλεισμό και την κλειστοφοβία παραπέμπει η κασέλα, ενός αντικειμένου που ο Bachelard έχει συσχετίσει με την διαλεκτική εσωτερικού και εξωτερικού,⁴²³ και όπου βρίσκεται κρυμμένο το πτώμα. Στην σεκάνς λοιπόν αυτήν του *North by Northwest*, παρατηρείται το αντίθετο από ό,τι συνέβη στην κατοικία Townsend, όπου, ενώ έχει, ήδη από τα πρώτα πλάνα, παράλληλα τονιστεί ο όγκος του κτηρίου και η συμμετρία του, αμέσως μετά, το *mise-en-scène* ποικιλοτρόπως τον διαμορφώνει ως έναν περικλειστο χώρο μυστικών. Άρα, σε αντίθεση με το λαξευμένο πόμολο του χώρου της βιβλιοθήκης όπου κρατείτο ο Thornhill, και το οποίο, αντιστοίχως με το *Notorious*, καδράρεται επίσης σε κοντινό σηματοδοτώντας την χωρικότητα των μυστικών, εντός της ροής του Wrightian χώρου, που επιτρέπει στον Thornhill να δράσει αποτελεσματικά, δεν ήταν δυνατόν να δρουν άγνωστες δυνάμεις.

⁴¹⁹ Vidler, Anthony, *The Architectural Uncanny*, MIT Press, Cam.Mass., 1992, σ. 11.

⁴²⁰ Bonitzer, Pascal, “Notorious” στο Žižek (ed.), όπ. π., σ. 153.

⁴²¹ Bachelard, Gaston, *The Poetics of Space*, Beacon Press, Boston, 1969, σ. 18.

⁴²² Žižek, Slavoj, “In His Bold Gaze My Ruin Is Writ Large”, στο Žižek (ed.), όπ. π., σ. 242.

⁴²³ Bachelard, όπ. π., σ. 85.

Ο σχεδιασμός λοιπόν συνδέεται άρρηκτα με κάθε εξέλιξη της αφήγησης. Έχοντας αντιληφθεί την άφιξη ενός εκ των απαγωγέων, ο Thornhill αναρριχάται, αφ' ενός χρησιμοποιώντας τα υποστυλώματα του προβόλου και αφ' ετέρου εκμεταλλευόμενος την ίδια την γεωμετρικότητα, ενώ η λιτότητα της κατασκευής και η εικόνα σιδήρου και ξύλου είναι επίσης εμφανής κατά τη διάρκεια της αναρρίχησης προς τον εξώστη. Φθάνοντας εκεί, και ακριβώς εξ αιτίας του ότι η αρχιτεκτονική λογική του Wright ακολουθείται πιστά, ο Thornhill μπορεί να διακρίνει την Kendall μέσα στο υπνοδωμάτιό της. Η φιγούρα της καδράρεται σε γενικό πλάνο, υποκειμενικό του, εντός ενός χώρου με εμφανή σύνδεση εσωτερικού και εξωτερικού, και εκτεταμένη χρήση μεγάλων γυάλινων επιφανειών. Στο σημείο αυτό, ο Thornhill προσπαθεί να αποσπάσει την προσοχή της Kendall πετώντας μια μικρή πέτρα στο γυαλί, όμως εκείνη δεν τον αντιλαμβάνεται. Αντιθέτως, αυτό γίνεται αντιληπτό από τον συνεργό του Vandamm, ο οποίος πλησιάζει στο παράθυρο, όμως, (και πάλι εξ αιτίας του σχεδιασμού, που του προσφέρει ταυτόχρονη οπτική επαφή και με τους δύο ορόφους), ο Thornhill καταφέρνει εγκαίρως να απομακρυνθεί από το οπτικό πεδίο του διώκτη του. Αμέσως μετά, με τη βοήθεια της δοκού και ξανά της λιθοδομής, αναρριχάται κατευθυνόμενος προς το υπνοδωμάτιο της Kendall, ενώ καθ' όλη τη διάρκεια αυτής της προσπάθειας έχει πλήρη εικόνα των κινήσεών της.⁴²⁴ Το αποτέλεσμα της αναρρίχησης είναι ότι Thornhill φθάνει εύκολα στον εξώστη, εκμεταλλευόμενος το χαμηλό ύψος στα κιγκλιδώματα, και εισχωρεί στο εσωτερικό του δωματίου.

Η διαδικασία αυτή δεν φαίνεται δύσκολη, ούτε προδίδει σημάδια δοκιμασίας, πέραν μιας αμυχής στην παλάμη του, που προκαλείται από τους πέτρινους τοίχους. Χαρακτηριστικό εδώ είναι το ότι ακόμη και αυτό το μικρό ατύχημα θα αποδειχθεί τελικά ιδιαίτερα βοηθητικό: Ο Thornhill θα χρειαστεί μαντήλι, το μονόγραμμα του οποίου θα του δώσει την ιδέα να αποσπάσει λίγο αργότερα την προσοχή της Kendall, πετώντας το πακέτο σπύρων με τα αρχικά του από τον εσωτερικό εξώστη. Από τη στιγμή της εισόδου του στην κατοικία, ο Thornhill καθίσταται πραγματικά κυρίαρχος. Βγαίνοντας από το υπνοδωμάτιο της συνεργού του, κατευθύνεται στον εσωτερικό εξώστη, ο οποίος βρίσκεται ακριβώς πάνω από το καθιστικό: Πρόκειται για το σημείο όπου ο σχεδιασμός θα του επιτρέψει να έχει τον πλήρη έλεγχο. Είναι σημαντικό να τονιστεί ότι τη στιγμή αυτή, και για πρώτη φορά σε ολόκληρη την ταινία, ο Thornhill γνωρίζει περισσότερα από κάθε άλλον χαρακτήρα, ενώ το οπτικό του πεδίο, όπως εγγράφεται στο υποκειμενικό του πλάνο, είναι ευρύτερο

⁴²⁴ Υπάρχουν πλάνα με ορατούς και τους δύο χαρακτήρες, όπου η Kendall δεν έχει αντιληφθεί τον Thornhill.

από οποιουδήποτε άλλου.⁴²⁵ Κάτι ανάλογο δεν θα ήταν δυνατόν να συμβεί χωρίς τον μοντέρνο σχεδιασμό. Η σημασία των υλικών γίνεται παράλληλα σαφής σε αυτήν τη σεκάνς, κάτι που δεν αφορά μόνον στην φυσική τους εικόνα. Η χρησιμοποίηση της πέτρας από τον Thornhill, που προεξέχει από τον τοίχο δημιουργώντας φυσικά σκαλοπάτια, (όπως σχολιάστηκε και από τον Boyle), είναι ένα χαρακτηριστικό του Wright. Όπως έγραψε ο ίδιος: “οι προεξοχές των βράχων σε ένα ορυχείο πέτρας είναι κάτι που κρατώ στην μνήμη μου. Η διαστρωμάτωση υποβάλλει και έχει χαρακτήρα. Μου αρέσει να κάθομαι και να την αγγίζω ως έχει.”⁴²⁶ Στο ίδιο κείμενο, ο Wright αναφέρει ότι ο άνθρωπος επιβάλλεται να χειρίζεται την πέτρα με γνώση και κατανόηση, αποκαλύπτοντας την φύση της μέσω της χρήσης, η οποία να παραπέμπει στην εικόνα της στο σημείο όπου αρχικά απαντάται: Μέσω της διατήρησης της διαστρωμάτωσης και αφήνοντας τις φυσικές προεξοχές στους τοίχους.⁴²⁷ Μέσω λοιπόν αυτής της ιδιότυπης “σκάλας”, ο Thornhill εισβάλλει στην κατοικία των αντιπάλων του. Κινείται πάντοτε προς τα επάνω, προς την οροφή, τον κατά Bachelard χώρο της λογικής⁴²⁸ και αντιθετικό του κελαριού, εκμεταλλευόμενος πλήρως τον σχεδιασμό.

Στο σημείο αυτό, υπάρχει στο σενάριο εκτενής περιγραφή του καθιστικού, το οποίον αναφέρεται ως «εντυπωσιακά επιπλωμένο»⁴²⁹, ενώ αναφέρεται επίσης ότι στον χώρο «κυριαρχεί ένας επιβλητικός πολυέλαιος, ο οποίος κρέμεται στον διπλού ύψους χώρο από την οροφή».⁴³⁰ Στο δημιουργημένο στο studio καθιστικό, ορατό σε πολλά γενικά πλοντζέ, υποκειμενικά του Thornhill πλάνα, καθώς και σε μεσαία και κοντινά, είναι επίσης ενδεικτική η προσήλωση του Hitchcock στην αυθεντικότητα των χώρων, και της έρευνας που θα προηγήθηκε. Καθότι λοιπόν όλες οι αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες δεν είναι τυχαίες, αλλά έχουν σαφή ρόλο και σηματοδοτούν με συγκεκριμένο τρόπο, ο αναφερόμενος στο σενάριο πολυέλαιος, (που βέβαια ουδόλως θα είχε θέση σε έναν Wrightian χώρο), δεν υπάρχει στην ταινία! Οι φωτισμοί φαίνεται να προέρχονται από λιτά,

⁴²⁵ Το στοιχείο του ότι ο Thornhill γνωρίζει περισσότερα από κάθε άλλον χαρακτήρα στο σημείο αυτό αναφέρεται και από τους Bordwell και Thompson, όπ. π., σ. 435.

⁴²⁶ Wright, *In the Cause of Architecture*, “Stone”, όπ.π., σ. 171.

⁴²⁷ Όπ. π. σ. 177.

⁴²⁸ Bachelard, όπ. π., σ. 18.

⁴²⁹ Θα μπορούσαμε να πούμε και «χτυπητά» ή «επιδεικτικά» («strikingly»), άρα ουδόλως περιγράφει την ατμόσφαιρα που παράγει ο σκηνικός χώρος στην σεκάνς αυτήν.

⁴³⁰ Lehman, όπ. π., σ. 167.

μοντέρνου σχεδιασμού λαμπατέρ, ο μπρούτζινος κορμός ενός εκ των οποίων θυμίζει γλυπτό εξευρωπαϊκών πολιτισμών. Το χαλί, καθώς και το σχέδιο που διακρίνεται σε καρέκλα, μοιάζει αρκετά με μοτίβο φωτιστικού από ξύλο και γυαλί που ο Wright σχεδίασε για την κατοικία Robbie, ενώ θυμίζει επίσης και υφάσματα του Jack Lenor Larsen, τα οποία ο Wright χρησιμοποίησε στην κατοικία Kauffman, στο Taliesin, αλλά και αλλού. Σε όλο τον χώρο, κυριαρχούν τα θερμά χρώματα⁴³¹, κάτι που επίσης βρίσκεται σε συμφωνία με τις απόψεις του Wright, ο οποίος προέτρεπε στην χρήση «απαλών, θερμών, αισιόδοξων τόνων της γης και των φθινοπωρινών φύλλων [τα οποία πρέπει] να προτιμώνται από τους απαισιόδοξους τόνους των μπλε, μωβ ή ψυχρών πράσινων και γκριζών».⁴³² Παράλληλα, σε αντίθεση και με ό,τι περιγράφεται και σε αυτό το σημείο του σεναρίου, κανένα στοιχείο της επίπλωσης δεν θα μπορούσε να περιγραφεί ως “χτυπητό” ή ακόμα και σχεδιασμένο ώστε να παραχθεί εντυπωσιασμός. Αντιθέτως, ορατά είναι χαμηλά έπιπλα σκανδιναβικού στυλ, τα οποία ως γνωστόν ο Wright εκτιμούσε, και η έμφαση στα φυσικά υλικά, ενώ αρκετές πολυθρόνες είναι καλυμμένες από φλοκάτες, στοιχείο που διακρίνεται σε αρκετές φωτογραφίες από το Taliesin καθώς και από την Κατοικία στον Καταρράκτη. Αρκετά από τα ορατά στον χώρο αντικείμενα είτε παραπέμπουν σε μοντέρνα γλυπτά ή μοιάζουν να προέρχονται από εξωδυτικούς πολιτισμούς. Η δεύτερη κατηγορία, συνάδει βέβαια με τον λεγόμενο «πριμιτιβισμό» του Wright, (ο οποίος είχε επανειλημμένα αναφερθεί με θαυμασμό στον πολιτισμό των Μάγια⁴³³), ενώ αξιοσημείωτο είναι και το γεγονός ότι το “MacGuffin”⁴³⁴ της ταινίας, (το αντικείμενο που αποκτήθηκε στην δημοπρασία και στο οποίο η κάμερα εστιάζει αρκετές φορές), φαίνεται επίσης να προέρχεται από τον πολιτισμό αυτόν.⁴³⁵

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει ο σχεδιασμός του τραπεζιού καφέ στο καθιστικό, που διακρίνεται καθαρά σε μια σημαντική στιγμή της ταινίας: Αρχικά σε ένα μεσαίο γενικό, πλονζέ υποκειμενικό πλάνο, όπου ο Thornhill προσπαθώντας να αποσπάσει την προσοχή της Kendall, πετά από τον εσωτερικό εξώστη το πακέτο με τα σπέρτα με το μονόγραμμά

⁴³² Wright, «In the cause of architecture», όπ.π, σ. 55.

⁴³³ Όπ. π., σ. 173 και αλλού.

⁴³⁴ Το στοιχείο δηλαδή που οδηγεί τη εξέλιξη της δράσης και έχει σκοπό να τραβήξει την προσοχή του κοινού.

⁴³⁵ Καθώς είναι γνωστό ότι το σενάριο γράφτηκε αργά και τμηματικά, είναι πιθανόν η ίδια η έρευνα γύρω από τον Wright να οδήγησε στην επιλογή ενός τέτοιου αντικειμένου.

του και αμέσως μετά σε ένα κοντινό πλονζέ εντός του οποίου το έπιπλο φαίνεται καλύτερα. Πρόκειται για ένα ακόμη αντικείμενο που θα έβρισκε απολύτως σύμφωνο τον Wright: Ένα λιτό, ορθογώνιο έπιπλο, το οποίο δίνει την εντύπωση ξύλου σε φυσική μορφή, άρα ο μοναδικός του διάκοσμος προέρχεται από την ίδια την υφή, τα «νερά» του ξύλου. Στην σειρά των άρθρων του σχετικά με τα υλικά, ο Wright αναφέρθηκε και στο ξύλο, emphatic προτρέποντας να αφήνεται σε όσο το δυνατόν περισσότερο φυσική κατάσταση, καθότι πίστευε ότι το τελικό αποτέλεσμα θα πρέπει να προσομοιάζει στην φυσική λείανση, η οποία προκαλείται στην πέτρα από το νερό.⁴³⁶ Ταυτόχρονα, αναφέρει επίσης ότι η μορφή του ξύλου δεν θα πρέπει να κρύβεται ή να μετατρέπεται σε κάτι ξένο προς την αρχική του φύση⁴³⁷, αλλά να αποκαλύπτεται: «Ένα δέντρο θα έχει άδικα θυσιαστεί αν η πολύτιμη ροή των φυσικών του μοτίβων, εξαφανιστούν με το βάψιμο, και η μεταξένια του υφή δεχτεί την χυδαία επίθεση του βερνικιού».⁴³⁸ Όπως λοιπόν και η πέτρα, και σε εμφανή αντίθεση με ό,τι έγινε αντιληπτό στους χώρους της εδουαρδιανής βίλας, (εντός της οποίας ο Wright αυτόματα θα αναγνώριζε “την βία του επιπλοποιού πάνω στο ξύλο”⁴³⁹), τα υλικά φαίνεται ότι έχουν αφεθεί “να μιλήσουν την δική τους υλική γλώσσα.”⁴⁴⁰

Ο Maurice Yakowar ισχυρίστηκε ότι, σε ολόκληρο το έργο του Hitchcock, σκάλες διαφόρων τύπων διατηρούν σημαντικό ρόλο, απaráλλακτα σηματοδοτώντας την απειλή, ή γενικότερα το κακό⁴⁴¹. Κάτι ανάλογο σημειώνεται, σχετικά με αρκετές ταινίες του σκηνοθέτη, και από τους Affrons, οι οποίοι αναφέρουν ότι “η εικόνα της σκάλας διαπερνά τις ταινίες του - ως οικιακή τοποθεσία, τόπος δοκιμασίας, και μοντέλο ηθικής αλλαγής. Μεταφέροντας δεινά και ηθική αλλαγή, η σκάλα υπογραμμίζει ουσιώδη αφηγηματικά στοιχεία.”⁴⁴² Υπογραμμίζοντας την μοναδικότητα του παρόντος χώρου, και κατ’ επέκτασιν του ίδιου του *North by Northwest*, καθώς και μια ακόμη ευκρινής σύνδεση με το μοντέρνο

⁴³⁶ Στοιχείο κατά κάποιον τρόπο κοινό με την λογική της γλυπτικής του Henry Moore.

⁴³⁷ Όπως επίσης και αυτό θα μπορούσε να συσχετιστεί με τον Moore, ένα στοιχείο ορατό σε αρκετά έργα που “ακολουθούν” το υλικό.

⁴³⁸ Wright, “The meaning of materials: wood”, Gutheim (ed.), όπ. π., σσ. 179 – 180.

⁴³⁹ Όπ. π., σ. 179.

⁴⁴⁰ Όπ. π., σ. 177.

⁴⁴¹ Yakowar, Maurice, “Hitchcock’s Imagery and Art” στο Deutelbaum, M. & Leland, P. (ed.), *A Hitchcock Reader*, Iowa U.P, Ames, 1986, σ. 18.

⁴⁴² Affron & Affron, όπ. π., σ. 65.

συνολικότερα, μια εντελώς διαφορετική σκάλα είναι αυτή που κατεβαίνει ο Thornhill λίγο αργότερα, και ενόσω η ομάδα των κατασκόπων προσπαθεί να διαφύγει. Πρόκειται για την σκάλα που συνδέει τον εσωτερικό εξώστη με τον χώρο του καθιστικού και η οποία είναι χαρακτηριστικά μινιμαλιστική και όχι συμπαγής, ακολουθώντας την μοντέρνα λογική της ελάττωσης του όγκου. Σε αντίθεση με την βαριά, έντονα διακοσμημένη σκάλα της Εδουαρδιανής βίλας, έχει λεπτά, ξύλινα σκαλοπάτια: Τίποτε δεν είναι δυνατόν να κρύβεται πίσω από την σκάλα αυτήν. Ο Thornhill κατεβαίνει, ήδη κυρίαρχος στον χώρο, στοιχείο που αναδεικνύεται από το ελαφρώς κοντρ-πλονζέ καδράρισμα και βέβαια την ρευστή, άνετη κίνησή του, παρ' ότι η γωνία στο πλάνο αυτό είναι υποκειμενική της συνεργού των κατασκόπων. Η τελευταία τον σημαδεύει όμως, καθώς εκείνος γνωρίζει τα πάντα λόγω της ευρύτητας του οπτικού πεδίου, που του επέτρεψε προηγουμένως ο χώρος, θα αντιληφθεί αμέσως ότι το περίστροφο δεν είναι άλλο από εκείνο της Kendall, άρα δεν διατρέχει κίνδυνο, καθώς οι πυροβολισμοί θα είναι άσφαιροι. Η συσχέτιση κτηρίου και θετικού χαρακτήρα εδώ ολοκληρώνεται.

Σε συνεντεύξεις, ο Boyle αναφέρθηκε εκτενώς στο ότι θεωρούσε το art department μια “ομπρέλα και τον production designer την κεφαλή αυτής της ομπρέλας για τις οπτικές και φυσικές πλευρές της ταινίας”⁴⁴³, υπογραμμίζοντας επίσης ότι, καθώς επιβάλλεται ο πλήρης συντονισμός κοστούμιών και σκηνικού χώρου, ο ίδιος πάντοτε συνεργάστηκε στενά με τους ενδυματολόγους. Η θέση του production designer, παράλληλα τόνισε, σχετίζεται άμεσα με το να βεβαιώνεται ότι σε κάθε στιγμή υπάρχει μια συνεργατική προσπάθεια, ώστε να επιτυγχάνεται ενότητα όταν όλα ολοκληρωθούν.⁴⁴⁴ Μια εξέταση ενδυματολογικών ζητημάτων οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο τομέας βρίσκεται σε πλήρη αρμονία με τα αρχιτεκτονικά ζητήματα -για τη ακρίβεια λειτουργεί υποστηρικτικά.

Το κοστούμι του Thornhill, (που παραμένει το ίδιο σε όλη την ταινία), έχει επανειλημμένα σχολιαστεί, για την ακρίβεια, έχει ψηφιστεί ως το καλύτερο στην ιστορία του κινηματογράφου.⁴⁴⁵ Σε μια εμφανή συσχέτιση με τον μοντέρνο αστικό χώρο, η οποία μάλιστα σε μερικά πλάνα τον διαφοροποιεί από το περιβάλλον, ο Thornhill φορά ένα

⁴⁴³ LoBrutto, Vincent, όπ. π., σ. 15.

⁴⁴⁴ Όπ. π.

⁴⁴⁵ Μεταξύ άλλων, από το *GQ*, Νοέμβριος 2006 και το *Esquire*, 25 Αυγούστου 2015.

Υπάρχει διχογνωμία σχετικά με το κατά πόσον κατασκευάστηκε στην Saville Row του Λονδίνου, από τους Kilgour, French & Stanbury, ή ήταν προϊόν του οίκου Quintino (καθώς σε ένα σημείο της ταινίας διακρίνεται ανάλογη ετικέτα) ή και από τους δύο, άρα το αρχικό κατασκευάστηκε στο Λονδίνο και τα απαραίτητα έξι αντίγραφα στις ΗΠΑ.

μεσαίου μπλε-γκρίζου χρώματος κοστούμι⁴⁴⁶ και λευκό πουκάμισο. Ουδόλως τυχαία, η ένδυσή του διαφοροποιείται μόνον στην τελευταία σεκάνς: Καθότι ο Thornhill χρειάζεται να αναρριχηθεί, φορά ένα επίσης λευκό, αλλά ελαφρώς φαρδύτερο πουκάμισο με κουμπιά στον γιακά (έτσι ώστε τα πάντα να παραμείνουν στη θέση τους, ζήτημα σημαντικό όπως αναφέρθηκε, διότι συνδέεται με την συσχέτισή του με το Wrightian κτήριο). Το κοστούμι αυτό αποτέλεσε το θέμα ενός κειμένου του Αμερικανού συγγραφέα Todd McEwen, το οποίο, παρ' ότι γραμμένο με αρκετό χιούμορ, θέτει παράλληλα ενδιαφέροντα ζητήματα που σχετίζονται με την παρούσα ανάλυση.⁴⁴⁷ Όλη η ταινία, γράφει ο McEwen, αφορά στο τί συμβαίνει στο κοστούμι του Cary Grant. “Το κοστούμι έχει περιπέτειες, ένα πανέμορφο νεοϋορκέζικο κοστούμι που υφαίνει⁴⁴⁸ το δρόμο του διαμέσου της Αμερικής. Η σεκάνς των τίτλων όπου οι λιτές γραμμές ενός κτηρίου γραφείων της Madison Avenue ‘συνυφαίνονται’ θα μπορούσε να είναι η οικοδόμηση του Cary μέσα στο κοστούμι του, εκεί ακριβώς πλέκεται μέσα στο κοστούμι του, στη δουλειά του, μπροστά στα μάτια μας... Το κοστούμι του Cary αντανakλά την Νέα Υόρκη, τον ταυτοποιεί ως φιλόδοξο στέλεχος, τον οπλίζει, τον προστατεύει.”⁴⁴⁹ Σχετικά δε με την σεκάνς του αρχηγείου των Ηνωμένων Εθνών αναφέρεται το εξής: “Το κτήριο της Γραμματείας μοιάζει ακόμη περισσότερο στον Cary από το δικό του κτήριο γραφείων. Ταιριάζει υπέροχα με ένα πλήθος από μοντέρνα επενδεδυμένους και πέτρινους τοίχους εδώ και σε ολόκληρη την ταινία.”⁴⁵⁰ Για την σκηνή της απαγωγής του χαρακτήρα, ο McEwen γράφει: “Το κοστούμι, με τον Cary εντός του, εισέρχεται ταχέως και με αυτοπεποίθηση εντός του ξενοδοχείου Plaza. Τίποτα κακό δεν συμβαίνει έως ένας από τους λιγδερούς μπράβους θα αρπάξει τον Cary από τον ώμο. Είμαστε ήδη ερωτευμένοι με αυτό το κοστούμι και αισθανόμαστε το γεγονός ως πραγματική παραβίαση.”⁴⁵¹ Η κίνηση αυτή όντως τονίζεται στην ταινία καθώς ο Thornhill το πρώτο πράγμα που κάνει είναι να κοιτάξει, με ιδιαίτερη έκπληξη, ακριβώς το χέρι που αρπάζει τον ώμο του. Στο κοντινό

⁴⁴⁶ Το κοστούμι δεν έχει ανοίγματα στα πλάγια, παράγοντας έτσι το αποκαλούμενο column look. Επίσης σε αρμονία με τους ψυχρούς τόνους, βρίσκονται και τα ασημένια μανικετόκουμπα που το συνοδεύουν, η λεπτή, λιτή, επίσης γκριζα γραβάτα και οι γκριζες κάλτσες.

⁴⁴⁷ McEwen, Todd, “Cary Grant’s North by Northwest Suit”, *Granta*, 14 Ιουλίου 2006. Τμήμα του υπάρχει στην ιστοσελίδα neveryetmelted.com

⁴⁴⁸ “Threading”, που βέβαια έχει και την έννοια του “ελίσσεται”.

⁴⁴⁹ neveryetmelted.com , όπ. π.

⁴⁵⁰ Όπ. π.

⁴⁵¹ Όπ. π.

αυτό πλάνο, είναι επίσης αντιληπτή και η διαφορά υφής στην ενδυμασία: Το κοστούμι του απαγωγέα του Thornhill, είναι επίσης στους τόνους του γκριζου, όμως το tweed ύφασμα το κάνει να φαίνεται τραχύ, ενώ ο χαρακτήρας αυτός, (όπως έχει γίνει ήδη αντιληπτό προηγουμένως σε μακρινό πλάνο των δύο απαγωγέων στο σημείο όπου βρίσκονται οι τηλεφωνικές συσκευές), φορά επίσης καπέλο.

Εύλογο λοιπόν το ότι, (όπως αναφέρει η κριτική του Philip French, σε μετέπειτα επανέκδοση της ταινίας), ο Ian Fleming επιθυμούσε όλες οι ταινίες της σειράς *James Bond* να μοιάζουν με το *North by Northwest*.⁴⁵² Αυτό λοιπόν το “θρυλικό”⁴⁵³ κοστούμι είναι απόλυτα εναρμονισμένο με το νέο στυλ που κυριάρχησε στα τέλη της δεκαετίας 1950: λιτή, στενή, αλλά άνετη γραμμή που δημιουργεί μια λεπτή σιλουέτα, ενώ πρόκειται βέβαια για την περίοδο όπου καπέλα και γιλέκα, οδεύουν προς εξαφάνιση. Ενώ λοιπόν το γκριζο κοστούμι του Thornhill σε καμιά σεκάνς δεν συνοδεύεται από γιλέκο, (και φυσικά ουδέποτε φορά καπέλο), το αντίθετο συμβαίνει με τον Vandamm, περαιτέρω καταγράφοντας τον διαχωρισμό των δύο χαρακτήρων. Το μοναδικό σημείο της ταινίας όπου ο Vandamm δεν φορά γιλέκο είναι η σεκάνς του πλειστηριασμού, στην οποία το κοστούμι του προσομοιάζει επίσης περισσότερο με εκείνο του Thornhill. Θεωρώ ότι αυτό συμβαίνει διότι, στη συγκεκριμένη σκηνή, (και με δεδομένο ακόμη το μυστήριο σχετικά με τον γυναικείο χαρακτήρα), ο Vandamm χρειάζεται να καταγραφεί (και) ως ερωτικός αντίζηλος του Thornhill. Σε όλα τα υπόλοιπα σημεία της ταινίας, ο Vandamm φορά γιλέκο και κοστούμι με περισσότερο τετραγωνισμένα και κάπως φαρδύτερα πέτα. Στην σεκάνς στην κατοικία του το γιλέκο αντικαθίσταται από μάλλινη, πλεκτή ζακέτα, μπεζ χρώματος, η οποία διακρίνεται μέσα από το σακάκι: το μοναδικό στοιχείο που κάπως τον συνδέει χρωματικά με τον χώρο του καθιστικού. Τα κοστούμια του Vandamm⁴⁵⁴ δεν παραπέμπουν στην εικόνα του ευκρινώς μοντέρνου αστού, που λεπτομερώς κατασκευάζεται για τον Thornhill. Ανάλογο ρόλο έχει και η χρήση tweed υφάσματος σε κοστούμια του Vandamm, ενώ στις τελευταίες σεκάνς, χαρακτηριστικό είναι και το bowler καπέλο. Τα στοιχεία αυτά του προσδίδουν ένα στυλ που παραπέμπει και στην νεοεδουαρδιανή τάση, η οποία εμφανίζεται στην Αγγλία στις αρχές της δεκαετίας του 1950, κάτι που οπωσδήποτε

⁴⁵² French, Philip, Κριτική της ταινίας, *Observer Review*, 7 Απριλίου 1996, σ. 12.

⁴⁵³ Όπως αποκαλείται από το *GQ*, όπ.π.

⁴⁵⁴ Τα οποία δεν είναι βέβαια τόσο εμφανώς δεκαετίας 1940 όσο του άνδρα στην Madison Avenue στην αρχή της ταινίας ή (ακόμη περισσότερο) του κατοίκου της υπαίθρου στην σεκάνς με το ψεκαστικό αεροπλάνο, καθότι ελαφρώς στενότερα, άρα πιο σύγχρονα.

εναρμονίζεται με την ερμηνεία του James Mason, ήδη από την πρώτη του εμφάνιση (και μάλιστα στους χώρους εδουαρδιανής βίλας),⁴⁵⁵ σεκάνς όπου ο Vandamm σχολιάζει επίσης το ντύσιμο του Thornhill, αποκαλώντας τον “πιο ραφινάτο και καλοντυμένο από τους προηγούμενους” (κατασκόπους).⁴⁵⁶

Γεγονός με ιδιαίτερη σημασία για την διατριβή, (καθώς βρίσκεται σε ευθεία αντίθεση με ό,τι διαπιστώνεται στις ταινίες της περιόδου μετά το 1980, και εξετάζεται στα κεφάλαια που ακολουθούν), είναι και το ότι στον χαρακτήρα της Eve Kendall παρατηρείται μια αντιστοίχως άνετη σχέση με το μοντέρνο, δομημένο περιβάλλον με αυτήν του Thornhill. Η Kendall αποκαλύπτεται πράκτορας των μυστικών υπηρεσιών των ΗΠΑ, (με αποστολή να διεισδύσει στην ομάδα κατασκόπων), πλην όμως κατά την πρώτη της εμφάνιση, εντός του χαρακτηριστικά μοντέρνου 20th Century Limited, συστήνεται στον Thornhill ως «σχεδιάστρια βιομηχανικών προϊόντων». Τουτέστιν, γίνεται πιστευτή με μια ιδιότητα, αφ’ ενός άρρηκτα συνδεδεμένη με το μοντέρνο, ήδη από τον Μεσοπόλεμο και το Bauhaus, αφ’ ετέρου εναρμονισμένη με αυτήν του στελέχους διαφημιστικής εταιρίας την συγκεκριμένη ιστορική στιγμή στις Ηνωμένες Πολιτείες. Τα στοιχεία αυτά συνάδουν και με την μοντέρνα σεξουαλική συμπεριφορά της, ήδη από την σεκάνς αυτήν, σε σχέση με τον Thornhill. Καθισμένη στο βαγόνι εστιατορίου του τραίνου, στην πρώτη της αυτή εμφάνιση, η Kendall φορά λιτό μαύρο σακάκι, λευκή μπλούζα και σχεδόν καθόλου κοσμήματα, ενώ σε επόμενα πλάνα γίνεται ορατή και μια γκριζα φούστα, ίδιου χρώματος με το κοστούμι του Thornhill, (άρα το ντύσιμο των δύο χαρακτήρων εναρμονίζεται). Η ίδια διαφοροποιείται ενδυματολογικά ταυτόχρονα από Thornhill και Vandamm στην σεκάνς της δημοπρασίας, δηλαδή ακριβώς στο σημείο που η ενδυμασία των δύο ανδρικών χαρακτήρων έχει περισσότερα κοινά στοιχεία, με σκοπό να γίνουν αντιληπτοί ως ερωτικοί αντίζηλοι.

Ιδιαίτερα σημαντική είναι και η ενδυματολογική εναρμόνιση της Kendall με το production design, αλλά και τον φυσικό χώρο προς το τέλος της ταινίας. Στην σεκάνς στο café στο όρος Rushmore, όπου ο Thornhill συναντά τον Vandamm, έχει αρχικά ενδιαφέρον ο τρόπος που οι δύο άνδρες διαχωρίζονται, ενώ συζητούν καθισμένοι στο ίδιο τραπέζι. Φορώντας το γνωστό γκριζο κοστούμι, ο Thornhill καθάρεται με φόντο έναν τοίχο που

⁴⁵⁵ Ενδυματολογικά στοιχεία σχετικά με τις δεκαετίες 1940 και 1950 από Nunn, Joan, *Fashion in Costume 1200 - 2000*, Ivan R. Dee, Chicago, σσ. 214 - 222, Peacock, John, *The Chronicle of Western Costume*, Thames & Hudson, London, σσ. 189 - 194 και σσ. 207 - 209 και Payne, Blanche κ.ά, *Ιστορία της Ενδυμασίας II*, Ίων, Αθήνα, 2004, σσ. 611 - 619.

⁴⁵⁶ “Polished” και “well-tailored”.

ταυτόχρονα συνδυάζει τη φυσική επιφάνεια της πέτρας και το υπόγκριζο χρώμα της, με την γεωμετρική κοπή, η οποία δημιουργεί άλλον ένα κάρναβο, εντός ενός πλάνου που συνδέει την μοντέρνα σχεδιαστική λογική που προηγήθηκε με αυτήν που πρόκειται να χαρακτηρίσει την Wrightian κατοικία που ακολουθεί. Αντιθέτως, η φιγούρα του Vandamm, ο οποίος φορά και εδώ γιλέκο πράσινου χρώματος, κάτω από tweed σακάκι, αφ' ενός διαχωρίζεται στα κοινά πλάνα από κάθετα στοιχεία από αυτήν του Thornhill, αφ' ετέρου καδράρεται από το φυσικό τοπίο που βρίσκεται έξω από το κτήριο, ενώ στο τραπέζι είναι τοποθετημένο και το bowler καπέλο του. Η Kendall εμφανίζεται αμέσως μετά φορώντας μαύρο φόρεμα λιτής γραμμής και μικρό καπέλο χωρίς γείσο, ενώ και στα δύο διακρίνεται μια λεπτή λωρίδα γκριζου χρώματος. Το στοιχείο αυτό αφ' ενός την συνδέει με την φιγούρα του Thornhill, αφ' ετέρου έχει σημαντικό συνθετικό ρόλο στην αμέσως επόμενη σκηνή, όπου οι δύο εραστές, (η πραγματική ταυτότητα και των δύο είναι πλέον γνωστή στο κοινό), συναντώνται στο δάσος. Το σημείο αυτό ο Fredric Jameson έχει σχολιάσει ως εξής: “Οι ίδιοι οι κορμοί των δέντρων μοιάζουν να φορτίζουν περαιτέρω την σκηνή με την λογική ακριβώς του ‘αισθητικού’, παραπέμποντας στα χαρακτηριστικά τοπία του Cézanne και ολοκληρώνοντας έτσι την ταυτοποίηση αυτής της εκδοχής της ‘φύσης’ με την ίδια την Τέχνη.”⁴⁵⁷ Οι κάθετοι, γκριζοί κορμοί δέντρων παρατηρούνται βέβαια σε πολλούς πίνακες του Paul Cézanne, ιδιαίτερα στην ώριμη φάση του. Ένας από τους χαρακτηριστικότερους έχει τίτλο *Sous-bois devant les grottes au-dessus du Château Noir* (1900 - 1904). Ως γνωστόν, ο Cézanne πάντοτε ζωγράφισε αναγνωρίσιμα (ενίοτε και έως σήμερα) σημεία της Νότιας Γαλλίας, όπου κατοικούσε, πλην όμως, όπως έχει εκτενώς αναλύσει ο Meyer Schapiro, αυτό που अपαράλλακτα επίσης συμβαίνει, και διαχωρίζει την Σεζανική εξέταση του τοπίου από οτιδήποτε είχε προηγηθεί έως τα τέλη του 19ου αιώνα, είναι το παρατεταμένο και συγκεντρωμένο βλέμμα, το οποίο παρήγαγε μια παγίως αποστασιοποιημένη σύνθεση. “Καλούμεθα να κοιτάξουμε αλλά όχι να εισέλθουμε ή να διασχίσουμε το τοπίο”, αναφέρει ο Schapiro, στοιχείο που ο ίδιος άρρηκτα συνδέει με την εκκίνηση της Αφαίρεσης και της ορθολογικής σύνθεσης στο έργο του ζωγράφου.⁴⁵⁸ Η ζωγραφική Αφαίρεση που εμφανίζεται αργότερα στον 20ο αιώνα, είναι βέβαια ένα στοιχείο που επεκτεινόμενο συνδέεται με την μοντέρνα αρχιτεκτονική. Ακριβώς λοιπόν στο σημείο όπου η έννοια του μοντέρνου στην ταινία πρόκειται να επεκταθεί, η Σεζανική

⁴⁵⁷ Jameson στο Žižek (ed.), όπ. π., σ. 63.

⁴⁵⁸ Schapiro, Meyer, *Paul Cézanne*, H. N. Abrams, N.Y., 1965, σσ. 9-10 & 14 - 17.

γεωμετρία αποκτά τον ρόλο ενός ακόμη συνδετικού κρίκου ανάμεσα στα κτήρια του International Style που προηγήθηκαν και της Wrightian κατοικίας που πρόκειται να πρωταγωνιστήσει αμέσως μετά.

Η Kendall αποτελεί μια απόλυτα συμβατή εικόνα και εντός του χώρου του καθιστικού της κατοικίας Vandamm. Το πορτοκαλί χρώματος ταγέρ και η εσάρπα εναρμονίζει τη φιγούρα της με τα θερμά χρώματα του χώρου, ενώ ταυτόχρονα διαχωρίζεται από τους δύο κατασκόπους. Εκτός από το ότι ο Wright είναι γνωστό ότι αγαπούσε το συγκεκριμένο χρώμα⁴⁵⁹ (το χρησιμοποίησε και για το δάπεδο της μεγάλης αίθουσας εργασίας στο κτήριο της S.C. Johnson Wax στο Wisconsin), η χρήση του εδώ συμβαδίζει και με την ανάλυση της λειτουργίας των χρωμάτων στον κινηματογράφο της Patti Bellantoni, (η οποία χρησιμοποιείται σε ολόκληρη τη διατριβή). Όπως αναφέρεται στην μελέτη αυτήν, το πορτοκαλί -αναλόγως με όλη την γκάμα αποχρώσεων τερακότας, σιένης, ώχρας και κεχριμπαριού- επιδρά στο τρόπο που αντιδρούμε, διότι ανταποκρινόμαστε θετικά στα χρώματα αυτά.⁴⁶⁰ Καθώς λοιπόν ο χαρακτήρας της Kendall έχει ήδη καταγραφεί ως θετικός, οι αποχρώσεις αυτές ολοκληρώνουν την συσχέτισή του με τον χώρο. Κατ' αυτόν τον τρόπο, Wrightian χώρος και θετικοί ήρωες συνιστούν πλέον μια αδιάσπαστη ενότητα. Αναφορικά με τον χαρακτήρα της Eva Marie Saint, αξίζει να σημειωθεί και το ότι, κατ' αρχάς, παρατηρούνται αντιστοιχίες με τον χαρακτήρα που υποδύεται η Ingrid Bergman στο *Notorious*, καθώς και εδώ μια γυναίκα αναλαμβάνει ρόλο κατασκόπου ώστε να αποσπάσει μυστικά, αφού προηγουμένως σαγηνεύσει τον εχθρό και κερδίσει την εμπιστοσύνη του, παράλληλα ζώντας επίσης μαζί του. Όμως, όπως αναφέρει η Laura Mulvey, στην περίπτωση αυτήν ο Hitchcock στηρίζεται στην χρησιμοποίηση στοιχείων που προέρχονται από το μελόδραμα, τοποθετώντας την ταινία στον πραγματικό και ψυχολογικό χώρο της κατοικίας, στο εσωτερικό του αμερικανικού σπιτιού, έναν χώρο εντός του οποίου υπάρχει ένα σύνθετο πεδίο αντιθέσεων, όπως πάνω και κάτω όροφος ή ιδιωτική και δημόσια σφαίρα, οι συνειρμοί της σκάλας, του υπνοδωματίου και της

⁴⁵⁹ Χαρακτηριστικό και το ότι τελευταία επιλέχθηκε (σε συνεργασία με το Taliesen West) για τον σχεδιασμό των κάτωθι αθλητικών παπουτσιών:
<https://www.dezeen.com/2023/04/14/kith-new-balance-frank-lloyd-wright/>

⁴⁶⁰ Bellantoni, Patti, *If It's Purple Someone Is Gonna Die: The Power of Color in Visual Storytelling*, Focal Press, Burlington, Mass., 2005, σσ. 112 - 113. Ίσως έχει ενδιαφέρον να προστεθεί εδώ ότι η Bellantoni, έχοντας γράψει το βιβλίο αυτό μετά από πολυετή έρευνα, που έκανε μαζί με τους φοιτητές της του School of Visual Arts στην Νέα Υόρκη, το αφιερώνει στον μέντορά της: τον production designer του *North by Northwest*, Robert Boyle.

κουζίνας.⁴⁶¹ Σχετικά με το *Notorious*, η Mulvey ισχυρίζεται ότι εντός της κατοικίας πλάθεται ένας φαντασμαγορικός χώρος γύρω από την γυναίκα ως μυστήριο. Χρησιμοποιώντας τον μύθο της Πανδώρας, η ίδια θεωρεί ότι υπάρχει αντιστοιχία: η γυναικεία μορφή ως γοητευτική επιφάνεια που κρύβει ένα μυστικό επικίνδυνο για τον άνδρα.⁴⁶² Αναφερόμενη στο κλασικό προηγούμενο κείμενό της σχετικά με την απόλαυση της θέασης στον κινηματογράφο, όπου ένα δραστήριο, ηδονοβλεπτικό, ανδρικό βλέμμα κατασκευάζει την γυναικεία εικόνα εν είδει παθητικού θεάματος,⁴⁶³ η Mulvey επισημαίνει ότι ο χαρακτήρας της Bergman στην ταινία μόνον παροδικά ενδυναμώνεται, καθώς, από την στιγμή που την ανακαλύπτουν, δεν είναι πλέον σε θέση να διερευνήσει και να προσφέρει πληροφορίες στο κοινό.⁴⁶⁴

Σε αντιστοιχία με το ότι λειτουργεί εντός ενός εντελώς διαφορετικού χώρου, (και παρ' ότι βέβαια δεν είναι ο βασικός στην ταινία), ο χαρακτήρας της Eve Kendall διαφέρει σημαντικά. Αρχικά είναι πολύ περισσότερο μυστηριώδης, καθότι το κοινό αγνοεί την πραγματική της ταυτότητα. Όμως πριν και μετά την αποκάλυψη ότι η Kendall έχει διεισδύσει στο δίκτυο των κατασκόπων ώστε να αποκτήσει πληροφορίες για τις αμερικανικές υπηρεσίες, ο χαρακτήρας δεν αποδυναμώνεται, παρά ελάχιστα πριν το τέλος, όταν διασώζεται από τον Thornhill, ολοκληρώνοντας παράλληλα και την ερωτική ιστορία μεταξύ τους. Οπωσδήποτε ενδεικτικό είναι και το ότι στο σενάριο αναφέρεται ως δική της επιλογή να αποκτήσει το ρόλο του κατασκόπου (άλλο ένα στοιχείο που βρίσκεται σε αντίθεση με το *Notorious*, όπου ο χαρακτήρας της Bergman εξαναγκάζεται να αναλάβει τον συγκεκριμένο ρόλο, ώστε να εξιλεωθεί για την δράση του ναζιστή πατέρα της), ενώ στοιχεία που συμβάλλουν επίσης είναι και ο τρόπος που συστήνεται, οι έξυπνες απαντήσεις της στον πρώτο διάλογο με τον Thornhill, η σεξουαλική συμπεριφορά της, καθώς και η παντελώς απύσχα ένδειξη οποιασδήποτε μορφής οικιακότητας, ή συσχέτισής της με οικιακές ασχολίες στον χώρο της κατοικίας, εκτός από τον χρωματικό εναρμονισμό της φιγούρας της. Από τον εξώστη, ο Thornhill πετά στην Kendall ένα πακέτο σπύρτα όπου έχει γράψει “είμαι στο δωμάτιό σου”, εκείνη αντιλαμβάνεται αμέσως τί έχει συμβεί και με πρόφαση τα σκουλαρίκια της ανεβαίνει. Και είναι εδώ επίσης χαρακτηριστικό ότι

⁴⁶¹ Όπ. π., σ. 55.

⁴⁶² Όπ. π., σσ. 60 - 63.

⁴⁶³ Το κείμενο χρησιμοποιείται σε άλλα σημεία της διατριβής. Mulvey, Laura, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, στο *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*, Routledge, London, 1992, σσ. 22 - 34.

⁴⁶⁴ Mulvey, “Pandora: Topographies...”, όπ. π., σ. 65.

ούτε αυτός ο χώρος εγγράφεται ως τυπικά “γυναικείος” στην ταινία. Τουτέστιν, το κοινό αντιλαμβάνεται μεν αρχικά την Kendall ως δόλια, κάτι που αναφέρεται από τον πληγωμένο Thornhill στην σκηνή της δημοπρασίας, όμως, μόλις ο θετικός της ρόλος αποκαλυφθεί η συσχέτιση των δύο είναι πλήρης, κάτι που ευκρινώς εκφράζεται στην ανάλογη σχέση τους με τον χώρο.

Ο Steven Jacobs διατείνεται ότι, αναλόγως με ό,τι συμβαίνει σε διαφορετικού τύπου κτήρια στις ταινίες *Rope* ή *Rear Window*, στο *North by Northwest* “η λογική του ανοίκειου λειτουργεί στα τυπικά διαμερίσματα και κτήρια κατοικιών της μοντέρνας αρχιτεκτονικής. Παρ’ ότι χαρακτηριστικά τοποθετημένα στον μοντέρνο κόσμο όπου η οικειότητα [ή η αίσθηση του οικειοκού: domesticity] έχει αποσυντεθεί, οι κατοικίες του Hitchcock απαντούν στην σχεδόν θρησκευτική ιδέα του σπιτιού η οποία έχει επαινεθεί από τον Heidegger.”⁴⁶⁵ Θεωρώ αρκετά αδύναμη την σύνδεση της Wrightian κατοικίας στην ταινία με τις απόψεις του Heidegger, (ακόμη και αν παραμείνουμε στο σενάριο), καθώς, ο χαρακτήρας του Vandamm, (και μέσω της προφανούς κινητικότητας που απαιτεί ο ρόλος του κατασκόπου), πόρρω απέχει από το να είναι δυνατόν να εκφράσει τον ιδανικό κάτοικο του Heidegger. Αντίστοιχη δυσκολία σύνδεσης με τις απόψεις του Heidegger υπάρχει βέβαια και σε σχέση με την μοντέρνα κινητικότητα του Thornhill. Αντιθέτως, πιστεύω ότι διακριτή είναι μια συνάφεια με τις άποψεις του Benjamin για το ίδιο ζήτημα: “Το κατοικείν είναι μεταβατικό ρήμα. Για παράδειγμα, “ακατοίκητα μέρη” -αυτό δίνει μια αίσθηση κρυμμένης, φρενιτικής εντοπιότητας [topicality] της κατοίκησης. Αυτή η εντοπιότητα συναρτά την διαμόρφωση ενός κελύφους.”⁴⁶⁶

Επίσης σύμφωνα με τον Jacobs, ο σχεδιασμός της κατοικίας του Vandamm θα πρέπει να εκληφθεί ως κινηματογραφική υπερβολή της αρχιτεκτονικής του Wright, και συγκεκριμένα των Usonian κατοικιών του. Ο Jacobs καταλήγει ότι, παρομοίως με την βίλα Arpel στην, (γυρισμένη έναν χρόνο πριν), ταινία του Jacques Tati *Mon Oncle*, στο *North by Northwest* έχουμε να κάνουμε με χώρους οι οποίοι χαρακτηρίζονται από μία υπερβολή μοντερνισμού, μια μορφή αρχιτεκτονικής βασισμένη στον επιδέξιο χειρισμό ή και την παραποίηση διαφόρων μορφικών στοιχείων που χαρακτηρίζουν το μοντέρνο.⁴⁶⁷ Μέρος του παρόντος κεφαλαίου εστίασε και στο να δειχθεί ότι οι απόψεις αυτές είναι αρκετά

⁴⁶⁵ Jacobs, όπ. π., σ. 40.

⁴⁶⁶ Benjamin, *Arcades Project*, όπ. π., σ. 865.

⁴⁶⁷ Jacobs, όπ. π., σ. 311.

επιφανειακές, ενώ παράλληλα αποτυπώνουν την ανάγκη εκτενούς ανάλυσης του υλικού της ταινίας, προτού εξαχθούν συμπεράσματα σχετικά με την λειτουργία των αρχιτεκτονικών στοιχείων. Όπως ελπίζω έγινε σαφές, ο μοντέρνος σχεδιασμός έχει συνολικά σημαντικότατο ρόλο στην δόμηση των χαρακτήρων και την ίδια την κινηματογραφική αφήγηση, ενίοτε (όπως δείχθηκε) με ενδιαφέρουσες και επιβεβλημένες αλλαγές ή υπερβάσεις στο σενάριο κατά την κινηματογράφηση. Άλλωστε ενδεικτική της σημασίας στην λεπτομέρεια είναι και η παρατήρηση του Truffaut ότι μερικές από τις μινιατούρες για την ταινία έχουν μια ποιητική διάσταση που προσεγγίζει τον πειραματικό κινηματογράφο.⁴⁶⁸ Θεωρώ ότι είναι αδύνατον να φανταστούμε την εξέλιξη της αφήγησης εάν τα χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής του Wright αντικατασταθούν από μια προμοντέρνα κατοικία. Η ανάλυση του production design που προηγήθηκε καταδεικνύει ότι είναι επίσης δύσκολο να υποστηριχθεί η άποψη ότι η μοντέρνα αρχιτεκτονική λειτουργεί ώστε να δημιουργείται η αίσθηση του ανοίκειου ή αλλόκοτου.⁴⁶⁹ Αναλόγως, δεν αντέχει εκτενή διερεύνηση η άποψη ότι η μοντέρνα αρχιτεκτονική δημιουργεί μια σειρά από παγίδες για τον θετικό ήρωα, καθώς και η θέση ότι ο περιβάλλον χώρος της μητρόπολης μεταμορφώνεται για τον ίδιο σε ένα είδος φυλακής ή λαβύρινθου.⁴⁷⁰

Στην περίπτωση του *North by Northwest*, δεν γίνεται αντιληπτό το μητροπολιτικό ανοίκειο, όπου, σύμφωνα με τον Anthony Vidler, ό,τι ήταν κάποτε εντοιχισμένο και οικείο, έχει καταστεί αλλόκοτο μέσω των χωρικών εισβολών την νεωτερικότητας.⁴⁷¹ Ο Thornhill κινδυνεύει ακριβώς εντός του χώρου όπου κυριαρχούν τα “στυλ του παρελθόντος”, εντός ενός χώρου που ο Wright θα αποκαλούσε “φυλακή για το δημιουργικό μυαλό... σανίδα σωτηρίας των ανίκανων.”⁴⁷² Όμως, παράλληλα, σε μια ταινία όπου ο χώρος έχει δημιουργηθεί με ιδιαίτερη επιμέλεια, δεν θα ήταν δυνατόν, να αποσυνδεθεί πλήρως με την εποχή, διαμορφώνοντας ένα σκηνικό *pouneaux riche*, αρχών 20ου αιώνα, όταν ανάλογες κατοικίες παράχθηκαν εν είδει δήλωσης καλλιέργειας και πολιτιστικής ταυτότητας ευπόρων Αμερικανών της εποχής. Τουτέστιν, εντός των, (ενδεικτικά), σχεδιασμένων από έναν ιστορικό, χώρων της έπαυλης Old Westbury, ο Thornhill θα αποτελούσε υπερβολικά

⁴⁶⁸ Truffaut - Hitchcock, όπ. π., σ. 19.

⁴⁶⁹ Jacobs, όπ.π., σ.40.

⁴⁷⁰ Jacobs, όπ. π., σ. 54.

⁴⁷¹ Vidler, όπ. π., σ. 11.

⁴⁷² «What styles mean to the architect”, Gutheim (ed.), όπ. π., σσ. 163 – 169.

ξένο σώμα, ενώ τα “παγωμένα από το σύστημα Beaux-Arts στυλ του παρελθόντος”⁴⁷³ θα παρέπεμπαν σε μια εντελώς διαφορετική ιστορική στιγμή.

Η εξέταση που προηγήθηκε συμπλέει με τις απόψεις του Robin Wood (εκφρασμένες ήδη από το 1960) σχετικά με την σχέση σκηνοθεσίας και *mise-en-scène*.⁴⁷⁴ Ειδικά για την περίπτωση του Alfred Hitchcock, ο Wood υπογραμμίζει ότι οι ηθοποιοί του απaráλλακτα καλούνται να φέρουν σε πέρας ένα προκαθορισμένο όραμα⁴⁷⁵, ενώ η δουλειά του ίδιου του σκηνοθέτη περιλαμβάνει την τοποθέτησή τους εντός του σκηνικού χώρου, έτσι ώστε ο ίδιος ο χώρος να μετατρέπεται σε ηθοποιό. Παράλληλα, το ζητούμενο είναι τα πάντα να καταλήγουν σε μια οργανική ενότητα. “Ο τόνος και η ατμόσφαιρα της ταινίας, η έννοια της οπτικής μεταφοράς, η εγκαθίδρυση σχέσεων μεταξύ χαρακτήρων, η σχέση όλων των μερών με το όλον: όλα αυτά είναι *mise-en-scène*.”⁴⁷⁶ Πιστεύω ότι μέσω αυτής ακριβώς της άρρηκτης σύνδεσης όλων των στοιχείων, που ο Roger Thornhill, ο άνθρωπος των ουρανοξυστών της Madison Avenue, στο τέλος της ταινίας προσαρμόζεται με άνεση και ουσιαστικά κυριαρχεί στο περιβάλλον που διαμορφώνεται από έναν διαφορετικού τύπου μοντέρνο σχεδιασμό. Παράλληλα βέβαια, ο Thornhill παραμένει Νεοϋορκέζος, ενώ η εικόνα της ίδιας της πόλης απηχεί τον σχολιασμό του Marshall Berman: “όχι απλώς ένα θέατρο αλλά μια καθαυτό παραγωγή, μια multimedia παρουσίαση, κοινό της οποίας είναι ολόκληρος ο κόσμος.”⁴⁷⁷

Πρόκειται λοιπόν για την μοναδική ταινία που ο Hitchcock επέτρεψε στο φυσικό μητροπολιτικό περιβάλλον του Manhattan να συνθέσει, ήδη από την αρχή, τον βασικό χώρο ύπαρξης του πρωταγωνιστή της, διαμορφώνοντας την ταυτότητά του. Ενδεικτικό και το ότι τα πρώτα πλάνα της ταινίας, (και μέσω του γρήγορου μοντάζ), πριν ακόμη εμφανιστεί ο Thornhill, μοιάζουν σαν να “κινηματογραφούν” το κλασικό κείμενο του Georg Simmel: “Η ταχεία εναλλαγή εικόνων συνωστισμού... η ασυνέχεια... το αναπάντεχο των έντονων εντυπώσεων. Αυτοί είναι οι ψυχολογικοί όροι που δημιουργεί η μητρόπολη. Με κάθε διάσχιση δρόμου, με τον ρυθμό και την πολλαπλότητα της οικονομικής, επαγγελματικής και κοινωνικής ζωής, η πόλη... απαιτεί από το ικανό να διακρίνει

⁴⁷³ Zevi, Bruno, *The Modern Language of Architecture*, University of Washington Press, Seattle, 1978, σ. 4.

⁴⁷⁴ Robin Wood παρατίθεται στο Gibbs, John, *Mise-En-Scène: Film Style and Interpretation*, Wallflower, London, 2002, σσ. 56 - 57.

⁴⁷⁵ Αντιθέτως με τον Renoir που στηρίζεται στην ατομική ιδιοφυΐα, προσθέτει ο ίδιος, όπ. π. σ. 57.

⁴⁷⁶ Wood, όπ. π., σ. 57.

⁴⁷⁷ Berman, Marshall, όπ. π., σ. 288.

ανθρώπινο ον μια διαφορετική ποσότητα συνείδησης από αυτήν που απαιτεί η ζωή της υπαίθρου.”⁴⁷⁸ Ενώ βέβαια η blasé στάση που ο Simmel αντιλαμβανόταν ως ενδεικτικά μητροπολιτική και το προστατευτικό κάλυμμα που προσφέρει, ευκρινώς αποτυπώνεται στον τρόπο που ο Thornhill, χωρίς ιδιαίτερη σκέψη, παρακάμπτει τον άνθρωπο που περιμένει ήδη ταξί, αλλά και στην έκπληξη με την οποία ο ίδιος κοιτά το χέρι ενός αγνώστου στον ώμο του λίγο πριν απαχθεί. Τα στοιχεία αυτά διαφοροποιούν σημαντικά την ταινία από το *Rope* ή το *Rear Window*, αμφότερα εξ ολοκλήρου γυρισμένα στο studio. Ιδιαίτερα στο *Rope*, η Νέα Υόρκη σηματοδοτείται μέσω της χαρακτηριστικής εικόνας του ορίζοντα και των περιγραμμάτων των κτηρίων, πλην όμως το penthouse, όπου τοποθετείται η ιστορία, απλώς αποτυπώνει έναν μεγαλοαστικό χώρο, εντός του οποίου αναγνωρίσιμα μοντέρνα στοιχεία δεν είναι ορατά. Σχετικά με το *Rope*, (και ενδεικτικά για την διαφορά αυτήν), ο Juhani Pallasmaa σημειώνει την χρήση απομιμήσεων αντικών στην επίπλωση και την διακόσμηση, στοιχείο που αντανακλά ένα συντηρητικό, bourgeois γούστο, υπογραμμίζοντας την “ηθική παραμόρφωση που υπονοείται”⁴⁷⁹ και καταλήγοντας ότι η αίσθηση της υπεροχής, (η οποία και οδηγεί στην αντίληψη της πράξης του εγκλήματος εν είδει έργου τέχνης, και κοινωνικού πειράματος), δεν θα ήταν δυνατόν να τοποθετηθεί εντός ενός μοντέρνου σκηνικού χώρου, καταλήγοντας ότι “ένα μοντέρνο εσωτερικό θα ήταν υπερβολικά διαφανές, όχι μόνον υλικά αλλά και νοητικά, ώστε να εμπεριέχει ίχνη ψυχοπαθολογικής συμπεριφοράς.”⁴⁸⁰ Αντιστοίχως, (ο ειρωνικά τοποθετών τον εαυτό του εντός δεξαμενής λιωμένου ατσαλιού ώστε να γίνει μέρος ουρανοξύστη), Thornhill ουδεμία σχέση θα μπορούσε να έχει με αντίστοιχες, αρκετά ancien régime, συμπεριφορές. Και λόγω αυτών των στοιχείων λοιπόν, η πόλη συνολικά έχει μια πολύ διαφορετική παρουσία, από αυτήν που αποτυπώνεται στις ταινίες οι οποίες εξετάζονται στα επόμενα κεφάλαια της διατριβής.

Ο σημαντικότερος ρόλος που διατηρεί το Wrightian κτήριο στο *North by Northwest* διασαφηνίζει ότι, εντός αλλά και πέραν και των ορίων της πόλης, ο μοντέρνος σχεδιασμός αποτελεί σταθερό σύμμαχο του Thornhill, ο οποίος είναι ικανός να εισχωρήσει (καθώς και να δραπετεύσει) με αρκετή ευκολία και μάλιστα νυκτερινή ώρα. Το κτήριο λοιπόν αυτό,

⁴⁷⁸ Simmel, Georg, “The Metropolis and Mental Life” (1900), στο Sennett, Richard (ed.), *Classic Essays on the Culture of Cities*, Prentice-Hall, Oregon, 1969, σ. 48.

⁴⁷⁹ Pallasmaa, Juhani, *The Architecture of the Image: Existential Space in the Cinema*, Rakennustieto, Helsinki, 2001, σ. 57.

⁴⁸⁰ Όπ. π.

παρ' ότι δεν του ανήκει, *θα συνδεθεί* μαζί του, καθώς ο ίδιος, και κατά δεύτερο λόγο η Kendall, τελικά θα το “οικειοποιηθούν” φιλμικά. Η συνύπαρξη του International Style και της Wrightian προσέγγισης του μοντέρνου στον χαρακτήρα του Thornhill οπωσδήποτε παρακάμπτει τις εχθρικές απόψεις του Wright για το αστικό περιβάλλον. Στο *North by Northwest* η πόλη ουδόλως αποτελεί “δηλητηριώδες καρκίνωμα”⁴⁸¹ μιας “γραφειοκρατικής οχλοκρατίας”⁴⁸², ή εικόνα “της οικουμενικής, κυβερνητικά θεσμοθετημένης αντικατάστασης μιας ψευδώς διακοσμημένης οχλοκρατίας στη θέση της σκεπτόμενης δημοκρατίας”⁴⁸³. Συνδεόμενος με την Wrightian κατοικία, ενώ έχει ήδη διαμορφωθεί στο Midtown Manhattan, ο θετικός χαρακτήρας υπερβαίνει την διαφοροποίηση μεταξύ “καλού (οργανικού και φυσικού) σχεδιασμού και κακού (μη-οργανικού και [κατά Wright] αφύσικου)”⁴⁸⁴. Η διαφοροποίηση αυτή φιλμικά αδρανοποιείται, καθώς ο ρομαντισμός της φύσης του Wright⁴⁸⁵, ο οποίος φανταζόταν τον πολίτη του άμεσου μέλλοντος να προτιμά την οριζόντια διάταξη, απορρίπτοντας την κάθετη στην εικόνα των αμερικανικών πόλεων⁴⁸⁶, στην ταινία δεν έχει θέση.

Κατ' ανάλογο τρόπο με την εισαγωγή του Thornhill στο περιβάλλον του Manhattan, έχει σημασία και το ότι ο ιδιόμορφα (και αρκετά Χιτσκοκικά) αρνητικός χαρακτήρας του Vandamm διακρίνεται για πρώτη φορά (σε υποκειμενικό πλάνο του Thornhill) στον κήπο του Εδουαρδιανού κτηρίου παίζοντας croquet: ένα παιχνίδι που περισσότερο παραπέμπει στην Αγγλία παρελθόντων ετών, από ό,τι στην μοντέρνα Αμερική. Αναλόγως με αρκετά άλλα σημεία στο έργο του σκηνοθέτη, το πλάνο υπενθυμίζει τον σχολιασμό του Jean-Luc Godard σχετικά με την σημασία των αντικειμένων στο έργο του Hitchcock: “Θυμόμαστε ένα ποτήρι γάλα... ένα ζευγάρι γάντια... μια αρμαθιά κλειδιά, διότι χάρις σε αυτά ο Alfred Hitchcock κατάφερε... να γίνει κυρίαρχος του σύμπαντος.”⁴⁸⁷ Επίσης ενδιαφέρουσα για μια ανάλυση που στηρίζεται στην λεπτομερή εξέταση του production design είναι και η

⁴⁸¹ Wright παρατίθεται στο White, Morton & Lucia White, *From Thomas Jefferson to Frank Lloyd Wright: The Intellectual Versus the City*, Oxford U.P., 1977, σ. 193.

⁴⁸² Όπ. π.

⁴⁸³ Wright, Frank Lloyd, *Genius and Mobocracy*, Secker & Warburg, London, 1972, σ. 103.

⁴⁸⁴ Όπ. π. σ. 194.

⁴⁸⁵ Για παράδειγμα, Hitchcock, H. R., *In the Nature of Materials: The Buildings of Frank Lloyd Wright 1887 - 1941*, Da Capo, NY, 1942, σ. 90.

⁴⁸⁶ Patterson, Terry, όπ. π., σ. 239.

⁴⁸⁷ Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, παρατίθεται στο Mulvey, Laura, *Afterimages: On Cinema, Women and Changing Times*, Reaktion, London, 2019, σ. 40.

άποψη του Andrew Sarris ο οποίος αναφέρει ότι τα αντικείμενα στο έργο του σκηνοθέτη αποτελούν “την ίδια την ουσία του κινηματογράφου του.”⁴⁸⁸ Αυτήν λοιπόν την πρώτη εικόνα του Vandamm έρχεται να τονίσει αμέσως μετά και η χαρακτηριστική εκφορά του λόγου. Ενώ λοιπόν δεν είναι οπωσδήποτε τυχαίο το ότι ο Vandamm είναι ο ιδιοκτήτης της Wrightian κατοικίας, αποτελεί φυσικό επακόλουθο το ότι το production design ταυτόχρονα τον διαχωρίζει, συνδέοντάς τον χώρο με το ζεύγος θετικών ηρώων -μια ακόμη υπόμνηση του ότι, όπως αναφέρει και ο François Truffaut στην ίδια συνέντευξη, “ένας σκηνοθέτης δεν υποτίθεται ότι πρέπει να λέει πράγματα, η δουλειά του είναι να τα δείχνει”⁴⁸⁹, άποψη με την οποία ο Hitchcock συμφωνεί απολύτως.

Στην ταινία, το Wrightian κτήριο δεν γίνεται πλέον αντιληπτό ως “διαποτισμένο από έννοιες και συνειρμούς που το καθιστούν σε δυσαρμονία με τις φιλοσοφικές και συνθετικές τάσεις του ευρωπαϊκού μοντέρνου κινήματος”.⁴⁹⁰ Έχοντας λοιπόν κινηματογραφικά “συνενώσει” την ομάδα των “ευρωπαϊστών” μοντέρνων αρχιτεκτόνων στην Αμερική με αυτήν των καθαρά Αμερικανών, υπερβαίνοντας δηλαδή τις διαφοροποιήσεις σε μία συζήτηση που ο Leonardo Benevolo αναφέρει ότι βρισκόταν σε εξέλιξη για δέκα χρόνια μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο⁴⁹¹, το *North by Northwest* είναι δυνατόν να οριστεί ως πολιτιστικό προϊόν μιας εποχής κατά την οποία ολοκληρώνεται μια συγκεκριμένη διαδικασία, που αποτυπώνεται σε ποικιλία κειμένων. Δύο χρόνια πριν την δημιουργία της ταινίας, ο John Summerson συμπέρανε ότι “τα τελευταία τριάντα χρόνια μια εξειδικευμένα μοντέρνα αρχιτεκτονική θεωρία όντως υπάρχει... όχι ως αυθαίρετη εφεύρεση της εποχής μας, αλλά ως ένα νέο στάδιο στην μακρά εξέλιξη της θεωρίας από... την Αρχαιότητα.”⁴⁹² Γράφοντας στα μέσα της επόμενης δεκαετίας, ο Peter Collins ανιχνεύει ως σημείο εκκίνησης της ιδέας την νεωτερικότητας το 1750 και θεωρεί ότι στα μέσα του 20ού αιώνα ο μοντερνισμός κατέληξε να είναι νέα ορθοδοξία.⁴⁹³

⁴⁸⁸ Sarris, Andrew, *The American Cinema: Directors and Directions 1929 -1968*, Da Capo, NY, 1996, σ. 59.

⁴⁸⁹ Όπ. π., σ. 139.

⁴⁹⁰ Curtis, William, *Modern Architecture Since 1900*, Prentice-Hall, NJ, 1987, σ. 200.

⁴⁹¹ Benevolo, Leonardo, όπ. π., σ. 671.

⁴⁹² Summerson, John, “The Case for a Theory of Modern Architecture”, (1957), στο Ockman, Joan (ed.), όπ. π., σ. 235.

⁴⁹³ Collins, Peter, *Changing Ideals in Modern Architecture*, McGill-Queen’s University Press, Montreal, 1965. Αναφέρεται από τον Kenneth Frampton, *Forward*, έκδοση 1998, σ. xi.

Οι Ηνωμένες Πολιτείες ήδη αποτελούν “την πατρίδα του μοντέρνου κινήματος”,⁴⁹⁴ καθώς, την ίδια εποχή, σχολιάζεται επίσης το ζήτημα ότι στην χώρα αυτήν “το διάλειμμα μεταξύ εκπλήρωσης των όρων (qualifying) και οικοδόμησης είναι εμφανώς μικρότερο.”⁴⁹⁵ Σε μια προσπάθεια αποτίμησης του αντίκτυπου του Β’ Παγκοσμίου Πολέμου στην μοντέρνα αρχιτεκτονική, ο William Curtis έχει καταλήξει ότι “η αισιόδοξη πίστη στην αρχιτεκτονική καινοτομία υπονομεύθηκε σημαντικά... [ενώ είναι χαρακτηριστική] στην περίοδο από το τέλος του πολέμου έως το 1960, η μάχη μεταξύ φραξιών που επέμεναν σε μια κουρασμένη διεθνή συνταγή και φραξιών που αναζητούσαν μια ανανέωση στη βάση μιας νέας μεταπολεμικής λογικής.”⁴⁹⁶ Είναι βέβαια δεδομένο ότι το *North by Northwest* οπωσδήποτε υποδηλώνει ότι ο μοντέρνος σχεδιασμός έχει αποκτήσει μια άνετη σχέση με τα διεθνή κέντρα εξουσίας, αντίστοιχη με αυτήν που αναφέρει ο Colin Rowe, σχολιάζοντας στις αρχές της δεκαετίας του 1970:

“Η ευρωπαϊκή μοντέρνα αρχιτεκτονική ακόμη και όταν λειτουργούσε εντός των ρωγμών του καπιταλιστικού συστήματος, υφίστατο εντός ενός σοσιαλιστικού κλίματος: στην αμερικανική μοντέρνα αρχιτεκτονική δεν συνέβαινε κάτι τέτοιο... Όταν στην δεκαετία του 1930, η ευρωπαϊκή μοντέρνα αρχιτεκτονική έφτασε να διεισδύσει στις Ηνωμένες Πολιτείες, εισήχθη ως απλώς μια νέα προσέγγιση στην οικοδόμηση -και όχι πολλά περισσότερα. Τουτέστιν: εισήχθη, εν πολλοίς καθαυμένη από το ιδεολογικό και κοινωνικό της περιεχόμενο... διαθέσιμη για επιχειρηματικές δραστηριότητες ενός ‘διαφωτισμένου’ καπιταλισμού”.⁴⁹⁷

Η ταινία ευκρινώς καταγράφει την ιστορική στιγμή της μετατροπής αυτής, αποτυπώνοντας την αναστροφή του πολιτικού και πολιτισμικού αντικοινοπολιτισμού, με τον οποίον είχε προηγουμένως συνδεθεί η μοντέρνα αρχιτεκτονική. Καταδεικνύεται λοιπόν ότι, (όπως αναφέρει ο Pallasmaa, στην ανάλυσή του σχετικά με τον υπαρξιακό χώρο στον κινηματογράφο), κατ’ ανάλογο τρόπο μέσω του οποίου κτήρια και πόλεις δημιουργούν και διατηρούν πολιτισμικές εικόνες, ο κινηματογράφος αποκαλύπτει την πολιτιστική αρχαιολογία της ιστορικής στιγμής της δημιουργίας ή και αναφοράς της ταινίας.⁴⁹⁸

⁴⁹⁴ Ockman, Joan (ed.), όπ. π., σ. 237.

⁴⁹⁵ Stirling, James, “Regionalism and Modern Architecture”, (1957), στο Ockman (ed.), όπ. π., σ. 243.

⁴⁹⁶ Curtis, όπ. π., σ. 258.

⁴⁹⁷ Rowe, Colin, Εισαγωγή, *Five Architects*, Oxford U.P., N.Y., 1975, σ. 4.

⁴⁹⁸ Pallasmaa, όπ. π.,σ. 13.

“Ο κινηματογράφος... μας επιβάλλει... μια ιστορική προοπτική μέσω ενός δισυπόστατου, διπλά περίπλοκου τρόπου: διότι εκτός από την εσωτερική λογική του, την εσωτερική ανάπτυξη και εξέλιξη της δικής του εγγενούς γλώσσας -από τον Griffith, π.χ., στον Hitchcock και στον Godard και έκτοτε- αποτελεί επίσης... πολιτιστικό μηχανισμό, το “υλικό” του οποίου... εκφράζει, στην ίδια τη δομή της φόρμας του, μια ιδιαίτερη στιγμή ή στάδιο του κεφαλαίου και [τις συνακόλουθες] κοινωνικές σχέσεις και διεργασίες.”⁴⁹⁹

Η άποψη αυτή του Fredric Jameson λειτούργησε και εν είδει οδηγού ανάλυσης της ταινίας. Άλλωστε όπως επίσης σημειώνει ο ίδιος, μια σημαντική πλευρά του Hitchcock είναι η στενή σχέση των αμερικανικών ταινιών του με τις τοποθεσίες τους και τον αστικό χώρο γενικότερα.⁵⁰⁰ Εντός λοιπόν αυτού του αστικού χώρου, έτσι όπως αποτυπώνεται στο *North by Northwest*, το International Style συνεργάζεται με τον κρατικό μηχανισμό και το επιχειρηματικό κεφάλαιο προσαρμόζοντας ανάλογα τον μοντερνισμό, παράλληλα διαμορφώνοντας το περιβάλλον των αμερικανικών πόλεων. Πρόκειται επίσης για την ιστορική στιγμή όπου ο David Harvey διακρίνει την ολοκλήρωση της συσχέτισης του μοντέρνου με τον Φορντισμό, του συστήματος παραγωγής που ο ίδιος θεωρεί ότι φτάνει στο απόγειό του ακριβώς την εποχή της δημιουργίας της ταινίας.⁵⁰¹ Στο σχετικό συγκεκριμένο θα πρέπει να προστεθεί και το ότι πρόκειται για το έτος οριστικής διάλυσης των Διεθνών Συνεδρίων Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής (C.I.A.M). Παράλληλα, η ταινία, κατά κάποιον τρόπο, συμπλέει ή λειτουργεί υποστηρικτικά στις θέσεις του Manfredo Tafuri, ο οποίος θεώρησε ότι όλα τα ρεύματα της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας απaráλλακτα κατέληξαν αξίες της καπιταλιστικής μητρόπολης.⁵⁰² Όσα προαναφέρθηκαν ίσως συνοψίζονται στους οπτικούς κώδικες και τους κώδικες δράσης που ο Tafuri αναφέρει ως χαρακτηριστικά της καπιταλιστικής μητρόπολης: ταχύτητα μετατροπής, οργάνωση, επιταχυνόμενος ρυθμός, χαρακτηριστικά που θεωρεί ότι προϋποτίθεται από όλες τις εκδοχές της πρωτοπορίας του 20ού αιώνα.⁵⁰³ Όντως, στην ταινία “η φόρμα δεν

⁴⁹⁹ Jameson, Fredric, *Signatures of the Visible*, Routledge, London, 1992, σ. 138.

⁵⁰⁰ Jameson, όπ. π., σ. 150.

⁵⁰¹ Harvey, David, *The Condition of Postmodernity*, Blackwell, Oxford, 1989, σσ. 145 και 170 – 175. Τα διάφορα κινήματα αμφισβήτησης που ξεκίνησαν στις αρχές της δεκαετίας του '60 και οι παντός τύπου κριτικές στον μοντερνισμό είναι χαρακτηριστικά αυτής της αλλαγής. Και βέβαια ήδη το 1960 κυκλοφορεί το βιβλίο της Jane Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities*.

⁵⁰² Tafuri, Manfredo, *Architecture and Utopia*, MIT Press, Cam. Mass., 1976, σ. 96.

⁵⁰³ Όπ. π., σ. 84.

αναζητείται εκτός του χάους, αλλά εντός αυτού. Είναι η ευταξία που προσδίδει σημασία στο χάος και το μετατρέπει σε αξία, σε “ελευθερία”... ιδιαίτερα στην Αμερική.”⁵⁰⁴

Το *North By Northwest* είναι μια από τις τελευταίες ταινίες όπου η μοντέρνα αρχιτεκτονική εξυμνείται, αποτυπώνοντας παράλληλα, μέσω της σύνδεσης της αρχιτεκτονικής προσέγγισης του Wright και του International Style, και μια διαφοροποίηση απόψεων, ορατή από τις αρχές της δεκαετίας, όταν, σε κείμενό του 1951, ο Henry Russell Hitchcock υποστηρίζει ότι η “ιδέα του μοντέρνου ύφους θα πρέπει να παραμείνει... ως έχει... κάπως χαλαρή, αντί να είναι υπερβολικά οριοθετημένη.”⁵⁰⁵ Σε αυτό, ο Hitchcock, επανεπεξεργαζόμενος ιδέες του προ εικοσαετίας κειμένου του, (γραμμένου από κοινού με τον Philip Johnson για τον κατάλογο της γνωστής έκθεσης στο MOMA, η οποία και εισήγαγε το μοντέρνο στις Ηνωμένες Πολιτείες), αναδρομικά -και πλέον θετικά- “επανεξετάζει” τον Wright. “Η δουλειά πολλών, διακεκριμένων αρχιτεκτόνων όπως ο Frank Lloyd Wright, οι οποίοι δεν κρύβουν την αντίθεσή τους στα υποτιθέμενα δόγματα ενός International Style, οπωσδήποτε ανήκει στην μοντέρνα αρχιτεκτονική όσο και η δουλειά του Gropius ή του Le Corbusier”⁵⁰⁶, αναφέρει, σημειώνοντας επίσης μια σύγκληση πάγιων ιδεών ένα τέταρτο αιώνα αργότερα, την οποία αναγνωρίζει και στο έργο νεώτερων μοντέρνων αρχιτεκτόνων.⁵⁰⁷

Ταυτόχρονα, πρόκειται και για το τέλος της ιστορικής περιόδου όπου ο Χολλυγουντιανός κινηματογράφος συνιστά οικονομική δύναμη⁵⁰⁸, συνθέτοντας ένα “διακριτό σύνολο πολιτιστικών αξιών [μέσω του οποίου είχε ήδη πραγματοποιηθεί] η αμερικανική κατάκτηση του πολιτιστικού πεδίου”⁵⁰⁹. Σχετικά με ζητήματα πόλης, και όπως αναφέρει ο Emanuel Levy, η κυρίαρχη τάση έως την δεκαετία του 1940 ήταν ο αμερικανικός κινηματογράφος να συγκρίνει μικρές πόλεις και μητροπόλεις. Όμως, από τα τέλη της δεκαετίας αυτής και ακόμη περισσότερο στην δεκαετία του 1950, ένας νέος τρόπος ζωής εμφανίζεται: η ζωή στα προάστια (suburbanism). Με ένα σημαντικό ποσοστό του πληθυσμού να κατοικεί

⁵⁰⁴ Όπ. π., σ. 96.

⁵⁰⁵ Hitchcock, Henry Russell, “The International Style Twenty Years After”, στο Oackman (ed.), όπ. π., σ. 139.

⁵⁰⁶ Όπ. π., σ. 138.

⁵⁰⁷ Όπ. π., σσ. 138 - 139.

⁵⁰⁸ Nowell-Smith, Geoffrey και Steven Ricci (ed.). *Hollywood and Europe: Economics, Culture, National Identity 1946 - '95*, BFI, London, 1998, σ.1.

⁵⁰⁹ Όπ. π., σ. 2.

πλέον σε αυτά ήδη από τις αρχές της δεκαετίας, το Hollywood ανταποκρίνεται με σειρά ταινιών στις οποίες διακρίνεται αρχικά μια τάση ελαφράς σάτιρα, η οποία αργότερα μετατρέπεται σε κριτική.⁵¹⁰ Στην ταινία βέβαια τα προάστια, (εν είδει νέας οντότητας), παντελώς απουσιάζουν, καθώς η μόνη αντίθεση που γίνεται αντιληπτή είναι η βασική και πάγια: πόλης - υπαίθρου. Άλλωστε ενδεικτικό είναι και το ότι η (με μια παλιότερη έννοια, προαστιακή) Εδουαρδιανή βίλα, (όπως αναφέρει ο ιδιοκτήτης της στην Thornhill στη σκηνή στο κτήριο των Ηνωμένων Εθνών), θα έπρεπε κανονικά να είναι κλειστή, καθώς ο ίδιος μένει στο διαμέρισμά του "in town", όταν συνεδριάζουν στον ΟΗΕ.

Το 1959 είναι επίσης και η εποχή που ολοκληρώνεται ο κύκλος του *Film Noir*. Στην μελέτη του των ταινιών αυτών ο Edward Dimendberg αναφέρει ότι το *Noir* συμπίπτει με την σταδιακή μετάβαση από τον κεντρομόλο αστικό χώρο στον φυγόκεντρο στην αμερικανική μητρόπολη⁵¹¹. Όμως, παράλληλα, ο ίδιος τονίζει ότι στις ταινίες αυτές οι δύο τάσεις δεν είναι αλληλοαναιρούμενες, αλλά αποτελούν ενδείξεις μιας δυναμικής τάσης κατασκευής του κέντρου η οποία μπορεί να συνδεθεί με τις θέσεις του Henri Lefebvre.⁵¹² Στο έργο του σχετικά με την παραγωγή του χώρου, ο Lefebvre αναφέρει ότι στην σύγχρονη κοινωνία "η κεντρικότητα φιλοδοξεί να είναι ολοκληρωτική"⁵¹³, έμμεσα ή άμεσα διεκδικώντας "έναν υπέρτερο πολιτικό ρασιοναλισμό (έναν κρατικό ή 'αστικό' ρασιοναλισμό)... [ενώ] ανήκει στις αρμοδιότητες των πολεοδόμων η παραγωγή της αιτιολόγησης αυτής της αξίωσης."⁵¹⁴ Αυτή η αποβολή των περιφερειακών στοιχείων, συνεχίζει ο ίδιος, επιδιώκει να ολοκληρώσει την αποστολή της χωρίς υποστηρικτική φιλοσοφία, πέραν μιας στρατηγικής, μέσω της οποίας "το κέντρο ουσιαστικά συγκεντρώνει πλούτο, μεθόδους δράσης, γνώση, πληροφορίες και 'κουλτούρα'. Εν ολίγοις, τα πάντα."⁵¹⁵

Στο *North by Northwest*, μια ταινία που τόσο χαρακτηριστικά ξεκινά με την εικόνα των καρτεσιανών συντεταγμένων οι οποίες σκοπό έχουν να αποτυπώσουν το Midtown Manhattan, το project του αμερικανικού μοντέρνου, μια τέλεια σύνθεση ενός συγκροτημένου και απόλυτα ελεγχόμενου κόσμου, ολοκληρώνεται. Εντός της φιλικής

⁵¹⁰ Levy, Emanuel, *Small-Town America in Film, The Decline and Fall of Community*, Continuum, N.Y., 1991, σσ. 109 - 110.

⁵¹¹ Dimendberg, Edward, *Film Noir and the Spaces of Modernity*, Harvard U.P., Cam. Mass., 2004, σ. 6.

⁵¹² Όπ. π., σ. 18.

⁵¹³ Lefebvre, Henri, *The Production of Space*, Blackwell, Oxford, 1991, σ. 332.

⁵¹⁴ Όπ. π.

⁵¹⁵ Όπ. π., σσ. 332 - 333.

αποτύπωσης αυτού του χώρου, η μοντέρνα αρχιτεκτονική δεν έχει απλώς σημαντική θέση, αλλά δίνει το στίγμα, παραλαμβάνοντας από την μοντέρνα, ψυχαναλυτικού τύπου “εμμονή του ήρωα στο *Vertigo*”⁵¹⁶. Και για τον λόγο αυτόν πιστεύω ότι προσεγγίσεις που καταγράφουν ως πρόβλημα της ταινίας το ότι δεν έχει δοθεί από τον Hitchcock και τον Lehman “μια ψυχολογική περιπλοκότητα, αρκετά πλούσια και συντονισμένη ώστε η προσωπική μετάλλαξη να γίνει ζήτημα σοβαρής ενασχόλησης”⁵¹⁷ σχετικά με τον χαρακτήρα του Thornhill, σε τελική ανάλυση καταδεικνύουν την χρησιμότητα εκτενούς ενασχόλησης με το *mise-en-scène*. Τουτέστιν, ούτε το Ξενοδοχείο Plaza, ούτε το αρχηγείο των Ηνωμένων Εθνών, (και πολύ περισσότερο “το κύρος του Οργανισμού μέσω παράδοξων συμβολισμών”), “αμαυρώνονται”.⁵¹⁸ Η emphatic θετική εικόνα του μοντέρνου είναι δεδομένη ήδη εξ αρχής, καθώς η σεκάνς των τίτλων δύσκολα θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι παράγει την εικόνα ενός “γιγαντιαίου κλουβιού... τα αυτοκίνητα και οι άνθρωποι στο δρόμο [να] μοιάζει ότι κινούνται εντός των ορίων αυτού του καταπληκτικού εγκλεισμού.”⁵¹⁹ Αναλόγως, δεν πιστεύω ότι ο Hitchcock παρουσιάζει τους Νεοϋορκέζους ως “αγέλες”, “κοπάδια”, ή “αστικές ορδές”, ούτε ότι η ανωνυμία τους καθίσταται αμφίσημη και απειλητική, σε οποιοδήποτε σημείο της ταινίας.⁵²⁰ Αντιθέτως, και όπως αναφέρθηκε, ο κεντρικός χαρακτήρας κινδυνεύει περισσότερο ακριβώς εκεί όπου δεν υπάρχουν πλήθη! Είναι λοιπόν μάταιο να αναζητείται ο Μπωντλαιρικός *flâneur* εντός του πεδίου δράσης του μητροπολιτικού ανθρώπου του 20ου αιώνα, όπως αυτός αναλύθηκε από τον Georg Simmel ήδη στην αρχή του -μια ανάλυση που εξακολουθεί να ισχύει. Αν βέβαια ακολουθηθεί μια ανάλογη προσέγγιση, είναι λογικό να χαρακτηρίζεται ο κόσμος που δημιουργεί η ταινία “γελοία επικίνδυνος”⁵²¹. Το ίδιο και σχετικά με την σχέση των δύο θετικών χαρακτήρων, την οποίαν ο George Wilson αντιλαμβάνεται ως κατ’ ουσίαν ανήθικη, κάτι που πιστεύω σχετίζεται με το ότι αναζητεί όρους μελοδράματος, (που οδηγούν σε απόψεις όπως “ο Vandamm φαίνεται να έχει γνήσιο ενδιαφέρον να φροντίσει

⁵¹⁶ Jameson, 1995, σ. 42.

⁵¹⁷ Wilson, George, “The Maddest McGuffin: Some Notes on North by Northwest”, στο *Modern Language Notes*, T. 94, Johns Hopkins University Press, 1979, σ. 1161.

⁵¹⁸ Όπ. π.

⁵¹⁹ Όπ. π. σ. 1164.

⁵²⁰ Όπ. π.

⁵²¹ Όπ. π.

την Eve”⁵²²). Το μελόδραμα βέβαια, κυρίαρχο είδος της εποχής, παντελώς απουσιάζει. Συνολικά, ακόμη και ο Christopher Morris, στην προαναφερθείσα αποδομητική προσέγγιση, που στην ιστορία της παρεξηγημένης ταυτότητας ανιχνεύει μια “αναπαράσταση της ιδέας ότι το ανθρώπινο υποκείμενο είναι... μια μυθοπλασία που παράγεται από την γλώσσα”⁵²³, καθ’ υπερβολήν αναφέρεται σχετικά με το τελευταίο πλάνο στην “σεξιστική ονοματοδοσία”⁵²⁴ της φράσης “Come along, Mrs. Thornhill”, απαλείφοντας ό,τι έχει προηγηθεί. Αναλόγως λοιπόν με το ότι μια εξέταση του φιλικού υλικού δεν μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η κατοικία Vandamm παρουσιάζεται ως “υποτιθέμενα ασφαλές σπίτι στο βουνό”, στην διαδρομή του κεντρικού χαρακτήρα δεν πιστεύω ότι κυριαρχεί η αναζήτηση ασφάλειας.

Τουτέστιν, (και οπωσδήποτε σε πλήρη αντίθεση με ό,τι συμβαίνει στο *Vertigo*), η ταινία δεν πραγματεύεται το δράμα του κυνηγημένου Roger Thornhill, αλλά, πρωτίστως, την άνετη σχέση ενός επιτυχημένου Νεοϋορκέζου αστού της συγκεκριμένης ιστορικής στιγμής με τον μοντέρνο χώρο. “Οι αποπνικτικές μεταστροφές ατομικής ψυχολογίας υποχωρούν στο βάθος και οι χασοτικές προσκρούσεις μιας μεθοδευμένης πραγματικότητας παίρνουν το μέρος τους. Υπάρχουν πραγματικά ελάχιστα για τον Roger “τίποτα” Thornhill για να διατηρήσουν μια παρατεταμένη ψυχολογική διερεύνηση.”⁵²⁵ Τα στοιχεία που αναζητούνται από ανάλογες προσεγγίσεις θα συνέθεταν μια εντελώς διαφορετική ταινία, καθώς ενίοτε δίνουν την εντύπωση ότι αναζητούν την έννοια της Χαϊντεγκεριανής κατοίκησης σε μια ταινία που κάτι ανάλογο ουδόλως θα είχε θέση. Αποπειρώμενη μια σύγκριση εντελώς διαφορετικών έργων και εποχών, θα έλεγα ότι ο χαρακτήρας του Thornhill δεν χρειάζεται περισσότερο “βάθος”, αναλόγως με το ότι η κομμένη στη μέση φιγούρα του Παριζιάνου αστού στον πίνακα του Édouard Manet *Nana* (1877) (που διαρκώς απασχολεί τους ιστορικούς τέχνης) δεν χρειάζεται να είναι ολόκληρη: Ενδυματολογικά και άλλα στοιχεία *mise-en-scène*, τα οποία ευκρινώς την ορίζουν ταξικά είναι όλα ορατά, και όλα “καδράρουν” την επιτυχημένη courtesan, που εμφανώς βρίσκεται σε ώρα εργασίας, με έναν από τους χορηγούς.

⁵²² Όπ. π., σ. 1168.

⁵²³ Morris, όπ. π., σ. 47.

⁵²⁴ Όπ. π.

⁵²⁵ Όπ. π., σ. 1170.

Όπως ενίοτε αναφέρεται⁵²⁶, σεναριακά, το *North by Northwest* έχει κάποια κοινά στοιχεία με το *39 Steps* (1935). Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι ο Truffaut αναφέρει, στην προαναφερθείσα συνέντευξη, ότι το *39 Steps* αποτελεί ανάλογη επιτομή της βρετανικής περιόδου του έργου του σκηνοθέτη.⁵²⁷ Έχει επίσης σχολιαστεί το ότι ο Lehman καταγράφεται μεν ως σεναριογράφος, πλην όμως είναι γνωστό ότι κατ' ουσίαν το σενάριο γράφτηκε με την συνεργασία του Hitchcock. Το ζήτημα αυτό έχει και ένα περαιτέρω ενδιαφέρον, καθώς σχετίζεται με την λεγόμενη θεωρία του auteur, η οποία πρωτοεμφανίζεται την εποχή της δημιουργίας της ταινίας, (προκαλώντας έντονη διχογνωμία), και ενίοτε θεωρείται αρχικά “εφεύρεση” του François Truffaut, ή γενικότερα της γαλλικής Nouvelle Vague. Η περίπτωση Hitchcock, (και ιδιαίτερα το *North by Northwest*), είναι όντως ιδιόμορφη σχετικά με το αν και πώς εντάσσεται στο πεδίο που εξετάζει μια θεωρία η οποία αναζητεί “στην ιδιαιτερότητα της προσωπικότητας του σκηνοθέτη το κριτήριο της αξίας”⁵²⁸

Σχετικά με τον Hitchcock, σε απάντηση στον Andrew Sarris, (από τους βασικούς θεωρητικούς που συνδέθηκαν με την συγκεκριμένη προσέγγιση), και γράφοντας στις αρχές της δεκαετίας του 1960, η Pauline Kael αναφέρει ότι οι κριτικοί που υποστηρίζουν την άποψη αυτήν ανταποκρίνονται ακριβώς σε ό,τι επιθυμεί ο Hitchcock συνολικά: να ληφθεί υπόψη η ψυχολογία του κοινού του.⁵²⁹ Σύμφωνα με τους κριτικούς αυτούς, συνεχίζει η Kael, “ο ιδανικός auteur [δημιουργός] είναι ο άνθρωπος που υπογράφει ένα συμβόλαιο, σκηνοθετεί οποιοδήποτε σενάριο του παραδοθεί, και εκφράζεται με την συμπερίληψη ενδεικτικών χαρακτηριστικών του στυλ του σε ρωγμές της πλοκής.”⁵³⁰ Κατ' αυτόν τον τρόπο, παράγεται ένα “εσωτερικό νόημα μέσω της έντασης ανάμεσα στη προσωπικότητα του σκηνοθέτη και το [εννοείται, δοσμένο και όχι γραμμένο από τον ίδιο] υλικό του”⁵³¹ το οποίον “φαίνεται ότι είναι αυτό που οι ειδήμονες γνωρίζουν.”⁵³² Η Kael

⁵²⁶ Για παράδειγμα, από τον Wilson, ο οποίος παράλληλα αποκαλεί το *North by Northwest* την πλέον αυτοαναφορική ταινία του σκηνοθέτη, άποψη που θεωρώ αρκετά επιφανειακή. Όπ. π., σ. 1168.

⁵²⁷ *Hitchcock - Truffaut*, όπ. π., σ. 249.

⁵²⁸ Andrew Sarris παρατίθεται από την Kael, Pauline, “Circles and Squares”, *Film Quarterly*, T.16, Άνοιξη 1963, σ. 15.

⁵²⁹ Όπ. π.

⁵³⁰ Όπ. π., σ. 17.

⁵³¹ Όπ. π., σ. 18.

⁵³² Όπ. π., σ. 20.

καταλήγει ότι, η προσέγγιση αυτή πιθανότατα βοήθησε την απελευθέρωση των Γάλλων κριτικών, όμως έχει έναν διαφορετικό ρόλο στην Αγγλία και τις Ηνωμένες Πολιτείες: “έναν ρόλο που εναντιώνεται στην διανόηση και την τέχνη.”⁵³³ Έκτοτε φυσικά, οι θεωρητικοί του κινηματογράφου έχουν υπερβεί ανάλογες (ενίοτε, εμμονικές) κατηγοριοποιήσεις. Ολόκληρο το έργο του David Bordwell, για παράδειγμα, συγκρίνει ταινίες και σκηνοθέτες που συχνά ανήκουν σε πολύ διαφορετικά είδη, εποχές και φυσικά χώρες: Ο Hitchcock συγκρίνεται με τον Dreyer, ο Renoir με τον Preminger, ο Rossellini με τον Mizoguchi.⁵³⁴

Πέραν των καθαρά σεναριακών ομοιοτήτων, μια σύγκριση *North by Northwest* και *39 Steps* θα ήταν δύσκολο να επεκταθεί. Εμφανείς ομοιότητες, όπως η μετακίνηση του θετικού ήρωα από το Λονδίνο στην Σκωτία, σε αναζήτηση του αρχηγού μια σπείρας κατασκόπων, (ο οποίος, στην περίπτωση αυτήν, αναγνωρίζεται από την ακρωτηριασμένη άκρη ενός δακτύλου), μετά την δολοφονία μιας άγνωστης γυναίκας που ζήτησε καταφύγιο στο διαμέρισμά του, δύσκολα θα μπορούσαν να επεκταθούν ώστε να συμπεριλάβουν την πολύ διαφορετική εικόνα του χαρακτήρα αυτού. Μια αντίστοιχη, Μεσοπολεμική μοντέρνα λογική ίσως θα ήταν δυνατόν να δημιουργηθεί, πλην όμως κάτι ανάλογο δεν επισημαίνεται στην ταινία. Ο Hitchcock διαμορφώνει εδώ ένα έντονα φορτισμένο και δραματικό κλίμα με πληθώρα εξπρεσιονιστικών στοιχείων, (στοιχεία αρκετά χαρακτηριστικά της πρώτης του φάσης), μέσω της σύνθεσης του κάδρου, αλλά και του μοντάζ, και τα δύο εκ των οποίων παράγουν έντονα κοντράστ: Για παράδειγμα, ενδεικτικές είναι οι γωνιώδεις, γραμμικές συνθέσεις και κυριαρχία των διαγωνίων, ήδη από τα πρώτα πλάνα. Σε αντίθεση με το *North by Northwest*, όπου, (όπως παρατηρεί ο James Naremore, και για λόγους που συνδέονται με την ανάλυση που προηγήθηκε), “η εργατική τάξη και οι αγρότες έχουν μετακινηθεί στο περιθώριο της δράσης, ενώ τίποτε δεν συμβαίνει εκτός των ορίων του εμπορευματοποιημένου ταξιδιού σε ευκρινώς διαφημισμένα τραίνα, αεροπλάνα και λεωφορεία”⁵³⁵, στο *39 Steps*, οι τάξεις αυτές έχουν εμφανή παρουσία και ρόλο στην αφήγηση. Αναλόγως ενδεικτική είναι και η λειτουργία της σκωτσέζικης υπαίθρου. Η εικόνα της φύσης τις περισσότερες φορές προάγει την ηρεμία, συχνά μέσω του μοντάζ που δημιουργεί έντονες αντιθέσεις από πλάνο σε πλάνο. Ο Steven Jacobs θεωρεί ότι η αφαιρετική, γραμμική διάταξη στον γυάλινο τοίχο στις σεκάνς των τίτλων, παράγει μια

⁵³³ Όπ. π., σ. 22.

⁵³⁴ Για παράδειγμα, Bordwell, David, *On the History of Film Style*, Harvard U.P., Cam. Mass., 1997, σ. 79.

⁵³⁵ Naremore, James (ed.), *North by Northwest*, Rutgers, New Jersey, 1993, σ. 17.

ανάλογη εικόνα με την γραμμική σύνθεση που δημιουργεί η εικόνα της γέφυρας του ποταμού Firth of Forth (η οποία αναφέρεται και στους διαλόγους ως σκωτσέζικο τεχνικό θαύμα), καθώς και στις δύο περιπτώσεις ο θετικός ήρωας παγιδεύεται, συμπληρώνοντας επίσης ότι “η μητρόπολη ή το φυσικό τοπίο, καθώς παρουσιάζονται συχνά ως φόντο για έναν φυγά, μετατρέπονται σε φυλακή ή λαβύρινθο.”⁵³⁶ Διαφωνώ απολύτως και με αυτήν την άποψη του Jacobs, καθώς, (όπως ελπίζω διασαφηνίζεται από την προηγηθείσα ανάλυση), τίποτε αναλόγως εξπρεσιονιστικό, και ούτε βέβαια απειλητικό, δεν παρατηρείται, εάν η σεκάνς των τίτλων (όπως και ολόκληρο το *North by Northwest*) εξεταστεί λεπτομερώς.

Πολύ διαφορετικές είναι και οι δύο σκηνές δολοφονίας, που σκοπό έχουν να εμπλέξουν τον κεντρικό χαρακτήρα. Στο *39 Steps* έχουμε ένα ασπρόμαυρο, έντονα δραματικό, εξπρεσιονιστικά φωτισμένο και καδραρισμένο, μεσαίο-κοντινό, κοντρ πλονζέ πλάνο, στο τέλος του οποίου το σώμα της άγνωστης γυναίκας με το μαχαίρι στην πλάτη, πέφτει νεκρό πάνω στον ήρωα, ο οποίος μόλις έχει ξυπνήσει. Αντιθέτως, στο *North by Northwest*, η σεκάνς δολοφονίας στο κτήριο των Ηνωμένων Εθνών έχει αρκετά κωμικά στοιχεία, καθώς το κοινό αρχικά αντιλαμβάνεται την έκφραση του προσώπου του δολοφονηθέντος ως έκφραση έκπληξης σχετικά με την φωτογραφία του Vandamm, που ο Thornhill δείχνει περιμένοντας την λύση του μυστηρίου της καταδίωξής του: Ένα ημερήσιο πλάνο όπου οι δραματικοί φωτισμοί απουσιάζουν, ενώ ακόμη και οι εκφράσεις των παρευρισκομένων περισσότερο παραπέμπουν σε παιχνίδι. Ένας ουσιαστικά “αναίμακτος” φόνος ενώ, όπως αναφέρθηκε, η σεκάνς ολοκληρώνεται με την εύκολη διαφυγή του κεντρικού ήρωα. Άλλωστε, ενδεικτικό είναι και το σημείο των διαλόγων (λίγο πριν το τέλος της ταινίας) όπου, (αμέσως μετά τον θάνατο του συνεργού του, ο οποίος έχοντας πυροβοληθεί πέφτει στο κενό), ο Vandamm λέει “όχι τόσο ιπποτική η χρήση πραγματικών σφαιρών” (“not very sporting using real bullets”), τονίζοντας ακόμη περισσότερο το στυλιζαρισμένα ειρωνικό/κωμικό στοιχείο έναντι του δράματος. Τα στοιχεία αυτά βρίσκονται σε άμεση συσχέτιση και με την κατ’ ουσίαν υποβάθμιση του ίδιου του κατασκοπευτικού genre, που γίνεται αντιληπτή και στην ανταλλαγή μεταξύ του, (επονομαζόμενου, επίσης αρκετά ειρωνικά, “Professor”), αρχηγού των μυστικών υπηρεσιών των ΗΠΑ και του Thornhill, λίγο πριν ο τελευταίος μεταφερθεί στο Όρος Rushmore, και ενώ εξακολουθεί να μην αντιλαμβάνεται πλήρως τί ακριβώς έχει

⁵³⁶ Jacobs, όπ. π., σ 54.

προηγηθεί. Στο σημείο αυτό, ο Thornhill ρωτά: “είστε η αστυνομία, έτσι δεν είναι; Ή μήπως το F.B.I;” για να λάβει την απάντηση: “F.B.I... C.I.A.... O.N.I.... όλοι βρισκόμαστε στην ίδια αλφαβητική σούπα.”⁵³⁷ Πρόδηλο λοιπόν και εδώ ότι, όπως παρατηρεί και ο Lesley Brill, πρόκειται για μια ταινία όπου ο Thornhill εκλαμβάνεται ως ένα ανύπαρκτο πρόσωπο-δόλωμα μιας ουσιαστικά ανώνυμης υπηρεσίας αντικατασκοπίας των Ηνωμένων Πολιτειών, ενώ επίσης απάγεται από αναλόγως αγνώστου ταυτότητας εχθρικές δυνάμεις,⁵³⁸ (ο ρόλος των οποίων ουσιαστικά ουδέποτε διασαφηνίζεται), ενώ, όπως επίσης λέει ο “Professor” στον Thornhill, αναφερόμενος στον Vandamm, στην πρώτη τους αυτή συνάντηση (και με ελάχιστη απόχρωση ειρωνείας): “ένας μάλλον άψογος κύριος”.⁵³⁹ Άλλωστε, όπως σημειώνει ο Fredric Jameson, το Όρος Rushmore δύσκολα θα μπορούσε να θεωρηθεί πύλη διαφυγής μέσω των Καναδικών συνόρων, “ούτε η τοποθεσία φαίνεται η πλέον προφανής ή κατάλληλη θύρα εξόδου προς την Σοβιετική Ένωση. Όμως κανένας δεν πηγαίνει στην Σοβιετική Ένωση εδώ. Εγκαταλείπουν τον ίδιο τον κόσμο, όπως όταν τον Μεσαίωνα οι θαλασσοπόροι έφταναν στο άκρο του χάρτη.”⁵⁴⁰ Πραγματικά! Παρ’ ότι αξιοσημείωτα καλαίσθητοι, οι “εχθροί” αυτοί ουσιαστικά ανήκουν σε άλλη εποχή, δεν έχουν θέση στην, ολοκληρωμένη πλέον, αμερικανική εκδοχή της νεωτερικότητας. Και ίσως αυτό να είναι και το σημαντικότερο παράπτωμά τους.

Σε πλήρη αντίθεση βρίσκεται ο αρνητικός χαρακτήρας, που αναγνωρίζεται στο τέλος εντός ενός έντονα κοντρ πλονζέ πλάνου, από την ακρωτηριασμένη άκρη δακτύλου του στο *39 Steps*. Παράλληλα, παρ’ ότι ο καταδιωκόμενος ήρωας αναφέρει ότι προτιμά την πόλη από την εξοχή, ο μοντέρνος σχεδιασμός παντελώς απουσιάζει, (λογικό ίσως και αναμενόμενο για λόγους ρεαλισμού, καθώς στην Μεσοπολεμική Βρετανία, τα μοντέρνα κτήρια είναι ελάχιστα). Ταυτόχρονα με το συνολικό project του μοντερνισμού μετά την μεταφορά του στις Ηνωμένες Πολιτείες, στο *North by Northwest* η εικόνα του μοντέρνου, Αμερικανού αστού ολοκληρώνεται. Στο *Psycho* (1960), αμέσως επόμενη ταινία του σκηνοθέτη, η εικόνα αυτή εν πολλοίς εξαφανίζεται, καθώς μια μοιραία, χαρακτηριστικά

⁵³⁷ Lehman, όπ. π., σ. 137.

Ο όρος “alphabet soup” ξεκίνησε στην δεκαετία του 1930 και την New Deal του Franklin D. Roosevelt, όταν θεωρήθηκε ότι υπήρξε πληθώρα συμβουλίων τα οποία έγιναν γνωστά από τα αρχικά τους. Πλην όμως, στην δεκαετία του 1950, αποκτά μία ακόμη διάσταση ελαφρότητας, συνδυαζόμενος με στοιχεία καθημερινής ζωής, καθώς παράγονται έτοιμα φαγητά τα οποία περιέχουν ζυμαρικά σε σχήμα γραμμάτων (κάτι που συνεχίζεται έκτοτε, ενίοτε με σκοπό θα συμβάλλει στην εκπαίδευση παιδιών μέσω παιχνιδιού).

⁵³⁸ Brill, όπ. π., σ. 3.

⁵³⁹

⁵⁴⁰ Jameson στο Žižek (ed.), σ. 56.

ανοίκεια εκδοχή του παρελθόντος επιστρέφει. Ο Hitchcock ως “τραγωδός”⁵⁴¹, σχολίασε άλλωστε κάποτε ο πρωταγωνιστής της, Anthony Perkins.

⁵⁴¹ Παρατίθεται στο Gibbs, όπ. π., σ. 63.

Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ *SLEEPING WITH THE ENEMY*

Στο κεφάλαιο αυτό θα αναλυθεί ως βασική case study της επιλεγθείσας κύριας περιόδου της διατριβής το *Sleeping With the Enemy* (Joseph Ruben, 1991)⁵⁴². Πρόκειται για την ταινία η οποία κατ' αρχάς με κατεύθυνε στην ιδέα της έρευνας γύρω από το ζήτημα της “ενοχοποίησης”, ή της γενικότερα αρνητικής εικόνας, του μοντέρνου σχεδιασμού, καθώς αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της χρήσης του από τον χολλυγουντιανό κινηματογράφο μετά το 1980. Παράλληλα, η ταινία παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τον τρόπο που χειρίζεται έμφυλα ζητήματα, τα οποία επίσης εισάγονται με υποδειγματικό τρόπο, αναλόγως ανιχνεύσιμο σε σειρά ταινιών, μερικές εκ των οποίων αναλύονται στο πλαίσιο της διατριβής.

Το σενάριο⁵⁴³ αφηγείται την ιστορία της Laura (Julia Roberts) συζύγου του Martin Burney (Patrick Bergin), επιτυχημένου χρηματιστή και ταυτόχρονα ενός ανθρώπου βαθιά εμμονικού και παράλογα κτητικού, ιδιαίτερα στην σχέση με εκείνην. Η έντονη ζηλοτυπία του Martin έχει ως αποτέλεσμα την βάνουση συμπεριφορά του και την κακοποίηση της Laura. Ταυτόχρονα, ο Martin ασκεί πλήρη κυριαρχία, αποφασίζοντας για οτιδήποτε αφορά την σύζυγό του. Το ζεύγος ζει στην Βοστώνη αλλά βρίσκεται σε διακοπές στην εξοχική τους κατοικία στο Cape Cod. Εκεί δέχεται πρόσκληση από έναν άνδρα με σκάφος (τον οποίον ο Martin είχε γνωρίσει το ίδιο πρωινό στην ακτή) για νυκτερινή ιστιοπλοΐα. Κατά τη διάρκεια αυτής, ξεσπά καταιγίδα με αποτέλεσμα η Laura να πέσει στη θάλασσα. Γνωρίζοντας τον φόβο της για το νερό ο Martin πιστεύει ότι θα έχει πνιγεί, όμως η Laura, εν αγνοία του συζύγου της, είχε καταφέρει να υπερνικήσει αυτόν τον παιδικό φόβο. Καθώς είχε πάρει κρυφά μαθήματα κολύμβησης, καταφέρνει να φτάσει στην ακτή και έχοντας ήδη προετοιμάσει την απόδρασή της, εγκαταλείπει κρυφά τον Martin. Δραπετεύοντας, πηγαίνει με λεωφορείο σε μικρή πόλη Μεσοδυτικής πολιτείας, όπου αρχίζει μια νέα ζωή καθώς, δημιουργώντας και μια πλατωνική σχέση με άλλον άνδρα, εντελώς διαφορετικό από τον σύζυγό της. Μέσω ενός τυχαίου γεγονότος, ο Martin ανακαλύπτει τί είχε συμβεί και, μετά από εκτενείς έρευνες, καταφέρνει να εντοπίσει τα ίχνη της. Πηγαίνει στην πόλη που κατοικεί και σε μια ύστατη προσπάθεια να την φέρει πίσω, εισβάλλει στην νέα της κατοικία, απειλώντας την ζωή της. Στα τελευταία πλάνα, η

⁵⁴² Στην Ελλάδα η ταινία προβλήθηκε με τίτλο *Νύχτες με τον Εχθρό Μου*.

⁵⁴³ Προέρχεται από μυθιστόρημα. Οι διαφορές ταινίας - μυθιστορήματος είναι ιδιαίτερα σημαντικές και εξετάζονται εκτενώς παρακάτω.

Laura, εμφανώς ευρισκόμενη σε άμυνα και έχοντας ήδη καλέσει την αστυνομία, τον σκοτώνει, χρησιμοποιώντας το ίδιο του το όπλο.

Ακολουθώντας και εδώ την ανάλυση των Charles Affron και Mirella Jona Affron, θεωρώ ότι, όπως και οι λοιπές ταινίες που ερευνώνται στην διατριβή, το *Sleeping with the Enemy* θα πρέπει να καταταχθεί, στην δεύτερη κατηγορία του Τονισμού (Punctuation). Αναλόγως με ό,τι αναφέρεται από τους συγγραφείς, οι χώροι εμφανώς υπερβαίνουν μια γενική λειτουργία κατάταξης και καθίστανται ιδιαίτερα εκφραστικοί, ενδυναμώνοντας στην αφήγηση. Όπως παγίως συμβαίνει στην κατηγορία αυτήν, η αληθοφάνεια παραμένει, όμως η φωτογραφία και το *mise-en-scène*, ενώ προβάλλουν κάτι ουδόλως ανοίκειο ή αλλόκοτο, αξιώνουν την προσοχή των θεατών, με αποτέλεσμα να ανιχνεύεται μια συνεκτική συνθετική λογική, η οποία δεν ακολουθεί απλώς τους απαραίτητους πολιτισμικούς και ειδολογικούς κώδικες, αλλά ενίοτε τους υπερβαίνει.⁵⁴⁴ Οι χώροι γίνονται αντιληπτοί ως μια σύνθετη και δυναμική παρουσία, συμμετέχοντας ενεργά και διαμορφώνοντας τις κατηγορίες: “δομή, είδος, χαρακτήρες και θέμα”.⁵⁴⁵ Οι ιδιαίτερα αξιομνημόνευτες εικόνες που δημιούργησε ο production designer, Doug Kraner, οργανώνουν την αφήγηση, παράλληλα στηρίζοντας, επεκτείνοντας και βελτιώνοντάς την, καθώς, στο *Sleeping with the Enemy*, οι χώροι ενδεικτικά “αφηγηματοποιούνται”⁵⁴⁶: Διαμορφώνουν την κρίση στην αφήγηση και την σύγκρουση των δύο κεντρικών χαρακτήρων, παράλληλα δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση σε έμφυλα ζητήματα. Ακόμη, και όπως θα δειχθεί, ιδιαίτερη σημασία έχει επίσης και το ότι στην κατηγορία αυτήν τοποθετούνται από τους Affrons ταινίες αρκετά υψηλού προϋπολογισμού.⁵⁴⁷

Κεντρική θέση στην ταινία έχει η εξοχική κατοικία του ζεύγους, η οποία βρίσκεται κυριολεκτικά στην άκρη της ακτής. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι παρ’ όλο που ο μεγαλύτερος αριθμός των σεκάνς που τοποθετούνται εκεί αντιστοιχούν περίπου στο ένα τρίτο της συνολικής διάρκειας, αυτές διαμορφώνουν την βάση για ολόκληρη την ανάπτυξη της ταινίας. Το ότι η αρχιτεκτονική κατέχει σημαντικότερο ρόλο στην αφήγηση έγινε αντιληπτό και από αρκετούς κριτικούς οι οποίοι, (την εποχή της πρώτης προβολής

⁵⁴⁴ Chapter 3, “Set as Punctuation”: Affron, Charles & Mirella Jona Affron, *Sets in Motion: Art Direction and Film Narrative*, Rutgers U.P., New Jersey, 1995, σσ. 51 -52.

⁵⁴⁵ Όπ. π., σ. 59.

⁵⁴⁶ “Narrativized”, όπως αναφέρουν οι συγγραφείς σχετικά με την ταινία *Mildred Pierce* (Michael Curtiz, 1945), σσ. 51 - 60.

⁵⁴⁷ Όπ. π., σσ. 51 - 81

αλλά ενίοτε και έκτοτε), σχολίασαν την εμφανή νεωτερικότητα της εξοχικής κατοικίας. Για παράδειγμα, η κριτική των κυριακάτικων *Times* του Λονδίνου, αναφέρει ότι πρόκειται για ένα κτήριο που θα μπορούσε να έχει θέση σε φωτογράφιση περιοδικού μόδας⁵⁴⁸, ενώ η *Morning Star*, (εφημερίδα του τότε Κ.Κ. Μεγάλης Βρετανίας, C.P.G.B.), αποκαλεί το κτίσμα «κατοικία International Style»⁵⁴⁹. Αρκετά χαρακτηριστικό είναι και το γεγονός ότι η συντηρητική αγγλική εφημερίδα *Daily Mail* αποκαλεί το κτήριο «τεράστια και εκπληκτικά άσχημη κατοικία»⁵⁵⁰, κάτι που υπενθυμίζει το ότι η εφημερίδα ανήκε στο περιβάλλον του (τότε) πρίγκηπα Καρόλου, η αντιπαλότητα προς την μοντέρνα αρχιτεκτονική⁵⁵¹ του οποίου είχε ήδη ξεκινήσει στις αρχές της δεκαετίας του 1990. Η εντυπωσιακά μοντέρνα εικόνα του κτηρίου ενίοτε οδήγησε και σε εσφαλμένα συμπεράσματα, όπως, για παράδειγμα, στο σχόλιο του κριτικού της *Independent*, όπου η κατοικία περιγράφεται ως “μεγαλοπρεπής, λιτός κύβος με μαύρο γρανίτη”⁵⁵²: Όπως θα δειχθεί, δεν πρόκειται για κυβόσχημο κτήριο, όμως η φράση σηματοδοτεί την νεωτερικότητα του σχεδιασμού, έτσι όπως την αντιλαμβάνεται ο κριτικός. Παράλληλα, η *Village Voice* της Νέας Υόρκης το σχολιάζει ως «πολύ ακριβή κατοικία σε στυλ High Tech»⁵⁵³. Γενικότερα, σχόλια που επαναλαμβάνουν έννοιες όπως “ψυχρότητα”, ή “ασκητισμός του λευκού σε λευκό”, επαναλαμβάνονται αρκετές φορές και σε περισσότερο πρόσφατες κριτικές, οι οποίες όμως συνολικά -και συγκριτικά με άλλες ταινίες- είναι ελάχιστες.⁵⁵⁴ Επίσης ενδεικτικές είναι και αρκετές αστοχίες, όπως της Αγγελικής Κοκκώνη, η οποία σε blog με τίτλο *Unsung Films*, αναφέρει το κτίσμα ως “overwindowed κατοικία”, ταυτόχρονα περιγράφοντας την φιγούρα του Martin στην αρχική σεκάνς ντυμένη με μαύρο “trench crow-like coat”, ενώ αναφέρει επίσης παρακάτω ότι στον Martin “αρέσουν οι μεγάλοι, ανοικτοί χώροι, αντιπαθεί την επίπλωση και τα χαλιά, φορά το βαρύ, μαύρο παλτό του στην παραλία όταν οι άλλοι κυκλοφορούν με t-shirts.”⁵⁵⁵ Τίποτε από αυτά, όπως θα

⁵⁴⁸ 14 Απριλίου 1991

⁵⁴⁹ 12 Απριλίου 1991.

⁵⁵⁰ 12 Απριλίου 1991.

⁵⁵¹ Αλλά και μορφές σύγχρονης αρχιτεκτονικής, καθώς έγιναν την περίοδο αυτή γνωστές και οι απόψεις του για την επέκταση του κτηρίου της National Gallery στο Λονδίνο, την επονομαζόμενη Sainsbury Wing.

⁵⁵² *The Independent*, 14 Απριλίου 1991.

⁵⁵³ 12 Μαρτίου 1991.

⁵⁵⁴ Όπως για παράδειγμα στο: movieguy1970.blogspot.com

⁵⁵⁵ Coconi, Angeliki, “Sleeping with the Enemy”, 17 Φεβρουαρίου 2013, www.unsignedfilms.com

δειχθεί, δεν συμβαίνει στην πραγματικότητα, πρόκειται για ανακριβή στοιχεία, καθώς η εικόνα του Martin, αντιστοίχως με τον σχεδιασμό της κατοικίας ουδέποτε δίνει την αίσθηση του παράλογου. Τουτέστιν, το ενδιαφέρον και στην περίπτωση αυτής της κριτικού βρίσκεται στο τί σηματοδοτούν τα συγκεκριμένα σχόλια.

Ακριβέστερη και οπωσδήποτε περισσότερο ενδιαφέρουσα είναι η άποψη του κριτικού και συγγραφέα John Kenneth Muir,⁵⁵⁶ ο οποίος, διευκρινίζοντας εξ αρχής ότι θεωρεί την ταινία ιδιαίτερα κακή, αναφέρει ότι ο mainstream αμερικανικός κινηματογράφος, εξαιρετικός κατά την άποψή του στις δεκαετίες 1960, 1970 και 1980, κατέληξε άθλιος μετά το 1990, κάτι που ο ίδιος πιστεύει ότι συνεχίζεται έκτοτε. Γράφοντας το 2006, ο Muir θεωρεί την επί τω χείρω εξέλιξη του Hollywood απολύτως δεδομένη, ισχυριζόμενος ότι το 1990 εγκαινίασε μια θλιβερή εποχή στην ιστορία του κινηματογράφου, η οποία χαρακτηρίζεται από την παρουσία ατάλαντων συγγραφέων και σκηνοθετών. Παρ' όλα αυτά, και σε σχέση με την συγκεκριμένη ταινία, ο Muir απονέμει τα εύσημα στον production designer:

“Η κατοικία του Martin είναι ένα παράδειγμα λαμπρής [glorious] αλλά ψυχρής μοντέρνας αρχιτεκτονικής. Είναι γεμάτη σκληρές γωνίες και μεγάλα παράθυρα (ώστε να βλέπουμε τί συμβαίνει εντός), αλλά είναι ένα μέρος που δεν θα θέλαμε να ζήσουμε. Στερείται θαλπωρής, και γενικά είναι κενό (σκεφτείτε το ξενοδοχείο στο *The Shining* του Kubrick, μόνο με zen, μινιμαλιστική επίπλωση)... Είναι η φυλακή της Laura και η αρχιτεκτονική μας λέει όλα όσα χρειάζεται να γνωρίζουμε για τον χαρακτήρα του Martin: είναι ένα ψυχρό σαν πέτρα κάθαμα, στωικός και αυστηρός... αποσπασμένος από κάθε ανθρώπινη ζεστασιά. Ω! και ο Berlioz (επίσης από το *The Shining* του Kubrick) ως ερωτικό μουσικό θέμα προσθέτει στην εντύπωση του κοινωνιοπαθούς μανιακού.”⁵⁵⁷

Πέραν των κατά καιρούς κριτικών, υπάρχουν μόνον ελάχιστες, μικρές αναφορές σε academic κείμενα και καμία εκτενής ανάλυση. Μια εξ αυτών έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον και αναφέρεται παρακάτω στην ανάλυση της ταινίας. Μια δεύτερη υπάρχει σε συλλογή κειμένων γύρω από την αρχιτεκτονική και τον κινηματογράφο. Το συγκεκριμένο κείμενο συμπεριλαμβάνει μικρές αναφορές σε πλήθος ταινιών, διαφόρων ειδών, χωρίς όμως ιδιαίτερη εμβάθυνση. Η γενικότερη άποψή που εκφράζεται είναι ότι το μοντέρνο πάντοτε

⁵⁵⁶ reflectionsonfilmmandtelevision.blogspot.com 1 Νοεμβρίου 2006.

⁵⁵⁷ <http://reflectionsonfilmmandtelevision.blogspot.com/2006/11/cult-movie-review-sleeping-with-enemy.html>

παρουσιάζοταν και παρουσιάζεται αρνητικά στον κινηματογράφο. Σχετικά με την συγκεκριμένη ταινία, αναφέρεται ότι “στην δεκαετία του 1990 οι σκηνοθέτες επέστρεψαν τα δράματα στις μοντέρνες κατοικίες οι οποίες λειτουργούν ως σημεία αστάθειας, εφήμερου και ανήθικου.”⁵⁵⁸ Η μοντέρνα κατοικία περιγράφεται απλώς ως “μοντέρνα, παράκτια κατοικία με επίπεδη οροφή”⁵⁵⁹, με “μινιμαλιστικό περιβάλλον”⁵⁶⁰. Σχετικά με την κατοικία στο Cedar Falls, αναφέρεται ότι η Laura “στην νέα τοποθεσία αγκαλιάζει την δική της παραδοσιακή, αισθητική ευαισθησία. Ενοικιάζει ένα cottage, το βάφει με χαρούμενα χρώματα, και τοποθετεί στους τοίχους μια kitsch ταπετσαρία. Τα ντουλάπια της κουζίνας είναι τελείως ακατάστατα.”⁵⁶¹ Όπως θα δειχθεί, ακόμη και αυτή η σύντομη αναφορά περιέχει πλήθος ανακριβειών.

Εκκίνηση της έρευνας για την ανάλυση ήταν το Βρετανικό Ινστιτούτο Κινηματογράφου στο Λονδίνο, από τα αρχεία του οποίου αρχικά πληροφορήθηκα ότι επρόκειτο για κτήριο σχεδιασμένο και κατασκευασμένο ειδικά για τις ανάγκες της ταινίας. Στις σημειώσεις παραγωγής αναφέρεται ότι “για να δοθεί οπτική αξιοπιστία στην περίπλοκη ιστορία και την εξαιρετική διανομή ρόλων, χρησιμοποιήθηκαν μερικά από τα πλέον καινοτόμα ταλέντα της βιομηχανίας, συμπεριλαμβανομένου του production designer Doug Kraner..., του ενδυματολόγου Richard Hornung (*Miller’s Crossing*)”⁵⁶², ενώ στην λίστα προστίθεται και ο βραβευμένος με Oscar συνθέτης για την ταινία *Chinatown* (Roman Polanski, 1974) Jerry Goldsmith. Παράλληλα, καταγράφονται και δηλώσεις του παραγωγού, Jeffrey Chernov, ο οποίος αναφέρει ότι το team γνώριζε εξ αρχής ότι “η ταινία έπρεπε να έχει κάπως στυλιζαρισμένο ύφος... Θα έπρεπε να αντανakλά τους χαρακτήρες και την ατμόσφαιρα». ⁵⁶³ Στις ίδιες πηγές, ο Chernov επισημαίνει ότι το οπτικό υλικό αποφασίστηκε ότι θα έπρεπε να έχει μια παρουσία αναλόγως έντονη δραματικά με εκείνη των τριών κεντρικών χαρακτήρων. Συγκεκριμένα για την μοντέρνα κατοικία αναφέρονται τα εξής:

⁵⁵⁸ Rosa, Joseph, “Tearing Down the House: Modern Homes in the Movies” στο Lamster, Mark (ed.), *Architecture and Film*, Princeton Architectural Press, N.Y., σσ. 164 - 165.

⁵⁵⁹ Όπ. π., σ. 165.

⁵⁶⁰ Όπ. π.

⁵⁶¹ Όπ. π.

⁵⁶² Αρχεία BFI.

⁵⁶³ Όπ. π.

«Μη δυνάμενη να εξασφαλίσει μια κατάλληλη παραθαλάσσια κατοικία για να κινηματογραφηθούν οι δραματικές σκηνές έντονου πάθους μεταξύ του Martin και της Laura, η ομάδα παραγωγής έκτισε εξ ολοκλήρου μια σύγχρονη κατοικία πέντε δωματίων ακριβώς πάνω στην ακτή, στο υπέροχο παραθαλάσσιο θέρετρο του Wilmington [Βόρεια Καρολίνα]. Κατασκευασμένο σε λιγότερο από εννέα εβδομάδες, το κτήριο ήταν ένα εντυπωσιακό αρχιτεκτόνημα, με τις εξωτερικές και εσωτερικές του επιφάνειες σχεδιασμένες ώστε να αναδεικνύουν τον κόσμο του Martin.»⁵⁶⁴

Επίσης στις σημειώσεις παραγωγής, ο production designer αναφέρει: «Πρόκειται για τον δικό του κόσμο, έναν κόσμο που αντανakλά την προσωπικότητα του Martin, η οποία είναι μεθοδική, παγερή, βίαιη, ψυχρή, αλλά επίσης και εκλεκτική, με ιδιαίτερα φροντισμένες, υψηλού επιπέδου επιλογές».⁵⁶⁵ Μνεία γίνεται και στον ρόλο του νερού, στοιχείο που λειτουργεί εν είδει κοινού νήματος σε διάφορες σεκάνς. Όπως αναφέρει ο παραγωγός, «μια από τις εικόνες που ο Joe [Ruben] είχε στο μυαλό του για να ενσωματώσει παντού ήταν η διαρκής εικόνα του νερού. Αντανakλάσεις σε σκοτεινό νερό και άλλα σχετικά.» Για να πραγματοποιηθεί αυτό, προστίθεται επίσης, οι δημιουργοί της ταινίας κυριολεκτικά έφεραν τον ωκεανό στο εσωτερικό της κατοικίας, ενώ ο διευθυντής φωτογραφίας, ο οποίος περιγράφεται από τον παραγωγό ως τολμηρός και καινοτόμος, είχε μια εξαιρετικά δύσκολη αποστολή, σε ένα περιβάλλον που θα αποθάρρυνε τους περισσότερους συναδέλφους του.⁵⁶⁶

Για την επέκταση και ολοκλήρωση της έρευνας, έστειλα έντυπη επιστολή στο γραφείο που αντιπροσώπευε τον Doug Kraner στο Los Angeles, αναφέροντας τις προηγούμενες σπουδές και ενασχόλησή μου με το ζήτημα της αρχιτεκτονικής στον κινηματογράφο σε μεταπτυχιακό επίπεδο, καθώς και το είδος του project, παράλληλα τονίζοντας τις δυσκολίες λόγω απόστασης, (και συνακόλουθης αδυναμίας έρευνας των ίδιων των αρχείων της 20th Century Fox), και ζητώντας μια συνέντευξη μαζί του. Πολύ σύντομα έλαβα την απάντησή του μέσω email, στην οποία ανέφερε την χαρά του για την ιδέα της έρευνας πάνω στο θέμα, ευγενώς δεχόμενος το αίτημα και προτείνοντάς μου συγκεκριμένη ώρα, έχοντας ήδη υπολογίσει την διαφορά ώρας Αθήνας - Los Angeles. Η

⁵⁶⁴ Οπ. π.

⁵⁶⁵ Οπ. π.

⁵⁶⁶ Οπ. π.

συνέντευξη πραγματοποιήθηκε στις 8 Οκτωβρίου 2010 μέσω Skype και, καθώς δεν περιελάμβανε οπτικό μέρος, αλλά αφορούσε σε ερωτήσεις και απαντήσεις, ήταν αρκετά απλή και η διαδικασία καταγραφής και καταχώρησής της στο αρχείο μου.⁵⁶⁷ Διήρκεσε περισσότερο από 2 ώρες, κατά την διάρκεια των οποίων έλαβα εκτενείς απαντήσεις για δύο ταινίες που σχεδιάστηκαν από τον ίδιο και αναλύονται στην παρούσα διατριβή. Μερικά από τα ερωτήματα που τέθηκαν ήταν τα εξής: Σε σχέση με την παράκτια κατοικία: Τί είδους κτίσμα αναζητήθηκε (και τελικά δεν βρέθηκε); Σε ποιόν ανήκε η απόφαση του μοντέρνου κτίσματος; Ποιες τοποθεσίες ερευνήθηκαν και γιατί; Εάν ο περιβάλλον χώρος θα έπρεπε να έχει συγκεκριμένα χαρακτηριστικά και ποια; Κατά πόσον η επίπλωση ήταν ειδικά σχεδιασμένη και αν όχι τί αναζητήθηκε; Από ποιόν σχεδιάστηκαν τα έργα τέχνης, που είναι ορατά στον χώρο, και τί τον οδήγησε στην επιλογή ενός τηλεσκοπίου; Εάν ήταν ηθελημένο να μην προσομοιάζει σε κατοικία διακοπών; Ήταν ζητούμενο η διαφορετικότητα της γειτονικής κατοικίας, όπου τοποθετείται το πάρτυ και καλείται το ζεύγος; Σχετικά την Μεσοδυτική πολιτεία: Ποια πόλη χρησιμοποιήθηκε και γιατί επιλέχθηκε, τί αναζήτησαν; Άλλαξαν οτιδήποτε στους φυσικούς χώρους και πώς; Καθώς έχει καθοριστικό ρόλο στην ταινία, τί είδους κεντρική πλατεία αναζητήθηκε; Πώς επιλέχθηκε η νέα κατοικία της Laura; Έγιναν αλλαγές στις όψεις; Του ζήτησα επίσης να αναφερθεί και στην αλλαγή της χρωματικής παλέτας στο περιβάλλον της μικρής πολιτείας, την παρουσία του τούβλου, κατά πόσον το ζητούμενο ήταν η πλήρης απουσία μπετόν και εάν επίσης αναζητήθηκε ειδικά πλατεία με κρήνη. Ακόμη, ζήτησα να τοποθετηθεί και σχετικά με τους εσωτερικούς χώρους και σε σχέση με την επιλογή ηθοποιών και την αντίθεση Martin και Ben, καθώς και για την συσχέτιση του Martin με την μουσική του Berlioz.

Ο Doug Kraner περιέγραψε τον εαυτό του ως λάτρη του μοντερνισμού και ήταν εμφανής η βαθιά γνώση του γύρω από το κίνημα και την συνολική εξέλιξή του. Όπως μου είπε, ήδη από τα φοιτητικά του χρόνια στο University of Massachusetts, ήταν ένας από τους ελάχιστους φοιτητές που ένοιωθαν πραγματικό ενθουσιασμό για το, σχεδιασμένο από τον Marcel Breuer, κτήριο του campus, ενώ σχολίασε το Whitney Museum ως επίσης άλλο

⁵⁶⁷ Η συνέντευξη αφορά τις ταινίες *Sleeping with the Enemy* και *Enough* (το οποίο επίσης εξετάζεται στο αμέσως επόμενο κεφάλαιο της διατριβής), καθώς ήταν production designer και των δύο. Βρίσκεται στο προσωπικό μου αρχείο, αποθηκευμένη μέσω του προγράμματος Audacity. Πλήρης απομαγνητοφώνηση υπάρχει στο παράρτημα της διατριβής.

Ο Doug Kraner πέθανε από καρκίνο το 2016, στην ηλικία των 65. Έως τότε υπήρχε ένα προσωπικό site με σχέδια και φωτογραφίες της δουλειάς του. Μετά την συνέντευξη, μου έστειλε επίσης, μέσω email, ένα πρώτο σκίτσο & μια μακέτα του κτηρίου.

ένα κτήριο που ανέκαθεν θαύμαζε: “ένα υπέροχο ποίημα από μπετόν”, ανέφερε χαρακτηριστικά. Ο Kraner καταγόταν από τη Ανατολική Ακτή και εργάστηκε και ως σκηνογράφος θεάτρου στην Νέα Υόρκη. Πρόσθεσε ότι αγαπά ιδιαίτερα και το μοντέρνο των μέσων της δεκαετίας του 1950.⁵⁶⁸ Ο ίδιος λοιπόν εισηγήθηκε την ιδέα της στροφής του σχεδιασμού στο μοντέρνο, σε μια ριζική διαφοροποίηση από τις περιγραφές των αντίστοιχων χώρων στο μυθιστόρημα από όπου προέρχεται η ταινία⁵⁶⁹, το θέμα συζητήθηκε με τον σκηνοθέτη και τελικά υπήρξε συμφωνία ότι μια πενιχρή, shingle style, κατοικία και η συνακόλουθη οικειότητα που δημιουργούν εικόνες ανάλογων χώρων (στο βιβλίο, αλλά, παράλληλα, και στην αρχική εκδοχή του ίδιου του σεναρίου), ουδόλως θα εξυπηρετούσαν την ανάπτυξη του δράματος. Υπήρξε λοιπόν συμφωνία στο ότι οι εικόνες ένδειας του μυθιστορήματος⁵⁷⁰ δεν θα συνεισέφεραν στην δημιουργία ενός χώρου που θα απέπνεε «την αύρα κινδύνου και απομόνωσης ή την παγερή ισχύ του Martin Burney», όπως είπε χαρακτηριστικά.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον είχε και η περιγραφή της αρχικών δυσκολιών σχετικά με την ανεύρεση χώρου. Η απόφαση να γυριστεί η ταινία στην περιοχή της πόλης Wilmington, αφορούσε πρωτίστως σε ζητήματα οικονομικής φύσης (ανέφερε ότι σχετικά με συνδικαλιστικά ζητήματα τα δεδομένα ήταν διαφορετικά στην πολιτεία αυτήν κατά την συγκεκριμένη χρονική περίοδο). Ακόμη, η Βόρεια Καρολίνα θεωρήθηκε κατάλληλη και εξ αιτίας του ότι τα γυρίσματα θα έπρεπε να γίνουν χειμώνα, διαφορετικά δεν θα ήταν εφικτή η δημιουργία της παγερής ατμόσφαιρας και της αποτύπωσης συγκεκριμένων χρωματικών τόνων, στοιχείων απαραίτητων για το πρώτο μέρος της ταινίας.⁵⁷¹ Σε μια βορειότερη πολιτεία, οι καιρικές συνθήκες με τους δριμείς χειμώνες και τις έντονες χιονοπτώσεις δεν θα είχαν επιτρέψει την κινηματογράφηση, ενώ οπουδήποτε νοτιότερα το κλίμα θα ήταν σημαντικά θερμότερο και άρα ακατάλληλο. Στη σχετική συζήτηση, ελήφθη η απόφαση ότι η καταλληλότητα του κτηρίου θα ήταν εμφανής από αέρος, και για τον λόγο αυτόν ο Kraner πέταξε δύο φορές χρησιμοποιώντας αεροπλάνο και ελικόπτερο με σκοπό την

⁵⁶⁸ Ανέφερε ότι πρόσφατα αγόρασε και ανακαίνισε κατάλληλα μια “mid-century modern” κατοικία στο Palm Springs, California, πολύ κοντά στην γνωστή κατοικία του Richard Neutra. Στο τέλος της συνέντευξης μου έδειξε τους χώρους της κατοικίας, όπου πραγματικά ήταν ορατό το πόσο είχε επιδιώξει να διατηρηθεί το αυθεντικό στυλ του κτηρίου.

⁵⁶⁹ Ταινία και μυθιστόρημα εξετάζονται συγκριτικά παρακάτω.

⁵⁷⁰ Χαρακτηριστικά: “[T]heir beach house and Fleishman’s next door... stood far from the other houses and were the cheapest rentals on Sand Hook”. Αναφέρομαι εκτενώς παρακάτω.

⁵⁷¹ Τα ζητήματα αυτά αναλύονται παρακάτω.

εξονυχιστική έρευνα όλου του μήκους των ακτών, από το σημείο όπου είχε επισημανθεί ότι θα άρχιζε το έντονα ψυχρό κλίμα στην πολιτεία της Virginia έως τα όρια του θερμού στις αρχές της Νότιας Καρολίνας. Η αρχική ιδέα λοιπόν, (που συνδεόταν με έναν αρκετά περιορισμένο προϋπολογισμό), ήταν η χρήση φυσικών χώρων αντί για τον σχεδιασμό και την κατασκευή νέων και ο Kraner μου περιέγραψε ως ιδιαίτερα δύσκολη την αναζήτηση αυτήν. Η έρευνα επεσήμανε δύο κτήρια, το ένα εκ των οποίων κρίθηκε ικανό να προσφέρει την λύση, πλην όμως, παρ' ότι ο ιδιοκτήτης ήταν απόλυτα σύμφωνος, η Home Owners Association της περιοχής απέρριψε εξ αρχής -και παρά τις προσπάθειες διαπραγμάτευσης- την ιδέα. Όμως, αμέσως μετά, ένα τυχαίο γεγονός άλλαξε ριζικά τα δεδομένα: Ενώ Kraner και Ruben είχαν πλέον αρχίσει να επεξεργάζονται την συμβιβαστική -και ουδόλως ικανοποιητική- λύση του δεύτερου κτηρίου, ξεκίνησε με τεράστια εισπρακτική επιτυχία σε ολόκληρη την χώρα η προβολή της ταινίας *Pretty Woman* (Gary Marshall, 1990), η οποία εν μια νυκτί μετέτρεψε σε διάσημη σταρ την, σχετικά άγνωστη έως τότε νεαρή, πρωταγωνίστριά της Julia Roberts. Το γεγονός αυτό είχε ένα άμεσο, πρακτικό αποτέλεσμα: Οι εκπρόσωποι της 20th Century Fox τηλεφώνησαν εσπευσμένα σε σκηνοθέτη και production designer, ενημερώνοντάς τους ότι ο προϋπολογισμός αυξάνεται πάραυτα κατακόρυφα: Σταματήστε την αναζήτηση κάποιου υπάρχοντος κτηρίου, διεμήνυσε το studio, σχεδιάστε και κτίστε μια κατοικία όπως ακριβώς την επιθυμείτε! -στοιχείο που βέβαια συνάδει με την τοποθέτηση της ταινίας στην κατά Affrons κατηγορία του τονισμού.⁵⁷²

Πληροφορήθηκα ότι το σενάριο υπέστη πολλές μεταβολές, για την ακρίβεια, κατ' ουσίαν ξαναγράφηκε κατόπιν εκτεταμένων συζητήσεων σκηνοθέτη και production designer. Ένα από τα θέματα που απασχόλησαν ήταν οι πρακτικές πλευρές, ("the mechanics", ανέφερε χαρακτηριστικά ο Kraner), της εξαφάνισης της κεντρικής ηρωίδας, το πώς, ιδιαίτερα τα σημεία αυτά, θα παραμείνουν ρεαλιστικά. Παράλληλα, ήταν ήδη εξ αρχής απολύτως σαφές ότι ο γενικότερος τόνος της ταινίας θα έπρεπε να είναι ριζικά διαφορετικός από εκείνον του μυθιστορήματος. Ο Kraner αναφέρθηκε και σε διάφορα άλλα καθαρά πρακτικά ζητήματα που χρειάστηκε να διευθετηθούν, με σημαντικότερο τον νόμο προστασίας της παράκτιας ζώνης στην Wrightsville Beach, ο οποίος, υπό κανονικές

⁵⁷² Η συνέχεια βέβαια δικαίωσε τους παραγωγούς. Έναντι των περίπου 19.000.000 δολαρίων του προϋπολογισμού, οι εισπράξεις μόνο του πρώτου Σαββατοκύριακου προβολής της ταινίας ήταν 13.777.943 δολάρια, ενώ οι συνολικές εισπράξεις στις ΗΠΑ είναι 101.599.005 δολάρια και παγκοσμίως 174.999.005 δολάρια. Στοιχεία από www.imdb.com

συνθήκες, δεν επέτρεπε την οικοδόμηση σε τόσο μικρή απόσταση από τον ωκεανό⁵⁷³. Εξ αιτίας αυτού, ήταν επιβεβλημένη μια σειρά διαδικασιών, ώστε να ληφθεί ειδική άδεια, ενώ ένα ακόμη ζήτημα προς επίλυση ήταν ότι δεν υπήρχαν δρόμοι οι οποίοι να οδηγούν στο σημείο (ο πλησιέστερος ήταν ένα τέταρτο του μιλίου μακριά). Σχεδιασμός και κατασκευή ολοκληρώθηκαν εντός έξι εβδομάδων. Ιδιαίτερα σημαντικό ήταν και το ότι η κατοικία θα έπρεπε να είναι απομονωμένη όσο το δυνατόν περισσότερο, καθώς, λόγω της έμφασης στη διαφάνεια, ήταν εύλογο το ότι δεν θα έπρεπε να γειτνιάζει με άλλες. Παρ' ότι λοιπόν υπήρχαν κατοικίες κατά μήκος της ακτής, κατά την κινηματογράφηση, δόθηκε ιδιαίτερη προσοχή στο να μην είναι ορατές. Εκ των ων ουκ άνευ και το ζήτημα να μην είναι σε κανένα σημείο ορατές και κατοικίες που περιγράφηκαν ως “ζεστές, άνετες και shingly, με κήπους και άνθη”, η απόφαση που είχε ληφθεί ήταν οπωσδήποτε να απομακρυνθούν από ανάλογα κτίσματα, καθώς δεν έπρεπε να διακρίνεται οτιδήποτε έμοιαζε καθυστερητικό, άνετο ή ασφαλές.

Έχοντας κάνει μια πρώτη ανάλυση για την ταινία, καθώς ήδη με απασχολούσε επί σειράν ετών, ρώτησα κατά πόσον οι κατοικίες του Richard Meier απετέλεσαν την έμπνευση για τον σχεδιασμό του κτηρίου του Cape Cod. Ο Kraner απάντησε ότι την περίοδο εκείνη μελετούσε τα κτήρια του, επίσης μέλους των New York Five, Charles Gwathmey, εστιάζοντας ιδιαίτερα στην κατοικία Cohn, στο Amagansett του New Jersey (1973, αναλόγως κτισμένη δίπλα σε αμμόλοφο, σε έδαφος έντονα επικλινές με θέα προς τον ωκεανό) και την κατοικία Cooper, στην Ορλεάνη της Μασαχουσέτης (1969), συμφωνώντας όμως παράλληλα με τον σχολιασμό μου ότι το τελικό αποτέλεσμα, (μέσω διαφόρων στοιχείων, αλλά και της αίσθησης λιτότητας και ελαφρότητας κατασκευής που εκπέμπει ήδη εξ αρχής), προσεγγίζει αισθητικά τα κτήρια του Meier. Τα στοιχεία που ενδιέφεραν τον Kraner στις κατοικίες του Gwathmey ήταν «η απόλυτη πειθαρχία, οι τολμηροί όγκοι και οι αισθησιακές γραμμές». Παράλληλα με την εντυπωσιακή τοποθεσία, η επιλογή της οποίας είχε μεγάλη σημασία, ο ίδιος θεώρησε ότι τα στοιχεία αυτά αποτελούσαν την τέλεια μεταφορά για τον χαρακτήρα του Martin, και το «χρυσό κλουβί» που ο ίδιος δημιούργησε για εκείνον και την σύζυγό του.

Πλήρης συμφωνία μεταξύ production designer και σκηνοθέτη υπήρξε και στο ότι το κτήριο θα έπρεπε να περιέχει πολλές γυάλινες επιφάνειες. Το στοιχείο αυτό δεν θα έπρεπε απλώς λειτουργεί ενισχυτικά στην κινηματογραφική γοητεία των εσωτερικών

⁵⁷³ Τα δεδομένα φαίνεται έκτοτε να έχουν αλλάξει καθώς, περίπου στο ίδιο σημείο, διακρίνεται σήμερα το Shell Island Resort.

χώρων, αλλά να τονίσει και την αίσθηση του ότι η Laura είναι έκθετη και παντελώς ανίσχυρη εντός του χώρου όπου κατοικεί. Ο Kraner τόνισε την ανάγκη η κατοικία να αντιπροσωπεύει απόλυτα τον “άκαμπτο ανδρικό χαρακτήρα, έναν αδιάλλακτο φορμαλιστή, ο οποίος λατρεύει την απόλυτη οργάνωση, φαίνεται να μην αναπαύεται ούτε στιγμή, ενώ χαρακτηρίζεται από μια έντονη αυστηρότητα έως και ακαμψία”. “Στον Martin”, είπε επίσης, “αρέσει η δομή και η απόλυτη τάξη, ο χαρακτήρας αυτός ανήκει στο αστικό περιβάλλον μέσω μιας άμεσης, φυσικής συσχέτισης.” Ως εκ τούτου, το κτήριο που σχεδίασε “ουδόλως σχετίζεται με την ιδέα της απόλαυσης της θάλασσας⁵⁷⁴, της χαλάρωσης σε περίοδο διακοπών, ή της ξεκούρασης που συνήθως αναζητείται δίπλα στην παραλία.” Αναφορά υπήρξε επίσης και στην ανάγκη δημιουργίας ενός κεντρικού χώρου διπλού ύψους, ο οποίος “να μοιάζει πραγματικά τεράστιος”. Ενός χώρου ο οποίος θα αντιπροσωπεύει πρώτα και κύρια την ισχύ του ανδρικού χαρακτήρα και το ευάλωτο του γυναικείου -κάτι που, όπως είπε, τονίζεται ακριβώς στην ίδια την διαμόρφωση του χώρο. Ταυτόχρονα, ένας εξώστης ήταν χρήσιμος και για λόγους πρακτικούς, ώστε να τοποθετηθεί η κάμερα, καθώς οι πλονζέ γωνίες είναι ιδιαίτερα σημαντικές. Τις γωνίες αυτές τις συνέδεσε επίσης και με το μαύρο δάπεδο από στιλπνό γρανίτη, που σκοπό είχε να “φέρει τον ωκεανό στο εσωτερικό” και έχει ως αποτέλεσμα η Laura να φαίνεται ότι “επιπλέει σε ένα αποσταθεροποιητικό κενό”. Η ταινία γυρίστηκε Φεβρουάριο και η παλέτα κινήθηκε αποκλειστικά γύρω από λευκό, μαύρο και τόνους του γκριζού: το μόνο χρώμα έπρεπε να είναι ο ωκεανός. Η γενικότερη ιδέα που ο Kraner επιθυμούσε να γίνει αντιληπτή ήταν “να μην υπάρχουν ρίζες, το κτήριο να αφαιρεί το έδαφος κάτω από τα πόδια του γυναικείου χαρακτήρα, να μην της δίνει την δυνατότητα να κρυφτεί ή ακόμη και να αναπαυθεί”. Η προηγούμενη ανάλυση του σκηνικού χώρου μου είχε δώσει την εντύπωση ότι η επιλογή καθενός εκ των αντικειμένων ήταν ιδιαίτερα προσεκτική. Ρώτησα σχετικά και έλαβα την απάντηση ότι η επίπλωση δεν σχεδιάστηκε ειδικά, αλλά επιλέχθηκε από τον ίδιο και τον set decorator που εργαζόταν υπό τις οδηγίες του. Αρκετά αντικείμενα παρήχθησαν κατόπιν παραγγελίας, και αφού δόθηκαν συγκεκριμένες κατευθύνσεις, όπως τα καθίσματα με ατσάλινο σκελετό και τα, (κατασκευασμένα στην Πορτογαλία), δερμάτινα χαλιά. Μια ερώτηση αφορούσε επίσης στην ύπαρξη ενός τηλεσκοπίου στον χώρο του καθιστικού, καθώς είχα προσέξει κάτι ανάλογο σε φωτογραφίες κατοικιών του Meier σε αρχιτεκτονικά βιβλία. Ο Kraner θεώρησε πιθανό η

⁵⁷⁴ Που οπωσδήποτε συνδέεται με το μητρικό ή ευρύτερα γυναικείο στοιχείο.

ιδέα να προέρχεται από την περίοδο της σχετικής έρευνας στους New York Five⁵⁷⁵, αλλά παράλληλα ανέφερε ότι ένα τηλεσκόπιο θα μπορούσε να ιδωθεί ως ένα ωραίο γλυπτό από μόνο του, ενώ παράλληλα του άρεσε ως αντικείμενο, καθώς έχει δυνατές γραμμές τις οποίες επιθυμούσε συνολικά για την ταινία. Παράλληλα, ανέφερε ότι τον ενδιέφεραν επίσης πράγματα μέσω των οποίων διαμεσολαβείται η θέαση («things that we can see through»), συμπληρώνοντας ότι θεωρεί το τηλεσκόπιο ένα μοντέρνο αντικείμενο, που παραπέμπει στην πάγια σχέση του μοντερνισμού με την τεχνολογία και την επιστήμη.

Στις ερωτήσεις που αφορούσαν στα, εμφανή χώρο του καθιστικού, ευκρινώς μοντέρνας αισθητικής γλυπτά, και ιδιαίτερα στο εντυπωσιακό ανάγλυφο που βρίσκεται πάνω από το τζάκι, ο Kraner απάντησε ότι σχεδιάστηκαν από τον ίδιο, κατόπιν έρευνας σε βιβλία και καταλόγους εκθέσεων με μοντέρνας αφηρημένης ή ημιαφηρημένης γλυπτικής. Ανέφερε ότι το ανάγλυφο ήταν σχεδόν απομίμηση υπαρκτού σχετικά σύγχρονου με την ταινία έργου, αλλά θα προτιμούσε να μην συσχετιστεί άμεσα το αντικείμενο με κάτι συγκεκριμένο. Όλα τα γλυπτά κατασκευάστηκαν από τοπικό τεχνίτη μετάλλου. Ο Kraner αναφέρθηκε ακόμη και στην, επίσης στυλιζαρισμένη και αρκετά αφαιρετική, αιγυπτιακού στυλ, γυναικεία προτομή, την οποία η Laura χαιδεύει με νοσταλγία πριν το ζεύγος ξεκινήσει για την νυκτερινή ιστιοπλοΐα. Επρόκειτο για επιλογή που απασχόλησε τον ίδιο και τον σκηνοθέτη, καθώς ζητούμενο ήταν να εκφράζει τον Martin (αποτελούσε δώρο στην συζύγο του) αλλά κατά έναν τρόπο και την ίδια την Laura. Να συμπεριλαμβάνει ταυτόχρονες αναφορές στην ιστορία και την θηλυκότητα, αλλά παράλληλα να είναι ανιχνεύσιμη στο ίδιο το αντικείμενο και μια αίσθηση αυτοσυγκράτησης ή και αποστασιοποίησης, που παγίως χαρακτηρίζει τον Martin. Σε σχέση με τον, επίσης μοντέρνας σχεδιαστικής λογικής, χώρο γραφείου του Martin στην πόλη, πληροφορήθηκα ότι η σεκάνς κινηματογραφήθηκε σε κτίσμα των μέσων του 20^{ου} αιώνα, στο Willmington, όπου στεγαζόταν μια τράπεζα. Το downtown της πόλης ερευνήθηκε εκτενώς και αυτό ήταν το μόνο κτήριο που θεωρήθηκε κατάλληλο.

Μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα ποικιλία πληροφοριών έλαβα και σε σχέση με την αναζήτηση και την διαμόρφωση των δημόσιων χώρων και την νέα κατοικία της Laura στην (σεναριακή) πόλη Cedar Falls⁵⁷⁶. Ο Kraner ξεκίνησε τονίζοντας ότι ήταν από την αρχή

⁵⁷⁵ Συμφωνώ με την ανάλυση του Jencks που κατατάσσει τους New York Five στους υστερομοντέρνους. “Postscript, Late-Modernism and Post-Modernism” στο *Modern Movements in Architecture*, Penguin, Middlesex, 1985, και αλλού.

⁵⁷⁶ Πόλη ονόματι Cedar Falls όντως υπάρχει στην πολιτεία της Iowa, όμως είναι πολύ διαφορετική από αυτήν στην ταινία.

σαφές και πολύ σημαντικό για την ταινία, ότι η αντίθεση με τους χώρους στο Cape Cod θα έπρεπε να είναι όσο το δυνατόν εντονότερη. Εδώ λοιπόν αναζητήθηκε μια μικρή πόλη με κατάλληλη κεντρική πλατεία, η οποία χρησιμοποιείται στην σεκάνς της παρέλασης, αλλά και στην σημαντική σεκάνς της άφιξης της Laura. Όλα τα στοιχεία του χώρου χρειαζόταν να εκπέμπουν μια χαρακτηριστική γλυκύτητα, τα πάντα θα έπρεπε να φαίνονται γαλήνια και καθησυχαστικά. Συνολικά, αναζητήθηκε ένα περιβάλλον που να είναι δυνατόν να συνδεθεί κινηματογραφικά «με το μήνυμα άφησα πια πίσω μου τον τρόπο στη ζωή μου, τώρα βρίσκομαι σ' έναν τόπο όπου οι άνθρωποι είναι ζεστοί και αληθινοί. Εδώ υπάρχουν οικογένειες, στοργή, φροντίδα και μπορώ να ξεκινήσω μια νέα ζωή». Μετά από εκτεταμένες έρευνες, κατέληξαν στην πόλη Abbeville της Νότιας Καρολίνας, όπου εντοπίστηκε και ο κατάλληλος δρόμος για την νέα κατοικία της Laura, καθώς και μια κεντρική πλατεία που ανταποκρινόταν τις ανάγκες της ταινίας. Ιδιαίτερα για το κέντρο της πόλης, ορατό για πρώτη φορά καθώς η Laura φθάνει με το λεωφορείο, ο Kraner τόνισε την αναγκαιότητα *απολύτως τίποτε* μέσα στο κάδρο να μην δίνει την εντύπωση του νέου. Όλα τα στοιχεία θα έπρεπε να παραπέμπουν σε «παλιές αξίες, παλιές παραδόσεις, τίποτα μοντέρνο, τίποτα πρόσφατο και σύγχρονο». Δεν ήταν βέβαιος σχετικά με το εάν ήδη υπήρχε στην πλατεία το συντριβάνι, (όπου διακρίνονται να παίζουν παιδιά στην σεκάνς της άφιξης), ή αποτελούσε μέρος του σκηνικού που τοποθετήθηκε στον χώρο, όμως με διαβεβαίωσε ότι είχε αποφασιστεί η αναγκαιότητα του στοιχείου αυτού, και ότι σε περίπτωση που δεν υπήρχε στον χώρο θα κατασκεύαζαν ένα τεχνητό. Παράλληλα, μου περιέγραψε την απαραίτητη και ιδιαίτερα εκτεταμένη επέμβαση στις όψεις των κτηρίων, μερικές εκ των οποίων, (ανέφερε έξι ή επτά συνολικά), άλλαξαν ολοκληρωτικά, ενώ όλα τα νέα κτήρια καλύφθηκαν. Από την συνολική περιγραφή διασαφηνίστηκε ότι τίποτε δεν παρέμεινε ως είχε. Οι όψεις κατ' ελάχιστον βιάφτηκαν στην κατάλληλη απόχρωση (χρησιμοποιήθηκε μια αντιθετική θερμή παλέτα, παστέλ αποχρώσεων), προστέθηκαν παντζούρια, ενώ όλες οι σύγχρονες πινακίδες, ανεξαρτήτως του αν ήταν καλαίσθητες ή όχι, καλύφθηκαν πλήρως. «Εφηύραμε μια Αμερική που δεν υπάρχει!», είπε χαρακτηριστικά. Σχετικά με την νέα κατοικία της Laura, ο Kraner αναφέρθηκε στις δυσκολίες που συνάντησε στην αναζήτηση κατ' αρχάς ενός κατάλληλου δρόμου: Θα έπρεπε να είναι φωτεινός, να έχει δέντρα σε όλο του το μήκος και στις δύο πλευρές, όλες οι συνεχόμενες κατοικίες να είναι ταυτόχρονα παλιές, αλλά και αισθητικά ικανοποιητικές. Πάγιο πρόβλημα που αντιμετώπισε ήταν το ότι συνεχώς επεσήμαινε δρόμους με δύο ή τρία ικανοποιητικά κτήρια και όλα τα υπόλοιπα νέα, ακαλαίσθητα, ή και τα δύο, κάτι

απαγορευτικό, καθώς και το γειτονικό σπίτι, (όπου κατοικεί ο άνδρας που γνωρίζει η ηρωίδα), θα έπρεπε να είναι αναλόγου σχεδιασμού. Αναγκαίος ήταν και ο κατάλληλος προσανατολισμός της κατοικίας, ώστε να φωτίζεται επαρκώς. Το κτήριο που τελικά επιλέχθηκε περιγράφηκε ως Βικτωριανό, αρχών 20ού αιώνα, με clapboard και shingles στις όψεις, μια Νότια, αμερικανική προσαρμογή του Βικτωριανού bungalow. Ζητούμενο ήταν να είναι ή να δίνει την εντύπωση διώροφου, καθώς το υπνοδωμάτιο της Laura, από όπου για πρώτη φορά διακρίνει τον Ben στον διπλανό κήπο, βρίσκεται στον πρώτο όροφο. Πρόκειται για τον τύπο κτηρίου που αποκαλείται στις Η.Π.Α. «roof dormer» (σε αυτόν παραπέμπει και η εικόνα των παραθύρων στην όψη), αρκετά συνήθης στον αμερικανικό Νότο, με χαρακτηριστική την έντονη κλίση στις στέγες και την μεγάλη σοφίτα, που σκοπό έχει να προσφέρει δροσιά κατά τους ζεστούς μήνες. Όλο το κτήριο βάφτηκε εκ νέου, προστέθηκαν παντζούρια, όπου δεν υπήρχαν, γλάστρες με άνθη στα περβάζια των παραθύρων, κουρτίνες, έπιπλα για την βεράντα (η κρεμαστή κούνια έχει μεγάλη σημασία για την ταινία, καθώς είναι συχνά ορατή και χρησιμοποιείται από την ηρωίδα). Ακόμη, επανασχεδιάστηκε ο χώρος του κήπου, όπου προστέθηκαν άνθη και θάμνοι. Επεμβάσεις έγιναν και στην διπλανή κατοικία όπου ζει ο Ben, με σκοπό να εναρμονιστεί με αυτήν της Laura.

Οι, σχεδιασμένοι βέβαια εξ ολοκλήρου από τον Kraner, εσωτερικοί χώροι δημιουργήθηκαν σε studio της Νότιας Καρολίνας και ο ίδιος συμφώνησε με την παρατήρησή μου ότι, σε αντίθεση με το κτήριο στην Ανατολική Ακτή, εδώ πανταχού παρούσα είναι μια αίσθηση σπιτιού που έχει επιπλωθεί σε μεγάλο χρονικό διάστημα, από μια γυναίκα η οποία είχε επί χρόνια συλλέξει διάφορα αντικείμενα, με αποτέλεσμα τίποτα να μην ταιριάζει απόλυτα. Μου ανέφερε επίσης ότι ένα ζήτημα που τον απασχόλησε ιδιαίτερα, και το συζήτησε εκτεταμένα με τον σκηνοθέτη, ήταν το πώς στο εσωτερικό του σπιτιού θα ήταν δυνατόν να επιτευχθεί μια ισορροπία μεταξύ ενός χώρου ο οποίος, παρ' ότι έχει επιπλωθεί από μια ηλικιωμένη, δεν δίνει την αίσθηση του αποπνικτικού ή ανιαρού, καθώς αυτό θα τον καθιστούσε ακατάλληλο για μια νέα γυναίκα που αναζητεί καταφύγιο ώστε να ξεκινήσει μια νέα ζωή. Έτσι, τα ελαφρώς αταίριαστα και «ρομαντικά», παλαιού στυλ έπιπλα, θα έπρεπε παράλληλα να προσφέρουν στο κοινό (και ιδιαίτερα στο αμερικανικό κοινό, τόνισε) μια ευχάριστη εικόνα. Σημαντική ήταν λοιπόν η παρουσία καμπυλόγραμμων, οργανικών σχημάτων σε όλη την έκταση του χώρου, η πλήρης απουσία σκληρών περιγραμμάτων και η έντονη διακοσμητικότητα. Όπως ανέφερε επίσης, από την στιγμή που βασική αρχή του μοντερνισμού ήταν ανέκαθεν η εξάλειψη της διακόσμησης, στον

χώρο όπου η Laura βρίσκει καταφύγιο, η διακόσμηση θα έπρεπε ευκρινώς να επιστρέφει. Άρα, (όπως παρατήρησα και ο Kraner συμφώνησε μαζί μου), το διακοσμητικό στοιχείο αποτελεί σημαντικό μέρος της διαδικασίας καθησυχασμού του θεατή. Η Laura, σχολίασε ο ίδιος, φεύγει από ένα ακραιφνώς μοντέρνο περιβάλλον και κατευθύνεται κάπου όπου ο μοντερνισμός είναι παντελώς απών, άρα ιδιαίτερη σημασία έχει το ότι όλα πρέπει να λειτουργούν αντιθετικά. Ως εκ τούτου, τα διακοσμητικά στοιχεία έπρεπε να είναι εμφανή σε κάθε σημείο στον χώρο, από τις ταπετσαρίες των τοίχων έως τα υφάσματα επιπλώσεων και τα χαλιά: Όλα είναι έντονα διακοσμημένα και όλα έχουν σκοπό να μας υπενθυμίσουν ή να μας παραπέμψουν σε έναν κόσμο παραδοσιακών αξιών. Για να είναι εφικτή η ατμόσφαιρα αμερικανικού τύπου οικειότητας και θαλπωρής στον χώρο, αλλά ταυτόχρονα να αποφευχθεί μια παλαιομοδίτικη αίσθηση, έτσι ώστε το περιβάλλον να είναι δυνατόν παράλληλα να αποπνέει και μια αίσθηση αισιοδοξίας, που ταιριάζει σε μια νέα γυναίκα (άλλωστε, όπως πρόσθεσε, η πρωταγωνίστρια δεν ήταν τότε περισσότερο από 20 ετών), επινοήθηκαν διάφορες μέθοδοι, διαδικασία που διήρκεσε αρκετά. Αναφέρθηκε για παράδειγμα η επιλογή παλαιών επίπλων, τα οποία κατόπιν καλύφθηκαν με νέα υφάσματα ή νέων τα υφάσματα των οποίων βάφτηκαν με τέτοιο τρόπο ώστε να δίνουν εντύπωση παλαιότερων, πάντοτε στην κατεύθυνση “η παράδοση να μην αποπνέει μούχλα, προσφέροντας ευχάριστη εικόνα”. Σε σχέση με την διαρρύθμιση, ο Kraner συμφώνησε επίσης και στο ότι είναι χαρακτηριστική η ύπαρξη πολλών χώρων και δωματίων, (κάτι που παρατήρησα ότι τονίζεται εξ αρχής και από τις γωνίες λήψης, σε κάδρα συνήθως περιορισμένου χώρου), και ότι το στοιχείο αυτό έρχεται σε αντίθεση με τον ενδεικτικά ρευστό, μοντέρνας λογικής χώρο στο Cape Cod, ενώ ταυτόχρονα παράγεται έτσι και η αίσθηση ασφάλειας –αναλόγως ενδεικτικό άλλωστε και το συχνό καθράρισμα μιας πληθώρας κουφωμάτων στην κατοικία. Ο χαρακτήρας της Laura, παρατήρησε ο Kraner, θα πρέπει ιδωθεί ως κατ’ εξοχήν εκπρόσωπος του “κοινού ανθρώπου για τους Αμερικανούς: Δεν είναι διανοούμενη” -σε αντίθεση με τον χαρακτήρα του βιβλίου, το οποίον είπε ότι ουδέποτε διάβασε ολόκληρο. Απεναντίας, διανοούμενος είναι ο εμμονικός, καταπιεστής σύζυγος, ο οποίος (ο Kraner συμφώνησε απόλυτα) είναι οπωσδήποτε εγγύτερα σε έναν Ευρωπαίο.

Στο σημείο αυτό, θα αναλυθούν εκτενώς οι επιλεγθείσες σεκάνς της ταινίας, ακολουθώντας την ροή της αφήγησης, με σκοπό να αναζητηθεί η σύνδεση χαρακτήρων και σχεδιασμού. Θα πρέπει να τονιστεί ότι η συσχέτιση του χαρακτήρα του Martin με τον σχεδιασμό της παράκτιας κατοικίας προβάλλεται αδιαλείπτως και με ιδιαίτερη σαφήνεια

στα πρώτα εικοσιπέντε λεπτά. Το κοινό αποκτά μια πρώτη εντύπωση ήδη από την σεκάνς των τίτλων, η οποία λειτουργεί παράλληλα και ως σεκάνς εδραίωσης, ενώ η πρώτη αυτή εικόνα του κτηρίου συμπίπτει με την πρώτη εμφάνιση του Martin. Η σεκάνς αυτή ξεκινά με ένα μακρινό, πλονζέ πλάνο βαθέως χώρου, με συγγένεια τόνων και χρωμάτων, στην ακτή την αυγή. Ακολουθεί πλάνο γερανού εντός του οποίου εισάγεται ο γυναικείος χαρακτήρας, σε απόλυτη αρμονία με το φυσικό περιβάλλον: Η φιγούρα της Laura διακρίνεται κάτω από τη γραμμή του ορίζοντα, χαμηλά και στα αριστερά του κάδρου, άρα παράγεται εγγύτητα με το κοινό. Καθότι οι σεκάνς του πρώτου ημιώρου χαρακτηρίζονται από μια επιμελημένη αφαίρεση χρωμάτων, έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον το ότι στο εισαγωγικό αυτό πλάνο, από όπου απουσιάζει οποιασδήποτε μορφής γεωμετρικότητα, κυριαρχεί μια θερμή, απόλυτα φυσική, αλλά αρκετά έντονη απόχρωση ροδαλού πορτοκαλί. Ο χώρος βαθαίνει σταδιακά με την κίνηση της κάμερας, ενώ η αίσθηση ηρεμίας εντείνεται από την περιορισμένη τονική γκάμα. Η φιγούρα της Laura εναρμονίζεται με την κίνηση των γλάρων που πετούν γύρω της, (για παράδειγμα, στα κοντινά πλάνα στο πρόσωπό της, όπου τα μακριά μαλλιά της ανεμίζουν φυσικά), την εικόνα της θάλασσας και την άμμο, ενώ η χρήση ατμοσφαιρικής προοπτικής (η οποία τονίζεται και από την ίδια την θέση της φιγούρας της) εξαφανίζει τα τονικά κοντράστ, αποτυπώνοντας το βάθος του χώρου, που δημιουργείται και από την προοπτική ενός σημείου που διαφαίνεται από την ακτογραμμή. Εδώ λοιπόν, στα πλάνα βάθους τα οποία ακολουθούνται από κοντινά, ρηχού χώρου και εστίασης, το γαλάζιο της ζακέτας της Laura αναμειγνύεται με εκείνο της θάλασσας, αφ' ενός συνδέοντας τον χαρακτήρα με την συγκεκριμένη απόχρωση και αφ' ετέρου, ως ένα βαθμό, τονίζοντας, καθότι συμπληρωματικό, το πορτοκαλί που μόλις πριν κυριάρχησε στο πλάνο. Αμέσως μετά, υπάρχει ένα πολύ κοντινό πλονζέ, εντός του οποίου διακρίνονται καμπυλόγραμμες και οργανικές φόρμες, καθώς καδράρονται με φόντο την άμμο, (άρα παράγοντας τονική συγγένεια), τα στρείδια, το εργαλείο που η ηρωίδα χρησιμοποιεί για την συλλογή τους από την άμμο και το καλάθι όπου τοποθετούνται. Η συναισθηματική σύνδεση του κοινού με τον κεντρικό γυναικείο χαρακτήρα είναι δεδομένη ήδη από το σημείο αυτό.

Το πλάνο αμέσως μετά το cut, (και ενώ συνεχίζεται η σεκάνς τίτλων, εδραίωσης και έκθεσης), εισάγει τον Martin. Βαθέως χώρου και πολύ διαφορετικά διαρθρωμένο, είναι επίσης περισσότερο γενικό από το προηγούμενο. Η κάμερα είναι ακίνητη και η φιγούρα του κεντρικού ήρωα τοποθετείται κοντά στον ορίζοντα, στην άνω δεξιά γωνία του κάδρου, ελαφρώς επικαλύπτοντας το κτήριο της κατοικίας, που βρίσκεται πάνω στη γραμμή του

ορίζοντα, δημιουργεί κάδρο μέσα στο κάδρο και πλαισιώνει τον ανδρικό χαρακτήρα. Τα στοιχεία αυτά συντελούν στην οπτική απομάκρυνση της φιγούρας, ενώ η επικάλυψη αυξάνει το βάθος του πλάνου, απομακρύνοντάς την ακόμη περισσότερο. Πλην όμως, παρ' ότι το πλάνο είναι πολύ γενικό, (οπωσδήποτε περισσότερο από αυτό που εισήγαγε την Laura μόλις προηγουμένως), ήδη γίνεται αντιληπτό το αρχιτεκτονικό ύφος του κτηρίου, καθώς και η σχεδιαστική του συγγένεια με τις κατοικίες των New York Five και ιδιαίτερα του λευκότερου εξ αυτών, Richard Meier. Παράλληλα, ήδη από την αρχή της ταινίας, ο τρόπος που λειτουργεί στο πλάνο, καθώς καδράρεται μόνο του συνάδει με τις απόψεις του Charles Jencks, ο οποίος, κατατάσσοντάς τον Meier στο “Ύστερο-Μοντέρνους”, διατείνεται ότι το ρεύμα αυτό, μέσω της χρήσης της γλώσσας του μοντέρνου, καθιστά περίπλοκο το International Style, εντείνοντας την αφαιρετικότητα της φόρμας, ή και παράγοντας σοκ μέσω ασυνέχειας, ή μιας αίσθησης αυτάρκειας της πρωτοποριακής δήλωσης,⁵⁷⁷ πάντοτε “ωθώντας στα άκρα ιδέες που ανέπτυξε ο Μοντερνισμός”.⁵⁷⁸

Λιτές γραμμές, λευκότητα και γεωμετρικότητα, όλα στοιχεία με μεγάλη σημασία για την ταινία, είναι ορατά καθώς ο Martin, κινείται κατακόρυφα προς την κάμερα. Στο πλάνο αυτό, και σε αντίθεση με το αμέσως προηγούμενο, εισάγονται κοντράστ, τα οποία δημιουργούνται από τις οριζόντιες και κάθετες γραμμές και τη γεωμετρικότητα της κατοικίας, αλλά και την ίδια την φιγούρα του Martin, ο οποίος, καθώς φορά μαύρο κοστούμι, διατηρεί επίσης γραμμική συγγένεια με το κτίσμα. Το αποτέλεσμα είναι κτήριο και ανδρικός χαρακτήρας να συνδέονται στενά. Ήδη στο σημείο αυτό, ο μοντέρνος σχεδιασμός εισάγεται ως κάτι ελαφρώς δυσοίωνο, παράλληλα διαφοροποιώντας τους δύο κεντρικούς χαρακτήρες. Τα πάντα γύρω από τον Martin, ακόμη και το σταθερό, ταχύ, αποφασιστικό του βήμα ουσιαστικά τον αποσυνδέουν από το φυσικό περιβάλλον της υπαίθρου, παραπέμποντας στον αστικό χώρο, ενώ ξεκινά επίσης και η ταύτιση του χαρακτήρα με το μαύρο χρώμα. Διακρινόμενο στο βάθος του κάδρου, το κτήριο της κατοικίας αναλόγως εγγράφεται αντιθετικά με την φύση, εντός της οποίας η Laura έγινε αντιληπτή ως απόλυτα εναρμονισμένη: Οι δύο χαρακτήρες διαχωρίζονται τονικά, χρωματικά και χωρικά.

⁵⁷⁷ Jencks, Charles, *Late-Modern Architecture and Other Essays*, Rizzoli, N.Y., 1980, σ. 13.

⁵⁷⁸ Jencks, 1986, όπ. π., σ. 373.

Ο Martin κινείται προς την Laura και το επόμενο πλάνο έχει κινηματογραφηθεί από το δικό της ύψος της: Η γυναικεία φιγούρα εδώ είναι σκυμμένη, διαγράφοντας μια οργανική καμπύλη, ενώ η ανδρική εισέρχεται στο κάδρο από τα δεξιά. Εξ αιτίας του χαμηλού ύψους στη θέση της κάμερας, ορατά είναι μόνο τα πόδια του ανδρικού χαρακτήρα, που εγγράφονται αντιθετικά μέσα στο πλάνο, καθώς σχηματίζουν δύο κάθετες, μαύρες γραμμές, ένα αρκετά απειλητικό, γεωμετρικό στοιχείο, χωρίς συγγένεια με τη φιγούρα της Laura. Επίσης, λειτουργούν και ως διαχωριστικό στον χώρο, ενώ το κοντράστ με τη γυναικεία φιγούρα είναι ταυτόχρονα τονικό και χρωματικό. Πρόκειται για ένα ρηχό πλάνο, καθώς δεν υπάρχουν διαμήκεις γραμμές και προοπτική, κάτι που διασφαλίζει την εστίαση του κοινού στις παραγόμενες γραμμικές σχέσεις. Στα επόμενα κοντινά, ο Martin καδράρεται πάντα κοντρ-πλονζέ, (συχνά ένδειξη ισχύος στον κινηματογράφο), ενώ η Laura από την αρχή πλονζέ, (αντιστοίχως, συνήθως ένδειξη αδυναμίας). Έως το σημείο αυτό, η Laura καδράρεται εντός οργανικών σχημάτων, (παράλληλα δημιουργώντας και η ίδια με τη φιγούρα της), αυτό διακόπτεται στα πλάνα με τον Martin, η φιγούρα τους οποίου, αποτελώντας μια έντονα κάθετη, μαύρη γραμμή, τονίζεται καθώς πλαισιώνεται από τον ορίζοντα και το λευκό της άμμου, άλλωστε ως άλλη μια ευθεία γραμμή λειτουργεί και το μαύρο μουστάκι του χαρακτήρα. Οι αντιθέσεις αυτές διατηρούνται σε όλη τη σεκάνς, ενώ σε μερικά από τα επόμενα κοντινά κάδρα το μαύρο χρώμα καδράρει δυσοίωνα το πρόσωπο της Laura.

Τα κοντράστ εντείνονται μέσω του μοντάζ μετά το cut. Στην αμέσως επόμενη σεκάνς, όπου τα πλάνα είναι νυχτερινά, η κάμερα είναι τοποθετημένη εκτός του κτηρίου και το κοινό αποκτά μια αρκετά λεπτομερή εικόνα των όψεων, καθώς και τμήματος του εσωτερικού, ορατού λόγω της διαφάνειας. Εδώ υπάρχουν έντονα κοντράστ και βαθύς χώρος, ο οποίος διαμορφώνεται από τα δεξιά με την προοπτική γραμμή της ακτής και από τα αριστερά με την γραμμή που δημιουργείται από το περίγραμμα του κτηρίου, και το διάμηκες επίπεδο που σχηματίζεται από την όψη. Παράλληλα με την αξιοπρόσεκτη χρονική διάρκεια της της εισαγωγικής αυτής σεκάνς, (εντός της οποίας ήδη εγγράφεται μια αντιθετική σχέση φυσικού και κτισμένου χώρου), ενδεικτικό για τη σημασία του κτηρίου στην ταινία είναι και το ότι στο γενικό αυτό, ελαφρώς πλονζέ, ιδιαίτερα πλεονεκτικό πλάνο, εντός του οποίου διακρίνεται η φιγούρα του Martin, μόνου, όρθιου σε εξώστη, χαρακτηριστικά ντυμένου σε αποχρώσεις λευκού και υπόλευκου, ώστε να εναρμονίζεται χρωματικά, εμφανίζεται το όνομα του σκηνοθέτη. Η σύνθεση αναδεικνύει τις γραμμές του κτηρίου μέσω κοντράστ, διαμορφώνοντας μια εντυπωσιακή εικόνα. Κινούμενη προς τα

κάτω και αριστερά, παράλληλα αναδεικνύοντας τις γυάλινες επιφάνειες, η κάμερα προχωρεί προς την πτέρυγα του υπνοδωματίου, η οποία βρίσκεται υπό γωνία στο υπόλοιπο κτήριο.

Η εικόνα που παράγεται ήδη στο σημείο αυτό μπορεί να συσχετιστεί με την άποψη του Jencks ότι “η Ύστερη-Μοντέρνα αρχιτεκτονική σχετιζόμενη με έναν μόνο κώδικα (singly-coded) προσφέρει ψυχαγωγία ή αισθητική απόλαυση”⁵⁷⁹, σε ένα συγκεκριμένο κοινό επαϊόντων. Την επιτήδευση ή εκζήτηση, (κατά τον ίδιο), αυτήν ο Jencks επισημαίνει στον Herman Herzberger και το Centraal Beheer στο Apeldoorn (1968-1974), όπου παρατηρεί ότι η μοντέρνα οικοδομική πλάκα του κτηρίου γραφείων διασπάται, δίνοντας έμφαση σε περιφερειακά κέντρα και διαφορετικές διαδρομές, στοιχείο που αντιλαμβάνεται ως αντιθετικό με την πουριστική, κλειστή, ενιαία αισθητική του International Style, ενώ παράλληλα, στο κτήριο διατηρείται η δέσμευση σε μια εκλεκτική αισθητική.⁵⁸⁰ Ανάλογα ή συγκρίσιμα στοιχεία γίνονται αντιληπτά στον σχεδιασμό της κατοικίας στην ταινία. Στο επόμενο πλάνο οι συγκλίνουσες προοπτικές γραμμές παύουν να κυριαρχούν στο κάδρο, ενώ δεν παρατηρείται και προοπτική σμίκρυνση, με αποτέλεσμα ο χώρος να χάνει το βάθος του και γίνεται περιορισμένος. Σημαντικό και το ότι, εξ αιτίας της πληθώρας καθέτων και οριζοντίων γραμμών, καθώς και αντανακλάσεων, που δημιουργούνται από τις γυάλινες επιφάνειες και την παραγόμενη τονική συγγένεια, ο χώρος αποκτά εδώ στοιχεία ασάφειας. Από το σημείο αυτό, η κατοικία γίνεται σταδιακά μέρος της ίδιας της σύγκρουσης των δύο κεντρικών χαρακτήρων στην αφήγηση.

Το ύφος του διώροφου κτηρίου εδώ έχει πλήρως διασαφηνιστεί, καθώς είναι ορατή η κυριαρχία του λευκού σε όλα τα σημεία, η απόλυτη λιτότητα και γεωμετρικότητα, οι γυάλινοι τοίχοι, τα ναυτικά κιγκλιδώματα, ενώ η κατοικία φαίνεται ανοικτή σε όλες τις όψεις. Το λευκό έχει συνολικά κυρίαρχη θέση στη ταινία, υπενθυμίζοντας την σημασία του στην αρχιτεκτονική του Meier, ο οποίος, σχολιάζοντας την εκτεταμένη και απόλυτα συστηματική χρήση του, έχει αναφέρει ότι δεν πρόκειται για περιορισμό, αλλά για την βέλτιστη επιλογή, καθώς “με φόντο μια λευκή επιφάνεια εκτιμάται καλύτερα το παιχνίδι της φωτοσκίασης, των όγκων και του κενού... Η λευκότητα είναι ένα από τα χαρακτηριστικά της δουλειάς μου. Την χρησιμοποιώ για να διασαφηνίσω αρχιτεκτονικές

⁵⁷⁹ Όπ. π., σ. 8.

⁵⁸⁰ Όπ. π., σσ. 10 - 11.

έννοιες και ενισχύσω την δύναμη της οπτικής φόρμας.”⁵⁸¹ Η κινηματογράφηση αναδεικνύει στοιχεία που έχουν συνδεθεί -από τον Jencks και άλλους αναλυτές- με κτήρια του Meier, ιδιαίτερα με τις κατοικίες Smith και Douglas. Ασυμμετρία, αφαιρετικότητα, αίσθηση πολυπλοκότητας και layering, “περιτύλιξη” από γυαλί, ανάδειξη αντανάκλασεων του νερού, μέσω της οποίας ενοποιείται εσωτερικός και εξωτερικός χώρος, τα στοιχεία αυτά είναι αντιληπτά και σε άλλα κτήρια του αρχιτέκτονα που ευρέως θεωρείται εγγύτερος του Le Corbusier. Η ασυμμετρία είναι εμφανής ήδη στα πρώτα μακρινά πλάνα, η εκτεταμένη χρήση γυάλινων επιφανειών προβάλλεται ιδιαίτερα εδώ, ενώ η κινηματογράφηση παράγει μια αίσθηση layering που τονίζει την ασάφεια χώρου στα πλάνα. Το τελευταίο συνδέεται και με την επιλογή η πρώτη λεπτομερής εικόνα του κτηρίου να αποκτάται σε νυκτερινά πλάνα, τα οποία τονίζουν τις αντιθέσεις, αλλά και την έμφαση στην γραμμικότητα, ενώ παραπέμπουν και σε φωτογραφίες κατοικιών του Meier.

Στο σημείο αυτό, (και ενώ η κάμερα εξακολουθεί να είναι τοποθετημένη εξωτερικά του κτηρίου), εμφανίζεται η Laura, βαδίζοντας παράλληλα με την γραμμή του κάδρου, στοιχείο που υποβαθμίζει το βάθος. Φορά λευκά, εναρμονιζόμενη επίσης με τον χώρο. Αρκετά από τα έπιπλα, ήδη ορατά εδώ, είναι μαύρου χρώματος και λιγότερα λευκού. Αμέσως μετά, ο Martin πλησιάζει την Laura ενώ εκείνη μακιγιάρεται: Πρόκειται για το σημείο όπου υπάρχει η πρώτη ένδειξη της καταπιεστικής του φύσης, καθώς δεν συμφωνεί με την επιλογή του φορέματός της. Μετά το cut, ακολουθούν τα πλάνα στο πάρτυ στην γειτονική κατοικία όπου πηγαίνει το ζεύγος. Η σεκάνς ξεκινά με ένα κοντινό που εστιάζει στην πλάτη της Laura, η οποία είναι ντυμένη με το φόρεμα που, (όπως γίνεται άμεσα αντιληπτό), επέλεξε ο σύζυγός της. Το φόρεμα είναι λιτό, μαύρο, εξώπλοτο και σχηματίζει κάθετες γραμμές στην πλάτη. Επίσης ενδιαφέρον είναι και το ότι μαύρο χρώμα παρατηρείται μόνον στην ενδυμασία του Martin και της Laura φορούν μαύρο, διαχωρίζοντας κατ’ αυτόν τον τρόπο τις φιγούρες τους από την ομήγυρη. Οι υπόλοιποι καλεσμένοι είναι ντυμένοι σε τόνους λευκού, υπόλευκου, μπεζ, ή ανοικτού γκριζου, εναρμονιζόμενοι περισσότερο με τον σχεδιασμό του χώρου, ο οποίος παραπέμπει οπωσδήποτε περισσότερο σε μια τυπική, αμερικανική, εξοχική κατοικία αστών από αυτήν του ζεύγους. Παρ’ ότι και αυτό το κτίσμα είναι επίσης, στο μεγαλύτερο μέρος του, λευκό, η εικόνα που δημιουργεί είναι πολύ διαφορετική, εντός και εκτός, καθώς κυριαρχούν οι

⁵⁸¹ Meier παρατίθεται στο Gössel, Peter και Gabriele Leuthäuser, *Architecture in the 20th Century*, T. 2, Taschen, Köln κ.ά, 2005, σ. 407.

φυσικοί τόνοι του ξύλου. Παράλληλα, ορατά σε αρκετά σημεία είναι τμήματα από φυσική πέτρα, άρα θα ήταν εφικτή και μια σύγκριση με την παραδοσιακή, αρχιτεκτονική της Ανατολικής Ακτής, ή ακόμη και κάποια στοιχεία κατοικιών του Frank Lloyd Wright. Ένα ακόμη στοιχείο που διαχωρίζει την κατοικία αυτήν είναι και το ότι στον χώρο διακρίνονται αρκετά δέντρα, αντιθέτως με τον περιβάλλοντα χώρο της κατοικίας του ζεύγους όπου το πράσινο παντελώς απουσιάζει, (πέραν των αμμοθινών, που έχουν ως αποτέλεσμα να τονίσουν περισσότερο την απουσία φυτών), στοιχείο ήδη γνωστό από τα πρώτα μακρινά πλάνα. Στα εξωτερικά και βέβαια και πάλι νυκτερινά πλάνα της σεκάνς αυτής, όπου είναι ορατός ο συνδυασμός φυσικών στοιχείων και ξύλου, η εμφάνιση του Martin με το μαύρο σακάκι, ανάμεσα σε ένα πλήθος όπου κυριαρχεί το φυσικό υπόλευκο του λινού παράγει μια εντύπωση αυστηρότητας. Γενικότερα, η εκλεπτυσμένη εικόνα του ζεύγους στη σεκάνς σηματοδοτεί το αστικό περιβάλλον, το οποίο και συνδέεται ολοένα και περισσότερο με τον κεντρικό ανδρικό χαρακτήρα. Ακόμη, ενδεικτικό είναι και το ότι, σε ολόκληρη τη σεκάνς, (και σε αντίθεση με την φιγούρα της Laura), ο Martin δεν καδράρεται ποτέ μόνος του με φόντο τα δέντρα. Η δική του φιγούρα πλαισιώνεται από αρχιτεκτονικά στοιχεία, τα οποία τις περισσότερες φορές δημιουργούν κάδρα μέσα στο κάδρο, διαχωρίζοντάς τον από τις αυτές των υπολοίπων προσκεκλημένων. Θεωρώ ότι εδώ εδραιώνεται ένα σημαντικό στοιχείο που εξελίσσεται αναπτυσσόμενο σε όλη τη διάρκεια της ταινίας: ο Martin *είναι* η αρχιτεκτονική, ταυτίζεται με αυτήν και τις γραμμές της. Και βέβαια η αρχιτεκτονική αυτή είναι η μοντέρνα.

Στην σεκάνς αυτήν, δεν παρατηρούνται έντονα τονικά κοντράστ, και τα αρχιτεκτονικά στοιχεία αντιμετωπίζονται διαφορετικά, καθώς δεν τονίζονται οι γραμμικές συνθέσεις. Επίσης ενδεικτικό και το ότι, την στιγμή που το ζεύγος φεύγει από το πάρτυ, υπάρχει ένα μακρινό, αρκετά ασαφές κάδρο δύο δέντρων, ενώ, αμέσως μετά το cut, ακολουθεί πλάνο όπου η κάμερα είναι τοποθετημένη στο εσωτερικό της κατοικίας, καδράροντας μέρος της βεράντας και του καθιστικού, και σε αυτό το πλάνο εμφανίζεται το ζεύγος που επιστρέφει. Εδώ, οι γραμμές του χώρου και τα περιγράμματα των επίπλων τονίζονται και μέσω κοντράστ που το μοντάζ δημιουργεί με το προηγούμενο κάδρο, με αποτέλεσμα η παραγόμενη αίσθηση αυστηρότητας να παραπέμπει και σε μια ασυμφωνία με το φυσικό περιβάλλον, καθώς συγκρίνονται τα δύο κτήρια κατοικιών. Τα εντός του χώρου κοντράστ προετοιμάζουν και για την ερωτική σκηνή αμέσως μετά. Μια ιδιομορφία στο σημείο αυτό είναι ότι, σε μερικά από τα πλάνα που ακολουθούν, υπάρχει χρώμα, μια από τις ελάχιστες φορές στο περιβάλλον της μοντέρνας κατοικίας: Η Laura παίρνει ένα λευκό, λιπού

σχεδιασμού μπωλ (ενδεικτικό είναι ότι, όπως και σε άλλα αντικείμενα, στο κοντινό πλάνο, διακρίνονται τρεις ανάγλυφες γραμμές) με φράουλες, ενώ ταυτόχρονα έχει αρχίσει να ακούγεται η *Φανταστική Συμφωνία* του Berlioz. Αμέσως μετά, ο Martin την αγκαλιάζει απροσδόκητα, το μπωλ πέφτει στο δάπεδο και ένα ακόμη κοντινό εστιάζει στο διάσπαρτο κόκκινο πάνω στον στιλπνό γρανίτη. Πρόκειται για τυπική χρήση του χρώματος αυτού, που ακολουθεί την ανάλυση της Patti Bellantoni⁵⁸², η οποία τονίζει ότι το κόκκινο έχει πάντοτε έντονη παρουσία στον κινηματογράφο, απαιτώντας την αντίδραση του κοινού. “Μετατρέπεται σε οδηγό ενός ελισσόμενου ταξιδιού απρόβλεπτων συναισθημάτων, καθώς οι αιτίες που τα προκαλούν είναι συχνά αόρατες”⁵⁸³, πολλώ δε μάλλον εάν το κόκκινο συνδυάζεται με το σκοτάδι καθώς “κόκκινο και σκότος είναι πάντοτε εδραιωμένα στο ασυνείδητο ως απειλητικά. Είναι αυτά που προετοιμάζουν για το απρόβλεπτο τέλος.”⁵⁸⁴

Η ημερήσια σεκάνς, αμέσως μετά, ξεκινά με πλάνο όπου καδράρεται το τηλεσκόπιο, τμήμα του μαύρου, δερμάτινου καναπέ στο καθιστικό, ενώ το χρώμα του ουρανού είναι το ροδαλό της αυγής είναι ορατά διαμέσου των γυάλινων επιφανειών και των ναυτικών κιγκλιδωμάτων. Το cut οδηγεί σε ένα μακρινό γενικό, πλονζέ του κτηρίου υπό γωνία τριών τετάρτων, εντός του οποίου διακρίνεται η όψη που βλέπει στον ωκεανό, καθώς και μια από τις πλάγιες, ενώ γύρω πετούν γλάροι. Ο Martin γυμνάζεται έντονα σε κωπηλατικό μηχανήμα, η Laura εμφανίζεται στον χώρο, όμως φαίνεται τελικά να αποφασίζει να μην τον διακόψει και απομακρύνεται. Στα πλάνα που ακολουθούν, υπάρχει η δεύτερη, εντονότερη, ένδειξη της εμμονικής και καταπιεστικής φύσης του ανδρικού χαρακτήρα: Μετά το πέρας της άσκησης, ο Martin βρίσκεται στο λουτρό, μπροστά σε έναν νιπτήρα τέλεια κυκλικού σχήματος, (όπως και ο υπερκείμενος καθρέπτης), στην μπαταρία του οποίου διακρίνεται χάραξη με τρεις ευθείες γραμμές. Αρχικά σε ένα μεσαίο-κοντινό πλάνο παρατηρείται το ίδιο μοτίβο των τριών γραμμών, (ορατό βέβαια και στα λευκά κιγκλιδώματα), και ακριβώς δίπλα στις τρεις λευκές πετσέτες, ενώ αμέσως μετά ένα κοντινό εστιάζει στο ότι οι γραμμές τους δεν βρίσκονται σε ευθεία. Ο Martin πηγαίνει αμέσως στον εξώστη, όπου το αρχικό πλάνο είναι μακρινό, κοντρ-πλονζέ, ιδιαίτερα πλεονεκτικό, καθώς διακρίνεται η πλάγια όψη του κτηρίου και ο ωκεανός στο βάθος, και η

⁵⁸² Bellantoni, Patti, *If It's Purple, Someone's Gonna Die: The Power of Colour in Visual Storytelling*, Focal Press, Burlington, Mass., 2005. Η λειτουργία των χρωμάτων στην ταινία αναλύεται εκτενέστερα και παρακάτω.

⁵⁸³ Όπ. π., σ. 19.

⁵⁸⁴ Όπ. π., σ. 13.

Laura η οποία παίρνει πρωινό στο εκεί τραπέζι. Ο Martin πλησιάζει, την αγκαλιάζει και την κατευθύνει προς το εσωτερικό της κατοικίας. Υποθέτοντας ότι πρόκειται για ερωτικό κάλεσμα, η Laura λέει “δεν είναι λίγο νωρίς γι’ αυτό?”, όμως ο Martin την πηγαίνει στον χώρο του λουτρού, όπου και ρωτά: “Είναι όλα εδώ όπως θα έπρεπε?” Η ευκρινώς ταραγμένη Laura αντιλαμβάνεται αμέσως περί τίνος πρόκειται, ευθυγραμμίζει τις πετσέτες, ζητώντας συγγνώμη, και μάλιστα ευχαριστώντας για την υπενθύμιση.

Αμέσως μετά η Laura βρίσκεται στον χώρο της κουζίνας, εξακολουθεί να φαίνεται ταραγμένη και σε κοντινό πλάνο ευθυγραμμίζει τα βάζα και τις κονσέρβες στα ντουλάπια, ώστε οι ετικέτες να είναι όλες προς τα έξω. Στα υποκειμενικά της πλάνα που ακολουθούν, διακρίνεται στο βάθος ο Martin καθώς πηγαίνει να χαιρετίσει έναν άγνωστο άνδρα με ιστιοφόρο σκάφος (ορατό ήδη και στην σεκάνς των τίτλων όπου πρωτοεμφανίζεται η κατοικία), που βρίσκεται αγκυροβολημένο στην ακτή, πολύ κοντά στο σημείο της κατοικίας. Η Laura φροντίζει μια ανθοδέσμη στον χώρο της κουζίνας, ενόσω ο Martin βαδίζει στην παραλία. Και εδώ τονίζεται ο συνδυασμός διαφάνειας και γεωμετρικότητας, με την κυριαρχία των οριζοντίων και καθέτων γραμμών του κτηρίου ευκρινώς να διαχωρίζει τον γυναικείο χαρακτήρα, ταυτόχρονα υπογραμμίζοντας την παρουσία του ανδρικού, ακόμη και όταν δεν βρίσκεται στον ίδιο χώρο. Μετά το cut, και στην σύντομη συζήτηση των δύο ανδρών, αμέσως μετά τις συστάσεις, ο άγνωστος αναφέρεται στην Laura, λέγοντας ότι την έχει δει να κοιτά επί ώρα έξω, καθώς και, ταυτόχρονα, στο κτήριο της κατοικίας: “το καλύτερο στο Cape Cod”. Ο συνδυασμός των δύο δικαιολογεί και το σχόλιο: “είστε πολύ τυχερός άνδρας.” Εδώ προκύπτει και η πρόσκληση στην νυκτερινή ιστιοπλοΐα που θα ακολουθήσει, ενώ διασαφηνίζεται ότι η Laura φοβάται το νερό.

Την επιστροφή του Martin ακολουθεί μια σκηνή έντονης ζηλοτυπίας, καθώς ο ίδιος φαντάστηκε ότι η Laura τον απατά με τον άγνωστο άνδρα που μόλις γνώρισε, κάτι που θεωρεί εξευτελιστικό, ενώ είναι ταυτόχρονα πεπεισμένος ότι εκείνη απολαμβάνει τον εξευτελισμό που του προκαλεί. Αποτέλεσμα των εμμονικών αυτών σκέψεων είναι ο βίαιος ξυλοδαρμός του γυναικείου χαρακτήρα. Στο σημείο αυτό, καθώς οι δύο προχωρούν (και ενώ βέβαια η Laura προσπαθεί μάταια να αμυνθεί, απαντώντας ότι δεν γνωρίζει τον άνδρα στο ιστιοφόρο), παράγεται και μια “ξενάγηση” στην ροή του χώρου, καθώς ακολουθούμε τους χαρακτήρες στην διαδρομή από την κουζίνα στο καθιστικό. Οι κάθετες γραμμές και εδώ ευκρινώς λειτουργούν ως συναισθηματικός διαχωρισμός. Στην αρχή της

σεκάνς, δεν υπάρχουν κοντράστ φωτεινότητας, όμως αυτά δημιουργούνται αργότερα, καθώς αλλάζει το κλίμα. Καθώς ο Martin εμφανίζεται στον χώρο της κουζίνας όπου βρίσκεται η Laura, καθάρεται ελαφρώς κοντρ-πλονζέ σε βαθύ χώρο, στοιχεία που και εδώ τονίζουν την κυριαρχική του σχέση με την κατοικία. Αντιθέτως, στο, υποκειμενικό του Martin, πλάνο όπου η Laura απομακρύνεται προς τον χώρο του καθιστικού η χαρακτηριστικά ευάλωτη φιγούρα της αποτελεί τη μοναδική καμπύλη ανάμεσα σε έντονα γεωμετρικά στοιχεία, όλα σε αποχρώσεις σκούρου γκριζού έως μαύρου. Η κυρίαρχη στον χώρο του καθιστικού παρουσία του μαύρου χρώματος εδώ αποκτά ιδιαίτερη σημασία. Οι κατάλευκοι τοίχοι, τα λευκά πλαίσια των γυάλινων επιφανειών, και τα επίσης λευκά κιγκλιδώματα στους εξώστες, συνδυάζονται με το μαύρο των γεωμετρικού σχεδιασμού, δερμάτινων επίπλων. Μαύρο είναι και το δερμάτινο χαλί στο δάπεδο, ένα γλυπτό τοποθετημένο κοντά στην είσοδο του χώρου, (το οποίο θυμίζει την *Γυναίκα που χτενίζει τα μαλλιά της* του Alexander Archipenko⁵⁸⁵), ενός ακόμη αφηρημένου γλυπτού που βρίσκεται κοντά στις γυάλινες επιφάνειες, ένα από αρκετά γλυπτά μικρότερου ή μεγαλύτερου μεγέθους, ορατά σε όλα τα δωμάτια, ακόμη και στον χώρο του λουτρού. Τα περισσότερα έχουν μαύρο χρώμα, ενώ τα μικρότερα συχνά προσομοιάζουν με γλυπτά του Henry Moore. Μαύρο και λευκό κυριαρχούν επίσης και στην αρκετά εντυπωσιακή στον χώρο, αφηρημένη, ανάγλυφη σύνθεση, (που επίσης παραπέμπει στις αρχές του 20ού αιώνα, θυμίζοντας κάποιες κυβοφουτουριστικές ή και κονστρουκτιβιστικές αντίστοιχες), βρίσκεται πάνω από το τζάκι και εναρμονίζεται με το παρακείμενο τηλεσκόπιο. Παράλληλα, εμφανείς είναι και οι οξείες γωνίες που σχηματίζονται από τα δύο τριγωνικά βοηθητικά τραπεζάκια, μπροστά από τα δύο δερμάτινα, καπιτονέ καθίσματα, η ράχη των οποίων δημιουργεί επίσης διαγώνιο (χωρίς αυτήν θα παρέπεμπαν στον Le Corbusier), ενώ οπωσδήποτε συνεισφέρει και η γραμμή που διαγράφει το τηλεσκόπιο. Τα στοιχεία αυτά διαμορφώνουν την αίσθηση της επικείμενης απειλής. Η κυριαρχούσα αντίθεση λευκού-μαύρου, αντιστοιχεί και στην, λευκή με σκούρες γκρι ρίγες, ζακέτα της Laura. Αντιθέτως, το πουκάμισο του Martin είναι ένα θερμό παστέλ καστανοκόκκινο, με αποτέλεσμα, στα πλάνα του ξυλοδαρμού, η φιγούρα του να αποσυνδεθεί χρωματικά από το κτήριο, έτσι ώστε το ίδιο να μετατραπεί, ευκρινέστερα πλέον, σε χώρο βασανιστηρίου για την Laura, παγιδεύοντας την δική της φιγούρα. Στο κάδρο όπου η Laura πέφτει χτυπημένη στο δάπεδο τα κοντράστ που δημιουργούνται προβάλλοντας τις γραμμικές συνθέσεις είναι

⁵⁸⁵ Έργο του 1915, ενός γλύπτη ο οποίος συνδέθηκε με τον κυβισμό και εκδοχές του φουτουρισμού, τούτέστιν με την μοντέρνα πρωτοπορία των αρχών του 20^{ου} αιώνα.

ιδιαίτερα έντονα. Ολόκληρη η σεκάνς συνεπικουρείται και από το μοντάζ, που παράγει αντιθέσεις, καθώς τα βίαια πλάνα είναι σημαντικά σκοτεινότερα από ό,τι προηγήθηκε. Η φιγούρα της Laura πέφτει κάθετα στο απαστράπτον, γρανιτένιο πάτωμα, δημιουργώντας τονικό και γραμμικό κοντράστ με τα λευκά κιγκλιδώματα στον χώρο της βεράντας. Επίσης, πέφτει στην μέση του παραλληλογράμμου που σχηματίζεται από το πλαίσιο της γυάλινης επιφάνειας που, και εδώ, την διαχωρίζει φιλμικά από την φιγούρα του Martin. Οι γραμμές του κτηρίου λοιπόν προβάλλονται, απομονώνοντας τους δύο χαρακτήρες, ταυτόχρονα δρομολογώντας αντιπαραβολή και σύγκριση. Ο Martin κινηματογραφείται εντός ολοένα και περισσότερο κοντρ-πλονζέ πλάνων, τα οποία τον καθιστούν κυρίαρχο, ενώ η Laura φαίνεται εγκλωβισμένη μέσα σε γραμμικές συνθέσεις, ανίσχυρη στον χώρο.

Τα κοντράστ άρρηκτα συνδέουν την βία με το μοντέρνο σχεδιασμό, καθώς το κτήριο, εκτός από το ότι την πλαισιώνει, την οργανώνει και χωρικά, ενώ η πράξη δομείται και εγγράφεται με σαφήνεια ακριβώς εξ αιτίας των, απαραίτητων φιλμικά, γραμμών. Προς το τέλος, τα ναυτικά κιγκλιδώματα εναρμονίζονται με τις ρίγες στο πουκάμισο της ηρωίδας σε κοντινό, το οποίο εστιάζει στην έκφραση της προσώπου της μετά τον βίαιο ξυλοδαρμό, επιτείνοντας την αίσθηση της φυλακής. Το τελευταίο πλάνο στην σεκάνς, ένα από τα χαρακτηριστικότερα στην ταινία, είναι ένα έντονα πλονζέ (χρησιμοποιείται εδώ το διπλό ύψος στο χώρο του καθιστικού), εντός του οποίου η Laura, εμφανώς υποφέροντας, προσπαθεί να μαζέψει τα σκορπισμένα άνθη από το δάπεδο. Στο σημείο αυτό, παρατηρείται κοντράστ φωτεινότητας μέσα στο πλάνο αλλά και, μέσω του μοντάζ, με το αμέσως προηγούμενο. Ταυτόχρονα, το κυρίαρχο μαύρο δαπέδο και επίπλων και η έντονη (και παγίως ανησυχητική στον κινηματογράφο) παρουσία των διαγωνίων, καθώς το πλάνο είναι κεκλιμένο, αυξάνει την δραματική ένταση, καθιστώντας τον χώρο ακόμη περισσότερο απειλητικό. Και από την πλεονεκτική αυτή θέση, ενώ ο χώρος συνδέεται αντιθετικά με τον γυναικείο χαρακτήρα, παρέχεται άλλη μια συνολική εικόνα του σχεδιασμού του χώρου του καθιστικού. Στην σεκάνς αυτήν, είναι ιδιαίτερα χαρακτηριστικός ο τρόπος που η εγγύτητα προς τον ωκεανό τονίζεται μέσω της επαναλαμβανόμενης χρήσης πλάνων που εκμεταλλεύονται την ανακλαστικότητα του νερού, που κατόπιν συνδυάζονται με ανακλαστικές εικόνες στο γρανιτένιο δάπεδο. Και οι σημειώσεις παραγωγής της ταινίας διασαφηνίζουν ότι ο συγκεκριμένος τύπος δαπέδου επιλέχθηκε για πολύ συγκεκριμένους λόγους. Ο Kraner παρατίθεται να αναφέρει σχετικά ότι «μια από τις βασικές εικόνες που ο σκηνοθέτης ήθελε να ενσωματώσει καθ' όλη την διάρκεια της ταινίας ήταν η συνεχής εικόνα του νερού. Αντανακλάσεις σε σκοτεινό νερό

και ανάλογα πράγματα». Για να επιτευχθεί κάτι τέτοιο, (αναφέρουν επίσης οι σημειώσεις παραγωγής), οι συντελεστές της ταινίας κυριολεκτικά έφεραν τον ωκεανό στο εσωτερικό, σχεδιάζοντας μια κατοικία της οποίας οι εξωτερικοί τοίχοι αποτελούνται κατά περισσότερο από 80% από γυαλί, ενώ το μαύρο, γρανιτένιο πάτωμα, επιλέχθηκε για τις σχεδόν πανομοιότυπες με το νερό ανακλαστικές του ιδιότητες.⁵⁸⁶ Τα στοιχεία αυτά αξιοποιούνται ιδιαίτερα αποτελεσματικά στις βίαιες σκηνές.

Η δημιουργία μιας έντονα παγερής ατμόσφαιρας, μέσω της χρήσης γρανίτη, καθώς και η εκτεταμένη χρήση μαύρου χρώματος είναι δύο από τα κατ' εξοχήν στοιχεία που διαχωρίζουν την σχεδιαστική λογική του χώρου από αυτήν των κατοικιών του Meier, αλλά και των υπολοίπων New York Five. Στο κατάλευκο εσωτερικό της κατοικίας Smith στο Connecticut, το δάπεδο είναι, σε όλα τα σημεία, ξύλο, φυσικού χρώματος (κάτι βέβαια σύνηθες για τον Meier), ενώ υπάρχουν μόνον μερικές accents μαύρου, (για παράδειγμα, το δέρμα που χρησιμοποιείται για τα έπιπλα, τα οποία όμως έχουν λευκά πλαίσια), ενώ ακόμη και το χρώμα του τάπητα στο καθιστικό είναι υπόλευκο. Συνολικά, ακόμη και σε κατοικίες πόλης του ίδιου, δεν παρατηρείται ανάλογης στιλπνότητας δάπεδο. Για παράδειγμα, η απόχρωση του ξύλινου δαπέδου της κατοικίας Kojaiian στο Manhattan είναι σκουρότερη (και η επιλογή των επίπλων είναι εγγύτερη στην περίπτωση αυτήν), στην κατοικία στο Λουξεμβούργο το δάπεδο είναι από μαύρο γρανίτη, όχι όμως στιλπνό, ενώ στο συγκρότημα Vitnum στην Bogotά το δάπεδο είναι μεν στιλπνό αλλά όχι σκούρου χρώματος.⁵⁸⁷ Σε όλες τις περιπτώσεις, αυτό που βέβαια επιμελώς αποφεύγεται είναι ακριβώς η εικόνα του αποσταθεροποιητικού, επιθετικού περιβάλλοντος που διατηρεί κυρίαρχο ρόλο στην ταινία. Ακόμη, οι κατοικίες του Meier συχνά καδράρουν το τοπίο, είναι ανοικτές στις τρεις πλευρές, όμως αυτό δεν συμβαίνει στην πτέρυγα του υπνοδωματίου. Ο διαχωρισμός δημόσιου-ιδιωτικού, ο οποίος δεν παρατηρείται στην ταινία, είναι εμφανής επί παραδείγματι στην κατοικία Smith. Η κατοικία αυτή προσομοιάζει περισσότερο με το κτήριο στην ταινία: Εκτός από τους διπλού ύψους χώρους και βέβαια την ασυμμετρία, την λευκότητα και τα ναυτικά κιγκλιδώματα, η άμεση γειτνίαση με τον ωκεανό παράγει αντανakλάσεις εμφανείς και σε φωτογραφίες, ενώ οι γραμμικές συνθέσεις που δημιουργούν τα λευκά mullions είναι ιδιαίτερα τονισμένες, παράγοντας αντιθέσεις φυσικού και τεχνητού, σε αναλογία με το κτήριο της ταινίας. Η

⁵⁸⁶ Αρχεία BFI.

⁵⁸⁷ <https://meierpartners.com>

κατοικία αυτή είναι επίσης κτισμένη κοντά σε βραχώδες έδαφος όμως, σε αντίθεση με ό,τι συμβαίνει στην ταινία, πλαισιώνεται από δέντρα και θάμνους.

Αμέσως μετά την σεκάνς του ξυλοδαρμού, το μοντάζ δημιουργεί κοντράστ με τα επόμενα πλάνα, τα οποία είναι εξωτερικά, ημέρας, χωρίς βάθος, καθώς δεν διακρίνονται προοπτικές γραμμές. Τα πλάνα αυτά επίσης παράγουν, (παρ' ότι με διαφορετικό τρόπο), μια αίσθηση απομόνωσης και εγκλωβισμού της Laura, η οποία καδράρεται όρθια μπροστά στη θάλασσα, φορώντας και εδώ γαλάζια ζακέτα, άρα σε τονική και χρωματική αρμονία με τον φυσικό χώρο. Η προηγούμενη οδύνη εδώ αντικαθίσταται από αίσθηση βαθιάς θλίψης, κάτι που επίσης συνδέει η Bellantoni με την απόχρωση αυτήν, η οποία θεωρεί ότι συνεισφέρει στην δημιουργία “ενός ψυχολογικού κόσμου καταπίεσης και απόλυτης αδυναμίας”.⁵⁸⁸ Ταυτόχρονα, στο σημείο αυτό, σε ένα έντονα πλονζέ πλάνο, που καταγράφει την απελπισία της, η ηρωίδα, προετοιμάζοντας την δραπετεύσή της, σπάει τις λάμπες των παράκτιων φωτιστικών.

Στα πλάνα που ακολουθούν τοποθετούνται εντός του χώρου της κατοικίας, όπου βρίσκεται καθισμένη η Laura. Ο Martin επιστρέφει και προσφέρει στην σύζυγό του κόκκινα τριαντάφυλλα, που καδράρονται σε κοντινό, ενώ αμέσως μετά η κάμερα κινείται προς τα δεξιά και το πρόσωπο της Laura καδράρεται με φόντο παρακείμενο τοίχο από υαλότουβλα. Και εδώ το θλιμμένο πρόσωπο της ηρωίδας είναι πλαισιωμένο από ένα είδος γεωμετρικής καννάβου που ευκρινώς δίνει την αίσθηση φυλακής. Εντός αυτού του ρηχού κάδρου, καθισμένη στον μαύρο καναπέ του καθιστικού, η Laura φορά ένα αποχρωματισμένο, σχεδόν αδιόρατο, ροζ παστέλ φόρεμα: απολύτως αντιθετικό με αυτό των ανθέων. Έντονο κόκκινο είναι και το χρώμα της *camisole* που ο Martin δίνει επίσης ως δώρο συμφιλίωσης στην Laura. Αμέσως μετά, οι δύο χαρακτήρες σηκώνονται σε ένα γενικό πλάνο του χώρου του καθιστικού, εντός του οποίου είναι ξανά κυρίαρχο το απαστράπτον δάπεδο που συνδυάζεται με τον ωκεανό στο βάθος. Η Laura αναγκάζεται να φορέσει την *camisole*, ενώ είναι ταυτόχρονα εμφανές ότι υποφέρει από τον προηγούμενο ξυλοδαρμό, καθώς η κάμερα εστιάζει σε κοντινό στο φοβισμένο πρόσωπό της. Στο σημείο αυτό, η συσχέτιση του κόκκινου με την απειλή και τον κίνδυνο γίνεται σαφής. Ταυτόχρονα, λόγω της συνολικής απουσίας χρωμάτων στις σεκάνς αυτές, δημιουργείται σύνδεση με τα προηγούμενα πλάνα της πρώτης ερωτικής σκηνής στην κουζίνα. Όπως αναφέρει η Bellantoni, “αναλόγως με τις ανάγκες της ιστορίας, το κόκκινο

⁵⁸⁸ Όπ. π., σ. 86.

μπορεί να προσφέρει δύναμη σε έναν καλό ή κακό,”⁵⁸⁹ ενώ, ταυτόχρονα, το αποχρωματισμένο ροζ του φορέματος της ηρωίδας εδώ τονίζει την αδυναμία της.

Η σεκάνς αυτή ολοκληρώνεται με την ερωτική σκηνή στο υπνοδωμάτιο. Πρόκειται για έναν ακόμη χώρο όπου κυριαρχούν τα μαύρα δερμάτινα έπιπλα. Αρχικά, τα πλάνα είναι όλα πλονζέ. Μερικά είναι κοντινά που εστιάζουν στα σεντόνια, μεταλλικού μπλε-γκρίζου χρώματος, που η Bellantoni συνδέει με διακεκριμένη κοινωνική θέση, ενώ ταυτόχρονα θεωρεί το χρώμα αυτό ένα από τα λιγότερο αισθησιακά.⁵⁹⁰ Στην συγκεκριμένη σεκάνς αποτελεί ενδιαφέρουσα επιλογή, καθώς δημιουργεί συγκεκριμένο κλίμα, ενώ εναρμονίζεται απόλυτα και με το μέταλλο διαφόρων επίπλων και αντικειμένων, ορατών στον χώρο. Πλαισιωμένο από την απόχρωση αυτήν, το πρόσωπο της Laura συνιστά εικόνα οδύνης. Μερικά από τα πιο ενδιαφέροντα πλάνα σε ολόκληρη την ταινία παρατηρούνται στο τέλος της σεκάνς: Μετά το τέλος της σεξουαλικής πράξης, σε ένα μακρινό πλάνο γερανού, η κάμερα, τοποθετημένη στον εξωτερικό χώρο, καδράρει διαμέσου των υαλοστασίων, κινούμενη προς τα επάνω. Ξεκινά από το ύψος της Laura, η οποία κρατά το άκρο του κρεβατιού κοιτώντας έξω την θάλασσα, ενώ ταυτόχρονα η γυμνή φιγούρα του Martin διακρίνεται στο βάθος ενώ φεύγει από το δωμάτιο. Ο χώρος εδώ έχει για άλλη μια φορά αρκετά στοιχεία ασάφειας, καθώς παρατηρείται πληθώρα αντανάκλασεων εντός του πλάνου, όμως αυτό που δίνει χαρακτηριστικό τόνο είναι οι οριζόντιες και κάθετες γραμμές των κιγκλιδωμάτων. Οι γραμμές αυτές, οι οποίες είναι αρχικά ορατές ως αντανάκλασεις, γίνονται ολοένα και περισσότερο έντονες μέσω μιας μετατόπισης εστίασης. Τα πλαίσια των γυάλινων τοίχων, του κρεβατιού όπου βρίσκεται η Laura και, (με την κίνηση της κάμερας), της βεράντας και τέλος του κτηρίου συνολικά, ευκρινώς παράγουν ένα είδος φυλακής, ολοκληρώνοντας την σχέση γυναικείου χαρακτήρα και σχεδιασμού, διασαφηνίζοντας ότι η ηρωίδα βρίσκεται έγκλειστη σε μια διάφανη, μοντέρνα φυλακή. Η φιγούρα της αποτελεί, για μια ακόμη φορά, την μοναδική οργανική φόρμα, σε έναν χώρο όπου εκτός από τις κυρίαρχες οριζόντιες και κάθετες γραμμές, διακρίνονται οι τέλειοι κύκλοι που σχηματίζουν οι καθρέπτες και το κωνικό ή ημισφαιρικό σχήμα των φωτιστικών στο δωμάτιο -καθώς τα σκληρά περιγράμματα είναι και εδώ κυρίαρχα. Στα τελευταία κάδρα υπάρχει μια πλήρης εικόνα ακόμη και των λεπτομερειών της πτέρυγας

⁵⁸⁹ Όπ. π., σ. 2.

⁵⁹⁰ Όπ. π., σ. 86.

του υπνοδωματίου, όλοι οι χώροι έχουν πλέον καταγραφεί με σαφήνεια, και τέλος διακρίνεται ολόκληρο το κτήριο.

Η κινηματογράφηση εδώ παράγει κάτι αντίστοιχο με τον σχολιασμό του Jencks για την Κατοικία Douglas του Meier, σχετικά με την οποίαν αναφέρει ότι αποτελεί μια σύνθεση χωρικών επιπέδων σε αλληλοδιείσδυση, καθώς και μια υπερβολή των μεταφορικών εννοιών υπερωκεανίου του Le Corbusier, καταλήγοντας ότι “θέμα του Ύστερου-Μοντέρνου είναι συχνά το Πρώιμο-Μοντέρνο.”⁵⁹¹ Στο κτίσμα της ταινίας, η πτέρυγα του υπνοδωματίου δεν συνεχίζεται στον δεύτερο όροφο, όμως (όπως αναφέρθηκε) διπλό ύψος υπάρχει στον χώρο του καθιστικού, που χρησιμοποιείται σε σημαντικές κοντρ-πλονζέ λήψεις. Ανάλογοι χώροι διπλού ύψους χώροι είναι επίσης χαρακτηριστικό των κατοικιών του Meier -στοιχείο βέβαια ήδη παρόν στην κλασική φάση του μοντέρνου. Καθώς βρίσκεται στην άκρη της ακτής, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί «πανοραμικός πύργος με θέα»⁵⁹², ενώ, επίσης αναλόγως, η κατοικία στην ταινία είναι γεμάτη φως προσφέροντας την αίσθηση ευρύτητας χώρου, ενώ το καθιστικό αγκαλιάζει την θέα της θάλασσας, στοιχείο χαρακτηριστικό της αρχιτεκτονικής του Meier. Το κτήριο στην ταινία, όπως και η κατοικία Smith, περιβάλλεται από βράχους, αλλά όχι δένδρα. Η συνολική απουσία βλάστησης θέτει τους όρους δημιουργίας του απειλητικού για την ηρωίδα, περιβάλλοντος -όροι που θα ανατραπούν κατόπιν στον χώρο της Μεσοδυτικής πολιτείας. Ανάλογη είναι και η απότομη κλίση του οικοπέδου, η οποία καταλήγει σε βράχους στην μια πλευρά και σε αμμώδη ακτή στην άλλη, καθώς και η απομόνωση του κτηρίου από γειτονικά. Σχετικά με την κατοικία Smith, ο Kenneth Frampton έχει σχολιάσει ότι «εάν παρατηρήσουμε ολόκληρο το κτήριο από την πλευρά της ακτής, μοιάζει να αποτελείται από προεξοχές, γυάλινα στοιχεία, δοκούς, σκαλοπάτια κ.ά. όλα εκ των οποίων εκρήγνυνται διαγωνίως προς τα έξω.»⁵⁹³ Πάντοτε βέβαια τηρουμένων των αναλογιών, μερικά ανάλογα χαρακτηριστικά παρατηρούνται στο κτήριο της ταινίας και αξιοποιούνται σε πολλές σεκάνς: Η γωνιακή πτέρυγα του υπνοδωματίου είναι υπό γωνία στο υπόλοιπο κτήριο και επικοινωνεί με τον χώρο του καθιστικού, στοιχείο που γίνεται ορατό ήδη στην σεκάνς των τίτλων, όπου δίνεται για πρώτη φορά μια αίσθηση του χώρου.

⁵⁹¹ Όπ. π., 1986 σ. 31.

⁵⁹² Weathersby, William, “Meier’s Milestone Moment Smith Housset”, *Architectural Record*, 193, Ap. 5, 2005.

⁵⁹³ Frampton, Kenneth, “Frontality vs. Rotation”, στο Eisenman, Peter et al., *Five Architects*, Oxford U.P., N.Y., 1975, σ. 11.

Στο σημείο αυτό, αμέσως μετά το cut, η επόμενη σκάνος ξεκινά με πλάνο βαθέως χώρου, όπου παρατηρούνται αντιθέσεις φωτισμού και τόνων. Τοποθετημένη εντός της κατοικίας, η κάμερα καδράρει την γωνία του καθιστικού, ενώ ο Martin διακρίνεται καθισμένος στο εξωτερικό τραπέζι, με το φυσικό τοπίο στο βάθος. Η Laura κατευθύνεται προς τον εξώστη, φορώντας πανταλόνι σε απόχρωση απαλού κίτρινου, εντός ενός χώρου όπου κυριαρχούν τα ψυχρά μπλε, ενώ το γαλάζιο της θάλασσας αντανακλάται στο γρανιτένιο πάτωμα, οπότε η φιγούρα της, (για πρώτη φορά ντυμένη με θερμούς τόνους), διαχωρίζεται χρωματικά από το κτήριο. Στο κάδρο αυτό διακρίνονται το μοντέρνου σχεδιασμού γλυπτό, ένα λιτό, κυκλικό, βοηθητικό τραπέζι από γυαλί και χρώμιο, καθώς και καθίσματα από καμπυλωμένο χρώμιο και ξύλο. Τα τελευταία είναι ενδεικτικά γεωμετρικά, και προσομοιάζουν με παραλλαγές της γνωστής καρέκλας, σχεδιασμένης στο Bauhaus από τον Marcel Beuer (πλην όμως, με αιχμηρές γωνίες). Η κυριαρχία γεωμετρικών σχημάτων και σκληρών περιγραμμάτων τονίζει την αίσθηση ότι η συγκεκριμένη επίπλωση δεν παραπέμπει σε εξοχική κατοικία, αλλά θα εναρμονιζόταν οπωσδήποτε περισσότερο σε ένα renthouse ή ακόμη και σε χώρο γραφείου στην πόλη. Στα μεσαία κοντινά πλάνα που ακολουθούν, το ζεύγος γευματίζει στον χώρο του εξώστη. Ο Martin φορά χαρακτηριστικά ψυχρούς τόνους -το γκρίζο χρώμα του πουκαμίσου του είναι κοντά σε αυτό των σεντονιών στην προηγούμενη σκάνος- και καδράρεται πλαισιωμένος από τις γραμμές του κτηρίου. Ενδεικτικό της σημασίας που δόθηκε στην επιλογή όλων των αντικειμένων είναι και το ότι ακόμη και τα ποτήρια του κρασιού έχουν έντονα γεωμετρικό, κωνικό σχήμα, ενώ τα πιάτα είναι επίσης μαύρου χρώματος, με το περίγραμμά τους να διαγράφει έναν τέλειο κύκλο. Το αντιθετικά θερμό, υπόλευκο-ροζ της μπλούζας που φορά η Laura δένει με τον φυσικό χώρο και το χρώμα της άμμου, στοιχεία που λειτουργούν ως φόντο για τη φιγούρα της, ενώ η συσχέτισή της με οργανικά σχήματα εντείνεται και από τις πτυχώσεις του ενδύματος, αλλά και τον σχεδιασμό των κοσμημάτων της. Στα πλάνα αυτά, η εικόνα των ναυτικών κιγκλιδωμάτων και τα φυτά (δράκαινα: ένα φυτό με σχεδόν ευθύγραμμο φύλλα) στις λευκές, κυβόσχημες γλάστρες που πλαισιώνουν τον γυναικείο χαρακτήρα παράγουν οπτικές αντιθέσεις. Το τελευταίο κάδρο είναι πλονζέ με διαγώνιους, που δημιουργούνται από την γωνία του κτηρίου, και ολοκληρώνει μια σκάνος όπου η Laura προσπαθεί να πείσει τον Martin να της επιτρέψει να εργάζεται περισσότερες ώρες στη τοπική βιβλιοθήκη, όμως εκείνος αρνείται, επιβεβαιώνοντας ξανά την καταπιεστική του φύση.

Το επόμενο σημείο ενδιαφέροντος είναι η σεκάνς της νυχτερινής ιστιοπλοΐας, η οποία ξεκινά με κοντινό πλάνο του γλυπτού από σκούρα πέτρα που μοιάζει με αιγυπτιακό γυναικείο κεφάλι. Η Laura καθράρεται σε μεσαίο πλάνο, χαϊδεύοντας το γλυπτό, ενώ αμέσως μετά αποκαλύπτεται ότι πρόκειται για δώρο του συζύγου της τον μήνα του μέλιτος, “τις πιο ευτυχισμένες ημέρες της ζωής μου”, όπως εκείνη λέει. Η σκηνή αυτή έρχεται να ολοκληρώσει την ταύτιση του Martin με κάθε έννοια πολιτιστικού κεφαλαίου, οπότε δεν είναι τυχαίο το ότι η επιλογή του αντικειμένου απασχόλησε ιδιαίτερα production designer και σκηνοθέτη. Ο ανδρικός χαρακτήρας εδώ εγγράφεται όχι απλώς ως μεγαλοαστός, αλλά και ως εκπρόσωπος της, κατά Pierre Bourdieu, “αριστοκρατίας του πολιτισμού”⁵⁹⁴, καθώς είναι πιστεύω εμφανές ότι η ταινία μεταχειρίζεται “το γούστο ως ένα από τα ευκρινέστερα σημεία αριστοκρατίας.”⁵⁹⁵ Παράλληλα με τον πλούτο, στον χαρακτήρα του Martin αποτυπώνεται και η εξοικείωση με θέματα που, όπως αναφέρει ο Bourdieu, “αξιοδοτούνται σε μια ακαδημαϊκή αγορά και συχνά προφέρουν συμβολικό κέρδος.”⁵⁹⁶ Ταυτόχρονα, εγγράφεται και ως μέντωρ της συζύγου του, η οποία, (επίσης αντιληπτό στο σημείο αυτό), τον είχε αρχικά ερωτευθεί. Παράλληλα, και σε αυτό το σημείο, παρ’ ότι χρωματικά η εικόνα του ζεύγους είναι εναρμονισμένη, οι κάθετες γραμμές στο χώρο τους διαχωρίζουν ξανά. Στα πλάνα που ακολουθούν το ξέσπασμα της καταιγίδας, η Laura θα πέσει στο νερό, θα κολυμπήσει έως την ακτή και κατόπιν, ακολουθώντας το σχέδιό της, θα δραπετεύσει, όλα εν αγνοία του συζύγου της. Στα νυχτερινά αυτά πλάνα, ενώ η ηρωίδα φτάνει στον χώρο της κατοικίας, είναι κυρίαρχα τα μπλε φίλτρα, σε όλη την σκηνή δημιουργείται η κλασική, αναγνωρίσιμη, έντονη ατμόσφαιρα του θρίλερ, ενώ ταυτόχρονα δρομολογούνται παραλληλισμοί με την αρχική, επίσης νυχτερινή, εικόνα του κτηρίου στην σεκάνς των τίτλων.

Αμέσως μετά, η ελαφρώς μεταμφιεσμένη Laura ξεκινά το ταξίδι για τις Μεσοδυτικές πολιτείες. Η ώρα είναι αρχικά νυχτερινή και ο καιρός βροχερός, ενώ έχει σημασία το ότι οι καιρικές συνθήκες αλλάζουν κατά τη διάρκεια της διαδρομής και καθώς πλησιάζει στον προορισμό της. Στην (σεναριακή) πόλη Cedar Falls της Iowa η ημέρα είναι ηλιόλουστη. Ήδη από τα πλάνα της άφιξης, και ενώ βρίσκεται ακόμη στο λεωφορείο, η παλέτα έχει ριζικά μεταβληθεί: Οι ψυχροί τόνοι και τα αποχρωματισμένα πλάνα της Ανατολικής Ακτής,

⁵⁹⁴ Bourdieu, Pierre, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Routledge, London, 1986, σσ. 11 - 96.

⁵⁹⁵ Όπ. π., σ. 11.

⁵⁹⁶ Όπ. π., σ. 63.

έχουν αντικατασταθεί από θερμούς και ποικιλία χρωμάτων, με κυρίαρχα το καστανό της γης και το φυσικό πράσινο. Ενδεικτικό εδώ και το ότι ο Kraner ανέφερε στην συνέντευξη ότι χρησιμοποιήθηκε διαφορετικού τύπου φιλμ ώστε να αποδοθεί καλύτερα η διαφορά. Τα στοιχεία αυτά έρχονται να ολοκληρώσουν κάτι που ξεκινά με πλάνα της ηρωίδας αμέσως πριν, και όπου, για πρώτη φορά, καδράρεται να χαμογελά, ενώ κοιτά μέσα από το λεωφορείο μια πινακίδα με γραφιστική απεικόνιση ενός γιγάντιου καλαμποκιού, που καλωσορίζει τους επισκέπτες στην πολιτεία – στοιχείο χιούμορ, που βέβαια παντελώς απουσίαζε έως αυτήν τη στιγμή- και παράλληλα αρκετά άμεση αναφορά στην ύπαιθρο και την ασφάλεια που πρόκειται να προσφέρει. Όταν το λεωφορείο φτάνει στον προορισμό του, το πρώτο κάδρο είναι κοντρ πλονζέ με αντανakλάσεις. Στο παράθυρο αντικατοπτρίζεται ένας καστανοκόκκινου χρώματος και εμφανώς παλιός, πλίνθινος τοίχος: για την ακρίβεια, ο τοίχος γίνεται ένα με το παράθυρο. Εδώ, οι αντανakλάσεις, (οι οποίες, σημειωτέον, και όπως τόνισε ο Kraner, ήταν απολύτως ηθελημένο να εξαφανιστούν εντελώς από το σημείο αυτό) λειτουργούν εντελώς διαφορετικά από ό,τι παρατηρήθηκε προηγουμένως. Το κτισμένο περιβάλλον, για πρώτη φορά, συνεισφέρει σε μια καθησυχαστική εικόνα, ενώ ταυτόχρονα το κοινό εξάγει το συμπέρασμα ότι η Laura έχει φτάσει στον τόπο σωτηρίας της.

Η πρώτη εικόνα της κεντρικής πλατείας του Cedar Falls θα μπορούσε χωρίς ιδιαίτερη δυσκολία να προέρχεται από την δεκαετία του 1950. Σε ένα γενικό πλονζέ πλάνο κυριαρχούν τα ψηλά δέντρα, ενώ ο χώρος είναι βαθύς και μοιάζει ιδιαίτερα φιλόξενος. Η πλατεία περιστοιχίζεται από καταστήματα, η εικόνα των οποίων δίνει την αίσθηση ότι έχουν υπάρξει ακριβώς στην ίδια θέση για μεγάλο χρονικό διάστημα, ενώ το πράσινο της φύσης και οι θερμές αποχρώσεις του τούβλου εναρμονίζονται. Το κόκκινο συνδέεται με τη Αστερόεσσα, η έπαρση της οποίας είναι αμέσως μετά ορατή στο κέντρο της πλατείας, στοιχείο που αντανakλάται επίσης στο μονίμως πλέον χαμογελαστό πρόσωπο της ηρωίδας, διακρινόμενο μέσα από το παράθυρο του λεωφορείου. Στα πλάνα αυτά, οι αντανakλάσεις συσχετίζουν το πρόσωπο της Laura με τον χώρο. Εκτός από τα μικρά καταστήματα, που βέβαια συντείνουν στην δημιουργία μιας αίσθησης κοινότητας, έντονη είναι και η παρουσία του αγροτικού στοιχείου, προσδιορίζοντας περαιτέρω, και αντιθετικά με ό,τι έχει προηγηθεί, την ύπαιθρο. Στην πλατεία υπάρχουν μικρά φορτηγά με σανό, περιστοιχιζόμενα από ανθρώπους με ανάλογη ενδυμασία, οι οποίοι φαίνεται να συζητούν φιλικά μεταξύ τους. Σημαντική παρουσία έχει επίσης και η κρήνη, στην άκρη της οποίας κάθονται δύο μικρά κορίτσια που παίζουν με το νερό, ένα ακόμη σημαίνον του

παρελθόντος, το οποίο θα μπορούσε (αντιθετικά) να αποτελέσει υπενθύμιση της φράσης του Robert Venturi (κ.ά) «γυμνά παιδιά ποτέ δεν έπαιξαν στις κρήνες μας, ενώ ο I. M. Pei δεν θα ήταν ευτυχής στην Route 66»⁵⁹⁷. ⁵⁹⁸ Αξίζει να σημειωθεί εδώ, ότι ενδεικτικό και επαναλαμβανόμενο μοτίβο στο δεύτερο μέρος της ταινίας είναι ακριβώς η παρουσία μικρών παιδιών, τα οποία είτε παίζουν μεταξύ τους ή κάνουν ποδήλατο, συχνά μάλιστα πολύ κοντά σε, (καθησυχαστικά αργά κινούμενα), διερχόμενα αυτοκίνητα, ενώ σε κάποια από αυτά τα πλάνα η ήρεμη πλέον Laura συνομιλεί μαζί τους.

Στη διαδρομή έως την νέα κατοικία της ηρωίδας, η παρουσία της φύσης μέσω των μεγάλων δένδρων που μοιάζουν αιωνόβια, (άλλο ένα ζητούμενο στην αναζήτηση των χώρων, όπως ανέφερε ο production designer), ή μάλλον ο συνδυασμός της φύσης και μιας λιγότερο εκτεταμένης επέμβασης από τον άνθρωπο, πλαισιώνουν τη φιγούρα της με ανάλογο τρόπο προς αυτόν που οι αφαιρετικές γραμμές της μοντέρνας κατοικίας αποτελούσαν πλεονεκτικό φόντο για την φιγούρα του Martin: Η ηρωίδα εδώ εναρμονίζεται με το χώρο, τονικά, γραμμικά και χρωματικά, ενώ τα κοντράστ έχουν εξαφανιστεί. Ενδεικτικό στοιχείο της αλλαγής είναι και τα μαλλιά της, τα οποία τώρα φαίνονται φυσικά σγουρά, κάτι που παρατηρήθηκε μόνο στα πλάνα που την εισήγαγαν εντός του θαλάσσιου, φυσικού περιβάλλοντος στην σεκάνς των τίτλων. Σε αυτές που ακολούθησαν, απaráλλακτα έδιναν την εντύπωση του επιτηδευμένα ίσιου, στοιχείο που τονίστηκε και από την περούκα που η ηρωίδα φόρεσε ως μέρος της μεταμπίεσής της στην σκηνή που δραπετεύει. Η εμφάνιση της Laura λοιπόν αντανακλά τα ακανόνιστα, οργανικά σχήματα που σχηματίζουν τα φυλλώματα των δέντρων. Τα βαθιά πλάνα γερανού τονίζουν την προοπτική και δημιουργούν ένα αισιόδοξο τοπίο, από όπου τα σκληρά περιγράμματα απουσιάζουν, ενώ διατηρείται η ήδη δημιουργηθείσα αίσθηση άχρονου ή παρελθόντων ετών.⁵⁹⁹ Το αποτέλεσμα είναι η εντύπωση ότι η ελεύθερη πλέον Laura όντως ανήκει στον χώρο αυτόν. Διαφορετικά ντυμένη από ό,τι προηγουμένως⁶⁰⁰, η ηρωίδα φθάνει στη νέα της κατοικία, όπου οι υπόλευκες αποχρώσεις της όψης παράγουν

⁵⁹⁷ Venturi, Robert κ.ά, *Learning From Las Vegas*, MIT Press, Cam. Mass., 1997, σ. 6.

⁵⁹⁸ Φωτογραφίες της πλατείας αυτής και γενικότερα των φυσικών χώρων στην ταινία:

<https://rtrlocations.blogspot.com/2017/09/sleeping-with-enemy-1991.html>

Στο site αυτό διακρίνεται ότι η κρήνη, (την οποίαν ο Kraner δεν θυμόταν αν σχεδίασε ο ίδιος ή βρήκε στη θέση της), όντως υπήρχε ήδη στην τοποθεσία.

⁵⁹⁹ Σε αυτό συνεισφέρει και η εικόνα μερικών σταθμευμένων αυτοκινήτων.

⁶⁰⁰ Η ηρωίδα ουδέποτε φορά jeans, το κατ' εξοχήν βέβαια αμερικανικό ένδυμα, στο πρώτο μέρος.

μια αυθόρμητη αντιπαραβολή με το προηγούμενο μοντέρνο κτήριο. Όπως αναφέρθηκε από τον Doug Kraper, στον χώρο της κατοικίας έγιναν μερικές επεμβάσεις, καθώς η εικόνα που αναζητείτο ήταν πολύ συγκεκριμένη. Το διώροφο κτήριο, έχει οριζόντια επικάλυψη, οι στέγες είναι έντονα επικλινείς και προεξέχουσες, δημιουργώντας μια ακανόνιστη γραμμή οροφής με αετώματα, ενώ κυρίαρχη στην όψη μια μεγάλη, ξύλινη βεράντα.

Σε αντίθεση με το μοντέρνο κτίσμα, η κατοικία αυτή όχι απλώς δεν δίνει εντύπωση νεόδμητης και απαστράπτουσας, αλλά αντιθέτως το κοινό σχηματίζει άμεσα την εντύπωση ότι θα πρέπει να έχει υπάρξει στη θέση αυτήν για πολλά χρόνια. Τα πράσινα των κουφώματα των παραθύρων, (σε όλα εκ των οποίων, επίσης αντιθετικά, καθώς τίποτε δεν σκίαζε τα υαλοστάσια στην μοντέρνα κατοικία, διακρίνονται κουρτίνες), είναι παράλληλα και το χρώμα των γλαστρών, που βρίσκονται κάτω από τα περβάζια. Το πράσινο αντανakλά και τονίζει τον φυσικό, περιβάλλοντα χώρο: το γρασίδι, τους θάμνους, τα φυλλώματα των δένδρων. Ταυτόχρονα, εξ αιτίας του ηλιόλουστου καιρού, τα δένδρα δημιουργούν ευχάριστες εικόνες σκιάσεων πάνω στο κτήριο, κάτι που βέβαια ουδέποτε συνέβη στην προηγούμενη κατοικία. Η όψη του κτηρίου καθάρεται ελαφρώς κόντρουπλονζέ, σε ένα πλάνο αρκούντως βαθύ ούτως ώστε να αναδειχθεί η σκίαση της βεράντας. Η Laura φτάνει στην αυλόπορτα και κατευθύνεται προς την ιδιοκτήτρια, μια γυναίκα χαρακτηριστικά (και καθησυχαστικά) μεγαλύτερης ηλικίας, ελαφρώς (όμως όχι υπέρ του δέοντος) παλαιομοδίτικης εμφάνισης (στην οποία κυριαρχούν οι απαλοί τόνοι του ροζ), που την υποδέχεται στην είσοδο. Οτιδήποτε έχει συμπεριληφθεί σε αυτά τα πλάνα σκοπό έχει σκοπό να δημιουργήσει μια ατμόσφαιρα ήρεμη και φιλική.

Σχετικά με την εικόνα των όψεων της κατοικίας, είναι χρήσιμη μια διάλεξη που δόθηκε από τον Vincent Scully τον Σεπτέμβριο του 1973, ο οποίος ανέλυσε την επίδραση του Shingle Style της δεκαετίας 1880 στους μοντέρνους Αμερικανούς αρχιτέκτονες κατά τα προηγούμενα δεκαπέντε χρόνια.⁶⁰¹ Η αυτόνομη, αμερικανική, οικογενειακή κατοικία, αναφέρει, “όπως και η λυρική ποίηση... ανοικτά αντικατοπτρίζουν τον χαρακτήρα και τα συναισθήματα των αρχιτεκτόνων”⁶⁰², ενώ παράλληλα συνδέει το ζήτημα αυτό και με την εδραιωμένη, αμερικανική, αντιδιανοούμενη τάση, την εκ νέου ανακάλυψη των ιδιαίτερων αμερικανικών πραγματικοτήτων και παραδόσεων, μετά από την μακρόχρονη επιρροή των

⁶⁰¹ Scully, Vincent, *The Shingle Style Today Or the Historian's Revenge*, George Braziller, N.Y., 1974. Το βιβλίο έχει ως βάση διάλεξη του συγγραφέα στο Columbia University.

⁶⁰² Όπ. π., σ. 2.

“αδιάλλακτων και ολοένα και περισσότερο αφαιρετικών ευρωπαϊκών πηγών που εξέθρεψαν μια περιφρόνηση για αυτές τις πραγματικότητες και παραδόσεις.”⁶⁰³ Ο Scully θεωρεί την δεκαετία 1880 χρονικό σημείο κορύφωσης του στυλ αυτού, καθώς οι ευρωπαϊκές επιρροές δεν ήταν κυρίαρχες, αναφέροντας επίσης ότι αμέσως μετά τα δεδομένα άλλαξαν καθώς η παράδοση αυτή διακόπτεται με ανανεωμένη ευρωπαϊκή επίδραση έως την δεκαετία του 1950, στην οποία συμπεριλαμβάνει Beaux-Arts και International Style. Ο ίδιος σημειώνει επίσης ότι η βεράντα (porch) ήταν δημιούργημα του προηγούμενου Stick Style⁶⁰⁴, όμως στις αρχές της δεκαετίας 1870 “οι βεράντες αυτές είχαν αρχίσει να κατατρώγουν [had eaten their way] τον όγκο της κατοικίας, ενώ ο σκελετός τους... είχε μετατραπεί σε μια έκρηξη προβολής όλων των στοιχείων της κατασκευής.”⁶⁰⁵ Έως το 1880, ο ίδιος παρατηρεί ότι οι κάθετες σανίδες γίνονται οριζόντιες, καλύπτοντας όλη την επιφάνεια. Παράλληλα, στο σημείο αυτό, ο Scully θεωρεί ότι διαμορφώνεται επίσης το βασικό συμβολικό περιεχόμενο ενός δημοκρατικού στυλ χωρίς αξιώσεις αριστοκρατικότητας, “που σηματοδοτεί επαινώντας έναν ανεπιτήδευτο τρόπο ζωής”⁶⁰⁶. Την εξέλιξη αυτήν ο ίδιος επισημαίνει σε παλιές πόλεις, που παρήγαγαν “απόδραση από έναν σύγχρονο αμερικανικό πολιτισμό, ο οποίος είχε ήδη υπερβολικά αυξηθεί... ελπίζοντας να επιτύχουν τις παλιές [ancient] αρετές για μια ακόμη φορά.”⁶⁰⁷ Ο ίδιος θεωρεί επίσης ότι το Shingle Style βασίστηκε, ή καλύτερα ενσάρκωσε, θεμελιώδεις αμερικανικές πεποιθήσεις όπως “διανοητικός πλουραλισμός... και πολιτιστική δημοκρατία, μέσω της οποίας το νόημα των έργων τέχνης... εξάγεται από κοινές φόρμες που υπηρετούν καθημερινές ανάγκες.” Αυτός λοιπόν ο Picturesque σχεδιασμός, αναφέρει επίσης ο ίδιος, έχοντας εξαμερικανισθεί, συνδυάζει τοπίο και κατοικία, τεχνητές με φυσικές φόρμες, ενώ παράγει διαβαθμίσεις φωτός στους εσωτερικούς χώρους.⁶⁰⁸ Τα στοιχεία της ανάλυσης αυτής μπορούν να συνδεθούν με το αντίστοιχο κτήριο της κατοικίας στο Cedar Falls, καθώς επίσης και τον ρόλο του στην ταινία.

⁶⁰³ Όπ. π., σ. 3.

⁶⁰⁴ Στο οποίον κυριαρχούν οι κάθετες σανίδες.

⁶⁰⁵ Scully, όπ.π., σ. 6.

⁶⁰⁶ Όπ. π., σσ. 7-8.

⁶⁰⁷ Όπ. π., σ. 9.

⁶⁰⁸ Όπ. π., σ. 10.

Κατά τη διάρκεια της πρώτης ξενάγησης της ηρωίδας στο εσωτερικό της κατοικίας αμέσως μετά παράγεται μια αίσθηση αντίστοιχη με αυτήν που δημιούργησε η εικόνα των όψεων προηγουμένως. Το καθράρισμα και η κίνηση της κάμερας αναδεικνύουν και τονίζουν την ύπαρξη πολλών, διαφορετικών χώρων και δωματίων, κατά τρόπο ανάλογο με αυτόν που η κινηματογράφηση της προηγούμενης κατοικίας υπογράμμιζε την μοντέρνα ροή. Η παλέτα γίνεται θερμή: θερμό υπόλευκο, στους τοίχους και τα κουφώματα, οι χειρολαβές των οποίων φαίνονται παλιές, μπρούντζινες και ουδόλως απαστράπτουσες. Ενδεικτική είναι παντού η χρήση ταπετσαρίας, καθώς και η παρουσία μεγάλου αριθμού διακοσμητικών κάδρων, σε ποικιλία μεγεθών, ενώ κάποια τοποθετημένα πολλά μαζί, τα οποία συνδυάζονται με παλαιού τύπου φωτιστικά. Σε αρκετά από αυτά τα κάδρα είναι ορατά χειροτεχνήματα, (κυρίως, κεντημένα άνθη), άρα σηματοδοτείται και με αυτόν τον τρόπο ένας “γυναικείος” κόσμος.

Στα πλάνα αυτά τονίζεται επίσης εξ αρχής η ξύλινη εσωτερική σκάλα, χαρακτηριστικό βέβαια των κατοικιών αυτών, το κεντρικό τμήμα της οποίας είναι καλυμμένο με τάπητα, με βικτωριανού τύπου, σχέδια με μοτίβο λουλουδιών. Ανάλογα μοτίβα υπάρχουν επίσης και στις κουρτίνες, οι οποίες συνοδεύονται από, επίσης τυπικά βικτωριανής αισθητικής, δαντελένια κουρτινάκια. Ενδιαφέρον στοιχείο είναι και το ότι το πλάνο που ακολουθεί το κλείσιμο της συμφωνίας με την ιδιοκτήτρια, εστιάζει ακριβώς σε αυτές τις κουρτίνες, υπογραμμίζοντας την νεοαποκτηθείσα ιδιωτικότητα και ασφάλεια της ηρωίδας. Στο χώρο του καθιστικού, (ο πρώτος που κινηματογραφείται), υπάρχει *boiserie* έως το ήμισυ του ύψους των τοίχων, βαμμένη επίσης σε κιτρινωπό-υπόλευκο, το χρώμα της ταπετσαρίας και του υφάσματος των επιπλώσεων. Παράλληλα, τα ξύλινα έπιπλα όπως εταζέρες, ερμάρια, τραπέζια και καθίσματα, παρουσιάζουν μια σχετική ανομοιομορφία, καθώς μερικά φαίνονται να έχουν βαφεί με σκούρο βερνίκι, ενώ σε άλλα είναι ορατό το φυσικό χρώμα του ξύλου. Δημιουργείται τουτέστιν η (ηθελημένη όπως επιβεβαίωσε ο Kraner) εντύπωση ότι ο χώρος έχει επιπλωθεί σταδιακά, κάτι που του προσδίδει μια περαιτέρω αίσθηση οικειότητας, ενώ ταυτόχρονα παράγεται μια εικόνα που ταυτόχρονα οπωσδήποτε αντιπαραβάλλεται με τον ευκρινώς συνολικού σχεδιασμού προηγούμενο.

Στα πλάνα αυτά, και επίσης στον αντίποδα των αντίστοιχων στην παράκτια κατοικία, οι φωτισμοί είναι σημαντικά χαμηλότεροι, παράγοντας και με αυτόν τον τρόπο μια αίσθηση θαλπωρής και ασφάλειας, παράλληλα ευκρινώς εγγράφοντας έναν διαχωρισμό εσωτερικού - εξωτερικού. Ταυτόχρονα, η αφαιρετική γεωμετρικότητα έχει αντικατασταθεί

από οργανικές καμπύλες. Συνολικά, παρατηρείται μια απόπειρα δημιουργίας ατμόσφαιρας με αμυδρά, αλλά αναγνωρίσιμα, ίχνη άλλης εποχής, στοιχεία που η συνολική οργάνωση των πλάνων αναδεικνύει, παράγοντας αντιθετικές σχέσεις με ό,τι έχει προηγηθεί. Μέσω έμμεσων αναφορών δρομολογούνται συνεχείς, σαφείς συγκρίσεις: Το πολύχρωμο, κεντημένο σχέδιο στις πετσέτες στο λουτρό (οι οποίες αναλόγως με προηγουμένως καδράρονται σε κοντινό, ενώ και στο δωμάτιο αυτό, οι τοίχοι είναι καλυμμένοι από ταπετσαρία με μοτίβο ανθέων, και παράλληλα ορατά είναι και εδώ παλαιού τύπου φωτιστικά και κάδρα) συνδυάζει τα, πανταχού παρόντα, πολύχρωμα άνθη με μια διακοσμητική λωρίδα: Πρόκειται για αναφορά στο γραμμικό σχέδιο στις πετσέτες της προηγούμενης κατοικίας, και στην σεκάνς όπου ο Martin είχε επιπλήξει την σύζυγό του, όταν οι τρεις γραμμές δεν ήταν ευθυγραμμισμένες. Σε ένα επίσης χαρακτηριστικά κοντινό πλάνο, η ηρωίδα εδώ ανακατεύει τις, ξανά τρεις σε αριθμό, πετσέτες, καταστρέφοντας την ήδη υπάρχουσα και, υποθέτουμε μάλλον τυχαία ευθυγράμμισή τους, μια υπενθύμιση της προηγούμενης καταπίεσης. Στο επόμενο πλάνο, όπου είναι ορατός ο χώρος του υπνοδωματίου, η αίσθηση «παλαιότερης εποχής» γίνεται ακόμη εντονότερη, καθώς διακρίνονται διάφορα έπιπλα από σκούρο ξύλο, με έντονες καμπύλες και διακοσμητικά στοιχεία, μικρές γλάστρες με άνθη τοποθετημένες εκατέρωθεν του καθρέπτη, ταπετσαρία στους τοίχους, στην οποία όπως και στις κουρτίνες διακρίνονται σχέδια ανθέων, καθώς και ακόμη περισσότερα κάδρα. Στον χώρο αυτόν τίποτα δεν είναι εμφανώς τακτοποιημένο, ακόμη και το κρεβάτι δεν έχει στρωθεί. Τα ψυχρά μπλε του πρώτου μέρους έχουν παντελώς εξαφανιστεί, ενώ παράλληλα δεν παρατηρούνται και έντονα χρώματα, αλλά απαλοί, παστέλ τόνοι, οι οποίοι κυμαίνονται από τις θερμότερες εκδοχές του πράσινου έως τις αποχρώσεις του ροδάκινου.

Πρόκειται για ένα *mise-en-scène* που σκοπό έχει να δημιουργήσει την αίσθηση της γαλήνης, σε έναν χώρο γεμάτο με αντικείμενα, όπου βέβαια εμφανής επιθυμία των δημιουργών του είναι να εκληφθεί ως απόλυτα «γυναικείος». Εδώ λοιπόν η ηρωίδα, τυλιγμένη με μια ροζ πετσέτα, για πρώτη φορά αντιλαμβάνεται τον γείτονα του διπλανού σπιτιού, ο οποίος ενώ ποτίζει τον κήπο του, τραγουδά ένα κομμάτι από μιούζικαλ που της θυμίζει τα παιδικά της χρόνια. Ο χαρακτήρας του Ben εισάγεται σε ένα μακρινό, πλονζέ, υποκειμενικό πλάνο της Laura, εντός του οποίου η φιγούρα του, επίσης χαρακτηριστικά, πλαισιώνεται από τις κεντημένες κουρτίνες του υπνοδωματίου της ηρωίδας. Ο Ben είναι ευαίσθητος, πιθανώς ευάλωτος, αλλά παράλληλα και αδύναμος. Ο συγκεκριμένος χαρακτήρας ουδέποτε θα αναδειχθεί σε εραστή της Laura, ούτε θα είναι ικανός να την

βοηθήσει αργότερα κατά την κρίσιμη στιγμή της εισβολής του Martin. Η σχέση των δύο θα παραμείνει έως το τέλος πλατωνική. Θεωρώ ότι ο χαρακτήρας αυτός λειτουργεί περισσότερο ως υποκατάστατο μιας αδελφικής σχέσης για την κατατρεγμένη ηρωίδα, σε μια στιγμή που η ίδια φαίνεται να την χρειάζεται περισσότερο, άλλωστε ενδεικτικό είναι και το ότι οι δύο έχουν ίδιου χρώματος, «φυσικά», κάπως ατημέλητα, σγουρά μαλλιά. Ο βασικός ρόλος του Ben είναι να προσφέρει συναισθηματική στήριξη στην ταραγμένη, και εκφοβισμένη από έναν βίαιο άνδρα, (ο οποίος διαθέτει κοινωνική, οικονομική και πολιτιστική ισχύ), Laura, όμως ταυτόχρονα, και ενδεικτικά, δεν θα αποκτήσει ουσιαστικό ρόλο στην επίλυση της κρίσης. Ως εκ τούτου, θεωρώ ότι δεν πρόκειται για έναν χαρακτήρα που βρίσκεται στον αντίποδα του Martin, διότι στην ταινία κάτι τέτοιο κατ' ουσίαν δεν υφίσταται -εάν υπήρχε θα υπονόμειε την εξουσία και την κυρίαρχη παρουσία του Martin στο πρώτο μέρος.

Στο σημείο αυτό, η μετάβαση, μέσω του μοντάζ, από το κοντινό πλάνο του χαμογελαστού προσώπου της Laura, πλαισιωμένου από μοτίβα ανθέων στις κουρτίνες και κατόπιν του υποκειμενικού της πλάνου, όπου καθράρεται ο Ben με φόντο το πράσινο του κήπου, στην άδεια πλέον, μοντέρνα κατοικία του Cape Cod παράγει μία από τις εντονότερες αντιθέσεις σε όλη την ταινία. Ενδεικτικό αυτής της εμφανούς αντιπαράθεσης σε όλα τα επίπεδα είναι και το ότι καθράρεται η εξωτερική γωνία του υπνοδωματίου, στην οποίαν διακρίνεται το ακάλυπτο στρώμα του κρεβατιού, τα καλυμμένα με ύφασμα, (καθότι μη χρησιμοποιούμενα πλέον), έπιπλα, οι αντανakλάσεις του νερού στο γρανιτένιο πάτωμα, το γραμμικό μοτίβο που δημιουργείται από τις κυριαρχούσες οριζόντιες και κάθετες, που τονίζεται από τα εναπομείναντα φωτιστικά δαπέδου, τα ναυτικά κιγκλιδώματα των εξωστών, και τα πλαίσια των γυάλινων επιφανειών, ενώ ταυτόχρονα η παλέτα γίνεται βέβαια αυτόματα ξανά ψυχρή, με κυρίαρχους τους τόνους του μπλε. Η αίσθηση της ερημιάς είναι ιδιαίτερα τονισμένη στη σεκάνς αυτή, η οποία και ξεκινά με ένα πλάνο ρηχού χώρου από το εσωτερικό του δωματίου και μέσω τράβελινγκ καταλήγει να καθράρει τον Martin, σε πλονζέ πλάνο. Η χρήση της γωνίας αυτής είναι βέβαια ενδεικτική καθώς πρόκειται για την κατ' εξοχήν στιγμή δικής του αδυναμίας. Για την ακρίβεια, ο τρόπος που ο ανδρικός χαρακτήρας καθράρεται διαμέσου των κιγκλιδωμάτων ενώ βαδίζει μόνος στην ακτή, εμφανώς συντετριμμένος και ενώ, επίσης χαρακτηριστικά, εμφανίζεται για πρώτη φορά κάπως ατημέλητος, διασαφηνίζει ότι την στιγμή αυτήν ο πανίσχυρος Martin δεν βρίσκεται σε πλεονεκτική θέση. Η θέση αυτή έχει πλέον κατά έναν τρόπο “ακυρωθεί”, κατ' αναλογίαν με τον μη χρησιμοποιούμενο χώρο της μοντέρνας κατοικίας.

Το cut οδηγεί στο σημείο της αφήγησης όπου η Laura γνωρίζει τον Ben. Εντός της σεκάνς αυτής έχει ελαττωθεί σημαντικά η αίσθηση κινδύνου που θα ήταν δυνατόν να προκαλέσει στο κοινό (και είχε προηγουμένως) το νυκτερινό περιβάλλον, μέσω της απουσίας ψυχρών χρωμάτων και της προσθήκης θερμών. Τα τελευταία πλάνα στην κουζίνα της Laura, προσφέρουν μια πλήρη εικόνα του χώρου αυτού. Ακόμη και εδώ πανταχού παρόντα εξακολουθούν να είναι τα μοτίβα ανθέων: στην ταπετσαρία, τις κουρτίνες, τα κάδρα στους τοίχους, ακόμη και σε μερικά διακοσμητικά πιάτα τοποθετημένα σε διάφορα σημεία, ενώ και στο περβάζι του παραθύρου έχουν τοποθετηθεί βιολέτες σε μικρές γλάστρες. Πρόκειται για το δομικό αντίθετο του χώρου όπου η Laura, ενώ τοποθετούσε μια ανθοδέσμη σε βάζο κακοποιήθηκε από τον σύζυγό της, ενώ στο τελευταίο πλάνο της σεκάνς αυτής (όπως προαναφέρθηκε) η ηρωίδα, εμφανώς υποφέροντας, προσπαθεί να μαζέψει τα σκορπισμένα στο γρανιτένιο δάπεδο, και εντελώς εκτός τόπου πλέον, άνθη.

Από την ολάνθιστη, «φυσική» κουζίνα της Laura και την φιλική της συζήτηση με τον Ben, το επόμενο cut μεταφέρει στον αντιθετικό χώρο του γραφείου του Martin στη Βοστώνη, όπου και ολοκληρώνεται η αμετάκλητη σύνδεση του κεντρικού ανδρικού χαρακτήρα με τον αστικό χώρο. Η σεκάνς αρχικά τονίζει την υψηλή θέση του χαρακτήρα στο εργασιακό περιβάλλον, καθώς καδράρεται μόνος σε πολυτελές γραφείο, ενώ πλήθος υπαλλήλων διακρίνεται να εργάζεται στον χώρο έξω από αυτό. Πολλά πλάνα είναι εδώ ξανά κοντρ-πλονζέ, επανεγγράφοντας την ισχύ του Martin. Ακόμη σημαντικότερο είναι το ότι η εικόνα του γραφείου του φαίνεται να αποτελεί προέκταση της παράκτιας κατοικίας: Πρωταγωνιστούν οι γκριζοί τόνοι και αρκετά έπιπλα είναι φτιαγμένα από μαύρο δέρμα, με γεωμετρικό σχεδιασμό. Στο χώρο διακρίνονται επίσης μοντέρνας αισθητικής γλυπτά, φτιαγμένα από μέταλλο (όλα εκ των οποίων παραπέμπουν στο χώρο της κατοικίας). Τα σκληρά περιγράμματα και οι γραμμικές συνθέσεις οριζοντίων και καθέτων επίσης επιστρέφουν σε αυτήν την σεκάνς, η οποία καταλήγει να αποκαλύψει μία ακόμη επικίνδυνη πλευρά του συγκεκριμένου χαρακτήρα, καθώς πρόκειται για την στιγμή ανάθεσης της έρευνας για την Laura σε ιδιωτικό αστυνομικό.

Αμέσως μετά, και κατά την διάρκεια των ερευνών για την χαμένη σύζυγό του, ο Martin καδράρεται σε πλάνα επαρχιακών δρόμων, τα οποία υπενθυμίζουν αντίστοιχα προηγούμενα της Laura, την στιγμή που φτάνει στο Cedar Falls. Η διαφορά όμως εδώ είναι ότι η φιγούρα του, καδραρισμένη ξανά κοντρ-πλονζέ, εμφανώς διαχωρίζεται από τον

περιβάλλοντα χώρο. Ο Martin φορά μαύρο κοστούμι και γκαμπαρντίνα, ενώ η φιγούρα του σχηματίζει και σε αυτά τα πλάνα μια έντονη, κάθετη, μαύρη γραμμή, αποτελώντας αντιθετικό στοιχείο στις οργανικές γραμμές, που δημιουργεί ένα φόντο ανθισμένων δένδρων. Γενικότερα, οι αντιθέσεις μέσω του μοντάζ κυριαρχούν σε όλα τα cuts, ακόμη και όταν μεταφέρουν μέσω παράλληλου μοντάζ σε άλλο χώρο. Παράδειγμα, η σεκάνς που ακολουθεί αυτήν όπου εκείνος βρίσκεται στο γραφείο του ιδιωτικού αστυνομικού, ο οποίος θα αναλάβει την έρευνα και όπου αμέσως μετά εμφανίζεται η παρέλαση που η Laura παρακολουθεί στο Cedar Falls. Η λαμπρότητα του ηλιακού φωτός στα πλάνα της τελευταίας και η ενδεικτική χρήση ποικιλίας έντονων, κορεσμένων χρωμάτων δημιουργεί ένα χαρούμενο, ανέμελο κλίμα, ενώ -εξ αντιδιαστολής με το πρώτο μέρος- παραπέμπει στην φιλική διάθεση, την κοινωνικότητα, την αποβολή οποιουδήποτε στοιχείου εξωτερικής καταπίεσης και καταναγκασμού και τέλος, με αρκετή ακρίβεια, στην «αμερικανικότητα». Τα πολυπρόσωπα αυτά πλάνα γερανού είναι βαθέως χώρου, αναδεικνύοντας μια αίσθηση συλλογικότητας, ενώ η Laura, ξανά εδώ ντυμένη στους τόνους του απαλού ροζ, περιστοιχίζεται από παιδιά και κρατά κι εκείνη μια μικρή αμερικανική σημαία. Χαρακτηριστικό είναι επίσης το ότι, ακριβώς μέσα σε αυτό το πλήθος, ο Ben, φορώντας ξανά γαλάζιο πουκάμισο, θα καταφέρει να αποκτήσει την εμπιστοσύνη της Laura.

Έχοντας ανακαλύψει ότι η Laura είναι ακόμη ζωντανή, ο Martin καδράρεται να οδηγεί με μεγάλη ταχύτητα ένα αυτοκίνητο με ανοικτή οροφή (παρ' ότι ο καιρός φαίνεται ψυχρός) σε ένα πολύ γενικό πλάνο: Πρόκειται για ένα Ford Mustang του 1967, επίσης ενδεικτική επιλογή για την σύνδεση του χαρακτήρα με το μοντέρνο. Αμέσως μετά, ένα μεσαίο, ρηχό τον καδράρει από το πλάι, με θολό, ασαφές φόντο έναν γκριζο-μπλε ουρανό, όπου οι γραμμές του αυτοκινήτου και της φιγούρας του κυριαρχούν, παράγοντας ξανά μια αίσθηση γεωμετρικής σύνθεσης. Στο σημείο αυτό, ο Martin πηγαίνει στην μητέρα της Laura στον οίκο ευγηρίας, ενώ εκείνη δεν είναι δυνατόν να τον αντιληφθεί καθώς είναι τυφλή. Στο πλάνο, τα πάντα είναι λευκά σε βαθύ χώρο, εντός του οποίου, παρ' ότι ο σχεδιασμός δεν είναι μοντέρνος και τα έπιπλα είναι κατασκευασμένα από βαμμένο bamboo, η παρουσία μιας αίσθησης γεωμετρικότητας μέσω των οριζόντιων γραμμών που σχηματίζουν οι περσίδες και των καθέτων από τους τοίχους του κτηρίου, καθώς επίσης και μια σειρά από μεταλλικές ακίδες που σχηματίζονται στα περβάζια, είναι αρκετή ώστε να παραχθεί η αίσθηση επικείμενου κινδύνου. Όταν ο Martin καδράρεται έντονα κοντρ-

πλονζέ, φορώντας ξανά μαύρα, με φόντο τη λευκή γραμμική σύνθεση των παραθύρων η απειλή φαίνεται ξανά απολύτως δεδομένη.

Όταν η Laura κατευθύνεται στο γηροκομείο, επίσης οδηγώντας αυτοκίνητο με ανοικτή οροφή, το πολύ διαφορετικό, επίσης γενικό, πλονζέ πλάνο δίνει μια ευχάριστη εικόνα του καταπράσινου, φυσικού τοπίου και αμέσως, σε κοντινό βαθύ, καδράρεται η πλάτη της και οι προοπτικές γραμμές του δρόμου στο βάθος. Η γυναικεία φιγούρα ξανά εδώ πλαισιώνεται από φυσικό τοπίο, σε ένα πλάνο με χρωματική συγγένεια: στο εσωτερικό του αυτοκινήτου όπως και στην ενδυμασία της ηρωίδα παρατηρείται το καστανό χρώμα των δένδρων, στοιχείο που λειτουργεί επίσης καθησυχαστικά. Χαρακτηριστικό είναι και το ότι η συνάντηση της Laura και της μητέρας της, τοποθετείται στο δωμάτιο της δεύτερης και όχι στο λευκό χωλ, το οποίο είχε προηγουμένως χρησιμοποιηθεί στα πλάνα με τον Martin. Το δωμάτιο αυτό είναι επιπλωμένο σε ανάλογο στυλ με την κατοικία της Laura: κουρτίνες με μοτίβο ανθέων, σκουρόχρωμα έπιπλα με διακοσμητικές καμπύλες κλπ., άρα το κοινό, για άλλη μια φορά, αντιπαραβάλλει στις δύο αυτές σεκάνς τις πολύ διαφορετικές ιδιότητες του χώρου και ταυτόχρονα την σχέση του σχεδιασμού με τους δύο κεντρικούς χαρακτήρες.

Ζητήματα χώρου και σχεδιασμού εξακολουθούν να διατηρούν την σημασία τους και στην τελευταία σεκάνς της ταινίας. Όταν ο Martin εισβάλλει στο σπίτι της Laura, φορώντας ξανά μαύρη γκαμπαρντίνα, (ενώ η Laura φορά ένα ροζ παστέλ φόρεμα), η αντίθεση που δημιουργεί η φιγούρα του στο χώρο είναι ιδιαίτερα έντονη: Από την μια, είναι εμφανές ότι δεν ανήκει εκεί και ο χώρος τον αποδυναμώνει, όμως, από την άλλη, είναι επικίνδυνος, ενώ ταυτόχρονα στη φυσιογνωμία του (στην ερμηνεία, μέσω των οδηγιών που προφανώς έχουν δοθεί στον ηθοποιό) καταγράφονται ενδείξεις παραφροσύνης. Τουτέστιν, δεν παράγεται πλέον η προηγούμενη εικόνα του καλλιεργημένου δυνάστη, αλλά κάποιου που έχει απολέσει, εκτός από την σύζυγό του, και την θέση ισχύος που κατείχε. Εδώ θα πρέπει να σημειωθεί ότι, στην σεκάνς αυτήν, ο Ben επιβεβαιώνει την, ήδη σαφή, αίσθηση αδυναμίας δράσης και παρέμβασης: Παρ' ότι αντιλαμβάνεται ότι η Laura βρίσκεται σε κίνδυνο και σπεύδει να την βοηθήσει, είναι παντελώς ανίκανος να αντιμετωπίσει τον Martin, καθώς ο τελευταίος τον εξουδετερώνει με ιδιαίτερη ευκολία. Το πρόσωπο του Ben, (ο οποίος χτυπημένος από τον Martin βρίσκεται στο έδαφος έχοντας χάσει τις αισθήσεις του), καδραρισμένο σ' ένα κοντινό έντονα πλονζέ πλάνο, με φόντο ένα έναν από τους τάπητες με μοτίβα ανθέων, ολοκληρώνει την εικόνα που είχε ήδη σχηματίσει το

κοινό: Ο χαρακτήρας αυτός αντικαθιστά τον Martin, ούτε λειτουργεί ως αντίβαρο. Παράλληλα, είναι ενδιαφέρον και το ότι η γεωμετρικότητα, οι οριζόντιες και κάθετες γραμμές, εξακολουθούν να σηματοδοτούν κίνδυνο *ακόμη* και στην σεκάνς αυτήν, εντός ενός χώρου όπου οι γραμμικές συνθέσεις εν πολλοίς απουσιάζουν: Πρόκειται για το σημείο όπου (σύμφωνα με την κλασική συνταγή του θρίλερ) ο Martin, ο οποίος δεν είναι *ακόμη* νεκρός από τους πυροβολισμούς της Laura, προσπαθεί να τη σκοτώσει την ύστατη στιγμή. Σε αυτό το κοντρ-πλονζέ υποκειμενικό πλάνο του Martin, η Laura καθράρεται με φόντο την οριζόντια γραμμή από το άκρο της *boiserie* του τοίχου και η αίσθηση του κινδύνου επανέρχεται *ακόμη* και στον ασφαλή αυτόν χώρο μιας Βικτωριανής κατοικίας. Όπως προαναφέρθηκε, λευκό, μαύρο καθώς και διάφορες αποχρώσεις του γκριζου, με την προσθήκη μπλε τόνων (ενίοτε και με τη χρήση φίλτρων) στα νυκτερινά πλάνα, είναι κυρίαρχα στο πρώτο μέρος, με το χρώμα να επιστρέφει στο περιβάλλον της μικρής πόλης. Στην ταινία η μοντέρνα μεγαλούπολη συνδέεται, (μέσω αρκετά έντονων συνειρμών), με την μοντέρνα αλλοτρίωση, ενώ η μικρή πόλη με την κοινότητα.⁶⁰⁹ Ένας από τους ελάχιστους θεωρητικούς κινηματογράφου ο οποίος αναφέρει σε κείμενό του την ταινία, ο Colin McArthur, διατείνεται ότι το *Sleeping with the Enemy* λειτουργεί κυρίως μέσω αντιθετικών διπόλων: Μπετόν/ ασφάλι / γυαλί – ξύλο, χρηματιστής – καθηγητής ανθρωπιστικών επιστημών, υψηλή κουζίνα – μηλόπιτα, υψηλή ραπτική – φορέματα τύπου Laura Ashley, Berlioz – Van Morrison, μουστάκι – γενειάδα, κοστούμι – blue jeans. Και επίσης άμμος - κήπος.⁶¹⁰ Κάποια από αυτά τα αντιθετικά ζεύγη εγγράφονται και χρωματικά: Εκτός από την προφανή διαφοροποίηση του μονόχρωμου περιβάλλοντος της άμμου με την ποικιλία χρωμάτων στον κήπο, που συνεχίζεται και στους εσωτερικούς χώρους, η ταινία αντιπαραθέτει το τεχνητό (man-made) γκριζο με το ξύλο, (που *ακόμη* και βαμμένο παράγει σε φυσικούς τόνους, εισάγοντας τον κήπο εντός της κατοικίας). Σχετικά με τα φορέματα της Laura χαρακτηριστική είναι η διαφορά του εξώπλατου με τις δύο μαύρες, κάθετες γραμμές που ο Martin επιλέγει για την συζύγο του στην αρχή της ταινίας, και της άμεσης αντίθεσης με τα φαρδύτερα, μακρύτερα φορέματα, σε παστέλ τόνους και στυλ “Laura Ashley” στο Cedar Falls, ενώ η αντίθεση στην ενδυμασία των δύο ανδρικών

⁶⁰⁹ Ενδεικτικό άλλωστε και το ότι η Laura ζητά από τον σύζυγό της να φύγουν από το πάρτυ στην αρχή της ταινίας με την ερώτηση “δεν ήμουν ήδη αρκετά κοινωνική;”, σηματοδοτώντας έτσι τις τυπικές της σχέσεις με την ομήγυρη. Αντιθέτως, η άγνωστη γυναίκα στο λεωφορείο με κατεύθυνση το Cedar Falls, αντιλαμβάνεται την θλίψη της Laura και προσπαθεί να συζητήσει φιλικά μαζί της.

⁶¹⁰ McArthur, Colin, “Chinese Boxes and Russian Dolls, Tracking the Elusive Cinematic City”, στο Clarke, David B. (ed.), *The Cinematic City*, Routledge, London, 1997, σ. 24.

χαρακτήρων ευκρινώς αποτυπώνεται και χρωματικά: μαύρο - γαλάζιο. Ένα ακόμη στοιχείο με ενδιαφέρον είναι η χρήση του μωβ, καθώς, ενώ ανακαινίζει τον χώρο, το πρόσωπο της Laura καθράρεται σε κοντινό, πλαισιωμένο από μικρές γλάστρες με βιολέτες, τις οποίες τοποθετεί στο περβάζι της κουζίνας. Ήδη από τον τίτλο του βιβλίου, η Bellantoni συνδέει το χρώμα αυτό με τον θάνατο, πλην όμως, όπως διευκρινίζει, δεν πρόκειται πάντοτε για κυριολεκτικό θάνατο⁶¹¹, καθώς το μωβ λειτουργεί και ως clue σε ένα τέλος-έκπληξη.⁶¹² Η χρήση του αποχρωματισμένου γαλάζιου σε ολόκληρη την ταινία συμβαδίζει απόλυτα με την ανάλυση της ίδιας: “όσο πιο ανοιχτόχρωμο τόσο πιο ανίσχυρο”⁶¹³, απόχρωση που συνδέει με την παθητικότητα⁶¹⁴, καθώς “ανεπαίσθητα χειρίζεται τις αντιδράσεις του κοινού, δημιουργώντας ένα περιβάλλον απόλυτης αδυναμίας”.⁶¹⁵ Ορατό στην ενδυμασία της Laura⁶¹⁶, το χρώμα υπογραμμίζει το πόσο ευάλωτη είναι στον κόσμο του συζύγου της. Ήδη στην πρώτη σεκάνς, η ηρωίδα αγκαλιάζει τον σύζυγό της και το κοντινό πλάνο εστιάζει στο σκεπτικό, αλλά και θλιμμένο πρόσωπό της, που πλαισιώνεται από τη γαλάζια ζακέτα, στοιχείο αντιθετικό με το αυστηρό μαύρο του κοστουμιού του Martin.

Στα ημερήσια πλάνα της σεκάνς του μεσημεριανού γεύματος στον εξωτερικό εξώστη, η Laura φορά κίτρινο πανταλόνι, που, όπως αναφέρθηκε, έρχεται σε αντίθεση με τους τόνους του γκριζου στην ενδυμασία του Martin. Το χρώμα των αντιθέσεων⁶¹⁷, εδώ δεν πρόκειται για στοιχείο “οπτικά εχθρικό” ή εμμονικό⁶¹⁸. Πλην όμως, καθότι, (όπως τόνισε και ο production designer), η παρουσία του χρώματος στο πρώτο μέρος της ταινίας είναι εξαιρετικά περιορισμένη, είναι αξιοσημείωτο το ότι (εάν εξαιρέσουμε την κόκκινη camisole -δώρο του συζύγου της) τα χρώματα που παρατηρούνται στην ενδυμασία της ηρωίδας είναι αποχρωματισμένο γαλάζιο, ένα ακόμη πιο αδιόρατο ροζ, σχεδόν λευκό, και

⁶¹¹ Όπ. π., σ. xxiv

⁶¹² Όπ. π., σ. 60.

⁶¹³ Όπ. π., σ. 2.

⁶¹⁴ Όπ.π., σ. 31.

⁶¹⁵ Όπ. π., σ. 82

⁶¹⁶ Όπου η ηρωίδα φαίνεται ευτυχισμένη, σε πλάνα όπου κυριαρχεί το ροδαλό κόκκινο της αυγής, δημιουργώντας μια ευαίσθητη εικόνα, η οποία τονίζεται από την χρήση εγχόρδων στην μουσική υπόκρουση.

⁶¹⁷ Όπ. π., σ. 42.

⁶¹⁸ Όπ. π., σσ. 42 - 43. Αντιθέτως, τα στοιχεία αυτά η Bellantoni διακρίνει στο κίτρινο ταξί του χαρακτήρα του Robert de Niro στην ταινία *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976).

αποκορεσμένο κίτρινο.⁶¹⁹ Ήδη από την σεκάνς των τίτλων, το εντελώς εκτός τόπου μαύρο, και βέβαια τυπικά αστικό, κοστούμι⁶²⁰ επιβεβαιώνει ότι, μαζί με το κόκκινο και το κίτρινο, είναι το χρώμα που συχνότερα συνδέεται με τον φόβο, καθώς, χωρίς την χρήση οποιουδήποτε ειδικού εφέ, δίνει την εικόνα του κακού.⁶²¹ Στην πρώτη αυτή σεκάνς, αξιοσημείωτη είναι και η έμφαση που δίνει στο μαύρο το σκούρο κόκκινο της γραβάτας και του μαντηλιού τσέπης του Martin (ορατό στο κοντινό πλάνο, πλαισιώνοντας μαζί με το μαύρο κοστούμι το πρόσωπο της Laura). Η Bellantoni αναφέρει ότι “το κόκκινο που σκουραίνει, αποκτώντας την απόχρωση κόκκινου βουργουνδίας εκλαμβάνεται από το κοινό ως ώριμο, μεγαλοπρεπές και εκλεπτυσμένο”⁶²², προσδίδοντας στον χαρακτήρα του στοιχεία κοινωνικής διάκρισης και τονίζοντας την ισχύ του. Στην περίπτωση του Martin επίσης και την καλλιέργειά του. Απολύτως αντιθετικά λειτουργεί το αποχρωματισμένο, μόλις αντιληπτό ροζ παστέλ του πανταλονιού της Laura στην αρχική αυτή σεκάνς (χρώμα που φορά και αργότερα, ενώ μια λιγότερο αποχρωματισμένη εκδοχή του η ηρωίδα φορά στο Cedar Falls). Εντός αυτού του χώρου της παράκτιας κατοικίας, το έντονο κόκκινο κυριολεκτικά εισβάλλει σε δύο διαφορετικές στιγμές: Η πρώτη είναι στην σεκάνς όπου το ζεύγος έχει μόλις επιστρέψει από το πάρτυ στη γειτονική κατοικία. Στα νυκτερινά πλάνα της πρώτης ερωτικής σκηνής, το κόκκινο της φράουλας εντείνεται από το μαύρο του δαπέδου, “πλησιάζοντας” το κοινό, και καθότι το πλάνο είναι κεκλιμένο, επιδρώντας στην αίσθηση του χώρου και προκαλώντας ανησυχία. Ταυτόχρονα, παραπέμπει και στην σεξουαλική επιθυμία, που εδώ γίνεται ακόμη αντιληπτή, (τουλάχιστον ως ένα βαθμό), ως αμοιβαία. Διαφορετική είναι η λειτουργία του χρώματος αυτού στην σκηνή όπου ο Martin, μετά τον βίαιο ξυλοδαρμό της Laura, επιστρέφει προσφέροντας στην σύζυγό του μια ανθοδέσμη από κόκκινα τριαντάφυλλα, καθώς επίσης και μια κόκκινη *camisole*. Το κόκκινο της ανθοδέσμης είναι βαθύ και ψυχρό (ακριβώς η απόχρωση της ισχύος) ενώ εκείνο της *camisole* έντονο και θερμό, άρα παραπέμπει άμεσα στον ερωτισμό.⁶²³

⁶¹⁹ Μια περισσότερο παστέλ απόχρωση του κίτρινου η Bellantoni επισημαίνει στον χαρακτήρα της Faye Danaway σε αρκετές σεκάνς της ταινίας *Chinatown* (Roman Polanski, 1974). Η Evelyn Mulwray, αναφέρει σχετικά, είναι κομψή, αιγιματική και ευάλωτη. Μια εντονότερη παρουσία του ίδιου χρώματος εντοπίζεται στο *Rosemary's Baby* (Roman Polanski, 1968), στον χαρακτήρα της Mia Farrow. Πρόκειται βέβαια για δύο ενδεικτικές περιπτώσεις χαρακτήρων που έχουν υποστεί βία, με τους οποίους ο χαρακτήρας της Laura είναι μερικά συγκρίσιμος. Όπ. π., σσ. 65 - 69.

⁶²⁰ Ενδεικτική ακόμη και η επιλογή το σακάκι να έχει διπλή σειρά κουμπιών (*double-breasted*).

⁶²¹ Όπ. π., σ. 67

⁶²² Όπ. π., σ. 3.

⁶²³ Όπ. π. σ. 2.

Τουτέστιν, το βαθύ κόκκινο συσχετίζεται για δεύτερη φορά με τον χαρακτήρα του Martin: σκιαγραφώντας τον ως άνδρα με υψηλή αισθητική, ηγεμονικό και ώριμο (σαφής είναι βέβαια και μια διαφορά ηλικίας του ζεύγους). Το εντονότατο και κορεσμένο κόκκινο της camisole ενισχύει την ένταση της επόμενης ερωτικής σκηνής⁶²⁴. Γαλάζιο διακρίνεται και στον χαρακτήρα του Ben, εγγράφοντάς τον ως ανίσχυρο⁶²⁵. Κυρίαρχη στην κατοικία στο Cedar Falls είναι μια φυσική απόχρωση πράσινου: η Laura καδράρεται ενώ βάφει διάφορα σημεία με αυτό το χρώμα, ενώ το χρώμα των παραθύρων αντιστοιχεί στην απόχρωση των φυτών του κήπου, φέρνοντας την φύση στο εσωτερικό, εναρμονίζοντας τον κήπο με τα μοτίβα ανθέων της διακόσμησης, και τονίζοντας έναν χώρο απολύτως αντιθετικό με αυτόν που προηγήθηκε.

Σχετικά με το μοντέρνο κτήριο, θα πρέπει να τονιστεί ότι η σύνδεση με τον αρνητικό χαρακτήρα ουδόλως συνεπάγεται ότι η κατοικία παρουσιάζεται ως κάτι αποκρουστικό. Αντιθέτως, και αυτό καθιστά την ταινία ενδιαφέρουσα, χρησιμοποιείται έντεχνα ένας αρκετά υψηλής ποιότητας σχεδιασμός, ο οποίος ασκεί σημαντική γοητεία στο κοινό.⁶²⁶ Για τους, (συνδεδεμένους βέβαια με την Ανατολική Ακτή), New York Five, ο William Curtis αναφέρει ότι τους χαρακτηρίζει “μια εμμονή με ζητήματα φόρμας, ενώ οι φορμαλιστικοί ορισμοί που απέδωσαν στο μοντέρνο ακολούθησαν αντίστοιχους του ρεύματος της ζωγραφικής των Σκληρών Περιγραμμάτων την δεκαετία του 1960.”⁶²⁷ Το στοιχείο αυτό συνάδει με τον χαρακτήρα του Martin. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι ο γνώστης του μοντέρνου, δημιουργός των χώρων, Doug Kraner, τον απεκάλεσε στην συνέντευξη “αδιάλλακτο φορμαλιστή.” Παράλληλα, καθώς αντιλαμβάνεται ως αναβίωση τη δουλειά των Five, ο Curtis διατείνεται επίσης ότι όπως σε όλες οι αναβιώσεις το πρόβλημα του pastiche επικρέμαται πάνω από κάθε απόπειρα, άρα ετίθετο εξ αρχής ζήτημα κατά πόσον θα ήταν δυνατόν να δοθεί νέο περιεχόμενο σε προηγούμενες φόρμες. Σύμφωνα με την προσέγγιση αυτήν, (και καθώς είναι δεδομένο ότι ο Μεσοπόλεμος αποτελεί την κλασική περίοδο), χρειάζεται απαραίτητως ένα κοινό ειδημόνων, ικανό να εκτιμήσει την επιδεξιότητα στις παραλλαγές των κανόνων. Παράλληλα, ο Curtis θεωρεί ότι η έμφαση

⁶²⁴ Η οποία βέβαια εκλαμβάνεται ως βιασμός της Laura, καθότι ο εξαναγκασμός της είναι εμφανής, ενώ σε έντονα πλονζέ πλάνα το πρόσωπό της καδράρεται από το ουδόλως αισθησιακό γκριζο-μπλέ των σεντονιών.

⁶²⁵ Καθώς δεν είναι σε θέση να βοηθήσει την Laura όταν ο Martin εισβάλλει στην κατοικία της.

⁶²⁶ Το στοιχείο αυτό ανέφερε ως δεδομένο και ο Kraner στην συνέντευξη, τονίζοντας ότι ζητούμενο ήταν και η νέα κατοικία της Laura στο Cedar Falls να παράξει εντύπωση στο κοινό.

⁶²⁷ Curtis, *William, Modern Architecture Since 1900*, Prentice-Hall, NJ, 1987, σ. 354.

στις λεπτές επιφάνειες και την διαφάνεια πιθανώς αποτελεί αντίδραση στις μπρουταλιστικές τάσεις που προηγήθηκαν, επισημαίνοντας την έλλειψη προσοχής στον ύστερο Le Corbusier, σε αντίθεση με τις βίλες της δεκαετίας του 1920.⁶²⁸ Σχετικά με τις κατοικίες του Meier, ο Curtis τονίζει την εστίαση στην αντίθεση οριζοντίων και καθέτων και layering (κάτι που ισχυρίζεται ότι πηγάζει από τις ιδιότητες του σκελετού Dom-ino και της Κατοικίας Citrohan αντιστοίχως). Η εμφανής μη ενασχόληση των Five γύρω από το ηθικό περιεχόμενο της αρχιτεκτονικής, και η συνακόλουθη εστίαση σε ζητήματα αμιγώς θεωρητικά, αναφέρει επίσης ο Curtis, τους συνδέει με την κριτική παράδοση του Clement Greenberg.⁶²⁹

Βασικός θεωρητικός της φορμαλιστικής προσέγγισης του μοντέρνου στην ιστορία τέχνης, ο Greenberg, έγραψε κείμενα που συνδέονται άρρηκτα με την “μεταφορά” του κέντρου τέχνης από το Παρίσι στην Νέα Υόρκη. Ήδη από το 1939, με το *Avant Garde and Kitsch*⁶³⁰, ο Greenberg ισχυρίστηκε ότι υπάρχει επιτακτική ανάγκη κάθε μορφής τέχνη να διαχωρίσει την θέση της από τα υποπροϊόντα της ολοένα επεκτεινόμενης μαζικής κουλτούρας, καθώς επίσης και από τον “ακίνητο Αλεξανδριανισμό, έναν ακαδημαϊσμό όπου τα πραγματικά σημαντικά ζητήματα αφήνονται ανέπαφα διότι δημιουργούν αντιπαράθεση... Τα ίδια θέματα μηχανικά διαφοροποιούνται σε εκατό διαφορετικά έργα, πλην όμως τίποτε νέο δεν παράγεται.”⁶³¹ Σε αναζήτηση διεξόδου, συνεχίζει ο ίδιος, ένα τμήμα της Δυτικής αστικής κοινωνίας παρήγαγε κάτι νέο: την κουλτούρα της πρωτοπορίας, η οποία, στις συγκεκριμένες συνθήκες κλήθηκε να παράξει “μια ανώτερη συνείδηση ιστορίας... Το περιεχόμενο θα πρέπει να διαλυθεί τόσο ολοκληρωτικά εντός της φόρμας ώστε το έργο... να μην είναι δυνατόν να αναχθεί, ολόκληρο ή μέρος του, σε οτιδήποτε πέραν του εαυτού του.”⁶³² Παράλληλα, ο Greenberg τονίζει ότι η *avant garde* βρίσκεται σε διαρκή κίνδυνο και το “ακροατήριο στο οποίο επαφίεται είναι οι εύποροι και καλλιεργημένοι”,⁶³³ το τελευταίο παρ’ ότι το κείμενο ολοκληρώνεται με την άποψη ότι “ο καπιταλισμός σε παρακμή θεωρεί ότι οτιδήποτε ποιοτικό είναι ακόμη δυνατόν να παράξει

⁶²⁸ Όπ. π.

⁶²⁹ Όπ. π., σ. 355.

⁶³⁰ Στο Harrison, Charles & Paul Wood (ed.), *Art in Theory, 1900 - 1990*, Blackwell, Oxford, 1992. Το κείμενο πρωτοδημοσιεύτηκε στην τροτσκιστικών απόψεων *Partisan Review*, T.1, Αρ.5, Ν.Υ., Φθινόπωρο 1939.

⁶³¹ Όπ. π., σ. 530.

⁶³² Όπ. π., σσ. 531 - 532.

⁶³³ Όπ. π., σ. 533.

αποτελεί σχεδόν απaráλλακτα απειλή στην ίδια του την ύπαρξη.”⁶³⁴ Η ολοκλήρωση της διαδρομής αυτής, όταν παγιώνεται και μια κάπως διαφορετική πολιτική θέση, επισημαίνεται το 1948 με το κείμενο *The Decline of Cubism*⁶³⁵, όπου ο Greenberg σχολιάζει την ραγδαία βελτίωση της αμερικανικής μοντέρνας τέχνης την προηγούμενη πενταετία, καταλήγοντας στην αναγκαιότητα του συμπεράσματος ότι “οι βασικές προϋποθέσεις δημιουργίας της Δυτικής τέχνης έχουν μεταναστεύσει στις Ηνωμένες Πολιτείες, ταυτόχρονα με το κέντρο βάρους της βιομηχανικής παραγωγής και της πολιτικής ισχύος.”⁶³⁶ Θεωρώ ότι ο χαρακτήρας του Martin στην ταινία λειτουργεί εν είδει “κληρονόμου” αυτών των απόψεων, στην ιστορική στιγμή ωρίμανσης του μεταμοντέρνου αισθητικού υποδείγματος. Η συνολική εικόνα του σχεδιασμού του μοντέρνου χώρου, όπου κανένα αντικείμενο δεν παρεκκλίνει, (καθώς ακόμη και η “αιγυπτιακή” προτομή είναι αφαιρετικού σχεδιασμού), και η συσχέτιση με τον ανδρικό χαρακτήρα οδηγεί σε αυτό το συμπέρασμα. Αναλόγως χαρακτηριστικό είναι άλλωστε και ένα στοιχείο που διαφοροποιεί τους δύο ανδρικούς χαρακτήρες: musicals, είδος συγκρίσιμο με τα “Tin Pan Alley songs”, που ο Greenberg τοποθετεί στην κατηγορία της kitsch μαζικής κουλτούρας, και του κατ’εξοχήν Ρομαντικού Berlioz. Ενδιαφέρον επίσης είναι και το ότι στο, γραμμένο το 1940 κείμενό του, *Towards a Newer Laocoon*, ο Greenberg αναζητεί τις απαρχές της ιδέας της πρωτοπορίας στο Ρομαντικό ρεύμα του 19ου αιώνα. Έως το 1848, αναφέρει, ο Ρομαντισμός είχε εξαντλήσει την εαυτό του, προσθέτοντας επίσης ότι η υπέρβασή του, παρ’ότι απαραίτητα προερχόταν από την αστική κοινωνία, παράλληλα, εμφανίζεται με την μορφή της άρνησης. Στο πλαίσιο αυτό, ο Greenberg θεωρεί ότι η *avant garde* αποτελεί “ταυτόχρονα τέκνο και άρνηση του Ρομαντισμού.”⁶³⁷

Ο χαρακτήρας του Martin εναρμονίζεται παράλληλα με τις απόψεις του Jencks σχετικά με τον ιδανικό πελάτη της Ύστερης-Μοντέρνας αρχιτεκτονικής, καθώς εάν δεχθούμε ότι η ύστερη εκδοχή χαρακτηρίζεται, από ακραίο ερμητισμό⁶³⁸ και ως εκ τούτου μπορεί να γίνει κατανοητή μόνον από έναν στενό κύκλο ανθρώπων, στην ταινία ο χαρακτήρας αυτός οπωσδήποτε γίνεται αντιληπτός ως μέρος του συγκεκριμένου κύκλου. Διαμορφώνεται

⁶³⁴ Όπ. π., σ. 540.

⁶³⁵ Στο Harrison & Wood (ed.), όπ. π., σσ. 569 - 572. Πρώτη δημοσίευση *Partisan Review*, N.Y., Μάρτιος 1948.

⁶³⁶ Όπ. π., σ. 572.

⁶³⁷ Όπ. π., σ. 556.

⁶³⁸ Jencks, 1980, Όπ. π.

ενδεικτικά ως άνδρας με ιδιαίτερα ανεπτυγμένη κρίση, εκλεπτυσμένο γούστο και προτιμήσεις προερχόμενες αποκλειστικά από τον χώρο της υψηλής κουλτούρας, για την ακρίβεια, ως κάποιος που πιθανότατα θα αποστρεφόταν κάθε εκδοχή μαζικής κουλτούρας. Ο τρόπος που διατυπώνει τις σκέψεις του, ακόμη και οι εκφράσεις του προσώπου του μοιάζουν τυπικές, ενίοτε ίσως και εξεζητημένες. Παράλληλα, (και με δεδομένα τα στοιχεία της συνέντευξης σχετικά με το τί αναζητείτο και πώς αποφασίστηκε να κινηματογραφηθεί), αντιληπτές είναι και μερικές από τις χαρακτηριστικές κριτικές των μεταμοντέρνων, (διατυπωθείσες από τον Jencks και άλλους): Το μοντέρνο κτήριο “κατηγορείται” ότι όχι απλώς δεν έχει σχέση με τον περιβάλλοντα χώρο, αλλά δεν “επιθυμεί” να γίνει περισσότερο οικείο και οι ιδέες του περισσότερο προσβάσιμες από το ευρύ κοινό και τους χρήστες του, μια άποψη που θα ήταν δυνατόν να συνδεθεί και με την ιδέα του σχεδιασμού της παράκτιας, απομονωμένης κατοικίας, σε πλήρη συμφωνία μόνον με τον χαρακτήρα του βάνου και καταπιεστικού ιδιοκτήτη της. Εντός αυτού του πλαισίου, η σχεδιαστική λογική συνάδει με την άποψη του Colin Rowe, ο οποίος χαρακτήρισε την κατοικία Smith ως επαναφορά και ανάκτηση του ιδανικού περιεχομένου της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, και παράλληλα χαρακτηριστική μιας περιόδου κατά την οποία η μοντέρνα αρχιτεκτονική παύει να αποτελεί ανατρεπτική πρόταση ενός ουτοπικού μέλλοντος, αλλά μετατρέπεται σε διακόσμηση ενός σαφώς μη-ουτοπικού παρόντος.⁶³⁹

Η emphatic σύνδεση του κεντρικού ανδρικού χαρακτήρα με τον μοντέρνο σχεδιασμό, με την ταυτόχρονη παγίδευση του γυναικείου σε αυτήν, εγγράφεται και στους διαλόγους. Ο άγνωστος άνδρας στην αγκυροβολημένη θαλαμηγό αναφέρει στον Martin ότι η σύζυγός του κοιτά συνεχώς έξω από τους γυάλινους τοίχους (στοιχείο που επίσης εισάγει τον θεατή στη λογική της φυλακής), και ότι ο ίδιος θαυμάζει το «σπίτι του Martin» το «καλύτερο στο Cape Cod». Ο ίδιος ο Martin το αποκαλεί συχνά «σπίτι του», ενώ το κοινό αντιλαμβάνεται ότι το κτίσμα μαζί με τη Laura προσδιορίζουν τη θέση του ανδρικού χαρακτήρα στον κόσμο και αποτελούν συνεχή υπόμνηση της επιτυχίας του. Οπωσδήποτε, ένας από τους ρόλους του μοντέρνου στην ταινία είναι να συμβάλλει στην συγκρότηση της αρρενωπότητας του κεντρικού ανδρικού χαρακτήρα. Τουτέστιν, ο μοντέρνος

⁶³⁹ Rowe, Colin, Introduction, στο Eisenman κ.ά, όπ. π., σ. 3.

μινιμαλισμός του κτηρίου συνδεδεμένος με τον Martin, δημιουργεί έναν χώρο ο οποίος φιλικά ευκρινώς εγγράφεται ως ανδρικός ή και αντιληπτός μόνον από τους άνδρες.⁶⁴⁰

Σημαντικό στοιχείο του ανδρικού χαρακτήρα είναι και το ότι δεν ανέχεται το παραμικρό δείγμα αταξίας, εξ ου άλλωστε και η ενσυνείδητη καταστροφή της ευθυγράμμισης από την Laura στην δική της κατοικία στην μικρή πόλη. Για την ανάλυση της, (οπωσδήποτε πολύ περισσότερο από Corbusian), εμμονής του Martin στην τάξη και την καθαριότητα, είναι αξιοποιήσιμη η προσέγγιση της Mary Douglas, η οποία ανέλυσε την θέση της ακαθαρσίας στον Δυτικό πολιτισμό, συνδέοντάς την παράλληλα με την αταξία.⁶⁴¹ Η Douglas εστίασε συνολικά στο πλέγμα σχέσεων λευκότητα / αγνότητα / καθαρότητα, αναλύοντας την θέση του ρυπαρού και επισημαίνοντας ότι, (εάν παρακάμψουμε ζητήματα παθολογίας / νόσου), ο ορισμός της ακαθαρσίας μπορεί να διατυπωθεί ως ύλη η οποία βρίσκεται εκτός του τόπου. Για να συμβεί αυτό, προϋποτίθεται ένα σύνολο καθορισμένων σχέσεων και η μετέπειτα καταστρατήγηση της συγκεκριμένης διάταξης. Τουτέστιν, η ακαθαρσία δεν αποτελεί απομονωμένο φαινόμενο, αλλά υπάρχει όπου λειτουργεί ένα σύστημα, αποτελώντας υποπροϊόν συστηματικής ταξινόμησης.⁶⁴² Η τάξη απαρέγκλιτα υπονοεί περιορισμό, ενώ αντιθέτως η αταξία συμβολίζει κίνδυνο.⁶⁴³ Σύμφωνα λοιπόν με την ανάλυση αυτήν, η ακαθαρσία είναι δημιούργημα μιας διαφοροποιού δραστηριότητας της νόησης, συμπληρωματικά με την τάξη. Κατά τη διάρκεια της διαδικασίας αυτής απειλεί τις παραγόμενες διακρίσεις.⁶⁴⁴ Τέλος, η κατάσταση του άμορφου, (formlessness), αποτελεί κατάλληλο σύμβολο για την ακαθαρσία, καθότι η τελευταία αντλεί την ισχύ της από τον κίνδυνο παραβίασης ορίων.⁶⁴⁵

Σχετικά με το ζήτημα της λευκότητας η απαρχή είναι βέβαια ο Μεσοπολεμικός Le Corbusier, και τις απόψεις του σχετικά με τον λεγόμενο “νόμο της ριπολίνης”, την επίστρωση λευκού χρώματος, την επίστρωση του λευκού εν είδει ηθικής πράξης, που

⁶⁴⁰ Ο Joel Sanders έχει εκτεταμένα ερευνήσει το ζήτημα των σχέσεων αρχιτεκτονικής και ανδρικής ταυτότητας, εστιάζοντας στην έκφραση ετεροφυλοφιλίας και ομοφυλοφιλίας. Sanders, Joel, *STUD, Architectures of Masculinity*, Princeton, N..Y, 1996, σ. 11.

⁶⁴¹ Douglas, Mary, *Purity and Danger, An Analysis of Concept of Pollution and Taboo*, Routledge, London, 1966.

⁶⁴² Όπ. π., σ. 44-5.

⁶⁴³ Όπ. π. σ. 117.

⁶⁴⁴ Όπ.π. σ. 198.

⁶⁴⁵ Όπ.π. σ. 199.

οδηγεί “στην χαρά της ζωής: την αναζήτηση της τελειότητας.»⁶⁴⁶ Ο Martin θα μπορούσε να θεωρηθεί τοξική εκδοχή των απόψεων αυτών. Η καθαρή κατοικία χωρίς σκοτεινές, ρυπαρές γωνιές, έναν χώρο όπου όλα φαίνονται ακριβώς όπως πραγματικά είναι, η απόρριψη οποιουδήποτε αντικειμένου δεν ανήκει στο συγκεκριμένο χώρο, όλα αποτελέσματα σκέψης και οργάνωσης του, εδώ γίνονται εφιαλτικά. Αντίστοιχου ενδιαφέροντος είναι και το ότι η Corbusian ιδέα της κυριαρχίας στον χώρο, αφορά μόνον στον ανδρικό χαρακτήρα στην ταινία. Η ριπολίνη προσφέρει αυτοκυριαρχία μόνο σε εκείνον, και μόνο εκείνος διατηρεί την σαφήνεια, ακρίβεια σκέψης. Το αυτό συμβαίνει και σε σχέση με την αναδιοργάνωση της κατοικίας με σκοπό την (επίσης Corbusian) εξαφάνιση της λατρείας των ενθυμίων, καθώς το λευκό υπόβαθρο είναι ασυμβίβαστο με νεκρά αντικείμενα,⁶⁴⁷ είναι επίσης αντιληπτή: Το μόνο “ενθύμιο” στην μοντέρνα κατοικία είναι ένα έργο τέχνης (το αιγυπτιακού τύπου γλυπτό που σεναριακά συνδέεται με τον μήνα του μέλιτος του ζεύγους), άρα σε συμφωνία με την λογική του χώρου. Αντίστοιχο ενδιαφέρον έχουν και οι απόψεις σχετικά με την δυνατότητα του λευκού περιγράμματος να διαχωρίζει εξαφανίζοντας την πιθανότητα λάθους: Ο όγκος καθίσταται διακριτός, καθώς και το οτιδήποτε εγγράφεται εντός του λευκού έχει σαφήνεια, αποκτώντας ευκρινή παρουσία, παράλληλα αποκαλύπτοντας οτιδήποτε κακόγούστο. “Πρόκειται για τις «ακτίνες Χ του κάλλους. Ένα δικαστήριο σε διαρκή συνεδρία. Είναι το μάτι της αλήθειας. Το άσπρισμα είναι εξαιρετικά ηθικό. Υποθέστε ότι υπάρχει ένας νόμος που θα απαιτούσε όλα τα παρισινά δωμάτια να έπρεπε να αποκτήσουν ένα στρώμα λευκού. Θεωρώ ότι αυτό θα ήταν ένα έργο αστυνόμευσης υψηλής στάθμης και εκδήλωση υψηλής ηθικής, ένδειξη σπουδαίων ανθρώπων... Οι καιροί απαιτούν την σκέψη σε λευκό φόντο.⁶⁴⁸ Οι απόψεις βέβαια αυτές αποκτούν έναν *ριζικά διαφορετικό* ρόλο, από ό,τι στα γραπτά του Le Corbusier. Θεωρώ ότι στο *Sleeping with the Enemy*, η λειτουργία της κατοικίας, συμπλέει με ενδεικτικό και ενδιαφέροντα τρόπο με κριτικές (ενίοτε αποκαλούμενες και “αναθεωρητικές”) αναλύσεις της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, οι οποίες εμφανίζονται (ή μάλλον παγιώνονται) κατά την δεκαετία του 1990, με χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτές του Mark Wigley.⁶⁴⁹

⁶⁴⁶ Le Corbusier, 1987, όπ. π., σ. 108.

⁶⁴⁷ Le Corbusier, 1987, όπ. π., σ. 108- 109.

⁶⁴⁸ Οπ. π. σσ. 110 - 112.

⁶⁴⁹ Βασίζομαι κυρίως στα εξής κείμενα: Wigley, Mark, *White Walls Designer Dresses, The Fashioning of Modern Architecture*, MIT, Cam. Mass., 1995 και Wigley, Mark, “Untilted: The Housing of Gender”, στο Colomina, Beatriz (ed.), *Sexuality and Space*, Princeton, N.J., 1992.

Κυρίαρχο ζήτημα στην ανάλυση της λευκότητας από τον Wigley είναι η ανάγνωσή της ως σημείου σύγκρουσης αρσενικού – θηλυκού. Βασικός και εκπεφρασμένος σκοπός του ίδιου ήταν μια νέου τύπου ιστοριογραφία της αρχιτεκτονικής, στην οποία εισάγονται ζητήματα σεξουαλικότητας, τα οποία ο ίδιος θεωρεί έως τότε κατά κανόνα απόντα. Το φύλο, ισχυρίζεται ο Wigley, δεν έχει θέση στην αρχιτεκτονική θεωρία και γενικότερο αρχιτεκτονικό λόγο.⁶⁵⁰ Τουτέστιν, πρόθεσή του ήταν η ανάλυση του «ρόλου του χώρου στον λόγο του φύλου και του ρόλου του φύλου στον λόγο του χώρου.»⁶⁵¹ Ο Wigley χρησιμοποιεί βέβαια εκτενώς το *Decorative Art of Today*. Η εξαφάνιση της διακόσμησης, αναφέρει, παρουσιάζεται από τον Le Corbusier

«ως απαραίτητη χειρονομία μιας πολιτισμένης κοινωνίας... Ο πολιτισμός ορίζεται ως η εξάλειψη του «περιττού» προς όφελος του «ουσιώδους» και το υπόδειγμα του επουσιώδους πλεονάσματος είναι η διακόσμηση. Η αφαίρεσή της απελευθερώνει μια νέα οπτική τάξη... Ο Le Corbusier περιγράφει τον πολιτισμό ως ένα βαθμιαίο πέρασμα από την αισθησιарχία στο πεδίο του διανοητικού, από το απτό στο οπτικό.»⁶⁵²

Στοιχείο που έχει σημασία για την παρούσα ανάλυση είναι ότι ο Wigley θεωρεί ότι το λευκό απελευθερώνει την οπτικότητα:⁶⁵³ «η εικόνα της νεωτερικότητας είναι το λείο αντικείμενο καθαρμένο από όλη την παραστατική υφή.»⁶⁵⁴ Όπως έχει παρατηρήσει η Giuliana Bruno⁶⁵⁵, σύμφωνα με τον Wigley, «η αντίληψη του Gottfried Semper σχετικά με τον δομικό ρόλο της επιφάνειας -ζήτημα που δημιουργεί την μοντέρνα αρχιτεκτονική- επέφερε την μετάλλαξη της ίδιας της θέσης [status] της επιφάνειας, η οποία εν τέλει αποτέλεσε τη βάση της δημιουργίας του λευκού τοίχου, ο οποίος δεν είναι ούτε επίπεδος, ούτε γυμνός, αλλά ντυμένος με ένα μοντέρνο έγχρωμο «επανωφόρι»⁶⁵⁶, που ταίριαζε στις τότε-σύγχρονες μεταρρυθμίσεις του σχεδιασμού φορεμάτων... άρα είναι συνδεδεμένος με

⁶⁵⁰ Το discourse αποδίδεται ως «λόγος» σε όλες τις περιπτώσεις.

⁶⁵¹ Wigley, 1992, όπ. π., σσ. 528 – 529.

⁶⁵² Wigley, 1995, σσ. 2- 3.

⁶⁵³ Visuality.

⁶⁵⁴ Όπ. π. σ. 3.

⁶⁵⁵ Bruno, Giuliana, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, N.Y., 2002.

⁶⁵⁶ “Coat”, όπ. π. σ. 320.

την ψυχοσεξουαλική οικονομία της μόδας.»⁶⁵⁷ Η τελευταία παρατήρηση της Bruno έχει ένα πρόσθετο ενδιαφέρον για την ανάλυση της ταινίας και εξ αιτίας του ότι καθίσταται σαφές ότι ο βίαιος σύζυγος, έχει αποφασιστικό λόγο και στην επιλογή της ενδυμασίας της συζύγου του.

Παράλληλα, ο Wigley τονίζει ότι πρόκειται για μια συγκεκριμένη εικόνα καθαρότητας: «μια υγιεινή της ίδιας της όρασης. Το άσπρισμα εξαγνίζει περισσότερο το μάτι από το κτήριο. Για την ακρίβεια, αποκαλύπτει τον κεντρικό ρόλο της όρασης στην υγιεινή.»⁶⁵⁸ Η μέθοδος αυτή αποκαθιστά «ένα νέο είδος χώρου, ή τουλάχιστον επαναφέρει το είδος χώρου το οποίο υποτίθεται είχε εξαλειφθεί από τα εμφανώς αισθησιακά, διακοσμημένα εσωτερικά και τις όψεις της αρχιτεκτονικής του 19^{ου} αιώνα.» Ο ίδιος θεωρεί ακριβώς την ιδέα του ασπρίσματος του Le Corbusier ως ένα μάτι⁶⁵⁹: όχι ως μηχανισμό εντοπισμού κακόγουστων αντικειμένων, αλλά έναν μηχανισμό συνολικής θέασης.⁶⁶⁰ Ακόμη, στη θέση του μοντέρνου, ρευστού χώρου, όπου υποβαθμίζονται τα παραδοσιακά όρια εσωτερικού και εξωτερικού, ο Wigley θεωρεί ότι ο λευκός τοίχος καθιστά τα όρια αυτά ακόμη περισσότερο συμπαγή, καθώς παράγει έναν κλειστοφοβικό χώρο, εντός του οποίου ο κάτοικος αποπροσανατολίζεται.⁶⁶¹ Για το ζήτημα αυτό, η Giuliana Bruno, η οποία θεωρεί τον λευκό τοίχο μηχανισμό αναδιοργάνωσης του χώρου, με την «διαφανή φυσιογνωμική στρώση με την οποία ενδύεται η λευκή, κινηματογραφική οθόνη, δημιουργώντας χώρο προς κατοίκηση για εμάς τους θεατές.»⁶⁶²

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η άποψη ότι η διαδικασία αφαίρεσης των διακοσμητικών στοιχείων στοιχειοθετεί απόπειρα πειθάρχησης και υποταγής της γυναικείας σεξουαλικότητας. Όπως αναφέρει ο Wigley, «η πολυδιαφημισμένη διαύγεια της μοντέρνας αρχιτεκτονικής δεν είναι τίποτα περισσότερο από μια οριοθέτηση των φύλων».⁶⁶³ Η ιστορία της μοντέρνας αρχιτεκτονικής είναι δυνατόν, πάντα σύμφωνα με τον

⁶⁵⁷ Όπ. π..

⁶⁵⁸ Όπ. π. σ. 5

Όπ. π. σ. 7

⁶⁵⁹ “the whitewash itself is an eye”, όπ.π. σ.8.

⁶⁶⁰ Όπ. π.

⁶⁶¹ Όπ. π. σ. 231.

⁶⁶² Bruno, όπ. π., σ. 321.

⁶⁶³ Όπ. π. σ. 81.

ίδιο, να συνοψισθεί ως η δημόσια εικόνα του ανδρικού ελέγχου. Μια εικόνα η οποία δημιουργήθηκε από την ιδιωτική εξουσία επί της στερεότυπα θηλυκής τέχνης της επιφάνειας. «Η επιφάνεια πρέπει να ελεγχθεί ώστε να μετατραπεί σε φορέα ελέγχου».⁶⁶⁴ Παράλληλα, για την προσέγγιση αυτήν, η κατοικία αποτελεί μηχανισμό *εξέτασης* από τον άνδρα και *απειλή*⁶⁶⁵ για την γυναίκα: «Η κατοικία παρέχεται από τον άνδρα... Παίρνει τη θέση του. Είναι το μάτι του. Η σύζυγος απλώς συντηρεί το σύστημα παρακολούθησης μέσα στο (και μέσω του) οποίο/ου έχει τοποθετηθεί στη θέση της.»⁶⁶⁶ Ο απόλυτα πειθαρχημένος, στωικός και αποστασιοποιημένος Martin, ο οποίος επίσης γυμνάζεται έντονα, ενώ φαίνεται να βρίσκεται σε μια διαρκή προσπάθεια αναζήτησης της τελειότητας σε όλες της τις εκφράσεις, μπορεί να ιδωθεί ως μια μετεξέλιξη του ιδανικού πελάτη του Le Corbusier για τις αρχές της δεκαετίας του 1990, μια εκδοχή του ιδανικού πελάτη της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, ή ενός αντίστοιχου των New York Five, όπως θα την εννοούσαν οι μεταμοντέρνοι επικριτές. Ως εκ τούτου, η ομοιότητες του κτηρίου με την αρχιτεκτονική του Meier, του εγγύτερου στον Le Corbusier είναι χαρακτηριστικές.

Η ύπαρξη τηλεσκοπίου μπροστά από τον γυάλινο τοίχο του καθιστικού, στραμμένου προς τη θέα, θυμίζει ένα αντίστοιχο που χρησιμοποιήθηκε στην φωτογράφιση της κατοικίας Smith του Meier (ορατό και στην έκδοση *5 Architects*⁶⁶⁷). Η θέαση μέσω τηλεσκοπίου επίσης παραπέμπει στον Le Corbusier και δικό του ενδιαφέρον για το περισκόπιο και την θέα της πόλης μέσω αυτού. Ο Manfredo Tafuri έχει αναφερθεί στο *penthouse* διαμέρισμα που ο Le Corbusier σχεδίασε για τον Charles de Beistegui, συλλέκτη μοντέρνας τέχνης, στα τέλη της δεκαετίας του 1920. Στην κατοικία αυτήν, η οποία βέβαια προοριζόταν για έναν πελάτη με σαφώς *avant garde* αισθητικές επιλογές, τοποθετήθηκε ένα περισκόπιο. Ο Tafuri ισχυρίζεται ότι μέσω του περισκοπίου επιτυγχάνεται η αποστασιοποίηση από το μητροπολιτικό θέαμα, μια ιδέα την αφετηρία της οποίας ανιχνεύει στην παθητική αδιαφορία του Μπωντλαιρικού *flâneur*. Ανάλογη απόσταση διασφαλίζεται, σύμφωνα με τον ίδιον, με τη χρήση ενός τεχνολογικού μηχανισμού.⁶⁶⁸ Θεωρώ ότι η περίοπτη θέση του

⁶⁶⁴ Wigley, 1992, όπ. π. σσ. 361 – 362.

⁶⁶⁵ Έμφαση δική μου.

⁶⁶⁶ Wigley, 1992, όπ. π. σ. 338.

⁶⁶⁷ Eisenmann κ.ά., 1975, όπ. π., σ. 120 & 121.

⁶⁶⁸ Tafuri, Manfredo, “Machine et mémoire: The city in the work of Le Corbusier” στο Allen Brooks, H. (ed.), *Le Corbusier*, Princeton University Press, N.J., 1987, σ. 203.

τηλεσκοπίου στην μοντέρνα κατοικία της ταινίας, καθώς επίσης και το ιδιαίτερο καδράρισμά του, θα ήταν δυνατόν να ιδωθεί κατ' ανάλογο τρόπο. Όπως προαναφέρθηκε, παρ' ότι δεν βρισκόμαστε σε περιβάλλον πόλης, ο αστικός χώρος σημαίνεται εναρμονιζόμενος απόλυτα με τον χαρακτήρα του Martin, έναν χαρακτήρα με αρκετά κοινά στοιχεία με τον μεγαλοαστό συλλέκτη, πελάτη του Le Corbusier, ενώ η ιδέα της αποστασιοποίησης αποτελεί επίσης χαρακτηριστικό του.

Οι απόψεις του Le Corbusier ότι στην μοντέρνα κατοικία ο τοίχος, έχοντας χάσει τον ρόλο του ως φέρων, εκπληρώνει τον αληθινό προορισμό του μεταβαλλόμενος σε πάροχο φωτός και μεταβάλλοντας την ιδέα του παραθύρου, προσφέροντας την δυνατότητα επέκτασης προς τον εξωτερικό χώρο,⁶⁶⁹ έχουν αναλυθεί επίσης κατά την δεκαετία του 1990 (αλλά και έκτοτε) από την Beatriz Colomina, η οποία θεωρεί ότι ο μοντέρνος μετασχηματισμός παράγει έναν χώρο που ορίζεται από τοίχους κινούμενων εικόνων: Τον χώρο του μέσου ή της δημοσιότητας. Η ύπαρξη «εντός» του κτηρίου της κατοικίας (η Colomina αναφέρεται κυρίως σε κατοικίες στην ανάλυσή της) σηματοδοτεί την ικανότητα θέασης. Εάν αντιθέτως κάποιος βρίσκεται «εκτός», τότε αποτελεί μέρος της εικόνας, μπορεί να θεαθεί, ανεξάρτητα αν με αυτό εννοείται η θέαση σε ταινία, φωτογραφία ή ακόμη και συμπερίληψη στο καδράρισμα του ίδιου του παραθύρου. Με αυτόν τον τρόπο, καταλήγει η ίδια, η μοντέρνα αρχιτεκτονική μετατρέπει το ιδιωτικό σε δημόσιο.⁶⁷⁰ Στο μοντέρνο κτήριο, το παράθυρο μετατρέπει τον έξω κόσμο σε μια εικόνα προς κατανάλωση. Ταυτόχρονα, εκθέτει την εικόνα του εσωτερικού στον έξω κόσμο, προσφέροντας μια αναπαράσταση του ιδιωτικού χώρου. Η Colomina δεν υπονοεί μέσω της άποψη αυτής την παραβίαση της ιδιωτικότητας, όμως θεωρώ αξιοσημείωτο το ότι στην ταινία η ιδέα είναι δυνατόν να αφορά (καθ' οιονδήποτε θετικό τρόπο) *μόνον* στον Martin. Η λειτουργία του ανδρικού χαρακτήρα είναι διπλή και αφορά εξ ίσου στην εικόνα του στον έξω κόσμο καθώς και την θέαση της εικόνας του έξω κόσμου που προσφέρει η κατοικία του –στοιχείο εμφανές όταν συναντά τον άγνωστο με το σκάφος στην ακτή. Οι διάλογοι στο σημείο μπορούν να συσχετιστούν με αυτό ακριβώς το ζήτημα: Ο άγνωστος άνδρας αναφέρεται στο κτήριο («κοιτούσα με θαυμασμό την κατοικία σας είναι η καλύτερη στην ακτή») αλλά ταυτόχρονα (και παράλληλα) στην γυναίκα. Η Laura εδώ αποτελεί μέρος του κτηρίου και της θέας, ένας από τους λόγους που ο άγνωστος

⁶⁶⁹ Le Corbusier, "Twentieth Century building and Twentieth century living" παρατίθεται από Colomina, 1996, όπ. π., σ. 9.

⁶⁷⁰ Colomina, 1996, όπ. π. , σσ. 283 – 335.

αποκαλεί τον Martin «πολύ τυχερό άνθρωπο». Είναι τουτέστιν σημαντικό να αναφερθεί ότι η λειτουργία των «τοιχών φωτός» ουδόλως αφορά την γυναίκα: Η Laura δεν έχει δει τον άνδρα, πλην όμως τιμωρείται σαν να είχε συνάψει σχέση μαζί του. Αυτό είναι αποτέλεσμα του ότι, μέσω των μεγάλων γυάλινων επιφανειών η φιγούρα της είναι ορατή από τον άγνωστο ο οποίος το αναφέρει στον σύζυγο, με αποτέλεσμα κρίση ζηλοτυπίας και ξυλοδαρμό. Τουτέστιν, ο γυναικείος χαρακτήρας όχι απλώς δεν μετέχει στην απελευθερωτική, μοντέρνα λειτουργία, επωφελούμενος, αλλά αντιθέτως κινδυνεύει: Η ιδιωτικότητα της Laura βρίσκεται σε μόνιμο κίνδυνο εξ αιτίας του ίδιου του σχεδιασμού του κτηρίου, το οποίο πλέον μετατρέπεται σε μηχανισμό παρακολούθησης όχι μόνον από τον σύζυγο αλλά και από άλλους άνδρες, χωρίς εκείνη να έχει την παραμικρή δυνατότητα άμυνας. Ο μοντέρνος χώρος στην ταινία, καθώς και η διαρκής απειλή που εκφράζει για την Laura, ίσως έχει κοινά στοιχεία με το Πανοπτικό του Jeremy Bentham⁶⁷¹. Επιβάλλοντας “μια κατάσταση ενσυνείδητης και μόνιμης (παθητικής) ορατότητας, διασφαλίζει την αυτόματη λειτουργία της εξουσίας”⁶⁷², παρέχοντας μια διαρκή επιτήρηση του γυναικείου χαρακτήρα από τον ανδρικό.

Τα τρία γλυπτά που είναι εμφανή στον χώρο του καθιστικού, καθώς και όλα τα υπόλοιπα αντικείμενα στους χώρους της κατοικίας είναι απaráλλακτα μοντέρνας λογικής. Το μόνο στοιχείο που διαφοροποιείται (παρ’ ότι και αυτό είναι αρκετά αφαιρετικού σχεδιασμού) είναι η αιγυπτιακή προτομή. Το πέτρινο αυτό γλυπτό καθράρεται και μόνο του, ενώ αναφέρεται και στους διαλόγους, καθώς ο Martin της υπενθυμίζει ότι ήταν το δώρο του, μετά τη νύχτα που της έμαθε να χορεύει. Μαζί με ό,τι μπορεί να περιγραφεί ως «υψηλή κουλτούρα», στην ταινία η τέχνη παρουσιάζεται ως διαδικασία μύησης -μια διαδικασία που δεν ολοκληρώνεται για τον γυναικείο χαρακτήρα. Παράλληλα με τον μοντέρνο σχεδιασμό, και πάντοτε σηματοδοτώντας το κατά Bourdieu «πολιτιστικό κεφάλαιο», τα αντικείμενα τέχνης αποτελούν ανδρική υπόθεση, αναδεικνύοντας την αντιστοιχία της κοινωνικής ιεράρχησης με το γούστο. “Στην κοινωνικά αναγνωρισμένη ιεραρχία των τεχνών, και εντός κάθε μιας από αυτές, σε είδη, σχολές ή περιόδους, αντιστοιχεί μια κοινωνική ιεράρχηση των καταναλωτών. Αυτό αποτελεί προδιάθεση ώστε το γούστο να λειτουργήσει ως ταξικός σηματοδότης... Ένα έργο τέχνης έχει νόημα και ενδιαφέρον μόνον για κάποιον που κατέχει πολιτιστική επάρκεια, τουτέστιν, τον κώδικα με τον οποίο έχει

⁶⁷¹ Foucault, Michel, “Panopticism”, στο Leach, Neil (ed.), *Rethinking Architecture*, Routledge, London, 1997, σ. 361.

⁶⁷² Οπ. π.

κωδικοποιηθεί.”⁶⁷³ Το γούστο κατατάσσει, αναφέρει επίσης ο Bourdieu, ενώ επίσης κατατάσσει τον κατατάσσοντα.⁶⁷⁴

Το ενδιαφέρον της επιλογής του κατ' εξοχήν Ρομαντικού συνθέτη, Hector Berlioz, και η άρρηκτη σύνδεση με τον ανδρικό χαρακτήρα αποκτά περαιτέρω ενδιαφέρον μέσω στοιχείων της ανάλυσης του Arnold Hauser. Προσεγγίζοντας μαρξιστικά την εξέλιξη της ιστορίας της τέχνης, ο Hauser επεσήμανε ότι το ρεύμα αυτό ώθησε τον ατομικισμό στα άκρα, εν είδει προστασίας έναντι των φιλισταίων.⁶⁷⁵ Μέσω μιας άμεσης συσχέτισης της με τον, ευκρινώς παρουσιαζόμενο ως ελιτιστή, ανδρικό χαρακτήρα, η *Φανταστική Συμφωνία* ακούγεται σε σημαντική στιγμή της ταινίας, ενώ αναφέρεται και σε άλλα σημεία, πάντοτε σχετιζόμενη με μια βίαιη εκδοχή ανδρικής σεξουαλικότητας, καθώς αποτελεί επίσης αναπόσπαστο στοιχείο της προσωπικότητας του Martin. Ο Hauser ανέλυσε τον Ρομαντισμό ως εγωκεντρική τάση,⁶⁷⁶ καθώς η ίδια η ζωή κρίνεται με όρους και κριτήρια της τέχνης.⁶⁷⁷ Η ένταση της Ρομαντικής μουσικής και η συνακόλουθη απάλειψη κάθε είδους ελαφρότητας, ηρεμίας ή παιχνιδιάρικης διάθεσης από αυτήν,⁶⁷⁸ συνάδει με την εμμονή του Martin στην χρήση της εν είδει μουσικής υπόκρουσης της σεξουαλικής πράξης.⁶⁷⁹ Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο Ρομαντισμός συνδέεται με την προσωπικότητα ενός βάνου αστού. Ταυτόχρονα, ο Berlioz είναι δυνατόν να θεωρηθεί έκφραση ενός μη-αμερικανικού ελιτισμού. Στην ταινία, η ένταση της Ρομαντικής μουσικής και η συνακόλουθη απάλειψη κάθε είδους ελαφρότητας, ηρεμίας ή παιχνιδιάρικης διάθεσης από αυτήν⁶⁸⁰ εναρμονίζεται με την προσωπικότητα του Martin. Ο Ρομαντισμός μοιάζει να εκφράζει τέλεια την προσωπικότητα του κεντρικού ανδρικού χαρακτήρα, ενώ ταυτόχρονα, θα μπορούσε να συνδεθεί και με απόψεις που επισημαίνουν έναν ερμητισμό στον ύστερο-μοντερνισμό της ομάδας των New York Five, ακόμη και με την ιδέα της

⁶⁷³ Bourdieu, Pierre, *Distinction, A Social Critique of the Judgement of Taste*, Routledge, Λονδίνο, 1986, σσ. 1-2.

⁶⁷⁴ Όπ. π., σ.6.

⁶⁷⁵ Hauser, Arnold, *Κοινωνική ιστορία της τέχνης*, Κάλβος, Αθήνα, (χ.χ.), σ. 226.

⁶⁷⁶ Ο.π., σ. 211.

⁶⁷⁷ Όπ. π. σ. 227.

⁶⁷⁸ Όπ. π., σ. 284.

⁶⁷⁹ Η οποία, όπως αναφέρεται στο κεφάλαιο, απaráλλακτα παρουσιάζεται ως πράξη βίας του ανδρικού επί του γυναικείου χαρακτήρα.

⁶⁸⁰ Όπ. π., σ. 284.

επίλυσης καθαρά μορφικών ζητημάτων, με έμφαση στην ατομικότητα. Αντιστοίχως, η μεταμοντέρνα αναφορά και συσχέτιση με το τοπικό, ως κάτι εύκολα αντιληπτό και οπωσδήποτε γνώριμο, ανεπιτήδευτο και λαϊκό, όπως η προερχόμενη από μιούζικαλ μουσική, η οποία μάλιστα συνδέεται με την (υπονοείται) ευτυχή, παιδική ηλικία της ηρωίδας, αποτελεί έναν ακόμη κώδικα που λειτουργεί ως αντιθετικός πόλος του ερμητικού μοντέρνου. Μια αντίθεση που επικεντρώνεται στον γυναικείο χαρακτήρα, ο οποίος είναι αδύνατον να κατανοήσει τη γλώσσα του μοντέρνου, πολλώ δε μάλλον να λειτουργήσει θετικά σε ανάλογο περιβάλλον.

Η εμφάνιση του τηλεσκοπίου στην εξοχική κατοικία υπενθυμίζει ότι ο χώρος έχει κατ' ουσίαν χαρακτηριστικά ενός *penthouse*, αποσυνδεδεμένος από κλασικές εξοχικές κατοικίες. Ενδεικτικό της διαφοροποίησης αυτής είναι και το ότι, ενώ είναι δεδομένο ότι υπάρχουν αρκετές ακόμη κατοικίες κατά μήκος της ακτής (πράγμα που γίνεται σαφές και στην σεκάνς του πάρτυ στο γειτονικό σπίτι), κανένα κτήριο δεν είναι ορατό σε γενικό πλάνο. Η κατοικία εμφανίζεται απομονωμένη στην άκρη της ακτής, στοιχείο που βέβαια αναδεικνύει τον σχεδιασμό της, ο οποίος κατόπιν συγκρίνεται με την βικτωριανή κατοικία στο Cedar Falls. Γύρω από με το ζήτημα αυτό, θεωρώ χρήσιμη την άποψη του Anthony Vidler, ο οποίος ανέλυσε την μεταμοντέρνα οπτική σχετικά με την έννοια της παράδοσης, την σημασία της για την αρχιτεκτονική και την οικειοποίησή της από το μεταμοντέρνο ρεύμα. Η λογική του μεταμοντέρνου αφηγήματος, αναφέρει ο Vidler, για την ακρίβεια, "αποτελεί βαθιά περιφρόνηση για την ιστορία προς χάριν ενός ανιστορικού *μύθου*."⁶⁸¹ Η εκδοχή της ιστορίας που σκοπό έχει τον εξωραϊσμό, την διαμόρφωση ενός πιο άνετου παρελθόντος, που κυρίως συνδέεται με την ύπαιθρο, ουσιωδώς κατασκευάζει αυτό το παρελθόν, συνακόλουθα παραμένοντας ασεβής προς την ίδια της την ουσία και ακόμη περισσότερο προς το παρόν. Βασίζεται σε μια αντιδημοκρατική, αν όχι αντικοινωνική ιδεολογία της μεταρομαντικής περιόδου, η οποία φαντάζεται την κοινωνία σταθερή και παγιωμένη, με πλήρη απουσία ρήξεων, οι οποίες προκαλούνται από κοινωνικές αναταράξεις.⁶⁸²

Εντός μιας ευκρινώς απομονωμένης κατοικίας όπου είναι ορατή από οποιοδήποτε σημείο του εξωτερικού χώρου, η Laura, παρ' ότι δεν επικοινωνεί, τιμωρείται βάνουσα για την ίδια την δυνατότητα να πράξει κάτι ανάλογο. Σε όλη τη διάρκεια του πρώτου μέρους της

⁶⁸¹ Έμφαση στο πρωτότυπο. Vidler, Anthony, *Histories of the Immediate Present*, MIT, Cam. Mass., 2008, σ. 192.

⁶⁸² Όπ. π., σσ. 192 - 193.

ταινίας, ολοένα και περισσότερο, παρουσιάζεται ως αιχμάλωτη, ενώ το κτήριο συνιστά τόπο και μηχανισμό βασανιστηρίου, καθώς αποτελεί ένα όπλο εναντίον της. Αντιστρέφοντας, όλους τους κανόνες της μοντέρνας λιτότητας, για τον γυναικείο χαρακτήρα, το συγκεκριμένο οίκημα μετατρέπεται σε κάτι ανάλογο του «μεγάλου, απειλητικού κάστρου ή έπαυλης» εντός του οποίου βρίσκεται έγκλειστη η ηρωίδα γοθικών μυθιστορημάτων και η ανάλυση της γοθικής φόρμας από την Tania Modleski⁶⁸³ για το ζήτημα αυτό είναι ιδιαίτερα επωφελής. Όπως αναφέρει η ίδια, το κτήριο συχνά μετατρέπεται «στο επίκεντρο του κακού»⁶⁸⁴, επιβάλλοντας την απομόνωση. Το *Sleeping with the Enemy* συχνά χρησιμοποιεί ανάλογα στοιχεία. Τουτέστιν, είναι δυνατόν να αναλυθεί και ως ένα δράμα, που παρουσιάζει έναν ψυχρό κόσμο ανδρικής κυριαρχίας, εντός του οποίου οι γυναίκες μέσω μιας ταυτόχρονα κοινωνικής και ψυχολογικής διαδικασίας, θυματοποιούνται. Το μοντέρνο κτήριο αποτελεί το επίκεντρο του κακού, ενώ η κοινωνική απομόνωση, ανιχνεύεται και στο σημείο όπου ο Martin απαγορεύει στην Laura να εργάζεται. Ενώ, παράλληλα, στο παρελθόν, ο Martin υπήρξε ο «ωραίος, ελκυστικός, γοθικού τύπου επίδοξος μνηστήρας»⁶⁸⁵, που αναφέρει η Modleski, ο χαρακτήρας που στη συνέχεια μετετρέπεται σε τέρας,⁶⁸⁶ παράλληλα απομονώνοντας κοινωνικά την ηρωίδα σε ένα μοντέρνο απόρθητο φρούριο. Ενδιαφέρον είναι επίσης και το ότι δεν πρόκειται για μια περίπτωση όπου «η ηρωίδα έχει σχέση με τον λάθος άνδρα, και ο σωστός εμφανίζεται και την σώζει από την αχρειότητα του πρώτου»⁶⁸⁷, καθώς η ηρωίδα σώζει η ίδια τον εαυτό της.⁶⁸⁸

Αναλύσεις που είναι δυνατόν να συσχετιστούν αφορούν επίσης στο μελόδραμα, καθώς η αφαιρετικότητα και η διαφάνεια με την συνακόλουθη απόρριψη της διαίρεσης εσωτερικού – εξωτερικού στην ταινία ορίζει έναν φιλμικό χώρο στον οποίο ο γυναικείος χαρακτήρας δεν είναι δυνατόν να ανήκει. Το *Sleeping With the Enemy* είναι μια ταινία θρίλερ με αρκετά στοιχεία μελοδράματος, όμως το τελευταίο, ως είδος, είναι αδύνατον να

⁶⁸³ Modleski, Tania, *Loving With A Vengeance, Mass-Produced Fantasies For Women*, Routledge, London, 1982.

⁶⁸⁴ Όπ. π.

⁶⁸⁵ Όπ. π., σ. 61.

⁶⁸⁶ Όπ. π., σ. 64.

⁶⁸⁷ Όπ. π., σ. 79.

⁶⁸⁸ Στο ζήτημα αυτό αναφέρομαι και παρακάτω.

συγκροτηθεί με κλασικούς όρους. Ο Gaston Bachelard διατύπωσε την άποψη ότι εσωτερικός και εξωτερικός χώρος σχηματίζουν μια διαλεκτική διαχωρισμού, η προφανής γεωμετρία της οποίας μας τυφλώνει, την στιγμή που θα της επιτρέψουμε να λειτουργήσει μεταφορικά, καθώς έχει την οξύτητα της διαλεκτικής του *ναι* και *όχι*, η οποία αποφασίζει για τα πάντα.⁶⁸⁹ Στην ανάλυσή της για το μελόδραμα, η Laura Mulvey ισχυρίζεται ότι ως είδος τοποθετείται στον ψυχολογικό χώρο της κατοικίας, στρέφοντας τον αφηγηματικό χώρο στο εσωτερικό του, κατά κάποιον τρόπο αφαιρώντας την οροφή από το αμερικανικό σπίτι. Και ότι αυτή η έννοια του “εσωτερικού” εμπεριέχει στην “εσωτερικότητά”, τον ψυχικό χώρο της επιθυμίας και της ανησυχίας και τα ιδιωτικά σενάρια των συναισθημάτων, “μια γυναικεία σφαίρα συγκίνησης μέσα στον γυναικείο χώρο του οικιακού.»⁶⁹⁰ Τα ζητήματα αυτά συσχετίζονται απολύτως αντιθετικά με τον μοντέρνο χώρο και την λειτουργία του στην ταινία, έναν χώρο αποξένωσης και διαρκούς κινδύνου για τον γυναικείο χαρακτήρα.

Εντός του χώρου αυτού, η σύζυγος αποτελεί ένα ακόμη στοιχείο το οποίον προσδιορίζει την προσωπικότητά του Martin. Πρόκειται για πολύτιμο απόκτημα και τεκμήριο καλού γούστου, πλούτου και εξουσίας, άρα ιδιότητες που τον διαχωρίζουν ως αστό, σύμφωνα με τα πρότυπα και τα κριτήρια της τάξης του. Η Laura θα μπορούσε να περιγραφεί ως χαρακτηριστική εκδοχή της «συζύγου-τροπαίου» (trophy wife, άλλωστε ο Martin την αποκαλεί “princess”) η οποία και εγκαθίσταται σε μια επίσης χαρακτηριστική «κατοικία-τρόπαιο» (trophy house). Ο όρος εμφανίζεται το 1989 στο περιοδικό Fortune -και θα πρέπει εδώ να σημειωθεί ότι ο όρος κατοικία-τρόπαιο προηγήθηκε και διαμόρφωσε τον όρο σύζυγο-τρόπαιο. Πρόκειται για την ιδέα ότι ο επιτυχημένος άνδρας χρειάζεται την σύζυγο-τρόπαιο, η οποία και θα έχει εξέχουσα θέση στην κατοικία-τρόπαιο, ενώ ο συνδυασμός των δύο συνθέτει ένα σύμβολο διάκρισης του επιτυχημένου άνδρα.⁶⁹¹ Παράλληλα, η ταινία δημιουργήθηκε σε μια περίοδο κατά την οποία παρατηρείται μεταστροφή του ρόλου των θερινών κατοικιών: Ενώ κάποτε αποτελούσαν χώρους όπου οι κάτοικοι ζούσαν περισσότερο ατημέλητα, προτιμώντας έναν σαφώς λιγότερο εκλεπτυσμένο τρόπο ζωής από εκείνον της πόλης, την περίοδο αυτήν, εμφανίζεται η επιθυμία οι κατοικίες αυτές να αποτελούν κάποιου είδους αξιοδοτική δήλωση σχετικά με

⁶⁸⁹ Bachelard, Gaston, *The Poetics of Space*, Beacon, Boston, 1969, σ. 211.

⁶⁹⁰ Mulvey, Laura “Pandora: Topographies of the Mask of Curiosity”, στο Colomina (ed.), 1992, όπ. π., σ. 54 – 55.

⁶⁹¹ Garber, Marjorie, *Sex and Real Estate*, Anchor, N.Y., 2000, σ. 120-121.

την κοινωνική θέση των ιδιοκτητών, τουτέστιν, να ορίζουν ή και να διαμορφώνουν την ταυτότητα τους. «Οι θερινές κατοικίες οι οποίες αποτελούν δήλωση σχετικά με το ποιοί είναι –ή ποιοί θα ήθελαν να είναι [οι ιδιοκτήτες τους]»⁶⁹² είναι ιδιαίτερα επιθυμητές, ενώ «βρίσκονται στο κέντρο μιας συνομοταξίας περιουσιακών στοιχείων και αγαθών τα οποία προσδιορίζουν τον τρόπο ζωής και τις αξίες ενός ατόμου».⁶⁹³ Οι εξοχικές κατοικίες λοιπόν όχι απλώς δεν διακοσμούνται πλέον με αντικείμενα τα οποία οι ιδιοκτήτες θεωρούν ελαφρώς πεπαλαιωμένα ή άχρηστα για την κύρια κατοικία, αλλά, αντιθέτως, δημιουργείται ολόκληρη υποκατηγορία σχεδιασμού εσωτερικών χώρων η οποία επικεντρώνεται ακριβώς στον σχεδιασμό της δεύτερης κατοικίας.⁶⁹⁴ Η εξέλιξη αυτή συμβαδίζει με την εικόνα του εξοχικού της ταινίας. Κατ' αναλογία, ο Martin δεν ενδιαφέρεται απλώς για το φόρεμα της συζύγου του στο πάρτυ της γειτονικής κατοικίας, αλλά έχει και την τελική επιλογή, με την οποίαν η Laura είναι υποχρεωμένη να συμβιβαστεί. Το λευκό σύνολο δίνει τη θέση του στο εξώπλατο μαύρο φόρεμα (παρά τις διαμαρτυρίες της για τον ψυχρό καιρό). Πέραν από την χαρακτηριστική αντίθεση λευκού-μαύρου σημαντική είναι και η αλλαγή προς την κατεύθυνση μιας περισσότερο επίσημης εμφάνισης της συζύγου-τροπαίου, η οποία αντιλαμβάνεται τον ρόλο αυτόν, λειτουργώντας αναλόγως. Ταυτόχρονα, βέβαια στις γραμμές του φορέματος που επιλέγει ο Martin οπωσδήποτε υπάρχει μια εμφανής γεωμετρικότητα, εναρμονιζόμενη με την γενικότερη μοντέρνα λογική.⁶⁹⁵ Ας προστεθεί επίσης εδώ ότι στο περιβάλλον του εξοχικού η Laura μαγειρεύει ακολουθώντας πρότυπα που εμφανώς συνδέονται με το αστικό περιβάλλον, ενδεικτικά ανακοινώνοντας στον σύζυγό της την σύνθεση του βραδινού γεύματος σαν να επρόκειτο για μενού πολυτελούς εστιατορίου. Και αυτά τα στοιχεία σκοπό έχουν την οριοθέτηση της κοινωνικής θέσης του Martin, αποτελώντας παράλληλα πειστήρια της επιτυχίας του. Η κατοικία λοιπόν συνιστά το βασικό μέσον μέσω του οποίου οι προσωπικές σχέσεις εγκαθιδρύονται και οι προσωπικές αξίες ορίζονται και διασαφηνίζονται. Ο χώρος δεν εκφράζει την σύζυγο-τρόπαιο, είναι όμως αναγκασμένη να τον αποδεχθεί, προσαρμοζόμενη.

⁶⁹² Ο.π. σ.187.

⁶⁹³ Η κοινωνιολόγος Roberta Satow που ερεύνησε το ζήτημα αυτό ακριβώς την περίοδο που γυρίστηκε η ταινία αναφέρεται στην θερινή κατοικία. Παρατίθεται από την Garber ο.π. σ. 188.

⁶⁹⁴ Οπ. π.

⁶⁹⁵ Το στοιχείο αυτό κατά έναν τρόπο παραπέμπει στην δεκαετία του 1920, όταν η εξέλιξη της γυναικείας ενδυμασίας συμβάδισε με την εμφάνιση και εξέλιξη του μοντέρνου αρχιτεκτονικού σχεδιασμού, καθώς η γενικότερη λογική της Coco Chanel συμβαδίζει με εκείνην του Le Corbusier.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης και η σεναριακή τοποθέτηση της κατοικίας στην ακτή του Cape Cod της Μασσαχουσέτης -εντελώς διαφορετική βέβαια περιοχή από αυτήν που αναφέρεται στο βιβλίο. Στην σημασία του να βρίσκεται κοντά την πόλη επεσήμανε και ο Kraner στην συνέντευξη, ενώ βέβαια η ανάγκη αυτή είναι σαφής ήδη από την πρώτη σελίδα όπου ο Martin ανακοινώνει την ξαφνική ανάγκη επιστροφής στο γραφείο του. Πρόκειται για περιοχή με έντονο αρχιτεκτονικό ενδιαφέρον, κάτι που είχε ήδη επισημανθεί από τον Walter Gropius, ο οποίος μεταναστεύοντας στην Αμερική στην δεκαετία του 1930, έκτισε μια κατοικία στα προάστια της Βοστώνης για εκείνον και τη σύζυγό του στην οποία, εκτός από την ελεύθερη κάτοψη και τα πλατιά ανοίγματα που την κατέτασαν στις «διεθνιστικές επεμβάσεις», διέθετε και κάποια στοιχεία από την τοπική, παραδοσιακή αρχιτεκτονική της Μασσαχουσέτης. Όπως αναφέρει ο William Curtis,⁶⁹⁶ είναι πιθανόν ο Gropius να αντελήφθη στην πρώιμη, λαϊκή αρχιτεκτονική της περιοχής ακριβώς αυτήν την εστίαση στα ουσιώδη, άρα κάτι που προσέγγιζε και τις δικές του αρχές. Κάτι ανάλογο έκανε και ο Marcel Breuer, ο οποίος, λίγο αργότερα, χρησιμοποίησε τοπικά χαρακτηριστικά, όπως η τοπική πέτρα, στοιχείο που καταδεικνύει την απώλεια του «πολεμικού» τόνου του ευρωπαϊκού μοντερνισμού. Τουτέστιν, αντιθέτως με την εντύπωση που δημιουργεί η ταινία, η τοπική αρχιτεκτονική δεν είναι απαραίτητα εχθρική προς το Μοντέρνο. Στην παραθαλάσσια έκταση του Cape Cod εξακολουθούν να υπάρχουν σήμερα περισσότερες από ογδόντα μοντέρνες εξοχικές κατοικίες, μερικές σχεδιασμένες από σημαντικούς αρχιτέκτονες όπως ο Marcel Breuer, ο Serge Chermayeff ή ο Olav Hammastrom, προοριζόμενες για τους ίδιους ή πελάτες τους.

Η ατμόσφαιρα που δημιουργείται στην ταινία βρίσκεται βέβαια στον αντίποδα μιας ευτυχούς συνύπαρξης. Η εικόνα και η χρήση της νέο- ή ύστερο-μοντέρνας αρχιτεκτονικής στην ταινία συμπλέει με την κριτική του Robert Venturi⁶⁹⁷, ο οποίος υποστηρίζοντας ήδη στα τέλη της δεκαετίας του 1950 μια στροφή προς την πολυπλοκότητα και την αντίφαση, ισχυρίστηκε ότι το Μοντέρνο κίνημα εφηύρε μια «πουριτανικά ηθική γλώσσα». Η ιδέα της «ακατάστατης ζωντανίας»⁶⁹⁸ είναι οπωσδήποτε αντιθετική με την λογική του κτηρίου. Αναλόγως, η έμφαση στα συμβατικά υλικά που επίσης υποστήριξε ο ίδιος, ανιχνεύεται

⁶⁹⁶ Curtis, όπ. π., σ. 259.

⁶⁹⁷ Venturi, Robert, *Complexity and Contradiction in Architecture*, MOMA, NY, 2002 (1966).

⁶⁹⁸ Όπ. π., σ. 16.

μόνον στην μικρή πόλη, χώρο όπου μετατρέπονται σε φορείς ασφάλειας, θαλπωρής και γενικότερα της έννοιας του «καλού».

Για να ολοκληρωθεί η ανάλυση της ταινίας, θεωρώ ότι επιβάλλεται μια σύγκριση με το μυθιστόρημα από όπου προέρχεται, ώστε να καταδειχθούν οι ιδιαίτερα σημαντικές διαφορές των δύο. Το *Sleeping with the Enemy* αποτελεί κινηματογραφική μεταφορά, πρόσφατου τότε, ομώνυμου βιβλίου, (πρωτοκυκλοφόρησε το 1987), της Nancy Price,⁶⁹⁹ συγγραφέως μαζικών (low-brow) μυθιστορημάτων, τα οποία απευθύνονται περισσότερο σε γυναικείο κοινό.⁷⁰⁰ Πρώτο και κυριότερο στοιχείο είναι ότι κεντρικοί ήρωες του μυθιστορήματος δεν είναι ζευγάρι μεγαλοαστών, αλλά άτομα προέρχονται από λαϊκότερα στρώματα, άλλωστε χαρακτηριστικός είναι και ο τόπος διαμονής: η φανταστική πόλη Montrose, η οποία τοποθετείται κοντά στην Βοστώνη.⁷⁰¹ Ο Martin του βιβλίου πόρρω απέχει από το να είναι επιτυχημένος χρηματιστής. Είναι ιδιωτικός υπάλληλος, που εργάζεται σε επιχείρηση υπολογιστών, και συγκεκριμένα σε θέση η οποία δεν απαιτεί επιστημονική γνώση.⁷⁰² Μάλιστα η εξέλιξή του δεν φαίνεται ιδιαίτερα αξιοσημείωτη, παρ' ότι ψιθυρίζεται από τους συναδέλφους του ότι κάποια στιγμή έχασε την ευκαιρία να προαχθεί σε υπεύθυνο καταστήματος. Είναι γυιός διευθυντή σχολείου, πλην όμως ο πατέρας του ήταν το μοναδικό άτομο με ανώτατες σπουδές σε μια οικογένεια αγροτών και γενικότερα χειρωνακτών. Ο ίδιος ο Martin ξεκίνησε πανεπιστημιακές σπουδές, αλλά δεν αποφοίτησε, καθώς, (το βιβλίο τονίζει), ουδέποτε κατάφερε να αισθανθεί οικεία στον χώρο της εκπαίδευσης, ενώ παράλληλα είχε πάντοτε την εντύπωση ότι η καλή συμπεριφορά των δασκάλων του προς εκείνον οφειλόταν αποκλειστικά σε συναδελφική αλληλεγγύη προς τον πατέρα του. Παράλληλα, παρ' ότι επίσης περιγράφεται ως άνθρωπος που επιθυμεί τα πάντα να τοποθετούνται στο χώρο σύμφωνα με τις οδηγίες του,⁷⁰³ η έφεσή του αυτή δεν θα ήταν δυνατόν να εξομοιωθεί με αυτήν του χαρακτήρα στην ταινία. Ο Martin στο μυθιστόρημα είναι ένας ενδεικτικά αδύναμος χαρακτήρας,

⁶⁹⁹ Price, Nancy, *Sleeping with the Enemy*, Berkley Books, N.Y., 1991.

⁷⁰⁰ Για παράδειγμα, *An Accomplished Woman*, *Night Woman* και *Two Liars and a Bride*. Ενδιαφέρον είναι και το ότι το βιβλίο απέκτησε δημοσιότητα μετά την ταινία: στην έκδοση του 1991, στο εξώφυλλο προέρχεται από αυτή, ενώ υπάρχει υπέρτιτλος: "Now a Major Motion Picture Starring Julia Roberts."

⁷⁰¹ Με αυτό το όνομα, υπάρχει μόνο μια συνοικία στην πόλη Wakefield στην πολιτεία της Μασαχουσέτης, βορείως της Βοστώνης.

⁷⁰² Απευθύνεται στους πελάτες "σαν" να γνώριζε το θέμα, αναφέρει το βιβλίο.

⁷⁰³ Ένα από τα ελάχιστα συγκρίσιμα σημεία είναι το εξής: "Έβαλε τις κονσέρβες στα ράφια, με τις ετικέτες μπροστά και μόνο μια καθ' ύψος, έτσι όπως άρεσε στον Martin." Όπ. π., σ. 6.

ακριβώς στον αντίποδα ενός επιτυχημένου και ισχυρού αστού. Η εμμονική του συμπεριφορά φαίνεται συνδεδεμένη με τραύματα της παιδικής ηλικίας και συγκεκριμένα με την εξουσιαστική και καταπιεστική συμπεριφορά του πατέρα του. Η συμπεριφορά του δημιουργεί στο αναγνωστικό κοινό την εντύπωση της ιδιορρυθμίας ή ακόμη και της ελαφράς διαστροφής, ενώ, (σε πλήρη αντίθεση με τον αυστηρά πειθαρχημένο Martin της ταινίας), συνδυάζεται με καταχρήσεις και βέβαια ουδόλως αποτελεί μέρος συγκροτημένης άποψης. Αντιθέτως, η γυναίκα είναι εκείνη που διατηρεί την κυριαρχία στον οικιακό χώρο και ουσιαστικά τον ορίζει. Ο Martin συνιστά παράγοντα αταξίας και αποσταθεροποίησης.

Σε πλήρη αντίθεση με τα εκλεπτυσμένα γούστα του λάτρη των συμφωνιών του Berlioz, ο Martin του μυθιστορήματος διαρκώς χλευάζει την αγάπη της συζύγου του για το διάβασμα, καθώς τα βιβλία τού προκαλούν αφόρητη πλήξη. Πρόκειται για τον άνθρωπο που αφήνει την τηλεόραση μονίμως ανοικτή, διασκεδάζει με το ηχογραφημένο γέλιο στις τηλεοπτικές κωμωδίες, ενώ ακόμη και η γλώσσα που χρησιμοποιεί έχει εμφανείς λαϊκές αποχρώσεις, διαμετρικά αντίθετες με τις, συχνά εξεζητημένες, εκφράσεις του Martin της ταινίας.⁷⁰⁴ Ο χαρακτήρας διαφέρει αναλόγως και στην εμφάνιση, καθώς είναι μεγάλος, με τραχύ πρόσωπο και επίσης ξανθός. Ξανθή άλλωστε είναι και η ηρωίδα, μάλιστα μια σχετική ομοιότητα στην εμφάνιση του ζεύγους σχολιάζεται θετικά από φιλικά άτομα στην αρχή του βιβλίου. Κατά συνέπεια, το μυθιστόρημα δεν επιχειρεί να αντιπαραβάλει την εμφάνιση των δύο κεντρικών ηρώων, όπως ευθύς εξ αρχής, (και για πολύ συγκεκριμένους, όπως δείχθηκε, λόγους), συμβαίνει στην ταινία. Τα γούστα του Martin στο φαγητό ανταποκρίνονται στην ταξική του θέση. Η Laura ερωτάται από τον σύζυγό της για το επόμενο γεύμα και η σύνθεση που ανακοινώνει παραπέμπει σε gourmet γεύμα, (για το οποίο προορίζονται και τα μύδια που μαζεύει στην ακτή στην πρώτη σεκάνς της ταινίας), όμως η Sara του βιβλίου⁷⁰⁵ ετοιμάζει hamburgers, συνοδευόμενα από «πραγματικό βούτυρο στις πατάτες, ώστε ο Martin να μπορεί να βουτά κάθε μπουκιά σε μια χρυσή λιμονούλα»⁷⁰⁶: το αγαπημένο φαγητό του μυθιστορηματικού Martin. Στο βιβλίο, η Sara κακοποιείται διότι μια από τις προηγούμενες μέρες έχει καθυστερήσει την προετοιμασία του δείπνου εξ αιτίας της απασχόλησής της στην βιβλιοθήκη του τοπικού

⁷⁰⁴ “Wha’ about me?” Martin said “M’ ready”, Price, Nancy, *Sleeping With the Enemy*, Berkley, N.Y., 1991, σ.8.

⁷⁰⁵ Η ηρωίδα ονομάζεται στο βιβλίο Sara πριν την εξαφάνισή της και Laura μετά, ενώ στην ταινία συμβαίνει το αντίστροφο, κάτι που πιστεύω δεν γίνεται τυχαία καθώς το όνομα Laura έχει περισσότερους αστικούς συνειρμούς.

⁷⁰⁶ Price, όπ. π., σ. 10.

πανεπιστημίου, στην ταινία η Laura απαντά στον σύζυγό της, όταν εκείνος (με μια αδιόρατη αίσθηση ειρωνείας) την ρωτά αν δεν θεωρεί την φροντίδα του σπιτιού αρκετά σημαντική ενασχόληση, ότι ουδέποτε παραμέλησε ή πρόκειται να παραμελήσει τα καθήκοντά εάν ξεκινήσει μια απασχόληση στην βιβλιοθήκη. Στην ταινία η κακοποίηση παρουσιάζεται ως τελική έκβαση μιας σκηνής όπου αποκαλύπτεται η παθολογική ζηλοτυπία του συζύγου, ενώ αντίθετα, στο μυθιστόρημα ο βάνουσος ξυλοδαρμός της Sara, (η περιγραφή τον καθιστά βιαιότερο από αυτόν στην ταινία)⁷⁰⁷, συμβαίνει συχνά και ενίοτε αναίτια. Η παράλογη φύση του τονίζει τον πρωτογονισμό του Martin, ο οποίος απαιτεί υπακοή διότι, μέσα στην άγνοιά του, θεωρεί ότι κάτι τέτοιο αποτελεί καθήκον μιας καλής συζύγου στην οποία ο ίδιος προσφέρει τροφή και στέγη. Είναι σημαντικό να τονιστεί επίσης ότι στο βιβλίο ο Martin είναι σχεδόν αλκοολικός. Περιγράφεται να πίνει καθ' όλη τη διάρκεια της ημέρας, μάλιστα συχνά αναφέρεται να πίνει κρασί κατ' ευθείαν από τη φιάλη. Συνήθως περιφέρεται σε διάφορα bar, επιστρέφοντας μόνον κατά την ώρα του δείπνου και η σαφώς βιαιότερη συμπεριφορά του αναδεικνύεται μέσω αυτού του στοιχείου. Ακόμη, ο τραχύς αυτός χαρακτήρας απαιτεί από την σύζυγό του τυφλή σεξουαλική υποταγή, ιδιαίτερα ενώ βρίσκεται σε κατάσταση μέθης, ενώ περιγράφεται ως κάποιος με κτηνώδη ένστικτα. Χαρακτηριστικά, ροχαλίζει έντονα και συχνότατα βρίζει ανεξέλεγκτα. Μια εκδοχή της σκηνής στην ταινία όπου ο Martin προσφέρει την ανθοδέσμη με κόκκινα τριαντάφυλλα στην Laura, μαζί με την, εμφανώς ακριβή, camisole, ως δώρο υποτιθέμενης συμφιλίωσης, αφού την έχει προηγουμένως κακοποιήσει, υπάρχει και στο βιβλίο, όμως αποκτά εντελώς διαφορετική χροιά, καθώς ο Martin απαιτεί από τη Sara να το φορέσει το εσώρουχο που της χάρισε και να περιφέρεται με αυτό, προσφέροντάς του θέαμα ενόσω εκείνος πίνει. Ακόμη σημαντικότερη για την εγγραφή του κοινωνικού στίγματος του ζεύγους σε βιβλίο και ταινία είναι η επίμονη μεμφιμοιρία του Martin γύρω από τη διαχείριση των χρημάτων και η συνεχής καταδίωξη της Sara για ανάλογα ζητήματα, με αποτέλεσμα εκείνη να χρειάζεται να αποκρύπτει ποσά που δαπανώνται για τρόφιμα και άλλα είδη πρώτης ανάγκης. Για παράδειγμα, ο Martin εκνευρισμένος πετά στο δάπεδο ένα φυτό που η Sara έχει μόλις αγοράσει, διότι το θεωρεί αναίτια δαπάνη. Γενικότερα, τα χρήματα έχουν σημαντικότατο ρόλο στο βιβλίο, ενώ δεν αποτελούν θέμα σε οποιοδήποτε σημείο της ταινίας. Για την ακρίβεια, τα χρήματα είναι ένα στοιχείο που στην ταινία ουδέποτε αναφέρεται, παρά την εμφανή εξάρτηση της

⁷⁰⁷ Για παράδειγμα: “Το στήθος της πονούσε. Το εξόγκωμα στο κεφάλι της ήταν κολλώδες από αίμα.”, όπ. π., σ. 21.

γυναίκας από τον άνδρα. Μια ακόμη ένδειξη του βίαιου χαρακτήρα του Martin στο βιβλίο είναι το ότι έχει στην κατοχή του δύο περίστροφα, τα οποία λεπτομερώς περιγράφονται, ενώ έχουν επανειλημμένα χρησιμοποιηθεί για τον εκφοβισμό της Sara. Επίσης αντιθέτως με την ταινία, η Sara έχει ήδη αποπειραθεί να εγκαταλείψει τον σύζυγό της στο παρελθόν, αναγκαζόμενη να επιστρέψει όταν εκείνος την απείλησε με όπλο.

Ο χαρακτήρας της Sara στο βιβλίο παρουσιάζει επίσης σημαντικές διαφορές από εκείνον της Laura στην ταινία. Η Sara είναι μια εμφανώς διανοούμενη γυναίκα: Έχει πανεπιστημιακό τίτλο σπουδών, διαβάζει πολύ και μάλιστα κρατώντας σημειώσεις, αποστηθίζοντας ή ακόμη και γράφοντας σχόλια στα περιθώρια των βιβλίων («τα βιβλία είναι ο κόσμος της»), ενώ επιθυμεί να συνεχίσει σε μεταπτυχιακές σπουδές βιβλιοθηκονομίας. Παράλληλα, έχοντας περάσει δύσκολες στιγμές ήδη από την παιδική της ηλικία, είναι ικανή να αντεπεξέλθει, επιβιώνοντας μέσα σε συνθήκες σκληρής δουλειάς αλλά και στέρησης. Το βιβλίο τονίζει επανειλημμένα την κατάσταση πλήρους ανέχειας στην οποία η κεντρική ηρωίδα εξαναγκάζεται μετά την φυγή της. Σε αντίθεση με την ταινία, όπου η Laura δεν φαίνεται να έχει το παραμικρό οικονομικό πρόβλημα μετά την προσχεδιασμένη διαφυγή της, η Sara φροντίζει αρχικά να έχει μαζί της όσα τρόφιμα μπορεί να μεταφέρει, ενώ κατόπιν παρουσιάζεται να λιμοκτονεί έως ότου καταφέρει να αποκτήσει έσοδα. Αναγκάζεται να εργαστεί ως οικιακή βοηθός, ενώ παράλληλα φροντίζει με ιδιαίτερη επιμέλεια τη νέα της κατοικία. Στην ταινία η ηρωίδα, έχοντας ξεφύγει από έναν σύζυγο με καταπιεστικές εμμονές σε ζητήματα τάξης, αισθάνεται αρχικά την ανάγκη να ζήσει με έναν τρόπο, ο οποίος θα μπορούσε να περιγραφεί ως χαριτωμένα ακατάστατος, όμως στο βιβλίο η Sara, κόρη πλασιέ, που για τον λόγο αυτόν έχει μεγαλώσει σε διάφορα μέρη, εργάζεται σκληρά ώστε να συγυρίσει τον χώρο της με χαρακτηριστική μικροαστική ευσυνειδησία. Αντίθετα από την Laura που δραπετεύει από το περιβάλλον υψηλής τέχνης του συζύγου στο ανέμελο περιβάλλον της λαϊκής κουλτούρας και των μιούζικαλ, η Sara έχοντας μόλις εγκατασταθεί στην νέα της κατοικία ξεχωρίζει αμέσως το δωμάτιο που θα μετατραπεί σε χώρο γραφείου. Σημαντικό είναι και το ότι από το βιβλίο απουσιάζει αυτή η ελαφρώς “ρομαντική” ιδέα της τυχαίας επιλογής, καθώς η πόλη Cedar Falls είναι ήδη γνωστή στην ηρωίδα από την εποχή που επισκέφθηκε την συγκάτοικο των φοιτητικών της χρόνων, η οποία και καταγόταν από εκεί. Στο βιβλίο η νέα κατοικία της Sara βλέπει σε πάρκο, όμως αναφέρεται και βεράντα, η οποία είναι χαρακτηριστικά ορατή και στην ταινία. Παρούσα επίσης και η μηλιά στον κήπο του γειτονικού σπιτιού, από την οποία όμως η ηρωίδα θα κλέψει μήλα όχι εξ αιτίας μιας

αυθόρμητης έμπνευσης να φτιάξει μηλόπιτα, αλλά για λόγους επιβίωσης καθώς στερείται ακόμη και βασικών τροφίμων.

Το τρίτο πρόσωπο, ο Ben, καθηγητής θεατρικών σπουδών στο τοπικό πανεπιστήμιο, που συνδέεται με την Sara, είναι επίσης διαφορετικός από τον αντίστοιχο χαρακτήρα της ταινίας. Ο Ben στο μυθιστόρημα έχει κατ' αρχάς πολύ διαφορετική εμφάνιση από εκείνον της ταινίας, ενώ η ερωτική διάσταση της σχέσης του με την Sara εγγράφεται με σαφήνεια από την αρχή: Την παρακολουθεί στενά και την σκέπτεται ως ερωμένη. Ο Ben του βιβλίου περιγράφεται ως “τετράγωνος”, με εμφάνιση που προσομοιάζει περισσότερο σε ξυλοκόπο παρά σε νεαρό λέκτορα πανεπιστημίου: δασύτριχος, με κόκκινα, σγουρά μαλλιά. Σε αντίθεση με την ταινία, όπου ο χαρακτήρας αυτός παρουσιάζεται να έχει σαφώς περισσότερη σχέση με την λαϊκή κουλτούρα από ό,τι με την υψηλή τέχνη, (στοιχείο που βέβαια λειτουργεί απελευθερωτικά για την Laura), στο βιβλίο ο -ευτυχισμένος στον ακατάστατο χώρο του καθώς δεν επιθυμεί να παντρευτεί- Ben συχνά αναφέρεται σε γνωστά θεατρικά έργα και συζητά με την Sara για τις ταινίες του Federico Fellini (όλες εκ των οποίων έχουν δει και οι δύο), ενώ παρακολουθούν μαζί θεατρικά έργα αγγλικής παραγωγής στην τηλεόραση. Τουτέστιν, οι αναφορές σε παλιά μιούζικαλ της ταινίας, στοιχείο που άμεσα συνδέει την Laura με τον Ben εδώ απουσιάζουν εντελώς.

Όπως είναι δυνατόν να υποθεθεί, η εξοχική, παραθαλάσσια κατοικία του ζεύγους, (στο Manhasset του Long Island στην περίπτωση του βιβλίου), ουδεμία σχέση έχει με το κτήριο στο Cape Cod. Πρόκειται για μια ενοικιαζόμενη κατοικία, όπου όμως το ζεύγος επιστρέφει για τρίτο συνεχές έτος. Βρίσκεται στην περιοχή με τα φθηνότερα ενοίκια είναι “μικρή και επιπλωμένη με διάφορα «λάθη»: καθίσματα με εξογκώματα στην μέση της ράχης τους, κατεστραμμένο στρώμα στο κρεβάτι⁷⁰⁸, ένας καθρέπτης με φθαρμένη επίστρωση, σκονισμένα φωτιστικά που έπεφταν, “ένα τραπέζι με πόδια εκεί που θα ήθελες να βάλεις τα δικά σου.”⁷⁰⁹ “Το δάπεδο καλύπτεται από φθαρμένο linoleum και στην κουζίνα υπάρχουν παλιές κατσαρόλες κι ένας φούρνος που έκλεινε μόνο με τη χρήση ξύλινης μπάρας. Η κατοικία δεν περιγράφεται εκτενώς στο βιβλίο, αλλά χρησιμοποιείται από την συγγραφέα μόνον για να συνθέσει την εικόνα της απόλυτης φθοράς που χαρακτηρίζει τη ζωή του ζεύγους. Άλλωστε και η κύρια κατοικία τους στο Glen Cove επίσης αναφέρεται ως το φθηνότερο σπίτι στο τετράγωνο, με αναλόγως παλιά

⁷⁰⁸ “The bed hardly sprang up when she left it”, όπ. π., σ. 8.

⁷⁰⁹ Όπ. π., σ. 7.

και φθαρμένα πατώματα. Στο βιβλίο γίνονται αναφορές στην κοινότητα γύρω από την εξοχική κατοικία, καθώς και στην πόλη όπου βρίσκεται η κύρια κατοικία. Τέλος από τις 314 σελίδες του βιβλίου αξιοσημείωτο είναι και το ότι μόνον οι 23 αναφέρονται στην ιστορία της Sara πριν την φυγή της, άρα το ανάλογο τμήμα του βιβλίου είναι σημαντικά μικρότερο από εκείνο της ταινίας.

Όπως δείχθηκε, στην ταινία η εμμονή της τάξης είναι άρρηκτα δεμένη με τον μοντέρνο σχεδιασμό της κατοικίας, ενώ συνδιαμορφώνει τον χαρακτήρα του Martin, αναδεικνύοντάς τον ως εκπρόσωπο της καθεστηκυίας τάξης. Συνεπάγεται λοιπόν ότι η μοντέρνα κατοικία αποτέλεσε σκηνοθετική ανάγκη, ουσιαστικό δομικό στοιχείο του χαρακτήρα αυτού, ο οποίος διαφορετικά δεν θα ήταν δυνατόν να έχει επαρκώς ολοκληρωθεί. Είναι λοιπόν εμφανές ότι η απόλυτη φιλική συσχέτιση του Martin στην ταινία με την κατοικία και γενικότερα τον μοντέρνο σχεδιασμό οικοδομεί έναν ριζικά διαφορετικό ανδρικό χαρακτήρα. Θεωρώ ότι εάν το κτήριο της θερινής κατοικίας του ζεύγους αντικαθίστατο από κάποιο γενικότερα μεταμοντέρνας, ή “παραδοσιακής” λογικής (οποιοδήποτε τύπου) το αποτέλεσμα θα ήταν μια εντελώς διαφορετική ταινία, ή ακόμη είναι δυνατός ο ισχυρισμός δεν θα μπορούσε να υπάρξει ταινία, καθώς τα συναποτελούντα στοιχεία θα έπαυαν πλέον να συνδέονται μεταξύ τους. Ο χαρακτήρας του Martin δεν θα ήταν δυνατόν να συγκροτηθεί ως ιδιοκτήτης κτηρίου με πρόσθετα και εμφανή διακοσμητικά στοιχεία, ιδιαίτερα προερχόμενα από προηγούμενες παραδόσεις, για παράδειγμα, κτηρίου που χρησιμοποιεί την παραστατικότητα, είναι μεικτής αισθητικής, συμπεριλαμβάνει λαϊκά στοιχεία ή είναι εκλεκτικιστικό και υβριδικό, και ακόμη περισσότερο χιουμοριστικά ενσωματώνει λαϊκούς και τοπικούς κώδικες.⁷¹⁰ Παράλληλα, η ταινία, συμπλέει με κριτικές στην μοντέρνα αρχιτεκτονική, όπως αυτή του Mark Wigley⁷¹¹, όπου ο μοντέρνος σχεδιασμός αναλύεται ως απειλή για την γυναίκα, ενώ η απόρριψη των διακοσμητικών στοιχείων γίνεται αντιληπτή ως απόπειρα πειθάρχησης, συνιστώντας την δημόσια εικόνα του ανδρικού ελέγχου.

«Σε αντίθεση με τον ψυχρό, άκαμπτο κόσμο, μέσα στον οποίο δεν υπάρχει τόπος για να κρυφτείς, η εικόνα της ζεστασιάς των Μεσοδυτικών πολιτειών αντιπροσωπεύει έναν τόπο όπου η ηρωίδα βρίσκει καταφύγιο». Κατ’ αυτόν τον τρόπο περιγράφουν την

⁷¹⁰ Τουτέστιν χαρακτηριστικά στοιχεία του μεταμοντέρνου, όπως περιγράφονται από τον Charles Jencks, 1980, όπ. π. σ. 19 - 32.

⁷¹¹ Wigley, στο Colomina (ed.), 1992, όπ. π. και Wigley, 1995, όπ. π.

απελευθέρωση του γυναικείου χαρακτήρα οι σημειώσεις παραγωγής. Στην σκηνή που η Laura φτάνει στην Cedar Falls στο πρόσωπό της είναι εμφανή τα ίχνη της χαράς καθώς η κάμερα μας δείχνει, από τη δική της οπτική γωνία, τη θέα ενός αρκαδικού τοπίου, μιας ευδαιμονούσας Αμερικής. Αξιοσημείωτο εδώ το ότι η σκηνή αυτή αποτελεί εφεύρεση του των συντελεστών της ταινίας, καθώς δεν υπάρχει στο βιβλίο. Το μυθιστόρημα αποτυπώνει μια μάλλον θλιβερή εικόνα της διαδρομής της Sara έως τη μικρή πόλη, κατά τη διάρκεια της οποίας αναφέρεται μια συνεχής έντονη βροχή, η οποία, εξ αιτίας του δυνατού ανέμου, κτυπά συνεχώς στα παράθυρα του λεωφορείου. Οι συνεπιβάτες περιγράφονται ως αγρότες και οι συζητήσεις τους περιστρέφονται σε ζητήματα αναλόγου ενδιαφέροντος. Ενδεικτικό και το ότι φτάνει στην πόλη βραδινή ώρα, καθώς και το ότι περιγράφονται τα νυχτερινά φώτα του λεωφορείου και οι φθαρμένες πινακίδες του καφενείου του σταθμού. Τουτέστιν, η διάχυτη, βουκολική γοητεία της κινηματογραφικής εκδοχής απουσιάζει, ενώ αντιθέτως δημιουργείται μια αίσθηση έντονης μοναξιάς, θλίψης και παρακμής. Παράλληλα, ενώ αναφέρονται σχέσεις οικειότητας μεταξύ των κατοίκων και του οδηγού του λεωφορείου, δεν διακρίνεται αυτή η διάχυτη αίσθηση της κοινότητας, πανταχού παρούσα στην ταινία. Η Sara κοιτά έξω από το παράθυρο του καφενείου και παρατηρεί τον άρρωστο, ηλικιωμένο αγρότη, που είχε πριν λίγο αφηγηθεί ιστορίες δικής του επινόησης, παρουσιάζοντάς τις ως αληθινές ενώ κοιτά το λεωφορείο να απομακρύνεται ξανά, με τα κίτρινα φώτα του να αντικατοπτρίζονται στο βρεγμένο δρόμο. Από τη σκηνή αυτή λοιπόν απουσιάζει παντελώς η αισιοδοξία της αντίστοιχης στην ταινία, όπου η αίσθηση που δημιουργείται ήδη από την αρχή της σεκάνς είναι ότι η ηρωίδα έχει πλέον αφήσει οριστικά στο παρελθόν τον νεωτερικό, λευκό κίνδυνο, φθάνοντας σε έναν τόπο ασφάλειας. Αντιθέτως, θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι σε περίπτωση που είχε ακολουθηθεί κατά γράμμα η περιγραφή του βιβλίου, το αποτέλεσμα θα ήταν μια σεκάνς το ύφος της οποίας θα προσέγγιζε περισσότερο το film noir, ή, ίσως ακριβέστερα, την neo-noir εκδοχή του -άρα, η επιχειρούμενη πόλωση μεταξύ μεγαλούπολης και μικρής πόλης, με την διαμεσολάβηση του ρόλου της μοντέρνας αρχιτεκτονικής θα είχε εντελώς εκμηδενιστεί. Η πόλωση αυτή είναι βέβαια κάτι στο οποίο το βιβλίο, ούτως ή άλλως, ουδόλως ενδιαφέρεται να εστιάσει. Το χαρακτηριστικό δίπολο της ταινίας, όπου η εικόνα της απομόνωσης παράγεται από την μοντέρνα αρχιτεκτονική και πολεοδομία και επιφέρει την αποξένωση, ενώ η κοινότητα σχετίζεται άμεσα με την μικρή πόλη, στο βιβλίο απουσιάζουν.

Ως γνωστόν, μια από τις κυριότερες ενστάσεις που διατύπωσε η Jane Jacobs⁷¹², ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1960, ήταν ότι η αγάπη των ανοικτών χώρων του μοντερνισμού απομονώνει τους ανθρώπους. Απόψεις που εξέφρασε η Jacobs θα μπορούσαν να συσχετιστούν και με τον τρόπο που κινηματογραφικά δομείται η κοινότητα, όπως για παράδειγμα την έμφαση σε μεικτές χρήσεις, την σημασία των μικρών επιχειρήσεων και την γενικότερη έννοια της ασφάλειας. Η θετική εικόνα της πόλης συμβαδίζει επίσης με ένα κείμενο του 1952 με τίτλο *The Almost Perfect Town*. Γραμμένο από τον (αποκαλούμενο ιστορικό τοπίων) John Brinckerhoff Jackson, περιγράφει το “ημιμυθικό Optimo City που βρίσκεται νοτιοδυτικά στις Ηνωμένες Πολιτείες, αλλά θα ήταν δυνατόν να βρεθεί σχεδόν παντού στην Βόρειο Αμερική”.⁷¹³ Όπως αναφέρουν επίσης οι επιμελητές στην εισαγωγή του κειμένου, ο Jackson χρησιμοποιεί την συναισθηματική, ελεγκτική περιγραφή του Optimo City ώστε να ασκήσει κριτική σε συγκεκριμένους πρόσφατους τύπους ανάπτυξης στην πολεοδομία που θεώρησε ότι απειλούσαν να καταστρέψουν τοπικές κοινότητες στο όνομα της οικονομικής προόδου. Τις απόψεις αυτές τις θεωρούν συγκρίσιμες επίσης με τις θετικές πλευρές των μικρών πόλεων που ο Peter Calthorpe συσχετίζει με την “νέα πολεοδομία” και σχετικούς νεοπαραδοσιακούς σχεδιασμούς.⁷¹⁴ Πολλά από τα χαρακτηριστικά που περιγράφονται από τον Jackson γίνονται αντιληπτά στο κινηματογραφικό Cedar Falls, καθώς επίσης κατασκευάζεται ως αυθύπαρκτος κόσμος: “a world in itself”⁷¹⁵, απαλλαγμένου “από τα μοντέρνα εμπορικά χαρίσματα του χρωμίου και του μαύρου γυαλιού... μια αρμονική και ήρεμη και αξιοπρεπής ζώνη επιχειρηματικής δραστηριότητας... Στρίψτε οποιαδήποτε γωνία και βρίσκεστε αμέσως σε μια περιοχή κατοικιών.”⁷¹⁶ Αναλόγως λοιπόν με την κεντρική πλατεία, όπου φτάνει η Laura “είναι πολύ πιθανόν να δείτε ένα τρακτέρ... οι αγρότες είναι μέρος της πόλης... οι δεσμοί υπαίθρου και πόλης δεν έχουν ακόμη διαρρηχθεί... Οι άνθρωποι είναι εδώ στο κέντρο του Optimo για πολλούς λόγους -κοινωνικότητας πρωτίστως, ειδήσεων, για να δαπανήσουν ή να κερδίσουν χρήματα, για ανάπαυση... Εξ αιτίας αυτών η πλατεία είναι ένας τόσο σημαντικός θεσμός. Διότι είναι γύρω από την πλατεία που οι παλαιότερες και

⁷¹² Jacobs, Jane, *The Death and Life of Great American Cities*, Random House, N.Y., 1961.

⁷¹³ Jackson, J.B. “The Almost Perfect Town” στο LeGates, Richard T. & Fredric Stout, *The City Reader*, Routledge, London, 1996, σ. 81.

⁷¹⁴ Όπ. π. & Calthorpe, Peter, “The Pedestrian Pocket”, 1989, στον ίδιο τόμο, σσ. 468 - 474.

⁷¹⁵ Jackson, όπ. π., σ. 84.

⁷¹⁶ Όπ. π.

πλέον ουσιώδεις αστικές (ή της υπαίθρου) υπηρεσίες έχουν εγκατασταθεί.”⁷¹⁷ Παράλληλα, ο Jackson προειδοποιεί ότι εάν η πόλη μετατρεπόταν σε τουριστικό θέρετρο, θα εξαφανιζόταν μέσα στην “έντονη κυκλοφορία, τις νέες όψεις των καταστημάτων, την οικιακή ανάπτυξη... σε μια διαδικασία κοινωνικής και φυσικής αποσάθρωσης και με απώλεια μιας αίσθησης δικής της ταυτότητας.”⁷¹⁸ Ο συγγραφέας καταλήγει ότι οι επιλογές σε ένα εστιατόριο της πόλης αυτής θα είναι περιορισμένες όμως “ως κάποιου τύπου αποζημίωση στο διπλανό τραπέζι θα βρίσκονται δύο ranchers τρώγοντας φρωώντας τα καπέλα τους, ενώ συζητούν τα δημόσια και ιδιωτικά θέματα του Ortimo City. Ακούγοντάς τους θα νόμιζε κανείς ότι είναι οι ιδιοκτήτες της πόλης.”⁷¹⁹ Γράφοντας στις αρχές της δεκαετία του 1950, ο Jackson θεωρεί ότι η φανταστική αυτή πόλη δεν διατρέχει κίνδυνο να εξαφανιστεί, καθώς “η χώρα είναι γεμάτη από αντίστοιχες”.⁷²⁰ Σαραντα χρόνια αργότερα, μια εκδοχή της πόλης αυτής παράγεται από το Hollywood εν είδει καθησυχαστικού theme park. Μια εικόνα ίσως συγκρίσιμη και με την ιδανική πόλη και υπαίθρο στον ανατολικό τοίχο της Sala dei Nove στο Palazzo Pubblico της Siena, όπου μεταξύ 1338 και 1340, σε μια ιστορική στιγμή μεγάλης πολιτικής αστάθειας και γενικότερης ανασφάλειας, ο Ambrogio Lorenzetti ζωγράφισε την ιδανική διακυβέρνηση και τα αποτελέσματά της σε πόλη και υπαίθρο, αντιπαραβάλλοντάς την με την φαύλη διακυβέρνηση και τα δικά της αποτελέσματα. Στην ιδανική πόλη ορατή είναι η ποικιλία επαγγελμάτων και δραστηριοτήτων, καθώς επίσης και η άρρηκτη σύνδεση με την υπαίθρο, από όπου φτάνουν προμήθειες, ενώ η ιπτάμενη, αλληγορική φιγούρα της Ασφάλειας φροντίζει τα πάντα να βαίνουν καλώς.

Στην ανάλυσή του για το μεταμοντέρνο, ο Fredric Jameson⁷²¹ έχει αναφερθεί με ιδιαίτερα αποδοτικό τρόπο την ιδέα της μικρής πόλης στις Ηνωμένες Πολιτείες, και την απόδοσή της στην λογοτεχνία και τον κινηματογράφο, διαπιστώνοντας ότι η αυτονομία και η εφησυχασμένη, μακάρια ανεξαρτησία της μικρής αμερικανικής πόλης λειτούργησε σε διάφορες χρονικές περιόδους και ως «αλληγορική έκφραση της Αμερικής του

⁷¹⁷ Όπ. π., σσ. 84 - 85.

⁷¹⁸ Όπ. π., σ. 88.

⁷¹⁹ Όπ. π.

⁷²⁰ Όπ. π.

⁷²¹ Jameson, Fredric, *Postmodernism Or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London, 1991, σσ. 279 - 289.

Eisenhower»⁷²², μιας χώρας ασφαλούς στην αίσθηση της ριζικής διαφοράς της. Όπως αναφέρει, η μικρή πόλη, η οποία στην δεκαετία του 1950 στις Ηνωμένες Πολιτείες, παρ' ότι είχε ουσιαστικά χάσει τον επαρχιακό της χαρακτήρα, λόγω της τηλεόρασης, εξακολουθούσε να σηματοδοτεί έναν καθησυχαστικό χώρο άνεσης. Κάτι ανάλογο την δεκαετία του 1980 (κατά την οποία ο ίδιος γράφει) είχε οριστικά εξαφανιστεί, καθώς μικρές πόλεις εξακολουθούσαν μεν να υπάρχουν, όμως είχαν ήδη πάψει να συνιστούν αυτόνομες οντότητες. “Αυτά που ήταν κάποτε διακριτά σημεία στον χάρτη απέκτησαν μια αδιόρατη συμπύκνωση, εντός ενός συνεχούς από πανομοιότυπα προϊόντα και τυποποιημένους χώρους από ακτή σε ακτή.”⁷²³ Ο Jameson παρατηρεί επίσης κάτι ακόμη που έχει σημασία για την παρούσα ανάλυση: ότι η αυτονομία και η εφησυχασμένη, μακάρια ανεξαρτησία της μικρής αμερικανικής πόλης λειτούργησε σε διάφορες χρονικές περιόδους και ως αλληγορική έκφραση της Αμερικής του Eisenhower: το επτασφράγιστο περιεχόμενο της λευκής, μεσοαστικής πόλης, με σαφή αίσθηση της ριζικής διαφοράς της από τον υπόλοιπο κόσμο, από διαφορετικούς πληθυσμούς και πολιτισμούς.⁷²⁴ Πιστεύω ότι η εικόνα της μικρής πόλης στην ταινία σκοπό έχει να δημιουργήσει ένα ανάλογο κλίμα, διαμορφώνοντας έναν χώρο νοσταλγίας, ήδη χαμένο. Ενδεικτική είναι επίσης και η παράλληλη αλλαγή στα ενδύματα της ηρωίδας, που έχει επίσης σκοπό να δημιουργήσει μια ανεπαίσθητη αίσθηση δεκαετίας 1950: Η Laura φορά κοντά και στενά φορέματα στην Ανατολική Ακτή και μακριά, φαρδιά στο Cedar Falls. Παράγεται λοιπόν κάτι σχετικό με ένα όραμα του παρελθόντος, ή μάλλον, όπως αναφέρει επίσης ο Jameson, “μιας συγκεκριμένης στιγμής του παρελθόντος”.⁷²⁵

Ο Emanuel Levy⁷²⁶ έχει επίσης αναλύσει το ζήτημα της αναπαράστασης της μικρής πόλης στον αμερικανικό κινηματογράφο, ως ιδεολογική κατασκευή, η οποία διαμορφώθηκε πολιτισμικά. Την κατασκευή αυτήν ο Levy θεωρεί χαρακτηριστικά αμερικανική εξ ου και η έννοια της «Αμερικής των μικρών πόλεων» («small-town America»), κάτι που δεν ανιχνεύεται σε άλλες Δυτικές κοινωνίες.⁷²⁷ Πρόκειται για μια λογική που γίνεται αντιληπτή

⁷²² Οπ. π., σ. 279.

⁷²³ Όπ. π., σ. 281.

⁷²⁴ Όπ. π.

⁷²⁵ Όπ. π., σ. 287.

⁷²⁶ Levy, Emanuel, *Small-Town America in Film: The Decline and Fall of Community*, Continuum, N.Y., 1991.

⁷²⁷ Οπ. π. σ. 252.

στα αμερικανικά δελτία ειδήσεων, τα οποία προάγουν την ιδέα της ειδυλλιακής μικρής πόλης, η οποία στηρίζεται στην ελκυστικότητα της φύσης και στο μικρό μέγεθος, και οι απόψεις του μπορούν να συσχετιστούν με την ταινία, παρ' ό,τι δεν πρόκειται αμιγώς για αυτό που ο ίδιος αποκαλεί "small town movie". Στο βιβλίο αυτό, που κυκλοφόρησε ακριβώς το ίδιο έτος με την ταινία, ο Levy παρακολουθεί την εξέλιξη του ζητήματος από την δεκαετία του 1930, διαπιστώνοντας ότι οι μικρές πόλεις παρουσιάζονταν ως δυνητικά αυτόνομες τη στιγμή που τα προάστια εμφανίζονταν ως παράσιτα, άμεσα εξαρτώμενα από την πόλη για την απασχόληση και γενικότερα το ίδιο το εισόδημά τους. Αυτό συμβαίνει την δεκαετία του 1950, με την εμφάνιση του suburbanism, ως νέου τρόπου ζωής και την συνακόλουθη μαζική φυγή προς τα προάστια.⁷²⁸ Ο Levy εντοπίζει αρκετά στοιχεία εξιδανίκευσης κατά τη διάρκεια της νεοσυντηρητικής, ρηγκανικής δεκαετίας του 1980, που βέβαια γενικότερα κινήθηκε γύρω από την ιδέα των "παραδοσιακών αξιών", οι οποίες συμβολικά συνδέονται με τη μικρή πόλη στις Ηνωμένες Πολιτείες, την κεντρική θέση της πυρηνικής οικογένειας εντός αυτής, και γενικότερα ζητήματα που σχετίζονται με έναν ρηγκανικού τύπου "πατριωτισμό", ενώ παράλληλα ο ίδιος παρατηρεί ανάλογες κατευθύνσεις ακόμη και στις ενδυματολογικές τάσεις των ταινιών της περιόδου.⁷²⁹ Επίσης σημαντική για την ανάλυση μιας ταινίας που γυρίστηκε ακριβώς στην αλλαγή των δεκαετιών, είναι η παρατήρηση του Levy ότι, κατά την διάρκεια της δεκαετίας του 1980, ο ανδρικός χαρακτήρας βρίσκεται σε κρίση, μια κρίση που εμφανώς διαταράσσει την σταθερότητα της οικογένειας, ενώ συχνά έχει ως αποτέλεσμα την ανάληψη ευθυνών από την γυναίκα, η οποία αποδεικνύεται δυνατότερη και περισσότερο αφοσιωμένη στα καθήκοντά της, ενώ, ταυτόχρονα, οι αξίες της μικρής πόλης σκιαγραφούνται ως υπέρτερες εκείνων της μεγαλούπολης.⁷³⁰ Παρ' ό,τι ο γυναικείος χαρακτήρας στην ταινία δεν έχει σχέση με την μητρότητα ή την οικογένεια, θεωρώ σημαντικό στοιχείο το ότι αναλαμβάνει δράση επιλύοντας το ζήτημα που προκαλεί την κρίση στην αφήγηση, χωρίς έξωθεν βοήθεια. Όμως παράλληλα, η ηρωίδα παραμένει αστή ακόμη και μετά την μεταφορά της στην μικρή πόλη. Αντίθετα με ό,τι περιγράφεται στο βιβλίο, η Laura δεν αποκτά επαφές με αγροτικούς πληθυσμούς, ούτε καν στο λεωφορείο κατά την διάρκεια της διαδρομής, άρα η ειδυλλιακότητα της «βουκολικής» τοποθεσίας καθώς και η αντίθεση

⁷²⁸ Οπ. π., σ. 110.

⁷²⁹ Οπ. π. σ. 213 – 214.

⁷³⁰ Οπ. π. σ. 233.

με την μεγαλούπολη, διαμορφώνεται με διαφορετικό τρόπο. Και αυτός είναι ένας ακόμη λόγος για τον οποίον η αρχιτεκτονική κατέχει σημαντικό ρόλο στην ταινία. Ταυτόχρονα, γενικότερα ζητήματα σχετιζόμενα με την γνωστή αντινομία *woman as nature - man as culture* έχουν σημαντικό ρόλο στην ταινία. Με δεδομένο το ότι ξεκινά με την Laura ενώ μαζεύει μύδια στην ακτή, μέσα σε ένα καθ' όλα φυσικό τοπίο, εντός του οποίου δεν διακρίνεται οποιαδήποτε δόμηση, μέσω της μεταφοράς της στη μικρή πόλη, η γυναίκα επιστρέφει στην ασφάλεια της φύσης. Αυτό συμβαίνει παράλληλα με μια “επιστροφή” στην μαζική κουλτούρα, που, σε αντίθεση με την, συνδεδεμένη με τον καταπιεστή σύζυγο, υψηλή εκδοχή της, εμφανώς κατανοεί. Η εικόνα της ήρεμης πλέον ηρωίδας, που έχοντας δραπετεύσει από το απομονωμένο, διάφανο κελί, κάθεται στην ξύλινη βεράντα κοιτώντας τον κήπο της έχει και συμβολική σημασία.

Το 1990, έτος παραγωγής της ταινίας, έκανε την εμφάνισή του ένα ενδιαφέρον άρθρο στην εφημερίδα *Chicago Tribune*⁷³¹, το οποίο θεωρώ ιδιαίτερα βοηθητικό για την κατανόηση της δημιουργίας του χώρου της κατοικίας στην μικρή πόλη. Ο συγγραφέας, David Silverman, αναφέρει ότι οι κατασκευαστές κτηρίων αναμένεται να συμπράξουν με τους διακοσμητές εσωτερικών χώρων ώστε να προσελκύσουν αγοραστές νέων κατοικιών και συνακόλουθα να αυξήσουν τις πωλήσεις, προσφέροντας ένα κράμα “ρομαντισμού” και παράδοσης στον σχεδιασμό. Στο άρθρο παρατίθεται επίσης η άποψη της Mary Cook, σχεδιάστριας εσωτερικών χώρων με έδρα το Σικάγο, η οποία συντόνισε ένα πάνελ γύρω από τον σχεδιασμό πρότυπων κατοικιών στο συνέδριο της Εθνικού Συνδέσμου Κατασκευαστών του έτους αυτού. «Τα παιδιά της σεξουαλικής επανάστασης προσπαθούν να επανεντάξουν το ρομαντισμό στη ζωή τους και επιστρέφουν σε παραδοσιακούς τρόπους ζωής και αξίες... [Εμείς] προσπαθούμε να ανταποκριθούμε και να δώσουμε έκφραση σ' αυτή τη νοσταλγία στο σχεδιασμό». Η Cook επισημαίνει ότι το κοινό αναζητεί “ρομαντικές” πινελιές, οι οποίες προσδίδουν την αίσθηση του κλασσικού, όπως τα τζάκια, την επιστροφή στο ξύλο αντί άλλων υλικών και τα παράθυρα με βαθιά περβάζια. «Οι άνθρωποι ψάχνουν για πινελιές που θυμούνται από επισκέψεις στους παππούδες τους. Αυτό εκφράζεται στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό της κατοικίας καθώς και στον σχεδιασμό των εσωτερικών χώρων των πρότυπων κατοικιών». Ένας ακόμη σχεδιαστής εσωτερικών χώρων, αυτή τη φορά με έδρα τη Νέα Υόρκη διατείνεται ότι «χρειάζεται να ανακαλύψουμε τα ρομαντικά «κουμπιά» του κοινού. Οι άνθρωποι δεν μπορούν πλέον να βρουν

⁷³¹ Silverman, David, “Builders just a bunch of romantics”, *Chicago Tribune*, Chicago, Illinois, February 3 1990.

ρομαντισμό εκτός σπιτιού, βγαίνουν λιγότερο και μένουν στην κατοικία τους περισσότερο. Εμείς προσπαθούμε να προσθέσουμε γοητεία». Σε σχετικές προβολές slides, το άρθρο συνεχίζει, οι σχεδιαστές αυτοί εστιάζουν στις ζεστές γωνιές και τα θερμά χρώματα. Η εταιρία Designer Art Danielian της Καλιφόρνιας, προεκτείνει το θέμα πέραν του σχεδιασμού της κατοικίας, αναφέροντας ότι οι νέες κοινότητες, οι οποίες είναι περισσότερο επιθυμητές από τους αγοραστές, είναι εκείνες που διαθέτουν την γοητεία του παλιού κόσμου και θεωρούν ότι ανεξάρτητα από το αν πρόκειται για αγοραστές πρώτης κατοικίας ή ανθρώπους που αναζητούν την τρίτη ή τέταρτη κατοικία τους, υπάρχει μια γενική στροφή προς την παράδοση, καθώς όλοι εμπνέονται από αυτήν. Στους εξωτερικούς χώρους του σπιτιού, επισημαίνεται επίσης, η τάση αυτή μεταφράζεται στην επιστροφή της ξύλινης βεράντας (porch). Ακόμη, τονίζεται η ανάγκη προώθησης μιας στενής σχέσης με τον χώρο η οποία ενισχύεται από την χρήση ήχων και οσμών. Σε αυτό αναφέρεται και η Cook, η οποία διατείνεται ότι ίσως, για παράδειγμα, «οι Smiths να βρίσκονται σε διαδικασία αναζήτησης ενός νέου σπιτιού. Αν κατά την είσοδό τους σε μια πρότυπη κατοικία (κατοικία μοντέλο) ανακαλύψουν ένα αναμμένο τζάκι ή ίσως μια πίτα να ψήνεται εκείνη την στιγμή στον φούρνο, τα στοιχεία αυτά θα τους κάνουν να νοιώσουν πιο άνετα και η άνεση αυτή είναι που οδηγεί στις πωλήσεις».⁷³²

Σχετικά με το ζήτημα της επινοημένης παράδοσης, ως αντιπάλου δέους στον μοντερνισμό, αναζητήθηκε και η εξέλιξη της, πασίγνωστης στις Ηνωμένες Πολιτείες, εταιρίας Pottery Barn, η οποία απευθύνεται σε μεσοαστικό κοινό και παράγει έπιπλα και διακοσμητικά αντικείμενα που χαρακτηρίζονται ως «ρομαντικά και με την αύρα του παλιού». Επωφελείς για την παρούσα ανάλυση είναι και οι απόψεις της Deneen Gilmour,⁷³³ (η οποία προέρχεται από τον χώρο των κοινωνικών & MME επιστημών), ενώ το ενδιαφέρον της συγκεκριμένης προσέγγισης βρίσκεται επίσης και στο ότι διατυπώνεται την ίδια περίοδο με την δημιουργία της ταινίας. Παράλληλα, σχετίζεται άμεσα με την εικόνα των χώρων στην μικρή πόλη. Ο σχεδιασμός του χώρου της παραδοσιακής κατοικίας στην μικρή πόλη είναι λοιπόν δυνατόν να συσχετιστεί με μια γενικότερη τάση, με έντονη παρουσία στις Ηνωμένες Πολιτείες την συγκεκριμένη ιστορική στιγμή. Η εταιρία Pottery Barn αποτελεί από το 1986 ιδιοκτησία της Williams – Sonoma Inc., μεγάλου

⁷³² Όπ. π.. Στοιχεία επίσης στο Williams – Sonoma Inc. – Company History, www.fundinguniverse.com

⁷³³ Gilmour, Doreen, “The ‘simple life’ for sale: The rhetorical appeal of simple homes”, *American Communication Journal*, Vol. 18, 25 April 2008, στο www.acjournal.org

συνδέσμου στον χώρο των ειδών επίπλωσης και σπιτιού. Η εταιρία παρουσιάζει σημαντικά κέρδη από το 1986 έως το 1990, εμφανίζει μια μικρή κάμψη στις αρχές της δεκαετίας του 1990 λόγω της οικονομικής ύφεσης, για να ανακάμψει ταχύτατα ήδη από το 1993, έτος κατά το οποίο αρχίζει να αναπτύσσεται σταθερά για το υπόλοιπο της δεκαετίας.⁷³⁴ Η Gilmour παρατηρεί επίσης ότι, ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1990, κάτι αξιοσημείωτο αρχίζει να συμβαίνει στον σχεδιασμό εσωτερικών χώρων, καθώς κατοικίες και αλυσίδες καταστημάτων με είδη σπιτιού μετατρέπονται σε τόπους μαζικής κουλτούρας. Η ίδια η επίπλωση, ισχυρίζεται η ίδια, μετετρέπη σε μια μορφή μαζικής κουλτούρας, εξ αιτίας ολοένα επεκτεινομένων αλυσίδων, όπως η Pottery Barn και η Restoration Hardware, ενώ η διακόσμηση κατέληξε να διαμορφωθεί σε κάτι που σκοπό έχει να αντικατοπτρίζει τον εσωτερικό κόσμο των ιδιοκτητών της κατοικίας. Παράλληλα, *σε μια περίοδο γεωπολιτικού χάους, οικονομικής κρίσης και τεχνολογικής υπερπαραγωγής, η επικρατούσα τάση είναι η δημιουργία ενός ζεστού χώρου, μιας μορφής ησυχαστηρίου μακριά από τον ταραγμένο κόσμο.*⁷³⁵ Η Gilmour ισχυρίζεται ότι και οι δύο προαναφερθείσες εταιρίες δίνουν ιδιαίτερη προσοχή στον τρόπο προώθησης των προϊόντων τους, με την χρήση, χαρακτηριστικά υποβλητικών, εικόνων και φράσεων. Η ρητορική τους υπαινίσσεται ότι η πώληση νοσταλγικών ειδών επίπλωσης εστιάζει σε κάτι πολύ βαθύτερο από την απλή ικανοποίηση βασικών αναγκών και επιθυμιών της ανθρώπινης ύπαρξης. Η Pottery Barn είναι μια από τις εταιρίες που αναβιώνουν την αίσθηση του «δωματίου της γιαγιάς», ενώ η Restoration Hardware προβάλλει την εικόνα του λευκού φράχτη -πύλης του αμερικανικού ονείρου- αναφέροντάς τον ως αναπόσπαστο μέρος του, και προσθέτοντας επίσης ότι απηχεί τη γοητεία της μικρής πόλης. Το άρθρο καταλήγει ότι η συνολική ιδέα της διαφημιστικής εκστρατείας της εταιρίας βασίζεται στο εξής: «Αυτά τα αντικείμενα θα σας θυμίσουν καλύτερες εποχές. Αγοράστε τα και αισθανθείτε καλύτερα. Αισθανθείτε ασφαλής και προστατευμένος, όπως αισθανόσασταν ως παιδί.» Οι κατάλογοι όντως προσφέρουν πολύ περισσότερα από απλές πληροφορίες γύρω από τα προϊόντα στους υποψήφιους αγοραστές. Παράλληλα, ισχυρίζεται η Gilmour, μια ανάλυση της χρησιμοποιούμενης φρασεολογίας, καθώς και των

⁷³⁴ Θεωρώ ενδεικτικό για την εδραίωση της εταιρίας στην αμερικανική αγορά ένα επεισόδιο της ιδιαίτερα δημοφιλούς τηλεοπτικής σειράς *Friends*, που προβλήθηκε στις 6 Ιανουαρίου 2000 και όπου ο αστικής (bourgeois) καταγωγής γυναικείου χαρακτήρα της Rachel, ο οποίος κατ' αρχάς δυσφορεί με την αντιγραφική αντικών και εν γένει παλιών πραγμάτων, τελικά γοητεύεται από τα προϊόντα της εταιρίας, έχοντάς τα αρχικά εκλάβει ως αυθεντικά κειμήλια μιας άλλης εποχής.

⁷³⁵ Έμφαση δική μου.

εικόνων, καταδεικνύει ότι βασικός σκοπός είναι να ξυπνήσουν μνήμες, δημιουργώντας μια αίσθηση νοσταλγίας. Το ζητούμενο είναι εδώ οι καταναλωτές να καταλήξουν ότι η αγορά των προϊόντων θα τους προσφέρει γαλήνη, ενώ σε κάποιες περιπτώσεις ίσως και να σταθεροποιήσει τις κατακερματισμένες τους ζωές. Η Gilmour αναφέρει ακόμη ότι η εταιρία αυτή έχει ως βασικό στόχο το γυναικείο κοινό. Κάτι ανάλογο θεωρεί ότι ισχύει και για την Resoration Hardware, καθώς η ρητορική των διαφημίσεών της προσπαθεί περισσότερο να εμπνεύσει παρά να παραπέμψει σε δεδομένα, προσφέροντας πληροφορίες. Συγκεκριμένα διαπίστωσε ότι τα 2/3 του καταλόγου αφορούν σε υλικό με εμφανή αυτόν το σκοπό. Ο χώρος που προβάλλεται μοιάζει κατοικημένος: μεγάλα τραπέζια, ταμπλώ με χειρόγραφα σημειώματα όπου αναφέρονται οικογενειακές ασχολίες, αναμμένο τζάκι, ενώ παντού υπάρχουν λουλούδια και σερβιρισμένα δροσερά ποτά. Η Gilmour θεωρεί ότι οι εικόνες και τα κείμενα των καταλόγων αυτών αντλούν από παρελθούσες εποχές, με σκοπό ο υποψήφιος αγοραστής να συσχετίσει το χώρο με αυτές. Εποχές οπωσδήποτε χαλαρότερων ρυθμών ζωής, κατά τις οποίες μητέρες και παιδιά δεν υπήρχε ανάγκη να εγκαταλείπουν ταχύτατα την οικογενειακή κατοικία κάθε πρωί: είναι ενδεικτικό ότι στα κείμενα δεν υπάρχει καμία αναφορά σε εργαζόμενες γυναίκες. Αντίθετα οι κατάλογοι κατά κύριον λόγο εστιάζουν στους καταναλωτές, που επιμελούνται ιδιαίτερα την κατοικία τους, με σκοπό να προσφέρουν μια γαλήνια και ειδυλλιακή οικογενειακή ζωή.⁷³⁶

Στο θέμα της «εφεύρεσης της παράδοσης», άμεσα συνδεδεμένο με το δίπολο μεγαλούπολη - μικρή πόλη (και κατ' επέκταση πόλη – ύπαιθρος), απασχολεί συνολικότερα την διατριβή. Από την σκοπιά του ιστορικού, οι Eric Hobsbawm και Terence Ranger⁷³⁷ διαπιστώνουν ότι η έννοια αυτή της παράδοσης ουδέποτε αναπτύσσει ή διατηρεί ένα ζωντανό παρελθόν, αλλά αντιθέτως εμφανίζεται για να εγκαθιδρύσει την κοινωνική συνοχή, εντός μιας συγκεκριμένης ομάδας. Ο ρόλος της είναι να παγιώσει σειρά αξιών, πεποιθήσεων και συμπεριφορών σε διάφορα μέλη μιας κοινωνίας, να νομιμοποιήσει ή ακόμη και να σταθεροποιήσει την εξουσία ενός μονάρχη ή έθνους.⁷³⁸ Καθώς το Cedar Falls παρουσιάζεται ως φορέας θεμελιωδών αξιών του αμερικανικού έθνους, διαπιστώνεται ότι κάτι ανάλογο συμβαίνει και στη ταινία. Το παρελθόν και η ιδέα της

⁷³⁶ Gilmour, 2008, όπ. π.

⁷³⁷ Hobsbawm, Eric και Terence O. Ranger, *The Invention of Tradition*, Cambridge UP, Cam., 1992

⁷³⁸ Όπ. π, σσ. 1-15.

παράδοσης, ως στοιχείων που παρέχουν ασφάλεια, μπορούν να συσχετιστούν επίσης με την ανάλυση της M. Christine Boyer, η οποία, εστιάζοντας στην κρίση του αστικού χώρου στο τέλος του 20^{ου} αιώνα, παράλληλα αναζήτησε τις αιτίες της στο παρελθόν⁷³⁹, θεωρώντας ότι η διαδικασία αυτή αρχίζει με το τέλος του Αμερικανικού Εμφυλίου, καθώς η χώρα βάσισε την συλλογική της μνήμη σε εικόνες βγαλμένες από ιστορικά βιβλία και μυθικές ιστορίες. “Οι Αμερικανοί του 19^{ου} αιώνα”, ισχυρίζεται, “ποθούσαν μια ιστορία: μια μυθολογία η οποία να αντισταθμίσει το απέραντο της χώρας, καθώς και οπτικά σύμβολα ώστε να αποκρυσταλλώσουν τις διαφορετικές πολιτείες στη μορφή που θα έπρεπε να αποκτήσουν ως μέρος ενός κυρίαρχου έθνους.”⁷⁴⁰ Γράφοντας στα μέσα της δεκαετίας του 1990, η Boyer υπογραμμίζει επίσης την αυξημένη σηματοδότηση του νοσταλγικού και μη πραγματικού, καθώς οι ψευδαισθήσεις της ιστορικής στιγμή στις Ηνωμένες Πολιτείες ενδυναμώνονται από το οπτικό μέρος μιας φαντασίας η οποία δημιουργήθηκε και αναπτύχθηκε τον προηγούμενο αιώνα.⁷⁴¹ Ενδιαφέρων για την διατριβή είναι και ο ισχυρισμός της ίδιας ότι, μέσω της μεταμοντέρνας επιστροφής στην ιστορία κατά την δεκαετία του 1980, στα κέντρα των Αμερικανικών πόλεων κυριαρχεί ολοένα και περισσότερο μια έκφραση νοσταλγίας για παρελθόντα αρχιτεκτονικά στυλ, μεταμορφώνοντας κτήρια που συνδέονται με την αρχιτεκτονική κληρονομιά σε αστικά tableau, αναλόγως οργανωμένα για οπτική κατανάλωση.⁷⁴² Καθότι λοιπόν ο μοντερνισμός απέρριπτε την σταθερότητα του παρελθόντος, θεωρήθηκε παράλληλα υπεύθυνος για την καταστροφή της συνεκτικής δύναμη της παράδοσης. Κατά την στιγμή λοιπόν αυτήν, καταλήγει η ίδια, αναφορές στο παρελθόν αποτελούν προσπάθειες ανάκτησης ενός απόλυτα εστιασμένου κόσμου, μέσω μιας “γέφυρας” που υπερβαίνει το χάσμα του μοντερνισμού και εντός ενός πλέγματος σχέσεων που εξωραϊζει οπτικές αναμνήσεις, καλύπτοντας με πέπλο μυστηρίου το το πέρασμα του χρόνου, ενώ ταυτόχρονα κωδικοποιεί ως «σύγχρονα» στυλ και εικόνες. Οι εικόνες αυτές σκοπό έχουν να απαλύνουν τις εντάσεις των κοινωνικών αλλαγών, οι οποίες προέκυψαν μέσω της άνισης οικονομικής

⁷³⁹ Boyer, M. Christine, *The City of Collective Memory, Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*, MIT, Cam. Mass., 1996, σσ. 2 -6.

⁷⁴⁰ Όπ. π., σ. 313.

⁷⁴¹ Όπ. π. σ. 321.

⁷⁴² “the cultural reformulations of modernism”, όπ. π., σ. 408.

και αστικής ανάπτυξης, ενώ παράλληλα υποβοηθούν στην ανάκτηση μιας αίσθησης ηρωισμού, που έμοιαζε οριστικά απωλεσθείσα.⁷⁴³

Η αντίθεση πόλης - υπαίθρου εξακολουθεί να επιδρά⁷⁴⁴ ιδιαίτερα έντονα στον αμερικανικό κινηματογράφο. Ύπαιθρος και κωμόπολη ενσαρκώνουν διαρκείς εικόνες αρετής αντισταθμίζοντας το κακό που αντιπροσωπεύει η ζωή στη μεγάλη πόλη, μια αντίθεση συνολικά περισσότερο ακραία από οτιδήποτε εμφανίζεται στην Ευρώπη. Όπως δείχθηκε, στην ταινία η αντίθεση αυτή συνδυάζεται με την έντονη αντιπαλότητα προς οτιδήποτε προσεγγίζει τον μοντέρνο σχεδιασμό. Στο *Sleeping With the Enemy* ο μοντερνισμός ως γενικότερη ιδέα, πολιτιστική προσέγγιση και φυσικά αρχιτεκτονικό κίνημα σκιαγραφείται ως κάτι emphatic ψυχρό, απaráλλακτα σκληρό και, εν τέλει, αφύσικο. Λαμβάνοντας υπ' όψιν ότι η ταινία λειτουργεί μέσω αντιθετικών διπόλων, καθώς επίσης τον τρόπο με τον οποίον συνθέτει ιδιαίτερα προσεκτικά την «αμερικανικότητα» του μυθικού Cedar Falls- ο μοντερνισμός είναι αντι-αμερικανικός. Οι απόψεις αυτές ήδη δεν ήταν νέες, καθώς συμπλέουν με εκείνες του Tom Wolfe, που εστιάζει στην “μάστιγα” της Ευρωπαϊκής επιδρομής των μοντέρνων αρχιτεκτόνων στην Αμερική. Το, σχεδόν πολεμικού χαρακτήρα, βιβλίο του Tom Wolfe με τον, χαρακτηριστικό του περιεχομένου του, τίτλο: *From Bauhaus to Our House*⁷⁴⁵, το οποίον πρωτοκυκλοφόρησε το 1981, (σηματοδοτώντας την αρχή της περιόδου που εξετάζεται), είναι χαρακτηριστικό ενός συγκεκριμένου κλίματος που διαμορφώνεται και θα εκφράσει το Hollywood “μαζικοποιώντας” ανάλογες απόψεις. Η χρησιμοποίηση του πρώτου πληθυντικού στον τίτλο και σε όλο το βιβλίο δεν είναι τυχαία. “Μετά το 1945”, αναφέρει ο Wolfe ήδη στις πρώτες σελίδες, “οι πλουτοκράτες μας, οι γραφειοκράτες... και οι πρόεδροι πανεπιστημίων υπέστησαν μια ανεξήγητη αλλαγή... Ξαφνικά είναι πρόθυμοι να αποδεχθούν αυτό το ποτήρι παγωμένο νερό στο πρόσωπο, αυτό το δυνατό χαστούκι... που είναι γνωστό ως μοντέρνα αρχιτεκτονική.”⁷⁴⁶ Το “κακό” επικεντρώνεται στην “μάστιγα της Ευρωπαϊκής επιδρομής των Μοντέρνων αρχιτεκτόνων στην Αμερική κατά την δεκαετία του 1930”, με ιδιαίτερη έμφαση στην μεταφορά της σχολής του Bauhaus στο Σικάγο. Ο Mies van der Rohe, σύμφωνα με τον Wolfe, ήταν ένας εκ των “Λευκών Θεών”,

⁷⁴³ Οπ. π. σσ. 407 – 408 και σσ. 422 – 423.

⁷⁴⁴ Ίσως ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί η ταινία *Sweet Home Alabama* (Andy Tennant, 2002).

⁷⁴⁵ Wolfe, Tom, *From Bauhaus To Our House*, Cardinal, London, 1989.

⁷⁴⁶ Οπ. π., σ. 7. Έμφαση δική μου.

προερχόμενων από την Γηραιά Ήπειρο «που τοποθέτησε την μισή Αμερική σε κυβόσχημες, γερμανικές εργατικές κατοικίες».⁷⁴⁷ Ένας από τους εκπροσώπους της τάσης που ονομάστηκε New Journalism, και με ιδιαίτερο ενδιαφέρον για αυτό που ο ίδιος απεκάλεσε αντιδιανοούμενη τάση στις Ηνωμένες Πολιτείες, ο Wolfe χρησιμοποιεί μια επιτηδευμένα άξεστη διαστροφή των αρχών του μοντέρνου. Το ότι η διαστροφή αυτή δεν είναι ασήμαντη εντός του πλαισίου της γενικότερης αλλαγής του πολιτιστικού υποδείγματος καταγράφεται και στο ότι ο Fredric Jameson ασχολείται με το βιβλίο αυτό στην ανάλυσή του για το μεταμοντέρνο, καθώς ευκρινώς το θεωρεί εκδοχή του. “Είναι ενδεικτικό”, αναφέρει ο Jameson, “ότι το παθιασμένο μίσος για το μοντέρνο που αναδύεται μέσα από τον, κατά τα άλλα αναγκαίο camp σαρκασμό της ρητορικής, και αυτό δεν είναι νέο, αλλά παρωχημένο και αρχαϊκό. Είναι σαν ο αρχικός τρόμος των πρώτων μεσοαστών θεατών της ίδιας της εμφάνισης του μοντέρνου... η αηδία των αρχικών φιλισταίων... να είχε αιφνίδια αναστηθεί.”⁷⁴⁸

Ο μοντέρνος λοιπόν σχεδιασμός περιγράφεται από τον Wolfe ως εξής:

«Είχαν άσπιλα, λευκά δωμάτια, γυμνά, καθαρμένα, απελευθερωμένα, ελεύθερα από όλα τα γείσα, πλαίσια, αψιδώματα, γύψινες διακοσμήσεις (τουλάχιστον), πεσσούς, ακόμη και οι καμπύλες στα άκρα των τραπεζιών και η διακοσμητική λάξευση στα ερμάρια. Είχαν ελεύθερη κάτοψη, βάζοντας τέλος στην παλιά ατομικιστική, αστική εμμονή με την ιδιωτικότητα. Δεν υπήρχε ταπετσαρία τοίχου, ούτε κουρτίνες, ούτε χαλιά Wilton με μοτίβα ανθέων... ούτε έπιπλα με ταπετσαρία από όμορφα υφάσματα. Η επίπλωση ήταν φτιαγμένη από Τίμια Υλικά... [όπως] δέρμα... [και] ατσάλι... όσο... σκληρότερα, τόσο καλύτερα».⁷⁴⁹

Οι αξιοσημείωτες οι αντιστοιχίες με την ταινία αποτυπώνονται και στο ότι ο Wolfe, αναφερόμενος στους New York Five, χρησιμοποιεί ως παράδειγμα την Κατοικία Douglas καθώς και την κατοικία στο Bridgehampton, που αναφέρθηκε από τον Doug Kraner. Όλα “ένοχα” λοιπόν στοιχεία, ο λευκός, χωρίς σκίαστρα χώρος, η εμφανώς ελεύθερη κάτοψη, τα έπιπλα από δέρμα και ατσάλι, αντικαθίσταται στην μικρή πόλη – καταφύγιο από ποικιλία αντικειμένων που θα ικανοποιούσε τον συγγραφέα, όπως κουρτίνες σε όλα τα παράθυρα, ταπετσαρίες και «όμορφα υφάσματα».

⁷⁴⁷ Όπ. π., σ. 47.

⁷⁴⁸ Jameson, 1991, όπ. π., σ. 56.

⁷⁴⁹ Wolfe, όπ. π. σ. 32.

Αρκετά χρόνια αργότερα, ένα σημαντικά μεγαλύτερης έκτασης βιβλίο, παραλαμβάνει το νήμα, σηματοδοτώντας την επέκταση του ζητήματος που εξετάζεται στην διατριβή έως την εποχή μας. Γραμμένο από τον Malcolm Millais, Αυστραλό πολιτικό μηχανικό, έχει τίτλο *Προκαλώντας έκρηξη στους μύθους της μοντέρνας αρχιτεκτονικής*⁷⁵⁰, ενώ ολόκληρο το εξώφυλλό του καταλαμβάνει φωτογραφία της περίφημης έκρηξης του συγκροτήματος Pruitt-Igoe στο St. Louis –την, κατά Charles Jencks, συμβολική ημερομηνία θανάτου του μοντέρνου κινήματος.⁷⁵¹ Η ουσιώδης (και όχι κατασκευασμένη για λόγους εντυπώσεων και δημιουργίας πολεμικού κλίματος, όπως στην περίπτωση του Wolfe) έλλειψη σχέσης του συγγραφέα με ζητήματα ιστορίας τέχνης και αρχιτεκτονικής, (ή και γενικότερα θεωρητικά θέματα), αποτυπώνεται ευκρινώς στην περιγραφή του πίνακα του Pablo Picasso *Demoiselles d'Avignon* 1907, (παγίως θεωρούμενου ορόσημο για τον μοντερνισμό), όπου αναφέρει ότι τα σώματα είναι “απλοποιημένα γεωμετρικά [ενώ] ο θεατής δεν καλείται να έχει οποιαδήποτε συναισθηματική σύνδεση.»⁷⁵² Απόψεις όπως αυτή συνδέονται άρρηκτα με την συνολική θέση του συγγραφέα για την μοντέρνα αρχιτεκτονική: προοριζόταν όχι για τις μάζες, αλλά για την διανοούμενη ελίτ, καθώς αναλόγως με την μοντέρνα τέχνη δεν βασιζόταν σε κοινές παραδοχές καλλιτέχνη και κοινού⁷⁵³

Η κατανόηση του ρόλου του μοντέρνου σχεδιασμού την περίοδο δημιουργίας της ταινίας διασαφηνίζεται περισσότερο μέσω αντιπαραβολής στοιχείων με το *North By Northwest*, ταινία όπου (όπως αναφέρθηκε) ο μοντέρνος σχεδιασμός, διαφόρων τύπων και τάσεων, διατηρεί μια απaráλλακτα θετική παρουσία. Σημαντικό στοιχείο είναι εδώ ότι ο χαρακτήρας του Cary Grant είναι άμεσα συγκρίσιμος με εκείνον του Patrick Bergin, καθότι και στις δύο περιπτώσεις πρόκειται για πρότυπα εύπορων αστών, το φυσικό περιβάλλον των οποίων είναι (ή υπονοείται στην περίπτωση του *Sleeping with the Enemy*) ο μοντέρνος, δομημένος χώρος, άλλωστε συγκρίσιμο στοιχείο των δύο ταινιών είναι και το ότι το αρχιτεκτονικό ενδιαφέρον ξεκινά από την σεκάνς των τίτλων. Τουτέστιν, θεωρώ ότι

⁷⁵⁰ Millais, Malcolm, *Exploding the Myths of Modern Architecture*, Frances Lincoln Ltd., London, 2009.

⁷⁵¹ Θα αναφερθώ σε άλλο σημείο στο ζήτημα της μεταφορικής χρήσης του γεγονότος αυτού από τον Jencks. Ιδιαίτερα ενδιαφέρον όμως είναι το ντοκουμανταίρ έκανε την εμφάνισή του προ δεκαετίας αλλάζοντας ριζικά τα δεδομένα:

<https://academicaffairs.risd.edu/2011/10/the-pruit-igoe-myth-an-urban-history/>

⁷⁵² Millais, όπ. π., σ. 23.

⁷⁵³ Όπ. π. , σ. 26.

είναι ευδιάκριτη και ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα μια μετάπτωση στην χολλυγουντιανή εικόνα του αστού, μέσω της μετατροπής του Corbusian «πολιτισμένου άνδρα με κουστούμι», του τέλους της δεκαετίας του 1950, στον «κοστουμαρισμένο άρα καταπιεστή», εμμονικό και βίαιο άνδρα των αρχών της δεκαετίας του 1990⁷⁵⁴, περιγραφή που συνάδει με τον χαρακτήρα του Patrick Bergin.

Ένα ακόμη στοιχείο που μπορεί να συσχετιστεί με αυτήν την απόλυτα αρνητική διαμόρφωση του κεντρικού χαρακτήρα του επιτυχημένου χρηματιστή είναι και η καπιταλιστική κρίση, την οποίαν ο χολλυγουντιανός κινηματογράφος “κατέγραψε” ήδη από το 1987 στην ταινία του Oliver Stone *Wall Street*, η πρεμιέρα της οποίας σχεδόν συνέπεσε με την λεγόμενη Μαύρη Δευτέρα. Στην ταινία αυτήν, όπου, απολύτως ενδεικτικά χρησιμοποιούνται φυσικοί χώροι, ο βασικός αρνητικός χαρακτήρας, Gordon Gekko, (που υποδύεται ο Michael Douglas και δίνει τον τόνο της εποχής με την διαβόητη πλέον φράση “greed is good”), κατοικεί σε μια εκ των δύο κατοικιών στο Bridgehampton στο Lond Island, σχεδιασμένων το 1970 από τον Charles Gwathmey. Το τέλος λοιπόν του *Sleeping With the Enemy*, όπου η ηρωίδα σκοτώνει τον δυνάστη σύζυγό της χρησιμοποιώντας το ίδιο του το όπλο –ένα τέλος που θεωρώ ότι πόρρω απέχει από το να είναι δυνατόν να θεωρηθεί συμπλέον με οποιοδήποτε τύπου φεμινιστικές θέσεις- κατ’ ουσίαν αποτελεί μία ακόμη υπενθύμιση αυτής της κρίσης.

Η μεταβολή του ανδρικού χαρακτήρα συνοδεύεται από μία απολύτως αντίστοιχη στον γυναικείο και την δική σχέση του με τον κτισμένο χώρο. Η συστηθείσα ως «σχεδιάστρια βιομηχανικών προϊόντων» του χαρακτήρα της Eva Marie Saint στην ταινία του Hitchcock, (στην πραγματικότητα διπλή πράκτορας, όμως αυτό δεν αλλάζει τα δεδομένα), αντιστοίχως ανήκει στο αστικό περιβάλλον, κινούμενη με άνεση εντός αυτού, ενώ σε κανένα σημείο της ταινίας δεν είναι ανιχνεύσιμη αντιπαλότητα με τον μοντέρνο σχεδιασμό. Για την ακρίβεια, οι δύο χαρακτήρες συνδέονται μέσω αυτού. Ο χαρακτήρας αυτός θεωρώ ότι βρίσκεται, παντοιοτρόπως, ακριβώς στον αντίποδα της κακοποιημένης, αστής νοικοκυράς, η οποία βρίσκει καταφύγιο σε έναν τόπο όπου ο μοντέρνος σχεδιασμός *επιβάλλεται* να είναι παντελώς απών, ενώ ακόμη και η μνεία της μητρόπολης μόνον φόβο είναι δυνατόν να της δημιουργήσει. Είναι άλλωστε ενδεικτικό το σημείο των διαλόγων όπου, όταν Ben αντιλαμβάνεται τον αρχικό φόβο της Laura για τον ίδιο

⁷⁵⁴ Ίσως και η εγγύτητα της Black Monday του 1987 έχει επίσης έναν ρόλο εδώ, παρ’ ότι βέβαια η διατριβή επεσήμανε σειρά ταινιών, και χαρακτήρες με διάφορα επαγγέλματα, ενώ το φαινόμενο συνεχίζεται απρόσκοπτα.

(δηλαδή, για τον άγνωστο), στην πρώτη συνάντησή τους, την ρωτά: «Για το Θεό! Από πού είσαι; Απ' την Νέα Υόρκη;»⁷⁵⁵

Η ταινία που εξετάστηκε είναι ένα απόλυτα αναγνωρίσιμο προϊόν της ωρίμανσης της περιόδου μετά την κρίση του 1973 - '74 και των περιόδων κοινωνικοπολιτικής αναπροσαρμογής που ακολούθησαν. Κατά τη διάρκεια της περιόδου αυτής, όπως αναφέρει ο David Harvey, βασικό στοιχείο είναι η εστίαση της μεταμοντέρνας θεωρίας στην “επιφάνεια”, καθώς επίσης και η συνακόλουθη εξίσωση γυναίκα = επιφάνεια. Η ενοχοποίηση του Μοντερνισμού στην ταινία αποτελεί προϊόν αυτών των συνθηκών. Στο *Sleeping with the Enemy*, η ιδανική κατοικία έχει υποστεί τον μετασχηματισμό στον οποίον επίσης αναφέρεται ο Harvey: «δεν είναι πλέον αντιληπτή ως μια μηχανή, αλλά ως μια αντίκα προς κατοίκηση».⁷⁵⁶ Η μεταστροφή αυτή ευκρινώς συνδέεται και με αυτό που ο ίδιος αποκαλεί αναβίωση του ενδιαφέροντος για τους βασικούς θεσμούς, όπως της οικογένειας και της κοινότητας, παράλληλα με μια διαρκή, έντονη αναζήτηση ιστορικών ριζών, όλα εκ των οποίων αποτελούν σαφείς ενδείξεις επιδίωξης σταθερότερων βάσεων και γενικότερα αξιών με μεγαλύτερη διάρκεια στον μεταλλασσόμενο κόσμο της εποχής της ευέλικτης συσσώρευσης.⁷⁵⁷

“Μπορεί μια αρχιτεκτονική η οποία διακηρύσσει έναν στόχο διαρκούς πειραματισμού να γίνει σύμφωνη με το ιδανικό μιας αρχιτεκτονικής που θα είναι δημοφιλής, εύληπτη και βαθυστόχαστη;”⁷⁵⁸ Η απάντηση που δίνει στο ερώτημα του Colin Rowe το μαζικό πολιτιστικό προϊόν του Hollywood που εξετάστηκε είναι ένα emphaticό “όχι”.

⁷⁵⁵ “God where are you from? New York?”

⁷⁵⁶ Όπ. π. σ. 63.

⁷⁵⁷ Όπ. π. σ. 292.

⁷⁵⁸ Rowe, Colin, Introduction, σ. 7 στο Eisenman κ.ά., 1975, όπ.π.

ΣΧΕΣΕΙΣ ΣΩΜΑΤΟΣ, ΦΥΛΟΥ ΚΑΙ ΜΟΝΤΕΡΝΑΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ: ΟΙ ΠΕΡΙΠΤΩΣΕΙΣ *ENOUGH* ΚΑΙ *DIE HARD*.

Παραλαμβάνοντας την ανάλυση της βασικής case study στο προηγούμενο κεφάλαιο, το παρόν σκοπό έχει να λειτουργήσει και ως επέκταση, εισάγοντας στην διαπλοκή των σχέσεων μοντέρνου σχεδιασμού και φύλου το ζήτημα του σώματος. Η εστίαση τοποθετείται σε δύο ταινίες οι οποίες είναι προϊόντα διαφορετικών ιστορικών στιγμών: *Enough* (Michael Apted, 2002)⁷⁵⁹ και *Die Hard* (John McTiernan, 1988)⁷⁶⁰. Ξεκινώντας από το *Enough*, συγκεκριμένα σημεία της ταινίας θα συγκριθούν με το *Sleeping with the Enemy*, καθώς προκύπτουν ενδιαφέρουσες ομοιότητες, αλλά και διαφορές, ενώ θα γίνει επίσης συγκριτική αναφορά στο βασικό αντιπαράδειγμα, *North by Northwest*.

Στο σενάριο του *Enough*, η Slim, σερβιτόρα σε εστιατόριο σε πολυσύχναστο δρόμο, δίπλα στον λιμένα θαλαμηγών του Los Angeles, φλερτάρεται επίμονα και εν ώρα εργασίας από άγνωστο νεαρό άνδρα, όταν παρεμβαίνει ο, επίσης άγνωστος, Mitch, αποκαλύπτοντάς της ότι ο πρώτος την είχε προσεγγίσει εξ αιτίας ενός στοιχήματος με φίλους του ότι θα καταφέρει να συνάψει σεξουαλική σχέση μαζί της. Με τον τρόπο αυτόν, ο εύπορος και φιλόδοξος εργολάβος οικοδομών Mitch κερδίζει την εμπιστοσύνη της Slim. Αμέσως μετά, παντρεύονται και σύντομα αποκτούν παιδί. Έχοντας μεταβληθεί σε αστή σύζυγο, και ασχολούμενη πλέον αποκλειστικά με τα οικιακά, η Slim τυχαία ανακαλύπτει ότι ο σύζυγός της έχει ερωμένες. Στην προσπάθειά της να τον αντιμετωπίσει, εκείνος της ανακοινώνει ότι προτίθεται να τις διατηρήσει, ενώ ταυτόχρονα αρχίζει να της φέρεται ιδιαίτερα βάνουσα. Όταν πλέον αναγκάζεται να τον εγκαταλείψει, μαζί με την κόρη τους, ο Mitch την καταδιώκει, αναζητώντας τα ίχνη της και έχοντας επιστρατεύσει πληρωμένους κακοποιούς. Η απελπισμένη, καθότι άπορη, Slim ζητά βοήθεια από τον μεγιστάνα (αλλά αποξενωμένο από την παιδική της ηλικία) πατέρα της και τελικά καταφέρνει να τον πείσει να την βοηθήσει οικονομικά. Παραδίδει το παιδί της στην στενή φίλη, τέως συνάδελφό της, και εκπαιδεύεται στις πολεμικές τέχνες. Η πρόθεσή της είναι να εισβάλλει κρυφά στο νέο διαμέρισμα του Mitch, διευθετώντας τον χώρο κατά τέτοιο τρόπο, ώστε, στην προγραμματισμένη θα ακολουθήσει να καταφέρει να τον σκοτώσει, ταυτόχρονα δίνοντας την εντύπωση νόμιμης άμυνας. Όταν έρχεται αυτή η στιγμή, και ενώ ο Mitch κείται

⁷⁵⁹ Ελληνικός τίτλος: *Αρκετά*.

⁷⁶⁰ Ελληνικός τίτλος: *Πολύ Σκληρός για να Πεθάνει*.

αναίσθητος στο δάπεδο κατά τη διάρκεια της πάλης μεταξύ τους, η Slim αντιλαμβάνεται ότι της είναι αδύνατον να σκοτώσει κάποιον εν ψυχρώ. Όμως ο Mitch συνέρχεται, της επιτίθεται πισώπλατα και αμέσως μετά σκοτώνεται από πτώση, ενώ η Slim όντως βρίσκεται σε άμυνα.

Θεωρώ το *Enough* μία ακόμη περίπτωση ταινίας η οποία θα πρέπει να ενταχθεί στην δεύτερη κατηγορία του τονισμού, καθότι, αναλόγως με τα παραδείγματα των *Affrons* «το επίπεδο της ρητορικής είναι «μεσαίο», «ακριβές» [ενώ] η ιδιαιτερότητα [της ταινίας] υπερβαίνει τυπικούς ειδολογικούς και πολιτιστικούς κώδικες.»⁷⁶¹ Επίσης κατ' αναλογία με τις διαπιστώσεις των συγγραφέων, για τις ταινίες που οι ίδιοι εξετάζουν, και εδώ ο σχεδιασμός προβάλλεται⁷⁶² ιδιαίτερα, διατηρώντας πρωταγωνιστικό ρόλο στην αφήγηση, με ιδιαίτερη έμφαση στην τελευταία σεκάνς. Παρατηρείται λοιπόν, ένα “αναγνωρίσιμο δίκτυο αφήγησης και σκηνικού... [που] σε στιγμές έμφασης, συμμετέχει ταυτόχρονα με την αφήγηση σε μια δυναμική διαδικασία η οποία οριοθετεί όχι μόνο χρόνο, τόπο και διάθεση, αλλά χρόνο, τόπο και διάθεση όπως αυτά επικεντρώνονται στην ιδιαιτερότητα πλοκής, θέματος και, πρωτίστως, χαρακτήρα, καθώς και στις σχετικές ιδιαιτερότητες κοινωνικής τάξης, φύλου και φυλής.”⁷⁶³ Γύρω από το ζήτημα αυτό, χαρακτηριστικό, και ιδιαίτερα ενδιαφέρον, είναι το ότι στο *Enough* επιλέγεται ένας διαφορετικός τύπος μοντέρνου σχεδιασμού από αυτόν στο *Sleeping with the Enemy*. Ακόμη, επίσης αναλόγως με την ανάλυση των *Affrons*, σχετικά με την δεύτερη αυτήν κατηγορία, πρόκειται για μια ακόμη ταινία με σημαντικό προϋπολογισμό για την χρονική στιγμή που γυρίστηκε, ο οποίος ανήλθε στα 38 εκατομμύρια δολάρια. Πλην όμως, η ταινία δεν γνώρισε ιδιαίτερη επιτυχία καθώς οι εισπράξεις παγκοσμίως δεν ξεπέρασαν τα 51 εκατομμύρια δολάρια.

Στοιχείο που ως ένα βαθμό καθόρισε την επιλογή της, είναι το ότι ο μοντέρνος σκηνικός χώρος, (ο οποίος, αντιθέτως με την case study εδώ πρωταγωνιστεί στα τελευταία 25 λεπτά της ταινίας), διατηρεί μεν έναν ρόλο συγκρίσιμο με αυτόν που παρατηρείται στο *Sleeping with the Enemy*, καθώς είναι επίσης συνδεδεμένος με τον βίαιο, κεντρικό ανδρικό χαρακτήρα, όμως στην περίπτωση του *Enough*, η λύση δίνεται διαφορετικά: Ο γυναικείος χαρακτήρας δεν καταφεύγει σε ένα παλαιότερο ή παραδοσιακού τύπου κτήριο

⁷⁶¹ Affron, Charles & Mirella Jona Affron, *Sets in Motion, Art Direction and Film Narrative*, Rutgers University Press, N.J., 1995, σ. 51. Η κατηγοριοποίηση των *Affrons* χρησιμοποιείται σε όλη τη διατριβή.

⁷⁶² Όπ. π.

⁷⁶³ Όπ. π. σ. 38.

σε μικρή πόλη, ακολουθώντας μια ανάλογη διαδικασία διάσωσης και προφύλαξης, αλλά, έχοντας προηγουμένως καταστρώσει ένα αρκετά σύνθετο σχέδιο, εισβάλλει στην μοντέρνα κατοικία, ώστε να αναμετρηθεί με τον αρνητικό χαρακτήρα της ταινίας, ταυτόχρονα δρομολογώντας μια συμβολική “αναμέτρηση” και με το ίδιο το εχθρικό, μοντέρνο περιβάλλον. Για το σκοπό αυτόν, η Slim της Jennifer Lopez παίρνει μαθήματα πολεμικών τεχνών και, κινηματογραφικά, “χάνει” την θηλυκή της ταυτότητα. Θεωρώ ότι μόνον μέσω αυτής της εμφανούς μετάλλαξης της εμφάνισης και συνολικά του χαρακτήρα αυτού, είναι δυνατόν να αντεπεξέλθει στα δεδομένα του χώρου, και κατ’ αυτόν τον τρόπο εν τέλει να τον στρέψει εναντίον του ιδιοκτήτη του. Το ζήτημα αυτό είναι καίριο για την ταινία, ενώ συνδέεται και με την επιλογή της σύγκρισης με το *Die Hard* στο ίδιο κεφάλαιο. Αρκετές κριτικές σχολιάζουν ποικιλοτρόπως θέματα σχετιζόμενα με αυτήν την αναδιαμόρφωση του γυναικείου χαρακτήρα. Ο Roger Ebert γράφει ότι πρόκειται για μια ταινία ουδόλως χαρακτηριστική του σκηνοθέτη Michael Apted, η οποία στηρίζεται στο στερεότυπο του “κακού, λευκού άνδρα”, του ατόμου που πάντοτε αποκτά οτιδήποτε θελήσει, διαμορφώνοντάς τον ως δυνάστη μιας φτωχής, Λατινοαμερικανίδας σερβιτόρας, καταλήγοντας ότι το *Enough* υποκρίνεται ότι ανήκει στην κατηγορία των ταινιών φεμινιστικής εκδίκησης.⁷⁶⁴ Ο Stephen Holden των *New York Times* επίσης θεωρεί ότι “είναι άξιον απορίας το γιατί ένας σκηνοθέτης ο οποίος χαίρει ιδιαίτερης εκτίμησης... καθώς και ένας προικισμένος σεναριογράφος... επέλεξαν να οδηγηθούν σε σε αυτό το λασπώδες έδαφος. Θα πρέπει να τους προσφέρθηκαν πολλά χρήματα για να φέρουν σε πέρας την βρώμικη δουλειά.”⁷⁶⁵ Άλλες κριτικές περιγράφουν την ταινία ως “λαμπερό, ψευδοφεμινιστικό κλώνο”,⁷⁶⁶ ενώ η *San Francisco Chronicle* τονίζει ότι ο “σύζυγος είναι μια τυπική περίπτωση ψυχοπαθούς”⁷⁶⁷. Παράλληλα, αρκετοί κριτικοί εκφράζουν ενστάσεις για διάφορα σημεία του σεναρίου, σχολιάζοντας ως ουδόλως πειστική την ιδέα “χαμένου από παλιά πατέρα ο οποίος πληρώνει τον λογαριασμό της εκγύμνασης”⁷⁶⁸, ή και

⁷⁶⁴ Ebert, Roger, κριτική, 24 Μαΐου 2002. <https://www.rogerebert.com/reviews/enough-2002>

⁷⁶⁵ Holden, Stephen κριτική στους *New York Times*, 24 Μαΐου 2002.

⁷⁶⁶ Laura & Robin’s reviews στο www.reelingreviews.com

⁷⁶⁷ ‘A routine psycho’: Κριτικές του Mick La Salle, *San Francisco Chronicle* 24 Μαΐου 2002 και *San Francisco Gate* 11 Νοεμβρίου 2002.

⁷⁶⁸ Bradshaw, Peter, κριτική στην *Guardian*, 29 Νοεμβρίου 2002.

συνολικά την λογική βάση της ταινίας, χαρακτηρίζοντας την αφελή ή αστεία.⁷⁶⁹ “Ελάχιστη σχέση με την πραγματικότητα” που καταλήγει σε “ένα κρεσέντο παραλόγου” διακρίνει και η Maryann Johnson, η οποία, σε σχέση με τον χώρο, αναφέρεται μόνον στο “ονειρεμένο σπίτι”, όπου ο γυναικείος χαρακτήρας μεταφέρεται μετά το γάμο.⁷⁷⁰ Ως “μεγάλη και τέλεια κατοικία” αναφέρει τον ίδιο χώρο και ο Jeffrey Chen,⁷⁷¹ όμως, εν πολλοίς, οι κριτικές εστιάζουν στο σενάριο, σχολιάζουν μεν εκτενώς τα ζητήματα γυναικείας κακοποίησης, πλην όμως, σε αντίθεση με το *Sleeping with the Enemy*, παρακάμπτουν τον χώρο όπου αυτά τοποθετούνται. Σε μια πολύ σύντομη αναφορά στους *New York Times*, οι χώροι της μοντέρνας κατοικίας χαρακτηρίζονται «αποστειρωμένοι»,⁷⁷² αλλά περισσότερο ενδιαφέρον έχει η, (επίσης έντονα αρνητική), κριτική του *Sight & Sound*, (περιοδικού του BFI), όπου, (εκτός από την περιγραφή της ηρωίδας μετά την μετάλλαξή της ως “μαυροντυμένο νηinja”), γίνονται συγκρίσεις με άλλες ταινίες. Συγκεκριμένα αναφέρεται ότι “η αποφυγή λεπτότητας στην ταινία ακολουθείται μέχρι τέλος στην απαίσια κατοικία από μπετόν, ατσάλι και γυαλί, όπου ο Mitch μετακομίζει όταν τον εγκαταλείπει η Slim -πρόκειται για την πλέον επιδεικτική επίδειξη ψύχωσης-μέσω-της-αρχιτεκτονικής που έχει παρατηρηθεί στην οθόνη από το *The Glass House* του 2001.”⁷⁷³ Παράλληλα, η αρθρογράφος, Kim Newman, αναφέρει και τα εξής: “Η προσέγγιση της ταινίας από την διανομή ρόλων έως τον σχεδιασμό του σκηνικού χώρου, καταγράφει το *Enough* ως απλώς μια λαμπερή σαπουνόπερα-τρόμου, ανάλογη με αντίστοιχες προσπάθειες στην κατηγορία του ‘κακού-συζύγου’ όπως το *Sleeping with the Enemy* και το *Double Jeopardy*.”⁷⁷⁴ Συγκρίνοντάς την με ταινίες προηγούμενων δεκαετιών, περιπτώσεις όπου το κακό συνδέεται με τον γυναικείο χαρακτήρα, και η ίδια αποκαλεί “υπό-κατηγορία ψυχωτική-

⁷⁶⁹ Berardinelli, James, κριτική στο www.reelreviews.net . Κάτι ανάλογο αναφέρεται και στην κριτική του BBC, 28 Νοεμβρίου 2002, ενώ το μη πειστικό τονίζεται και στην κριτική του Peter Travers στο *Rolling Stone*, 21 Μαΐου 2002.

⁷⁷⁰ Johnson, Maryann, www.flickfilosopher.com , 23 Μαΐου 2002. Ως “ονειρεμένο σπίτι” αναφέρεται, πάντοτε εν τάχει, και σε άλλες κριτικές, για παράδειγμα στους *New York Times*, αλλά και στην κριτική του Nathan Rubin στο www.avclub.com που τονίζει επίσης το μη-ρεαλιστικό της ταινίας.

⁷⁷¹ Chen, Jeffrey, www.reeltalkreviews.com , 22 Μαΐου 2002.

⁷⁷² *New York Times*, 8 Ιουνίου 2002.

⁷⁷³ Η επιδεξιότητα: subtlety. Newman, Kim, κριτική *Sight & Sound*, Δεκέμβριος 2002, σ. 47. Η ταινία *The Glass House* συμπεριλαμβάνεται στο corpus ταινιών από όπου επιλέχθηκαν οι ταινίες που αναλύονται στην διατριβή.

⁷⁷⁴ Όπ. π. Η ταινία *Double Jeopardy* (Bruce Beresford, 1999) συμπεριλαμβάνεται επίσης στο αρχικό corpus.

σκύλα-από-την-κόλαση”⁷⁷⁵, η Newman προσθέτει ότι η ταινία προέρχεται από το λιγότερο σύνηθες υπό-είδος του “ψυχωτικού-μπάσταρδου-από-την-κόλαση εντός του οποίου ένας απίστευτα κακός άνδρας βρίσκεται με κάποιον τρόπο σε θέση ισχύος έναντι της ηρωίδας. Ακολουθώντας τον Patrick Bergin στο *Sleeping with the Enemy*... ο Billy Campbell απολαμβάνει την ευκαιρία να προβάλλει ένα αμιγές, χαμογελαστό κακό χωρίς... τίποτε ψυχολογικά σύνθετο.”⁷⁷⁶ Σύντομες, περιστασιακές συγκρίσεις με την case study της διατριβής γίνονται και σε μερικά άλλα κείμενα, χωρίς όμως ιδιαίτερο ενδιαφέρον: Για παράδειγμα ένα κείμενο σε blog, όπου τονίζεται το μη-πειστικό αποτέλεσμα στην περίπτωση του *Enough*.⁷⁷⁷ Τέλος, στο σχετικό λήμμα της Wikipedia⁷⁷⁸ αναφέρεται ότι η ταινία βασίζεται στο βιβλίο της Anna Quindlen *Black and Blue* (1998), πλην όμως ακόμη και μια σύντομη διερεύνηση καταδεικνύει ότι πρόκειται για δύο πολύ διαφορετικά πράγματα⁷⁷⁹, (όπου το μόνο συνδετικό στοιχείο είναι η φυγή της γυναίκας), άρα (σε αντίθεση με την case study) δεν θεώρησα επωφελή μια παράλληλη εξέταση και σύγκριση. Όπως προαναφέρθηκε, στο *Enough*, production designer ήταν επίσης ο Doug Kraner, οπότε στην εκτεταμένη συνέντευξη μαζί του, τέθηκαν ερωτήσεις και για αυτήν την ταινία, ενώ, αναλόγως με όλες τις άλλες περιπτώσεις, προηγήθηκε έρευνα στα αρχεία του BFI. Μερικές από τις ερωτήσεις που τέθηκαν στον Kraner αφορούσαν στην ταυτότητα των κτηρίων, στην τοποθεσία και τον λόγο επιλογής τους, στο είδος της ατμόσφαιρας που παράγει ο σχεδιασμός στην οικογενειακή κατοικία και την πλήρη διαφοροποίηση στην κατοικία του τελευταίου μέρους, στο πώς εκφράζεται το ζήτημα της ασφάλειας, στην σύνδεση ανδρικού και γυναικείου χαρακτήρα και σχεδιασμού, (όπου συζητήθηκε και η διαφορά από τον ανδρικό χαρακτήρα στο *Sleeping with the Enemy*), την λειτουργία των χρωμάτων, τα οποία εδώ έχουν σημαντικότερο ρόλο κ.ά.

Στοιχείο που τονίστηκε από τον Kraner ήταν ότι η αναζήτηση του αρχικού κτηρίου κατοικίας είχε ως βάση την αναγκαιότητα να δημιουργηθούν ιδιαίτερα έντονες αντιθέσεις μεταξύ του κτίσματος που αρχικά στεγάζει την οικογένεια και εκείνου όπου μετακομίζει ο

⁷⁷⁵ “Psycho-Bitch-from-Hell” στο πρωτότυπο. Όπ. π.

⁷⁷⁶ Όπ. π.

⁷⁷⁷ www.darkhorizons.com , 24 Μαΐου 2005.

⁷⁷⁸ [https://en.wikipedia.org/wiki/Enough_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Enough_(film))

⁷⁷⁹ Στο μυθιστόρημα αυτό μια γυναίκα μένει με τον βίαιο σύζυγό της διότι τον αγαπά και επίσης επιθυμεί ο γιός της να έχει πατέρα, αλλά τελικά αναγκάζεται να φύγει. Στην περίπτωση αυτή ο σύζυγος είναι αστυνομικός.

Mitch, όταν η Slim τον εγκαταλείπει. Καθώς η ταινία διασαφηνίζει ότι ο Mitch αγοράζει την οικογενειακή κατοικία για την Slim, η ατμόσφαιρα θα έπρεπε να είναι ζεστή, φιλόξενη και ευχάριστα παραδοσιακή. Ως σημαντικό αναφέρθηκε και το να καταστεί σαφές ότι, μετά την φυγή της Slim και του παιδιού του ζεύγους, το οίκημα σύντομα πωλείται και ο Mitch μετακομίζει, ώστε κατ' αυτόν τον τρόπο να γίνει αντιληπτό ότι ο ίδιος ουδέποτε αισθάνθηκε τον οικογενειακό χώρο ως δικό του. Η έρευνα της ομάδας παραγωγής εστίασε στην αναζήτηση μιας νεοαποικιακής έπαυλης με κλασικές, Γεωργιανές επιρροές. Εσωτερικοί και εξωτερικοί χώροι χρειάστηκε να σηματοδοτούν επιτυχία, αλλά και αίσθηση οικογενειακής θαλπωρής, παραπέμποντας σε όνειρα που έγιναν πραγματικότητα. Ο Kraner ανέφερε ότι η κατοικία η οποία τελικά επελέγη για τα εξωτερικά πλάνα είναι κτισμένη στην δεκαετία του 1920 και βρίσκεται στην Pasadena, μεγαλοαστικό προάστιο του Los Angeles. Για τα εσωτερικά χρησιμοποιήθηκε άλλη κατοικία στην τοποθεσία Brentwood και εκεί χρειάστηκαν μόνον μικρές αλλαγές. Η κινηματογράφηση των συγκεκριμένων σεκάνς διήρκεσε μια εβδομάδα. Ως εκ τούτου, υπήρχε αρκετός χρόνος για να χρησιμοποιηθούν οι φυσικοί χώροι, ενώ διαμορφώθηκαν κατάλληλα και μερικοί επιπλέον, όπως το μπάνιο και η είσοδος, καθώς υπήρχε ανάγκη για περισσότερη ευρυχωρία λόγω σεναρίου, με χαρακτηριστικό παράδειγμα την στιγμή όπου η Slim προσπαθεί να δραπετεύσει και ο Mitch την προφταίνει. Αναδιαμορφώθηκε και ο κήπος, με προσθήκη αρκετών ακόμη θάμνων και ανθέων, όλα στοιχεία που σκοπό είχαν να τονίσουν ακόμη περισσότερο την αίσθηση μιας ευχάριστης ζωής. Σε διάφορα σημεία προστέθηκε νέα επίπλωση, βάζα με άνθη, καθώς και μαλακός φωτισμός σε όλους τους εσωτερικούς χώρους, ώστε να δημιουργηθεί, μέσω βαθμιαίας σκίασης, ένα περιβάλλον το οποίο φαίνεται πλούσιο και θελκτικό, παράλληλα εκπέμποντας μια αίσθηση ευτυχίας και επιτυχίας. Τουτέστιν, το ζητούμενο στο *Enough* ήταν η αρχική κατασκευή ενός χώρου που θα αποτελούσε το όνειρο μιας πρώην σερβιτόρας, ακριβώς ό,τι εκείνη θα επιθυμούσε: Μια όμορφη, άνετη, ζεστή, οικογενειακή ζωή. Ταυτόχρονα, έγινε προσπάθεια να αποφευχθεί η δημιουργία ενός αναχρονιστικά παραδοσιακού χώρου, αλλά αντιθέτως αναζητήθηκε μια εικόνα που παραπέμπει σε κάτι καλόγουστα απαλό και ελκυστικό. Ενδεικτικό και το ότι ο Kraner συμφώνησε μαζί μου στο ότι, συγκρινόμενη, η κατοικία όπου καταφεύγει η Laura στο *Sleeping With the Enemy* μοιάζει αρκετά παλαιομοδίτικη. Παράλληλα, αναφέρθηκε και στην προσπάθεια ο χώρος να προσφέρει μια αίσθηση ασφάλειας, στοιχείο που αργότερα θα έρθει σε σύγκρουση με τον ίδιο τον χαρακτήρα του Mitch. Αναφορά έγινε επίσης και στην ιδέα να είναι εμφανές ότι η γυναίκα δεν εργάζεται.

Για την μοντέρνου σχεδιασμού κατοικία όπου εγκαθίσταται ο Mitch, χρησιμοποιήθηκε το υπάρχον εξωτερικό ενός κτηρίου, ενώ τα σχεδιασμένα από τον Kraner εσωτερικά δημιουργήθηκαν στο studio. Το υπάρχον κτήριο βρίσκεται στην Marina del Rey, παραθαλάσσιο προάστιο του Los Angeles - μια επίσης μεγαλοαστική περιοχή, λόγω εγγύτητας με τον ωκεανό- κοντά στην τοποθεσία Venice. Ο Kraner διευκρίνισε ότι σαφώς δεν πρόκειται για ένα κτήριο του ίδιου επιπέδου, ούτε βέβαια της ίδιας σχεδιαστικής λογικής, με αυτό που αρχικά αναζητήθηκε (και κατόπιν κτίστηκε) για το *Sleeping With the Enemy*, καθώς, συγκρινόμενος με τον Martin, ο Mitch, παρ' ότι επίσης εύπορος, είναι ένας μάλλον άξεστος εργολάβος οικοδομών. Ως εκ τούτου, κυρίαρχη ήταν εξ αρχής η ιδέα να υπάρξουν εύλογες αποστάσεις από κάτι εξεζητημένο ή υπερβολικά εκλεπτυσμένο. Παράλληλα, ουσιώδες ζήτημα, που χρειάστηκε να επιλυθεί από τον σχεδιασμό ήταν η δυνατότητα της Slim να αναρριχάται με ευκολία παντού και να υπάρχουν πολλαπλές δυνατότητες ελιγμών του γυναικείου χαρακτήρα κατά τη διάρκεια της πάλης στην προτελευταία σεκάνς. Άμεσα σχετιζόμενη ήταν και η ανάγκη ύπαρξης ευρέως οπτικού πεδίου που η ίδια θα χρησιμοποιήσει, όποτε χρειαζόταν ένας ρευστός χώρος, μεγάλου ύψους. Ο Kraner τόνισε επίσης ότι, καθώς η Slim εκπαιδεύεται αθλητικά, είναι ικανή να κινηθεί με διάφορους τρόπους, αλλάζοντας θέσεις σε διαφορετικά επίπεδα, ένα σημαντικό στοιχείο, εμφανές σε πολλά πλάνα. Στη σεκάνς αυτήν, ανέφερε ακόμη, η Slim αναρριχάται, πέφτει και κάνει διάφορα άλματα, ενώ ταυτόχρονα πάντοτε διατηρώντας τη δυνατότητα πλήρους εποπτείας του χώρου προς τα κάτω, καθώς και από το ένα επίπεδο στο άλλο. Όπως θα δειχθεί, η κινηματογράφηση αναδεικνύει τα σημεία αυτά, καθώς ενδεικτικό είναι αρχικά το σημείο όπου η Slim εισβάλλει κρυφά, ενόσω ο Mitch κοιμάται με την ερωμένη του, καθώς και στο τέλος της ταινίας, όταν ο ίδιος βρίσκει τελικά τον θάνατο από πτώση. Για την διπλή αυτή προτεραιότητα κατακόρυφης κίνησης λοιπόν, εκτός από την ανοικτή οροφή, επινοήθηκαν επίσης και κατάλληλα αντικείμενα, όπως η ξύλινη, εντοιχισμένη βιβλιοθήκη. Παράλληλα, αναγκαία ήταν βέβαια και η αντιστοιχία όψεων και εσωτερικού χώρου. Στην πραγματικότητα, οι χώροι του υπάρχοντος κτηρίου, τόνισε ο Kraner, ήταν πολύ διαφορετικοί και δεν θα ήταν δυνατόν να λειτουργήσουν για τις ανάγκες της ταινίας: Μικρά δωμάτια, στενές σκάλες, οροφές σε χαμηλό ύψος, τίποτα ανοικτό και επίσης διαίρεση σε ορόφους κλασικού τύπου, άρα απουσία των απαραίτητων, τριπλού ύψους, χώρων.

Σχετικά με την πανταχού παρούσα εικόνα του εμφανούς μπετόν, ο Kraner σχολίασε ότι ήταν επιβεβλημένο η ατμόσφαιρα να αντικατοπτρίζει την βιαιότητα του Mitch. Όμως,

παράλληλα, ιδέα του ίδιου ήταν η σκληρότητα του αποτελέσματος να συνδυαστεί με στοιχεία καλαισθησίας. Σημαντικό ζήτημα ήταν, ανέφερε επίσης, και ο συμβολισμός του πάθους στον σχεδιασμό του χώρου, ώστε, μέσω του στοιχείου αυτού, να αντιληφθεί το κοινό τον λόγο που η Slim αρχικά ερωτεύτηκε τον Mitch. Αυτή ήταν και η βασική αποστολή του χρώματος στο σχεδιασμό -κάτι που βέβαια είχε επιμελημένα αποφευχθεί στο *Sleeping With the Enemy*. Η προσεκτική χρήση του χρώματος ήταν μέρος μιας προσπάθειας “να διαμορφωθεί ο Mitch ως ένας σχεδόν λατίνος εραστής -άρα, σε πλήρη αντίθεση με τον ψυχρό, εγκεφαλικό, ευκρινώς διανοούμενο και σχεδόν ασκητικό Martin”. Ο Mitch συνεπαίρνει την Slim, τόνισε ο Kraner, διότι, στα αρχικά στάδια, αποτυπώνεται ως άνδρας με χιούμορ και πάθος. Άρα, παράλληλα με την αίσθηση σκληρότητας, και μέσω της εικόνας του ατσαλιού που έχει βαφεί κόκκινο, το περιβάλλον σηματοδοτεί και το πάθος. Ο Kraner επεκτάθηκε στο ζήτημα αυτό και μου μίλησε για την ιδέα να εισαχθούν στο χώρο «κομμάτια, φέτες πάθους», ώστε να εκφραστεί οπτικά το ότι πρόκειται για μια ιστορία όπου το πάθος στρέφεται σε λανθασμένες κατευθύνσεις –παραπέμποντας στο ότι η Slim δεν θα έπρεπε να είχε παντρευτεί τον Mitch τόσο γρήγορα. Η προσθήκη ξύλινων αντικειμένων και χρώματος στο μπετόν, σκοπό είχε η κατοικία να φαίνεται ενδιαφέρουσα, συναρπαστική (επίσης αντιθετικά με το *Sleeping With the Enemy*), ουδόλως ψυχρή. Μέσω των ορατών, φυσικών στοιχείων, ανέφερε ο Kraner, δημιουργούνται υφές, ενώ, συγχρόνως, αποτυπώνεται και ως τραγικό το γεγονός ότι η Slim αγάπησε τον Mitch.

Ως είδος το *Enough* είναι κοντά στο *Sleeping With the Enemy*, καθώς πρόκειται για μια ακόμη παραλλαγή του θρίλερ -μέσω μιας ιστορίας όπου ο εύπορος ανδρικός χαρακτήρας, παίρνει ξανά την μορφή σαδιστικού τέρατος. Παράλληλα όμως, παρεισφρέει εδώ, με ιδιαίτερα ενδιαφέροντα τρόπο, ένα υπόγειο, αλλά εμφανές, ρεύμα ηθικών και έντονα ταξικών ζητημάτων και αντιθέσεων -που δεν ανιχνεύονται στην case study, παρ’ ότι στο μυθιστόρημα από το οποίο προέρχεται εγγράφονται με αρκετή ακρίβεια. Στην περίπτωση αυτήν, η ταξική προέλευση της Laura παραμένει ασαφής, πλην όμως από την εκφορά του λόγου και την συνολική παρουσία της, η γυναίκα αυτή δεν γίνεται αντιληπτή ως προερχόμενη από την εργατική τάξη. Το ακριβώς αντίθετο συμβαίνει με τον χαρακτήρα της Jennifer Lopez στο *Enough*, καθώς το πρώτο πλάνο είναι ένα πολύ κοντινό που καδράρει τα πόδια της πρωταγωνίστριας, ενώ, σε ώρα εργασίας, η ίδια κινείται γρήγορα φορώντας αθλητικά παπούτσια (υφασμάτινα Converse All-Star μποτάκια). Για τον λόγο αυτόν, η επιλογή της συγκεκριμένης ηθοποιού είναι απολύτως ενδεικτική και πιστεύω αναλόγως κατάλληλη με εκείνην του Cary Grant στο *North by*

Northwest. Ως εκ τούτου, τα έμφυλα ζητήματα διαφοροποιούνται σημαντικά -κάτι που σχετίζεται και με την σύγκριση των δύο ταινιών στο κεφάλαιο. Ο χαρακτήρας της Slim αρχικά εισάγεται ως εμφανώς ευάλωτος. Πρόκειται για μια νέα γυναίκα η οποία εργάζεται ιδιαίτερα σκληρά και -η ταινία τονίζει ήδη στην πρώτη σεκάνς- μοιάζει να έχει ανάγκη από φροντίδα⁷⁸⁰, άρα ο Mitch αναλαμβάνει αρχικά το ρόλο του υπερασπιστή και προστάτη, εκτός από συντρόφου: “You’re safe” της απαντά στην σκηνή του γάμου, (την στιγμή που εκείνη τον έχει ρωτήσει αν θα την αγαπά πάντοτε), μεταφέροντάς την αμέσως μετά σε αυτό που ορίζεται και κινηματογραφείται ως ένα προφυλαγμένο, άνετο περιβάλλον. Εκ πρώτης όψεως, κοινωνικά και ταξικά, ο Mitch βρίσκεται αρκετά κοντά στον Martin του *Sleeping With the Enemy*: Είναι ένας επιτυχημένος επαγγελματίας, οπωσδήποτε ικανός να παρέχει μια άνετη ζωή στην, ασχολούμενη αποκλειστικά με οικιακά, σύζυγό του. Πλην όμως, εάν ο Martin διαμορφώνεται ως επικίνδυνα εμμονικός και ζηλότυπος, (με συμπεριφορά που εξελίσσεται σε οριακά παρανοϊκή στο τέλος της ταινίας), ο Mitch είναι καταφανώς δόλιος, (άλλωστε, όπως κάποια στιγμή διευκρινίζεται, κερδίζει αρχικά την εμπιστοσύνη της Slim με ανάλογες μεθόδους) και -ακόμη σημαντικότερο- ανήθικος, τουτέστιν, υπάρχει μια εγγενής διαφορά μεταξύ των ανδρικών χαρακτήρων των δύο ταινιών: Στο *Enough*, ο Mitch αντιπροσωπεύει το απόλυτο κακό. Απατά την σύζυγό του και την κακοποιεί όταν εκείνη διαμαρτύρεται, άρα παραβιάζει τη έννοια της οικογένειας, ενώ φέρεται βάνουσα ακόμη και στο παιδί τους. Αυτή η έμφαση στην ανηθικότητα του ανδρικού χαρακτήρα καθιστά επιτρεπτή και κοινωνικά αποδεκτή την αδιάλλακτη εχθρότητα, αλλά και βιαιότητα, στην μετέπειτα συμπεριφορά της Slim απέναντί του. Καθώς έχει υποστεί βία και αργότερα αμείλικτη καταδίωξη, η Slim αντιλαμβάνεται ότι η ζωή της ίδιας και του παιδιού της βρίσκεται σε κίνδυνο -στοιχεία που καθιστούν την μετατροπή της σε οργισμένο διώκτη του συζύγου απολύτως αιτιολογημένη. Η επιθετικότητά της συνιστά μια μορφή άμυνας και η αθωότητά της παραμένει δεδομένη, καθώς, με όρους χολλυγουντιανής ταινίας, έχει έλθει αντιμέτωπη και με την διάλυση της οικογένειας.

Είναι δυνατός ο ισχυρισμός ότι η ταινία απευθύνεται σε ένα πρωτίστως γυναικείο κοινό. Ένα στοιχείο που οδηγεί στην διαπίστωση αυτήν είναι ότι δίνεται έμφαση στο αρχικό σοκ που προκαλεί (κυρίως στο κοινό αυτό) η μεταστροφή του συζύγου σε βίαιο δυνάστη.

⁷⁸⁰ Το στοιχείο αυτό τονίζουν και οι στίχοι του τραγουδιού που ακούγεται την στιγμή αυτή: “All I wanna do is have some fun...” Πρόκειται για μια ταινία με αρκετά τραγούδια σε διάφορα σημεία, τα οποία λειτουργούν εν είδει σχολίου, παράλληλα με τους μεσότιτλους.

Ενδεικτικά, η μεταστροφή αυτή τονίζεται ακόμη περισσότερο μέσω της εισαγωγής τίτλων φιλικών “κεφαλαίων”, που συνοψίζουν την πλοκή, ταυτόχρονα παραπέμποντας σε μυθιστορήματα προοριζόμενα επίσης για γυναίκες: «Πώς γνωρίστηκαν», «Μια ευτυχισμένη οικογένεια», «Μπορείς να τρέξεις ...», «...αλλά δεν μπορείς να κρυφτείς». Σημαντικό ρόλο εδώ έχει βέβαια και η χρήση αντωνυμιών, μέσω των οποίων δρομολογείται η ταύτιση, καθώς και η χρήση του δευτέρου ενικού προσώπου. Ως εκ τούτων, το *Enough* θα μπορούσε, έως ένα βαθμό, να θεωρηθεί συνέχεια των «γυναικείων ταινιών» (woman’s films) της δεκαετίας του 1940, στις οποίες αναφέρεται η Mary Ann Doane⁷⁸¹, άλλωστε ο σκηνοθέτης Michael Apted έχει δηλώσει ότι εμπνεύστηκε από «δυνατούς πρωταγωνιστικούς ρόλους της δεκαετίας του 1940.»⁷⁸² Εκτός από τον γυναικείο κεντρικό ρόλο, παρατηρούνται και κάποια ακόμη κοινά στοιχεία: για παράδειγμα, ο γρήγορος γάμος, γεγονός που έχει ως αποτέλεσμα την συγκάλυψη αγνώστων και επικίνδυνων πλευρών του άνδρα. Στις γυναικείες ταινίες (ιδιαίτερα σε όσες ανήκουν στο είδος του τρόμου), αναφέρει επίσης η Doane, η ενέργεια του διερευνητικού γυναικείου βλέμματος εκτρέπεται και επενδύεται με φόβο και αγωνία. Ταυτόχρονα, οι ταινίες αυτές εστιάζουν κατ’ αποκλειστικότητα στον χώρο της (οικογενειακής) κατοικίας, ως παραδειγματικά γυναικείο, ο οποίος μετατρέπεται σε επίκεντρο μυστηρίου, που καλείται να διαλευκάνει το γυναικείο βλέμμα, ενώ η επιζητούμενη ένταση της ταινίας τρόμου προκαλείται ακριβώς από το ότι η γυναίκα πρόκειται να εισβάλλει στο χώρο μόνη.⁷⁸³ Στην περίπτωση του *Enough*, όπου βέβαια δεν έχουμε να κάνουμε με ταινία τρόμου, το επίκεντρο δεν είναι ο χώρος της οικογενειακής κατοικίας (άρα δεν τίθεται ζήτημα μετάλλαξης του οικείου σε ανοίκειο), ούτε αναζητούνται κρυμμένα στο χώρο μυστικά,⁷⁸⁴ ικανά να θέσουν σε κίνδυνο τη ζωή της γυναίκας, πλην όμως σημαντικό είναι το ότι και εδώ, πριν την τελική σύγκρουση, ο γυναικείος χαρακτήρας διεισδύει, παρακολουθεί προφυλαγμένος και ερευνά

⁷⁸¹ Σχετικά με τις ταινίες αυτές: Doane, Mary Ann, “ What do women want? Problems in representation and reading. The ‘woman’s film’ : possession and address” στο Gledhill, Christine (ed.), *Home Is Where the Heart Is: Studies In Melodrama and the Woman’s Film*, BFI, London, 1987, p.284.

⁷⁸² Apted σε συνέντευξη στην *Post-Gazette*, 11 Οκτωβρίου 2002.

⁷⁸³ Doane, όπ. π. σ. 286-7.

⁷⁸⁴ Ή αν συμβαίνει κάτι τέτοιο είναι περιστασιακό, με σκοπό να δημιουργήσει σασπένς: η έρευνα της Slim στην κατοικία ώστε να ανακαλύψει τα περίστροφα του συζύγου της πριν τον αντιμετωπίσει στην τελευταία σεκάνς.

τον χώρο, χωρίς βοήθεια, διατηρώντας κατ' αυτόν τον τρόπο αμείωτη την αγωνία του κοινού.

Για την ανάλυση του χαρακτήρα της Slim κατ' αρχάς χρησιμοποιήθηκε και εδώ το κλασικό κείμενό⁷⁸⁵ της Laura Mulvey, όπου αναλύονται οι μηχανισμοί οπτικής απόλαυσης, μέσω του αντιθετικού διπόλου δραστήριο αρσενικό – παθητικό θηλυκό. Παράλληλα όμως, στην ταινία η διαδικασία αυτή περιπλέκεται, ή εν μέρει ανατρέπεται, και μέσω αυτής της ανατροπής δρομολογείται η λύση. Τουτέστιν, στο *Enough* παρατηρείται μια μετατόπιση ρόλων, άρα μεταβάλλεται η συνήθης παθητική / μαζοχιστική θέση της γυναίκας-θεατή, στην οποία αναφέρεται η Mulvey. Αναλόγως διαφοροποιείται και το ζήτημα της ταύτισης των γυναικών με τον δραστήριο ήρωα (που η ίδια αναλύει επίσης), μέσω μιας «αρρενοποίησης της θέασης»⁷⁸⁶, καθώς στην προκειμένη περίπτωση, η διαδικασία αυτή δεν διατηρεί τα διεμφυλικά της χαρακτηριστικά. Στο θέμα της “αρρενοποίησης” έχει αναφερθεί εκτεταμένα και η Doane. Η ανάλυσή της έχει ως αφετηρία μια διάσημη διάλεξη του Freud σχετικά με την θηλυκότητα, όπου, (παραθέτοντας στίχους του Heine⁷⁸⁷), ο ίδιος την συνδέει με το αινιγματικό, το μη-δεχόμενο αποκωδικοποίηση, το ‘άλλο’. Το κατά-Freud λοιπόν αίνιγμα της θηλυκότητας εγγράφεται εξ αρχής ως ζήτημα σχετιζόμενο με την μεταμφίεση.⁷⁸⁸ Καθώς στον κινηματογράφο η σχέση της γυναίκας με την κάμερα διαφέρει από αυτή του άνδρα, η ομορφιά της, η επιθυμητότητά της, είναι αποτέλεσμα λειτουργίας συγκεκριμένων πρακτικών δόμησης της εικόνας -καδράρισμα, φωτισμός, κίνηση της κάμερας, γωνία- και ως εκ τούτου, είναι στενότερα συνδεδεμένη με την επιφάνεια της εικόνας, εν αντιθέσει με τον τρισδιάστατο χώρο ύπαρξης και ελέγχου του ανδρικού χαρακτήρα.⁷⁸⁹ Παράλληλα, επεκτείνοντας την ανάλυση της Mulvey, η Doane διατείνεται ότι η απόσταση, το κενό, (που ο Christian Metz αντιλαμβάνεται ως ουσιώδη προϋπόθεση της ηδονοβλεπτικής απόλαυσης και στον κινηματογράφο⁷⁹⁰), παύει να ισχύει

⁷⁸⁵ Mulvey, Laura, “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1973), στο *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*, Routledge, London, 1992.

⁷⁸⁶ Mulvey, Laura, “Afterthoughts on Visual Pleasure and Narrative Cinema, inspired by *Duel in the Sun*” στο *Framework*, Καλοκαίρι 1981.

⁷⁸⁷ Doane, όπ. π. , σσ. 227 – 244.

⁷⁸⁸ Όπ. π., σ. 228.

⁷⁸⁹ Όπ. π., σ. 229.

⁷⁹⁰ Ο Christian Metz αναφέρεται στο ζήτημα της κινηματογραφικής ηδονοβλεψίας στο *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*, Macmillan, London, 1982, σσ. 93 - 97.

στην περίπτωση της γυναίκας.⁷⁹¹ Ολοκληρώνοντας την θεωρητικοποίηση της γυναικείας θέασης εντός αυτού του πλέγματος σχέσεων, η Doane καταλήγει ότι υπάρχει μια διαρκής ταλάντευση μεταξύ μιας θηλυκής και μια αρσενικής θέσης: “Με δεδομένη την δομή της κινηματογραφικής αφήγησης, η γυναίκα που ταυτίζεται με τον γυναικείο χαρακτήρα πρέπει να υιοθετήσει μια παθητική ή μαζοχιστική στάση, ενώ η ταύτιση με τον δραστήριο ήρωα απαραίτητως συνεπάγεται μια παραδοχή αυτού που η Laura Mulvey αναφέρει ως “αρρενοποίηση της θέασης”.⁷⁹² Ως εκ τούτου, ενώ ο άνδρας είναι περιχαρακωμένος στην δική του σεξουαλική ταυτότητα, χαρακτηριστικό της γυναίκας αποτελεί η σεξουαλική κινητικότητα. Κάτι τέτοιο μπορεί να και να συμπεριλάβει μια υπερβολή θηλυκότητας, η οποία είναι δυνατόν να “φορεθεί” εν είδει μάσκας ή διακοσμητικής επιφάνειας, στοιχείο που η Doane αναγνωρίζει στην εικόνα της *femme fatale*. Αυτή λοιπόν η ευκολία διεμφυλισμού για την γυναίκα αιτιολογεί επίσης και το γιατί, ενώ γυναικείοι χαρακτήρες ντυμένοι ανδρικά υπήρχαν ανέκαθεν στον κινηματογράφο, το αντίθετο είναι αδύνατον να συμβεί, καθώς καταλήγει απaráλλακτα σε φάρσα.⁷⁹³

Όπως αναφέρθηκε στην ανάλυση της case study, στο σημείο όπου η Laura επισκέπτεται την μητέρα της, είναι ντυμένη ανδρικά. Πλην όμως το στοιχείο αυτό λειτουργεί εδώ πολύ διαφορετικά: Το κοινό γνωρίζει ότι πρόκειται για μια απολύτως επιβεβλημένη -καθώς η γυναίκα αυτή έχει πρόσφατα δραπετεύσει σκηνοθετώντας τον θάνατό της- απόκρυψη ταυτότητας. Ενδεικτικά, στην περίπτωση αυτήν, η μεταμφίεση θα αποβληθεί σε σύντομο χρονικό διάστημα, με έναν συνακόλουθο τονισμό της φυσικής θηλυκότητας του χαρακτήρα. Στο *Enough* η Slim δεν μεταμφιέζεται ολοκληρωτικά σε άνδρα όπως η Laura, πλην όμως μεταπλάθεται, με αρκετά ταχύ ρυθμό, από ένα συγκεκριμένο σημείο και έπειτα. Ενώ μετά την φυγή της, καταδιώκεται και αντιμετωπίζει πρόβλημα επιβίωσης, τα δεδομένα αλλάζουν, όταν πείθει τον πατέρα της να την στηρίξει οικονομικά, οπότε είναι πλέον δυνατόν να καταστρώσει σχέδιο επίθεσης στον Mitch. Από την στιγμή που, (με δεδομένη πλέον την υλική βάση), ο χαρακτήρας ισχυροποιείται, δρομολογείται και μια παράλληλη διαδικασία μετατροπής σε συμβολικά, φιλμικά ανδρική φιγούρα (διαδικασία η οποία ολοκληρώνεται με το τέλος της προτελευταίας σεκάνς). Στο διάστημα αυτό λοιπόν, ο γυναικείος χαρακτήρας δεν κινεί απλώς τη δράση, αλλά, ακόμη σημαντικότερο,

⁷⁹¹ Όπ. π. σσ. 230 - 232.

⁷⁹² Όπ. π. σ. 234.

⁷⁹³ Όπ. π. ‘Η τουλάχιστον ταινία με κυρίαρχο το στοιχείο της κωμωδίας, όπως για παράδειγμα στον ρόλο του Dustin Hoffman στο *Tootsie* (Sydney Pollack, 1982).

λειτουργεί επιθετικά, έναντι μιας τυπικής εκδοχής «κυρίαρχου αρσενικού», ενός άνδρα που διαθέτει χρήματα και κοινωνική εξουσία -όπως, δηλαδή, ορίζεται από την Mulvey. Η ενδυμασία συμβάλλει αποφασιστικά σε αυτήν τη μετάλλαξη, καθώς το χρώμα εξαφανίζεται από το ντύσιμο της Slim. Το τελευταίο συνάδει και με την ανάλυση του Steve Neale, ο οποίος παρατηρεί ότι, ήδη από την εμφάνισή του στον κινηματογράφο, το χρώμα διασφαλίζει ότι ανδρικοί και γυναικείοι χαρακτήρες κινηματογραφούνται διαφορετικά, καθότι σηματοδοτεί την θέαση (to-be-looked-at-ness) της γυναίκας: «την γυναίκα ως πηγή του χρώματος, ως θέαμα».⁷⁹⁴

Παράλληλα, και αναλόγως ενδεικτικά, το έδαφος προετοιμάζεται ήδη από την αρχή της ταινίας, καθώς η Slim δεν κινηματογραφείται ως γυναίκα-θέαμα, ούτε θα μπορούσε να εκληφθεί ως το τέλειο προϊόν, μια, κατά Mulvey, παθητική εικόνα οπτικής τελειότητας.⁷⁹⁵ Τα στοιχεία που αρχικά αποκομίζει το κοινό είναι ότι πρόκειται για μια σκληρά εργαζόμενη γυναίκα, προερχόμενη από λαϊκά στρώματα, η οποία δεν φαίνεται να ενδιαφέρεται ιδιαίτερα για το ντύσιμό της, ούτε εκπέμπει «to-be-looked-at-ness.» Χαρακτηριστικά εδώ είναι δύο σημεία των διαλόγων: Κατά πρώτον, το σημείο όπου η Slim αναφέρει, εν ώρα εργασίας, στην φίλη και συνάδελφό της⁷⁹⁶ ότι θα ήθελε να συνεχίσει τις σπουδές της⁷⁹⁷ εάν είχε την δυνατότητα να αντεπεξέλθει οικονομικά, κάτι που προκαλεί έκπληξη στην άλλη γυναίκα. Οι δύο χαρακτήρες εδώ διαφοροποιούνται και η Slim διαμορφώνεται ως μια γυναίκα που δεν στηρίζεται στην εμφάνισή της, σε αντίθεση με την φίλη της, η οποία καδράρεται να περπατά με λικνιστικό βάδισμα στους διαδρόμους, ενώ εργάζεται. Κατά δεύτερον, το ζήτημα διασαφηνίζεται περαιτέρω στο σημείο όπου η ίδια φίλη και συνεργάτης λέει στην Slim «κανένας δεν πρόκειται να σε διαλέξει για την εμφάνισή

⁷⁹⁴ Neale, Steve, *Cinema and Technology: Image, Sound and Colour*, BFI, London, 1980, σ. 152.

⁷⁹⁵ Mulvey, "Visual Pleasure", όπ.π., σσ. 27 - 28.

⁷⁹⁶ Και αργότερα συνεργό της, καθώς θα φροντίσει την κόρη της, κατά τη διάρκεια του δύσκολου εγχειρήματος.

⁷⁹⁷ Το ζήτημα της προηγούμενης εκπαίδευσης του γυναικείου χαρακτήρα μένει κάπως ασαφές, πλην όμως υπάρχει η νύξη ότι με έναν άνδρα που σχετιζόταν στο παρελθόν, (ο οποίος είναι παρών στον γάμο, ενώ όταν δραπετεύει της προσφέρει στέγη), συναντήθηκα "in college". Στις Ηνωμένες Πολιτείες αυτό συνήθως παραπέμπει στην τριτοβάθμια εκπαίδευση.

σου»⁷⁹⁸. Η λειτουργία του γυναικείου σώματος εν είδει σαγηνευτικής επιφάνειας⁷⁹⁹ καθίσταται λοιπόν προβληματική. Η Slim θα μπορούσε να θεωρηθεί μια αντί-femme fatale, καθώς δεν έχει μυστικά⁸⁰⁰, ούτε εξαπατά, προβάλλοντας έναν επιμελημένο εαυτό. Αναλόγως προβληματική είναι επίσης, από το σημείο της ενίσχυσης του χαρακτήρα αυτού και έως το σημείο που ολοκληρώνεται η αποστολή του, η πάγια συσχέτιση της γυναίκας με την ιδιωτικότητα.

Τα στοιχεία αυτά προβάλλονται περισσότερο και μέσω αναπόφευκτων συγκρίσεων με την ερωμένη του Mitch, η οποία εμφανίζεται στην προτελευταία σεκάνς εντός της μοντέρνας κατοικίας. Καθότι κοιμάται με τον Mitch, η γυναίκα αυτή διακρίνεται για πρώτη φορά στα υποκειμενικά πλάνα της Slim, η οποία βρίσκεται κρυμμένη στο χώρο της οροφής της κατοικίας. Ο χαρακτήρας της ερωμένης έχει μια σύντομη, πλην όμως όχι ασήμαντη παρουσία, ιδιαίτερα καθώς κινηματογραφείται με ευκρινώς κλασικό τρόπο: Στο πλάνο όπου κατεβαίνει την εσωτερική σκάλα, (επίσης POV της Slim καθώς είναι σαφές ότι παρακολουθείται), η γυναίκα αυτή, (φορώντας ένα φόρεμα χαρακτηριστικά γαλάζιου χρώματος με οργανικά μοτίβα και πέδιλα με ψηλά τακούνια, εξ αιτίας των οποίων το βήμα της είναι αργό και ελαφρώς ασταθές), μετατρέπεται σε κλασικό αντικείμενο θέασης. Συνθέτοντας την εικόνα της γυναίκας που κατεβαίνει ως επίκεντρο σπέκουλας του κοινού, και διατηρώντας πάντοτε κλασική σχέση με την κάμερα, ο χαρακτήρας αυτός παράγει την απόλυτη αντίθεση με την ντυμένη στα μαύρα και έτοιμη για δράση Slim. Αντιθέτως, και παρ' ότι υπάρχουν αρκετά πλάνα όπου διακρίνεται σε σκάλα, η Slim ουδέποτε κινηματογραφείται κατ' ανάλογο τρόπο. Για την ακρίβεια, το πλάνο όπου αποκαλύπτει την παρουσία της στον Mitch, ανεβαίνοντας για να τον συναντήσει, είναι ένα πλονζέ υποκειμενικό δικό του, εντός του οποίου, μέσω και της συνακόλουθης προοπτικής σμίκρυνσης, παράγεται μια ελαφρά παραμόρφωση που αποκλείει οποιαδήποτε ανάλογη δυνατότητα. Τα στοιχεία αυτά μπορούν να συνδεθούν και με την ανάλυση της Judith Butler σχετικά με την performativity (επιτέλεση) του φύλου. Σύμφωνα με την Butler, “δεν υπάρχει φυλετική ταυτότητα... [καθώς] πίσω από τις εκφράσεις του φύλου.. η ταυτότητα

⁷⁹⁸ “No one is gonna go for you because of your looks”. Ενώ έχει ήδη προηγηθεί και το “He’s cuter than you.”

⁷⁹⁹ Mulvey, Laura, “Topographies of the Mask and Curiosity”, στο Colomina, Beatriz (ed.), *Sexuality and Space*, Princeton University Press, N.J., 1992, σ. 57.

⁸⁰⁰ Αντιθέτως, ο Mitch έχει ήδη εξ αρχής, καθώς χρησιμοποιεί δόλιο τρόπο για να γνωρίσει την Slim.

συνδιαμορφώνεται από τις ίδιες τις ‘εκφράσεις’ που θεωρούνται αποτέλεσμά της.”⁸⁰¹. Ενδυμασία, συμπεριφορά, δράση, αλλά ενίοτε και γλωσσικές εκφράσεις που χρησιμοποιούνται, αποτελούν ζητήματα στα οποία εστιάζει η Butler, και στο *Enough* κατασκευάζουν τις διαφορές των γυναικείων χαρακτήρων -κάτι διακριτό και στην μάλλον αφελή, και πάντοτε ευκρινέστερα “θηλυκή”, (σύμφωνα με τα δεδομένα του χολλυγουντιανού κινηματογράφου), συνάδελφο και συνεργό της Slim. Ακολουθώντας αυτήν την ανάλυση, ο χαρακτήρας της Slim όντως δεν αποτελεί ενοποιημένο όλον. Αυτή λοιπόν η υπονόμηση κλασικών μηχανισμών συντελεί στην ενδυνάμωση του γυναικείου χαρακτήρα, ο οποίος προάγει την αφήγηση, ενώ στην σεκάνς της επίθεσης, διατηρεί το κυρίαρχο, δραστήριο, διαρκές βλέμμα και την αντίστοιχη δράση, συνακόλουθα υποβαθμίζοντας τον ρόλο του δραστήριου βλέμματος ως ιδιαιτερότητα της αρρενωπότητας. Η κατανομή θηλυκότητας / αρρενωπότητας στην ταινία είναι ήδη βέβαια ευκρινώς προβληματική από την στιγμή που η γυναίκα παρακολουθεί τον ανύποπτο άνδρα ενόσω εκείνος κοιμάται με την ερωμένη του, άρα το βλέμμα της αυτόματα αποκτά και ηδονοβλεπτικά χαρακτηριστικά, (τα οποία κλασικά ανήκουν στον άνδρα), διαδικασία κατά την οποίαν ο ανδρικός χαρακτήρας μετατρέπεται σε θέαμα. Τουτέστιν, πρόκειται για μια ταινία όπου οι μηχανισμοί και η ικανότητα θέασης σε σχέση με τον χώρο αποτελούν σημαντικότατα στοιχεία, ενώ παράλληλα η κλασική λειτουργία του έμφυλου χώρου καταλήγει προβληματική.

Κατά τρόπο εν μέρει συγκρίσιμο με την case study, η ταινία φαίνεται να χρησιμοποιεί στοιχεία γοτθικού μυθιστορήματος⁸⁰², καθώς γίνεται ευκρινώς αντιληπτή μια μετεξέλιξη του έρωτα σε έντονο φόβο,⁸⁰³ άρα εξακολουθεί να είναι χρήσιμη η ανάλυση της Tania Modleski. Στις πρώτες σεκάνς οπωσδήποτε παράγεται η εικόνα του “ωραίου, μαγνητικού, γοτθικού τύπου επίδοξου μνηστήρα”⁸⁰⁴, άλλωστε ο αντίστοιχος μεσότιτλος είναι: “Ηρωας Κατακτητής”.⁸⁰⁵ Ο Mitch που αρχικά παρουσιάζεται ως “προστατευτικός, υπεύθυνος, με

⁸⁰¹ Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, London, 1990, σ. 25.

⁸⁰² Με την έννοια που η ίδια το χρησιμοποιεί: “Ο όρος “Γοτθικό” συχνά χρησιμοποιείται χαλαρά για να δηλώσει suspense”. Modleski, Tania, *Loving with a Vengeance, Mass-Produced Fantasies for Women*, Routledge, London, 1982, σ. 59

⁸⁰³ Όπ. π., σ. 60.

⁸⁰⁴ Όπ. π., σ. 61.

⁸⁰⁵ *Conquering Hero*.

αίσθηση του χιούμορ και τρυφερός αποκαλύπτεται ως βίαιος και κακός.”⁸⁰⁶ Η μετατροπή αυτή είναι αρκετά σαφής, ενώ, αντιθέτως, υπονοείται μόνον στο *Sleeping with the Enemy*: Τα θετικά στοιχεία του Martin ανήκουν στο παρελθόν, υπάρχουν μεν γενικές αναφορές, όμως δεν γίνονται ποτέ ορατά: Πρόκειται για έναν απολύτως αρνητικό χαρακτήρα ήδη από την αρχή της ταινίας. Κάτι ακόμη που επισημαίνεται στο *Enough* είναι η παρατήρηση της Modleski ότι το οικιακό περιβάλλον της ηρωίδας, ένας χώρος όπου έρχεται αμέσως μετά τον γάμο,⁸⁰⁷ καταλήγει απεχθές παρ’ ότι αρχικά έμοιαζε ελκυστικός⁸⁰⁸, ένα στοιχείο που εντείνει “την αίσθηση κοινωνικής απομόνωσης που επιβάλλεται στις γυναίκες οι οποίες αιφνίδια βρίσκονται σε... ένα περιβάλλον... ελεγχόμενο από κάποιον άλλο... το οποίο στο παρελθόν έμοιαζε πολύ διαφορετικό”.⁸⁰⁹ Το στοιχείο αυτό επίσης διαφοροποιεί το *Enough* από την case study: Στο *Sleeping with the Enemy* διασαφηνίζεται εξ αρχής ότι η κατοικία είναι αποκλειστικά επιλογή του ανδρικού χαρακτήρα. Στο *Enough* η οικογενειακή κατοικία είναι, αντιθέτως, επιλογή της Slim, όμως παράλληλα έχει αποκτηθεί με ιδιαίτερα επιθετικό τρόπο από τον Mitch, ο οποίος και θα υπενθυμίσει στην σύζυγό του, ότι ο βίαιος ξυλοδαρμός της αποτελεί το αντίτιμο για όλα όσα την περιβάλλουν. Μια τυπική λύση σ’ ένα γοτθικό μυθιστόρημα, αναφέρει επίσης η Modleski, είναι ότι η γυναίκα είχε συνδεθεί με ακατάλληλο άνδρα, οπότε, ακολούθως, εμφανίζεται ο κατάλληλος σώζοντάς την από την τυραννία του προηγούμενου. Κάτι τέτοιο δεν συμβαίνει στο *Enough*, (εκτός και αν συμπεριληφθεί ο χαρακτήρας του έως τούδε χαμένου πατέρα -η βοήθεια του οποίου όμως είναι αποκλειστικά χρηματική). Δραπετεύοντας σε άλλη πόλη, η Slim καταφεύγει αρχικά στο σπίτι ενός άνδρα με τον οποίον είχε παλαιότερα σχέση, όμως ο Mitch, μέσω ενός οργανωμένου δικτύου πληροφοριοδοτών, το ανακαλύπτει, στέλνοντας κατόπιν ομάδα κακοποιών οι οποίοι εισβάλλουν στην κατοικία, αρχικά υποδυόμενοι τους αστυνομικούς, σημείο όπου η Slim, με ιδιαίτερη δυσκολία, καταφέρνει να κρυφτεί, ενώ αμέσως μετά εγκαταλείπει την κατοικία. Η καταδίωξη του Mitch οπωσδήποτε σχετίζεται με την φράση που επαναλαμβάνει σε αρκετά σημεία: “δεν μπορώ, αρνούμαι να ζήσω χωρίς εσένα”⁸¹⁰, άρα

⁸⁰⁶ Modleski, όπ. π., σ. 39.

⁸⁰⁷ Όπ. π., σ. 59.

⁸⁰⁸ Όπ. π., σ. 64.

⁸⁰⁹ Όπ. π.

⁸¹⁰ Στους διαλόγους: “I can’t... I refuse to live without you”.

και εδώ η ανδρική σκληρότητα γίνεται αντιληπτή ως έκφραση μιας απόλυτα κτητικής μορφής έρωτα.⁸¹¹

Σε αντίθεση με ό,τι συμβαίνει σε “ρομαντικές” ιστορίες τύπου Άρλεκιν, ισχυρίζεται ακόμη η Modleski, οι γυναίκες των γοθτικών μυθιστορημάτων δεν βιώνουν την καταπίεσή τους ως κατά κάποιον τρόπο ευχάριστη, δεν απολαμβάνουν την θυματοποίησή τους, ούτε διατηρείται ο έρωτας για τον δυνάστη τους.⁸¹² Και στην ταινία λοιπόν η Slim ερωτεύεται τον δυνάστη της για μικρό διάστημα, ενώ δεν απολαμβάνει την θυματοποίησή της. Αναλόγως ισχύουν και το ότι «η γυναικεία εχθρότητα είναι απολύτως δικαιολογημένη και αντί να σαμποτάρεται από την ίδια τη γυναίκα, κατευνάζεται μέσω του εντοπισμού και της τιμωρίας του “ενόχου”». ⁸¹³ Ακόμη, ζητήματα εγκλεισμού επίσης ανιχνεύονται στο *Enough*, καθώς ο Mitch, αμέσως μετά τον ξυλοδαρμό της Slim, και πριν φύγει για την συνάντηση με την ερωμένη του, παίρνει την ταυτότητα της συζύγου του, ώστε να την εμποδίσει να φύγει: “Για να μην κάνεις κάτι για το οποίο θα μετανοιώσεις αργότερα.”

Πλην όμως, ιδιαίτερα ενδιαφέρον στην περίπτωση του *Enough* έχει και το ότι η (αντίστοιχη αυτής στο *Sleeping with the Enemy*), κατοικία ως «το επίκεντρο του κακού»⁸¹⁴, η “απειλητική έπαυλη ή κάστρο»⁸¹⁵ με μοντέρνα χαρακτηριστικά, δεν αποτελεί τον χώρο εγκλεισμού της ηρωίδας, αλλά εκείνον όπου, έχοντας αναλάβει η ίδια τον ρόλο του σωτήρα της, πρόκειται να διεισδύσει, ώστε να επιτύχει την ολοκληρωτική απελευθέρωσή της. Η κατοικία-τρόπαιο, όπου θα στεγαστεί η οικογένεια, (επιλογή της Slim και απόκτημα του Mitch), ουσιαστικά ολοκληρώνει και την ενασχόλησή του ανδρικού χαρακτήρα με οικογενειακά ζητήματα. Οι διάλογοι την στιγμή της κρούσης είναι χαρακτηριστικοί, καθώς ο Mitch λέει στον ανύποπτο ιδιοκτήτη ότι κατά τη διάρκεια μιας περιόδου με το αυτοκίνητο στην περιοχή “η συζυγός μου ερωτεύτηκε το σπίτι σας. Το θέλει για να κάνει οικογένεια”⁸¹⁶: Η απουσία του πρώτου πληθυντικού προσώπου εδώ είναι ενδεικτική. Στην σύντομη συνομιλία αμέσως μετά, διασαφηνίζεται ότι το κτήριο είχε επισημανθεί αρκετά

⁸¹¹ Modleski, όπ. π., σ. 41

⁸¹² Όπ. π., σσ. 82 - 83.

⁸¹³ Όπ. π. σ. 83.

⁸¹⁴ Όπ. π.

⁸¹⁵ Όπ. π. σ. 59.

⁸¹⁶ “My wife has fallen completely in love with you house.” Η απάντηση του ιδιοκτήτη, ο οποίος πιστεύει ότι πρόκειται για φιλοφρόνηση: “Yes, it’s great, isn’t it?” Στο οποίο ο Mitch θα πει αμέσως μετά: “She wants it to have a family” και ο έκπληκτος ιδιοκτήτης: “But we’re not selling”.

νωρίτερα, σε περιοδεία του ζεύγους στην περιοχή (η οποία προφανώς είχε ήδη επιλεγεί ως κατάλληλη για την κατοίκηση) με το αυτοκίνητο, ενώ δεν υπήρχε πωλητήριο. Καθίσταται βέβαια άμεσα σαφές, ότι ο Mitch συνέλεξε πληροφορίες, ανακαλύπτοντας ότι κατοικείται από ζεύγος ηλικιωμένων, τα παιδιά των οποίων ήδη ζουν σε δικές τους κατοικίες από πολλά χρόνια. Ο ιδιοκτήτης πείθεται μετά από μια ιδιαίτερα επιθετική (και εντελώς απροσδόκητη) κρούση, η οποία ευκρινώς αποτυπώνει την αλαζονική φύση του Mitch: Αναφέρει ότι θα ήταν φρόνιμο να δεχτούν την προσφορά του διότι είναι ιδιαίτερα επίμονος και πάντοτε αποκτά αυτό που επιθυμεί. “Σκεφτείτε πόσο στενάχωρη μπορεί ένα τρελό άτομο να κάνει τη ζωή σας! Σήμερα, αύριο... Οποιαδήποτε μέρα μέχρι να δεχτείτε την πώληση!” Η τιμή, λέει επίσης ο ίδιος, κατά πολύ υπερβαίνει αυτήν της αγοράς⁸¹⁷, ενώ οι ίδιοι οι ιδιοκτήτες “θα είναι πολύ ευτυχέστεροι σε μια μικρότερη κατοικία”. Ο εργολάβος οικοδομών Mitch, ων στο στοιχείο του, διερεύνησε και απέκτησε το κτίσμα. Στο σημείο αυτό σταματά ουσιαστικά η σχέση του με αυτήν, καθώς τις περισσότερες φορές φαίνεται ότι ετοιμάζεται να φύγει. Αναλόγως λοιπόν και με ό,τι επισημαίνει (εξετάζοντας την λογοτεχνία) η Marilyn Chandler, σχετικά με “την κεντρικότητα της κατοικίας στην αμερικανική πολιτιστική ζωή και φαντασία”⁸¹⁸, στην ταινία τα δύο κτήρια “αποτελούν ενοποιητικές συμβολικές δομές, οι οποίες καθορίζουν τις σχέσεις των κεντρικών χαρακτήρων μεταξύ τους, με τους ίδιους τους τούς εαυτούς, καθώς και με τον έξω κόσμο.”⁸¹⁹ Η Chandler θέτει μια σειρά από ανάλογα ερωτήματα όπως: “Σε ποιόν ανήκει ή ποιος ελέγχει τον οικιακό χώρο; Ποιος τον σχεδιάζει? Ποιος τον διακοσμεί? Ποιοι κατοικούν και τί κάνουν εκεί?,”⁸²⁰ όλα εκ των οποίων οποία αφορούν και στην παρούσα ανάλυση.

Η εξέταση των χώρων θα πρέπει να ξεκινήσει από το εστιατόριο που εργάζεται η Slim, παράλληλα και το σημείο όπου γνωρίζεται με τον Mitch. Η όψη του εστιατορίου εμφανίζεται μετά την εισαγωγή του κεντρικού γυναικείου χαρακτήρα και των συναδέλφων (και αργότερα συμμάχων) της, ενώ το μοντάζ συνδέει με μια σειρά από κοντινά πλάνα στα γεύματα, (ενόσω είτε ετοιμάζονται ή σερβίρονται -στοιχείο που συνδυάζεται και με την

⁸¹⁷ Ενδεικτικά, η πρώτη αντίδραση του ιδιοκτήτη στην προσφορά, που του δίνει ο Mitch γραμμένη σε ένα κομμάτι χαρτί, είναι “you must be mad”.

⁸¹⁸ Chandler, Marilyn R., *Dwelling in the Text, Houses in American Fiction*, University of California Press, Berkeley, 1991, σ.1.

⁸¹⁹ Όπ. π.

⁸²⁰ Όπ. π., σ. 5.

πινακίδα όπου, κάτω από την επωνυμία, αναγράφεται: Pies, Burgers, Chops). Η όψη κυριαρχεί στο πλάνο μετά από μια κάθετη κίνηση της κάμερας από πάνω προς τα κάτω. Το κάδρο είναι μετωπικό και αρκετά μακρινό ώστε να καδράρει το ολόκληρο το κτήριο και μέρος των δρόμων που το περιβάλλουν. Η σεκάνς κινηματογραφήθηκε στους φυσικούς χώρους εστιατορίου στην τοποθεσία Marina del Rey του Los Angeles. Την εποχή των γυρισμάτων, το ίδιο ονομαζόταν Edie's Diner, όμως στην ταινία πήρε το όνομα Phil's Famous Red Car Diner. Βρίσκεται δίπλα στο αγκυροβόλιο θαλαμηγών σκαφών⁸²¹, αλλά η άμεση αυτή γειτνίαση με τον ωκεανό, παρ' ότι γίνεται κάποια στιγμή αντιληπτή στην ταινία, δεν μεταβάλλει την παραγόμενη εικόνα ενός ουδόλως εκλεπτυσμένου, roadside εστιατορίου: Τα καθίσματα στον εξωτερικό χώρο είναι φτιαγμένα κόκκινο πλαστικό, ενώ πάνω στα τραπέζια διακρίνονται συσκευασίες μουστάρδας, ketchup και tabasco, όλα τυπικά για αμερικανικές επιχειρήσεις εστίασης αυτού του τύπου.

Ο Kraner δεν ρωτήθηκε στην συνέντευξη σχετικά με την επιλογή αυτήν, όμως θεωρώ ότι η γενικότερη λογική ήταν ο χώρος να γίνει αντιληπτός περισσότερο ως εστιατόριο όπου συχνάζουν λαϊκά στρώματα. Το στοιχείο αυτό σχετίζεται στενά και με την εισαγωγή του ανδρικού χαρακτήρα, καθώς ο Mitch αρχικά παρουσιάζεται εντέχνως ως κάτι πολύ διαφορετικό από ό,τι πραγματικά είναι, μέρος της παγίδας που ο ίδιος στήνει, με την βοήθεια του (διεφθαρμένου αστυνομικού) φίλου του, στην Slim με σκοπό να την γνωρίσει και να κερδίσει την εμπιστοσύνη της, ενώ συνδέεται άμεσα και με την ίδια την εικόνα του εδώ, και την διαφορά της από αυτήν του αστυνομικού. Η πρώτη εμφάνιση του Mitch είναι αρκετά ατημέλητη ώστε να παράξει μια τυπικά λαϊκή, αμερικανική εικόνα: γκριζο t-shirt μέσα από καρώ πουκάμισο, τα οποία δεν φαίνονται σιδερωμένα και μοιάζουν κάπως φθαρμένα, ενώ στην εικόνα συμβάλλει και ένα καφέ σουέντ σακάκι, που επίσης δίνει την εντύπωση παλαιότητας. Όλα αυτά συνθέτουν έναν τυπικό θαμώνα του εστιατορίου, ο οποίος είναι λογικό να χρησιμοποιεί εκφράσεις όπως "get into your pants". Αντιθέτως, η (αναλόγως επιμελημένη) ενδυμασία του φίλου του, ο οποίος κρατά ένα δερματόδετο βιβλίο και αρχικά συστήνεται ως συγγραφέας, είναι εντελώς διαφορετική: Φορά μαύρο πουκάμισο και πανταλόνι, ενώ επίσης μαύρο είναι και το δερμάτινο σακάκι του, όλα στοιχεία που εναρμονίζονται και τονίζουν το κόκκινο ρόδο που προορίζεται για την Slim.

⁸²¹ Το ότι η πρώτη σεκάνς γυρίστηκε σε φυσικούς χώρους αναφέρεται στις production notes της ταινίας, ενώ τα www.iamnotastalker.com και www.seeing-stars.com, τα οποία έχουν έναν ρόλο τουριστικών οδηγιών για θέματα κινηματογραφικών locations, αναφέρουν επίσης ότι το συγκεκριμένο diner αργότερα μετονομάστηκε σε Killer Café. Ακόμη, τελευταία, το ίδιο εστιατόριο (προφανώς, εκμεταλλευόμενο την θέση του -κάτι που ουδόλως συμβαίνει στην ταινία!- μετεξελίχθηκε στο, οπωσδήποτε πιο μεσοαστικό, Killer Shrimp Restaurant and Bar.

Η εμφάνιση αυτή αποτυπώνει αυτό που θα γίνει αντιληπτό ως ψευδώς διανοούμενο στυλ: Την ρωτά αν διαβάζει, η Slim του απαντά ότι διαβάζει το *Finnegan's Wake* του James Joyce, διότι φίλος τής είπε ότι είναι το δυσκολότερο βιβλίο στην αγγλική γλώσσα⁸²², ενώ του εύχεται να απολαύσει “το φαΐ του”.⁸²³ Και βέβαια χαρακτηριστικό της πλαστής εικόνας του Mitch είναι ότι το cut στο τέλος της σεκάνς οδηγεί στην δεξίωση του γάμου⁸²⁴, στον κήπο της κατοικίας της μητέρας του, ευκρινώς ορίζοντας το ιδιαίτερα εύπορο περιβάλλον όπου μεταφέρεται η ηρωίδα.

Όπως συνέβαινε, και εξακολουθεί να συμβαίνει στις ΗΠΑ⁸²⁵, σε ανάλογα εστιατόρια, ο διάκοσμος παραπέμπει στην δεκαετία 1950. Άρθρο στους *Los Angeles Times*, που ασχολείται με παρεμφερές diner της ίδιας περιοχής το αποκαλεί “faux retro”⁸²⁶, μια σχεδιαστική λογική που χρησιμοποιείται βέβαια ευρέως -παράλληλα υπενθυμίζοντας και την φράση του Doug Kraner για το *Sleeping with the Enemy*: “Εφηύραμε μια Αμερική που δεν υπάρχει”. Θεωρώ ότι κοινό σημείο στο σκεπτικό της επιλογής του συγκεκριμένου φυσικού χώρου -και συνακόλουθα του τρόπου που κινηματογραφείται- είναι η παραγωγή μιας αναγνωρίσιμης αμερικανικότητας. Η εικόνα αυτή σχετίζεται και με την όψη του υπάρχοντος κτηρίου, (την δίρριχτη οροφή και την χρήση του ξύλου), ιδιαίτερα με δεδομένο το ότι σε ένα diner σε στυλ δεκαετίας 1950, το κόκκινο χρώμα έχει μεν συχνή παρουσία, πλην όμως περισσότερο συνήθης είναι μια επίπεδη οροφή, με περισσότερη έμφαση στο χρώμο. Κατ’ αυτόν τον τρόπο, θεωρώ ότι, ως ένα βαθμό, το κτήριο παραπέμπει κάπως και σε κατοικία, στοιχείο χρήσιμο που συμβάλλει και στον ορισμό των σχέσεων των χαρακτήρων, καθώς ο χώρος αντιστοιχεί και σε οικογενειακό περιβάλλον για την Slim. Το στοιχείο αυτό τονίζεται και από την προσθήκη τραπεζομάντηλων στα τραπέζια που βρίσκονται ακόμη και στον εσωτερικό χώρο, κάτι που δεν διακρίνεται σε καμία από τις φωτογραφίες του εστιατορίου, (όπως λειτουργούσε τότε), ούτε βέβαια συνηθίζεται σε ανάλογους χώρους. Πρόκειται για ένα μπροκάρ (brocade) ύφασμα,

⁸²² Κάτι που επίσης δεν ισχύει, αναλόγως και με την ιδιότητα του συγγραφέα, πλην όμως και μόνο η γνώση της ύπαρξης του συγκεκριμένου βιβλίου λειτουργεί ενισχυτικά στην ιδέα της επιθυμίας συνέχισης σπουδών της Slim, αλλά και στο ότι δεν επιθυμεί να εκλαμβάνεται ως αντικείμενο πόθου. Το τελευταίο τονίζεται και από την φράση “η προσωπικότητά μου δαγκώνει” (my personality bites).

⁸²³ Αρκετά χαρακτηριστικό το ότι χρησιμοποιείται η λέξη “grub” αντί για π.χ. “food” ή “meal”, κάτι που θα ήταν αδύνατον να συμβεί σε ένα πιο upmarket εστιατόριο.

⁸²⁴ Τονίζοντας βέβαια και την ταχύτητα με την οποία συνέβη κάτι τέτοιο, στοιχείο στο οποίο αναφέρθηκε και ο Doug Kraner στην συνέντευξη.

⁸²⁵ Ενίοτε μεταφέρεται και στην Βρετανία ακριβώς για να σηματοδοτήσει τις ΗΠΑ.

⁸²⁶ Tice, Steven, “Nostalgia”, *Los Angeles Times*, 12 Ιανουαρίου 1992.

χαρακτηριστικά δηλαδή vintage αισθητικής, με μοτίβα ανθέων σε χρώματα κόκκινου και λευκού, οι λεπτομέρειες του οποίου είναι ορατές στα κοντινά πλάνα, με χαρακτηριστικότερο είναι εκείνο που καθράρει το προοριζόμενο για την Slim ρόδο, στο τραπέζι του χαρακτήρα που, έως την στιγμή αυτήν, το κοινό αντιλαμβάνεται ως επίδοξο εραστή. Η επιλογή αυτή του production designer τονίζεται και μέσω του μοντάζ καθώς ένα cut συνδέει με γενικό πλάνο της όψης. Οι αναφορές που δρομολογούνται μέσω της εικόνας της όψης του κτηρίου και τις επεμβάσεις σε αυτήν, ίσως παραπέμπουν σε κάτι μεταξύ του shingle style και Levittown. Την τελευταία, οι Venturi, Brown και Izenour αποκάλεσαν αρχιτεκτονική της σιωπηράς πλειοψηφίας, (την οποίαν βέβαια θεώρησαν ότι οι μοντέρνοι αρχιτέκτονες αγνόησαν), αναφέροντας ως ειρωνικό το ότι “παρά τους ισχυρισμούς της Μοντέρνας αρχιτεκτονικής από την αρχή για μια ισχυρή κοινωνική βάση για την φιλοσοφία της, οι Μοντέρνοι αρχιτέκτονες εργάστηκαν ώστε να διατηρήσουν μορφικά και κοινωνικά ζητήματα ως ανεξάρτητα”.⁸²⁷ Συνολικά, θεωρώ ότι τα στοιχεία αυτά, ήδη από την αρχή της ταινίας, προετοιμάζουν το έδαφος για την έντονη αντίθεση που πρόκειται να παράξει η μοντέρνα κατοικία στο τέλος. Σε αυτόν λοιπόν τον χώρο, όπου διαμορφώνεται μια συνολικά συμβολική εικόνα γνωστού, δημοφιλούς, συνηθισμένου και κοινότοπου, ανήκει αρχικά ο γυναικείος χαρακτήρας, αναλόγως με τους φίλους και συμμάχους του. Συντίθεται ένα ευδιάκριτα ταξικό σύμπαν, που παράλληλα εγγράφεται ως πεδίο του καλού: Το αρχικό ενδιαφέρον της Slim ουδόλως συνδέεται με τον πλούτο του συζύγου της, ενώ η μητέρα⁸²⁸ του Mitch, παρ’ ότι την συμπονά, δεν φαίνεται πρόθυμη να βοηθήσει την Slim, όταν εκείνη την επισκέπτεται εμφανώς κακοποιημένη. Σχετικά με ανάλογα ζητήματα, σημαντικό σημείο των διαλόγων είναι όταν ο Mitch λέει στην Slim: “Go and cry with the old gang at the greasy spoon.”⁸²⁹ Παράλληλα, θεωρώ ιδιαίτερα ενδεικτικές τις διαφορές στην εισαγωγή του χαρακτήρα της Slim από εκείνον της Laura. Σε φυσικό, θαλάσσιο περιβάλλον, καθώς μαζεύει μύδια, εμφανώς για λόγους ευχαρίστησης, στην μια περίπτωση, σε χώρο εστιατορίου που ορίζει την ταυτότητα της στην άλλη.

⁸²⁷ Venturi, Robert, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, MIT, Cam. Mass., 1977, σ. 154.

⁸²⁸ Επίσης αστή, άλλωστε στον κήπο της κατοικίας της γίνεται ο γάμος του ζεύγους.

⁸²⁹ Μια μετάφραση όπως “πήγαινε να κλάψεις με το παρεάκι στη βρωμοταβέρνα” αποδίδει περίπου το νόημα αυτής της, οπωσδήποτε ταξικά προσβλητικής, φράσης. Ενδεικτικό άλλωστε και το ότι, μετά την μεταστροφή του, ο μεγιστάνας πατέρας στο ιδιόχειρο σημείωμα που συνοδεύει τα χρήματα που στέλνει με courier στην Slim, δεν αναφέρεται με αντίστοιχους όρους στο εστιατόριο (στο οποίον αρχικά στέλνει το πακέτο).

Η περιοχή της Pasadena⁸³⁰ του Los Angeles θεωρείται ιστορικού ενδιαφέροντος και διαθέτει πολλές επαύλεις, κτισμένες κατά το τέλος του 19ου και αρχές 20ού αιώνα. Το κτίσμα που χρησιμοποιείται βρίσκεται στο Prospect Park στην διεύθυνση 445, Prospect Square, περιγράφεται από το μεσιτικό γραφείο που το διαχειρίζεται, (κοστολογώντας το περίπου 5 εκατομμύρια δολάρια), ως στυλ “Αποικιακής Αναβίωσης (Colonial Revival) και είναι σχεδιασμένο από τους Marston, Van Pelt και Maybury⁸³¹ το 1924.” Το γραφείο αναφέρει επίσης ότι “ιδιαίτερη προσοχή στη λεπτομέρεια είναι ορατή σε όλο το τριώροφο κτήριο... [καθώς και ότι] το ακίνητο δεν είναι απλώς καταχωρημένο στο National Register of Historic Places αλλά χρησιμοποιείται και σε πλήθος χολλυγουντιανών παραγωγών.”⁸³² Το κτίσμα περιγράφεται από την Historic Preservation Commission ως μια έπαυλη δυόμισι ορόφων, ένα έξοχο παράδειγμα στυλ Colonial Revival, σχεδιασμένο από τους σημαντικούς [ανωτέρω] αρχιτέκτονες. “Στοιχεία που καθορίζουν τον χαρακτήρα του περιλαμβάνουν μια συμμετρική σύνθεση στην όψη, έναν εξωτερικό τοίχο καλυμμένο από υπόλευκο γύψο, μια έντονα κεκλιμένη, αετωματική πλευρικά οροφή με τρεις χώρους υπνοδωματίου (dormers) και λευκά παράθυρα με αέτωμα και στέψη από “widow walk”⁸³³ κιγκλίδωμα με περίπλοκο Κινεζικού Chippendale⁸³⁴ τύπου σχέδιο, μεγάλα κάθετα παράθυρα με διπλό σκελετό, με διαιρεμένο υαλοπίνακα και κουφώματα, πρόστυλο εισόδου με ανοιχτό αέτωμα και δωρικούς κίονες και μια συμπαγή εξώθυρα με πλευρικά φώτα και ένα διαιρεμένο-αψιδωτό

⁸³⁰ Η Pasadena αποτελεί σήμερα διαφορετική πόλη και όχι προάστιο του Los Angeles.

⁸³¹ Το γραφείο σχεδίασε εκατοντάδες κατοικίες στην Pasadena και διήρκεσε με αυτήν τη σύνθεση έως το 1927.

<http://pcad.lib.washington.edu/firm/74/>

⁸³² Όπ. π.

⁸³³ Ο τύπος αυτός εξώστη περιγράφεται ως χαρακτηριστικό Βορειοαμερικανικής αρχιτεκτονικής, που σχετίζεται με την αυξανόμενη ευημερία τον 19ο αιώνα. Η φολκλωρική ερμηνεία του όρου σχετίζεται με την ιδέα της παρατήρησης, ή παρακολούθησης, εκτεταμένου χώρου από τις συζύγους ναυτικών, ή ακόμη και από τους ίδιους.

https://www.designingbuildings.co.uk/wiki/Widow%27s_walk

⁸³⁴ Σχετικά με αυτό:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/390678>

Ο τύπος στο συγκεκριμένο κτήριο προσομοιάζει με αυτά στο Pavilion X:

<https://storymaps.arcgis.com/stories/df9f3878afa74f6190bea538400b6ace>

φωτιστικό στοιχείο... Το ακίνητο διαχωρίζεται από το πεζοδρόμιο μέσω ενός χαμηλού φράκτη, ο οποίος είναι κοινός στην πλειοψηφία των ακινήτων στην περιοχή.”⁸³⁵

Τα κλασικά στοιχεία του κτίσματος τονίζονται ήδη στην σεκάνς της προσφοράς αγοράς. Αρχικά, υπάρχει ένα κοντινό όπου ο Mitch χρησιμοποιεί το ρόπτρο σε σχήμα υδρίας, το οποίο, καθότι ορειχάλκινο αλλά όχι στιλβωμένο, δίνει περισσότερη έμφαση στην παλαιότητα του οικήματος. Η εξώθυρα αυτή είναι κλασική, βαριά, από ξύλο βαμμένο λευκό, με 6 πάνελ, (άρα αρκετά χαρακτηριστικά Γεωργιανής αισθητικής, καθώς ο σχεδιασμός αυτός επικρατεί στις αρχές του 18ου αιώνα), ενώ, καθότι emphaticά τοποθετημένη συμμετρικά στο κτήριο, τονίζει ολόκληρη την όψη. Και το μοτίβο της υδρίας ξεκινά να χρησιμοποιείται στην Γεωργιανή περίοδο, όπου το σχήμα του είναι μάλλον επίμηκες, αλλά συνεχίζει και στην Βικτωριανή, κατά την οποία τονίζεται περισσότερο η οριζόντια διάσταση και ο όγκος, κάτι που παρατηρείται και στο συγκεκριμένο ρόπτρο.

Οι δύο άνδρες καδράρονται με εκατέρωθεν υψηλούς θάμνους, με διακοσμητικό κλάδεμα, οι οποίοι βρίσκονται δίπλα στους κίονες του πρόστυλου. Ορατό είναι επίσης και ένα γραμματοκιβώτιο, που καθώς έχει ακριβώς αυτό το σχήμα, μοιάζει με κουκλόσπιτο, ή ακόμη και με μινιατούρα του ίδιου του κτηρίου: μια συμβολική επανάληψη που προσφέρει και έναν περαιτέρω τονισμό του οικιακού (στοιχείο που θα πρέπει να προστέθηκε, καθώς δεν είναι ορατό στις φωτογραφίες των μεσιτικών γραφείων). Ακόμη, στα πλάνα υπάρχουν και άνθη, η απόχρωση των οποίων είναι ίδια με την ροζ- magenta του φορέματος που φορά η έγκυος Slim. Στο σημείο αυτό, η εικόνα του γυναικείου χαρακτήρα έχει ήδη μεταβληθεί σημαντικά, καθώς έχει επίσης μακριά μαλλιά με κυματιστή κόμμωση, διαμορφώνοντας την σημαντική διαφορά από προηγουμένως και την τέλεια αντίθεση της με στο τελευταίο μέρος της ταινίας. Στημένη αρκετά πιο πίσω, η Slim καδράρεται μόνη στο σημείο όπου ο Mitch την αναφέρει, χαμογελά με μια ελαφρά κλίση του κεφαλιού, αγγίζοντας την κοιλιά της, (εύλογο, καθώς αναφέρθηκε το ζήτημα της οικογένειας), ενώ δεν συμμετέχει στην συζήτηση και την διαδικασία απόκτησης της κατοικίας.⁸³⁶

⁸³⁵ Στοιχεία από:

<https://www.cityofpasadena.net/wp-content/uploads/sites/31/2018-12-04-Historic-Preservation-Commission-445-Prospect-Square-Staff-report.pdf?v=1603152000151>

⁸³⁶ Συσχέτιση σπιτιού και γυναικείου σώματος, (που κατ' επέκτασιν γίνεται αντιληπτή στην σεκάνς), έχει υπάρξει βέβαια στην τέχνη. Μια από τις πιο ενδιαφέρουσες είναι αυτή στην σειρά σχεδίων και πινάκων *Femme - Maison*, 1946 - 1947 της Louise Bourgeois.

Μια ευκρινώς picturesque, πλάγια γωνία⁸³⁷ επιλέγεται για το αρχικό κάδρο στην σκηνή της μετακόμισης αμέσως μετά, εντός του οποίου ένα μεγάλο δέντρο καδράρεται σε πρώτο πλάνο, υπενθυμίζοντας την εξέταση των κατοικιών στην αμερικανική λογοτεχνία από την Chandler, που σε αρκετά σημεία αναλύει την συσχέτιση κατοικίας και φυσικών στοιχείων⁸³⁸, τονίζοντας τις περιπτώσεις που η φύση αγκαλιάζει το κτήριο, απαλύνοντας τις γραμμές του. Για παράδειγμα, αναφέρει το εξής: η παρουσία «δένδρων, θάμνων και άλλων φυλλωμάτων... εν πολλοίς μια αντίδραση στα... ιδεώδη της συμμετρίας, του μέτρου και των ευθυγράμμων σχημάτων... Η φύση στηρίζει και εξιλεώνει κτήριο και κατοίκους, προσφέροντας καταφύγιο.»⁸³⁹ Κατ' ανάλογο τρόπο με την κατοικία στο Cedar Falls στο *Sleeping With the Enemy*, στις σεκάνς αυτές αρχικά παράγεται το δομικό αντίθετο του μοντέρνου χώρου, ο οποίος θα έχει μια παρουσία στην προτελευταία σεκάνς. Σε αυτήν την ιδανική οικογενειακή εστία, όπου η Slim μετατρέπεται σε αστή νοικοκυρά, υπογραμμίζεται παράλληλα και η σημασία του χώρου της κατοικίας. Στο μακρινό πλάνο όπου το κτήριο είναι ορατό για πρώτη φορά ολόκληρο, διακρίνεται το πρόστυλο με το αέτωμα, η πλαισίωση από το μεγάλο δένδρο και το γραμματοκιβώτιο, προσφέροντας την αίσθηση του ζεστού και οικείου. Αμέσως μετά, σε ένα πλάνο με χαρακτηριστική μείξη τόνων, δίνεται η εικόνα μιας ζωντανής και χαρούμενης ακαταστασίας. Στο πλάνο αυτό διακρίνεται η Slim, όμως όχι και ο Mitch, ο οποίος εμφανίζεται αμέσως μετά το cut, στον, emphaticά αντιθετικό, (και μέσω της κυρίαρχης, αφαιρετικής γεωμετρικότητάς του), χώρο της εργασίας του: σε ένα εργοτάξιο. Η αντίθεση αυτή, που τονίζεται και από τις αντιθετικές γωνίες μέσω του μοντάζ, εδώ διαχωρίζει δημόσιο από ιδιωτικό, αναθέτοντας αντίστοιχους ρόλους στα δύο φύλα.

Ο χώρος που χρησιμοποιείται περισσότερο στα εσωτερικά πλάνα είναι αυτός της κουζίνας, ο οποίος προσομοιάζει σε ένα στυλ νεο-βικτωριανού cottage ή ενός πλούσιου farmhouse ή country house. Αυτό το αναγνωρίσιμα vintage στυλ, (που οπωσδήποτε συνδέεται και με αλλαγές στο γούστο οι οποίες αναφέρθηκαν στο αμέσως προηγούμενο

⁸³⁷ Σε ένα κείμενο γραμμένο το 1937, που προτείνει τα κτήρια της Ακρόπολης να ειδωθούν ως η πρώτη ταινία της ανθρωπότητας, ο Sergei Eisenstein αναφέρει την πλάγια γωνία ως γοητευτική και picturesque, τονίζοντας ότι έτσι γίνεται ορατός ο Παρθενώνας καθώς ο επισκέπτης βγαίνει από τον χώρο των Προπυλαίων.

https://cosmopista.files.wordpress.com/2008/10/eisenstein_montage-and-architecture.pdf

⁸³⁸ Chandler, 1991, όπ. π., σ. 80.

⁸³⁹ Η Chandler αναφέρεται εδώ στην “εξυγιαντική” λειτουργία της φύσης στην “νοσηρή” κατοικία στο Nathaniel Hawthorne *The House of the Seven Gables*. Όπ. π.

κεφάλαιο) δεν ήταν βέβαια ασυνήθιστο για έναν αντίστοιχο χώρο στις αρχές τις δεκαετίας 2000 (ούτε είναι και σήμερα): Πρόκειται για ένα στυλ με αποχρώσεις παλιού, εμφανείς στα χάλκινα σκεύη κουζίνας, που βρίσκονται κρεμασμένα πάνω από την νησίδα στο κέντρο του δωματίου, το σχήμα του βραστήρα, τα εντοιχισμένα έπιπλα με γείσο, καθώς και όλα τα μικροαντικείμενα. Ο φωτισμός είναι χαμηλός και οι τόνοι παντού θερμοί. Συνολικά, παράγεται λοιπόν μια ατμόσφαιρα συγκρίσιμη με αυτήν της Βικτωριανής κατοικίας, συνάδοντας με τις περιγραφές της τελευταίας ως “καταφυγίου από τον κόσμο... ενός παράδεισου άνεσης, ηρεμίας και θαλπωρής”⁸⁴⁰. Κάτι αντίστοιχο παράγεται και εδώ, στοιχείο που τονίζεται και από την πληθώρα διακοσμητικών αντικειμένων σε όλους τους χώρους. Η εικόνα αυτή της προαστιακής κατοικίας αναπαράγει τις, κληροδοτημένες από την Βικτωριανή περίοδο, αξίες τις ασφάλειας και της ιδιωτικότητας, στις οποίες αναφέρεται η Leslie Kanés Weisman στην μελέτη της για τις έμφυλες διακρίσεις μέσω του σχεδιασμού.⁸⁴¹ Περιτριγυρισμένη από άφθονο πράσινο και διαμορφωμένους κήπους, που σκοπό έχουν την δημιουργία ειδυλλιακού περιβάλλοντος, η οικογενειακή κατοικία στην ταινία εξ αρχής εγγράφεται αντίστοιχα ως “η αποκλειστική σφαίρα επιρροής της γυναίκας».⁸⁴² Πρόκειται για το οίκημα που προσφέροντας αρχικά στην ταινία την εντύπωση του ιδανικού σπιτιού, αντικατοπτρίζει ανάλογες αξίες. Εντός αυτού του καταφυγίου, ο άνδρας, όπως επίσης σημειώνει η Kanés Weisman, κατέχει και εξουσιάζει, ενώ η γυναίκα περιορίζεται εκεί και τον συντηρεί⁸⁴³, όμως, στο *Enough*, ο άνδρας θα υπονομεύσει παράλληλα αυτήν την διάταξη. Ο μοντερνισμός⁸⁴⁴ ήρθε βέβαια αντιμέτωπος με την υπάρχουσα, παγιωμένη οργάνωση του χώρου, την οποίαν παρέλαβε από τον 19^ο αιώνα. Αναγνωρίζοντας το «σπίτι ως μεταφορά για την κοινωνία»,⁸⁴⁵ η Kanés Weisman ισχυρίζεται επίσης ότι κατά την αμέσως προηγούμενη Βικτωριανή περίοδο, «δόθηκε το έναυσμα για την λατρεία της γυναικείας οικιακότητας. Ενώ οικία και εργασία ήταν συμπληρωματικά πριν τον 19^ο αιώνα, αποτελώντας μια ενότητα κοινωνικής ύπαρξης για άνδρες και γυναίκες, εργοδότη και υπηρέτη, έως τα μέσα του 19^{ου} είχαν ήδη μετατραπεί

⁸⁴⁰ Dewing, David, *A Guide to the Geffrye Museum*, The Geffrye Museum Trust, London, 1998, σ. 27.

⁸⁴¹ Kanés Weisman, Leslie, *Discrimination by Design: A Feminist Critique of the Man-Made Environment*, University of Illinois Press, Urbana, 1992.

⁸⁴² Όπ. π., σ. 87.

⁸⁴³ Όπ. π., σ. 86.

⁸⁴⁴ Και ιδιαίτερα το Κονστρουκτιβιστικό κίνημα στην δεκαετία του 1920 στη Σοβιετική Ένωση.

⁸⁴⁵ Weisman, όπ. π. σ. 86.

σε δύο διακριτές και απομονωμένες σφαίρες. Κατοικία και οικογένεια σκοπό είχαν πλέον την παροχή μιας ηθικής αντίρροπης δύναμης στον αμείλικτο ατομισμό και την ανελέητη οικονομική φιλοδοξία της προσφάτως βιομηχανοποιηθείσας κοινωνίας.»⁸⁴⁶ Εντός ενός χώρου με χαρακτηριστικά άδυτου, «η έντονα συναισθηματοποιημένη φιγούρα της γυναίκας κατέστη ο «φύλακας άγγελος» της κατοικίας.»⁸⁴⁷ Η Βικτωριανή σύζυγος και μητέρα, αναφέρει επίσης η ίδια, στηριγμένη στην αγάπη και την τρυφερότητα, και όχι την ενέργεια και την δύναμη, οριοθετείται στον οικιακό χώρο και δεν συμμετέχει στην δημόσια σφαίρα καθώς για εκείνην “το σπίτι αποτελεί ιερό και φυλακή.”⁸⁴⁸ Τα στοιχεία αυτά τονίζουν και μια εξ αρχής διαφοροποίηση. Η Slim επιλέγει ένα παλαιό κτίσμα, οι κάτοικοί του είναι ήδη μεγάλης ηλικίας, και η επιλογή αυτή την διαφοροποιεί ριζικά από τον σύζυγό της, με παράλληλη της διαφοροποίηση δημόσιου - ιδιωτικού -κάτι που θα μεταστραφεί μόνον όταν η Slim εγκαταλείψει την οικογενειακή κατοικία. Η ατμόσφαιρα της κατοικίας συνάδει και με αυτήν που περιγράφει ο Gaston Bachelard ως ανήκουσα στο σπίτι της παιδικής ηλικίας, με “την πρωταρχική θαλπωρή... του υλικού παραδείσου”, στοιχεία που ο ίδιος συνδέει με τη μητρότητα.⁸⁴⁹ Όλα γύρω από την κατοικία παραπέμπουν στην μητρότητα: η απόκτησή του, (με την φράση “she wants it to have a family”), ο διάκοσμος, ενώ, ταυτόχρονα, σύντομα μετά, στο γεγονός ότι ο πατέρας είναι είτε απών ή φέρεται βάνουσα. Εάν λοιπόν, όπως αναφέρει επίσης ο Bachelard, “το σπίτι περισσότερο από το τοπίο είναι μια ‘ψυχική κατάσταση’”⁸⁵⁰, στην περίπτωση του γυναικείου χαρακτήρα, (καθώς η μητέρα της Slim είχε ήδη πεθάνει, ενώ ο πατέρας είχε εγκαταλείψει εκείνην και την μητέρα της πολλά χρόνια πριν), γίνεται η επιτομή όλων όσων έλειπαν κατά την παιδική ηλικία.

Ένα ακόμη κτήριο κατοικίας που έχει μια σύντομη παρουσία στο *Enough* είναι αυτό της μητέρας του Mitch.⁸⁵¹ Μικρό μέρος των όψεων διακρίνεται για πρώτη φορά σε ημερήσιο πλάνο στο φόντο των φωτογραφιών γάμου και αμέσως μετά ελάχιστα στο βάθος σε

⁸⁴⁶ Όπ. π.

⁸⁴⁷ Όπ. π.. Κάτι που συνδέεται και με τις διαφορές που παρατηρούνται στους πίνακες ανδρών και γυναικών ζωγράφων στο δεύτερο ήμισυ του 19ου αιώνα, όπου ο χώρος της κατοικίας αγνοείται σχεδόν ολοκληρωτικά από τους πρώτους και ο χώρος τις πόλης από τις δεύτερες.

⁸⁴⁸ Όπ. π. σ. 87.

⁸⁴⁹ Bachelard, Gaston, *The Poetics of Space*, Beacon, Boston, 1969, σ. 7.

⁸⁵⁰ Όπ. π., σ. 72,

⁸⁵¹ Δεν ρωτήθηκε σχετικά ο Doug Kraner και επίσης δεν υπήρχαν στοιχεία για το κτήριο στις production notes στα αρχεία BFI.

νυκτερινά πλάνα, καθώς στον κήπο γίνεται και η αντίστοιχη δεξίωση. Μια καλύτερη εικόνα, επίσης μόνον των όψεων⁸⁵², υπάρχει στο σημείο όπου η κακοποιημένη Slim φτάνει στην κατοικία αυτή με το αυτοκίνητό της. Πρόκειται για μια έπαυλη πολύ μεγαλύτερη από αυτήν του ζεύγους, μάλλον τριών ορόφων, με πλίνθινη επένδυση, πολλαπλά gables και περισσότερες από μια εισόδους. Το κτήριο σχηματίζει γωνία και η διαμόρφωση των όψεων είναι ασύμμετρη, ενώ και λόγω των κλειστών επιφανειών του αλλά και της διαίρεσης των υαλοπινάκων σε ρομβοειδή σχήματα, παραπέμπει κάπως σε κάστρο. Τουτέστιν, παρ' ότι υπάρχουν και στοιχεία που θυμίζουν Arts & Crafts, (όμως όχι στην εκδοχή του ρεύματος όπως μεταφέρθηκε στην California), το κτίσμα δεν παραπέμπει, για παράδειγμα, στις κατοικίες των Greene & Greene⁸⁵³, αλλά ίσως κάπως περισσότερο στο ίδιο το Red House του William Morris στο Bexleyheath. Αυτό βέβαια τηρουμένων πολλών αναλογιών, καθώς το κτήριο φαίνεται να είναι μάλλον πρόσφατο: Μια περισσότερο υβριδική κατασκευή, που συνδυάζει νεογοτθικά και Arts & Crafts στοιχεία με άλλα, π.χ. αρκετά μεγάλα ανοίγματα διπλού ύψους. Πιστεύω ότι η επιλογή του έχει διπλή στόχευση: Αφ' ενός να διασαφηνιστεί η ταξική προέλευση του Mitch και αφ' ετέρου η πλίνθινη επένδυση των όψεων να λειτουργήσει συγκριτικά αργότερα στην εικόνα του μπετόν στην μοντέρνα κατοικία, εντείνοντας την εντύπωση που θα παραχθεί. Ενδεικτικά, και στις δύο περιπτώσεις κτισμάτων που παράγουν αντίθεση στο μοντέρνο, η κατά Reyner Banham εικόνα των “εξωτικών πιονιέρων”⁸⁵⁴ απουσιάζει. Δεν διακρίνεται, για παράδειγμα, η διαπερατότητα που ο Banham παρατηρεί, ούτε η, (σύμφωνα με τον ίδιο, υπάρχουσα ήδη εξ αρχής, καθώς πρόκειται για πόλη σχετικά νέα), έμφαση στην σύνδεση εσωτερικών και εξωτερικών χώρων: στα κτίσματα δεν υπάρχουν εξώστες, ή αίθρια.⁸⁵⁵ Μέσω των επιμελημένα αντιθετικών συγκρίσεων, τα στυλ του παρελθόντος δεν λειτουργούν υποστηρικτικά προς την κατεύθυνση της ανάπτυξης ενός διαφορετικού τύπου μοντέρνου, το οποίο, κατά τον Banham, χάνει την ευρωπαϊκή του angst, στην μεταφορά του.⁸⁵⁶ Το “ανεκτικό, ελεύθερο πολιτιστικό ύφος του Los Angeles”⁸⁵⁷ μοιάζει

⁸⁵² Δεν υπάρχουν εσωτερικά πλάνα, καθώς γίνονται ορατές μόνον οι όψεις.

⁸⁵³ Η διάσημη κατοικία Gamble των οποίων υπάρχει επίσης στην Pasadena.

⁸⁵⁴ Banham, Reyner, “Architecture I: Exotic Pioneers”, *Los Angeles, The Architecture of Four Ecologies*, Penguin, Middx, 1973. σ. 57.

⁸⁵⁵ Όπ. π.

⁸⁵⁶ Όπ. π., σ. 64.

⁸⁵⁷ Όπ. π., σ. 68.

παντελώς απόν, ενώ κανένα εκ των κτηρίων δεν εκτείνεται στο χώρο. Οπότε αν, όπως ο ίδιος επίσης αναφέρει⁸⁵⁸, η αρχιτεκτονική της πόλης είναι ένα μείγμα λατινοαμερικανικής (hispanic) και αγγλοσαξωνικής παράδοσης στην ταινία η πρώτη δεν γίνεται αντιληπτή.

Για τις ανάγκες της ανάλυσης του *Enough*, η κυρίως εστίαση τοποθετείται στο τελευταίο μέρος της ταινίας, εντός του χώρου κατοικίας του Mitch, όπου διαδραματίζεται η τελική σύγκρουση των δύο κεντρικών χαρακτήρων. Ακολουθώντας την ροή της αφήγησης, πρόκειται για την προτελευταία σεκάνς. Όσον αφορά τα εξωτερικά πλάνα, το υπαρκτό κτήριο βρίσκεται στο 5417 Via Donte στην Marina Del Rey, πρόκειται για μια κατοικία τεσσάρων υπνοδωματίων, συνολικά 5.758 τετραγωνικών ποδιών.⁸⁵⁹ Από μεσιτικό γραφείο, περιγράφεται ως “μοναδικό αριστούργημα”, αναφέρεται ο αρχιτέκτων Robert Glaus⁸⁶⁰, η σχεδιάστρια εσωτερικών χώρων Barbara Barry και το ότι πρόκειται για ένα “custom-built αρχιτεκτονικό έκθεμα (showpiece). Καθώς βρίσκεται στο Grand Canal, η θέση είναι κατάλληλη ώστε να επωφελείται από την πανοραμική θέα αγκυροβολίου και ωκεανού, ενώ τα πλοία ξεκινούν το ταξίδι τους.”⁸⁶¹ Μνεία γίνεται και για την χρήση ατσαλιού Corten⁸⁶² στις όψεις, ενώ η περιγραφή αναφέρει επίσης την χρησιμοποίηση υψηλής ποιότητας υλικών και το ότι σχεδιάστηκε έτσι ώστε να δίνει την αίσθηση ενός βιομηχανικού χώρου τύπου loft, με στιλβωμένα δάπεδα από μπετόν, εκτεθειμένες δοκούς και μεγάλα παράθυρα τα οποία εκμεταλλεύονται την εξαιρετική θέα και το φυσικό φως. Παράλληλα, αναφέρεται και η εκτεταμένη χρήση δρυός, ενώ στις φωτογραφίες διακρίνονται, επίσης δρύινες, δοκοί σε οροφές, καθώς και υπόλευκη μοκέτα σε

⁸⁵⁸ Όπ. π., σ. 30.

⁸⁵⁹ Περιγράφεται από το μεσιτικό γραφείο Zillow, όπου η αξία της υπολογίζεται σε 6,826,500 \$.
https://www.zillow.com/homedetails/5417-Via-Donte-Marina-Del-Rey-CA-90292/20487959_zpid/

⁸⁶⁰ Ο ίδιος είναι σήμερα επικεφαλής της εταιρίας J. Stuart Hilliard Inc., η οποία ειδικεύεται σε custom-built κτίσματα, στην “ακριβή απόδοση του οράματος του πελάτη” κατασκευάζοντας “υψηλών προδιαγραφών κατοικίες”, “εργαζόμενη σε ένα άμεσο και προσωπικό επίπεδο.”
<https://www.homebuilderdigest.com/best-design-build-firms-california/>
Οι εταιρίες custom-built συνηθίζονται στην California.

⁸⁶¹ https://www.realtor.com/realestateandhomes-detail/5417-Via-Donte_Marina-del-Rey_CA_90292_M16126-35776

⁸⁶² Το οποίο δίνει την εικόνα του παλαιωμένου από τις καιρικές συνθήκες, και περιγράφεται ως “maintenance free”.

υπνοδωμάτια.⁸⁶³ Πλην όμως, οι φωτογραφίες αποτυπώνουν ένα στυλ όπου το βιομηχανικό / loft στυλ είναι αρκετά περιορισμένο, (για παράδειγμα, η επίπλωση είναι εμφανώς κλασική), τουτέστιν, και όπως άλλωστε σχολίασε ο production designer, το αποτέλεσμα είναι πολύ διαφορετικό από ό,τι γίνεται ορατό στην ταινία: παρατηρείται δηλαδή περισσότερο μια μείξη στοιχείων και όχι η συνεκτική σχεδιαστική λογική του Doug Kraner.

Στα πρώτα πλάνα, καθώς φτάνει η Slim, η όψη του κτηρίου εμφανίζεται αργά σε νυκτερινό πλάνο τράβελινγκ, εντός του οποίου το κτίσμα, (που διακρίνεται σε πρώτο πλάνο), τονίζεται λόγω του ορατού σημείου φυγής, αλλά και λόγω της σχετικής, πλην όμως ανιχνεύσιμης, αντίθεσής του με τα διπλανά κτήρια. Οι γραμμές του μοιάζουν σκληρότερες, εξ αιτίας του εμφανούς μπετόν, των ασάλινων δοκών οι οποίες σχηματίζουν μιας μορφής «εξωσκελετό», των σφηνοειδών απολήξεων στους εξώστες με τα λεπτά, γραμμικά κιγκλιδώματα και συνολικά της έντονης γεωμετρικότητας που τονίζεται από το φωτισμό, σε ένα πλάνο με έντονα κοντράστ. Παράλληλα, κυβικού σχήματος είναι και τα επιτόχια, αναμμένα φωτιστικά, ενώ, ταυτόχρονα, το κτίσμα έρχεται σε αντίθεση με τις οργανικές γραμμές των φυλλωμάτων, οι οποίες το καδράρουν. Ενδεικτικό και το ότι το γειτνιάζον κτήριο που βρίσκεται στο άκρο της προοπτικής γραμμής, παρ' ότι επίσης μοντέρνου σχεδιασμού, έχει κυκλική απόληξη στην ορατή γωνία και κατά συνέπεια, συγκριτικά, μοιάζει περισσότερο «καθησυχαστικό», ενώ, καθώς πλαισιώνει το κτήριο μαζί με τα φυσικά σχήματα των θάμνων, το κάνει να προβάλλει αρκετά σκληρό και απειλητικό, σχεδόν επιθετικό, τονίζοντας μία αίσθηση βιομηχανικής αισθητικής, που το τελευταίο φαίνεται να έχει. Η κίνηση της κάμερας καταλήγει σε ένα μεσαίο, κόντρ πλονζέ όπου καδράρεται η πλάτη της Slim, (πριν η ίδια αρχίσει να κινείται και στιγμιαία χαθεί εντός ενός χώρου όπου το μπετόν έχει ήδη έντονη παρουσία), διαγράφοντας μία ακόμη οργανική, αντιθετική φόρμα, και ενώ, ταυτόχρονα, ήδη αποτυπώνεται η επικινδυνότητα του εγχειρήματος. Όμως, παράλληλα, καθώς η Slim αναρριχάται με ευκολία στο χαμηλό, λιτό κιγκλίδωμα, (δίπλα στην αντίστοιχου σχεδιασμού μεταλλική αυλόθυρα), χρησιμοποιώντας ακριβώς την αφαιρετική γραμμικότητά του, εισάγεται ήδη η σχέση της με τον χώρο και η δυνατότητα να εκμεταλλευθεί τον σχεδιασμό του. Ένα ακόμη μοντέρνο στοιχείο, αντιληπτό αμέσως μετά, είναι και η θέση της

⁸⁶³ Όπ. π. Κλασικότροποι είναι και οι χώροι που δημιουργεί το γραφείο της Barbara Barry: <https://www.barbarabarry.com>

κεντρικής εισόδου, η οποία βρίσκεται στο τέλος μιας ράμπας στο πλάι, ενώ, ταυτόχρονα, φιλικά η λοξή πρόσβαση τονίζει το προοπτικό εφέ του κτηρίου, εντείνοντας την δυναμικότητα του πλάνου και την παραγόμενη οπτική ένταση.

Φτάνοντας στην είσοδο, η Slim παραβιάζει με αξιοπρόσεκτη ευκολία την λιτή, γεωμετρική, χαρακτηριστικά μοντέρνα εξώθυρα, σημείο όπου ξεκινά ο σχεδιασμένος στο στούντιο χώρος. Η εξώθυρα συνδυάζει έναν σκούρο κόκκινο (εδώ παρατηρείται η πρώτη εμφάνιση του σημαντικού στην σεκάνς αυτήν χρώματος) μεταλλικό σκελετό, στην επιφάνεια του οποίου διακρίνεται και ένας ανάγλυφος σχηματισμός ρόμβων, (λεπτομέρεια που θυμίζει κάπως και τα παράθυρα της όψης της κατοικίας της μητέρας του Mitch), και γυάλινα τμήματα. Η διαφάνειά της, ενώ τονίζει την ευκολία διείσδυσης⁸⁶⁴, εγγράφει επίσης και την μοντέρνα σύνδεση εσωτερικού και εσωτερικού χώρου. Ταυτόχρονα, και καθότι το πλάνο της παραβίασης είναι κοντινό, μέσω της εστίασης στις λεπτομέρειες, παράγεται αντίθεση με την εξώθυρα της οικογενειακής κατοικίας, προηγουμένως επίσης ορατή σε κοντινό πλάνο, (όταν Mitch κτυπά απροσδόκητα το ρόπτρο), αποτελώντας το πρώτο, ορατό στοιχείο του προηγούμενου οικήματος. Ήταν παράλληλα και η πρώτη αποτύπωση της αίσθησης ασφάλειας -η οποία βέβαια θα αποδεικνυόταν αργότερα ψευδής.

Στο πλάνο που ακολουθεί, ο χώρος είναι αρχικά ασαφής, στοιχείο που, ενώ διατηρεί αμείωτη την ένταση, παράγει επίσης και μια ελαφρά αίσθηση σύγχυσης καθώς δεν γίνεται άμεσα αντιληπτό το πού βρίσκεται, άρα και κατά πόσον είναι ασφαλής, η ηρωίδα. Στην διαμόρφωση αυτής της εικόνας συμβάλλουν παράλληλα η διαφάνεια της εξώθυρας και διάφορα γεωμετρικά στοιχεία, όπως τα φωτιστικά οροφής, καθώς και οι γραμμές των τσιμεντόλιθων. Αμέσως μετά το cut, υπάρχει ένα μεσαίο κοντινό, όπου καδράρεται ο Mitch και η ερωμένη του ενώ κοιμούνται. Στο σημείο αυτό και ενώ προς στιγμήν αγνοείται η τύχη της Slim, ακούγεται ένας ήχος, με αποτέλεσμα ο Mitch να ξυπνήσει. Ακριβώς εδώ, ξεκινά μια σειρά πλονζέ, και πάντοτε κεκλιμένων πλάνων, του χώρου ύπνου, υποκειμενικών της Slim. Στο πρώτο εξ αυτών, ο Mitch σηκώνεται ανήσυχος και φαίνεται να ερευνά την πιθανότητα να έχει υπάρξει διάρρηξη, χωρίς όμως αποτέλεσμα, καθώς, ακόμη και όταν κοιτά προς την οροφή η Slim το αντιλαμβάνεται εγκαίρως και ο σχεδιασμός της προσφέρει την δυνατότητα να κρυφτεί. Η κυρίαρχη γεωμετρικότητα είναι

⁸⁶⁴ Η ευκολία διείσδυσης στα μοντέρνα κτήρια παρατηρείται και σε άλλες ταινίες που αναλύονται στην διατριβή, στοιχείο που βέβαια έχει μεγάλη σημασία, όπως σχολιάστηκε, και στο βασικό αντιπαράδειγμα *North by Northwest*.

ορατή ήδη, καθώς τα έντονα κοντράστ, που παράγει ο φωτισμός, (με κυρίαρχους τους μπλε τόνους), την τονίζουν, ενώ αρχίζει να γίνεται παράλληλα αντιληπτή και η ροή του χώρου. Δεν διακρίνεται πόρτα, αλλά ένα διαχωριστικό χώρου, που αποτελείται από μεταλλικό κάρναβο παραλληλογράμμων αμμοβολημένου γυαλιού. Παράγοντας έντονες αντιθέσεις γωνίας, κατεύθυνσης γραμμών, φωτισμού και χρωμάτων, το cut οδηγεί σε ένα έντονα κοντρ πλονζέ, κοντινό κάδρο, εντός του οποίου η Slim είναι πλαισιωμένη από τις κόκκινες, ασάλινες δοκούς, σημείο όπου διασαφηνίζεται το ότι βρίσκεται εγκατεστημένη ακριβώς κάτω από την οροφή.

Την στιγμή αυτήν, τα ανδρικά, φιλμικά χαρακτηριστικά του γυναικείου χαρακτήρα ορίζονται με μεγαλύτερη ακρίβεια. Η Slim ήδη παρακολουθεί τον Mitch και την ερωμένη του, έχοντας αναρριχηθεί σε έναν χώρο ο οποίος σε μια παραδοσιακή κατοικία θα αντιστοιχούσε σε εκείνον της σοφίτας. Βέβαια στην περίπτωση των χώρων που διαμόρφωσε ο Kraper, ο σχεδιασμός δεν συμβαδίζει με την ύπαρξη πραγματικής σοφίτας. Όμως ο γυναικείος χαρακτήρας κρύβεται και παρακολουθεί από ένα είδος ψευδοροφής, η οποία -τονισμένη ιδιαίτερα από τον τρόπο που κινηματογραφείται- παραπέμπει σε σοφίτα, καθώς ένα αντίστοιχο σχήμα παράγουν οι ασάλινες δοκοί, που είναι τοποθετημένες χιαστί, ακριβώς κάτω από φεγγίτη. Ενδιαφέρον είναι και το ότι στο πραγματικό κτήριο, παρ' ότι υπάρχει μια ανάλογη κατασκευή, είναι φτιαγμένη από ξύλο, και παράγει μια πολύ διαφορετική εικόνα. Πρόκειται για το σημείο που το κοινό αντιλαμβάνεται ως στιγμή νοητικής συγκέντρωσης για την ηρωίδα, η οποία, ενόσω βρίσκεται σε επιβεβλημένη αναμονή, έχει την δυνατότητα να περιεργαστεί ολόκληρο τον χώρο της κατοικίας από πλεονεκτική θέση.

Η σχεδιαστική αυτή επιλογή πιστεύω ότι συμπλέει και με την ανάλυση του Bachelard, ο οποίος συνέδεσε την λογική με την σοφίτα, εστιάζοντας ταυτόχρονα στην διαλεκτική αντίθεση σοφίτας – υπογείου: Στην αντίθεση “του ορθολογισμού της οροφής στον ανορθολογισμό του κελαριού.”⁸⁶⁵ Ο χώρος της οροφής λοιπόν, δημιουργεί μια εκλογικευμένη ζώνη και δίνει στην ανθρωπότητα καταφύγιο από τους φόβους της. Καθώς η οροφή προφυλάσσει από τα στοιχεία της φύσης, “ψηλά κοντά στη σοφίτα όλες οι σκέψεις μας είναι διαυγείς. Εδώ συμμετέχουμε στην στέρη γεωμετρία του ξυλουργού.”⁸⁶⁶ Η κατοικία, σύμφωνα με τον ίδιο, “συνθέτει ένα σύνολο εικόνων οι οποίες προσφέρουν

⁸⁶⁵ Bachelard, όπ. π., σ. 18.

⁸⁶⁶ Όπ. π.

στην ανθρωπότητα αποδείξεις ή ψευδαισθήσεις σταθερότητας. Συνεχώς επαναφантаζόμαστε την πραγματικότητά της.”⁸⁶⁷ Η κατά Bachelard ταξινόμηση των εικόνων θα πρέπει να λάβει υπόψη δύο βασικά και συνδεδεμένα ζητήματα: Κατά πρώτον, ότι το κτήριο της κατοικίας υψώνεται κατακόρυφα, και κατ’ αυτόν τον τρόπο διαφοροποιείται από τον φυσικό, περιβάλλοντα χώρο και κατά δεύτερον, ότι το φανταζόμαστε ως συγκεντρωμένη οντότητα, καθώς ελκύει την ανθρώπινη συνείδηση της κεντρικότητας ή του εστιασμού.⁸⁶⁸ Η πρώτη στηρίζεται ακριβώς στην πόλωση μεταξύ σοφίτας και υπογείου, μια λογική που αντιτίθεται στο παράλογο καθώς “στην σοφίτα όλες οι εμπειρίες της ημέρας εξαφανίζουν τους φόβους της νύχτας.”⁸⁶⁹ Τα στοιχεία αυτά μπορούν να συσχετιστούν με τον σχεδιασμό του σκηνικού χώρου (και ιδιαίτερα με τον τρόπο που κινηματογραφείται), αλλά και με την σύγκριση των δύο κατοικιών -παρ’ ότι βέβαια η οροφή, σημαντικό κάποτε σημείο του κτηρίου, που συχνά φιλοξενούσε ουράνιες παραστάσεις⁸⁷⁰, αποκτά εντελώς διαφορετική λειτουργία στην μοντέρνα αρχιτεκτονική⁸⁷¹. Στο *Enough* λοιπόν, από την στιγμή που η Slim εγκαθίσταται στο σημείο αυτό, παγιώνεται η κυριαρχία της στον χώρο. Σταθερός σύμμαχός της πλέον, ο μοντέρνος σχεδιασμός, της προσφέρει έναν πανοπτικό μηχανισμό θέασης, ως ένα βαθμό ανάλογο με εκείνον ο οποίος -μέσω μιας ανατροπής της λειτουργίας της μοντέρνας διαφάνειας-, παγιδεύει την Laura στο *Sleeping With the Enemy*. Στην σκηνή αυτή, μεγάλο μέρος της οποίας καδράρεται σε POV της Slim, οι δοκοί τονίζονται ιδιαίτερα, ταυτόχρονα προσφέροντας μια μοντέρνα εκδοχή της κατά Bachelard στέρερης γεωμετρίας, και παράγοντας γραμμικές συνθέσεις στα πλάνα, εντός των οποίων οι διαγώνιοι αυξάνουν την οπτική ένταση.

⁸⁶⁷ Όπ. π. σ. 17.

⁸⁶⁸ Όπ. π.

⁸⁶⁹ Όπ. π. σ. 19.

⁸⁷⁰ Ενίοτε και σε ιδιόμορφα μυστηριώδεις εκδοχές, που θα ίσως αποτελούσαν αντικείμενο συζήτησης, όπως αυτή του Andrea Mantegna στην *Camera Picta*, (1465 - 1474), στο Castel San Giorgio στα περίξ της Mantova. Κάτι αντίστοιχο, ίσως κάνει μια σύντομη επάνοδο στο collage του Richard Hamilton που “εγκαινιάζει” την Pop Art στο Λονδίνο, (μαζί με μια επιστροφή στην παραστατικότητα), την εποχή του Independent Group. Στο *Just What Is it That Makes Today’s Homes so Different so Appealing?* (1956) στη θέση της οροφής υπάρχει μια φωτογραφία της γης από δορυφόρο, με αποτέλεσμα ξανά το “άνοιγμα” του χώρου στον ουρανό.

⁸⁷¹ Η μεταβολή έχει σχολιαστεί και ως εξής από τον Olivier Marc: “Την ίδια στιγμή που η οροφή, η σύνδεση με τον ουρανό, εξαφανίζεται, το αρχέτυπο τρίγωνο συλλογικά απορρίπτεται, οπότε η κατοικία χωρίς οροφή που παράγεται ως αποτέλεσμα προσλαμβάνει χαρακτηριστικά ενός σώματος χωρίς ψυχή.” Marc, Olivier, *Psychology of the House*, Thames & Hudson, London, 1972, σ. 60.

Μέσω του μοντάζ, αλλά και εντός των υποκειμενικών πλάνων, δημιουργούνται έντονα κοντράστ, ενώ σε αρκετές περιπτώσεις, οι δοκοί “παγιδεύουν” τις φιγούρες του Mitch και της ερωμένης του, οι οποίες βρίσκονται ακριβώς κάτω, εντός του οπτικού πεδίου της Slim. Οι χιαστί τοποθετημένες δοκοί ενίοτε θυμίζουν πηδάλιο, με την ίδια εν είδει κυβερνήτη, αφ’ ενός να διαχωρίζεται ευκρινώς μέσα στο πλάνο, αφ’ ετέρου να μοιάζει σαν να κινεί συμβολικά την εξέλιξη της ιστορίας. Παρ’ ότι σε όλα αυτά τα πλάνα, οι διαγώνιες συνθέσεις είναι κυρίαρχες, ενώ στα έντονα πλονζέ, υποκειμενικά της Slim πλάνα, όπου καδράρεται το ζεύγος, υπάρχουν έντονες αντιθέσεις τόνων, και άρα παράγεται μεγάλη οπτική ένταση, στα κοντρ πλονζέ, όπου καδράρεται η ίδια, η ένταση μειώνεται, καθώς διατηρείται μια μεσαία τονική γκάμα, με την φιγούρα της να προσαρμόζεται καλύτερα, χωρίς να δημιουργείται η εντύπωση εγκλωβισμού (αντιθέτως, συχνά η φιγούρα αναδεικνύεται). Το στοιχείο αυτό βρίσκεται σε πλήρη αντίθεση με τις πάσης φύσεως οργανικές γραμμές, από τις οποίες περιβάλλεται, ή δημιουργεί σε όλα τα κάδρα, η φιγούρα της ερωμένης του Mitch, αντίθεση μέσω της οποίας εξ αρχής τονίζεται η φιλική μετάλλαξη της Slim.

Διατηρώντας πάντοτε την πλήρη εποπτεία στο χώρο, η Slim παραμένει στην οροφή έως το πρωί, όταν ο Mitch και η ερωμένη του θα εγκαταλείψουν την κατοικία. Προηγουμένως, ένα cut οδηγεί σε εξωτερικό, γενικό ημέρας, που εγγράφει, παράλληλα με την αλλαγή της ώρας, την τοποθεσία του κτηρίου πάνω στην ακτογραμμή. Στο πλάνο αυτό, είναι ξανά εμφανής η διαφορά του κτηρίου από γειτνιάζοντα, καθώς και εδώ οι γραμμές του φαίνονται σκληρότερες και η γεωμετρικότητά του εντονότερη. Αμέσως μετά, το ενιαίο του χώρου που θα επιτρέψει στην Slim να συνεχίσει την παρακολούθηση, ακόμη και όταν το ζεύγος (που εξακολουθεί να καδράρεται σε πλονζέ, υποκειμενικά της πλάνα) μεταφερθεί στον χώρο της κουζίνας. Αμέσως μετά, στο πρώτο, ημερήσιο εσωτερικό πλάνο, καδράρεται η ερωμένη ενώ κατεβαίνει τη σκάλα (πλάνο που αναλύθηκε προηγουμένως σε σχέση με την θεωρητικοποίηση της Mulvey). Η φιγούρα της παράγει επίσης έντονα κοντράστ στον χώρο. Φορά ένα φόρεμα από μεταξωτό chiffon, που ανεμίζει ελαφρά, τονίζοντας το λικνιστικό της βάδισμα καθώς κατεβαίνει, ενώ το οργανικό του μοτίβο παράγει αντιθέσεις με τις κυρίαρχες παντού γραμμικές σύνθεσεις, όπως το λεπτό κιγκλίδωμα από άβαφο ατσάλι, τους μπετονένιους όγκους που περιβάλλουν την φιγούρα, και μοιάζουν ελαφρώς απειλητικοί, τα σκαλοπάτια, τα παράθυρα στο βάθος, καθώς και μια σύνθεση από οριζόντιες γραμμές που παρατηρείται και στο ψυγείο, το

οποίον είναι επίσης από άβαφο μέταλλο. Μέσω της συσχέτισης με τον σχεδιασμό η έντονη αντίθεση μεταξύ των δύο γυναικείων χαρακτήρων, τονίζει την μετάλλαξη της Slim. Όταν η ερωμένη φτάσει στο χώρο της κουζίνας, όπου ήδη βρίσκεται ο Mitch, το cut οδηγεί σε υποκειμενικό της Slim, έντονα πλονζέ πλάνο, όπου ένα τραπεζοειδές πλαίσιο που περιβάλλει τις δύο φιγούρες με διαγώνιες. Στο σημείο αυτό γίνεται αντιληπτό και το είδος της σχέσης των δύο εραστών, προσφέροντας περισσότερα αρνητικά στοιχεία για τον ανδρικό χαρακτήρα, κάτι που συνεχίζεται και μετά την αποχώρηση της ερωμένης, καθώς ο Mitch τηλεφωνεί αμέσως μετά σε μια άλλη γυναίκα, (εμφανώς, επίσης ερωμένη του), ενώ συνεχίζει να καδράρεται ξανά σε POV της Slim, πάντοτε κεκλιμένα και με χρήση διαγωνίων, που δημιουργούνται από την ψευδοροφή.⁸⁷² Μέσω των υποκειμενικών πλάνων της Slim, η εικόνα του χώρου έχει τώρα επεκταθεί, καθώς είναι αντιληπτό ότι πρόκειται για έναν συνεχή, διπλού ύψους χώρο, χωρίς πόρτες, όπου ακόμη και η εσωτερική σκάλα δεν διακόπτει την ροή, αλλά συνεισφέρει στην αφαιρετική γεωμετρικότητα. Ταυτόχρονα, η αντίθεση με την ήδη γνωστή εικόνα της οικογενειακής κατοικίας, όπου τον τόνο έδινε η ύπαρξη πολλών δωματίων και η ποικιλία αντικειμένων που αρχικά συνέθεταν μια ευτυχισμένη, άνετης ζωής, είναι επίσης σαφής. Καθότι, το υπνοδωμάτιο αποτελεί, (ακολουθώντας την χολλυγουντιανή λογική), τον πλέον χαρακτηριστικά γυναικείο χώρο στην κατοικία, ενδιαφέρουσα είναι εδώ η πλήρης αντίθεση του χώρου ύπνου, που δεν αποτελεί καν αυτόνομο δωμάτιο, με το υπνοδωμάτιο όπου η ιδιωτικότητα είναι κυρίαρχη: Αυτό που ο Kraner σχεδίασε για την κατοικία-καταφύγιο της Laura στο *Sleeping With the Enemy*, και που υπενθυμίζει την φροϋδική άποψη ότι το υπνοδωμάτιο εκφράζει τον ιδιωτικό κόσμο της γυναίκας.

Οι γραμμικές συνθέσεις εξακολουθούν να παράγουν κοντράστ εντός του κάδρου, καθώς και κατεύθυνσης μέσω του μοντάζ, ενώ η ακριβής διαρρύθμιση θα γίνει αντιληπτή μόνον όταν η Slim μένει μόνη στην κατοικία. Έως τότε, διατηρείται μια σχετική ασάφεια, εντείνοντας αμέσως μετά το στοιχείο της έκπληξης. Όταν ο Mitch φύγει από την κατοικία, ξεκινούν αρχικά μερικά μακρινά, γενικά κοντρ πλονζέ πλάνα, εντός των οποίων η Slim αρχικά μετακινείται από τις δοκούς της οροφής προς τα κάτω, χρησιμοποιώντας την εντοιχισμένη βιβλιοθήκη στο χώρο του γραφείου εν είδει σκάλας. Από το σημείο αυτό, αναλαμβάνει δράση οικειοποιούμενη τον χώρο και οργανώνοντας την επίθεση. Αφού, με τη βοήθεια ανιχνευτικών συσκευών, ανακαλύψει τα κρυμμένα περιστροφά του Mitch,

⁸⁷² Ο Mitch φέρεται αδιάφορα και ψυχρά στην ερωμένη του, και αμέσως μετά εκείνη φεύγει ενοχλημένη και κατά κάποιον τρόπο ταπεινωμένη, ενώ ο ίδιος δεν την χαιρετά καν.

αρχίζει μια διαδικασία εξοικείωσης της με το χώρο, μέσω ενός αντίστροφου promenade architecturale που διεξάγεται με κλειστά μάτια. Εδώ, η Slim αρχικά καδράρεται σε ένα γενικό, έντονα πλονζέ, κεκλιμένο πλάνο, όπου φαίνεται να υπολογίζει τα βήματά της βαδίζοντας προς τα πίσω, σε μια προσπάθεια πρόβλεψης πιθανών κινήσεων του αντιπάλου της στην πάλη που προγραμματίζει, ενώ καθώς φορά μαύρα, η φιγούρα της εναρμονίζεται, για την ακρίβεια, τονίζει τις γραμμικές συνθέσεις που παράγονται στο χώρο. Ολόκληρη η σεκάνς παράγει μια περιήγηση, η οποία, το κοινό ήδη αντιλαμβάνεται, είναι απαραίτητο να καταλήξει βίαιη, ούτως ώστε να δοθεί λύση. Παράλληλα, (αλλά ως ένα βαθμό και στην προηγούμενη σκηνή της εισόδου, όπου η φιγούρα της προχωρεί στην ράμπα προσεγγίζοντας την κατοικία), αρκετά κάδρα θυμίζουν φωτογραφίες γυναικών στην Villa Savoye. Η κινηματογραφική χρήση του αρχιτεκτονικού περιπάτου είναι δυνατόν να συνδεθεί με την άποψη της Beatriz Colomina σχετικά με την κινητικότητα του σημείου θέασης της μοντέρνας αρχιτεκτονικής.⁸⁷³ Αναπτύσσοντας τη θέση της σχετικά με την δημοσιότητα του ιδιωτικού στο μοντέρνο, η Colomina τονίζει την σημασία της διαδρομής στις κατοικίες του Le Corbusier και την σύνδεση της αντίληψης με το παροδικό, με την ίδια την κίνηση. Κάτι τέτοιο θεωρεί ότι επιτυγχάνεται μέσω της αρχιτεκτονικής φωτογραφίας, στην οποία η ίδια ανιχνεύει την γυναικεία φιγούρα ως ευάλωτη και κατακερματισμένη, από τον φακό και την ίδια την αρχιτεκτονική⁸⁷⁴, (στοιχείο που βέβαια δεν ανιχνεύεται στην ταινία). Πλην όμως, στο *Enough*, αν «το σπίτι δεν είναι τίποτε περισσότερο από μια σειρά θεαμάτων [ή εικόνων / απόψεων] χορογραφημένων από τον επισκέπτη, με τον τρόπο που ένας σκηνοθέτης πραγματοποιεί το μοντάζ μιας ταινίας»⁸⁷⁵ τότε η «χορογραφία» αυτή δημιουργείται μέσω της κίνησης ενός φιλικά μεταλλαγμένου, γυναικείου χαρακτήρα, την «σκηνοθετεί» ο ίδιος, με ταυτόχρονη πρόθεση την παγίδευση του ανδρικού. Παράλληλα, ενδιαφέρον σχετικά με την ανάλυση των εσωτερικών έχει και η άποψη της Colomina σχετικά με την αρχιτεκτονική του Adolf Loos⁸⁷⁶, στις κατοικίες του οποίου θεωρεί ότι διάφοροι εσωτερικοί εξώστες διαμορφώνουν σημεία ελέγχου στον χώρο. Στην ταινία, κάτι τέτοιο γίνεται εμφανές αρκετές στιγμές στην σεκάνς αυτήν, με

⁸⁷³ Colomina, Beatriz, *Privacy and Publicity: Architecture as Mass-Media*, MIT, Cam. Mass., 1996, σ. 6.

⁸⁷⁴ Όπ. π. 292 - 293

⁸⁷⁵ Όπ. π. σ. 312. Άλλωστε, χαρακτηριστικά, η Colomina συνδέει τις κατοικίες του Le Corbusier με τον/την ηθοποιό του κινηματογράφου.

⁸⁷⁶ Τους οποίους και διαχωρίζει από εκείνους του Le Corbusier.

χαρακτηριστικότερη ένα μακρινό, κοντρ πλονζέ πλάνο εντός του οποίου η Slim, (η οποία έχει πλέον ολοκληρώσει την προετοιμασία της και είναι έτοιμη για την μάχη) επιθεωρεί τον χώρο, ενώ η φιγούρα της φαίνεται κυρίαρχη. Να σημειωθεί επίσης το ότι η δυνατότητα παρακολούθησης από τον χώρο της οροφής χρησιμοποιείται ξανά στο χρονικό σημείο όπου επιστρέφει στην κατοικία το βράδυ ο Mitch: Εκείνος θα ακούσει πρώτα την φωνή της Slim χωρίς όμως να έχει εικόνα. Η κρυμμένη Slim τον αιφνιδιάζει προκαλώντας του οπωσδήποτε ταραχή, ίσως και αρχικά φόβο, καθώς διακόπτει την παροχή ηλεκτρικού βυθίζοντας την κατοικία για λίγο στο σκοτάδι. Τα στοιχεία αυτά διασαφηνίζουν το ότι ο χώρος βρίσκεται υπό τον έλεγχο του γυναικείου χαρακτήρα.

Η ιδιαίτερη σημασία της ρευστότητας του χώρου γίνεται εμφανής κατά τη διάρκεια της πάλης, ιδιαίτερα όταν η Slim καταφέρνει, μέσω ενός επιδέξιου ελιγμού να βρεθεί από το επίπεδο του γραφείου σε εκείνο του καθιστικού, κινούμενη διαμέσου του κιγκλιδώματος του εσωτερικού εξώστη. Η σημασία του στοιχείου αυτού είναι ότι, απολύτως αντιθετικά και σύντομα αργότερα, ο θάνατος του Mitch θα προέλθει από πτώση ακριβώς από το ίδιο σημείο. Πρόκειται για την στιγμή που η Slim (έχοντας στιγμιαία θυμηθεί την βίαιη συμπεριφορά του Mitch ακόμη και προς το παιδί τους), ενδυναμώνεται και κατορθώνει να τον απωθήσει. Αποτέλεσμα είναι η πρόσκρουση του άνδρα στο λεπτό κιγκλίδωμα, το οποίο θα παρασύρει με την πτώση του, πριν προσγειωθεί επάνω στο γυάλινο τραπέζι, που βρίσκεται στο επόμενο επίπεδο.⁸⁷⁷ Στην σεκάνς αυτήν όλα τα μοντέρνα στοιχεία της κατοικίας μετατρέπονται σε παγίδες θανάτου για τον ιδιοκτήτη της. Ενώ η διαδικασία ολοκληρώνεται με ένα υποκειμενικό της Slim, χαρακτηριστικά πλονζέ, τελευταίο κάδρο όπου ο Mitch κείται νεκρός περιστοιχιζόμενος από θραύσματα γυαλιού. Πρόκειται για ένα πλάνο που ταυτόχρονα καταγράφει μια εικόνα απόλυτης καταστροφής και μια παράλληλη εξουδετέρωση της κυρίαρχης γεωμετρικής αρμονίας, λιτότητας και καθαρότητας σχημάτων. Ένα στοιχείο το οποίο, σύμφωνα με τα δεδομένα της ταινίας επιβεβαιώνει την τελική νίκη αυτού του μεταλλαγμένου γυναικείου χαρακτήρα.

Θεωρώ ότι, σε τελική ανάλυση, η ιδιαίτερη σχέση που αναπτύσσει ο αρρενοποιημένος χαρακτήρας της Slim με τον περιβάλλοντα χώρο είναι αρκετά συγκρίσιμη με εκείνη που διατηρεί ο Roger Thornhill με την Wrightian κατοικία στο τελευταίο μέρος του *North By Northwest*. Όπως αναλύθηκε στο αντίστοιχο κεφάλαιο, παρ' ότι ο χώρος ανήκει στον

⁸⁷⁷ Ο θάνατος του Mitch από πρόσκρουση στο γυάλινο τραπέζι, εκτός από την τελική καταστροφή της μοντέρνας ευταξίας στον χώρο, ίσως θα μπορούσε να συνδεθεί και με την φροϋδική συσχέτιση του τραπεζιού με την γυναίκα και τον γάμο. Freud, Sigmund, *The Interpretation of Dreams*, Penguin, London, 1991, σ. 472 - 473.

Vandamm, ο Thornhill είναι εκείνος που τελικά θα κυριαρχήσει σε αυτόν, χρησιμοποιώντας όλα τα μοντέρνα στοιχεία του σχεδιασμού εναντίον του ιδιοκτήτη της κατοικίας, με χαρακτηριστικά τα πλάνα όπου, ενώ βρίσκεται κρυμμένος με ασφάλεια στον εσωτερικό εξώστη, έχει ευρύτερο οπτικό πεδίο από όλους τους χαρακτήρες, συνακόλουθα αντιλαμβανόμενος πώς θα πρέπει να δράσει, κάτι που γίνεται εφικτό μόνον μέσω του σχεδιασμού. Κάτι ανάλογο παρατηρείται στο *Enough*, αρχής γενομένης από την τοποθέτηση της Slim στον χώρο της ψευδοροφής, σημείο όπου το οπτικό πεδίο είναι αντίστοιχο αυτού του Thornhill, και καταλήγοντας στα πλάνα όπου ο ανδρικός χαρακτήρας σκοτώνεται.

Το *Enough* είναι μια ταινία όπου η λειτουργία των χρωμάτων έχει ιδιαίτερη σημασία, αρχής γενομένης από το κόκκινο, το οποίο αρχικά κυριαρχεί στη σεκάνς των τίτλων, (παράλληλα και η πρώτη σεκάνς της ταινίας), όπου Slim και Mitch συναντώνται για πρώτη φορά. Ιδιαίτερα ορατό στον χώρο, έντονο και θερμό, ανταποκρίνεται σε πολλές από τις διαπιστώσεις της Patti Bellantoni, καθώς πρόθεση φαίνεται να είναι μια “ενστικτώδης παρουσία στην ταινία έναντι της οποίας θα αντιδράσουμε [άρα] γίνεται ο οδηγός μας σε μια δαιδαλώδη διαδρομή διαμέσου συναισθημάτων που δεν μπορούμε να προβλέψουμε διότι τα αίτια είναι συχνά αόρατα.”⁸⁷⁸ Χαρακτηριστικό άλλωστε είναι ότι κόκκινο είναι και το χρώμα των γραμμάτων στον ίδιο τον τίτλο -με την γραμματοσειρά παραπέμπει σε χειρόγραφο, άλλη μια ένδειξη του δραστήριου και άμεσου γυναικείου χαρακτήρα. Καθώς συνδέεται με κοπιαστική δουλειά, η έντονη αυτή απόχρωση οπωσδήποτε συνάδει και με τον χαρακτηρισμό “οπτική καφεΐνη”⁸⁷⁹, ενώ φαίνεται να στοχεύει και στην “φυσική δόνηση του θεατή”.⁸⁸⁰ Για την κατάδειξη της λειτουργίας αυτής, η Bellantoni αναφέρεται στην ταινία *Run Lola Run* (Tom Tykwer, 1999) τονίζοντας ότι χωρίς την ενέργεια του κόκκινου δεν θα ήταν δυνατόν να αντιληφθούμε την ταχύτητα.⁸⁸¹ Στην περίπτωση του *Enough* η έντονη παρουσία του κόκκινου στον περιβάλλοντα χώρο τονίζει την ενέργεια, την αποφασιστικότητα, αλλά επίσης και την απαραίτητη ταχύτητα του, σκληρά εργαζόμενου και δυνατού γυναικείου χαρακτήρα. Αναλόγως και η αναφορά της Bellantoni στο κόκκινο ως χρώμα οργής και πάθους, καθώς η “απειλή βίας του κόκκινου που είναι πάντα κοντά,

⁸⁷⁸ Bellantoni, Patti, *If It's Purple Someone is Gonna Die: The Power of Color in Visual Storytelling*, Focal Press, Burlington, Mass., 2005, σ. 19

⁸⁷⁹ Όπ. π., σ.2.

⁸⁸⁰ Όπ. π., σ.13.

⁸⁸¹ Όπ. π., σ. 22.

παρ' ότι μερικές φορές υπονοείται μόνον.”⁸⁸² Είναι λοιπόν ενδεικτικό το ότι η ίδια απόχρωση του κόκκινου υπάρχει και στην όψη του κτηρίου, όπου έχουν προστεθεί τέντες με λευκές και κόκκινες γραμμές, και νέα πινακίδα με επωνυμία η οποία έλκει την προσοχή του κοινού στο χρώμα αυτό: The Red Car Diner, ενώ ταυτόχρονα κόκκινο, αντίστοιχης απόχρωσης, είναι και το χρώμα διερχόμενου αυτοκινήτου ακριβώς την στιγμή που η πινακίδα γίνεται ορατή για πρώτη φορά.

Το έντονο κόκκινο της σεκάνς των τίτλων μετατρέπεται σε ροζ magenta στην σεκάνς της ανεύρεσης κατοικίας, συμβάλλοντας σε μια σημαντική μετατροπή στην εμφάνιση του κεντρικού χαρακτήρα, που διαμορφώνει μια τυπικά χολλυγουντιανή εκδοχή θηλυκότητας, η οποία προηγουμένως δεν ήταν διακριτή: Δεν απουσίαζε μόνον από την σεκάνς των τίτλων, αλλά, σε σημαντικό βαθμό, και από αυτήν της γαμήλιας δεξίωσης -στην οποίαν διατηρείται το αυστηρό signon στην κόμμωση του γυναικείου χαρακτήρα, το μακιγιάζ είναι αδιόρατο και τα κοσμήματα ελάχιστα, όλα στοιχεία που συνθέτουν μια εμφάνιση οπωσδήποτε λιτότερη από αυτήν των άλλων γυναικών στον χώρο. Το αποτέλεσμα είναι και στην σεκάνς του γάμου να διατηρείται η πρώτη εντύπωση για την δύναμη του χαρακτήρα, ενώ παράλληλα, να παράγεται μια εικόνα που οπωσδήποτε απέχει αρκετά από τυπικό ερωτισμό, αναλόγων σκηνών στο Hollywood. Διατηρείται δηλαδή το στοιχείο της σοβαρότητας, ή και αυστηρότητας, που το κοινό αντιλαμβάνεται από την πρώτη σεκάνς, παράλληλα με μια αίσθηση συστολής, ίσως ένα στοιχείο μικροαστικής αξιοπρέπειας. Τα δεδομένα αλλάζουν στην σεκάνς της επιθετικής προσφοράς, όπου το χρώμα του φορέματος καθώς και τα μακριά μαλλιά με την έντονα κυματιστή κόμμωση καταδεικνύουν την μεταβολή. Η απόχρωση magenta παραπέμπει σε νεανικές χολλυγουντιανές ταινίες, και οπωσδήποτε προσθέτει ελαφρότητα, καθώς πρόκειται για ένα κόκκινο που στο σημείο αυτό έχει χάσει την μαχητικότητα του. Τοποθετημένη στο βάθος του πλάνου, η έγκυος Slim, χαμογελά, ενόσω ο Mitch διευθετεί το θέμα της αγοράς, ενώ ταυτόχρονα η απόχρωση του φορέματός της είναι όμοια με αυτήν των ανθέων που πλαισιώνουν την εξώθυρα.

Η σημαντικά ψυχρότερη και σκουρότερη απόχρωση του κόκκινου των δοκών στην μοντέρνα κατοικία, στην οποίαν αναφέρθηκε και ο production designer, είναι πολύ διαφορετική από αυτήν που παρατηρείται στον χώρο του εστιατορίου στην αρχή της ταινίας, καθώς αποτελεί χαρακτηριστική εκδοχή του χρώματος που η Bellantoni

⁸⁸² Όπ. π., σ. 29.

αναγνωρίζει ως ένδειξη δύναμης και εξουσίας. Ένα βαθύ, ώριμο, μεγαλοπρεπές μπλε-κόκκινο που καταλήγει να γίνει ηρωικό, ενώ, με δεδομένη την μετάλλαξη της Slim, ιδιαίτερα σημαντικό είναι και το ότι η Bellantoni συνδέει την εξέλιξη αυτήν με ανδρικούς χαρακτήρες.⁸⁸³ Η διαδικασία αυτήν σχετίζεται βέβαια αποκλειστικά με την Slim, ήδη από την πρώτη στιγμή, όταν η φιγούρα της καδράρεται ανάμεσα στις δοκούς, κρυμμένη με ασφάλεια. Τουτέστιν, και η μετάλλαξη του χρώματος παρακολουθεί και συνάδει με αυτήν του χαρακτήρα: Το κόκκινο δεν δημιουργεί την ίδια ένταση με την απόχρωση στην αρχή της ταινίας, όμως ελέγχει ήρεμα τον χώρο. Συνολικά, καθώς το κόκκινο χρώμα εμφανίζεται στην αρχή και το τέλος της ταινίας, η επανεμφάνισή του καταγράφει την Slim ως νικήτρια, ενώ συνδέεται με την αναμενόμενη, επιτυχή εκτέλεση του σχεδίου της, διότι είναι εκείνη που οικειοποιείται τη δύναμή του. Στο τελευταίο εσωτερικό πλάνο της ταινίας, αμέσως μετά το cut από το πλονζέ κάδρο, όπου ο Mitch κείται νεκρός, η Slim καδράρεται ξανά με φόντο ακριβώς τις κόκκινες δοκούς, σε ένα θριαμβευτικό κοντρ πλονζέ. Επίσης χαρακτηριστικό και το ότι το πλάνο αυτό είναι απολύτως ανάλογο με ένα κοντρ πλονζέ, εντός του οποίου, νωρίτερα, ο Mitch καδράρεται με φόντο τις παραδοσιακού τύπου, σκούρες, ξύλινες δοκούς στην οροφή της οικογενειακής κατοικίας: στο τελευταίο πλάνο της σκηνής του άγριου ξυλοδαρμού της συζύγου του. Όμως, παράλληλα, αξιοπρόσεκτο είναι και το ότι η απόχρωση του κόκκινου στην μοντέρνα κατοικία προσομοιάζει με εκείνη που χρησιμοποιήθηκε στην εσωτερική ράμπα της Villa Roche του Le Corbusier. Το στοιχείο αυτό αποκτά μεγαλύτερο ενδιαφέρον αν συνυπολογιστεί ότι, σε έναν χώρο όπου κυριαρχεί το φυσικό γκρίζο του εμφανούς μπετόν, το μοναδικό άλλο χρώμα που διακρίνεται είναι το γαλάζιο, ορατό στο ύφασμα των καθισμάτων της τραπεζαρίας, το οποίον επίσης πλησιάζει την απόχρωση που χρησιμοποιήθηκε στην Villa Roche. Θεωρώ ότι η επιλογή του συγκεκριμένου συνδυασμού, και η συνακόλουθη συσχέτιση, λειτουργεί υποστηρικτικά στα μοντέρνα στοιχεία του σχεδιασμού.

Σε αντίθεση με το σκούρο κόκκινο (και όπως επισημαίνεται και σε άλλα σημεία της διατριβής) το γαλάζιο παγίως συνδέεται με ανίσχυρους χαρακτήρες.⁸⁸⁴ Η εμφάνισή του, σε αρκετά πλάνα του *Enough*, δεν είναι ποτέ τυχαία και αντιστοιχεί στην ανάλυση της Bellantoni. Η ενδυμασία της Slim περιέχει συχνά γαλάζιο καθ' όλο το διάστημα που το

⁸⁸³ Όπ.π., σ. 12.

⁸⁸⁴ Όπ. π., σσ. 86 - 87.

κοινό την αντιλαμβάνεται σε κίνδυνο, αφού έχει δραπετεύσει από την οικογενειακή κατοικία, ενώ το χρώμα πρωτοεμφανίζεται στα πλάνα όπου η ίδια είναι μόνη στο σπίτι, αμέσως μετά την μετακόμιση. Η δεύτερη και χαρακτηριστικότερη, είναι η στιγμή που, με εμφανείς μώλωπες από τον ξυλοδαρμό, η Slim πηγαίνει στην κατοικία της μητέρας του Mitch ώστε να ζητήσει την συμπαράστασή της.⁸⁸⁵ Ανάλογη απόχρωση συχνά παρατηρείται και στην ενδυμασία του παιδιού, ενόσω μητέρα και κόρη βρίσκονται υπό καταδίωξη. Αξιοσημείωτο εδώ είναι και το ότι την στιγμή που η Slim παραλαμβάνει, ενώ εργάζεται, τον φάκελο courier με το χρηματικό ποσό που έχει αποσταλεί από τον πατέρα της, (η συμπεριφορά του οποίου έχει μεταστραφεί), φορά έναν ισχυρό μεσαίο τόνο του μπλε που μάλιστα συνδυάζεται με κόκκινο. Οπωσδήποτε ενδεικτικό, (με δεδομένη την περιφρονητική συμπεριφορά του Mitch), είναι και το γαλάζιο του φορέματος της ερωμένης, καθώς ο χαρακτήρας αυτός εγγράφεται ως επίσης ανίσχυρος. Ο συνδυασμός γαλάζιου φορέματος και ασταθούς βήματος ενώ κατεβαίνει την εσωτερική σκάλα, χώρου που βέβαια άμεσα σηματοδοτεί την σεξουαλική πράξη κατά τον Freud⁸⁸⁶, (η οποία εδώ είναι σαφές ότι έχει προηγηθεί), παράγει ακριβώς αυτήν εικόνα της έλλειψης δύναμης και απουσίας ελέγχου, στοιχεία που τονίζονται μέσω σύγκρισης με την Slim. Ίσως όμως η πιο ενδιαφέρουσα είναι η διπλή λειτουργία του την στιγμή του θανάτου του Mitch, όταν το άψυχο σώμα του περιβάλλεται επίσης από το γαλάζιο του υφάσματος των καθισμάτων, στο τελευταίο, κοντινό, υποκειμενικό της Slim κάδρο, αμέσως πριν το τελικό θριαμβευτικό κοντρ πλονζέ που την καδράρει μόνη της, όπου ταυτόχρονα καταγράφει και την καταστροφή της μοντέρνας ευταξίας στον χώρο.

Στην προτελευταία σεκάνς, διακρίνεται και το ζωηρόχρωμο κίτρινο του σάκου με τα εργαλεία που μεταφέρει η Slim, αντικείμενο απαραίτητο για την εισβολή και μετέπειτα επικράτησή της στον χώρο, και στο οποίον ο φακός εστιάζει αρκετές φορές. Χαρακτηριστικά, ο σάκος αυτός είναι ορατός στα νυκτερινά πλάνα όπου Slim προσεγγίζει το κτήριο, αλλά έχει ακόμη εντονότερη παρουσία, όταν μένει μόνη στην κατοικία του Mitch. Στο τέλος της σεκάνς, νικήτρια πλέον, έχοντας βγει από το κτήριο, η Slim πετά τον σάκο στη θάλασσα, εξαφανίζοντας τα ενοχοποιητικά στοιχεία. Η Bellantoni αποκαλεί το κίτρινο τολμηρό και ανήσυχο, ένα χρώμα που παραμένει στη συνείδηση, ενίοτε

⁸⁸⁵ Κάτι που ουσιαστικά δεν θα λάβει, καθώς ενδεικτικά η μητέρα του Mitch ενώ την αγκαλιάζει συμπνετικά, λέγοντάς της ότι λυπάται, την ρωτά αμέσως μετά: “Τί έκανες; Τί του είπες;”, σημείο όπου υπάρχει κοντινό της Slim και αμέσως μετά cut.

⁸⁸⁶ Freud, 1991, όπ. π., σ. 472.

συνδεόμενο με εμμονικούς ή οπωσδήποτε επίμονους χαρακτήρες.⁸⁸⁷ Επιλέγοντας ως παράδειγμα την ταινία *Billy Elliot* (Stephen Daldry, 2001)⁸⁸⁸, αναφέρει ότι ο κεντρικός χαρακτήρας εισάγεται και ορίζεται από το κίτρινο, σε ένα περιβάλλον όπου κυριαρχεί το γαλάζιο.⁸⁸⁹ Στην περίπτωση του *Enough*, το κίτρινο εμφανίζεται σε χαρακτηριστική στιγμή μετάλλαξης του χαρακτήρα, όταν η Slim έχοντας ήδη κερδίσει την εκτίμηση του πατέρα της, ολοκληρώνει την οργάνωση του σχεδίου της και αγοράζει το σακίδιο, πριν φύγει από το San Francisco για το Los Angeles. Το χρώμα προαναγγέλλει την καταστροφή εντός του χώρου της μοντέρνας κατοικίας, αποτυπώνοντας “αντιθετικά σήματα”⁸⁹⁰, και βέβαια παράγοντας μια “οπτική εγρήγορση”⁸⁹¹, καθώς είναι το χρώμα που προειδοποιεί.⁸⁹² Παράλληλα, στην σεκάνς αυτήν, η ντυμένη στα μαύρα Slim φορά αθλητικού τύπου, επίσης μαύρα, παπούτσια με δύο κόκκινες γραμμές: ένα ακόμη στοιχείο που εναρμονίζεται με την γεωμετρικότητα και τον μινιμαλισμό του χώρου, (αντιθετικό με οργανικά μοτίβα του φορέματος της ερωμένης), ενώ η παραγόμενη ένταση εξ αιτίας της συσχέτισης κόκκινου και κίτρινου, συνδυασμού που η Bellantoni συνδέει με τον φόβο⁸⁹³, είναι επίσης χαρακτηριστική.

Τέλος, θα πρέπει να σημειωθεί και η επιλογή, του μωβ, χρώματος που η Bellantoni θεωρεί ότι λειτουργεί πάντοτε εν είδει οiwονού. Ο τίτλος του βιβλίου το συνδέει με τον θάνατο, όμως διευκρινίζεται ότι αυτός δεν απαιτήτως κυριολεκτικός. “Ίσως να μην είναι πάντοτε κάποιος αλλά κάτι που θα πεθάνει ή θα χαθεί όταν το μωβ εμφανίζεται στην οθόνη. Ίσως είναι ο έρωτας... ένα όνειρο ή ψευδαίσθηση.”⁸⁹⁴ Ενίοτε, αποτελεί και ένδειξη απάτης.⁸⁹⁵ Αυτό λοιπόν το χρώμα της απώλειας, εμφανίζεται αμέσως μετά το cut, όταν ολοκληρώνεται η σεκάνς της γέννησης του παιδιού. Ο τίτλος που μεσολαβεί εδώ είναι Μια Ευτυχισμένη Οικογένεια, το παιδί είναι πλέον νήπιο, και η οικογένεια βρίσκεται στην

⁸⁸⁷ Όπ. π., σ. 46.

⁸⁸⁸ Με θέμα τη ζωή ενός εφήβου, που καταφέρνει να γίνει χορευτής μπαλέτου σε αντίξοες συνθήκες.

⁸⁸⁹ Όπ. π., σ. 47.

⁸⁹⁰ Όπ. π., σ. 48.

⁸⁹¹ Όπ. π., σ. 52.

⁸⁹² Όπ. π., σ. 71.

⁸⁹³ Όπ. π., σ. 67.

⁸⁹⁴ Όπ. π., σ. 191.

⁸⁹⁵ Όπ. π., σ. 193.

ακροθαλασσιά. Το κορίτσι αρχικά καδράρεται σε μεσαίο κοντινό, μόνο του, ενώ παίζει χαρούμενο κρατώντας ένα, αρκετά μεγάλο μωβ κουβαδάκι, που διακρίνεται σε πρώτο πλάνο. Μητέρα και παιδί φτιάχνουν κάστρα στην άμμο. Η Slim στρέφει το βλέμμα της στον Mitch, προφανώς με την επιθυμία να μοιραστεί και ο ίδιος την χαρά τους, όμως εκείνος τους αγνοεί, κοιτώντας προς την θάλασσα. Η έκφραση της Slim, σε κοντινό, μεταβάλλεται αυτόματα και για πρώτη φορά διακρίνεται ανησυχία. Το μωβ εμφανίζεται ξανά αμέσως μετά, σηματοδοτώντας με ακρίβεια ένα “τέλος της πλάνης”.⁸⁹⁶ Στο χώρο της κατοικίας, η ώρα είναι νυκτερινή, ο Mitch βρίσκεται στο ντους και η Slim, φορώντας μωβ ρόμπα δωματίου, πηγαίνει προτείνοντάς του να το μοιραστούν, όμως εκείνος αρνείται. Η θλίψη εξ αιτίας της σεξουαλικής απόρριψης ολοκληρώνεται σύντομα αργότερα όταν, ενώ η κόρη της κοιμάται, και η ίδια βρίσκεται στον χώρο της κουζίνας, θα ανακαλύψει ότι ο σύζυγός της την απατά. Στα πλάνα αυτά το χαρακτηριστικά ψυχρό αυτό χρώμα παράγει έντονες αντιθέσεις με τους θερμούς τόνους που κυριαρχούν στο χώρο -και συνολικά την ατμόσφαιρα με επιρροές βικτωριανού country house, που αναφέρθηκαν.

Στο σημείο αυτό, έχοντας καλέσει τον αριθμό στον βομβητή, η Slim ταραγμένη ζητά εξηγήσεις από την άγνωστη ερωμένη του Mitch, ενώ πλαισιώνεται, επίσης αντιθετικά, από ένα διακοσμητικό κάδρο με μια παλιά πινακίδα, αναφορά στην αγροτική, αμερικανική ύπαιθρο και σε επόμενα πλάνα διακρίνονται στον τοίχο καδραρισμένα παιδικά σχέδια. Αμέσως μετά έχοντας πλέον αντιληφθεί την απατηλότητα όλων εκείνων που θεωρούσε δεδομένα, έρχεται για πρώτη φορά σε σύγκρουση με τον σύζυγό της. Ο Mitch εμφανίζεται εδώ αρχικά εντός κάδρων με έντονες κάθετες γραμμές οι οποίες τον διαχωρίζουν από την σύζυγό του. Κατόπιν, η Slim καδράρεται από πλονζέ γωνία (υποκειμενική του Mitch), καθώς σκυμμένη μαζεύει παιδικά παιχνίδια από το δάπεδο, στιγμή όπου ενδεικτικά καταγράφεται η δύσκολη θέση της. Παρ’ ότι στο σημείο αυτό ο Mitch την καθησυχάζει, ένα χαρακτηριστικό cut, (όπου μεσολαβεί και ο τίτλος: Περισσότερο από Αρκετά), και ενώ η Slim φορά υπόλευκα εναρμονιζόμενη με τον ίδιο το χώρο της κουζίνας, μεταφέρει στην σεκάνς του πρώτου ξυλοδαρμού, όταν οργισμένη θα απαιτήσει να μην υπάρχουν ερωμένες. Στο σημείο αυτό υπογραμμίζονται επίσης οι υλικές σχέσεις (κάτι που ουδέποτε συμβαίνει στο *Sleeping with the Enemy*), καθώς ο Mitch τονίζει, ολοκληρώνοντας την βίαιη συμπεριφορά του, ότι ο ίδιος θέτει τους κανόνες διότι εκείνος κερδίζει τα χρήματα.

⁸⁹⁶ Όπ. π., σ. 35.

Αναλόγως με ό,τι παρατηρήθηκε στο *Sleeping with the Enemy*, και στην περίπτωση του *Enough*, είναι εμφανής η προσοχή την λεπτομέρεια και σε ό,τι αφορά στην συμπερίληψη αντικειμένων στον μοντέρνο χώρο. Ορατός σε διάφορα πλάνα ημέρας, όταν η Slim μένει μόνη στην κατοικία, προετοιμάζοντας την δράση της, είναι ένας γυάλινος τοίχος, παραπέμποντας στην προτροπή “ένας τοίχος να είναι εξ ολοκλήρου γυάλινος, να ανοίγει ει δυνατόν σε μπαλκόνι για ηλιοθεραπεία”⁸⁹⁷, καθώς στον εξώστη διακρίνεται επίσης μια λευκή chaise longue, ενώ η επιλογή ενός φοίνικα, που είναι ορατός μέσα από τον γυάλινο τοίχο και τις περσίδες, τονίζει την αφαιρετική γραμμικότητα του χώρου. Πρόκειται για ένα αναλόγως γραμμικό φυτό με εκείνο που χρησιμοποιείται στον εξώστη της μοντέρνας κατοικίας στο *Sleeping with the Enemy* -πλην όμως εκεί τα πλάνα παράγουν κοντράστ με την γυναικεία φιγούρα, άρα το αποτέλεσμα είναι διαφορετικό.

Η έμφαση στην ελεύθερη κυκλοφορία και την απρόσκοπτη ροή, η οποία αναδεικνύεται και μέσω της εικόνας του άβαφου μπετόν σε τοίχους και δάπεδα, συνδυάζεται με την απουσία οποιουδήποτε τύπου διακόσμησης: Για την ακρίβεια, τα μοναδικά ορατά διακοσμητικά στοιχεία είναι δύο ζεύγη βάζων δίπλα στο τζάκι, και σε βοηθητικό τραπέζι δίπλα στα καθίσματα, τα οποία μοιάζουν περισσότερο με αφηρημένα γλυπτά. Αναλόγως ενδεικτικό και το ότι δεν υπάρχουν τάπητες, ώστε να διακόψουν το ενιαίο του δαπέδου, στοιχείο που τονίζεται και μέσω της ιδιαίτερα ενδιαφέρουσας επιλογής του κρυφού φωτισμού, ο οποίος διακρίνεται στις βάσεις των επίπλων -η οποία ενισχύει και την γραμμικότητα στα πλάνα. Το ενιαίο του μπετόν αναδεικνύεται ιδιαίτερα και στο σημείο όπου ο Mitch, φεύγοντας από την κατοικία, κλείνει πίσω του την εξώθυρα: Σε ένα μεσαίο κοντινό πλάνο, (πλονζέ, καθώς υπονοεί την θέση της Slim), που εστιάζει στο δάπεδο, είναι ορατή η απόλυτη συνέχεια εσωτερικού και εξωτερικού χώρου, καθώς το υλικό δεν φαίνεται να διαφοροποιείται εντός και εκτός.

Συνολικά, έπιπλα και γενικότερα εμφανή στον χώρο αντικείμενα, αποτυπώνουν μια εντυπωσιακά ενοποιημένη αισθητική. Πρόκειται για έναν σχεδιασμό ο οποίος δεν θα επιδεχόταν προσμείξεις ή προσθήκες, καθώς θα έχανε τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του. Ενδεικτικά, αξίζει να αναφερθούν τα εξής: Το ανάκλιτρο από μαύρο δέρμα στον χώρο της κουζίνας, που προσομοιάζει σε αυτό στο Barcelona Pavilion (έχει τοποθετηθεί διαγωνίως, ώστε να συμβάλλει στην δημιουργία έντασης σε αρκετά πλάνα), αλλά και σε καθίσματα στο Μουσείο Whitney. Τα κυβόσχημα, επιτοίχια φωτιστικά που θυμίζουν

⁸⁹⁷ Le Corbusier, «Το εγχειρίδιο της κατοίκησης», στο *Towards a New Architecture*, Dover, Λονδίνο, 1986, σ. 122.

αντίστοιχα σχεδιασμένα στο Bauhaus στο Βερολίνο. Τα μεγάλα φωτιστικά από ματ, βουρτσισμένο μέταλλο, τα οποία κρέμονται από την οροφή, και παραπέμπουν σε εκείνα που σχεδίασε -επίσης στο Bauhaus- ο Christian Dell το 1928 και παρήχθησαν ευρέως βιομηχανικά την επόμενη δεκαετία. Γενικότερα, η αίσθηση της βιομηχανικής αισθητικής είναι εμφανής, αποτυπωμένη ακόμη και στην μεταλλική όψη και τον γραμμικό σχέδιο στην όψη του ψυγείου. Το αποτελούμενο από μια γυάλινη ράβδο με μεταλλικές απολήξεις, επιτραπέζιο φωτιστικό γραφείου, είναι μια παραλλαγή αφ' ενός εκείνου της Eileen Gray και αφ' ετέρου ενός επιτοίχιου, σχεδιασμένου από τον Gabriel Concha, ξανά στο Bauhaus. Η πολυθρόνα γραφείου από δέρμα και μέταλλο δίνει την εντύπωση μιας αντίστοιχης σχεδιασμένης από τον Charles Eames, αρχικά για ιδιωτική κατοικία, το 1958. Καναπές και τετράγωνα σκαμπό στον χώρο του καθιστικού, τα οποία χαρακτηρίζονται επίσης από έντονη γεωμετρικότητα, είναι φτιαγμένα από καπιτονέ, μαύρο δέρμα (παραπέμποντας ξανά στον Mies), ενώ το γυάλινο με μεταλλικό σκελετό και πόδια τραπέζι παραλλάσσει τον σχεδιασμό αντίστοιχου της Florence Knoll, μαθήτριας και συνεργάτιδας του Mies, καθώς και των Gropius και Breuer. Παρ' ότι έπιπλα από μαύρο δέρμα χρησιμοποιούνται και στο *Sleeping With the Enemy*, στην περίπτωση αυτήν, η απουσία χρώματος με την συνακόλουθη κυριαρχία λευκού-μαύρου έχει διαφορετικό αποτέλεσμα, διαμορφώνοντας μια εμφανώς περισσότερο διανοούμενη εκδοχή μοντέρνας αφαιρετικότητας, κάτι που στο *Enough* δεν θα είχε βέβαια θέση. Να σημειωθεί εδώ ότι στα κεκλιμένα πλάνα, όπου η Slim εξοικειώνεται με τον χώρο, στο καθιστικό διακρίνονται επίσης μεταλλικά στοιχεία βαμμένα στην ίδια απόχρωση του σκούρου κόκκινου: Το χρώμα διακρίνεται στο άκρο της σκάλας, σε μια οριζόντια γραμμή πάνω από το τζάκι και στα πλαίσια της πόρτας που οδηγεί στον εξώστη. Ο διαφορετικός φωτισμός εδώ έχει ως αποτέλεσμα η απόχρωση να φαίνεται κάπως σκουρότερη, εναρμονίζοντάς την με τον δερμάτινο καναπέ το χρώμα του οποίου είναι ανάμεσα σε οριακά πολύ σκούρο κόκκινο και μαύρο. Η ίδια απόχρωση σκούρου κόκκινου γίνεται αντιληπτή στην σεκάνς αυτήν (καθώς φεύγει ο Mitch) και στην εξώθυρα (στοιχείο που διακρίνεται ελάχιστα για πρώτη φορά την στιγμή της παραβίασης).

Δύο στοιχεία που επισημάνθηκαν σε κριτικές της ταινίας, είναι ο χαρακτηρισμός «αποστειρωμένοι»⁸⁹⁸, και η περιγραφή «μια φρικτή κατοικία από μπετόν, γυαλί και

⁸⁹⁸ *New York Times*, 8 Ιουνίου 2002.

ατσάλι».⁸⁹⁹ Το ενδιαφέρον του τελευταίου σχολίου έγκειται στο ότι εστιάζει ακριβώς στα υλικά, κατά κάποιον τρόπο απομονώνοντάς τα, ενώ ταυτόχρονα παραπέμπει και στην υποδοχή του μπρουταλισμού, ρεύματος με το οποίο μπορεί να συνδεθεί η γενικότερη αντίληψη του χώρου. Η αντίληψη αυτή εμπεριέχεται σε κείμενα (μεταξύ άλλων) του Rayner Banham, η ανάλυση του οποίου επικεντρώνεται στην ροή του χώρου και στην ειλικρινή χρήση των υλικών. Παρ' ότι αγγλικής προέλευσης, το ρεύμα βέβαια έλκει την «καταγωγή» του από την μεταπουριστική, Μεταπολεμική περίοδο του Le Corbusier. Ο Νέος Μπρουταλισμός αντιτίθεται στην γραφικότητα, εστιάζοντας στα υλικά σε φυσική, ακατέργαστη μορφή και είχε ως αποτέλεσμα επιφάνειες που ενίοτε φαίνονται ατέλειωτες, και την, κατά κάποιον τρόπο, αποκάλυψη του πώς και από τί κατασκευάστηκε το κτήριο.⁹⁰⁰ Η εξαφάνιση του λείου γύψου, (η οποία συνεπάγεται και την αίσθηση της «βίαιης» προσέγγισης στο σχεδιασμό), και η απουσία κλασικών συμβάσεων σχετικά με το ωραίο, καθότι το μπετόν στην ταινία φαίνεται να χρησιμοποιείται ως αυθύπαρκτη αξία, με τις δικές του εγγενείς φυσικές ιδιότητες, αντικατοπτρίζονται στον σχεδιασμό του μοντέρνου χώρου και σχετίζονται με την αφήγηση και την δόμηση των χαρακτήρων. Ως εκ τούτου, είναι αξιοποιήσιμη η προσέγγιση του Banham, ο οποίος αναφέρθηκε σε μία αρχιτεκτονική διείσδυσης, ροής και ελεύθερης κυκλοφορίας εσωτερικών - εξωτερικών χώρων, καθώς και στην δύναμη της επιφάνειας.⁹⁰¹ Αναλόγως σχετικές είναι και οι απόψεις του ίδιου σχετικά με την προτροπή να μην υπάρχει κανένα «μυστήριο ή ρομαντισμός, ουδενός τύπου ασάφειες σχετικά με την λειτουργία ή την κυκλοφορία», παράλληλα με την «επιμονή σ' ένα καθαρό γεωμετρικό πλέγμα οριζοντίων και καθέτων, κι έναν αέρα εξτρεμισμού σε καταστολή.»⁹⁰² Εξ ίσου ενδεικτικό και το ότι, στην προτροπή του για «ειλικρινή έκθεση των υλικών»⁹⁰³, ο Banham εστίασε και στο ατσάλι, υλικό που θεώρησε ότι παρέμενε κρυμμένο, και αναφέρθηκε «στην τίμια χρήση του ατσαλιού... ως υλικού που έχει επιφάνεια, ουσία και δικό του χαρακτήρα».⁹⁰⁴

⁸⁹⁹ Κριτική της Kim Newman, όπ. π.

⁹⁰⁰ Όπως, για παράδειγμα, στα κτήρια των βασικών εκπροσώπων Alison και Peter Smithson.

⁹⁰¹ Rayner Banham, *The New Brutalism, Ethic or Aesthetic*, The Architectural Press, London, 1966. σ. 361.

⁹⁰² Όπ. π. σ. 19.

⁹⁰³ Όπ. π. σ. 89.

⁹⁰⁴ Όπ. π. σ. 17.

Είναι βέβαια δεδομένο ότι η αρχική επιθυμία των υποστηρικτών του μπρουταλισμού για ειλικρινή έκφραση της κατασκευής ως μια προσέγγιση ηθική⁹⁰⁵ και όχι αισθητική δεν διήρκεσε πολύ. Όμως αυτό που ενίοτε ονομάστηκε φετιχοποίηση της σκληρής επιφάνειας, ως ένας δυναμισμός γωνιών, διατηρήθηκε, περνώντας με διάφορους τρόπους σε μια ευρύτερη χρήση στις επόμενες δεκαετίες. Σημαντικό για την ανάλυση του ανδρικού χαρακτήρα στο *Enough* είναι και το ότι πρόκειται για το ρεύμα που έχει υποστεί τις σφοδρότερες κριτικές (γεγονός που εξακολουθεί απaráλλακτα έως σήμερα, συμπεριλαμβάνοντας και τις μετεξελίξεις του ρεύματος). Ενδεικτικά αναφέρω την άποψη του Neil Leach ότι “όταν ένα τέτοιο κίνημα μπορεί να μετατραπεί σε αισθητικό τοπίο μέσω της εξεζητημένης γλώσσας των σχολιαστών της αρχιτεκτονικής, η “πραγματικότητα” του Μπρουταλισμού, η σκληρή, αδυσώπητη φύση του παραβλέπεται. Ό,τι για το κοινό μοιάζει ένα σκαιώς ψυχρό περιβάλλον μπορεί να ξανα-παρουσιαστεί ως ένα εξόχως ευαίσθητο αρχιτεκτόνημα.”⁹⁰⁶ Ταυτόχρονα όμως, ο σχεδιασμός θα μπορούσε να συσχετιστεί και απόψεις του Frank Lloyd Wright σχετικά με την φύση των υλικών. Ο Terry Patterson, επιμελητής σχετικών κειμένων, αναφέρει την εστίαση στην συνεχή ροή των επιφανειών, μέσω της οποίας τονίζεται η ταυτότητα του συνόλου αντί για αυτήν των συναποτελούντων μερών.⁹⁰⁷ Στην ταινία, η αίσθηση του συνεχούς είναι, όπως αναφέρθηκε ,εμφανής, καθώς παράγει μια αδιάκοπη κίνηση του ματιού πάνω στις επιφάνειες. Βέβαια ο Wright αναφέρθηκε σε καθένα από τα υλικά, με σκοπό να υπογραμμίσει τον ιδιαίτερο χαρακτήρα τους και σχετικά με το μπετόν, επισημαίνει ότι χρησιμοποιείται «καλλιτεχνικά» (εξ αιτίας της δυνατότητας χύτευσής του) από «αρχιτέκτονες σαλονιού και βεβηλωτές εσωτερικών χώρων», άρα σπανίως έχει δική του ζωή. Ο ίδιος επιθυμούσε να διασώσει ένα ειλικρινές, όπως το αποκαλούσε, υλικό από την υποβάθμιση, καθώς

⁹⁰⁵ Παρ’ ότι αξιοσημείωτη είναι βέβαια και η άποψη του Manfredo Tafuri, ο οποίος αμφέβαλε σχετικά με το αν το ρεύμα κατάφερε έστω και στις αρχές του «να δραπετεύσει από το αισθητικό πλαίσιο αναφοράς. Tafuri, Manfredo, *Theories and History of Architecture*, Granada, London, 1976, σ.125.

⁹⁰⁶ Leach, Neil, *The Anaesthetics of Architecture*, MIT Press, Cam. Mass., 1999, σ. 11. Παράλληλα, σε διαφορετικό επίπεδο και οπωσδήποτε για διαφορετικό κοινό, χαρακτηριστικό είναι και ένα πρόσφατο άρθρο στην *Guardian* σχετικά με τις “επικές αποτυχίες” της σύγχρονης αρχιτεκτονικής. Στα περισσότερα από τα αναφερόμενα κτήρια χρησιμοποιείται εμφανές μπετόν, ενώ ενδεικτική είναι η –αναφερόμενη στο Boston Government Service Center του Paul Rudolph- φράση “Οι ντελικάτοι αντι-μοντέρνοι λατρεύουν να μισούν τον Μπρουταλισμό, το κίνημα της δεκαετίας του 1960, του οποίου τα μεγάλης κλίμακας project μόνιμως αντιμετωπίζουν τον φόβο της κατεδάφισης”. Farago, Jason, “Architecture’s Epic Fails: Buildings We Love to Hate”, *The Guardian*, 31 Ιουλίου 2014.

⁹⁰⁷ Patterson, Terry L., *Frank Lloyd Wright and the Meaning of Materials*, Van Nostrand Reinhold, N.Y., 1994, σ. 239.

εκτιμούσε την πλασικότητά του, ενώ πίστευε ότι δεν είχε αποκτήσει μέσον έκφρασης, ώστε να γίνει αντιληπτή η αισθητική του αξία.⁹⁰⁸

Στην ταινία το ασάλι συνδέεται μεταφορικά με την προσωπικότητα του Mitch (ο χαρακτήρας του οποίου οπωσδήποτε δεν ολοκληρώνεται, πριν από την συσχέτισή του με την εικόνα της μοντέρνας κατοικίας), πλην όμως, όπως δείχτηκε, μετεξελίσσεται σε σύμμαχο της Slim, σε μια διαδικασία που ακολουθεί την δική της εξέλιξη. Ακόμη, υπό το φως των αναλύσεων του Banham, έχει επίσης ενδιαφέρον μια ακόμη σύγκριση των ανδρικών χαρακτήρων σε *Enough* και *Sleeping With the Enemy*. Μέσω του σχεδιαστικού στυλ του Richard Meier, και της συνακόλουθης έμφασης στην άψογη, στιλπνή κομψότητα, ο διανοούμενος και εμμονικά εκλεπτυσμένος αστός Martin συνδέεται με τον προπολεμικό, «λειό» Le Corbusier, στον οποίον ο Banham αποδίδει την χρήση του μπετόν ως υλικού της εποχής της μηχανής, η σκληρότητα του οποίου απαλύνεται με την χρήση γύψου και χρώματος.⁹⁰⁹ Αντιθέτως, ο εύπορος αστός, αλλά, συγκριτικά, χωρίς αξιώσεις καλλιέργειας, εργολάβος οικοδομών Mitch είναι δυνατόν να συσχετιστεί, μέσω της μπρουταλιστικής έμφασης του σχεδιασμού, με τον Μεταπολεμικό Le Corbusier, άρα με την εικόνα και την χρήση του μπετόν για τις εγγενείς του ιδιότητες. Όμως, με δεδομένη την ανάλυση του συγκεκριμένου χαρακτήρα η οποία προηγήθηκε, ταυτόχρονα εμφανές είναι και το ότι η προβολή της σκληρότητας της επιφάνειας και της χαρακτηριστικής υφής του μπετόν στην ταινία αποσυνδέεται από οποιανδήποτε ιδέα σχετική με μια “ειλικρινή”, ή, τελικά καθ’ οιονδήποτε τρόπο θετική, προσέγγιση της αρχιτεκτονικής αυτής τάσης. Στο *Enough* γίνεται αντιληπτή μια ιδιόμορφη εκδοχή μοντερνισμού, καθώς ένας μπρουταλισμός υλικών, ο οποίος κινηματογραφείται με τέτοιον τρόπο ώστε να μοιάζει επιθετικά αμείλικτος, συνεπικουρεί την φυσική βία του ανδρικού χαρακτήρα, συμπλέοντας με τις αποδιδόμενες στο ρεύμα αυτό κατηγορίες για ψυχρότητα στα όρια του ψυχωτικού. Ταυτόχρονα, η έμφαση στην υλικότητα του μπετόν, αποκλείοντας κάθε μορφής εξιδανίκευση, τονίζει τις διαφορές του πραγματισμού του Mitch από τον ελιτισμό του Martin. Κατ’ ανάλογο τρόπο, η ελαφρότητα της κατασκευής στο *Sleeping With the Enemy*, στο *Enough* αντικαθίσταται από την πλήρη έλλειψή της, κάτι που αναλόγως διαχωρίζει τον χρηματιστή Martin από τον μεγαλοαστικής καταγωγής, (εάν κρίνουμε από

⁹⁰⁸ Wright, Frank Lloyd, “The meaning of materials – Concrete”, στο Frederick Gutheim (ed.), *Frank Lloyd Wright, In the cause of architecture*, Architectural Record Books, NY, 1975, σ. 208-9.

⁹⁰⁹ Banham, 1966, σ. 16.

το κτήριο κατοικίας της μητέρας του), πλην όμως ουσιαστικά άνθρωπο της παραγωγής και των βιομηχανικών υλικών Mitch.

Η διαφοροποίηση αυτή μπορεί να συσχετιστεί με την ανάλυση του Pierre Bourdieu, σύμφωνα με τον οποίον το πολιτιστικό κεφάλαιο δεν αντιστοιχεί άμεσα στο οικονομικό, τούτέστιν δεν είναι δυνατόν να εκφραστεί απόλυτα με οικονομικούς όρους.⁹¹⁰ “Το γούστο ταξινομεί και ταξινομεί τον ταξινομητή του”⁹¹¹, αναφέρει ο ίδιος, και είναι δεδομένο ότι για τον Martin, ο Mitch οπωσδήποτε θα ήταν κάποιος χωρίς πολιτιστικό κεφάλαιο. “[Κ]ατοικίες, επίπλωση... βιβλία, αυτοκίνητα... ενδυμασία” είναι κατά τον Bourdieu εκφραστές της διάκρισης αυτής και η επιλογή ενός κλασικού αυτοκινήτου δεκαετίας 1960 του Martin σηματοδοτεί κάτι εντελώς διαφορετικό από ό,τι η Porsche Carrera του Mitch. Παράλληλα, με τον όρο *habitus*, ο Bourdieu αναφέρθηκε σε ένα σύστημα διαρκών και ανθεκτικών δομών που καθορίζουν την ανθρώπινη συμπεριφορά και τις οποίες το άτομο δεν αντιλαμβάνεται ως επιβεβλημένες ή καταπιεστικές, καθώς λειτουργούν εν είδει “δόμησης πρακτικών και αναπαραστάσεων... χωρίς κατά κανέναν τρόπο να είναι προϊόν υπακοής σε κανόνες.”⁹¹² Σύμφωνα με τον ίδιον “οι τρόποι ζωής (life styles) αποτελούν συστηματικά προϊόντα του *habitus*, τα οποία καθώς γίνονται αντιληπτά στις αμοιβαίες σχέσεις τους μέσω των μηχανισμών του *habitus*, [και] καταλήγουν κοινωνικά αναγνωρισμένα συστήματα σημείων”.⁹¹³ Ενδιαφέρον για την παρούσα ανάλυση παρουσιάζει και η θέση του Bourdieu ότι, στην περίπτωση της εργατικής τάξης, *habitus* διαμορφώνει η επιλογή του αναγκαίου. Στην ταινία είναι ορατή αυτή ακριβώς “η αναγκαιότητα που επιβάλλει το γούστο για την αναγκαιότητα, η οποία υποδηλώνει μια μορφή προσαρμογής και συνακόλουθα αποδοχής του αναγκαίου”⁹¹⁴: Η κατασκευασμένη, αρχική εικόνα του Mitch, ο οποίος δρομολογεί την γνωριμία του με την Slim υποδυόμενος τον σωτήρα, καθώς και η αντίστοιχα επινοημένη αντίθεση με την εικόνα του φίλου του (από τον οποίον υποτίθεται ότι την σώζει), σηματοδοτούν κάτι απολύτως ανάλογο: το αναγκαία, ανεπιτήδευτα ατημέλητο, έναντι του λιτού και ταυτόχρονα εξεζητημένα

⁹¹⁰ Bourdieu, Pierre, “Price Formation and the Anticipation of Profits” στο *Language and Symbolic Power*, Polity Press, London, 1991, σσ. 66- 102.

⁹¹¹ Bourdieu, Pierre, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Routledge, London, 1984, σ. 6.

⁹¹² Bourdieu, Pierre, *An Outline of a Theory of Practice*, Cambridge University Press, Cam., 1977, σ. 72.

⁹¹³ Bourdieu, 1984, όπ. π., σ.172.

⁹¹⁴ Όπ. π., σ. 372.

διανοούμενου. Ουδόλως βέβαια τυχαίο και το ότι η εικόνα αυτή του Mitch δεν επαναλαμβάνεται σε κανένα άλλο σημείο της ταινίας.

Σχετικά με το Los Angeles, εάν την θέση του μεσογειακού ήλιου, (που ο Banham συνέδεσε με την Unité d'habitation), στην ταινία έχει ο ήλιος της California, η παραγόμενη αντιθετική σχέση μεταξύ των δύο κατοικιών στο Los Angeles δεν συνάδει με την διάγνωση του ίδιου περί ευτυχούς μείξης αρχιτεκτονικών στυλ,⁹¹⁵ ως χαρακτηριστικού της πόλης. Μέσω της σύνδεσης και του ενιαίου, της σχεδόν εξαφάνισης των τοίχων και του διαχωρισμού των δωματίων, καθώς και της μη-ιεράρχησής τους, ο εσωτερικός χώρος έχει παράλληλα και μια αισθητική loft, η οποία διαχωρίζει την κατοικία αυτήν από την προηγούμενη οικογενειακή, όπου, (σε αναλογία με ό,τι συμβαίνει στο σπίτι-καταφύγιο στο *Sleeping with the Enemy*), η αλληλουχία των δωματίων, (συμβάλλοντας στην αίσθηση ασφάλειας, που σύντομα θα καταγραφεί ως ψευδής), τονίζεται ιδιαίτερα. Παράλληλα, η κατοικία του Mitch υπογραμμίζει κάτι που στην ταινία εγγράφεται ως έντονη αντι-οικογενειακότητα του χώρου, λειτουργώντας ως υπενθύμιση της σεκάνς όπου η Slim μαθαίνει ότι ο σύζυγός της την απατά, καθώς αμέσως προηγουμένως είχε βεβαιωθεί ότι το παιδί της κοιμάται γαλήνια στο δωμάτιό του. Όλα τα στοιχεία αυτά τονίζονται αντίστοιχα και από το φωτισμό.

Στην συνέντευξη ο Doug Kraner ανέφερε ότι βασικότερη έμπνευσή του για τον σχεδιασμό της ταινίας ήταν το (τέως) Μουσείο Whitney⁹¹⁶, αυτό το «μεγάλο ποίημα από μπετόν», όπως χαρακτηριστικά μου είπε. Και είναι βέβαια ορατά αρκετά στοιχεία που παραπέμπουν στο κτήριο του Marcel Breuer, όπως μια εξπρεσσιονιστική χρήση του μπετόν, μια έμφαση στο απτό και στην υλικότητα, καθώς επίσης και στο απρόσμενο. Ακόμη, η εσωτερική σκάλα, (ορατή καθώς κατεβαίνει ο χαρακτήρας της ερωμένης), επίσης έχει κοινά στοιχεία με μια αντίστοιχη, ενώ τα λεπτά κιγκλιδώματα στους εσωτερικούς εξώστες προσομοιάζουν επίσης ιδιαίτερα. Το ίδιο ισχύει και για τον συνδυασμό μπετόν και ξύλου, ενώ παράλληλα, και για τον κάνναβο, που λειτουργεί ως διαχωριστικό χώρου στο υπνοδωμάτιο, μπορεί να θεωρηθεί ως έμπνευση η κυρίαρχη στην ψευδοροφή του Whitney. Στοιχείο που θα μπορούσε ίσως να προστεθεί είναι και το παράθυρο - σχισμή, το οποίον, εντελώς διαφορετικό βέβαια από αυτά στο Whitney, λειτουργεί για να τονίσει την παραγόμενη γραμμική σύνθεση. Μια ενδιαφέρουσα

⁹¹⁵ Banham, 1971, όπ. π., σ. 25.

⁹¹⁶ Nuv Met-Breuer.

παρατήρηση σε πρόσφατο κείμενο, (στο οποίο ο Breuer αποκαλείται εφευρέτης της βαριάς ελαφρότητας, κάτι που είναι δυνατόν να συνδεθεί επίσης και με τον χώρο στην ταινία), είναι ότι στο Whitney κυρίαρχη είναι η ιδέα “της ύψωσης (ή αιώρησης), του καθίσματος στον αέρα, [καθώς] το αντεστραμμένο zigurat μοιάζει να επιπλέει στο χώρο του lobby”.⁹¹⁷ Με δεδομένη την κίνηση του γυναικείου χαρακτήρα, που το κοινό αντιλαμβάνεται ως εύκολη μετάβασή του στον χώρο της οροφής, πιστεύω ότι στο *Enough* γίνεται αντιληπτό κάτι που προσομοιάζει σε κινηματογραφικό αντίστοιχο.

Σε αυτόν τον ασύμμετρο, ενιαίο, ευέλικτο και ρευστό χώρο της ταινίας, εντός του οποίου δεν υπάρχει παραδοσιακό κέντρο, και που επιτρέπει την, απαραίτητη για την εξέλιξή της, ελεύθερη κίνηση μπορούν λοιπόν να ανιχνευθούν στοιχεία που παραπέμπουν στον Breuer, καθώς και σε βασικές κατευθύνσεις του μοντέρνου εκφρασμένες ήδη από τον Μεσοπόλεμο. Παράλληλα όμως, ιδιαίτερα μέσω του συνδυασμού σκηνικού χώρου και ορατών όψεων του υπαρκτού κτηρίου, η εικόνα και αυτής της κατοικίας θα πρέπει να καταταχθεί σε μια εκδοχή της κατά Charles Jencks “Υστερο-Μοντέρνας αρχιτεκτονικής”⁹¹⁸, μιας «υπερβολικής», όπως διατείνεται ο ίδιος, μορφής ύστερου μοντερνισμού (μέρος της οποίας άλλωστε ο ίδιος θεωρεί και το ίδιο το Whitney⁹¹⁹). Στην περίπτωση των όψεων, όπου είναι επίσης εμφανής η χρήση του μπετόν, σε απλές, βασικές φόρμες, πρόκειται για μια υστεροκαπιταλιστική (όπως, άλλωστε, αναφέρει για όλο το ρεύμα συνολικά ο Jencks⁹²⁰), και βέβαια εμπορευματοποιημένη εκδοχή της. Αρκετά στοιχεία που υποστηρίζουν αυτήν την κατάταξη είναι ορατά, με χαρακτηριστικό την ασυνέχεια με τον περιβάλλοντα χώρο, εμφανής στην επιλογή και τονισμένη -όπως αναφέρθηκε- από τον τρόπο που κινηματογραφείται, ήδη στα πλάνα όπου διακρίνεται για πρώτη φορά, αλλά και αργότερα στα γενικά πλάνα ημέρας της ακτής, καθώς και στο πλάνο τράβελινγκ, όταν ο Mitch πλησιάζει με το αυτοκίνητό του το βράδυ πριν την τελική σύγκρουση, όλες περιπτώσεις όπου ο περιβάλλον χώρος παράγει αντιθέσεις, παράγοντας μια εικόνα καινοτομίας και αυτάρκειας, αυτό που ο Jencks αποκαλεί «δήλωση

⁹¹⁷ Bergdoll, Barry, “Marcel Breuer and the Invention of Heavy Lightness”, placesjournal.org, Ιούνιος 2018.

⁹¹⁸ Jencks, Charles, *Late-Modern Architecture and Other Essays*, Rizzoli, N.Y., 1980, σ. 32, και αλλού όπως Jencks, Charles, *Architecture Today*, Academy Editions, London, 1993, σ.8.

⁹¹⁹ Όπ. π., σ. 76.

⁹²⁰ Όπ. π.

αποκοπής».⁹²¹ Η παρουσία των ασάλινων δοκών στα εσωτερικά, (τις οποίες το κοινό θα συνδέσει νοερά με τον «εξωσκελετό» των όψεων), αντιστοίχως, συνιστούν εκδοχές της κατά Jencks χρήσης στοιχείων κατασκευής εν είδει διακόσμησης.⁹²² Το ίδιο ισχύει και σε σχέση με την ιδέα της λιτότητας μέσω ομογενοποίησης της επιφάνειας: της χρήσης ενός, μοναδικού υλικού που κάνει τα πάντα,⁹²³ καθώς, στο *Enough* η επανάληψη του μπετόν σε τοίχους και δάπεδα, εσωτερικών και εξωτερικών χώρων έχει ως αποτέλεσμα μια εξίσωση αντιθέτων -στοιχείο που βέβαια δεν παρατηρείται στο Whitney, καθώς για το δάπεδο χρησιμοποιείται διαφορετικό υλικό. Η χρήση μπετόν εδώ λοιπόν φαίνεται ultra-expressionist, επίσης χαρακτηριστικό, κατά τον ίδιο, των Υστερο-Μοντέρνων,⁹²⁴ ενώ και ο κάρναβος στην ταινία μπορεί να ενταχθεί στην κατηγορία της Υστερο-Μοντέρνας διακόσμησης⁹²⁵, παράλληλα βέβαια εμφατικά τονίζοντας την γεωμετρικότητα του χώρου. Ταυτόχρονα, ένα στοιχείο εναρμονισμένο με την επιλογή των επίπλων, τον φωτισμό και τις γωνίες κινηματογράφησης, είναι ότι το μπετόν ως συνολικό περίβλημα, δημιουργεί μια κυρίαρχη στους εσωτερικούς χώρους αίσθηση αντίθεσης στην άνεση, απαραίτητη για την οικοδόμηση του συγκεκριμένου ανδρικού χαρακτήρα. Εμφανής είναι παράλληλα και η εντύπωση ασύμμετρης ισορροπίας, η οποία εκπορεύεται από την συνύπαρξη διαφόρων, συνδεδεμένων χώρων. Οι εντάσεις που παράγονται από μια πληθώρα γωνιών στον χώρο, και τονίζονται από την κινηματογράφηση, μέσω της ιδιαίτερα έντονης παρουσίας των διαγωνίων, συντείνουν και σε μια αίσθηση αιφνιδίου. Παράλληλα, επίσης σημαντικό είναι και το ότι επιλέχθηκε η όψη όπου παρατηρείται μια κατά Jencks “σύνθετη απλότητα”⁹²⁶, αλλά όχι αυτήν όπου σχηματίζεται ένα collage-effect, το οποίο, ως ένα βαθμό, δίνει στο κτήριο την εντύπωση μεταμοντέρνου assemblage.

Όπως αναφέρθηκε στην ανάλυση της case study, η θερινή κατοικία στο Cape Cod συμβολίζει τον αστικό χώρο, συνιστώντας το δομικό αντίθετο της κατοικίας στην μικρή, Μεσοδυτική πόλη. Στην περίπτωση του *Enough* παρατηρείται κάτι αρκετά διαφορετικό. Η Slim δεν βρίσκει καταφύγιο σε μικρή πόλη, (παρ’ ότι κάποια στιγμή το προσπαθεί), αλλά

⁹²¹ Όπ.π., σ. 13.

⁹²² Jencks, 1980, σ. 46.

⁹²³ Jencks, 1993, σ. 100-7 και Jencks, 1980, σ. 57.

⁹²⁴ Jencks, 1993, όπ. π., σ. 21.

⁹²⁵ Ο Jencks αναφέρεται στην αντίστοιχη χρήση της καννάβου. Jencks, 1980, όπ. π., σ. 57.

⁹²⁶ Jencks, 1980, όπ. π., σ. 50.

αντιθέτως θα χρειαστεί να καταβάλλει προσπάθειες να χαθούν τα ίχνη της μέσα στο πλήθος μιας μεγαλούπολης, κάτι που καταφέρνει με την βοήθεια του πατέρα της. Τουτέστιν, παράλληλα, με την σταδιακή μετάλλαξή της σε φιλικά ανδρική φιγούρα, η Slim συνδέεται για πρώτη φορά, έστω και για λίγο, με το περιβάλλον της πόλης. Ενδεικτική είναι εδώ η σκηνή όπου η ίδια καταστρώνει σχέδιο διαφυγής από τους μπράβους του Mitch, οι οποίοι την έχουν ακολουθήσει στο San Francisco, χρησιμοποιώντας κάποια σωσία, (η ιδέα ήταν δική της αλλά απαίτησε να φροντίσει σχετικά ο πατέρας της⁹²⁷). Παρ' ότι θα ήταν παρακινδυνευμένο η ηρωίδα να θεωρηθεί *flâneuse*, το σημείο αυτό κατά κάποιον τρόπο υπενθυμίζει, ότι από την εποχή της “επινόησης” του όρου από τον Charles Baudelaire στα μέσα του 19^ο αιώνα⁹²⁸, στα πολιτιστικά προϊόντα του 20ου αιώνα (έως και σήμερα) η γυναικεία περιπλάνηση στο αστικό περιβάλλον δεν είναι ποτέ τυχαία.⁹²⁹ Στον κινηματογράφο έχει επίσης συνδεθεί με τα πολλαπλά αδιέξοδα που παγίως δημιουργούνται στις, ελάχιστες συνολικά περιπτώσεις, ταινιών δρόμου (*road movies*) με πρωταγωνίστριες γυναίκες.⁹³⁰ Πλην όμως εδώ, η Slim, εγγράφεται ως χαρακτηριστικά παγιδευμένη και οπωσδήποτε εντελώς ανίσχυρη στα προάστια, ενώ, συγκριτικά, καταφέρνει να αποκτήσει κατόπιν μια σχετική ελευθερία στον χώρο της πόλης, ως ένα βαθμό δηλαδή συμπλέει με την άποψη του Walter Benjamin, καθότι επίσης (και επιτυχώς) αναζητά: “άσυλο στο πλήθος”.⁹³¹ Παρ' ότι δεν εγγράφεται με σαφήνεια, στο *Enough*, ο αστικός χώρος αποτελεί το πεδίο εντός του οποίου ο γυναικείος χαρακτήρας αποκτά δύναμη, ικανή να χρησιμοποιηθεί και για την εξουδετέρωση του

⁹²⁷ Η σκηνή έχει ένα ενδιαφέρον και σε σχέση με δύο ακόμη στοιχεία: Το ένα είναι ότι σε μια ιστορική στιγμή που θα μπορούσε να οριστεί ως αρχή της κατάρρευσης της λεγόμενης Dotcom bubble, (περιόδου που συνήθως ορίζεται από το 1995 έως το 2000), ο προγραμματισμένος τρόπος για να χαθούν τα ίχνη της Slim είναι όταν μπαίνει σε ένα είδος πολυχώρου με το όνομα Vesuvio, που στεγάζεται σε εμφανώς παλαιότερο κτήριο. Στην πινακίδα και στην βιτρίνα του καταστήματος αυτού αναφέρεται διάφορα αντικείμενα και υπηρεσίες: από βιβλία και αφίσες έως χαρτομαντεία, ενώ συνολικά το στυλ χαρακτηριστικά παραπέμπει στο hippy παρελθόν της πόλης -άλλωστε ένας από τους μπράβους που την καταδιώκουν καθιερώνεται στην εξώθυρα δίπλα σε μια αφίσα του Jack Kerouac. Το δεύτερο είναι ότι στην διαδικασία της επιμελημένη διαφυγής της βεβαιώνεται ότι ο διώκτης της θα την δει σε ένα Salon αισθητικής -κάτι που βέβαια, με δεδομένη την μετάλλαξή της εγγράφεται άμεσα ως παραπλανητικό.

⁹²⁸ Στο κείμενό του “La peintre de la vie moderne” του 1863, εποχή βέβαια πλήρους ανυπαρξίας της *flâneuse*, καθότι ο διαχωρισμός “femme hōnnete” και “femme publique” ήταν δεδομένος και απόλυτος.

⁹²⁹ Ενδεικτικό παράδειγμα του ζητήματος αυτού, (και οπωσδήποτε της ιστορικής στιγμής που εμφανίστηκε καθώς και του συγκεκριμένου context), είναι η αμερικανική τηλεοπτική σειρά *Sex and the City* (HBO, 1998).

⁹³⁰ Κλασικό παράδειγμα η ταινία *Thelma and Louise* (Ridley Scott, 1991). Σχετικά με την δυσκολία ύπαξης της *flâneuse*, βλ. Wolff, Janet, “The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity” στο *Feminine Sentences: Essays on Women and Culture*, Polity Press, Oxford, 1990.

⁹³¹ Benjamin, Walter, “Baudelaire or the Streets of Paris” στο *Charles Baudelaire, A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, Verso, London, 1983, σ. 170.

αντιπάλου. Οπωσδήποτε σχετιζόμενο είναι και το ότι, ταυτόχρονα, η Slim αρχίζει να επιδεικνύει εμφανή χαρακτηριστικά κατοίκου μητρόπολης, όπως αυτά ορίστηκαν στις αρχές του 20^{ου} αιώνα από τον Georg Simmel⁹³² -και εξακολουθούν παγίως να ισχύουν-, με αντίστοιχη συμπεριφορά. Τουτέστιν, φαίνεται να δημιουργεί σταδιακά το κατά-Simmel απαραίτητο «προστατευτικό όργανο»⁹³³ απέναντι στον εξωτερικό χώρο, ενώ, (από ένα σημείο και έπειτα, προετοιμάζοντας την μετάλλαξή της), αντιδρά χρησιμοποιώντας κυρίως τις διανοητικές τις ικανότητες και την λογική, με παράλληλη υποβάθμιση του συναισθήματος. Οι ικανότητες αυτές ολοένα και οξύνονται, με αποτέλεσμα μια εμφανή αντοχή και επιμονή στις επαφές της. Τα στοιχεία αυτά είναι ορατά ακόμη και στην κίνηση της ίδιας, (και βέβαια συνολικά στην κινηματογράφηση του χαρακτήρα), κατά τη διάρκεια του σύντομου περάσματος από τους δρόμους του San Francisco και, (ίσως ακόμη περισσότερο), αμέσως μετά, στην σκηνή στο αεροδρόμιο, ενώ ετοιμάζεται να επιβιβαστεί στην πτήση που θα την μεταφέρει στο Los Angeles με μοναδικό σκοπόν να αντιμετωπίσει τον Mitch: Ανιχνεύσιμη σε όλες τις περιπτώσεις είναι μια σύγχρονη εκδοχή της κατά Simmel “blasé στάσης”⁹³⁴ του μητροπολιτικού κατοίκου. Η εικόνα αυτή έρχεται σε σαφή αντίθεση με την προηγούμενη, έντονα φορτισμένη, συμπεριφορά του γυναικείου χαρακτήρα στην οικογενειακή κατοικία. Η αλλαγή αυτή στην στάση της Slim θα πρέπει να συνδεθεί και με την νέα σχέση με τον πατέρα της, ο οποίος θα την εκτιμήσει ακόμη περισσότερο από το σημείο όπου θα απαλειφθούν τα ίχνη οποιασδήποτε συναισθηματικής φόρτισης στις μεταξύ τους επαφές.

Ο αποξενωμένος μεγιστάνας πατέρας, (ο οποίος, κατά την πρώτη συνάντησή του, θεώρησε ότι η Slim υποδούταν την κόρη του με σκοπό να εκμαιεύσει χρήματα), υφίσταται και ο ίδιος απειλές, οπότε αντιλαμβάνεται ότι η Slim καταδιώκεται, ενώ κατά την πρώτη επίσκεψη, είχε εκλάβει ακόμη και την παρουσία του παιδιού ως δόλια μέθοδο. Στη σκηνή αυτή, δίνει στην Slim ένα μικρής αξίας χαρτονόμισμα, προσθέτοντας ότι αυτό προσφέρει σε όσες τον προσεγγίζουν αναφέροντας ότι είναι κόρες του, προσθέτοντας ειρωνικά: «συγκινητική ιδέα και το παιδί».⁹³⁵ Στο σημείο αυτό, η Slim σπάει την αλυσίδα με το

⁹³² Simmel, Georg, “The Metropolis and Mental Life” στο Bridge, Gary & Sophie Watson (ed.), *The Blackwell City Reader*, Blackwell, Oxford, 2002.

⁹³³ Simmel, όπ. π., σ. 12.

⁹³⁴ Όπ. π. σ. 14.

⁹³⁵ “The kid was a sweet touch, too.”

δακτυλίδι που φορά στο λαιμό της (ορατό σε όλες τις έως τότε σεκάνς, εκτός από αυτήν του γάμου -και στοιχείο το οποίον έως τότε δεν έχει αιτιολογηθεί) πετώντας το οργισμένα στο δάπεδο, λέγοντάς του ότι ήταν δικό του και θα μπορούσε να το βάλει ενέχυρο καθώς φαίνεται ότι έχει ανάγκη από χρήματα. Η απόσταση που έχει διανυθεί έως την τελευταία τους συνάντηση είναι σαφής καθώς η Slim του ανακοινώνει απερίφραστα: «κάποια στιγμή, όχι τώρα γιατί θα φανεί ψεύτικο, θα πρέπει να με αναγνωρίσεις ως παιδί σου»,⁹³⁶ ενώ η έκφραση του ίδιου καταδεικνύει ότι εκτιμά την απαίτηση αυτήν. Η φράση παράλληλα συμπυκνώνει την εξέλιξη του γυναικείου χαρακτήρα.

Οπωσδήποτε ιδιάζον ζήτημα, σε σχέση με τις ταινίες που εξετάζονται, είναι η εστίαση του *Enough* στο σώμα. Τουτέστιν, ενώ στην περίπτωση του *Sleeping With the Enemy* η μοντέρνου σχεδιασμού κατοικία συνιστά το επίκεντρο βασανισμού της γυναίκας, στο *Enough* αποτελεί τον τόπο της ηρωικής της δράσης. Στοιχείο, που επίσης υπογραμμίζει το ότι ο γυναικείος χαρακτήρας προάγει την αφήγηση, είναι και το ότι όσο η Slim ενώ αναμετράται με τον Mitch, δίνει την εντύπωση ότι επιθυμεί την συνέχιση της πάλης μεταξύ τους, καθώς δεν αποπειράται να τον σκοτώσει αμέσως. Ενδεικτικοί είναι στο σημείο αυτό και οι διάλογοι καθώς στην ερώτηση του Mitch: “Πώς το βλέπεις να δουλεύει αυτό? Θεε να παλέψουμε σαν άντρας με άντρα;”⁹³⁷ η Slim απαντά «Γυναίκα, Mitch, γυναίκα!». Αμέσως μετά, εξ αιτίας του ότι ο Mitch, (ο οποίος ως αυτή την στιγμή το έχει εκλάβει ως κάποιου είδους αστείο), της λέει ότι δεν μπορεί να την χτυπήσει, είναι η ίδια που θα δώσει το πρώτο χτύπημα. Πρόκειται για ένα επίσης χαρακτηριστικό σημείο των διαλόγων, όπου τονίζεται η μετεξέλιξη του γυναικείου χαρακτήρα, καθώς η Slim απαντά «Μπορούσες πριν, έτσι δεν είναι? όταν ήμουν ανυπεράσπιστη».⁹³⁸ Αυτονόητο είναι φυσικά εδώ και το ότι η Slim έχει ήδη χρησιμοποιήσει άλλες μεθόδους αυτοπροστασίας πριν καταφύγει στην επιθετική τακτική, όμως (η ταινία καθιστά σαφές) αυτές δεν είχαν φέρει αποτέλεσμα. Η κακοποίηση της ίδιας και της κόρης της δικαιώνει λοιπόν απολύτως την αδιάλλακτα επιθετική συμπεριφορά. Παράλληλα, αξιοσημείωτο σε σχέση με ζητήματα σώματος είναι και το τμήμα των διαλόγων όπου η Slim (λίγο πριν την αναμέτρηση) συνομιλεί τηλεφωνικά με την φίλη και συμπαραστάτη της, (στην οποία έχει εμπιστευθεί την κόρη της), ζητώντας

⁹³⁶ “Sometime, not now, ‘cause it would be phoney, I need you to acknowledge that I’m your kid”.

⁹³⁷ “How does this work for you? You wanna fight me like man to man?”

⁹³⁸ “You could hit me before, couldn’t you? when I was defenceless.”

από την τελευταία να την εμψυχώσει με κάτι που της είχε ήδη πει, την φράση: «έχεις ένα ιερό, ζωικό δικαίωμα να προστατέψεις τη ζωή σου και τη ζωή του παιδιού σου.»⁹³⁹

Τα, (μη ανιχνεύσιμα στο *Sleeping with the Enemy*), ταξικά ζητήματα, άρρηκτα σχετίζονται με το ότι η Slim, η οποία γίνεται αντιληπτή ως προσηνής, προσγειωμένη με προσβάσιμα, αναγνωρίσιμα συναισθήματα, είναι μια γυναίκα που προέρχεται από λαϊκά στρώματα, και, ως ένα βαθμό, φαίνεται να διατηρεί αυτά τα χαρακτηριστικά, ακόμη και μετά την επιτυχή επανασύνδεση με τον μεγιστάνα πατέρα της.⁹⁴⁰ Ενώ είναι οπωσδήποτε χαρακτηριστική και η διαφορά στον τρόπο θανάτου των δύο αρνητικών χαρακτήρων στις δύο ταινίες, (παρ' ότι τελικά και στις δύο περιπτώσεις ο γυναικείος χαρακτήρας βρίσκεται σε νόμιμη άμυνα). Ο θάνατος του Mitch έχει προηγουμένως προγραμματιστεί με ακρίβεια, ενώ, αντιθέτως, στο *Sleeping with the Enemy*, η Laura σκοτώνει τον σύζυγό της με το δικό του περίστροφο, την ύστατη στιγμή. Αυτή η διαγραφόμενη λοιπόν ηρωοποίηση μέσω αρρενοποίησης της Slim καθιστά δυνατή την κατάταξη του χαρακτήρα σε ένα είδος γυναικείας εκδοχής του ήρωα δράσης -ή τουλάχιστον μια συσχέτισή του με το είδος αυτό. Άλλωστε, δεν είναι τυχαίο ότι και η ίδια η Jennifer Lopez έχει αναφερθεί στον ρόλο της ως μια γυναικεία εκδοχή Sylvester Stallone στην ταινία *Rocky*⁹⁴¹ (John G. Avildsen, 1976), ενώ κάποιες κριτικές αναφέρουν ότι ο χαρακτήρας μετατρέπεται σε ένα είδος Charles Bronson.⁹⁴²

⁹³⁹ “You have a divine, animal right to protect your life and the life of your offspring.”

⁹⁴⁰ Συνηγορεί εδώ και η ίδια η εικόνα του πατέρα, ο οποίος ενώ τοποθετείται σε έναν ανάλογο χώρο, ένα μεγάλο χώρο γραφείο κενό εκτός από αντίστοιχα μεγάλου μεγέθους και κλασικού τύπου έργα τέχνης, δεν φαίνεται να αποπνέει κάποιου είδους εκλέπτυνση.

⁹⁴¹ “Female Rocky”, συνέντευξη της Jennifer Lopez στο *Entertainment Magazine*. *Entertainment Magazine Online, Film Archives*. Το στοιχείο αυτό μπορεί να συνδεθεί και με την επιλογή της Jennifer Lopez, (καθώς η καταγωγή των γονέων της είναι από το Puerto Rico), και την απεύθυνση στο ισπανόφωνο κοινό.

⁹⁴² Κριτική της ταινίας στην *Wetchester NY News*, 24 Μαΐου 2002.

Υποκεφάλαιο: Ανάλυση της ταινίας *Die Hard*.

Το ζήτημα του ηρωικού σώματος και η συσχέτισή του με τον μοντέρνο σχεδιασμό ανιχνεύεται και σε μια ταινία, η οποία, παρ' ότι ανήκει σε εντελώς διαφορετικό είδος, προσφέρει ενδιαφέροντα σημεία σύγκρισης με το *Enough*. Πρόκειται για την τυπική ταινία δράσης και πρώτη της συγκεκριμένης σειράς: *Die Hard* (John McTiernan, 1988). Είναι βέβαια εξ αρχής σαφές ότι στο *Enough*, η περίπλοκη οργάνωση της επίθεσης μοιάζει αρχικά να βρίσκεται σε αντίθεση με την εστίαση στην άμεση, ακατέργαστη και κάπως πρωτόγονα φυσική δύναμη του χαρακτήρα του Bruce Willis. Όμως οι δύο ταινίες μπορούν να συνδεθούν καθώς και στις δύο υπάρχει σημαντικό αρχιτεκτονικό ενδιαφέρον, που θα συσχετιστεί με έννοιες σώματος, φύλου, καθώς και την διαπλοκή τους με ταξικά και ηθικά ζητήματα.

Στο σενάριο της ταινίας, ο Νεοϋορκέζος αστυνομικός John McClane ταξιδεύει για να συναντήσει την εν διαστάσει σύζυγό του Holly, η οποία ζει στο Los Angeles, καθότι στέλεχος της πολυεθνικής εταιρείας Nakatomi, που έχει έδρα την πόλη αυτήν. Ο αστυνομικός έχει προσκληθεί να περάσει τις γιορτές μαζί της και με τα παιδιά τους. Μόλις φτάνει στα γραφεία της εταιρείας, και ενώ έχει ξεκινήσει το ετήσιο χριστουγεννιάτικο πάρτυ της εταιρείας, ομάδα ανδρών, (κυρίως Γερμανών, αρχικά θεωρούμενων τρομοκρατών, αλλά όπως σύντομα αποδεικνύεται ληστών), με αρχηγό τον Hans Gruber, καταλαμβάνουν το κτήριο, κρατούν ομήρους τους παρόντες και απαιτούν από τον διευθυντή της εταιρείας την αποκάλυψη του κωδικού του χρηματοκιβωτίου, εντός του οποίου φυλάσσονται έξι εκατομμύρια δολάρια σε διαπραγματεύσιμα ανώνυμα ομόλογα. Από την στιγμή αυτήν, ο McClane, (η παρουσία του οποίου αρχικά αγνοείται από την ομάδα), ξεκινά την οργάνωση μιας κατά μόνας επίθεσης, εναντίον των εισβολέων, ενώ ταυτόχρονα έρχεται αντιμέτωπος με την απραξία, την ανικανότητα και την γραφειοκρατία των ιθυνόντων της αστυνομίας του Los Angeles καθώς και του FBI. Στο τέλος καταφέρνει, με μόνη εξωτερική βοήθεια έναν αφροαμερικανό αστυνομικό κατώτερης βαθμίδας, να επιβληθεί έναντι των εισβολέων, απελευθερώνοντας τους ομήρους, καθώς επίσης και να επανασυνδεθεί με την σύζυγό του, με δικούς του πλέον όρους.

Θεωρώ ότι και το *Die Hard* θα πρέπει επίσης να καταταχθεί στην κατηγορία του τονισμού. Τουτέστιν, δεν πιστεύω ότι πρόκειται για κάτι ανάλογο με τις περισσότερες ταινίες καταστροφής, τις οποίες οι Affrons εντάσσουν στην επόμενη σε ένταση κατηγορία του

εξωραϊσμού (embellishment) και όπου αναφέρουν, επί παραδείγματι, τα *The Towering Inferno* (John Guillermin, 1974) και *The Poseidon Adventure* (Ronald Neame, 1972). Ενδεικτική και στις δύο αυτές περιπτώσεις είναι η αναφορά στον χώρο ήδη από τον τίτλο, κάτι που βέβαια απουσιάζει στο *Die Hard*, ο τίτλος του οποίου (Αδιάλλακτος) εξ αρχής κατευθύνει το κοινό στον κεντρικό χαρακτήρα, προετοιμάζοντας ακριβώς για την ίδια την σημασία των χαρακτήρων στην ταινία. Το ενδιαφέρον του production design είναι δεδομένο, πλην όμως δεν θεωρώ ότι οι χώροι κατά κάποιον τρόπο “αυτονομούνται” -αισθητικά ή άλλως πως. Αντιθέτως, γίνεται αντιληπτό αυτό που οι συγγραφείς αποκαλούν “διαφάνεια της κατηγορίας τονισμού”⁹⁴³, οπωσδήποτε χωρίς η ταινία να “επιδεικνύει ένα αυξημένο επίπεδο ρητορικής”.⁹⁴⁴ Άλλωστε, σε συνέντευξη του διευθυντή φωτογραφίας, Richard Edlund, η ταινία αποκαλείται “σκληρό μελόδραμα με suspense”⁹⁴⁵. “Δεν επρόκειτο για το σύνθημα κατάδειξης των ικανοτήτων του team, δεν υπήρχαν “ψευδο-επιστημονικά τεχνάσματα... ή απομακρυσμένοι κόσμοι... η ιστορία, παρ’ ότι ευφάνταστη, είναι προσγειωμένη στην πραγματικότητα”⁹⁴⁶, ενώ και ο Edlund τονίζει την “προσέγγιση της υπερβολικής πραγματικότητας”⁹⁴⁷ που απαίτησε ο παραγωγός, καθώς και το ότι ο Joel Silver έχει μια ομάδα ατόμων η οποία εργάζεται μαζί του σε αρκετές ταινίες. Αντιθέτως λοιπόν με ό,τι διαπιστώνουν οι Affrons για την επόμενη κατηγορία, τουτέστιν, “ανακατασκευή ενός περιβάλλοντος του οποίου η αυθεντικότητα δεν επικυρώνεται μέσω της άμεσης παρατήρησης, αλλά διαθλάται διαμέσου των εμπειριών του κοινού σχετικά με την τέχνη και την αρχιτεκτονική”⁹⁴⁸, συχνά έχοντας ως αποτέλεσμα «την παρουσίαση της αρχιτεκτονικής ως αντικείμενο οπτικής απόλαυσης»,⁹⁴⁹ η αυθεντικότητα των χώρων, καθώς και η απόλυτη αντιστοιχία με την ιστορική στιγμή του τέλους της δεκαετίας του 1980, όχι μόνον διατηρούνται αλλά, όπως θα δειχθεί, έχουν ιδιαίτερη σημασία. Η, απαραίτητη στο τέλος της ταινίας, καταστροφή είναι ιδιαίτερα στοχευμένη και αρκετά συγκρίσιμη με ότι επισημάνθηκε στο *Enough*, καθώς και εδώ

⁹⁴³ Όπ. π., σ. 82

⁹⁴⁴ Όπ. π.

⁹⁴⁵ Turner, George, “Sophisticated Visuals on Grand Scale for Die Hard”, *American Cinematographer*, December, 1988, σ. 60.

⁹⁴⁶ Όπ. π.

⁹⁴⁷ “An attitude of exaggerated reality”, όπ. π., σ. 61.

⁹⁴⁸ Affron & Affron, όπ. π., σ. 87.

⁹⁴⁹ Όπ. π. σ. 110.

επικεντρώνεται σε συγκεκριμένα στοιχεία: εκείνα που ήδη εξ αρχής συνδέονται με την απειλή, το κακό και άρα τους αρνητικούς χαρακτήρες, και τα οποία ευθέως παραπέμπουν στον μοντέρνο σχεδιασμό.

Η έρευνα έγινε στα αρχεία του B.F.I., όπου οι σημειώσεις παραγωγής προσέφεραν πολλά ενδιαφέροντα στοιχεία, τα οποία καταδεικνύουν την ιδιαίτερη σημασία που δόθηκε στον σχεδιασμό χώρων. Κεντρική θέση στο *Die Hard* διατηρεί το κτίσμα όπου κυρίως τοποθετείται η δράση: το ονομαζόμενο στην ταινία κτήριο Nakatomi. Πρόκειται στην πραγματικότητα για το 34 ορόφων κτήριο Fox Plaza, αρχηγείου της 20th Century Fox, που βρίσκεται στο Century City και είναι σχεδιασμένο το 1985 από τους F. Scott Johnson και William Fain με την συμμετοχή του William Pereira (τον οποίον είχαν επιλεχθεί να διαδεχθούν στο αρχιτεκτονικό του γραφείο). Για τα εσωτερικά πλάνα χρησιμοποιήθηκαν οι ελεύθεροι χώροι του 33ου και 34ου ορόφου του κτηρίου, (ακόμη ημιτελείς την περίοδο των γυρισμάτων), και ο χώρος του ισογείου. Καθότι για την κατασκευή του τριπλού ύψους χώρου, όπου κρατούνται οι όμηροι χρειάστηκαν ιδιαίτερα μεγάλες διαστάσεις, χρησιμοποιήθηκε επίσης και η Stage 15 στα παρακείμενα στούντιο της Fox. Ένας περιστροφικός ορίζοντας (το λεγόμενο κυκλόγραμμα) που αναπαριστά την θέα της πόλης από τον 34ο όροφο, περιλαμβάνοντας 260° από το αστικό τοπίο, περιέβαλλε σχεδόν ολόκληρο τον χώρο αυτόν. Φωτίστηκε από την πίσω πλευρά ώστε να παράξει την εικόνα του εξωτερικού χώρου σε διάφορες ώρες της ημέρας και την κυκλοφορία στις οδικές αρτηρίες. Δημιουργήθηκε από τους Ed και Ron Strang, οι οποίοι εργάστηκαν με ομάδα 14 ατόμων, υπό τον production designer Jackson Degonia. Ο Degonia αναφέρεται με ενθουσιασμό στο project, ως κάτι «υπέροχο και μεγαλοπρεπές», σημειώνοντας ότι ζωγραφίστηκε με ιδιαίτερη ακρίβεια ώστε «μερικά σημεία να είναι λιγότερο διαυγή, ακριβώς όπως θα ήταν ορατά από το ανθρώπινο μάτι». Σε όλους αυτούς τους χώρους λοιπόν, ο Degonia δημιούργησε την ιδιαίτερα σύγχρονη εικόνα της εταιρείας Nakatomi. Ο ίδιος αναφέρει επίσης ότι, καθώς επρόκειτο για εταιρεία με έδρα την Ιαπωνία, επιθυμία του ήταν η ταινία να αποδίδει την εικόνα του πλέον εκσυγχρονισμένου έθνους στην υφήλιο, “του έθνους που κατά μια έννοια είναι ο κυβερνήτης των φαντασιώσεών μας.” Για τον λόγο αυτόν, αναφέρεται και η φροντίδα ο σχεδιασμός να “εμπλουτιστεί αναλόγως με μια ταινία *James Bond*, πλην των συνήθως χρησιμοποιούμενων σε αυτές gadgets”.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει στην περίπτωση του *Die Hard* ένα αρκετά ασυνήθιστο στοιχείο: την ιδιαίτερη ενασχόληση του παραγωγού, Joel Silver, με τον σκηνικό χώρο της ταινίας. Ο

Silver παρατίθεται και στις πληροφορίες παραγωγής να περιγράφει τα σκηνικά ως μια μορφή «υπερβάλλοντος ρεαλισμού», ενώ η συμβολή του ήταν καθοριστική. Ο, εξαιρετικά επιτυχημένος, έως και σήμερα, παραγωγός ήταν ήδη από την δεκαετία του 1980, (νέος ακόμη), ένας aficionado της αρχιτεκτονικής του Frank Lloyd Wright.⁹⁵⁰ Την περίοδο δημιουργίας της ταινίας, ο Silver ήταν ήδη ιδιοκτήτης δύο κατοικιών σχεδιασμένων από τον Wright: Της Κατοικίας Storer στο Los Angeles, με προκολομβιανές επιρροές⁹⁵¹, (και για την οποία προέβη σε σημαντικές εργασίες αποκατάστασης) και της Αγροικίας Auldbrass, κοντά στην πόλη Yemassee στην Νότια Καρολίνα. Ο παραγωγός της ταινίας λοιπόν, κατέστησε εξ αρχής σαφή την επιθυμία του να υπάρχει μια ευκρινής και απόλυτα αναγνωρίσιμη επιρροή της αρχιτεκτονικής λογικής του Wright στον σχεδιασμό. Την περίοδο προετοιμασίας, και ενώ ο Degonia ερευνούσε την αρχιτεκτονική του Wright, διαβάζοντας ένα σχετικό βιβλίο, επεσήμανε μια ελάχιστα (όπως ο ίδιος αναφέρει) γνωστή τότε μακέτα του ίδιου.⁹⁵² Αφορούσε ένα project για μια γέφυρα, προοριζόμενη να διασχίζει το νότιο τμήμα του κόλπου του San Francisco. Αποκαλούμενη Γέφυρα Πεταλούδα, έχει συνδεθεί με την επιθυμία της πολιτείας αυτής να επαναληφθεί η επιτυχία της ήδη διάσημης Golden Gate Bridge του 1933.

Τα σχέδια ολοκληρώθηκαν το καλοκαίρι του 1949 και, σε δηλώσεις του, ο Wright τόνιζε ότι χρειαζόταν κάτι «καταλληλότερο για τις ανάγκες της εποχής, το εξαιρετικό τοπίο, αλλά και κάτι επιστημονικότερο, λιτότερο και ήρεμο.»⁹⁵³ Η γέφυρα δεν θα είχε μορφή “κρεμαστής”, αλλά θα κατασκευαζόταν από οπλισμένο σκυρόδεμα, ενώ θα στηριζόταν επίσης σε σειρά αμυγδαλόσχημων στηριγμάτων. Θα αποτελούσαν από δύο παράλληλες καμπυλόσχημες ασίδες, υποστηρίζοντας 6 οδικές αρτηρίες και δύο πεζόδρομους, που θα ενώνονταν στο κέντρο, σχηματίζοντας κήπο⁹⁵⁴. Το έργο έμεινε στο στάδιο του σχεδιασμού. Ο Degonia ενδιαφέρθηκε ιδιαίτερα για το project και ερευνώντας περαιτέρω το ζήτημα ανακάλυψε ότι η μακέτα εξακολουθούσε να υπάρχει στην κατοικία του Wright

⁹⁵⁰ Η αγάπη του Silver για την αρχιτεκτονική του Wright αναφέρεται πλέον και στο λήμμα της Wikipedia, όπου αναγράφεται και το ότι αγόρασε και επισκεύασε δύο αυτοκίνητα που προηγουμένως ανήκαν στον Wright:

https://en.wikipedia.org/wiki/Joel_Silver

⁹⁵¹ Ενδιαφέρον είναι ακόμη και το ότι το logo της εταιρείας Silver Pictures είναι μια παραλλαγή προκολομβιανού ανάγλυφου που χρησιμοποιεί ο Wright.

⁹⁵² Στοιχεία από τις σημειώσεις παραγωγής της ταινίας, Αρχεία BFI, Λονδίνο.

⁹⁵³ “Unbuilt Projects” στο Frank Lloyd Wright, *Taliesin Drawings*, Wittenborn, Schultz Inc., 1952.

⁹⁵⁴ Όπ. π.

στο Scottsdale της Arizona, οπότε ενημέρωσε σχετικά τον παραγωγό. Ενθουσιασμένος με την ιδέα, ο Silver, φρόντισε για την ασφαλή μεταφορά της μακέτας από το Taliesin West στα studio. Το αποτέλεσμα ήταν να αποτελέσει το κεντρικό αντικείμενο, για τον πολυτελή χώρο της αίθουσας συνεδριάσεων του διοικητικού συμβουλίου στην ταινία, καθώς και να αποκτήσει σημαντικό ρόλο στην ταινία.

Στις σημειώσεις παραγωγής συμπεριλαμβάνονται επίσης αρκετές ακόμη παρατηρήσεις του production designer, οι οποίες συνδέουν τον σχεδιασμό των σκηνικών με την Wrightian αρχιτεκτονική. Ο Degonia αναφέρει ότι “ο Wright και η ιαπωνική αρχιτεκτονική έχουν μια κοινή αγάπη για τα τοπικά, οργανικά υλικά. Οπότε, στον σκηνικό χώρο της ταινίας γίνεται ορατή εκτεταμένη χρήση πέτρας, ξύλου, μπετόν, καθώς και παραδοσιακών μετάλλων όπως χαλκός, ορείχαλκος και μείγμα χαλκού και κασσίτερου. Ακόμη υπάρχει και μια μορφή αλαζονείας που συνδέεται με τον Wright και τους Ιάπωνες. Ο Wright γνώριζε ότι ήταν ο μεγαλύτερος αρχιτέκτονας του αιώνα και οι Ιάπωνες γνωρίζουν ότι είναι ένα κορυφαίο, βιομηχανικό έθνος σήμερα. Αυτό που αντιπροσωπεύει αυτήν την αλαζονεία είναι ο γιγάντιος σχηματισμός βράχων από όπου εκβάλλει ένας καταρράκτης. Στην πραγματικότητα, από μηχανικής άποψης, είναι αδύνατον να κατασκευαστεί -αποτελεί μια περιπαικτική χειρονομία στην συμβατική λογική.”⁹⁵⁵

Ακόμη, αναφορές υπάρχουν και στην εικόνα του αρχηγού των εισβολέων. Ο Gruber περιγράφεται ως κομψός και φλεγματικά ατάραχος [“stylish and cool”]. Αρχική ιδέα ήταν ο συγκεκριμένος χαρακτήρας να παραπέμπει στις συνήθεις φιγούρες τρομοκρατών, όμως σημαντική υπήρξε εδώ και η συμβολή του Alan Rickman, ο οποίος, στην πρώτη του αυτή εμφάνιση στον κινηματογράφο, σε συζητήσεις με τον σκηνοθέτη και τον production designer επέμεινε ότι θα ήταν καλύτερο να είναι ντυμένος κομψά. Σε συνέντευξη των συντελεστών⁹⁵⁶, ο Rickman αναφέρει επίσης ότι ο σκηνοθέτης, John McTiernan, πρώην ηθοποιός ο ίδιος, ήταν ανοικτός σε νέες ιδέες και προτάσεις. “Για παράδειγμα, επέμεινα σθεναρά ότι ο Hans Gruber θα έπρεπε να είναι καλοντυμένος. Η αρχική ιδέα ήταν να είναι ντυμένος όπως ένας τυπικός τρομοκράτης, με στολές παραλλαγής και ανάλογα πράγματα. Αλλά για εμένα ο Hans ήταν ένας πολύ καλοαναθρεμμένος τύπος, ο οποίος, για να είμαστε ειλικρινείς, πληρώνει άλλους για να φέρουν σε πέρας τη βρώμικη δουλειά

⁹⁵⁵ Degonia, Jackson, production notes, όπ. π.

⁹⁵⁶ Crawley, Tony, Call Sheet, Die Hard, Film Review, Classic Film Special, #1, BFI.

του. Και ο John τελικά συμφώνησε.»⁹⁵⁷ Ο χαρακτήρας αυτός διαμορφώνει την τέλεια αντίθεση με οτιδήποτε συνηθισμένο και καθημερινό. Όπως επίσης αναφέρουν οι σημειώσεις: “το *Die Hard* εξετάζει και το τί συμβαίνει όταν άνθρωποι όπως ο Hans Gruber και η ομάδα του (με δεξιότητες που κατά πολύ υπερβαίνουν αυτές των συνηθισμένων κακοποιών) έχοντας αποφασίσει ότι το να διακινδυνεύουν για ένα πολιτικό ιδανικό δεν αξίζει και ξεκινούν δική τους επιχείρηση... Δοκιμάζοντας ένα άγνωστο προϊόν στην κινηματογραφική κοινότητα, οι Gordon⁹⁵⁸, Silver και McTiernan επέλεξαν τον Alan Rickman της Royal Shakespeare Company... “Οι κακοί πρέπει να είναι πραγματικά ιδιαίτεροι”, λέει ο McTiernan. “Καταλήξαμε στην επιλογή του Alan διότι είναι ένας τόσο εξαιρετικός ηθοποιός... με τρομακτικές ικανότητες.”⁹⁵⁹

Παράλληλα, ο McClane καταγράφεται ως κάποιος “ουδόλως υπεράνθρωπος, ένας πολύ απρόθυμος ήρωας”, “προσγειωμένος... αλλά όχι χωρίς μια αίσθηση του χιούμορ”, και το *Die Hard* “μια διασταύρωση κωμωδίας με δράμα και ταινία δράσης”. Ανάλογο ενδιαφέρον έχει και η αναφορά στην επιμονή του ίδιου του Bruce Willis να αναλάβει ο ίδιος μερικές κάπως επικίνδυνες σκηνές (αντί, όπως συνηθίζεται, να ανατεθούν σε κασκαντέρ). Επ’ αυτού ο ίδιος αναφέρεται να δηλώνει ότι “ικανοποίησε το μικρό αγόρι που εξακολουθεί να ζει μέσα μου, που θέλει να πυροβολεί με όπλα, να σκοτώσει τους κακούς και να γίνει ήρωας ενώ κάνει άλματα, πέφτει και κρέμεται από σχοινιά”, ενώ ο McTiernan διηγείται ότι “ξαφνικά έβλεπε κανείς να εμφανίζεται αυτός ο πιτσιρικάς από τους δρόμους του New Jersey... κάτι που δεν είχε δείξει ως τότε”⁹⁶⁰ [ο ηθοποιός]. Ακόμη, ο σκηνοθέτης αναφέρει τα εξής σχετικά με την επιλογή του Willis για τον κεντρικό ρόλο: «Ο Bruce είναι ένας ήρωας με τόσο συνηθισμένη όψη, όχι ένας υπεράνθρωπος και αυτό το στοιχείο αποδίδει στην ταινία... Εκδηλώνεται σε αυτόν το παιδί από το New Jersey... Είναι ένα σκληρό παλληκάρι που προέρχεται από τις κατώτερες τάξεις⁹⁶¹, οπότε θα μπορούσε άνετα να σχετιστεί με τον χαρακτήρα. Οι μικρές παρεμβάσεις του... είναι μοναδικές... έφτιαξε rap τραγούδια κατά τη διάρκεια των κοπιαστικών γυρισμάτων... Το πρώτο που

⁹⁵⁷ Όπ. π.

⁹⁵⁸ Executive producer.

⁹⁵⁹ Όπ. π.

⁹⁶⁰ Production notes, όπ. π.

⁹⁶¹ Η ταξική προέλευση είναι βέβαια κοινή με τη Jennifer Lopez.

λέει είναι να ξεχάσεις την διασημότητα και να εστιάσεις στην σκληρή δουλειά.»⁹⁶² Σχετικά με την διανομή των ρόλων, ένα ακόμη ενδιαφέρον στοιχείο, πιστεύω άμεσα συνδεδεμένο με το πώς διαπραγματεύεται τον ρόλο ο Alan Rickman, είναι και η επιλογή του Alexander Godunov στον ρόλο του Karl, υπαρχηγού του Gruber. Αρχικά χορευτής των Μπολσόι, ο Godunov αυτομόλησε στη Δύση, όπου έγινε και ηθοποιός. Πολύ περισσότερο από την εμφατικά Άρια όψη του, (μια πιο σκληρή εκδοχή της οποίας παρατηρείται άλλωστε σε άλλο μέλος της ομάδας), στο *Die Hard* η ρευστή κίνηση του Godunov έχει σημασία, λειτουργώντας ενισχυτικά στην εκλεπτυσμένη εικόνα που πρόκειται να δημιουργήσει αμέσως μετά ο Rickman.

Για την ταινία, υπάρχουν αρκετές κριτικές σε εφημερίδες και blogs, αλλά και περισσότερο εκτεταμένα κείμενα, μερικά ακόμη και πρόσφατα. Σε κανένα academic κείμενο δεν γίνεται αναφορά σε ζητήματα χώρου, πολλώ δε μάλλον να αναλύεται το production design. Αναφορές στην συσχέτιση με τον Wright εμφανίστηκαν τελευταία όμως έχουν χαρακτήρα fun facts ή trivia.⁹⁶³ Στο κείμενο του Richard Combs, γραμμένο την περίοδο της πρώτης προβολής της ταινίας αναφέρεται το εξής: “Καθώς πρόκειται για ένα μεταμοντέρνο μείγμα, έναν συνδυασμό κινηματογραφικών ειδών, είναι απορίας άξιον το γιατί το *Die Hard* δεν αξιοποιεί περισσότερο τον μεταμοντέρνο εκλεκτικισμό του κτηρίου Nakatomi, ο Frank Lloyd Wright σχεδιασμός του και τα φουτουριστικά χαρακτηριστικά μόνο περιστασιακά αντισταθμίζονται από φευγαλέες ματιές σε διακοσμητικές πανοπλίες

⁹⁶² Όπ. π.

⁹⁶³ Στα <https://eu.goerie.com/story/news/local/2021/06/08/frank-lloyd-wright-office-erie-hagen-history-center-architecture-fallingwater/7544037002/>

https://m.imdb.com/title/tt0095016/trivia/?ref=tt_qt_trv

και <https://www.eriereader.com/article/the-wright-stuff-1>

<https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Film/DieHard>

<https://www.looper.com/720480/things-you-only-notice-in-die-hard-if-you-watch-it-more-than-once/>

<https://chicagoreader.com/film/die-hard-2/>

<https://mark-whitfield.com/videos/movie-clips-2/movie-clips/die-hard-about/>

<https://www.mentalfloss.com/article/550391/die-hard-things-you-did-not-notice-bruce-willis>

https://en.wikipedia.org/wiki/Die_Hard

<https://whatculture.com/film/20-things-you-somehow-missed-in-die-hard?page=17>

σαμουράι. Η τοποθεσία γίνεται ελάχιστα περισσότερο από περιέκτης για ένα ακόμη δράμα τύπου *Towering Inferno*.”⁹⁶⁴

Στο πεδίο των κριτικών, ίσως περισσότερο ενδιαφέρον έχει η αρκετά συχνή αναφορά στον αρνητικό χαρακτήρα της ταινίας. Ο Roger Ebert γράφει ότι ο Gruber “μιλά ως διανοούμενος... [και] πιστεύει ότι είναι ανώτερος από την πλέμπα που σχετίζεται μαζί του.”⁹⁶⁵ Ο James Berardinelli σχολιάζει ότι πρόκειται για έναν από τους καλύτερους κακούς στην πρόσφατη ιστορία, μια εκδοχή που κατά πολύ υπερβαίνει τις συνηθισμένες, καθώς ο Rickman “επανορίζει με σεβασμό τον κακό στις ταινίες δράσης, εισάγοντας την ευγένεια ενός gentleman”.⁹⁶⁶ Σε μια από τις κριτικές που δημοσιεύτηκαν την περίοδο της πρώτης προβολής, στην *Washington Post*, χαρακτηρίζεται ως “τυπικός Γερμανός ελιτιστής”,⁹⁶⁷ ενώ σε μια ακόμη ο Gruber αναφέρεται ως “ευφυής, με παιδεία και εντελώς αδίστακτος, ενώ έτσι όπως αποδίδει τον ρόλο ο γεννημένος στην Αγγλία Alan Rickman, έχει την ίδια αμίλητη [thin-lipped] σαρκαστική μοχθηρία που ο Laurence Olivier έδωσε στον Richard III”⁹⁶⁸. Σε μια ακόμη, αναφέρεται ότι ο Rickman θα άξιζε να προταθεί για Oscar, ενώ ο James Hibbert τον αποκαλεί “τον καλύτερο κακό στην κινηματογραφική ιστορία του Hollywood... εκλεπτυσμένο και ευγενή”.⁹⁶⁹ Ο Keith Humphreys προσθέτει και το ότι οι στίχοι που αναφέρει σε μια σημαντική στιγμή ο Gruber, αναπαρήχθησαν, (με αναφορά στο ίδιο τον χαρακτήρα), από τον Alec Baldwin, στην τηλεοπτική σειρά *30 Rock*, κατ’ αυτόν τον τρόπο περνώντας σε εδάφη αυτοαναφορικότητας.⁹⁷⁰ Γενικότερα, χαρακτηριστικά όπως: υπεροπτικός, αλαζόνας, ψυχρός, αυτάρεσκος, υπέροχα εύγλωττος-άλλα-μοχθηρός, σοφιστικέ, άτομο που αποπνέει ηρεμία χρησιμοποιούνται ιδιαίτερα συχνά, ενώ ενίοτε αναφέρεται και το κομψό ντύσιμο. Αντιστοίχως, στις

⁹⁶⁴ Combs, Richard, “Die Hard”, *Monthly Film Bulletin*, T. 56, Αρ. 661, Φεβρουάριος 1989, σ. 46. Η περιστασιακή αυτή αναφορά -και τα λανθασμένα στοιχεία που συμπεριλαμβάνει- πιστεύω αθέλητα καταδεικνύει την ανάγκη εκτενούς ανάλυσης του production design στον χολλυγουντιανό κινηματογράφο.

⁹⁶⁵ <https://www.rogerebert.com/reviews/die-hard-1988>

⁹⁶⁶ <https://www.reelviews.net/reelviews/die-hard>

⁹⁶⁷ Howe, Desson, *Washington Post*, 15 Ιουλίου 1988
https://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/diehardhowe_a0b1af.htm

⁹⁶⁸ Hinson, Hal, *Washington Post*, 15 Ιουλίου 1988.
https://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/diehardrhinson_a0c8da.htm

⁹⁶⁹ Hibbert, James κριτική στο *Entertainment Weekly*, 24 Δεκεμβρίου 2020, ew.com

⁹⁷⁰ Humphreys, Keith allgoodmovies.com

περισσότερες κριτικές υπάρχει αντίστοιχη έμφαση στον παλικαρισμό (bravado) του θετικού χαρακτήρα. Ο Jon Matthews αναφέρει επίσης ότι ο ρόλος είχε προταθεί στον Arnold Swartzenegger και στον Sylvester Stallone αλλά και οι δύο τον απέρριψαν⁹⁷¹, ενώ αλλού αναφέρεται ότι είχαν προηγηθεί προτάσεις και στους Harrison Ford, Robert de Niro και Mel Gibson.⁹⁷² Σχετικά με την ερμηνεία του Bruce Willis, πρόσφατο κείμενο διατείνεται ότι πρόκειται για έναν καθημερινό άνθρωπο, απρόθυμο ήρωα, συναισθηματικά τρωτό και με έλλειψη φυσικής παρουσίας (σε σύγκριση με σύγχρονους χαρακτήρες όπως ο John Rambo). Το κείμενο αναφέρεται επίσης και στην αλληλεπίδραση μεταξύ McClane και Gruber, σημειώνοντας ότι ο δεύτερος ενσωματώνει τον κακό με αυτοπεποίθηση, ο οποίος βοηθείται από την ευφυΐα του, εξ ου και το ότι ο Gruber έγινε πρότυπο κακού στις σύγχρονες ταινίες δράσης: Παραμένει ήρεμος και απτόητος διότι είναι πεπεισμένος ότι το σύνθετο σχέδιό του θα επιτύχει. Οι αντιδράσεις του είναι ταχείες, αναλόγως με του McClane, όμως διαθέτει κλασική παιδεία και είναι τελικά ένας καλλιεργημένος businessman, μια διάκριση που καθορίζει την αρρενωπότητα του Gruber -ο οποίος πιστεύει, όπως λέει, ότι ο McClane είναι άλλος ένας Αμερικάνος που πιστεύει ότι είναι ο John Wayne.⁹⁷³ Σε μια ακόμη πρόσφατη κριτική, ο Sam Bowles σχολιάζει ότι “ο McClane αποτελεί ένα Νεοϋορκέζικο ψάρι σε νερά του Los Angeles και έναν blue collar ήρωα ο οποίος σώζει την κατάσταση για μια ομάδα πατερναλιστών γυρριές. Όχι ότι αυτό σημαίνει ότι το Hollywood έγινε αριστερό: η ταινία επιδιώκει την ταύτιση του κοινού. Τα στελέχη του studio πιθανότατα αισθάνονται ότι έχουν περισσότερα κοινά με την Gruber και τους ακολούθους του από ό,τι με τον McClane. Αυτοί οι τρομοκράτες δεν είναι πολιτικοί, είναι επιθετικοί καπιταλιστές.”⁹⁷⁴

Η γενική σεναριακή ιδέα, προέρχεται από μυθιστόρημα του Roderick Thorp, που κυκλοφόρησε το 1979, με τίτλο *Nothing Lasts Forever*.⁹⁷⁵ Η σύγκριση έχει μεν αρκετό ενδιαφέρον, όμως πιστεύω ότι δεν θα ήταν σκόπιμο να λάβει (στο σημείο αυτό⁹⁷⁶) έκταση

⁹⁷¹ Mathews, Jon cinophilicmusings.com

⁹⁷² Bradley, Jazmine Sky, “Catching Up with Classics, Die Hard (1988)”, Δεκέμβριος 2020, criticalpopcorn.com

⁹⁷³ “Die Hard: Deconstructing the 1980s Onscreen Masculinity”, υπογράφεται με τα αρχικά J.E. *The Film Archive: A Collection of Long Form Criticism of Popular Movies* στο jordanesekia.wordpress.com

⁹⁷⁴ Bowles, Sam, Die Hard (1988), *Christmas Film Review*, 15 Δεκεμβρίου 2015, ukfilmreviews.co.uk

⁹⁷⁵ Thorp, Roderick, *Nothing Lasts Forever*, W. W. Norton & Co., N.Y., 1979.

⁹⁷⁶ Αναφορά στο τέλος του κεφαλαίου.

αντίστοιχη με την περίπτωση του *Sleeping with the Enemy*. Πλην όμως, χρειάζεται να αναδειχθούν μερικές πλευρές και να επισημανθούν οι βασικές διαφορές, οι οποίες σχετίζονται και με την διαφορετική ιστορική στιγμή δημιουργίας βιβλίου και ταινίας. Κατ' αρχάς, το βιβλίο αναφέρεται στην δεκαετία του 1970, άρα ένα χρονικό σημείο πολύ διαφορετικό από αυτό της ωρίμανσης της Ρηγκανικής περιόδου στο δεύτερο ήμισυ της δεκαετίας του 1980. Ο βασικός χαρακτήρας, Joe Leland⁹⁷⁷, είναι σημαντικά μεγαλύτερης ηλικίας από τον John McClane. Επίσης Νεοϋορκέζος, όμως ήδη συνταξιούχος αστυνομικός, βετεράνος του Β'Π.Π., αλλά και πρώην αλκοολικός που έχει απεξαρτηθεί, είναι περίπου 60 ετών, ενώ η σύζυγός του (με την οποίαν είχε χωρίσει) έχει πεθάνει. Ταξιδεύει για το Los Angeles ώστε να συναντήσει την, αρκετά αποξενωμένη, κόρη του, που εργάζεται στην εταιρεία Klaxon Oil με έδρα ουρανοξύστη στο κέντρο της πόλης. Στο κτήριο αυτό ετοιμάζεται το χριστουγεννιάτικο πάρτυ της εταιρείας στο οποίο θα παραβρίσκεται η κόρη του Leland με τα δύο παιδιά της. Σε αντίθεση με την ταινία, στην περίπτωση του βιβλίου η τρομοκρατία ουδόλως αποτελεί παραπλανητικό τέχνασμα⁹⁷⁸, καθώς ο Leland έχει να αντιμετωπίσει μια πολυμελή ομάδα, ανδρών και γυναικών.⁹⁷⁹ Πλην όμως, ο ίδιος όχι μόνον δεν είναι ένας τυχαίος, κατώτερης βαθμίδας, ουσιαστικά blue-collar, αστυνομικός, όπως ο McClane, αλλά αντίθετως πρόκειται για έναν ειδικό σε ζητήματα τρομοκρατίας, καθώς και σύμβουλο της αστυνομίας σε θέματα ασφάλειας.⁹⁸⁰ Ανάλογης σημασίας είναι και το ότι αναγνωρίζει αμέσως, από την φωνή του, τον αρχηγό των τρομοκρατών, τον αδελφό του οποίου ο Leland έχει σκοτώσει. Ο αντίστοιχος Gruber στο βιβλίο είναι επίσης Γερμανός, με μικρό όνομά Anton, γνωστός και ως Tony the Red, καθώς πρόκειται για ένα πρώην μέλος της Rote Armee Fraktion. Μαζί με τους συντρόφους του καταλαμβάνουν το κτήριο με σκοπό να ματαιώσουν ένα project πολλών εκατομμυρίων της εταιρίας στη Χιλή, (η οποία ήταν βέβαια υπό καθεστώς Pinochet), στέλνοντας παράλληλα και το κατάλληλο μήνυμα στην κυβέρνηση των Ηνωμένων Πολιτειών. Είναι λοιπόν άμεσα εμφανείς οι πολύ διαφορετικές αναφορές βιβλίου και

⁹⁷⁷ Το βιβλίο αποτελεί sequel του μυθιστορήματος *The Detective*, το οποίον έγινε ταινία (Gordon Douglas, 1968), με τον Frank Sinatra στον επώνυμο ρόλο.

⁹⁷⁸ Στην ταινία ο Gruber αναφέρει κάποια στιγμή εν είδει αστείου κάποιους κρατούμενους για τους οποίους διάβασε στο περιοδικό Time. Το χιούμορ έχει εντελώς εξαφανιστεί στο βιβλίο.

⁹⁷⁹ Μάλιστα γυναίκα είναι και το πρώτο μέλος της ομάδας που σκοτώνει ο Leland.

⁹⁸⁰ Τουτέστιν, βρίσκεται πολύ μακριά από τον McClane και φράσεις όπως “Yippie - kai - yay motherfucker”. Για την ακρίβεια, το βιβλίο αποπειράται να δώσει στον χαρακτήρα κάποιου είδους εσωτερικότητα. Για τον λόγο αυτόν υπάρχουν και διάφοροι εσωτερικοί μονόλογοι.

ταινίας, καθώς επίσης και το ότι, σε περίπτωση που είχε ακολουθηθεί το μυθιστόρημα, η συσχέτιση των χαρακτήρων με το production design θα έπρεπε να τεθεί σε εντελώς διαφορετική βάση.

Το αρχιτεκτονικό ενδιαφέρον του *Die Hard* ξεκινά από τις σεκάνς όπου εμφανίζονται οι τίτλοι. Ο McClane φτάνει στην πόλη λίγο πριν την ώρα του δειλινού –για το οποίο είναι βέβαια διάσημο το Los Angeles και στη ταινία τα χρώματα τονίζονται με χρήση φίλτρων. Αμέσως μετά την προσγείωση, το cut μεταφέρει στην αίθουσα παραλαβής αποσκευών, όπου το πλάνο είναι στατικό, μακρινό, βαθύ, με έντονα φωτιστικά κοντράστ τα οποία τονίζουν ένα γραμμικό μοτίβο: Ένας γυάλινος τοίχος με μεταλλικό κάναβο που σχηματίζεται από παραλληλόγραμμα στοιχεία και διαχωρίζει το εσωτερικό από τα φυσικά στοιχεία στον υπαίθριο χώρο, είναι ορατός στο βάθος, και στο σημείο αυτό εμφανίζεται ο τίτλος της ταινίας. Οι δύο λέξεις κινούνται οριζοντίως, σε ευθεία γραμμή, από δεξιά και αριστερά του κάδρου, στοιχείο που άμεσα παραπέμπει σε αυτόματο κλείσιμο θυρών, και σε συνδυασμό με τη δυσοίωνα μουσική υπόκρουση, δημιουργεί αίσθηση παγίδευσης. Η γραμματοσειρά είναι ισόπαχη και επιμήκης, με αποτέλεσμα μια οπτική συσχέτιση με τον κάναβο στο βάθος του πλάνου.

Την στιγμή αυτή αρχίζει να γίνεται ορατή στο πλάνο η φιγούρα του McClane: Εμφανίζεται στο βάθος του κάδρου, καθώς ανεβαίνει την σκάλα, και διακρίνεται ανάμεσα από το κιγκλίδωμα, το οποίο είναι ναυτικού τύπου, μεταλλικό, λιτό και άβαφο. Αμέσως μετά το cut, η φιγούρα του McClane καδράρεται σε μεσαίο κοντινό, με ασύμπτωτο, ελαφρώς noir, φωτισμό, ο οποίος δημιουργεί τονικά κοντράστ, συσκοτίζοντας μέρος της. Καθώς περιβάλλεται από τον γυάλινο τοίχο, υπάρχουν επίσης κοντράστ υφών που παράγει ο συνδυασμός των γραμμών του πλέγματος και των φυλλωμάτων ακριβώς πίσω του, τις οργανικές γραμμές που σχηματίζει και το (προοριζόμενο για το παιδί του) δυσανάλογα υπερμεγέθες παιχνίδι που ο ίδιος κρατά. Παράλληλα, σε αντίθεση με το αμέσως προηγούμενο, το πλάνο αυτό είναι ρηχό καθώς τα φυσικά στοιχεία είναι αρκετά θολά με αποτέλεσμα μια επιπεδοποίηση του χώρου: στοιχείο που εντείνει επίσης σε μια διαγραφόμενη αίσθηση παγίδευσης. Στο σημείο αυτό, το γραμμικό πλέγμα έχει ήδη εισαχθεί ως σημαντικό οπτικό μοτίβο για ολόκληρη την ταινία.

Μετά το cut, και ενώ η ροή των τίτλων δεν έχει ακόμη ολοκληρωθεί, υπάρχει το πρώτο εσωτερικό των γραφείων της εταιρίας. Είναι μεσαίο κοντινό, βαθύς χώρου, παράγοντας αντίθεση με το ρηχό αμέσως προηγούμενο, μια αντίθεση στην οποία συνηγορούν οι

θερμοί, γήινοι τόνοι, η ποικιλία υφών στην εικόνα και η εντελώς διαφορετική μουσική υπόκρουση, καθώς εδώ ακούγεται Bach, το *Brandenburg Concerto No.3*. Σημαντικό στοιχείο είναι η, κυρίαρχη στο χώρο, εσωτερική θύρα, συνδυασμός γυαλιού και παραλληλόγραμμων μεταλλικών στοιχείων, βαμμένων σε καστανοκόκκινη απόχρωση, που σχηματίζουν επίσης κάνναβο, και ο οποίος συνδέεται στην μια πλευρά με τοίχο με εμφανή λιθοδομή. Πρόκειται για την πρώτη εμφάνιση ενός συνδυασμού στοιχείων που παραπέμπει στον Wright, καθώς το μεταλλικό αυτό πλέγμα, είναι βαμμένο σε όμοιο χρώμα με τα πλαίσια των γυάλινων επιφανειών της Κατοικίας Kaufmann, ενώ ταυτόχρονα παρατηρείται επίσης και μια ανάλογη συνάντηση υλικών. Στο πλάνο αυτό εισάγεται ο Ιάπωνας διευθυντής της εταιρίας, ενώ είναι αξιοσημείωτο και το ότι, αμέσως μετά, στους τίτλους εμφανίζεται το όνομα του Alan Rickman. Στη συνέχεια, η κάμερα ακολουθεί σε πανοραμική κίνηση τον διευθυντή, ενώ γίνεται ορατός χώρος διπλού ύψους με εσωτερικό εξώστη, που αποτελείται από ένα τμήμα εμφανούς μπετόν, με στρογγυλεμένες ακμές, υπόλευκου χρώματος, καθώς και ένα ξύλινο, φυσικού χρώματος, λιτού σχεδιασμού, κιγκλίδωμα το οποίο επεκτείνεται και στην εσωτερική σκάλα. Ενώσω ο διευθυντής της εταιρείας κατευθύνεται στον εξώστη, από όπου θα απευθυνθεί στους υπαλλήλους, οι οποίοι είναι συγκεντρωμένοι στο αμέσως χαμηλότερο επίπεδο του χώρου, διακρίνονται περισσότεροι τοίχοι ή τμήματα τοίχων με λιθοδομή. Παράλληλα, ο κάνναβος εξακολουθεί να είναι ορατός στο χώρο, καθώς στο βάθος υπάρχει ένα εσωτερικό παράθυρο όπου επίσης σχηματίζεται από το λεπτό, ισόπαχο ξύλο σε φυσικό χρώμα, ενώ κάτι ανάλογο παρατηρείται και στις παραλληλόγραμμες πλάκες από μπετόν στους τοίχους. Η χρωματική γκάμα σε ολόκληρο το χώρο είναι απaráλλακτα θερμή, τουτέστιν το μοντάζ δημιουργεί αντιθέσεις με τα ψυχρό πράσινο που κυριαρχούσε στα προηγούμενα πλάνα με τον McClane στο αεροδρόμιο του Los Angeles.

Στα πλάνα που ακολουθούν, ο McClane οδηγείται με πολυτελές αυτοκίνητο από το αεροδρόμιο στα γραφεία της εταιρίας. Προς το τέλος της διαδρομής, οι όψεις του Fox Plaza γίνονται αρχικά ορατές στον ορίζοντα σε ένα ροδαλό - πορτοκαλί περιβάλλον, που δημιουργεί το χρώμα του ουρανού. Το πλάνο είναι αρχικά πολύ μακρινό, ενώ λίγο αργότερα οι όψεις διακρίνονται ευκρινέστερα. Καθώς το αυτοκίνητο πλησιάζει, το κτήριο καδράρεται σε ένα έντονα κοντρά πλονζέ, κεκλιμένο, βαθύ πλάνο, προοπτικής τριών σημείων, εντός του οποίου η γραμμική σύνθεση που το ίδιο δημιουργεί τονίζεται ιδιαίτερα. Η κίνηση της κάμερας είναι αρχικά πανοραμική, και στο πλάνο διακρίνεται το ισόγειο και οι πρώτοι όροφοι του κτηρίου, ενώ αμέσως μετά γίνεται βερτικάλ, καδράροντας και

αναδεικνύοντάς το καθ' ύψος. Εδώ διακρίνεται ο κόκκινος γρανίτης και το πολυεδρικό κέλυφος των όψεων, οι γωνίες των οποίων παράγουν κοντράστ και αντιθέσεις προσανατολισμού μέσα στο πλάνο. Στο σημείο αυτό, εισάγονται τα γωνιώδη ή τριγωνικά σχήματα ως παραγωγοί έντασης, δράματος, παγίδευσης ή γενικότερης ταραχής σε ολόκληρη την ταινία. Ταυτόχρονα, οι πολυεδρικές όψεις παράγουν επίσης ασάφεια, καθώς δεν γίνεται απολύτως αντιληπτός ο σχεδιασμός, κάτι που τονίζεται την στιγμή που εμφανίζονται οι τελευταίοι όροφοι, η κινηματογράφηση των οποίων προσδίδει στο κτήριο μια αίσθηση ιδιότυπα «φρουριακή» και, μέσω της έντονης παρουσίας τριγωνικών σχημάτων, κινηματογραφικά, αρκετά απειλητική, στοιχείο που μεταβάλλει την αίσθηση που αρχικά διαμορφώθηκε από του θερμούς τόνους στην ατμόσφαιρα.

Ακολουθούν τα πλάνα της άφιξης με πρώτο ένα ρηχό, πλονζέ, οπότε το μοντάζ δημιουργεί κοντράστ με το προηγούμενο βαθύ με το κτήριο, εντός του οποίου καδράρεται ο προαύλιος χώρος καθώς το αυτοκίνητο πλησιάζει. Ενδιαφέρον στοιχείο εδώ είναι ότι, μέσα στο ίδιο διάχυτο πορτοκαλί φως, και παράλληλα με τις οργανικές φόρμες δένδρων στο κάδρο, γίνεται ορατό και το σήμα της εταιρίας: μια σύνθεση επίπεδων, τριγωνικών σχημάτων, που παραπέμπει σε αφηρημένο γλυπτό. Αμέσως μετά την έξοδό του από το αυτοκίνητο, ο McClane καδράρεται σε πλονζέ, POV πλάνο που υπονοεί ότι κοιτά το κτήριο εντυπωσιασμένος. Ακολουθεί υποκειμενικό του οδηγού (ο οποίος συνομιλεί μαζί του), εντός του οποίου ο McClane καδράρεται σε μεσαίο – κοντινό, έντονα κοντρ πλονζέ, πλαισιωμένος από τμήμα του κτηρίου, ενώ στο κάδρο παρεμβάλλονται επίσης και οι φυσικές φόρμες φύλλων. Στην γραμμική σύνθεση που σχηματίζει το κτήριο, εκτός από τις διάφορες μορφές καννάβου, ορατοί είναι επίσης και αρκετοί τριγωνικοί σχηματισμοί, ενώ παράλληλα τρίγωνο σχηματίζεται και από την φιγούρα του McClane μαζί με τα σχήματα των δέντρων. Μια σχετική ασάφεια χώρου παρατηρείται επίσης εδώ εξ αιτίας της γωνίας. Στο πλάνο δημιουργούνται κοντράστ λόγω της γεωμετρικότητας του κτηρίου και των οργανικών σχημάτων ανθρώπινης φιγούρας και φυλλωμάτων, καθώς και χρωματικά κοντράστ μέσω του μοντάζ, διότι εδώ κυριαρχούν οι ψυχρές, μπλε αποχρώσεις στις γυάλινες επιφάνειες (μια αντίθεση που τονίζεται καθότι πρόκειται για συμπληρωματικά χρώματα).

Τα πλάνα των όψεων διαδέχονται αυτά της εισόδου του αστυνομικού στον χώρο υποδοχής. Η κάμερα είναι στατική, ενώ η γωνία παραμορφώνει αρκετά την κλίμακα, με αποτέλεσμα η φιγούρα του McClane να φαίνεται πολύ μικρή, και συνακόλουθα ο χώρος

να εγγράφεται ήδη ως καταπιεστικός. Κυρίαρχη παρουσία έχει εδώ ένα διαχωριστικό, συνδυασμός λιθοδομής με ξύλινη επιφάνεια, πίσω από το οποίο βρίσκεται το έπιπλο υποδοχής και ο αντίστοιχος υπάλληλος. Το στοιχείο αυτό, και εξ αιτίας της γωνίας λήψης, φαίνεται δυσανάλογα μεγάλου ύψους (συμβάλλοντας στην σμίκρυνση της φιγούρας του αστυνομικού), ενώ το ένα του άκρο είναι επίσης έντονα γωνιώδες. Εξ αιτίας λοιπόν της μεταβολής του ύψους και του γενικότερου τρόπου που κινηματογραφείται, η ορατή σε όλη την εξωτερική του επιφάνεια φυσική λιθοδομή δεν δημιουργεί την αίσθηση της οικειότητας, που υπό άλλες συνθήκες θα ήταν δυνατόν να παραχθεί. Σημειωτέον επίσης το ότι και εδώ διακρίνεται κάρναβος στις γυάλινες επιφάνειες στο βάθος καθώς και τριγωνικοί σχηματισμοί στην οροφή. Στον χώρο υπάρχουν έντονες σκιάσεις, ενώ και οι κυρίαρχοι θερμοί, γήινοι τόνοι, περαιτέρω συνδέουν τα πλάνα αυτά με τα προηγούμενα πλάνα του εσωτερικού του κτηρίου, και κατ' επέκτασιν τον σκηνικό χώρο με τον Wright. Ο McClane αρχικά παρατηρεί τον χώρο δείχνοντας εντυπωσιασμένος και κατόπιν κατευθύνεται στο σημείο υποδοχής, κινούμενος κάθετα στο πλάνο, τουτέστιν τονίζοντας το βάθος του. Η πρώτη στιγμή όπου γίνεται εμφανής η χαρακτηριστική λειτουργία των τριγωνικών σχηματισμών είναι όταν, ελάχιστα αργότερα, ο McClane ανακαλύπτει (με σχετική ταραχή) ότι, έχοντας μεταφερθεί στο Los Angeles, η σύζυγός του χρησιμοποιεί πλέον το οικογενειακό της επώνυμο στον χώρο εργασίας της. Στο κεκλιμένο, έντονα πλονζέ αυτό πλάνο, η φιγούρα του αστυνομικού μοιάζει παγιδευμένη εντός μιας αφαιρετικής, έντονα γραμμικής σύνθεσης, την οποίαν συνθέτουν το δάπεδο, η γωνία του επίπλου και το φωτιστικό της οροφής, και όπου κυριαρχούν τρίγωνα διαφόρων μεγεθών και τύπων, τα οποία δημιουργούν παράλληλα κοντράστ προσανατολισμού. Η ένταση που παράγει ο σκηνικός χώρος διατηρείται και στο πλάνο στον διάδρομο των ανελκυστήρων, ενόσω ο McClane κατευθύνεται προς τον όροφο όπου βρίσκεται η σύζυγός του. Εδώ αρχικά η γωνία είναι έντονα πλονζέ, με αποτέλεσμα την σμίκρυνση της φιγούρας του, ενώ μετά το cut, σε ένα ελαφρώς κοντρ πλονζέ πλάνο, με έντονα φωτιστικά κοντράστ, ο ίδιος καδράρεται με φόντο ένα γλυπτό με αφηρημένη, γωνιώδη, γεωμετρική σύνθεση. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η συσχέτιση αφαιρετικών σχημάτων (και δη τριγώνων, τα οποία βέβαια παγίως παράγουν ένταση στον κινηματογράφο -σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό), με τον θετικό ήρωα αποκτά ήδη αρνητικά χαρακτηριστικά. Τριγωνικές συνθέσεις εμφανίζονται και σε αρκετές ακόμη σκηνές με χαρακτηριστική αυτήν της εκτέλεσης του υπαλλήλου υποδοχής, την στιγμή της κατάληψης του χώρου από τα μέλη της συμμορίας,

ελάχιστα αργότερα, πλάνα στα οποία συνδυάζονται με κοντινά, έντονα κοντρ πλονζέ εντός των οποίων καδράρονται οι εισβολείς.

Ο McClane εξακολουθεί να περιβάλλεται από γραμμικές συνθέσεις και την στιγμή που φτάνει στην μεγάλη αίθουσα στην μεγάλη αίθουσα όπου γίνεται το χριστουγεννιάτικο πάρτυ της εταιρίας. Στο σημείο αυτό, καδράρεται για πρώτη φορά ευκρινώς ο ιδιαίτερα εντυπωσιακός καταρράκτης, ο οποίος ρέει πάνω από έναν μεγάλων διαστάσεων, φυσικού σχήματος βράχο, περιβάλλεται από φυτά και κόκκινα άνθη και καταλήγει σε μικρές λίμνες. Ακριβώς πάνω από την κατασκευή αυτήν, προβάλλει ο εξώστης από μπετόν, ενώ πίσω διακρίνονται τμήματα τοίχου με λιθοδομή. Η συσχέτιση με την Κατοικία Kaufmann είναι τώρα προφανής. Παρατηρούνται κατακόρυφα τμήματα λιθοδομής στους τοίχους, εξώστης που θυμίζει έντονα τον χαρακτηριστικό πρόβολο του κατοικίας, και, ίσως σημαντικότερο, ο βράχος φαίνεται αρκετά πιστό αντίγραφο του αντίστοιχου πάνω στον οποίον είναι κτισμένη η κατοικία. Τα στοιχεία αυτά γίνονται ορατά σε υποκειμενικά πλάνα του McClane, εντός των οποίων η κάμερα κάνει κίνηση γερανού αναδεικνύοντας ολόκληρο τον σκηνικό χώρο, ενώ παρεμβάλλονται επίσης διάφορα κοντινά όπου ο ίδιος κοιτά γύρω εντυπωσιασμένος, με την έκφρασή του να εγγράφει αρκετή αφέλεια, διασαφηνίζοντας ότι ο αστυνομικός αποτελεί ξένο σώμα στην αίθουσα. Το στοιχείο αυτό τονίζεται από την έντονη διαφορά της ατημέλητης ενδυμασίας του από την αρκετά επίσημη των παρευρισκομένων -ακόμη και από το ότι δεν είναι καν οικείο το ποτό που του προσφέρεται (το οποίο αφήνει αμέσως). Για την ακρίβεια, η εμφάνιση του McClane προσομοιάζει αρκετά σε αυτήν του Mitch στα πλάνα στην αρχή της ταινίας, (όπου γνωρίζει την Slim), με χαρακτηριστικό και στις δύο περιπτώσεις το καρώ πουκάμισο.

Ιδιαίτερα ενδιαφέρον πλάνο στο σημείο αυτό είναι ένα ακόμη υποκειμενικό του αστυνομικού: Πρόκειται για ένα ιδιόμορφο καδράρισμα, εντός του οποίου διακρίνεται ο εξωτερικός χώρος, πέραν των υαλοστασίων, που γίνονται αντιληπτά μέσω των καθέτων γραμμών που δημιουργούν, δίπλα στις οποίες παρατηρείται η όρθια φιγούρα μιας γυναίκας, και δύο ακόμη ατόμων καθήμενων, με ταυτόχρονο τονισμό των διαφορετικών στάσεων τους. Τα στοιχεία αυτά είναι ορατά διαμέσου της ροής του νερού από τον καταρράκτη, του κάτω άκρου του βράχου και των φυτών που τον περιβάλλουν, καθώς και φύλλων φτέρης, όλα εκ των οποίων είναι ορατά σε πρώτο πλάνο, ενώ αμέσως μετά διακρίνονται και οι μικρές λίμνες που καταλήγει η ροή του νερού. Η σύνθεση φυσικού με τεχνητό έχει σημασία εδώ, ιδιαίτερα καθώς τα χρώματα του δειλινού έχουν αποκτήσει

έντονα μωβ αποχρώσεις. Το τελευταίο πρέπει να συνδεθεί και με την μετάλλαξη από το κυρίαρχο πορτοκαλί, ορατό κατά τη διάρκεια της διαδρομής του McClane από το αεροδρόμιο και κατά τη στιγμή που φτάνει στο κτήριο.

Η Bellantoni αναφέρεται στην, ως ένα βαθμό⁹⁸¹, θετική την λειτουργία του πορτοκαλί στον κινηματογράφο, σημειώνοντας ότι οι έρευνες της ομάδας τους το κατέδειξαν ως αισιόδοξο και λιγότερο δραματικό, ένα χρώμα, θερμό, φιλόξενο, ενώ προσθέτει ότι αρκετά μεσιτικά γραφεία προτείνουν να φυτεύονται πορτοκαλί χρώματος μαργαρίτες σε κήπους έμπροσθεν των κτηρίων κατοικιών διότι διευκολύνουν την πώληση.⁹⁸² Το λαμπερό, πορτοκαλί φως “θερμαίνει και διευρύνει το συναισθηματικό μας πεδίο”, αναφέρει, ενώ παράλληλα πρόκειται και για “ένα χρώμα που υμνεί την εργατική τάξη”⁹⁸³, ενίοτε συμβολίζοντας “την αξιοπρέπεια και τους κοινωνικούς αγώνες της.”⁹⁸⁴ Ταξικά ζητήματα, άνευ βέβαια ριζοσπαστικών νύξεων, έχουν ενδιαφέρον σε σχέση με τον McClane, ενώ παράλληλα το πορτοκαλί έχει ήδη συνδυαστεί με το κόκκινο στις όψεις του κτηρίου, καθώς όσο εγγύτερα βρίσκεται το πορτοκαλί στο κόκκινο τόσο ισχυρότερη είναι η αντίδραση του κοινού απέναντί του: Συχνά γίνεται προάγγελος βίας ή δολοφονιών⁹⁸⁵, άρα στην αρχική σεκάνς, μέσω αυτού του συνδυασμού, το πορτοκαλί χάνει μέρος της φυσικής απλότητάς του. Η απώλεια αυτή ολοκληρώνεται με τη κατάληξή του σε μωβ, που εδώ περιβάλλει το κτήριο, διαμορφώνοντας τον ίδιο τον χώρο σε πεδίο ενός αμείλικτου οiwνού⁹⁸⁶, ενώ αμέσως μετά, το ίδιο χρώμα είναι ορατό σε ενδύματα ανδρών και γυναικών. Παράλληλα, καθώς καδράρονται φυλλώματα σε εσωτερικό χώρο, διαφοροποιείται και η λειτουργία του πράσινου καθώς χάνει την φυσική του θέση,⁹⁸⁷ στοιχείο που συνδέεται με το τεχνητό της δημιουργίας ενός “φυσικού” περιβάλλοντος σε

⁹⁸¹ Καθώς υπάρχουν και τα “τοξικά πορτοκαλί”, που επισημαίνει στα παραδείγματα των *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) και *Gattaca* (Andrew Niccol, 1997), Bellantoni, όπ. π., σ. 112. Η acid απόχρωση του πορτοκαλί που η ίδια σχολιάζει ως απειλητική στο *Blade Runner*, θα μπορούσε να συνδεθεί και με το *A Clockwork Orange* (Stanley Kubrick, 1971).

⁹⁸² Όπ. π., σσ. 112 - 115 και σσ. 139 - 140.

⁹⁸³ Όπ. π. σ, 112.

⁹⁸⁴ Όπ. π., σ. 117.

⁹⁸⁵ Όπ. π., σ. 116.

⁹⁸⁶ Η Bellantoni αναφέρει το μωβ ως οiwνό σε αρκετά σημεία, για παράδειγμα, σ. 202 και σ. 204. Κάτι αντίστοιχο παρατηρήθηκε και στο *Enough*.

⁹⁸⁷ Όπ. π., σ. 160 και σε άλλα σημεία, όπως σ. 214 όπου εντείνει την λειτουργία του μωβ. Η Bellantoni αναφέρει το πράσινο ως δισυπόστατο, σχολιάζοντας ότι αποκτά τον χαρακτήρα δηλητηρίου όταν χάνει την φυσικότητά του.

έναν ουρανοξύστη. Η κίνηση της κάμερας είναι πανοραμική, με σκοπό να αναδείξει την γοητεία που έχει σκοπό να ασκήσει ο χώρος στο κοινό, ενώ στο μοντάζ πάντοτε συνδυάζεται με POV πλάνα του αστυνομικού.

Αποτελεί λοιπόν χαρακτηριστικό στοιχείο το ότι ο McClane εξ αρχής παντοιοτρόπως διαφοροποιείται από τους παρευρισκόμενους, ενώ η κινηματογράφηση τον διαχωρίζει και σε σχέση με τα στοιχεία του σχεδιασμού: Για παράδειγμα, καδράρεται ενδεικτικά πλονζέ με φόντο τον καταρράκτη, ενώ ταυτόχρονα, δύο φιγούρες σε πρώτο πλάνο και φυσικό μέγεθος τονίζουν την σμίκρυνση της δικής του, ενώ η έκφραση του θαυμασμού του για τον χώρο εκφράζεται συνεχώς. Ενδεικτικά, μόλις συναντά τον διευθυντή της εταιρείας, ο οποίος καδράρεται με φόντο τμήμα τοίχου με λιθοδομή, (ενώ στο υπόλοιπο του πλάνου διακρίνεται ξανά ένα είδος μεταλλικού καννάβου), το πρώτο πράγμα που αναφέρει ο McClane είναι: «τί ωραίο μέρος που έχετε εδώ!»⁹⁸⁸ Ο διευθυντής, που βέβαια αντιλαμβάνεται αμέσως ποιος είναι ο McClane, τον οδηγεί στο γραφείο της συζύγου του.

Τα πλάνα στο γραφείο της Holly καταδεικνύουν ότι τα στοιχεία που παραπέμπουν στην αρχιτεκτονική του Wright δεν είναι πανταχού παρόντα, αλλά επιτελούν συγκεκριμένη αποστολή. Το στοιχείο αυτό καταδεικνύει, δι' άλλης οδού μεν, αλλά και στην περίπτωση της ταινίας αυτής, ότι γυναικείοι χαρακτήρες και emphatic monτέρνος σχεδιασμός είναι οπωσδήποτε έννοιες ασύμβατες για το σύγχρονο Hollywood. Αμέσως πριν την συνάντηση του ζεύγους, το κοντινό πλάνο που καδράρει την πινακίδα όπου αναγράφεται το πατρικό επώνυμο της συζύγου, διαδέχεται πλάνο συναδέλφου στον χώρο του γραφείου της, ο οποίος αιφνιδιάζεται καθώς εκείνη την στιγμή κάνει χρήση κοκαΐνης⁹⁸⁹. Στην θέα της σκηνής αυτής το σοκ του McClane είναι δεδομένο, δίνοντας και την εντύπωση μιας παιδικής αθωότητας,⁹⁹⁰ ενώ ταυτόχρονα το προμήνυμα επερχόμενο θανάτου εντείνεται -θάνατος που μπορεί να γίνει αντιληπτός, με δεδομένη την ηθικοπλαστική προσέγγιση της ταινίας, και μεταφορικά. Καθώς η πινακίδα αναφέρει την Holly Gennaro ως Διευθύντρια Εταιρικών σχέσεων, προετοιμάζει για έναν χώρο γραφείου με εμφανή αίσθηση πολυτέλειας. Στον χώρο υπάρχουν φυτά, οι τοίχοι καλύπτονται από ταπετσαρία με χρυσό, οργανικό μοτίβο, που παραπέμπει σε art nouveau μοτίβα. Ένας κυκλικού σχήματος

⁹⁸⁸ “Quite a place you’ve got here!”.

⁹⁸⁹ Ενώ περιβάλλεται από το μωβ του περιβάλλοντος και φορά επίσης μωβ πουκάμισο.

⁹⁹⁰ Παράλληλα, έχει προηγηθεί και ένα ακόμη ελαφρό σοκ -το οποίον ο αστυνομικός σχολιάζει με ένα “Jesus! Fuckin’ California”- όταν ένας εκ των ανδρών υπαλλήλων τον φιλά για να του ευχηθεί Καλά Χριστούγεννα.

καθρέπτης με χρυσή και ροζ-μωβ κορνίζα, θυμίζει αντικείμενα art deco, κάτω από το οποίον υπάρχει μαρμάρινο βοηθητικό τραπέζι με καμπύλα πόδια, όπου είναι τοποθετημένο χρυσό διακοσμητικό αντικείμενο που μοιάζει με αιγυπτιακή φιγούρα. Σε art deco μοτίβα παραπέμπουν και τα χρυσά, γραμμικά, διακοσμητικά πλαίσια τα οποία περιβάλλουν την πόρτα και τον γυάλινο τοίχο που διαχωρίζει από τον διάδρομο, αναλόγως και το φωτιστικό στο χώρο του λουτρού, το οποίον είναι ορατό λίγο αργότερα, ενώ στον χώρο υπάρχουν και δύο δερμάτινες πολυθρόνες τύπου Chesterfield. Χαρακτηριστικό στοιχείο είναι και το ότι τα ηθικά ζητήματα που ήδη τίθενται, εδραιώνονται ελάχιστα αργότερα αργότερα όταν ο αστυνομικός αντιλαμβάνεται ότι ο υπάλληλος που μόλις συνάντησε φλερτάρει την σύζυγό του. Σε όλα αυτά τα πλάνα, ο McClane διαχωρίζεται επιμελώς από τους υπόλοιπους παρόντες και μέσω των γραμμικών μοτίβων που δημιουργούνται στα κάδρα.

Στην αμέσως επόμενη σκηνή, εμφανίζεται το υπερμέγεθες φορτηγό αυτοκίνητο που μεταφέρει την συμμορία και γίνεται ορατό την στιγμή που προσεγγίζει το κτήριο, καθώς και ένα αυτοκίνητο που μεταφέρει δύο ακόμη μέλη της. Η κινηματογράφηση των όψεων είναι σημαντικά διαφορετική από ό,τι προηγουμένως κατά την άφιξη του McClane, καθότι το πλάνο, παρ' ότι επίσης μακρινό, δεν είναι κεκλιμένο. Αντιθέτως, μέσω του μοντάζ συνδέονται οι οριζόντιες γραμμές στο εμπρόσθιο τμήμα του οχήματος με αυτές των όψεων, καθώς και στην πεζογέφυρα που βρίσκεται μπροστά. Το αποτέλεσμα είναι να σηματοδοτείται ένα είδος συνάφειας μεταξύ συμμορίας και κτίσματος, κάτι ουδόλως αντιληπτό προηγουμένως τη στιγμή που πλησίαζε το αυτοκίνητο με τον McClane.

Στα πλάνα που ακολουθούν, μετά το cut, η ασυμφωνία της φιγούρας του αστυνομικού με τον χώρο τονίζεται περισσότερο. Καθώς ο McClane πλένεται στο χώρο του λουτρού της συζύγου του, έχοντας αφαιρέσει το πουκάμισό του, μένει με μια λευκή εσωτερική φανέλα, στοιχείο που θα διατηρηθεί έως το τέλος. Πέραν των απολύτως προφανών, ταξικών και ευρύτερα κοινωνικών σηματοδοτήσεων, οι οργανικές καμπύλες που παράγονται από το ρούχο αυτό διαμορφώνουν μια εικόνα που πρόκειται να τον διαχωρίσει ευκρινώς, σε όλη τη διάρκεια της ταινίας, από τον σχεδιασμό του χώρου, τα μέλη της συμμορίας και ιδιαίτερα από τον αρχηγό της.

Παρ' ότι η ώρα είναι πλέον νυκτερινή, μωβ αποχρώσεις εξακολουθούν να διακρίνονται στον ουρανό, σε POV πλάνα του υπαλλήλου υποδοχής, στην επόμενη σεκάνς με την είσοδο της συμμορίας. Η αφαιρετική γεωμετρικότητα επιστρέφει, σε πλάνα με γραμμικές

συνθέσεις, οι οποίες ενίοτε παράγουν και μια σχετική ασάφεια στον χώρο. Αρχικά φτάνει το αυτοκίνητο ακριβώς έξω από την εξώθυρα, τα δύο μέλη της συμμορίας εισέρχονται με ιδιαίτερη άνεση, ο υπάλληλος υποδοχής εκτελείται, και ο ένας εξ αυτών αναλαμβάνει τον κεντρικό υπολογιστή. Το μοντάζ καθώς και οι φωτισμοί παράγουν έντονα κοντράστ, ιδιαίτερα όταν τα κάδρα καταλήγουν κεκλιμένα, εναλλάσσοντας κοντρ πλονζέ με πλονζέ. Οι τόνοι είναι ψυχροί, άρα τονίζεται η αντίθεση με τους θερμούς που έχουν προηγηθεί στο γραφείο της Holly. Παράλληλα, εισάγεται και πριν από την εμφάνιση του ίδιου του Gruber, μια αίσθηση καλαισθησίας. Πιστεύω ότι η επιλογή του πρώην χορευτή των Μπολσσί, Alexander Gudunov, για την πρώτη εντύπωση που αποκτά το κοινό για την ομάδα είναι χαρακτηριστική (και λειτουργεί υποστηρικτικά στην εισαγωγή του Gruber, ελάχιστα αργότερα). Φορώντας ένα μακρύ μαύρο παλτό, ο Gudunov παράγει μέσω της κίνησής του μια ρευστή και γοητευτική εικόνα, ήδη από την έξοδό του από το αυτοκίνητο, την είσοδο στο χώρο, εντός του ελαφρώς κοντρ πλονζέ κάδρου όπου σκοτώνει τον υπάλληλο υποδοχής, καθώς και αμέσως μετά σε ένα μακρινό, πλονζέ, όταν δολοφονεί τον επόμενο. Σε όλα αυτά τα κάδρα, και η συνάφεια που παράγει η φιγούρα του εντός των γραμμικών συνθέσεων του περιβάλλοντος χώρου είναι αντιθετική αυτού που προηγουμένως παρατηρήθηκε σε σχέση με την φιγούρα του McClane στους ίδιους χώρους: Ο Gudunov διαμορφώνει μια καθαρά μοντέρνα εικόνα.

Οι διαγώνιες διατηρούνται και όταν το cut μεταφέρει στο χώρο του γκαράζ, όπου βρίσκεται ήδη το φορτηγό με το Gruber και τα υπόλοιπα μέλη. Ενδεικτικό και εδώ είναι το κίτρινο χρώμα του κιγκλιδώματος σε πρώτο πλάνο, κορεσμένο και έντονο στο κάδρο, παράγοντας “οπτική επιθετικότητα”⁹⁹¹, και αποτυπώνοντας την επικείμενη απειλή. Μετά την ολοκληρωτική παγίδευση του κτηρίου μέσω του κεντρικού υπολογιστή, σε ένα νυκτερινό, εξωτερικό, μακρινό, κεκλιμένο πλάνο διακρίνονται οι όψεις και η κάμερα κάνει κίνηση βερτικάλ προς τα κάτω. Καθώς στο πλάνο παρατηρείται επικάλυψη από τις φυσικές γραμμές ενός γυμνού δέντρου, το αποτέλεσμα είναι ένας περαιτέρω τονισμός της γεωμετρικότητας του κτίσματος. Κοντράστ φωτισμού, γραμμικά καθώς και προσανατολισμού των πλαγίων γραμμών είναι επίσης ιδιαίτερα έντονα το πλάνο αυτό.

Το επόμενο σημείο ενδιαφέροντος είναι η στιγμή της εισόδου του αρχηγού των εισβολέων στην μεγάλη αίθουσα και όταν αμέσως μετά θα απευθυνθεί στους παγιδευμένους παρευρισκόμενους. Ο Gruber, ο οποίος αρχικά φορά επίσης παλτό, το οποίο τονίζει την

⁹⁹¹ Όπ. π., σ. 43.

κίνησή του, και καθότι γκρίζο τον εναρμονίζει και με τον χώρο, καδράρεται ιδιαίτερα πλεονεκτικά, συνήθως σε κοντρ πλονζέ, τοποθετούμενος στη μέση του πλάνου, ενώ η πρώτη περιγραφή στο σενάριο, εντός κοντινών της εξόδου του από τον ανελκυστήρα, έχει ως εξής: “Άψογα ντυμένος, λεπτός και ωραίος. Βγαίνει κατευθυνόμενος προς το lobby σαν να του ανήκει ο χώρος -και κατά κάποιον τρόπο του ανήκει.”⁹⁹² Την είσοδό του στον χώρο συνάθροισης συνοδεύει μια αλλαγή στην μουσική υπόκρουση, καθώς ακούγεται μια διασκευή της Ωδής στη Χαρά.⁹⁹³ Μετά την έξοδό του από τον ανελκυστήρα, ο Gruber καδράρεται δίπλα σε τμήμα τοίχου με λιθοδομή και κάνναβο παραλληλογράμμων. Η εμφάνισή του είναι εναρμονισμένη με τον χώρο: Οι γραμμές του κοστουμιού του απηχούν τον κάνναβο, η γραβάτα έχει επίσης καστανοκόκκινο χρώμα, ενώ ακόμη και στο σχήμα της γενειάδας γίνεται αντιληπτό ένα είδος γραμμικότητας. Στοιχείο που επίσης καταδεικνύει την προσοχή στην λεπτομέρεια είναι και το ρολόι χειρός που φορά και το οποίο διακρίνεται αρκετές φορές: Πρόκειται για το χρυσό Cartier Tank, σχεδιασμένο το 1917, ένα ακόμη αντικείμενο που μπορεί επίσης να συνδεθεί με το μοντέρνο. Ο Gruber κρατά σημειωματάριο Filofax, τυπικό αστικό αξεσουάρ την εποχή της δημιουργίας της ταινίας, και διαβάζει ή αναφέρεται σύντομα σε αυτό. Στο επόμενο μακρινό, πλονζέ πλάνο, εντός του οποίου απευθύνεται στο συγκεντρωμένο πλήθος, γίνεται ορατό και το δάπεδο του χώρου αυτού: Φαίνεται να είναι κατασκευασμένο από φυσική πέτρα και προσομοιάζει επίσης αυτού στο καθιστικό της κατοικίας Kaufmann. Το δάπεδο είναι συνολικά ανισόπεδο, καθώς διακρίνονται επίσης και τρία σκαλοπάτια στην κορυφή των οποίων στέκεται ο Gruber για να απευθυνθεί στο κοινό. Σκαλοπάτια και υψηλότερο επίπεδο έχουν μια απόχρωση του κόκκινου που παραπέμπει στο Fallingwater. Ο Gruber αρχίζει να μιλά στο κοινό και αυτά που αναφέρει είναι βέβαια παραπλανητικά, ενώ θα μπορούσαν να θεωρηθούν ακόμα και παρωδία όσων διαδραματίζονται στο μυθιστόρημα: Δεν υπάρχει ουδεμία επιθυμία τιμωρίας της πλεονεξίας της εταιρείας Nakatomi, αλλά το μόνο που ενδιαφέρει είναι ο συνδυασμός του χρηματοκιβωτίου, όπου βρίσκονται τα 640 εκατομμύρια δολάρια. Αναλόγως χαρακτηριστικό είναι και το ότι το σενάριο αναφέρει ότι οι υπόλοιποι άνδρες της συμμορίας φορούν ενδυμασία παραλλαγής. Η διαφορά στην ενδυμασία του ίδιου του Gruber και των συνεργατών του είναι μεν ορατή, όμως το ντύσιμο

⁹⁹² <https://www.scriptslug.com/assets/scripts/die-hard-1988.pdf>

⁹⁹³ Αποσπάσματα της 9ης συμφωνίας του Beethoven ακούγονται και σε άλλα σημεία της ταινίας.

της ομάδας θα πρέπει να περιγραφεί ως, κατ' ελάχιστον, επιμελημένα casual: Τίποτε δεν παραπέμπει στην τυπική εικόνα πραγματικών τρομοκρατών.

Αμέσως μετά την αρχική αυτή απεύθυνση στο πλήθος, ο Gruber, κινείται ανάμεσα στους παρευρισκόμενους, κατευθυνόμενος προς τον διευθυντή της εταιρίας, ενώ αναφέρεται αργά στα βιογραφικά στοιχεία του τελευταίου, και λεπτομερώς στις σπουδές του. Το πλάνο αυτό είναι κοντινό και η κάμερα κάνει κίνηση πανοραμική, ενώ καθ' όλη τη διάρκειά του στο βάθος διακρίνεται ο καταρράκτης -και επίσης ακούγεται ο ήχος από την ροή του νερού. Αμέσως μετά, σε παράλληλο μοντάζ, ο McClane, ο οποίος έχει ήδη αντιληφθεί τί έχει συμβεί, αγωνίζεται να οργανώσει την επίθεσή του από τους ημιτελείς χώρους του κτηρίου. Στοιχείο ορατό σε αρκετές στιγμές είναι τα λιτά, ναυτικά κιγκλιδώματα στα κλιμακοστάσια μεταξύ των ορόφων, τα οποία είναι ορατά καθώς σχηματίζουν διαγώνιες γραμμές διαμέσου των οποίων σε κοντινό πλάνο διακρίνονται τα γυμνά πόδια του McClane καθώς ανεβαίνει ταχέως. Σε όλα τα πλάνα της ανόδου, επιλέγεται η γωνία που θα αναδείξει την ιδιαίτερη προσπάθεια που καταβάλει ο αστυνομικός. Αυτό έρχεται σε αντίθεση με πλάνα ενός εκ των εισβολέων, ο οποίος τα χρησιμοποιεί τα κιγκλιδώματα κυριολεκτικά γλιστρώντας πάνω τους. Η δυσκολία που παράγει ο χώρος και η γεωμετρικότητα που λειτουργεί εν είδει παγίδας τονίζονται ιδιαίτερα. Ανεβαίνοντας καταλήγει σε ένα χώρο ο οποίος επίσης περιγράφεται πολύ διαφορετικά στο σενάριο, καθώς αυτό που γίνεται ορατό δεν είναι "ένας μεγάλος χώρος με εκατοντάδες γραφεία γραμματέων, εκατοντάδες τηλεφωνικές συσκευές, σκοτεινός και εγκαταλελειμμένος", αλλά ένας χαρακτηριστικά ασαφής και ιδιαίτερα αποπροσανατολιστικός χώρος, όπου κυριαρχεί ένας συνδυασμός γυαλιού και πολλών καθέτων, μεταλλικών στοιχείων. Εδώ, οι κυρίαρχες γραμμικές συνθέσεις και η διαφάνεια γυαλιού και κενού, καθώς οι διαγώνιες δεν λειτουργούν προοπτικά, ενώ οι κάθετες δεν ορίζουν τμήματα του χώρου, δημιουργούν συνδυασμός έντασης και σύγχυσης, εντός του οποίου ο θετικός ήρωας δυσκολεύεται να δράσει. Το κοινό αντιλαμβάνεται μια παγίδευση, καθώς και δυσκολία κίνησης σε χώρο που ολοένα και περισσότερο θυμίζει με φυλακή. Τονικά και φωτιστικά κοντράστ είναι ιδιαίτερα έντονα στα πλάνα αυτά, όπου ο McClane στρέφει το περίστροφό του προς διάφορες κατευθύνσεις, εμφανώς καταγράφοντας αδυναμία διαχείρισης του πεδίου. Και σε αυτά τα πλάνα, η οργανικές γραμμές του ενδύματός του τον διαχωρίζουν από το περιβάλλον, όπου κυριαρχεί το αποπροσανατολιστικό βιομηχανικό και άκαμπτο που τον θέτει σε κίνδυνο.

Λίγο αργότερα ο Gruber μεταφέρει, τη συνοδεία των ανδρών του, τον διευθυντή της εταιρείας στον χώρο συνεδριάσεων του διοικητικού συμβουλίου, ενώ, ταυτόχρονα, το παράλληλο μοντάζ εξακολουθεί να λειτουργεί αντιθετικά με πλάνα όπου ο McClane συνεχίζει να αγωνίζεται στους βοηθητικούς χώρους. Στο κοντινό, μετωπικό πλάνο εντός του ανελκυστήρα, ο Gruber σιγοτραγουδά την *Ωδή στην Χαρά*, (ένα ακόμη σημείο του σεναρίου μεταβλήθηκε, καθώς αναφέρεται ότι σφυρίζει κάτι αόριστο), ενώ αμέσως μετά αναγνωρίζει τον κατασκευαστή του κοστουμιού του διευθυντή, ως έναν διάσημο ράπτη της Saville Row: “John Philips, Λονδίνο” του λέει, στο οποίο ο διευθυντής απαντά “πώς στο δαίμονα το ξέρεις?” “Έχω και εγώ δύο κοστούμια του”, συνεχίζει ο Gruber, προσθέτοντας “εκπλήσσετε που ένας τρομοκράτης γνωρίζει από υψηλή ραπτική. Φήμες λένε ότι ο Αραφάτ αγοράζει επίσης από εκεί τα δικά του.” Στον χώρο της αίθουσας συνεδριάσεων, η κυρίαρχη φιγούρα του Gruber, καδράρεται αρχικά σε μεσαίο – κοντινό, ενώ ο διευθυντής και ένας από τους συνεργάτες του διακρίνονται στο βάθος, πλαισιώνοντας και αναδεικνύοντας την. Ακριβώς δίπλα του (σε ανάλογο ύψος, ώστε να λειτουργεί ενισχυτικά) βρίσκεται η μακέτα ολόκληρου του ουρανοξύστη. Το πλάνο έχει προετοιμαστεί αναλόγως, καθώς, στο αμέσως προηγούμενο, το οποίο καδράρει επίσης τον Gruber, το κοινό αντιλαμβάνεται ότι ο ίδιος κοιτά κάτι πολύ σημαντικό, προς το οποίο κατευθύνεται και ενώ δεν έχει ακόμη γίνει ορατό. Όταν φτάνει, λέει το εξής με την ανάλογη βέβαια έκφραση⁹⁹⁴: «Όταν ο Αλέξανδρος είδε το εύρος του βασιλείου του έκλαψε, καθώς δεν υπήρχαν άλλοι κόσμοι να κατακτήσει». ⁹⁹⁵ Πρόκειται για μια φράση η οποία έχει λανθασμένα αποδοθεί στον Πλούταρχο, αλλά θα μπορούσε περισσότερο να συσχετιστεί με άλλη του John Calvin⁹⁹⁶, πλην όμως, για τις ανάγκες του Hollywood, λειτουργεί θαυμάσια, καθότι βασικός σκοπός της είναι να αιτιολογήσει αυτήν που ακολουθεί, ολοκληρώνοντας την παραγόμενη σηματοδότηση: «Τα οφέλη μιας κλασικής παιδείας.»⁹⁹⁷ Τα στοιχεία αυτά θα συνδεθούν αμέσως μετά με την μακέτα της γέφυρας του Wright, την οποίαν ο Gruber παρατηρεί στον χώρο, εντός πλάνων που ολοκληρώνουν

⁹⁹⁴ Που μάλλον δικαιολογεί την προαναφερθείσα αναφορά στον Richard III.

⁹⁹⁵ “When Alexander saw the breadth of his domain he wept, for there were no more worlds to conquer.” Η φράση που προαναφέρθηκε καθώς χρησιμοποιήθηκε πρόσφατα σε τηλεοπτική σειρά.

⁹⁹⁶ Στην ερμηνεία του Ψαλμού 146: “...όπως ο παράφρων Αλέξανδρος ο Μακεδών, ο οποίος ακούγωντας ότι υπάρχουν άλλοι κόσμοι, έκλαψε καθώς δεν τους είχε ακόμη κατακτήσει, παρ’ ότι σύντομα η τεφροδόχος θα του ήταν αρκετή.” Στο www.sacred-texts.com

⁹⁹⁷ “The benefits of a classical education.”

την διαμόρφωση του συγκεκριμένου χαρακτήρα. Ενώ θαυμάζει την γέφυρα, χαρακτηριστική δεν είναι μόνον η αναφορά του στην κατασκευή μακετών κατά την παιδική του ηλικία. Μεγαλύτερης σημασίας είναι εδώ η ευκρινώς εκφραζόμενη αισθητική εκτίμηση του ίδιου του αντικειμένου, η οποία παράλληλα παραπέμπει σε αναγνώριση. Η μεγάλων διαστάσεων μακέτα, τοποθετημένη στην λιτή, γυάλινη επιφάνεια ενός τραπεζιού, (επιφάνεια όπου σχηματίζεται ένας ακόμη κάρναβος), κυριαρχεί στον χώρο, σε ένα αρχικά πλονζέ πλάνο εντός του οποίου καδράρεται ολόκληρη, όπου υπάρχουν έντονα κοντράστ και σχηματίζει διαγώνιο. Τα οργανικά σχήματα και γλυπτικά της στοιχεία τονίζονται ιδιαίτερα, σε αυτό και επόμενα πλάνα, με αποτέλεσμα ενίοτε να προσομοιάζει σε ανακεκλιμένες φιγούρες του Henry Moore. Η κάμερα κάνει κίνηση πανοραμική, για να καταλήξει σε ένα ιδιαίτερα πλεονεκτικό, κοντρ-πλονζέ, εντός του οποίου η μακέτα αναδεικνύεται, ενώ ταυτόχρονα ο απόλυτα γοητευμένος Gruber συνεχίζει να εκφράζει τον θαυμασμό του. Θεωρώ λοιπόν ότι το αντικείμενο στην ταινία παραπέμπει σε έργο τέχνης, το οποίον βέβαια ο Gruber είναι ικανός να αναγνωρίσει, αντιλαμβανόμενος την αξία του. Σημαντικό στοιχείο στη σεκάνς αυτήν είναι και το ότι, παρά την ύπαρξη στο χώρο και αντικειμένων τέχνης, διαφόρων εποχών και τύπων -αρκετά ασιατικά, δικαιολογώντας την προέλευση της εταιρείας-, όλα εκ των οποίων προσφέρουν μια αίσθηση πολυτελούς και γενικότερα καλαισθητού, ο Gruber συνδέεται στα διάφορα πλάνα μόνον με εκείνα που παραπέμπουν στον μοντέρνο σχεδιασμό. Καδράρεται emphatically μαζί με την μακέτα, και “δένεται” απόλυτα μαζί της, κάτι που δεν συμβαίνει με τα διάφορα άλλα γλυπτά, τα οποία αποτελούν απλό φόντο. Παράλληλα, ενδεικτικό είναι εδώ και το ότι, σε έναν χώρο όπου κυριαρχούν οι σκούροι τόνοι, η μακέτα της γέφυρας είναι κατάλευκη, στοιχείο που την διαφοροποιεί καθιστώντας την κυρίαρχη. Η γενικότερη εικόνα του σχεδιασμού στην αίθουσα αυτήν παρ’ ότι δεν θα μπορούσε να συσχετιστεί ολοκληρωτικά με το μοντέρνο (κατ’ ανάλογο τρόπο με ό,τι επισημαίνεται σε άλλες ταινίες), ορατά είναι και εδώ μερικά ακόμη στοιχεία που παραπέμπουν στον Wright, (περισσότερο στην πρώτη, Arts & Crafts, περίοδο του έργου του) όπως οι δύο τύποι λιτών, διακοσμητικών φατνωμάτων στους τοίχους (ένα πλέγμα παραλληλογράμμων και ένας κάρναβος τετραγώνων), καθώς και οι μαύρες, διακοσμητικές γραμμές, οι οποίες σχηματίζουν παραλληλόγραμμο στις γυάλινες επιφάνειες των παραθύρων, θυμίζοντας τα επίπεδα, έγχρωμα σχήματα που περικλείονται από μαύρες γραμμές –που σχετίζονται και με ιαπωνικές λιθογραφίες- και παρατηρούνται στις Prairie Κατοικίες του. Ένα ακόμη ανάλογο στοιχείο είναι ορατή θύρα από

αμμοβολημένο γυαλί η οποία διακρίνεται λίγο αργότερα και όπου διακρίνονται αντίστοιχες χαραξίες.

Ενδεικτικά, κανένας από αυτούς τους χώρους δεν γίνεται αντιληπτός ως υποβοηθητικός στην αποστολή του θετικού ήρωα. Ο McClane εισβάλλει στην αίθουσα συνεδριάσεων αμέσως μετά την είσοδο του Gruber, και ενώ ο τελευταίος ζητά από τον διευθυντή της εταιρείας να του αποκαλύψει τον κωδικό του χρηματοκιβωτίου. Σε ένα ρηχό πλάνο, αντιθετικό με τα μεγαλοπρεπή, βαθέως χώρου που προηγήθηκαν, ο αστυνομικός κινείται αρχικά οριζοντίως πίσω από την μακέτα και η κάμερα κάνει κίνηση πανοραμική. Τοποθετημένη σε πρώτο πλάνο και τονισμένη, η γέφυρα εδώ δημιουργεί ένα ευδιάκριτο φράγμα στην κίνηση του χαρακτήρα. Αμέσως μετά, ο McClane αναγκάζεται να πέσει στο δάπεδο ώστε να μην γίνει αντιληπτός, και πλέον να κινείται συρόμενος, πίσω από το έπιπλο όπου βρίσκεται η μακέτα, σε πλάνα με έντονα φωτιστικά κοντράστ και γραμμικές συνθέσεις, οι οποίες δημιουργούνται από τα πόδια του τραπεζιού. Ο διαχωρισμός των δύο χαρακτήρων είναι απόλυτος και παράγεται μέσω μιας αντιθετικής συσχέτισης των δύο με τον χώρο και τα προσδιοριστικά στοιχεία του. Ακολούθως, μετά το cut, σε υποκειμενικό του McClane, διακρίνεται στο βάθος ο Gruber και η φιγούρα του διευθυντή (ο οποίος σύντομα θα εκτελεστεί), καθώς και σχηματισμός καννάβου τετραγώνων στον τοίχο, ενώ ορατός είναι και τοίχος με λιθοδομή (ανάλογη τύπου με αυτήν στον χώρο υποδοχής). Στα πλάνα που ακολουθούν μετά το cut, ο Gruber εξακολουθεί να κινείται με εμφανή άνεση στην κεντρική αίθουσα, ενώ καδράρεται επανειλημμένα με φόντο στοιχεία της Wrightian κατασκευής.

Αντιθέτως, ο McClane θα συνδεθεί με τον χώρο αυτόν μόνον όταν θα μετατραπεί σε φλεγόμενη ζούγκλα. Προηγούμενως, όλες οι μάχες του αστυνομικού διεξάγονται από τους βοηθητικούς χώρους, όπου τις γραμμικές συνθέσεις απaráλλακτα να δημιουργούν εικόνες εγκλεισμού. Ενδεικτικά, όταν η σύγκρουση μεταφερθεί στην οροφή του κτηρίου, (ενώ και σε αυτό το σημείο η αφαιρετική διάταξη που σχηματίζουν τα φώτα της πόλης περισσότερο δημιουργεί μια αίσθηση αγοραφοβίας για τον McClane), λίγο πριν ο Gruber ανατινάξει την οροφή και τους παρακείμενους ορόφους, ο αστυνομικός θα χρησιμοποιήσει μια πυροσβεστική αντλία. Σε αυτήν θα δεθεί και θα πέσει στο κενό, προσπαθώντας αμέσως μετά να εισβάλλει ξανά στο κτήριο σπάζοντας τα υαλοστάσια. Το μοντάζ εδώ συνδέει λήψεις των τελευταίων ορόφων του κτηρίου από ελικόπτερο, μετά την έκρηξη με τους φλεγόμενους τελευταίους ορόφους σε πλονζέ πλάνο με ιδιαίτερα

έντονα κοντράστ (φωτιστικά, γραμμικά και υφών), με τον McClane ο οποίος εκτινάσσεται. Σε ένα κοντρ πλονζέ, έντονα κεκλιμένο πλάνο -που γίνεται αντιληπτό ως υποκειμενικό του αστυνομικού- η γεωμετρία του κτηρίου και η κυριαρχία τριγωνικών σχημάτων αναδεικνύεται, καταγράφοντας ακριβώς αυτό που πρέπει να ηττηθεί. Στο σημείο αυτό, ο McClane καδράρεται αρχικά σε μακρινό, αιωρούμενος δίπλα στις γυάλινες επιφάνειες. Ακολουθεί ένα βερτικάλ του κτηρίου από κάτω προς τα επάνω, το οποίο καταλήγει στην φλεγόμενη οροφή. Το επόμενο πλάνο είναι έντονα κεκλιμένο, και ο McClane διακρίνεται αρχικά μαζί με μια γωνία του κτηρίου, σημείο όπου γίνεται σαφές ότι δεν είναι δυνατόν να σπάσει το γυαλί με το σώμα του. Αμέσως μετά το cut, η ματωμένη και παραμορφωμένη λόγω της γωνίας, φιγούρα του κινηματογραφείται από το εσωτερικό του κτηρίου. Ο McClane πυροβολεί σπάζοντας τα υαλοστάσια, ενώ το μοντάζ συνδέει με περισσότερα πλάνα της φλεγόμενης οροφής. Πρόκειται το σημείο όπου αφαιρετική γεωμετρικότητα και ευταξία καταστρέφονται, καθώς σε κανένα σημείο δεν είναι αρωγοί στο έργο του θετικού ήρωα. Η μοντέρνα λογική του σχεδιασμού, δεν γίνεται κατανοητή από τον McClane, αντιθέτως αποτελεί μέρος ενός πλέγματος σχέσεων, συνδεδεμένου με το εχθρικό στρατόπεδο. Μετά την προσγείωση του αστυνομικού στο δάπεδο του ορόφου που περιέχει τον Wrightian χώρο, η φιγούρα του καδράρεται μαζί με φυλλώματα σε μεσαίο-κοντινό, ενώ η γωνία παραμορφώνει το εμφανώς πληγωμένο σώμα του.

Αμέσως μετά το επόμενο cut, ο χώρος γύρω από τον καταρράκτη θυμίζει έντονα πεδίο μάχης, καθώς φαίνεται πλέον εντελώς διαφορετικός, με, την ιδιαίτερα προβεβλημένη νωρίτερα, γοητεία της κατασκευής παντελώς πλέον απύσχα. Ο McClane διακρίνεται να προχωρεί διαμέσου ενός σκοτεινού, ακαθόριστου και βέβαια, (γίνεται άμεσα αντιληπτό), επικίνδυνου πεδίου, σε ένα λασπώδες έδαφος, όπου η μόνη διακριτή απόχρωση είναι το κόκκινο, το οποίον πλέον δεν αντιστοιχεί σε εκείνο των ανθέων στις λίμνες, που διακρίνονται στην αρχή της ταινίας, πλην όμως ταυτόχρονα λειτουργεί και ως αντιθετική υπενθύμιση αυτού που προηγήθηκε. Καθώς η πλονζέ γωνία καταγράφει όλον τον χώρο, μοναδική αποστολή είναι πλέον εδώ η ολοκληρωτική καταστροφή, ενώ η κίνηση του χαρακτήρα, καθώς καδράρεται σε μακρινό πλάνο, ευκρινώς παραπέμπει σε κίνηση σε ζούγκλα, ενώ, ταυτόχρονα, κομμάτια από μπετόν πέφτουν σε μικρή απόσταση γύρω του, αναμειγνύοντας νερό και σκόνη. Το παράλληλο μοντάζ εξακολουθεί να συνδέει με την φλεγόμενη οροφή, καδραρισμένη σε κοντρ πλονζέ, πάντοτε κεκλιμένα πλάνα, με πανταχού παρόντα βέβαια τα έντονα κοντράστ, (τα οποία αναδεικνύουν θριαμβευτικά την καταστροφή της γεωμετρικότητας), με αυτά που καδράρουν τον McClane ενόσω περνά

διαμέσου και του καταρράκτη, σε πλάνα όπου συνεχείς εκρήξεις τονίζουν την καταστροφή της Wrightian κατασκευής. Προς το τέλος, τα πλάνα είναι μεσαία κοντινά και ο McClane καδράρεται σε έναν χώρο που πλέον μοιάζει με άμορφη μάζα, ένα μείγμα νερού και φωτιάς, ενώ μετά το cut ένα μακρινό πλονζέ αποκαλύπτει την πλήρη ισοπέδωση των πάντων.

Παρά το γεγονός ότι πλάνα σε φυσικούς χώρους της πόλης εν πολλοίς απουσιάζουν, στο *Die Hard* υπονοείται, ή ίσως και εγγράφεται σε κάπως γενικές γραμμές, μια άποψη σχετικά με το Los Angeles και την ζωή σε αυτήν την κατ' εξοχήν μεταμοντέρνα⁹⁹⁸ πόλη. Ακόμη περισσότερο από ό,τι αναφέρθηκε σχετικά με το *Enough*, η εικόνα αυτή οπωσδήποτε αντιβαίνει τις δοξαστικές προσεγγίσεις του Rayner Banham -το βιβλίο του οποίου ήταν βέβαια ήδη⁹⁹⁹ βασικό κείμενο για την πόλη, την εποχή της δημιουργίας της ταινίας. Η κατά Banham ιδιαιτερότητα του μοντερνισμού τη στιγμή της μεταφοράς του στην California, με την συνακόλουθη αλλαγή των κανόνων του παιχνιδιού, ουδόλως γίνεται αντιληπτή. Η "ελευθερία κίνησης"¹⁰⁰⁰ και η αίσθηση του προσβάσιμου από κάθε σημείο χώρου,¹⁰⁰¹ δεν συνάγονται από την ταινία. Παράλληλα, ο αστικός χώρος δεν φαίνεται να συνδέει άτομα με κοινά ενδιαφέροντα¹⁰⁰²: Ο McClane αδυνατεί να επικοινωνήσει με τον οδηγό του αυτοκινήτου, τον άνθρωπο που τον είχε αρχικά παραλάβει από το αεροδρόμιο, καθώς ο τρόπος που ο τελευταίος χρησιμοποιεί ακόμη και το αυτοκίνητο κατ' ουσίαν παραπέμπει σε έναν ακόμη τύπο εγκλεισμού.¹⁰⁰³ Η, διαμορφωμένη εντός ενός Pop Art κλίματος, άποψη του Banham (δεν είναι τυχαίο το ότι ο ίδιος συνέδεσε το Los Angeles με την Pop αναλόγως με προηγούμενες συσχετίσεις του Παρισιού με τον Ιμπρεσιονισμό¹⁰⁰⁴), φαίνεται να έχει εξαντλήσει την πειστικότητά της την στιγμή της δημιουργίας της ταινίας -εποχή ωρίμανσης του ρηγκανικού μοντέλου, καθώς ο Ronald Reagan βρισκόταν πλέον

⁹⁹⁸ Ενδεικτικό είναι εδώ και το βιβλίο του Charles Jencks, *Heteropolis: Los Angeles: The Riots and the Strange Beauty of Hetero-Architecture*, St Martin's Pr, Λονδίνο, 1993, στο οποίο αναφέρομαι σε άλλα σημεία της διατριβής.

⁹⁹⁹ Και εξακολουθούν να είναι καθώς οποιαδήποτε ανάλυση του αστικού χώρου του Los Angeles τις λαμβάνει υπόψη ως αρχικό core text.

¹⁰⁰⁰ Όπ. π. σ. 243.

¹⁰⁰¹ Όπ. π. σ. 36.

¹⁰⁰² Όπ. π. σ. 238.

¹⁰⁰³ Κλεισμένος στο αυτοκίνητο, ακούει δυνατά μουσική και δεν επικοινωνεί.

¹⁰⁰⁴ "Pop's Favourite Uncle Rides Again", ήταν και ο χαρακτηριστικός τίτλος της κριτικής του Paul Barker στην *Guardian* (25 Ιανουαρίου 1994) για την Rayner Banham Exhibition στην AA.

στην δεύτερη θητεία του. Η ταινία παραπέμπει στο ακριβώς αντίθετο της άποψης ότι η εξέλιξη του Los Angeles καταδεικνύει ότι η μορφή του αστικού χώρου δεν σχετίζεται με την κοινωνική διαμόρφωση, ότι δεν υπάρχει αναγκαία σύνδεση μεταξύ αρχιτεκτονικού σχεδιασμού και ανθρώπινης ζωής, τούτέστιν οι μηχανισμοί της πόλης και των κτηρίων εντός του χώρου της δεν συνδέονται αναγκαστικά.¹⁰⁰⁵ Η αναφερόμενη “εμφανής ανεκτικότητα... που ακυρώνει την “μονολιθική, Προτεσταντική τυραννία... καθότι η Μεσοδυτική, αγροτική κουλτούρα υπέστη μια βαθιά μετάλλαξη όταν έφτασε στην ακτή”,¹⁰⁰⁶ στο *Die Hard* δεν γίνεται αντιληπτή.

Ενστάσεις υπήρχαν βέβαια ήδη από την εποχή της πρώτης εμφάνισης του βιβλίου του Banham. Χαρακτηριστικό είναι ένα κείμενο του Peter Plagens, δημοσιευμένο στο *Artforum*, όπου, με τίτλο *Η Οικολογία του Κακού*, κατ’ ουσίαν καταγγέλλει τον Banham, με αρκετά μαχητικό τρόπο: “Σε μια πιο ανθρωπιστική κοινωνία όπου οι δοξασίες του Banham θα έπρεπε να αναμετρηθούν με... τον βιασμό της γης... ο συγγραφέας ίσως θα είχε εκτελεστεί”¹⁰⁰⁷, αναφέρει ο Plagens, προσθέτοντας ο Banham ουσιαστικά δεν απευθύνεται στο κοινό της California, ή ένα ευρύτερα αμερικανικό, αλλά σε ένα αγγλικό.¹⁰⁰⁸ Πλην όμως, παρ’ ότι το κλίμα είχε ριζικά μεταστραφεί στις αρχές της δεκαετίας του 1990, ο Charles Jencks ανέλαβε να επεκτείνει τις απόψεις του κάποτε δασκάλου του, παραλαμβάνοντας την διαμάχη γύρω από την πολιτική της διαφορετικότητας [politics of difference] και της οικουμενικότητας [politics of universalism]. Η δική του ιδέα ενός μεταμοντέρνου, συμπεριληπτικού πλουραλισμού, της επίτευξης αρμονίας μέσω μιας επιτυχημένης μείξης διαφορετικών πολιτισμών, τον οδήγησε στην εισαγωγή της ιδέας της «ετεροφιλίας», δίνοντας στο Los Angeles τον τίτλο της «ετερόπολης»: Ένός τύπου αστικού χώρου όπου μια «ετερο-αρχιτεκτονική», μέσω συμπερίληψης διαφορετικών στυλ είναι δυνατόν να εκφράσει ένα μείγμα διαφορετικών εθνοτήτων, υπερβαίνοντας “την οικουμενική γραμματική του Μοντερνισμού, την ιδέα ότι είναι δυνατόν να ενοποιήσουμε μια πλουραλιστική κουλτούρα διατυπώνοντας μόνο

¹⁰⁰⁵ Banham, 1971, όπ.π., σσ. 25, 236-7 και σε άλλα σημεία.

¹⁰⁰⁶ Όπ.π. σ. 25.

¹⁰⁰⁷ Plagens, Peter, “Los Angeles: The Ecology of Evil”, *Artforum*, T. 2, Δεκέμβριος 1972, σ. 67.

¹⁰⁰⁸ Όπ. π., σ. 68.

αφηρημένες έννοιες.”¹⁰⁰⁹ Και η σύνθεση¹⁰¹⁰ αυτή, πολλά παραδείγματα της οποίας ο Jencks επισημαίνει ακριβώς εντός της ρηγκανικής δεκαετίας του 1980¹⁰¹¹, σκιαγραφεί μια εντελώς διαφορετική πόλη από αυτήν που γίνεται αντιληπτή στην ταινία.

Μια ριζικά διαφορετική ανάγνωση για το Los Angeles πρότεινε ο Mike Davis,¹⁰¹² ο οποίος ξεκίνησε να γράφει για την πόλη ακριβώς την εποχή που γυρίστηκε το *Die Hard*. Εάν ο Banham αποφεύγει το (εμφανές ήδη στις αρχές της δεκαετίας του 1970) ζήτημα της παρακολούθησης και της ιδιωτικοποίησης του αστικού χώρου, ο Davis το προβάλλει ως κυρίαρχο, αναφερόμενος στην “σκλήρυνση της αστικής επιφάνειας που ακολουθεί την ακραία κοινωνική πόλωση της ρηγκανικής περιόδου”¹⁰¹³. Στο “μετά-φιλελεύθερο Los Angeles... η υπεράσπιση της πολυτέλειας έχει δημιουργήσει ένα οπλοστάσιο συστημάτων ασφαλείας και μια εμμονή με την αστυνόμευση... μέσω της αρχιτεκτονικής. Η στρατιωτικοποίηση της αστικής ζωής είναι παντού ολοένα και περισσότερο ορατή.»¹⁰¹⁴ Παράλληλα, τονίζει την άμεση συσχέτιση της αρχιτεκτονικής φόρμας με την διαμόρφωση κοινωνικής πραγματικότητας, καθώς “η μορφή του αστικού χώρου υπάκουα ακολουθεί την λειτουργία της καταπίεσης.”¹⁰¹⁵ Ακόμη, ο Davis ισχυρίζεται, ότι μέσω ενός αυξημένου ρεαλισμού, οι ταινίες του Hollywood και η μαζική λογοτεχνία επανειλημμένα και ευκρινώς σκιαγραφούν την σκλήρυνση του τοπίου σε αυτήν την πόλη-φρούριο.¹⁰¹⁶ Ο ίδιος θεωρεί ότι το κτήριο στο *Die Hard*, η λειτουργία του οποίου στηρίζεται στην διαρκή παρακολούθηση, αποτελεί εύγλωπτο παράδειγμα. «Ο νοήμων ουρανοξύστης στο *Die Hard*... δεν αποτελεί προϊόν φαντασίας αλλά παρέκταση του παρόντος.»¹⁰¹⁷ Παράλληλα, ο ίδιος αναφέρεται επίσης στην τάση “της απόσυρσης από τον δρόμο και της

¹⁰⁰⁹ Jencks, Charles, *Heteropolis: Los Angeles*, όπ. π., σ. 44.

¹⁰¹⁰ Όπ. π., σ. 42.

¹⁰¹¹ Όπ. π., σ. 44 και επόμενες.

¹⁰¹² Davis, Mike, “Fortress Los Angeles: The Militarization of Urban Space” στο Sorkin, Michael (ed.), *Variations on a Theme Park – The New American City and the End of Public Space*, Noonday, N.Y., 1992.

¹⁰¹³ Davis, Mike, *City of Quartz*, Verso, London, 1990, σ. 223.

¹⁰¹⁴ Davis, 1992, όπ. π., σ. 154.

¹⁰¹⁵ Όπ. π. 156.

¹⁰¹⁶ Davis, 1992, όπ. π. . σ. 154.

¹⁰¹⁷ Όπ. π. σ. 155.

εσωστρέφειας του χώρου που χαρακτηρίζουν την αντίδραση του σχεδιασμού στις αστικές εξεγέρσεις της δεκαετίας του 1960.”¹⁰¹⁸

Θεωρώ ότι το Wrightian σκηνικό, αυτή η ανακατασκευή του περικόλειστου, ψευδώς φυσικού, χώρου εντός ενός ουρανοξύστη-φρουρίου, στην ταινία μπορεί να συσχετιστεί με αυτήν την τάση εσωστρέφειας. Οπότε, εντός χώρων που λειτουργούν ως “προφάσεις για τον έλεγχο του πλήθους και την παρεμπόδιση της εισβολής των περιθωριακών [outsiders]”¹⁰¹⁹, είναι ενδιαφέρον ότι, (σε αντίθεση με ό,τι περιγράφεται στο μυθιστόρημα), στην ταινία, αυτοί που καταφέρνουν να εισβάλλουν κάθε άλλο παρά περιθωριακοί αποδεικνύονται! Ο Davis έχει αναφερθεί επίσης εκτεταμένα στην εισβολή του ιαπωνικού κεφαλαίου. Γράφοντας στα τέλη της δεκαετίας, ο ίδιος αναφέρει ότι το ένα τρίτο του Downtown στο Los Angeles είναι ιαπωνικής ιδιοκτησίας¹⁰²⁰, καθώς “από το 1984... έχει πνιγεί από ένα τσουνάμι ιαπωνικού κεφαλαίου.”¹⁰²¹ “Το νέο Downtown είναι ένα οχυρό έναντι του υπόλοιπου κέντρου της πόλης”¹⁰²², ενώ “η σύγχρονη ‘αναγέννηση’ του Downtown είναι σχεδιασμένη ώστε να καταστήσει την ετερογένεια ουσιωδώς ανέφικτη.”¹⁰²³ Και είναι οπωσδήποτε ενδεικτικό το ότι ο Banham μόλις στο δέκατο κεφάλαιο ασχολείται με το Downtown, το οποίο και αναφέρει ως “σημείωση... διότι αυτό είναι όλο που αξίζει”,¹⁰²⁴ αμφισβητώντας το ότι στο Los Angeles το Downtown διατηρεί έναν αντίστοιχα ηγεμονικό ρόλο με αυτόν που παρατηρείται σε ευρωπαϊκές πόλεις.¹⁰²⁵

Το *Die Hard* ουσιωδώς “εικονογραφεί” αρκετές από τις απόψεις του Davis. Και είναι ακριβώς εντός της διαδικασίας αυτής, όπου τα αναγνωρίσιμα μοντέρνα στοιχεία του δημιουργημένου στο studio σκηνικού χώρου καταλήγουν να λειτουργούν εντελώς διαφορετικά από τα υπαρκτά κτήρια στα οποία παραπέμπουν, καθώς διαχωρίζονται πλέον πλήρως την γενικότερη σχεδιαστική λογική των τελευταίων, στοιχείο που συνεπικουρείται και από την εικόνα των όψεων του υπάρχοντος κτηρίου, όπως

¹⁰¹⁸ Όπ. π., σ. 168.

¹⁰¹⁹ Όπ. π., σ. 180.

¹⁰²⁰ Davis, 1990, όπ. π., σ. 137.

¹⁰²¹ Όπ. π., σ. 135.

¹⁰²² Όπ. π., σ. 230.

¹⁰²³ Όπ. π., σ. 231.

¹⁰²⁴ “A Note on Downtown...”, Banham, 1971, όπ. π., σ. 201.

¹⁰²⁵ Όπ. π., σσ. 201 - 203.

εμφανίζονται ήδη από την αρχή της ταινίας, αλλά γίνεται αντιληπτό και στα πλάνα καταστροφής στο τέλος. Σχετικά με το Fox Plaza και τον ρόλο του στην ταινία, πιστεύω ότι η εικόνα και αυτού του κτηρίου (ιδιαίτερα με τον τρόπο που παράγεται από την κινηματογράφηση), οδηγεί στην κατάταξή του στα υστερομοντέρνα. Ο William Pereira υπήρξε σημαντική φιγούρα στο Los Angeles, η δουλειά του επέδρασε σε νεώτερους αρχιτέκτονες, ενώ συνδέθηκε επίσης και με τον κινηματογράφο ως παραγωγός φωτογραφικών εφέ, σκηνογράφος, σχεδιαστής παραγωγής, αλλά και βοηθός σκηνοθέτη. Ο Jencks κατέταξε κτίσματα του Pereira στην κατηγορία αυτήν, για παράδειγμα, το κτήριο Transamerica στο San Francisco, 1968, στο οποίο θεωρεί ότι η εικόνα της «ακίδας» παράγει «ακούσιο χιούμορ.»¹⁰²⁶ Παρ' ότι το Fox Plaza σχεδιάστηκε το έτος θανάτου του Pereira, θεωρείται ότι και ο ίδιος συνέβαλλε στο σχεδιασμό. Εμφανή είναι στο κτήριο στοιχεία, τα οποία ο Jencks αναγνωρίζει ως ενδεικτικά ύστερο-μοντέρνα, όπως η «υπερβολική επανάληψη»¹⁰²⁷ καθώς, σύμφωνα με τον ίδιο, «η Μοντέρνα αρχιτεκτονική εξέφρασε την δομή 'ειλικρινώς', ενώ η Υστερο-Μοντέρνα αρχιτεκτονική την εκφράζει 'σφοδρώς'»¹⁰²⁸, τούτέστιν, «δομή εν είδει διακόσμησης»¹⁰²⁹. Ακόμη, με δεδομένο το ότι το κτήριο αποτελεί οπωσδήποτε μετεξέλιξη του μοντέρνου «κουτιού», ενώ παράλληλα χαρακτηρίζεται από έντονη γεωμετρικότητα, η οποία εκφράζεται μέσω του πολυεδρικού κελύφους, εμφανής είναι και μια εικόνα «περίπλοκης απλότητας».¹⁰³⁰ Οι τρισδιάστατες όψεις, (που όπως αναφέρθηκε αξιοποιούνται ιδιαίτερως), θεωρούνται από τον Jencks μια υστερομοντέρνα αντικατάσταση της λευκής, επίπεδης επιφάνειας της δεκαετίας του 1920.¹⁰³¹

Η αίσθηση του χώρου η οποία παράγεται από τα χαρακτηριστικά αυτά έρχεται βέβαια σε ιδιαίτερα έντονη αντίθεση με την συνολική σχεδιαστική προσέγγιση του Wright, σε κάθε φάση της καριέρας του. Ως γνωστόν, ο δεδηλωμένος αντίπαλος του “κουτιού” Wright, τόνισε την ανάγκη μιας ριζοσπαστικής απελευθέρωσης του χώρου, μέσω της χρήσης του προβόλου και την έννοιας της συνέχειας, “την νέα πραγματικότητα του χώρου αντί της

¹⁰²⁶ Jencks, 1980, σ. 78.

¹⁰²⁷ Όπ. π. σ.78 και σ. 32.

¹⁰²⁸ Όπ. π. σ. 46.

¹⁰²⁹ Όπ. π.

¹⁰³⁰ Όπ. π. σ. 50.

¹⁰³¹ Όπ. π. σ. 42.

ύλης... [όπου] τώρα είναι δυνατόν να μην υπάρχει αίσθηση περικλειστού από οποιαδήποτε γωνία, κορυφή ή πλευρές... Ο χώρος μπορεί τώρα να κινηθεί προς τα μέσα ή προς τα έξω, όπου υπάρχει ζωή, αποτελεί συστατικό στοιχείο της»,¹⁰³² διακήρυττε, έχοντας πραγματοποιήσει ακριβώς αυτό στην Κατοικία στον Καταρράκτη (και πολλές άλλες έκτοτε). Αυτή λοιπόν η ιδέα της εξωστρέφειας, μέσω της επέκτασης του κτίσματος προς τον περιβάλλοντα χώρο, (που ο ίδιος επιθυμούσε να προσφέρει μια αίσθηση ελευθερίας), στην ταινία βέβαια διαστρέφεται πλήρως. Η εντύπωση του περικλειστού είναι πανταχού παρούσα στο *Die Hard* και τονίζεται ήδη από τα πρώτα πλάνα, εμφανώς αντιστρέφοντας την Wrightian λογική του εναγκαλισμού της φύσης, μέσω οριζόντιας επέκτασης. Συνακόλουθη είναι στην ταινία και η αντιστροφή της αίσθησης ανεπισημότητας, η οποία εδώ αντικαθίσταται από μια έκδηλη αίσθηση υπεροψίας, (μέσω των χαρακτήρων με τους οποίους συνδέεται ο μοντέρνος σχεδιασμός), διαμορφώνοντας ευκρινείς διαχωρισμούς. Ο σχεδιασμός λοιπόν, στην ταινία παράγει μια ηγεμονιστική νοοτροπία η οποία αποτυπώνεται στους χαρακτήρες. Παράλληλα, η ιδέα της απομάκρυνσης των φυσικών στοιχείων από το τοπίο και η μεταφορά τους στο κέντρο του Los Angeles λειτουργεί επίσης αντιθετικά και στις πολεοδομικές απόψεις του Wright. Είναι γνωστό ότι ο ίδιος (όπως άλλωστε και ο Le Corbusier) θεωρούσε τον αστικό ιστό ως πάσχοντα από ποικιλία ανίατων νοσημάτων, και άρα χρήζοντα άμεσης θεραπείας. Το Broadacre City, η κατ' ουσίαν εξαφάνιση της πόλης μέσω ενός ιδιότυπου «διακτινισμού» της, αποτελεί βέβαια λογική επέκταση των απόψεών του περί οργανικού σχεδιασμού. Μια αντίστοιχη αίσθηση ελευθερίας και άνετης ζωής ο αισιόδοξος Banham αργότερα θεώρησε ότι συνάντησε στο υπαρκτό Los Angeles, ενθουσιωδώς αποκαλώντας το πόλη της κίνησης.¹⁰³³ Αντιθέτως, στην ταινία παρατηρείται ένα «ερμητικά σφραγισμένο φρούριο»,¹⁰³⁴ μια σκληρή εικόνα εντός της οποίας το αρχιτεκτονικό ιδίωμα αποκλείει διαχωρίζοντας, ενώ παράλληλα δημιουργεί ένα πλαστό φυσικού περιβάλλοντος.

Καθώς η εκτεταμένη χρήση πέτρας μαζί με τον, ενδεικτικά, «κατασκευαστικά αδύνατο» καταρράκτη, δημιουργούν την αίσθηση ενός κήπου, ψήγματος φύσης σε εσωτερικό χώρο, μια χρήσιμη ερμηνευτική προσέγγιση προσφέρει η ανάλυση του μεταμοντέρνου από τον Fredric Jameson, ο οποίος χρησιμοποιεί την έννοια του *pastiche*, πρακτική που θεωρεί

¹⁰³² Kaufmann, Edgar (ed.), *Frank Lloyd Wright, An American Architecture*, Horizon, N.Y., 1955, σσ. 76 – 78.

¹⁰³³ Banham, 1971, όπ. π. σ. 242.

¹⁰³⁴ Davies στο Sorkin (ed.), 1992, σ. 158.

κυρίαρχη¹⁰³⁵, ώστε να αναφερθεί στην μίμηση τεχνοτροπιών του παρελθόντος. Σε αντίθεση λοιπόν με τα χαρακτηριστικά στυλ του παρελθόντος, (όπως, για παράδειγμα, η μακρά πρόταση του William Faulkner, αναφέρει ο ίδιος), στην μεταμοντέρνα λογοτεχνία, τα μοντέρνα στυλ μετατρέπονται σε μεταμοντέρνους κώδικες, ένα πεδίο στυλιστικής ετερογένειας χωρίς κανόνες.¹⁰³⁶ Οι κώδικες αυτοί θα μπορούσαν να εκληφθούν ως μεταμοντέρνα εκδοχή των “στυλ”¹⁰³⁷ που απεχθανόταν ο Wright -δεν είναι άλλωστε δύσκολη η συσχέτιση του εκλεκτικισμού του 19^{ου} αιώνα με την συνολική λογική του μεταμοντέρνου. Σχετικά με την συσχέτιση όψεων και εσωτερικού χώρου του κτηρίου, αναλόγως ενδιαφέρουσα είναι και η άποψη του Jameson, που αφορά στην εφεύρεση μιας νέου τύπου «φύσης», σε μια χρονική στιγμή όπου «στο ολοκληρωτικά δομημένο και κατασκευασμένο περιβάλλον του ύστερου καπιταλισμού... η [ίδια η] φύση... έχει ουσιαστικά εξαφανιστεί».¹⁰³⁸ Αυτός ο επανορισμός του χώρου μέσω “επανεγκατάστασης” της αμερικανικής υπαίθρου στο κέντρο του Los Angeles υπενθυμίζει και κάτι ακόμη που ο Jameson επίσης αναφέρει (και βέβαια ισχύει ολοένα και περισσότερο έκτοτε): Στην “απλούστερη φαινομενολογική ή τοπική έννοια, ο τόπος στις Ηνωμένες Πολιτείες σήμερα δεν υπάρχει πλέον, ή, ακριβέστερα υπάρχει σε ένα πολύ πιο αδύναμο επίπεδο, επιβαρυνμένος από ποικίλες ισχυρότερες αλλά επίσης και πιο αφηρημένες εκδοχές χώρου.”¹⁰³⁹ Οι εκδοχές αυτές δεν αφορούν μόνον στην ίδια την πόλη, αλλά και “στα δίκτυα της αμερικανικής πραγματικότητας πέραν αυτής... το ίδιο το ισχυρό δίκτυο του αποκαλούμενου πολυεθνικού καπιταλισμού... Ως άτομα βρισκόμαστε διαρκώς εντός και εκτός αυτών των επικαλυπτόμενων διαστάσεων, κάτι που καθιστά παλιότερες μορφές υπαρξιακής τοποθέτησης του εαυτού ως Όντος -όπως η θέση του ανθρώπινου σώματος στο φυσικό περιβάλλον...- εξαιρετικά προβληματική.”¹⁰⁴⁰

Ο σκηνικός χώρος και η λειτουργία του εν πολλοίς αγνοείται, όμως αρκετά κείμενα εστιάζουν στο ζήτημα του ηρωικού σώματος, ή μάλλον στην συγκεκριμένη μορφή που

¹⁰³⁵ Και που αναμφίβολα κυριαρχεί ακόμη περισσότερο σήμερα, έχοντας διεισδύσει σε κάθε μορφή πολιτιστικής παραγωγής, μαζικής ή μη.

¹⁰³⁶ Jameson, Fredric, *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London, 1991, σσ. 16-18.

¹⁰³⁷ Wright, “What Styles Mean to the Architect”, στο *In the Cause of Architecture*, όπ. π. σ. 163.

¹⁰³⁸ Όπ. π. σ. 121,

¹⁰³⁹ Όπ. π., σ. 127.

¹⁰⁴⁰ Όπ. π.

αποκτά στην ταινία η ηρωική αρρενωπότητα. Γράφοντας σύντομα μετά την πρώτη προβολή, ο Maurice Yakowar παρατηρεί ότι στο *Die Hard* διαμορφώνονται “δύο πολιτικά μέτωπα, το διεθνές και το σεξουαλικό... Με όρους διεθνούς πολιτικής, ο McClane ασκεί το μυθικό αήττητο του Αμερικανού ατομιστή. Δεν βρίσκεται απλώς έξω από το στοιχείο του, ως αστυνομικός της Νέας Υόρκης στο Los Angeles, αλλά είναι επίσης και ένας απόκληρος / αταίριαστος στον κόσμο της συζύγου του. Φορά ρούχα εργατικής τάξης ανάμεσα στα μεταξωτά κοστούμια σχεδιαστών.”¹⁰⁴¹ Παράλληλα, ο ίδιος επισημαίνει κοινά στοιχεία με ταινίες όπως το *Rambo*, παρατηρώντας ότι η μάχη έχει στοιχεία Βιετνάμ. “Ο McClane διασχίζει τον εσωτερικό κήπο που έχει μετατραπεί σε ζούγκλα... σαν σε πόλεμο. Αυτή η μεταφορά - ο Corrola από τον Conrad- ανακαλύπτει την ζούγκλα στην καρδιά του λαμπερού Los Angeles... Ο McClane αναλαμβάνει μια ηθική εξουσία εκτός του χώρου του... ως εάν η κινητή εξουσία του ήταν επιβεβλημένα ισχύουσα και σε ξένο έδαφος.”¹⁰⁴² Δύο ακόμη ζητήματα που θέτει ο Yakowar έχουν ενδιαφέρον: Κατά πρώτον, τον τρόπο μέσω του οποίου διαμορφώνεται η επιμελημένη ξενοφοβία της ταινίας, καθώς ο Gruber ως Γερμανός ληστής, με βρετανική παιδεία, αλλά και κουλτούρα, είναι τριπλά αρνητικός χαρακτήρας, ενώ, ταυτόχρονα, τα υπό κατάληψη γραφεία ανήκουν σε μια ήδη ύποπτη, καθότι ιαπωνική (άρα θα πρέπει να επιζητεί εκδίκηση για την ήττα στο Pearl Harbor) εταιρία, ενώ και η εταιρεία έχει επίσης “μολυνθεί από την υψηλή κουλτούρα”.¹⁰⁴³ Τα στοιχεία αυτά καθιστούν την επικράτηση του ατομιστή ακόμη ικανοποιητικότερη. Κατά δεύτερον, η απόφαση της συζύγου του McClane να μετακομίσει στο Los Angeles για να επεκτείνει την καριέρα της παραβιάζει την οικογένεια. Αυτό επιλύεται συμβολικά όταν στο τέλος της ταινίας, ο Gruber κρέμεται στο κενό ενώ κρατώντας το χέρι της Holly και ο McClane αφήνει να πέσει στο κενό, καθώς ανοίγει το μπρασελέ του Rolex ρολογιού χειρός που η ίδια φορά (και από όπου προσπαθεί να κρατηθεί ο Gruber). Έμβλημα επιτυχίας για την Holly, άμεσα σχετιζόμενο με την εντυπωσιακή της επαγγελματική άνοδο¹⁰⁴⁴, το ρολόι αυτό έπρεπε επίσης να καταστραφεί, προετοιμάζοντας την οριστική

¹⁰⁴¹ Yakowar, Maurice, “*Die Hard: The White Man’s Mythic Invincibility*”, *Jump Cut*, αρ. 34, Μάρτιος 1989, σ.2.

¹⁰⁴² Όπ. π.

¹⁰⁴³ Όπ. π., σ. 3.

¹⁰⁴⁴ Όπ. π., σ. 4. Το στοιχείο του ρολογιού χειρός είναι σημαντικό στην ταινία, καθώς είναι ένα από τα πρώτα πράγματα που αναφέρονται όταν ο McClane οδηγείται από τον διευθυντή της εταιρείας στο γραφείο της συζύγου του. Αμέσως μετά ο διευθυντής λέει στην Holly να δείξει στον McClane το δώρο-ένδειξη ευγνωμοσύνης της εταιρείας για την εξαιρετική δουλειά της.

διευθέτηση σχετιζόμενων ζητημάτων, όπου η Holly στα τελευταία πλάνα της ταινίας συστήνεται ξανά ως McClane, και όχι με το πατρικό της επώνυμο.

Στο ζήτημα του ότι ανάλογες ταινίες αφαιρούν τους ήρωές τους από τον κύριο χώρο ευθύνης τους μεταφέροντάς τους σε έδαφος όπου “οι μοναδικοί κανόνες διαμορφώνονται από την υψηλότερη ανδρική ηθική... [καθώς] οι ένοχοι, με τις πράξεις τους... εκχωρούν στους διώκτες τους το ηθικό δικαίωμα να εγκαταλείψουν τους περιορισμούς του νόμου”¹⁰⁴⁵, αναφέρεται και ο Christopher Ames, εστιάζοντας επίσης και στον δεσμό μεταξύ λευκού και μαύρου αστυνομικού, η μεταφορική σύνδεση των οποίων σκοπό έχει να αντιμετωπίσει την σύγχρονη διεφθαρμένη αστική ζούγκλα.¹⁰⁴⁶ Εξετάζοντας στο *Die Hard* σε συνδυασμό με αντίστοιχες ταινίες της εποχής, η Susan Jeffords γράφει ότι σε κάθε περίπτωση, ο θετικός ήρωας καθορίζεται από την εστίαση στο ηρωικό σώμα, το οποίον πάντοτε αποδεικνύεται “ανώτερης κλάσης από των εχθρών... [καθώς] σε κάθε περίπτωση αυτό που προσδιορίζει τον ήρωα είναι η κατοχή ενός σκληρού σώματος.”¹⁰⁴⁷ Η αφοσίωση του McClane στις αξίες του ως αστυνομικού, οι οποίες τον οδηγούν να αρνηθεί τις διαταγές των ανωτέρων του, βρίσκεται σε αντιστοιχία με την ρηγκανική δαιμονοποίηση της “μεγάλης διακυβέρνησης” [big government]¹⁰⁴⁸, σε μια εποχή που η τελευταία κατέστη μέρος του προβλήματος. Συνδεόμενο ζήτημα είναι και η αρνητική παρουσίαση της τεχνολογίας, ως στοιχείου που σκοπό έχει την άρνηση της ανθρώπινης συμμετοχής, καθώς οι ταινίες αυτές, αναφέρει η ίδια, συμπεριλαμβάνοντας και το ίδιο το *Die Hard*, παρουσιάζουν εξελιγμένο τεχνολογικά εξοπλισμό μόνον στα χέρια των εχθρών, όπου “χρησιμοποιείται μόνον για να αποστερήσει τις ανθρώπινες ελευθερίες... Άρα είναι καθήκον των ηρώων με σκληρό σώμα να τις αποτρέψουν”.¹⁰⁴⁹ Στην περίπτωση του *Die Hard*, ενδεικτικός είναι και ο αντίστοιχος ρόλος: Ένας χαρακτήρας nerd, (με ενδυμασία που παραπέμπει σε φοιτητή, διαχωριζόμενη από αυτήν των υπολοίπων¹⁰⁵⁰), ταυτόχρονα απολαμβάνει τις εκτελέσεις που πραγματοποιούν τα άλλα μέλη της συμμορίας.

¹⁰⁴⁵ Ames, Christopher, “Restoring the Black Man’s Lethal Weapon”, *Journal of Popular Film and Television*, T.18, Ap. 4, Χειμώνας 1992, σ. 56.

¹⁰⁴⁶ Όπ. π., σ. 52.

¹⁰⁴⁷ Jeffords, Susan, *Hard Bodies in the Reagan Era*, Rutgers, NJ, 1994, σ.53.

¹⁰⁴⁸ Όπ. π., σ. 58.

¹⁰⁴⁹ Όπ.π., σ. 54.

¹⁰⁵⁰ Ένας χαρακτήρας που κάπως προσομοιάζει με πρόσωπα όπως ο Bill Gates, που από την δεκαετία του 1990 και έκτοτε, καθόρισαν την νέα τάξη των δισεκατομμυριούχων.

Θεωρώ ότι το ζήτημα αυτό χρειάζεται να επεκταθεί, συμπεριλαμβάνοντας και την άποψη του Richard Dyer. Στην μελέτη του σχετικά με το ηρωικό, λευκό, μυώδες ανδρικό σώμα στον κινηματογράφο ο Dyer δρομολογεί διαφοροποιήσεις και ενδεικτικά συμπεριλαμβάνει στις ταινίες που εξετάζει τις σειρές *Rambo* και *Rocky*, τον Arnold Schwarzenegger στην σειρά *Terminator*, όμως όχι το *Die Hard*. Καθοριστικό στοιχείο για τον ίδιο είναι ένα “σώμα με σκληρό περίγραμμα που δεν κινδυνεύει να συγχωνευθεί με άλλα σώματα. Μια αίσθηση διαχωρισμού και ορίων είναι σημαντική για το λευκό ανδρικό εγώ... Μόνον ένα σκληρό, με ευκρινή όρια σώμα μπορεί να αντισταθεί στην βύθισή του στον τρόμο της θηλυκότητας.”¹⁰⁵¹ Παράλληλα, τονίζει επίσης και την διαδικασία απόκτησης του σώματος αυτού: το ότι είναι αποτέλεσμα μακρόχρονης οργάνωσης, συνιστώντας έναν θρίαμβο της νόησης πάνω στην ύλη, ενώ επίσης, “ένα γυμνασμένο σώμα είναι ένα πλούσιο σώμα. Έχει τραφεί επαρκώς από τα τεράστια αποθέματα ελεύθερου χρόνου που του έχουν αφιερωθεί.”¹⁰⁵² Το στοιχείο αυτό ευκρινώς διαχωρίζει την εικόνα του McClane από των υπολοίπων ηρώων στις ταινίες που αναφέρεται ο Dyer, προβάλλοντας ταυτόχρονα τους ταξικούς διαχωρισμούς στο *Die Hard*. Παράλληλα, υπενθυμίζει επίσης και την απαραίτητη χρηματοδότηση του γυναικείου χαρακτήρα στο *Enough*. Τουτέστιν, ο χαρακτήρας του McClane πλησιάζει μεν τα πρότυπα των υπολοίπων ηρωικών φιγούρων, πλην όμως δεν παύει ποτέ να είναι καθημερινός. Ενδεικτική εδώ και η απουσία γυμνότητας καθώς, (όπως αναφέρθηκε), φορά πάντα φανέλα¹⁰⁵³. Πλην όμως, στοιχείο οπωσδήποτε κοινό με τις λοιπές ταινίες δράσης, που αναφέρεται και από τον Dyer σχετικά με το *Rambo: First Blood II* (George Cosmatos, 1985, είναι το ότι “οι πράξεις της... γραφειοκρατίας δεν υπονομεύουν μόνο την επιτυχία του χαρακτήρα αλλά τον θέτουν σε κίνδυνο... Τουτέστιν, [ο ίδιος] κατ’ επανάληψη προασπίζει βασικές αμερικανικές αξίες έναντι της αμερικανικής πραγματικότητας.”¹⁰⁵⁴ Καθότι είναι ακριβώς η ανικανότητα ή απροθυμία των αρχών να προστατεύσουν την Slim και το παιδί της που την οδηγεί στο να αναλάβει δράση, το στοιχείο αυτό συνδέει *Die Hard* και *Enough*.

¹⁰⁵¹ Dyer, Richard, *White*, Routledge, London, 1997, σσ. 152 - 153.

¹⁰⁵² Όπ.π., σ. 155.

¹⁰⁵³ Στοιχείο συμβολικό της λαϊκότητας του χαρακτήρα, που όμως παράλληλα λειτουργεί και ως παραπομπή στον πατριώτη-στρατιώτη, ο οποίος έχει μόλις βγάλει ή πρόκειται να βγάλει την στολή του. (Ευχαριστώ πολύ τον κ.Τσιαμπάο και για αυτήν την επισήμανση!)

¹⁰⁵⁴ Dyer, όπ. π., σσ. 159 - 160.

Σε δύο αρκετά πρόσφατα κείμενα αναλύεται ο χαρακτήρας του McClane ως μετεξέλιξη της φιγούρας του cowboy. Ο Paul Cohen εκλαμβάνοντας ως χαρακτηριστική την περίπτωση του *Die Hard* και τονίζοντας ότι η ταινία είχε εισπράξεις 83 εκατομμυρίων δολαρίων, (μεγαλύτερες από τα περισσότερα blockbusters της περιόδου), αντιλαμβάνεται τον χαρακτήρα του McClane ως “επικαιροποιημένη, αστικοποιημένη εκδοχή του... αρχέτυπου του cowboy, ο οποίος σώζει την κατάσταση.”¹⁰⁵⁵ Ο χαρακτήρας αυτός, σημειώνει επίσης, “αντικατοπτρίζει την θεμελιώδη αποκήρυξη του επιχειρηματικού ανδρισμού η οποία ήταν εξ αρχής ενσωματωμένη στα Western... [εντός των οποίων] οι άνδρες μπορούσαν να είναι άνδρες μόνον στην προβιομηχανική Αμερική όπου πάλευαν για αυτό που επιθυμούσαν και πίστευαν”.¹⁰⁵⁶ Ο Cohen αντιλαμβάνεται το *Die Hard*, ως μια ρηγκανική παραλλαγή μιας διαρκούς πολιτιστικής αντίθεσης μεταξύ της αναζήτησης κέρδους του επιχειρηματία και μιας προκαπιταλιστικής περιόδου, με πρωταγωνιστή τον μυώδη, πραγματικό άνδρα, “οπλοφόρο ιππότη των ανοικτών συνόρων”¹⁰⁵⁷, ένα φανταστικό στοιχείο του αμερικανικού ονείρου που το Hollywood διαθέτει στο κοινό του.¹⁰⁵⁸ Την δυνατότητα σύνδεσης του McClane με την φιγούρα του cowboy επισημαίνει και κείμενο του Darin Payne, σημειώνοντας επίσης και την φωνητική συγγένεια με το όνομα “John Wayne”. Ο ίδιος θεωρεί την ταινία υπόδειγμα αμερικανικού εξαιρετισμού, (ή εξεψιοναλισμού), ο οποίος αποτυπώνεται μέσω μιας έμφασης στην blue-collar ανδρεία.¹⁰⁵⁹

Ακόμη, η δράση του McClane υπενθυμίζει την ακρίβεια δύο βασικών μύθων που ενεργοποιούν αυτό που ο Michael Rogin ονομάζει αμερικανικό αυτοκρατορικό θέαμα: Την πίστη στην ατομική δυνατότητα δράσης και την ταύτιση του ατόμου με το κράτος, άρα, συνακόλουθα την ελευθερία δράσης χωρίς λογοδοσία. Σε γενικές γραμμές, αναφέρει επίσης ο ίδιος, τα θεάματα που πραγματεύονται μυστικές αποστολές της ρηγκανικής περιόδου προβάλλουν Αμερικανούς ήρωες με κρατική στήριξη σε βίαιες συγκρούσεις. “Σε

¹⁰⁵⁵ Cohen, Paul, “Cowboys Die Hard: Real Men and Businessmen in the Reagan-Era Blockbuster”, *Film & History*, 41.1, Άνοιξη 2011, σ. 75.

¹⁰⁵⁶ Όπ. π., σ. 79.

¹⁰⁵⁷ Όπ. π.

¹⁰⁵⁸ Όπ. π., σ. 80 Ενδιαφέρον στοιχείο και το ότι το κείμενο κλείνει με ένα ερώτημα που έχει ήδη απαντηθεί: Κατά πόσον η εκλογή του “very un-cowboy” Barack Obama θα αλλάξει τα δεδομένα.

¹⁰⁵⁹ Payne, Darin, “Shifting Gears and Paradigms at the Movies: Masculinity, Automobility, and the Rhetorical Dimensions of Mad Max: Fury Road”, *Studies in Popular Culture*, T. 40, Αρ.1, Φθινόπωρο 2017, σ. 109.

έναν κόσμο απρόσωπων δυνάμεων... και ατομικής αδυναμίας, το μυστικό θέαμα προσφέρει την ψευδαίσθηση, μέσω της βίας, του προσωπικού ελέγχου. Ο οπτικός χαρακτήρας της ιστορίας, επίσης, ενθαρρύνει την άμεση ταύτιση του κοινού, τοποθετώντας ένα οραματικό ιδανικό πάνω από την χαοτική, συνήθη καθημερινή ζωή.”¹⁰⁶⁰ Ο Rogin παραθέτει επίσης τον Robin Wood, ο οποίος, (γράφοντας ελάχιστα πριν την δημιουργία του *Die Hard*), διατείνεται ότι η κρίση ιδεολογικής αυτοπεποίθησης της δεκαετίας 1970, αναπαραστάσεις της οποίας παρατηρούνται στα ‘ασυνάρτητα κείμενα’ του Hollywood, δεν επιλύθηκε, και καταλήγει ότι το καθεστώς Reagan παρήγαγε μια ενοποιημένη ξανά Αμερική, μέσω αποκήρυξης της δεκαετίας 1960.¹⁰⁶¹ Στην κατεύθυνση αυτήν, παράγονται “παιδικές ταινίες που συλλαμβάνονται και διακινούνται για ενήλικες... [ενώ] το κοινό θαυμάζει τις δεξιότητες μέσω των οποίων διαμορφώνεται ο παλιμπαιδισμός του.”¹⁰⁶² Όσο αφορά το *Die Hard*, είναι βέβαια δεδομένο το ότι οι διάφορες “απομιμήσεις” που ακολούθησαν στην δεκαετία του 1990, (και πραγματεύονται ζητήματα τρομοκρατίας ή ομήρων), καταδεικνύουν την επιτυχημένη συνταγή της ταινίας.

Σε μια ακόμη πρόσφατη κριτική, ο Leo Goldsmith αναφέρει ότι στην δεκαετία του 1980, απόγειο των χολλυγουντιανών ταινιών δράσης, ο άνδρας - ήρωας πραγματοποιεί ένα “φαλλικό ξεκαθάρισμα λογαριασμών [που] αποκλείει τις γυναίκες”.¹⁰⁶³ Άρα, έχει ενδιαφέρον ότι κάτι τέτοιο συμβαίνει στην δεκαετία που ακολούθησε την “σημαντική άνοδο του φεμινισμού και των κατηγοριών που είχε ήδη προσάψει στο Hollywood για εγγενή μισογυνισμό και ηδονοβλεψία.¹⁰⁶⁴ Παράλληλα, ο Goldsmith τονίζει και το ότι, παρά την συγγένεια του ήρωα με άλλους σε προηγούμενες ταινίες του είδους, “εν είδει διόρθωσης, παρωδίας, και κριτικής των σύγχρονων ταινιών δράσης, το *Die Hard* αντικαθιστά την τέλεια μυώδη, ηρωική φιγούρα της ώριμης δεκαετία του 1980 με έναν κάπως αδέξιο Bruce Willis, του οποίου το, μόνο ελαφρώς άνω του μετρίου, επίπεδο εκγύμνασής του αντισταθμίζεται από την έλλειψη υποδημάτων, [και] του οποίου η κοινωνική τάξη... επικοινωνείται από την (ολοένα και περισσότερο ρυπαρή) φανέλα

¹⁰⁶⁰ Rogin, Michael, “Make My Day”: Spectacle as Amnesia in Imperial Politics”, *Representations*, Ap. 29, Χειμώνας 1990., σ. 107.

¹⁰⁶¹ Wood, Robin, *Hollywood From Vietnam to Reagan*, 1986, παρατίθεται από Rogin, όπ. π., σ. 118.

¹⁰⁶² Wood, όπ. π., σ. 119.

¹⁰⁶³ Goldsmith, Leo, *Reviews Favourites: The Action Movie: Die Hard*, www.notcoming.com

¹⁰⁶⁴ Όπ. π.

του.”¹⁰⁶⁵ Ο ίδιος αναφέρεται επίσης και στο ζήτημα των συμμαχιών, παραθέτοντας την φράση του χαμηλόβαθμου αστυνομικού, μοναδικού ατόμου που έχει αντιληφθεί το τί έχει συμβεί και προσπαθεί να βοηθήσει τον McClane: “Σ’ αγαπώ, και πολλά άλλα παιδιά εδώ κάτω σ’ αγαπάνε επίσης”¹⁰⁶⁶, φράση που αποτελεί υπενθύμιση όσων είχαν συμβεί. Με την παθητική στάση και την ανικανότητά της, η αστυνομία του Los Angeles καθίσταται ουσιαστικά συνένοχη σε μια ξένη εισβολή, ενώ οι προϊστάμενοι του McClane αποτελούν μέρος μιας ελίτ, η οποία έχει ουσιαστικά συμβάλλει στην δημιουργία την κατάστασης, άρα είναι ανάξια εμπιστοσύνης.

Το έτος που γυρίστηκε η ταινία, περισσότερα από 3 δισεκατομμύρια δολάρια, τουτέστιν το ένα πέμπτο των ιαπωνικών επενδύσεων σε ακίνητη περιουσία στην Βόρειο Αμερική κατέληξε στο Los Angeles, με αποτέλεσμα τον έλεγχο ενός τρίτου του Downtown, την αποκαλούμενη αναγέννηση του οποίου στην δεκαετία του 1980 κατά ένα μεγάλο μέρος χρηματοδότησε.¹⁰⁶⁷ Υπό αυτές τις συνθήκες, η εμφανής ξενοφοβία της ταινίας αποκτά ιδιαίτερη σημασία. Οι πολυτελείς χώροι, με ορατή πληθώρα αντικειμένων, συμβόλων υψηλής κουλτούρας, η οποία ανήκει σε ιαπωνική εταιρεία, επιβάλλεται να μετατραπούν σε στάχτη πριν (και ώστε να) διασωθούν οι όμηροι, και το κοινό να οδηγείται στην απόλαυση της καταστροφής χώρων που αντιπροσωπεύουν αλλοδαπή εταιρεία, και αποτελούν ιδιοκτησία ξένης χώρας, άρα η αυτόβουλη επιχείρηση διάσωσης ικανοποιεί ακόμη περισσότερο. Το στοιχείο αυτό οδηγεί σε ένα πλέγμα ηθικών / ταξικών ζητημάτων, που είναι δυνατόν να εξεταστούν συγκριτικά και με το *Enough*.

Στο *Die Hard*, ταξικοί διαχωρισμοί παραπέμπουν στην υψηλή κουλτούρα και το εκλεπτυσμένο γούστο, ενώ συνδέουν τον διευθυντή της εταιρείας με τον αρχηγό της ομάδας. Ο τελευταίος είναι μια emphaticά ευρωπαϊκή φιγούρα (ενδεικτικό είναι ακόμη και το ότι υπονοείται παλαιότερη σύνδεσή του με ριζοσπαστικές ομάδες, πριν βέβαια ακολουθήσει διαφορετική οδό), ενώ δεν είναι τυχαίο και το ότι απέχει από την έως τότε τυπική, χολλυγουντιανή εικόνα. Καθώς διαμορφώνει την εικόνα του “πολιτισμένου άνδρα που φορά ένα καλοκομμένο κοστούμι και [η ταινία καθιστά βέβαιον] είναι κάτοχος έργων τέχνης και βιβλίων»¹⁰⁶⁸, ο Gruber αποτελεί την ενοχοποίηση του “ευφυούς, ψύχραιμου και

¹⁰⁶⁵ Όπ. π.

¹⁰⁶⁶ Όπ. π.

¹⁰⁶⁷ Στοιχεία σχετικά με το ζήτημα αυτό παρατίθενται από τον Mike Davis, 1990, όπ. π., σ. 137.

¹⁰⁶⁸ Όπ. π. σ. 143.

ήρεμου”¹⁰⁶⁹ άνδρα του Le Corbusier. Αναλόγως με ό,τι παρατηρήθηκε σε σχέση με τον θετικό ήρωα στο *North by Northwest*, ο Gruber συνδέεται φιλικά με ένα είδος «σύνοψης» του μοντέρνου: Με ένα είδος μετεξέλιξης της σχεδιαστικής λογικής του International Style και παράλληλα με την εστίαση στην φύση και τους εξευρωπαϊκούς πολιτισμούς (ιδιαίτερα τον ιαπωνικό) του Wright. Ταυτόχρονα, η λογική και αυτής της ταινίας συνάδει με τις απόψεις του Tom Wolfe¹⁰⁷⁰, καθώς και τις επεκτάσεις που έλαβαν, δεκαετίες αργότερα από τον Malcolm Millais.¹⁰⁷¹ Ο Gruber είναι δυνατόν να ειπωθεί ως απόγονος των, (κατά Wolfe, απaráλλακτα Γερμανών), «Λευκών Θεών»¹⁰⁷², ή ακόμη και του ίδιου του «αργυρού πρίγκηπα»,¹⁰⁷³ Walter Gropius, σε μια συνέχεια αυτού που ο ίδιος αποκαλεί “περίεργο στάδιο ύστερης αποικιοκρατικής ιστορίας”,¹⁰⁷⁴ κατά την οποίαν «ο αργυρός πρίγκηπας έγινε γενικός διευθυντής της αποικίας.»¹⁰⁷⁵ Αντιστοίχως και με τις απόψεις του Millais αναφέρει ότι η μαζική κουλτούρα διαπραγματεύεται το μοντέρνο ως αστείο ή φιάσκο, “αλλά ο ‘σοβαρός’ τύπος διαθέτει ‘αρχιτεκτονικούς ανταποκριτές’, οι οποίοι είναι έμμισθα μέλη του design γκέτο.”¹⁰⁷⁶

Αποτελώντας βέβαια το δομικό του αντίθετο του Gruber, ο McClane είναι αδύνατον να συνδεθεί με οποιαδήποτε ιδέα σχετίζεται με το μοντέρνο, ενώ εντός μιας διαδικασίας όπου τα πεδία γνώσης και άγνοιας κατηγοριοποιούν με ακρίβεια, το ζήτημα της διαφοροποίησης υψηλής και μαζικής τέχνης είναι ενδεικτικά παρόν και στους διαλόγους. Σε μια χαρακτηριστική ανταλλαγή μεταξύ Gruber και McClane, σε κρίσιμη στιγμή προς το τέλος της ταινίας, καθώς κρατά όμηρο την Holly, ο Gruber αποκαλεί τον αστυνομικό cowboy, προσθέτοντας: «Ο John Wayne δεν θα βαδίσει προς την δύση του ηλίου με την Grace Kelly”¹⁰⁷⁷, στο οποίον ο McClane απαντά: «Ο Gary Cooper ήταν, ηλίθιε».¹⁰⁷⁸ Η

¹⁰⁶⁹ Le Corbusier, 1986, όπ. π. σ. 127.

¹⁰⁷⁰ Wolfe, Tom, *From Bauhaus to Our House*, Cardinal, Λονδίνο, 1981

¹⁰⁷¹ Millais, Malcolm, *Exploding the Myths of Modern Architecture*, Frances Lincoln, Λονδίνο, 2009.

¹⁰⁷² Wolfe, όπ. π., σ. 45.

¹⁰⁷³ Όπ. π.

¹⁰⁷⁴ Όπ. π. σ. 48.

¹⁰⁷⁵ Όπ. π. σ. 49.

¹⁰⁷⁶ “ στο βιβλίο. Millais, όπ. π., σ. 251.

¹⁰⁷⁷ “John Wayne does not walk into the sunset with Grace Kelly”.

¹⁰⁷⁸ “It was Gary Cooper, asshole”.

εικόνα του ξυπόλυτου και βρώμικου McClane, καθώς διασχίζει για τελευταία φορά τον χώρο του εσωτερικού κήπου, ο οποίος έχει μεταμορφωθεί σε πυρακτωμένη ζούγκλα, πιθανότατα αποτελεί προσπάθεια επαναφοράς στη μνήμη των θεατών των μαχών του Βιετνάμ,¹⁰⁷⁹ όμως, ταυτόχρονα, πρόκειται δρομολογεί επίσης την χωροθέτηση απαραίτητων ταξικών ορίων και διακρίσεων. Σε αυτό το πλαίσιο, το International Style, από το οποίο έλκει την καταγωγή της η υστερομοντέρνα λογική του όψεων του υπαρκτού κτηρίου, μαζί με τις παραπομπές στον Wright, όλα συνεπικουρούμενα από ένα γλυπτό του Degas, ορατό σε θυρίδα, ευκρινώς σηματοδοτούν την υψηλή κουλτούρα, καταδεικνύοντας, και στην περίπτωση της ταινίας αυτής, την ύπαρξη –η ανυπαρξία- του κατά Bourdieu πολιτιστικού κεφαλαίου. Με αυτό συνδέεται, (μέσω μιας επιμελημένης εξ αρχής, όπως άλλωστε γίνεται σαφές και από τις δηλώσεις των συντελεστών, διαδικασίας), μόνον ο Gruber: ένας χαρακτήρας με πολλά κοινά στοιχεία με τον Martin του *Sleeping with the Enemy*, ενώ και οι δύο αυτοί χαρακτήρες αποτελούν μια ενδεικτικά αρνητική εκδοχή του χαρακτήρα του Thornhill στο *North by Northwest*. Οι αναφορές στο γούστο και σε ζητήματα life style συνιστούν και εδώ ευκρινή ενότητα, μια συστηματικότητα που ο Bourdieu αντιλαμβάνεται στον περιβάλλοντα χώρο των ατόμων. Τουτέστιν, στον χαρακτήρα του Gruber παράγεται αυτό που ο Bourdieu αποκαλεί “συνθετική ενότητα του habitus, η ενοποιητική, παραγωγική αρχή κάθε πράξης. Το γούστο, η κλίση και η ικανότητα να οικειοποιείται υλικά ή συμβολικά μια συγκεκριμένη τάξη κατηγοριοποιημένων, κατηγοριοποιητικών αντικειμένων ή πράξεων, είναι η δημιουργός φόρμουλα του life style, μια ενοποιητική ομάδα χαρακτηριστικών προτιμήσεων που εκφράζουν την ίδια εκφραστική πρόθεση στην συγκεκριμένη λογική κάθε ενός από τους συμβολικούς υπο-χώρους, έπιπλα, ενδύματα, γλώσσα και έξι σώματος. Κάθε διάσταση life style “συμβολίζει με” τις άλλες, κατά την φράση του Leibniz, και συμβολίζει αυτές.”¹⁰⁸⁰ Παράλληλα, είναι βέβαια ενδιαφέρον το ότι σε μια ταινία που με τόση ευκρίνεια και αποδοτικότητα κινητοποιεί ταξικούς διαχωρισμούς, είναι εμφανής η επιθυμία να αποδοθεί στον εκπρόσωπο των λαϊκών τάξεων, τον blue collar John McClane η αποστολή της διάσωσης της ηθικής τάξης, διαχωρίζοντας την θέση του από αυτήν των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων, σε μια διαδικασία δελεασμού από την ιδέα του ότι αποτελούν τον ύστατο σωτήρα του ύστερου καπιταλισμού. Είναι λοιπόν εμφανές ότι ο McClane αγνοεί τη

¹⁰⁷⁹ Για παράδειγμα από τον Yakowar, όπ. π. σ. 2.

¹⁰⁸⁰ Bourdieu, 1984, όπ. π., σ. 173.

σύγχρονη τεχνολογία, συμπεριφέρεται με εμφανώς πρωτόγονο τρόπο, δεν κατανοεί τις πολιτιστικές αξίες μιας ανεπτυγμένης Δυτικής κοινωνίας, ούτε βέβαια σέβεται εδραιωμένους πολιτιστικούς κώδικες, όμως στο *Die Hard*, αποτελεί τον μοναδικό άνθρωπο ο οποίος είναι σε θέση να αντιμετωπίσει επιτυχημένα, όπως αναφέρει η Susan Jeffords, τους εσωτερικούς εχθρούς των Ηνωμένων Πολιτειών κατά την Ρηγκανική περίοδο, μια λίστα που συμπεριλαμβάνει “την τρομοκρατία, την παρανομία, την δολιότητα και την διάλυση της οικογένειας”¹⁰⁸¹, και στην οποία πιστεύω θα πρέπει να προστεθούν και οι διανοούμενοι, η εικόνα των οποίων διαμορφώνεται σε άμεση συσχέτιση με τα μοντέρνα στοιχεία του σχεδιασμού.

Ως γνωστόν, βασική πλευρά της κλασικής Κριτικής Θεωρίας, ιδιαίτερα στο, (βαθιά πεσιμιστικό βέβαια), έργο του Theodor Adorno, είναι η άτεγκτη κριτική της πολιτιστικής βιομηχανίας. Ο όρος χρησιμοποιείται για πρώτη φορά στην *Διαλεκτική του Διαφωτισμού*, και όπως ο ίδιος αναφέρει, γράφοντας το 1963, επιλέχθηκε έναντι του ‘μαζική κουλτούρα’ “με σκοπό να αποκλειστούν εξ αρχής οι ερμηνείες που θα δεχόντουσαν οι υποστηρικτές: ότι πρόκειται για μια κουλτούρα που αναδύεται αυθόρμητα από τις ίδιες τις μάζες... Από αυτό η πολιτιστική βιομηχανία επιβάλλεται να διαχωριστεί απόλυτα.”¹⁰⁸² Σύμφωνα με την άποψη αυτήν, “οι μάζες... αποτελούν το αντικείμενο υπολογισμού, ένα προσάρτημα του μηχανισμού.”¹⁰⁸³ Πρόκειται λοιπόν για μια πανίσχυρη και καταστροφική δύναμη που επιτυγχάνει την επιβολή του καπιταλισμού, καθώς “η ιδεολογική δύναμη της πολιτιστικής βιομηχανίας είναι τέτοια που η συμμόρφωση έχει αντικαταστήσει την συνείδηση.”¹⁰⁸⁴ Σε κείμενο που πραγματεύεται ειδικά τον κινηματογράφο, γραμμένο τρία χρόνια αργότερα, ο Adorno αναφέρει ότι ο κινηματογράφος είναι μια επί πλέον επιβολή ιδεολογίας, καθώς παρέχει μοντέλα συλλογικής συμπεριφοράς και αυτού του είδους η συλλογικότητα συνδέεται με τα ενδότατα στοιχεία της ταινίας, προτρέποντας το κοινό να ακολουθήσει σε μια διαδικασία μίμησης, που ο ίδιος προσομοιάζει με παρέλαση.¹⁰⁸⁵ Μια αρχική αντιστοιχία του *Die Hard* με τις απόψεις αυτές μοιάζει αρκετά ευχερής, όμως πιστεύω ότι αποκτά μεγαλύτερο ενδιαφέρον αν επεκταθεί μέσω ενός κειμένου του Fredric Jameson,

¹⁰⁸¹ Jeffords, Susan, *Hard Bodies in the Reagan Era*, Rutgers, NJ, 1994, σ.53.

¹⁰⁸² Adorno, Theodor, “Culture Industry Reconsidered” στο *The Culture Industry*, Routledge, London, 1991, σ. 85.

¹⁰⁸³ Όπ. π.

¹⁰⁸⁴ Όπ. π., σ. 90

¹⁰⁸⁵ “Transparencies on Film”, όπ. π., σ. 158.

γραμμένου το 1979. Με ενδεικτικό τίτλο *Πραγμοποίηση και Ουτοπία στην Μαζική Κουλτούρα*, ο Jameson θέτει εξ αρχής το ζήτημα του ότι, μέσω της αντινομίας υψηλής κουλτούρας - πολιτιστικής βιομηχανίας, (η οποία βρίσκεται στη βάση των αναλύσεων), η Σχολή της Φρανκφούρτης, δεν διαπραγματεύεται το αντικειμενικό καθεστώς αυτής της αντίθεσης.¹⁰⁸⁶ Έχοντας ως εκκίνηση το ότι ο αδιάκριτος στιγματισμός της μαζικής κουλτούρας είναι κάπως μονοδιάστατος, ο Jameson θεωρεί ότι θα ήταν χρήσιμη μια ιστορική και διαλεκτική επανεξέταση της αντίθεσης.¹⁰⁸⁷ Το ζήτημα της χειραγώγησης του κοινού εδώ τίθεται διαφορετικά καθώς τονίζεται το ότι “υψηλή και μαζική τέχνη είναι αντικειμενικά και διαλεκτικά σχετιζόμενα φαινόμενα”.¹⁰⁸⁸ Η εμπορευματοποιημένη πλύση εγκεφάλου λοιπόν, η απόσπαση προσοχής που κατασκευάζουν οι πολυεθνικές εταιρείες, ελέγχοντας την παραγωγή και την κατανάλωση μαζικής κουλτούρας¹⁰⁸⁹, και για τον ίδιο έχει ως δεδομένο το ότι (κατ’ αναλογία με την θεωρία της πολιτιστικής βιομηχανίας, αλλά παράλληλα και με ό,τι αναφέρει ο Clement Greenberg, ήδη από την εποχή του *Πρωτοπορία και Kitsch*¹⁰⁹⁰) το μαζικό / δημοφιλές δεν υφίσταται πλέον, καθώς “η βιομηχανοποιημένη μαζική κουλτούρα δεν έχει καμιά σχέση και τίποτα κοινό με παλιότερες μορφές λαϊκής τέχνης.”¹⁰⁹¹ Ακολουθώντας τον Debord και την *Κοινωνία του Θεάματος*, ο Jameson αναγνωρίζει επίσης τον κορεσμό από εικόνες, (στις οποίες όλα μετατρέπονται από τον ύστερο καπιταλισμό)¹⁰⁹², ώστε να προσθέσει ότι, εντός αυτής της συσχέτισης, ο χειρισμός του κοινού επιβάλλεται να έχει διπλή στόχευση: Αφ’ ενός να καταπιέσει δυνητικά επικίνδυνες επιθυμίες και αφ’ ετέρου να εκπληρώσει επιθυμίες, δύο ταυτόχρονες και εναρμονισμένες λειτουργίες. “Καταπίεση και εκπλήρωση λειτουργούν ως ενιαίος μηχανισμός... ο οποίος εξάπτει την φαντασία εντός οργανωμένων συμβολικών περιοριστικών δομών που την εξουδετερώνουν, ικανοποιώντας μη αποδεκτούς, ανέφικτους πόθους μόνο στο βαθμό που μπορούν ξανά να εξαλειφθούν”.¹⁰⁹³ Δι’ αυτής της οδού, διαμορφώνεται μια διαδικασία όπου κοινωνικές και πολιτικές ανησυχίες και

¹⁰⁸⁶ Jameson, Fredric, “Reification and Utopia in Mass Culture”, *Social Text*, Ap. 1, Χειμώνας 1979, σ. 130.

¹⁰⁸⁷ Όπ. π., σ. 133.

¹⁰⁸⁸ Όπ. π.

¹⁰⁸⁹ Όπ. π., σ. 138.

¹⁰⁹⁰ Greenberg, Clement, “Avant Garde and Kitsch”, *Partisan Review*, T.1, Ap.5, Φθινόπωρο 1939.

¹⁰⁹¹ Jameson, 1979, όπ. π., σ. 134.

¹⁰⁹² Όπ. π., σ. 139.

¹⁰⁹³ Όπ. π., σ. 141.

φαντασιώσεις επιβάλλεται αρχικά να αποκτήσουν μια έκφραση πριν ταφούν οριστικά. Ο Jameson επεκτείνεται κατόπιν στην μεταφορά του μυθιστορήματος *Jaws* στον κινηματογράφο (Steven Spielberg, 1974), όπου παρατηρεί ότι η ταινία του Spielberg, “αγγίζει σύγχρονες [τις] κοινωνικές αντιφάσεις και ανησυχίες μόνον για να τις χρησιμοποιήσει για το νέο καθήκον της επίλυσης ιδεολογικών ζητημάτων.”¹⁰⁹⁴

Η άποψη του Jameson ότι πρέπει να δοθεί μια αρχική έκφραση σε πολλαπλές ανησυχίες που παράγονται την συγκεκριμένη ιστορική στιγμή, πριν καταλήξουν αντικείμενο ασφαλούς ανάσχεσης πιστεύω ότι μπορεί να συσχετιστεί και με τις δύο ταινίες. Στην περίπτωση του *Enough*, το ουτοπικό περιεχόμενο διαμορφώνουν οι φεμινιστικές (ή “φεμινιστικές”) νύξεις.¹⁰⁹⁵ Η ταινία λοιπόν παραλαμβάνει την απειλή που ο φεμινισμός δημιουργεί για την πατριαρχία ώστε να την χρησιμοποιήσει ακριβώς για την προστασία της οικογένειας. Λαμβάνοντας υπόψιν την αλλαγή της κατάστασης πραγμάτων, ιδιαίτερα εντός της δεκαετίας του 1990, την χρησιμοποιεί τελικά για να εξουδετερώσει έναν άνδρα η συμπεριφορά του οποίου είναι ασύμβατη με την προστασία της πατριαρχικής οικογένειας. Η πάγιες συσχετίσεις γυναίκας με ιδιωτικότητα και άνδρα με δημόσιο χώρο, προαστίων και πόλης, εργασίας εντός και εκτός οικίας (με ανάλογη σεξουαλική συμπεριφορά), που οριοθετούνται με τον γάμο είναι δεδομένες, αναλόγως και ο τρόπος που εκφράζονται στο χώρο, όμως ανάλογα απαραίτητη είναι, όπως δείχτηκε, η ευκρινώς ειδικού-σκοπού έξοδος από την κουζίνα της νεογεωργιανής οικείας, με την συνακόλουθη μετάπλαση του κεντρικού γυναικείου χαρακτήρα ώστε να καταφέρει να αντεπεξέλθει στην μπρουταλιστική σκληρότητα του μοντέρνου χώρου, μετάλλαξη που βέβαια αποβάλλεται στο τέλος παράλληλα με την νύξη της νέας σχέσης με έναν έντιμο άνδρα¹⁰⁹⁶. Τουτέστιν, επέρχεται μια παράλληλη διευθέτηση ανησυχιών που δημιουργεί μια συσχέτιση μοντέρνου και φεμινισμού, διευθέτηση που δρομολογείται πάντα στην υπηρεσία των παραδοσιακών αξιών και βέβαια συνδέει το μοντέρνο με την ανηθικότητα.

Όσον αφορά το *Die Hard*, πιστεύω ότι η έντονη διαφοροποίηση των αρνητικών χαρακτήρων και ιδιαίτερα του Hans Gruber από προηγούμενες εκδοχές παράγει κάτι

¹⁰⁹⁴ Όπ. π., σ. 144.

¹⁰⁹⁵ Οι νύξεις αυτές είναι βέβαια άρρηκτα συνδεδεμένες με την δεκαετία του 1990 και την Clintonian Αμερική, εντός της οποίας εμφανίζεται ένας τύπος φεμινισμού, ο οποίος αποτυπώνεται με αρκετή ακρίβεια στην τηλεοπτική σειρά *Sex and the City*, (χαρακτηριστικού προϊόντος του τέλους της δεκαετίας). Παράλληλα, οπωσδήποτε πρέπει να θεωρηθεί δεδομένο και το ότι η ταινία γυρίστηκε το πρώτο ήμισυ του 2001, άρα πριν την επίθεση στους Δίδυμους Πύργους.

¹⁰⁹⁶ Στο τέλος της ταινίας η Slim (ενώ παραλαμβάνει την κόρη της) αναφέρεται η επιθυμία επανασύνδεσης με τον άνδρα που είχε παλιότερη σχέση και προσπάθησε να την βοηθήσει όταν εγκατέλειψε τον Mitch.

συγκρίσιμο. Αναφερόμενος στην ταινία *Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972) ο Jameson διατείνεται ότι πρόκειται για χαρακτηριστική περίπτωση όπου “η Μαφία μπορεί να γίνει αντιληπτή ως αντικατάσταση των μεγάλων επιχειρήσεων από το έγκλημα, ως μια στρατηγική μετατόπιση όλης της οργής που δημιούργησε το αμερικανικό σύστημα στον αντικατοπτρισμό του”.¹⁰⁹⁷ Στην περίπτωση του *Die Hard*, ύστερος καπιταλισμός και ξένο κεφάλαιο, (το τελευταίο εδώ άμεσα σχετιζόμενο και με την υψηλή κουλτούρα), διαμορφώνουν έναν χαρακτήρα ευκρινώς μεταλλαγμένο από αυτόν του βιβλίου, με εντελώς διαφορετικούς σκοπούς. Δεν είναι λοιπόν τυχαίο που αυτή η μορφή κακού συνδέεται, με μια ιδιαίτερα επιμελημένα γοητευτική εικόνα, έναν συνδυασμό υψηλής κουλτούρας και μοντέρνου. Και είναι βέβαια περιττό να προστεθεί ότι σε περίπτωση που ο Gruber παρέμενε κοντά στον χαρακτήρα το βιβλίου η συσχέτιση με το μοντέρνο δεν θα ήταν δυνατόν να δρομολογηθεί. Παράλληλα, το παραγόμενο πλέγμα σχέσεων θα πρέπει να αφορά και στην σύζυγο του McClane, η οποία διασώζεται από την ηθική κατάρρευση και επιστρέφει στις κλασικές, πατριαρχικές αξίες, μια υπέρβαση που ίσως θα μπορούσε να συμπεριλάβει και τα ελάχιστα ίχνη του κατά-Banham Los Angeles: ο υπάλληλος της εταιρείας που φιλά τον McClane, ο οδηγός που απολαμβάνει μουσική.

Αναλόγως με τον χαρακτήρα του Bruce Willis, ο οποίος προσπαθεί να επαναφέρει την σύζυγό του στην ευθεία οδό, επιβάλλοντας του όρους του, στο *Enough*, ο αντίστοιχος της Jennifer Lopez σώζει την οικογένειά της, τουτέστιν την ίδια και το παιδί της, καθώς ο άνδρας έχει θέσει εαυτόν εκτός αυτής, ενώ οι ανδρικοί ηθικοί δεσμοί φιλίας στο *Die Hard*, στο *Enough* αντιστοιχούν σε μια μορφή γυναικείων. Οπωσδήποτε μέρος του ηθικού ζητήματος είναι βέβαια και το ότι η Slim θα επανασυνδεθεί με τον αποξενωμένο πατέρα της, ο οποίος, σε συμφωνία με την αμερικανική, πατριαρχική εκδοχή του καπιταλισμού, θα αναλάβει την χρηματοδότηση. Κοινή είναι επίσης και η ανάγκη συνεργασίας με κάποιον ανάλογης ταξικής προέλευσης -στην περίπτωση του *Enough*, αρχικά μόνον, καθώς, στην εξέλιξη της ταινίας, η Slim οπωσδήποτε διαφοροποιείται ταξικά από την φίλη και συνεργό της. Προετοιμάζεται έχοντας χρηματοδοτηθεί από τον πατέρα της, ο οποίος έχει προηγουμένως πειστεί, παρά τις αρχικές αντιρρήσεις του, για την αξία της κόρης που είχε εγκαταλείψει. Και είναι τελικά η δική του προσέγγιση στα πράγματα που η ίδια θα χρησιμοποιήσει ώστε να αντιμετωπίσει τον βίαιο και επικίνδυνο σύζυγό της: όχι αυτή του συναισθηματισμού, αλλά εκείνη της λογικής των χρημάτων, όπως περιγράφεται από τον

¹⁰⁹⁷ Όπ. π., σ. 146.

Simmel, καθώς “η μητροπολιτική blasé στάση συνδέεται με... την χρηματική οικονομία.”¹⁰⁹⁸ Η Slim αντιλαμβάνεται ότι, για την επιτυχία του σκοπού της, όλα πρέπει να ειπωθούν ψυχρά.

Στο *Enough* υπάρχει βέβαια και η χαρακτηριστική για τις ταινίες δράσης τελική μάχη, με την εξουδετέρωση του ανήθικου άνδρα, παράλληλα με την καταστροφή της μοντέρνας, αφαιρετικής ευταξίας. Παράλληλα, πιστεύω ότι μια σημαντική στιγμή της ταινίας είναι όταν ο Mitch ρωτά με έκπληξη την Slim: “Θέλεις να παλέψεις μαζί μου, σαν άντρας με άντρα;” Κάτι που πρόκειται να συμβεί καθώς, έχοντας προηγουμένως εξουδετερώσει την δυνατότητα του Mitch να χρησιμοποιήσει περίστροφα, η Slim μάχεται με τα ίδια της τα χέρια, χωρίς την χρήση οποιουδήποτε όπλου. Το στοιχείο αυτό με οδήγησε σε μια συσχέτιση των δύο ταινιών μέσα από μια ανάλυση της Laura Mulvey, η οποία εστιάζοντας στην ταινία *Duel in the Sun* (King Vidor, 1947) και το μελόδραμα γενικότερα, χωρίς να ανατρέπει τις προηγούμενες απόψεις της σχετικά με την απόλαυση της θέασης στον κινηματογράφο, τις επεκτείνει.¹⁰⁹⁹ Ενώ στο (προαναφερθέν και εδώ) κλασικό κείμενό της¹¹⁰⁰, η Mulvey αναλύει την αρρενοποίηση της θέασης, ανεξαρτήτως φύλου, στο, (γραμμένο -ενδεικτικά- στα τέλη της δεκαετίας του 1980), επόμενο διαπραγματεύεται το πώς επιδρά η τοποθέτηση ενός γυναικείου χαρακτήρα στο κέντρο της αφήγησης στην διαδικασία παραγωγής ταύτισης. Όπως η Mulvey αναφέρει και στο αρχικό κείμενό της, σε μια τυπική χολλυγουντιανή ταινία, η γυναίκα θεατής είναι δυνατόν να απολαύσει την ελευθερία δράσης και τον έλεγχο πάνω στην αφήγηση που η ταύτιση με τον ήρωα προσφέρει. Στο μελόδραμα, βασική της παρατήρηση είναι ότι η γυναίκα ως κεντρικός χαρακτήρας δεν διατηρεί μια σταθερή σεξουαλική ταυτότητα καθ’ όλην τη διάρκεια της ταινίας, αλλά κινείται μεταξύ παθητικής θηλυκότητας και μιας παλινδρομικής αρρενωπότητας, ως εκ τούτου, παράγοντας αντίσταση στην “σωστή” θηλυκή θέση. Το στοιχείο αυτό η ίδια συνδέει και με την φροϋδική άποψη σχετικά με την διαμόρφωση της θηλυκότητας.¹¹⁰¹ Η γυναίκα στον κεντρικό ρόλο λοιπόν μετατοπίζει την φροϋδική σύνδεση δραστηριότητας και με τον ανδρικό χαρακτήρα, ορατή στις μαζικού τύπου

¹⁰⁹⁸ Simmel, Georg, “The Metropolis and Mental Life”, Harrison, Charles & Paul Wood, *Art in Theory 1900 - 1990*, Blackwell, Oxford, 1992, σ. 132.

¹⁰⁹⁹ Mulvey, Laura, “Afterthoughts on “Visual Pleasure and Narrative Cinema” Inspired by *Duel in the Sun*”, *Visual and Other Pleasures*, Macmillan, London, 1989, σσ. 29 - 39 και στο pdfcoffee.com

¹¹⁰⁰ Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, όπ. π.

¹¹⁰¹ Την οποία, όπως αναφέρει και η Mulvey, ο Freud αντιλαμβάνεται να να διαμορφώνεται εντός μιας παράλληλης ανάπτυξης και των δύο φύλων. Mulvey, 1989, όπ. π.

αφηγήσεις, στοιχείο που αιτιολογείται καθώς το “εγώ επιθυμεί να φαντασιώνεται τον εαυτό του κατά κάποιον τρόπο δραστήριο. Το αποτέλεσμα είναι ότι από την παιδική ηλικία για τις γυναίκες η υπέρ-σεξουαλική [trans-sex] ταύτιση είναι μια συνήθεια που εύκολα γίνεται δεύτερη Φύση. Πλην όμως, αυτή η Φύση παρουσιάζει ένα πρόβλημα εναρμόνισης και διαρκούς μετάλλαξης.”¹¹⁰² Η Mulvey παρακολουθεί την κεντρική ηρωίδα του *Duel in the Sun* να αρνείται “την οδό της παθητικής σεξουαλικότητας, της εκμάθησης του πώς θα γίνει μια κυρία... Η σχέση της με τον ανδρικό χαρακτήρα δεν στηρίζεται στην ωρίμανση αλλά σε μια παλινδρομική μείξη αγόρι/κορίτσι ανταγωνισμού και παιχνιδιού... [όπου δρομολογείται] μια επαναδραστηριοποίηση της φαντασίωσης “δράσης”, την οποία η σωστή θηλυκότητα απαιτεί να καταπιεστεί.”¹¹⁰³

Σε μια ταινία που συνδυάζει την δράση με μερικά στοιχεία μελοδράματος, το αγοροκόριτσο [tomboy] που η Mulvey επισημαίνει στην ταινία του King Vidor, είναι ορατό και στην μεταβολή του χαρακτήρα τη Slim, ενώ βέβαια ουδόλως διακρίνεται στην εξέλιξη της Holly McClane. Ενώ λοιπόν στο *Die Hard* η γυναίκα θεατής τυπικά χρειάζεται να αρρενοποιηθεί, στο *Enough* απολαμβάνει μια δράση, η οποία αντιβαίνει αρκετά την ορθή θηλυκότητα. Όμως αυτό αφ’ ενός έχει περιορισμένη διάρκεια και αφ’ ετέρου γίνεται για έναν πολύ συγκεκριμένο σκοπό: Έχεις ένα ιερό, ζωϊκό δικαίωμα να προστατεύσεις τη ζωή σου και τη ζωή του παιδιού σου”¹¹⁰⁴ επαναλαμβάνει η φίλη της στην Slim, μια φράση που άμεσα βέβαια παραπέμπει στον βιολογισμό και την ουσιοκρατία, και που η Slim επιζητεί να ακούσει ξανά για ενθάρρυνση ώστε να αναλάβει δυνάμεις πριν την σύγκρουση. Στα τελευταία πλάνα της ταινίας, η σεξουαλική ασάφεια¹¹⁰⁵ εξαφανίζεται πλήρως και η Slim παραλαμβάνει την κόρη της φορώντας παστέλ χρώματα και μακριά φούστα με κέντημα ανθέων, επιστρέφοντας πλέον στην ορθή θηλυκότητα, καθώς η ειδική αποστολή της έχει λάβει τέλος. Πριν συμβεί αυτό, το τοπίο εντός του οποίου δραστηριοποιείται, και όπου,

¹¹⁰² Όπ. π.

¹¹⁰³ Όπ. π.

¹¹⁰⁴ “You have a divine, animal right to protect your life and the life of your offspring”.

¹¹⁰⁵ Η, οπωσδήποτε υπαρκτή, δυνατότητα να υποθέσει το κοινό ότι ο χαρακτήρας αυτός διατηρεί την δυνατότητα να γίνει ξανά σεξουαλικά ασαφής, υπονομεύεται από δύο στοιχεία: Την σαφώς προσδιορισμένη προτίμηση της Slim σε παραδοσιακά περιβάλλοντα και την διαγραφόμενη τελική επιλογή της, (που αναφέρεται στους τελευταίους διαλόγους στο αεροδρόμιο), να εγκαταλείψει το Los Angeles, ώστε να ζήσει με τον άνδρα που είχε παλιότερα σχέση -έναν θετικό χαρακτήρα τον οποίον το παιδί της φαίνεται να συμπάθησε. Τουτέστιν, η φιλική εγγράφεται τελικά ως λύση απόλυτης ανάγκης, στενά προσδιορισμένη στα καθήκοντα της Slim ως μητέρας.

οπωσδήποτε παύει "να σηματοδοτεί "το ερωτικό" και ήδη γνωστό"¹¹⁰⁶, ορίζεται χαρακτηριστικά, και αντιθετικά με ό,τι προηγείται, από το μοντέρνο σχεδιασμό, η συσχέτιση και αναμέτρηση με τον οποίον είναι απαραίτητο συστατικό της μεταλλαγμένης ταυτότητας.

Ταυτόχρονα συνδεδεμένες με την παραβατικότητα και την πλήρη ανηθικότητα, ιδέες, απόψεις και στοιχεία σχεδιασμού που σχετίζονται άρρηκτα με το μοντέρνο, και στις δύο εξετασθείσες ταινίες, συνιστούν κίνδυνο για την πυρηνική οικογένεια, ενώ ταυτόχρονα στο *Enough*, ο αμερικανικός μύθος της οικιακής γαλήνης, εντός ενός προφυλαγμένου, ιδιωτικού χώρου φαίνεται να έχει υποστεί ρήξη.

¹¹⁰⁶ Mulvey, "Visual Pleasure", όπ. π.

Η εικόνα της πόλης: Το Los Angeles και η Νέα Υόρκη σε τέσσερις ταινίες.

Στο αμέσως προηγούμενο κεφάλαιο αναφέρθηκε ότι η πόλη κατά κάποιον τρόπο σημαίνεται από τα συμφραζόμενα, στο παρόν σκοπός είναι να αναζητηθεί μια πληρέστερη εικόνα της, η οποία, (ιδιαίτερα στη περίπτωση της Νέας Υόρκης), να λειτουργήσει παράλληλα και συγκριτικά με αυτήν που παράγεται στο βασικό αντιπαράδειγμα, *North by Northwest*. Συνολικά, για την διερεύνηση του κινηματογραφικού Los Angeles, πρόκειται να αναλυθούν οι ταινίες *L.A. Confidential*¹¹⁰⁷ (Curtis Hanson, 1997) και *Heat*¹¹⁰⁸ (Michael Mann, 1995), οι οποίες κινηματογραφήθηκαν εξ ολοκλήρου σε φυσικούς χώρους¹¹⁰⁹, με τον ίδιο διευθυντή φωτογραφίας, ενώ η αντίστοιχη εικόνα της Νέας Υόρκης θα αναζητηθεί μέσω των ταινιών *Sliver*¹¹¹⁰ (Philip Noyce, 1993) και *Someone to Watch Over Me*¹¹¹¹ (Ridley Scott, 1988). Επίσης αξιοσημείωτο είναι και το ότι, σε δύο από τις τέσσερις αυτές ταινίες, χρησιμοποιούνται γνωστά, μοντέρνα κτήρια - τοπόσημα. Πρόθεση μου σε όλες τις περιπτώσεις είναι η διερεύνηση του κινηματογραφικού αστικού χώρου όπως, διαμορφώνεται και αφορά στην ιστορική στιγμή της δημιουργίας των ταινιών, καθώς και, (στην περίπτωση του *LA Confidential*), στην εποχή που αναφέρεται το σενάριο. Το *L.A. Confidential* προέρχεται από γνωστό αστυνομικό μυθιστόρημα του James Ellroy, το οποίο, γραμμένο το 1990, αναφέρεται στο 1953. Η σχέση ταινίας - βιβλίου έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον και θα εξεταστεί εκτενώς. Το σενάριο κινείται γύρω από σειρά συνδεόμενων δολοφονιών και εκκαθαρίσεων λογαριασμών, ενώ οι βασικοί ρόλοι είναι τριών αστυνομικών: Του έντιμου, αλλά τραχύ και οξύθυμου Bud White, του φιλόδοξου και ευέλικτου Ed Exley και του εκλεπτυσμένου, και παράλληλα έντονα διαπλεκόμενου με ποικίλες μορφές εξουσίας Jack Vincennes. Αποστολή τους είναι να διαλευκάνουν την υπόθεση, ενώ επίσης εμπλεκόμενος είναι ο δημοσιογράφος - εκδότης σκανδαλοθηρικών εντύπων Sid Hudgeons. Χαρακτήρας που κυρίως ενδιαφέρει την παρούσα έρευνα είναι ο μυστηριώδης εκατομμυριούχος Pierce Patchett, ο οποίος διακινεί δίκτυο γυναικών (call-girls), οι οποίες, μετά από στοχευμένες, χειρουργικές και άλλου τύπου επεμβάσεις, αποκτούν εμφάνιση που προσομοιάζει σε κινηματογραφικούς αστέρες. Μια από αυτές

¹¹⁰⁷ Ελληνικός τίτλος: *Λος Άντζελες, εμπιστευτικό*.

¹¹⁰⁸ Ελληνικός τίτλος: *Ένταση*.

¹¹⁰⁹ Σχετικά με τους φυσικούς χώρους της συγκεκριμένης πόλης που έχουν χρησιμοποιηθεί στον κινηματογράφο υπάρχει το ντοκυμανταίρ του Thom Andersen *Los Angeles Plays Itself* (2003).

¹¹¹⁰ Ίδιος ελληνικός τίτλος

¹¹¹¹ Ελληνικός τίτλος: *Κάποιος να με προσέχει*.

είναι η Lynn Bracken, που ο Patchett πλασάρει ως σωσία της Veronica Lake, και με την οποίαν ο White συνάπτει ερωτικό δεσμό. Βασικό στοιχείο σε μια ιδιαίτερα λαβυρινθώδη πλοκή¹¹¹², είναι η συμμετοχή υψηλά ιστάμενων ατόμων σε εγκληματικές ενέργειες, που καταλήγει στην αποκάλυψη ότι εγκέφαλος των δολοφονιών είναι ο υπαστυνόμος Dudley Smith, ο οποίος σκοτώνεται από τον Exley¹¹¹³. Ο τελευταίος όμως συμφωνεί αυτό να μην αποκαλυφθεί στο κοινό, παρασημοφορείται, με αποτέλεσμα τα δημοσιεύματα του τύπου να αναφέρουν τον Smith ως ήρωα. Στο τέλος της ταινίας, ο White (ο ασυμβίβαστα ηθικός χαρακτήρας), μαζί με την Bracken εγκαταλείπουν το Los Angeles, με προορισμό την μικρή πόλη της Arizona, όπου εκείνη πέρασε την παιδική της ηλικία.

Όπως και στις προηγούμενες ταινίες, θεωρώ ότι σύμφωνα με την ανάλυση των Affrons, το *L.A. Confidential* θα πρέπει να καταταχθεί στην δεύτερη κατηγορία του τονισμού: Η σημασία στη λεπτομέρεια είναι εμφανής σε όλα τα σημεία, ο σκηνικός χώρος απαιτεί την προσοχή του κοινού, και ο σχεδιασμός προβάλλεται, διατηρώντας μια σύνθετη παρουσία. Είναι άλλωστε επίσης ενδεικτικό ότι οι Affrons διαπιστώνουν, (σχετικά με αρκετές από τις ταινίες που χρησιμοποιούν ως παραδείγματα), μια αξιοπρόσεκτη επίδραση του χώρου της πόλης στους χαρακτήρες, με τις «συναντήσεις τους να είναι εδραιωμένες στο ιδιαίτερα φορτισμένο αστικό συγκείμενο.»¹¹¹⁴ Παράλληλα, και ειδικά για το *L.A. Confidential*, θα πρέπει να σημειωθεί ότι η κατάταξη της ταινίας ενισχύεται μέσω της σύνδεσης του χαρακτήρα του Pierce Patchett με την διάσημη Κατοικία Lovell, γνωστή και ως Health House¹¹¹⁵, του Richard Neutra. Και εδώ λοιπόν -αναλόγως με ό,τι αναφέρουν οι Affrons- η αναπαράσταση του πραγματικού τονίζει συγκεκριμένους ειρμούς στην αφήγηση, εμφανώς υπερβαίνοντας μια γενική παρουσίαση και συνήθη αναφορά σε πολιτιστικούς κώδικες της εποχής¹¹¹⁶. Ιδιαίτερα σημαντικό για το *L.A. Confidential* είναι και το ότι, (όπως έχει ήδη παρατηρηθεί σχετικά με *Sleeping with the Enemy*), τα κτίσματα που συνδέονται με τους χαρακτήρες διαφέρουν ριζικά από εκείνα που περιγράφονται στο μυθιστόρημα. Τουτέστιν, ο ιδιωτικός χώρος του Patchett δεν σηματοδοτεί απλώς μια

¹¹¹² Βιβλίου αλλά και ταινίας, παρά την αφαίρεση αρκετών χαρακτήρων και την σημαντική απλοποίηση.

¹¹¹³ Υποτίθεται, για το ευρύτερο κοινό σε ανταλλαγή πυρών με συμμορίες, όμως Smith εκτελείται από τον Exley, όταν ο τελευταίος αντιλαμβάνεται τον ρόλο του. Άλλη μια ένδειξη ότι η σήψη διατηρείται.

¹¹¹⁴ Affron, Charles & Mirella Jona Affron, *Sets in Motion*, Rutgers University Press, N.J., 1995, σ. 62.

¹¹¹⁵ Κάτι που αναφέρεται και στους τίτλους στο τέλος της ταινίας.

¹¹¹⁶ Affrons, όπ. π, σ. 51

πολυτελή κατοικία μεγιστάνα, αλλά εμφανώς «αφηγηματοποιεί το σκηνικό»¹¹¹⁷. Υπηρετεί την αφήγηση κατασκευάζοντας μια εικόνα που αποτελεί το κυριότερο μέσον δόμησης του χαρακτήρα. Ο Pierce Patchett διαμορφώνεται ακριβώς μέσω του τονισμού του σκηνικού με το οποίο συνδέεται και της υπέρβασης της ειδολογικής λειτουργίας του. Η κατοικία λοιπόν λειτουργεί και εδώ εμφατικά, και μάλιστα ανεξάρτητα από την, (σχετικά σύντομη), χρονική διάρκεια των σεκάνς στις οποίες εμφανίζεται.¹¹¹⁸ Η έμφαση αυτή διατηρείται μέσω συγκρίσεων και ελεγχόμενων αντιθέσεων και στις σεκάνς που κινηματογραφούνται σε διαφορετικού τύπου κτήρια.

Είναι λοιπόν ιδιαίτερα σημαντικό για την παρούσα έρευνα το ότι χρησιμοποιήθηκε ένα μοντέρνο ορόσημο του Los Angeles. Το ολοκληρωμένο το 1929 κτήριο του Neutra, είναι βέβαια συνδεδεμένο με την επέκταση και επικράτηση του ευρωπαϊκού τύπου μοντερνισμού, ο οποίος διαφέρει από την αμερικανική προσέγγιση του Frank Lloyd Wright¹¹¹⁹. Η πρώτη εκδοχή επί αμερικανικού εδάφους αυτού που, λίγο αργότερα, θα ονομαζόταν International Style είναι ένα από τα ελάχιστα κτήρια στις ΗΠΑ τα οποία συμπεριλήφθηκαν στην ομότιτλη έκθεση στο MOMA¹¹²⁰ -η πρώτη με θέμα την αρχιτεκτονική, που εισήγαγε τον όρο το 1931- και στον κατάλογό της αποκαλεί τους Αμερικανούς αρχιτέκτονες της περιόδου οπισθοδρομικούς και προσκολλημένους στο παρελθόν.¹¹²¹ Παράλληλα, οι κατοικίες του, (σχετικά πρόσφατα τότε μεταναστεύσαντα στην Δυτική Ακτή), Αυστριακού αρχιτέκτονα, έμελλε τις επόμενες δεκαετίες να χαρακτηρίσουν το τοπίο των περιχώρων του Los Angeles. Θεωρώ ότι η επιλογή του συγκεκριμένου κτηρίου είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με το ότι η ταινία αποπειράται να οικοδομήσει έναν περισσότερο σύνθετο αρνητικό χαρακτήρα, από αυτούς που εξετάστηκαν στα αμέσως προηγούμενα κεφάλαια.

Την αρχική έρευνα στα αρχεία του BFI, ακολούθησε ανταλλαγή emails με βιβλιοθήκες, αρχεία και πανεπιστημιακά ιδρύματα στις ΗΠΑ, με σκοπό την απόκτηση περισσότερων

¹¹¹⁷ “Narrativized uses of décor”: Όπως αναφέρουν οι Affrons ότι συμβαίνει, (για εντελώς διαφορετικούς βέβαια λόγους), στην ταινία *Mildred Pierce* (Michael Curtiz, 1945). Όπ. π. σ. 58

¹¹¹⁸ Και μάλιστα σε μια ταινία η διάρκεια της οποίας υπερβαίνει τις 2 ώρες. Οι Affrons αναφέρουν ότι τα σκηνικά στην κατηγορία αυτή λειτουργούν αναλόγως με την έμφαση στο κείμενο. Όπ. π., σ. 81.

¹¹¹⁹ Παρ’ ότι ο Neutra, ο οποίος αρχικά διδάχτηκε από τον Adolf Loos, είχε εργαστεί για ένα διάστημα με τον Wright. Στην κατοικία Lovell γίνονται βέβαια παράλληλα αντιληπτά και στοιχεία της αρχιτεκτονικής του Wright, όπως η επέκταση του κτηρίου στον χώρο.

¹¹²⁰ Hitchcock, Henry-Russell & Philip Johnson, *The International Style*, W. W. Norton & Co., N.Y, 1995.

¹¹²¹ Όπ. π., σσ. 30 - 31 & σ. 41.

πληροφοριών. Στο πλαίσιο αυτό, η Emily Wittenberg, βιβλιοθηκονόμος του American Film Institute, μου έστειλε βιντεοσκοπημένο masterclass¹¹²², (μέρος της σειράς Harold Lloyd Master Seminars), της production designer, Jeannine Orpewall, που δόθηκε στους μεταπτυχιακούς φοιτητές του ινστιτούτου στις 10 Δεκεμβρίου 2003. Το σεμινάριο είχε και την μορφή συζήτησης με καθηγητή του AFI¹¹²³, ενώ στο τέλος τέθηκαν ερωτήσεις από τους φοιτητές. Παρ' ότι η Orpewall δεν σχολιάζει / αναφέρεται στην διαδικασία, ή τους λόγους επιλογής της κατοικίας Lovell¹¹²⁴, το masterclass προσέφερε αρκετές πληροφορίες σχετικά με το πώς η ίδια και το πολυπληθές team της κινήθηκαν για την επιλογή των χώρων, με σκοπό την οικοδόμηση της εικόνας του Los Angeles. Η production designer αναφέρθηκε εκτενώς στο ποια ήταν η γενικότερη σκηνοθετική προσέγγιση, καθώς και στα θέματα που είχε να αντιμετωπίσει, εργαζόμενη σε μια ταινία η οποία κινηματογραφήθηκε αποκλειστικά σε φυσικούς χώρους.¹¹²⁵

Η εξαιρετικά λαβυρινθώδης πλοκή του μυθιστορήματος, που, έως ένα βαθμό, ακολουθείται και στην ταινία, έχει ως αποτέλεσμα οι, (ιδιαίτερα θετικές), κριτικές να εστιάζουν σε αυτήν, κάτι που συνδυάζεται με σχολιασμό των χαρακτήρων και αντιπαρέρχεται αντίστοιχο της φόρμας. Ως εκ τούτου, το ενδιαφέρον των άρθρων αυτών είναι μάλλον περιορισμένο, ιδιαίτερα καθότι πρόθεσή μου είναι η επιλογή συγκεκριμένων σεκάνς ή σημείων, και όχι η ανάλυση των 132' της ταινίας. Να σημειωθεί επίσης ότι, στις περισσότερες κριτικές αναφέρεται, εν είδει δεδομένου, ο όρος "film noir", (ζήτημα που θα διερευνηθεί περισσότερο παρακάτω), πλην όμως ο σκηνοθέτης σχολιάζει το ζήτημα στις σημειώσεις παραγωγής ως εξής: "Δεν είμαι σίγουρος σε ποιο είδος θα κατέτασσα το *L.A. Confidential*. Είναι μια αστυνομική ιστορία, μια ιστορία μυστηρίου, έχει suspense, είναι και ερωτική ιστορία. Αλλά κυρίως, υποθέτω ότι είναι μια ιστορία χαρακτήρων που

¹¹²² <https://vimeo.com/682050513>

(Το video δεν είναι δημόσιο. Μου δόθηκε password από την βιβλιοθηκονόμο του AFI καθώς και έγγραφη άδεια για να χρησιμοποιήσω τα στοιχεία που προσφέρει στην διατριβή.)

¹¹²³ Δεν αναφέρεται το όνομά του, αλλά γίνεται αντιληπτό ότι πρόκειται για κάποιον που έχει εργαστεί παλαιότερα ως production designer.

¹¹²⁴ Δεν αναφέρεται ούτε στις production notes, ούτε διασαφηνίζεται στις συνεντεύξεις το από ποιόν επιλέχθηκε η Κατοικία Lovell.

Στοιχεία σχετικά με το ιδιοκτησιακό καθεστώς, τους όρους και την διαδικασία παραχώρησης των κτηρίων που χρησιμοποιούνται στην ταινία αναφέρονται παρακάτω.

¹¹²⁵ Για την ακρίβεια, η μόνη studio σεκάνς είναι το σημείο όπου αντίστοιχος χώρος περιγράφεται και από το ίδιο το σενάριο, καθότι πρόκειται για το γύρισμα μιας αστυνομικής τηλεοπτικής σειράς.

προσπαθούν να βρουν το δρόμο τους σε ένα ταραγμένο, τρομακτικό, ζωτικό και ενίοτε χιουμοριστικό περιβάλλον.”¹¹²⁶

Μόνον ενδεικτικά και επιλεκτικά λοιπόν, ο Roger Ebert αναφέρει ότι η ταινία έχει την ατμόσφαιρα του film noir, χωρίς όμως να αποτελεί “period piece”¹¹²⁷, ενώ ο Mike Clark συγκρίνει την ταινία με κλασικά noir της δεκαετίας 1950¹¹²⁸. Ο C. T. Phipps την αποκαλεί “neo-noir”¹¹²⁹, (κάτι επίσης χρειάζεται διερεύνηση), ενώ ως “ένα πιο ουμανιστικό noir” την θεωρεί ο John Krewson, που την συγκρίνει και με το *Chinatown* (Roman Polanski, 1974).¹¹³⁰ Τέλος, ο Brian Bell αποκαλεί το *L.A. Confidential* “φόρο τιμής στα noir της δεκαετίας 1940”.¹¹³¹ Το τελευταίο σχολιάζεται από τον σκηνοθέτη πολύ διαφορετικά, καθώς, αντιθέτως, ο Hanson δηλώνει ότι δεν είχε πρόθεση η ταινία να αποτελεί φόρο τιμής σε προηγούμενες. Όπως αναφέρει, πρόκειται για μια αμφίσημη ταινία, ταυτόχρονα εποχής και σχετιζόμενη με το film noir¹¹³², όμως παράλληλα επιθυμία του ήταν και η παραγωγή μιας νατουραλιστικής αίσθησης. Ενδεικτικό αυτής της κατεύθυνσης είναι και το ότι, ερευνώντας περισσότερες από 60 συνολικά τοποθεσίες, σκεπτόταν την προέλευση και κατεύθυνση του φωτός. “Αυτό έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τις κλασικές film noir ταινίες, όπου ο φωτισμός είναι πιο στυλιζαρισμένος... Είναι noir με την ευρύτερη δυνατή έννοια, εννοώντας το σκοτάδι κάτω από το φως.”¹¹³³ Εξαίρεση στην μη-αναφορά των κριτικών σε αρχιτεκτονικά ζητήματα αποτελεί η εφημερίδα Guardian, όπου η Sarah Gaventa γράφει ότι η Κατοικία Lovell είναι η πραγματική star του *L.A. Confidential*. Η συντάκτης αναφέρει τα βασικά χαρακτηριστικά του σχεδιασμού, (τον ρευστό χώρο με τους ελάχιστους τοίχους, την ιδέα της αρμονίας με το τοπίο, τον συμβολισμό της υγείας, μέσω της σχέσης με τον αέρα και το φως), καταλήγοντας ότι η εικόνα της κατοικίας της Lynn Bracken, ένα art deco boudoir, διαφέρει σημαντικά.¹¹³⁴

¹¹²⁶ Όπ. π.

¹¹²⁷ <https://www.rogerebert.com/reviews/la-confidential-1997>

¹¹²⁸ <https://usatoday30.usatoday.com/life/enter/movies/lef917.htm>

¹¹²⁹ <http://unitedfederationofcharles.blogspot.com/2012/06/la-confidential-review.html>

¹¹³⁰ <https://www.avclub.com/l-a-confidential-1798196066>

¹¹³¹ <http://modernsandclassics.blogspot.com/2008/02/la-confidential-1997.html>

¹¹³² Curtis Hanson συνέντευξη στην Amy Taubin, “LA Lurid”, *Sight & Sound*, November 1997, σ. 8

¹¹³³ Όπ. π., σσ. 8 - 9.

¹¹³⁴ Gaventa, Sarah, “L.A. Confidential”, *The Guardian*, 21 November 1997.

Κριτικές σε περισσότερο εξειδικευμένα ή academic περιοδικά ασχολούνται επίσης με το ζήτημα της κατάταξης της ταινία στα noir. Την εποχή της πρώτης εμφάνισής της, ο Paul Arthur¹¹³⁵ αναφέρει ότι ο όρος έχει παραφθαρεί, καταλήγοντας να παραπέμπει σε μια “ασαφή ατμόσφαιρα με στοιχεία νοσηρότητας, ένα ανεπιτυχές έγκλημα και μια θανατηφόρο γυναίκα”, όμως ο Curtis Hanson διαπραγματεύεται με σοβαρότητα ειδολογικά ζητήματα, καθώς και το κοινωνικοπολιτικό background, εντός του οποίου άνθισε το noir.¹¹³⁶ Και ο Arthur συγκρίνει την ταινία με το *Chinatown*, όπου το Los Angeles περιγράφεται “όχι απλώς ως σκηνικό αλλά διανοητική κατάσταση”.¹¹³⁷ Παράλληλα, σχολιάζει και το ζήτημα της κατασκευασμένης εικόνας, τονίζοντας ότι το σχήμα ψευδαίσθηση/πραγματικότητα γίνεται αντιληπτό ήδη στην αρχή της ταινίας, μέσω του voice-over του εκδότη, ο οποίος παρουσιάζει την πόλη. Παράλληλα, σε αντίθεση με τον κεντρικό χαρακτήρα του J.J. Gittes στο *Chinatown* ή του Walter Neff, στο κλασικό noir *Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944), η σύγχυση που αισθάνονται οι τρεις κεντρικοί χαρακτήρες είναι μόνον παροδική: “Διατηρείται ο αποφασιστικός τους διαχωρισμός από το θεμελιωδώς Κακό, το οποίον είναι η βία στην υπηρεσία της διαφθοράς και η άσκηση εξουσίας δι’ ίδιον όφελος”. Το στοιχείο αυτό ο ίδιος το αντιλαμβάνεται ως εγγύτερα σε μια μορφή επαγγελματισμού, από ό,τι σε μια noir ψυχοκοινωνική συντριβή.¹¹³⁸ Παράλληλα, σημαντική θεωρείται “η ευφυής και ουδόλως νοσταλγική, επίκληση τόπου και διακόσμου”¹¹³⁹, ενώ θίγεται και το ζήτημα του δικτύου media / Hollywood, όπως εκπροσωπείται από τον εκλεπτυσμένο διευθύνοντα Patchett, καθότι “αυτός ο μεγαλοεπιχειρηματίας πορνογράφος είναι ουσιωδώς ένα υποκατάστατο παραγωγού του Hollywood.”¹¹⁴⁰

“Μια ποικιλόμορφη γκαλερί από χαρακτήρες ζωντανεύει τις παράλληλες πραγματικότητες του Los Angeles”, την εποχή όπου “η σπορά της παρούσας ζωής του Los Angeles ήδη φυτευόταν”¹¹⁴¹, περιγράφουν οι σημειώσεις παραγωγής το βιβλίο του Ellroy, προσθέτοντας ότι αποστολή ήταν η “μετάφραση αυτών των στοιχείων για την

¹¹³⁵ Arthur, Paul, “L.A. Confidential”, *Cineaste*, Vol.23, N.3, April 1998, σσ. 41 - 43.

¹¹³⁶ Όπ. π., σ. 41.

¹¹³⁷ Όπ. π., σ. 42.

¹¹³⁸ Όπ. π., σσ. 42 - 43.

¹¹³⁹ Όπ. π., σ. 43.

¹¹⁴⁰ Όπ. π.

¹¹⁴¹ Σημειώσεις παραγωγής, BFI.

οθόνη”. Σύμφωνα με δηλώσεις των δημιουργών της¹¹⁴², η ταινία συνδυάζει στοιχεία κλασικής ταινίας και ανεξάρτητης παραγωγής¹¹⁴³, καθώς δεν αποτελεί όχημα για έναν ηθοποιό-αστέρα.¹¹⁴⁴ Το πολυσέλιδο μυθιστόρημα¹¹⁴⁵ του James Ellroy περιγράφει έναν υπόγειο κόσμο σε ένα διεφθαρμένο Los Angeles. Η κινηματογραφική εκδοχή διατηρεί ως ένα βαθμό την πολυπλοκότητα και κάποιους από τους χαρακτήρες, μεταπλάθοντάς τους όμως σημαντικά, ενώ, παράλληλα, όπως αναφέρει και ο σκηνοθέτης, δεν διηγείται την ιστορία μέσα “από τον φακό της νοσταλγίας.”¹¹⁴⁶ Orpewall και Hanson σχολίασαν επίσης την προσπάθειά τους ο χαρακτήρας του Patchett να διαχωριστεί από τα κλισέ των πλούσιων ανδρών, που κατοικούν σε κλασικού τύπου επαύλεις της Pasadena¹¹⁴⁷, διαμορφώνοντας έναν άνδρα με κουλτούρα. Οι σημειώσεις παραγωγής κάνουν μνεία και στην συσχέτιση της αυστηρής κομψότητας του κτηρίου, με την ελεγχόμενη εκκεντρικότητα του χαρακτήρα.

Στο masterclass, η Orpewall αποκαλεί συνολικά τον χώρο “οπτική μεταφορά για την ιστορία”, αναφέροντας την εντύπωση που της έκανε η πρώτη εικόνα των, εν λειτουργία, αντλιών πετρελαίου στο Los Angeles -κάτι που, καθώς μεγάλωσε στην Ανατολική Ακτή, (άρα ήταν, όπως είπε, “outsider”), δεν είχε δει ποτέ πριν. Οπωσδήποτε αναφορά στην μοντέρνα πόλη συνολικά, οι αντλίες απετέλεσαν μεταφορά για τον υπόγειο κόσμο του Los Angeles, όπου “η διαφθορά της αστυνομίας ρουφά τον πλούτο της πόλης”¹¹⁴⁸. Μια από τις αλλαγές που διακρίνονται όχι μόνον σε σχέση με το μυθιστόρημα, αλλά και με προηγούμενες εκδοχές του σεναρίου είναι ότι το εγκαταλελειμμένο Victory Motel, (που

¹¹⁴² Σημειώσεις παραγωγής.

Αναφορές υπάρχουν και σε σχόλια του σκηνοθέτη και της production designer (DVD extras, Special Edition, 2008) και συνέντευξη στην Amy Taubin, *Sight & Sound*, όπ. π., σσ. 7 - 11.

¹¹⁴³ Αξιοσημείωτο σχετικά με το ζήτημα αυτό και το ότι η ταινία έγινε πρώτα γνωστή στο ευρωπαϊκό κοινό καθώς προβλήθηκε στο Φεστιβάλ των Καννών.

¹¹⁴⁴ Στοιχείο που, όπως αναφέρουν οι συντελεστές στα Extras του Special Edition DVD, αρχικά, ουδόλως ενθουσίασε την Warner, καθώς οι παραγωγοί θεώρησαν ότι το κοινό δεν θα καταφέρει να ταυτιστεί. Εξ αιτίας αυτού, αρχικά ζητήθηκε να μειωθεί ο αριθμός των χαρακτήρων, ώστε να ξεχωρίσει ένας πρωταγωνιστής.

¹¹⁴⁵ Χρησιμοποιείται η ελληνική μετάφραση του μυθιστορήματος: James Ellroy, *Λος Άντζελες Εμπιστευτικό*, Μετάφραση Ανδρέας Αποστολίδης, Άγρα, Αθήνα 2003, σελίδες 593.

¹¹⁴⁶ Σημειώσεις παραγωγής, όπ. π.

¹¹⁴⁷ Το αναφέρει στα extras του Special Edition DVD.

Ενδιαφέρον το ότι αντιθετικά στην περιοχή αυτή βρίσκεται η κλασική, οικογενειακή κατοικία στο *Enough*. Παράλληλα, οι σημειώσεις παραγωγής αναφέρουν τον Patchett ως “πλούσια και αινιγματική κοινωνική φιγούρα.”

¹¹⁴⁸ Orpewall στο masterclass.

χρησιμοποιείται για ανακρίσεις της αστυνομίας, είναι ο χώρος που δολοφονείται ο εκδότης, ενώ εκεί στήνει στο τέλος ενέδρα ο Smith), δεν βρίσκεται σε μια no-man's-land με ισοπεδωμένες κατοικίες και πινακίδες που ανακοινώνουν την έλευση ενός αυτοκινητοδρόμου, αλλά περιβάλλεται από τις κινούμενες αντλίες. Τα κτίσματα που συναποτελούν το motel προσομοιάζουν σε λαϊκές κατοικίες, παραδοσιακού τύπου, ξύλινες, με τυπικές επικλινείς στέγες και εισόδους με μικρά, αετωματικά πρόστυλα, τοποθετημένα συμμετρικά στην όψη. Οι στέγες αυτές έχουν σημαντικό ρόλο προς το τέλος της ταινίας, (στην σεκάνς της εκτέλεσης του Smith), καθώς δημιουργούν έντονες διαγωνίους, οι οποίες τονίζονται μέσω ασύμπτωτων, noir φωτισμών. Εκτός από τον σχολιασμό της production designer, και οι σημειώσεις παραγωγής αναφέρουν τον εξ αρχής σχεδιασμό και την οικοδόμηση των κτισμάτων αυτών, καθώς και το ότι χρειάστηκε αμέσως μετά κατάλληλη επεξεργασία ώστε να αποκτήσουν μια εικόνα παλαιότητας 40 ετών.¹¹⁴⁹ Παράλληλα, η Oppewall αναφέρει ότι η επιλογή ήταν συνολικά δική της ιδέα, καθώς και σε μια ακόμη αιτία που η τοποθεσία λειτουργούσε κατάλληλα: Το motel έχει σχήμα L, ενώ βρίσκεται ανάμεσα σε ημιθανείς θάμνους και έναν λόφο: δίνει την εικόνα του παγιδευμένου.¹¹⁵⁰ Η επιμέλεια με την οποίαν η production designer χειρίστηκε την αποστολή της αποτυπώνεται και στην αναφερόμενη ιδέα της επιλογής “αντικειμένων που διηγούνται την ιστορία”, και “αντικειμένων που διηγούνται το παρασκήνιο” (back story)¹¹⁵¹, καθώς και στην στενότερη συνεργασία με τους set decorators, οι οποίοι εργαζόντουσαν υπό τις οδηγίες της -κάτι που συμπεριελάμβανε ακόμη και επισκέψεις στις κατοικίες τους, με σκοπό να ελεγχθεί ότι όντως έχουν αντιληφθεί πλήρως το τί πρέπει να κάνουν. Παράλληλα, και η συνεργασία με τον Curtis Hanson, άτομο που είχε μεγαλώσει στο Los Angeles, ήταν ιδιαίτερα στενή. Η Oppewall αναφέρει ότι ο σκηνοθέτης, σε μια πρώτη φάση επεξεργασίας του κλίματος της ταινίας, κυκλοφορούσε με ένα πακέτο φωτογραφιών οι οποίες αποτύπωναν αυτό που τον ενδιέφερε να παραχθεί. Χαρακτηρίζοντάς τον έναν από τους καλύτερους σκηνοθέτες για να συνεργαστεί ένας production designer, η Oppewall σχολίασε επίσης και την εκτεταμένη γνώση του, γύρω

¹¹⁴⁹ Σημειώσεις παραγωγής, ό. π.

¹¹⁵⁰ Oppewall στο masterclass.

¹¹⁵¹ Ενδεικτικό και το ότι η, (συνολικά τέσσερις φορές υποψήφια), production designer προτάθηκε για Oscar και για την ταινία αυτήν.

από την ιστορία και την αρχιτεκτονική του πόλης, καθώς ο Curtis ήταν μέλος της L.A. Architectural Conservancy.¹¹⁵²

Εκτενής αναφορά γίνεται στο masterclass στην εύρεση του κινηματογράφου El Cortez, κάτι που σχολιάζεται, σε σχετικά πρόσφατη συνέντευξη στο L.A. Weekly, και από τον John Panzanella, location manager και την βοηθό του.¹¹⁵³ Ο Panzanella περιγράφει αρχικές οδηγίες για αναζήτηση κινεζικού θεάτρου¹¹⁵⁴, το οποίο θα είναι ορατό στο βάθος πλάνων, στην σκηνή σκηνοθετημένης σύλληψης ζεύγους νέων ηθοποιών σε παρακείμενη οικεία, (με την κατηγορία της κατοχής κάνναβης και ενώ θα βρίσκονται σε ερωτικές περιπτώξεις), από τον Vinceness, κάτι που επρόκειτο να φωτογραφηθεί από τον εκδότη. Πλην όμως, έχοντας ερευνήσει ολόκληρη την πόλη κατέληξαν στο ότι “δεν υπήρχε γεωγραφική λύση”¹¹⁵⁵, καμία κατάλληλη τοποθεσία στο Los Angeles. Η production designer διηγείται ιδιαίτερα γλαφυρά την στιγμή της τυχαίας εύρεσης του κατάλληλου κτηρίου από την ίδια, κατά τη διάρκεια βραδυκής εξόδου με φιλικό της άτομο. Καθότι η κίνηση ήταν ιδιαίτερα αυξημένη στους δρόμους του Los Angeles, η Oppewall πρότεινε να ακολουθηθεί παράκαμψη, και τότε, εντελώς αιφνίδια, βρέθηκε μπροστά στην τέλεια λύση. Το κτήριο, (για το οποίο ο Panzanella αναφέρει ότι κάποτε στέγαζε τράπεζα και την περίοδο των γυρισμάτων γραφεία¹¹⁵⁶), περιγράφεται από την ίδια ως “παλιό Art Deco ταχυδρομείο”. Περιέχει πυργοειδή κατασκευή, βρίσκεται στο τέλος μιας διασταύρωσης T (και τα δύο στοιχεία που αναζητούνταν), και λειτουργεί άριστα στην σκηνή, καθώς είναι εμφατικά ορατό στο βάθος, ενώ ταυτόχρονα, σε πρώτο πλάνο, διαδραματίζεται η σύλληψη και η φωτογράφιση. Αναλόγως σημαντική ήταν βέβαια και η ύπαρξη 2 - 3 κατάλληλων κτηρίων κατοικιών. Πινακίδες από νέον, που αφορούν στην πρεμιέρα της ταινίας¹¹⁵⁷, (η οποία συμβαίνει ταυτόχρονα), διακρίνονται επίσης. Η Oppewall προσθέτει ότι ο στεγασμένος χώρος εισόδου του κινηματογράφου τοποθετήθηκε στο πεζοδρόμιο, μετά από ειδική άδεια του δήμου και με τον όρο εντός τριών ημερών να έχει ολοκληρωθεί το γύρισμα και τα πάντα να έχουν επανέλθει στην κανονική τους κατάσταση. Σε αρκετά

¹¹⁵² Oppewall στο masterclass.

Συνέντευξη στον Jared Cowan, 18 Σεπτεμβρίου 2017: <https://www.laweekly.com/revisiting-the-l-a-locations-from-l-a-confidential-20-years-later/>

¹¹⁵⁴ Όπ. π. Το αυτό περιγράφεται και σε προηγούμενες εκδοχές του σεναρίου.

¹¹⁵⁵ Όπ. π.

¹¹⁵⁶ Όπ. π.

¹¹⁵⁷ Πρόκειται για υπαρκτή, επιστημονικής φαντασίας ταινία: *When Worlds Collide* (Rudolph Maté, 1951).

από τα νυκτερινά πλάνα αυτής της σεκάνς, η γωνία είναι κοντρ-πλονζέ με αποτέλεσμα την έμφαση στα κάθετα στοιχεία, και ιδιαίτερα στον πύργο του κτηρίου, και την σύνδεσή τους με την φιγούρα του Vinceness, ο οποίος “σκηνοθετεί” το όλο επεισόδιο, δίνοντας οδηγίες στον Hudgeons ότι θα πρέπει να συμπεριλάβει στις φωτογραφίες του και την πρεμιέρα στο βάθος.

Το κατάστημα Nick's Liquor, εντός του οποίου εισάγεται και ο χαρακτήρας της Lynn Bracken σε νυκτερινά πλάνα, απασχόλησε επίσης. Στην πρώτη αυτή σεκάνς, όπου χρησιμοποιείται και ο εξωτερικός χώρος, τοποθετείται και, η (κατ' αναλογίαν με την Bracken, μυστηριώδης), πρώτη εμφάνιση του Pierce Patchett. Η Orpewall εξηγεί ότι εξ αρχής αποκλείστηκε η λύση μιας πραγματικής κάβας, καθότι θα υπήρχε ανάγκη διαφόρων, δύσκολων επεμβάσεων, ώστε να δημιουργηθεί εικόνα δεκαετίας 1950. Κατέληξαν σε κατάστημα / εργαστήριο επισκευής και εμπορίας ψάθινων ειδών, κάτι που διευκόλυνε την ταχεία εκκένωση και πλήρη αναδιαμόρφωση, καθώς δεν υπήρχαν αντικείμενα που δυσχέραιναν την μεταφορά. Τα μεγάλα ανοίγματα επέτρεπαν την συσχέτιση εσωτερικού - εξωτερικού, ενώ, καθότι το απέναντι κατάστημα ανήκε στο ίδιο άτομο, υπήρχε η δυνατότητα να δημιουργηθεί στην όψη η εικόνα ενός κτηνιατρείου: Η πινακίδα Dog's & Cat's Hospital διακρίνεται στο βάθος και στις δύο σεκάνς, σε ημερήσια και νυκτερινά πλάνα, συνεισφέροντας στην εικόνα του εξωτερικού χώρου. Πρόκειται για το, (εν λειτουργία ακόμη), Ramon's Caneshop, το οποίον μάλιστα όπως και σήμερα στεγαζόταν σε δύο συγκοινωνούντες χώρους¹¹⁵⁸. Χρησιμοποιείται ο ένας εξ αυτών, ενώ η αυθεντική, φωτεινή πινακίδα διακρίνεται στον άλλον. Το κτίσμα είναι λιτό, δεκαετίας 1930, με ορατά μερικά στοιχεία art deco. Η όψη είναι κλιμακωτή και σχηματίζει παραλληλόγραμμα, ενώ υπάρχουν πλατιά, τοξωτά ανοίγματα. Στον εσωτερικό χώρο, η Orpewall δημιούργησε επένδυση τοίχων σκούρου ξύλου, λιτή, χωρίς διακοσμητικά στοιχεία, μέσω της οποίας σχηματίζονται παραλληλόγραμμες συνθέσεις -με σημαντικό ρόλο και στις δύο σεκάνς. Στο σενάριο αναφέρονται φωτογραφίες κινηματογραφικών αστέρων σε κορνίζες, οι οποίες περιβάλλονται από χριστουγεννιάτικες γιρλάντες, στοιχεία ορατά, πλην όμως, συνολικά, αρκετά διακριτικά.

¹¹⁵⁸ Στην συνέντευξη στον Cowan, ο location manager αναφέρει ότι πρόκειται για το Cane & Basket Shop, που όμως είναι μεταγενέστερο: Βρίσκεται ακριβώς δίπλα από την άλλη πλευρά, και στη θέση του στην ταινία φαίνεται ένα καθαριστήριο.

Οι σημειώσεις παραγωγής αναφέρονται και στην ανάγκη περιορισμένων επεμβάσεων στο ιστορικό Formosa Café, επίσης τοπόσημο της πόλης¹¹⁵⁹, και λιγότερο στο Broacher's Night Club & Restaurant, ενός ακόμη χώρου που ξεκίνησε στον Μεσοπόλεμο. Γενικότερα για το ζήτημα αυτό, η Orpewall τονίζει ότι, “συνολικά, δαπανήθηκαν πολλά χρήματα για να σβήσουν στοιχεία”, καθώς υπήρχε προϋπολογισμός σημαντικού ύψους ονόματι “Αφαίρεση Αναχρονισμών”¹¹⁶⁰ (σημαντικά μεγαλύτερης βέβαια κλίμακας από ό,τι στο *Sleeping with the Enemy*). Σε ορισμένες περιπτώσεις καλύφθηκαν ολόκληρες όψεις σύγχρονων κτηρίων, ή διορθώθηκαν προσωρινά διάφορα στοιχεία τους, ενώ οι ψηφιακές επεμβάσεις ήταν περιορισμένες: Έγιναν μόνον στα τελευταία πλάνα. Για το Formosa Café, που δεν είχε ουσιωδώς αλλάξει από τα τέλη της δεκαετίας 1930, χρειάστηκε αλλαγή στις καθραρισμένες φωτογραφίες των ηθοποιών πάνω από το bar, με αφαίρεση όσων εμφανίστηκαν μετά το 1950.

Σχετικά με την εύρεση κατάλληλου χώρου για το Nite Owl Café, (όπου τοποθετείται η σημαντική σεκάνς με την μαζική δολοφονία, η οποία εξιχνιάζεται μόλις στο τέλος της ταινίας), Orpewall και location manager τόνισαν ότι, για να καταστεί δυνατόν η κινηματογράφηση της σκηνής σε έναν και μόνο χώρο, αυτός έπρεπε να είναι επιμήκης, με ένα ακόμη δωμάτιο στο βάθος. Κατέληξαν στο (ονομαζόμενο τότε) JJ's Sandwich Shop, κατάστημα που χρειάστηκε συνολική αναδιαμόρφωση. Ενδεικτικό της επιμέλειας που η Orpewall προσέγγισε το ζήτημα είναι και το ότι η γενικότερη γεωμετρική λογική της αποτυπώνεται ακόμη και στο δάπεδο, όπου σχηματίζεται ανάλογη σύνθεση, ενώ, ταυτόχρονα, η παρουσία του χρώματος είναι και εδώ περιορισμένη. Διακρίνεται κόκκινο -που βέβαια αφορά και στα ίχνη αίματος, ακόμη και πριν την εύρεση του σωρού πτωμάτων από τον Exley- και μικρές κίτρινες πινελιές: Τα δύο χρώματα παράγουν μια ελεγχόμενη ένταση, καθώς τονίζουν το ένα το άλλο. Το μόνο στοιχείο που διατηρήθηκε εδώ είναι ένα είδος φωτιστικών (από την ποικιλία που υπήρχε στον χώρο).

¹¹⁵⁹ Εν λειτουργία ακόμη και σήμερα, ως κινεζικό εστιατόριο, ανακαινισμένο: theformosacafe.com

<https://>

¹¹⁶⁰ Ενδεικτικά, η production designer αναφέρει ότι χρειάστηκε να αφαιρεθούν τα παρκόμετρα και να καταβληθεί στον δήμο της πόλης ο μέσος όρος των καθημερινών εισπράξεων του προηγούμενου έτους για κάθε μια από τις ημέρες των γυρισμάτων, να αφαιρεθούν ή καλυφθούν με billboards πινακίδες, ακόμη και να αλλαχθεί το χρώμα στις γραμμές των διαβάσεων -και βέβαια μετά να επανέλθει.

Το Frolic Room¹¹⁶¹ είναι επίσης γνωστό σημείο του Los Angeles, και στην ταινία αποτελεί το αγαπημένο bar του Vincennes. Υπάρχουν πλάνα στον εσωτερικό χώρο, αλλά και emphaticά κοντρ πλονζέ με την όψη, όπου ο χαρακτήρας καθάρεται με φόντο την νέον πινακίδα, και την αντίστοιχη παρακείμενου κινηματογράφου, όπου διαφημίζεται η προβολή της ταινίας *The Bad and the Beautiful*¹¹⁶². Παρ' ότι δεν φαίνεται να έχουν αλλάξει πολλά, οι φωτισμοί του Dante Spinotti ευκρινώς υποβαθμίζουν την σχετική πολυχρωμία που υπάρχει στον χώρο, ουσιαστικά αναδεικνύοντας μόνο το κόκκινο. Ιστοσελίδες σχετικές με γνωστές τοποθεσίες της πόλης αναφέρουν ότι το bar ξεκίνησε την περίοδο της Ποτοαπαγόρευσης¹¹⁶³, το 1930. Στην όψη του κτηρίου είναι αναγνωρίσιμα τα art deco στοιχεία, με πολλές διακοσμητικές λεπτομέρειες, ελάχιστες όμως εκ των οποίων είναι ορατές στα εξωτερικά πλάνα¹¹⁶⁴, ενώ, παράλληλα, οι σημειώσεις παραγωγής αναφέρουν ότι έγινε επέμβαση και στην φωτεινή πινακίδα του Pantage Theater, ώστε να φτιαχτεί κάτι λιτότερο και γραμμικότερο.

Μέρος του ιδιόμορφου συγκροτήματος κτηρίων, γνωστού ως Crossroads of the World, διακρίνεται ήδη πριν ολοκληρωθεί η σεκάνς των τίτλων, καθώς τοποθετείται εκεί το γραφείο του Hudgeons. Η Orpewall αναφέρει¹¹⁶⁵ ότι δεν έγιναν αλλαγές στην περίπτωση αυτήν, απλώς προστέθηκαν θάμνοι ώστε να μην διακρίνεται η κυκλοφορία στην παρακείμενη οδό. Ένα ακόμη άμεσα αναγνωρίσιμο τοπόσημο, εγκαινιάστηκε το 1936 και συσχετίζεται με την τότε δημοφιλή του streamline moderne.¹¹⁶⁶ Στην αρχική φάση, λειτούργησε ως shopping centre και την εποχή των γυρισμάτων στέγαζε γραφεία. Στην ταινία διακρίνεται ο χαρακτηριστικός πύργος, με την περιστρεφόμενη υδρόγειο σφαίρα.

¹¹⁶¹ <https://totally-la.com/frolic-room-hollywood-legend/> Το site προσφέρει στοιχεία για το bar και την ιστορία του.

¹¹⁶² Αξιοσημείωτο και το ότι πρόκειται για τον κινηματογράφο Pantage, ένα ακόμη ορόσημο της πόλης, ενώ η ταινία είναι πραγματική της εποχής: Vincente Minelli, 1952. Στην συνέντευξη στο *Sight & Sound* ο Hanson αναφέρει στην Amy Taubin, ότι στα τέλη της δεκαετίας του 1960, όταν έγραφε για το περιοδικό *Cinema*, ήταν δυνατόν να πάρει κάποιος τηλέφωνο τον Minelli ή τον John Ford και να ζητήσει συνέντευξη. Επίσης και το πόσο σημαντική ήταν η θητεία του στο περιοδικό, ιδιαίτερα φωτογραφίζοντας για αυτό, καθώς δεν πέρασε από σχολή κινηματογράφου. Όπ. π., σ. 11.

Παρεμπιπτόντως, τελευταία η Taubin, (ως contributing editor του περιοδικού Artforum σήμερα), συμπεριέλαβε το *L.A. Confidential* στις ταινίες που πρότεινε για streaming κατά τη διάρκεια του lockdown: <https://www.artforum.com/film/amy-taubin-on-what-to-stream-during-the-pandemic-82465>

¹¹⁶³ <https://totally-la.com/frolic-room-hollywood-legend/>

¹¹⁶⁴ Διακρίνεται μόνο το στυλιζαρισμένο μοτίβο ανθέων, που συνδυάζεται με τις φωτεινές πινακίδες, που σε σημεία σχηματίζουν γραμμικές συνθέσεις.

¹¹⁶⁵ Επίσης στο masterclass.

¹¹⁶⁶ <https://www.crossroadsoftheworldla.com/overview.html>

Παρ' ότι το συγκρότημα περιελάμβανε και κτήρια διαφόρων τύπων, είναι ενδεικτικό της αρκετά περιορισμένης γκάμας που περιλαμβάνεται στην ταινίας ότι αυτά δεν γίνονται ορατά, ενώ ελάχιστα προηγουμένως στην σεκάνς των τίτλων, η πρώτη εικόνα γνωστού κτηρίου που καταγράφει το Los Angeles είναι το επάνω τμήμα της όψης του δημαρχείου της πόλης, όπου κυριαρχούν τα art deco στοιχεία.

Για τους χώρους διαφόρων αστυνομικών τμημάτων, χρησιμοποιούνται τρία, κενά τότε, κτήρια: Το Νοσοκομείο Linda Vista, το παλιότερο αστυνομικό τμήμα στην περιοχή Venice, ένα arts agency¹¹⁶⁷, (του οποίου η Orpewall γνώριζε την ιδιοκτήτρια και μπορούσε να συζητήσει με άνεση τις ανάγκες της ταινίας), και το Κτήριο Pacific Electric. Τα εσωτερικά διαμορφώθηκαν συνολικά, όμως οι όψεις δεν γίνονται ορατές, παρά μόνον στην περίπτωση του τελευταίου κτηρίου (σε σημαντική στιγμή της ταινίας, που θα αναφερθεί παρακάτω). Επίσης χαρακτηριστικό της πόλης, το νεορωμανικού στυλ Pacific Electric Building, λειτούργησε ως τερματικός σταθμός και αρχηγείο του ηλεκτρικού σιδηροδρόμου, ενώ την περίοδο των γυρισμάτων εξακολουθούσε να είναι σε πολύ καλή κατάσταση -καθώς βρισκόταν εν αναμονή ανακαίνισης και μετατροπής σε συγκρότημα κατοικιών. Τους χώρους αυτούς, η Orpewall διαμόρφωσε επίσης λιτά, ταυτόχρονα παράγοντας μια αναγνωρίσιμη γεωμετρικότητα και μια αίσθησης παλαιότητας. Υπόλευκοι τοίχοι και επένδυση σκούρου ξύλου, η οποία συχνά σχηματίζει παραλληλόγραμμα συνθέσεις, ενίοτε παράγοντας κάνναβο, συνδυάζεται με φωτιστικά οροφής με επίσης γεωμετρική λογική, (και ενίοτε διακριτική παρουσία art deco μοτίβων, όπως το chevron, στον χώρο έξω από το γραφείο του Exley). Το αποτέλεσμα είναι, συνολικά, να μην δημιουργούνται μεγάλες αντιθέσεις στους χώρους. Μια ελαφρώς εντονότερη αίσθηση κλασικού τύπου κομψότητας, (για παράδειγμα, καμπύλες στα πόδια βοηθητικών τραπεζιών), διακρίνεται στο γραφείο του περιφερειακού εισαγγελέα¹¹⁶⁸, που επίσης τοποθετείται στο renthouse του Pacific Electric Building.

Orpewall και Panzanella περιγράφουν ως αρκετά σύνθετη την έρευνα για την εύρεση της κατοικίας της Lynn Bracken. Διήρκεσε περισσότερο από τρεις μήνες, ενώ αξιοσημείωτο και ότι αρχική επιθυμία της Orpewall ήταν η κατοικία αυτή να κτιστεί εξ αρχής. Οι

¹¹⁶⁷ Πρόκειται για το Social and Public Art Resource Center.

¹¹⁶⁸ Ίσως μπορεί να συνδεθεί με την gay ταυτότητα του χαρακτήρα, άλλωστε ο χώρος είναι ορατός όταν White και Exley, πηγαίνουν εκεί για να τον εκβιάσουν με στοιχεία της σεξουαλικής του ζωής, ώστε να του αποσπάσουν πληροφορίες.

παραγωγοί (λόγω της σχετιζόμενης σημαντικής αύξησης κόστους¹¹⁶⁹) αρνήθηκαν σθεναρά, οπότε αναζητήθηκε κατοικία ισπανικού αποικιοκρατικού στυλ. Χρειαζόταν να βρίσκεται σε ενδιαφέρον σημείο με δυνατότητα κινηματογράφησης από διάφορες γωνίες, να διαθέτει εσωτερικό εξώστη, (απαραίτητος για τα πλονζέ πλάνα),¹¹⁷⁰ είσοδο με στέγαστρο, (καθώς υπάρχει σκηνή με βροχή) και αλέα με γρασίδι. Στην διώροφη κατοικία που κατέληξαν υπήρχε μια χρήσιμη, εσωτερική αψίδα, αλλά δαπανήθηκε σημαντικό ποσόν για προσθήκες και βελτιώσεις: Το δάπεδο χρειάστηκε συνολική αντικατάσταση, δημιουργήθηκε πρόστυλο με κίονες στην είσοδο και διαμορφώθηκε ο κήπος.¹¹⁷¹

Ένας χώρος που σηματοδοτεί την φαντασία, παραπέμποντας σε μια ονειρική ατμόσφαιρα, αναφέρει η Orpewall,¹¹⁷² για το ισόγειο, δηλαδή τον επαγγελματικό χώρο της Bracken, εντός του οποίου διακρίνεται έμφαση στην πολυτέλεια και εκτεταμένη χρήση καμπυλόγραμμων στοιχείων με απάλειψη αιχμηρών. Η art deco προσέγγιση που χαρακτηρίζει τον σχεδιασμό παραπέμπει στην πρώτη, κάπως συντηρητικότερη φάση του στυλ αυτού, και ειδικότερα στο έργο του André Groult¹¹⁷³, όπου επίσης παρατηρείται ευρεία χρήση καμπυλών.¹¹⁷⁴ Αναγνωρίζονται, για παράδειγμα, το μοτίβο οστράκου σε πολυθρόνες και μερικά φωτιστικά, ανάλογες πτυχώσεις στις κουρτίνες, και η γενικότερη επιλογή παστέλ τόνων. Στοιχεία που θα παρέπεμπαν σε μεταγενέστερη φάση του art deco, όπως το βοηθητικό τραπεζάκι με τα ποτά από χρώμιο και γυαλί, είναι σημαντικά λιγότερα. Ως εκ τούτου, η εικόνα του χώρου δεν προσομοιάζει με αυτήν που ευκρινώς προπαγάνδισε, για τουλάχιστον μια δεκαετία, (ξεκινώντας από το 1928 περίπου), το Hollywood στον Μεσοπόλεμο, παράγοντας φαντασιώσεις πλούτου και κομψότητας, και

¹¹⁶⁹ Αναφέρεται από την Orpewall στο masterclass. Παράλληλα, στα extras της special edition του DVD, ένας από τους παραγωγούς προσθέτει και το ότι είχαν συνολικά αντιρρήσεις για την ιδέα μιας ταινίας εποχής, καθότι η επικρατούσα άποψη είναι ότι, στις περιπτώσεις αυτές, οι εισπράξεις είναι συνήθως περιορισμένες.

¹¹⁷⁰ Στοιχείο που υπενθυμίζει και την σημασία του ότι στο *Sleeping with the Enemy* η κατοικία κτίστηκε εξ αρχής.

¹¹⁷¹ Στο masterclass, όπ. π.

¹¹⁷² Όπ. π. & σημειώσεις παραγωγής.

¹¹⁷³ <https://www.gettyimages.no/detail/news-photo/draft-bedroom-1925-by-andre-groult-from-arts-de-la-maison-news-photo/527771439>

¹¹⁷⁴ <https://toddmerrillstudio.com/designer/andre-groult/>

“στενά συνδέοντας το Art Deco με νεόπλουτους, υπόκοσμο, τον κόσμο του θεάματος, ταξίδια, καθώς και εταίρες ή απελευθερωμένες γυναίκες.”¹¹⁷⁵

Παράλληλα, η επιλογή αυτού του τύπου art deco υπενθυμίζει ότι η γοητεία που ασκούσε την εποχή της εμφάνισής του το στυλ αυτό στο αμερικανικό κοινό αφορούσε κυρίως στα υψηλά εισοδήματα με φιλελεύθερες απόψεις (το λεγόμενο smart set), καθότι τα μεσοστρώματα προτιμούσαν την οικειότητα παλιότερων στυλ, (όπως του αγγλικού Cottage), ενώ οι παλιές οικογένειες τα παραδοσιακά αντίστοιχα, (όπως το Tudor), το ισπανικό αποικιοκρατικό, ή το στυλ Beaux Arts.¹¹⁷⁶ Δύο ακόμη στοιχεία είναι αξιοσημείωτα εδώ. Η διαφορά του επαγγελματικού από τον προσωπικό χώρο της Bracken, ο οποίος βρίσκεται στον πρώτο όροφο, όπου χαρακτηριστικό αντικείμενο, (ορατό σε κοντινό πλάνο), είναι ένα, (υπονοείται, κεντημένο από την ίδια), μαξιλάρι¹¹⁷⁷, με τις λέξεις Brisbane Arizona, καθώς και ο αδρός τοίχος, ορατός σε εξωτερικά, αλλά και μερικά εσωτερικά πλάνα: Με χαρακτηριστικότερα ένα εσωτερικό όπου μάλιστα καδράρεται πελάτης της Bracken¹¹⁷⁸ και, ακόμη περισσότερο, ένα κοντινό δικό της εξωτερικό, αμέσως μετά την βίαιη αντίδραση του White, όταν μαθαίνει για την σεξουαλική συνεύρεσή της με τον Exley. Και αυτό το στοιχείο συντελεί ώστε η Bracken να σηματοδοτείται ως ένας χαρακτήρας, ο οποίος ουσιαστικά υπάρχει πέραν του επαγγελματικού της περιβάλλοντος.

Σε όλες τις κατά καιρούς συνεντεύξεις της, καθώς και στις σημειώσεις παραγωγής, η production designer αναφέρει ως πάγια, δική της γενική κατευθυντήρια γραμμή το “less can be more”. Το διασαφηνίζει ως μια διαρκή εγρήγορση, ώστε τίποτε να μην καταλήξει παραφορτωμένο (overdressed), στοιχείο που θεωρώ άρρηκτα συνδεδεμένο και με την χρήση χρώματος, με τον περιορισμό της παλέτας. Σε πρόσφατη συνέντευξή της στον Michael Stock, καθηγητή κινηματογραφικών σπουδών στο Sci-Arch του Los Angeles, η

¹¹⁷⁵ Mandelbaum, Howard & Eric Myers, *Screen Deco, A Celebration of High Style in Hollywood*, Hennessey, Santa Monica, 2000, σ. 13.

¹¹⁷⁶ Όπ. π., σ. 17.

¹¹⁷⁷ Υπενθυμίζεται εδώ και η έμφαση στην χειροτεχνία στην κατοικία-καταφύγιο της Laura στο *Sleeping with the Enemy*.

¹¹⁷⁸ Τουτέστιν παρεμβαίνει στο art deco σκηνικό, που αποτελεί τον επαγγελματικό της χώρο. Ενώ με δεδομένα τα στοιχεία για επεμβάσεις ύψους 75.000 δολαρίων στον χώρο, πιστεύω ότι κάτι τέτοιο τουλάχιστον εδώ θα ήταν δυνατόν να διευθετηθεί εύκολα.

Oppewall¹¹⁷⁹ σχολιάζει την εμπειρία της όταν, στα πρώτα της βήματα εργάστηκε με τους Charles και Ray Eames, ενώ, (αναλόγως με τον Doug Kraner), δηλώνει και εκείνη οπαδός του μοντέρνου σχεδιασμού, περιγράφοντας τον εαυτό της ως μια μιμιμαλιστική προσωπικότητα, που αρκετοί θα θεωρούσαν -από τα δεδομένα του χώρου όπου κατοικεί- ψυχρή ή και σκληρή. “Δεν είμαι θερμή ή απαλή. Χρειάζομαι αισθητική τόνωση, όχι σωματική άνεση.”¹¹⁸⁰ Τουτέστιν, είναι βέβαια εύλογο το ότι συνεργάστηκε άριστα με έναν σκηνοθέτη που αναλόγως εστίαζε στην απάλειψη αντικειμένων ικανών να αποσπάσουν την προσοχή του κοινού: ο λόγος που ελάχιστοι φορούν καπέλο, καθώς το στοιχείο δηλώνει άμεσα συγκεκριμένες περιόδους¹¹⁸¹. Το *L.A. Confidential* είναι μια ταινία όπου αρχιτεκτονική και design είναι μεν απολύτως ρεαλιστικά για τις αρχές της δεκαετίας του 1950, όμως η επιλογή είναι ιδιαίτερα επιμελημένη, με τοποθεσίες και ενδύματα που δεν

¹¹⁷⁹ Η Oppewall -η οποία τιμήθηκε με Lifetime Achievement Award το 2017- έχει εργαστεί σε αρκετές ταινίες που αναφέρονται στην δεκαετία 1950 και 1960, όπως το *Catch Me If You Can* (Steven Spielberg, 2002), ταινία όπου η μοντέρνα εικόνα της εποχής έχει επίσης ιδιαίτερη σημασία.
<https://filmandfurniture.com/2020/03/from-eames-office-to-hollywood-filmsets-jeannine-oppewall-is-a-mid-century-maven/>

5 Φεβρουαρίου 2019. Στην συνέντευξη διασαφηνίζεται επίσης η κατανομή ρόλων και η εξέλιξη στον συγκεκριμένο τομέα, καθώς η Oppewall αναφέρει ότι ξεκίνησε ως set designer, κατόπιν έγινε art director και τέλος production designer:
<https://www.youtube.com/watch?v=qQO7i6tkd0Y>

¹¹⁸⁰ Προσθέτοντας: “Φίλοι μου λένε: Jeannine, σίγουρα έχεις μια μεγάλη συλλογή από άβολη επίπλωση”. Αλλά νομίζουν ότι η επίπλωση είναι για να σωριάζεται κανείς πάνω, ή να χοροπηδά ή να βάζει τα πόδια του και αυτή δεν είναι η δική μου εντύπωση.” Επίσης ενδιαφέρουσα είναι και η αναφορά της, (σε συνέντευξη στον Jamie Diamond), στο ότι ενώ σπούδαζε Μεσαιωνική Ιστορία, είδε για πρώτη φορά σε ένα μάθημα σχετικό με την μοντέρνα τέχνη έπιπλα σχεδιασμένα από τον Charles Eames, με αποτέλεσμα να εγκαταλείψει τον 14ο αιώνα για τον 20ο: “Ήταν τόσο η έλξη της σύγχρονης αίσθησης, των καλοσχεδιασμένων sexy γραμμών... Κοίταξα και είπα αυτό είμαι εγώ.”
Diamond, Jamie, “At Home With: Jeannine Oppewall; Thoroughbred Modern”, *New York Times*, 31 Ιουλίου 2003.

Η ίδια αναφέρει τις προηγούμενες σπουδές της και στο masterclass, καταλήγοντας ότι και αυτές της έχουν φανεί χρήσιμες, καθώς για μια production designer “nothing is irrelevant”.

¹¹⁸¹ Κάτι αντίστοιχο παρατηρήθηκε βέβαια και στο *North by Northwest*, όπου ο μοντέρνος αστός Roger Thornhill σε ουδένα σημείο φορά καπέλο, ευκρινώς διαχωριζόμενος από άλλους χαρακτήρες, (με περιφερειακή ή μη παρουσία), πλην όμως πρόκειται για ταινία του 1959.
Στο *L.A. Confidential* καπέλο φορούν ο Dudley Smith & ο Sid Hudgeons, κανένας από τους νεώτερους σε ηλικία χαρακτήρες και φυσικά ποτέ ο Pierce Patchett. Από τους περιφερειακούς χαρακτήρες, καπέλο φορά επίσης ο Δημοτικός Σύμβουλος, πελάτης της Bracken, το οποίον αναγνωρίζει ο White κατά την πρώτη του επίσκεψη. Καθότι στις σκηνές αυτές δεν φορά πουκάμισο, αλλά μόνον την φανέλα του, το καπέλο παράγει έναν ελαφρώς κωμικό τόνο, ενώ, παράλληλα, αξιοσημείωτο είναι και το ότι η σχέση του με την Bracken, (και η φωτογράφησή της), θα οδηγήσει αργότερα στην επίσημη παραίτησή του. Ένας ακόμη, εμφανώς επιφανής, άνδρας-πελάτης της Bracken, (τον οποίον διακρίνει ο White, ενώ παρακολουθεί την κατοικία της από το αυτοκίνητό του), φορά επίσης καπέλο, και αυτή τη φορά, καθώς και η ίδια είναι ντυμένη με βραδυνό φόρεμα, χρυσού χρώματος, δεν γίνονται αντιληπτά στοιχεία σάτιρας.
Το καπέλο εξακολουθούσε βέβαια να αποτελεί μέρος την ανδρικής ενδυμασίας στις αρχές της δεκαετίας 1950, καθώς οι περισσότερες πηγές τοποθετούν την σταδιακή εξαφάνισή του μετά το 1960.
Βλ. π.χ. Nunn, Joan, *Fashion in Costume, 1200 - 2000*, New Amsterdam Books, Chicago, 2000, σ. 220.

παραπέμπουν άμεσα στο παρελθόν. “Δημιουργήσαμε ένα υβρίδιο”, λέει η Oppewall, ενώ ο Stock σχολιάζει ότι, ξαναβλέποντάς την μετά από είκοσι χρόνια, η ταινία μοιάζει να σχετίζεται περισσότερο με την δεκαετία του 1990, να αφορά την εποχή του δημιουργήθηκε. Και ο Hanson απεκάλεσε, (σύντομα μετά την πρώτη προβολή), την ταινία υβρίδιο, αναφερόμενος και στο ότι είναι αφ’ ενός υψηλού προϋπολογισμού και αφ’ ετέρου, ταινία με πληθώρα χαρακτήρων, “οι οποίοι είναι ούτως ή άλλως αμφίσημοι, είναι ταινία εποχής και σχετίζεται με το film noir.”¹¹⁸² Παράλληλα, ο σκηνοθέτης προέτρεψε στο να τονιστούν ακριβώς εκείνα τα στοιχεία που «κοιτούν στο μέλλον», προσφέροντας μια σύγχρονη εικόνα, ακόμη για τα τελευταία χρόνια του 20^{ου} αιώνα, καθώς πρόθεση ήταν το κοινό να “ξεχάσει” ότι αναφέρεται σε άλλη εποχή.¹¹⁸³ Ενδεικτικά, ως γενική κατεύθυνση, αναφέρονται τα εξής από τον Hanson: “Ας δημιουργήσουμε τον κόσμο του L.A. Confidential και ας δώσουμε μεγάλη προσοχή στην λεπτομέρεια της περιόδου, αλλά τότε ας τοποθετήσουμε τα πάντα στο φόντο και ας το κινηματογραφήσουμε σαν να ήταν μια σύγχρονη ταινία.”¹¹⁸⁴

Σχετικά με το προαναφερθέν ζήτημα του πακέτου φωτογραφιών που, σε μια πρώτη, διερευνητική φάση, ο Hanson θεωρούσε αποτυπώνουν το το κλίμα της εποχής, ο ίδιος και ο διευθυντής φωτογραφίας, Dante Spinotti¹¹⁸⁵, αναφέρουν σε συνέντευξη ότι δεν ανέτρεξαν στα film noir των ‘50s, αλλά ερεύνησαν το βιβλίο του φωτογράφου Robert Frank *The Americans*, που κυκλοφόρησε το 1958, καταγράφοντας την αμερικανική ζωή στα μέσα της δεκαετίας.¹¹⁸⁶ Ο Spinotti επισημαίνει επίσης ότι τον ενδιέφερε το ιδιαίτερο βλέμμα του Frank, καθώς στη δουλειά του συγκεκριμένου φωτογράφου το πάθος διασταυρώνεται με την διανοητικότητα. Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι και η αποκάλυψη του Spinotti ότι προσπάθησε να συνθέσει όλα τα κάδρα σαν να χρησιμοποιούσε φωτογραφική μηχανή: “Πού θα ήμουν αν κρατούσα μια Leica;”¹¹⁸⁷, αναφέρει ότι σκεπτόταν καθ’ όλη τη διάρκεια των γυρισμάτων, καταλήγοντας ότι η επιρροή του Frank

¹¹⁸² Συνέντευξη στην Amy Taubin, όπ. π. σ. 8.

¹¹⁸³ Oppewall στον Stock, όπ. π. και Hanson στα DVD Extras.

¹¹⁸⁴ Hanson στο *Sight & Sound*, όπ. π., σ. 8.

¹¹⁸⁵ Ο Spinotti έχει επίσης σχολιάσει την πολύ στενή συνεργασία σκηνοθέτη, production designer & διευθυντή φωτογραφίας στην ταινία. Βλ. π.χ. συνέντευξη στον Bob Fisher, American Society of Cinematography, 16 Νοεμβρίου 2011, www.ascmag.com

¹¹⁸⁶ Rudolph, Eric, “L.A. Confidential: Exposing Hollywood’s Sordid Past” στο *American Cinematographer*, T.78, Ap.10, Οκτώβριος 1997, σ. 46.

¹¹⁸⁷ Όπ. π., σ. 47.

γίνεται αντιληπτή σε όλη την ταινία: Διαπερνά τους φωτισμούς, τις γωνίες λήψης και την επιλογή των φυσικών χώρων. Σε ένα ακόμη σχετικό άρθρο, ο Kenneth Sweeney αναφέρει ότι σκοπός του σκηνοθέτη ήταν να συνδυαστεί ένα μυθιστόρημα με noir αποχρώσεις με το φως του Los Angeles και ο Spinotti αντελήφθη ότι η αποστολή του δεν ήταν να παραχθεί μια νοσταλγική αχλή, στην οποία συχνά βασίζεται ο κινηματογράφος για να υποδηλώσει την περίοδο, ούτε οι κλισέ καπνοί, αλλά το φως του Los Angeles. Ο Curtis παρατίθεται να δηλώνει επίσης ότι το φως είναι και η ουσία της ίδιας της τοποθεσίας, ενώ ήταν ο λόγος που ο κινηματογράφος πήγε αρχικά εκεί, καθώς “υπάρχει μια απαλότητα στο φως αυτό”. Ακολουθώντας αυτήν τη γραμμή, ο Spinotti επωφελήθηκε από το φυσικό φως παράγοντας μια πιο σύγχρονη και ρεαλιστική αίσθηση.¹¹⁸⁸ Ο Curtis έδωσε και στον location manager την εντολή να αναζητήσει ευκαιρίες χρήσης φυσικού φωτός¹¹⁸⁹, ενώ πάντα εκτιμούσε την αφοσίωση του Spinotti σε μια ρεαλιστική οπτική προσέγγιση: “Το εντυπωσιακό σχετικά με τον Dante ήταν η συνέπεια με την οποία αναζήτησε την νατουραλιστική αίσθηση. Η βασική του τακτική στο *L.A. Confidential* ήταν να επιστρατεύσει μια έντονη πηγή φωτός, ένα μεγάλο άνοιγμα, ή μια οικιακή λάμπα, και να το χρησιμοποιήσει το ως key light.”¹¹⁹⁰ Σχετικά με τον χαρακτήρα της Lynn Bracken, η νατουραλιστική προσέγγιση την διαφοροποιεί από την κλασική noir φωτογράφιση.¹¹⁹¹ Ο Spinotti χρησιμοποίησε επιλεκτικά, σε λίγα σημεία τεχνικές noir, όπως “οι επιθετικές, υπερβολικές σκιάσεις ή οι σκιάσεις που παράγονται από περσίδες καθώς επίσης και την ιδέα το σημαντικότερο σημείο στο κάδρο να φωτίζεται ενώ περιβάλλεται από σκοτάδι: “με εκλύει το μυστήριο του σκότους με φωτισμένο κέντρο”.¹¹⁹² Αποτέλεσμα αυτών είναι ότι “το Los Angeles του Ellroy είναι απαστράπτων και ζοφερό”¹¹⁹³ “Ηθελα τον Dante διότι είναι ιδιοφυής στους φωτισμούς. Γνώριζα ότι θα ήταν δυνατόν να μου δώσει το χρώμα και ταυτόχρονα το σκοτάδι. Ήταν ένας βασικός παράγων στην διαδικασία δημιουργίας της ταινίας αυτής.”¹¹⁹⁴

¹¹⁸⁸ Sweeney, Kenneth, “L.A. Confidential (1997)”, *American Cinematographer*, Νοέμβριος 2008. https://theasc.com/ac_magazine/November2008/DVDPlayback/page2.html

¹¹⁸⁹ Rudolph, όπ. π. σ. 47.

¹¹⁹⁰ Όπ. π. σ. 50

¹¹⁹¹ Όπ. π., σ. 48.

¹¹⁹² Όπ. π.

¹¹⁹³ Production Notes.

¹¹⁹⁴ Όπ. π. σ. 48.

Η περιορισμένη παλέτα που χρησιμοποίησε η Orpewall έχει ως αποτέλεσμα το χρώμα να λειτουργεί, με ιδιαίτερη ευκρίνεια, εν είδει έμφασης. Στην σκηνή όπου ο Exley καλείται στο γραφείο του διευθυντή της αστυνομίας -ο οποίος είναι καθισμένος στο γραφείο του, περιστοιχιζόμενος από τον περιφερειακό εισαγγελέα και τον υπαστυνόμο Smith, ο χώρος είναι αρκετά λιτός, με έπιπλα από σκούρο ξύλο και μεγάλους, λευκούς κίονες¹¹⁹⁵, οι οποίοι, σε συνδυασμό με την έντονη παρουσία μιας βαθύτερης, ψυχρότερης απόχρωσης του κόκκινου, δίνουν την αίσθηση μεγαλοπρέπειας, παραπέμποντας στην ανάλυση της Bellantoni, και την σύνδεσή του με την εξουσία.¹¹⁹⁶ Αναλόγως χαρακτηριστική είναι και η χρήση του γαλάζιου και του πράσινου: Ο Exley, όρθιος μπροστά στους τρεις άνδρες, φορά γαλάζιο πουκάμισο, καθώς δεν βρίσκεται σε θέση ισχύος.¹¹⁹⁷ Να σημειωθεί εδώ ότι ο Guy Pearce που τον υποδύεται, έχει σχολιάσει το ζήτημα λέγοντας ότι “ο Exley είναι ένας πολλαπλά ψυχρός χαρακτήρας, οπότε τα χρώματα που επιλέχθηκαν ήταν διάφοροι τόνοι του γκριζου και του μπλε”¹¹⁹⁸, στοιχείο που τον διαχωρίζει από τον White, ο οποίος φορά πάντοτε σακάκια μεσαίου-καφέ χρώματος: Η δική του ενδυμασία κινείται γύρω από γήινους, θερμούς τόνους.¹¹⁹⁹ Ακόμη ενδεικτικότερη είναι, στην ίδια σεκάνς, η διακριτική μεν, αλλά αντιληπτή σε κοντινά πλάνα δε, παρουσία του πράσινου: στην πέτρα του δακτυλιδιού του Dudley Smith¹²⁰⁰, χαρακτήρα που θα αποδειχτεί απολύτως διεφθαρμένος και κυρίως υπεύθυνος για τις όλες δολοφονίες: Το πράσινο λειτουργεί εδώ ως “μεταφορά για μια διεφθαρμένη και κυριολεκτικά δηλητηριασμένη κοινωνία.”¹²⁰¹ Αποχρώσεις του κόκκινου παρατηρούνται σε αρκετά σημεία της ταινίας. Με δεδομένη την απουσία χρωμάτων στην εισαγωγή της Κατοικίας Lovell, η χρήση που η Bellantoni αναγνωρίζει ως προειδοποίηση¹²⁰², πιστεύω ότι αποτυπώνεται στο χρώμα του ενός από τα δύο

¹¹⁹⁵ Πρόκειται για το Pacific Electric Building.

¹¹⁹⁶ Bellantoni, Patti, *If It's Purple, Someone's Gonna Die: The Power of Color in Visual Storytelling*, Burlington Mass., 2005, σσ. 2 - 3.

¹¹⁹⁷ Η Bellantoni συνδέει το χρώμα αυτό με την έλλειψη δύναμης, κάτι που επισημάνθηκε και στην ανάλυση του *Enough*. Όπ. π., σσ. 82 - 92 και 102.

¹¹⁹⁸ Συνέντευξη των συντελεστών στον Jan Epstein: “L.A. Confidential”, *Cinema Papers*, αρ. 121, Νοέμβριος 1997.

¹¹⁹⁹ Παρ’ ότι και άλλοι αστυνομικοί διακρίνονται σε αρκετές σεκάνς με καφέ σακάκι, (στοιχείο που άλλωστε τους εναρμονίζει με την επένδυση ξύλου στον περιβάλλοντα χώρο), ο White δεν φορά ποτέ ψυχρά χρώματα και το ύφασμα του σακακιού του δεν είναι ποτέ λείο.

¹²⁰⁰ Ίσως εύλογη επιλογή καθότι πρόκειται για ιρλανδικής καταγωγής χαρακτήρα.

¹²⁰¹ Bellantoni, όπ. π., σ. 160.

¹²⁰² Όπ. π., σ. 2.

αυτοκίνητα του Patchett, τα οποία είναι ορατά στο γκαράζ, καθδράροντας την πρώτη συνομιλία με τον White. Ενδεικτική είναι και η παρουσία του κίτρινου στην τελευταία σελίδα: Η Lynn Bracken, με κοντά πλέον μαλλιά, που δίνουν την εντύπωση του φυσικού, (και ουδόλως πλέον επιμελημένου, όπως στις προηγούμενες εμφανίσεις της), φορά για πρώτη φορά ένα κίτρινο φόρεμα ημέρας, το οποίον ακολουθεί το στυλ της εποχής, πολύ διαφορετικό από αυτά που προηγήθηκαν. Καθώς εμφανίζεται αιφνίδια στην τελετή βράβευσης του Exley, (σημείο που παγιώνει την ένταξη του χαρακτήρα στην πόλη, με τους ίδιους τους όρους της πόλης), η Bracken εγγράφει μια έντονη αντίθεση μέσα σε ένα αποκλειστικά σκούρο μπλε περιβάλλον. Στο σημείο αυτό λοιπόν, το κίτρινο είναι κυριολεκτικά «εκτός τόπου, στο δικό του συγκείμενο»¹²⁰³. Το συγκείμενο αυτό ο χαρακτήρας θα το αναζητήσει φεύγοντας από το Los Angeles αμέσως μετά.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η «διαδρομή» της διαμόρφωσης χώρων και χαρακτήρων από το μυθιστόρημα στην ταινία. Η αρχική περιγραφή του Pierce Patchett από τον Ellroy έχει ως εξής: «Πενήντα και κάτι, «κάποιου είδους επιχειρηματίας», αλλά και «μεγαλόσωμος, γοητευτικός τύπος, γύρω στα πενήντα που μοιάζει με τριανταοκτώ. Έχει κάπου εικοσιπέντε χρόνια στο Los Angeles. Είναι ειδικός στο τζούντο ή στο ζιου-ζίτσου, είναι χημικός στο επάγγελμα ή τουλάχιστον έχει σπουδάσει χημεία. Έχει ένα σωρό λεφτά και ξέρω ότι δανείζει χρήματα σε επιχειρηματίες με τόκο 30% και μερίδιο της δουλειάς, ξέρω επίσης ότι έχει χρηματοδοτήσει πολλές ταινίες κάτω από το τραπέζι.... φημολογείται ότι κατά καιρούς σνιφάρει ηρωίνη και ότι έχει πάει για αποτοξίνωση... μπορείς να πεις ότι είναι ένας ισχυρός άγνωστος των παρασκηνίων.»¹²⁰⁴ Σχετικά με τις επαγγελματικές του δραστηριότητες ο Ellroy γράφει ότι «πλασάρει κοπέλες φτιαγμένες σαν αστέρια του σινεμά. Το «φτιαγμένες» έμοιαζε κάπως λίγο, φωτισμένες, εκλεπτυσμένες, μαγεμένες από έναν ειδικό.»¹²⁰⁵ Στοιχεία για την κατοικία του Patchett προσφέρονται αρχικά στην πρώτη του συνάντηση με τον αστυνομικό Bud White: «Ο Μπαντ πήγε στο Μπρέντγουντ. Να στριμώσει τον Πίερς Μόρχαουζ Πάτσετ, με λευκό ποινικό μητρώο –παράξενο όνομα στην ατζέντα με τις πόρνες του προαγωγού. Γκρέτνα Γκρην 1184, μια μεγάλη έπαυλη σπανιόλικου στυλ, όλη ροζ με πολύ κεραμίδι.» Στη συνέχεια «άναψαν τα φώτα μιας

¹²⁰³ Όπ. π., σ. 46. Επίσης ενδεικτικό είναι και το ότι δεν χρησιμοποιείται το έντονο κίτρινο που προειδοποιεί για την ένταση που ακολουθεί, όπως στο *Enough*, αλλά μια λιγότερο κορεσμένη περισσότερο παστέλ απόχρωση.

¹²⁰⁴ Ellroy, όπ. π., σ. 231.

¹²⁰⁵ Όπ. π. σ. 237.

βεράντας κι έπεσαν απαλά συγκεντρωμένα σ' έναν άντρα σε μια πολυθρόνα. Έμοιαζε πολύ πιο νέος απ' ό,τι έλεγαν τα στοιχεία του από την Τροχαία... Είσαι από τον έρανο της Αστυνομίας; Την τελευταία φορά είχατε έρθει στο γραφείο μου... Μικρές κόρες ματιών – ίσως από κάποιο ναρκωτικό. Μύες μπόντυ-μπήλτερ, κολλητή φανελίτσα για να δείχνουν. Ήρεμη φωνή –λες και κάθεται συνέχεια στο σκοτάδι περιμένοντας τους μπάτσους να έρθουν.»¹²⁰⁶ Αμέσως μετά ο Patchett λέει στον αστυνομικό: «Διευθύνω κωλ γκέρλ. Η Λυνν Μπρέηκεν είναι ένα από αυτά. Αγόρασα την Λυνν από τον Ζιλέτ πριν μερικά χρόνια... φροντίζω πολύ τα κορίτσια μου. Έχω μεγαλώσει ο ίδιος κόρες κι έχασα ένα μωράκι στην κούνια. Δεν μ' αρέσει καθόλου να χτυπιούνται γυναίκες και ειλικρινά έχω πολλά χρήματα για να καλομαθαίνω τις καλές μου.»¹²⁰⁷ Σε άλλο σημείο παρακάτω: «Είμαι ένας κεφαλαιούχος. Έχω δίπλωμα χημείας, εργάστηκα ως φαρμακοποιός για μερικά χρόνια και πραγματοποίησα σωστές επενδύσεις. «Ιμπρεσσάριος» είναι ο καλύτερος χαρακτηρισμός μου, νομίζω. Γι' αυτό μη με αντιμετωπίζεις με φρασεολογία κατάλληλη για εγκληματίες, κ. Ουάιτ.»¹²⁰⁸ Η περιγραφή του από την Lynn Bracken, παρακάτω στο βιβλίο, έχει ως εξής: «ο Πίερς είναι άνθρωπος της Αναγέννησης. Ασχολείται ερασιτεχνικά με τη χημεία, ξέρει τζούντο, φροντίζει το σώμα του. Τρελλαίνεται να έχει όμορφες γυναίκες υποχρεωμένες σ' αυτόν... Είναι πολύ τίμιος με τις κοπέλες του... Έχει το σύνδρομο, ας πούμε, του σωτήρα. Ο Πίερς αγαπάει τις όμορφες γυναίκες. Του αρέσει να τις εκμεταλλεύεται, να βγάζει χρήματα απ' αυτές, αλλά υπάρχει και αληθινή αγάπη από πίσω. Όταν συνάντησα για πρώτη φορά τον Πίερς του είπα ότι η μικρή αδελφή μου είχε σκοτωθεί από έναν μεθυσμένο οδηγό. Έκλαψε. Ο Πάτσετ είναι ένας σκληρός επιχειρηματίας, που ναι, πλασάρει κωλ γκέρλ. Αλλά είναι καλός άνθρωπος.»¹²⁰⁹ Σε άλλο σημείο, ίδια λέει ότι ο Patchett «κλείνει επιχειρηματικές και κινηματογραφικές συμφωνίες [και] συμβουλεύει σε οικονομικά θέματα.»¹²¹⁰ Παράλληλα, στο μυθιστόρημα γίνεται επανειλημμένως αναφορά στην χρήση ηρωίνης του χαρακτήρα, η οποία συσχετίζεται με την ιδιότητα του χημικού, ενώ συνδέεται επίσης και με τον θάνατό του. Η κατοικία που περιγράφεται επίσης “με τεράστιο γρασίδι» έχει ακόμη «εντελώς τραβηγμένες κουρτίνες, καμιά περίπτωση να δεις

¹²⁰⁶ Όπ. π. σ. 259.

¹²⁰⁷ Όπ. π. σ. 260.

¹²⁰⁸ Όπ. π. σ. 261.

¹²⁰⁹ Όπ. π. σ. 278-9.

¹²¹⁰ Όπ. π.

ή ν' ακούσεις». ¹²¹¹ Η διεύθυνση (1184 Gretna Green) βρίσκεται στο Brentwood, περιοχή κοντά στη St. Monica. Σημαντικότερη διαφορά είναι επίσης και η σαφής αναφορά στο ότι, μετά τον θάνατο του ιδιοκτήτη, η κατοικία παίρνει φωτιά και καίγεται ολοσχερώς: «Η έπαυλη του Πάτσετ ερείπια - οκτώ στρέμματα κάρβουνο. Κεραμίδια στο γρασίδι, ένας καμμένος φοίνικας στην πισίνα. Το σπίτι μια στοίβα τούβλα και στάχτες.» ¹²¹² Ταυτόχρονα, ουσιώδεις διαφορές παρατηρούνται και στην σχέση του χαρακτήρα της Lynn Bracken με τον χώρο. Στο βιβλίο υπάρχει μνεία ότι η Bracken κατοικεί στην οδό Nottingham στο Los Feliz (άρα στην περιοχή όπου βρίσκεται στην πραγματικότητα η Κατοικία Lovell) ¹²¹³ σε «ένα τριώροφο μοντέρνου στυλ». ¹²¹⁴ Η διεύθυνση αυτή, καθώς και η περιγραφές της κατοικίας, διατηρούνται και στην προηγούμενη εκδοχή του σεναρίου. Άρα στην ταινία η Bracken τοποθετείται σε κτήριο ίδιου τύπου με εκείνο που στο βιβλίο περιγράφεται να κατοικεί ο Patchett.

Με ημερομηνία 16 Νοεμβρίου 1995, η προηγούμενη εκδοχή του σεναρίου αποτυπώνει το ότι η σύνδεση χώρου και χαρακτήρα ήταν αποτέλεσμα επιμέλειας και διαρκούς επεξεργασίας. Εδώ, ο χαρακτήρας του Patchett δεν απέχει ιδιαίτερα από τις αναφορές του βιβλίου. Ένας «υπόγειος οικονομικός παράγοντας, ο οποίος αποπνέει περισσότερη εξουσία από ό,τι ο δήμαρχος» ¹²¹⁵, ενώ η περιγραφή της κατοικίας του επίσης απόλυτα εναρμονισμένη. Διατηρείται η ίδια διεύθυνση και εισάγεται η ιδέα του γκολφ, η οποία παραμένει στην ταινία, αλλά σημαντικά διαφοροποιημένη. Ταυτόχρονα εξαφανίζεται η αναφερόμενη στο μυθιστόρημα ενασχόληση με το body-building, ενώ το γκόλφ συνδέεται με την αναφορά του White στο country club, όταν συναντώνται, αλλά και περιγραφές της προσωπικότητάς του. Χαρακτηριστικές διαφορές υπάρχουν και στην σκηνή όπου White και Exley φτάνουν στην κατοικία του Patchett για να ανακαλύψουν ότι είναι νεκρός. Οι δύο αστυνομικοί περιγράφονται αρχικά να φτάνουν στον χώρο ταυτόχρονα συζητώντας

¹²¹¹ Όπ. π. σ. 295.

¹²¹² Όπ. π. σ. 563.

¹²¹³ Καθώς και το διάσημο, με σημαντική παρουσία στον κινηματογράφο- Ennis House του Wright- οι αναφορές στην περιοχή συνήθως κάνουν λόγο για προφυλαγμένο, καταφύγιο αστέρων του Hollywood που επιθυμούν μια ήσυχη ζωή.

¹²¹⁴ Ellroy, όπ. π., σ. 264.

¹²¹⁵ Helgeland, Brian, *L.A. Confidential* (σενάριο), στο www.dailyscript.com. "50s, tuxedoed, watches off to one side. A behind-the-scene power broker, Patchett exudes authority much more so than the Mayor does". Σκηνή που αφαιρέθηκε από την ταινία.

για την όλη επιχείρηση. Αμέσως μετά, ο Exley χτυπά το κουδούνι, ενώ ο White διακρίνει στον κήπο σωρό από μπάλες του γκολφ και μια από αυτές να επιπλέει στην γιαπωνέζικη λιμνούλα.¹²¹⁶ Καθώς δεν υπάρχει απάντηση, ο White αναφέρεται να αφαιρεί με δύναμη την βαριά πόρτα της εισόδου από τις υποδοχές.¹²¹⁷ Στην εκδοχή αυτή οι αστυνομικοί, αμέσως μετά την διάρρηξη, τοποθετούνται στην διπλή πόρτα της βιβλιοθήκης, χώρο που βρίσκουν το πτώμα του ιδιοκτήτη, το οποίο, κρεμασμένο από το φωτιστικό της οροφής, στριφογυρίζει αργά, ενώ μια αναποδογυρισμένη καρέκλα βρίσκεται ακριβώς από κάτω. Αμέσως μετά, περιγράφεται ο Exley να κατευθύνεται προς παρακείμενο βοηθητικό τραπεζάκι, όπου υπάρχει δακτυλογραφημένο σημείωμα αυτοκτονίας.¹²¹⁸ Μνεία γίνεται επίσης και στο ότι το νεκρό σώμα είχε κομμένες αρθρώσεις και δύο σπασμένα δάχτυλα. Τα στοιχεία αυτά οδηγούν τους δύο αστυνομικούς στην υποψία της σκηνοθετημένης αυτοκτονίας.

Στην τελική εκδοχή του κινηματογραφικού Pierce Patchett παρατηρείται μεγάλη απόκλιση από τα ανωτέρω. Ήδη από την επιλογή του David Strathairn για τον ρόλο¹²¹⁹, (λόγω χαρακτηριστικά λεπτής φιγούρας), οτιδήποτε σχετίζεται με body-buiding εμφανώς αποκλείεται, ακόμη και ως πιθανότητα, ενώ ταυτόχρονα ο χαρακτήρας στην ταινία γίνεται αντιληπτός ως περίπου 50 ετών¹²²⁰ και όχι νεώτερος. Η εικόνα του επίσης δεν παραπέμπει στην πιθανότητα ενασχόλησης με πολεμικές τέχνες. Αναλόγως και σχετικά με τις προηγούμενες σπουδές χημείας. Η συνάντηση με τον White δεν συμβαίνει νυκτερινή ώρα, ο Patchett δεν είναι καθισμένος σε πολυθρόνα στην βεράντα του, και φυσικά δεν φορά “κολλητή φανελίτσα”. Παράλληλα, απομακρύνονται και οι κάπως μελοδραματικοί τόνοι των αναφορών σε ανατροφή ή θάνατο τέκνων. Οποσδήποτε διατηρείται ένα μυστήριο γύρω από τον χαρακτήρα έως λίγο πριν το τέλος -όταν πλέον ο Exley έχοντας σκοτώσει τον Smith, θα αποκαλύψει την προηγούμενη σύνδεση των δύο, καθώς και την δολοφονία του από τον διεφθαρμένο αστυνομικό. Αναλόγως ενδεικτική θεωρώ και την συνολική τάση απλοποίησης σε σχέση με τους διαλόγους. Ο Patchett πιστεύω εισάγεται

¹²¹⁶ “A single ball floats in the koi pond. Bud’s eyes narrow at the sight. Not like Patchett at all.” Μια Koi λιμνούλα είναι βέβαια κάτι που ουδόλως ταιριάζει στον χώρο του Health House.

¹²¹⁷ “Bud shoulders the heavy door right off the hinges.”

¹²¹⁸ “Hanging from the library ceiling light, Patchett’s body slowly twists around, a toppled chair beneath him... Exley heads for a side table on which rests a typed sheet of paper.”

¹²¹⁹ Ο οποίος μάλιστα είχε απορρίψει αρχικά την πρόταση, αλλά ο Hanson επέμεινε, όπως αναφέρει στα DVD extras.

¹²²⁰ Ο ηθοποιός ήταν 47 ετών την εποχή της κινηματογράφησης.

από την ίδια την Κατοικία Lovell, η οποία διακρίνεται αμέσως πριν την (κατ' ουσίαν¹²²¹) πρώτη εμφάνιση του ίδιου.¹²²² Αυτό συμβαίνει με τρόπο πολύ διαφορετικό, όχι απλώς σε σχέση με το βιβλίο, αλλά και την προηγούμενη εκδοχή του σεναρίου. Η σεκάνς όπου περιγράφεται δεξίωση του δημάρχου στην οποία είναι παρών φορώντας σμόκιν¹²²³, (και η οποία παραλείφθηκε), πιστεύω ότι θα υπονόμειε την διαμόρφωση του ως εμφατικά μοντέρνου χαρακτήρα. Η διαμόρφωση αυτή, ευκρινώς λοιπόν δρομολογείται μέσω του κτηρίου. Στην σεκάνς αυτήν, την πρώτη με εξωτερικά πλάνα όχι απλώς ημερήσια, αλλά με έντονο, φυσικό φως, ο White φθάνει στην κατοικία με το αυτοκίνητό του. Έχει προηγηθεί σκηνή στο αστυνομικό τμήμα, εντός του οποίου κυριαρχεί η επένδυση ξύλου σε σκούρους τόνους, στοιχείο που διατηρείται και στο Nick's Liquor, όπου ο White αποκτά την διεύθυνση του Patchett, αμέσως μετά. Η αίσθηση χώρου που βρίσκεται εν χρήσει για μεγάλο χρονικό διάστημα είναι εμφανής και στις δύο αυτές περιπτώσεις, οπωσδήποτε εντείνοντας την μετέπειτα παραγόμενη αντίθεση με την Κατοικία Lovell και την έκπληξη που παράγει η πρώτη εμφάνιση των όψεων.

Αρχικά δημιουργούνται αντιθέσεις χώρου και υφής μέσω του μοντάζ. Στην αμέσως προηγούμενη σκηνή, τα πλάνα είναι εντός της κάβας. Καθότι οι τοίχοι καλύπτονται συνολικά από επένδυση ξύλου και ο White φορά καφέ σακάκι, η φιγούρα του εναρμονίζεται απόλυτα. Στο επίπεδο, κοντινό τελευταίο πλάνο στον χώρο, ο χαρακτήρας καδράρεται μετωπικά, πλαισιωμένος από επίπεδα οριζόντια και κάθετα στοιχεία, τα οποία σχηματίζονται από την επένδυση και τα ράφια με τα ποτά. Το cut ακολουθεί ένα βαθύ, ημερήσιο πλάνο, όπου η κάμερα, τοποθετημένη ιδιόμορφα χαμηλά, καδράρει τον δρόμο που οδηγεί στην Κατοικία Lovell. Στο σημείο αυτό, διακρίνεται το αυτοκίνητο του White ενώ πλησιάζει, πλαισιωμένο από τα παρακείμενους θάμνους. Μέσω αντιθέσεων υφής και τόνων εντός του κάδρου, τονίζονται οι γραμμές του αυτοκινήτου, ενώ η έντονα κοντρουπλονζέ γωνία, με σταθερή κάμερα, προσδίδει δραματικότητα. Καθώς ο White βγαίνει από το αυτοκίνητο, το καστανό χρώμα του κοστουμιού βρίσκεται και πάλι σε αρμονία με τα φυσικά στοιχεία που τον περιβάλλουν. Αμέσως μετά, (και χωρίς να μεσολαβήσει cut), η κάμερα κάνει κίνηση σάρωσης προς τα δεξιά, με τον ηθοποιό να κινείται προς την ίδια

¹²²¹ Μετά την μυστηριώδη και σκιώδη εμφάνισή του στο αυτοκίνητο.

¹²²² Έχει προηγηθεί η σύντομη εμφάνιση χαρακτήρα του Patchett σε νυχτερινό πλάνο σε αυτοκίνητο -όπου συνοδεύει ένα από τα call-girl, που εργάζονται γι' αυτόν. Εδώ υπάρχει έντονα noir φωτισμός, που δημιουργεί μυστήριο γύρω από τον χαρακτήρα, ο οποίος είναι ελάχιστα ορατός.

¹²²³ Πιστεύω ότι, συνολικά, η ένδυση του Patchett προσομοιάζει στο λεγόμενο Ivy League στυλ, που εμφανίζεται αυτήν την περίοδο, σηματοδοτώντας φυσικότητα, άνεση, αλλά και παιδεία.

κατεύθυνση, παράλληλα με το κάδρο. Την στιγμή αυτήν αρχίζει να διακρίνεται το κτήριο. Αρχικά γίνεται ορατή η οροφή, ως συνδυασμός λευκών επιπέδων, τα οποία γίνονται αντιληπτά εν είδει προεκτάσεων του ίδιου του εδάφους. Στο πλάνο παράγονται αντιθέσεις και σε σχέση με ό,τι προηγήθηκε. Ταυτόχρονα, δημιουργούνται και κοντράστ υφών εντός του πλάνου, καθώς τα λευκά, γεωμετρικά σχήματα καδράρονται από τις οργανικές γραμμές των φυλλωμάτων. Η Κατοικία Lovell έτσι όπως αποκαλύπτεται σταδιακά συνθέτει μια εντελώς διαφορετική εικόνα από οποιοδήποτε άλλο κτίσμα στην ταινία, ενώ έχει επίσης αντιθετική λειτουργία ως προς την γενικότερη λογική οργάνωσης των χώρων, έτσι όπως γίνεται αντιληπτή έως εκείνη τη στιγμή. Εδώ θα πρέπει να αναφερθεί, εν συντομία, η πρώτη εικόνα, λευκού κτηρίου κατοικίας στην ταινία: Ενώ δεν έχει ακόμη ολοκληρωθεί η σκεάνς των τίτλων, παρουσιάζεται η σύλληψη αρχηγού σπείρας εγκληματιών στην έπαυλή του, η οποία είναι μεν ελάχιστα ορατή, (ενώ η κοντρ πλονζέ γωνία, που συμπεριλαμβάνει και μέρος του πολυτελούς αυτοκινήτου, λειτουργεί παραμορφωτικά, παράγοντας προοπτική σμίκρυνση), καθίσταται όμως σαφές ότι πρόκειται για ένα kitsch κτίσμα¹²²⁴, καθώς διακρίνεται ένα ημικυκλικό πρόστυλο, με κίονες και κλασικίζοντα γλυπτά. Η σκηνή έχει αρκετά στοιχεία κωμωδίας, τα οποία τονίζονται και από την ίδια την εμφάνιση του ιδιοκτήτη, (ιδιαίτερα στο κοντινό πλάνο στις παντόφλες και το γαλλικό bulldog που τον συνοδεύει τον χαρακτήρα), καθώς και από το υπερμέγεθες, μπρούτζινο γλυπτό που διακρίνεται στο εσωτερικό της κατοικίας, διαμέσου της ανοικτής εξώθυρας. Θεωρώ λοιπόν δεδομένο ότι κτίσμα και ιδιοκτήτης πρόκειται στην συνέχεια να λειτουργήσουν εν είδει δομικών αντιθέτων της Κατοικίας Lovell και ίδιου του Patchett. Το ότι το παρατηρείται αλλαγή από (παραμορφωτική) κοντρ πλονζέ σε (πλεονεκτική) πλονζέ δεν είναι επίσης τυχαίο.

Η κάμερα ακολουθεί τον White καθώς προσεγγίζει το χώρο από τον εξωτερικό διάδρομο, ενώ το πλάνο βαθαίνει με έντονες διαγωνίους και οι αντιθέσεις (τόνου και υφής) αυξάνονται όσο περισσότερο γίνεται ορατό το κτήριο. Ακόμη και η ίδια η φιγούρα του White, από την στιγμή που έχει πλησιάσει αρκετά, δημιουργεί κοντράστ με το οργανικό σχήμα της, καθώς τονίζεται ακόμη περισσότερο η γεωμετρικότητα της σύνθεσης, η οποία σχηματίζεται από τις γραμμές του κτηρίου μέσα στο πλάνο. Εδώ, καθώς είναι ορατή η

¹²²⁴ Δεν βρέθηκαν στοιχεία περί αυτού. Προσομοιάζει με αντίστοιχα πρόσφατα, αλλά και παλιότερα κτίσματα, που καταδεικνύουν πλούτο, αλλά όχι παιδεία. Συνολικά, θα δίσταζα να το κατατάξω στα αμιγώς μεταμοντέρνα. Η κινηματογραφική του εικόνα τονίζει το kitsch, αλλά δεν παραπέμπει σε βασικές έννοιες, που αναφέρει ο Jencks, όπως διπλοί κώδικες, συμβατικές και αφηρημένες φόρμες, αμφισημία, ελιτιστικό και ταυτόχρονα συμμετοχικό κλπ.

επέκταση του κτίσματος στο χώρο και η χρήση του επικλινούς εδάφους, δημιουργείται παράλληλα και μια σχετική ασάφεια εντός του κάδρου, με την έννοια του ότι οι διαστάσεις του κτηρίου δεν γίνονται απολύτως αντιληπτές. Σημειωτέον ότι και ο πραγματικός αριθμός της οδού είναι ορατός (4618).¹²²⁵ Στοιχείο εμφανές στον τρόπο που εισάγεται το κτήριο, (καθώς και σε όλες τις περιπτώσεις που χρησιμοποιείται), είναι το ότι τα ενδεικτικά μοντέρνα χαρακτηριστικά του ευκρινώς *υπαγορεύουν* τους όρους της κινηματογράφησης. Λίγο πριν το πρώτο cut στην σεκάνς αυτή, εντός ενός έντονα πλονζέ κάδρου, με έντονες διαγωνίους, που αναδεικνύει τις γραμμές της κατοικίας, ταυτόχρονα παράγοντας την γραμμική σύνθεση που διαχωρίζει τους δύο χαρακτήρες, ο White σταματά στο τέλος του εξωτερικού διαδρόμου και αρχίζει να παρακολουθεί τον Patchett ο οποίος παίζει γκολφ ακριβώς από κάτω, στον κήπο της κατοικίας.

Καθώς ο Patchett δεν τον έχει ακόμη αντιληφθεί, για άλλη μια φορά, προβάλλεται κάτι που ήδη επισημάνθηκε και σε άλλες ταινίες που εξετάζονται: η δυνατότητα θέασης / παρακολούθησης, μέσω και εξ αιτίας του μοντέρνου σχεδιασμού, από διάφορους εξωτερικούς ή εσωτερικούς εξώστες, ή και λόγω της διαφάνειας.¹²²⁶ Η κατοικία, (που σύμφωνα με τον ιδιοκτήτη της, αποτελούσε πρωτοποριακό πείραμα, καθώς ο Dr. Lovell πίστευε ότι η ανθρωπότητα θα έπρεπε να χτίζει στο μέλλον σε επικλινές έδαφος), γίνεται αρχικά μερικώς αντιληπτή: Εμφανής είναι, για παράδειγμα, η ασυμμετρία, αλλά όχι ακριβώς η ύπαρξη 2 ½ ορόφων «κομμένων» στην πλαγιά. Το κτίσμα γίνεται καλύτερα ορατό αμέσως μετά το cut, (και το πολύ κοντινό στις μπάλες του γκολφ), σε ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον πλάνο, ασαφούς χώρου με διαμήκη και επίσης έντονα οριζόντια επίπεδα, εντός του οποίου η απόσταση μεταξύ των δύο χαρακτήρων δεν είναι δυνατόν να υπολογιστεί οπτικά. Στο σημείο αυτό καδράρεται ο Patchett σε κοντινό, έντονα κοντρ-πλονζέ, ενώ φορά λευκό πουκάμισο, με αχνές γραμμές, που σχηματίζουν σχέδιο καρώ και τον συνδέουν συνθετικά με το κτήριο. Ταυτόχρονα, ο White διακρίνεται στο βάθος του κάδρου, το σακάκι πάντοτε τον συνδέει με τα φυσικά στοιχεία στον χώρο, ενώ οι δύο φιγούρες διαχωρίζονται από τα οριζόντια επίπεδα του κτηρίου τα οποία παρεμβάλλονται. Μετά το cut, η σκηνή μεταφέρεται στον χώρο πέριξ του γκαράζ, ενώ έχει προηγηθεί πλάνο του White να βαδίζει στον παράδρομο που οδηγεί στο σημείο αυτό (επίσης

¹²²⁵ Στο μυθιστόρημα καθώς και στην προηγούμενη εκδοχή του σεναρίου η διεύθυνση είναι εντελώς διαφορετική: 1184 Gretna Green, Hollywood Hills.

¹²²⁶ Στους οποίους έχει αναφερθεί η Beatriz Colomina, η ανάλυση της οποίας χρησιμοποιήθηκε για την ταινία *Enough*.

τονίζοντας την ιδιαιτερότητα του σχεδιασμού). Στα πλάνα έμπροσθεν του γκαράζ οι δύο φιγούρες διαχωρίζονται ξανά από γεωμετρικές φόρμες.

Λίγα στοιχεία του κτηρίου είναι ορατά κατά τη διάρκεια της συζήτησης των δύο χαρακτήρων, όμως είναι ενδιαφέρον το ότι, σε πλάνο όπου καδράρεται μόνος ο Patchett, διακρίνεται, στο βάθος του τοπίου, μια νεογοτθική έπαυλη. Η παρουσία του κτίσματος αυτού λοιπόν, (και η σύνδεσή του με έναν χαρακτήρα που “κατασκευάζει” σωσίες κινηματογραφικών αστέρων), θυμίζει ένα σχόλιο του Leonardo Benevolo, ο οποίος απέδωσε την επιτυχία του Neutra στις Ηνωμένες Πολιτείες, στο ίδιο το Hollywood. Θέτοντας το ερώτημα πώς ήταν δυνατόν μια αυστηρή και ελεγχόμενη αρχιτεκτονική να γοητεύσει τόσο, ο Benevolo θεώρησε πιθανότερο ότι ο φονξιοναλισμός, καθώς δεν είχε έως τότε συνδεθεί με οποιαδήποτε κουλτούρα παραστατικότητας, πήρε την έγκριση των επιχειρηματιών του Hollywood, οι οποίοι αντελήφθησαν ότι οι μοντέρνες κατοικίες λειτουργούν καλύτερα από τα κακής ποιότητας νεογοτθικά και νεομαυριτανικά κάστρα.¹²²⁷ Ήδη στο σημείο αυτό, ο Pierce Patchett έχει καταγραφεί ως καλλιεργημένος αστός, ενώ, αντιθέτως, η περιγραφή του χαρακτήρα στο μυθιστόρημα¹²²⁸ είναι δύσκολο να εναρμονιστεί ακόμη και με την εικόνα του σωματοφύλακά του, ο οποίος εμφανίζεται διακριτικά, ώστε να βεβαιωθεί ότι ο εργοδότης του δεν διατρέχει κανέναν κίνδυνο.

Στην επόμενη σελίδα, που τοποθετείται στην Κατοικία Lovell, τα πλάνα είναι νυκτερινά, αρχικά εξωτερικά, όμως διαδραματίζεται κυρίως στους εσωτερικούς χώρους της κατοικίας όπου φτάνουν οι αστυνομικοί Exley και Vincennes, με σκοπό να θέσουν ερωτήματα στον Patchett. Σημαντική θέση εδώ έχουν τα κοντράστ που δημιουργούνται μέσω του μοντάζ, καθώς η αμέσως προηγούμενη σκηνή τοποθετείται στον χώρο του Cafè Formosa, με εσωτερικά πλάνα, που καδράρουν έναν γεμάτο χώρο, με ποικιλία υφών και κυριαρχία του κόκκινου. Αμέσως μετά, καθώς οι δύο χαρακτήρες βγαίνουν από τον χώρο, υπάρχει ένα γενικό της όψης του bar, όπου η φωτεινή πινακίδα παράγει ένα διάχυτο, ιδιαίτερα έντονο, ψυχρό και ουδόλως φυσικό πράσινο, μια τυπικά δηλητηριώδης εκδοχή του, σε απόλυτη αναλογία με ότι περιγράφει η Bellantoni.¹²²⁹ Η απόχρωση αυτή με παρέπεμψε στον πίνακα του Ernst Ludwig Kirchner *Potsdamer Platz* (1914), όπου, μια αντίστοιχη, είναι

¹²²⁷ Benevolo, Leonardo, *History of Modern Architecture, Volume Two, The Modern Movement*, MIT Press, 1977, σ. 639.

¹²²⁸ «Μύες μπόντυ-μπήλντερ, κολλητή φανελίτσα». Ο σωματοφύλακας του Patchett φορά polo και τιράντες, ενώ δεν φαίνεται απειλητικός παρ' ότι σωματώδης.

¹²²⁹ Όπ. π., σσ. 173 - 174.

αντινατουραλιστικά κυρίαρχη στο έδαφος των δρόμων του Βερολίνου, διαμορφώνοντας μια συγκρίσιμη εκδοχή της πόλης -την ιστορική στιγμή της δημιουργίας του πίνακα. Ταυτόχρονα, με δεδομένο το ότι, (αμέσως προηγουμένως στο bar), ο Exley έχει προσβάλλει την ίδια την (σεναριακά) Lana Turner, πιστεύοντας ότι πρόκειται για μια από τις πόρνες του Patchett, στα πλάνα αυτά το πανταχού παρόν πράσινο αντιστοιχεί στο “χρώμα της ζωής που μετατρέπεται σε ειρωνική παρουσία”.¹²³⁰

Το μεσαίο-κοντινό, ρηχού χώρου πλάνο, όπου Exley και Vincennes καδράρονται στο αυτοκίνητο¹²³¹, ακολουθεί ένα στατικό, γενικό, βαθύ, πλονζέ, στο βάθος του οποίου είναι ορατή η κατοικία. Το μοντάζ ήδη παράγει έντονες αντιθέσεις, καθώς στα πλάνα που προηγήθηκαν στο Formosa Café, οποιαδήποτε αίσθηση γεωμετρικότητας ήταν απύσχα. Σε ένα κάδρο με κυρίαρχες διαγωνίους, υπάρχουν διαμήκη επίπεδα, που ορίζουν προοπτική ενός σημείου, πλην όμως η ίδια η διαφάνεια του κτηρίου, η αλληλουχία επιπέδων, το σημείο που έχει επιλεγεί, από όπου, (λόγω επικλινούς εδάφους), και εδώ το κτήριο δεν διακρίνεται ολόκληρο, καθώς και το μη-κυβικό σχήμα της Κατοικίας Lovell δημιουργούν ασάφεια χώρου. Η ασάφεια εντείνεται καθώς διαμήκη επίπεδα διακόπτονται από κάθετα, στοιχείο που τονίζουν τα φωτιστικά κοντράστ, που παράγονται από έναν noir, ασύμπτωτο φωτισμό¹²³². Η ασάφεια¹²³³ αυτή διαμορφώνει μια αίσθηση μυστηρίου γύρω από το κτήριο. Δεν παρέχονται αρκετά στοιχεία ώστε το κοινό να σχηματίσει πλήρη εικόνα, καθώς δεν υπάρχει ευκρίνεια στον χώρο, ούτε γίνονται πλήρως αντιληπτές οι διαστάσεις του κτίσματος. Παράλληλα, η λευκή γεωμετρικότητα του κτηρίου τονίζεται από τα κοντράστ που δημιουργούνται, την γειτνίαση και μερική επικάλυψη από τις καμπύλες γραμμές του μαύρου αυτοκινήτου, αλλά και τις οργανικές γραμμές των φυλλωμάτων που το περιβάλλουν.

Για το υπόλοιπο της σεκάνς, τα πλάνα είναι εσωτερικά, αρχικά στον μεγάλο, κεντρικό χώρο, ενώ δεν έχουν προηγηθεί πλάνα εισόδου στην κατοικία. Ένα πρώτο κοντινό, κοντρ-

¹²³⁰ Όπ. π., σ. 171.

¹²³¹ Το πράσινο στο σημείο αυτό εξακολουθεί να πλαισιώνει τους δύο χαρακτήρες και η απόχρωση -με δεδομένη την προηγούμενη σκηνή- μπορεί να συνδεθεί και με την ιδιότητα του διυπόστατου, που επίσης του αποδίδει η Bellantoni. Των “δύο πραγματικοτήτων: μια που γίνεται ορατή και μια άλλη που βρίσκεται κάτω από την επιφάνεια.” Όπ. π., σ. 170.

¹²³² Μέσω του οποίου χαρακτηριστικά παράγει και μια έντονη σκιά και το αυτοκίνητο των δύο χαρακτήρων.

¹²³³ Ο ασαφής (ambiguous) χώρος στον κινηματογράφο συχνά έχει ως αποτέλεσμα την σύγχυση και οπωσδήποτε τονίζει την ένταση στο πλάνο.

πλονζέ καδράρει τον Exley, ο χώρος είναι περιορισμένος, καθώς υπάρχουν ενδείξεις βάθους, (όπως η γραμμή οροφής, που ορίζει διάμηκες επίπεδο, όμως διακόπτεται), αλλά και ρηχού χώρου, (μετωπικά επίπεδα και θολό βάθος πεδίου, στοιχεία που επιπεδοποιούν το κάδρο). Παράλληλα, η στατική φιγούρα του Exley περιβάλλεται από γραμμική σύνθεση η οποία δημιουργεί αντιθέσεις προσανατολισμού, τόνου και επίσης φωτισμού με το προηγούμενο εξωτερικό πλάνο, όπου καδράρεται η κατοικία. Αμέσως μετά σε κοντινό, λιγότερο κοντρ πλονζέ και απολύτως επίπεδο, όπου καδράρεται ο Patchett, εμφανίζεται art deco πίνακας της Tamara de Lempicka, παραπέμποντας στις αναφορές στο σεξ κατά την συνομιλία με τον αστυνομικό. Εδώ η εμφάνιση του κορεσμένου κόκκινου στον πίνακα προσδίδει ένταση στη σκηνή, ενώ, παράλληλα, σε ένα κάδρο με έντονες γραμμικές διαιρέσεις, (που δημιουργούνται από τα υαλοστάσια), ο πίνακας λειτουργεί ως διαχωριστικό της φιγούρας του Patchett, η οποία, σε κοντινό πλάνο, περιβάλλεται από το μωβ φυτό του κήπου: Μια ενδεικτική χρήση του χρώματος αυτού, καθώς, παρ' ότι δεν είναι η πρώτη φορά που είναι ορατό το φυτό αυτό, στο σημείο αυτό έχει κυρίαρχη παρουσία στο κάδρο. Προβάλλει διαμέσου των υαλοστασίων και αποτελεί προαγγελία του επερχόμενου θανάτου του χαρακτήρα¹²³⁴. “Στην εικοσαετή μας έρευνα... το μωβ ουδέποτε συσχετίστηκε με τον αισθησιασμό”¹²³⁵, γράφει η Bellantoni, και πραγματικά, κατά την κινηματογραφική μεταφορά και την συνακόλουθη έμφαση στην εκλέπτυνση, ο χαρακτήρας έχει απολέσει την έντονη υλικότητα που διατηρεί στο μυθιστόρημα. “Το μωβ υποστηρίζει την αμφισημία”¹²³⁶, αναφέρει επίσης η ίδια, ένα ακόμη στοιχείο που συνάδει με τον φιλικό Patchett. Εξ ίσου ενδιαφέρουσα είναι και μια παρατήρηση της ίδιας σχετικά με χρήση του συγκεκριμένου χρώματος στην ταινία *Chicago* (Rob Marshall, 2002), όπου θεωρεί ότι “απαλείφει τα όρια μεταξύ εγκληματικής συμπεριφοράς και διασημότητας”¹²³⁷, στοιχεία που συνθέτουν και τον χαρακτήρα του Pierce Patchett.

Στη συνέχεια, υπάρχει ένα μεσαίο πλάνο κατά το ήμισυ βαθύ, καθώς εκμεταλλεύεται πλήρως τον σχεδιασμό, με την διαφορά επιπέδων, όπου οι δύο αστυνομικοί και ο Patchett βρίσκονται στην είσοδο του χώρου της βιβλιοθήκης (study). Εδώ οι αστυνομικοί τοποθετούνται στο βαθύ τμήμα του πλάνου ενώ ο Patchett παραμένει στο ρηχό, καθώς

¹²³⁴ Όχι μόνον μεταφορικά, όπως παρατηρήθηκε στην ανάλυση του *Enough*.

¹²³⁵ Bellantoni, όπ. π., σ. 190.

¹²³⁶ Όπ. π., σ. 195.

¹²³⁷ Όπ. π., σ. 199.

καδράρεται, διαχωριζόμενος γραμμικά, μέσα σε έναν οπτικό φράχτη, ο οποίος κατά κάποιον τρόπο τον παγιδεύει: Το φράγμα αυτό δημιουργείται από την γραμμή του τοίχου δίπλα στην σκάλα που οδηγεί στο επόμενο επίπεδο, ενώ η απομόνωση του χαρακτήρα μέσα στο κοντράστ του κάδρου τονίζει και φωτιστικά. Στο βαθύ πλάνο που ακολουθεί, Patchett και Exley καδράρονται στον χώρο του καθιστικού. Εδώ όλες οι κουρτίνες είναι ανοικτές, αναδεικνύοντας την σχέση του κτηρίου με τον περιβάλλοντα χώρο, ενώ παράλληλα δημιουργείται μια έντονη γραμμικότητα, η οποία εναρμονίζει τις λεπτές, διακριτικές ρίγες που σχηματίζει το ύφασμα στο πουκάμισο του Patchett¹²³⁸ με τις γραμμές των υαλοστασίων. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει και το γεγονός ότι ένας ενδεικτικά «σκιώδης χαρακτήρας», ο άνθρωπος που, λόγω επαγγελματικών ασχολιών, επιβάλλεται να κινείται υπογείως, παρουσιάζεται κατ' αυτόν τον τρόπο. Το στοιχείο αυτό ότι τονίζει περαιτέρω την άμεση συσχέτιση του χαρακτήρα με την κατοικία, καθώς και την προβολή του κτίσματος με δικούς του όρους. Στην σκηνή αυτή, εμφανής είναι και η διαφορά στο ντύσιμο του Patchett (μινιμαλιστικό λευκό πουκάμισο) με εκείνο του Vincennes, το οποίο, (χωρίς να «φωνάζει» ταινία εποχής), περιέχει ελαφρώς παλαιομοδίτικα ενδυματολογικά στοιχεία (κόψιμο σακακιού, λευκό μαντήλι στην τσέπη και καρφίτσα στην γραβάτα). Ακόμη, ενδεικτικές για την μετάπλαση του χαρακτήρα, είναι και εδώ μικρές αλλά χαρακτηριστικές διαφοροποιήσεις στους διαλόγους, σε σύγκριση με στην προηγούμενη εκδοχή του σεναρίου. Η ερώτηση του Exley «είναι η σωσίας της Veronica Lake είναι μια απ' τις πόρνες σας;» μετατρέπεται σε «η σωσίας της Veronica Lake δουλεύει για σας, είναι μια από τις πόρνες σας, σωστά;». Η απάντηση του Patchett ενώ στην προηγούμενη εκδοχή είναι «χυδαίος όρος, αλλά ναι»¹²³⁹, όμως στην ταινία διατηρείται μόνον το «χυδαίος όρος». Και δεν είναι βέβαια τυχαίο το ότι η εκδοχή αυτή, (διατηρώντας ακόμη την εικόνα του μυθιστορήματος), περιγράφει τον Patchett να φορά στο σημείο αυτό μεταξωτή ρόμπα δωματίου, ενώ τμήμα των διαλόγων που συνδέει τα δύο πλάνα και αναφέρεται επίσης με ακριβή και άμεσο τρόπο στις επαγγελματικές του δραστηριότητες έχει επίσης απαλειφθεί: Η φράση «μπορεί να χρηματίζω γυναίκες για παράνομες δραστηριότητες, αλλά αποζημιώνονται εξαιρετικά, τους συμπεριφέρομαι καλά και φροντίζω οι άνδρες με τους οποίους συναλλάσσονται να δείχνουν τον απαιτούμενο

¹²³⁸ Το ντύσιμο του οποίου είναι χαρακτηριστικά μινιμαλιστικό σε όλες τις σκηνές.

¹²³⁹ “The Veronica Lake look-alike works for you. She’s one of your whores, correct?” και “Is the Veronica Lake look-alike one of your whores?” και «A vulgar term, but yes».

σεβασμό»¹²⁴⁰ δεν υπάρχει στην ταινία. Απολύτως χαρακτηριστικό για την σεκάνς αυτήν είναι και το ότι αφαιρέθηκαν στοιχεία των διαλόγων της προηγούμενης εκδοχής του σεναρίου, που θα διαμόρφωναν μια εντονότερη, ίσως σκληρότερη, ανταλλαγή μεταξύ των τριών ανδρών. Στο επόμενο πλάνο, Exley και Vincennes καδράρονται να ανεβαίνουν την εξωτερική σκάλα φεύγοντας. Η είσοδος της κατοικίας καδράρεται ξανά πλονζέ, με αποτέλεσμα μια αίσθηση ανάβασης από έναν σκιερό κόσμο στην νομιμότητα, ενώ ξανά παρατηρούνται έντονα κοντράστ φωτισμού και τόνων εντός του πλάνου καθώς και, μέσω του μοντάζ, με το αμέσως προηγούμενο πλάνο.

Στην τελευταία εμφάνισή της στην ταινία, η Κατοικία Lovell κυριολεκτικά πρωταγωνιστεί, ενώ συμπεριλαμβάνονται και ιδιαίτερα πλεονεκτικά πλάνα εισόδου. Η σεκάνς όπου Exley και White εισβάλλουν στο χώρο, αναζητώντας τον Patchett, (για τον οποίον έχουν βάσιμες υποψίες ότι είναι ήδη νεκρός), είναι εντελώς διαφορετική και από την προηγούμενη εκδοχή του σεναρίου. Εδώ θα πρέπει αρχικά να επισημανθούν τα ιδιαίτερα έντονα κοντράστ, που παράγονται μέσω του μοντάζ, με την βίαιη προηγούμενη σεκάνς, στο renthouse του Pacific Electric Building, όπου τοποθετείται το γραφείο του (επίσης διεφθαρμένου) περιφερειακού εισαγγελέα, και τον οποίον Exley και White απειλούν ώστε να ομολογήσει σχετικά με τη δράση του βασικού εγκληματία Smith. Στην κορύφωση της σκηνής αυτής, ο White κρατά τον εισαγγελέα κρεμασμένο στο κενό, έξω από το αψιδωτό παράθυρο. Στο σημείο αυτό, εντός ιδιαίτερα έντονων, κεκλιμένων, πλονζέ και κοντρ πλονζέ πλάνων με κυριαρχία διαγωνίων, το κορινθιακό κιονόκρανο του πεσσού και τα ανάγλυφα που επαναλαμβάνουν το μοτίβο πλαισιώνοντας το ημικυκλικό άνοιγμα, τονίζονται ιδιαίτερα.¹²⁴¹ Προεξέχουν, δημιουργούν έντονες σκιάσεις και μεγεθύνονται αφύσικα, καθώς η γωνία λήψης λειτουργεί παραμορφωτικά. Η σκηνή αυτή περιγράφεται σε εντελώς διαφορετικό σημείο στην προηγούμενη εκδοχή του σεναρίου, τουτέστιν δεν παράγεται το έντονο κοντράστ που δημιουργεί αμέσως μετά το μοντάζ: Από το εμφανώς βαρύ κτήριο με τις οργανικές γραμμές των ανάγλυφων διακοσμητικών στοιχείων, τα οποία

¹²⁴⁰ «I may suborn women into illicit activities, but they're handsomely compensated, I treat them well and make sure the men they deal with show them every due respect.»

¹²⁴¹ Το οποίο μάλλον περιέχει και το λογότυπο της εταιρίας, στοιχείο που μερικώς εξαφανίζεται μέσω cropping.

καδράρονται απειλητικά, παράγοντας ένα baroque αποτέλεσμα¹²⁴², στην εμφανή ελαφρότητα, λιτότητα και διαφάνεια του μοντέρνου.

Πλάνο άφιξης των δύο αστυνομικών στον παρακείμενο δρόμο και κατόπιν πέρασμα από τον εξωτερικό διάδρομο που οδηγεί στην είσοδο, όπως περιγράφεται στην προηγούμενη εκδοχή του σεναρίου, δεν υπάρχει. Ο κήπος δεν γίνεται ορατός στο σημείο αυτό και βέβαια δεν θα μπορούσε να περιέχει την γιαπωνέζικη λίμνη, που αναφέρεται σε βιβλίο και προηγούμενο σενάριο. Αναλόγως, δεν διακρίνεται κανενός είδους ακαταστασία σε οποιοδήποτε σημείο: Η αίσθηση του χώρου του Health House, που το κοινό έχει ήδη αποκομίσει, σαφώς διατηρείται. Από την σεκάνς αφαιρέθηκε επίσης το χτύπημα στο κουδούνι της εξώθυρας και η συνακόλουθη αναμονή των δύο αστυνομικών, ενώ ακόμη σημαντικότερο είναι το ότι ο White δεν διακρίνεται να σηκώνει την πόρτα της εισόδου, ώστε να την αποσυνδέσει την από τις αρθρώσεις της. Η χαρακτηριστικά λιτή, μοντέρνα εξώθυρα, δεν είναι, ούτε βέβαια φαίνεται, βαριά και ο White την ανοίγει απλά με μια έντονη ώθηση.¹²⁴³

Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι η συνέχεια αυτής της σεκάνς ημερήσιων πλάνων, καθώς η διαδρομή, έως ότου οι αστυνομικοί ανακαλύψουν τον δολοφονημένο Patchett, κινηματογραφείται εν είδει αρχιτεκτονικού περιπάτου, αναδεικνύοντας και προάγοντας την ρευστότητα του σχεδιασμού. Η αρχική διάρρηξη και είσοδος των δύο καδράρεται σε πλάνο με κοντράστ, καθώς υπάρχουν ταυτόχρονα στοιχεία ρηχού και βαθέως χώρου: Ο Exley κινείται παράλληλα προς το πλάνο, ορίζοντας ρηχό χώρο, ενώ η κάθετη προς το κάδρο κίνηση του White τονίζει τα διαμήκη επίπεδα, όπως του εσωτερικού εξώστη που οδηγεί στα υπνοδωμάτια του ισογείου, εγγράφοντας στοιχεία βάθους. Με την μέθοδο αυτήν, οι φιγούρες τους διαχωρίζονται σε ένα έντονα γραμμικό κάδρο, ενώ ταυτόχρονα η προσοχή του κοινού στρέφεται στον ασύμμετρο σχεδιασμό της κατοικίας. Όλα τα cuts στη συνέχεια της σκηνής αυτής εκμεταλλεύονται κατάλληλα τον χώρο, από ιδιαίτερα πλεονεκτικές γωνίες. Για παράδειγμα, ενδεικτικό είναι το βαθύ πλάνο όπου ο Exley καδράρεται κοντρ πλονζέ στην σκάλα (ένα από τα σημαντικότερα βέβαια σημεία του κτηρίου), πλαισιωμένος από τα χαρακτηριστικά φωτιστικά, (φτιαγμένα από φώτα πορείας του μοντέλου T της Ford), του Neutra. Οι γωνίες απaráλλακτα τονίζουν το μοντέρνο /

¹²⁴² Σύμφωνα με την φορμαλιστική ανάλυση του Heinrich Wölflin, ο οποίος συνέκρινε Αναγέννηση και Baroque και η οποία είναι εφαρμόσιμη ακόμη και στην μοντέρνα τέχνη, καθώς επίσης και στην ανάλυση του κινηματογραφικού κάδρου.

¹²⁴³ Υπενθυμίζεται εδώ και η ευκολία διείσδυσης της Slim στην κατοικία του συζύγου της στο *Enough*.

απροσδόκητο στον σχεδιασμό, ενίοτε προάγοντας μια αίσθηση ασάφειας στο χώρο, όπως για παράδειγμα όταν οι δύο αστυνομικοί καθιράνται κατεβαίνοντας ενώ διακρίνεται η επέκταση του χώρου, πέραν του τοίχου που εφάπτεται στην σκάλα, και όπου είναι ορατό ένα γλυπτό.

Φτάνοντας στο επίπεδο του χώρου του καθιστικού, Exley και White ακολουθούν αντίθετες κατευθύνσεις, πριν συναντηθούν ξανά στο σημείο όπου βρίσκεται ο νεκρός Patchett. Ενδιαφέρον είναι εδώ και το στοιχείο ότι η πλάτη μιας φιγούρας σε πολυθρόνα μπροστά από τα υαλοστάσια διακρίνεται ήδη στο βάθος του πλάνου, πριν οι αστυνομικοί ξεκινήσουν την έρευνα, καταδεικνύοντας την και μη εξοικείωσή τους με ανάλογο τύπου χώρο. Η κατεύθυνση του Exley είναι προς τη βιβλιοθήκη, αμέσως μετά προχωρεί στην τραπεζαρία και τέλος φτάνει στον νεκρό, (το πλεονεκτικότερο σημείο της κατοικίας, όπου αναδεικνύεται και η θέα του περιβάλλοντος χώρου), ενώ ο White πλησιάζει από την αντίθετη κατεύθυνση. Στο σημείο αυτό, ολοκληρώνεται και η κατανόηση του χώρου από το κοινό. Η σχεδιασμένη από τον Neutra built-in επίπλωση, τα έπιπλα από καμπυλωμένο ξύλο (σε μια από αυτές τις πολυθρόνες τοποθετείται ο νεκρός Patchett) και εκείνα από δέρμα και ασάλι (ορατά στην τραπεζαρία από όπου περνά ο Exley), όλα είναι εμφανή στον χώρο. Τα κυρίαρχα χρώματα μπλε, γκριζο, λευκό, μαύρο και υπόλευκο επίσης διατηρούνται. Για την ακρίβεια, κρίνοντας από μερικές φωτογραφίες που έχουν κατά καιρούς δημοσιευθεί, ο χώρος εγγράφεται ακόμα πιο λιτός, για παράδειγμα δεν υπάρχει το πιάνο. Επίσης φαίνεται ότι έχουν αφαιρεθεί και τα φυτά εσωτερικού χώρου, τα οποία ενίοτε θεωρείται ότι χρησιμοποιήθηκαν από τον Neutra ώστε να «απαλύνουν τις γραμμές του κτηρίου».¹²⁴⁴ Σε μια ταινία με αρκετές βίαιες σκηνές, στα πλάνα με τον νεκρό Patchett, παρατηρούνται μόνον κηλίδες αίματος στο χαλί. Το πλάνο εκπέμπει περισσότερο μια αίσθηση ευάλωτου, ίσως και μοιραίου, μια μελαγχολική εικόνα, στην οποία συνεισφέρει και το γαλάζιο χρώμα του πανταλονιού του θύματος, μια ακόμη ευκρινής ένδειξη αδυναμίας. Η κινηματογραφική εκδοχή του Patchett οπωσδήποτε διαφοροποιείται από τον ηττημένο κακό, ενώ παράλληλα η εικόνα του βρώμικου Los Angeles του -χαρακτηριστικά εμμονικού με την δεκαετία του 1950- James Ellroy εδώ μεταπλάθεται σημαντικά. Κύριο ρόλο την διαδικασία αυτήν διατηρεί η επιλογή και η κινηματογραφική διαπραγμάτευση της συγκεκριμένης κατοικίας.

¹²⁴⁴ Hines, Thomas, *Richard Neutra and the Search for Modern Architecture*, Rizzoli, N.Y., 2006.

Το κτήριο που κατοικεί η Bracken εμφανίζεται αμέσως μετά το τέλος της σεκάνς όπου ο White επισκέπτεται για πρώτη φορά τον Patchett. Πρόκειται για μια λευκή, σχετικά λιτή κατοικία με επικλινή στέγη και τοξωτό παράθυρο. Παράλληλα, η πρώτη αυτή εικόνα της όψης, καθώς και η κινηματογράφησή της στο μετωπικό αυτό πλάνο, μου έδωσε την εντύπωση ότι παραπέμπει κάπως σε ανατολική πλευρά παρεκκλησίου. Στα εσωτερικά πλάνα που ακολουθούν, διακρίνεται η εμφανώς βαριά εξώθυρα, η οποία είναι τοξωτή με διακοσμητικά καρφιά, βαμμένη σε ρόδινο χρώμα -μια χαρακτηριστική απόχρωση που το Hollywood συνδέει με “ρομαντικού τύπου ερωτικές ιστορίες”¹²⁴⁵. Και αυτό το στοιχείο διαχωρίζει τον χαρακτήρα από μια συσχέτιση με «επικίνδυνη πόρνη» (ταυτόχρονα προετοιμάζοντας για την σχέση Bracken και White). Η ενδυμασία της Bracken την διαφοροποιεί επίσης από κάτι ανάλογο: Στην πρώτη εμφάνισή της, στο χώρο της κάβας, φορά μακρύ παλτό με κουκούλα, το οποίον, δημιουργώντας μυστήριο¹²⁴⁶, ταυτόχρονα προσδίδοντας και ένα είδος gravitas. Στην πρώτη σεκάνς στην κατοικία της, (και εντός ημερήσιων πλάνων), αποκτάται μια πληρέστερη εικόνα του χαρακτήρα. Το φόρεμά ευκρινώς παραπέμπει στην δεκαετία 1940, όμως ταυτόχρονα εκπέμπει και μια χαρακτηριστική αίσθηση σεμνότητας: Ουδόλως ένδυμα πόρνης, (και δη εν ώρα εργασίας), ούτε όμως και noir γυναίκας¹²⁴⁷. Είναι μακρύ, κλειστό και όχι αποκαλυπτικό, άρα σε κατάφωρη αντίθεση με την εισαγωγή της Bracken όπως περιγράφεται στο βιβλίο, κατά την οποίαν είναι γυμνή και επιδίδεται σε σεξουαλικές περιπτώξεις με πελάτη¹²⁴⁸, ενώ ο White την παρακολουθεί από το παράθυρο. Το πράσινο παστέλ χρώμα του φορέματος συνδυάζεται αρμονικά με τα art deco στοιχεία του χώρου. Όμως ταυτόχρονα εναρμονίζεται και με την ανάλυση της Bellantoni, σύμφωνα με την οποίαν παραπέμπει στην παγίδευση και την απάτη.¹²⁴⁹ Ο χώρος που δέχεται η Bracken παράγει μια χαρακτηριστική αντίθεση με αυτόν της Κατοικίας Lovell: Οι γραμμικές συνθέσεις αντικαθίστανται από καμπύλες και οργανικά σχήματα, ενώ την θέση του λευκού παίρνουν

¹²⁴⁵ Bellantoni, σ. 38-9.

¹²⁴⁶ Ως “μυστηριώδη και ωραία” αναφέρουν την Bracken και οι σημειώσεις παραγωγής.

¹²⁴⁷ Η ταινία *This Gun for Hire* (Frank Tuttle, 1942) με πρωταγωνίστρια την Veronica Lake, διακρίνεται στην οθόνη που βρίσκεται στον χώρο, η ομοιότητα είναι αντιληπτή, όμως τα φορέματα της Lake στην ταινία είναι πολύ διαφορετικά από αυτό που φορά στην σεκάνς αυτήν ο χαρακτήρας της Basinger, το οποίο θυμίζει περισσότερο την Myrna Loy στην ταινία *Mr. Blandings Builds His Dream House* (H.C. Potter, 1948).

¹²⁴⁸ Ενδεικτικό και το ότι, στην σκηνή αυτήν, υπάρχει και πελάτης της Bracken -και μάλιστα γνωστός πολίτευόμενος του Los Angeles, που αναγνωρίζει ο White και τον απειλεί-, πλην όμως δεν περιλαμβάνονται περιπτώξεις.

¹²⁴⁹ Όπ. π. σσ. 173 – 187.

οι παστέλ αποχρώσεις. Ενώ ιδιαίτερα ενδιαφέρον στοιχείο είναι και το ότι, σε επόμενη σεκάνς, ακριβώς την στιγμή που ο (εκτός κάδρου) Exley λέει στην Bracken “ο Pierce Patchett σε δημιούργησε” εκείνη καθάρεται με φόντο την εσωτερική όψη της εξώθυρας, η οποία είναι λευκή και όπου σχηματίζεται ένα είδος καννάβου. Ενώ και η φιγούρα της είναι απόλυτα εναρμονισμένη, καθώς φορά ένα επίσης λευκό, ιδιαίτερα λιτό φόρεμα¹²⁵⁰.

Ενδεικτική για συσχέτιση χαρακτήρων και μοντέρνου σχεδιασμού από το σύγχρονο Hollywood είναι βέβαια η απόλυτη αντίθεση του σκιώδη Patchett με τον άνθρωπο για τον οποίον σχεδιάστηκε η κατοικία -και με την συμβολή του οποίου είναι γνωστό ότι δημιουργήθηκε. Ο Pierce Patchett βρίσκεται ακριβώς στον αντίποδα του Philip Lovell, ενός γιατρού με πρωτοποριακές απόψεις, που επιθυμούσε την σύνδεσή τους με την μοντέρνα αρχιτεκτονική, προωθώντας τις και στον τοπικό τύπο. Κάτι που συνδέεται και με το άνοιγμα της κατοικίας στο κοινό, με σκοπό την ευρύτερη διάδοση του μοντερνισμού και της σύνδεσης του κτηρίου με την υγεία, ακόμη και την ευτυχία. Η σχέση της Κατοικίας Lovell με τον χώρο σχολιάστηκε από τον Kenneth Frampton, ο οποίος επέκτεινε την ανάλυση Hitchcock και Johnson, στον κατάλογο της έκθεσης του 1932, που αναφέρουν ότι το πρωταρχικό αρχιτεκτονικό σύμβολο δεν είναι πλέον το αδιαπέραστο τούβλο, αλλά το ανοικτό κουτί.¹²⁵¹ Ο Frampton θεωρεί ότι ο ανοικτός σχεδιασμός της κατοικίας αποτελούσε αντανάκλαση της εκδηλωτικής και ελεύθερης προσωπικότητας του ιδιοκτήτη και του «καλλισθενικού» τρόπου ζωής του, ο οποίος ενσαρκώνει τα προοδευτικά χαρακτηριστικά του International Style. Η εκδοχή λοιπόν αυτή ήταν χαρακτηριστικό προϊόν της Νότιας Καλιφόρνιας, ενώ η καριέρα του Neutra δεν θα ήταν δυνατόν να επαναληφθεί οπουδήποτε αλλού.¹²⁵²

Σχετικά με την λειτουργία του κτηρίου στην ταινία, ιδιαίτερα χρήσιμη είναι και η, περισσότερο πρόσφατη, προσέγγιση της Sylvia Lavin, η οποία αναφέρει ότι στην μεταπολεμική Αμερική η ψυχανάλυση και η μοντέρνα αρχιτεκτονική διαδόθηκαν ευρέως και ταυτόχρονα, καθιστώντας την κατοικία “εν ενεργεία παραγωγό τεχνικών εξερεύνησης ψυχολογικών συνεπειών του χώρου.”¹²⁵³ Η εξέλιξη αυτή, διατείνεται επίσης η ίδια,

¹²⁵⁰ Το φόρεμα κατά κάποιον τρόπο απηχεί τις οριζόντιες και κάθετες της εξώθυρας, προσθέτοντας και μερικές ήρεμες διαγωνίους.

¹²⁵¹ Frampton, Kenneth, *Modern Architecture: A Critical History*, Thames & Hudson, London, 1985, σ. 248.

¹²⁵² Όπ. π., σ. 248 – 249.

¹²⁵³ Lavin, Sylvia, “Open the box: Richard Neutra and the psychology of the domestic environment”, *Assemblage*, 40, 1999, σ. 7.

προκάλεσε έναν επανορισμό του σπιτιού ως καθρέπτη, όχι πλέον της οικογένειας, αλλά του εαυτού, παράγοντας απόλαυση για το άτομο.¹²⁵⁴ Η Lavin αναφέρεται επίσης και στην παράλληλη σύνδεση των θεωριών του Wilhelm Reich με την “ψυχοπεριβαλλοντική ανάλυση” της περιόδου, μετά τις δημοσιεύσεις περί οργόνης στην δεκαετία του 1940, και θεωρεί οι Καλιφορνέζοι, μποέμ οπαδοί των θεωριών του Reich έγιναν βασικοί πελάτες του Neutra,¹²⁵⁵ καθώς αναζητούσαν κτήρια που θα παρείχαν πραγματική σωματική απόλαυση, μέσω της συσχέτισης εσωτερικού και εξωτερικού χώρου.¹²⁵⁶ Η ψυχαναλυτική αυτή κουλτούρα κατέληξε να διαμορφώσει, αναφέρει η ίδια, το αμερικανικό πολιτιστικό τοπίο, αναπτύσσοντας δεσμούς με την αρχιτεκτονική.¹²⁵⁷ Ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1950, το Hollywood διέδιδε την εικόνα του ψυχαναλυτή μέσω τηλεοπτικών χαρακτήρων, προωθώντας ανάλογες ιδέες.¹²⁵⁸ Η Lavin σχολιάζει επίσης και στην “φωτογενειακή τελειότητα”¹²⁵⁹ της Κατοικίας Lovell, αναφέροντας ότι το κτίσμα αντιγράφει την εικόνα διαύγειας και οπτικής ευκρίνειας που παράγει στις φωτογραφικές του αναπαραστάσεις, μένοντας στην μνήμη και αποκτώντας έτσι iconic status¹²⁶⁰, στοιχείο που οπωσδήποτε μπορεί να συνδεθεί με την επιλογή του στην ταινία. Σύμφωνα με τον Manfred Sack, η αρχιτεκτονική του Neutra στηρίζεται στην οικονομία των υλικών και την αποφυγή του πολυτελούς.¹²⁶¹ Αναλόγως με την προφανή διάστασή του με μποέμ Καλιφορνέζους της περιόδου, ο Patchett, (ως χαρακτήρας, καθώς και μέσω των υπηρεσιών που προσφέρει), είναι βέβαια παντοιοτρόπως συνδεδεμένος με την πολυτέλεια. Ενώ, ταυτόχρονα, ο ερωτισμός ως επέκταση ενός υγιεινού τρόπου ζωής, ουδόλως συνάδει με έναν χαρακτήρα που μεταμορφώνει τα χαρακτηριστικά των γυναικών με πλαστική χειρουργική.

Η Lavin ισχυρίζεται επίσης ότι ο Neutra επεκτείνεται σε έναν νέου τύπου σχεδιασμό, καθώς οι κατοικίες του προσφέρουν την δυνατότητα να τις αντιληφθούμε ως κατά

¹²⁵⁴ Όπ. π., σσ. 11 - 12.

¹²⁵⁵ Όπ. π., σ. 13.

¹²⁵⁶ Όπ. π., σ. 14.

¹²⁵⁷ Lavin, Sylvia, *Form Follows Libido*, MIT Press, Cam. Mass., 2007, σ. 30.

¹²⁵⁸ Όπ. π., σ. 31.

¹²⁵⁹ Όπ. π., σ. 133.

¹²⁶⁰ Όπ. π.

¹²⁶¹ Sack, Manfred, *Richard Neutra*, Artemis, Zürich, 1992, σ.22.

κάποιον τρόπο ανιστορικές, κάτι που αποκαλεί, παραφράζοντας τον Banham¹²⁶², ιστορία κατ' επιλογήν. Οι χώροι δεν χάνουν την επαφή τους με το παρόν, αλλά ταυτόχρονα ο αρχιτέκτονας «μετατρέπεται στον παραγωγό του έργου».¹²⁶³ Η άποψη αυτή μπορεί να συνδεθεί και με την εμφανή προσθήκη στον χώρο του από τους συντελεστές της ταινίας, ενός αρκετά ανάρμοστου στοιχείου: του χαρακτηριστικά art deco, πίνακα της πορτραίτιστριας Tamara de Lempicka με τίτλο *Portrait of Four Nudes* (1925). Μέσω του αντικειμένου αυτού, η κατοικία συσχετίζεται με την σεξουαλική ελευθεριότητα και, κατ' επέκτασιν, με τον χολλυγουντιανό κινηματογράφο της περιόδου δημιουργίας του κτηρίου. Παράλληλα, υπενθυμίζει ότι οι χαρακτήρες στις ταινίες αυτές συμπεριελάμβαναν ανθρώπους του υποκόσμου, αλλά και του θεάματος: και τα δύο στοιχεία αναγνωρίσιμα στον Pierce Patchett. Τουτέστιν, ο πίνακας παράγει ένα εντελώς διαφορετικό στίγμα από τον τύπο art deco ο οποίος διακρίνεται στην κατοικία της Bracken. Η ιδέα του “κατ' επιλογήν”, και η προσθήκη του πίνακα σε έναν χώρο όπου η επίπλωση παρέμεινε η υπάρχουσα, συμβαδίζει και την ιδέα ενός επιχειρηματία με σλόγκαν «ό,τι επιθυμείτε» ή «όπως σας αρέσει».¹²⁶⁴ Η Lempicka αποτελεί το μοναδικό «ξένο σώμα» στο χώρο. Δεν θα ήταν ποτέ επιλογή του αρχιτέκτονα, ούτε βέβαια του ιδιοκτήτη, ενώ, κατά κάποιον τρόπο, συμβολικά “υπονομεύει” τις σχεδιαστικές αρχές του κτηρίου. Ακόμη και η θέση που είναι τοποθετημένος ο πίνακας λειτουργεί αντιθετικά: Βρίσκεται ακριβώς πάνω από το τζάκι, άρα στο μοναδικό σημείο όπου υπάρχει χρήση πέτρας, και όπου έχει ανιχνευθεί η (ενίοτε σχολιαζόμενη αρνητικά) επιρροή του Wright στον Neutra. Ο Leonardo Benevolo έγραψε ότι οι κατοικίες του Neutra κτίζονται σε συναρπαστικά τοπία, όμως δεν προάγουν μια νατουραλιστική προσέγγιση στον χώρο. Θεώρησε ενδεικτικό το δεν υπάρχουν πέτρινοι τοίχοι, καθώς το κτίσμα δεν ενσωματώνεται στην ύπαιθρο, ούτε διακρίνεται η πρόσθεση να διαρκέσει όσο και το φυσικό περιβάλλον. Πρόκειται για ανθρώπινη εργασία, τεχνητή και παροδική.¹²⁶⁵ Αυτή η αντιπαράθεση της κατοικίας με την φύση ως κάτι τεχνητό έναντι του φυσικού και αιώνιου, διαφέρει βέβαια σημαντικά από την λογική του Wright, καθιστώντας εμφανές ότι μια κατοικία του τελευταίου δεν θα λειτουργούσε στην ταινία. Ο τοπικισμός του Wright και η σχέση του με το έδαφος, θα ήταν παντελώς ξένα στοιχεία

¹²⁶² Banham, Reyner, “Design by choice”, *Architectural Review*, July 1961.

¹²⁶³ Lavin, 2007, όπ. π., σ. 7.

¹²⁶⁴ Πέραν από την προσθήκη ανθέων σε διάφορα σημεία.

¹²⁶⁵ Benevolo, 1977, όπ. π., σ. 643.

προς τον συγκεκριμένο χαρακτήρα. Στον Pierce Patchett τα κλασικά αμερικανικά στοιχεία είναι ουσιωδώς ανύπαρκτα, ενώ αντιθέτως διακρίνεται ένας διεθνισμός. Ενδεικτικό άλλωστε και το ότι το όνομα της επιχείρησής του είναι γαλλικό -στοιχείο που στην ταινία υπερβαίνει τους συνειρμούς του βιβλίου. Σχετικά με το ζήτημα της ένταξης στο φυσικό περιβάλλον, ο Sack θεωρεί ότι ο Neutra απεκόμισε από τον Wright την τάση το κτήριο να εκπέμπει όχι την αίσθηση της σταθερότητας, ή την εντύπωση του «ριζωμένου», αλλά μια εικόνα που περισσότερο προσομοιάζει με αγκυροβολημένο πλοίο, στοιχείο συνδεδεμένο με την επιδίωξη το κτίσμα να ακολουθεί την πλαγιά.¹²⁶⁶ Κάτι ανάλογο πιστεύω προβάλλει και η κινηματογράφηση των σεκάνς που γυρίστηκαν στην κατοικία, ιδιαίτερα η πρώτη χρονικά, όταν ο White πλησιάζει και παρακολουθεί τον Patchett από το ψηλότερο σημείο. Από τον ίδιο τον χαρακτήρα των επαγγελματικών δραστηριοτήτων του, ο Patchett θα έπρεπε να ζει στο σκοτάδι, άλλωστε στο μυθιστόρημα περιγράφονται σε διάφορα σημεία οι μονίμως «εντελώς τραβηγμένες κουρτίνες», [με αποτέλεσμα να μην υπάρχει] «καμιά περίπτωση να δεις ή ν' ακούσεις»¹²⁶⁷. Όμως κάτι τέτοιο δεν θα ήταν δυνατόν να εναρμονιστεί με την οικοδόμηση της συγκεκριμένης μετάπλασης του χαρακτήρα στην ταινία, της δημιουργίας ενός τόσο ιδιόμορφα “κακού” -παράλληλα βέβαια διατηρώντας την πλήρη ανατροπή της κοινωνικής αποστολής του κτίσματος, όπως την συνέλαβαν Neutra και Lovell.

Η λειτουργία του κτηρίου στην ταινία μπορεί να συνδεθεί με την κατά-Charles-Jencks αρχιτεκτονική έκφραση της έννοιας του camp -έννοια την οποίαν ο ίδιος δανείστηκε από την Susan Sontag.¹²⁶⁸ Ο Jencks αντιλαμβάνεται το camp ως την συστηματικά αισθητική εμπειρία του κόσμου, την νίκη του στυλ επί του περιεχομένου, της αισθητικής επί της ηθικής, της ειρωνείας επί της τραγωδίας, μια αποστασιοποιημένη δηλαδή εμπειρία του κόσμου. Τουτέστιν, μέσω της πολυσθένειάς της η ιδέα του camp, οδηγεί στην νίκη του αμοραλισμού, απαλείφοντας την ανάγκη δράσης εξ ονόματος μιας συγκεκριμένης κοινωνικής πραγματικότητας, η οποία υπερβαίνει το ίδιο το άτομο. Έχοντας κατατάξει τους αρχιτέκτονες σε camp και non-camp¹²⁶⁹, ο Jencks -αρκετά προκλητικά- τοποθετεί τον Neutra στην πρώτη κατηγορία, καθότι θεωρεί ότι, παρά την σαφή δέσμευση του

¹²⁶⁶ Sack, Manfred, όπ. π., σ. 26.

¹²⁶⁷ Ellroy, όπ. π. σ. 295.

¹²⁶⁸ Jencks, Charles, *Modern Movements in Architecture*, Penguin, Λονδίνο, 1973, σσ. 211.

¹²⁶⁹ Κατηγοριοποίηση εντός της οποίας, κατά βάση, το μοντέρνο κίνημα ανήκει στην δεύτερη κατηγορία, ενώ, παράλληλα, ως camp ο Jencks αντιλαμβάνεται το μεταμοντέρνο.

αρχιτέκτονα στα κοινωνικά ιδανικά που συνδέθηκαν με την μοντέρνα αρχιτεκτονική, αποτελεί μεταβατική φιγούρα διότι εμφανίζει μια πολυσθένεια.¹²⁷⁰ Εάν βέβαια ακολουθηθεί αυτή η προσέγγιση, η προσωπικότητα του ιδιοκτήτη και η συσχέτισή της με την αρχιτεκτονική, παύει να έχει την αρχική της σημασία. Ο χαρακτήρας λοιπόν του Patchett έτσι όπως δομείται στην ταινία, ευρισκόμενος, όπως διασαφηνίστηκε, στους αντίποδες εκείνου του Philip Lovell, συμπλέει με μια ανάλογη ανάγνωση.

Σε μια ταινία όπου το Los Angeles εξ αρχής προβάλλεται ως η πόλη των ψευδαισθήσεων και της επιφάνειας, μέσω της συσχέτισης κτηρίου - ιδιοκτήτη, η μοντέρνα αρχιτεκτονική, συνδεδεμένη με τον Patchett, (τουτέστιν, *ακριβώς* με τον τον παραγωγό μιας εκδοχής αυτών των ψευδαισθήσεων), μετατρέπεται σε κενό σύμβολο. Η διαδικασία που αδρανοποιεί την συσχέτιση μοντέρνας αρχιτεκτονικής και υγείας, αντικαθιστώντας την ακόμη και με την χρήση ναρκωτικών¹²⁷¹, έχει ως αποτέλεσμα την έμφαση σε έναν ιδιότυπο, αλλά ευκρινώς αποτυπωμένο και στους διαλόγους, ατομισμό. Καθώς οι αξίες τις οποίες αρχικά εξέφρασε το κτήριο διαστρέφονται, η συνακόλουθα παραγόμενη κατά Robert-Venturi-πάπια¹²⁷², στην ταινία συνιστά μέρος εξαπάτησης και πλάνης. Η μιμητιστική γοητεία της Κατοικίας της Υγείας διατηρείται βέβαια ακέραιη, όμως η εμφανής συσχέτιση του κτίσματος με ζητήματα ανηθικότητας είναι παραπέμπει και στην άποψη που εκφράζεται στην τελευταία παράγραφο του *Learning from Las Vegas*. Στο *L.A. Confidential* κατοικία και εκλεπτυσμένος-πλην-όμως-ανήθικος, ιδιοκτήτης μοιάζει να αποτελούν έκφραση της αντικατάστασης της «αθώας και ανέξοδης πράξης του διακοσμητικού στοιχείου από την κυνική και δαπανηρή παραμόρφωση»¹²⁷³ του μοντέρνου. Ενός μοντέρνου που έχει πλέον αποκτήσει την θέση του στυλντού και άδειου συμβόλου.¹²⁷⁴

¹²⁷⁰ Όπ. π. σ. 212. Ο Jencks αναφέρεται στο ζήτημα Camp – Non Camp στις σσ. 211 - 237.

¹²⁷¹ Στο μυθιστόρημα υπάρχουν σαφείς αναφορές στην χρήση ηρωίνης από τον Patchett, στην ταινία περισσότερο υπονοείται -ώστε να μην, πιστεύω, υπονομεύσει την γοητευτική εικόνα της Κατοικία Lovell.

¹²⁷² Venturi, Robert, Denise Scott Brown & Stephen Izenour, *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, MIT Press, Cam. Mass., 1997, σσ. 87 - 91.

¹²⁷³ Venturi (κ.ά), όπ. π., 1977, σ. 163.

¹²⁷⁴ Στον κ. Τσιαμπάο οφείλω και την εξαιρετική παρατήρηση ότι, στην περίπτωση του Los Angeles, ένα στοιχείο που εντείνεται λόγω της ταυτότητας της πόλης είναι ότι αν κάθε στυλ αποτελεί επίφαση τότε και το μοντέρνο ως στυλ είναι η συνειδητοποίηση αυτής της επίφασης. Η παρατήρηση αυτή μπορεί να συνδεθεί με μια από τις βασικές θέσεις του Fredric Jameson για το μεταμοντέρνο: τα στυλ του μοντέρνου (που αφορούν ταυτόχρονα στην λογοτεχνία και την αρχιτεκτονική) μετατρέπονται σε άδειους κώδικες στο μεταμοντέρνο. Jameson, Fredric, *Postmodernism Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, Λονδίνο, 1991, σσ. 101 - 107 και σε άλλα κείμενα του ίδιου.

Σχολιασμένο και από τον ίδιο τον σκηνοθέτη, το ζήτημα του Los Angeles ως χώρου κατασκευασμένων ψευδαισθήσεων, του διπόλου ψευδαίσθηση / αλήθεια και η σχέση αυτών με τον αστικό (ή μη) χώρο θεωρώ ότι είναι δυνατόν να επεκταθεί και στην ανάλυση του χαρακτήρα της Lynn Bracken, εισάγοντας την θεωρητικοποίηση του ζητήματος της θηλυκότητας ως μεταμφίεσης, κάτι που αναφέρθηκε και σε σχέση με το *Enough*.¹²⁷⁵ Η ιδέα της μεταμφίεσης η οποία αντιτίθεται στην θηλυκότητα ως εγγύτητα, κρατώντας την σε απόσταση, προβάλλοντάς την ακριβώς ως επινοημένη και εικονιστική (imagistic), έχει και εδώ σημασία.¹²⁷⁶ Ο χαρακτήρας της Bracken στηρίζεται με αρκετή ακρίβεια σε μια ανάλογο τύπου μεταμφίεση, μια εκ νέου ευθυγράμμιση της θηλυκότητας. Η λειτουργία του φύλου στην ταινία είναι αρκετά σαφής και ενδεικτική. Παρομοίως και η διπλή αναπαράσταση, η οποία στηρίζεται στην εμφατική αλλά και εστιασμένη χρήση των συναποτελούντων στοιχείων της θηλυκότητας. Τουτέστιν, παρακολουθούμε μια γυναίκα να εργάζεται προβάλλοντας μία άλλη γυναίκα, η οποία αποτελεί *επίσης* προϊόν μεταμφίεσης. Η υπερβολή της θηλυκότητας είναι βέβαια άρρηκτα συνδεδεμένη με την «μοιραία γυναίκα» των noir ταινιών την οποία «υποδύεται» ο χαρακτήρας της Bracken. Όμως στην ταινία έχει ως αποτέλεσμα την αποοικιοποίηση της γυναικείας εικονογραφίας, καθώς το παιχνίδι στήνεται μόνον για λόγους κέρδους. Ο «πραγματικός» χαρακτήρας της Bracken, καθίσταται σταδιακά σαφές, ουδεμία σχέση έχει με την Veronica Lake. Ο χαρακτήρας αυτός θα διασαφηνιστεί όταν πλέον η γυναίκα αυτή καταφέρει να απαλλαγεί από το βάρος της μεταμφίεσης, παύοντας να εργάζεται ως call girl και, το κυριότερο, λαμβάνοντας την απόφαση να εγκαταλείψει το Los Angeles, όταν μαζί με τον White, θα φύγει με προορισμό την γενέτειρά της, την μικρή πόλη της Arizona. Ενδεικτικές και σε αυτήν την τελευταία σεκάνς, οι σημαντικές διαφορές από το βιβλίο: Εκεί ο Exley προσφέρει πολλά (και επίσης παράνομα) χρήματα στην Bracken «αρκετά για να αγοράσει την Αριζόνα».¹²⁷⁷ Κάτι τέτοιο δεν θα λειτουργούσε βέβαια στην ταινία, καθώς θα υπονόμει την καταγραφή της Bracken ως ουσιαδώς ηθικό στοιχείο. Αναλόγως

¹²⁷⁵ Για παράδειγμα, Doane, Mary Ann, "Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator", στο *The Sexual Subject, A Screen Reader in Sexuality*, Routledge, London, 1992, Riviere, Joan, "Womanliness as Masquerade" στο Ruitenbeek, Hendrick M. (ed.), *Psychoanalysis and Female Sexuality*, Rowman & Littlefield, New Haven, 1966.

Ενδιαφέρον και το ότι οι σημειώσεις παραγωγής περιγράφουν την Basinger ως εξής: "as glamorous as any star in the old studio system. Kim loved the masquerade aspect of the role." Όπ. π.

¹²⁷⁶ Όπ. π. σ.235.

¹²⁷⁷ Ellroy, όπ. π. σ.592.

ενδεικτική είναι και η διαφοροποίηση της εικόνας της όπως περιγράφεται στο μυθιστόρημα, όπου έμοιαζε σαν να «είχε γεράσει τον προηγούμενο μήνα».¹²⁷⁸ Αντιθέτως, με το τέλος του ρόλου της ως Veronica Lake, η εμφάνισή της οπωσδήποτε αποπνέει, για πρώτη φορά, μια νεανική αίσθηση ζωντάνιας και φυσικότητας.

Σημαντική παρουσία (και) σε αυτήν την ταινία –παρά το γεγονός ότι δεν γίνεται ποτέ ορατή– αποτελεί η μικρή πόλη. Αποτελεί το ιδεατό καταφύγιο και τον ασφαλή λιμένα όπου θα καταλήξει η Bracken –έχοντας διασωθεί και παράλληλα εξιλεωθεί– μαζί με τον αγαπημένο της White. Η γενέτειρά της είναι το σημείο όπου «ο αέρας είναι καλός για συνταξιούχους και ξέρω που βρίσκεται το κάθε τι»,¹²⁷⁹ περιβάλλον το οποίο, (η ταινία καθιστά σαφές), συναισθηματικά ουδέποτε εγκατέλειψε. Η Bracken χαρακτηριστικότερα –και απaráλλακτα κατά τη διάρκεια της ταινίας– εγγράφεται ως παραδειγματική περίπτωση της λεγόμενης «πόρνης με χρυσή καρδιά», μια σύγχρονη Μαγδαληνή¹²⁸⁰, για την παράσυρση και παγίδευση της οποίας υπεύθυνο κατ’ ουσίαν καθίσταται το μοντέρνο αστικό περιβάλλον. Πρόκειται για έναν συνολικά ευάλωτο χαρακτήρα στον οποίο δεν διακρίνονται στοιχεία της, (κατά κανόνα αδίστακτης), noir ή ακόμη και neo-noir ηρωίδας. Σχετικά με το noir, η Elizabeth Cowie αναφέρει ότι σύμφωνα με τον Freud, ένα κίνητρο για την φαντασίωση της δόλιας γυναίκας είναι ακριβώς η ανηθικότητά της, η οποία και της εξασφαλίζει την θέση του σεξουαλικού αντικειμένου: “Είναι μόνον ως πόρνη που γίνεται επιθυμητή, αλλά ως τέτοια δεν είναι άξια αγάπης”, στο οποίο προσθέτει ότι “συχνά το κακό κορίτσι εξισορροπείται από την αγνή γυναίκα που συνήθως παραμένει ανέφικτη.”¹²⁸¹ Αντίστοιχα στοιχεία δεν ανιχνεύονται στον χαρακτήρα της Lynn Bracken και, συνακόλουθα, δεν χρειάζεται άλλος, εξισορροπητικός γυναικείος χαρακτήρας. Η Bracken δεν παραπέμπει στην γυναίκα-αράχνη, ή την γυναίκα με στοιχεία επικίνδυνης σεξουαλικότητας. Ταυτόχρονα, όχι απλώς δεν εκφράζει μια επιθυμία καταστροφής του Bud White, αλλά, αντιθέτως, ουσιωδώς συμβάλλει στην σωτηρία του: Σε ένα πλάνο όπου

¹²⁷⁸ Όπ. π. σ.591.

¹²⁷⁹ Η φράση υπάρχει στο βιβλίο και σε όλες τις εκδοχές του σεναρίου. Λέγεται από την Bracken στον Exley λίγο πριν επιβιβαστεί στο αυτοκίνητό της, όπου ήδη βρίσκεται ο White.

¹²⁸⁰ Και ως εκ τούτου δεν είναι βέβαια τυχαίο το πρώτο πλάνο της κατοικίας της, που, όπως αναφέρθηκε, θυμίζει κάπως ναό. Και φυσικά το ότι, στην μόνη σκηνή που παρουσιάζεται μαζί με συναδέλφους της, σε πάρτυ διοργανωμένο από τον Patchett, ευκρινώς συνθέτει μια διαφορετική εικόνα: φορά ένα μακρύ, μαύρο, λιτό φόρεμα με ελάχιστη διαφάνεια, απέχοντας πολύ από το να σηματοδοτήσει μια τυπική πόρνη. Κινείται διαφορετικά σε έναν χώρο όπου οι άλλες γυναίκες ήδη επιδίδονται σε περιπτώσεις, ενώ ακόμη και ο τρόπος που προσεγγίζεται από έναν πελάτη είναι διαφορετικός.

¹²⁸¹ Cowie, Elizabeth, “Film Noir and Women”, στο Copjec, Joan (ed.), *Shades of Noir*, Verso, Λονδίνο, 1993, σσ. 124 - 125.

ο, πληγωμένος και ανίκανος να οδηγήσει, White βρίσκεται στην πίσω θέση του αυτοκινήτου, (και αφού και οι δύο αποχαιρετίσουν τον Exley), εκείνη θα οδηγήσει το αυτοκίνητο που θα μεταφέρει και τους δύο στο δικό της αγνό και ηθικό περιβάλλον.

Σχετικά με την θεωρητικοποίηση του film noir, κείμενο που οπωσδήποτε διατηρεί το ενδιαφέρον του είναι αυτό του σκηνοθέτη Paul Schrader, το οποίο δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Film Comment*, την περίοδο που ξεκινά μια νέα συζήτηση για το είδος.¹²⁸² Το άρθρο ορίζει την δεκαετία του 1940 ως βασική για το noir, τονίζοντας την σκληρή, σκοτεινή και ουδόλως κολακευτική ματιά των ταινιών αυτών στην αμερικανική ζωή, προσέγγιση που θεωρεί κατάλληλη και για τις αρχές των '70s, καθώς “το παρόν πολιτικό κλίμα σκληραίνει”.¹²⁸³ Αναφέρεται επίσης και στην επίδραση του γερμανικού εξπρεσιονισμού, στην κληρονομιά των έντονων, συχνά αφύσικων φωτισκιάσεων,¹²⁸⁴ καθώς και σε αυτήν των hard-boiled αστυνομικών μυθιστορημάτων, όπου “ένας κυνικός τρόπος δράσης και σκέψης διαχώριζε από τον κόσμο των καθημερινών συναισθημάτων... και οι πρωταγωνιστές του ζούσαν με οδηγό έναν ναρκισσιστικό κώδικα ηττοπάθειας.”¹²⁸⁵ Ως τελευταία και καλύτερη φάση του noir, ο Schrader θεωρεί την περίοδο 1949 - 1953. Σε αυτήν ανιχνεύει μια ψυχωτική δράση και αυτοκτονικές τάσεις, μια γενικότερα ψυχοπαθολογική συμπεριφορά που δεν αιτιολογείται.¹²⁸⁶ Στοιχεία που πιστεύει ότι γίνονται αντιληπτά εντός αυτής της περιόδου είναι “η απώλεια... των ηρωικών συμβάσεων, της προσωπικής ακεραιότητας και τέλος της ψυχικής σταθερότητας... Η φάση αυτή είναι γεμάτη με τέλος-της-διαδρομής noir ήρωες.”¹²⁸⁷ Ανάλογα στοιχεία δεν αναγνωρίζονται σε μια ταινία που, ούτως ή άλλως, δεν έχει έναν κεντρικό ήρωα. Εάν υποθεθεί ότι πλευρές τους γίνονται αντιληπτές σε μερικούς χαρακτήρες το τέλος επιλύει, προσφέροντας διέξοδο: ένα είδος κάθαρσης μέσω της φυγής από την πόλη.

Σχετικά με την πιθανότητα κατάταξης της ταινίας στο είδος του neo-noir, ο Foster Hirsch έχει εξετάσει την διαφοροποίηση από την αρχική εκδοχή του noir, αναφερόμενος και στην ταινία. “Εάν το 1997 το *L.A. Confidential* μπορεί να αποκληθεί film noir χωρίς καμία

¹²⁸² Schrader, Paul, “Notes on Film Noir”, *Film Comment*, Vol.8, N.1, Spring 1972, σσ. 581 - 591. Ενδιαφέρον και το ότι ο Curtis Hanson ήταν μέλος της συντακτικής επιτροπής την περίοδο αυτήν.

¹²⁸³ Όπ. π., σ. 581.

¹²⁸⁴ Όπ. π., σ. 584.

¹²⁸⁵ Όπ. π., σ. 585.

¹²⁸⁶ Όπ. π., σ. 588.

¹²⁸⁷ Όπ. π.

επιφύλαξη τότε έχει οριστικά δραπετεύσει από τον ιστορικό περιορισμό [του είδους]... Όμως στην δεκαετία του 1990, το noir παραδόξως απέκτησε μεταμοντέρνα κομψότητα.¹²⁸⁸ Ο ίδιος αντιλαμβάνεται την ταινία ως “ένα pastiche, μια περίληψη οικείων στοιχείων έντεχνα συνδυασμένων ως αναφορά σε ένα στυλ του παρελθόντος.”¹²⁸⁹ Παράλληλα, θεωρεί ότι “η τοποθέτηση σε προηγούμενη περίοδο, στο μυθιστόρημα και στην ταινία φιλτράρεται μέσα από σύγχρονους συνειρμούς.”¹²⁹⁰ Τέλος, κατά τον ίδιο, η επική διάσταση της ταινίας και το ευρύ κατηγορητήριό της, (καθότι ως ένα βαθμό, όλοι οι χαρακτήρες συνηγορούν στην κατάχρηση εξουσίας εντός της σύγχρονης μητρόπολης), είναι ουσιωδώς αντι-noir. Η πληθώρα χαρακτήρων δεν συνάδει με την περισσότερο εστιασμένη αφήγηση των κλασικών ταινιών του είδους¹²⁹¹, η οποία έχει ως αποτέλεσμα την επιβολή κυνισμού και παράνοιας.¹²⁹²

Στο *L.A. Confidential*, το στυλ ισπανικής αποικιακής αναβίωσης ευκρινώς διαφοροποιείται από την Κατοικία Lovell. Τουτέστιν, δεν παραπέμπει στην κατά-Banham αρμονική συνύπαρξη ισπανογενών και αγγλοσαξωνικών παραδόσεων στο πολιτιστικό μείγμα του Los Angeles.¹²⁹³ Στην ταινία η Lynn αποτελεί βέβαια μία ακόμη εκδοχή του χαρακτήρα της Laura στο *Sleeping With the Enemy*. Στην μικρή πόλη της Arizona (αρκετά κατ’ αναλογίαν με την Laura) το κοινό φαντάζεται ότι θα βρει τον πραγματικό της εαυτό. Παράλληλα, παρ’ ότι η ταινία δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί μια, κατά-Fredric-Jameson ταινία νοσταλγίας¹²⁹⁴ σχετικά με το καίριο ζήτημα της επιστροφής στην γενέτειρα, εξακολουθεί να είναι χρήσιμη και εδώ η ανάλυση αυτή. Γράφοντας στα τέλη του 1980, οι αναφορές του Jameson στην δεκαετία του 1950 ως «προνομιούχο, χαμένο αντικείμενο πόθου», εποχή σταθερότητας και ευημερίας¹²⁹⁵, διακρίνοντας στην ιδέα της μικρής πόλης, εν είδει πηγής καθησυχασμού και ασφάλειας, ενός «διαφορετικού σημείου στον χάρτη»¹²⁹⁶. Εντός

¹²⁸⁸ Hirsch, Foster, *Detours and Lost Highways, A Map of Neo-Noir*, Limelight, N.Y., 1999.

¹²⁸⁹ Όπ. π., σ. 13.

¹²⁹⁰ Όπ. π., σ. 141.

¹²⁹¹ Όπ. π., σ. 142.

¹²⁹² Όπ. π., σ.

¹²⁹³ Banham, όπ. π. σ.30.

¹²⁹⁴ Jameson, Fredric, “Nostalgia for the Present”, στο *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*, όπ. π., σσ. 279 - 296.

¹²⁹⁵ Όπ. π., σ.19.

¹²⁹⁶ Όπ. π. σ. 281.

αυτού του άχρονου Los Angeles, που δημιουργεί η ταινία και στο πλαίσιο του τέλους του 20ού αιώνα, το «Brisbee», και η μικρή πόλη γενικότερα, εγγράφει (κατ' αναλογίαν με τις ταινίες νοσταλγίας),¹²⁹⁷ τον κατά-Jameson προνομιούχο χώρο / αντικειμένου πόθου¹²⁹⁸ -αντιθετικά με την “ακμάζουσα μεγάλη πόλη που ανυπομονεί να ξεφορτωθεί το δέρμα της μικρής πόλης”, όπως αναφέρεται και στις σημειώσεις παραγωγής, σχετικά με την εικόνα του Los Angeles στις αρχές της δεκαετίας 1950.

Η ταινία ξεκινά ενώ ακούγεται (off) ο Hudgeons -έντονα διαπλεκόμενος με τον υπόκοσμο, την αστυνομία και τον ίδιο τον Patchett- παράλληλα με ένα μοντάζ εικόνων καρτποσταλικού τύπου. «Ελάτε στο Los Angeles. Ο ήλιος λάμπει, οι παραλίες είναι πλατιές και προσκαλούν και οι πορτοκαλεώνες εκτείνονται όσο πάει το μάτι. Οι δουλειές είναι πολλές και η γη φτηνή. Κάθε εργαζόμενος μπορεί να 'χει το δικό του σπίτι... Η ζωή είναι καλή στο Los Angeles. Είναι επίγειος παράδεισος. Χεχεχε, τουλάχιστον αυτά σου λένε...» Πριν από την ειρωνική της κατάληξη, η ανωτέρω εισαγωγή, καθώς και η αναφορά στην κατασκευή αυτοκινητοδρόμων λίγο αργότερα, θα μπορούσε να παραπέμψει στις απόψεις του Rayner Banham: Το ανεκτικό Los Angeles, όπου η μονολιθική, Προτεσταντική τυραννία, υπέστη «ηλιόλουστη αλλαγή».¹²⁹⁹ Στο εξής και έως την τελική αναχώρηση της Bracken και του White, η ταινία ουσιαστικά ανατρέπει ανάλογες προσεγγίσεις, αποκαλύπτοντας την σκοτεινή πλευρά των πραγμάτων. Στην διεργασία αυτήν, ο μοντέρνος σχεδιασμός διατηρεί σημαντικό ρόλο, καθώς, κατ' αναλογίαν με αρκετούς από τους χαρακτήρες, δεν είναι ποτέ αυτό που φαίνεται. Εντός αυτού του πλέγματος σχέσεων, και με δεδομένη ουσιαστικά την εντιμότητά της, η Bracken δεν θα ήταν δυνατόν να συνδεθεί με το μοντέρνο, ούτε, αντιστοίχως και ο Patchett με μια κατοικία αποικιοκρατικού στυλ. Για να δρομολογηθεί η μετάπλαση του τελευταίου η αλλαγή αυτού του στοιχείου ήταν επιβεβλημένη.

“Καθένας από τους χαρακτήρες φαίνεται να είναι κάτι όταν τον ή την πρωτοσυναντάς, αλλά είναι στην πραγματικότητα κάτι άλλο, το οποίο μπορεί να ειπωθεί και για το LA. Δεν είναι τυχαίο το ότι ονομάζεται ‘πόλη των ονείρων’”, αναφέρουν οι σημειώσεις παραγωγής. Μια εκδοχή αυτής της συνολικής μεταμφίεσης αφορά και στην κατοικία Lovell, καθώς διαμορφώνεται ως το αντίθετο της αρχικής ιδέας δημιουργού και ιδιοκτήτη.

¹²⁹⁷ Ταινίες που αναφέρονται στην δεκαετία του 1950.

¹²⁹⁸ Jameson, όπ. π., σ. 19.

¹²⁹⁹ Banham, 1973, όπ. π., σ. 25.

Παράλληλα, ο ενδεικτικά μη-ορατά-βίαιος χαρακτήρας του Pierce Patchett¹³⁰⁰ -στοιχείο που τονίζεται και μέσω της σχέσης του με γυναικείους χαρακτήρες- διαφέρει σημαντικά από εκείνον του Mitch στο *Enough*, ή του Martin στο *Sleeping With the Enemy*, παρ' ότι με τον τελευταίο ο Patchett μοιράζεται μια εκλέπτυνση. Μέσω της εικόνας του, αλλά και μέσω της εκφοράς του λόγου, και παρ' ότι σε σημαντικά μικρότερο βαθμό από τον Martin, ο Patchett ίσως αποπνέει και μια ελαφρά αίσθηση διανοουμενισμού. Πρόκειται για μία ακόμη μετεξέλιξη του χαρακτήρα του ραφινάτου αστού Roger Thornhill του *North By Northwest*,¹³⁰¹ γεγονός που εδώ βέβαια τονίζεται μέσω και των αναφορών στην δεκαετία του 1950.

Εκτός από τον ίδιο διευθυντή φωτογραφίας και την εστίαση στη συγκεκριμένη πόλη, ζήτημα που ότι συνδέει το *L.A. Confidential* (σημαντικότερη ταινία του Curtis Hanson¹³⁰²) με το *Heat* (και συνολικά το έργο το Michael Mann) είναι μια μάλλον ελλειπής ενασχόληση σε σοβαρότερο, ακαδημαϊκό επίπεδο. Αυτό επισημάνθηκε το 2009 από τον Omar Ahmet, σε ένα ενδιαφέρον άρθρο, όπου παρατίθεται και το σχόλιο του σκηνοθέτη σχετικά με μια συχνά εκφραζόμενη, αλλά απλοϊκή άποψη, σύμφωνα με την οποία παράγει «συλ άνευ ουσίας»: «Δεν μου αρέσει το συλ. Το συλ εμφανίζεται όταν η φόρμα είναι ορφανή, καθώς το περιεχόμενο την έχει εγκαταλείψει –είναι καλό για διαφημίσεις». ¹³⁰³ Ο Mann δεν είναι ποτέ επιφανειακός σκηνοθέτης, ισχυρίζεται, ιδιαίτερα πειστικά, ο Ahmed, και έκτοτε (το 2013) έχει κάνει την εμφάνισή της μια μελέτη του έργου του σκηνοθέτη από τον θεωρητικό κινηματογράφου Jonathan Rayner¹³⁰⁴ (στην οποία θα αναφερθώ παρακάτω). Ο Mann ενίοτε αποκαλείται “ο καλύτερος σκηνοθέτης αρχιτεκτονικής μετά τον Antonioni”¹³⁰⁵, και η ανάλυση που ακολουθεί επιδιώκει να καταδείξει την ιδιαίτερα συνεκτική εικόνα για το Los Angeles που η ταινία διαμορφώνει.

¹³⁰⁰ Χαρακτηριστικό που υπάρχει ήδη στο μυθιστόρημα, και είναι ιδιαίτερα τονισμένο και στους διαλόγους.

¹³⁰¹ Όπως έχει αναφερθεί σε άλλα σημεία, ο Thornhill, αποτελεί βέβαια θετικό ήρωα, ο οποίος ανταπεξέρχεται σε σειρά δυσκολιών, υποβοηθούμενος από την μοντέρνα αρχιτεκτονική, αλλά όμως οι δύο χαρακτήρες έχουν κάποια κοινά.

¹³⁰² Ο Curtis Hanson πέθανε αρκετά πρόωρα το 2016.

¹³⁰³ <http://omarsfilmblog.blogspot.gr/p/films-of-michael-mann.html>

¹³⁰⁴ Rayner, Jonathan, *The Cinema of Michael Mann: Vice and Vindication*, Columbia University Press, NY, 2013.

¹³⁰⁵ Wrathall, John, “Heat”, (κριτική), *Sight & Sound*, Φεβρουάριος 1996, σ. 43.

Το σενάριο παρακολουθεί τις παράλληλες και διαπλεκόμενες ζωές του αστυνομικού Vincent Hanna και του επαγγελματία ληστή Neil McCauley, ηγετικού μέλους συμμορίας. Ο τρίτος εν σειρά γάμος του αστυνομικού με την Justine καταρρέει, ενώ ο ληστής γνωρίζει και συνδέεται ερωτικά με την γραφίστρια Eady, η οποία όμως αγνοεί τις πραγματικές του δραστηριότητες. Όταν η συμμορία οργανώνει ληστεία ο Hanna αντιλαμβάνεται από την μέθοδο ότι πρόκειται για επαγγελματίες. Έκτοτε, ο αστυνομικός προσεγγίζει ολοένα και περισσότερο τον ληστή, διαδικασία που κορυφώνεται στην τυχαία συνάντησή τους σε λεωφόρο. Ακολουθεί συζήτηση σε παρακείμενο café, όπου ο Hanna προειδοποιεί τον McCauley ότι ο χρόνος λειτουργεί εναντίον του. Ο McCauley αντιλαμβάνεται ότι η αστυνομία βρίσκεται στα ίχνη του, όμως αποπειράται μια τελευταία ληστεία, έχοντας αποφασίσει να εγκαταλείψει αμέσως μετά τις Ηνωμένες Πολιτείες μαζί με την Eady. Η ληστεία καταλήγει σε μια αιματηρή μάχη στον προαύλιο χώρο τράπεζας και στον παρακείμενο δρόμο. Στο τέλος της ταινίας, ο Hanna ακολουθεί τον McCauley στο αεροδρόμιο, όπου και τον σκοτώνει.

Ο σκηνικός χώρος στην ταινία, (αλλά πιστεύω και σε ολόκληρο το έργο του Michael Mann, ενός σκηνοθέτη που χαρακτηρίζεται από ιδιαίτερη προσοχή στην λεπτομέρεια), δεν θα ήταν δυνατόν να ενταχθεί στην, κατά-Affrons, πρώτη κατηγορία της καταδήλωσης, οι ταινίες του ανήκουν emphaticά στην κατηγορία του τονισμού. Οι Affrons αναφέρουν για την κατηγορία αυτήν ότι ο σχεδιασμός προτρέπει στην ανάλυσή του, ενώ ο χώρος είναι μπορεί να γίνει αντιληπτός ως εικόνα, παράγοντας, μέσω υπέρβασης της απλής αναπαράστασης του καθημερινού, έμφαση στα εικονιστικά (pictorial) και συνθετικά στοιχεία.¹³⁰⁶ Τα στοιχεία αυτά είναι εμφανή συνολικά στο έργο του σκηνοθέτη, ο οποίος, στο τηλεοπτικό *Thief* (1981), (πρώιμη εκδοχή του *Heat*), χρησιμοποίησε υδροφόρα οχήματα στους δρόμους του Σικάγου, καθώς επιθυμούσε την αναπαραγωγή της προοπτικής που διακρίνεται στους πίνακες του Camille Pissarro.¹³⁰⁷ Ο Mann έχει επίσης σχολιαστεί ως ο σκηνοθέτης που «σφυρηλατεί ένα ιδίωμα υπέρ – ρεαλισμού, όπου η πραγματικότητα αναπαράγεται με βασανιστική ακρίβεια, πλην όμως εντός ενός ιδιαίτερα τονισμένου, κάπως ονειρικού στυλιζαρίσματος.»¹³⁰⁸ Όπως θα δειχθεί, οι συνειρμοί οι οποίοι παράγονται μέσω του σκηνικού χώρου είναι απολύτως εστιασμένοι, σημαντικά

¹³⁰⁶ Affron & Jona Affron, όπ. π. , σ. 51.

¹³⁰⁷ Ένα σχόλιο της Lynn Hirschberg στο “Style; Macho Mann”, *New York Times*, 6 Αυγούστου 2007.

¹³⁰⁸ Phillips, Kendall R., “Redeeming the visual: Aesthetic questions in Micheal Mann’s *Manhunter*”, στο *Literature and Film Quarterly*, T.13, Ap. 1, 2003, σ. 11.

υπερβαίνοντας μια αποτύπωση της ζωής στο Los Angeles των μέσων της δεκαετίας του 1990. Ο σχεδόν μονοχρωματικός μινιμαλισμός του Mann, έχει ως αποτέλεσμα το *Heat* να έχει χαρακτηριστεί «ταινία δράσης με μια έντονα διανοούμενη πλευρά, η οποία ουδέποτε υποχωρεί στις τρεις ώρες της διάρκειάς της.»¹³⁰⁹ Μέρος του cast, η Ashley Judd, έχει αναφέρει το εξής για τον σκηνοθέτη: «Συνθέτει κάθε κάδρο σαν να ήταν πίνακας... Όταν γυρίζαμε εσωτερικά πλάνα σε εστιατόρια, περιμέναμε ώρες για την κατάλληλη τοποθέτηση των ανθέων στα βάζα.»¹³¹⁰ Η ίδια, καθώς και άλλοι, έχουν σχολιάσει επίσης το ότι ο Mann επέμεινε σε ειδικά σχεδιασμένες κρεμάστρες ενδυμάτων για την ταινία, κατασκευασμένες από επεξεργασμένο (βουρτσισμένο) ασάλι, διότι επιθυμούσε να προκαλούν έναν συγκεκριμένο ήχο. Πλην όμως, θα πρέπει παράλληλα να υπογραμμιστεί ότι το *Heat* ουδέποτε υπερβαίνει την κατηγορία αυτήν. Άλλωστε είναι ενδεικτικό και το σχόλιο του σκηνοθέτη ότι σκοπός δεν ήταν ποτέ οι ταινίες του να έχουν ένα συγκεκριμένο ύφος. Δεν επιθυμούσε να έχουν «ένα προκαθορισμένο, πανταχού παρόν στυλ, το οποίον επικαλύπτει τα πάντα.»¹³¹¹ Κάτι ανάλογο θα είχε βέβαια ως αποτέλεσμα την κατάταξή τους στην επόμενη τρίτη κατηγορία του εξωραϊσμού. Ακόμη, και στην περίπτωση αυτήν, οι σχέσεις των ηρώων τοποθετούνται σε ένα «υψηλά φορτισμένο αστικό συγκείμενο».¹³¹² Η πόλη επιδρά βαθιά, στην περίπτωση του *Heat*, παγιδεύοντας τους χαρακτήρες.

Οι κριτικές για την ταινία ήταν, (και εξακολουθούν να είναι έκτοτε), γενικά θετικές, πλην όμως, στις περισσότερες περιπτώσεις, εστιάζουν (αναλόγως με το *LA Confidential*) στην πλοκή, η οποία είναι επίσης αρκετά σύνθετη, ενώ πρόκειται για ταινία αναλόγως μεγάλης διάρκειας. Κάτι ακόμη που παρατηρείται είναι ένα ενδιαφέρον για αυτό που αποκαλείται «ποιητικότητα», και που ουσιαδώς σχετίζεται με ζητήματα ερωτικών, ή γενικότερα συναισθηματικών σχέσεων, ενίοτε με αποτέλεσμα οι κριτικοί να αναζητούν στοιχεία μελοδράματος, παραβλέποντας πλήρως την φόρμα.¹³¹³ Επιλεκτικά λοιπόν, ζητήματα που ενδιαφέρουν την προσέγγιση που ακολουθείται στην διατριβή θίγει περιφερειακά, η κριτική της *Washington Post*, στην οποίαν ο Hal Hinson αναφέρει ότι «ο Mann θέτει σε

¹³⁰⁹ Diamond, Jamie, “Michael Mann: Hot again with L.A. Vice”, *New York Times*, 24 Δεκεμβρίου 1995.

¹³¹⁰ Όπ. π.

¹³¹¹ Όπ. π.

¹³¹² Affron & Jona Affron, όπ. π. , σ. 62.

¹³¹³ Για παράδειγμα: <https://www.villagevoice.com/2017/05/08/the-essence-of-heat-a-look-into-the-soul-of-michael-manns-epic-crime-drama/> , <https://www.rogerebert.com/reviews/heat-1995> και <https://www.filmgraded.com/reviews/2013/06/heat95.htm> , καθώς και άλλες που αναφέρονται σε θλιβερές ζωές των ηρώων κλπ.

πλήρη λειτουργία το οπλοστάσιο του σκηνοθέτη, γοητεύοντας το κοινό του με κοντράστ ανάμεσα στον καυτό αισθησιασμό του ρυθμού και της ψυχρής λιτότητας των συνθέσεών του.”¹³¹⁴ Ο Dan Sullivan αποκαλεί τον σκηνοθέτη ζωγράφο που χειρίζεται κάμερα, επισημαίνοντας την ευκρίνεια και το βάθος των χρωμάτων του, και ιδιαίτερα των απειλητικών μαύρων, ενώ αναφέρεται και στην ιδιαίτερη ποιότητα του ήχου¹³¹⁵. Σε πρόσφατη κριτική, ο Ryan McDonald επισημαίνει μια άριστη σχέση σκηνοθέτη και διευθυντή φωτογραφίας, επαινώντας τον Spinotti για μια εξαιρετική οικονομία στην χρήση φίλτρων, η οποία παράγει cool, αποφεύγοντας το λασπώδες ή μη-ευκρινές μονόχρωμο.¹³¹⁶ Ενδιαφέρουσα σε σημεία είναι και η κριτική του Brian Skutle, ο οποίος γράφει ότι “το *Heat* αποτελεί αποδόμηση του είδους, [του αστυνομικού] αναλόγως με αυτήν που έκανε ο Clint Eastwood στο *Unforgiven* ”¹³¹⁷ (1992). Μια πληρέστερη εκδοχή της άποψης αυτής είναι του David Bordwell, ο οποίος αναφέρει στο blog του ότι πρόκειται για την καλύτερη ταινία του Mann, καθώς “λειτουργεί σαν να μην είχε υπάρξει ποτέ καμία άλλη γκαγκστερική ταινία. Οι σκηνές του προσφέρουν πολλές ευκαιρίες για χαριτωμένες παραπομπές σε παλιές, αστυνομικές ταινίες... Αντ’ αυτού ο Mann χειρίζεται το υλικό του ως εάν ήταν αποκομμένο από τον κινηματογράφο, και αυτό τον διασώζει από την δειλία που χαρακτηρίζει τόσες πολλές από τις ταινίες είδους σήμερα.”¹³¹⁸ Συνολικά, βρίσκω τις αναφορές διαφόρων σχολιαστών στην “αρρενωπότητα του μοναχικού λύκου”¹³¹⁹, (ιδιαίτερα όταν συνδυάζεται με την άποψη ότι, συνακόλουθα, παράγεται και μια “ρομαντικοποιημένη άποψη του Los Angeles”¹³²⁰), αρκετά απλοϊκές. Το ότι η πόλη αποτελεί το αντίστοιχο ενός χαρακτήρα στην ταινία αναφέρεται από κάποιους¹³²¹, αλλά και αυτό γίνεται περιστασιακά, καθώς παγίως διατηρείται η έμφαση στο σενάριο. Συνολικά, δύο κριτικές με σύντομες αλλά ενδιαφέρουσες επισημάνσεις, σχετικά με το ζήτημα, είναι αυτές του Premiere και του Empire. Στην πρώτη, το Los

¹³¹⁴ https://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/heatrhinson_c03d9c.htm

¹³¹⁵ <http://www.renaissancemag.com/arts/tv/default.asp?article=0999b>

¹³¹⁶ <http://ryanmcdonald.blogspot.com/2016/11/review-heat-1995.html>

¹³¹⁷ <http://sonic-cinema.com/movie/heat/>

¹³¹⁸ <http://www.davidbordwell.net/blog/category/directors-mann/>

¹³¹⁹ <https://www.slantmagazine.com/dvd/heat-4k-uhd-reivew-michael-mann/>

¹³²⁰ Όπ. π.

¹³²¹ <https://thevoid99.blogspot.com/2021/12/heat-1995-film.html>

Angeles “αναφέρεται ως πόλη του έσχατου λυκόφωτος”¹³²², ενώ “έχει την αύρα μιας εξαιρετικής ταινίας επιστημονικής φαντασίας... [και] προβάλλει μια βαθιά αίσθηση απομόνωσης.”¹³²³ Στην δεύτερη, το Los Angeles αποκαλείται “πεδίο μάχης αποκομμένο από οποιαδήποτε γοητεία. Πρόκειται για ένα σκυθρωπό, αχανές αστικό τοπίο... μια ζώνη του λυκόφωτος.”¹³²⁴ Τέλος, ενδιαφέροντα σημεία έχει η κριτική του Sight & Sound, η οποία αναφέρει ότι ο “Mann επανεφευρίσκει το Los Angeles με το ίδιο οραματικό βλέμμα που έστρεψε στο Miami στο *Miami Vice* και στην Atlanta στο *Munhunter*”.¹³²⁵ Παράλληλα, σχολιάζεται και το ότι από την κατοικία των Hanna, έως το “παράκτιο, γυάλινο κουτί, με διάχυτο μπλε φως... και τους λευκούς και κόκκινους κύβους από μπετόν δίπλα στην λεωφόρο όπου ο McCauley πεθαίνει... δεν υπάρχει ούτε ένα βαρετό κτήριο στην ταινία.”¹³²⁶

Στο *Heat* οι φυσικοί χώροι έχουν κυρίαρχη παρουσία -πιθανότατα εντονότερη από ό,τι στο *LA Confidential*. Η ανακάλυψή τους ήταν αποτέλεσμα εκτεταμένης έρευνας του production designer, Neil Spisak, επικεφαλής της ομάδας παραγωγής, διαδικασία που διήρκεσε έξι μήνες. Συνολικά χρησιμοποιήθηκαν 106 φυσικοί χώροι, ενώ κανένα πλάνο δεν δημιουργήθηκε στο studio.¹³²⁷ Κατά δήλωσή του, βασικό ενδιαφέρον για τον Mann ήταν η παραγωγή την ίδιας της εικόνας του Los Angeles, όχι όμως μιας συνηθισμένης: Η ομάδα έλαβε εντολές να αναζητήσει χώρους οι οποίοι δεν είχαν ξαναχρησιμοποιηθεί, με σκοπό ένα «επιλεκτικά αστικό [urban]» αποτέλεσμα.¹³²⁸ Κεντρικής σημασίας στοιχείο της ταινίας είναι η επαναλαμβανόμενη εικόνα του καννάβου σε εξωτερικούς και εσωτερικούς χώρους, στοιχείο που πιστεύω καταλήγει να σημαίνει μετωνυμικά τον ίδιο τον αστικό χώρο. Σχετικά με το ζήτημα αυτό, είναι ενδιαφέρον ένα σχόλιο του σκηνοθέτη, σε σχετικά

¹³²² Gilbey, Ryan, “Heat”, *Premiere*, Φεβρουάριος 1995, σ. 10.

¹³²³ Όπ. π., σ. 11.

¹³²⁴ Nathan, Ian, “Heat”, *Empire*, Φεβρουάριος 1996, σ. 11.

¹³²⁵ Κριτική του John Wrathall, όπ. π., σ. 43. Η ταινία *Manhunter* (1986) έχει σημαντικό αρχιτεκτονική ενδιαφέρον και συμπεριλαμβάνεται στο corpus από όπου επιλέχθηκαν οι ταινίες της διατριβής. Στην ταινία χρησιμοποιείται, διατηρώντας κεντρικό ρόλο, το High Museum της Atlanta του Richard Meier.

¹³²⁶ Όπ. π.

¹³²⁷ Σημειώσεις παραγωγής, BFI.

¹³²⁸ Σχόλιο του σκηνοθέτη σε συνέντευξη στην Lynn Hirschberg, “Macho Mann”, *New York Times*, 6 Αυγούστου 2007.

πρόσφατη συνέντευξη¹³²⁹, και ερώτηση του δημοσιογράφου για με την μεταφορά της ταινίας στο Los Angeles, (καθότι το σενάριο είναι εμπνευσμένο από πραγματική ιστορία που συνέβη στο Σικάγο). “Το Los Angeles είναι περισσότερο βαλκανοποιημένο [balkanized] από το Σικάγο. Υπάρχει ενότητα στο Σικάγο. Έχει βόρειες και νότιες οδούς. Ολόκληρη η πόλη σχηματίζει κάνναβο... Το Los Angeles είναι όλες αυτές οι μικρές πόλεις συνδυασμένες.”¹³³⁰

Η πρώτη σεκάνς στην κατοικία του Hanna και της συζύγου βρίσκεται στην αρχή της ταινίας. Πρόκειται για παλαιότερο κτίσμα, που αναδιαμορφώθηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1980, από τον Thom Mayne των Morphosis (ως κατοικία για τον ίδιο).¹³³¹ Από ό,τι γίνεται αντιληπτό από μια σύγκριση με φωτογραφίες στο site αυτό¹³³², η διαδικασία που ακολουθήθηκε από τον Spisak ήταν μιας εμφανούς απλοποίησης του χώρου, υπερβαίνοντας την πολυπλοκότητα που σε σημεία παρατηρείται. Εδώ γίνεται για πρώτη φορά ορατό ένα είδος καννάβου, που συνιστά την πρώτη καθαρά αρχιτεκτονική εικόνα από τον χώρο αυτόν. Διακρίνεται αμέσως μετά την ερωτική σκηνή του Hanna και της συζύγου του, καθώς ο ίδιος πηγαίνει στο λουτρό, οι τοίχοι του οποίου αποτελούνται από υαλότουβλα, ενώ ο χώρος περιβάλλεται από λεπτό κιγκλίδωμα. Το σημείο αυτό κινηματογραφείται σε αρκετά σημεία της ταινίας. Η κατοικία αυτή, που στην ταινία γίνεται σαφές ότι ανήκει στην σύζυγό του, την αισθητική της οποίας και εκφράζει καθότι ο Hanna δεν έχει αναμειχθεί στην διαμόρφωσή της. Η κυρίαρχη σχεδιαστική λογική οπωσδήποτε καταγράφει έναν μοντέρνο μινιμαλισμό. Ο χώρος είναι κυρίως λευκός και γενικά ανοικτός, με χαρακτηριστικό σημείο την κορυφή της εσωτερικής σκάλας, που οδηγεί στο υπνοδωμάτιο του ζεύγους, με εμφανή υαλοστάσια που συνδέουν εσωτερικό με εξωτερικό. Ανάλογη αισθητική αποτυπώνεται και στην επιλογή των επίπλων: Το μοναστηριακού τύπου τραπέζι της τραπεζαρίας, αποτελούμενο από ένα απλό κομμάτι ξύλου, σε φυσική απόχρωση, με λιτά, λεπτά μεταλλικά πόδια, ενώ αναλόγου σχεδιασμού είναι και η βιβλιοθήκη. Το κρεβάτι του ζεύγους έχει μεταλλικό σκελετό, βαμμένο σε ανοικτή γκριζα απόχρωση, στοιχείο που εναρμονίζεται με τα άβαφα, μεταλλικά κιγκλιδώματα της, επίσης

¹³²⁹ Franich, Darren, “Michael Mann Explains What He Changed in 4K Blu-ray Release of Heat”, *Entertainment Weekly*, 12 Μαρτίου 2017.

¹³³⁰ Όπ. π.

¹³³¹ <https://www.morphosis.com/architecture/type?q=residential>

¹³³² <https://www.dirt.com/gallery/locations/filming-locations/al-pacino-heat-house-filming-location-malibu-1203365282/lb-al-pacino-house-heat-2/>

μινιμαλιστικού σχεδιασμού, σκάλας: Για την ακρίβεια, πρόκειται για κιγκλιδώματα που θα μπορούσαν να υπάρχουν και σε οποιονδήποτε εξωτερικό χώρο της πόλης. Ένα ακόμη ενδιαφέρον σημείο στον χώρο του υπνοδωματίου είναι και η οροφή, όπου διακρίνονται λιτού σχεδιασμού σανίδες από ξύλο φυσικού χρώματος και αποτελούν μέρος του φωτισμού: στοιχείο που υπογραμμίζει την χαρακτηριστική γεωμετρικότητα του χώρου. Στα, (σημαντικά για την εισαγωγή των χαρακτήρων), πλάνα στην αρχή της ταινίας όπου η κόρη της Justine ανεβαίνει την εσωτερική σκάλα (την στιγμή που η ερωτική πράξη του ζεύγους έχει μόλις ολοκληρωθεί), τονίζονται τα εξής στοιχεία: το βάθος στον χώρο, ο διαχωρισμός των χαρακτήρων μέσω της γραμμικής σύνθεσης, ενώ, παράλληλα, ευκρινώς υπονοείται και η ακαταλληλότητα του σχεδιασμού για τις ανάγκες μιας οικογένειας. Η γραμμικότητα του σχεδιασμού, που συνοδεύει τα συνήθως ρηχά ή περιορισμένου χώρου πλάνα, εντός των οποίων παρατηρούνται έντονα κοντράστ, παράγει συχνά ταυτόχρονα και διαχωρισμούς μεταξύ των χαρακτήρων.

Μια πανταχού παρούσα γεωμετρικότητα χαρακτηρίζει ιδιαίτερα τα πλάνα που τοποθετούνται στο κέντρο της πόλης, ενώ είναι ενδεικτική στην σεκάνς της ληστείας, όπου χρησιμοποιείται ο προαύλιος χώρος τράπεζας στην περιοχή Figueroa του Downtown. Πρόκειται για το Citygroup Center, ολοκληρωμένο το 1981.¹³³³ Στο σημείο αυτό χρησιμοποιείται, ιδιαίτερα αποτελεσματικά, ένα σύνολο αφηρημένων γλυπτών από ατσάλι, τοποθετημένων στο χώρο, μέσω του οποίου δημιουργείται μια πολύ ενδιαφέρουσα μονοχρωματική σύνθεση μεταλλικών στοιχείων και ανθρώπινης φιγούρας. Πρόκειται για μια μετεξέλιξη του έργου του Michael Heizer, *North, East, South, West I* του 1967, έργο που μπορεί να συσχετιστεί με το ρεύμα του Μινιμαλισμού, άρα, με το κατ'εξοχήν ρεύμα που συνδέεται με την αρχιτεκτονική. Το έργο ξεκίνησε ως έκφραση «αρνητικής γλυπτικής», αρχικά στην Sierra Nevada και αργότερα στο έδαφος της γκαλερί της Dia Art Foundation¹³³⁴ στην πόλη Beacon, της πολιτείας της Νέας Υόρκης. Αποτελείται από γεωμετρικά σχήματα, τα οποία μέσω «εκσκαφής» αφήνουν το ίχνος τους στο έδαφος παράγοντας οπές. Όμως η εκδοχή που εμφανίζεται στην ταινία αντιστρέφει την διαδικασία της απουσίας και του κενού, καθώς το έργο αποτελείται από τα ίδια τα σχήματα που είχαν προκαλέσει τις οπές, τα οποία κινηματογραφούνται ακριβώς στον χώρο που είναι τοποθετημένα. Το *North, East, South, West II* ήταν παραγγελία του

¹³³³ https://en.wikipedia.org/wiki/FourFortyFour_South_Flower

¹³³⁴ Η Dia εδώ και δεκαετίες χρηματοδοτεί έργα τα οποία διαφορετικά θα ήταν δύσκολο να πραγματοποιηθούν, πολλά εκ των οποίων ανήκαν στην κατηγορία Land Art.

Ιδρύματος Rockefeller, ολοκληρώθηκε το 1982 και τοποθετήθηκε στον χώρο όπου φαίνεται στην ταινία στο προαύλιο της Citygroup. Πρόκειται για εγκατάσταση αποτελούμενη από μια πυραμίδα, έναν κώνο κι έναν κολουρο κώνο, καθώς και δύο παραλληλόγραμμα ενωμένα καθ' ύψος. Αυτά τα μεγάλων διαστάσεων μεταλλικά γλυπτά είναι τοποθετημένα σε δάπεδο με επίσης εμφανή γεωμετρία. Όπως αναφέρει η ιστοσελίδα της Dia Foundation, από όπου ξεκίνησε το έργο «οι απλοποιημένες, μνημειακές γεωμετρικές φόρμες του *North, East, South, West* συγγενεύουν με την φουτουριστική κονστρουκτιβιστική γλυπτική και την μοντέρνα αρχιτεκτονική. Συνολικά, το έργο παραπέμπει στο ευκλείδειο λεξικό των βασικών τρισδιάστατων φορμών –κουτί, κώνο και πυραμίδα».¹³³⁵ Είναι ενδεικτικό ότι για τη σεκάνς της ληστείας, χρησιμοποιήθηκαν δύο διαφορετικοί χώροι καθώς ο εσωτερικός δεν αντιστοιχεί στον εσωτερικό. Αυτό καταδεικνύει την σημασία των τεσσάρων αυτών γλυπτών ως κυρίαρχων στοιχείων σε ένα τμήμα του χώρου που προετοιμάζει για την κεντρικής σκηνή ανταλλαγής πυρών μεταξύ αστυνομίας και ληστών. Πρόκειται για άλλη μια σεκάνς σχεδόν ολοκληρωτικά αποχρωματισμένη, (διαφαίνονται μόνον μπλε-γκρίζες αποχρώσεις, ενώ το κόκκινο κάνει, ενδεικτικά, μόνον ένα πέρασμα, μέσω ενός διερχόμενου οχήματος, ώστε να σηματοδοτήσει την επερχόμενη αιματηρή συμπλοκή), και έντονα κοντράστ, όπου εγγράφεται με ιδιαίτερη ακρίβεια η εικόνα του αστικού χώρου της απομόνωσης, Στο ξεκίνημα της σεκάνς, στο εσωτερικό της τράπεζας υπάρχουν κυρίως ρηχά ή περιορισμένα πλάνα με εμφανή κυριαρχία οριζοντίων και καθέτων. Μέσω του τονισμού των αρχιτεκτονικών στοιχείων (αλλά και των διαφαινομένων κτηρίων εξωτερικά) ο χώρος διαιρείται και ταυτόχρονα παγιδεύει διαχωρίζοντας τις φιγούρες, ενώ η κίνηση της κάμερας είναι κυρίως πανοραμική. Για τα βαθιά πλάνα, οι κοντρ πλονζέ γωνίες εναλλάσσονται με πλονζέ και οι παραγόμενες αντιθέσεις μέσω του μοντάζ τονίζουν στην αίσθηση κινδύνου. Ο εξωτερικός χώρος γίνεται ορατός όταν το πρώτο μέλος της συμμορίας βγαίνει από την τράπεζα με την λεία. Σε αυτό το σημείο, υπάρχει αρχικά ένα βαθύ πλάνο, με σχετική ασάφεια καθώς λειτουργούν ταυτόχρονα και οι αντανakλάσεις στην γυάλινη είσοδο, πίσω από την φιγούρα, ενώ τα cuts πολλαπλασιάζουν τα κοντράστ. Το γλυπτό εμφανίζεται στο κάδρο ελάχιστα αργότερα, την στιγμή που αρχίζουν να βγαίνουν και τα υπόλοιπα μέλη της συμμορίας. Πρόκειται για ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον ρηχό πλάνο, με τονισμένα κοντράστ, τα οποία δημιουργούν έντονο γραμμικό μοτίβο. Η

¹³³⁵ <http://www.diaart.org/exhibitions/introduction/83>

κίνηση της κάμερας εξακολουθεί να είναι πανοραμική και οι μεταλλικοί όγκοι διαγράφονται σκληροί, παράγουν μια εμφανή μη-φυσικότητα, ενώ γίνονται επιθετικοί έως και απειλητικοί, απομονώνοντας τις φιγούρες που βαδίζουν ανάμεσά τους. Τουτέστιν αν δεχθούμε την προαναφερθείσα συσχέτισή τους με τον κονστρουκτιβισμό, (την εκδοχή δηλαδή του μοντέρνου κινήματος που δεδηλωμένα επιθυμούσε την απελευθέρωση του ανθρώπου, μέσω μιας υπέρβασης του έως τότε ρόλου τέχνης και αρχιτεκτονικής, προτείνοντας και επινοώντας ακόμη και νέους τύπου κτηρίων, (με γνώμονα ειδικά το σκοπό της ανθρώπινης απελευθέρωσης), η κινηματογράφηση αυτής της σκηνής, αντί να παραπέμπει στην επιστροφή σε μια *tabula rasa*, μοιάζει να δρομολογείται ώστε να παραχθεί το ακριβώς αντίθετο αποτέλεσμα. Το πλάνο αυτό, καθώς και ένα ακόμη λίγο αργότερα, αφού έχει αρχίσει η ανταλλαγή πυρών, το οποίο είναι κεκλιμένο, πλονζέ με έντονα κοντράστ και χρήση διαγωνίων, οι διασκορπισμένες φιγούρες έντρομων πολιτών συνδυάζονται σε μια ιδιαίτερα τονισμένη γεωμετρικότητα. Η τελευταία εντείνεται και μέσω της μετατόπισης εστίασης μεταξύ αρχιτεκτονικών στοιχείων, καθώς και λόγω των ελάχιστων παρεμβαλλόμενων φυσικών φορμών των φυτών. Στο σημείο αυτό έχει ήδη διαμορφωθεί μια αρκετά συνεκτική εικόνα της πόλης, καθώς και της συσχέτισής της με τον μοντέρνα λογική σχεδιασμό, συνδέοντάς τον με μια αλληλουχία παγίδευσης, απομόνωσης, εγκλεισμού, πανικού και συνολικής ανασφάλειας. Ενδιαφέρουσα -και ενδεικτική της προαναφερθείσας τάσης του σκηνοθέτη να οργανώνει τα πλάνα εν είδει συνθέσεων- και η εστίαση στα καμπύλα στοιχεία, που σχηματίζονται από ζαρντινιέρες στο χώρο, στα πλάνα όπου εμφανίζεται το παιδί, που ένας από τους ληστές θα αποπειραθεί να κρατήσει όμηρο: Το κυκλικό στον κινηματογράφο ενίοτε συνδέεται και με την παιδικότητα, την φύση, ίσως και την ασφάλεια, παραπέμποντας σε κάτι απαλότερο¹³³⁶, όμως εδώ συνδυάζεται με τις έντονες κάθετες, και η απειλητική γεωμετρικότητα διατηρείται, παραπέμποντας στον άμεσο κίνδυνο. Τουτέστιν, η μέθοδος που ο Μανν χρησιμοποιεί είναι ενδεικτική: τα ρηχά και περιορισμένου χώρου πλάνα σχετίζονται με την απομόνωση των χαρακτήρων μεταξύ τους, ενώ τα βαθιά διαμορφώνουν την απειλή, με τα έντονα γραμμένα γεωμετρικά μοτίβα να παγιδεύουν απaráλλακτα τις φιγούρες.

Ιδιαίτερα σημαντική πλευρά της ταινίας είναι η υποβάθμιση, έως και εξαφάνιση, μιας τυπικά χολλυγουντιανής προσέγγισης ηθικών ζητημάτων. Το στοιχείο αυτό είναι εμφανές στην διαμόρφωση του χαρακτήρα του McCauley, ο οποίος οπωσδήποτε απάδει προς την

¹³³⁶ Κάτι τέτοιο αναφέρει ο Block: Block, Bruce, *The Visual Story*, Focal, Burlington, MA, 2008, σ. 106.

συνήθη εκδοχή του χολλυγουντιανού γκάνγκστερ. Ο Neil McCauley διαμορφώνεται ως άνθρωπος της σκέψης. Σχετικά με το θέμα αυτό, υπάρχουν κάποιες αναλογίες με την περίπτωση του *L.A. Confidential*, και το γεγονός παραπέμπει στο ότι το *Heat* είναι βέβαια μια σύνθετη ταινία, ενός σκηνοθέτη με πολύ περισσότερες απαιτήσεις, από αυτές που εξετάστηκαν στα δύο προηγούμενα κεφάλαια. Ο Robert De Niro έχει αποδώσει τον συγκεκριμένο χαρακτήρα με πλήρη κατανόηση της αποστολής του. Ο McCauley είναι μοναχικός στα όρια του μοναστικού, αδιάλειπτα ήρεμος και απόλυτα ψυχραιμος. Ουσιαστικό ρόλο στην οικοδόμηση της προσωπικότητάς του θεωρώ ότι έχει η εικόνα της παράκτιας κατοικίας του, η οποία και συνιστά μια ακριβή αντανάκλαση του χαρακτήρα του: Πρόκειται για έναν χώρο απόλυτα λιτό, με ελάχιστα έπιπλα. Η συγκεκριμένη κατοικία αποτελεί μέρος συγκροτήματος που βρίσκεται στο Malibu, προάστιο του Los Angeles, ενώ τα περισσότερα πλάνα στον χώρο αυτόν καδράρουν τον ωκεανό, δημιουργώντας μια αδιατάρακτη ροή εσωτερικού και εξωτερικού.

Τουτέστιν, συμβαίνει κάτι συγκρίσιμο (και μάλλον περισσότερο τονισμένο στην περίπτωση του *Heat*) με ό,τι παρατηρήθηκε στην κατοικία του δυνάστη συζύγου στο *Sleeping With the Enemy*. Ενδεικτική είναι εδώ η χρήση φίλτρων, τα οποία σε ορισμένες στιγμές παράγουν ένα κορεσμένο μπλε, απόχρωση που αντιστοιχεί στο βαθύ, έντονο μπλε, που αναγνωρίζεται ως ήρεμο και υπεροπτικό, ένα χρώμα ουδόλως αισθησιακό, το οποίον αντιθέτως παραπέμπει σε μια ψυχρή αποφασιστικότητα.¹³³⁷ Τα στοιχεία είναι οπωσδήποτε διακριτά στην προσωπικότητα του McCauley. Οι σεκάνς στην κατοικία, τονίζουν την ασκητική λιτότητα στην καθημερινή ζωή του ενοίκου, αναδεικνύοντάς την σε κυρίαρχο στοιχείο του χαρακτήρα. Η απόλυτη λευκότητα, το ανοιχτόχρωμο, ξύλινο δάπεδο, το εξωτερικό deck και τα ναυτικά κιγκλιδώματα, τα οποία διαχωρίζουν από το παρακείμενο διαμέρισμα παραπέμπουν (αναλόγως με την case study) στην σχεδιαστική λογική των κατοικιών του Richard Meier. Παράλληλα όμως, θεωρώ ότι η αίσθηση του κενού χώρου που παράγει, η απουσία πολλών επίπλων και αντικειμένων γενικότερα, καθώς και ο σχεδιασμός του εξώστη, όπου υπάρχει γυαλί στη θέση κιγκλιδωμάτων, με αποτέλεσμα να παράγεται μια εντυπωσιακά ενιαία εικόνα, η οποία διακόπτεται μόνον από τα ελάχιστα κάθετα, μεταλλικά στοιχεία (σε εξώστη και υαλοστάσια) παραπέμπει στον Mies van der Rohe.

¹³³⁷ Bellantoni, όπ. π. σ. 81.

Οι γραμμικές συνθέσεις που δημιουργούνται στον χώρο, λειτουργούν ιδιαίτερα αποδοτικά στην σεκάνς όπου ο Chris Shiherlis, συνεργός του McCauley¹³³⁸, καταφεύγει εκεί, εξ αιτίας διαπληκτισμού με την σύζυγό του. Στα πλάνα αυτά, οι δύο χαρακτήρες απaráλλακτα διαχωρίζονται κινηματογραφικά, ενόσω καδράρονται μαζί. Επίσης, απολύτως ενδεικτική είναι και η ερώτηση που ο Shiherlis απευθύνει στον McCauley: Πότε προτίθεται να αγοράσει έπιπλα. Με δεδομένο το ότι ένα *minimum* επίπλωσης υπάρχει στον χώρο, το σημείο αυτό έχει ιδιαίτερη σημασία, καθώς ο McCauley διαφοροποιείται, (ίσως και απομονώνεται), περαιτέρω. Διαπλάθεται ως ένας εγκεφαλικός, εσωστρεφής και απόμακρος χαρακτήρας, σε μεγάλη απόσταση από συνήθεις χαρακτήρες ληστών στον χολλυγουντιανό κινηματογράφο. Ακόμη χαρακτηριστικότερη αποτύπωση είναι η σεκάνς που ξεκινά με πλάνα όπου ο McCauley, μόνος στον χώρο, αρχικά καδράρεται στην δεξιά γωνία σε κοντινό, ενώ στο υπόλοιπο του κάδρου διακρίνεται μόνον ο ωκεανός, διαμέσου του γυάλινου τοίχου. Στη συνέχεια, μέσω μιας ενδιαφέρουσας μετατόπισης, η κάμερα εστιάζει στον εξωτερικό χώρο και το νερό, το πρόσωπο γίνεται θολό και η κινηματογράφιση δημιουργεί μια σχεδόν απόλυτη ενοποίηση με το τοπίο. Σε όλες τις περιπτώσεις όπου καδράρεται μόνη στο σημείο αυτό, η φιγούρα του McCauley, εντείνει την αφαιρετικότητα των πλάνων, εναρμονιζόμενη με τις κάθετες γραμμές ενός ρηχού, ήρεμου χώρου, μια σύνθεση εντός της οποίας η διαφάνεια παράγει στοχασμό, τάξη και ηρεμία.

Στο πρόσφατο βιβλίο του, ο Jonathan Rayner ασχολείται μάλλον περιστασιακά με τον χώρο στις ταινίες του Mann. Σχετικά με την κατοικία του McCauley, αναφέρει ότι η σχέση του χαρακτήρα με τον χώρο καταδεικνύει την πλήρη απομόνωση και αλλοτρίωσή του, ενώ το έντονο μπλε χρώμα παραπέμπει στο πέραν του σωματικού.¹³³⁹ Η ανάλυση αυτή δεν με βρίσκει σύμφωνη, καθώς δεν εξετάζει ακριβώς την μετάλλαξη του χαρακτήρα του ληστή που δρομολογεί η ταινία, αλλά, εκλαμβάνει την απουσία στοιχείων τυπικής οικιακότητας εντός ενός άδειου χώρου ως “επιθυμία αλλά αποτυχία δημιουργίας του δικού του οικιακού περιβάλλοντος.”¹³⁴⁰ Στο διαμέρισμα είναι οπωσδήποτε ορατό ένα *minimum* οικιακών σκευών και επίπλων, δύο χαρακτηριστικά κυβόσχημες πολυθρόνες, υπόλευκου χρώματος και ένα τραπέζι καθιστικού με γυάλινη επιφάνεια. Αυτό που παρατηρείται είναι μια

¹³³⁸ Και άτομο με το οποίον ο McCauley έχει στενή σχέση καθότι έχουν συνυπάρξει στη φυλακή.

¹³³⁹ Rayner, όπ. π., σ. 74.

¹³⁴⁰ Όπ. π., σ. 75.

διαδικασία συνεχούς αφαίρεσης, μια έκφραση της ιδέας της ζωής με ελάχιστα, που πιστεύω ότι οδηγεί στον Mies, καθώς βέβαια η αρχιτεκτονική του ήδη από την εποχή του Περιπτέρου της Βαρκελώνης, παγίως παραπέμπει σε αυτήν. Κατ' ανάλογο τρόπο λοιπόν, στην ταινία το χάος της πόλης παραμένει εκτός της κατοικίας του McCauley, καθώς αυτό ακριβώς είναι και το ζητούμενο, ενώ η διακοσμητικότητα εξαφανίζεται ολοσχερώς, ενώ οι πρακτικές ανάγκες, οικιακού τύπου επίσης ελαχιστοποιούνται. Ταυτόχρονα, το φως μεγιστοποιείται, μέσω και της πλήρους απουσίας κουρτινών ή περσίδων, με αποτέλεσμα ο χώρος να επιτρέπει την απρόσκοπτη λειτουργία του βλέμματος προς τα έξω. Στην περίπτωση του McCauley, μέσω μιας σύζευξης αρχιτεκτονικής και προσωπικής αυτοκυριαρχίας, τα χαρακτηριστικά αυτά προάγουν την ίδια την σκέψη, τουτέστιν παραπέμποντας σε ακριβώς αυτό που τον διαχωρίζει από μια τυπική, αντίστοιχη φιγούρα. Πάνω στην εικόνα της κατοικίας του δομείται η εμφανής διαφορετικότητα του στοχαστικού -και ταυτόχρονα ενδεικτικά μοντέρνου- χαρακτήρα, η ζωή του οποίου συνάδει με μια αρχιτεκτονική εκδοχή «skin & bones». Απολύτως χαρακτηριστικό για την συνεκτική λογική των χώρων στην ταινία είναι ότι τίποτε στην κατοικία αυτήν δεν θυμίζει την πραγματική της εικόνα.¹³⁴¹ Mann και Spisak δημιούργησαν σε αυτό το condominium, σχεδιασμένο από τον Ron Godman το 1982, μια εντελώς διαφορετική ταυτότητα, η οποία αφορά και στις όψεις, όπως γίνονται αντιληπτές, καθώς και εσωτερικά.¹³⁴² Ως εκ τούτου, οι ομοιότητες με την αρχιτεκτονική του Meier είναι καθαρά προϊόν της ταινίας. Τίποτα δεν υπάρχει ώστε να διασπάσει την προσοχή αυτού του Miesian χαρακτήρα. Ο Neil McCauley ακολουθεί, με δικούς του όρους, το dictum του Mies: Ένα περιβάλλον ευταξίας, καταφύγιο από την απελπισμένη σύγχυση της σύγχρονης ζωής.¹³⁴³ Παράλληλα, η συσχέτιση και αυτού του χαρακτήρα με τον κάρναβο επίσης αναλόγως χαρακτηριστική στο τέλος της ταινίας, ενώ ο Hanna τον καταδιώκει στον χώρο του LAX, πολύ κοντά στους διαδρόμους απογείωσης / προσγείωσης των αεροσκαφών. Στην σεκάνς αυτή, αρχικά ο McCauley παρακάμπτει, εμφανώς αδέξια, διάφορα εμπόδια που παράγονται από φυσικά στοιχεία, όπως παρακείμενοι θάμνοι. Όμως η καταδίωξη από τον Hanna, έχει ως φόντο

¹³⁴¹ <https://i0.wp.com/www.iamnotastalker.com/wp-content/uploads/2022/05/LB-Robert-DeNiro-House-Heat-Malibu-For-Sale-3-scaled.jpg>

<https://www.dirt.com/feature/robert-deniro-heat-house-filming-location-malibu-1203362678/>

¹³⁴² https://www.zillow.com/homedetails/26940-Malibu-Cove-Colony-Dr-Malibu-CA-90265/20554901_zpid/?mmlb=g,1

¹³⁴³ Mies van der Rohe παρατίθεται από τον Benevolo, όπ. π., σ. 664.

τους, (χαρακτηριστικά βαμμένους, λόγω διεθνών κανονισμών, ώστε να γίνονται ορατοί), όγκους από μπετόν, με τα λευκά και κόκκινα τετράγωνα. Ο McCauley καδράρεται από αυτούς στο μεγαλύτερο μέρος της σεκάνς, ενώ στα πλάνα του θανάτου του, περιβάλλεται από μια αναλόγως γεωμετρική σύνθεση που δημιουργεί μια μεταλλική κατασκευή.

Ο Dante Spinotti, διευθυντής φωτογραφίας στις περισσότερες ταινίες του σκηνοθέτη, έχει αναφερθεί στην διαδικασία μέσω της οποίας, χρησιμοποιώντας μια προσέγγιση βασισμένη στον ρεαλισμό, ο Mann μετατρέπει το υλικό του σε εικόνες αποτελούμενες από αφηρημένα στοιχεία. Μια διαδικασία που ο Spinotti παρομοιάζει με την μεταμόρφωση ενός Caravaggio σε Kandinsky. Αυτό θεωρεί ότι επιτυγχάνεται μέσω ενός ακριβούς ελέγχου της δυναμικής της σύνθεσης, της χρήσης φακών, των ιδιαίτερα υπολογισμένων κινήσεων της κάμερας, ενός απόλυτα ελεγχόμενου συνδυασμού σκηνικού χώρου και κοστουμιών, και τέλος μέσω της ίδιας της απόχρωσης του φωτός.¹³⁴⁴ Το *Heat*, αναφέρει επίσης ο ίδιος, καταγράφει έναν αστικό χώρο εντός του οποίου τα μαύρα είναι βαθύτερα και σκοτεινότερα, τα λευκά απαστράπτοντα και λευκότερα, οι σκιές πιο λαμπερές, ενώ τα χρώματα λιγότερο κορεσμένα, με οδηγό και έμπνευση: φωτεινές και ταυτόχρονα σκοτεινές εικόνες.¹³⁴⁵ Για τα ημερήσια πλάνα, ο Spinotti λέει ότι η κινηματογράφηση προγραμματιζόταν κυρίως αργότερα στην ημέρα, ώστε να δημιουργούνται οι απαραίτητες σκιές. Ο ίδιος τόνισε επίσης την εστίαση στη επίτευξη φωτεινότητας στα μπλε-πράσινα, με παράλληλη διατήρηση διαύγειας σε λευκά και γκριζα.¹³⁴⁶

Τα, νεόδμητα στις αρχές της δεκαετίας '70, κτήρια του Downtown αποκλήθηκαν από τον Banham «άσχετη παρέκβαση... μια άτολμη συλλογή... ούτε σκληροτράχηλα ούτε ευαίσθητα, ούτε μνημειακά, ούτε Pop υπερπαραγωγές. Περισσότερο από οτιδήποτε, δεν είναι Los Angeles, αλλά μνημεία σε ένα πνεύμα ανασφάλειας το οποίο χαρακτηρίζει δειλές ψυχές, που δεν αντέχουν να ακολουθήσουν τη ροή της ζωής του Los Angeles».¹³⁴⁷ Τα κτήρια αυτά έχουν σημαντική θέση στο *Heat*, συνεισφέροντας στην μοντέρνα εικόνα που διαμορφώνεται, καθώς η κινηματογράφηση του Downtown τονίζει την γεωμετρικότητα: Χαρακτηριστικό είναι εδώ, το ορατό στην ταινία, Ξενοδοχείο Westin

¹³⁴⁴ Robley, Les Paul, "Hot Set" στο *American Cinematographer*, Ιανουάριος 1996, σ. 46.

¹³⁴⁵ Λάμψη που συγκρίνει με αυτήν που παρατηρείται στο *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1976).

¹³⁴⁶ Όπ. π. σ. 47.

¹³⁴⁷ Banham, όπ. π. σσ. 210 – 211.

Bonaventure του John Portman (1976). Ο Fredric Jameson¹³⁴⁸ έχει αναφερθεί εκτεταμένα στο κτήριο αυτό, κατατάσσοντάς το στα μεταμοντέρνα. Σε αντίθεση με τα μνημεία του International Style, (όπου ο ίδιος διακρίνει μια ορατή, έντονη πράξη αποκοπής με ευκρινώς συμβολική σημασία, κατά την οποία ο νέος Ουτοπικός χώρος του μοντέρνου διαχωρίζεται από τον φθαρμένο αστικό ιστό), οι καμπύλοι τοίχοι από ανακλαστικό γυαλί του Bonaventure αγνοούν την πόλη –κατ’άναλογο τρόπο με τα ανακλαστικά γυαλιά ηλίου– αφήνοντάς την να συνεχίζει να υπάρχει ως έχει.¹³⁴⁹ Σχετικά με το ίδιο κτήριο, και κατ’ αναλογίαν με τον Jameson, λίγο αργότερα, ο Jean Baudrillard αναφέρει επίσης ότι κτήρια όπως το Bonaventure “προβάλλουν το ισχυρισμό της τέλει, αυθύπαρκτης πόλης, ενώ παράλληλα αποκόπτονται, περισσότερο από ότι διαδρούν με αυτήν. Παύουν να την βλέπουν. Την ανακλούν όπως και μια σκούρα επιφάνεια.”¹³⁵⁰

Αυτός ο «άτοπος διαχωρισμός», πάνω στον οποίον προβάλλεται το παραμορφωμένο απείκασμα του περιβάλλοντος χώρου¹³⁵¹, που αναγνωρίζει ο Jameson, δεν ανιχνεύεται στην ταινία. Στην σκηνή της ληστείας, η κινηματογράφηση δεν αναδεικνύει τις ανακλώμενες αναπαραστάσεις στις όψεις. Αντιθέτως, και μέσω του Bonaventure, δημιουργείται μια αρκετά συνεκτική εικόνα, που πάντοτε παραπέμπει στον μοντέρνο σχεδιασμό. Καθοριστικό ρόλο και εδώ έχει ο κάρναβος, ο οποίος αποκτά διάφορες μορφές, ενώ, (καθώς η ανακλαστικότητα δεν προβάλλεται), τονίζεται στις όψεις των κτηρίων του Downtown, όπως το Bonaventure). Ως αποτέλεσμα, δημιουργείται μια αμιγώς γεωμετρική εικόνα. Η εμφάνιση του αστικού χώρου στο *Heat* δίνει την εντύπωση ενός διαρκούς πολλαπλασιασμού της αφαιρετικότητας, με τα φυσικά στοιχεία ουσιαστικά απόντα. Και στην περίπτωση της ταινίας αυτής, η ποικιλομορφία και η πολλαπλότητα των εμφανίσεων του κάρναβου θα μπορούσε να συνδεθεί με την ανάλυση του Charles Jencks, ο οποίος τον θεωρεί στοιχείο Ύστερο-Μοντέρνου¹³⁵² σχεδιασμού. Κατά τον ίδιο, ενώ η μοντέρνα αρχιτεκτονική χρησιμοποίησε την ορθή γωνία και τον Καρτεσιανό χώρο –εντός του οποίου ο κάρναβος κυριαρχεί– ως στοιχείο λογικής, στην ύστερη εκδοχή του, και μέσω του στοιχείου της υπερβολής, αντιστρέφει αυτήν την έννοια, καθώς το πλέγμα καθίσταται

¹³⁴⁸ Jameson, 1991, όπ. σσ. 30 - 45, αλλά αναφέρεται και σε άλλα κείμενα του ίδιου.

¹³⁴⁹ Jameson, 1991, όπ. π. σ. 42.

¹³⁵⁰ Baudrillard, Jean, *Mass. Identity. Architecture.*, Wiley-Academy, Chichester, 2003, σ. 45.

¹³⁵¹ Όπ. π. “placeless dissociation”.

¹³⁵² Κεφαλαία και παύλα στο πρωτότυπο.

διακοσμητικό στοιχείο.¹³⁵³ Σύμφωνα με την ανάλυση αυτήν, ο κάρναβος αποτελεί μέρος της αντικατάστασης του «αντι-διακοσμητικού» από την «δομή και κατασκευή ως διακόσμηση». Την εξέλιξη αυτήν ο Jencks συνδέει με μια μορφή αθέλητου συμβολισμού.¹³⁵⁴ Το στοιχείο του κάρναβου, διατηρεί εδώ έναν συγκρίσιμο ρόλο, καθώς παρακάμπτει τον ορθολογισμό. Είναι για πρώτη φορά ορατό αρχικά στον εσωτερικό χώρο της κατοικίας του Hanna και της συζύγου του, (άρα μιας εξ αρχής καταγραφόμενης ως προβληματικής συνύπαρξης). Παράλληλα, παρά τις εμφανώς μοντέρνας λογικής γραμμές, (όπου το σχηματιζόμενο από υαλότουβλα πλέγμα αποκτά μια «διακοσμητική» διάσταση), ο χώρος αυτός συνολικά δεν είναι απόλυτα αφαιρετικός, καθώς παρατηρούνται σε σημεία αρκετά αντικείμενα¹³⁵⁵, στοιχείο που πιστεύω συνδέεται με το ότι έχει διαμορφωθεί από μια γυναίκα. Σημαντικό ζήτημα για την διατριβή είναι βέβαια ότι, και στην περίπτωση του *Heat*, (παρ' ότι μέσω διαφορετικής οδού), η συσχέτιση του γυναικείου χαρακτήρα και μοντέρνου σχεδιασμού είναι emphaticά αδιεξοδική, δεν παράγει κανενός είδους αρμονία. Σε πλήρη αντίθεση με ό,τι παρατηρείται σε σχέση με την μετάλλαξη του αρνητικού χαρακτήρα στην περίπτωση του McCauley, ο χώρος δεν λειτουργεί θετικά. Η Justine Hanna παραμένει μια βαθιά προβληματική προσωπικότητα σε όλη τη διάρκεια της ταινίας, πράγμα που ευκρινώς αποτυπώνεται και στο ότι, (η ταινία καταδεικνύει), η ίδια η συμπεριφορά της είναι μέρος των αιτίων της απόπειρας αυτοκτονίας της έφηβης κόρης της.

Όπως αναφέρει ο Colin McArthur¹³⁵⁶, ήδη κατά την πρώτη του εμφάνιση στην δεκαετία του 1930, οι ταινίες γκάνγκστερ είχαν έναν ιδιαίτερο ρόλο στην αναπαράσταση της πόλης, καθώς βέβαια η δράση τους τοποθετείται αποκλειστικά στο ευκρινώς ορισμένο αστικό περιβάλλον. Ο γκάνγκστερ δεν είναι απλώς ο άνθρωπος της πόλης, αλλά χρησιμοποιεί την γλώσσα και την γνώση της.¹³⁵⁷ Ο McArthur γράφει επίσης ότι στις ταινίες αυτές, την περίοδο της πρώτης τους εμφάνισης, η αρχή των εχθροπραξιών συχνά σημαίνεται μέσω μιας σεκάνς-μοντάζ, συνήθως αποτελούμενης από αυτοκίνητα που επιταχύνουν, τίτλους

¹³⁵³ Jencks, Charles, *Late Modern Architecture*, Rizzoli N.Y., 1980, σ. 57.

¹³⁵⁴ Όπ. π. σ. 32.

¹³⁵⁵ Οποσδήποτε πολύ περισσότερα από ό,τι παρατηρήθηκε στους αντίστοιχους χώρους στο *Sleeping with the Enemy* και το *Enough*.

¹³⁵⁶ McArthur, Colin, "Chinese Boxes and Russian Dolls: Tracking the Elusive Cinematic City", στο David B. Clarke (ed.), *The Cinematic City*, Routledge, 1997, σ. 29.

¹³⁵⁷ McArthur, όπ. π., σσ. 28 – 29.

εφημερίδων, πυροβολισμούς κλπ., όλα εκ των οποίων σκοπό είχαν να συμπυκνώσουν την ιδιαίτερη αίσθηση της πόλης (cityness).¹³⁵⁸ Πιστεύω ότι στο *Heat* συμβαίνει κάτι ανάλογο μέσω μιας αρκετά ιδιαίτερης χρήσης του ήχου, ο οποίος είναι (σχεδόν υπερβολικά) μεταλλικός και οπωσδήποτε δυνατότερος από ό,τι συνηθίζοταν έως εκείνη την περίοδο.¹³⁵⁹ Αυτό συνάδει με την εστιασμένη υποβάθμιση του χρώματος, καθώς και την γενικότερη εικόνα της πόλης όπου κυριαρχεί ένα μόνιμο λυκόφως. Το αποτέλεσμα είναι μια σύνδεση, ή καλύτερα *συνύφανση*, της ανθρώπινης φιγούρας (ντυμένης σχεδόν αποκλειστικά στα μαύρα ή σε αποχρώσεις του γκριζου) με το απαστράπττον χρώμιο, το γυαλί, ή τον γρανίτη, ορατά σε αυτοκίνητα και κατοικίες. Τα στοιχεία αυτά συνθέτουν την σύγχρονη πόλη ως ένα τεχνητό και μηχανοποιημένο περιβάλλον.¹³⁶⁰ Καθώς άδειοι δρόμοι μετατρέπονται σε πεδία μαχών, η αφαιρετικότητα και οι λιτές, γεωμετρικές φόρμες μετατρέπονται σε παθογένεια, η οποία βέβαια λειτουργεί διαφορετικά για άνδρες και γυναίκες. Αντίστοιχη σχεδιαστική λογική διέπει και την εμφάνιση των βασικών χαρακτήρων, δημιουργώντας εμφατικούς συμβολισμούς. Η γεωμετρικότητα της κόμμωσης αλλά και των φορεμάτων της Justine, για παράδειγμα, είναι ενδεικτική. Το ίδιο ισχύει και για την ενδυμασία του McCauley, ο οποίος φορά αυστηρά, μαύρα κοστούμια, πάντοτε συνοδευόμενα από λευκό πουκάμισο, και ένα επίσης μαύρο, τετράγωνου σχήματος, ρολόι χειρός. Τα στοιχεία αυτά στην εμφάνιση του McCauley τονίζονται στην προαναφερθείσα σεκάνς με τον Shiherlis, στην κατοικία του πρώτου. Εκτός από την γραμμική σύνθεση που διαχωρίζει τους δύο χαρακτήρες, αυτοί διαφοροποιούνται και μέσω της ενδυμασίας που παράγει αντίστοιχα αποτελέσματα: Εντός μιας απόλυτα λιτής γεωμετρικότητας, η εικόνα του κοιμώμενου Shiherlis, ήδη από το πρώτο πλάνο, συνιστά μια εμφανή παραφωνία πτυχώσεων, διαμορφώνοντας μια εισβολή αταξίας σε έναν Miesian χώρο.

Οπωσδήποτε ενδιαφέρουσα, (ιδιαίτερα καθώς το σενάριο είναι γραμμένο από τον ίδιο τον σκηνοθέτη), είναι βέβαια και η συμπερίληψη ενός εμφανώς αντιθετικού χαρακτήρα,

¹³⁵⁸ Όπ. π. σ. 31.

¹³⁵⁹ Περιφερειακά, και παρ' ό,τι οπωσδήποτε αποτελεί μέρος μιας διαφορετικού τύπου έρευνας, αξίζει να αναφερθεί εδώ ο ρόλος του soundtrack, με την ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα μείξη, η οποία συνδυάζει τον György Ligeti, τους Einstürzende Neubauten, τους Joy Division, και αρκετά κομμάτια του Brian Eno. Η επιλογή αυτή διατηρεί ουσιαστικό ρόλο στην σύνθεση της ατμόσφαιρας της ταινίας.

¹³⁶⁰ Η σημασία αυτού αποτυπώνεται και στο ότι ο Mann επανεπεξεργάστηκε το ζήτημα του χρώματος για την blu-ray εκδοχή της ταινίας. Στην συνέντευξη αναφέρει τα εξής: "Πρέπει να ξαναφανταστείς τα πάντα, από το κοντράστ, το πόσο μαύρα είναι τα μαύρα, έως το ποια είναι η παλέτα", καθώς επίσης το ότι η τελευταία σεκάνς έγινε σημαντικά σκορύτερη, τα βασικά κόκκινα εξαφανίστηκαν, το ίδιο και οι αντανάκλασεις στις μεταλλικές επιφάνειες. Στον Franish, όπ. π.

του μόνου που θα ήταν δυνατόν να συνδεθεί με τις, (απαλειφθείσες μέσω γεωμετρικότητας), απόψεις του Banham σχετικά με το Los Angeles: Η, (άνευ επωνύμου), γραφίστρια Eady, η οποία συναντά και γνωρίζει με δική της πρωτοβουλία τον McCauley, συνάπτοντας σύντομα μετά ερωτική σχέση μαζί, θα μπορούσε να ειπωθεί ως μεταφορά για το Los Angeles της ανεκτικότητας, και της «ηλιόλουστης αλλαγής που διαπερνά την ψυχολογική κατάσταση των ατόμων».¹³⁶¹ Η Eady ζει βέβαια σε προάστιο, από όπου η νυκτερινή εικόνα της πόλης μοιάζει γοητευτικά μακρινή. Στον χώρο της κατοικίας της, επικρατεί μια ελαφρά, “καλλιτεχνική”, ακαταστασία, ενώ η μοντέρνα λογική σχεδιασμού οπωσδήποτε απουσιάζει. Και η εμφάνισή της παραπέμπει σε ένα «άλλο» Los Angeles: Έχει μακριά, σγουρά μαλλιά τα οποία δίνουν την εντύπωση του φυσικού και κάπως ατημέλητου, στην ενδυμασία της κυριαρχούν τα θερμά χρώματα (καστανές αποχρώσεις, αλλά χαρακτηριστικό είναι και το κίτρινο, το οποίον φορά στην γνωριμία της με τον McCauley: μια ακόμη ευκρινής σηματοδότηση της εκτός-τόπου λειτουργίας του χρώματος αυτού¹³⁶²), ενώ θερμοί τόνοι επισημαίνονται και στα πλάνα στην κατοικία της. Στον χώρο αυτόν, αποτυπώνεται μια μη-συνολική οργάνωση, ενώ τα πανταχού παρόντα στην κατοικία των Hanna, αιχμηρά, γεωμετρικά σχήματα απουσιάζουν. Η εξαφάνιση της μοντέρνας λογικής εντείνει την αίσθηση αθωότητας, ταυτόχρονα προβάλλοντας και την ίδια την απουσία κατανόησης των κανόνων του αστικού χώρου και των πρωταγωνιστών του. Εντός αυτού του πλέγματος σχέσεων, οπωσδήποτε χαρακτηριστική είναι και η ύπαρξη των, παραδοσιακού τύπου, δοκαριών στην οροφή, υπενθυμίζοντας στο κοινό την έντονη διαφορά με ότι διακρίνεται ήδη στην αρχή της ταινίας στην κατοικία των Hanna. Η πληθώρα αντικειμένων χωρίς εμφανές, συνεκτικό στυλ, έχει ως αποτέλεσμα την διαμόρφωση μιας αίσθησης τυχαίου. Αναλόγως ενδεικτικό είναι και το ότι συμπεριλαμβάνονται στοιχεία όπως κλινοσκεπάσματα από ύφασμα μπροκάρ σε, επίσης θερμούς τόνους του χρυσού, περαιτέρω διαφοροποιώντας την ατμόσφαιρα από τον χώρο των Hanna, όπου κυριαρχούν λευκό και μαύρο. Τα περισσότερα πλάνα στην κατοικία αυτήν έχουν βάθος και οι διάφορες υφές προβάλλονται, emphaticά παράγοντας την απόλυτη αντίθεση με το διαμέρισμα του McCauley. Κατ’ αυτόν τον τρόπο, μέσω του production design διασαφηνίζεται ότι πρόκειται για δύο κόσμους οι οποίοι συναντώνται μόνον πρόσκαιρα, καθώς, ουσιαστικά, δεν θα ήταν δυνατόν να συνυπάρξουν. Ταυτόχρονα,

¹³⁶¹ Banham, όπ. π., σ. 25.

¹³⁶² Αναλόγως με ό,τι αναφέρθηκε σχετικά με την Lynn Bracken στην τελευταία σεκάνς του *LA Confidential*.

ο (τυπικά ονειροπόλος και εν τέλει απλοϊκός), αυτός χαρακτήρας επιδεικνύει μια εμφανή αδυναμία στο να αντιληφθεί τί συμβαίνει γύρω του. Η Eady αδυνατεί να υποθέσει οτιδήποτε αρνητικό σχετικά με τον McCauley έως το τέλος, όταν, περιμένοντάς τον στο αυτοκίνητο, (ενώ εκείνος δολοφονεί έναν πρώην συνεργό του), το πρόσωπό της εγγράφει μια, σχεδόν παιδική, έκφραση έκπληξης και απορίας, καθώς βρίσκεται ανάμεσα σε ένα ταραγμένο πλήθος τρέχει γύρω: Πρόκειται για την στιγμή που θα αντιληφθεί τελικά τον ρόλο του ανθρώπου που ήταν έτοιμη να ακολουθήσει σε άλλη χώρα. Όσον αφορά στην Justine, η μοντέρνα λογική του χώρου αντικατοπτρίζει και την προβληματική σχέση με τον σύζυγό της. Ο σχεδιασμός στην περίπτωση αυτήν παραπέμπει και σε κάποιον εγωκεντρισμό, ίσως μια έκφραση σχετικής αλαζονείας του γυναικείου χαρακτήρα, η οποία οπωσδήποτε θα πρέπει να συνδεθεί και με την, (υπονοούμενη), μη-ενασχόληση με ζητήματα συνοχής της οικογένειας. Η λειτουργία των αφαιρετικών στοιχείων τονίζεται και μέσω του μοντάζ, καθώς παράγονται έντονα κοντράστ με τους θερμούς τόνους και την έντονη διακοσμητικότητα¹³⁶³ της κατοικίας των Shiherlis, χώρος που επίσης ευκρινώς αποτυπώνει την αισθητική της συζύγου. Η Charlene είναι συνολικά ένας θετικός χαρακτήρας στην ταινία, καθώς πρόκειται για μια γυναίκα που, για να προστατεύσει το παιδί της, αντιλαμβάνεται ότι πρέπει να καταδώσει τον άνδρα της στην αστυνομία.

Στο *Heat*, η αφαιρετική γεωμετρικότητα παγιδεύει, αντικαθιστώντας την ηλιοφάνεια ή την ελευθερία κινήσεων. Η ταινία αποτελεί επανάγνωση του Los Angeles ως «μοναδικά κινητικής μεγαλούπολης»¹³⁶⁴, της πόλης που χαρακτηρίζεται από την ελευθερία της κίνησης και όπου η κινητικότητα υποβαθμίζει την μνημειακότητα¹³⁶⁵, καθώς ο δρόμος λειτουργεί πολύ διαφορετικά. Στις αρχές της δεκαετίας του 1970 ο ενθουσιώδης Banham έμαθε να οδηγεί ώστε «να διαβάσει το Los Angeles από το πρωτότυπο»¹³⁶⁶. Οι αυτοκινητόδρομοι του Los Angeles, ήταν κατά τον ίδιο εμβλήματα της πόλης και

¹³⁶³ Και βέβαια, κατά Hollywood, τυπικά γυναικεία διακοσμητικότητα. Στην συγκεκριμένη περίπτωση, διαμορφώνεται ένας χώρος που αποτυπώνει ένα είδος πολυτέλειας, κάτι που θα επιθυμούσε μια γυναίκα χωρίς εμφανή παιδεία και εμφανώς προερχόμενη από λαϊκά στρώματα. Το ακριβώς αντίθετο συνάγεται για την Justine Hanna. Άλλωστε, ουδόλως τυχαία και αρκετά χαρακτηριστική είναι και η διαφορά των δύο ονομάτων.

¹³⁶⁴ Όπ. π., σ. 23.

¹³⁶⁵ Banham, όπ. π., σ. 36 & σ. 242.

¹³⁶⁶ Όπ. π.

συνολική έκφραση ελευθερίας κίνησης¹³⁶⁷, η αποτύπωση της “autopia”¹³⁶⁸. Το σύστημα των freeways έγινε αντιληπτό ως “μια συνεκτική νοητική κατάσταση, ένας ολοκληρωμένος τρόπος ζωής, η τέταρτη οικολογία του κατοίκου του Los Angeles.”¹³⁶⁹ Είκοσι χρόνια αργότερα, (και καθώς οι άστεγοι είναι ορατοί και στο ταινία), ο James Steele γράφει ότι “η τελική ειρωνεία την οποία συνθέτει η φάλαγγα των αστέγων που ζουν κατά μήκος των αυτοκινητοδρόμων είναι ότι αποτελεί την πλέον καθοριστική σύγκρουση που μπορεί να συμβεί μεταξύ των συμμετεχόντων στην κοινωνία και των απόκληρων, καθώς το αυτοκίνητο είναι μια επέκταση της κατοικίας.”¹³⁷⁰ Είναι δυνατόν να υποστηριχθεί ότι, αναλόγως με τον Banham, στο *Heat*, οι χαρακτήρες επίσης «διαβάζουν» τον αστικό χώρο μέσω του αυτοκινήτου, όμως τα συμπεράσματά τους είναι πολύ διαφορετικά. Σε μια ταινία που ο δημιουργός της¹³⁷¹ έχει δηλώσει ότι επιθυμούσε να εκφράσει απόλυτα την συγκεκριμένη πόλη, καθώς και την ευρύτερη περιοχή της Νότιας Καλιφόρνιας, οι δρόμοι καταλήγουν να αντικατοπτρίζουν απόγνωση και απομόνωση αντί για ευτυχή συνύπαρξη. Hanna και McCauley μπορούν να περιγραφούν ως δύο flâneurs του τέλους του 20^{ου} αιώνα, άλλωστε ο κινηματογράφος έχει επανειλημμένως αναλυθεί ως ο κατ’ εξοχήν τόπος περιπλάνησης την ιστορική αυτή στιγμή.¹³⁷² Η flânerie αυτή γίνεται αποκλειστικά με αυτοκίνητο, υπενθυμίζοντας το σχόλιο Jean Baudrillard στην σύγχρονη Αμερική «χάνεις τα δικαιώματά σου ένα προς ένα, πρώτα τη δουλειά σου, κατόπιν το αυτοκίνητό σου. Όταν χαθεί και η άδεια οδήγησης το ίδιο συμβαίνει και με την ταυτότητά σου ως άτομο».¹³⁷³ Στην ταινία σχεδόν κανείς δεν βαδίζει. Για την ακρίβεια, όταν συμβαίνει κάτι τέτοιο, κατά την διάρκεια μιας σύντομης διαδρομής από ένα εμπορικό κέντρο στο αυτοκίνητο, οι κάτοικοι του Los Angeles γίνονται μάρτυρες αιματηρής ληστείας, η οποία καταλήγει σε πραγματική οδομαχία. Ο Steele γράφει επίσης ότι “ο αυτοκινητόδρομος παραμένει ο

¹³⁶⁷ Banham, 1971, όπ. π., σσ. 35 - 36.

¹³⁶⁸ Όπ. π., σσ. 213 - 222.

¹³⁶⁹ Όπ. π., σ. 213.

¹³⁷⁰ Steele, James, *Los Angeles Architecture*, Phaidon, London, 1993, σ. 198.

¹³⁷¹ Production Notes αλλά και σε κατά καιρούς συνεντεύξεις.

¹³⁷² Στο ζήτημα αναφέρεται η Ann Friedberg, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, University of California Press, Berkeley, 1993, σσ. 132 - 148.

Διαφορετικά, αλλά αναλόγως, στο ξεκίνημα του, και όπως ανέλυσε η Giuliana Bruno, ο κινηματογράφος έδωσε την δυνατότητα στις γυναίκες να γίνουν flâneuses, δυνατότητα που δεν είχαν κατά τον 19ο αιώνα: *Streetwalking on a Ruined Map: Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*, Princeton, N.J., 1993.

¹³⁷³ Παρατίθεται από Steele, όπ. π., σ. 196.

πλέον κοινός δημόσιος χώρος στην πόλη αυτήν, επιβεβαιώνοντας την άποψη μερικών κοινωνιολόγων ότι στην Αμερική, σε αντίθεση με την Ευρώπη, η δημόσια σφαίρα συνίσταται από ένα επαναλαμβανόμενο γεγονός, αντί για μια ομαδοποίηση κτηρίων... Σε αυτόν τον δημόσιο χώρο, κάθε αυτοκίνητο είναι ένα κτήριο, ή, ακριβέστερα, ένα αυθύπαρκτο τροχόσπιτο οι ένοικοι του οποίου αγνοούν τον έξω κόσμο.”¹³⁷⁴ Κάτι ανάλογο είναι ορατό και στο *Heat*, ιδιαίτερα όσον αφορά στον Vincent Hanna.

Παράλληλα, στην ταινία, ο δρόμος συνιστά το βασικό πεδίο όπου τοποθετείται η ανδρική κοινωνικότητα, συνδέοντας τους δύο κεντρικούς χαρακτήρες. Ιδιαίτερη σημασία έχει εδώ το ότι αστυνομικός και ληστής μοιράζονται μια εξαιρετικά λεπτομερή γνώση της πόλης συνολικά -και ιδιαίτερα του αστικού, οδικού ιστού. Η επιτυχία της πρώτης ληστείας είναι άμεσα συνδεδεμένη με το ότι η συμμορία είχε την ικανότητα να δραπετεύσει εντός τριών λεπτών, κάτι που ο Hanna ταχύτατα αντιλαμβάνεται την στιγμή που φτάνει στη σκηνή του εγκλήματος. Ακόμη, η, κεντρικής σημασίας, σεκάνς στο *café*¹³⁷⁵, ξεκινά με συνάντηση Hanna και McCauley στην λεωφόρο. Αξιοσημείωτο είναι εδώ και κάτι ακόμη: Ο Hanna *καταφεύγει* στους δρόμους της πόλης, με σκοπό να απαλλαγεί από την ανία του οικιακού χώρου και τα αδιέξοδα της καθημερινής, συζυγικής του ζωής εκεί. Αναλόγως ενδεικτική είναι και η σεκάνς όπου, έχοντας επιστρέψει και αντιλαμβανόμενος ότι η σύζυγός του ετοιμάζεται για βραδυνή έξοδο χωρίς εκείνον, φεύγει ξανά πηγαίνοντας για νυκτερινή περιπολία με αυτοκίνητο και ελικόπτερο. Νωρίτερα στην ταινία, ενόσω το ζεύγος βρίσκεται σε χώρο εστιατορίου, ο Hanna λαμβάνει κλήση για να σπεύσει σε τόπο εγκλήματος. Επιστρέφοντας, αρνείται να απαντήσει στις σχετικές ερωτήσεις της συζύγου του, λέγοντάς της «δεν θέλεις να ξέρεις». Το ενδιαφέρον της σκηνής αυτής έγκειται στην, (ευκρινώς εκφραζόμενη), ιδέα ότι η εμπειρία της πόλης είναι ριζικά διαφορετική για άνδρες και γυναίκες. Ο Hanna αρνείται να μοιραστεί τις εμπειρίες του, (άμεσα συνδεδεμένου με τον αστικό χώρο), επαγγέλματός του με την Justine. Μάλιστα αιτιολογεί τη απόφαση αυτήν αναφερόμενος σε πράγματα που τον διαχωρίζουν από εκείνην: Θέλει να διατηρήσει «το άγχος [ή και ανησυχία: angst] για τον εαυτό του», «την ένταση, εκεί που πρέπει να βρίσκεται, έξω στο δρόμο». Οπωσδήποτε σημαντικό είναι και το στοιχείο ότι στην ταινία το «άγχος / ανησυχία» διαχωρίζεται ευδιάκριτα από την γυναικεία νεύρωση. Το πρώτο εγγράφεται ως παραγωγικό, η δεύτερη είναι παθητική και αδιεξοδική. Εάν

¹³⁷⁴ Steele, όπ. π., σ. 198 - 199.

¹³⁷⁵ Ιδιαίτερα καθότι είναι άμεσα συνδεδεμένη και με την επιλογή δύο πρωταγωνιστών.

συνυπολογιστεί και το ότι η Justine ανεπιτυχώς προσπαθεί να προσεγγίσει ξανά τον σύζυγό της δημιουργώντας του συναισθήματα ζηλοτυπίας, (διαδικασία που θα έχει ως αποτέλεσμα και το ότι κόρη της θα αισθανθεί εγκαταλελειμμένη, με αποτέλεσμα την απόπειρα αυτοκτονίας, κατά την οποία θα σωθεί από τον Hanna), είναι σαφές ότι η νεύρωση αυτή συμπεριλαμβάνει στοιχεία αυτοκαταστροφής. Συνδεδεμένο και ενδιαφέρον στοιχείο είναι και η, εμφανής στην σκηνή του εστιατορίου, διαφορετικού τύπου γλώσσα που χρησιμοποιείται από τους δύο: Η δική της ενίοτε έχει ποιητικές αποχρώσεις -«ζεις ανάμεσα σε λείψανα νεκρών»- ενώ η δική του προσεγγίζει την «γλώσσα του δρόμου». Με δεδομένο ότι βέβαια δεν πρόκειται για αστυνομικό κατώτατης βαθμίδας, (ο Hanna είναι εμφανώς αστός και απόφοιτος πανεπιστημίου, άρα δεν μεγάλωσε χρησιμοποιώντας αυτήν τη γλώσσα), είναι σαφές ότι πρόκειται για προσωπική επιλογή, η οποία περαιτέρω τονίζει την δική του αίσθηση του ανήκειν.

Με μερικές αναλογίες με ό,τι παρατηρήθηκε στο *Die Hard*, το ζήτημα της παρακολούθησης στον αστικό χώρο στην ταινία είναι επίσης σημαντικό, καθώς υπάρχουν συχνές αναφορές σε ανάλογα συστήματα σε κτήρια ή αυτοκινητοδρόμους. Όμως ταυτόχρονα η συμμορία δεν φαίνεται να δυσκολεύεται να ακινητοποιήσει τα συστήματα αυτά, όταν χρειάζεται. Ο McCauley δεν θα ηττηθεί από τις κάμερες ασφαλείας. Ο θάνατός του συνδέεται περισσότερο με μια κάπως «παλαιομοδίτικη» -για τα δεδομένα του τέλους του 20^{ου} αιώνα- στάση, η οποία σχετίζεται με ζητήματα εκκαθάρισης λογαριασμών και εκδίκησης. Η πόλη - οχυρό είναι, με διάφορους τρόπους, διαπερατή από την συμμορία. Για τον λόγο αυτό, ενδιαφέρον έχει και το θέμα της εστίασης σε συγκεκριμένες περιοχές όπως το Downtown, σημείο όπου η ταινία διαρκώς επιστρέφει. Και είναι χαρακτηριστικό της αντιθετικής εικόνας που παράγει το *Heat* σε σχέση με τις απόψεις του Banham, ότι ο ίδιος θεωρούσε ότι το Downtown είχε από χρόνια αρχίσει να παρακμάζει.¹³⁷⁶ Όμως, αντίθετα με την άποψη ότι η πόλη δεν επρόκειτο να αποκτήσει ξανά κέντρο -και όπως αποτυπώνεται στο *Heat*- στη δεκαετία του 1990 κάτι τέτοιο ήταν ήδη αναληθές. Αναλόγως με μια σειρά από άλλες πόλεις, την εποχή αυτήν, το Los Angeles είχε ήδη αποκτήσει μεγάλη πυκνότητα. Το γεγονός αυτό λειτουργεί και ως υπενθύμιση ότι οι προβλέψεις για την υπέρβαση της πόλης ως οικονομικής οντότητας στην εποχή της παγκοσμιοποίησης δεν επαληθεύτηκαν. Γράφοντας στα μέσα της δεκαετίας του 1990, η Saskia Sassen, αναφέρει ότι, παρά τις εξαγγελίες περί των πόλεων

¹³⁷⁶ Όπ. π. σ. 208.

ως παρωχημένων οντοτήτων και της ιδέας ότι το είδος τοποθεσίας που αντιπροσωπεύουν οι πόλεις δεν είχε πλέον σημασία, ακριβώς μετά την εισαγωγή των τηλεπικοινωνιών μεγάλης κλίμακας στην δεκαετία του 1980, το κέντρο των πόλεων, (το Los Angeles μια από αυτές), έφτασε την μεγαλύτερη πυκνότητά του.¹³⁷⁷ Ο Mike Davis τόνισε επίσης ότι οι απόψεις του Banham για την μη-αναγκαιότητα ενός παραδοσιακού κέντρου στην πόλη αυτήν ουσιαστικά ακυρώνονται από το γεγονός ότι ήδη το 1990 μόνο το Τόκιο υπερέβαινε το Downtown ως οικονομικός πόλος στις ακτές του Ειρηνικού.¹³⁷⁸ Στο *Heat*, το Downtown συνάδει με τις απόψεις του Davis. Η ταινία προβάλλει την κορπορατική του οχύρωση, ευκρινώς αποκομμένη από τον περιβάλλοντα χώρο, παράλληλα διαμορφώνοντάς το ως επίκεντρο του ευέλικτου κεφαλαίου¹³⁷⁹, με τους εκπροσώπου του οποίου η συμμορία διατηρεί άριστες σχέσεις, αντιλαμβανόμενη ότι με τον εκπρόσωπό του, τον επιχειρηματία Van Zant, θα πρέπει να έχει στενή συνεργασία. Πρόκειται για μια υπενθύμιση της (παγίως ισχύουσας από το 1989 που διατυπώθηκε) θέσης του David Harvey ότι στην μεταμοντέρνα περίοδο οι οικονομικές υπηρεσίες καθίστανται ολοένα και περισσότερο πορώδεις.¹³⁸⁰ Το ζήτημα αυτό είναι αναλόγως εμφανές και στην σεκάνς όπου η ομάδα των αστυνομικών αναζητεί την συμμορία σε βιομηχανική περιοχή: Στο σημείο αυτό, ο Hanna ταχύτατα αντιλαμβάνεται ότι πρόκειται για απάτη, ότι δηλαδή βρίσκονται σε παγίδα που η συμμορία έχει στήσει για λόγους παρακολούθησης, καθώς ο χώρος δεν θα ήταν δυνατόν να έχει άλλο ενδιαφέρον.

Πολύ μακριά από την ιδέα του Los Angeles ως πόλης της ανεκτικότητας, η χαρακτηριστική σκλήρυνση του χώρου είναι εμφανής, ενώ κάποια, ύστερη εκδοχή του Μπωντλαιρικού πλήθους ως δεξαμενής ενέργειας είναι επίσης παντελώς απύσχα. Η ταινία αποτελεί καταγραφή των στοιχείων που συνθέτουν την μετανεωτερική πόλη ως έκφραση της μεταβιομηχανικής φάσης του ύστερου καπιταλισμού, με κυρίαρχα την συρρίκνωση του δημόσιου χώρου, τον νέου τύπου δρόμο με την παρουσία αστέγων και μεταναστών, την μετατροπή του αστικού χώρου σε φρούριο, τον συνακόλουθο ταξικό διαχωρισμό του και τον έλεγχο των συστημάτων παρακολούθησης, (τα οποία χρησιμοποιούνται από αστυνομικούς και ληστές), καθώς και την διαπλοκή κοινού

¹³⁷⁷ Sassen, Saskia, "Place and Production in the Global Economy" στο LeGates, Richard & Fredric Stout, *The City Reader*, Routledge, London, σσ. 300 - 301.

¹³⁷⁸ Davis, Mike, *City of Quartz*, Vintage, London, 1992, σ. 74.

¹³⁷⁹ Davis, Mike, "Fortress LA" στο *City of Quartz*, Vintage, London, 1990, σσ. 223 – 260.

¹³⁸⁰ Harvey, David, *The Condition of Postmodernity*, Blackwell, Oxford, 1990, σ.161 και σε άλλα σημεία.

εγκλήματος και χρηματιστικού κεφαλαίου. Στο περιβάλλον αυτό η μοντέρνα λογική σχεδιασμού αποκτά συγκεκριμένο ρόλο: Ουσιαστικά παράγοντας φράγματα, εντείνει τον κατακερματισμό του χώρου και τονίζει την ακαμψία της πόλης - φρουρίου, συνακόλουθα δημιουργώντας την αντίθεση της ευτυχούς ενσωμάτωσης κάθε είδους στυλ, στην πόλη της ρευστότητας.¹³⁸¹ Η «ηλιόλουστη αλλαγή»¹³⁸², που υφίσταται η μοντέρνα αρχιτεκτονική, είναι βέβαια εμφανώς απύσχα. Το Los Angeles συνθέτει μια εικόνα έντονης πόλωσης, στην οποία κατ' επανάληψη αναφέρθηκε ο Davis και άλλοι αναλυτές¹³⁸³. Αναλόγως δεν ανιχνεύεται και η κατά Charles Jencks ευτυχής ετερογένεια¹³⁸⁴, που επέκτεινε την ανάλυση του Banham, την περίοδο δημιουργίας της ταινίας. Η πλουραλιστική «ετερόπολη» και πολυπολιτισμική πόλη της ετεροφιλίας, αναγνωρίσιμη στην «ετερο-αρχιτεκτονική», δηλαδή στην μείξη αρχιτεκτονικών στυλ, (που ο ίδιος διακρίνει και στον συνδυασμό διαφορετικών εκδοχών υποκοουλτούρας),¹³⁸⁵ δεν ανιχνεύεται. Αντιθέτως, μέσω μιας ιδιαίτερα προσεκτικής επιλογής εσωτερικών και εξωτερικών χώρων, και του τονισμού των γραμμικών συνθέσεων, οι οποίες πάντοτε διαχωρίζουν χαρακτήρες, ενίοτε διαμορφώνοντας ένα φρούριο προσωπικής ζωής, ευκρινώς εγγράφεται η απώλεια επικοινωνίας. Τα μοντέρνα στοιχεία του σχεδιασμού συνθέτουν την παραγόμενη δυστοπία, σκιαγραφώντας την πόλη που προσομοιάζει τις περιγραφές του Mike Davis.

¹³⁸¹ Banham, όπ. π., σ. 57 – 64.

¹³⁸² Όπ. π., σ. 57.

¹³⁸³ Για παράδειγμα, ο Peter Plagens, “Los Angeles: The Ecology of Evil”, *Artforum*, T.2, Δεκέμβριος 1972.

¹³⁸⁴ Jencks, Charles, *Heteropolis: Los Angeles*, St. Martin's Press, Λονδίνο, 1993.

¹³⁸⁵ N.B. Το “υποκοουλτούρας” εδώ χωρίς την ενίοτε υποτιμητική έννοια που αποκτά στα ελληνικά. Jencks, 1993, όπ. π., σ. 43 και σε άλλα σημεία.

Υποκεφάλαιο:

Η Νέα Υόρκη μέσα από τις ταινίες *Sliver* και *Someone to Watch Over Me*.

Στην συνέχεια θα εξεταστεί η κινηματογραφική εικόνα της Νέας Υόρκης, του τέλους δεκαετίας του 1980 – αρχών 1990. Στο σενάριο της ταινίας *Sliver*, η επιμελήτρια εκδόσεων Carly Norris ενοικιάζει διαμέρισμα σε κτήριο τύπου *sliver*, όπου η προηγούμενη κάτοικος είχε βρει τον θάνατο υπό ανεξιχνίαστες συνθήκες. Εκεί γνωρίζεται με τον Zeke Hawkins, ο οποίος ζει στον τελευταίο όροφο. Κατά τη διάρκεια ενός πάρτυ, ο προϊστάμενός της της συστήνει τον Jack Landford, συγγραφέα και ένοικο του ίδιου κτηρίου. Ακολουθεί σειρά δολοφονιών σε διάφορα διαμερίσματα. Ο Jack συλλαμβάνεται, αλλά κατόπιν ελευθερώνεται. Η Carly φλερτάρεται από τον Jack, αλλά ξεκινά ερωτική σχέση με τον Zeke, ενώ σύντομα ανακαλύπτει ότι ο τελευταίος έχει εγκαταστήσει δίκτυο κλειστού κυκλώματος σε όλα τα διαμερίσματα, μέσω του οποίου παρακολουθεί τους ενοίκους σε κατάλληλα διαμορφωμένο χώρο. Η αρχικά τρομοκρατημένη Carly γοητεύεται, ενώ, ερευνώντας, ανακαλύπτει ότι έχουν βιντεοσκοπηθεί και οι μεταξύ τους ερωτικές πράξεις. Πιστεύοντας ότι ο Zeke είναι ο δολοφόνος τον απειλεί με περίστροφο, όμως αμέσως μετά το πρόσωπο του δολοφόνου αποκαλύπτεται σε οθόνη ως εκείνο του Jack. Στα τελευταία πλάνα, η Carly καταστρέφει το σύστημα πυροβολώντας τις οθόνες

Στην περίπτωση του *Sliver*, οι, (σε μεγάλο βαθμό αρνητικές), κριτικές παρακάμπτονται καθότι χωρίς ενδιαφέρον για το παρόν project. Οι κριτικές συχνά εστιάζουν στην επιλογή της Sharon Stone για τον πρωταγωνιστικό ρόλο.¹³⁸⁶ Ενδεικτικά, ο Chris Darke παραφράζει τον τίτλο της ταινίας του Stephen Soderbergh, αναφέροντας το *Sliver* ως *sex, highrise and videotape*, προσθέτοντας ότι επιτυγχάνει να είναι ούτε ιδιαίτερα ερωτικό ούτε συναρπαστικό.¹³⁸⁷

Στοιχείο που, ήδη εξ αρχής, διαχωρίζει την ταινία από τις λοιπές εξεταζόμενες στην διατριβή είναι το ότι το αρχιτεκτονικό ενδιαφέρον της ξεκινά από τον ίδιο τον τίτλο. Πλην όμως, σύμφωνα με την ανάλυση των Affrons, (και για λόγους παρεμφερείς με το *Die Hard*), θεωρώ δεν υπερβαίνει την δεύτερη κατηγορία του τονισμού. Το *Sliver* δεν στηρίζεται στην δημιουργία μιας εικόνας «αποοικειοποίησης»¹³⁸⁸, την οποίαν οι

¹³⁸⁶ Στις αρκετές περιπτώσεις απασχολούν οι ομοιότητες / διαφορές με την ταινία *Basic Instinct* (Paul Verhoeven, 1992) με την ίδια πρωταγωνίστρια που είχε προηγηθεί.

¹³⁸⁷ Darke, Chris, "Sliver", *Sight and Sound*, September 1993, σ. 53.

¹³⁸⁸ Affron & Jona Affron, όπ. π., σ. 110.

συγγραφείς συνδέουν με την κατηγορία του εξωραϊσμού. Ενδεικτικά, δεν υφίσταται και ανάγκη καταστροφής του κτηρίου. Η λειτουργία τονισμού της δομής, που αναφέρουν οι συγγραφείς, συναρτάται ήδη στην αρχή της ταινίας με την αυτήν του προσδιορισμού του κινηματογραφικού είδους¹³⁸⁹, στοιχείο με ιδιαίτερη σημασία: Ο τίτλος αναφέρεται στον τύπο κτηρίου, καθορίζοντάς το ήδη από το πρώτο πλάνο, όπου καδράρεται, ενώ ταυτόχρονα η ταινία κατηγοριοποιείται ως θρίλερ. Οι χώροι κατά πολύ υπερβαίνουν τις γενικές φιλμικές απαιτήσεις, ενώ συνδέονται άμεσα με τους χαρακτήρες και τις διαφορές μεταξύ τους. Είναι ιδιαίτερα επιμελημένοι και σύνθετοι, προϊόν περίπλοκου και συνεκτικού συλλογισμού. Αυτό κατέστη σαφές και στην εκτεταμένη συνέντευξη που μου παραχώρησε ο production designer της ταινίας Paul Sylbert.¹³⁹⁰ Ένα από τα στοιχεία που ο ίδιος ανέφερε ως κεντρική ιδέα, ήταν το επαναλαμβανόμενο κυκλικό σχήμα. Το στοιχείο αυτό βρίσκεται σε αντιστοιχία με την κατηγορία του τονισμού, καθώς παραπέμπει σε μια χαρακτηριστικά αφηγηματοποιημένη χρήση του σκηνικού.

Ο συγκεκριμένος τύπος κτηρίου συνδυάζει μεγάλο ύψος και στενή πρόσοψη, (εξ αιτίας των μικρών διαστάσεων του οικοπέδου), και αρχικά εμφανίζεται στην Νέα Υόρκη στην δεκαετία του 1980. Τα κτήρια *sliver*, πανταχού παρόντα πλέον στην πόλη αυτήν, βασίζονται σήμερα στην εμφάνιση νέων υλικών και την δυνατότητα οικοδόμησης ολοένα και ψηλότερων / λεπτότερων κτηρίων, καθώς επίσης και στην σχετικά πρόσφατη αρχιτεκτονική τάση σχεδιασμού διαμερισμάτων αποκλειστικά προοριζόμενων για μεγιστάνες, τα οποία προσφέρουν θέα της πόλης αντίστοιχη με αυτήν από ελικόπτερο.¹³⁹¹ Όμως παρά τον ενδεικτικό τίτλο και την αναφορά στις σημειώσεις παραγωγής στο ότι πρόκειται για “ένα από τα τελευταία *sliver projects* στο Manhattan”, το κτήριο που έχει πρωταγωνιστικό ρόλο στην ταινία δεν θα μπορούσε να καταταχθεί σε αυτήν την κατηγορία. Αυτό τόνισε στην συνέντευξη ο Sylbert, παράλληλα με σειρά

¹³⁸⁹ Όπ. π. σσ. 59-69.

¹³⁹⁰ Βετεράνος στον τομέα, ο Paul Sylbert έχει τιμηθεί με Oscar και βραβείο Life Time Achievement, ενώ έχει επίσης διδάξει σε αμερικανικά πανεπιστήμια. Ο Sylbert είναι επίσης συγγραφέας του βιβλίου: *The Final Cut: The Making and Breaking of a Film*, University of California Press, 1974. Μου παραχώρησε συνέντευξη μέσω Skype τον Φεβρουάριο του 2011, όλα τα στοιχεία που αναφέρω προέρχονται από αυτήν και βρίσκονται στο προσωπικό αρχείο μου καταγεγραμμένα μέσω του προγράμματος Audacity. Άτομο με εντυπωσιακά καλή μνήμη, παρ' ότι ήταν ήδη σε μεγάλη ηλικία όταν ελήφθη η συνέντευξη. Πέθανε το 2016.

Όπως και σε όλες τις άλλες περιπτώσεις, είχε προηγηθεί έρευνα στα Αρχεία του BFI στο Λονδίνο.

¹³⁹¹ Σχετικά με την τάση αυτήν στους ουρανοξύστες: www.432parkavenue.com και Barbanel, Josh, “Tall and Thin, Back in Fashion”, *New York Times*, March 18, 2007.

προβλημάτων που είχε να αντιμετωπίσει, όπως οι σημαντικές διαφορές στην προσέγγιση του χώρου με τον σκηνοθέτη. Ο production designer διαφώνησε έντονα με την ιδέα να χρησιμοποιηθεί ένα ιδιαίτερα εντυπωσιακό κτήριο, κάτι επιδεικτικά υπερσύγχρονο και ασυνήθιστο στην όψη, καθώς πίστευε ότι κάτι “πολύ ορατό”, θα αποσπούσε την προσοχή του κοινού, άρα δεν θα ήταν δυνατόν να λειτουργήσει κατάλληλα για έναν χώρο που κρύβει μυστικά. Αυτό που είχε αρχικά στο μυαλό του ο Sylbert ήταν το Κτήριο Hancock του I. M. Pei στη Βοστώνη, που ολοκληρώθηκε το 1976. Ήδη εξ αιτίας αυτού του στοιχείου, η θέση του κτηρίου στην ταινία είναι οπωσδήποτε πολύ διαφορετική από εκείνη της Κατοικίας Lovell στο *L.A. Confidential*.

Το Κτήριο Hancock, ο Sylbert θεωρούσε ότι είχε κατάλληλο σχήμα και εμφάνιση: “Ένα ψηλό, σχεδόν φαλλικό, γυάλινο κτήριο”, όπως ανέφερε, όπου τα σκούρα υαλοστάσια-καθρέπτες, αντανακλούν τον περιβάλλοντα χώρο, χωρίς να επιτρέπουν την όραση: Μια κατάλληλη μεταφορά για την ταινία και ένα κτήριο αναλόγως εναρμονισμένο και με την ιδέα του μυθιστορήματος, το οποίο εστιάζει σε ένα κτήριο όπου όλοι παρακολουθούνται: “Ο κρυφός κόσμος ενός άνδρα που παίζει τον Θεό”. Αρχική επιδίωξη ήταν να κτιστούν οι δύο πρώτοι όροφοι του κτηρίου και με τη βοήθεια ειδικών εφφέ να δοθεί η συνολική εικόνα ενός sliver, πλην όμως, παρ’ ότι είχε ανακαλυφθεί κατάλληλο οικόπεδο -ένα από τα ελάχιστα ελεύθερα στο Manhattan- οι ιδιοκτήτες αρνήθηκαν επιμόνως να το παραχωρήσουν. Κατόπιν, αυτού ο Sylbert επέκτεινε την έρευνά του στην West Side, περιοχή όπου υπάρχουν κυρίως κτήρια Brownstone.¹³⁹² Στην σχετική συζήτηση με τον παραγωγό της ταινίας, Robert Evans, ο τελευταίος του ανέφερε την ιδέα της “επέκτασης” -μέσω ειδικών εφφέ- ενός τέτοιου κτηρίου στους 15 – 18 ορόφους, όμως ο Sylbert θεώρησε ότι κάτι τέτοιο δεν θα ήταν εφικτό και διαφώνησε ριζικά. Παραγωγός και σκηνοθέτης επιθυμούσαν ένα ιδιαίτερα εντυπωσιακό αποτέλεσμα για μια ιδιαίτερα δαπανηρή παραγωγή, (υπερέβη τα 50 εκατομμύρια δολάρια) και εξ αιτίας αυτού, στο σημείο αυτό, προέκυψε η ιδέα να συνεργαστεί ο Michael Graves -ένας από τους σημαντικότερους βέβαια εκφραστές του μεταμοντέρνου την περίοδο εκείνη. Όμως ο Graves, αφού είδε τα προσχέδια του Sylbert απάντησε στον Evans ότι δεν θεωρεί ότι θα προσέφερε κάτι ακόμη και αποχώρησε. Εμμένοντας στην γραμμή εντυπωσιασμού, ο Evans κατόπιν διοργάνωσε επίσκεψη στο πρόσφατα ανακαινισθέν, (με εσωτερικούς

¹³⁹² Πρόκειται για παραδοσιακά κτήρια, πολλά εκ των οποίων κτίστηκαν τον 19ο αιώνα και βρίσκονται στην Νέα Υόρκη (στο σημείο που αναφέρεται, αλλά και σε άλλα όπως το Brooklyn), το όνομα των οποίων οφείλεται στην εξωτερική επένδυση από αμμόλιθο, εξορυγμένο σε διάφορα σημεία των ΗΠΑ.

χώρους σχεδιασμένους από τον Philip Starck), Ξενοδοχείο Royalton, πλην όμως ο Sylbert, (ουδέποτε οπαδός του μεταμοντέρνου), αρνήθηκε να αλλάξει κατεύθυνση.

Ο Sylbert εντόπισε ένα ακόμη κτήριο που μου περιέγραψε “χωρίς ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, ίσως μετα-μπρουταλιστικό, πλίνθινο, αλλά με μια είσοδο που συνιστούσε απόλυτη πανωλεθρία.”¹³⁹³ Σε επόμενες έρευνες, ο ίδιος επεσήμανε κτίσμα που θεώρησε ότι θα ήταν, υπό συνθήκες, δυνατόν να λειτουργήσει στο 211 της Madison Avenue, δίπλα στην Morgan Library: Το 32 ορόφων κτήριο Morgan Court, σχεδιασμένο από τους Liebman & Liebman & Associates,¹³⁹⁴ ολοκληρωμένο το 1985, σε σημείο όπου υπήρχε κάποτε αμαξοστάσιο.¹³⁹⁵ Το πρόβλημα εδώ λύθηκε οριστικά όταν επεσήμανε παρακάτω την ύπαρξη στενού διαδρόμου, ο οποίος οδηγούσε σε κήπο, στον οποίον έβλεπε το πίσω μέρος του κτηρίου: αυτή ήταν τελικά η όψη που επιλέχθηκε. Κτίστηκε μια νέα είσοδος η οποία οδηγεί σε έναν μακρύ, κλειστό διάδρομο, που καταλήγει στον κήπο και κατόπιν στον χώρο της εισόδου. Το κτήριο θα μπορούσε να αποκληθεί “sliver” μόνον εξ αιτίας των ιδιόμορφων διαστάσεων του οικοπέδου: 10.05 x 30.48m, ενώ ιδιαίτερα σημαντικό είναι το στοιχείο ότι η υπάρχουσα πρόσοψη δεν ικανοποιούσε καθόλου τον production designer. Το κοινό λοιπόν βλέπει την είσοδο σε άλλο (“λάθος”) σημείο, και οδηγείται στην πίσω όψη, όπου οι εξώστες ενδιέφεραν τον production designer. Οι ιδιαίτερως ορατοί στην ταινία εξώστες, όπως ανέφερε ο ίδιος, “διασπούν” τον συνολικό όγκο, ενώ τους συνέδεσε με την επιθυμία εξεύρεσης ενός κτηρίου μοντέρνας λογικής, το οποίο, χωρίς να αποσπά αμέσως την προσοχή του θεατή, ή να φαίνεται πανομοιότυπο με τα παρακείμενα, θα ήταν

¹³⁹³ https://www.google.com/maps/place/Madison+Ave+%26+E+31st+St,+New+York,+NY+10016,+USA/@40.7458745,-73.9843367,3a,90y,176.37h,103.08t/data=!3m7!1e1!3m5!1stRJKnQZ72V_9FFrzWm-cDQ!2e0!6shttps:%2F%2Fstreetviewpixels-pa.googleapis.com%2Fv1%2Fthumbnail%3Fpanoid%3DtRJKnQZ72V_9FFrzWm-cDQ%26cb_client%3Dsearch.gws-prod.gps%26w%3D86%26h%3D86%26yaw%3D208.36868%26pitch%3D0%26thumbfov%3D100!7i16384!8i8192!4m15!1m8!3m7!1s0x89c259a80ce2fda3:0x36b7a82f1767fe58!2sMadison+Ave+%26+E+31st+St,+New+York,+NY+10016,+USA!3b1!8m2!3d40.745873!4d-73.984346!16s%2Fg%2F11h9xf96cb!3m5!1s0x89c259a80ce2fda3:0x36b7a82f1767fe58!8m2!3d40.745873!4d-73.984346!16s%2Fg%2F11h9xf96cb

¹³⁹⁴ https://www.google.com/maps/place/211+Madison+Ave,+New+York,+NY+10016,+USA/@40.7487846,-73.9823441,3a,75y,100.76h,111.59t/data=!3m7!1e1!3m5!1sdDwAwNspRT539ulxtQcqpQ!2e0!6shttps:%2F%2Fstreetviewpixels-pa.googleapis.com%2Fv1%2Fthumbnail%3Fpanoid%3DdDwAwNspRT539ulxtQcqpQ%26cb_client%3Dmaps_sv.tactile.gps%26w%3D203%26h%3D100%26yaw%3D89.6219%26pitch%3D0%26thumbfov%3D100!7i16384!8i8192!4m7!3m6!1s0x89c2590769fb48b7:0x1df30a74ec74226b!8m2!3d40.7486775!4d-73.9819284!10e5!16s%2Fg%2F11c2h_2t12?entry=ttu

¹³⁹⁵ Το κτήριο λειτουργεί και σήμερα ως condominium.

δυνατόν να του αποδώσει μια “γοθτική μεταστροφή”.¹³⁹⁶ Ακόμη, συσχέτισε το θέμα αυτό με μια λογοτεχνική και ταυτόχρονα αρχιτεκτονική προσέγγιση. Ως εκκίνηση ανέφερε την ιδέα ότι η ταινία αποτελεί μια “γοθτική ιστορία”, καθώς το γοθτικό στυλ συνήθως σχετίζεται με τη βία, το suspense και ανάλογες εκφράσεις μυστηρίου, ενώ οι ταινίες αυτές αποτελούν κατ’ ουσίαν μελοδράματα. Στην περίπτωση του *Sliver*, το βαμπίρ είναι η πίσω πλευρά της ηδονοβλεψίας. Ακολουθώντας, παρομοίασε τους κεντρικούς χαρακτήρες με «βρυκόλακες ηδονοβλεψίας, που πίνουν το αίμα των ανθρώπων μέσω της παρακολούθησης.» Παράλληλα, σχετικά με τον σχεδιασμό του κτηρίου, θεωρεί ότι το πλησιέστερο αρχιτεκτονικό στυλ στους προεξέχοντες, πλίνθινους εξώστες, έτσι όπως παρουσιάζονται στην ταινία, είναι το γοθτικό. Τουτέστιν, μέσω της αναφοράς σε λογοτεχνική και αρχιτεκτονική γραμμή, και μέσω της συνεκμετάλλευσης των στοιχείων αυτών, προσπάθησε να δημιουργήσει συνειρμούς, χρησιμοποιώντας ανάλογες φόρμες. Το δωμάτιο με τους κυκλικούς τοίχους, καλυμμένους από οθόνες όπου παρακολουθεί ο Zeke, έπρεπε να είναι μαύρο, ώστε ο συνδυασμός με τα τεκταινόμενα στις οθόνες να δίνει την εντύπωση πολεμικών σκηνών. Το τελικό αποτέλεσμα τον ικανοποίησε, καθώς θεώρησε ότι “έμοιαζε με τους τοίχους των σχεδίων του Piranesi.”

Αναφερόμενος στην απόλυτα λιτή, με κυριαρχία γεωμετρικών σχημάτων, στενή, γυάλινη, θολωτή οροφή στην στοά εισόδου είπε ότι καθώς το μήκος προϋπήρχε, προσπάθησε όμως να το αναδείξει κάπως περισσότερο, καθώς επεδίωκε την αίσθηση ότι το κοινό έλκεται από κάτι. Σκοπός του ήταν να τονιστεί η αίσθηση του δραματικού, “να λειτουργήσει σαν ένα τούνελ, σαν μια δύναμη που θα οδηγήσει το κοινό στο μυστήριο που ακολουθεί.” Τον ενδιέφερε παράλληλα και το ότι παρόμοιες στοές είναι σπάνιες στην Νέα Υόρκη. Η κατάλληλη διαμόρφωση¹³⁹⁷ του υπάρχοντος κήπου, όπου καταλήγει η στοά, αποτέλεσε ένα ακόμη σημαντικό ζήτημα. Σχεδιάστηκε ο εμπλουτισμός του με ενδιαφέροντα στοιχεία ώστε να αποκτήσει συνολικό, ομοιογενές ύφος και με αυτό ασχολήθηκε η βοηθός του -ως art director- στην ταινία, Jeannine Orpewall.¹³⁹⁸ Πρόθεσή τους ήταν η δημιουργία χώρου ο οποίος, χωρίς να εγκαταλείπει την λογική του μοντέρνου, ταυτόχρονα θα προσφέρει μια ελαφρά αίσθηση εξωτικού και θα φαίνεται κάπως

¹³⁹⁶ “A gothic turn” παρατίθεται και στις σημειώσεις παραγωγής της ταινίας (BFI). Η φράση θα μπορούσε και να αποδοθεί ως “μια γοθτική εξέλιξη”. Το σχόλιο αυτό του Sylbert ίσως παραπέμπει και στην ιδέα του “γοθτικού ρασιοναλισμού” του Peter Collins. (*Changing Ideals in Modern Architecture 1750 - 1950*, McGill-Queen’s University Press, Montreal, 1998, σ. 208.)

¹³⁹⁷ Αναφέρεται και στις σημειώσεις παραγωγής.

¹³⁹⁸ Μετέπειτα production designer (όπως αναφέρθηκε) της ταινίας *L.A. Confidential*.

απρόσμενος. “Δεν με ενδιέφερε ο κήπος του Monet ως έμπνευση”, ανέφερε συγκεκριμένα, “καθώς το χρώμα εδώ δεν θα ήταν δυνατόν να λειτουργήσει, αντιθέτως χρειαζόμασταν απλές φόρμες και έτσι οδηγηθήκαμε σε μια λιτότητα με αναφορές στην Άπω Ανατολή, σε μια κάπως γιαπωνέζικη αίσθηση.”

Ακολούθως, ζήτησα από τον Sylbert να αναφερθεί στον, κατασκευασμένο στο στούντιο, χώρο της εισόδου, καθώς πιστεύω ότι έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, διότι χρησιμοποιείται πληθώρα μοντέρνων στοιχείων, όπως το διπλό ύψος, τα επιμήκη φωτιστικά στοιχεία, που μοιάζουν με παράθυρα-λωρίδα¹³⁹⁹, ενώ υπάρχει μια πανταχού παρούσα λιτότητα και γεωμετρικότητα –η οποία τονίζεται ακόμη περισσότερο καθώς έχουν προηγηθεί οι οργανικές φόρμες του κήπου. Παράλληλα, ζήτησα επίσης και τον σχολιασμό της άποψής μου ότι αυτό που χρησιμοποιήθηκε ως εκκίνηση, ακολουθήθηκε και εκφράστηκε στον σχεδιασμό ήταν ακριβώς τα μοντέρνα στοιχεία του υπάρχοντος κτηρίου. Απάντησε ότι συμφωνεί απολύτως, καθώς αυτά ήταν τα στοιχεία που τον απασχόλησαν.¹⁴⁰⁰ Πρόσθεσε επίσης ότι στο συγκεκριμένο σημείο, σκοπό είχε την εισαγωγή κλίμακας στο χώρο. Ταυτόχρονα, θεωρούσε δεδομένη την ανάγκη να αποφευχθεί η εκτεταμένη χρήση χρώματος, (χρησιμοποιείται μαύρο και υπόλευκο, ενώ το μπλε υπάρχει μόνον στο χαλί του δαπέδου), διαφορετικά, θα επικρατούσε σύγχυση. Παράλληλα, λόγω της έντονης παρουσίας του τούβλου στα εξωτερικά πλάνα, αποφάσισε ότι κατάλληλη αφετηρία δεν θα ήταν το απόλυτα λευκό του International Style, αλλά ένα υπόλευκο. Ενδεικτική για το ζήτημα αυτό είναι και η πληροφορία στις σημειώσεις παραγωγής ότι το υπόλευκο ήταν βοηθητικό και για τον διευθυντή φωτογραφίας. Καθότι ως εκκίνηση υπήρχε η πλίνθινη όψη, και η σύνδεση με ένα φυσικό υλικό, ενώ σχολίασε επίσης την προσπάθεια αποφυγής ενός ψυχρού χώρου. Ο χώρος θεώρησε ότι θα έπρεπε να γίνεται ολοένα θερμότερος και λεπτομέρειες όπως πόρτες από σκούρο μαόνι επιλέχθηκαν για τον σκοπό αυτόν: Χρειαζόντουσαν εξ αρχής “μνείες θερμής κλίμακας”, ανέφερε. Στον χώρο της εισόδου, είναι ήδη έντονη η παρουσία της κυκλικής φόρμας, που διαπερνά την ταινία. Ο Sylbert μου είπε σχετικά ότι, σε περίπτωση που είχε καταφέρει να επισημάνει ένα κατάλληλο, πραγματικό sliver, ένα κτήριο με καθαρότερο σχήμα, μεγάλο ύψος, στενή πρόσοψη, αλλά και συνολικά αιχμηρό, χωρίς εξώστες, δεν θα είχε οδηγηθεί στην εστίαση σε κυκλικά

¹³⁹⁹ Προσομοιάζουν αρκετά με εκείνα που χρησιμοποιήθηκαν από τον Neutra στο χώρο της βιβλιοθήκης της της Κατοικίας Lovell, και είναι ορατά στην σεκάνς όπου Exley και Vincennes πηγαίνουν να αντιμετωπίσουν τον Patchett.

¹⁴⁰⁰ Χρησιμοποίησε τη λέξη “reflected”.

σχήματα και κυλινδρικούς όγκους, καθώς οι όψεις θα τον είχαν οδηγήσει σε διαφορετικού τύπου γεωμετρία. Οι κυκλικές απολήξεις σε εξώστες και γωνίες του κτηρίου είναι στοιχεία που κατόπιν συνδυάστηκαν με μια ενίοτε λαβυρινθώδη εικόνα στον σχεδιασμό των χώρων. Στοιχείο στο οποίο έγινε επίσης αναφορά είναι ότι η ίδια η ύπαρξη των εξωστών κατ' ουσίαν ωθεί ένα κτήριο brownstone προς μια, αντίθετη, μοντέρνα κατεύθυνση. Ταυτόχρονα, σκοπός του Sylbert ήταν ένας συνδυασμός των δύο να παραπέμπει το κοινό στην εικόνα της ίδιας της Νέας Υόρκης.

Δημιουργημένα στο στούντιο ήταν βέβαια και το δωμάτιο με τις οθόνες από όπου ο Zeke παρακολουθεί το κτήριο, ολόκληρο το διαμέρισμά του, το διαμέρισμα της Carly, και τρεις ακόμη παραλλαγές για τα υπόλοιπα διαμερίσματα, καθώς στο κτήριο υποτίθεται ότι ζουν περίπου διακόσιοι ένοικοι. Το αποτέλεσμα ακολουθεί συνολικά τις απόψεις του production designer, εκτός από το ασυνήθιστο τζάκι, στο κέντρο του καθιστικού στο διαμέρισμα του Zeke, που σχεδιάστηκε από τον σκηνοθέτη, αντιγράφοντας ένα υπάρχον στην κατοικία του σεναριογράφου. Ο Philip Noyce επέμεινε στην προσθήκη αυτήν, στοιχείο που ο Sylbert θεώρησε υπερβολικό¹⁴⁰¹, (ήταν μια από τις διαφωνίες σκηνοθέτη και production designer, καθώς ο Noyce επιθυμούσε να υπάρχει τζάκι σε όλα τα διαμερίσματα), αλλά τελικά δέχτηκε το συμβιβασμό. Ένας ακόμη production designer που αναφέρθηκε στην ιδιαίτερη σχέση του με το μοντέρνο¹⁴⁰², ο Paul Sylbert τόνισε ότι επέμεινε στην ανάγκη ενός λιτού, λειτουργικού σχεδιασμού με ενδιαφέροντα στοιχεία, καθώς εάν προχωρούσαν με γνώμονα την δημιουργία εντυπώσεων θα αποτύγχαναν. Ο χώρος του διαμερίσματος της Carly σχεδιάστηκε με την λογική να αντιστοιχεί στην ιδέα μιας φιλόδοξης, νέας γυναίκας, ελαφρώς συντηρητικής, αλλά καλόγουστης, η οποία είχε πρόσφατα μετακομίσει στην Νέα Υόρκη, φέρνοντας μαζί της κάποια παραδοσιακά στοιχεία. Για τον λόγο αυτόν, δεν χρησιμοποιήθηκαν καθόλου trendy έπιπλα και διακοσμητικά αντικείμενα. Αντιθέτως, αντικείμενα Philip Starck (ή ανάλογου σχεδιασμού) υπάρχουν σε αφθονία στο διπλανό διαμέρισμα, όπου κατοικεί η Αγγλίδα call-girl, η οποία αργότερα δολοφονείται, τουτέστιν γίνεται εμφανής και η αντίθεση των δύο χαρακτήρων, καθώς οι επιλογές της Carly είναι “ασφαλείς”. Στις σημειώσεις παραγωγής υπάρχει

¹⁴⁰¹ “Ελάχιστα διαμερίσματα σχεδιάζοντουσαν με τζάκι την περίοδο αυτήν”, ανέφερε χαρακτηριστικά.

¹⁴⁰² Στο οποίο προσέθεσε ότι την περίοδο των γυρισμάτων το κλασικό Μεταμοντέρνο εξακολουθούσε να είναι πανταχού παρών.

επίσης αναφορά σε αντικείμενα αντίκες, βιβλία, καθώς και μερικά πρόσφατα αποκτήματα, ώστε να σηματοδοτηθεί το νέο ξεκίνημα του χαρακτήρα της Carly.

Σχετικά με τον σχεδιασμό του διαμερίσματος του Zeke, (για το οποίο ο Sylbert ανέφερε ότι υπήρχαν σημαντικά λιγότεροι περιορισμοί), ήταν σαφής η ανάγκη διαφοροποίησης από τους χώρους των υπολοίπων διαμερισμάτων και συμπεριελήφθησαν, για τον ίδιο λόγο, αντικείμενα πρόσφατα σχεδιασμένα. Εδώ λοιπόν, χρησιμοποιήθηκε αρκετό κόκκινο χρώμα και η προσπάθειά εστίασε στην ανάλογη προβολή του χώρου, παράλληλα, δίνοντας την εντύπωση του κυρίαρχου χαρακτήρα στο κτήριο. Για το κτήριο γραφείων όπου εργάζεται η Carly χρησιμοποιήθηκαν φυσικοί χώροι στο Los Angeles, ενώ ο σκοπός ήταν να διαφοροποιηθούν από τους χώρους της κατοικίας της. Γενικότερα, η εντύπωση που απεκόμισα ήταν ότι παραγωγός και σκηνοθέτης επιζητούσαν την δημιουργία μια ταινία οι χώροι της οποίας θα αποτελούσαν αντικείμενο συζήτησης, και για τον λόγο αυτόν επέμειναν στην ιδέα να συμπεριληφθούν επιθυμητά αντικείμενα design εκείνης την εποχής, αρκετά εκ των οποίων ο Sylbert θεωρούσε ότι δεν είχαν καμία θέση. Όπως άλλωστε χαρακτηριστικά ανέφερε (θέση που άμεσα σχετίζεται και με το παρόν project) “το ζήτημα δεν είναι ποτέ η επιλογή χώρων ή αντικειμένων που αρέσουν στον σκηνοθέτη ή τον production designer, κάτι τέτοιο αποτελεί θεμελιωδώς λανθασμένη προσέγγιση, ο χαρακτήρας είναι το παν”. Τουτέστιν, η ιδέα της γυάλινης, διαφανούς, κυκλικής καμπίνας ντους αρχικά δεν τον βρήκε σύμφωνο. Την θεώρησε λάθος, διότι πίστευε ότι ακυρώνει το suspense: “Πώς είναι δυνατόν να διολισθήσει κάποιος σε έναν τέτοιο χώρο;” Ο Sylbert ανέφερε επίσης ότι τελικά στάθηκε μάλλον τυχερός που δεν εντοπίστηκε το κατάλληλο, αυθεντικό κτήριο sliver, καθώς, παρ’ ότι δεν είχε σαφή εικόνα των εσωτερικών χώρων του κτηρίου του I. M. Pei στη Βοστώνη, το τελικό του συμπέρασμα ήταν ένας γυάλινος οβελός, ένας μίσχος χωρίς καθόλου ανάγλυφο, με απόλυτα γεωμετρικό, εμβατικό σχεδιασμό, ο οποίος θα δημιουργούσε έναν κόσμο κυριαρχίας οριζοντίων και καθέτων, δεν θα λειτουργούσε και ότι αποφάσισε να σχεδιάσει κάτι πολύ διαφορετικό, διατηρώντας τα στοιχεία του καννάβου για το δωμάτιο με τις οθόνες. Οι σημειώσεις παραγωγής παραθέτουν επίσης σχολιασμό του Sylbert, όπου αναφέρεται ότι τον ενδιέφερε να διαπερνά την ταινία η αίσθηση της θέασης μέσω ενός φακού, ένας «κλασικός τρόπος ώστε να αποδοθεί αρχιτεκτονικά η αίσθηση της ανησυχίας».¹⁴⁰³ Στην συνέντευξη επεκτάθηκε περαιτέρω, κάνοντας λόγο στο ότι ο κύκλος παραπέμπει βέβαια άμεσα στο

¹⁴⁰³ Σημειώσεις παραγωγής, Αρχεία BFI.

φακό, όμως ταυτόχρονη επιδίωξή του ήταν μια εντύπωση του χώρου σαν μέσα από ευρυγώνιο φακό, τουτέστιν η επίτευξη μιας ελαφράς παραμόρφωσης, με αποτέλεσμα την δημιουργία αισθήματος ανασφάλειας. Αφετηρία της ιδέας αυτής απετέλεσαν οι καμπύλες απολήξεις των εξωστών, στην επιλεχθείσα όψη του κτηρίου. Παράλληλα, ανέφερε και το ότι το κυκλικό σχήμα σκοπό είχε επίσης να παραπέμψει και στα γυναικεία σεξουαλικά όργανα: «σαν ένας κόλπος από γυαλί».¹⁴⁰⁴

Θέμα που συζητήθηκε επίσης στην συνέντευξη είναι οι σχέσεις ταινίας και ομώνυμου μυθιστορήματος του Ira Levin του 1991. Είναι γνωστό ότι ο συγγραφέας¹⁴⁰⁵ απαιτούσε η κινηματογραφική μεταφορά να σκηνοθετηθεί από τον Roman Polanski, όμως ο τελευταίος βρισκόταν σε κατάσταση εξορίας στην Ελβετία. Όπως θα αναλυθεί παρακάτω, (και για άλλη μια φορά), χαρακτήρες, χώροι και επίσης το ίδιο το κτήριο είναι στο μυθιστόρημα πολύ διαφορετικά, ενώ αναλόγως διαφορετικό είναι και το τέλος: Εξαιρετικά βίαιο και αιματηρό στο βιβλίο, μάλλον άνευρο στην ταινία. Να σημειωθεί εδώ ότι, (σπανιότατο για χολλυγουντιανή ταινία -και μάλιστα σημαντικού προϋπολογισμού), μετά την ολοκλήρωση της κινηματογράφησης, και εξ αιτίας πληθώρας αρνητικών σχολίων από τα δοκιμαστικά ακροατήρια, τα οποία αφορούσαν κυρίως στην ταυτότητα του δολοφόνου, ο Philip Noyce αποφάσισε να αλλάξει ριζικά το τέλος αντικαθιστώντας τον Zeke, (ο οποίος στο βιβλίο, και στην αρχική εκδοχή της ταινίας, αποκαλύπτονταν ως δολοφόνος), με τον αποτυχημένο συγγραφέα Jack, σε μια διαδικασία όπου ο κακός της ταινίας μετατρέπεται σε έναν, (συγκριτικά), μάλλον θετικό χαρακτήρα. Ο Sylbert αναφέρθηκε εκτεταμένα στο γεγονός, περιγράφοντας το πώς κλήθηκε ξανά έξι μήνες μετά την ολοκλήρωση των γυρισμάτων, μέσα σε μια «πολεμική ατμόσφαιρα», ενώ τόνισε επίσης ότι, κατά τη γνώμη του, η διανομή των ρόλων ήταν εξ αρχής αποτυχημένη. Στην δεύτερη αυτή εκδοχή, δημιουργήθηκαν σοβαρά προβλήματα, καθώς είχε αφαιρεθεί μεγάλη ποσότητα υλικού, με αποτέλεσμα στοιχεία που να καταλήξουν μετέωρα.

Το κυκλικό σχήμα εμφανίζεται ήδη από την σεκάνς των τίτλων, όπου μια γυναίκα ρίπτεται από έναν εξώστη, και το κοινό ταυτόχρονα παρατηρεί την όψη του κτηρίου καθώς το σώμα κινείται προς τα κάτω. Ζήτησα από τον Sylbert να σχολιάσει την συγκεκριμένη σεκάνς και απάντησε ότι ζητούμενο ήταν η αποφυγή μακρινών πλάνων με την όψη. Σκηνοθέτης και production designer θεώρησαν ότι αντίστοιχα πλάνα θα ήταν ακατάλληλα

¹⁴⁰⁴ “Like a vulva in glass”.

¹⁴⁰⁵ Συγγραφέας και του *Rosemary's Baby*.

-στοιχείο που πιστεύω συνδέεται με την κατάταξη του *Sliver* στη κατηγορία του τονισμού, καθώς είναι ήδη εμφανής στο σχόλιο αυτό η έντονη “αρχιτεκτονικότητα” όλης της ταινίας. Η σεκάνς ξεκινά με τους τίτλους να κινούνται κάθετα σε μαύρη οθόνη, διακοπτόμενοι από παραλληλόγραμμα σχήματα, που παραπέμπουν σε κίνηση ανελκυστήρα. Η γραμματοσειρά εισάγει την επιμήκυνση ως στοιχείο του κτηρίου και θα μπορούσε να συσχετιστεί με αντίστοιχες art deco, θυμίζοντας παράλληλα γραμματοσειρές σχεδιασμένες από τον Charles Rennie Mackintosh -την πλέον προσκείμενη στο μοντέρνο, εκδοχή art nouveau- καθώς επίσης και με ολλανδικές εκδοχές του ίδιου ρεύματος. Το κτήριο πρωτοεμφανίζεται ταυτόχρονα με τον τίτλο της ταινίας, σε ένα κοντρ-πλονζέ, πλάνο βάθους με κυρίαρχο το χαρακτηριστικό μπλε χρώμα, που υποδηλώνει οθόνη εσωτερικού κυκλώματος. Παράλληλα, ενδεικτικά είναι και τα μοντέρνα στοιχεία, τα οποία το διαφοροποιούν από τα οργανικά σχήματα των φυλλωμάτων και τα brownstone κτήρια που το περιστοιχίζουν, ενώ δίνεται έμφαση και στον χαρακτηριστικό συνδυασμό μεγάλου ύψους και μικρού πλάτους. Ακόμη, το κτίσμα προσελκύει αμέσως την προσοχή καθότι τοποθετείται ακριβώς στο σημείο φυγής, όπου οδηγούν οι προοπτικές γραμμές, οι οποίες σχηματίζονται από τα δύο γειτνιάζοντα κτήρια. Στην ίδια σεκάνς αμέσως μετά το cut ακολουθεί μακρινό, πλονζέ πλάνο, (επίσης προερχόμενο από οθόνη), ενός από τους αναλόγως επιπλωμένους εξώστες, δημιουργώντας κατ’ αυτόν τον τρόπο αντιθέσεις μέσω του μοντάζ. Και στα δύο αυτά πλάνα υπάρχουν έντονα κοντράστ φωτισμού, μέσω των οποίων τονίζονται τα γραμμικά μοτίβα. Ακολουθεί πανοραμική κίνηση κάμερας δεξιά, όπου, καθώς αποκαλύπτεται το σύστημα εσωτερικής παρακολούθησης, γίνεται αντιληπτό ότι το προηγούμενο cut αποτελούσε ένδειξη αλλαγής οθόνης. Το πλάνο αυτό με τις πολλαπλές οθόνες, στις οποίες είναι ορατά διάφορα εξωτερικά και εσωτερικά σημεία του κτηρίου, καταλήγει να εστιάσει στην μορφή μιας γυναίκας στον ανελκυστήρα, ενώ στο επόμενο cut, (στιγμή που η σεκάνς τίτλων ενοποιείται με την κανονική ροή της ταινίας), η γυναίκα εμφανίζεται στον διάδρομο και κατόπιν στο διαμέρισμά της. Αμέσως μετά, η ίδια βγαίνει στον εξώστη, όπου καδράρεται σε νυχτερινό βέβαια πλάνο, περιστοιχιζόμενη από τα γύρω κτήρια, και ακολουθεί πανοραμική των ουρανοξυστών από την δική της οπτική γωνία. Σε όλα αυτά τα πλάνα, έντονα φωτιστικά κοντράστ δημιουργούν μια γοητευτική ατμόσφαιρα που διατηρείται και στο κοντινό καδράρισμα του προσώπου του χαρακτήρα αμέσως μετά, και όπου χρησιμοποιείται noir, χαμηλότονος φωτισμός.

Το cut οδηγεί στην είσοδο του δολοφόνου, το πρόσωπο του οποίου αποκρύπτεται, μέσω ασύμπτωτου φωτισμού, όμως φαίνεται ότι δεν είναι άγνωστος στο θύμα. Τα πλάνα αυτά

είναι αρκετά ρηχά, με αποτέλεσμα να δημιουργείται κοντράστ μέσω του μοντάζ στα επόμενα, δραματικά καθότι έντονα κεκλιμένα πλάνα, όπου το κτήριο καδράρεται μαζί με το σώμα της γυναίκας που πέφτει. Είναι για πρώτη φορά ορατό κατά το μεγαλύτερο μέρος του, (σε φυσική μορφή και όχι μέσω οθόνης), με ευκρινή τα χαρακτηριστικά του στοιχείου, όπως παράθυρα-λωρίδα και κυκλικές απολήξεις στη γωνία και στους εξώστες. Η διαγώνιος και η παραγόμενη ένταση τονίζεται και εξ αιτίας της κυριαρχίας οριζοντίων και καθέτων, ενώ ταυτόχρονα οι κυκλικές απολήξεις της όψης συσχετίζονται ήδη με τα κυκλικά ή σφαιρικά σχήματα, ορατά σε προηγούμενα πλάνα: στον ανελκυστήρα, στον διάδρομο και στην εξωτερική πόρτα του διαμερίσματος -ιδιαίτερα στο πολύ κοντινό, όταν την ανοίγει ο δολοφόνος. Στην σειρά έντονων, κοντρ-πλονζέ –με το σώμα καθώς πέφτει- δημιουργούνται κοντράστ κατεύθυνσης μέσω του μοντάζ, ενώ τα πλάνα γίνονται ολοένα και πιο κοντινά. Το τελευταίο cut ακολουθεί αλλαγή σε πλονζέ, λίγο πριν το σώμα προσγειωθεί στο γυάλινο στέγαστρο της εισόδου. Εδώ, σε ένα «χιτσκοκικό» πλάνο, όπου εμφανίζεται ο χώρος εν είδει “κάτοψης”, διακρίνονται οι καμπύλες των εξωστών και η τεχνητή λίμνη στον κήπο. Η σεκάνς καταλήγει σε ένα πολύ κοντινό της δολοφονημένης γυναίκας.

Ενδεικτικό είναι στο σημείο αυτό και το ότι οι τίτλοι δεν έχουν ακόμη ολοκληρωθεί, καθώς τα ονόματα σκηνοθέτη, σεναριογράφου και παραγωγού εμφανίζονται αμέσως μετά το cut, με την αλλαγή της σεκάνς, και τα πρώτα ημερήσια, εξωτερικά πλάνα όπου εισάγεται η κεντρική ηρωίδα. Εδώ υπάρχει κατ’ αρχάς ένα μακρινό της εισόδου, το οποίο μετά το cut γίνεται μεσαίο, εντός του οποίου η Carly Norris καδράρεται κυρίως πλάτη ενώ βαδίζει στην στοά που οδηγεί στον κήπο. Πρόκειται για ένα βαθύ πλάνο με κοντράστ, και εμφανείς γραμμικές συνθέσεις, που σχηματίζονται εκατέρωθεν από τα γεωμετρικά σχήματα των φωτιστικών εσοχών. Η αναφερθείσα από τον Sylbert οπτική επιμήκυνση της στοάς αυτής δημιουργεί έντονη αίσθηση μυστηρίου, ιδιαίτερα καθώς η ίδια συναντιέται εδώ με ένοικο, που κινείται αντίθετα.¹⁴⁰⁶ Μετά το cut, το μοντάζ δημιουργεί αντιθέσεις, καθώς ακολουθεί ρηχό πλάνο με φυσικές υφές, ενώ η ίδια προχωρεί στον κήπο. Εδώ παρατηρείται συνδυασμός κυρίως φυσικών και μερικών γεωμετρικών στοιχείων: κάνναβος παραλληλογράμμων στον φράκτη, απλές μορφές κυλινδρικών φωτιστικών και οργανικά σχήματα των φυλλωμάτων, ακανόνιστες φόρμες του πλακόστρωτου και των συνθέσεων βράχων, (στοιχείο που προστέθηκε για την ταινία). Παράγεται αίσθηση ηρεμίας, άρα

¹⁴⁰⁶ Η Carly θυμίζει στον ένοικο την δολοφονημένη γυναίκα, ενώ ο ίδιος πρόκειται να είναι το επόμενο θύμα του δολοφόνου.

διαφορετικό κλίμα από ό,τι προηγήθηκε. Η Carly καθράρεται αμφάς, αμέσως μετά, σε μεσαίο πλάνο, όπου η φιγούρα της πλαισιώνεται από τα φυλλώματα και το πλακόστρωτο. Η γωνία αιτιολογείται από το ότι κοιτά ψηλά, καθώς, αμέσως μετά το cut, υπάρχει ένα έντονα κοντρ-πλονζέ, μακρινό, βαθύ πλάνο ολόκληρου του κτηρίου, ορατού στο τέλος της προοπτικής γραμμής που σχηματίζει το παρακείμενο: Πρόκειται για ένα πλάνο αντίστοιχο με εκείνο στην οθόνη εσωτερικού κυκλώματος, προηγουμένως. Το Morgan Court προβάλλει δίπλα στο χαρακτηριστικό (ορατό και στην σεκάνς των τίτλων) brownstone, που διακρίνεται καθαρά. Ομοιότητες και διαφορές του κτηρίου από το γειτονικό είναι ταυτόχρονα εμφανείς, καθώς παρ' ό,τι τα δύο συνδέονται λόγω πλίνθινων όψεων, διαφέρουν επίσης λόγω των παραθύρων - λωρίδα στο Morgan Court, και όχι οπή όπως στο παρακείμενο, και βέβαια λόγω του σημαντικής διαφοράς ύψους. Η κίνηση της κάμερας στο πλάνο είναι τράβελινγκ, (καθότι POV του χαρακτήρα που πλησιάζει), ενώ οι διαγώνιες που σχηματίζονται από το brownstone εντείνονται, το αυτό και οι αντιθέσεις στο πλάνο μεταξύ γραμμικής σύνθεσης και φυλλωμάτων που πλαισιώνουν τα κτήρια.

Μετά το cut και ενώ η Carly φτάνει στην είσοδο, εμφανίζονται ξανά οθόνες εσωτερικού κυκλώματος, ενώ διατηρείται το κεκλιμένο και οι διαγώνιοι. Εν συνεχεία, υπάρχει ρηχό πλάνο, που ξεκινά από τον πλίνθινο περιμετρικό τοίχο του κήπου, περιλαμβάνει έναν κάρναβο παραλληλογράμμων στην είσοδο και καταλήγει στην ημικυκλική χειρολαβή στην γυάλινη εξώθυρα. Ακολουθεί γενικό, πλονζέ πλάνο του lobby, όπου εγγράφεται το διπλό ύψος και οι δύο επιμήκεις λωρίδες που δημιουργούν τα φωτιστικά -τα οποία προσομοιάζουν με τα κρεμαστά φωτιστικά στον χώρο της βιβλιοθήκης στην Κατοικία Lovell, όμως εδώ είναι επιτοίχια. Τα φωτιστικά αυτά διασπούν την συνέχεια της οροφής, ενώ η διαίρεσή τους σε παραλληλόγραμμα ακολουθεί εκείνην του μεταλλικού πλέγματος του γυάλινου τοίχου της εισόδου. Στον χώρο παρατηρείται ένας συνδυασμός κυλίνδρων, κυκλικών σχημάτων και παραλληλογράμμων, με έντονη παρουσία οριζοντίων και καθέτων. Ο τάπητας που περιβάλλει το κυλινδρικό στοιχείο του γραμματοκιβωτίου είναι το μοναδικό έγχρωμο στοιχείο στο χώρο, (με το βαθύ μπλε χρώμα να προσεγγίζει αυτό των οθονών). Η κολώνα των γραμματοκιβωτίων, μια χαρακτηριστικά μοντέρνας λογικής κατασκευή, καθράρεται αρκετές φορές στην ταινία. Πρόκειται για έναν μεγάλο κύλινδρο υπόλευκου (όπως και όλη η αίθουσα) χρώματος,¹⁴⁰⁷ με μια ζώνη γυάλινων παραλληλογράμμων με μεταλλικά πλαίσια, καθέτως τοποθετημένων, τα οποία βέβαια

¹⁴⁰⁷ Έλλειψη χρωμάτων, καθώς φορά ένα επίσης υπόλευκο-μπεζ παλτό και εναρμονίζεται με τον χώρο, υπάρχει σε αυτό το σημείο και στην ίδια την εμφάνιση της πρωταγωνίστριας.

απηχούν τα υπόλοιπα στοιχεία αντίστοιχου σχήματος. Στο χώρο διακρίνεται και μια ακόμα κυλινδρική κολώνα δίπλα από το έπιπλο υποδοχής, παραπλευρώς του γυάλινου τοίχου. Εμφανές εδώ είναι και το σκούρο μαόνι σε οριζόντια και κάθετα στοιχεία, που δίνει στον χώρο έναν τόνο μοντέρνου σχεδιασμού μέσω του 20^{ου} αιώνα, προσομοιάζοντας στους εσωτερικούς χώρους των Eames. Κάτι ανάλογο συμβαίνει και με τον κάνναβο που αποτελεί μέρος του γυάλινου τοίχου, και ο οποίος, με τον τρόπο που κινηματογραφείται, παραπέμπει σε φωτογραφίες της κατοικίας των Eames στο Los Angeles –παρ’ ότι η γενικότερη εικόνα του χώρου δεν έχει την αίσθηση ελαφρότητας στην οποία παραπέμπει η τελευταία. Η χρήση του διπλού ύψους είναι βέβαια ούτως ή άλλως κλασικά μοντέρνο στοιχείο, όμως ο συγκεκριμένος συνδυασμός και η εκτεταμένη, παρουσία του σκούρου ξύλου γενικότερα παραπέμπει στα μέσα του 20ου αιώνα. Συνολικά, παρατηρείται μια σύνθεση οριζοντίων -επιμήκειες στήλες φωτιστικών, τονισμένες γραμμές ψευδοροφής, λωρίδα που σχηματίζουν τα γραμματοκιβώτια, και κάθετων –κολώνες, διαχωρισμός γραμματοκιβωτίων, λεπτές γραμμές, σχηματιζόμενες από τα κρεμαστά φωτιστικά πάνω από το έπιπλο υποδοχής, προεξοχές στον τοίχο από την επένδυση μαονιού, που ορίζει τον χώρο υποδοχής, και οι οριζόντιες και κάθετες στον κάνναβο. Τα στοιχεία αυτά συνδυάζονται με τα κυκλικά σχήματα στους κυλίνδρους, την ημικυκλική επιφάνεια στο έπιπλο εισόδου, μερικά επιτοίχια φωτιστικά, την χειρολαβή της πόρτας εισόδου και σχήματα που δημιουργούνται από την μοκέτα, διαιρώντας τον χώρο.

Κυκλικού σχήματος τοίχος είναι ορατός και στο πλονζέ, κεκλιμένο πλάνο, που ακολουθεί, όπου η Carly θα δει το άδειο διαμέρισμα. Στη συνέχεια, το πλάνο στον εξώστη, όπου η φιγούρα της περιβάλλεται από τους γύρω ουρανοξύστες, ακολουθεί ένα κάπως ανησυχητικό, έντονα κοντρ-πλονζέ, με ορατό μεγάλο μέρος του κτηρίου. Πρόκειται για ένα βαθύ πλάνο με την φιγούρα να φαίνεται δυσανάλογα μικρή, (παρ’ ότι η κάμερα είναι τοποθετημένη δύο ορόφους παρακάτω), εντός του οποίου εισάγονται διαγώνιοι, δημιουργώντας αντιθέσεις διεύθυνσης με ό,τι προηγήθηκε. Μετά το cut, υπάρχουν περισσότερα κυκλικά και κυλινδρικά σχήματα, με χαρακτηριστικό τον σχεδιασμό του λουτρού, στοιχεία που συνδυάζονται με τους εξώστες.

Το εξωτερικό του κτηρίου κινηματογραφείται ξανά κάπως απειλητικά, αλλά με διαφορετικό τρόπο στην σεκάνς της μετακόμισης της Carly, όπου ένα ήρεμο, ρηχό πλάνο στο γραφείο της ακολουθεί το κοντινό των ποδιών της ενώ βαδίζει και ένα μεσαίο της φιγούρας της στο κήπο, στο οποίο κοιτά ψηλά και όπου δημιουργείται μια ελαφρά

αίσθηση ανησυχίας. Η πανοραμική κίνηση της κάμερας σε αυτό το ρηχό πλάνο, με τον χαρακτήρα να πλαισιώνεται από τις φόρμες των φυτών καταλήγει στο καδράρισμα του κτηρίου. Εδώ το πλάνο διαφοροποιείται, εισάγονται κοντράστ και διαγώνιοι, ενώ η κάμερα κάνει κίνηση βερτικάλ ώστε να δειχθεί το κτήριο σε όλο του το ύψος, σε POV του χαρακτήρα. Πρόκειται για ένα έντονα κοντρ-πλονζέ, κεκλιμένο πλάνο με προοπτική τριών σημείων, με επίσης έντονα κοντράστ. Τα παράθυρα λωρίδα τονίζουν την γραμμική σύνθεση και οι εξώστες δημιουργούν αρκετά απειλητικές σκιάσεις, με αντιθετική παρουσία του brownstone δίπλα.

Ο μεταλλικός κάνναβος που σχηματίζεται στην επιφάνεια του γυάλινου τοίχου της εισόδου διακρίνεται αμέσως μετά. Συνδυάζεται με την παρουσία φυτών στον εσωτερικό χώρο, τα παρεμβαλλόμενα σχήματα των οποίων διατηρούν μια αίσθηση συνέχειας ανοικτού – κλειστού, ενώ η γεωμετρικότητα διακόπτεται από οργανικές γραμμές. Τα παραλληλόγραμμα αυτά συνδυάζονται επίσης με το σχήμα της ανακλαστικής πισίνας δίπλα στην είσοδο, αλλά και με τα διακρινόμενα στο βάθος γειτνιάζοντα κτήρια. Η δερμάτινη πολυθρόνα στον χώρο υποδοχής, είναι καφέ χρώματος, άρα σε αρμονία με τα φυσικά στοιχεία, με το σχήμα της να προσεγγίζει εκείνο του «κόκκινου κύβου» που σχεδίασε στο Bauhaus ο Peter Keier το 1925. Η όψη εμφανίζεται ξανά σε ανάλογα βαθύ, κοντρ-πλονζέ, κεκλιμένο πλάνο με κοντράστ, όπου βρίσκεται στη θέση του σημείου φυγής, καθώς ένοικος αναφέρει στην Carly ότι η προηγούμενη ενοικιάστρια¹⁴⁰⁸ έπεσε στο κενό. Ακολουθεί πλάνο όπου οι αντιθέσεις με τα γειτνιάζοντα τονίζονται περισσότερο, καθώς μέρος του brownstone δεξιά επικαλύπτεται από οργανικά σχήματα φυτού. Ακολούθως, η γεωμετρικότητα, η καμπύλη της κολώνας - γραμματοκιβωτίου και τα κυκλικά σχήματα στις πόρτες εμφανίζονται ξανά στο lobby, στα πλάνα με τον χαρακτήρα που θα αποδειχθεί δολοφόνος. Είναι επίσης κοντρ-πλονζέ, κεκλιμένα και δημιουργούν διαγώνιους μέσω σκίασης, παράγοντας κοντράστ με τα πλονζέ στον χώρο του κήπου, και τον συνδυασμό φυσικών και γεωμετρικών στοιχείων. Το μοντάζ παράγει αντιθέσεις και αμέσως μετά στα πλάνα του διαμερίσματος της Carly, όπου κυριαρχεί το ξύλο σε μεσαίους, θερμούς τόνους, υφάσματα damask και μπρούτζινα αντικείμενα, ενώ ο φωτισμός είναι τώρα χαμηλός. Οι ψυχροί τόνοι απουσιάζουν εδώ παντελώς, ενώ κανένα από τα διακρινόμενα αντικείμενα δεν δίνει την εντύπωση μοντέρνου σχεδιασμού. Άρα, δημιουργούνται αντιθέσεις μεταξύ του χώρου του καθιστικού, με έπιπλα και αντικείμενα

¹⁴⁰⁸ Με την οποία υπάρχει μεγάλη ομοιότητα.

δικής της επιλογής, και εκείνου του λουτρού, όπου καδράρεται η αντανάκλασή της στον κυκλικό καθρέφτη και οι κάθετες γραμμές του τοίχου.

Το διαμέρισμα του Zeke είναι ορατό αμέσως μετά τον περίπατο του ίδιου και της Carly στο Manhattan. Εδώ η πανοραμική κίνηση της κάμερας τονίζει την καμπύλη του τοίχου με τα συνεχή παράθυρα, δίνοντας την εντύπωση ότι πρόκειται για ενιαίο χώρο τύπου loft. Σε μια επίσης αρκετά περιορισμένη χρωματικά ταινία, η παρουσία του κόκκινου εδώ είναι έντονη: στις καρέκλες τραπεζαρίας, την δερμάτινη πολυθρόνα, το χαλί, τα μαξιλάρια των καθισμάτων και σε μια γυάλινη, γεωμετρικού σχεδιασμού, λάμπα λάβας.¹⁴⁰⁹ Δεν πρόκειται για τον σκουρότερο τόνο που χρησιμοποιείται στο *Enough*, αλλά για μια θερμή, έντονη και όχι εκλεπτυσμένη απόχρωση, μια «οπτική καφεΐνη»¹⁴¹⁰, που, αναλόγως με ό,τι αναφέρει η Bellantoni, δραστηριοποιεί το πάθος και ξαφνιάζει, απαιτώντας την αντίδραση του κοινού. Τα αυτά στοιχεία έχουν καθοριστική σημασία καθώς η Carly επισκέπτεται το διαμέρισμα για πρώτη φορά, αγνοώντας τα μυστικά που κρύβει, ενώ, ταυτόχρονα, η απόχρωση προετοιμάζει και για την ερωτική σκηνή που ακολουθεί. Αντικείμενα κλασικού τύπου εδώ παντελώς απουσιάζουν, καθώς η δημιουργία αντίθεσης μεταξύ των δύο χαρακτήρων είναι επιβεβλημένη. Η κινηματογράφηση, (μέσω π.χ. φωτιστικών κοντράστ) αναδεικνύει συγκεκριμένες γραμμές του σχεδιασμού), παραπέμποντας ξανά στο μοντέρνο των μέσων του 20^{ου} αιώνα. Για παράδειγμα, οι γωνίες λήψης, τονίζουν τις καμπύλες της κόκκινης, δερμάτινης πολυθρόνας Balzac του Mathew Hilton, (σχεδιασμένης μόλις το προηγούμενο έτος), δείχνοντάς την λεπτότερη, με αποτέλεσμα να θυμίζει εκείνες που ο Marco Zanuso σχεδίασε στην δεκαετία του 1950. Αναλόγως και με τις καρέκλες τραπεζαρίας και τα κρεμαστά φωτιστικά, ενώ χαρακτηριστικό της ίδιας περιόδου είναι και το βοηθητικό τραπεζάκι από πλεξιγκλάς, η διαφάνεια του οποίου βέβαια εναρμονίζεται με το κυρίαρχο γυάλινο τζάκι.

Ενδιαφέρουσα είναι βέβαια η σύνδεση του χώρου αυτού με το -ορατό στο μεγαλύτερο μέρος του, λόγω της χρήσης ευρυγώνιου- δωμάτιο με τις οθόνες, που εμφανίζεται αμέσως μετά, και όπου το υπόλευκο των σκιάστρων στα παράθυρα μετατρέπεται στο κυρίαρχο μπλε των οθονών και το μαύρο του περιβάλλοντος, επίσης καμπύλου, τοίχου. Ο συνδυασμός μπλε και μαύρου, αμέσως μετά το ζηρό κόκκινο είναι ιδιαίτερα αποτελεσματικός στον τονισμό της μετάβασης στο, έντονα και ανησυχητικά, ψυχρό

¹⁴⁰⁹ Η οποία στην πρώτη εκδοχή της ταινίας είχε συνδεθεί με σκηνές σε ηφαίστειο στο τέλος.

¹⁴¹⁰ Σε αντίθεση με το σκουρότερο, βαθύ κόκκινο, το οποίον προσθέτει μεγαλοπρέπεια. Bellantoni, όπ. π., σ. 2.

-σημειωτέον ότι η απόχρωση αυτή δεν είναι επιβεβλημένη, άλλωστε στο μυθιστόρημα οι οθόνες αναφέρεται ότι έχουν μια πράσινη λάμψη.¹⁴¹¹ Πρόκειται για την (αναγνωρισθείσα και σε προηγούμενες περιπτώσεις και εδώ περισσότερο τονισμένη) απόχρωση ακινησίας, παθητικότητας και αδυναμίας ή ανικανότητας δράσης.¹⁴¹² Στην περίπτωση του *Sliver*, περιβάλλει ανίσχυρες φιγούρες, που παρακολουθούνται εν αγνοία τους, ταυτόχρονα προσδίδοντας στον Zeke μια ψυχρή αποφασιστικότητα, αντιθετική με τον αισθησιασμό του κόκκινου που προηγήθηκε. Η Bellantoni αναφέρει ότι η παρακολούθηση αποτρόπαιων σκηνών σε μπλε χρώμα έχει ως αποτέλεσμα την ταύτιση με τα απροστάτευτα θύματα¹⁴¹³ και κάτι ανάλογο είναι ανιχνεύσιμο και στην ταινία, στις σκηνές καθημερινής ζωής των ενοίκων, που πλέον θυμίζουν κρατουμένους, ιδιαίτερα καθώς οι γωνίες είναι μονίμως πλονζέ, καθώς η κάμερα είναι τοποθετημένη ψηλά στους τοίχους των διαμερισμάτων. Σχετικά με την χρήση του μπλε, είναι ενδεικτικό και το ότι -ενώ έως εκείνη τη στιγμή το χρώμα απουσιάζει από το ντύσιμό της- η Carly φορά μπλε στην σεκάνς όπου ο χαρακτήρας που θα αποδειχθεί δολοφόνος έχει εισχωρήσει στο διαμέρισμά της, ενώ αυτό είναι και το χρώμα των εσωρούχων, που λαμβάνει από τον Zeke -δώρο που συνδέεται βέβαια πρωτίστως με την δική του σεξουαλική ικανοποίηση.

Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι η τελευταία εμφάνιση της χρησιμοποιούμενης όψης του Morgan Court, κατά τη διάρκεια της δολοφονίας της Αγγλίδας call-girl, προς το τέλος της ταινίας. Στη σεκάνς αυτήν η Vida, έχοντας προηγουμένως συνομιλήσει με την Carly στο διάδρομο, και καθώς ο ανελκυστήρας δεν φαίνεται να λειτουργεί, κατευθύνεται προς την έξοδο χρησιμοποιώντας την σκάλα υπηρεσίας. Στα πλάνα καθόδου κοντράστ από τις γραμμικές συνθέσεις των πλακών του τοίχου είναι ιδιαίτερα έντονα, η στενότητα του χώρου προκαλεί αίσθηση παγίδευσης, ενώ υπάρχει παράλληλο μοντάζ, με πλάνα όπου Carly, που βρίσκεται στο διαμέρισμά της, μοιάζει να ανησυχεί. Τη στιγμή της δολοφονίας της Vida στη σκάλα, και ενώ το πρόσωπο του δολοφόνου αποκρύπτεται, ακολουθεί μεσαίο-κοντινό της Carly που φαίνεται να έχει ακούσει τις κραυγές. Το μοντάζ οδηγεί στο σημείο αυτό, (χωρίς οποιαδήποτε προφανή αιτία), σε ένα γενικό της όψης. Είναι εντονότερα κεκλιμένο από προηγούμενα, και τα κοντράστ που σχηματίζει με τα παρακείμενα είναι περισσότερο τονισμένα, διαρκεί ελάχιστα, (η κάμερα κάνει μια σύντομη

¹⁴¹¹ Levin, Ira, *Sliver*, Penguin, London, 1991, σ. 109.

¹⁴¹² Όπ. π. σσ. 82 – 99.

¹⁴¹³ Όπ. π. σ. 90.

κίνηση τράβελικ), όμως έχει ιδιαίτερη σημασία, καθώς το αμέσως επόμενο cut οδηγεί σε ένα κοντινό της Carly, η οποία είναι σαφές ότι έχει αντιληφθεί το συμβάν: Εδώ κτήριο λαμβάνει την θέση του δολοφόνου¹⁴¹⁴, ενώ το παράλληλο μοντάζ συνεχίζεται με κοντινές λήψεις του μαχαιριού και του θύματος την στιγμή του θανάτου του.

Παρ' ότι δεν υπάρχει περιγραφή των όψεων στο μυθιστόρημα, το κτήριο αναφέρεται σε αρκετά σημεία ως «ο ουρανοξύστης του τρόμου».¹⁴¹⁵ Οι εσωτερικοί χώροι περιγράφονται εκτενέστερα, όμως τίποτε δεν παραπέμπει σε μοντέρνο σχεδιασμό. Αναφέρονται μερικά στοιχεία art deco, όπως τα φωτιστικά που αποκρύπτουν ταυτόχρονα τις κάμερες: «Το ρηχό, γυάλινο φωτιστικό οροφής ήταν σμιλεμένο με καμπύλες art deco. Η αντανάκλασή της, ντυμένη στα χρώματα του σμέουρου, την κοιτούσε κρεμασμένη με το πρόσωπο προς τα κάτω στο φτιαγμένο από χρώμιο κέντρο του.»¹⁴¹⁶ Το λουτρό αναφέρεται ως «επιδεικτικό, αλλά διασκεδαστικό»¹⁴¹⁷ με μαύρους γυάλινους τοίχους, μαύρα είδη υγιεινής, εξοπλισμό από χρώμιο, καθώς και ένα ακόμη art deco φωτιστικό στην μαύρη γυάλινη οροφή.¹⁴¹⁸ Σε άλλο σημείο και ο εξοπλισμός του λουτρού περιγράφεται ως art deco, καθώς και το ότι συνδυάζεται με το απαλό φως του φωτιστικού της οροφής.¹⁴¹⁹ Η περιγραφές αυτές δεν συμβαδίζουν με τον σχεδιασμό του Paul Sylbert. Ταυτόχρονα, η κλασική επίπλωση που επιλέχθηκε για το διαμέρισμα της Carly¹⁴²⁰ δεν θα μπορούσε να περιγραφεί ως «μείγμα σύγχρονου και Βικτωριανού». Στο μυθιστόρημα αναφέρεται επίσης η γειτνίαση του κτηρίου με «δύο ωραία brownstone»¹⁴²¹ και η μάχη της επιτροπής προστασίας παλαιότερης αρχιτεκτονικής κατά των sliver. Ακόμη, η περιγραφή του διαμερίσματος του Zeke¹⁴²² επίσης δεν παραπέμπει σε ό,τι είναι ορατό στην ταινία. Δεν πρόκειται για ενιαίο χώρο, το καθιστικό αναφέρεται ως «αποστειρωμένο» με όλα τα

¹⁴¹⁴ Το ζήτημα “Ο μοντέρνος σχεδιασμός ως δολοφόνος” αποτελεί πιστεύω ένα, διαρκώς επεκτεινόμενο, νήμα.

¹⁴¹⁵ Για παράδειγμα, Levin, όπ. π. σ. 47, σ. 51 & σ. 211.

¹⁴¹⁶ “The shallow glass ceiling dish was sculptured in Art Deco curves. In its chrome centre her small raspberry-clad reflection hung face down looking at her.” Όπ. π. σ. 4.

¹⁴¹⁷ “Glitzy but fun”. Όπ. π. σ. 5

¹⁴¹⁸ Όπ. π.

¹⁴¹⁹ Όπ. π. σ. 21 – 22. Επίσης “grasped the chrome Art Deco handle”, σ. 169.

¹⁴²⁰ Kay στο βιβλίο.

¹⁴²¹ Όπ. π. σ. 62.

¹⁴²² Pete εδώ.

στοιχεία σε χρώμα λευκό ή υποφαιό, εκτός από κίτρινα και πορτοκαλί μαξιλάρια και εδώ αναφέρεται art deco χρώμο,¹⁴²³ ενώ το δωμάτιο με τις οθόνες περιγράφεται ως λευκό και μαύρο.¹⁴²⁴ Στην ταινία βέβαια δεν διακρίνονται αντικείμενα art deco σχεδιασμού. Το φωτιστικό που αποκρύπτει την κάμερα στο διαμέρισμα της Carly -και κάποια στιγμή σχολιάζεται από τον εργοδότη της ως «ψευτο-Lalique»- πλησιάζει τα art nouveau μορφότυπα και εναρμονίζεται περισσότερο με τα υπόλοιπα αντικείμενα στον χώρο. Εκτός από την προαναφερθείσα αντιστροφή στον χαρακτήρα του δολοφόνου, σημαντικά διαφορετικός είναι και ο ίδιος ο χαρακτήρας της Carly, η οποία περιγράφεται ως μποέμ, καταγόμενη από μικρή Μεσοδυτική πόλη, που πολιορκεί τον, αρκετά νεώτερης ηλικίας, Zeke, πράγμα που της δημιουργεί συναισθήματα ανασφάλειας, καθότι επιθυμεί σταθερή σχέση μαζί του. Τουτέστιν, η ιδέα της μύησης της Carly στην παρακολούθηση, ταυτόχρονα με την μύησή της σε ερωτικά παιχνίδια, αυτή η, έντονα συνδεδεμένη με το κτήριο, «αργή και σταδιακή διαφθορά», όπως την περιέγραψε ο Sylbert, “η διαφθορά μιας νέας γυναίκας με κλασική αισθητική και επιλογές”, αποτελεί εφεύρεση της ταινίας.

Ζήτημα που χρήζει περαιτέρω διερεύνησης είναι η επιλεκτική χρήση του Morgan Court, μέσω της οποίας ουσιαστικά δημιουργείται η εικόνα άλλου κτηρίου. Κατ’ αρχάς, πιστεύω ότι η απόφαση να χρησιμοποιηθεί μόνον η πίσω όψη υπερβαίνει το γεγονός ότι η κυρία απλώς θεωρήθηκε αποτυχημένη από τον production designer –παρ’ ότι ο ισχυρισμός φαίνεται λογικός, καθώς το κτήριο δεν έχει ιδιαίτερες αρχιτεκτονικές αρετές. Ένας ουρανοξύστης από ανακλαστικό γυαλί θα παρέπεμπε βέβαια στην (προαναφερθείσα) ανάλυση του Bonaventure από τον Jameson: μια γυάλινη επιφάνεια που απωθεί την πόλη, παράγοντας έναν άχωρο διαχωρισμό,¹⁴²⁵ στοιχείο που δεν θα είχε θέση. Ως εκ τούτου, ένα αυθεντικό sliver θα οδηγούσε σε εντελώς διαφορετικό αποτέλεσμα. Η μη χρησιμοποιηθείσα όψη του, κτισμένου στο πρώτο μισό της δεκαετίας 1980, Morgan Court, αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα της τάσης που εστιάζει στην εδραίωση του κτηρίου στο υπάρχον περιβαλλοντικό πλαίσιο (γνωστής ως contextualism). Πρόκειται για μια στρατηγική συσχέτισης με παλαιότερα κτήρια, μια ενδεικτικά μεταμοντέρνα προσέγγιση -ιδιαίτερα της συγκεκριμένης περιόδου. Το κτήριο βρίσκεται στο Midtown Manhattan στην, προστατευόμενη σήμερα, περιοχή Murray Hill. Καθώς υπερβαίνει κατά 20 ορόφους

¹⁴²³ Όπ. π. σ. 104.

¹⁴²⁴ Όπ. π. σ. 106.

¹⁴²⁵ Όπ. π. σ. 42.

τα γειτνιάζοντα κτήρια, προκάλεσε έντονες αντιδράσεις κατοίκων, ήδη από την ολοκλήρωσή του, οι οποίες είχαν ως αποτέλεσμα την δια νόμου απαγόρευση των sliver, λίγες μόνον ημέρες μετά τα εγκαίνια.¹⁴²⁶ Το Morgan Court γειτνιάζει με ναό, (Episcopalian Church of the Incarnation)¹⁴²⁷, νεο-γοτθικού ρυθμού με εμφανή χρήση brownstone, σχεδιασμένο αρχικά το 1864 από τον Emlen T. Littell. Ο ναός υπέστη εκτεταμένες καταστροφές από πυρκαγιά, και κατόπιν αναστηλώθηκε και επεκτάθηκε από τον David Jardine το 1896, ενώ σήμερα θεωρείται τοπόσημο, καθώς διαθέτει βιτρώ και άλλα έργα καλλιτεχνών της εποχής της δημιουργίας του -όπως του William Morris και του Edward Burne-Jones. Παραπλεύρως υπάρχει το πρεσβυτέριο¹⁴²⁸, το οποίον ξανακτίστηκε με διαφορετική όψη, νεο-ιακωβιανού ρυθμού, σχεδιασμένη από τον Edward Casey, το 1906. Και τα δύο αυτά κτήρια αποτελούν σήμερα προστατευόμενα μνημεία της Νέας Υόρκης.

Το Morgan Court κτίστηκε για τον Mark Perlbinder, έναν από τους μεγαλύτερους ιδιοκτήτες στο Manhattan, ο οποίος έχει εκτεταμένα αναφερθεί στις προσπάθειες που κατεβλήθησαν ώστε το κτίσμα να εναρμονίζεται με τον ναό, το πρεσβυτέριο και την περιοχή γενικότερα. Για τον σκοπό αυτόν, χρησιμοποιήθηκαν νορμανδικά τούβλα μήκους 12 ιντσών -αντί για τα συνήθη 8 ιντσών, (ώστε να υποβαθμιστεί η έμφαση στο ύψος του κτηρίου), με ελαφρά απόχρωση κόκκινου βουργουνδίας, ώστε να συνδυάζονται καλύτερα με το χρώμα στην όψη του ναού. Οι ηθελημένες ατέλειες στην επεξεργασία του γύψου στην είσοδο, αποτελούσαν μέρος της προσπάθειας να επιτευχθεί μια «ρουστίκ» εντύπωση.¹⁴²⁹ Το κτήριο διαφημίζεται και σήμερα ως έχον «μια ευρωπαϊκή αίσθηση», ενώ ενίοτε αναφέρεται ότι ο σχεδιασμός της όψης αντλεί έμπνευση από μεσαιωνικό κάστρο 14^{ου} αιώνα.¹⁴³⁰ Ακόμη, τονίζεται η ύπαρξη περικόλειστου, ιδιωτικού κήπου –το ακανόνιστο πλακόστρωτο του οποίου περιγράφεται ως επίσης ευρωπαϊκής έμπνευσης- και αίθριου, καθώς και ο σχεδιασμός του χώρου της εισόδου από τον, γνωστό για την εκλεκτικιστική προσέγγισή του, σχεδιαστή John Saladino. Ενδεικτική επίσης είναι και η πύλη εισόδου,

¹⁴²⁶ Τα κτήρια αυτά επανήλθαν την προηγούμενη δεκαετία, λόγω της υποτιθέμενης ανάκαμψης στην αγορά ακινήτων πριν την ύφεση του 2008. Φυσικά, όπως άλλωστε παρατήρησε και ο Paul Sylbert, η Νέα Υόρκη είναι αυτήν τη στιγμή γεμάτη από ανάλογα κτίσματα, η επέκταση των οποίων συνδυάζεται και με το ότι εξαιρετικά υψηλά κτήρια με εμφάνιση η οποία κάποτε παρέπεμπε αποκλειστικά σε χώρους γραφείων, τώρα στεγάζουν κατοικίες –ιδιαίτερα κατοικίες, νεόπλουτων κυρίως, μεγιστάνων, όπου το ζήτημα του ύψους είναι πλέον κυρίαρχο.

¹⁴²⁷ Episcopalian.

¹⁴²⁸ Λειτουργεί σήμερα ως H. Percy Silver Parish House.

¹⁴²⁹ Τα στοιχεία στο: <http://www.nps.gov/nr/feature/places/pdfs/13000039.pdf>

¹⁴³⁰ Για παράδειγμα www.blocksy.com και www.streeteasy.com.

από πλάκες αμμόλιθου, με γλυπτική πτύχωση στα άκρα, συμμετρική με το όνομα του κτηρίου και στις δύο πλευρές της και επικλινή οροφή από οξειδωμένο χαλκό. Πίσω από αυτήν σχηματίζεται μια ακόμη, αναλόγως υπόλευκη, πύλη, μεγαλύτερου ύψους, με τοξωτή οροφή και δύο κολώνες τοποθετημένες μπροστά και πίσω. Τα στοιχεία αυτά διαχωρίζονται από τον συμπαγή όγκο, είναι όμως τοποθετημένα στην εσοχή η οποία δημιουργείται από τους προεξέχοντες εξώστες με τις καμπύλες απολήξεις. Οι εξώστες στην δυτική αυτή όψη είναι αρκετά διαφορετικοί από εκείνους της ανατολικής, (που χρησιμοποιείται). Υπάρχουν μόνον στους τέσσερις πρώτους ορόφους, ενώ ο σχεδιασμός δημιουργεί ένα είδος ορθογώνιου πλαισίου που περιβάλλει το τμήμα αυτό του κτηρίου, διαχωρίζοντάς το από την μονολιθική πλάκα. Οι εξώστες ξεκινούν εναλλάξ από τα δύο άκρα και επικαλύπτονται στο μέσον κατά το 1/3, ενώ τα άκρα ορίζονται από τις κολώνες στην πύλη της εισόδου, άρα το κτήριο δίνει εντύπωση συμμετρίας. Η λογική συσχέτισης με τα γειτνιάζοντα κτήρια είναι εμφανής, καθότι ο σχεδιασμός εναρμονίζεται με την καθ' ύψος διαίρεση του πρεσβυτερίου: Το σημείο όπου σταματούν οι εξώστες ευθυγραμμίζεται με το συνολικό ύψος του, το ύψος της πύλης εισόδου με την είσοδο του άλλου κτηρίου, ενώ το ύψος του τόξου αντιστοιχεί στη διαίρεση των παραθύρων και το ύψος του διακοσμητικού, οριζόντιου στοιχείου των παραθύρων στο ύψος του εξώστη. Ένα μη ορατό στην ταινία χαρακτηριστικό του κτηρίου, είναι τα οδοντωτά, εναλλάξ, συμμετρικά άκρα των παραθύρων-λωρίδα στις κυρτές απολήξεις των ΝΑ και ΝΔ γωνιών, που αντανακλούν την διάταξη που σχηματίζεται από τα αγκωνάρια στις άκρες του τοίχου του πρεσβυτερίου.¹⁴³¹ Τα τελευταία είναι φτιαγμένα από αμμόλιθο, λόγος για τον οποίον επιλέχθηκε το ίδιο υλικό για την πύλη της εισόδου.

Εάν τα ανωτέρω στοιχεία συνδεθούν με το υπόλοιπο ύψος του κτηρίου, ανιχνεύεται μια λογική πολυπλοκότητας, αντίφασης, ασάφειας και αμφισημίας, υβριδίου, μεταβλητού χώρου, κατ' επιλογήν σχέσης με την παράδοση, αποσπασματικότητας, κάπως βεβιασμένης ομογενοποίησης και εναρμόνισης, ακόμη και μνεία της ιδέας του κολλάζ, τουτέστιν, στοιχεία που αποτελούν μέρος μιας μεταμοντέρνας κατεύθυνσης, η οποία, (ιδιαίτερα την περίοδο της κατασκευής του), σκοπό είχε την επαναφορά ενός νοσταλγικού ιστορικισμού και μιας εκλεκτικιστικής προσέγγισης. Η χρήση συμβατικών στοιχείων, η διάσπαση της ενότητας του πολυόροφου κτηρίου, καθώς επίσης και μια ιδέα κλασσικής

¹⁴³¹ <https://www.google.gr/maps/place/211+Madison+Ave,+211+Madison+Ave,+New+York,+NY+10016/@40.748779,-73.982221,3a,55.4y,128.57h,97.02t/data=!3m4!1e1!3m2!1sVTTIQDm9Hz4xhcRfoGC9rQ!2e0!4m6!1m3!3m2!1s0x89c2590766234559:0x55901e218afb897b!2s211+Madison+Ave,+211+Madison+Ave,+New+York,+NY+10016!3m1!1s0x89c2590766234559:0x55901e218afb897b>

συμμετρίας –οπωσδήποτε εμπορικά εκμεταλλεύσιμης κατά την δεκαετία του 1980 και '90- είναι επίσης ορατά και θεωρώ ότι συνδέονται με την τάση που ο Charles Jencks αποκαλεί «διπλό κώδικα»¹⁴³² ή «ημι-Μοντέρνο»,¹⁴³³ ταυτόχρονα με το στυλ της νεο-παραδοσιακής (neo-vernacular) αρχιτεκτονικής, η οποία ο ίδιος ισχυρίζεται ότι επιλύει το ζήτημα της ιστορικής συνέχειας. Το ύφος αυτό έχει και ο ίδιος ο Jencks συνδέσει με την επωφελή αναζήτηση ριζών στην κοινωνία της κατανάλωσης, (άποψη που έχει βέβαια εισαχθεί από τον David Harvey και τον Fredric Jameson), η οποία ξεκινά από την δεκαετία του 1970 και παγιώνεται στην επόμενη.¹⁴³⁴

Τα στοιχεία αυτά έχει σχολιάσει και η M. Christine Boyer. Γράφοντας στα μέσα της δεκαετίας 1990, η Boyer αναφέρει ότι “το τοπίο της σύγχρονης πόλης φαίνεται να συντίθεται από αντιφατικά θραύσματα... Αιφνιδίως στο Manhattan... η εκρηκτική ανάπτυξη του real estate την δεκαετία του 1980... δημιούργησε την πόλη ως μεγάλο μουσείο.”¹⁴³⁵ Παράλληλα, “η προβολή της αρχιτεκτονικής της και αστικής κληρονομιάς, επέστρεψε... δημιουργώντας... σκηνογραφικά γεγονότα... Με την επιστροφή της παράδοσης, η πόλη αγκάλιασε ξανά το παρελθόν, δοξάζοντάς το...Για να διακόψει την επέκταση της μοντέρνας αισθητικής, ένα ιστορικιστικό discourse... επεκτάθηκε ώστε κατ’ ουσίαν να παραχθεί ένας έλεγχος του παρελθόντος.”¹⁴³⁶ Οι νοσταλγικές προσεγγίσεις, επισημαίνει επίσης η ίδια, τόσο κυρίαρχες στις μεγάλες πόλεις “μυθοποίησαν και μυστικοποίησαν την συλλογική μας μνήμη... απαλύνοντας και φιλτράροντας την χωρική ευαισθησία μας.”¹⁴³⁷ Να προστεθεί εδώ ότι στην “σκηνογραφική εικόνα της αρχιτεκτονικής”¹⁴³⁸ είχε αναφερθεί, (με ιδιαίτερα θετικό τρόπο), λίγο πριν από την Boyer, ο Δημήτρης Πορφύριος, θεωρώντας ότι ακολουθεί το νήμα του Διακοσμημένου Παραπήγματος (decorated shed) του Robert Venturi.

¹⁴³² Jencks, Charles, *Architecture Today*, Academy, 1993, σ. 154 αλλά και σε πολλά άλλα του ίδιου όπως *Late Modern Architecture*, Rizzoli, N.Y., 1980, σ. 6.

¹⁴³³ Jencks, 1983, Όπ. π.

¹⁴³⁴ Jencks, 1993, σ. 181.

¹⁴³⁵ Boyer, M. Christine, *The City of Collective Memory, Historical Imagery and Architectural Entertainments*, MIT Press, Cam. Mass., 1996, σ. 421.

¹⁴³⁶ Όπ. π., σ. 422.

¹⁴³⁷ Όπ. π., σσ. 422 - 423.

¹⁴³⁸ Porphyrios, Demetri, “The Relevance of Classical Architecture”, στο Nesbitt, Kate (ed.), *Theorizing A New Agenda for Architecture, An Anthology of Architectural Theory 1965 - 1995*, Princeton U.P., NJ, σ. 94.

Είναι πιστεύω σαφές ότι η έμφαση -ή ακόμη και η απλή συμπερίληψη- στοιχείων που συνδέουν το κτήριο με μια «τοπική ταυτότητα» δεν θα ήταν δυνατόν να λειτουργήσει στην ταινία. Τουτέστιν, ενώ η μοντέρνα αφαιρετικότητα δεν αποτελεί βασικό στοιχείο της κυρίως, δυτικής όψης, είναι παρούσα μέσω μιας προσεκτικής κινηματογράφησης της ανατολικής. Και στην όψη που χρησιμοποιείται, ο μονολιθικός όγκος βέβαια “σπάει”, ίσως παράγοντας στην ταινία μια εικόνα “μορφοποιημένου [shaped] ουρανοξύστη... εκδοχή της Ύστερης-Μοντέρνας απάντησης στο προηγούμενο κουτί.”¹⁴³⁹ Τα περιμετρικά παράθυρα-λωρίδα περιβάλλουν τις δύο καμπύλες γωνίες της νότιας όψης, και ο όγκος, ενώ διασπάται από τους εξώστες, αυτοί δεν τοποθετούνται συμμετρικά, όπως συμβαίνει στην δυτική όψη. Ο «συγκειμενικός» (contextual) συμβολισμός εδώ είναι βέβαια παντελώς απών. Οι γωνίες λήψης, η συνολικότερη οργάνωση του πλάνου, καθώς και το μοντάζ, προάγουν μια εικόνα έντονης αντίθεσης με τα brownstone κτίσματα που γειτνιάζουν με την ανατολική όψη, στοιχείο που τονίζεται και από την διάβαση του κεντρικού χαρακτήρα μέσα από την στοά εισόδου και τον κήπο. Και στην περίπτωση του κτηρίου αυτού λοιπόν, η συνολική εικόνα που παράγεται, μπορεί να συσχετιστεί με το υστερο-μοντέρνο -κάτι που εναρμονίζεται και με τον συνδυασμό γυαλιού και πλίνθου, καθώς και με την έμφαση της ταινίας στα αφηρημένα «γλυπτικά» στοιχεία. Απαλείφοντας την όψη που αποπειράται μια εναρμόνιση με τοπικούς κώδικες και χρησιμοποιεί διακοσμητικά στοιχεία, η κινηματογράφηση προάγει την εικόνα που ο Jencks αναγνωρίζει ως «τάση του σοκ μέσω ασυνέχειας... μέσω της αυτάρκειας... της δήλωσης αποκοπής από την παραδοσιακή αρχιτεκτονική».¹⁴⁴⁰ Κατ’ αυτόν τον τρόπο, συντίθεται μια διαφορετική ταυτότητα για το υπάρχον κτήριο.

Η αφαιρετική ασυμμετρία στην διαμόρφωση του κήπου, μια οργανική διάθεση με ιαπωνικές κατευθύνσεις, μέσω σύνθεσης φυτών, βράχων και νερού, καθώς και η λιτότητα υλικών στα καθίσματα από ξύλο σε φυσικό χρώμα, κι ακόμη το ακανόνιστο σχήμα του πλακόστρωτου, όλα στοιχεία που είναι ορατά στα πλάνα, συνθέτουν μία ακόμη έμφαση στο μοντέρνο, ενώ θα μπορούσαν να συνδεθούν με τις απόψεις του Wright. Η αμερικανική αυτή εκδοχή του μοντέρνου προάγεται και καθώς η κινηματογράφηση παράγει μια ροή εσωτερικού και εξωτερικού χώρου: από τον κήπο στο lobby. Ένα από τα ήδη υπάρχοντα στοιχεία που διακρίνονται επίσης είναι η ανακλαστική πισίνα και τμήμα μεταλλικής

¹⁴³⁹ Jencks, Charles, *Modern Movements in Architecture*, Penguin, Λονδίνο, 1985, σ. 378.

¹⁴⁴⁰ Jencks, 1983, σ. 13.

κατασκευής με θολωτή οροφή, που σχηματίζει αίθριο στο σημείο εισόδου. Ο επιλεκτικός τρόπος κινηματογράφησης της κατασκευής αυτής, έχει ως αποτέλεσμα να γίνεται αντιληπτή ως μέρος του κτηρίου, δίνοντας την εντύπωση ότι υπάρχει ένας μεταλλικός κάνναβος και στις δύο πλευρές της γωνίας που σχηματίζεται από τον γυάλινο τοίχο, τονίζοντας την μοντέρνα αλληλοδιείσδυση εξωτερικού – εσωτερικού. Σε αυτό συνηγορεί η διαλεκτική διαφάνειας – αδιαφάνειας, ορατή στον συνδυασμό πλίνθου – γυαλιού, στην οποία αναφέρθηκε επίσης ο Sylbert, προσθέτοντας την πρόθεσή του να δημιουργήσει, μέσω της έμφασης στα φυσικά αυτά υλικά και στην μετάβαση από το ένα στο άλλο, μια αίσθηση μουσικότητας, η οποία θα υποβάλλει στο κοινό την επέκταση της σκέψης γύρω από την ίδια την σύνδεση.

Σχετικά με την έμφαση του σχεδιασμού στο «γοθτικό», την γοθική, όπως ανέφερε ο άνθρωπος που συνέλαβε τον χώρο στην ταινία, μεταστροφή της μοντέρνας λογικής, επωφελής είναι και στο σημείο αυτό η ανάλυση της Tania Modleski σχετικά με τα γοθικά μυθιστορήματα. Στην περίπτωση του *Sliver*, παρ' ότι ο χώρος παραπέμπει ξανά στο «μεγάλο και απειλητικό κάστρο»¹⁴⁴¹ που κρύβει μυστικά, η ηρωίδα δεν μεταφέρεται μετά το γάμο, αλλά μεταβαίνει με την θέλησή της. Η σύνδεση του κτηρίου με την επικίνδυνη (και) για την ηρωίδα ανδρική φιγούρα (ή μάλλον, στην προκειμένη περίπτωση, ανδρικές φιγούρες) εδώ επιτυγχάνεται διαφορετικά: Πρόκειται για έναν άνδρα που την πολιορκεί, εκείνη κατόπιν ενδίδει, όμως αργότερα παύει να τον εμπιστεύεται, καθώς αρχίζει να έχει υπόνοιες ότι πρόκειται για τον κατά συρροήν δολοφόνο. Τουτέστιν, και εδώ παρατηρείται η μετατροπή του έρωτα (ή, στην ταινία, της αμιγώς σεξουαλικής σχέσης) σε φόβο. Η ζωή της ηρωίδας, (η φυσιογνωμία της οποία θυμίζει έντονα την δολοφονημένη προηγούμενη ένοικο), σαφώς βρίσκεται σε κίνδυνο, ενώ παράλληλα εμφανίζεται ανίσχυρη, κάτι που γίνεται αντιληπτό ίσως περισσότερο (αναλόγως με ό,τι συμβαίνει στα γοθικά μυθιστορήματα) από τις γυναίκες θεατές. Το ζήτημα διαφοροποιείται καθώς σταδιακά ο χώρος διαβρώνει και την ίδια, κυριαρχώντας στη ζωή της, έως την τελική επίθεση και κατά κάποιον τρόπο απελευθέρωσή της. Η τελευταία είναι ενδιαφέρον ότι πραγματοποιείται χωρίς την βοήθεια ενός θετικού ανδρικού χαρακτήρα, ο οποίος συνήθως εμφανίζεται (σε ανάλογα μυθιστορήματα ή και στην κινηματογραφική εκδοχή τους). Η «γοθικότητα» του σχεδιασμού ενισχύεται και από την συμπερίληψη της νεο-γοθικής γέφυρας του Central Park, ορατής στο σημείο όπου η Carly, ενώ κάνει jogging, αιφνιδιάζεται από τον

¹⁴⁴¹ Modleski, Tania, *Loving With a Vengeance*, Routledge, Λονδίνο, 1982, σ. 59.

χαρακτήρα ο οποίος θα αποδειχθεί αργότερα δολοφόνος. Ο σχεδιασμός της μπορεί να συνδεθεί με τον ρόλο κυκλικών και ημικυκλικών σχημάτων, που συνοδεύονται από σφαιρικά και κυλινδρικά -στοιχεία που συνδέονται και με τα κοίλα σχήματα τοίχων σε όλα τα διαμερίσματα, με χαρακτηριστικότερο το δωμάτιο με τις οθόνες.

Η συσχέτιση από τον Sylbert των κυκλικών σχημάτων, με τα γυναικεία σεξουαλικά όργανα οδηγεί και σε ψυχαναλυτικές προσεγγίσεις. Καθότι πρόκειται για κλασική ταινία μυστηρίου, (η οποία μάλιστα χρησιμοποιεί ως όχημα την παρουσία μιας ιδιαίτερα επιθυμητής την συγκεκριμένη περίοδο σταρ του Hollywood), όπου ο χώρος έχει κυρίαρχο ρόλο, είναι επωφελής η θεωρητικοποίηση της Laura Mulvey, η οποία αναλύει η δυνατότητα της κατοικίας να αποκτήσει μια δική της μεταφορική τοπογραφία. Εσωτερικός και εξωτερικός χώρος, υποστηρίζει η Mulvey, υποδηλώνουν μία αντίθεση ανάμεσα σε αποκάλυψη και απόκρυψη, ορατό και αόρατο, και μέσω αυτών των αντιθέσεων, παγιώνεται μια ακόμη μυθολογία σχετικά με την θηλυκότητα. Κατ' αυτόν τον τρόπο, δημιουργείται ένας χώρος μυστικότητας, ένα εσωτερικό ετερότητας. Ένας φαντασματικός χώρος που λειτουργεί ως αγωγός, μεταφέροντας σειρά διαφορετικών συνειρμών σε εικόνες της γυναίκας, οι οποίοι με τη σειρά τους προβάλλονται σε εκ πρώτης όψεως διαφορετικές ιδέες και εικόνες. Οι εικόνες της γυναίκας, ισχυρίζεται η ίδια, στοιχειώνονται από μεταφορικές χρήσεις της έννοιας του χώρου που υπόσχονται αποκάλυψη της επιφάνειας και μέσω αυτού αποκάλυψη κρυμμένων μυστικών.¹⁴⁴² Μυστικά και αινίγματα, καθώς και το ζήτημα της σκοποφιλίας συνιστούν βέβαια κυρίαρχο νήμα, άρα χρήσιμο είναι και το κλασικό κείμενο της Mulvey, για την δόμηση της απόλαυσης της θέασης, που χρησιμοποιείται και σε άλλα σημεία της διατριβής. Σε αυτό υποστηρίζεται ότι η απόλαυση βασίζεται σε ένα αντιθετικό δίπολο δραστήριου αρσενικού / παθητικού θηλυκού, ένας μηχανισμός που παράγει την εικόνα της γυναίκας εν είδει θεάματος, ικανού να ειπωθεί με την κλασικά ηδονοβλεπτική ματιά του άνδρα, καθώς η εικόνα της γυναίκας υπαινίσσεται την ίδια την θέαση (to-be-looked-at-ness).¹⁴⁴³ Ενδιαφέροντες παραλληλισμοί υπάρχουν και καθότι ένα από τα παραδείγματα της Mulvey είναι η ταινία

¹⁴⁴² Mulvey, Laura, "Desiring and deciphering", στο Duncan McCorquodale κ.ά. (ed.), *Desiring Practices, Architecture, Gender and Interdisciplinarity*, Black Dog, London, 1996, σ. 211.

¹⁴⁴³ Mulvey, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (1973), στο *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*, Routledge, London, 1992, σσ. 27 - 28.

Rear Window (Alfred Hitchcock, 1954), περί του οποίου ισχυρίζεται ότι η ανιαρή σχέση του φωτογράφου, κεντρικού ανδρικού χαρακτήρα με την φίλη του τονώνεται και η ερωτική τους ζωή αναγεννάται, μόνον όταν εκείνη από θεατής μεταβληθεί σε θέαμα, περνώντας στην άλλη πλευρά του δικού του φακού.¹⁴⁴⁴ Στην περίπτωση του *Sliver* τα δύο είναι βέβαια απόλυτα συνδεδεμένα, ενώ το θέμα αυτό αποκτά μεγαλύτερες διαστάσεις καθώς συνδέεται με την σεξουαλικοποίηση -κυριολεκτικά- της θέασης, ενώ ταυτόχρονα τίθενται και ζητήματα παραβατικότητας, όλα εκ των οποίων συναρτώνται με τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό. Ως εκ τούτου, ο έλεγχος μέσω της παρακολούθησης, με κατευθυντήρια δύναμη την ικανοποίηση της σεξουαλικής επιθυμίας, εδώ συνδέεται με στην έννοια της, κατά-Freud, παράτασης της δραστηριότητας της θέασης, συνήθη λειτουργία, συνδεδεμένη με την απόλαυση της όρασης, ως επέκταση της αφής¹⁴⁴⁵. Στην διαδικασία αυτήν, κατά την οποία το μάτι ταυτίζεται με την κάμερα, ενώ ο χώρος εμφατικά σεξουαλικοποιείται, λαμβάνοντας πλέον ενεργό ρόλο, η αντικειμενοποίηση του γυναικείου σώματος κατά πολύ υπερβαίνει το συμβολικό επίπεδο, με σύμμαχο -ή ίσως και πάροχο- τον μοντέρνο σχεδιασμό. Παράλληλα, το δίπολο «γυναίκα ως εικόνα -άνδρας ως φορέας του βλέμματος»¹⁴⁴⁶ καθίσταται προβληματικό, καθώς η Carly από ένα σημείο και έπειτα λειτουργεί και η ίδια ηδονοβλεπτικά, χρησιμοποιώντας το σύστημα παρακολούθησης. Πλην όμως, και σε αυτήν την ταινία, όπως άλλωστε διατείνεται η Mulvey, το σχήμα «γυναίκα ως υποκείμενο του βλέμματος αποτελεί ένα ευκρινώς ανέφικτο σημείο»¹⁴⁴⁷, μια λειτουργία που δεν είναι δυνατόν να επεκταθεί: Στα τελευταία πλάνα της ταινίας, και ως μοναδική λύση, ο γυναικείος χαρακτήρας καταστρέφει τις οθόνες πυροβολώντας τις.

Και στην περίπτωση του *Sliver*, στοιχεία του χώρου συνάδουν με την φαινομενολογική ανάλυση του Gaston Bachelard. Οι παράλογες και ανεξέλεγκτες δυνάμεις του υπογείου¹⁴⁴⁸ μπορούν να συσχετιστούν με το σημείο όπου δολοφονείται άγρια η Αγγλίδα ένοικος, ενώ η κινηματογράφηση αποδίδει την επικινδυνότητα της καθόδου της. Το υπόγειο έχει ήδη δημιουργήσει πανικό στην Carly, σε προηγούμενη σεκάνς, στην οποία επίσης κυριαρχούν γραμμικά κοντράστ που παράγουν αίσθηση παγίδευσης. Αντιθέτως, η

¹⁴⁴⁴ Όπ. π., σ. 31.

¹⁴⁴⁵ Freud, Sigmund, *On Sexuality*, Penguin, London, 1991, σ. 69.

¹⁴⁴⁶ Mulvey, 1992, όπ. π., σ. 27.

¹⁴⁴⁷ Doane, Mary Ann, "Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator", στο *The Sexual Subject*, όπ. π. σ. 229.

¹⁴⁴⁸ Bachelard, Gaston, *The Poetics of Space*, Beacon, Boston, 1958, σσ. 17 – 18.

οροφή¹⁴⁴⁹, (εδώ τον ρόλο αυτόν έχει βέβαια το penthouse διαμέρισμα του Zeke), αποτελεί χώρο κυριαρχίας και ελέγχου -ενδεικτικό άλλωστε και το ότι ο Sylbert ανέφερε ότι ένας από τους σκοπούς του σχεδιασμού ήταν να καταδειχθεί η κυριαρχία του χαρακτήρα του ιδιοκτήτη.¹⁴⁵⁰ Ο χώρος αυτός αποτελεί την αντιστροφή του φουκωικού καταγωγίου, συνιστώντας στην ταινία την «έδρα του επιστάτη».¹⁴⁵¹ Το σύστημα παρακολούθησης λοιπόν, με έδρα το υψηλότερο σημείο, ανήκει στον ιδιοκτήτη -στην αρχική εκδοχή της ταινίας ταυτόχρονα και δολοφόνο. Στον πανοπτικό αυτό μηχανισμό είναι ευκρινή τα χαρακτηριστικά που του απέδωσε ο Foucault: Ένα βλέμμα που βρίσκεται πάντοτε σε επιφυλακή, εξετάζοντας, καταγράφοντας και, παράλληλα, αποτυπώνοντας την ιεραρχία.¹⁴⁵²

Για την ανάλυση του ηδονοβλεπτικού, ανδρικού χαρακτήρα είναι χρήσιμη μια αναφορά στα noir και νέο-noir στοιχεία της ταινίας. Κατ' αρχάς, παρ' ότι στην κινηματογράφηση υπάρχουν αρκετά στοιχεία που παραπέμπουν στο είδος, όπως γωνίες, φωτισμοί και χαρακτηριστική κινηματογράφηση χώρων¹⁴⁵³, καθώς και επανάληψη στοιχείων (όπως το κυκλικό σχήμα), σημαντική είναι και η απουσία της «μοιραίας γυναίκας». Ο χαρακτήρας της Sharon Stone δεν θα μπορούσε να εκληφθεί ως *femme fatale*, καθότι στην ταινία αποκτά χαρακτηριστικά που παραπέμπουν στον ρόλο του θύματος. Πλην όμως, πιστεύω ότι συμβαίνει κάτι ανάλογο με αυτό που, (στην ανάλυσή του για την μετεξέλιξη του είδους σε neo-noir), ο Forster Hirsch ανιχνεύει στην ταινία *No Way Out* (Roger Donaldson, 1986), στον κεντρικό χαρακτήρα που υποδύεται ο Kevin Costner. Στην ταινία αυτήν, ο χαρακτήρας του Costner αποδεικνύεται κάτι πολύ διαφορετικό στο τέλος της ταινίας, δικαιολογώντας μια αντιστροφή των ρόλων, η οποία έχει ως αποτέλεσμα την δημιουργία ενός τύπου «μοιραίου άνδρα».¹⁴⁵⁴ Στην περίπτωση του *Sliver*, ο αντίστοιχος χαρακτήρας είναι βέβαια εκείνος του Zeke, ο οποίος χρησιμοποιώντας το κτήριο ως σύμμαχο, ως το

¹⁴⁴⁹ Σχετικά με την όροφή, όπ. π. σ. 19 – 20.

¹⁴⁵⁰ “The sense that he’s on top of everything”.

¹⁴⁵¹ Foucault, Michel, “Panopticism”, στο Neil Leach (ed.), *Rethinking Architecture*, Routledge, Λονδίνο, 1997, σ. 361.

¹⁴⁵² Όπ. π. σσ. 356 – 367.

¹⁴⁵³ Ενδεικτικό εδώ και το σχόλιο του Paul Sylbert σχετικά με το ότι προσπάθησε να κάνει την στοά της εισόδου να φαίνεται μεγαλύτερου μήκους.

¹⁴⁵⁴ Hirsch, όπ. π., σσ. 32 – 33.

τέλειο σκηνικό της μοιραίας συνάντησης, στήνει έναν ιστό αράχνης, μια πλεκτάνη με έντονα ερωτική διάσταση μέσω της οποίας παγιδεύει την Carly. Η προσέγγιση αυτή θα μπορούσε να αποδώσει στην ταινία στοιχεία neo-noir, άλλωστε είναι δεδομένο ότι το σεξ, (που στα κλασικά noir αποκλειστικά και μόνον υπονοείται), αποκτά κυρίαρχη θέση στη neo-, ύστερη μετάπλασή τους.¹⁴⁵⁵ Τα noir στοιχεία μπορούν να συνδεθούν με τον χώρο και ταυτόχρονα με το ζήτημα των «γοθθικών» αποχρώσεων και τελικά με το θέμα της παρακολούθησης, μέσω του ιδιαίτερα ενδιαφέροντος σχολίου του Paul Sylbert: ότι επιθυμούσε οι κοίλοι τοίχοι με τις οθόνες, όπου αδιάλειπτα αναπαράγεται η καθημερινή ζωή των ενοίκων, να μοιάζουν με σκηνές μάχης και ταυτόχρονα ο χώρος να δίνει μια αίσθηση σχεδίου του Piranesi. Το σχόλιο αυτό με οδήγησε αρχικά στον Nikolaus Pevsner, ο οποίος θεωρεί ότι αυτά τα χαρακτηριστικά, (όπου απειροελάχιστες φιγούρες διεισδύουν σε κτήρια γιγάντων), προετοιμάζουν το έδαφος για τον Ρομαντισμό, παράγοντας όπως έγραψε, την εποχή της δημιουργίας τους, ο Horace Walpole, “ουράνιες κλίμακες με όρη κτισμάτων.”¹⁴⁵⁶ Και κατόπιν στην ανάλυση του Manfredo Tafuri ο οποίος αναφέρει ότι στον Giovanbattista Piranesi η αρχή του Λόγου αποδεικνύεται ένα όργανο ικανό να προβλέψει τα τέρατα του παράλογου.¹⁴⁵⁷ Η μοντέρνα αρχιτεκτονική διατηρεί στην ταινία μια ανάλογη λειτουργία με αυτήν που αναφέρει ο Tafuri: Δημιουργεί ένα σύμπαν σκληρότητας, (με σκοπό να συμπεριλάβει και το κοινό), όπου τα σημεία διαχωρίζονται από τα σημαινόμενα, ενώ η γεωμετρικότητα ουδόλως παραπέμπει στην αρμονία.¹⁴⁵⁸ Τα πολλαπλά κυκλικά σχήματα, παρόντα βέβαια και στα σχέδια του Piranesi, ο σχεδιασμός εν είδει παραμόρφωσης του ευρυγώνιου φακού, δημιουργεί ένα «σύμπαν... απόλυτης αλλοτρίωσης του υποκειμένου.»¹⁴⁵⁹ Καθώς ο σχεδιασμός και η χρήση του κτηρίου δημιουργεί ή εστιάζει σε μια γεωμετρική καθαρότητα, ώστε αμέσως μετά να την «μολύνει» με «γοθθικές» νύξεις, το απελευθερωτικό στοιχείο της μοντέρνας αρχιτεκτονικής και εδώ αντιστρέφεται, με αποτέλεσμα να δημιουργείται κάτι ανάλογο της «αρνητικής

¹⁴⁵⁵ Ενδεικτικό παράδειγμα οι δύο εκδοχές του *The Postman Always Rings Twice*, (Tay Garnett, 1946 και Bob Raphelson, 1981) ενώ, παράλληλα και το *No Way Out* αποτελεί remake κλασικού noir με τίτλο *The Big Clock* (John Farrow, 1948).

¹⁴⁵⁶ Pevsner, Nikolaus, *An Outline of European Architecture*, Pelican, London, 1968, σ. 368.

¹⁴⁵⁷ Tafuri, Manfredo, *The Sphere and the Labyrinth, Avant Gardes and Architecture From Piranesi to the 1970s*, MIT, Cam. Mass., 1990, σ. 46.

¹⁴⁵⁸ Όπ. π. σσ. 30 και 40.

¹⁴⁵⁹ Όπ. π. σ. 32.

ουτοπίας»¹⁴⁶⁰. Εντός του χώρου αυτού, η αδυναμία πράξης είναι δεδομένη, τουτέστιν η Carly δεν είναι δυνατόν να επέμβει παρά μόνον με την καταστροφή της συγκεκριμένης λειτουργίας του. Το *Sliver* αφήνει κατ' ουσίαν ανοικτό το ζήτημα του εάν -μετά την ανωτέρω καταστροφική επίθεση στο σύστημα παρακολούθησης- η Carly θα εγκαταλείψει οριστικά το κτήριο. Πρόκειται για ένα τέλος κάπως μετέωρο, σε μια ταινία η οποία, ούτως ή άλλως, παρουσίασε προβλήματα ολοκλήρωσης, ενώ τελικά δεν κατάφερε να έχει την εισπρακτική επιτυχία στην οποίαν αρχικά ήλπιζαν οι δημιουργοί της.

Η εικόνα της Νέας Υόρκης και η σχέση της με την μοντέρνα αρχιτεκτονική θα αναζητηθεί τώρα στο *Someone To Watch Over Me*, πρωτίστως εστιάζοντας στην χρήση ενός κτηρίου με μικρή χρονικά συμμετοχή, αλλά μεγάλη σημασία στη ταινία, το οποίον, αναλόγως με την Κατοικία Lovell στο Los Angeles, αποτελεί ορόσημο της Νέας Υόρκης¹⁴⁶¹: το ολοκληρωθέν το 1959 Μουσείο Guggenheim του Frank Lloyd Wright, διάσημο ακριβώς για τις σπειροειδείς ράμπες, που θέτουν την ανθρώπινη μορφή σε κίνηση, στοιχείο που χρησιμοποιείται ιδιαίτερα αποδοτικά στην ταινία. Στο σενάριο ο Mike Keegan, αστυνομικός κατώτερης βαθμίδας, κάτοικος Queens, αναλαμβάνει την προστασία της Claire Gregory, γοητευτικής, μεγαλοαστής κληρονόμου που ζει στο Manhattan. Η ζωή της Gregory βρίσκεται σε κίνδυνο, καθώς υπήρξε μάρτυς δολοφονίας φιλικού της προσώπου, ιδιοκτήτη night club -κάτι που ο δολοφόνος ανελήφθη, όμως εκείνη κατάφερε να διαφύγει. Ο έγγαμος Keegan σύντομα ξεκινά ερωτική σχέση με την Gregory, η οποία διαρκώς απειλείται από τον δολοφόνο. Ο δεσμός των δύο γίνεται ευρύτερα αντιληπτός, οπότε επαγγελματικό και οικογενειακό περιβάλλον του αστυνομικού τίθενται σε κίνδυνο. Όταν ο δολοφόνος κρατά ομήρους την οικογένειά του, ο Keegan σπεύδει να τους απελευθερώσει. Στην πάλη που ακολουθεί, ο εισβολέας - δολοφόνος σκοτώνεται από την σύζυγο του Keegan. Η σχέση Keegan - Gregory διαλύεται και η οικογένεια του αστυνομικού επανασυνδέεται.

Η επιλογή φυσικών χώρων ήταν ιδιαίτερα προσεκτική, ενώ, παρ' ότι, για τα δεδομένα του σκηνοθέτη, ο προϋπολογισμός ήταν σχετικά περιορισμένος, ο production designer James D. Bissel σχεδίασε χώρους με αξιοπρόσεκτο ύφος. Αυτοί είναι η κατοικία του Keegan και τα εσωτερικά του διαμερίσματος της Gregory. Η προσοχή που έχει δοθεί στο *mise-en-scène* καταδεικνύει ότι και αυτή η ταινία θα πρέπει να καταταχθεί στην κατηγορία του

¹⁴⁶⁰ Όπ. π. σ. 29.

¹⁴⁶¹ Σοβαρός λόγος για την επιλογή της ταινίας, που δεν προέρχεται από βιβλίο.

Τονισμού. Ο χώρος παράγει συγκίνηση, προβάλλεται με αποδοτικό τρόπο από την φωτογραφία, ενώ έχει σύνθετη παρουσία, ενίοτε δημιουργώντας ένα φορτισμένο περιβάλλον. Η πλούσια εικόνα και η ιδιαίτερη απόδοση της πόλης είναι βέβαια στοιχεία συνολικά συνδεδεμένα με το έργο του Ridley Scott. Ένα σχόλιο του σκηνοθέτη¹⁴⁶² στο διαφημιστικό υλικό της ταινίας *Blade Runner*, (και παρ' ότι η ταινία αυτή κατά πολύ υπερβαίνει την κατηγορία του Τονισμού -αναλόγως με την ταινία *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), ευρέως θεωρούμενη ως πρόγονό της- έχει καταταχθεί από τους Affrons στην κατηγορία του Τεχνουργήματος -Artifice), έχει ενδιαφέρον και για την παρούσα ανάλυση: Ο Scott αναφέρει ως χαρακτηριστική μέθοδό του αυτήν της συνεχούς διαστρωμάτωσης (layering), μιας καλειδοσκοπικής συσσώρευσης λεπτομερειών σε κάθε σημείο του κάδρου. Τηρουμένων των αναλογιών, και οπωσδήποτε σε συνδυασμό με ένα ιδιαίτερα ακριβές καδράρισμα, το αυτό πιστεύω ισχύει και για την περίπτωση της εξεταζόμενης ταινίας.

Οι κριτικές είναι στο μεγαλύτερο μέρος τους αρνητικές, πλην όμως, καθότι πρόκειται για σκηνοθέτη που ήδη εθεωρείτο σημαντικός, και δη με ιδιαίτερα προσωπικό στυλ, κάποια μορφικά ζητήματα θίγονται από μερικούς κριτικούς (ενίοτε, για να εξαχθεί το συμπέρασμα ότι πρόκειται για την χειρότερη ταινία του Scott). Ενδεικτικά λοιπόν, ο Roger Ebert αναφέρει ότι το σενάριο συνοψίζεται στο “αστυνομικός που προέρχεται από την εργατική τάξη ερωτεύεται μεγαλοαστή”, προσθέτοντας ότι ο σχεδιασμός “προμήθευσε την κοσμική κυρία με ένα διαμέρισμα τόσο πολυτελές που ακόμη και ο Donald Trump θα χρειαζόταν πατίνια.”¹⁴⁶³ Η Rita Kempley σχολιάζει τα εντυπωσιακά τοπία της πόλης, το ότι τα σκηνικά είναι τόσο πλούσια που δημιουργούν επιθυμία μεταφοράς και κατοίκησης σε αυτά, και την, σε μεγάλες δόσεις, παρουσία του γνωστού ομιχλώδους τοπίου του σκηνοθέτη.¹⁴⁶⁴ Περισσότερο πρόσφατα, ο Jason Rugaard, διατείνεται ότι υπάρχει μια υπερβολή στυλ που πιστεύει ότι δεν αρμόζει στο θέμα¹⁴⁶⁵, ο Mike McGranaghan φτάνει έως την αναγνώριση της γοητείας της εικόνας και της ατμόσφαιρας που δημιουργεί ο Scott¹⁴⁶⁶, ενώ ο Jerry Roberts αποκαλεί τον σκηνικό χώρο décor περιοδικού μόδας για τον οίκο

¹⁴⁶² “Ridley Scott, Director of *Alien*, Creates Another Science Fiction Materwork *Blade Runner*”, Διαφημιστικό Υλικό, Αρχεία BFI.

¹⁴⁶³ <https://www.rogerebert.com/reviews/someone-to-watch-over-me-1987>

¹⁴⁶⁴ https://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/someonetowatchovermerkempley_a0ca4c.htm

¹⁴⁶⁵ <https://moviemavericks.com/2014/01/someone-to-watch-over-me-1987-review/>

¹⁴⁶⁶ <https://aisleseat.com/someone-to-watch-over-me>

Chanel¹⁴⁶⁷. Στην κριτική της Chicago Reader, ο Jonathan Rosenbaum επίσης διακρίνει έναν φορμαλισμό που θεωρεί ότι δεν είναι δυνατόν να συσχετιστεί με την συγκεκριμένη ιστορία, αντίστοιχο του οποίου είχε, (αδίκως κατά τον ίδιο), κατηγορηθεί ο Josef von Sternberg¹⁴⁶⁸, ενώ σε αυτήν της Chicago Tribune, ο Dave Kehl αναγνωρίζει το χάρισμα του Scott να κατασκευάζει έναν γοητευτικό, φυσικό κόσμο, μετατρέποντας ακόμη και μια σκηνή στο μετρό σε αφηρημένη γλυπτική.¹⁴⁶⁹ Περισσότερα ενδιαφέροντα στοιχεία επισημαίνονται σε κριτική του Stephen Larson, (ο οποίος γράφει πλέον το 2019). Ο Larson αποκαλεί το περιβάλλον της Gregory “Art Deco κόσμο”¹⁴⁷⁰. Αναφέρει ότι δεν πρόκειται για μια από τις καλύτερες ταινίες του σκηνοθέτη, (παρ’ ότι καταδεικνύει ότι επιβεβαιώνει ένα συγκεκριμένο στυλ, ανεξαρτήτως είδους), πλην όμως σημειώνει το ενδιαφέρον του σκοτεινού στην ταινία από την αρχή έως το τέλος, το ότι ένας “chiaroscuro φωτισμός αναμειγνύεται με την χαρακτηριστική του [σκηνοθέτη] ομίχλη και καπνό.”¹⁴⁷¹ Ο ίδιος παραθέτει την αναφορά του κριτικού των New York Times στα ομιχλώδη εσωτερικά, όπου η φωτιστική πηγή συχνά είναι τοποθετημένη χαμηλά, την πληθώρα αντανakλάσεων, και την εντυπωσιακή διαύγεια των νυκτερινών εξωτερικών, καθώς και του David Daly, ο οποίος επισημαίνει τον συχνό, οπίσθιο φωτισμό και τα φωτεινά πλαίσια που αποκτούν χαρακτήρες και αντικείμενα, δημιουργώντας ένα είδος αύρας.¹⁴⁷² Παράλληλα, (και σε αντίθεση με την πληθώρα αναφορών στο *Blade Runner*), δεν υπάρχουν αναλύσεις της ταινίας σε academic κείμενα. Την αναφέρει όμως ο Foster Hirsch, ο οποίος διατείνεται ότι “παραποιεί μια noir, αυτόπτης-μάρτυς-σε-φόνος πλοκή, εισάγοντας μια ρομαντική ιστορία”¹⁴⁷³, και καταλήγει να αποκαλεί την ταινία διστακτικό noir. Ο Hirsch διατείνεται ότι ο Scott περιβάλλει την ταινία με έναν παράλογο καλαίσθητο φωτισμό: Πλάνα γερανού και τράβελιγκ κινούνται στα αχανή δωμάτια του αυτοκρατορικού διαμερίσματος της ηρωίδας, baroque μουσική και ατμός ξετυλίγονται δίνοντας έναν υπερβολικά εκλεπτυσμένο τόνο. “Η noir ένταση θυσιάζεται ώστε να δημιουργηθεί ένα mise-en-scène που σκοπό έχει να προκαλέσει τον εντυπωσιασμό των θεατών... Σε αυτήν

¹⁴⁶⁷ <https://armchaircinema.com/someone-to-watch-over-me-1987/>

¹⁴⁶⁸ <https://chicagoreader.com/film/someone-to-watch-over-me/>

¹⁴⁶⁹ <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-1987-10-12-8703170525-story.html>

¹⁴⁷⁰ <https://www.blu-ray.com/movies/Someone-to-Watch-Over-Me-Blu-ray/226048/#Review>

¹⁴⁷¹ Όπ. π.

¹⁴⁷² Όπ. π.

¹⁴⁷³ Hirsch, όπ. π. 216.

την διχοτομημένη ταινία, τα noir στοιχεία περιορίζονται στον κόσμο της εργατικής τάξης. Στην διαδρομή του αστυνομικού προς την κατοικία του στον υπόγειο... πρωταγωνιστούν υπέροχοι, neo-noir, κόκκινοι και μπλε τόνοι.”¹⁴⁷⁴

Το *Someone to Watch Over Me* ξεκινά με μια ιδιαίτερα εντυπωσιακή σεκάνς τίτλων, όπου κινηματογραφείται σε ένα πανοραμικό πλάνο ελικοπτέρου, μια «πτήση» στην νυκτερινή Νέα Υόρκη -η οποία θυμίζει την αντίστοιχη που εισήγαγε το Los Angeles του μέλλοντος στο *Blade Runner*. Ο James Sanders αναφέρει ότι ο Scott χρησιμοποίησε πολύ γρήγορο φιλμ καθώς και σταθεροποιητή κάμερας με γυροσκόπιο¹⁴⁷⁵ για τον τηλεφακό του, με αποτέλεσμα την δυνατότητα να μεταφέρει το κοινό στην καρδιά ενός αστικού πανοράματος. Πρόκειται, γράφει ο ίδιος, για μια ονειρική σεκάνς εδραίωσης, μια συναρπαστική πλοήγηση ανάμεσα στο Chrysler και το Empire State Building στον νυκτερινό ουρανό. “Δεν παρατηρούνται πλέον οι απόμακρες, επίπεδες εικόνες των πύργων της πόλης: αυτή η γραμμή ορίζοντα συντίθεται από τα πλέον γλυπτικά αντικείμενα που μπορεί να φανταστεί κανείς, τα οποία εμφανίζονται μπροστά μας, σαν να επρόκειτο για τρισδιάστατη ταινία... Αποκτούμε μια αίσθηση πραγματικής πτήσης, με μια έλλειψη βαρύτητας... έχουμε αφήσει πίσω τον πραγματικό κόσμο... και βρισκόμαστε σε έναν κόσμο όπου οι γήινοι κανόνες δεν ισχύουν.”¹⁴⁷⁶ Η σεκάνς αυτή έχει τον ρόλο της παρουσίασης μιας Νέας Υόρκης γνωστής-άγνωστης, μέσω διαφορετικής οπτικής γωνίας. Παράλληλα, η πόλη συνδέεται με το Manhattan και ιδιαίτερα το κτήριο Chrysler, (το οποίο προβάλλεται και επίσης πρωταγωνιστεί και σε όλες τις διαφημιστικές αφίσες). Άλλωστε ενδεικτικό είναι και το ότι, για τις ανάγκες της ταινίας, ζητήθηκε από τις αρχές της πόλης να διατηρηθεί ο φωτισμός του κτηρίου και πέραν των συνηθισμένων ωρών.¹⁴⁷⁷ Οι μπλε τόνοι, οι οποίοι αντιγράφουν και μέρος του φωτισμού, είναι κυρίαρχοι στην σεκάνς αυτήν. Η κάμερα εστιάζει στο χαρακτηριστικό, art deco μοτίβο του ανατέλλοντος ηλίου, και μέσω αυτού ταυτόχρονα εισάγεται η γεωμετρικότητα, ενώ ακόμη και η επιλεχθείσα για τους τίτλους επιμήκης γραμματοσειρά επίσης εναρμονίζεται με τις γραμμές του κτηρίου. Το Manhattan -και ό,τι συμβαίνει εντός των ορίων του- στην ταινία

¹⁴⁷⁴ Όπ. π., σσ. 216 - 217.

¹⁴⁷⁵ Sanders, James, *Celluloid Skyline, New York and the Movies*, Bloomsbury, London, 2003, σ. 89. Εφευρέθηκε την δεκαετία του 1980 από τον διευθυντή φωτογραφίας Nelson Tyler.

¹⁴⁷⁶ Όπ. π., σ. 90.

¹⁴⁷⁷ Συνέντευξη του διευθυντή φωτογραφίας στον Ron Magid, “Someone to Watch Over Me, A Story of Love & Terror”, στο *American Cinematographer*, October 1987, σ.57.

πρόκειται να αντιπαραβληθεί με περιοχές πέραν αυτού και από τις οποίες διακρίνεται μόνον στον ορίζοντα. Σε αυτές καταλήγει η πτήση αυτή, αφού περάσει την γέφυρα που οδηγεί στο Long Island.

Η κανονική ροή της ταινίας ξεκινά με σεκάνς ημερήσιων πλάνων, όπου εορτάζεται η προαγωγή του Mike Keegan με πάρτυ στην κατοικία του. Τα πλάνα είναι κοντινά ή μεσαία, ρηχού ή περιορισμένου χώρου, με ποικιλία υφών, που στηρίζονται στην χρήση οπτικής συνάφειας –μεσαίας τονικής κλίμακας- και θερμών κυρίως αποχρώσεων. Ακολουθεί η σκηνή στο night club, χώρο όπου τοποθετείται η δολοφονία, όπου παράγονται εξ αρχής έντονες αντιθέσεις μέσω του μοντάζ: Το πρώτο πλάνο είναι εξωτερικό, νυκτερινό, με έντονα κοντράστ, ρηχό, με στοιχεία ασάφειας χώρου, λόγω αποπροσανατολιστικής γωνίας, η οποία μεγεθύνει δυσανάλογα διάφορα αντικείμενα, τα οποία επικαλύπτονται από τις φιγούρες. Μετά το cut, διακρίνεται μέρος της εξώθυρας του club, και το πλάνο αποκτά βάθος, μέσω του ορατού διαμήκους επιπέδου που δημιουργεί προοπτική ενός σημείου. Γεωμετρικά σχήματα και έντονα κοντράστ κυρίαρχα στο χώρο, ενώ τα τρίγωνα, συνδέουν το κτίσμα και με το κτήριο Chrysler. Οι τόνοι είναι ψυχροί, χρησιμοποιείται ο συνήθης καπνός και τα art deco σχήματα έχουν εμφανή παρουσία στην φωτισμένη είσοδο και στις, επίσης φωτισμένες κολώνες, διακριτές στον χώρο. Τα πλάνα που ακολουθούν είναι μεσαία – κοντινά, και τα κοντράστ εξακολουθούν, λόγω απουσίας μεσαίων τόνων. Κατά την είσοδο του πλήθους, οι μπλε αποχρώσεις διατηρούνται, τα πλάνα είναι ρηχά, μεσαία ή μεσαία - κοντινά όσο εστιάζουν σε πρόσωπα, ενώ βαθαίνουν όταν το μοντάζ μεταφέρει στον εξωτερικό χώρο. Εδώ τοποθετείται η άφιξη του δολοφόνου, σε ένα ιδιαίτερα έντονο πλάνο, όπου καδράρεται το αυτοκίνητο καθώς πλησιάζει, τα φώτα πορείας και η άκρη κτηρίου, ενώ αμέσως μετά δημιουργείται κοντράστ από βαθύ σε ρηχό, καθώς το πλάνο εστιάζει στην φιγούρα του. Μετά την είσοδο του χαρακτήρα από την πίσω πλευρά του κτηρίου, το cut μεταφέρει στον χώρο του πάρτυ, όπου διακρίνονται περισσότερα στοιχεία του χώρου, όπως τα απαστράπτοντα κιγκλιδώματα από χρώμιο, οι διακοσμητικές καμπύλες και τα, (αναλόγως, art deco σχεδιασμού), φωτιστικά οροφής.

Η λογική οργάνωσης των πλάνων που παρατηρείται σε σχέση με τον χώρο είναι ρηχά στο εσωτερικό της κατοικίας του αστυνομικού, χωρίς συγκλίνουσες γραμμές και περιορισμένου χώρου στο διαμέρισμα της Gregory, όπου σχηματίζεται συχνά μια αλληλουχία επιπέδων, που περιλαμβάνει αλλαγές μεγεθών και τονικό διαχωρισμό, χωρίς συνήθως διαμήκη επίπεδα. Μεγαλύτερου βάθους είναι τα πλάνα στο night club και ακόμη

βαθύτερα στην σεκάνς στον κεντρικό χώρο του Guggenheim. Με όρους που θέτει η φορμαλιστική ανάλυση Αναγέννησης - Baroque του Heinrich Wölfflin¹⁴⁷⁸ (η οποία, ταυτόχρονα, αποτελεί μέθοδο ανάλυσης οποιασδήποτε σύνθεσης και περιόδου)¹⁴⁷⁹, τα πλάνα στο διαμέρισμα της Gregory θα μπορούσαν να συσχετιστούν με την Αναγεννησιακή λογική των μετωπικών, παράλληλα διαδοχικών επιπέδων στον χώρο (όπου ενδεικτικά παράγεται μια αίσθηση ηρεμίας), ενώ αντιθέτως εκείνα στο Guggenheim ο χώρος ενοποιείται μέσω μιας χαρακτηριστικά Baroque, ενιαίας κίνησης προς το βάθος (μέσω της οποίας ο Wölfflin αναγνωρίζει την έμφαση, μεταξύ άλλων, στην κίνηση και βέβαια το πάθος). Το τελευταίο ενίοτε συμβαίνει και μέσω τοποθέτησης υπερμεγέθων αντικείμενων σε πρώτο πλάνο (στοιχείο που ο Wölfflin επεσήμανε στους πίνακες του Vermeer).

Στην αρχή της σεκάνς στο Guggenheim, ένα γλυπτό του Claes Oldenburg αποτελεί κυρίαρχη παρουσία στο χώρο. Το γλυπτό αυτό, κατά ευτυχή σύμπτωση, εκτιθόταν στον χώρο του μουσείου την εποχή των γυρισμάτων. Πρόκειται για το *Knife Ship I*, μέρος ομάδας έργων που είχαν παρουσιαστεί στην Βενετία το 1985. Σε αντιστοιχία με την γνωστή συνήθεια του Oldenburg να αποδίδει σε αντικείμενα καθημερινής χρήσης γιγαντιαίες διαστάσεις, μεταβάλλοντας την σχέση τους με τους θεατές και το χώρο, εδώ ένας γιγάντιος, κόκκινος ελβετικός σουγιός μετατρέπεται σε μηχανοκίνητη γόνδολα -η οποία στην Βενετία είχε καθελκυστεί από το Μεγάλο Αρσενάλι στο παρακείμενο κανάλι. Το ύψους 12.60 μέτρων έργο κατέληξε αργότερα στην Νέα Υόρκη και τοποθετήθηκε στο μέσον του κεντρικού χώρου του Guggenheim. Είναι σαφές ότι το έργο δεν θα μπορούσε να συγκαταλεχθεί στην μη-αντικειμενική τέχνη, ιδανικό χώρο έκθεσης της οποίας θεώρησε το Guggenheim ο δημιουργός του. Είναι ορατό σε αρκετά πλάνα, με πρώτο ένα έντονα κοντρ-πλονζέ πλάνου, υποκειμενικό του Keegan, αμέσως μετά την είσοδο εκείνου και της Gregory, και μετά το πέρασμα τους από τον χαμηλού ύψους χώρο. Το συγκεκριμένο πλάνο είναι εντυπωσιακό και ιδιαίτερα βαθύ, δημιουργώντας μέσω του μοντάζ κοντράστ με το αμέσως προηγούμενο ρηχό (όπου καδράρεται σε κοντινό ο εντυπωσιασμένος Keegan). Η έντονη γωνία λειτουργεί παραμορφωτικά, συνδέοντας το γλυπτό με τον χώρο, και “διακόπτοντας” τον σχεδιασμό του κτηρίου, καθώς αδρανοποιεί οπτικά την Wrightian

¹⁴⁷⁸ Wölfflin, Heinrich, *Principles of Art History, The Problem of the Development of Style in Later Art*, Dover, NY, 1950.

¹⁴⁷⁹ Παράλληλα, ο C.S. Tashiro θεωρεί ότι η προσέγγιση του Wölfflin μπορεί να συσχετιστεί με αυτήν του Deleuze, (ο οποίος διατείνεται ότι η ανοικτή/κλειστή διάκριση είναι δευτερεύουσα στο τί εμπεριέχει το κάδρο), παράγοντας “τέσσερις βασικές τάσεις στο καδράρισμα...: ανοικτό/κενό, ανοικτό/πλήρες, κλειστό/κενό, κλειστό/πλήρες”. Tashiro, C.S., *Pretty Pictures: Production Design and the History Film*, University of Texas Press, Austin, 1998, σ. 46.

ροή του -εισάγοντας απότομες αλλαγές που βέβαια ο Wright απευχόταν. Στο πλάνο αυτό, η κάμερα κάνει κίνηση βερτικάλ με κατεύθυνση τον φεγγίτη, μικρό μέρος του οποίου διακρίνεται λίγο πριν το cut. Τα ενδύματα που φορούν οι φιγούρες, (οι οποίες βρίσκονται μπροστά από το έργο, καθώς και στους ορόφους), είναι λευκά ή μαύρα. Το αποτέλεσμα είναι ο τονισμός της υψωμένης λεπίδας και του τριμπουσόν¹⁴⁸⁰, τα οποία μοιάζουν να διεμβολίζουν το χώρο, ιδιαίτερα καθώς οι σπείρες του τελευταίου «απαντούν» σε εκείνες του κτηρίου, προετοιμάζοντας για την επικίνδυνη συνάντηση. Η λειτουργία αυτή εντείνεται και από το κόκκινο χρώμα στη βάση του γλυπτού. Πρόκειται για μια έντονη απόχρωση η οποία και εδώ επεμβαίνει στον χώρο, δίνοντας την εντύπωση της επέκτασης (προς το κοινό), συμβάλλοντας στην δημιουργία της αίσθησης βάθους. Κανένα άλλο χρώμα δεν είναι ταυτόχρονα ορατό, με αποτέλεσμα η απόχρωση να παράγει ανησυχία.¹⁴⁸¹ Αντιθέτως με τον ερωτισμό τον οποίον σηματοδοτεί στην περίπτωση του *Sliver*, το κόκκινο εδώ συνιστά ένδειξη του επερχόμενου κινδύνου.

Στο *Someone to Watch Over Me*, η μοντέρνα αρχιτεκτονική διαφοροποιείται από τον περιβάλλοντα αστικό χώρο. Η αναζήτηση κοντράστ είναι παγίως χαρακτηριστική, όπως για παράδειγμα στην γωνία που λειτουργεί ώστε να δοθεί η αίσθηση της επέκτασης του ανάποδου ζιγκουράτ και όπου το κτήριο κινηματογραφείται κατά τέτοιο τρόπο ώστε οι καμπύλες του να φαίνονται κάπως απειλητικά δραματικές. Αυτό επιτυγχάνεται μέσω μιας έντονα κοντρ-πλονζέ γωνίας, στοιχείο που τονίζεται και μέσω του μοντάζ, καθώς αμέσως προηγουμένως ο αστυνομικός, ενόσω βρισκόταν ακόμη στο αυτοκίνητο, «τυφλώνεται» από τα φλας των φωτογράφων, σε ένα πλάνο που προετοιμάζει για την πρώτη εμφάνιση του κτηρίου. Πρόκειται λοιπόν για ένα κινηματογραφικό αντίστοιχο αυτού που ο Fredric Jameson συνδέει συνολικά με την μοντέρνα αρχιτεκτονική, αναφερόμενος σε μια «χειρονομία που ριζοσπαστικά διαχωρίζει».¹⁴⁸² Αυτό παράγει και ο Scott, ενώ αξιοσημείωτο είναι και το ότι ανταποκρίνεται και στις επιθυμίες του ίδιου του Wright, καθώς είναι γνωστές οι κατά καιρούς δηλώσεις του ότι συγκρινόμενο με το Guggenheim, το MOMA θα μοιάζει με αχυρώνα. Τουτέστιν, η ταινία συμβαδίζει με αυτήν την λογική, όμως ταυτόχρονα συνδέει με σημαντική ακρίβεια μοντέρνο κτήριο και δολοφόνο.

¹⁴⁸⁰ Τα τμήματα του γλυπτού που σκοπό έχουν να παραπέμψουν σε υψωμένα ιστία.

¹⁴⁸¹ Bellantoni, όπ. π. σ. 2 και σ. 13.

¹⁴⁸² Όπως αναφέρει ο Fredric Jameson, γενικά για την μοντέρνα αρχιτεκτονική, όπ. π. σ. 41.

Χαρακτηριστικός για τον ρόλο του Guggenheim στην ταινία, είναι ο τρόπος που κινηματογραφείται η καταδίωξη του δολοφόνου, αμέσως μετά την βίαιη επίθεσή του στην Gregory. Αξιοσημείωτο εδώ είναι ότι ο δολοφόνος θα πρέπει να βρίσκεται σε υπερκείμενο όροφο, άρα υπονοείται ότι εξ αρχής είναι εκείνος που εκμεταλλεύεται τον σχεδιασμό, όπου οι όροφοι «ρέουν ο ένας μέσα στον άλλο»¹⁴⁸³: Είναι σε θέση να εντοπίσει την Gregory μέσω αυτού, με αποτέλεσμα ο χώρος να μετατρέπεται σε ένα είδος πανοπτικού. Ο κεντρικός χώρος του Guggenheim αποκτά μια ελαφρώς εφιαλτική διάσταση στην σκεάνς αυτήν, όπου, μέσω παράλληλου μοντάζ, το κοινό παρακολουθεί τον δολοφόνο να καταδιώκεται από τον αστυνομικό, πλην όμως μόνον ένας εκ των δύο κατεβαίνει χρησιμοποιώντας τις ράμπες. Η φιγούρα του δολοφόνου κινηματογραφείται σε πανοραμικό, ιδιαίτερα πλεονεκτικά, κοντρ-πλονζέ κάδρα, είναι ντυμένη με μαύρο κοστούμι, που αναπαράγει τα τονικά κοντράστ στον χώρο, και εναρμονίζεται με τις γραμμές του κτηρίου, καθώς ακόμη και παπιγιόν «αντιγράφει» τις γραμμές της ράμπας που τον καδράρει. Τα στοιχεία αυτά βρίσκονται σε πλήρη αντίθεση σχετικά με το τί παρατηρείται για την κίνηση της φιγούρας του αστυνομικού. Ο Keegan φορά θερμά, υποφαιά χρώματα, ενώ κατεβαίνει ακολουθώντας το κλιμακοστάσιο, χώρο ριζικά διαφορετικό από το υπόλοιπο κτήριο. Η φιγούρα του σχεδόν εξαφανίζεται εντός, ιδιαίτερα εμφιατικών, σχεδόν κάθετα πλονζέ πλάνων, με κυρίαρχα τα έντονα γραμμικά μοτίβα διαγωνίων, που σχηματίζουν τρίγωνα. Τα πλάνα αυτά είναι ρηγά, με πολλά στοιχεία ασάφειας –καθώς οι διαστάσεις του χώρου δεν είναι δυνατόν να υπολογιστούν με ακρίβεια, ούτε και η ίδια η θέση του χαρακτήρα. Το αποτέλεσμα είναι η δημιουργία έντασης, αλλά και σύγχυσης. Ταυτόχρονα, τα πλάνα αυτά ορίζουν έναν περικλειστο χώρο, ουδόλως φιλικό προς τον χαρακτήρα, ο οποίος φαίνεται να βρίσκεται σε ιδιαίτερα δύσκολη θέση καθ' όλη τη διάρκεια της διαδρομής. Κάτι εντελώς αντίθετο συμβαίνει με τον δολοφόνο, καθώς δίνει την εντύπωση ότι κινείται με ιδιαίτερη άνεση στις ράμπες, για την ακρίβεια ότι ο ίδιος ο σχεδιασμός τον οδηγεί, υποβοηθώντας τον. Είναι δεδομένο ότι η καμπύλη στον κινηματογράφο είναι δυνατόν να αποκτήσει, πάντοτε κατ' αναλογίαν με το συγκεκριμένο, μια σειρά από ιδιότητες.¹⁴⁸⁴ Πλην όμως, στην προκειμένη περίπτωση παραπέμπει σε ευελιξία, και καθίσταται σύμμαχος του αρνητικού χαρακτήρα. Ενδεικτικό είναι άλλωστε και το ότι ο αστυνομικός δεν θα προλάβει τον δολοφόνο πριν ο τελευταίος καταφέρει να βγει

¹⁴⁸³ Curtis, William, *Modern Architecture Since 1900*, Prentice-Hall, N.J., 1983, σ. 268.

¹⁴⁸⁴ Όπως αναφέρει ο Bruce Block, όπ. π. σ. 106.

από το κτήριο. Παράλληλα, αναλόγως χαρακτηριστικό είναι και το γεγονός ότι δεν υπάρχει πλάνο με την Gregory να καδράρεται στον κεντρικό χώρο, και ούτε κινηματογραφείται σε οποιοδήποτε σημείο της διαδρομής της από τον χαμηλού ύψους χώρο της εισόδου, (τον χώρο του πάρτυ), στις τουαλέτες, χώρο σύγκρουσης με τον δολοφόνο. Αξιοσημείωτο είναι και το στοιχείο ότι, ακόμη και ο χώρο της τουαλέτας, πριν την εμφάνιση του δολοφόνου, διαφοροποιείται από το υπόλοιπο κτήριο: Διακρίνονται υφές στα λεία, καμπύλα σχήματα των τοίχων, καθώς έχουν προστεθεί μικρά φυτά.

Ο ρόλος της φωτογραφίας και η συσχέτισή του με τον χώρο έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Για τις σκηνές στο night club χρησιμοποιήθηκε μόνον η είσοδος του κτηρίου Alexander & Oniatt¹⁴⁸⁵, το οποίον σχεδιάστηκε το 1928 από τους Albert Walker και Percy Eisen, και βρίσκεται στο Downtown του Los Angeles. Το δώδεκα ορόφων κτήριο, που κάποτε στέγαζε πολυτελές κατάστημα ενδυμάτων, δημιουργήθηκε όταν ο ιδιοκτήτης του James Oniatt, ενώ βρισκόταν σε ταξίδι στην Ευρώπη το 1925, επισκέφθηκε την Διεθνή Έκθεση Διακοσμητικών Τεχνών στο Παρίσι. Αποτέλεσμα αυτού ήταν και ο χαρακτηριστικά art deco σχεδιασμός. Όταν το κτίσμα έπαψε να λειτουργεί ως κατάστημα, το ισόγειο στέγασε ιταλικό εστιατόριο. Για τα εσωτερικά πλάνα στο club χρησιμοποιήθηκε το υπερωκεάνιο Queen Mary, το οποίον, (μόνιμα πλέον αγκυροβολημένο στην Long Beach του Los Angeles), λειτουργεί ως χώρος αναψυχής, ενώ έχει αρκετές φορές χρησιμοποιηθεί και στον κινηματογράφο. Όπως αναφέρει ο παραγωγός της ταινίας, Harold Schneider,¹⁴⁸⁶ ο Ridley Scott έχει ένα εντελώς προσωπικό στυλ: «Το Queen Mary έχει κινηματογραφηθεί και φωτογραφηθεί εκατοντάδες φορές, αλλά ποτέ όπως ο Ridley σε αυτήν την ταινία. Το όραμά του είναι συγκλονιστικό». Ο σκηνοθέτης παρατίθεται επίσης στις σημειώσεις παραγωγής να αναφέρει την αναζήτηση αλλαγής ρυθμού, σχετικά με το έργο του, με την ταινία αυτήν. Αναζήτηση επίσης υλικού που θα ήταν δυνατόν να τον οδηγήσει, μετά τις ταινίες εποχής ή επιστημονικής φαντασίας, «σε έναν σύγχρονο κόσμο, σύγχρονων ανθρώπων που αντιμετωπίζουν σύγχρονα προβλήματα».¹⁴⁸⁷ Τον ενδιέφερε η λιτότητα της πλοκής, καθώς αντελήφθη ότι συμπυκνώνει δύο διαφορετικούς κόσμους, ειδικά μέσα από το βλέμμα του κεντρικού ήρωα. Η ιστορία προτάθηκε στον Scott στις αρχές της δεκαετίας, από τον ίδιο τον σεναριογράφο. Ο σκηνοθέτης διέγνωσε πάραυτα μεν το

¹⁴⁸⁵ Σημειώσεις παραγωγής Αρχεία BFI.

¹⁴⁸⁶ Σημειώσεις παραγωγής, Αρχεία BFI.

¹⁴⁸⁷ Όπ. π.

ενδιαφέρον της, αλλά ανέβαλε την υλοποίηση καθώς ήταν απασχολημένος με άλλα project . Όταν ξεκίνησε, ο Scott κάλεσε τον Γάλλο Thierry de Ganay να συμμετάσχει ως παραγωγός. Ο τελευταίος παρατίθεται να αναφέρει το ενδιαφέρον του για το θέμα, (το οποίο θεωρήσε απολύτως κατάλληλο για τον σκηνοθέτη), καθώς και το ότι ο σεναριογράφος “καταφέρνει να αποτυπώσει την ανθεκτικότητα του ταξικού συστήματος στις ΗΠΑ.”¹⁴⁸⁸ Σχετικά με την Claire Gregory, ο Scott αναφέρει ότι προτεραιότητά του ήταν η δημιουργία μιας σύγχρονης γυναίκας, και όχι ένας χαρακτήρας αποκομμένος από την πραγματικότητα, ένας χαρακτήρας που “να εκπέμπει ευαισθησία και κανονικότητα εντός του εκλεπτυσμένου περιβάλλοντός της”, και ότι ακριβώς αυτό το στοιχείο τον οδήγησε στο casting της Mimi Rogers.¹⁴⁸⁹

Τα χρησιμοποιούμενα στην ταινία τα art deco στοιχεία συνάδουν με απόψεις που έχουν κατατάξει το ρεύμα στις «συνθετικές μορφές σχεδιασμού, διαμεσολαβούσες μεταξύ της avant garde και της παράδοσης».¹⁴⁹⁰ Τα στοιχεία αυτά αναλόγως «διαμεσολαβούν» ανάμεσα στην παράδοση, εκδοχή της οποίας αποτελεί η πολυτελής Upper East Side του Manhattan και στο μοντέρνο –κατά κάποιον τρόπο προετοιμάζοντας παράλληλα για το δεύτερο, καθώς δεν επελέγησαν κτήρια με ιστορικιστικά στοιχεία. Διευθυντής φωτογραφίας της ταινίας είναι ο Steven Poster, ο οποίος, στην αρχή της καριέρας του τότε, είχε μια αρκετά σύνθετη αποστολή. Ο Scott έχει επανειλημμένως σχολιαστεί ως ο σκηνοθέτης που «ζωγραφίζει με το φως, την σκιά και τον καπνό»¹⁴⁹¹, δημιουργώντας καινοτόμες ταινίες, παράλληλα, “αναδιαμορφώνοντας και επαναπροσδιορίζοντας τον σύγχρονο κόσμο μας”.¹⁴⁹² Ο Poster αναφέρει ότι, καθώς στην σεκάνς του night club σκοπός ήταν ο χώρος να δίνει την εντύπωση συνδυασμού χώρου διασκέδασης και γκαλερί τέχνης, αναζητήθηκε ένας χώρος με «ευκρινή Deco & ταυτόχρονα high tech στοιχεία»,¹⁴⁹³ που θα ήταν παράλληλα δυνατόν να διαμορφωθεί κατάλληλα. Το υπερωκεάνιο προσέφερε αυτήν τη δυνατότητα, ενώ ο σχεδιασμός του, αναφέρει ο ίδιος, περιελάμβανε

¹⁴⁸⁸ Όπ. π.

¹⁴⁸⁹ Όπ. π.

¹⁴⁹⁰ Messler, Norbert, “Art Deco”, στο V. M. Lampugniani (ed.), *The Thames & Hudson Encyclopaedia of 20th Century Architecture*, Thames & Hudson, London, 1986, σ.17.

¹⁴⁹¹ Magid, Ron, “Someone to Watch Over Me: A Story of Love and Terror”, *American Cinematographer*, Οκτώβριος 1987, σ. 56.

¹⁴⁹² Όπ. π.

¹⁴⁹³ Poster, Steven, “Someone To Watch... Is Something to See”, *American Cinematographer*, Απρίλιος 1988, σ. 62

καλαίσθητους διαδρόμους με πόρτες ανελκυστήρων από ανοξείδωτο ατσάλι και κλιμακοστάσια με αναδιπλούμενα, ανοξείδωτα κιγκλιδώματα: όλα αυτά τα στοιχεία χρησιμοποιήθηκαν για την δημιουργία αντανάκλασεων.¹⁴⁹⁴ Η ομάδα παραγωγής φρόντισε επίσης για την εκκένωση της εσωτερικής πιρίνας, ώστε να τοποθετηθεί κατόπιν στον πυθμένα ειδικός φωτισμός, ο οποίος καλύφθηκε από πλέξιγκλας: Η μέθοδος αυτή πολλαπλασίασε τις αντανάκλασεις. Παράλληλα, επινοήθηκαν επίσης δοχεία με νερό και θραύσματα γυαλιού σε διάφορα σημεία του χώρου, στοιχεία που προσέφεραν έναν περαιτέρω τονισμό του κυματισμού. Εκτός από τα προαναφερθέντα, ενδεικτικά cross-over μοντέρνο – art deco αντικείμενο είναι και ο χαρακτηριστικός φεγγίτης με τις τρεις οριζόντιες γραμμές, ορατός όταν η Gregory καταφέρνει να ξεφύγει από τον δολοφόνο χρησιμοποιώντας τον ανελκυστήρα. Παράλληλα, το γεγονός ότι το Guggenheim έχει ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο στην ταινία ευκρινώς εγγράφεται και στην μεγάλη έκταση της έρευνας σχετικά με τον φωτισμό. Στον τομέα αυτόν παρουσιάστηκαν σημαντικές δυσκολίες, για την ακρίβεια, αναφέρεται από τους συντελεστές ως το δυσκολότερο μέρος του γυρίσματος: «ένα πολεμικό εγχείρημα».¹⁴⁹⁵ Το κτήριο επελέγη καθότι ο Scott αναζητούσε ασυνήθιστες, αλλά ταυτόχρονα αναγνωρίσιμες τοποθεσίες της Νέας Υόρκης, επιθυμώντας παράλληλα την αποφυγή κτηρίων τα οποία θεωρούνται τυπικά ορόσημα. Στο εξαιρετικά σύντομο χρονικό διάστημα των τριών ημερών, εντός του οποίου θα έπρεπε να έχει ολοκληρωθεί η κινηματογράφηση, χρειάστηκε να φωτιστεί εκ νέου ολόκληρο το μουσείο, πράγμα εξαιρετικά δύσκολο λόγω του ενιαίου χαρακτήρα του χώρου, καθώς οποιοδήποτε σημείο είναι ορατό από οπουδήποτε αλλού. Η ομάδα παραγωγής κατέληξε ότι ο υπάρχων φωτισμός δεν θα λειτουργούσε για τις ανάγκες της ταινίας, καθώς δεν θα ήταν δυνατόν να αποτελέσει την επιθυμητή εκτροπή από την αρχική εικόνα του Guggenheim.¹⁴⁹⁶ Το εντυπωσιακό πλάνο όπου διακρίνεται για πρώτη φορά η όψη του κτηρίου, ήταν μια από τις δυσκολότερες νυκτερινές εξωτερικές λήψεις. Εδώ χρησιμοποιήθηκαν φωτισμοί Musco¹⁴⁹⁷, οι οποίοι τοποθετήθηκαν στο Central Park -που βρίσκεται ακριβώς απέναντι- ώστε να φωτιστούν δύο οικοδομικά τετράγωνα, σε συνδυασμό με τα υπάρχοντα φώτα του Μουσείου. Το ζητούμενο εδώ ήταν εγγραφεί κατά

¹⁴⁹⁴ Όπ. π.

¹⁴⁹⁵ Poster παρατίθεται από τον Ron Magid, όπ. π., σ. 60.

¹⁴⁹⁶ Poster, 1988, όπ. π., σ. 62.

¹⁴⁹⁷ Χρησιμοποιούνται για φωτισμό μεγάλων αθλητικών γεγονότων.

το δυνατόν ευκρινέστερα το σχήμα του κτηρίου, ώστε να διαχωριστεί από τα παρακείμενα και στις δύο του πλευρές, εξ ου και το ότι χρησιμοποιήθηκε καπνός στα συγκεκριμένα πλάνα, ο οποίος δημιούργησε φωτιστικές αξίες. Για τον ίδιο λόγο, υπήρχε η σκέψη για την χρήση νερού ώστε να δημιουργηθούν αντανakλάσεις, όμως οι αρχές της πόλης δεν το επέτρεψαν, καθώς τα γυρίσματα έγιναν Δεκέμβριο και υπήρχε κίνδυνος δημιουργίας πάγου.¹⁴⁹⁸ Σημαντική ήταν η έρευνα και για τον κεντρικό χώρο του κτηρίου, όπου τελικά χρησιμοποιήθηκε μαλακός φωτισμός ο οποίος τοποθετήθηκε στον χώρο του δαπέδου και σκληρός στην οροφή, καθώς το ζητούμενο αποτέλεσμα ήταν να δοθεί στο κτήριο μια πιο αιχμηρή εικόνα η οποία όριζε καλύτερα τα περιγράμματά του.¹⁴⁹⁹

Ο Steven Poster σχολιάζει επίσης και την κατοικία του Keegan στο Long Island, στην αντιπέρα όχθη από το Manhattan, “με τον περιβάλλοντα χώρο να συνοψίζει θαυμάσια το δίλημμα του χαρακτήρα.”¹⁵⁰⁰ Έξω από την κατοικία, προς μια κατεύθυνση στο τέλος του δρόμου διακρίνεται το κτήριο Chrysler, ενώ προς την άλλη μια υπερυψωμένη σιδηροδρομική γραμμή. Αυτό, αναφέρει επίσης ο ίδιος, αποτυπώνει το είδος της συνοικίας “ο πλούσιος κόσμος του Manhattan είναι πέρα εκεί και ο πραγματικός κόσμος εδώ”.¹⁵⁰¹ Επίσης, αποτυπώνει και μια περιοχή που παρακμάζει, και από την οποίαν θέλουν να φύγουν, “είχε την εικόνα του ελαφρώς ακάθαρτου, τις υφές που αναζητούσαμε.”¹⁵⁰² Σε σχέση με τις αναφορές αυτές, είναι χαρακτηριστικό και το ότι στο τέλος της ταινίας, όταν πλέον η σύζυγος του Keegan θα δώσει την λύση, και αμέσως μετά το πλάνο του σιωπηλού αποχαιρετισμού από απόσταση των δύο πρώην εραστών, το cut του πλάνου όπου η Gregory επιβιβάζεται στο περιπολικό μεταφέρει σε πλάνο όπου η σιδηροδρομική γραμμή διακρίνεται στο βάθος. Παράλληλα, οι βλέψεις κοινωνικής ανόδου αποτυπώνονται και στα εσωτερικά που ο Bissell σχεδίασε: Παράγεται ένας ευκρινώς μικροαστικός χώρος και οπωσδήποτε όχι κάτι που ευκρινώς παραπέμπει στην εργατική τάξη. Οι τοίχοι είναι υπόλευκοι, για παράδειγμα, ενώ διακρίνονται και αρκετά στοιχεία farmhouse αισθητικής. Και εδώ λοιπόν εγγράφεται μια γυναικεία προσέγγιση, με το

¹⁴⁹⁸ Η κινηματογράφιση έγινε την περίοδο των Χριστουγέννων.

¹⁴⁹⁹ Poster στον Ron Magid, όπ. π. σσ. 58 – 60.

¹⁵⁰⁰ Όπ. π., σ. 57

¹⁵⁰¹ Όπ. π.

¹⁵⁰² Όπ. π., σ. 57.

αποτέλεσμα να προσομοιάζει με μια, (αρκετά ευτελέστερη βέβαια), εκδοχή αυτού που παρατηρείται στην οικογενειακή κατοικία στο *Enough*.

Σε δύο διαφορετικές στιγμές κινδύνου στην ταινία γίνεται αντιληπτό το φαινόμενο της παράλλαξης, τουτέστιν της μετατόπισης αντικειμένων καθώς αλλάζει η θέση του παρατηρητή. Όπως αναφέρει ο Peter Collins, μια νέα θεωρία σχετικά με τον αρχιτεκτονικό χώρο εμφανίζεται ως μέρος του Rococo, στα μέσα του 18^{ου} αιώνα, όταν το περικλειστο «κουτί», παρ' ότι δεν εξαφανίζεται, η θέασή του μεταλλάσσεται, λόγω της τάσης των διακοσμητών εσωτερικών χώρων¹⁵⁰³ να τοποθετούν καθρέπτες σε απέναντι τοίχους. Αποτέλεσμα αυτού ήταν το ότι η θέα ενός κινούμενου παρατηρητή δεν αποτελείτο πλέον από περικλείοντες τοίχους, αλλά από μια σειρά ανοικτών στοών, μέσω των οποίων ο χώρος επεκτείνεται σε μια αέναη παραλλακτική αλληλουχία.¹⁵⁰⁴ Ο Collins θεωρεί ότι τα οπτικά εφέ που συνήθως αποκαλούνται «Χώρος – Χρόνος ή Τεταρτο-Διαστασιακά»¹⁵⁰⁵ δεν είναι τίποτα περισσότερο από μοντέρνες εξελίξεις στην εκμετάλλευση των φαινομένων παράλλαξης. Παράλληλα, διατείνεται ότι στον 20ο αιώνα έχουμε, αφ' ενός την αντιστροφή της παραδοσιακής μεθόδου παράλλαξης, όπως στην περίπτωση του Le Corbusier, (κάτι που συσχετίζει με τον Κυβισμό και την δική του αντιμετώπιση του χώρου), και αφ' ετέρου την επέκτασή της μέσω της χρήσης προβόλων και γυαλιού, τάση που συνδέει στην περίπτωση του Frank Lloyd Wright με την χρήση μεγάλων εξωστών.¹⁵⁰⁶ Μια εκδοχή παράλλαξης εμφανίζεται ταινία στα πλάνα όπου ο δολοφόνος, έχοντας διεισδύσει στον χώρο της τουαλέτας που βρίσκεται η Gregory, επισημαίνει την θέση της στο χώρο λόγω του κυκλικού σχήματος των τοίχων, και έχοντας χρησιμοποιήσει την δυνατότητα θέασης μέσω καθρεπτών, μια λειτουργία που συνδυάζει κλασική και μοντέρνα εκδοχή του φαινομένου. Η δεύτερη σκηνή είναι όταν τα σχέδια ενός εκτελεστή, ο οποίος έχει σταλεί από τον δολοφόνο στην κατοικία της Gregory, με αποστολή να σκοτώσει εκείνην και τον Keegan, αποτυγχάνουν καθώς ο τελευταίος, χρησιμοποιώντας την παράλλαξη που δημιουργείται από τους πολλαπλούς καθρέπτες στον χώρο του βεστιαρίου καταφέρνει να εξουδετερώσει τον εισβολέα. Να σημειωθεί εδώ ότι η παρουσία καθρεπτών στην κατοικία της Gregory είναι ιδιαίτερα έντονη, ενίοτε

¹⁵⁰³ Ειδικότητα που εμφανίζεται ακριβώς την ιστορική αυτή στιγμή με τα πρώτα *hôtel particulier* στο Παρίσι.

¹⁵⁰⁴ Collins, Peter, *Changing Ideals in Modern Architecture*, McGill-Queen's U.P., Montreal, σσ. 26 – 27.

¹⁵⁰⁵ Όπ. π. σ. 292.

¹⁵⁰⁶ Όπ. π. σσ. 292 – 293.

δίνοντας και την εντύπωση ενός σχεδόν rococo εσωτερικού χώρου. Ταυτόχρονα, ενώ ο χώρος στην σεκάνς του Guggenheim είναι, τις περισσότερες φορές, βαθύς, (μια ιδιαίτερη μορφή βαθύς χώρου όπου χρησιμοποιούνται καμπύλες αντί για διαμήκη επίπεδα), στην σεκάνς στο βεστιάριο είναι ενδεικτικά ασαφής: δεν υπολογίζεται με ακρίβεια. Καίριο ζήτημα για την παρούσα ανάλυση είναι το ότι ενώ ο Keegan χρησιμοποιεί την κλασικού τύπου παράλλαξη στο διαμέρισμα για να σκοτώσει τον εκτελεστή, ο δολοφόνος είναι σε θέση να εκμεταλλευτεί την αντίστοιχη στο μοντέρνο κτήριο ώστε να κυριαρχήσει στον χώρο, εντοπίζοντας και κατόπιν παγιδεύοντας την Gregory, την μοναδική φορά που θα έλθουν σε στενή επαφή.

Σε αυτόν λοιπόν τον χώρο, ο οποίος θεωρείται ένας από τους πλέον ευχάριστους στην Νέα Υόρκη για να παρακολουθεί κανείς κινούμενες ανθρώπινες φιγούρες,¹⁵⁰⁷ ανάλογη (και εκμεταλλεύσιμη δι' ίδιον όφελος) κίνηση στην ταινία έχει μόνον ο δολοφόνος. Το *Someone To Watch Over Me* ακολουθεί ακριβώς την πάγια επιθυμία του Wright να δημιουργήσει δράμα στον χώρο - η καταδίωξη επιτυγχάνει ακριβώς αυτό- ενώ παράλληλα ο ίδιος ο χώρος λειτουργεί emphaticά, καθώς η αντισυμβατικότητα του σχεδιασμού τονίζει την δραματικότητα της στιγμής. Η δομή που, κατά δημιουργό της, αντιγράφει τις σπείρες του ναυτίλου και, μέσω της ελαφράς κλίσης του εδάφους, υποβοηθεί την κίνηση του επισκέπτη, εδώ συμπλέει με τους σκοπούς μόνον του δολοφόνου. Αναλόγως ενδιαφέρουσα είναι και η ιδέα της, όπως αναφέρθηκε, εστιασμένης διαφοροποίησης στον εξωτερικό χώρο, καθώς το κτήριο έχει επανειλημμένα σχολιαστεί ως «το απόλυτο αντίδοτο στον κάρναβο της πόλης».¹⁵⁰⁸ Στα εξωτερικά πλάνα, λειτουργούν με ανάλογο τρόπο και οι αυξανόμενα προεξέχουσες σπείρες, γοητευτικά απειλητικές στην πρώτο πλάνο του κτηρίου, στοιχείο που τονίζεται και από την επικάλυψη ενός και μόνο γυμνού κλαδιού δένδρου, μια αίσθηση απάλειψης της φύσης, για ένα κτήριο το οποίον ο δημιουργός του έβλεπε ως συνέχεια του πάρκου στην απέναντι πλευρά του δρόμου.

Θεωρώ ότι έχει ενδιαφέρον στο σημείο αυτό μια σύγκριση της σεκάνς στο Guggenheim με εκείνην στο κτήριο των Ηνωμένων Εθνών, στο *North by Northwest*, καθώς ο μοντέρνος σχεδιασμός ανάλογα συμμαχεί με τον αρνητικό και τον θετικό χαρακτήρα, αντιστοίχως. Όπως αναφέρθηκε στο αντίστοιχο κεφάλαιο, στην ταινία του Hitchcock τα μνημειακά κτήρια του παρελθόντος ουδέποτε τονίζονται, όμως δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στην

¹⁵⁰⁷ Jencks, 1985, όπ. π., σσ. 136 – 137.

¹⁵⁰⁸ Curtis, όπ. π., σ. 268.

μοντέρνα μνημειακότητα, με το συγκρότημα των κτηρίων του Αρχηγείου των Ηνωμένων Εθνών να καδράρεται σαν να ήταν αφηρημένο γλυπτό, καθώς τα γλυπτικά στοιχεία είναι ιδιαίτερα τονισμένα, ενώ παράλληλα, ο θετικός ήρωας δραπετεύει -και γενικότερα σώζεται- ακριβώς μέσω -και λόγω- της κατανόησης του μοντέρνου. Κατ' αναλογία λοιπόν με τον Thornhill, ο οποίος σε κανένα σημείο της ταινίας δεν απειλείται από τον μοντέρνο σχεδιασμό, στο *Someone to Watch Over Me* και εντός του Guggenheim, ο δολοφόνος ευκρινώς υποβοηθείται από τον χώρο. Και στις δύο περιπτώσεις, η ίδια η λογική του σχεδιασμού φροντίζει για την επιτυχή δραπέτευση, σε δύο τυπικά μοντέρνα κτήρια, χαρακτηριστικά της ίδιας πόλης. Παράλληλα, στο *Sliver*, και μέσω αυτής της τόσο ειδική μεταχείρισης ενός contextual κτηρίου, ο Paul Sylbert δημιούργησε μετωπικά μια ένοχη, μοντέρνα Νέα Υόρκη. Η εικόνα της πόλης αυτής βρίσκεται στον αντίποδα εκείνης που παράγεται στο *North by Northwest* -ταινία που, κατά σύμπτωση, ξεκινά, με ένα κτήριο, (ορατό στο τέλος της σεκάνς των τίτλων), που βρίσκεται ακριβώς στην Madison Avenue του *Midtown*, Manhattan. Το *Sliver* ευκρινώς ορίζει το τέλος αυτής θετικής, αισιόδοξης προσέγγισης του μοντέρνου.

Κοινό στοιχείο των τεσσάρων ταινιών που εξετάστηκαν αποτελεί η -επισημανθείσα και στα προηγούμενα παραδείγματα- έντονα προβληματική σχέση του γυναικείου χαρακτήρα με την μοντέρνα λογική σχεδιασμού. Και αυτό το στοιχείο βρίσκεται βέβαια σε αντιδιαστολή με ό,τι συμβαίνει στην ταινία του Hitchcock, όπου η Eve Kendall, αναλόγως θετικός χαρακτήρας, συστήνεται στον Thornhill ως «σχεδιάστρια βιομηχανικών προϊόντων», ιδιότητα που δεν φαίνεται καθόλου παράλογη, ενώ διατηρεί μια εξαιρετικά άνετη σχέση με τον μοντέρνο αστικό χώρο. Στο *L.A. Confidential* η Lynn Bracken, (ένας οπωσδήποτε συνολικά θετικός γυναικείος χαρακτήρας), θα διασωθεί από την διαβρωτική επίδραση ενός συνδυασμού αστικού χώρου και μοντέρνου σχεδιασμού μόνον με την εγκατάλειψη και των δύο: Μέσω μιας φυγής με κατεύθυνση έναν τόπο που, παρ' ότι δεν γίνεται ορατός, το κοινό μπορεί να φανταστεί ως αντίστοιχο του Cedar Falls στο *Sleeping with the Enemy*. Άλλωστε, είναι ενδεικτικό εδώ και το σχόλιο της production designer ότι από το τελευταίο αυτό πλάνο αφαιρέθηκαν ψηφιακά αρκετά στοιχεία: χρειαζόταν να δημιουργηθεί ένα ουσιαστικά άχρονο τοπίο. Στο *Heat* ένας γυναικείος χαρακτήρας ο οποίος βρίσκεται σε εμφανή σύγχυση, ολοένα και περισσότερο φθείρεται, χωρίς να το αντιλαμβάνεται, εντός ενός χώρου όπου πρωταγωνιστεί μια γεωμετρική αφαιρετικότητα. Στην ταινία αυτήν, η μοντέρνα σχεδιαστική λογική δημιουργεί ένα περιβάλλον παθογένειας, η οποία εγγράφεται ως σημαντικός παράγων αποξένωσης και διάλυσης της οικογένειας. Ανάλογα

ζητήματα φθοράς ανιχνεύονται επίσης και στην ταινία *Sliver*, με την παράλληλη εμφάνιση ηθικών ζητημάτων. Το *Someone to Watch Over Me* είναι μια ταινία που αγγίζει ταξικά ζητήματα, όμως το μοντέρνο τα υπερβαίνει. Στην διαδικασία εντυπωσιασμού του Mike από τον κόσμο της Claire, το Guggenheim έχει οπωσδήποτε σημαντικό ρόλο. Όμως και για αυτόν τον γυναικείο χαρακτήρα, αυτό το κλασικά μοντέρνο κτήριο – ορόσημο για την πόλη, λειτουργεί ως παγίδα: χρησιμοποιείται ευκρινώς εναντίον του από τον χαρακτήρα του δολοφόνου, τα σχέδια του οποίου (και μόνον) υποβοηθεί.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ΚΑΙ ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Το 2019, στο πλαίσιο των 50 χρόνων από τον θάνατο του Le Corbusier, εμφανίστηκε στην Αθήνα, (υποστηριζόμενος από τον πολιτιστικό χώρο Ρομάντζο, καθώς και την εταιρία Lego), ένας διεθνής διαγωνισμός. Με τον τίτλο “DeCorbuziers: Ένα pop, neo-goth μνημόσυνο”, καλούσε νέους αρχιτέκτονες σε μια διαδικασία “βεβήλωσης και αποδόμησης” μέσα από mixed media εγκαταστάσεις και διαδραστικά έργα. Στο πλαίσιο της γενικής ιδέας: *Μνημείο Μοντερνισμού: Ένα Ταφικό Μνημείο για τον Θάνατο του Μοντερνισμού*, η πρόσκληση τόνιζε ότι, το μνημείο αυτό δεν θα έπρεπε να γίνει αντιληπτό ως φόρος τιμής στον Le Corbusier, αλλά αντιθέτως να αποτελεί απόπειρα εξερεύνησης του θανάτου του μοντερνισμού στον 21ο αιώνα –απολύτως δεδομένος για τους διοργανωτές.¹⁵⁰⁹ Η παραγωγή σοκ είναι βέβαια κάτι που επανειλημμένως σχετίστηκε με το μοντέρνο, με χαρακτηριστικότερο ίσως παράδειγμα το παρισινό Salon του 1865 και τα, (ευκρινώς καταγεγραμμένα τότε, σε κριτικές και πληθώρα σκίτσων), συναισθήματα φρίκης των αστών επισκεπτών στην θέα της *Olympia* του Édouard Manet. Θεωρώ λοιπόν ενδιαφέρον το ότι, για την εικονογράφηση της προκήρυξης, επιλέχθηκε η κατεδάφιση του συγκροτήματος κατοικιών Pruitt Igoe στο St. Louis, κατ’ αυτόν τον τρόπο παράγοντας μια αρκετά άμεση σύνδεση με την πρώτη εμφάνιση του όρου μεταμοντέρνο στο κείμενο-μανιφέστο του Charles Jencks, ενώ, ταυτόχρονα, (στην ίδια προκήρυξη), η δεύτερη παράγραφος του βιβλίου τού Jencks χρησιμοποιείται ως προμετωπίδα: “Η Μοντέρνα αρχιτεκτονική πέθανε στο St. Louis του Missouri, στις 16 Ιουλίου 1972, στις 3.32 μ.μ. (ή περίπου αυτήν την ώρα), όταν το διαβόητο σχήμα Pruitt Igoe, ή μάλλον αρκετοί από τους μονολιθικούς του κυβόλιθους έλαβαν την χαριστική βολή με δυναμίτη.”¹⁵¹⁰ Πρόκειται για μια ακόμη ένδειξη ότι η μεταμοντέρνα προσέγγιση, (με την μια ή την άλλη εκδοχή της), εξακολουθεί να αποτελεί κυρίαρχο υπόδειγμα, ενώ βρίσκεται στην βάση και της χολλυγουντιανής αντιπαλότητας στον μοντερνισμό συνολικά.

Ένα από τα κυρίαρχα νήματα του μοντέρνου που εμφανώς στοχοποιείται από τον χολλυγουντιανό κινηματογράφο είναι η αντίθεσή του στον εφησυχασμό. Την ανησυχία που παράγεται μετά την διάσπαση ενός χώρου ευκρινώς συνδεδεμένου με την αστική τάξη

¹⁵⁰⁹ http://www.archdaily.com/774095/modernism-memorial-a-funerary-monument-for-the-death-of-modernism?utm_source=ArchDaily+List&utm_campaign=8c213bbe85-RSS_EMAIL_CAMPAIGN&utm_medium=email&utm_term=0_b5a382da72-8c213bbe85-408546841

¹⁵¹⁰ Jencks, Charles, *The Language of Post-Modern Architecture*, Academy, Λονδίνο, 1978, σ. 9.

κατέγραψε με ακρίβεια ο Walter Benjamin. Ακραιφνής οπαδός του μοντερνισμού, ο Benjamin κάποιες φορές επαναναγνώστηκε, (χαρακτηριστικά κατά την δεκαετία του 1990, αλλά και έκτοτε), ως ένας άνθρωπος που μάλλον τυχαία ασχολήθηκε με οποιεσδήποτε *avant garde* τάσεις ή προσεγγίσεις, οι οποίες χαρακτήρισαν τον Μεσοπόλεμο. Οι απόψεις αυτές, απaráλλακτα (και απαραίτητως) παρακάμπτουν την ευκρινώς καταγεγραμμένη αγάπη του Benjamin για τον μοντέρνο σχεδιασμό. “Το διακοσμητικό στυλ του δεύτερου μισού του 19ου αιώνα”, γράφει ο ίδιος, “έλαβε μια επαρκή περιγραφή και ανάλυση μόνον σε ένα συγκεκριμένο είδος αστυνομικού μυθιστορήματος, στο δυναμικό κέντρο του οποίου βρίσκεται ο τρόμος των διαμερισμάτων. Η διάταξη της επίπλωσης είναι ταυτόχρονα ο χάρτης παγίδων θανάτου, ενώ η αλληλουχία των δωματίων ορίζει τη διαδρομή του δραπετεύοντος θύματος”.¹⁵¹¹ Η Susan Buck-Morss αναφέρει άλλωστε ότι “η ατμόσφαιρα του *Μονόδρομου* έχει όλο το φως, τον αέρα και την διαπερατότητα της νέας αρχιτεκτονικής του Gropius ή του Corbusier. Ο έξω κόσμος... ο οποίος απειλεί να διακόψει την διανοητική συγκέντρωση, ενσωματώνεται στο κείμενο.”¹⁵¹² Το *Αδιέξοδο* αντιπροσωπεύει την αισθητική της μοντέρνας πρωτοπορίας,¹⁵¹³ διατείνεται επίσης η ίδια, παραπέμποντας στην σημασία της φόρμας για ολόκληρο το έργο του Benjamin.

Αντιθέτως, στο σύγχρονο Hollywood, (και συχνά σε ταινίες με αστυνομική πλοκή), ο ασφυκτικός χώρος που περιγράφεται από τον Benjamin, αντιστοιχεί στο ασφαλές καταφύγιο, το οποίον αναζητεί, και όπου, καταδιωκόμενο, προσφεύγει, το θύμα του μοντέρνου. Καθώς η μεταμοντέρνα περίοδος, διαρκώς επιστρέφει στον ιστορικισμό του 19ου αιώνα, “οι ιστορικιστικές μάσκες”¹⁵¹⁴, το “αστικό πανδαιμόνιο”¹⁵¹⁵ επίπλωσης του οικιακού χώρου, εκεί όπου ο ιδιώτης “διατηρεί τις αυταπάτες του”¹⁵¹⁶, συνιστούν αρκετά ακριβή περιγραφή του χώρου όπου η Laura του *Sleeping With the Enemy* καταφέρνει να αισθανθεί ασφάλεια. Η ανάγκη χειραφέτησης του εσωτερικού χώρου από την διαρκή

¹⁵¹¹ Benjamin, Walter, “One way street”, στο *Reflections*, Schocken Bookd, NY, 1978, σ.64.

¹⁵¹² Buck-Morss, Susan, *The Dialectics of Seeing, Walter Benjamin and The Arcades Project*, MIT Press, Cam. Mass., 1991, σ. 17.

¹⁵¹³ Όπ. π., σ. 18.

¹⁵¹⁴ Φράση του Sigfried Giedion που παρατίθεται από τον Benjamin στο *The Arcades Project*, Harvard, Mass., 1999, σ. 407.

¹⁵¹⁵ Όπ. π. σ. 65.

¹⁵¹⁶ Benjamin, “Louis Philippe, or the Interior”, στο *The Arcades Project*, όπ. π., σ. 8.

άμυνά του έναντι της “εισβολής” του εξωτερικού, την οποίαν αναφέρει σε αρκετά σημεία ο Benjamin, “οι ογκώδεις κουρτίνες και τα αντίστοιχα μαξιλάρια, το σκοτεινό σαλόνι ώστε να προφυλάσσονται οι καλυμμένοι από ταπετσαρίες τοίχοι από τον αποχρωματισμό”¹⁵¹⁷, όλα απόντα από την κατοικία στην Ανατολική Ακτή, δημιουργούν ένα κέλυφος προστασίας στην μικρή πόλη των Μεσοδυτικών πολιτειών.

Η, κυρίαρχη (και απολύτως επιδιωχθείσα στο κτίσμα που σχεδίασε ο Doug Krane), διαφάνεια, συνιστά πλέον πάγιο στοιχείο απειλής. Ο Benjamin την εγκωμίασε επίσης, αναγνωρίζοντας στις παρισινές στοές του 19ου αιώνα ένα υλικό που δεν είχε ακόμη αποκτήσει την κατάλληλη έκφρασή του: “[Ο]ταν το φως έπεφτε από ψηλά, μέσω των υαλοπινάκων μεταξύ των σιδηρών υποστηριγμάτων, ήταν ακάθαρτο και θλιβερό.”¹⁵¹⁸ Για τον ίδιο, η διαφάνεια απελευθερώνει την κατοίκηση: “Εσωτερικός χώρος. Σήμερα, η λέξη κλειδί δεν είναι εμπλοκή αλλά διαφάνεια. (Le Corbusier!)”.¹⁵¹⁹ Στο σημείο αυτό του *Passagen-Werk*, ο Benjamin παραθέτει φράση του Sigfried Giedion σχετικά με τις κατοικίες του Le Corbusier: «Δεν στηρίζονται ούτε στην χωρική ούτε στην πλαστική διάρθρωση: Ο αέρας τις διαπερνά! Ο αέρας γίνεται καθοριστικός παράγων! Τουτέστιν, αυτό που έχει σημασία κατ’ ουσίαν δεν είναι ούτε η χωρικότητα ούτε η πλαστικότητα η ίδια αλλά μόνον η σχέση και η συγχώνευση.”¹⁵²⁰ Ο “ένας και μοναδικός αδιαίρετος χώρος [και] τα διαχωριστικά εσωτερικού και εξωτερικού [που] καταρρέουν”¹⁵²¹, παραπέμπουν άμεσα στην διάφανη φυλακή της Laura, ενώ, (όπως αναφέρθηκε στην ανάλυση της ταινίας), και τα δύο στοιχεία αναδεικνύονται από την κινηματογράφηση. Έναν αδιαίρετο χώρο, με ανάλογα ουσιαστικό ρόλο, σχεδίασε βέβαια ο Krane και για τις ανάγκες του *Enough*.

“Στο καθεστώς της αστικής τάξης οι πόλεις και τα έπιπλα διατηρούν τον χαρακτήρα των οχυρωματικών έργων”, γράφει ο Benjamin, παραθέτοντας και την φράση του Le Corbusier: “Έως τώρα, η οχυρωμένη πόλη ήταν εκείνη που διαρκώς παρέλυε την πολεοδομία”.¹⁵²² Εμφανής πρόθεση, αντιληπτή σε πολλά σημεία του *Passagen-Werk*,

¹⁵¹⁷ Όπ. π. σ. 213.

¹⁵¹⁸ Όπ. π. σ. 150.

¹⁵¹⁹ Όπ. π. σ. 419.

¹⁵²⁰ Όπ. π., σ. 423.

¹⁵²¹ Όπ. π. σ. 423.

¹⁵²² Έμφαση στο πρωτότυπο. Όπ. π. σ. 215.

ήταν λοιπόν “ο αγώνας αφύπνισης”¹⁵²³, η εξουδετέρωση των ψευδαισθήσεων ενός κατοίκου αποπνικτικών χώρων, ενός κοινού συνολικά ευρισκόμενου σε αυτό που ο Benjamin αντιλαμβανόταν ως κατάσταση ύπνωσης. Αντίστοιχο ενδιαφέρον για την διατριβή έχει και η σύνδεση δρόμου και μοντέρνου από τον Benjamin: “Οι δρόμοι είναι τόποι κατοικίας του συνόλου”¹⁵²⁴, ενώ “η μεθυστική αλληλοδιείσδυση δρόμου και κατοικίας όπως εμφανίζεται... στην εμπειρία του flâneur έχει προφητική αξία. Διότι η νέα αρχιτεκτονική επιτρέπει αυτή η αλληλοδιείσδυση να καταστεί νηφάλια πραγματικότητα.”¹⁵²⁵ Παράλληλα, “ο εικοστός αιώνας, με την διαπερατότητα και την διαφάνειά του, με την τάση του για φωτεινούς και ευάερους χώρους, έχει αποδυναμώσει την παλιά αντίληψη κατοίκησης»¹⁵²⁶. Αλλού αναφέρεται ότι: «Αποτελεί σφραγίδα αυτής της εποχής ότι η κατοίκηση με την παλιά έννοια, όπου η ασφάλεια είχε προτεραιότητα, έχει παρέλθει. Ο Giedion, ο Mendelsohn, ο Corbusier μετέτρεψαν τους τόπους διαμονής του ανθρώπου σε χώρο κίνησης για κάθε είδους ενέργεια και για κύματα φωτός και αέρος. Η εποχή που έρχεται θα κυριαρχείται από την διαφάνεια.»¹⁵²⁷ Καθότι ο θετικός χαρακτήρας απειλείται περισσότερο εντός ενός χώρου όπου απουσιάζει η δόμηση, στις ταινίες που εξετάστηκαν, ο δρόμος γίνεται ανάλογα αντιληπτός μόνον στο *North by Northwest*. Στο σύγχρονο Hollywood, και από τη στιγμή που θα συνδεθεί με το μοντέρνο, ο δρόμος μετατρέπεται σε επικίνδυνο τοπίο, εντός του οποίου απομονωμένα άτομα δεν αποτελούν μέρος συλλογικότητας, ούτε συνδέονται μεταξύ τους -με ενδεικτική βέβαια εδώ την περίπτωση του *Heat*.

Αναφερόμενος στον Adolf Loos, ο Benjamin τόνισε επίσης την ανάγκη αρχιτεκτονικής κάθαρσης και την αξία της άρνησης: Την αξία της αποδομητικής ή και καταστρεπτικής δουλειάς. “Εάν η ανθρώπινη εργασία αποτελείται μόνον από καταστροφή, είναι αληθινά ανθρώπινη, φυσική και ευγενής», γράφει ο Loos, και ο Benjamin επεκτείνει την θέση αυτήν αναφέροντας ότι «ο μέσος Ευρωπαίος... θα έπρεπε να είχε ακολουθήσει τον Loos στον αγώνα του εναντίον του δράκου «διακόσμηση»... ή να είχε δει τον *Angelus Novus* του Klee, ο οποίος προτιμούσε να ελευθερώνει τον άνθρωπο παίρνοντάς του, από τον να τον

¹⁵²³ Όπ. π. για παράδειγμα σ. 212.

¹⁵²⁴ Benjamin, 1999, όπ. π. σ. 423.

¹⁵²⁵ Όπ. π.

¹⁵²⁶ Όπ. π. First Sketches, σ. 865.

¹⁵²⁷ Benjamin, “Gesammelte Schriften, Vol. 8”, παρατίθεται από τον Hilde Heynen, *Architecture and Modernity, A Critique*, MIT Press, Mass., 1999, σ. 114.

κάνει ευτυχισμένο δίνοντάς του, για να αντιληφθεί μια ανθρωπότητα που αυτοεπιβεβαιώνεται μέσω της καταστροφής.»¹⁵²⁸ Η καταστροφή εδώ γίνεται αντιληπτή ως επιβεβλημένη, ώστε οι συνολικά ριζοσπαστικές ιδέες να επιτύχουν και ένας κόσμος τελματώδους άνεσης να λάβει τέλος. Η μοντέρνα αρχιτεκτονική διατήρησε για τον Benjamin τον σημαντικότερο ρόλο σε αυτήν την εξέλιξη, αντιπαραβάλλοντας στην εσωστρέφεια του 19^{ου} αιώνα μια ριζοσπαστική εξωστρέφεια, με σκοπό την αφύπνιση και την δημιουργία μιας νέας πολιτικής συνείδησης. Η συνείδηση αυτή θα προέβαλλε μια νέα συλλογικότητα στη θέση της καπιταλιστικής ύπνωσης και την συνακόλουθη συσσώρευση αντικειμένων.

Την ίδια ιστορική στιγμή, κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου, ένα project του Sergei Eisenstein, το οποίον παρέμεινε στο στάδιο της μακέτας, ταυτόχρονα παραπέμπει στην δυσκολία επέκτασης της λειτουργίας της διαφάνειας εντός συγκεκριμένων κοινωνικοπολιτικών συνθηκών και δεδομένων. Με τίτλο *Η Γυάλινη Κατοικία*, η ταινία είχε σκοπό να συνδέσει κινηματογράφο και αρχιτεκτονική, ενώ σχετιζόταν με πειραματισμούς πάνω στο υλικό, που είχαν δρομολογηθεί ήδη από την δεύτερη δεκαετία του 20ου αιώνα. Το 1930 ο Eisenstein μετέφερε την ιδέα στις Ηνωμένες Πολιτείες. Κατά τη διάρκεια ταξιδιού του εκεί, και ενώ βρισκόταν σε επαφή με τα studio της Paramount, διάβασε ένα άρθρο στους New York Times, το οποίον αναφερόταν σε project του Frank Lloyd Wright για ένα γυάλινο κτήριο. Εντυπωσιασμένος το συνόψισε δημιουργώντας σειρά προσχεδίων, όμως τίποτε δεν κατάφερε να εντυπωσιάσει τους παραγωγούς. Η ιστορία είχε ως εξής: Άνθρωποι ζουν και εργάζονται σε γυάλινους χώρους, σε κτήριο όπου είναι δυνατή η θέαση προς όλες τις κατευθύνσεις, πάνω, κάτω αλλά και πλαγίως. Όμως οι κάτοικοι δεν χρησιμοποιούν την δυνατότητα αυτήν, καθώς δεν την συνειδητοποιούν. Ένα τυχαίο γεγονός θα τους κάνει να την αντιληφθούν και έκτοτε αλλάζουν ριζικά συμπεριφορά, καθώς τρομοκρατούνται και καταλήγουν μυστικοπαθείς. Η κινηματογράφιση θα γινόταν στους φυσικούς χώρους γυάλινου ουρανοξύστη, με λήψεις διαμέσου τοίχων, δαπέδων και οροφών, ενώ ο ίδιος ο Eisenstein είχε ονομάσει το project «η Αμερική χωρίς τοίχους», καθώς επιθυμούσε να εκληφθεί ως ειρωνική ματιά, ή ακόμη και παρωδία των Ηνωμένων Πολιτειών.¹⁵²⁹ Η ταινία θα κατέληγε με ολόκληρο το οικοδόμημα κατεστραμμένο, καθώς πάγια άποψη του σκηνοθέτη ήταν ότι οι ιδιότητες του γυαλιού, (οι οποίες βέβαια είχαν μια

¹⁵²⁸ Benjamin, “Karl Krauss”, στο *Reflections*, όπ. π. σ. 272 – 3.

¹⁵²⁹ Οι σημειώσεις του Αϊζενστάιν για το project περιέχονται στο Leyda, Jan & Zina Voynow, *Eisenstein At Work*, Pantheon / MOMA, NY, 1982, σ. 36.

ουτοπική διάσταση ήδη από την δεκαετία του 1910, και την εξπρεσιονιστική αρχιτεκτονική), εάν δεν αποτελούν μέρος μιας νέας κοινωνίας, θα ήταν αδύνατον να γίνουν πραγματικότητα. Εντός μιας κοινωνίας η οποία στηρίζεται στην διατήρηση της ιδιωτικότητας, η αποξένωση του ατόμου δεν αποφεύγεται, ενώ η διαφάνεια δεν οδηγεί στην απελευθέρωση. Στο project του Eisenstein, και όσο η αστική τάξη εξακολουθεί να εκφράζει τις επιθυμίες της στον περικλειστο εσωτερικό χώρο, δεν εξαφανίζεται η ανάγκη για ασφάλεια και απομόνωση: το ιδεώδες της απομονωμένης ιδιωτικότητας διατηρείται ακέραιο.

Έχοντας προηγουμένως συνδεθεί με ποικίλες εκφράσεις του «κακού», η μοντέρνα αφαιρετικότητα «εξορκίζεται» στις ταινίες που εξετάστηκαν, μέσω μιας καθησυχαστικής επανόδου, (ή μνείας επανόδου), κάποιας μορφής λαϊκιστικού ιστορικισμού, στοιχείο που προσεγγίζει το μεταμοντέρνο «δημοκρατικό δικαίωμα στα αντιδραστικά γούστα».¹⁵³⁰ Το ζήτημα αυτό είναι στενά συνδεδεμένο με τους γυναικίους χαρακτήρες: Για την ακρίβεια, πρόκειται για ένα δικαίωμα που σε αρκετές περιπτώσεις συναρτάται με την ίδια τους την επιβίωση. Ως εκ τούτου, ουσιώδες θέμα για την διατριβή ήταν η παραγόμενη σχέση γυναικείου χαρακτήρα και μοντέρνου σχεδιασμού. Η χειραγώγηση του γυναικείου χαρακτήρα από το μοντέρνο κατά κάποιον τρόπο συμπλέει, (όπως αναφέρθηκε), με σειρά μεταμοντέρνων / μεταστρουκτουραλιστικών θεωρητικών προσεγγίσεων, μέσω των οποίων η ταυτότητα της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, (ενίοτε συνδυαζόμενη και με την λευκότητα των επιφανειών της), αναλύεται ως έκφραση του καταπιεστικού της ρόλου. Οι αναλύσεις αυτές ευκρινώς παρακάμπτουν το γεγονός ότι μερικές από τις κατοικίες-ορόσημα του μοντέρνου κινήματος, (όπως η E-1027 της Eileen Gray), ήταν σχεδιασμένες από γυναίκες, ή το ότι αρκετές άλλες, (αρχής γενομένης από την κατοικία Schröder του Gerrit Rietveld), προοριζόταν για γυναίκες. Με το θέμα έχει ασχοληθεί η Alice Friedman,¹⁵³¹ εστιάζοντας, μεταξύ άλλων, στην κατοικία Schröder, στην κατοικία Farnsworth του Mies van der Rohe, καθώς και στην κατοικία Perkins του Richard Neutra.

Η Friedman διερευνά τον φυσικό και χωρικό επανορισμό της οικιακότητας, και των δραστηριοτήτων εντός της κατοικίας, αντιλαμβανόμενη την κατοικία και ως “θέατρο αναπαραστάσεων φυσικής όψης και κοινωνικής συμπεριφοράς, όπου η ιδιωτικότητα

¹⁵³⁰ Jencks, Charles, *The Story of Post-Modernism*, Wiley & Sons, W. Sussex, 2011, σ. 111.

¹⁵³¹ Friedman, Alice, *Women and the Making of the Modern House*, Harry N. Abrams Inc., N.Y., 1998.

προβάλλεται και ερμηνεύεται”¹⁵³². Το βιβλίο της εστιάζει σε μια αλλαγή στην θεώρηση των πραγμάτων στο μοντέρνο, η οποία αποτυπώνεται ακριβέστερα στις κατοικίες για γυναίκες. Παράλληλα, εξετάζει τον λόγο που ανεξάρτητες γυναίκες πελάτισσες λειτούργησαν ως ισχυροί καταλύτες καινοτομίας σε projects κατοικιών, καθώς μερικά από τα χαρακτηριστικότερα κτίσματα στην ιστορία του μοντέρνου, (κτίσματα που διακρίνονται για τις νέες προσεγγίσεις τους στον οικιακό χώρο, αναδιαμορφώνοντας ιδέες σχετικά με το ιδανικό σπίτι), σχεδιάστηκαν για γυναίκες.¹⁵³³ Καθώς οι πελάτισσες αυτές αναζήτησαν “αρχιτεκτονικές λύσεις προσαρμοσμένες σε αντισυμβατικούς τρόπους διαβίωσης”¹⁵³⁴, οι κατοικίες τους σηματοδοτούν αλλαγή κατεύθυνσης, που σχετίζεται με ζητήματα οικογένειας και φύλου. “Μια ισχυρή μείξη φεμινισμού και δυνάμεων αλλαγής στην αρχιτεκτονική οδήγησε αυτά τα projects σε αχαρτογράφητα πεδία αυθεντικότητας.”¹⁵³⁵ Οι γυναίκες αυτές, αναφέρει επίσης η ίδια, είχαν παράλληλα να αντιμετωπίσουν την σύγκρουση ανάμεσα στις κοινωνικές απαιτήσεις έγγαμου βίου και τον ανεξάρτητο τρόπο ζωής που είχαν επιλέξει.¹⁵³⁶

Πρόκειται για την “τέλεια έκφραση του “Less is more”¹⁵³⁷, γράφει η Friedman για την Κατοικία Farnsworth, (κτίσμα στο οποίον η ανάλυση της ταινίας *Heat* διέκρινε κοινά στοιχεία με την κατοικία ενός emphatic στοχαστικού χαρακτήρα και ουδόλως μονοδιάστατου κακού¹⁵³⁸), ενώ είναι βέβαια δεδομένο το ότι το σύγχρονο Hollywood ουδέποτε θα τοποθετούσε έναν θετικό, γυναικείο χαρακτήρα σε ανάλογο περιβάλλον. Η Friedman ασχολείται επίσης με τα ανάμεικτα συναισθήματα που η κατοικία προκάλεσε στο αμερικανικό κοινό κατά την δεκαετία του 1950, ενώ εντάσσει σημαντικό μέρος της γνωστής διαμάχης Mies και Farnsworth, η οποία ακολούθησε, στις κυρίαρχες αντιλήψεις

¹⁵³² Όπ. π., σ. 24

¹⁵³³ Όπ. π., σ. 15.

¹⁵³⁴ Όπ. π., σ. 16.

¹⁵³⁵ Όπ. π.

¹⁵³⁶ Όπ. π., σ. 17.

¹⁵³⁷ Όπ. π., σ. 129.

¹⁵³⁸ Σχετικά με την επιλογή ενός Miesian χώρου στην ταινία, έχει ενδιαφέρον ο σχολιασμός του Paul Goldberger, ο οποίος μερικά χρόνια μετά αναφέρει ότι “υπάρχει κάτι στην διαύγεια των κτηρίων του Mies, στην Πλατωνική τελειότητα στην οποία προσβλέπουν, που παράγει δέος, ακόμη και σε μια εποχή που δεν έχει κανένα ενδιαφέρον για τα όνειρα του μοντερνισμού.” “House Proud” (2001) στο Goldberger, Paul, *Building Up And Tearing Down: Reflections On the Age of Architecture*, Random House, N.Y., 2009, σσ. 84 - 85.

και προκαταλήψεις της Αμερικής την ιστορική αυτή στιγμή.¹⁵³⁹ Στο συντηρητικό περιβάλλον του Midwest, ένα κτήριο κατοικίας, σχεδιασμένο για μια γυναίκα η οποία αμφισβήτησε την αναγκαιότητα να παντρευτεί, δεν θα ήταν βέβαια δυνατόν να μην προκαλέσει αντιδράσεις. Αντιθέτως με τον Philip Lovell, που με δική του απόφαση διοργάνωσε επισκέψεις του κοινού, (το οποίο βέβαια δεν αμφισβήτησε την επιλογή του), η Farnsworth είχε, ως γυναίκα, να αντιμετωπίσει την μνησικάκη περιέργεια, ενός κοινού οπωσδήποτε πολύ διαφορετικού από αυτό της California. Η Edith Farnsworth σπούδασε στην δεκαετία του 1920 και ο Μεσοπόλεμος ήταν η περίοδος που -και στις Ηνωμένες Πολιτείες- δόθηκε η ευκαιρία σε κάποιες εύπορες γυναίκες να ανεξαρτητοποιηθούν, ενώ αρκετές απόφοιτοι πανεπιστημίου δεν παντρεύτηκαν, διαμορφώνοντας τον τύπο της Νέας Γυναίκας,¹⁵⁴⁰ τύπος που εκφράστηκε και στον κινηματογράφο της εποχής. Το 1951, όταν ολοκληρώθηκε η κατοικία της, το κλίμα είχε ήδη αρχίσει να αλλάζει.¹⁵⁴¹ Το ζήτημα αυτό λειτουργεί και ως ενδιαφέρουσα, ταυτόχρονη υπενθύμιση της ιδιαίτερης σημασίας του εμφατικά μοντέρνου χαρακτήρα της Eva Marie Saint στην ταινία του Hitchcock, καθώς και στην, (αντιστοίχως χαρακτηριστική), συμμόρφωση του χαρακτήρα της Kim Basinger, στο πλαίσιο της διαμόρφωσης κλίματος 1950s, στα τέλη του 20ου αιώνα στο *L.A. Confidential*.

Η Friedman αναφέρεται και στην Villa Stein, ένα ακόμη κτίσμα που δεν κατοικήθηκε από συμβατικό ζεύγος, αλλά από ένα ιδιόμορφο group τριών ατόμων, η διάταξη του οποίου αναγκαστικά αμφισβητούσε τους παραδοσιακούς έμφυλους ρόλους. Ο Le Corbusier δημιούργησε την αρχιτεκτονική έκφραση μιας νέας σχέσης ανδρών - γυναικών¹⁵⁴². Κάτι ανάλογο δεν θα ήταν εφικτό με έναν παραδοσιακού τύπου σχεδιασμό: “Η κατοικία αυτή αποτελεί τομή στο έργο του... και είναι ορθότερα αντιληπτή ως μια περίπτωση όπου γυναίκες και άνδρες διαπραγματεύονταν τις σχέσεις τους με ασυνήθιστο τρόπο και επεδίωξαν να εκπροσωπήσουν εαυτούς αρχιτεκτονικά σε ένα project με σημαντική

¹⁵³⁹ Όπ. π.

¹⁵⁴⁰ “New Woman”, η οποία, όπως αναφέρεται σε άλλο σημείο της διατριβής, εκφράστηκε και στον κινηματογράφο. Για το ζήτημα αυτό, καθώς και την “επιαναφορά” των γυναικών σε μια παλαιού τύπου οικιακότητα κατά την δεκαετία του 1950: Scutts, Joanna, *The Extra Woman: How Marjorie Hills Led A Generation of Women to Live Alone and Like It*, Liveright Publications, N.Y., 2018.

¹⁵⁴¹ Η Scutts εξετάζει εκτενώς στο βιβλίο της τα self-help βιβλία της Marjorie Hills, που, με πρώτο εξ αυτών το *Live Alone and Like It: A Guide for the Extra Woman* του 1936, αποτυπώνουν την εξέλιξη ανάλογων ζητημάτων. Σχετικά με την δεκαετία του 1950, αναφέρει ότι, σε αντίθεση με αυτήν του 1930, η ανεξάρτητη γυναίκα άρχισε να θεωρείται “θλιβερή, άσχημη γεροντοκόρη.” Όπ. π., σ. 246. “Η γυναίκα ήξερε ότι είχε τα δικαιώματα του άνδρα, αλλά επέλεγε να μην τα χρησιμοποιήσει”. Όπ. π., σ. 247.

¹⁵⁴² Όπ. π., σσ. 95 - 96.

επίδραση στην ιστορία της αρχιτεκτονικής.”¹⁵⁴³ Το βιβλίο εξετάζει επίσης και την, σχεδιασμένη από τον Richard Neutra, κατοικία της πανεπιστημιακού Constance Perkins στην Pasadena, η οποία “θεώρησε τον σχεδιασμό και την κατασκευή της κατοικίας της ως την πρώτη αληθινή της πράξη ανεξαρτησίας ως ενήλικης.”¹⁵⁴⁴ Αντισυμβατική και επίσης άγαμη, η Perkins δίδασκε ιστορία τέχνης και αρχιτεκτονικής σε τοπικό πανεπιστήμιο και, έχοντας μικρό προϋπολογισμό, αναζητούσε έναν ευέλικτο χώρο καθιστικού, ο οποίος θα μπορούσε να φιλοξενήσει και σεμινάρια με τους φοιτητές της, ενώ σε όλη της τη ζωή αδιάκοπα επαινούσε αυτήν την επανεφεύρεση του οικιακού. Τον Απρίλιο του 1955, έγραψε στον Neutra ότι η κατοικία αποτελούσε την πραγματοποίηση των ονείρων της, για το οποίο του όφειλε πάρα πολλά, κάτι που “δεν μπορεί να εκφραστεί με λέξεις.”¹⁵⁴⁵

Αντιθέτως, το σύγχρονο Hollywood ευκρινώς επιχειρεί να επαναφέρει την “ιδεολογία της οικιακότητας”¹⁵⁴⁶, αποσοβώντας τα σοβαρά πλήγματα που δέχτηκε από τους μοντέρνους που “πειραματίστηκαν με την αφαιρετικότητα στον εσωτερικό χώρο... μεταφέροντας αντικειμενικά, οικουμενικά χαρακτηριστικά... στο πεδίο της κατοικίας.”¹⁵⁴⁷ Όπως αναφέρει η Hilde Heynen “το Μοντέρνο Κίνημα ενδιαφέρθηκε ιδιαίτερα για μια επαναδιαπραγμάτευση του καθημερινού. Δεν ήταν απλώς εξευγενισμένοι εστέτ... απομονωμένοι σε γυάλινο πύργο... Μερικοί... όπως οι κονστρουκτιβιστές εστίασαν στην καθημερινή ζωή και την οργάνωση του νοικοκυριού... Η μοντέρνα αρχιτεκτονική θα προκαλούσε μια επανάσταση στην οικιστική κουλτούρα με την εισαγωγή ζητημάτων και ιδεών όπως το open plan [και] η διαφάνεια.”¹⁵⁴⁸ Η ίδια παραθέτει επίσης τον Karel Teige, ο οποίος, γράφοντας στον Μεσοπόλεμο, εστιάζει στο άγχος των γυναικών, που εμποδίζει την συμμετοχή τους στην δημόσια παραγωγή: “Η σημερινή γυναίκα δεν αντιλαμβάνεται πόσο καταπιεσμένη είναι εντός της αυτής της... κατοικίας. Οι... οικογενειακές κατοικίες... σκλαβώνουν την γυναίκα... Η ιδιωτική ζωή... υποχρεούται να ανταποκρίνεται στενά στις επιταγές του αστικού γάμου.”¹⁵⁴⁹ Ουσιώδες ζήτημα για την απελευθέρωση των

¹⁵⁴³ Όπ. π., σ. 96.

¹⁵⁴⁴ Όπ. π., σ. 173.

¹⁵⁴⁵ Όπ. π., σ. 183.

¹⁵⁴⁶ Heynen, Hilde, “Modernity and domesticity” στο Heynen, Hilde & Gülsüm Bayder, *Negotiating Domesticity: Spatial Productions of Gender in Modern Architecture*, Routledge, Λονδίνο, 2005, σ. 13,

¹⁵⁴⁷ Όπ. π., σ. 14.

¹⁵⁴⁸ Όπ. π., σσ. 15 - 16.

¹⁵⁴⁹ Όπ. π., σ. 16.

γυναικών από τα δεινά των οικιακών εργασιών, και των δραστηριοτήτων που τις περιόριζαν στην κατοικία, ήταν για τον Teige η αφαίρεση της κουζίνας στις συλλογικές κατοικίες, που θα είχε ως αποτέλεσμα την συμμετοχή και των δύο φύλων στην παρασκευή γευμάτων. Μέρος μιας ανάλογης διαδικασίας ήταν για τον ίδιο και η αφαίρεση της συζυγικής κλίνης, καθώς η σεξουαλική απελευθέρωση των γυναικών ο Teige θεωρούσε ότι απαιτεί την απάλειψη της “σκλαβιάς του αστικού γάμου”.¹⁵⁵⁰

Καίριο θέμα και για την Σοβιετική Ένωση κατά την δεκαετία του 1920 ήταν η αναδιοργάνωση της καθημερινής ζωής και η συσχέτισή της με νέες μορφές τέχνης και αρχιτεκτονικής. Ο Kenneth Frampton επισημαίνει ότι η οικουμενικότητα μιας ‘νομαδικής’¹⁵⁵¹ κουλτούρας αντικατοπτρίζεται στην ελαφρά, φορητή επίπλωση που σχεδιάστηκε τότε από τους Ευρωπαίους αρχιτέκτονες, καθώς, μετά το 1923, το Bauhaus επηρεάστηκε από πειράματα στα studio Vkhutemas της Μόσχας.¹⁵⁵² Ο Frampton αναφέρει επίσης ότι μια πλευρά της ενασχόλησης με τους λεγόμενους “κοινωνικούς συμπυκνωτές” ήταν και η προσπάθεια επαναδιαμόρφωσης του αμερικανικού ουρανοξύστη με σοσιαλιστική μορφή¹⁵⁵³ -στοιχεία που συνιστούσαν την αναζήτηση μιας σοσιαλιστικού τύπου αρχιτεκτονικής.¹⁵⁵⁴ Οι πειραματισμοί αυτοί, όπως γράφει επίσης ο ίδιος, είχαν βέβαια να αντιμετωπίσουν τα κατάλοιπα μιας φεουδαρχικής αγροτικής κοινωνίας, όμως τα οικιστικά ζητήματα αναγνωρίστηκαν ως τα σημαντικότερα ερωτήματα στη ζωή των πολιτών.¹⁵⁵⁵ Η κοινή, σε αντίθεση με την έως τότε απομονωμένη, ζωή, προσπάθησε να εκφραστεί στην κοινοτική διαβίωση, που ο Frampton αντιλαμβάνεται ως πρόδρομο της Ville Radieuse του Le Corbusier.¹⁵⁵⁶ Η, υπό τον Moisei Ginsburg, σχετική έρευνα οδήγησε στην σχεδίαση του συγκροτήματος Narkomfin¹⁵⁵⁷ στη Μόσχα. Όπως έγραφε τότε ο Ginsburg, σκοπός του κτηρίου αυτού ήταν να παράσχει μια σταδιακή, φυσική μετάβαση

¹⁵⁵⁰ Dluhosch, Eric & Rostislav Šváchá (eds.), *Karel Teige, 1900 - 1951, L' Enfant Terrible of the Czech Modernist Avant - Garde*, MIT Press, Cam. Mass., 1999, σ. 177.

¹⁵⁵¹ Εξ αιτίας της ανάγκης προπαγάνδισης μέσω των agit prop τραίνων και πλοίων σε όλη τη χώρα.

¹⁵⁵² Frampton, Kenneth, *Modern Architecture: A Critical History*, Thames & Hudson, London, 1985, σ. 169.

¹⁵⁵³ Όπ. π., σ. 172.

¹⁵⁵⁴ Όπ. π., σ. 171.

¹⁵⁵⁵ Όπ. π., σ. 173.

¹⁵⁵⁶ Όπ. π., σ. 174.

¹⁵⁵⁷ Το κτήριο πρόσφατα ανακαινίστηκε και έχει μετατραπεί σε συγκρότημα πολυτελών κατοικιών, με αρκετά από τα πρωτοποριακά στοιχεία του σχεδιασμού πλέον εξαφανισμένα.

σε ένα διαφορετικό είδος κατοίκησης, και διάφορα χαρακτηριστικά του σχεδιασμού στόχευαν στο να ενθαρρύνουν χωρίς να επιβάλλουν την μετάβαση αυτήν.¹⁵⁵⁸ Την μεταβατικότητα του σχεδιασμού διακρίνει και ο William Curtis, αποκαλώντας το κτήριο “εργαστήριο κοινωνικών πειραματισμών... [όπου] θερμαινόμενα street-decks ενθάρρυναν τις συζητήσεις.”¹⁵⁵⁹

Σε κείμενο που επίσης ασχολείται με τον μοντερνισμό στην Σοβιετική Ένωση, ο Jonathan Charley διατείνεται ότι “η Ρωσική Επανάσταση ίσως ήταν το σημαντικότερο μοντέρνο project”.¹⁵⁶⁰ Βάση του σοβιετικού μοντέρνου ήταν μια προσπάθεια “χωρικοποίησης της δημοκρατίας”¹⁵⁶¹, ώστε να προκύψει μια θεωρία αστικής ανάπτυξης και οικοδομικού σχεδιασμού συμβατή με το νέο σύστημα. Υλοποιημένα ή μη, πολλά projects της δεκαετίας 1920, συνεχίζει ο ίδιος, αφ’ ενός αντιπροσωπεύουν έναν “νέο τρόπο σκέψης” και αφ’ ετέρου “καταγράφουν μια μεταβατική κοινωνία... [καθώς] οι σχεδιαστές τους πίστευαν ότι μια θεμελιώδης μετατροπή της καθημερινής ζωής είχε ήδη συντελεστεί... που απαιτούσε ένα νέο κτισμένο περιβάλλον.”¹⁵⁶² Ως μέρος της διαδικασίας μεταμόρφωσης του καθημερινού, και χρησιμοποιώντας ως παράδειγμα το Narkomfin, κτήριο με ιδιαίτερη σημασία για την υπόθεση των κοινωνικών συμπυκνωτών, ήταν η απελευθέρωση των γυναικών από το βάρος των οικιακών εργασιών.

Τις αλλαγές αυτές παρατήρησε με ενδιαφέρον και ο Benjamin στις τότε επισκέψεις του στη Μόσχα.¹⁵⁶³ Όπως γράφει, στην Σοβιετική Ένωση έγινε απόπειρα απομάκρυνσης από την κυριαρχία της κατοικίας-κελύφους του 19ου αιώνα, ο οποίος θεωρεί ότι χαρακτηρίζεται από “τον εθισμό της κατοικίας”¹⁵⁶⁴. Κατά τον 19ο αιώνα, “βασικό χαρακτηριστικό του μικροαστικού εσωτερικού χώρου... ήταν η πληρότητα πίνακες έπρεπε να καλύπτουν τους τοίχους, μαξιλάρια τα καθίσματα, καλύμματα τα μαξιλάρια,

¹⁵⁵⁸ Παρατίθεται από τον Frampton, όπ. π., σσ. 174 - '75.

¹⁵⁵⁹ Curtis, William J.R., *Modern Architecture Since 1900*, Prentice Hall, N.Y., 1987, σσ. 138 - '39.

¹⁵⁶⁰ Charley, Jonathan, “Modernism in the USSR”, στο Borden, Iain & David Dunster, *Architecture and the Sites of History, Interpretations of Buildings and Cities*, Butterworth - Heinemann Ltd., Oxford, 1995, σ. 243.

¹⁵⁶¹ “An attempt to spatialize democracy”, όπ. π., σ. 248.

¹⁵⁶² Όπ. π.

¹⁵⁶³ Ενδιαφέρον, εν είδει μεταφοράς, είναι και το ότι ο Benjamin, (ων ερωτευμένος με την, ιδιαίτερα δραστήρια πολιτικά, Ρωσίδα ηθοποιό Asja Lacis), της αφιερώνει τον *Μονόδρομό* του αποκαλώντας την “μηχανικό” που “διάνοιξε αυτόν τον δρόμο περνώντας μέσα από τον συγγραφέα.” “One-Way Street” στο *Reflections*, (Peter Demetz (ed.), Schocken Books, N.Y., 1978, σ. 61.

¹⁵⁶⁴ Benjamin, Walter, “The Interior, the Trace”, στο *The Arcades Project*, όπ. π., σ. 220.

διακοσμητικά αντικείμενα το περβάζι πάνω από το τζάκι, έγχρωμο γυαλί τα παράθυρα... Επρόκειτο για πεδία μάχης εντός των οποίων η επίθεση του εμπορευματικού κεφαλαίου έχει προχωρήσει νικηφόρα, τίποτε ανθρώπινο δεν είναι δυνατόν να ευδοκιμήσει ξανά εκεί”¹⁵⁶⁵, αναφέρει ο Benjamin, προσθέτοντας ότι η μελαγχολική θαλπωρή του μικροαστικού χώρου στην Μόσχα “αποβλήθηκε με ριζοσπαστική μέθοδο”.¹⁵⁶⁶

Η σχέση κονστρουκτιβισμού και αλλαγών στην κοινωνική θέση των γυναικών, καθώς και η σύζευξη μοντέρνας αρχιτεκτονικής και κινηματογράφου στην δεκαετία του 1920 στην Σοβιετική Ένωση πιστεύω ότι αποτυπώνεται συμβολικά και σε μια φιγούρα που μοιάζει τέλεια αντίθεση στους γυναικείους χαρακτήρες που εξετάστηκαν. Πρόκειται για μια αφίσα που εικονογραφεί την επίθεση στις παραδοσιακές συμβάσεις της κατοικίας και στην οριοθετημένη θέση της γυναίκας εντός αυτής και σχεδιάστηκε για τον *Άνθρωπο με την Κινηματογραφική Μηχανή* του Dziga Vertov¹⁵⁶⁷, ταινίας όπου το κονστρουκτιβιστικό ρεύμα απέκτησε μια από τις πιο ενδιαφέρουσες και ολοκληρωμένες εκφράσεις του.¹⁵⁶⁸ Σε μια ταινία όπου η μοντέρνα αρχιτεκτονική είναι συμβολικά μεν, αξιομνημόνευτα δε, παρούσα στο πλάνο «καταστροφής» μέσω split-screen του κτηρίου των Bolshoi, η αφίσα των αδελφών Stenberg απεικονίζει μια γυναίκα με κοντό φόρεμα και δυναμική χειρονομία ανάτασης, η φιγούρα της οποίας ενώνεται συνθετικά με το ευκρινώς μοντέρνο, αρχιτεκτονικό περιβάλλον.

Η σχέση του σχεδιασμού των κτισμάτων αυτών με τις κατοίκους τους βέβαια δεν συνάδει με σειρά σύγχρονων αναλύσεων στις οποίες γίνεται μνεία “ανδρικών χαρακτηριστικών [όπως η] εκλογίκευση” και κυριαρχίας αυτών των χαρακτηριστικών στο μοντέρνο, καθώς και τον (συνακόλουθο) εξοβελισμό ή την λογοκρισία (αντιστοίχως) “γυναικείων χαρακτηριστικών [όπως η] παθητικότητα και ο ηδονισμός”¹⁵⁶⁹. Η παραγόμενη ιδέα της γυναικείας αισθητικής, όπως διαμορφώνεται σε ανάλογα κείμενα, πιστεύω ότι βρίσκεται σε αντιστοιχία με την χολλυγουντιανή λογική. Μέσα στην απόλυτη απόλυτη διαφάνεια του χώρου της κουζίνας στην μοντέρνα κατοικία, η Laura ανακοινώνει στον σύζυγό της την σύνθεση του δείπνου, ενώ η Slim του *Enough*, ακόμη και στην συμβολικά ανδρική,

¹⁵⁶⁵ Benjamin, Walter, “Moscow”, στο *Reflections*, όπ. π., σσ. 108 - '09.

¹⁵⁶⁶ Όπ. π., σ. 109.

¹⁵⁶⁷ <https://www.moma.org/collection/works/217943>

¹⁵⁶⁸ Για το θέμα κονστρουκτιβισμός στον κινηματογράφο βλ. Annette Michelson (ed.), *Kino-Eye, by Dziga Vertov*, University of California Press, Berk., 1985.

¹⁵⁶⁹ Felski, Rita, *The Gender of Modernity*, Harvard U.P., Cam. Mass, 1995, σσ. 4 - 5.

κινηματογραφική της μετάπλαση, (και παρ' ότι προετοιμάζεται για βίαιη σύγκρουση), θα φροντίσει να κλείσει τον διακόπτη της καφετιέρας στην μοντέρνα κατοικία του πρώην συζύγου της.¹⁵⁷⁰ Παράλληλα, η έντονα προβληματική σχέση της Justine με τον σύζυγο και την κόρη της -σχέση που εγγράφεται σχεδόν αποκλειστικά εντός της μοντέρνας κατοικίας- στο *Heat*, είναι διαμετρικά αντίθετη με την δυνατότητα περισυλλογής που ο (οπωσδήποτε περισσότερο) μινιμαλιστικός σχεδιασμός του χώρου επιτρέπει στον Neil McCauley, διαδικασία με αρκετές αναλογίες αυτής που ακολουθείται για την διάπλαση του χαρακτήρα του Pierce Patchett μέσω της Κατοικίας Lovell στο *LA Confidential*. Αντίστοιχα λοιπόν, για την Rita Felski και άλλες/άλλους θεωρητικούς, η ριζοσπαστική αισθητική, ήδη από την πρώτη της εμφάνιση στο δεύτερο ήμισυ του 19ου αιώνα, ουδόλως αφορά τις γυναίκες. Πλην όμως, ανάλογες απόψεις, παρακάμπτουν και το γεγονός ότι η πειραματικότητα της πρωτοπορίας όχι απλώς δεν ήταν ξένη στις γυναίκες, αλλά, επί παραδείγματι, ένας από τους πιο ενδιαφέροντες ιμπρεσιονιστικούς πίνακες είναι το *La nourrice Angèle allaitant Julie Manet* (1880) της Berthe Morisot, ενώ μια σύγκρισή του πίνακα με αυτόν του Renoir, ο οποίος επίσης απεικονίζει θηλασμό βρέφους, (*Madame Renoir*, 1916), καταγράφει όχι απλώς την εμφανή σεξουαλικοποίηση του θέματος από τον Renoir, αλλά και την ιδιαίτερα προχωρημένη φόρμα της Morisot, (ακόμη και εντός του πλαισίου του ιμπρεσιονιστικού ρεύματος), σε έναν πίνακα ο οποίος θέτει, (πρώτα και κύρια μορφικά), σειρά ερωτημάτων σχετικά με ζητήματα σώματος και μητρότητας.

Ο David Harvey έχει επισημάνει 7 διαφορετικές 'σφαίρες δραστηριότητας' εντός της εξελικτικής διαδρομής του καπιταλισμού: "τεχνολογίες και μορφές οργάνωσης, κοινωνικές σχέσεις, θεσμική και διοικητική οργάνωση, παραγωγή και εργασιακές διαδικασίες, σχέσεις με την φύση, αναπαραγωγή καθημερινής ζωής και αυτής των άλλων ειδών και διανοητικές συλλήψεις του κόσμου. Καμία από τις σφαίρες δεν κυριαρχεί, παρ' ότι καμία από αυτές δεν είναι ανεξάρτητη από τις άλλες."¹⁵⁷¹ Ο Harvey επεκτείνει αυτή την θέση ώστε αιτιολογήσει τις αποτυχίες σοσιαλιστικών πειραμάτων του παρελθόντος, εστιάζοντας στη "απροθυμία... να επιτραπεί μια διαλεκτική σχέση μεταξύ τους η οποία θα απεκάλυπτε δυνατότητες, αντί να τις αποκλείσει... [μ]ετά τον τερματισμό, από τον Στάλιν, της περιόδου επαναστατικού πειραματισμού της δεκαετίας 1920... η σχέση αυτή τερματίστηκε και οδηγήθηκε "σε ακινησία... μετατρέποντας την καθημερινή ζωή σε

¹⁵⁷⁰ Και του υπενθυμίζει επίσης λίγο αργότερα -πριν την αναμέτρησή τους- ότι πάντοτε το λησμονούσε στην οικογενειακή κατοικία.

¹⁵⁷¹ Harvey, David, *The Enigma of Capital and the Crises of Capitalism*, Profile Books, London, 2010, σ. 123.

μονοτονία και πάγωσε την δυνατότητα διερεύνησης νέων κοινωνικών σχέσεων ή διανοητικών συλλήψεων.”¹⁵⁷² Η αλλαγή αυτή συνέπλευσε με την αντίστοιχη στο πεδίο της φόρμας και την επιστροφή στον 19ο αιώνα, και στις κατά τον Giedion, ιστορικιστικές μάσκες του αιώνα αυτού, (επιστροφή αντιληπτή εκτός από την αρχιτεκτονική και στην ίδια την κοινωνία), οι οποίες αναφέρονται σε ένα απόσπασμα που ο Benjamin παραθέτει στο *Passagen-Werk*.¹⁵⁷³ Ενώ είναι μάλλον περιττό να προστεθεί η στροφή του κινηματογράφου, της πρώτης χώρα που παρήγαγε κινηματογραφική θεωρία στην γενικότερη κατεύθυνση του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, παράγοντας έναν αρκετά αυστηρά καθορισμένο κανόνα, ιδιαίτερα μετά το Συνέδριο της Ένωσης Σοβιετικών Συγγραφέων το 1934, όταν ανακηρύχθηκε ως το μοναδικό στυλ. Στο πλαίσιο αυτό η μάχη δόθηκε εναντίον “της ίδιας της καλλιτεχνικής φόρμας. Όλη η Σοβιετική καλλιτεχνική κριτική από αυτό το σημείο... βασίστηκε στην αρχή ‘το περιεχόμενο υπαγορεύει την φόρμα.”¹⁵⁷⁴ Στηριζόμενος στην συγκινησιακή φόρτιση, ο ύστερος σοβιετικός ρεαλισμός είναι βέβαια πολύ μακριά από αυτόν του Gustave Courbet, η τριλογία του οποίου συνδέθηκε άμεσα με την Επανάσταση του 1848, δεν προσομοιάζει ούτε είναι αδύνατον να λειτουργήσει κατ’ ανάλογο τρόπο.

Την δεκαετία του 1920, στους κόλπους της σοβιετικής πρωτοπορίας η τάση που εστίαζε σε ζητήματα παραγωγής, (όπως, για παράδειγμα, ο Tatlin), και οι ενίοτε αποκαλούμενοι μυστικιστές, (όπως ο Malevich), συγκλίνουν στη αφαιρετική, γεωμετρική φόρμα, στην συνολική απαλλαγή από το βάρος της παραστατικότητας, ενίοτε πιστεύοντας ότι η αφαίρεση έχει την δυνατότητα να αναδείξει πλευρές, ενός άγνωστου ακόμη μέλλοντος. Σχετικά με την αλλαγή της κατάστασης πραγμάτων, ο Frampton τονίζει “την κρατική λογοκρισία και τον έλεγχο, που είχε ως αποτέλεσμα την έκλειψη της μοντέρνας αρχιτεκτονικής στην Σοβιετική Ένωση.”¹⁵⁷⁵ Ο Peter Collins θεωρεί ότι ο κονστρουκτιβισμός είχε πολλά κοινά με το de Stijl, “αλλά από αρχιτεκτονικής πλευράς είχε το πλεονέκτημα να συλλαμβάνει την γλυπτική ως δομημένη, αντί πλασμένη... Αναμφίβολα πολλά ρωσικά κτήρια από ασάλι και γυαλί της δεκαετίας 1920 ήταν εμπνευσμένα από αυτήν τη γλυπτική, και ότι τα κτήρια θαύμαζαν τότε οι *avant garde*

¹⁵⁷² Όπ. π., σ. 136.

¹⁵⁷³ Benjamin, 1999, όπ. π., σ. 407.

¹⁵⁷⁴ Groys, Boris, “Stalinism as Aesthetic Phenomenon”, στο Efimova, Alla & Lev Manovich, *Tekstura: Russian Essays on Visual Culture*, University of Chicago Press, Chicago, 1993, σσ. 117 - 118.

¹⁵⁷⁵ Frampton, 1992, όπ. π., σ. 177.

αρχιτέκτονες στην Ευρώπη... [τ]ο 1935 αυτού του είδους ο σχεδιασμός ήταν επισήμως καταδικασμένος ως αστικός [bourgeois] και αντιδραστικός από τις Σοβιετικές αρχές.”¹⁵⁷⁶ Ο Leonardo Benevolo αναφέρεται στην επιβολή μιας επιστροφής σε ακαδημαϊκά, κλασικά στυλ του παρελθόντος, και στον εκλεκτικισμό του 19ου αιώνα. Όπως γράφει, κατ’ αυτόν τον τρόπο, “η υποτιθέμενη προσήλωση σε αρχαίες παραδόσεις και λαϊκά έθιμα ήταν ένα συμβατικό τέχνασμα που χρησιμοποιήθηκε ώστε να αποφευχθεί μια ρεαλιστική συζήτηση... Σχεδόν παντού [εμφανίστηκαν] ανάκτορα με ιδιαίτερα έντονο διάκοσμο.”¹⁵⁷⁷ Οι απόψεις αυτές, και όπως αναφέρει η Susan Buck-Morss, διαφέρουν σημαντικά από αυτές του Benjamin, όπως αποτυπώνονται στο *Passagen-Werk*, όπου “ο νεοκλασικισμός του 19ου αιώνα συμβολικά λειτουργεί ως ιδεολογική απόπειρα αναπαράστασης ενός άρρηκτου αστικού (bourgeois) πολιτισμού και της αιώνιας αλήθειας της Δυτικής αυτοκρατορικής κυριαρχίας.”¹⁵⁷⁸ Άλλωστε, ο Benjamin αναφέρει επίσης ότι μέσω της Ecole des Beaux-Arts, η αρχιτεκτονική συνδέθηκε με τις πλαστικές τέχνες, κάτι που, παραθέτοντας τον Giedion, χαρακτηρίζει ως καταστροφή για την αρχιτεκτονική.¹⁵⁷⁹

Ο Benjamin παραθέτει εκτενώς στο *Passagen-Werk* τον Emil Kaufmann, (έναν από τους θεωρητικούς που ο Παναγιώτης Τουρνικιώτης επιλέγει ως αντιπροσωπευτικούς της ιστορίας του μοντέρνου κινήματος)¹⁵⁸⁰, και μαζί με τον Nikolaus Pevsner και τον Sigfried Giedion, ένας από τους τρεις ιστορικούς τέχνης που όρισαν την πρώτη φάση θεμελίωσης του μοντέρνου.¹⁵⁸¹ Γράφοντας αρχικά στον Μεσοπόλεμο ο Kaufmann αναζήτησε την προϊστορία της μοντέρνας αρχιτεκτονικής στον 18ο αιώνα. Συνδέοντας το έργο του Claude Ledoux με του Le Corbusier, (και χωρίς, όπως αναφέρει ο Τουρνικιώτης, να περιγράφει ή να αποτιμά την μοντέρνα αρχιτεκτονική¹⁵⁸²), ο Kaufmann εστιάζει στην φόρμα, την κοινή εκφραστική καθαρότητα. Γράφοντας άλλωστε στις αρχές της δεκαετίας 1950 για τον Boullée, ο Kaufmann αναγνωρίζει ήδη στον Abbé Laugier “την γεωμετρία ως

¹⁵⁷⁶ Collins, Peter, *Changing Ideals In Modern Architecture, 1750 - 1950*, McGill-Queen’s UP, Montreal, 1998, σ. 281.

¹⁵⁷⁷ Benevolo, Leonardo, *History of Modern Architecture, Volume 2*, MIT Press, Cam. Mass., 1971, σσ. 708 - 709.

¹⁵⁷⁸ Buck-Morss, όπ. π., σ. 26.

¹⁵⁷⁹ Benjamin, 1999, όπ. π., σ. 155.

¹⁵⁸⁰ Τουρνικιώτης, Παναγιώτης, *Ιστοριογραφία της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2002, σ. 27.

¹⁵⁸¹ Την οποίαν ο Τουρνικιώτης ονομάζει “ενεργητική”. Όπ. π., σ. 28.

¹⁵⁸² Όπ. π., σ. 47.

νέο σημείο εκκίνησης... Ο νέος αρχιτέκτονας θα έπρεπε να εργαστεί απaráλλακτα με απλές γεωμετρικές φόρμες.”¹⁵⁸³ Αναφερόμενος στο έργο του Boullée, ο Kaufmann αναφέρει παρακάτω ότι θα πρέπει αντιληφθούμε ότι “το αληθινό νόημα του είναι η φόρμα για την φόρμα”¹⁵⁸⁴, ενώ “απλές βασικές φόρμες και αυστηρή σύνθεση κυριαρχούν στο έργο του.”¹⁵⁸⁵ Η μετάβαση στην “καθαρή γεωμετρία”¹⁵⁸⁶ είναι ακριβώς το νήμα που ακολουθείται στην ανάλυση του έργου του Ledoux από τον Kaufmann, ο οποίος, παραθέτει τον ίδιο τον Ledoux: “το περιττό είναι προσβλητικό”.¹⁵⁸⁷ Στο ζήτημα της αυτονομίας στο έργο του Kaufmann έχει αναφερθεί ο Anthony Vidler¹⁵⁸⁸, ο οποίος γράφει ότι ο Kaufmann “διερεύνησε την φύση της αφαίρεσης σε σχέση με τις γεωμετρικές φόρμες που χρησιμοποιήθηκαν στην περίοδο του Διαφωτισμού, καθώς και από την μοντέρνα *avant garde*... εντός ενός φιλοσοφικού πλαισίου... που προσφέρει ο Kant με την επιμονή του στην ‘αυτονομία’ της βούλησης.”¹⁵⁸⁹ Παράλληλα, ο Kaufmann “συμπλέει με σύγχρονες τάσεις να γίνει αντιληπτός ο μοντερνισμός... ως μια μακρά περίοδος πολιτικής και αισθητική μάχης, με διανοητικές ρίζες στον διαφωτισμό και την Καντιανή φιλοσοφία.”¹⁵⁹⁰

Η κατηγορία “τέχνη” δεν υφίσταται πριν τον Immanuel Kant, καθώς, για πρώτη φορά, αποσυνδέθηκε από το ιδεώδες της καλοκαγαθίας. Έκτοτε έλαβε ποικιλία ερμηνειών, (για παράδειγμα, ανθρωπολογικές ή σχετιζόμενες με το ασυνείδητο), όμως η αφετηρία της ως διαφοροποιημένο αντικείμενο που επιδέχεται ερμηνεία βρίσκεται στην Τρίτη Κριτική. Σε μερικά σημεία της διατριβής αναφέρομαι στον βασικό εκπρόσωπο της φορμαλιστικής τάσης στο μοντέρνο Clement Greenberg, τον πρώτο θεωρητικό που συνέδεσε τον

¹⁵⁸³ Kaufmann, Emil, “Three Revolutionary Architects, Boullée, Ledoux, and Lequeu”, *Transactions of the American Philosophical Society*, T.42, 1952, σ. 449.

¹⁵⁸⁴ “[F]orm for form’s sake”, όπ. π., σ. 467.

¹⁵⁸⁵ Όπ. π., σ. 469.

¹⁵⁸⁶ Όπ. π., σ. 498.

¹⁵⁸⁷ Όπ. π., σ. 533.

¹⁵⁸⁸ Vidler, Anthony, “The Ledoux Effect: Emil Kaufmann and the Claims of Kantian Autonomy”, *Perpecta* 33, Ιανουάριος 2002 και “Neoclassical Modernism: Emil Kaufmann” στο *Histories of the Immediate Present*, MIT Press, Cam.Mass., 2008.

¹⁵⁸⁹ Vidler, 2002, όπ. π., σ. 17.

¹⁵⁹⁰ Όπ. π., σ. 18.

μοντερνισμό¹⁵⁹¹ με την αυτο-κριτική τάση η οποία αρχίζει με τον Kant.¹⁵⁹² Στο πλαίσιο του ύστερου Διαφωτισμού, η στενή σχέση της Τρίτης Κριτικής με ανάπτυξη της μοντέρνας τέχνης και την εστίαση των τεχνών στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους (με έμφαση στην εστίαση στο επίπεδο στην ζωγραφική) είναι βέβαια απολύτως δεδομένη. Παράλληλα, όμως, αυτό δεν παραπέμπει σε μια αποπολιτικοποίηση. Όπως γράφει ο Fredric Jameson, θα ήταν ιστορικό λάθος η επανανοηματοδότηση του Καντιανού συστήματος προς χάριν μιας ύστερης, αντι-πολιτικής ιδεολογίας.¹⁵⁹³ Ο Jameson έχει επίσης ισχυριστεί ότι “η αισθητική του Kant απελευθέρωσε την τέχνη από την φεουδαρχική διακόσμηση και προσδιόρισε μια νέα αστική τέχνη η οποία θα περιελάμβανε ουτοπικές και αργότερα μοντέρνες αξίες.”¹⁵⁹⁴ Τουτέστιν, παρ’ ότι ίσως δεν θα ήταν δυνατός ο ισχυρισμός ότι ο Kant προκάλεσε ιδέες όπως του Adolf Loos, η Τρίτη Κριτική συμπλέει με την απέχθεια για τον περιττό διάκοσμο. Παράλληλα, η αισθητική θεωρία του Kant προσφέρει την δυνατότητα να καταδειχθεί η λειτουργία του μεταμοντέρνου σχετικισμού, ο οποίος προωθεί μια έννοια πλαστής δημοκρατικότητας, (η οποία και χαρακτηρίζει την εποχή μας), καθώς η Τρίτη Κριτική, μέσω της υπέρβασης του εμπειρικού, παράγει μια σύνδεση υποκειμενικότητας και οικουμενικότητας.

Όπως αναφέρει ο Vidler, ο Kaufmann ήταν ο πρώτος που συνέδεσε την ανάλυση της αρχιτεκτονικής του παρελθόντος με μια φιλοσοφική θέση, εφευρίσκοντας την φράση “αυτόνομη αρχιτεκτονική”, την οποία συνέδεσε με την αυτονομία της βούλησης στον Kant, εισάγοντας “αλληλοσυνδεόμενες τις ιδέες αυτονομίας και μοντερνισμού.”¹⁵⁹⁵ Εστιάζοντας στα καθαρά, γεωμετρικά σχήματα, τα οποία αντικαθιστούν την απόλυτη ενότητα του Baroque¹⁵⁹⁶, ο Kaufmann ορίζει την “εμφάνιση της αρχιτεκτονικής διαφοροποίησης... που λειτουργεί παράλληλα με την μοντέρνα ατομική συνείδηση.”¹⁵⁹⁷

¹⁵⁹¹ Greenberg, Clement, “Modernist Painting”, στο Harrison, Charles & Paul Wood, (ed.), *Art in Theory, 1900 - 1990*. Blackwell, Oxford, 1992, σ.758.

¹⁵⁹² Kant, Immanuel, *The Critique of Judgement*, Μτφρ. James Creed Meredith, Oxford Univ. Press, 1952.

¹⁵⁹³ Με το οποίο αναφέρεται στην περίοδο μετά την αποπολιτικοποίηση του μοντέρνου. Όπ. π.

¹⁵⁹⁴ Jameson, 2002, σ. 175.

¹⁵⁹⁵ Vidler, 2008, όπ. π., σ. 18.

¹⁵⁹⁶ Ζήτημα που βέβαια παραλαμβάνει από τον Heinrich Wölfflin και την συγκριτική ανάλυση Αναγέννησης - Baroque, καθώς το 4ο ζεύγος στην θεωρία αυτήν αναφέρεται στην απόλυτη ενότητα του Baroque, η οποία αντικατέστησε την πολλαπλότητα, ή σχετική ενότητα, της Αναγέννησης. Wölfflin, Heinrich, *Principles of Art History, The Problem of the Development of Style in Later Art*, Dover, Λονδίνο, 1950, σσ. 155 - 195.

¹⁵⁹⁷ Vidler, 2008, όπ. π., σ. 24.

Μια από τις παραθέσεις του Benjamin είναι και η εξής: “Μια φόρμα... στην οποία κάθε στοιχείο ενοποιείται με το όλον, όμως υπακούει μόνο στον εαυτό του και είναι τόσο ελεύθερο όσο πριν την ένωση”.¹⁵⁹⁸ Τα μοντέρνα κτήρια στις ταινίες που εξετάστηκαν λειτουργούν κατ’ ανάλογο τρόπο: Η παράκτια κατοικία στο *Sleeping with the Enemy*, παρ’ ότι το σενάριο αναφέρει την ύπαρξη και άλλων γειτονικών κτισμάτων, (ένα εκ των οποίων εμφανίζεται στην σεκάνς του πάρτυ), κινηματογραφείται πάντοτε μόνη της, ενώ στο *L.A. Confidential* παράγονται αντιθέσεις μέσω σύντομων πλάνων όπου διακρίνεται νεογοτθικό κτίσμα. Κάτι ανάλογο συμβαίνει και στα εξωτερικά πλάνα που εισάγουν το Μουσείο Guggenheim στο *Someone to Watch Over Me*.

Το πολιτιστικό κεφάλαιο, με όρους που το θέτει ο Pierre Bourdieu¹⁵⁹⁹, είναι πολύ συχνά παρόν, διατηρώντας σημαντικό ρόλο στην διαμόρφωση μιας αρχικά γοητευτικής εικόνας. Οι περιπτώσεις *Sleeping with the Enemy*, *L.A. Confidential* και *Die Hard* είναι παραδειγματικές καθώς, και στις τρεις ταινίες, οι αρνητικοί χαρακτήρες διαμορφώνονται μέσω μιας σαφούς διαφοροποίησης, μιας εμφανούς ή υπονοούμενης από οτιδήποτε παραπέμπει στην μαζική κουλτούρα, στοιχείο που αποτυπώνεται και στην εκφορά του λόγου, που, ως ένα βαθμό, είναι συγκρίσιμη με αυτήν του χαρακτήρα του Phillip Vandamm στο *North by Northwest*. Παράλληλα, η δυνατότητα αισθητικής κρίσης, (ή η υπόνοια αυτής), στο σύγχρονο Hollywood συνδέεται με αρκετή σαφήνεια με τον αστό άνδρα. Γύρω από το θέμα αυτό, η case study της διατριβής είναι αρκετά ενδεικτική, ενώ κάτι ανάλογο μπορεί να θεωρηθεί ότι υπονοείται και στην σχέση κτηρίου και (αναπροσαρμοσμένου για την ταινία) χαρακτήρα του Pierce Patchett στο *L.A. Confidential*. Ο Martin, (ο οποίος αναφέρεται στην κατοικία “του” και όχι του ζεύγους), είναι ένας χαρακτήρας που συνάδει με την κριτική του Bourdieu στην στην αισθητική θεωρία του Kant. Βασικός ισχυρισμός του Bourdieu είναι ότι η Καντιανή αισθητική βρίσκεται στον αντίποδα της λαϊκής ή δημοφιλούς αισθητικής, καθώς η ιδέα της ανιδιοτέλειας, στην οποίαν στηρίζεται, δεν είναι δυνατόν να λειτουργήσει πέραν των ορίων της αστικής τάξης.¹⁶⁰⁰ Στο *Sleeping with the Enemy*, η ερωτική πράξη, που απaráλλακτα αποτελεί επιλογή του συζύγου, διαμεσολαβείται από την *Symphonie Fantastique* του Hector Berlioz, ενώ η μουσική που συνδέεται με την απελευθερωμένη πλέον Laura προέρχεται από ένα μάλλον ελαφρό

¹⁵⁹⁸ Benjamin, 1999, όπ.π., 143.

¹⁵⁹⁹ Bourdieu, Pierre, *Distinction, A Social Critique of the Judgement of Taste*, Routledge, London, 1984.

¹⁶⁰⁰ Bourdieu, όπ.π, σ. 5.

μουσικό κομμάτι, (ιδιαίτερα για τα δεδομένα του Van Morrison). Ο Bourdieu δίνει έμφαση στις κοινωνικές συνθήκες, (οι οποίες θεωρεί ότι παράγουν ή καθιστούν δυνατή την εμπειρία της αισθητικής κρίσης), ενώ, παράλληλα, θεωρεί ότι τα συναισθήματα αηδίας έχουν κεντρική θέση στην δόμηση της Καντιανής αισθητικής¹⁶⁰¹. Το ζήτημα αυτό υπενθυμίζει και την εμμονή του Martin στην τακτοποίηση, που αποτυπώνεται στις ευθυγραμμισμένες πετσέτες στο λουτρό και τις κονσέρβες σε άψογη παράταξη στην κουζίνα, (έναν κόσμο από όπου οποιαδήποτε φυσική αταξία έχει εξοβελιστεί), ενώ συνάδει και με τον άψογο και αποστασιοποιημένο τρόπο που η Laura αναφέρει την σύνθεση του επόμενου γεύματος στον σύζυγό της.¹⁶⁰² Τα στοιχεία αυτά συνάδουν και με την, (αρκετά εναρμονισμένη με τις απόψεις του Bourdieu), κριτική του Terry Eagleton στην Καντιανή αισθητική, η οποία επικεντρώνεται στην “αποφασιστική στροφή στο υποκείμενο”¹⁶⁰³. Ο Eagleton ισχυρίζεται ότι, εντός ενός ολοένα και περισσότερο εξανθρωπισμένου περιβάλλοντος, το project του Kant συνιστά απόπειρα αναδόμησης του χώρου όπου το υποκείμενο είναι κυρίαρχο και ασφαλές.¹⁶⁰⁴ Κατά τον ίδιο, ο Kant δημιουργεί ένα πλέγμα σχέσεων μέσω του οποίου η αισθητική έχει σημαντικό ρόλο, ακριβώς επειδή παρέχει στην κυρίαρχη τάξη μια οικουμενική υποκειμενικότητα.¹⁶⁰⁵

Σημαντικές ενστάσεις σχετικά με το ότι η Καντιανή οικουμενική υποκειμενικότητα είναι απαραίτητως συνδεδεμένη με την καθεστηκυία τάξη εκφράστηκαν σχετικά πρόσφατα από τον Michael Wayne, στο ιδιαίτερα ενδιαφέρον βιβλίο του *Red Kant: Aesthetics, Marxism and the Third Critique*.¹⁶⁰⁶ Ο Wayne διαφοροποιείται από προηγούμενους σχολιαστές, καθώς αντιλαμβάνεται μια τομή από την Πρώτη έως την Τρίτη Κριτική¹⁶⁰⁷: Μια σημαντική διαφοροποίηση του Kant στην Τρίτη Κριτική, που οδηγεί σε μια επανανοηματοδότησή της. Ξεκινά από την γενική παραδοχή ότι, για πρώτη φορά μετά την Αρχαία Ελλάδα, δημιουργείται στην ευρωπαϊκή σκέψη χώρος όπου αίσθηση και λόγος, διαχωρίζονται από

¹⁶⁰¹ Bourdieu, όπ. π., σ. 486.

¹⁶⁰² Η οποία στην Μεσοδυτική πολιτεία θα φτιάξει μηλόπιτα, χρησιμοποιώντας μήλα από τον κήπο της παρακείμενης κατοικίας.

¹⁶⁰³ Eagleton, Terry, *The Ideology of the Aesthetic*, Blackwell, Oxford, 1990, σ. 20.

¹⁶⁰⁴ Όπ. π., σσ. 70 - 72.

¹⁶⁰⁵ Την οποία ο Eagleton ονομάζει “διαυποκειμενικότητα”: intersubjectivity. Όπ. π., σ. 75.

¹⁶⁰⁶ Bloomsbury, London, 2014.

¹⁶⁰⁷ Όπ. π., σ. 3.

την ηθική και επανασυνδέονται με νέο τρόπο.¹⁶⁰⁸ Παράλληλα, θεωρεί ότι η χαρακτηριστική έννοια της “σκοπιμότητας χωρίς σκοπό μπορεί να αναγνωσθεί ως η αναδυόμενη καντιανή έννοια της μη-κυριαρχικής κοινωνικότητας που απαιτεί επανεξέταση της σχέσης της αισθητικής -ως μια ειδική μορφή επικοινωνίας- στα κοινωνικά και συλλογικά ενδιαφέροντα, που βρίσκονται σε αντίθεση με τα ατομικά ενδιαφέροντα.”¹⁶⁰⁹

Ο Wayne αναφέρει επίσης την άποψη του Theodor Adorno ότι η αισθητική προστατεύει το έργο τέχνης από το να καταλήξει μέρος του μαζικού θεάματος, πλην όμως το αντίτιμο είναι η απώλεια μέρους του κοινού που δεν έχει πρόσβαση στο απαιτούμενο πολιτιστικό κεφάλαιο, καθώς και τον Antonio Gramsci σχετικά με τον ρόλο της κουλτούρας στην παραγωγή συναίνεσης, αντιπροτείνοντας, μέσω Kant, την εξέταση της αισθητικής ακριβώς για την παραγωγή διχογνωμίας, την δημιουργία χασμάτων και αναστάτωσης. Αυτό ο Wayne θεωρεί ότι υπονοείται ήδη στην Τρίτη Κριτική, στο σημείο που διατείνεται ότι “στην αισθητική το οικουμενικό δεν είναι δεδομένο.”¹⁶¹⁰ Ως εκ τούτου, “η αισθητική δεν είναι παραγωγικά ουτοπική μέσω κατάργησης της ταξικής διαφοράς... αλλά μέσω αναγνώρισής της και μέσω δημιουργίας της δυνατότητας... αλλαγής της κατάστασης πραγμάτων.”¹⁶¹¹ Εάν ειδωθεί υπό αυτό το πρίσμα, η αισθητική, ενώ καταγράφει την θέση του κοινωνικού όντος εντός ευρύτερων κοινωνικών συγκείμενων, ταυτόχρονα κωδικοποιεί την πιθανότητα μιας μελλοντικής κοινωνικότητας, μη διαθέσιμης ακόμη.¹⁶¹² Αντιθετικά με τον Bourdieu λοιπόν, ο Wayne προτάσσει έναν αντιαστικό (antibourgeois) Kant, προσβάσιμο μέσω αναστοχασμού¹⁶¹³, όπου, με την προϋπόθεση ότι “η αισθητική λειτουργεί αισθητικά”¹⁶¹⁴, (άρα, με τους όρους του Kant), παράγεται τριβή με την λογική της καπιταλιστικής ανταλλαγής. Για το ζήτημα αυτό ο Wayne τονίζει την σημασία της ανάλυσης της τεχνικής (technic), τουτέστιν της παραγωγικής μετατροπής του ίδιου του

¹⁶⁰⁸ Όπ. π., σ. 95.

¹⁶⁰⁹ Όπ. π., σ. 96.

¹⁶¹⁰ Πλάγια στο κείμενο. Όπ. π., σ. 110.

¹⁶¹¹ Όπ. π., σ. 113.

¹⁶¹² Όπ. π., σ. 114.

¹⁶¹³ Όπ. π., σσ. 115 - 116.

¹⁶¹⁴ Όπ. π., σ. 145.

υλικού¹⁶¹⁵, ενώ συσχετίζει και την αισθητική θεωρία του Adorno, η οποία μέσω της αυτονομίας της τέχνης, και ακολουθώντας τον Kant, δίνει προτεραιότητα στο ζήτημα της φόρμας: “Εάν γίνει αντιληπτή κατ’ αυτόν τον τρόπο η αισθητική διατηρεί την δυνατότητα ανοίγματος στο διαφορετικό το οποίο η εμπειρική πραγματικότητα... αποπειράται να συνθλίψει.”¹⁶¹⁶

Κατ’ αυτόν τον τρόπο, ο Wayne ορίζει την καντιανή αισθητική ως μια κοινωνικοπολιτική πράξη επικοινωνίας, που συνδυάζει τις αισθήσεις και την φαντασία¹⁶¹⁷. Χρησιμοποιώντας ένα παράδειγμα από τον κινηματογράφο¹⁶¹⁸, (μέσω του οποίου αναφέρεται σε ζητήματα πρόσληψης), ο ίδιος τονίζει ότι “μια αισθητική απόλαυση βασίζεται στα συναισθήματα απόλαυσης του *ιδίου* του υποκειμένου... και ταυτόχρονα μπορούμε να συνδέσουμε αυτήν την απόλαυση με *όλα τα υποκείμενα*... στοιχείο που την διαφοροποιεί από μια σολιψιστική εμπειρία... παράγοντας διυποκειμενικότητα.”¹⁶¹⁹ Η αισθητική εμπειρία άρα αποκαλύπτει το δυνητικά εύπλαστο της κοινωνικής δομής καθώς οι “προσλαμβάνοντες μοιράζονται με τους παραγωγούς την φαντασιακή αναδιαμόρφωση του γνωστού κόσμου.”¹⁶²⁰ Η αισθητική, καταλήγει ο Wayne, “διατηρεί ζωντανό το περίγραμμα ενός... διαφορετικού μέλλοντος... παραπέμποντας... *πέραν* του μέσου παραγωγής... [και] υπερβαίνοντας κοινωνικούς περιορισμούς... Η αισθητική, τουτέστιν, παράγει τις δικές της *οντολογικοϊστορικές* εικόνες.”¹⁶²¹

Πιστεύω ότι, σε ταινίες που εξετάστηκαν, οι θετικές έννοιες της κατοίκησης, αλλά και της ύπαρξης συνολικά, απaráλλακτα εκφραζόμενες μέσω αντιθετικών διπόλων, και ενώ συνιστούν ένα είδος χωρικής άμυνας εντός του πλαισίου του σύγχρονου, χολλυγουντιανού κινηματογράφου, θα ήταν δυνατόν να συνδεθούν με την έννοια του *dasein* του Martin

¹⁶¹⁵ Όπ. π., σ. 167.

¹⁶¹⁶ Όπ. π., σ. 185.

¹⁶¹⁷ Όπ. π., σ. 195

¹⁶¹⁸ Συγκεκριμένα, την πρώτη σκηνή στο *The Big Sleep* (Howard Hawks, 1946), όπου ένα κτύπημα κουδουνιού εξώθυρας ακολουθείται από cross-dissolve, στοιχείο που επιμηκύνει τον χρόνο, παραπέμποντας ταυτόχρονα είδος της κατοικίας και τον ιδιοκτήτη της: Καταγράφεται “ένα σύνολο κοινωνικών σχέσεων σχετικών με μέγεθος, πλούτο και εξουσία.” Όπ. π., σ. 199.

¹⁶¹⁹ Όπ. π.

¹⁶²⁰ Όπ. π., σ. 201.

¹⁶²¹ “Onto-historical”. Όπ. π., σ. 211. Έμφαση στο κείμενο.

Heidegger¹⁶²², καθώς και με το μεταγενέστερο κείμενό του το οποίο συνδέει την οικοδόμηση, την κατοίκηση και την σκέψη / στοχασμό.¹⁶²³ Στο *Είναι και Χρόνος*, (η πρώτη έκδοση του οποίου ήταν το 1927, λειτουργώντας βέβαια εντελώς αντιθετικά στο κλίμα που είχε ήδη διαμορφωθεί από την μοντέρνα *avant garde*), με τον όρο *dasein*, ο Heidegger θέτει το ζήτημα της αυθεντικής ύπαρξης, την οποία και ορίζει ως ύπαρξη-εντός-του-κόσμου (*being-in-the-world*)¹⁶²⁴, συνδέοντάς την παράλληλα με την γνώση του κόσμου¹⁶²⁵, η οποία δρομολογείται μέσω της αποκάλυψης της ουσίας ή της “κοσμικότητάς” (*worldhood*) του.¹⁶²⁶

Το Χαϊντεγκεριανό ρίζωμα στον κόσμο, καθώς και η ιδέα της ανθρώπινης ύπαρξης ήδη “βαθιά και πρωταρχικά ερριμμένης μέσα στον κόσμο”¹⁶²⁷, είναι βέβαια άποψη emphaticά αντιθετική με την Καντιανή λογική του υποκειμένου που γεννά τον κόσμο, καθώς καλούμαστε να ανακαλύψουμε κάτι ήδη υπάρχον, την δική μας θέση σε ένα αρχέγονο σύστημα. Στο *Είναι και Χρόνος* ο Heidegger καταγράφει μια ύπαρξη ουδόλως οικουμενική, η οποία δεν χαρακτηρίζεται από μια “επιπλέουσα”¹⁶²⁸ κίνηση, αλλά αναζητεί ένα *a priori* προδιαγεγραμμένο παρελθόν, μια ολότητα που αποτελεί είδος πεπρωμένου.¹⁶²⁹ Παράλληλα, όπως αναφέρει ο Παύλος Λέφας, σύμφωνα με τον Heidegger στο μετέπειτα κείμενό του, “ο μόνος τρόπος με τον οποίον υπάρχουμε ως άνθρωποι είναι ως κάτοικοι”¹⁶³⁰, καθώς θεωρεί ότι “το πραγματικό ζήτημα της κατοικίας είναι το ότι οι θνητοί πρέπει πάντοτε να αναζητούν ξανά από την αρχή την ουσία της κατοίκησης, ότι *πρέπει να μαθαίνουν από την αρχή την κατοίκηση... Η αίσθηση του... ανέστιου, που κατατρέχει τον σύγχρονο άνθρωπο οφείλεται ακριβώς σ’ αυτό, στο ότι δεν*

¹⁶²² Heidegger, Martin, *Being and Time*, Transl. John Macquarrie & Edward Robinson, Blackwell, Oxford, 1962.

¹⁶²³ Χρησιμοποιείται η αγγλική μετάφραση: Heidegger, Martin, “Building, Dwelling, Thinking” στο Neil Leach (ed.), *Rethinking Architecture*, Routledge, London, 1996, σσ. 100 -109.

¹⁶²⁴ Heidegger, 1962, σ. 65 και σε πολλά άλλα σημεία.

¹⁶²⁵ Heidegger, 1962, όπ. π., σσ. 78 - 86.

¹⁶²⁶ Όπ. π., σσ. 91 - 95.

¹⁶²⁷ Όπ. π. σ. 261.

¹⁶²⁸ “Floating” ή και “free floating” στην αγγλική μετάφραση, σε διάφορα σημεία όπως σσ. 183 και 193.

¹⁶²⁹ Heidegger, 1962, όπ. π., σ. 221.

¹⁶³⁰ Λέφας, Παύλος, *Αρχιτεκτονική και Κατοίκηση, Από τον Heidegger στον Koolhaas*, Πλέθρον, Αθήνα, 2008, όπ. π., σ. 34.

κατοικεί πλέον, με την πλήρη σημασία της λέξης.”¹⁶³¹ Σχετικά με την χαϊντεγκεριανή κατοίκηση, ο Fredric Jameson αναφέρει ότι “ο Heidegger διατήρησε μια φαντασματική σχέση με κάποιο οργανικό προκαπιταλιστικό αγροτικό τοπίο και την κοινωνία της υπαίθρου, η οποία είναι και η τελική μορφή της Φύσης στην εποχή μας.”¹⁶³²

Σε κάποιες από τις ταινίες που εξετάστηκαν κάτι αντίστοιχο είτε διαμορφώνεται ή υπονοείται. Η μεταφορά της Laura στην μικρή πόλη της Iowa, καθώς και της Lynn σε αντίστοιχη της Arizona, σηματοδοτούν αντίστοιχες επιθυμίες, παράλληλα καταδεικνύοντας και την ανυπαρξία αυθεντικής κατοίκησης εντός ενός χαρακτηριστικά μοντέρνου περιβάλλοντος: Ενός μη-τόπου για την πρώτη, και στο πλαίσιο μιας μοντέρνας πόλης, όπου το ίδιο το επάγγελμα απαιτεί την συνολική μετατροπή σε έναν πλασματικό εαυτό, για την δεύτερη. Για το Cedar Falls αποκτούμε μια πλήρη, και επιμελώς κατασκευασμένη, εικόνα. Το Bisbee δεν γίνεται ορατό, πλην όμως το τέλος του *L.A. Confidential* φροντίζει να συνθέσουμε με την φαντασία μας, καθώς η τοπικότητα εγγράφεται ευκρινώς, με στοιχεία να είναι ήδη ορατά στα προσωπικά αντικείμενα του χαρακτήρα, εντός του υπνοδωματίου, (σημείο που ευκρινώς διαχωρίζεται από την υπόλοιπη κατοικία): Είναι εκεί όπου τα αντικείμενα συνθέτουν την αίσθηση του ανήκειν. Η μετάβαση της Lynn στην γενέτειρά της, ολοκληρώνει την διαδικασία διαμόρφωσης του *dasein*, της ύπαρξής της ως όλου, μέσω της επιστροφής στην αρχή της ζωής της: το παρελθόν ως μέλλον. Το δικό της είναι-στον-κόσμο παράλληλα έχει και συλλογικό χαρακτήρα, καθώς συνδυάζεται και με την ουσιαστική φροντίδα του ατόμου που αγάπησε, και τον οποίον διασώζει καθώς θα την ακολουθήσει. Η Lynn μοιάζει να πιστεύει ότι είμαστε ερριμμένοι στον κόσμο, και ουδόλως προσπαθεί να το υπερβεί. Γνωρίζει λοιπόν ακριβώς ποιο είναι το “εκεί” το οποίον πρόκειται να γίνει “εδώ”: Στο Bisbee, όπου το παρελθόν αποτελεί μονοπάτι για το μέλλον, “ο αέρας είναι καλός για συνταξιούχους και ξέρω που είναι το κάθε τί”, όπως αναφέρεται στους διαλόγους. Η επιστροφή στις ρίζες της ταυτόχρονα την απελευθερώνει από το ζοφερό κλίμα του Los Angeles, ενώ ο διχασμένος εαυτός αποκτά ξανά ενότητα. “Η βασική κατάσταση του είναι-στον-κόσμο [θα] έχει αποκαλυφθεί ισοπρωταρχικά¹⁶³³ σε σχέση με τον κόσμο και τον εαυτό.”¹⁶³⁴

¹⁶³¹ Όπ. π., σ. 29.

¹⁶³² Jameson, 1991, όπ. π., σ. 34.

¹⁶³³ “Equiprimordially”.

¹⁶³⁴ Heidegger, 1962, σ. 245.

Το σπίτι στην ακτή του Cape Cod στο *Sleeping with the Enemy* πιστεύω ότι ουδόλως μπορεί να συσχετιστεί με την Χαϊντεγκεριανή έννοια της κατοίκησης, ούτε εντάσσει το ζεύγος στο κόσμο. Ο μονίμως εν κινήσει Martin, ο οποίος, ενδεικτικά, εισάγεται φορώντας μαύρο, αστικό κοστούμι καθώς περπατά στην ακτή, δεν κατοικεί. Αποτελεί το αντίθετο του ατόμου που συνδέεται με τον τόπο, την φύση και την γη, συνιστώντας μια κατά-Heidegger αναυθεντική, αποξενωμένη και ουσιαστικά ανέστια ύπαρξη, κάτι που βέβαια, (η ταινία καθιστά σαφές), συνιστά καθαρή επιλογή: Ο απόλυτα κυριαρχικός Martin είναι ξένος στην κοσμικότητα-του-κόσμου, ενώ η χαρακτηριστική αποστασιοποίηση του εγγράφεται και στην εμμονή με την ευθυγράμμιση των πάντων εντός της κατοικίας.

Με την φυγή της, η Laura σχεδόν ακολουθεί ένα είδος χαϊντεγκεριανού πεπρωμένου που εκείνη τη στιγμή της αποκαλύπτεται, καθώς φεύγει από τον αφηρημένο χώρο, έναν ενδεικτικά μη-τόπο, χωρίς όρια και ρίζες, ώστε να φτάσει, διαισθητικά κινούμενη, σε έναν πραγματικό τόπο, με emphatic τοπικά χαρακτηριστικά, όπου η “κοσμικότητα του κόσμου” είναι ευκρινώς αποτυπωμένη, και μάλιστα αφορά και στην ίδια τη ζωή της, συμβαδίζοντας με την έννοια της αλήθειας.¹⁶³⁵ Τα στοιχεία αυτά αποτυπώνονται και στην μεταβολή της εικόνας του χαρακτήρα, καθώς η εικόνα της αποκτά σε αυτό το σημείο, (όπως αναφέρθηκε), έντονη φυσικότητα. Κατά έναν τρόπο λοιπόν, η μετάβαση στο Cedar Falls συνιστά μια αποκάλυψη που οδηγεί στην αλήθεια της ύπαρξής της, στο ίδιο το *dasein*, υπερβαίνοντας την προηγούμενη αλλοτρίωση. Αντιστοίχως, και εδώ τα αντικείμενα που περιβάλλουν τον γυναικείο χαρακτήρα ορίζουν τον τόπο και τους ανθρώπους του. Ενώ επίσης ενδεικτικά, σε σχέση με την Χαϊντεγκεριανή ιδέα της κατοίκησης, είναι αφ’ ενός το ότι στα πρώτα πλάνα της άφιξης σημαντικό ρόλο έχει η αστερόεσσα, και αφ’ ετέρου η ύπαρξη κήπου και φυτών που η ηρωίδα περιποιείται.

Ριζικά αντιθετικοί χαρακτήρες σε μια Χαϊντεγκεριανή προσέγγιση πραγμάτων είναι ο χαρακτήρας του McCauley στο *Heat* και, ίσως ακόμη περισσότερο, αυτός του Thornhill στο *North by Northwest*. Ο McCauley emphatic δεν δένεται με τον χώρο, πράγμα που αποτυπώνεται στον Miesian μιμιτισμό της κατοικίας του, (όπου το εδώ-μέσα-στον-κόσμο είναι παντελώς απόν), ενώ παράλληλα δεν μπορεί να συνάψει ουσιαστικές σχέσεις, καθώς πρόκειται για έναν ακόμη χαρακτήρα διαρκώς εν κινήσει, ο οποίος ουδέποτε μένει στην γη. Ακόμη και όταν σκεφτεί την μετάβαση σε τόπο, στο τέλος θα αποτύχει. Ο Thornhill χαρακτηρίζεται από το “παντού και πουθενά”. Ένα απόλυτα επιτυχημένα,

¹⁶³⁵ Όπ. π. 263.

κινητικό άτομο, χωρίς ρίζες, που ουδόλως ανήκει στη γη, καθώς κινδυνεύει περισσότερο εντός ενός καλλιεργημένου αγρού, όπου, (σε αντίθεση με τον άγνωστο αγρότη που τυχαία συναντά εκεί, και ενώ φαντάζεται ότι πρόκειται να του συμβεί κάτι εντελώς διαφορετικό), αδυνατεί ακόμη και να αναγνωρίσει τα σήματα κινδύνου. Ενδεικτικά, καθώς περιοδεύει την χώρα, διαμορφώνοντας μια αντι-ερριμμένη ύπαρξη, ο Thornhill επιτυγχάνει ακριβώς εκεί όπου ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός είναι emphatic μη-παραδοσιακός.

Παράλληλα, είναι ίσως επίσης ενδιαφέρον και το ότι, εντός μιας ποικιλίας μοντέρνου σχεδιασμού, στα κτήρια που χρησιμοποιούνται¹⁶³⁶ από το σύγχρονο Hollywood δεν ανιχνεύεται κάποιας μορφής τοπικισμός¹⁶³⁷. Στοιχεία όπως “ένταση... μεταξύ οικουμενικής εκλογίκευσης... και αυτόχθονης απτικότητας”¹⁶³⁸, “διερεύνηση του τοπικού ως όρος για την προσέγγιση του πραγματικού και τον εκ νέου εξανθρωπισμό της αρχιτεκτονικής”¹⁶³⁹ και ένα “επανερμηνευμένο τοπικό ιδίωμα” πιστεύω ότι δεν θα ήταν δυνατόν να λειτουργήσουν. Σύγχρονος του Emil Kaufmann, ο Hans Sedlmayr, αντελήφθη την επαναστατική και την μοντέρνα αρχιτεκτονική ως καταστροφική, μέσω μιας απώλειας σταθερότητας και της εκρίζωσης της παραδοσιακής αρχιτεκτονικής. Η λιτή, γεωμετρική, αφαιρετική φόρμα ήταν για την Sedlmayr αφύσικη, μη λογική και ουσιωδώς αντι-αρχιτεκτονική: Η Villa Savoye έμοιαζε με “διαστημόπλοιο που μόλις προσγειώθηκε”, ενώ οι φωτογραφίες του Le Corbusier ήταν “γεμάτες επιπλέοντα διαφανή πράγματα”.¹⁶⁴⁰ Όπως αναφέρει ο Vidler, ο Sedlmayr κατ’ αυτόν τον τρόπο, “αντιτίθεται στην αυτόνομη φύση της γεωμετρικής αρχιτεκτονικής -στην προφανή της απέχθεια προς τη γη, μια αρχιτεκτονική έτοιμη για πτήση, διαφανής, επιπλεύουσα στον αέρα και άρα όχι πια δεμένη με τα τεκτονικά της θεμέλια.”¹⁶⁴¹ Σύντομα μετά, ο Sedlmayr συντάχθηκε με τους Ναζί, προφανώς συμπλέοντας και με την ιδέα της γνωστής έκθεσης, που υπό τον τίτλο *Entartete Kunst*, αποκήρυξε ως διεφθαρμένη και επικίνδυνη την μοντέρνα τέχνη συνολικά. Πιστεύω ότι, (οπωσδήποτε βέβαια τηρουμένων πολλών αναλογιών), ένα αντίστοιχα entartete μοντέρνο παράγεται από το σύγχρονο Hollywood, ξανά εστιάζοντας στην

¹⁶³⁶ Αλλά και σε αυτά του corpus ταινιών από όπου έγινε η επιλογή.

¹⁶³⁷ Περί critical regionalism Frampton, 1992, όπ. π., σσ. 325 - 327.

¹⁶³⁸ Όπ. π., σ. 326.

¹⁶³⁹ Όπ. π., σσ. 326 - 327.

¹⁶⁴⁰ Παρατίθεται από τον Vidler, 2002, όπ. π., σ. 24.

¹⁶⁴¹ Όπ. π.

φόρμα, εν είδει διαρκούς απειλής, που παραπέμπει στην προαναφερθείσα ανάλυση του Michael Wayne.

Το προφανές και αδιαμφισβήτητο στοιχείο του μοντερνισμού, αναφέρει ο T.J. Clark, είναι ότι πρόκειται για ένα είδος φορμαλισμού, που τοποθετεί μια “ιδιόμορφη έμφαση στα φυσικά, τεχνικά δεδομένα του μέσου”¹⁶⁴², καθώς ο πίνακας πρέπει να μοιάζει με “μηχανισμό σύνθεσης”¹⁶⁴³. Παράλληλα, ο μοντερνισμός είναι “η μορφή που πήρε ο φορμαλισμός σε συνθήκες νεωτερικότητας -η μορφή που πήρε ο φορμαλισμός καθώς αποπειράθηκε να δώσει μία απάντηση στην νεωτερικότητα. Και αυτή η μορφή ήταν τονισμένη και ιδιόμορφη.... Η μορφή στον μοντερνισμό... αποτελεί μια κατά κάποιον τρόπο ακραία ή οριακή συνθήκη. Ο φορμαλισμός ήταν εξτρεμισμός.”¹⁶⁴⁴ Ο Clark αιτιολογεί αυτήν τη συνθήκη ως εξής: Ο μοντερνισμός ως προσέγγιση της νεωτερικότητας, στηρίζεται στην θέση ότι ο χώρος κατοικείται από ελεύθερα υποκείμενα, ο κόσμος αποτελεί ολοένα και περισσότερο πεδίο τεχνικής εκλογίκευσης. Στο δρόμο για την απόλυτη διαύγεια, ως τεστ αυτών ορίζεται η φόρμα, καθώς παρέχει ένα μέσον διερεύνησης.¹⁶⁴⁵ Πρόκειται, συνεχίζει ο ίδιος, για μία εξτρεμιστική διαδικασία κατ’ ουσίαν “αντίδραση στο ακραίο του υπό εξέταση πράγματος: της ίδιας της ζωής.”¹⁶⁴⁶ Όπως επίσης αναφέρει ο ίδιος, “ο μοντερνισμός... ήταν μια δοκιμή. Ένα είδος εσωτερικής εξορίας, μια απομάκρυνση στα εδάφη της φόρμας. Όμως η φόρμα ήταν τελικά ένα δοκιμαστήριο, μια επιθετική πράξη, μια άβυσσος εντός της οποίας όλα τα πολιτιστικά δεδομένα είχαν απορροφηθεί και κατόπιν βίαια αποβληθεί.”¹⁶⁴⁷ Στο ίδιο κείμενο, ο Clark επίσης τοποθετεί το ξεκίνημα της περιόδου μιας έντονης επιθετικότητας έναντι του μοντέρνου στο 1980, καθώς, γράφοντας το 2000, αναφέρει ότι παράγεται μια καρικατούρα, που υποκρίνεται ότι προσφέρει μια ευκρινή εικόνα.¹⁶⁴⁸

¹⁶⁴² Clark, T. J., “The Painting of Postmodern Life”, διάλεξη στο *Barcelona Museum of Contemporary Art*, 2000, σ. 8.

<https://www.macba.cat/en/learn-explore/publications/painting-postmodern-life>

¹⁶⁴³ Όπ. π., σ. 9.

¹⁶⁴⁴ Όπ. π.

¹⁶⁴⁵ Όπ. π., σσ. 9 - 10.

¹⁶⁴⁶ Όπ. π., σ. 10.

¹⁶⁴⁷ Όπ. π., σ.13.

¹⁶⁴⁸ Όπ. π., σ. 7.

Στον επίλογο του βιβλίου του και υπό τον τίτλο “Μεταμοντέρνο ή Μεταϊστορικό;”¹⁶⁴⁹, ο Anthony Vidler γράφει ότι μια από τις κατηγορίες που προσάπτονται στον μοντερνισμό ήταν η άρνηση της ιστορίας προς χάριν της αφαίρεσης, καθώς “οι φονξιοναλιστικές υποσχέσεις και ο τεχνολογικός φετιχισμός του δεν ήταν τίποτε άλλο από αποτυχημένες ουτοπίες προόδου. Η ιδεολογία του ήταν αποξενωμένη από το ευρύ κοινό, αν όχι αντιουμανιστική. Το μορφικό λεξικό του αποστειρωμένο και ανθίστατο στην επικοινωνία, και για τον λόγο αυτόν... το μεταμοντέρνο άσκησε γοητεία.”¹⁶⁵⁰ Σε αυτό το μυθικό, μεταμοντέρνο αφήγημα, συνεχίζει ο ίδιος, η ιστορία επιστρέφει εν μέσω θερμής υποδοχής ως αντίκρουση της αφαίρεσης, επαναφέροντάς μας σε ένα παρελθόν που συνδέεται με τον κλασικό παρελθόν ή ακόμη και εκείνο της υπαίθρου. Το μεταμοντέρνο είχε επαφή με τις μάζες, αποδεχόταν την ιστορία ως αξία, εμμένοντας στην θεμελιώδη της συνέχεια.¹⁶⁵¹ Στο αφήγημα αυτό, (το οποίον θεωρώ ότι συνάδει με την χολλυγουντιανή λογική), ο Vidler αντιπαραθέτει ότι ο μοντερνισμός ουδόλως απορρίπτει την ιστορία, αλλά αντιθέτως την σέβεται ιδιαιτέρως: “Οι μοντέρνες πρωτοπορίες... αντελήφθησαν την ιστορία ως θεμελιώδη δύναμη, μια μηχανή του κοινωνικού κόσμου... [Η] ιστορία κινείται και η κοινωνία κινείται μαζί της.”¹⁶⁵² Τουτέστιν, το μεταμοντέρνο, συνεχίζει ο ίδιος, περιφρονεί την ιστορία προς χάριν ενός ανιστορικού *μύθου*, εντός του οποίου κάθε σύγκρουση απουσιάζει. Πρόκειται για μια ιστορία “χωρίς δάκρυα”.¹⁶⁵³ Αντιθέτως, διατείνεται ο Vidler, (και πιστεύω βρίσκεται στη βάση και της σύγχρονης, χολλυγουντιανής ενοχοποίησης), η λογική του μοντέρνου παραπέμπει στην ιδέα της ιστορίας ως δρώσας και βαθιά ανησυχητικής δύναμης, ισοδυναμεί με το να αντιληφθεί την ιστορία με τους όρους της. “Η ιστορία χρησιμοποιείται και κακοποιείται στο μεταμοντέρνο... [ενώ] αντιμετωπίζεται στο μοντέρνο.”¹⁶⁵⁴

Αναζητώντας την διαδοχική οικοδόμηση της ταυτότητας του κτηρίου και τον επιδιωκόμενο τρόπο θέασης του, μέσω της κινηματογραφικής ανασύνθεσής του, η μέθοδος ανάλυσης των ταινιών που ακολουθήθηκε, κατά κάποιον τρόπο, εναρμονίζεται

¹⁶⁴⁹ “Postmodern or *Posthistoire*?” Vidler, 2008, όπ. π., σ. 191.

¹⁶⁵⁰ Όπ. π.

¹⁶⁵¹ Όπ. π., σσ. 191 - 192.

¹⁶⁵² Όπ. π., σ. 192.

¹⁶⁵³ Όπ. π., σ. 193.

¹⁶⁵⁴ Όπ. π., σ. 193.

με την προσέγγιση του Sigfried Giedion, που όπως αναφέρει ο Richard Hill σχετικά με το *Space, Time and Architecture*, “λειτουργεί ως οδηγός... βασικής παραμέτρου της μοντέρνας θεώρησης: ότι η αρχιτεκτονική εμπειρία πραγματοποιείται εν κινήσει.”¹⁶⁵⁵ Η Κατοικία Savoye δεν είναι δυνατόν να γίνει αντιληπτή από ένα και μοναδικό σημείο, “κυριολεκτικά αποτελεί δομή στο χωρόχρονο”¹⁶⁵⁶, αναφέρει ο Giedion, έχοντας ήδη τονίσει την αντιστοιχία της μοντέρνας αρχιτεκτονικής με την αποδόμηση της Αναγεννησιακής προοπτικής από τον Κυβισμό, μέσω της εισαγωγής της τέταρτης διάστασης: του χρόνου.¹⁶⁵⁷ Η διατριβή αποπειράθηκε μια ανάλογη αποδόμηση, που ίσως αποτελεί και το κινηματογραφικό αντίστοιχο της κατά Bruno Zevi “κίνησης εντός του κτηρίου, [όπου] μέσω της μελέτης του από διαφορετικές οπτικές γωνίες, δημιουργεί... την τέταρτη διάσταση, προσδίδοντας στο χώρο μια ολοκληρωμένη πραγματικότητα.”¹⁶⁵⁸ Άλλωστε, όπως αναφέρθηκε στην ανάλυση των ταινιών, το σύγχρονο Hollywood χρησιμοποιεί τις μοντέρνες “χωρικές αξίες... το τονισμό του χωρικού στην αρχιτεκτονική”¹⁶⁵⁹, ώστε να γοητεύσει αρχικά το κοινό.

Σε συζητήσεις που είχα κατ’ ιδίαν μαζί του¹⁶⁶⁰, αλλά και σε μια από τις πιο αξιομνημόνευτες διαλέξεις της Παρασκευής στην Α.Α., ο Mark Cousins είχε αναφερθεί στην πεποίθησή του ότι η μεταμοντέρνα περίοδος αποτελεί καθαρή οπισθοχώρηση, μια φυγή προς ένα προ-μοντέρνο παρελθόν, κάτι σαν επιστροφή σε έναν νέο Μεσαίωνα. Είμαστε ακόμη πολύ πριν τον μοντερνισμό, πίστευε ο ίδιος, καθώς πρόκειται για ένα ζήτημα που τέθηκε μεν, αλλά δεν καταφέραμε να το αντιμετωπίσουμε, δεν μπορούσαμε να ανεχτούμε την απόλυτη εκκοσμίκευση που έφερε, την αθεΐα και τον μινιμαλισμό του. Δεν μπορέσαμε να αντεπεξέλθουμε στις συνέπειες του. Το μοντέρνο δεν έχει ακόμη επιτευχθεί, είμαστε ακόμη πολύ μακριά. Σε αντίθεση με ό,τι υποστηρίζεται, δεν έχουμε υπερβεί το μοντέρνο. Η ευθεία αντιπαλότητα του Hollywood, (παρά τις διαφοροποιήσεις, οι οποίες γίνονται αντιληπτές και μέσω των παραδειγμάτων που χρησιμοποιήθηκαν), θεωρώ ότι αποτελεί έκφραση αυτού ακριβώς του ζητήματος. Η εικόνα και η λειτουργία

¹⁶⁵⁵ Hill, Richard, *Designs and Their Consequences*, Yale U.P., New Haven, 1999, σ. 65.

¹⁶⁵⁶ Giedion, όπ. π., σ. 529.

¹⁶⁵⁷ Όπ. π., σ. 436.

¹⁶⁵⁸ Zevi, Bruno, *Architecture As Space*, Da Capo, N.Y., 1993, σ. 27.

¹⁶⁵⁹ Όπ. π., σ. 31.

¹⁶⁶⁰ Καθώς ήταν επιβλέπων της MResearch πτυχιακής μου στο London Consortium. Η αναφερόμενη διάλεξη δόθηκε την Παρασκευή 5 Φεβρουαρίου 1999.

της μοντέρνας αρχιτεκτονικής στον κινηματογράφο από το 1980 και τούδε αποτελεί διαρκή ένδειξη ότι η μοντέρνα απομάγευση, η απαλλαγή από την καθησυχαστική παρουσία των διακοσμητικών στοιχείων του παρελθόντος δεν επιτεύχθηκαν. Διατηρούνται όμως πάντοτε ως ανάμνηση μιας ιδέας που εμφανίστηκε κατά τη διάρκεια μιας χαρακτηριστικής ιστορικής στιγμής, συνιστώντας ίσως μια επικίνδυνη, μελλοντική παρακαταθήκη. Στις ταινίες που εξετάστηκαν, εγγράφεται μια προσπάθεια αποδυνάμωσης ή περιστολής ακριβώς αυτής της απειλής. Ενδεικτικό είναι άλλωστε και το ζήτημα ότι κύριος στόχος της χολλυγουντιανής αντιπαλότητας δεν είναι τα υπαρκτά προβλήματα των σύγχρονων πόλεων, (τα οποία οπωσδήποτε συνδέονται με την συγκεκριμένη ανάπτυξη και εκδοχή του μοντερνισμού, όπως αφομοιώθηκε από το καπιταλιστικό σύστημα), αλλά η μοντέρνα αφαιρετική φόρμα.

Η ριζοσπαστικοποίηση (ως δυνατότητα) του μοντέρνου project τίθεται βέβαια στο *Νεωτερικότητα Ως Ανολοκλήρωτο Project* από τον Jürgen Habermas, ο οποίος, όπως αναφέρει και ο Fredric Jameson, επιχειρεί μια δραματική αντιστροφή, επαναδιατύπωση και επιβεβαίωση της αξίας του μοντέρνου, παράλληλα με την επίσης πολιτική κατάταξή του.¹⁶⁶¹ Το σύγχρονο Hollywood υπενθυμίζει λοιπόν ότι υπάρχει ένας πυρήνας στο μοντέρνο ο οποίος δεν είναι δυνατόν να αφομοιωθεί. Ο πυρήνας αυτός, η ιδέα της απαλλαγής από την καθησυχαστική παρουσία ενός ουσιαστικά κατασκευασμένου παρελθόντος, αυτή της αφύπνισης και της αναζήτησης ενός διαφορετικού, εν μέρει άγνωστου μέλλοντος, εξακολουθεί να παραμένει, έστω και ως ίχνος. Τα στοιχεία αυτά αποτυπώνονται στην μοντέρνα φόρμα.

“Η δουλειά του Le Corbusier μοιάζει να βρίσκεται στον τερματικό σταθμό της μυθολογικής διαμόρφωσης της “κατοικίας”¹⁶⁶², έγραψε ο πρόωρα χαμένος άνθρωπος του 20ου αιώνα Walter Benjamin. Πολλές δεκαετίες αργότερα, η φράση εξακολουθεί να συνθέτει μια διαρκή απειλή. Μια απειλή που το Hollywood δεν θα πάψει να αισθάνεται, καθώς *αυτήν ακριβώς* την μυθολογική διαμόρφωση καλείται να προστατεύσει. Εάν ποτέ συμβεί το αντίθετο η ιστορική στιγμή θα έχει ήδη σημαντικά μεταβληθεί.

¹⁶⁶¹ Jameson, 1991, όπ. π. σ. 58. Habermas, Jürgen, “Modernity – An Incomplete Project” στο Foster, Hal, (ed.), *The Anti-Aesthetic*, Port Townsend, Wash., 1983.

¹⁶⁶² Benjamin, *The Arcades Project*, όπ. π., σ. 407.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ:

AD (*Architectural Design*), N. 47, Academy Editions, London, 1977.

N. 95, Modern Pluralism, Just What Exactly Is Going On?, 1992.

Architecture and Film I, Special Issue, November - December 1994.

Film + Architecture II, January 2000.

Radical Post-Modernism, September - October 2011.

Ackerman, James S., *Origins, Imitation, Conventions, Representation in the Visual Arts*, MIT, Cam. Mass, 2002.

Adorno, Theodor & Max Horkheimer, *The Dialectic of Enlightenment*, Verso, London, 1994.

The Culture Industry, Routledge, London, 1991.

Affron, Charles & Mirella Jona Affron, *Sets In Motion: Art Direction & Film Narrative*, Rutgers UP, N.J., 1995.

Agrest, Diana, *Architecture From Without*, MIT Press, Cam. Mass., 1993.

Albrecht, Donald, *Designing Dreams: Modern Architecture in the Movies*, MOMA, N.Y., 1986.

AlSayyad, Nezar, *Cinematic Urbanism*, Routledge, London, 2006.

Althusser, Louis, *Psychoanalysis and the Human Sciences*, Columbia U.P., N.Y., 2016.

Ames, Christopher, "Restoring the Black Man's Lethal Weapon", *Journal of Popular Film and Television*, Vol.18, N. 4, Winter 1992.

Arnheim, Rudolf, *The Power of the Centre, A Study of Composition in the Visual Arts*, University of California, Berkeley, 1988.

Η δυναμική της αρχιτεκτονικής μορφής, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2003.

Arrighi, Giovanni, *The Long Twentieth Century*, Verso, London, 1994.

Arthur, Paul, "L.A. Confidential", *Cineaste*, Vol. 23, N. 3, April 1998.

Assiter, Alison, *Enlightened Women: Modernist Feminism in A Postmodern Age*, Routledge, London, 1996.

Bachelard, Gaston, *The Poetics of Space*, Beacon, Boston, 1969.

Baird, George, *The Space of Appearance*, MIT, Cam. Mass., 2003.

Ballantyne, Andrew, (ed.), *Architectures: Modernism And After*, Blackwell, Oxford, 2004.

What Is Architecture?, Routledge, London, 2002.

Banham, Reyner, *Theory and Design of the First Machine Age*, MIT Press, Cambridge Mass., 1980.

Los Angeles, The Architecture of Four Ecologies, Penguin, Middx, 1973

The New Brutalism, Ethic or Aesthetic, The Architectural Press, London, 1966

"Design by choice", *Architectural Review*, July 1961.

Barber, Stephen, *Projected Cities, Cinema and the Urban Space*, Reaktion, London, 2002.

Barnwell, Jane, *Production Design*, Wallflower, London, 2004.

Barthes, Roland, *Mythologies*, Vintage, London, 1993.

The Pleasure of the Text, Hill & Wang, N.Y., 1975.

Elements of Semiology, Hill & Wang, N.Y., 1973.

Image, Music, Text, Fontana, London, 1977.

Ο βαθμός μηδέν της γραφής, Εκδόσεις 70, Αθήνα, 1971.

The Rustle of Language, University of California Press, Berkeley, 1989.

Baudelaire, Charles, *The Painter of Modern Life and Other Essays*, Oxford U.P., Oxford, 1964.

Baudrillard, Jean, *Mass. Identity. Architecture.*, Wiley-Academy, Chichester, 2003.

Selected Writings, Polity Press, London, 1989.

Bauhaus Archive, Museum of Design, *The Collection*, Berlin, 2004.

Bellantoni, Patti, *If It's Purple, Someone's Gonna Die: The Power of Color in Visual Storytelling*, Focal, Burlington Mass., 2005.

Benevolo, Leonardo, *History of Modern Architecture*, Vol. 1, MIT Press, Cam. Mass., 1971.

Benjamin, Walter, *Illuminations*, Schocken, N.Y., 1969.

Charles Baudelaire, A Lyric Poet in the Era of High Capitalism, Verso, London, 1983

The Arcades Project, Harvard U. P., Cam. Mass., 1999.

Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings, Schocken, N.Y., 1978.

Bergdoll, Barry, "Marcel Breuer and the Invention of Heavy Lightness", placesjournal.org, June 2018.

Berman, Marshall, *All That Is Solid Melts Into Air*, Verso, London, 1982.

- Bersani, Leo & Ulysse Dutoit, *Forms of Being: Cinema, Aesthetics, Subjectivity*, BFI, London, 2004.
- Best, Steven & Douglas Kellner, *Postmodern Theory, Critical Interrogations*, MacMillan, London, 1991.
- Block, Bruce, *The Visual Story*, Focal Press, Burlington Mass., 2008.
- Borden, Iain & David Dunster, *Architecture and the Sites of History, Interpretations of Buildings and Cities*, Butterworth - Heinemann Ltd., Oxford, 1995.
- Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin, Madison, 1985.
- Janet Staiger, Kristin Thompson (1985). *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Columbia U.P., NY, 1985.
- & Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, McGraw-Hill, N.Y., 1997.
- On the History of Film Style*, Harvard U.P., Cam. Mass., 1997.
- Bourdieu, Pierre, *Distinction*, Routledge, London, 1979.
- The Rules of Art*, Polity Press, Cambridge, 1996.
- Language and Symbolic Power*, Polity Press, London, 1991.
- The Field of Cultural Production*, Polity Press, London, 1993.
- Boyer, M.Christine, *The City of Collective Memory, Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*, MIT Press, Cam. Mass., 1996.
- Bridge, Gary & Sophie Watson (ed.), *The Blackwell City Reader*, Blackwell, Oxford, 2002.
- Brill, Lesley, "North By Northwest and Hitchcockian romance", στο *Film Criticism*, Vol. 4, N. 3, 1982.

- Brodribb, Somer, *Nothing Ma(t)ers: A Feminist Critique of Postmodernism*, Spinifex, Melbourne, 1992.
- Brolin, Brent C., *The Failure of Modern Architecture*, Vista, London, 1976.
- Brooks, H. Allen (ed.), *Le Corbusier*, Princeton U. P., N.J., 1987.
- Bruno, Giuliana, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, N.Y., 2002.
- Streetwalking on a Ruined Map: Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*, Princeton, N.J., 1993.
- Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts*, MIT Press, Cam. Mass., 2007.
- Buck-Morss, Susan, *Walter Benjamin and the Arcades Project*, MIT Press, Cam. Mass. 1991.
- Walter Benjamin, Revolutionary Writer, *New Left Review*, N.129, 1981.
- The Flaneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering, *New German Critique*, 39, 1986.
- “Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin’s Artwork Essay Reconsidered”, *October: The Second Decade*, 1986 - 1996, MIT Press, Cam. Mass, 1997.
- Bukatman, Scott, *Blade Runner*, BFI Film Classics, BFI Publishing, London, 1997.
- Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, London, 1990.
- Cacciari, Massimo, *Architecture and Nihilism: On the Philosophy of Modern Architecture*, Yale U. P., New Haven, 1993.

- Calinescu, Matei, *Five Faces of Modernity*, Duke U.P., Durham, 1987.
- Cameron, Ian & Richard Jeffrey, "The Universal Hitchcock," *Movie*, 1965.
- Carey, John, *The Intellectuals and the Masses*, Faber & Faber, London, 1992.
- Caygill, Howard, *A Kant Dictionary*, Blackwell, Oxford, 1995.
- Caws, Mary Ann, (ed.), *City Images, Perspectives on Literature, Philosophy and Film*, Gordon & Breach, N.Y., 1991.
- Chandler, Marilyn R., *Dwelling in the Text, Houses in American Fiction*, University of California Press, Berkeley, 1991.
- Clarke, David B. (ed.), *The Cinematic City*, Routledge, London, 1997.
- Clark, T.J., *The Painting of Modern Life*, Thames & Hudson, London, 1984.
- Picasso and Truth*, Princeton U.P., N.Y., 2013.
- "The Painting of Postmodern Life", *MACBA*, 2000
- <https://www.macba.cat/en/learn-explore/publications/painting-postmodern-life>
- "Reservations of the Marvellous", *London Review of Books*, Vol.22, N.12, June 2000.
- Cohen, J.L., *Le Corbusier and the Mystique of the USSR: Theories and Projects for Moscow 1928 - 1936*, Princeton U.P., N.J., 1992.
- Cohen, Paul, "Cowboys Die Hard: Real Men and Businessmen in the Reagan-Era Blockbuster", *Film & History*, 41.1, Spring 2011.

Cohen, Ted, "High and Low Art, and High and Low Audiences", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Spring 1999.

Coles, Alex (ed.), *The Optic of Walter Benjamin*, Black Dog Publications, London, 1999.

Collins, Peter, *Changing Ideals in Modern Architecture, 1750 - 1950*, McGill - Queen's U.P., Montreal, 1998.

Colomina, Beatriz, (ed.), *Sexuality and Space*, Princeton, 1992.

Privacy and Publicity, MIT, Cam. Mass, 1996.

Combs, Richard, "Die Hard", *Monthly Film Bulletin*, Vol. 56, N. 661, February 1989.

Conway, Hazel & Rowan Roenisch, *Understanding Architecture*, Routledge, London, 1994.

Copjec, Joan, *Shades of Noir*, Verso, London, 1993.

Crary, Jonathan, *Techniques of the Observer*, MIT Press, Cam. Mass., 1990.

Crawford, Donald W., *Kant's Aesthetic Theory*, University of Wisconsin Press, Madison, 1974.

Crawley, Tony, Die Hard, Film Review, *Classic Film Special*, #1, BFI.

Crimp, Douglas, *On the Museum's Ruins*, MIT Press, Cam. Mass., 1993.

Curtis, William, *Modern Architecture Since 1900*, Prentice Hall, N.J., 1983.

Dalle Vacche, Angela, *The Visual Turn, Classical Film Theory and Art History*, Rutgers U.P., N.J., 2003.

Darke, Chris, "Sliver", *Sight and Sound*, September 1993.

Davis, Mike, *City of Quartz*, Verso, London, 1990.

De Solà-Morales, Ignasi, *Differences: Topographies of Contemporary Architecture*, MIT Press, Cam. Mass., 1997.

Deamer, Peggy, *Architecture and Capitalism, 1845 to the Present*, Routledge, London, 2014.

Dear, Michael J., *The Postmodern Urban Condition*, Blackwell, Oxford, 2000.

De Duve, Thierry, *Kant After Duchamp*, MIT Press, Cam. Mass., 1998.

Deleuze, Gilles, *Cinema I, The Movement Image*, Bloomsbury, London, 2013.

Essays Critical and Clinical, Verso, London, 1998.

& Félix Guattari, *What Is Philosophy?*, Verso, N.Y., 1994.

Deutelbaum, M. & P. Leland, (ed.), *A Hitchcock Reader*, Iowa U.P., Ames, 1986.

Deutsche, Rosalyn, *Evictions, Art and Spatial Politics*, MIT, Cam. Mass., 1995.

Dewing, David, *A Guide to the Geffrye Museum*, The Geffrye Museum Trust, London, 1998.

Dexler, Arthur, *Transformations in Modern Architecture*, MOMA, N.Y., 1979.

Dimendberg, Edward, *Film Noir and the Spaces of Modernity*, Harvard U.P., Cam. Mass. , 2004.

Dluhosch, Eric & Rostislav Švácha (eds.), *Karel Teige, 1900 - 1951, L' Enfant Terrible of the Czech Modernist Avant - Garde*, MIT, Cam. Mass., 1999.

Douglas, Mary, *Purity and Danger*, Routledge, London, 1966.

Drugnat, Raymond, «Movie Eye», *Architectural Review*, March 1965.

Dyer, Richard, *White*, Routledge, London, 1997.

Eagleton, Terry, *Ideology: An Introduction*, Verso, London, 1991.

The Ideology of the Aesthetic, Blackwell, Oxford, 1990.

Earls, William D., *The Harvard Five In New Canaan*, Norton, N.Y., 2006.

Efimova, Alla & Lev Manovich, *Tekstura: Russian Essays on Visual Culture*, University of Chicago Press, Chicago, 1993

Eisenmann, Peter et al. (ed.), *Five Architects*, Oxford U. P., N.Y., 1975.

Ellroy, James, *Λος Άντζελες Εμπιστευτικό*, Άγρα, Αθήνα 2003.

Epstein, Jan: "L.A. Confidential", *Cinema Papers*, N. 121, November 1997.

Felski, Rita, *The Gender of Modernity*, Harvard U.P., Cam. Mass., 1995.

Fernie, Eric, (ed.), *Art History and Its Methods, A Critical Anthology*, Phaidon, London, 1995.

Ferguson, Harvie, *The Lure of Modernity: Sigmund Freud and the Construction of Modernity*, Routledge, London, 1996.

Fisher, Bob, Interview with Dante Spinotti, *American Society of Cinematography*, November 2011, www.ascmag.com

Fishman, Robert, *Urban Utopias in the 20th Century*, MIT Press, Cam. Mass., 1991.

Forty, Adrian, *Objects of Desire: Design and Society Since 1750*, Thames & Hudson, London, 1995.

Foster, Hal (ed.), *The Anti-Aesthetic*, Port Townsend, Wash. 1983.

Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics, Bay Press, Seattle, 1985.

(ed.), *Postmodern Culture*, Pluto, London, 1983.

The Art - Architecture Complex, Verso, London, 2013.

Foucault, Michel, *The Order of Things*, Vintage, London, 1994.

Power / Knowledge, Harvester, N.Y., 1980.

Frampton, Kenneth, *The Evolution of 20th Century Architecture*, SpringerWien, N.Y., 2007.

Modern Architecture: A Critical History, Thames & Hudson, London, 1985.

Franich, Darren, "Michael Mann Explains What He Changed in 4K Blu-ray Release of Heat", *Entertainment Weekly*, 12 March 2017.

Frank, Ellen Eve, *Literary Architecture*, University of California Press, Berkeley, 1983.

Frascina, Francis, (ed.), *Pollock And After: The Critical Debate*, Harpers, N.Y., 1985.

et al. (ed.), *Art In Modern Culture, An Anthology of Critical Texts*,

Phaidon, London, 1992.

Freedman, Jonathan & Richard Millington (ed.), *Hitchcock's America*, Oxford U.P., Oxford & N.Y., 1999.

Freud, Sigmund, *The Interpretation of Dreams*, Penguin, London, 1991.

On Sexuality, Penguin, London, 1991.

Five Lectures on Psychoanalysis, Penguin, London, 1962.

An Autobiographical study, Norton, N.Y., 1950.

Civilisation and Its Discontents, Norton, N.Y., 2010.

.

Fried, Michael, "How Modernism Works: A Response to T.J. Clark", *Critical Inquiry*, 9, September 1982.

Friedberg, Ann, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, University of California Press, Berkeley, 1993.

Friedman, Alice, *Women and the Making of the Modern House*, Harry N. Abrams Inc., NY, 1998.

Frisby, David & Featherstone, (ed.). *Simmel On Culture*, Sage, London, 1997.

Fragments of Modernity, Polity, Cambridge, 1985.

Garber, Marjorie, *Sex and Real Estate*, Anchor, N.Y., 2000.

Gardiner, Stephen, *Le Corbusier*, Fontana, London, 1974.

Gay, Peter (ed.), *The Freud Reader*, Vintage, London, 1995.

Gibberd, Matt & Albert Hill, *Ornament Is Crime*, Phaidon, London, 2017.

Gibbs, John, *Mise-En-Scène: Film Style and Interpretation*, Wallflower, London, 2002.

Giedion, Sigfried, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, Harvard University Press, Cam. Mass, 1967.

Gilbey, Ryan, "Heat", *Premiere*, February 1995.

Gilmour, Doreen, "The 'simple life' for sale: The rhetorical appeal of simple homes",
American Communication Journal, Vol. 18, 25 April 2008,
www.acjournal.org

Gledhill, Christine (ed.), *Home Is Where the Heart Is: Studies In Melodrama and the
Woman's Film*, BFI, London, 1987

Goldberger, Paul, *Building Up And Tearing Down: Reflections On the Age of Architecture*,
Random House, N.Y., 2009.

Williams Goldhagen, Sarah & Réjean Legault, *Anxious Modernisms*, MIT Press, Cam.
Mass., 2000.

Goodman, Nelson, *Languages of Art*, Hackett, Indianapolis, 1976.

Gössel, Peter & Gabriele Leuthäuser, *Architecture in the 20th Century*, T. 2, Taschen, Köln,
2005.

Gregory, Derek, *Geographical Imaginations*, Blackwell, Oxford, 1994.

Grosz, Elizabeth, *Architecture from the Outside*, MIT, Cam. Mass., 2001.

Jacques Lacan: A Feminist Introduction, Routledge, London, 1990.

Guilbaut, Serge (ed.), *Reconstructing Modernism*, MIT, Cam. Mass, 1990.

How New York Stole The Idea Of Modern Art, University of Chicago Press,
1983.

Gutheim, Frederick (ed.), *Frank Lloyd Wright, In the cause of architecture*, Architectural
Record Books, N.Y., 1975.

Guyer, Paul, (ed.), *The Cambridge Companion to Kant*, Cambridge U.P., Cambridge, 1992.

Hall, Peter, *Cities of Tomorrow*, Blackwell, Oxford, 1988.

Hansen, Myriam, Benjamin, Cinema and Experience: "The Blue Flower in the Land of Technology", *New German Critique*, 40, Winter 1987.

Harrison, Charles & Paul Wood (ed.), *Art in Theory 1900 - 1990*, Blackwell, Oxford, 1992.
et al. (ed.), *Primitivism, Cubism, Abstraction*, Yale U.P., New Haven, 1993.

Harvey, David, *The Condition of Postmodernity*, Blackwell, Oxford, 1990.

The Enigma of Capital And the Crises of Capitalism, Profile, London, 2010.

Spaces of Capital, Towards a Critical Geography, Edinburgh U.P., Edinburgh, 2001.

Limits to Capital, Verso, London, 2006.

Spaces of Hope, Edinburgh U.P., Edinburgh, 2000.

A Brief History of Neoliberalism, Oxford U.P., Oxford, 2005.

Hatherley, Owen, *Militant Modernism*, Zero Books, Winchester, 2008.

Hauser, Arnold, *Κοινωνική ιστορία της τέχνης*, Κάλβος, Αθήνα, (χ.χ.)

Hayward, Susan, *Key Concepts in Cinema Studies*, Routledge, London, 1996.

Hearn, Fil, *Ideas That Shaped Buildings*, MIT Press, Cam. Mass., 2003.

Heath, Stephen, *Questions of Cinema*, Macmillan, London, 1981.

Heidegger, Martin, *Being and Time*, Blackwell, Oxford, 1962.

Helgeland, Brian, *L.A. Confidential*, στο www.dailyscript.com

Hession, King, Jane & Debra Pickrel, *Frank Lloyd Wright in New York: The Plaza Years, 1954-1959*, Gibbs Smith, Utah, 2007.

Heyer, Paul, *American Architecture, Ideas and Ideologies in the Late Twentieth Century*, J.Wiley, N.Y., 1993.

Heynen, Hilde, *Architecture and Modernity, A Critique*, MIT Press, Cam. Mass., 1999.
& Gülsüm Bayder, (ed.), *Negotiating Domesticity: Spatial Productions of Gender in Modern Architecture*, Routledge, London, 2005.

Hill, Richard, *Designs and Their Consequences*, Yale U.P., New Haven, 1999.

Hillis, Ken, Los Angeles As Moving Picture, *Aether*, VI, October 2010.

Hines, Thomas, *Richard Neutra and the Search for Modern Architecture*, Rizzoli, NY, 2006.

Hirsch, Foster, *Detours and Lost Highways: A Map of Neo-Noir*, Limelight, N.Y., 1999.

Hirst, Paul, *Space and Power*, Polity, London, 2005.

Hitchcock, Henry-Russell & Philip Johnson, *The International Style*, Norton, N.Y, 1995.

Hitchcock, Henry – Russell, *In the Nature of Materials, The Buildings of Frank Lloyd Wright 1887 – 1941*, Da Capo Press, N.Y., 1942.

Hobsbawm, Eric & Terence O. Ranger, *The Invention of Tradition*, Cambridge UP, Cam., 1992.

Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914 - 1991, Penguin, London, 1994.

Hodge, Brooke (ed.), *Skin + Bones, Parallel Practices in Fashion and Architecture*, Exhibition Catalogue, The Museum of Contemporary Art Los Angeles, November 2006 - March 2007, Thames & Hudson, N.Y., 2006.

Jacobs, Jane, *The Death and Life of Great American Cities*, Random House, N.Y., 1961.

Jacobs, Steven, *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock, 010*, Rotterdam, 2007.

Jameson, Fredric, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London, 1991

The Geopolitical Aesthetic, Cinema and Space in the World System, Indiana U.P., Bloomington, 1995.

The Political Unconscious, Narrative as a Socially Symbolic Act, Cornell U.P., Ithaca, 1981.

Signatures of the Visible, Routledge, London, 1992.

A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present, Verso, London, 2002.

The Modernist Papers, Verso, London, 2007.

"The Politics of Theory: Ideological positions in the Postmodernism Debate", *New German Critique*, N.33, Autumn 1984.

"Culture and finance capital", *Critical Inquiry*, Autumn 1997.

"Reification and Utopia in Mass Culture", *Social Text*, N. 1, Winter 1979.

The Ancients and the Postmoderns, On the Historicity of Forms, Verso, London, 2015.

Jeffords, Susan, *Hard Bodies in the Reagan Era*, Rutgers, N.J., 1994.

Jencks, Charles, *The Language of Post-Modern Architecture*, Academy, London, 1978.

Late-Modern Architecture, Rizzoli, N.Y., 1980.

Critical Modernism, Wiley-Academy, West Sussex, 2007.

The Story of Post-Modernism, Wiley - Academy, West Sussex, 2011.

& George Baird, (ed.), *Meaning in Architecture*, George Braziller. N.Y., 1970.

Architecture 2000, Predictions and Methods, Studio Vista London, 1971.

Modern Movements in Architecture, Penguin, London, 1985.

Architecture Today, Academy, London, 1993.

Heteropolis: Los Angeles and the Strange Beauty of Hetero-Architecture, St Martin's Press, London, 1993.

Pauline Kael, "Circles and Squares", *Film Quarterly*, Vol.16, Spring 1963.

Kant, Immanuel, *The Critique of Judgement*, Oxford U.P., 1952.

Kaplan, E. Ann, *Postmodernism and Its Discontents: Theories and Practices*, Verso, London, 1988.

Karatani, Kojin, *Transcritique: On Kant and Marx*, MIT, Cam. Mass., 2003.

Kaufmann, Emil, Three Revolutionary Architects, Boullée, Ledoux, and Lequeu,
Transactions of the American Philosophical Society, 43, 1952.

Kaufmann, Edgar (ed.), *Frank Lloyd Wright, An American Architecture*, Pomegranate, N.Y., 2006.

Keane, Marian, "The designs of authorship: An essay on North by Northwest", *Wide Angle*, Vol.4, N.1, 1980.

Kellner, Douglas, *Critical Theory, Marxism and Modernity*, Johns Hopkins U.P., Baltimore, 1989.

Klein, Norman M., "Staging Murders: The Social Imaginary, Film and the City", *Wide Angle*, 20, 3, 1998.

Klingmann, Anna, *Brandscapes: Architecture in the Experience Economy*, MIT, Cam. Mass., 2007.

Koch, Gertrud, Cosmos in Film: On the Concept of Space in Walter Benjamin's "Work of Art" Essay, *Qui Parle*, Vol.5, N.2, Spring - Summer 1992.

Konstantarakos, Myrto (ed.), *Spaces in European Cinema*, Intellect, Portland, 2000.

Kozloff, Max, "American Painting During The Cold War", *Artforum*, May 1973.

Kracauer, Sigfried, *The Mass Ornament*, Harvard U.P., Cam. Mass., 1995.

Kuhn, Annette, *Women's Pictures, Feminism and Cinema*, Routledge, London, 1982.

Lampugniani, V. M. (ed.), *The Thames & Hudson Encyclopaedia of 20th Century Architecture*, Thames & Hudson, London, 1986.

Lamster, Mark, (ed.), *Architecture and Film*, Princeton, N.J., 2000.

Lavin, Silvia, "Open the box: Richard Neutra and the psychology of the domestic environment", *Assemblage* 40: 6-25, 1999.

Form Follows Libido, MIT Press, Cam. Mass., 2007.

Lawson, Bryan, *The Language of Space*, Architectural Press, Amsterdam, 2001.

Leach, Neil (ed.), *Rethinking Architecture, A Reader in Cultural Theory*, Routledge, London, 1997.

Camouflage, MIT Press, Cam. Mass., 2006.

The Anaesthetics of Architecture, MIT Press, Cam. Mass, 1999.

Le Corbusier, *The Decorative Art of Today*, Architectural Press, London, 1987.

Towards a New Architecture, Dover Publications, N.Y., 1986.

Lee, Johnny C, Jodi Forlizzi, Scott E. Hudson, “The Kinetic Typography Engine: An Extensible System for Animating Expressive Text”, Human Computer Interaction Institute and School of Design, Carnegie Mellon University, USA.

http://www.cs.cmu.edu/~johnny/kt/dist/files/Kinetic_Typography.pdf

Λέφας, Παύλος, *Αρχιτεκτονική και Κατοίκηση, Από τον Heidegger στον Koolhaas*, Πλέθρον, Αθήνα, 2008.

Lefebvre, Henri, *The Production of Space*, Blackwell, Oxford, 1991

Writings on Cities, Blackwell, Oxford, 1996.

Critique of Everyday Life, Vol.I, Verso, London, 1992.

LeGates, Richard T. & Fredric Stout, *The City Reader*, Routledge, London, 1996.

Lehman, Ernest, *North by Northwest*, MGM Library of Film Scripts, Viking Press, N.Y., 1959.

Leja, Michael, *Reframing Abstract Expressionism*, Yale U.P., New Haven, 1993.

Lesley Brill, “North By Northwest and Hitchcockian romance”, *Film Criticism*, Vol. 4, N. 3, 1982.

Levin, Ira, *Sliver*, Penguin, London, 1991.

Levy, Emanuel, *Small-Town America in Film, The Decline and Fall of Community*, Continuum, N.Y., 1991.

Leyda, Jan & Zina Voynow, *Eisenstein At Work*, Pantheon / MOMA, N.Y., 1982.

LoBrutto, Vincent, *By Design: Interviews with Production Designers*, Praeger, Conn., 1992.

Lyotard, Jean-François, *The Postmodern Condition*, Manchester U.P., Manchester, 1984.

McArthur, Colin, "City Lights", *Movie*, 130, 1982.

McCabe, Colin (ed.), *High Theory - Low Culture*, Manchester U. P., Manchester, 1986.

Maclear, Christy et al., *The Glass House*, National Trust for Historic Preservation, Assouline, N.Y., 2008.

McCorquodale, Duncan et al. (ed.), *Desiring Practices, Architecture, Gender and Interdisciplinarity*, Black Dog Publications, London, 1996

MacKinnon, Kenneth, *Hollywood's Small Towns*, Scarecrow Press Inc., N.J., 1984.

McEwen, Todd, "Cary Grant's North by Northwest Suit", *Granta*, 14 July 2006.

Magid, Ron, "Someone to Watch Over Me: A Story of Love and Terror", *American Cinematographer*, October 1987.

Mandelbaum, Howard and Eric Myers, *Screen Deco, A Celebration of High Style in Hollywood*, Hennessey, Santa Monica, 2000.

Mandelbaum, Howard και Eric Myers, *Forties Screen Style: A Celebration of High Pastiche in Hollywood*, Hennessey, Santa Monica, 2000.

Marc, Olivier, *Psychology of the House*, Thames & Hudson, London, 1972.

Metz, Christian, *Psychoanalysis and Cinema*, Macmillan, London, 1982.

Michelson, Annette (ed.), *Kino-Eye, by Dziga Vertov*, University of California Press, Berkley, 1985.

Millais, Malcolm, *Exploding the Myths of Modern Architecture*, Frances Lincoln Ltd., London, 2009.

Modleski, Tania, *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*, Routledge, London, 1982.

Moi, Toril, *Sexual Textual Politics*, Routledge, London, 1985.

Morley, Ian, "Revelations, Pedicaments & Civic Design: The Americanization of the British Urban Environment, c.1900-14, *Cercles* 19, 2009.

Morris, Christopher, "The direction of North by Northwest", *Cinema Journal*, Vol. 36, N.4, 1997.

Mulvey, Laura, *Afterimages: On Cinema, Women and Changing Times*, Reaktion, London, 2019.

"Afterthoughts on Visual Pleasure and Narrative Cinema, inspired by *Duel in the Sun*" στο *Framework*, Summer 1981.

Visual and Other Pleasures, Macmillan, London, 1989.

Mumford, Lewis, *The City in History*, Penguin, London, 1966.

Naremore, James (ed.), *North by Northwest*, Rutgers, New Jersey, 1993.

& Patrick Brantlinger, *Modernity and Mass Culture*, Indiana U.P.,
Bloomington, 1991.

Nathan, Ian, "Heat", *Empire*, February 1996.

Neale, Steve, *Cinema and Technology: Image, Sound and Colour*, BFI, London, 1980

Nelson, George, "Mr. Roark goes to Hollywood", *Interiors*, 108, N.9, 1949.

Nelson, Robert & Richard Shiff (eds.), *Critical Terms for Art History*, University of Chicago
Press, Chicago & London, 1996.

Nesbitt, Kate, (ed.), *Theorizing A New Agenda for Architecture*, Princeton U.P, N.Y., 1996.

Neumann, Dietrich, *Film Architecture: From Metropolis to Blade Runner*, Prestel, Munich
1999.

Newman, Kim, "Enough", *Sight & Sound*, December 2002.

Nicholson, Linda J. (ed.), *Feminism / Postmodernism*, Routledge, London, 1990.

Norberg - Schulz, Christian, *Intentions in Architecture*, MIT, Cam. Mass., 1965.

Existence, Space & Architecture, Vista, London, 1971.

Nowell-Smith, Geoffrey και Steven Ricci (ed.). *Hollywood and Europe: Economics,
Culture, National Identity 1946 - 1995*, BFI, London, 1998.

Nunn, Joan, *Fashion in Costume 1200 - 2000*, Ivan R. Dee, Chicago, 2000.

Ockman, Joan (ed.), *Architecture – Culture 1943 – 1968*, Columbia U.P., N.Y., 1993.

Oppenheim, Chad & Andrea Gollin, *Lair: Radical Homes and Hideouts of Movie Villains*,
Trade Edition, Miami, 2019.

Orr, John, *Cinema and Modernity*, Polity, Cambridge, 1993.

Osborne, Peter, *How to Read Marx*, Granta, London, 2005.

Philosophy in Cultural Theory, Routledge, London, 2000.

The Politics of Time, Verso, London, 1995.

Paglia, Camille, *The Birds*, BFI, London, 1998.

Sex, Art, And American Culture, Penguin, London, 1993.

Pallasmaa, Juhani, *The Architecture of the Image: Existential Space in Cinema*,
Rakennustieto Oy, 2001.

Patterson, Terry L., *Frank Lloyd Wright and the Meaning of Materials*, Van Nostrand
Reinhold, N.Y., 1994.

Payne, Blanche, *Ιστορία της Ενδυμασίας II*, Ίων, Αθήνα, 2004

Payne, Darin, “Shifting Gears and Paradigms at the Movies: Masculinity, Automobility,
and the Rhetorical Dimensions of Mad Max: Fury Road”, *Studies in Popular
Culture*, Vol. 40, N.1, Autumn 2017.

Payne, Michael (ed.), *A Dictionary of Cultural and Critical Theory*, Blackwell, Oxford, 1997.

Peacock, John, *The Chronicle of Western Costume*, Thames & Hudson, London, 2003.

- Penz, François & Maureen Thomas (ed.), *Cinema & Architecture: Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia*, BFI, London, 1997.
- Pevser, Nikolaus, *An Outline of European Architecture*, Penguin, London, 1963.
Pioneers of Modern Design From William Morris to Walter Gropius,
Penguin, London, 1960.
- Phillips, Kendall R., "Redeeming the visual: Aesthetic questions in Micheal Mann's *Manhunter*", *Literature and Film Quarterly*, Vol.13, N. 1, 2003.
- Pile, Steve, *The Body and the City*, Routledge, London, 1996.
- Pizer, John, "Jameson's Adorno, Or the Persistence of the Utopian", *New German Critique*, 58, Winter 1993.
- Plagens, Peter, "Los Angeles: The Ecology of Evil", *Artforum*, Vol. 2, December 1972.
- Podro, M.I., *The Manifold in Perception*, Clarendon Press, Oxford, 1972.
- Portoghesi, Paolo κ.ά (ed.), *The Presence of the Past*, First International Exhibition Catalogue, Academy, London, 1980.
- Poster, Steven, "Someone To Watch... Is Something to See", *American Cinematographer*, April 1988.
- Price, Nancy, *Sleeping with the Enemy*, Berkley Books, N.Y., 1991.
- Ramirez, Juan Antonio, *Architecture for the Screen: A Critical Study of Set Design in Hollywood's Golden Age*, McFarland Inc., Jefferson, 2004.
- Rasmussen, Steen Eiler, *Experiencing Architecture*, MIT Press, Cam. Mass., 1964.

- Rayner, Jonathan, *The Cinema of Michael Mann: Vice and Vindication*, Columbia U.P., N.Y., 2013.
- Rhodes, John David, *Spectacle of Property: The House in American Film*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2017.
- Riegl, Aloïs, *Historical Grammar of the Visual Arts*, Zone Books, N.Y., 2004.
- Riley, Terence (ed.), *Frank Lloyd Wright, Architect*, The Museum of Modern Art, N.Y., 1994.
- Robley, Les Paul, "Hot Set" στο *American Cinematographer*, January 1996.
- Rodwin L. & R.M. Hollister (ed.), *Cities of the Mind*, Plenum, N.Y., 1984.
- Rogin, Michael, "Make My Day": Spectacle as Amnesia in Imperial Politics", *Representations*, N. 29, Winter 1990.
- Rubin Suleiman, Susan (ed.), *The Female Body in Western Culture*, Harvard U.P., Cam. Mass., 1985.
- Rudolph, Eric, "L.A. Confidential: Exposing Hollywood's Sordid Past", *American Cinematographer*, T.78, N.10, October 1997.
- Sack, Manfred, *Richard Neutra*, Artemis, Zürich, 1992.
- Said, Edward W., *On Late Style*, Bloomsbury, London, 2007.
- Saint, Andrew *The Image of the Architect*, Yale, New Haven, 1983.
- Sanders, James, *Celluloid Skyline, New York and the Movies*, Bloomsbury, London, 2003.
- Sanders, Joel, *STUD, Architectures of Masculinity*, Princeton, NY, 1996.
- Sarris, Andrew, *The American Cinema: Directors and Directions 1929 -1968*, Da Capo, NY, 1996.

Saville, Anthony, *Kantian Aesthetics Pursued*, Edinburg U. P., Edinburgh, 1993.

Schaal, Hans Dieter, *Learning From Hollywood: Architecture and Film*, Axel Menges, Stuttgart, 1996.

Schapiro, Meyer, *Paul Cézanne*, H. N. Abrams, N.Y., 1965.

Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society, George Braziller, N.Y. 1994.

Schrader, Paul, "Notes on Film Noir", *Film Comment*, Vol.8, N.1, Spring 1972.

Schulz, Dana, "North America's Radiant City: Le Corbusier's Impact on New York, 28 February 2015.

<https://www.archdaily.com/604056/north-america-s-radiant-city-le-corbusier-s-impact-on-new-york>

Schwarzer, Mitchell, *Zoomscape, Architecture in Motion and Media*, Princeton Architectural Press, N.Y., 2004.

Scott, Allen & Edward Soja (ed.), *In the City, Los Angeles and Urban Theory at the End of the 20th Century*, University of California Press, Berkeley, 1996.

A Screen Reader in Sexuality, The Sexual Subject, Routledge, London, 1992.

Scruton, Roger, *The Aesthetics of Architecture*, Princeton, N.J., 1979.

Kant, Oxford U.P., Oxford, 1996.

Scully, Vincent, *The Shingle Style Today Or the Historian's Revenge*, George Braziller, N.Y., 1974.

- Scutts, Joanna, *The Extra Woman: How Marjorie Hills Led A Generation of Women to Live Alone and Like It*, Liveright Publications, N.Y., 2018.
- Sennett, Richard (ed.), *Classic Essays on the Culture of Cities*, Prentice-Hall, Oregon, 1969.
- Building and Dwelling*, Penguin, London, 2018.
- Flesh and Stone, The Body and the City in Western Civilisation*, Faber & Faber, London, 1994.
- Shiel, Mark & Tony Fitzmaurice, (ed.), *Screening the City*, Verso, London, 2003.
- Shonfield, Katherine, *Walls Have Feelings, Architecture, Film and the City*, Routledge, London, 2000.
- Sieburth, Richard, "Benjamin the Scrivener", *Assemblage*, 6, June 1988.
- Smith, Daniel W., "Deleuze's Theory of Sensation: Overcoming the Kantian Duality":
Patton, Paul (ed.), *Deleuze: A Critical Reader*, Blackwell, Oxford, 1996.
- Soja, Edward W., *Thirdspace, Journeys to Los Angeles and Other Real-And-Imagined Places*, Blackwell, Oxford, 1996.
- Sorkin, Michael (ed.), *Variations on a Theme Park – The New American City and the End of Public Space*, Noonday, N.Y., 1992.
- Steele, James, *Los Angeles Architecture*, Phaidon, London, 1993.
- Stevens, Gary, *The Favored Circle: The Social Foundations of Architectural Distinction*, MIT Press, Cam. Mass., 1998.
- Strinati, Dominic, *An Introduction to the Theories of Popular Culture*, Routledge, London, 1995.

- Sudjic, Deyan, et al., *John Pawson*, Gustavo Gill, Barcelona, 1998.
- Sutcliffe, Anthony, (ed.), *Metropolis 1890 - 1940*, Mansell, London, 1984.
- Sweeney, Kenneth, "L.A. Confidential (1997)", *American Cinematographer*, November 2008.
https://theasc.com/ac_magazine/November2008/DVDPlayback/page2.html
- Sylbert, Paul, *The Final Cut: The Making and Breaking of a Film*, University of California Press, Berkeley, 1974.
- Tafuri, Manfredo, *Architecture and Utopia*, MIT Press, Cam. Mass., 1976.
The Sphere and the Labyrinth, MIT, Cam. Mass., 1970
Theories and History of Architecture, Granada, London, 1980.
- Taubin, Amy, "LA Lurid", *Sight & Sound*, November 1997.
- Tashiro, C.S., *Pretty Pictures: Production Design and the History Film*, University of Texas Press, Austin, 1998.
- Τερζόγλου, Νικόλαος-Ίων, *Ιδέες του Χώρου στον Εικοστό Αιώνα*, Νήσος, Αθήνα, 2009.
- Thorp, Roderick, *Nothing Lasts Forever*, W. W. Norton & Co., N.Y., 1979.
- Truffaut, François, *Hitchcock – Truffaut*, Simon & Schuster, N.Y., 1983.
- Τσιαμπάος, Κώστας, *Αμφίθυμη Νεωτερικότητα*, Επίκεντρο, Αθήνα, 2017.
- Τουρνικιώτης, Παναγιώτης, *Η Αρχιτεκτονική στην Σύγχρονη Εποχή*, Futura, Αθήνα, 2006.
Ιστοριογραφία της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1999.
- Unwin, Simon, *Twenty Buildings Every Architect Should Understand*, Routledge, London, 2010.

- Van de Ven, Cornelis, *Space in Architecture*, Van Gorcum, Netherlands, 1980.
- Vargish, Thomas & Delo E. Mook, *Inside Modernism: Relativity Theory, Cubism, Narrative*, Yale U.P., New Haven, 1999.
- Venturi, Robert, *Complexity and Contradiction in Architecture*, MOMA, N.Y., 2002.
et al., *Learning From Las Vegas*, MIT Press, Cam. Mass., 1997.
- Vidler, Anthony, *The Architectural Uncanny*, MIT Press, Cam.Mass., 1992.
Histories of the Immediate Present, MIT Press, Mass., 2008.
“The Ledoux Effect: Emil Kaufmann and the Claims of Kantian Autonomy”,
Perpecta 33, January 2002
Warped Space, MIT Press, Cam. Mass., 2001.
- Wayne, Michael, *Red Kant: Aesthetics, Marxism and the Third Critique*, Bloomsbury, London, 2014.
- Weathersby, William, “Meier’s Milestone Moment Smith House”, *Architectural Record*, 193, N. 5, 2005.
- Webb, Gary, American Adam, New York Review of Books, March 6, 1997.
- Webb, M., “The City in Film”, *Design Quarterly*, 136, Spring 1987.
- Webber, Andrew & Emma Wilson, *Cities in Transition: The Moving Image and the Modern Metropolis*, Wallflower, London, 2008.
- Weisman Kanes, Leslie, *Discrimination by Design, A Feminist Critique of the Man-Made Environment*, University of Illinois Press, Chicago, 1994.

Wheeler, Kathrine, *Victorian Perspectives of Renaissance Architecture*, University of Miami, Routledge, N.Y., 2014.

White, Morton & Lucia White, *From Thomas Jefferson to Frank Lloyd Wright: The Intellectual Versus the City*, Oxford U.P., 1977.

Wigley, Mark, *White Walls Designer Dresses, The Fashioning of Modern Architecture*, MIT Press, Cam. Mass., 1995.

Williams, Raymond, *The Country and the City*, Hogarth, London, 1993.

The Politics of Modernism, Verso, London, 1989.

Keywords, Fontana, London, 1976.

Wilson, George, "The Maddest McGuffin: Some Notes on North by Northwest", *Modern Language Notes*, 94, The Johns Hopkins University Press, 1979.

Wilson, Elizabeth, *The Sphinx in the City*, Virago, London, 1991.

Adorned in Dreams: Fashion and Modernity, Virago, London, 1985.

Wood, Paul κ.ά, *Modernism in Dispute*, Yale U.P., New Haven, 1993.

Wolfe, Tom, *From Bauhaus To Our House*, Cardinal, London, 1989.

Wolff, Janet, *The Social Production of Art*, MacMillan, London, 1981.

"The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity"

Feminine Sentences: Essays on Women and Culture, Polity Press, Oxford, 1990.

Wölfflin, Heinrich, *Principles of Art History*, Dover, London, 1950.

Prolegomena to a Psychology of Architecture, KeepAhead Books,
Colorado, 2017.

Wollen, Peter, *Raiding the Icebox, Reflections on Twentieth-Century Culture*, Verso,
London, 1993.

et al., *Addressing the Century: 100 Years in Art & Fashion*, Exhibition
Catalogue, Hayward Gallery, London, 1998.

Paris Hollywood: Writings on Film, Verso, London, 2002.

Wrathall, John, "Heat", *Sight & Sound*, February 1996,

"LA Confidential", *Sight & Sound*, November 1997.

Frank Lloyd Wright, *In the cause of architecture*, Architectural Record Books, N.Y., 1975.

"In the Cause of Architecture", *Architectural Record*, March 1908.

"Organic architecture looks at modern architecture", *Architectural Record*,
February 1952.

Genius and Mobocracy, Secker & Warburg, London, 1972.

Taliesin Drawings, Wittenborn, Schultz Inc., 1952.

Wright, Elizabeth (ed.), *Feminism and Psychoanalysis, A Critical Dictionary*, Blackwell,
Oxford, 1992.

Yakowar, Maurice, "Die Hard: The White Man's Mythic Invincibility", *Jump Cut*, N. 34,
March 1989

Zevi, Bruno, *The Modern Language of Architecture*, University of Washington Press,
Seattle, 1978.

Architecture As Space, Da Capo, N.Y., 1993.

Žižek, Slavoj, (ed.), *Everything You Wanted to Know about Lacan, But Were Afraid to Ask
Hitchcock*, Verso, London, 1992.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ:

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΜΕ ΤΟΝ DOUG KRANER

Η διαδικασία που ακολουθήθηκε ήταν αποστολή έντυπης επιστολής στο γραφείο που εκπροσωπούσε τον Doug Kraner, ζητώντας μια συνέντευξη. Σύντομα έλαβα απαντητικό email, όπου ανέφερε ότι θα χαρεί να συμβάλει στην έρευνα, στέλνοντάς μου παράλληλα και δύο φωτογραφίες σχετικές με την κατοικία στο *Sleeping With the Enemy*: ενός σχεδίου και μιας μακέτας. Περισσότερες φωτογραφίες υπήρχαν στο site του -το οποίο διατηρείτο έως τον πρόωρο θάνατό του.

Η συνέντευξη λήφθηκε στις 8 Οκτωβρίου 2010, σε informal κλίμα -γι' αυτό και δεν χρησιμοποιώ πληθυντικό στην μετάφραση. Ο Doug Kraner ήταν ιδιαίτερα βοηθητικός και φιλικός. Τις ημέρες εκείνες βρισκόταν στο σπίτι του στο Palm Springs -κοντά σε μια πολύ "διάσημη κατοικία, που είμαι σίγουρος ότι ξέρεις", όπως ανέφερε, εννοώντας βέβαια την διάσημη Κατοικία Kaufmann του Richard Neutra. Μου έδειξε το σπίτι του, (το οποίο είχε πρόσφατα αγοράσει και προσεκτικά ανακαινίσει): ένας χαρακτηριστικά mid-century modern χώρος.

Μαρία Ανδρονίκου (ΜΑ): Σχετικά με το *Sleeping With the Enemy*, η οποία είναι μια από τις σημαντικότερες ταινίες στο project μου, έχεις αναφέρει ότι το σενάριο σου έδωσε κατευθύνσεις για τον σχεδιασμό. Έως τώρα η έρευνά μου στηρίχθηκε στα αρχεία του BFI, καθώς ήμουν στο Λονδίνο για πολλά χρόνια. Αναζήτησα το σενάριο, όμως δεν υπήρχε εκεί, οπότε η ερώτησή αφορά στην σχέση με το μυθιστόρημα από όπου προέρχεται. Το έχω διαβάσει και πιστεύω ότι είναι κάτι εντελώς διαφορετικό.

Doug Kraner (DK): Θυμάμαι ότι το σενάριο ξαναγράφηκε αρκετές φορές, από 3 άτομα. Και καθώς είναι πλέον 20 χρόνια από τότε που κάναμε την ταινία, καλύτερα να κρατήσω σημειώσεις σε περίπτωση που βρω μερικές ακόμη πληροφορίες να σου στείλω μέσω μετά με email. Δεν θυμάμαι τις ακριβείς διαφορές, αλλά είμαι σίγουρος ότι ήταν εξ αρχής διαφορετικό από το βιβλίο, το οποίο περισσότερο διέτρεξα παρά διάβασα.

MA: Το καταλαβαίνω. Με ενδιαφέρει ακριβώς για τις διαφορές αυτές, καθώς πιστεύω ότι η ταινία ακολούθησε μια εντελώς διαφορετική κατεύθυνση.

DK: Το σενάριο άλλαξε λοιπόν αρκετές φορές καθώς προχωρούσε η δουλειά μας. Μέρος των αλλαγών ήταν και οι μηχανισμοί μέσω των οποίων θα ήταν αληθοφανής η εξαφάνιση του γυναικείου χαρακτήρα. Ζητήματα όπως το πώς θα ήταν δυνατόν να αναγνωρίσει η Laura το κτήριο της κατοικίας, πώς κολυμπά στην ακτή, πράγματα που έχουν να κάνουν με την αληθοφάνεια της ταινίας, πώς θα κατασκευαζόταν μια κινηματογραφική πραγματικότητα (film reality). Ο Joe Ruben [σκηνοθέτης] ήταν πολύ καλός σε τέτοια ζητήματα. Βέβαια, είναι πάντοτε ευκολότερο στις λέξεις από το να αποδοθούν όλα αυτά με έναν πιστευτό τρόπο. Θυμάμαι την ιδέα της σπασμένη λάμπας στο φως στην ακτή, τί θα σήμαινε αυτό, οπότε ήταν πολύ σημαντικό και το ζήτημα του πώς θα ήξερε ότι το κτήριο ήταν το σπίτι τους, πόσο μακριά βρισκόταν στον ωκεανό, πόσο ρεαλιστικά θα ήταν όλα.

MA: Σε κείμενα που έχω ήδη γράψει σχετικά με την ταινία, συγκρίνω την παράκτια κατοικία με αυτές του Richard Meier. Με ενδιαφέρει η συσχέτιση της μοντέρνας κατοικίας με την αρχιτεκτονική των New York Five και τις πιθανές συγκρίσεις που φτάνουν στον Le Corbusier, καθώς και το κτίσμα της ταινίας θα μπορούσε να συσχετιστεί και με την δεκαετία του 1920. Σκέφτηκα τον Meier και εξ αιτίας της εκτεταμένης χρήσης γυαλιού στην κατοικία. Επίσης, με απασχολεί το ότι η συνολική εικόνα δεν παραπέμπει σε εξοχική κατοικία, για παράδειγμα, η επίπλωση με τις αιχμηρές γωνίες, από ατσάλι και δέρμα. Έχω σκεφτεί ότι το γραφείο του Martin [τοποθετείται στην Βοστώνη] και η κατοικία δεν απέχουν ιδιαίτερα. Πιστεύω ότι τα στοιχεία αυτά τονίζονται από την [πολύ διαφορετική] εικόνα του γειτονικού σπιτιού, όπου πηγαίνουν για το πάρτυ, το οποίο μου φάνηκε περισσότερο εξοχική κατοικία.

DK: Την περίοδο εκείνη μελετούσα κτήρια των Gwathmey Seigel & Associates και ιδιαίτερα διάφορες παράκτιες κατοικίες, που ολοκληρώθηκαν στα τέλη των '60 και αρχές '70s. Με έλκυαν ιδιαίτερα οι κατοικίες Cohn [Amagansett NJ, 1973] και Cooper [Orleans MA, 1969]. Τα στοιχεία με ενδιέφεραν στις κατοικίες αυτές, και εκφράζονται τέλεια στην Κατοικία Cooper, ήταν η απόλυτη πειθαρχία τους, οι τολμηροί όγκοι, οι αισθησιακές

γραμμές και η εντυπωσιακή τοποθεσία: όλα λειτουργούν ως τέλεια μεταφορά για τον χαρακτήρα του Martin και το χρυσό κλουβί που δημιούργησε για τον ίδιο και την Laura. Όμως έχεις δίκιο το τελικό αποτέλεσμα θα μπορούσαμε να πούμε ότι προσεγγίζει αισθητικά και τα κτήρια του Meier.

MA: Πιστεύω ότι η παράκτια κατοικία λειτουργεί και ως μικρόκοσμος της μεγαλούπολης, ενώ είναι βέβαια δική του, τού Martin, ο οποίος είναι, εμφανώς, ένας άνθρωπος της πόλης. Αντιθέτως, εκείνη είναι μια γυναίκα που δραπετεύει για να ζήσει σε μικρή πόλη, οπότε νομίζω ότι λειτουργεί εδώ, υπόγεια, και μια αντινομία πόλης - υπαίθρου (city - country).

DK: Έχεις απόλυτο δίκιο! Είναι λοιπόν πάντοτε ενδιαφέρον να μιλά κανείς με ανθρώπους που έχουν σκεφτεί την ταινία. Δεν νομίζω ότι υπήρξε συζήτηση με τον σκηνοθέτη για την ανάγκη το σπίτι να έχει μια αίσθηση περισσότερο πόλης, αλλά, όπως λες, συμβαίνει αυτό. Η αίσθηση της πόλης πηγάζει, όπως σωστά επισήμανες, από το ποιος είναι ο χαρακτήρας του Martin. Ο Martin δεν είναι χαλαρός τύπος και η εξοχή αφορά ακριβώς στην χαλάρωση, έτσι δεν είναι; Τον Martin ενδιαφέρει η ισχύς και η ευταξία. Είναι ένας άνθρωπος που του αρέσει η αυστηρότητα, άρα πρόκειται για έναν χαρακτήρα που είναι φυσικό να συσχετιστεί με το αστικό περιβάλλον: Είναι φορμαλιστής, άκαμπτος, δεν θα χαλαρώσει, του αρέσει η δομή (structure), οπότε ναι, φτιάξαμε το γραφείο του αναλόγως με το σπίτι του, καθώς η επιλογή και των δύο ήταν δική του. Εκείνη δεν είχε καμία απολύτως σχέση με αυτά. Οπότε χαίρομαι για τις παρατηρήσεις σου! Το γραφείο ήταν location: Μια mid-century τράπεζα στο Downtown του Wilmington και φυσικά η μοντέρνα κατοικία κτίστηκε σε παραλία εκεί. Λατρεύω την mid-century αρχιτεκτονική, αυτή την στιγμή βρίσκομαι σε ένα κτίσμα του 1959.

MA: Από αυτό που βλέπω στην οθόνη σκέφτηκα ότι θα πρέπει να είναι κάτι τέτοιο. Είναι πολύ ωραίο!

DK: Η τράπεζα αυτή στο downtown Wilmington ήταν το μόνο μοντέρνο περιβάλλον που κατάφερα να βρω. Είναι πολύ ενδιαφέρον πάντως το city - country που μου είπες, καθώς δεν το είχα σκεφτεί ποτέ, κινήθηκα γύρω από τις ιδέες της τυπικότητας και της δομής. Η

κατοικία ήταν επιβεβλημένο να μην έχει καμία σχέση με την ιδέα του να πηγαίνει κανείς στην παραλία, φορώντας τα σανδάλια του και χαλαρώνοντας.

MA: Ναι, πιστεύω ότι η αρχική σεκάνς είναι πολύ σημαντική, η πρώτη φορά που βλέπουμε την κατοικία καθώς ο Martin καδράρεται από το κτήριο, ενώ περπατά προς την κάμερα φορώντας μαύρο κοστούμι. Θα ήθελα να σχολιάσεις και την γειτονική κατοικία όπου γίνεται το πάρτυ, η οποία είναι πιο εξοχική και επίσης υπάρχει ένας ορατός πέτρινος τοίχος, που ίσως κάπως παραπέμπει και στον Wright. Παράλληλα, στην σεκάνς αυτήν, το ζεύγος είναι οι μοναδικοί που φορούν μαύρα και φαίνονται πολύ διαφορετικοί. Παράγεται αντίθεση, καθώς οι υπόλοιποι φορούν αποχρώσεις του λευκού ή ανοικτού γκριζου.

DK: Είχαμε έναν εξαιρετικό designer για τα ενδύματα. Έχεις απόλυτο δίκιο, η ιδέα ήταν να διαχωριστούν οι δύο στη σκηνή αυτή. Και το σπίτι αυτό είναι location.

MA: Τα στοιχεία που αναζητούσες ήταν αυτά που περιέγραψα; Π.χ. τοίχος από ακανόνιστη πέτρα; Τί είδους κατοικία αναζητείτο; Ενωώ, ποια ήταν τα κριτήρια της επιλογής;

DK: Εδώ υπήρχαν και πρακτικά ζητήματα: Καθότι έπρεπε να κινηθούν έξω και μέσα, αναζητούσαμε μια κατοικία με μεγάλους, ανοικτούς χώρους στο εσωτερικό, που οδηγούσαν σε εξώστη. Είναι ενδιαφέρον ότι όταν κανείς ψάχνει για τέτοια πράγματα, συχνά είναι οι πιο πεζές λεπτομέρειες που κρίνουν την απόφαση, ενίοτε είναι λιγότερο η εικόνα του κτηρίου από το πώς θα κινηματογραφηθεί η σκηνή. Οπότε, κρίθηκε από το ζήτημα του να βρεθεί κατοικία με αρκετά μεγάλο χώρο, όπου μπορεί γίνει ορατό όλο το πάρτυ ταυτόχρονα. Συχνό πρόβλημα με τους φυσικούς χώρους είναι η ακαταλληλότητά τους για κινηματογράφηση, καθώς τα δωμάτια είναι μικρά. Αυτό το σπίτι είχε ανοιχτό χώρο, ήταν ψηλοτάβανο, ο χώρος μπορούσε να φωτιστεί για τις ανάγκες της ταινίας και ήταν δυνατόν να κινηθούμε προς το μπαλκόνι. Αλλά βέβαια δεν θέλαμε καθόλου να μοιάζει με σπίτι του ζεύγους. Οπότε συνολικά, η ιδέα ήταν λιγότερο να βρεθεί ένα καλό αρχιτεκτόνημα, από το να είναι πολύ διαφορετικό και να ανταποκρίνεται στις κινηματογραφικές ανάγκες.

ΜΑ: Θα ήθελα να σε ρωτήσω και σχετικά με τα έπιπλα της παράκτιας κατοικίας του ζεύγους, αν είχαν σχεδιαστεί ειδικά, ή αν είχαν βρεθεί. Και γενικά ποια ήταν η γενική ιδέα.

DK: Είχα βέβαια μια εξαιρετική set decorator και οι δύο μας επιλέξαμε όλη την επίπλωση στο Los Angeles, πριν φύγουμε για την Ανατολική Ακτή για να γυρίσουμε την ταινία. Δεν νομίζω ότι σχεδιάσαμε κανένα από τα αντικείμενα, τα διαλέξαμε προσεκτικά και μερικά έγιναν ειδική παραγγελία. Ο μαύρος καναπές από δέρμα παραγγέλθηκε ειδικά και κατασκευάστηκε στις προδιαγραφές που δώσαμε. Τα καθίσματα με ατσάλινο σκελετό βρέθηκαν σε κατάστημα στο Los Angeles. Οπότε, δεν σχεδιάσαμε, παραγγείλαμε καλά και τα πάντα μεταφέρθηκαν στην Ανατολική Ακτή. Πάντως θυμάμαι ότι κάποια κατασκευάστηκαν ειδικά, νομίζω ο καναπές φτιάχτηκε στην Πορτογαλία, και έφτασε οριακά στην ώρα του για το ξεκίνημα των γυρισμάτων.

ΜΑ: Υπάρχουν 3 έργα τέχνης στο χώρο, αφηρημένα ή ημιαφηρημένα. Ένα από αυτά μου θύμισε ένα γλυπτό του Alexander Archipenko του 1915, (ημιαφηρημένο με θέμα μια γυναίκα που χτενίζει τα μαλλιά της), και στο οποίο υπάρχει μια τρύπα στη μέση. Φτιάχτηκαν ειδικά ή βρέθηκαν και αυτά;

DK: Τα φτιάξαμε. Το ανάγλυφο πάνω από το τζάκι και το γλυπτό στην γωνία δίπλα στα υαλοστάσια με απασχόλησαν περισσότερο. Σχεδίασα το δεύτερο και ένας τοπικός τεχνίτης μετάλλου το κατασκεύασε. Σχετικά με αυτό πάνω από το τζάκι, κοιτούσα έργα ενός γλύπτη, αντιγράψαμε έναν συγκεκριμένο καλλιτέχνη, αλλά πρέπει να είμαι προσεκτικός, καθώς δεν θα ήθελα να μου κάνει μήνυση τόσα χρόνια αργότερα. Προσπαθούσαμε να αλλάξουμε τα έργα αρκετά ώστε να μην μοιάζει ακριβώς με την δουλειά του. [γελώντας] Όμως δεν θυμάμαι και ποιος ήταν ο καλλιτέχνης.

ΜΑ: Επίσης, το τηλεσκόπιο. Κάποιος ειδικός λόγος που τοποθετήθηκε στο χώρο του καθιστικού; Τηλεσκόπια υπάρχουν βέβαια και σε φωτογραφήσεις των κατοικιών του Meier. Έχει ενδιαφέρον το ότι υπάρχουν πλάνα όπου καδράρεται μόνο του δίπλα στα υαλοστάσια.

DK: Και το τηλεσκόπιο είναι ένα ωραίο γλυπτό. Είναι πιθανό το ότι είδα τηλεσκόπια σε φωτογραφίες κατοικιών κατά τη διάρκεια της έρευνας, ίσως και σε κατοικίες του Richard Meier. Αλλά επίσης πάντοτε φροντίζω να υπάρχουν στους σκηνικούς χώρους μου πράγματα διαμέσου των οποίων βλέπουμε (things that we can see through), παράγουν ενδιαφέρουσες φόρμες στο κάδρο, και ένα τηλεσκόπιο είναι ένα εξαιρετικό αντικείμενο για κάτι τέτοιο, καθώς είναι το ίδιο ένα όμορφο γλυπτό, ενώ είναι δυνατή η θέαση μέσα από αυτό. Τα τηλεσκόπια είναι ωραία με το δικό τους τρόπο και παράλληλα μοντέρνα.

MA: Το τηλεσκόπιο θα ήταν δυνατόν να μας οδηγήσει και πίσω στον Le Corbusier και την αγάπη του για το περισκόπιο.

DK: Είναι πολύ ενδιαφέρων ο τρόπος που, καθώς γράφεις την διατριβή σου, συνδυάζεις πράγματα, διότι, τότε, στην βιασύνη μας να κάνουμε τα πάντα εντός χρονοδιαγράμματος, δεν σκεπτόμαστε τις επιρροές που πιθανόν είχαμε ενώ εργαζόμασταν. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι οι επιρροές δεν λειτουργούσαν ήδη. Πριν σχεδιάσω κοίταξα άπειρα βιβλία έως του να καταλήξω στο συγκεκριμένο σχεδιασμό, και, περιττό να προσθέσω, γνωρίζω πολύ καλά το έργο του Corbusier συνολικά.

MA: Σχετικά με το διπλού ύψους χώρο του καθιστικού. Ήταν αισθητικό ζήτημα ή χρειαζόταν για την κινηματογράφηση ώστε να γυριστούν κάποιες σκηνές εντός της κατοικίας;

DK: Είναι καθαρά κινηματογραφικό. Ήθελα ένα δωμάτιο το οποίο να φαίνεται πολύ μεγάλο (vast). Πρώτα και κύρια, ήθελα ο χώρος να αντιπροσωπεύει την δική του ισχύ και την δική της ευαλωτότητα. Και σκέφτηκα ότι θα ήταν πολύ περισσότερο ευάλωτη σε έναν αχανή, ψηλό χώρο, από ότι σε έναν ζεστό (cosy) χώρο. Παράλληλα, όμως το να έχουμε έναν ψηλό χώρο από όπου μπορούμε να την κοιτάμε από επάνω, να κοιτάμε τη δράση από πάνω, ήταν επίσης σημαντικό. Για την ακρίβεια, υπήρχε ένας εξώστης ψηλά σε αυτόν τον χώρο απέναντι από τον γυάλινο τοίχο, αλλά δεν νομίζω ότι γίνεται ορατός στην ταινία. Δεν τον χρησιμοποιήσαμε για την δράση, αλλά χρησιμοποιήθηκε για την κάμερα, οπότε το

να μπορούμε να βρεθούμε ψηλά απ' όπου θα κοιτάμε προς τα κάτω ήταν σημαντικό. Επίσης, το δάπεδο ήταν από μαύρο, στιλπνό γρανίτη διότι ήθελα να δώσω στον Joe Ruben την δυνατότητα να μπορεί να την κοιτά με την κάμερα προς τα κάτω και όταν το κάνει αυτό, ιδιαίτερα στην σκηνή που η Laura έχει υποστεί βίαιο ξυλοδαρμό, το δάπεδο να λειτουργεί ως καθρέπτης του ουρανού και του νερού, όσων υπάρχουν στον εξωτερικό χώρο. Οπότε, εκείνη υπάρχει πάντοτε σε ένα κενό, που λειτουργεί αποσταθεροποιητικά, αφαιρώντας το έδαφος κάτω από τα πόδια της, ενώ ο χώρος δεν της δίνει μέρος να κρυφτεί ή να αναπαυθεί. Σε αντίθεση με το τί συμβαίνει όταν πηγαίνει στη δική της κατοικία στο Midwest, όπου δεν υπάρχουν καθόλου ανακλαστικές επιφάνειες σε κανένα σημείο.

MA: Γιατί επιλέχθηκε η πολιτεία της Βόρειας Καρολίνας και γιατί κτίστηκε η κατοικία εκεί;

DK: Ήταν φτηνή επιλογή (γελώντας).

MA: Καταλαβαίνω. Σχετικά με το ζήτημα του ότι αναφέρεται στους διαλόγους ότι υπάρχουν άλλες κατοικίες κοντά, αλλά δεν τις βλέπουμε ποτέ, το σπίτι φαίνεται πολύ απομονωμένο: Αναζητούσατε ένα σημείο όπου δεν υπήρχε βλάστηση, μια γυμνή τοποθεσία;

DK: Ψάχναμε για μια τοποθεσία όπου το σπίτι θα είναι όσο το δυνατόν απομονωμένο, κάτι που οπωσδήποτε συνδέεται και με την πλοκή. Θέλαμε το σπίτι να είναι αρκετά απομονωμένο, καθώς ό,τι συμβαίνει εντός, λόγω γυάλινων τοίχων, δεν γίνεται ορατό από τα γειτονικά σπίτια. Αλλά θέλαμε την Βόρεια Καρολίνα διότι γυρίζαμε χειμώνα, ξεκινήσαμε 1η Φεβρουαρίου, και δεν θα ήταν δυνατόν να είμαστε στο Cape Cod ή στην Νέα Υόρκη, θα είχε χιόνι, άρα δεν θα ήταν δυνατή η σκηνή με την Laura να μαζεύει μύδια στην παραλία και γενικά όλες οι ασχολίες οι σχετιζόμενες με το καλοκαίρι. Οπότε πήγαμε στην Βόρεια Καρολίνα και εξ αιτίας του ότι υπήρχε ένα studio τότε εκεί. Παράλληλα, ήταν και μια χαμηλού κόστους τοποθεσία για να δουλέψει κανείς, διότι δεν υπήρχαν συνδικάτα εκεί την εποχή εκείνη. Πολλές ταινίες γυριζόταν τότε στην Βόρεια Καρολίνα, όχι μόνο η δική μας. Ήμασταν εκεί και επειδή ήταν πιο θερμό το κλίμα στην Νότια Καρολίνα. Αρχικά

ψάξαμε για το σπίτι, δεν καθόλου ήταν στις προθέσεις μας να το κτίσουμε σε πρώτη φάση, σκεφτήκαμε να είναι location.

MA: Ναι, διάβασα κάτι ανάλογο στις production notes στα αρχεία του BFI: Ότι δεν μπορούσατε να βρείτε κάτι κατάλληλο και τελικά το κτίσατε. Παρατίθενται μερικά σχόλια δικά σου και του σκηνοθέτη.

DK: Πολύ ενδιαφέρον αυτό που μου λες, ότι δηλαδή κυκλοφόρησε η πληροφορία φτάνοντας στο Λονδίνο. Είναι αλήθεια ότι υπήρξε μια πολύ εκτεταμένη έρευνα. Ερευνήσαμε ολόκληρη την ακτή έως το σημείο όπου θεωρήσαμε ότι θα γινόταν πολύ κρύο το κλίμα. Πέταξα με ελικόπτερο και αεροπλάνο καλύπτοντας όλη την έκταση από την Virginia έως την Myrtle Beach στην Νότια Καρολίνα κατά μήκος της ακτής δύο φορές, προσπαθώντας να επισημάνω αυτό το σπίτι -πιστεύαμε ότι θα ήταν καλύτερα από αέρος. Ίσως σου φανεί απίστευτο, αλλά σε όλην αυτή την ακτογραμμή βρήκαμε μόνο ένα κτίσμα που θεωρήσαμε ότι αισθητικά θα λειτουργούσε. Κατά ευτυχή σύμπτωση, ήταν στο Wilmington, ο ιδιοκτήτης ήταν πρόθυμος να μας το παραχωρήσει, όμως η Homeowner's Association αρνήθηκε να επιτρέψει κάτι τέτοιο. Και ξαφνικά, ακριβώς εκείνη τη στιγμή το *Pretty Woman* [Garry Marshall, 1990] βγαίνει στις αίθουσες και η Julia Roberts γίνεται ξαφνικά star -κάτι που δεν ήταν έως εκείνη την στιγμή. Το *Pretty Woman* έσπασε τα ταμεία και ξαφνικά ήταν η δημοφιλέστερη ηθοποιός στην Αμερική. Και τότε οι παραγωγοί τηλεφώνησαν εσπευσμένα και μας είπαν: Απλά κτίστε το σπίτι! Το γεγονός αυτό λοιπόν άλλαξε εντελώς τα δεδομένα. Και τότε έπρεπε να βρούμε που θα κτιστεί. Το σημείο που κτίστηκε ήταν, για την ακρίβεια, ακτογραμμή προστατευόμενη από την ομοσπονδιακή νομοθεσία και δεν υποτίθεται ότι θα είχε οτιδήποτε πάνω της. Οπότε, χρειάστηκε να πάρουμε αρκετές άδειες, ενώ δεν υπήρχαν καν δρόμοι που οδηγούσαν στο σημείο, ήταν 1/4 του μιλίου από τον πλησιέστερο δρόμο, πάνω σε άμμο, όλος ο εξοπλισμός χρειάστηκε να μεταφερθεί με four-wheel-drive οχήματα. Το κτίσαμε πολύ γρήγορα, νομίζω σε 5 εβδομάδες.

MA: Κάτι διάβασα στις production notes για 6 εβδομάδες.

DK: Ναι, 6 εβδομάδες συνολικά από την αρχή του σχεδιασμού. Νομίζω αρχίσαμε να κτίζουμε μια εβδομάδα μετά που ξεκίνησε ο σχεδιασμός. Ήταν αρκετά δύσκολη υπόθεση.

MA: Είναι ένα πραγματικά εκπληκτικό σπίτι!

Αυτό που ανέφερες για την κινηματογράφηση τον χειμώνα ταιριάζει με την ανάλυσή μου, καθώς αναφέρομαι στην ψυχρή γκάμα χρωμάτων στο Cape Cod και κατόπιν σε μια πολύ θερμότερη παλέτα, όταν η Laura πηγαίνει στο Cedar Falls. Οπότε, ο χειμώνας ήταν βέβαια κατάλληλος.

Ακόμη, θα ήθελα να σχολιάσεις και την απουσία διακοσμητικών στοιχείων στην μοντέρνα κατοικία, καθώς παρατηρούμε μόνο έργα τέχνης, άρα ακολουθούνται και εδώ οι επιταγές του μοντέρνου. Δεν υπάρχουν ούτε άνθη. Για την ακρίβεια, βλέπουμε την Laura να τοποθετεί άνθη σε βάζο, αλλά αμέσως μετά ξυλοκοπείται από τον Martin και καταλήγουν κατεστραμμένα στο δάπεδο. Παράλληλα, βρίσκω επίσης ενδιαφέρον το ότι φυτά γίνονται ορατά μόνον σε ένα σημείο: κατά τη διάρκεια του γεύματος στον εξώστη, όπου διακρίνεται ένα πολύ “αρχιτεκτονικό” φυτό, το οποίο παράγει μια γραμμική σύνθεση, και βρίσκεται ακριβώς πίσω της, σε μια κυβική γλάστρα. Αντιθέτως, όταν πηγαίνει στο Cedar Falls η κατοικία είναι γεμάτη άνθη, υπάρχουν παντού, ακόμη και στα κάδρα στους τοίχους. Οπότε διέκρινα και εδώ την ιδέα να υπάρξουν καθαρές αντιθέσεις.

DK: Ω ναι, απολύτως! Αλλάξαμε film stock ώστε να αντιδρά καλύτερα και να έχουμε θερμότερη παλέτα και πιο απαλό φωτισμό. Ήταν μια απόλυτα συνειδητή επιλογή. Η παλέτα στο Cape Cod είναι κυρίως γκριζα και μαύρα, ο κόσμος αυτός ήταν γκριζος, μαύρος και λευκός, το μοναδικό χρώμα εκεί το παρέχει ο ωκεανός, αυτό ήταν το μοναδικό χρώμα. Δεν θυμάμαι το φυτό που ανέφερες.

MA: Διακρίνεται κατά τη διάρκεια του γεύματός τους έξω στο μπαλκόνι. Υπάρχουν δύο φυτά ακριβώς πίσω από την Julia Roberts, την καδράρουν καθώς κάθεται στο τραπέζι.

DK: Θυμάμαι τώρα, είναι μάλλον ακιδωτά (spiky) φυτά. Ναι, ήταν οπωσδήποτε μέρος της γενικότερης λογικής.

MA: Κοιτώντας πίσω θα έλεγες ότι αν έκανες την ταινία 10 χρόνια αργότερα θα την σχεδιάζες με τον ίδιο τρόπο;

DK: Την έκανα και 10 χρόνια αργότερα και αυτό ήταν το *Enough!* (γελώντας)

MA: (γελώντας επίσης) Αρκετά διαφορετικό αυτό. Αλλά πάλι...

DK: Πραγματικά. Λοιπόν είναι καλή ερώτηση αυτή, δεν το έχω σκεφτεί... Δεν πιστεύω ότι σε ένα εννοιολογικό (conceptual) επίπεδο θα το προσέγγιζα διαφορετικά. Είμαι ικανοποιημένος που ήλθαν σε επαφή μαζί μου τότε. Πιστεύω ότι ο σχεδιασμός δούλεψε όπως χρειαζόταν και αυτό ήταν το σημαντικότερο. Από την άλλη, θα έκανα διαφορετικές επιλογές τώρα; Ίσως, καθώς η αρχιτεκτονική αλλάζει. Υπάρχουν μερικά στοιχεία στο σπίτι που τώρα μου φαίνονται ξεπερασμένα. Και βέβαια πάντα θέλει κανείς η δουλειά του να έχει όσο περισσότερη διάρκεια ζωής (longevity). Δεν πιστεύω ότι η δομή της κατοικίας φαίνεται παρωχημένη, μόνο μερικά στοιχεία, καθώς πάντα είμαστε θύματα της εποχής που ζούμε. Νομίζω η κουζίνα φαίνεται τώρα παρωχημένη, ο πάγκος και τα ντουλάπια, τέτοια πράγματα. Αλλά παρηγορούμαι καθώς τυχαίνει να δω κατοικίες μεγάλων αρχιτεκτόνων και βλέπω και εκεί ξεπερασμένες κουζίνες. Ζω 3 τετράγωνα απόσταση από ένα σπίτι που θα ξέρεις την Κατοικία Kaufmann και μπορώ να σου πω: η κουζίνα αυτή μοιάζει τώρα ξεπερασμένη (γελώντας). Οπότε, συνολικά, νομίζω ότι θα προσέγγιζα το project αυτό με ακριβώς τον ίδιο τρόπο εννοιολογικά, αλλά ίσως θα σχεδιάζα ένα ελαφρώς διαφορετικό σπίτι καθώς θα είχαν μεσολαβήσει άλλα 20 χρόνια στα οποία ερευνώ την αρχιτεκτονική. Όμως, συνολικά, το site θα ήταν το ίδιο ο χώρος επίσης, τα βασικά θα παρέμεναν ίδια, μερικές από τις λεπτομέρειες ίσως να άλλαζαν.

MA: Σχετικά με το σπίτι στο Cedar Falls, νομίζω διάβασα και στο site σου ότι είναι location, ενώ στα αρχεία του BFI διάβασα επίσης ότι έκανες μερικές μετατροπές στο κτήριο αυτό. Οπότε θέλω να σε ρωτήσω, αρχικά πώς το βρήκες, τί αναζητείτο, και επίσης ποιες ήταν οι αλλαγές. Ακόμη, πόσο σημαντική ήταν η τοποθεσία, εάν θα έπρεπε να παράγει μια συγκεκριμένη εικόνα, καθώς είναι οπωσδήποτε αντιθετική από τη προηγούμενη, πολύ ψηλά δέντρα κλπ.

DK: Θα σου απαντήσω, αλλά πριν το κάνω αυτό ας πάμε λίγο πίσω στο σπίτι του Cape Cod και την διαδικασία επιλογής της τοποθεσίας. Ένα από τα πράγματα που χαρακτηρίζουν την Ανατολική Ακτή της Αμερικής είναι ότι, με την εξαίρεση του Long Island, και μερικών κοινοτήτων με μοντέρνα αρχιτεκτονική, υπάρχουν κυρίως shingles, παράγεται λοιπόν αυτό το θερμό, shingly κλίμα, και το θέμα είναι ότι έπρεπε να απομακρυνθούμε από αντίστοιχες κατοικίες. Δεν θέλαμε να υπάρχει στο οπτικό πεδίο οτιδήποτε φαινόταν καθησυχαστικό, άνετο, οπότε όταν πηγαίνουμε στο Cedar Falls η αντίθεση θα ήταν όσο το δυνατόν ισχυρότερη. Άρα αυτό που αναζητούσαμε για το Cedar Falls ήταν μια πόλη με πλατεία, καθότι διαδραματίζονται διάφορα εκεί, όπως η παρέλαση, και βέβαια η άφιξη της ηρωίδας με το λεωφορείο. Και η γειτονιά όπου ζει, ο οποία έχει ένα είδος γλυκύτητας και καθησυχασμού, εκφράζει την ιδέα “άφησα πίσω μου τον τρόπο στη ζωή μου, τώρα βρίσκομαι σε ένα μέρος όπου οι άνθρωποι είναι ζεστοί και αληθινοί, υπάρχουν οικογένειες, υπάρχει στοργή και φροντίδα και θα ξεκινήσω μια νέα ζωή.” Οπότε, η δουλειά μας ήταν να βρούμε μια πόλη η οποία θα είχε έναν δρόμο, όπου θα ζούσε η Laura, και θα εκπλήρωνε αυτές τις ανάγκες, ενώ παράλληλα, η πόλη θα είχε και μια downtown περιοχή, που θα εκπλήρωνε επίσης τις ανάγκες μας. Για να το επιτύχουμε αυτό δεν θέλαμε οτιδήποτε φαινόταν μοντέρνο ή πρόσφατο καθ’ οιονδήποτε τρόπο! Οτιδήποτε υπήρχε στο κάδρο έπρεπε να πηγαίνει πίσω στο χρόνο, παραπέμποντας σε παλιές αξίες, παλιές παραδόσεις, δεν θέλαμε οποιοδήποτε στοιχείο στο κάδρο να φαίνεται “τώρα” (right now), ή πολύ μοντέρνο. Αυτό ήταν το ζητούμενο και ψάξαμε πολύ ώσπου να βρούμε την πόλη, που όπως ήδη θα ξέρεις ήταν η Abbeville στην Νότια Καρολίνα. Ψάξαμε για μια πόλη όχι πολύ μακριά, από εκεί που βρισκόμασταν. Στο δρόμο που βρίσκεται το σπίτι της χρειαζόταν να συνυπάρχουν όλα όσα ανέφερα. Εκτός από τα δέντρα, το σπίτι θα έπρεπε να είναι προσανατολισμένο κατά τέτοιο τρόπο που να είναι πάντοτε καλά φωτισμένο, ενώ και τα υπόλοιπα σπίτια θα έπρεπε να είναι ανεξαιρετως όμορφα και ανεξαιρετως παλιά. Ένα από τα προβλήματα που αντιμετωπίσαμε ήταν ότι βρίσκαμε δρόμους όπου υπήρχαν 3 ωραίες κατοικίες και αμέσως μετά ένα ερείπιο, ή 3 ωραίες παλιές κατοικίες και δίπλα κάποιος είχε κτίσει μια νέα. Ήταν ιδιαίτερα δύσκολο να βρεθεί ένας δρόμος όπου τα πάντα έδειχναν πολύ καλά. Νομίζω ότι ούτε ο δρόμος που βρήκαμε ήταν αμιγώς ωραίος, αλλά κινηματογραφήσαμε προσεκτικά. Στο σπίτι της με την βεράντα, θα έπρεπε να υπάρχει κι ένα επίσης ωραίο ακριβώς δίπλα.

MA: Ψάχνατε ή θέλατε και μια κρήνη στην κεντρική πλατεία της πόλης; Πιστεύω ότι χρησιμοποιείται πολύ αποδοτικά το στοιχείο αυτό, με τα παιδιά που παίζουν εκεί, καθώς η ηρωίδα φτάνει. Η άφιξη της πιστεύω ότι είναι ιδιαίτερα σημαντικό σημείο της ταινίας καθώς έχουμε μια πρώτη εικόνα αυτής της αίσθησης ασφάλειας. Για παράδειγμα, καθώς η φιγούρα της καδράρεται μέσα στο λεωφορείο, υπάρχουν πολλές αντανakλάσεις, μια από αυτές ενός πλίνθινου τοίχου. Οπότε αρχίζουμε να κάνουμε συγκρίσεις, και να αντιλαμβανόμαστε αντιθέσεις, το μπετόν και το τούβλο, το νέο και το παλιό.

DK: Πιστεύω ότι η κρήνη ήταν ήδη εκεί, αλλά δεν είμαι σίγουρος. Αλλά θα μπορούσαμε και να την είχαμε προσθέσει. Σημειώνω να το κοιτάξω αυτό. [Η κρήνη όντως υπήρχε και εξακολουθεί να υπάρχει στο ίδιο σημείο]. Όμως κάναμε πάρα πολλή δουλειά σε εκείνη την πλατεία! Στην κυριολεξία την ξαναβάψαμε ολόκληρη. Φτιάξαμε νέες όψεις, ή μετατρέψαμε μέρος όψεων, σε όλα τα κτήρια, καθώς υπήρχαν νέα και άσχημα κτήρια γύρω από την πλατεία. Νομίζω αλλάξαμε εντελώς χρώμα σε τουλάχιστον 8 κτήρια, προσθέσαμε κουφώματα, προσθέσαμε σκίαστρα, καλύψαμε άσχημες σύγχρονες πινακίδες, φροντίζοντας να υπάρχει παντού μια θερμή και γλυκιά χρωματική παλέτα, εξαφανίζοντας παράλληλα οτιδήποτε φαινόταν φτηνό και σύγχρονο.

MA: Ποιες ήταν οι αλλαγές που έκανες στο ίδιο το σπίτι που πηγαίνει η ηρωίδα;

DK: Ήταν ένα μονώροφο σπίτι και χρειαζόμασταν ένα διώροφο, καθώς το υπνοδωμάτιό της και το μπάνιο τοποθετούνται στον πρώτο όροφο. Οπότε προσθέσαμε ένα roof dormer, στην όψη, μέσω του οποίου δίνεται η εντύπωση του δεύτερου ορόφου. Το σπίτι είχε μια οξυκόρυφη στέγη, χαρακτηριστικό του Αμερικανικού Νότου, όπου υπάρχει μια μεγάλη σοφίτα που προσφέρει δροσιά τους ζεστούς μήνες. Αυτό που κάναμε λοιπόν ήταν να προσθέσουμε ένα dormer με παράθυρα στην όψη για να υπονοηθεί ένας δεύτερος όροφος. Βάψαμε ξανά τις όψεις και νομίζω ότι προσθέσαμε κουφώματα κλπ.

MA: Ναι, υπάρχουν πολλά κουφώματα, καθώς και κουρτίνες παντού. Και τα δύο δουλεύουν βέβαια αντιθετικά με ό,τι προηγήθηκε στο σπίτι στο Cape Cod.

DK: Ναι, παντζούρια στα παράθυρα, το dormer στην κορυφή, ξαναφτιάξαμε εντελώς το γκαζόν, προσθέσαμε διάφορων τύπων επίπλωση για την [ξύλινη] βεράντα (porch), νομίζω ότι προσθέσαμε μερικά Spindles [επίπλωση στυλ farmhouse], προσθέσαμε μια επέκταση στο πίσω μέρος του σπιτιού, η οποία θα εναρμονιζόνταν με το χώρο της κουζίνας όπως διαμορφώθηκε στο studio, με αντίστοιχα παράθυρα και τέτοια πράγματα.

MA: Θα το χαρακτήριζες ως Shingle style το συγκεκριμένο σπίτι;

DK: [Έχοντας κοιτάξει φωτογραφίες για να το θυμηθεί καλύτερα] Όχι, θα το χαρακτήριζα Clapboard, γνωρίζεις τον όρο; Πρόκειται για την διαδικασία που είναι γνωστή ως: wooden siding. Βλέπω τώρα ότι υπάρχει και λίγο shingling στο κτήριο: στα αετώματα (gables). Είναι ένα κτίσμα βικτωριανής περιόδου, μια Νότια προσαρμογή ενός γενικά βικτωριανού bungalow. Είναι Clapboard αλλά με Shingle λεπτομέρειες στα gables. Ωραίες shingle λεπτομέρειες, τις είχα ξεχάσει. Θυμήθηκα ότι είχα προσθέσει και ζαρντινιέρες στα παράθυρα (window boxes).

MA: Σε σχέση με τα εσωτερικά, έχω σκεφτεί ότι δίνει την εντύπωση ότι έχει επιπλωθεί εντός ενός μεγάλου χρονικού διαστήματος, ότι έχεις φροντίσει να μην φαίνεται καθόλου designed, (με την έννοια ότι το έχει κάποιος σκεφτεί συνολικά), τα έπιπλα είναι ελαφρώς διαφορετικά π.χ., παραπέμποντας σε επίπλωση που προστίθεται επί χρόνια. Το εντελώς αντίθετο βέβαια με την κατοικία στο Cape Cod, η οποία δίνει την εντύπωση ότι απολύτως τίποτε δεν πρέπει να προστεθεί, όλα βρίσκονται στη θέση τους.

DK: Ναι, ναι, απολύτως! Αυτό είναι ακριβώς ό,τι σκεφτήκαμε: Ότι αυτό το σπίτι κατοικήθηκε μάλλον από μια μεγαλύτερης ηλικίας γυναίκα, η οποία πρόσθετε αντικείμενα με τα χρόνια και τίποτε δεν εναρμονιζόταν απόλυτα. Και όλο αυτό θα παρήγαγε ένα ευχάριστο περιβάλλον (milieu) -κάτι που βέβαια συμβαίνει περισσότερο στον κινηματογράφο απ' ότι στην πραγματική ζωή. (γελώντας)

MA: Υποθέτω ότι σχεδιάζοντας κινήθηκες αποκλειστικά γύρω από οργανικά σχήματα, τίποτε σκληρό. Πρόσεξα ότι ο χώρος είναι γεμάτος καμπυλόγραμμα σχήματα: στην

επίπλωση, σε κάδρα στον τοίχο, φωτιστικά, παντού, ενώ προηγουμένως δεν υπήρχαν οργανικές γραμμές, εκτός από την φιγούρα της Julia Roberts, με τα μακριά μαλλιά της: Συχνά η Laura είναι η μόνη οργανική φόρμα εντός ενός χώρου όπου κυριαρχεί η γεωμετρικότητα. Ενώ εδώ γίνεται ένα με τον χώρο, ενώ ταυτόχρονα τα μαλλιά της είναι φυσικά σγουρά.

DK: Ναι, αυτό είναι απολύτως ακριβές. Σχετίζεται βέβαια με την μοντέρνα αντίδραση στις διακοσμητικές φόρμες, όλη την ιδέα της φόρμας που ακολουθεί την λειτουργικότητα και την άρνηση της προστιθέμενης διακόσμησης. Οπότε, ο χαρακτήρας θέλει να φύγει από το μοντέρνο, άρα επιβάλλεται ένας χώρος γεμάτος διακόσμηση. Όπως είπες, τα πάντα: από την ταπετσαρία, τα υφάσματα επιπλώσεων, τα χαλιά όλα έχουν κίνηση (movement) και διακοσμητικότητα, και μας θυμίζουν υποσυνείδητα (subconsciously) έναν κόσμο παραδοσιακών αξιών.

MA: Θα ήθελα να αναφερθείς στο τί συζητήθηκε με τον σκηνοθέτη σχετικά με τον χώρο αυτόν.

DK: Συζητήσαμε πολύ το ζήτημα αυτό. Η συνήθης διαδικασία που ακολουθώ έχει ως εξής: Αρχικά συζητάμε την ιδέα του τί χρειάζεται να γίνει, αυτό συμπεριλαμβάνει αρκετά από αυτά που ήδη αναφέραμε σήμερα, διάφορες ιδέες. Μετά συγκεντρώνω εικόνες από περιοδικά ή βιβλία, όλες μέρος της έρευνάς μου, ή προερχόμενες από την δική μου συλλογή φωτογραφιών, (εικόνες που θεωρώ ότι αποδίδουν αυτό που αναζητείται), και τις εξετάζουμε προσεκτικά, συνήθως τοποθετώ τα πάντα σε μεγάλα ταμπλώ, το πλέον σύνηθες είναι να υπάρχουν 50 - 60 εικόνες σε κάθε ταμπλώ. Οπότε, για την κατοικία στο Cedar Falls θα υπήρχαν ταμπλώ με εικόνες διαφόρων τύπων που θα παρήγαγαν μια συγκεκριμένη αίσθηση, π.χ., έπιπλα, μια παλιά κουνιστή πολυθρόνα, μια λάμπα από stained glass, ένα κάλυμμα κρεβατιού, όλα αυτά τα πράγματα τα δείχνω στον σκηνοθέτη ρωτώντας τον εάν προσεγγίζουμε την αναζητούμενη αίσθηση. Ένα από τα πράγματα που τον απασχολούσαν ιδιαίτερα, και για το οποίο συζητήσαμε πολύ σχετικά με το σπίτι στο Cedar Falls, και ήταν κάτι αρκετά δύσκολο, ήταν να έχουμε μια κατοικία εντός της οποίας κάποιος είχε ήδη ζήσει, έχοντας βέβαια κάνει όλες αυτές τις επιλογές που της ταίριαζαν. Όμως εάν το άτομο αυτό ήταν μια ηλικιωμένη γυναίκα δεν θέλαμε να υπάρχει αυτό το

παλιομοδίτικο, αποπνικτικό στοιχείο (stuffiness), διότι παράλληλα θέλαμε το σπίτι αυτό να είναι κι ένας χώρος χαράς: Πηγαίνει εκεί, αφαιρεί τα καλύμματα από την επίπλωση και γίνεται όλο φωτεινό, άλλωστε η ίδια η Julia ήταν πολύ νέα, γύρω στα 20, όταν το γυρίσαμε. Έπρεπε να είναι λοιπόν η κατοικία όπου μια νέα γυναίκα αισθάνεται ευτυχής. Οπότε, το σκεφτήκαμε πολύ και κάναμε εκτεταμένη έρευνα, κοιτάξαμε πάρα πολλές φωτογραφίες σχολιάζοντας: Ναι, κάτι τέτοιο θα λειτουργήσει! Όχι, αυτό θα ανήκε σε ηλικιωμένη γυναίκα. Αυτό που έγινε εκτεταμένα είναι ότι ο decorator στο team μου αγόρασε παλιά έπιπλα, τα οποία κατόπιν ανακαινίσαμε με νέα υφάσματα. Βρίσκαμε ένα παλιό έπιπλο με ωραίο σκελετό και αλλάζαμε το ύφασμα, έχοντας όμως προηγουμένως βάψει λίγο το ύφασμα, κατάλληλα, ώστε να μην φαίνεται καινούργιο. Συνολικά, το σπίτι έπρεπε να φαίνεται ζωντανό (fresh) και να μην αποπνέει “αίσθηση μούχλας” (musty) ή να γίνεται αποπνικτικό. Διότι στο τέλος θα υπάρξει και ένα σημείο όπου αυτός ο ζωντανός χώρος θα γίνει και τρομακτικός, οπότε ήταν ουσιώδες να μην είναι προκαλεί κανέναν τρόμο στην αρχή. Και βέβαια αυτού του τύπου η επίπλωση προκαλεί συχνά τρόμο, για παράδειγμα τα βικτωριανά σπίτια με τις εσωτερικές σκάλες. Οπότε, για να επιστρέψω στην ερώτησή σου, η διαδικασία με τον σκηνοθέτη ήταν κάπως εμπρός-πίσω, κοιτάμε πράγματα και αλλάζουμε πράγματα, και μπορώ να σου πω ότι σε αυτό το σπίτι ακόμη και όταν το επιπλώσαμε εξακολουθούσαμε να προσθέτουμε και να αφαιρούμε πράγματα. Ο σκηνοθέτης δεν ήταν σίγουρος ότι είχαμε πλήρως απαλείψει το στυλ-ηλικιωμένης-γυναίκας όταν ολοκληρώσαμε το σκηνικό για πρώτη φορά, οπότε το επανεπεξεργαστήκαμε. Όχι συνολικά, το ρυθμίσαμε (tuned it) λίγο. Και το άλλο ζήτημα είναι ο σχεδιασμός του φυσικού χώρου στο studio, και παρεμπιπτόντως, οι δύο όροφοι ήταν σε διαφορετικά studio, ο δεύτερος στην Νότια Καρολίνα και ο πρώτος στην Βόρεια Καρολίνα, δεν είχαμε χρόνο να στήσουμε τον δεύτερο όροφο στο Wilmington, λόγω καιρού, οπότε τον στήσαμε 300 μίλια μακριά. Αλλά το μεγαλύτερο ζήτημα για εμένα και τον Joe ήταν να αποφασίσουμε για την γεωγραφία του σπιτιού: πού θα ήταν η κουζίνα, πού θα ήταν το καθιστικό, πού θα ήταν το υπνοδωμάτιο και το μπάνιο και πώς θα σχετιζόταν η σκάλα με αυτά, ούτως ώστε το “ταξίδι” της εντός του σπιτιού να είναι όσο γίνεται πιο ενδιαφέρον και μετά τρομακτικό. Αυτή είναι η διαδικασία. Έφτιαξα μακέτες για όλα αυτά και είχαμε βέβαια πολλά σκίτσα, μερικά θα τα έχεις δει στο site.

MA: Κάτι άλλο που έχω σκεφτεί είναι ότι η κινηματογράφηση επωφελείται και αναδεικνύει τους πολλούς μικρούς χώρους στο σπίτι αυτό, το ότι υπάρχουν πολλά δωμάτια το ένα μετά το άλλο. Αντιθέτως, στο Cape Cod η κινηματογράφηση αναδεικνύει τον ρευστό χώρο, το έχουμε αυτό από την αρχή, ήδη ακόμη στην σεκάνς των τίτλων που έχουμε την πρώτη εικόνα, όπου βλέπουμε το σπίτι ενώ η κάμερα είναι τοποθετημένη εκτός, ο Martin βρίσκεται στον εξώστη και η Laura μακιγιάρεται, ορατή στο κάδρο λίγο παρακάτω, δεν υπάρχουν τοίχοι, ενώ στο Cedar Falls, από την αρχή, τονίζεται το αντίθετο. Υπάρχει αυτό το πλάνο, με στατική κάμερα, όπου η Laura περπατά μαζί με την ιδιοκτήτρια και όπου βλέπουμε τοίχους και πόρτες, δημιουργώντας πιστεύω την αίσθηση της ασφάλειας για εκείνη.

DK: Πολύ σωστά! Αυτή ακριβώς ήταν η γενική ιδέα!

MA: Να σε ρωτήσω και σχετικά με το μουσικό κομμάτι που έχει σημαντικό ρόλο στην ταινία. Ποιος είχε την ιδέα του Berlioz;

DK: Δεν το θυμάμαι αυτό, μάλλον ο Joe.

MA: Μου φάνηκε ιδιαίτερα κατάλληλος, καθώς πρόκειται για τον κατ' εξοχήν Ρομαντικό συνθέτη, άρα μπορεί να συνδεθεί πολύ καλά με τον αστό (bourgeois) άνδρα.

DK: Θα πρέπει να ήταν επιλογή του Joe Ruben, ο οποίος είναι ένας πολύ έξυπνος τύπος και μάλλον του αρέσει και ο Berlioz. Αλλά πάλι μπορεί να υπήρχε και ήταν στο σενάριο. Ίσως αναφερόταν το συγκεκριμένο μουσικό έργο. Μακάρι να μπορούσα να σου πω με βεβαιότητα, Μαρία... Πάντως, όσο το σκέφτομαι, πιστεύω ότι μάλλον ήταν στο σενάριο από την αρχή.

MA: Μέσω της επιλογής αυτής, τονίζεται και το γεγονός ότι ο Martin είναι ριζικά διαφορετικός από το βιβλίο. Εκεί βέβαια έχουμε ζεύγος αστών. Στο βιβλίο εκείνη είναι η διανοούμενη, ενώ στην ταινία είναι οπωσδήποτε εκείνος, θα 'λεγα ότι είναι το άτομο με πολιτιστικό κεφάλαιο, σαφώς ο πιο μορφωμένος. Υπάρχει και εκείνη η στιγμή που η Laura

χαϊδεύει το γλυπτό που της είχε χαρίσει. Στο βιβλίο γίνεται το αντίθετο: εκείνη διαβάζει και εκείνος δεν αντιλαμβάνεται τίποτα από ανάλογα πράγματα.

DK: Αυτό είναι πολύ ενδιαφέρον! Δεν το έχω διαβάσει όπως έλεγα, δεν χρειάστηκε... Αλλά αυτό είναι πολύ ενδιαφέρον στοιχείο.

MA: Το διάβασα για λόγους συγκρίσεων. Δεν το βρήκα αξιόλογο ως μυθιστόρημα, και πρόκειται για κάτι εντελώς διαφορετικό από την ταινία.

DK: Μου φαίνεται πολύ ενδιαφέρουσα η διαφορά, καθότι, ιδιαίτερα για ένα αμερικανικό κοινό, στην ταινία, εκείνη είναι ένας εντελώς καθημερινός άνθρωπος (everyman), και είμαστε καχύποπτοι με τους διανοούμενους εδώ στην Αμερική. (γελώντας) Δεν μας πολυαρέσουν οι άνθρωποι που είναι μορφωμένοι...

MA: Εκείνη είναι η χαρακτηριστική Αμερικανίδα στην ταινία. Εκείνος είναι περισσότερο Ευρωπαίος.

DK: Ακριβώς!

MA: Θα προχωρήσω τώρα στο *Enough!* Σε αυτό, το σπίτι του Mitch είναι location, έτσι δεν είναι;

DK: Ναι, άλλα έκτισα τους εσωτερικούς χώρους στο studio. Έχεις επισκεφτεί το LA;

MA: Όχι, δυστυχώς.

DK: Δεν γνωρίζω τον αρχιτέκτονα, όμως πρόκειται για ένα κτίσμα στην Marina del Rey, ένα παραθαλάσσιο προάστιο του Los Angeles, που βρίσκεται δίπλα στο σημείο Venice, το οποίο, δεν ξέρω αν έχεις υπόψη, είναι μια beach community, όπου στην δεκαετία του 1920 κάποιος developer έσκαψε όλα αυτά τα κανάλια, σε μια προσπάθεια αναπαραγωγής της Βενετίας, και επίσης έκτισε και όλες αυτές τις κατοικίες (cottages), τοποθετώντας και

γόνδολες. Ήταν όλο πολύ ανόητο και δεν λειτούργησε καθόλου καλά. Έπεσε αργότερα σε δύσκολους καιρούς. Τώρα βέβαια έχει επανέλθει στις δόξες της η περιοχή και τα σπίτια εκεί είναι αδιανόητα ακριβά! Το εξωτερικό που διακρίνεται βρίσκεται σε ένα κανάλι που επιτρέπει νερό να φτάνει στα κανάλια του Venice, είναι κοντά στον ωκεανό, αλλά δεν είναι ορατός ο ωκεανός από αυτό. Δεν ξέρω ποιος το σχεδίασε, θα ήταν ενδιαφέρον να ήξερα, μάλλον μπορώ να το βρω αυτό. Θα το δω. Έχω την εντύπωση ότι κτίστηκε στα '90s.

MA: Παράγει μια εικόνα υστερομοντέρνου το εξωτερικό, με το εμφανές μπετόν κλπ.

DK: Χωρίς να είναι και τόσο καλό αρχιτεκτόνημα, δεν συγκρίνεται δηλαδή με αυτά που ψάχναμε για το *Sleeping with the Enemy*. Είναι ένα middle class αρχιτεκτόνημα, αλλά κάνει την δουλειά του στην ταινία. Είναι κατάλληλο για εκείνον, διότι σε αντίθεση με τον διανοούμενο Martin, ο Mitch είναι απλώς ένας άξεστος τύπος. Έχει χρήματα και μπορεί να αγοράσει ό,τι επιθυμεί. Οπότε, κρατηθήκαμε μακριά από μια αρχιτεκτονική που θα ήταν πολύ σοφιστικέ γι' αυτόν τον χαρακτήρα. Νομίζω τα εσωτερικά είναι πιο σοφιστικέ από τα εξωτερικά.

MA: Αυτό ακριβώς σκέφτηκα και εγώ! Πώς βρήκες το εξωτερικό; Έψαχνες σε συγκεκριμένη τοποθεσία;

DK: Το βρήκε η location manager μου στην ταινία, το όνομά της είναι Jennifer Dunn. Επεσήμανε το κτήριο, πήγα με τον Michael Apted να το δούμε και αποφασίσαμε ότι ήταν το κατάλληλο. Αυτό που ψάχναμε και στην περίπτωση αυτή αφορούσε αντιθέσεις. Αγοράζει για εκείνην το άλλο κτίσμα, το οποίο χρειάζεται να είναι ζεστό, φιλόξενο και παραδοσιακό. Και θέλαμε να καταστεί απολύτως σαφές ότι, όταν τον εγκαταλείπει, εκείνος μετακομίζει. Οπότε θέλαμε ένα πολύ-πολύ διαφορετικό περιβάλλον. Αλλά ακόμη σημαντικότερο για αυτό το σπίτι, η κεντρική κινητήρια δύναμη (driving force) για την κατοικία και την επιλογή της ήταν ότι όταν αυτή πηγαίνει να τον αντιμετωπίσει, θέλαμε κατά κάποιον τρόπο έναν χώρο ανάλογο αυτού που στην Αμερική υπάρχει σε παιδότοπους και αποκαλείται jungle gym: Μια μεγάλη δομή όπου παιδιά σκαρφαλώνουν μέσα-έξω, πάνω-κάτω, και παρέχει την δυνατότητα να δεις παντού. Και καθώς είχε γίνει

ήδη αθλήτρια, θα μπορούσε να σκαρφαλώνει, να κινείται προς όλες τις κατευθύνσεις, να τον παρακολουθεί από διάφορες γωνίες, άρα θα έπρεπε να υπάρχουν πράγματα που να της επιτρέπουν να αλλάζει θέση, να πέφτει από ένα επίπεδο στο άλλο. Οπότε, ψάχναμε για ένα σπίτι όπου το εξωτερικό θα μπορούσε αληθοφανώς να συνδεθεί με το κατάλληλο εσωτερικό. Αυτό ήταν το βασικό για αυτήν την κατοικία. Ένα εξωτερικό να παρέπεμπε στο συγκεκριμένο εσωτερικό. Επίσης στην αρχή τον κοιτά από πάνω προς τα κάτω, ενώ εκείνος βρίσκεται με την άλλη γυναίκα στο κρεβάτι. Οπότε, όταν είδαμε αυτό το σπίτι είπαμε: εδώ μπορεί να γίνει και αυτό. Πάντως, με εξέπληξε ότι το εσωτερικό ήταν πάρα πολύ απογοητευτικό! Δεν μοιάζει καθόλου με το σκηνικό. Πολλές οροφές, μικρά δωμάτια, μικρές σκάλες, όχι ανοικτοί χώροι, χωρισμένο σε παραδοσιακά επίπεδα. Το εσωτερικό δεν θα λειτουργούσε ποτέ για τις ανάγκες μας.

MA: Τί είδους ατμόσφαιρα προσπάθησες να δημιουργήσεις εκεί, με την εκτεταμένη χρήση του εμφανούς μπετόν, το ασάλι και το ξύλο; Υπάρχει και ενδιαφέρουσα χρήση φωτός σε αυτόν τον ενιαίο χώρο. Εδώ βέβαια έχουμε κατά κάποιον τρόπο το αντίθετο από το *Sleeping with the Enemy*, καθότι πρόκειται για τα τελευταία 25' της ταινίας, όταν εκείνη πηγαίνει να τον αντιμετωπίσει. Για την σεκάνς αυτήν, έχω σκεφτεί ότι η Slim αποκτά ανδρικά χαρακτηριστικά και, κατά κάποιον τρόπο, αντιμετωπίζει αρχικά και το ίδιο το σπίτι. Σκεφτόμουν ότι το εμφανές μπετόν είναι κάτι που εκφράζει τον χαρακτήρα του, που είναι εντελώς διαφορετικός από αυτόν του Martin, που είναι εκλεπτυσμένος. Οπότε το μπετόν εκφράζει κάπως την αγριότητά του.

DK: Ναι, απολύτως έτσι. Και πάντα συμβαίνει αυτό στο καλό (το θεωρώ αρκετά καλό) production design. Εάν ήταν επιλογή του χαρακτήρα θα πρέπει να αντανakλά το ποιος είναι. Και αυτός ο χαρακτήρας είναι βάνουσσος και σκληρός. Όμως, παράλληλα, είναι ωραίος και παθιασμένος, είχε κάτι για το οποίο τον ερωτεύτηκε η Slim. Έχει ένα πάθος σχεδόν λατίνου εραστή, έχει έντονη προσωπικότητα (colourful). Ο Martin δεν ήταν καθόλου colourful, είναι δύσκολο να φανταστεί κανείς στο *Sleeping with the Enemy* το γιατί η Laura τον ερωτεύτηκε, καθώς είναι τόσο ψυχρός και άκαμπτος χαρακτήρας. Ο Mitch συνεπαίρνει την Slim, έχει χιούμορ, είναι θερμός, παθιασμένος. Οπότε σκέφτηκα ότι το περιβάλλον του χαρακτήρα αυτού δεν θα έπρεπε να έχει μόνον τα βάνουσα (brutal), σκληρά (hard edged) στοιχεία. Ήθελα να έχει και χρώμα. Επίσης ήθελα ο χώρος να

προσομοιάζει στο πάθος και γι' αυτό υπάρχει πολύ κόκκινο, το ατσάλι βάφτηκε κόκκινο. Ήθελα να φέρω ένα άνοιγμα (slash) πάθους, διότι η ιστορία αυτών των δύο αφορά τόσο πολύ ένα πάθος που ακολούθησε λάθος κατευθύνσεις (misdirected). Εκείνη δεν θα έπρεπε να τον έχει παντρευτεί αρχικά, δεν ήταν καλή ιδέα, έγινε πολύ γρήγορα, όμως ήταν γεμάτη πάθος. Αυτός είναι ένας τρελός τύπος, αλλά επίσης παθιασμένος. Αυτό λοιπόν το πάθος ήθελα να αντανakλάται στον σχεδιασμό. Οπότε το σπίτι είναι ταυτόχρονα σκληρό και ψυχρό αλλά έχει ταυτόχρονα αναφορές και σε κάτι θερμό.

MA: Σκεφτόμουν ότι έχει Μπρουταλιστικές αποχρώσεις...

DK: Ναι, η δουλειά του Marcel Breuer έρχεται αμέσως στο μυαλό μου. Πάντοτε έβρισκα την δουλειά του Breuer βαθιά παθιασμένη! Όταν ήμουν στο πανεπιστήμιο το κτήριο της φοιτητικής ένωσης [στο University of Massachusetts] ήταν του Breuer. Όλοι το μισούσαν αυτό το κτήριο! Κάθε φοιτητής στο campus! Εγώ το λάτρευα! Το έβρισκα τόσο παθιασμένο! Και το Whitney Museum στην Νέα Υόρκη το λατρεύω επίσης αυτό το κτήριο, αισθάνομαι ότι είναι σαν ένα μεγάλο ποίημα από μπετόν! Οπότε, αν δεν καταλαβαίνει κανείς αυτήν την αρχιτεκτονική δεν τον αγγίζει, αλλά εγώ λατρεύω το έργο του Breuer. Οπότε, ήταν οπωσδήποτε επιρροή, με την προσθήκη χρώματος και ξύλου, καθώς υπάρχει και ξύλο φυσικού χρώματος στο χώρο. Διότι αν φανταστείς να αφαιρείται το κόκκινο ατσάλι και το ξύλο, τίθεται το ζήτημα γιατί μετακόμισε εκεί, δεν δίνει την ακριβή αίσθηση του χαρακτήρα. Συζητήσαμε αρκετά με τον Michael Apted ενώ γυρίζαμε την ταινία, το θέμα των γυναικών που μένουν με άνδρες που τους φέρονται βάνουσα. Το τραγικότερο σε αυτήν την ταινία είναι ότι εκείνη όντως τον αγαπούσε. Άρα έπρεπε να δείχτεί ότι υπήρχε κάτι συναρπαστικό επίσης στον χαρακτήρα, κάτι παθιασμένο, οπότε προσπάθησα να απαλύνω (humanize) το σπίτι προσθέτοντας το χρώμα και τις φυσικές υφές, κάτι που δεν ήθελα καθόλου στην περίπτωση του Martin.

MA: Πώς θα σχολίαζες το σπίτι που ο Mitch αγοράζει για την Slim;

DK: Η κατοικία αυτή κτίστηκε στα 1920s, βρίσκεται στην Pasadena και είναι ένα είδος αντιγραφής του Αμερικανικού Αποικιοκρατικού (American Colonial) σπιτιού. Έχει μερικές Γεωργιανές επιρροές, αλλά στις ΗΠΑ θα το αποκαλούσαμε μια Νεοαποικιοκρατική

έπαυλη (Neocolonial mansion). Δεν θυμάμαι αν είναι shingle ή επίσης clapboard. Θα το δω και θα σου πω. Οπωσδήποτε, χρειαζόταν να παραπέμπει στην οικογενειακή ζωή, στην επιτυχία, σε όνειρα που έγιναν πραγματικότητα.

MA: Οι εσωτερικοί χώροι είναι studio;

DK: Οι εσωτερικοί χώροι ήταν location, αλλά άλλης κατοικίας, στο Brentwood του Los Angeles. Θα έπρεπε να τα είχαμε κτίσει τα εσωτερικά, γυρίσαμε για μια εβδομάδα, άρα πολύς καιρός για location. Θέλαμε να τα κτίσουμε αλλά δεν μας έδωσαν τα χρήματα για να το κάνουμε. Θα έπρεπε. Κτίσαμε ένα-δύο σημεία: Έκτισα το λουτρό, δίπλα στο υπνοδωμάτιο, όπου εκείνη πηγαίνει όταν ο Mitch κάνει ντους. Α ναι, έκτισα και κάτι ακόμη, τώρα θυμάμαι: το χωλ στην είσοδο. Αν θυμάσαι, όταν την παίρνουν οι φίλοι της και φεύγει. Σηκώνεται από το κρεβάτι στη μέση της νύχτας για να δραπετεύσει και την προφταίνει στο χωλ, ελάχιστα πριν ανοίξει την πόρτα. Οπότε έκτισα το χωλ, παρ' ότι ήταν σχεδόν πανομοιότυπο, διότι ο Michael Apped, ήθελε γωνίες από συγκεκριμένα σημεία, π.χ. πρόσβαση πίσω από την σκάλα. Δεν νομίζω ότι υπήρχε σκάλα στο υπάρχον σπίτι, και χρειαζόταν μια, για πιο ενδιαφέροντα πλάνα. Αυτούς τους δύο χώρους λοιπόν: μπάνιο και χωλ και τους εναρμονίσαμε στο υπάρχον εσωτερικό.

MA: Έκανες κάποιες αλλαγές στις όψεις και γενικά στον εξωτερικό χώρο;

DK: Δεν αλλάξαμε τίποτε, εκτός από το ότι προσθέσαμε στην διαμόρφωση του περιβάλλοντος (landscaping): προσθέσαμε άνθη, θάμνους και τέτοια πράγματα.

MA: Στον εσωτερικό;

DK: Δεν αλλάξαμε τον χώρο, αλλά αλλάξαμε την επίπλωση, αντικαταστήσαμε επίσης μερικά πράγματα όπως περσίδες, από όπου κοιτά εκείνη όταν φεύγει ο Mitch, αλλά κυρίως το αφήσαμε όπως ήταν.

MA: Σχετικά με την επίπλωση πού κινηθήκατε; Τί είδους ατμόσφαιρα προσπαθήσατε να δημιουργήσετε; Τί στυλ επίπλωσης π.χ.; Την σχεδιάσατε ή την βρήκατε;

DK: Όχι δεν την σχεδιάσαμε, την βρήκαμε. Ο Michael Arped κυρίως εκεί ήθελε να δημιουργήσει έναν κόσμο ευτυχίας και επιτυχίας. Είναι ένα ονειρικό σπίτι για εκείνη, μια σερβιτόρα που προηγουμένως δεν είχε τίποτε. Οπότε, κινηθήκαμε γύρω από το τί είδους κατοικία θα ονειρευόταν μια σερβιτόρα. Ταυτόχρονα, είναι ένα σπίτι για μια οικογένεια, καθώς εκείνη θέλει να κάνει οικογένεια. Άρα, προσπαθήσαμε να δημιουργήσουμε ένα σπίτι που να είναι όμορφο, θελκτικό, απαλό και ελκυστικό (inviting). Και να παραπέμπει στην οικογενειακή ζωή. Τοποθετήσαμε άνθη, απαλό φως, ωραία έργα τέχνης. Θέλαμε να δίνει την αίσθηση του σύγχρονου, όχι παλαιομοδίτικου, και να εκπέμπει καλό γούστο. Και από την στιγμή που βρήκαμε το εσωτερικό, αυτό μας είπε πολλά για το είδος επίπλωσης που χρειαζόμασταν. Δεν πιστεύω καν ότι το βάψαμε ξανά, ήταν ένα ωραίο σπίτι, αλλά δεν μας άρεσε η επίπλωσή τους, δεν μας φάνηκε τόσο ελκυστική. Και το σπίτι πρωτίστως χρειαζόταν να είναι ελκυστικό. Αυτό ήταν ουσιώδες ζήτημα, καθώς η Slim επιστημαίνει το σπίτι και ο Mitch το αγοράζει για εκείνη.

MA: Πρόσεξα ότι σε αυτήν την ταινία γίνεται συχνά λόγος στην ασφάλεια. Η ιδέα της ασφάλειας υπάρχει παντού και αυτό το σπίτι την εκφράζει, ιδιαίτερα για τις ΗΠΑ. Και σκεφτόμουν ότι αντιθέτως το σπίτι του Mitch, στο τέλος, κάτι τέτοιο δεν υπάρχει. Εκτός του ότι βέβαια ο σχεδιασμός σου χρειάστηκε να λάβει υπόψη την κίνησή της εκεί.

DK: Βέβαια. Είναι ένα από τα συναρπαστικά πράγματα γύρω από το production design ότι η σχέση του με την αρχιτεκτονική γίνεται οδός διπλής κατεύθυνσης: Πρώτα και κύρια, έπρεπε να διευθετηθούν οι σκηνές, οι θέσεις που θα βρίσκεται η Slim, η δυνατότητα να κρύβεται και να κινείται. Όμως καθώς σχεδιάζουμε προκύπτουν διάφορα, οπότε θα τα συζητήσω με τον σκηνοθέτη: Πώς θα την μετακινήσουμε από το ψηλό σημείο όπου αρχικά βρίσκεται κάτω; Για το σκοπό αυτόν, σχεδίασα μια βιβλιοθήκη την οποία μπορεί να την χρησιμοποιήσει για να κατεβεί. Η βιβλιοθήκη έλυσε το πρόβλημα του να υπάρχει ένα μέρος να σκαρφαλώσει. Οπότε, όλα πηγαίνουν εμπρός - πίσω. Το σενάριο δεν λέει ότι κατεβαίνει χρησιμοποιώντας μια βιβλιοθήκη, αλλά αυτός ήταν ο τρόπος που επιλύθηκε το θέμα. Το ότι τον κοιτά από ψηλά υπαγορεύει μια ανοικτή οροφή και κάπως έτσι φτάσαμε

στην ιδέα των τοποθετημένων χιαστί ατσάλινων δοκών στον χώρο της οροφής -που ήταν πολύ ωραίο στοιχείο και φώτιζε ωραία το χώρο.

Θυμάμαι ότι στο *Sleeping with the Enemy* ο σκηνοθέτης μου έλεγε για την σκηνή όπου στο Cedar Falls ο άνδρας του διπλανού σπιτιού κάποια στιγμή μπαίνει και την τρομάζει. Είχε μια σκηνή στο μυαλό του από το *Repulsion* [1965] του Polanski, όπου η Catherine Deneuve μπαίνει στο υπνοδωμάτιο, ανοίγει ένα armoire, ενώ ο άνδρας στέκεται στη γωνία, εκείνη βλέπει την αντανάκλασή του και τρομοκρατείται. Οπότε, ο Joe μου είπε ότι θα ήθελε να κάνει κάτι ανάλογο, πώς θα το κάνουμε; Σε αυτό το σημείο σκέφτηκα να σχεδιάσω ένα μικρό pantry και ένα περιστρεφόμενο παράθυρο, το οποίο όταν κλείνει μπορούσε να δει την αντανάκλαση.

Είναι μέρος της σχεδιαστικής διαδικασίας αυτά, καθώς το ένα πράγμα φέρνει το άλλο. Οπότε, θα σχεδιάζα κάτι που θεωρούσα καλό αρχιτεκτονικά και θα ρωτούσα τον σκηνοθέτη: λειτουργεί αυτό για 'σένα ως φυσικό στοιχείο; Μπορείς να το χρησιμοποιήσεις; Κάποιες φορές δούλευε άλλες όχι. Υπήρχε ένα μπαλκόνι, πάνω από το υπνοδωμάτιο που ποτέ δεν χρησιμοποιήσαμε π.χ. στο *Enough!*

MA: Στο *Sleeping with the Enemy* μια ακόμη έντονη διαφορά με το βιβλίο είναι και ο χαρακτήρας του γείτονα στο διπλανό σπίτι, καθώς στην ταινία η σχέση με την Laura είναι τελικά πλατωνική, μου φαίνεται ότι μοιάζουν επίσης στην εμφάνιση, είναι σχεδόν σαν αδέρφια. Ενώ στο βιβλίο συμβαίνει το αντίθετο. Οπότε σκεφτόμουν ότι κατ' αυτόν τον τρόπο ο Martin εκπροσωπεί την ανδρική δύναμη κατ' αποκλειστικότητα.

DK: Πολύ ενδιαφέρον αυτό! Και βέβαια ο Ben διδάσκει Θέατρο, καλλιτεχνικός τύπος γενικά... Εντελώς διαφορετικός από τον Martin.

MA: Είναι και χαρακτηριστικό το τελευταίο πλάνο που τον βλέπουμε: ο Martin έχει μπει στο σπίτι, τον αδρανοποιεί, ο Ben πέφτει κάτω και από μια ένονα κοντρ πλονζέ γωνία βλέπουμε το πρόσωπό του πλαισιωμένο από ένα χαλί με μοτίβα ανθέων: Συσχετίζεται με την Laura και κατ' αυτόν τον τρόπο. Άρα ποτέ εραστής, ένας εραστής που θα αντικαταστήσει τον Martin -τον οποίον βέβαια εξουδετερώνει η ίδια η Laura.

DK: Σκέφτομαι ότι και το σπίτι που πηγαίνει η Slim όταν δραπετεύει έχει αρκετές αναλογίες με αυτό στο *Sleeping with the Enemy*. Αρχική ιδέα ήταν να πάει στο Colorado και να περιστοιχίζεται από βουνά και ότι κατ' αυτόν τον τρόπο θα υπήρχε η αίσθηση της ασφάλειας, δηλαδή, μεταφέρεται από ένα μέρος δίπλα στον ωκεανό σε ένα δίπλα στα βουνά, τα οποία θα πρόσφεραν μια ασφάλεια. Όμως δεν μπορούσαμε να βρούμε μια πόλη από όπου ήταν ορατά τα βουνά, άρα δεν υπήρχε λόγος. Ερευνούσαμε την περιοχή γύρω από το Seattle και βρήκα αυτήν την μικρή πόλη όπου όπου φτάνει με το ferry, οπότε σκέφτηκα: δραπετεύει και διασχίζει νερό για ένα νέο μέρος και μου άρεσε αυτή η αλλαγή στην ταινία: Η Slim είναι στο ferry και αρχίζει η μουσική, και όλο συνδέεται με την φυγή της για ένα άλλο περιβάλλον.

MA: Ήταν η Jennifer Lopez η πρώτη επιλογή για τον ρόλο;

DK: Όταν ξεκίνησα την συνεργασία με τον Michael Apted, ήταν ήδη εκεί. Ήταν πιστεύω απολύτως κατάλληλη, είναι μια σκληρά εργαζόμενη ηθοποιός.

Πριν τελειώσουμε, ο Doug Kraner μου έδειξε το σπίτι του, το hideaway του, όπως είπε στις περιόδους που δεν εργάζεται, και του οποίου είχε πρόσφατα τελειώσει την ανακαίνιση. Ένα tract house δεκαετίας 1950, ανοιχτό και δίπλα στα βουνά.

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΜΕ ΤΟΝ PAUL SYLBERT

Όπως και με τον Doug Kraner, είχα προηγουμένως έλθει σε επαφή με το γραφείο που τον εκπροσωπούσε. Μου απάντησε ο ίδιος με ένα πραγματικά πολύ ωραίο email: “Αγαπητή Μαρία, δεν θυμάμαι αν υπάρχει μια αντίστοιχη έκφραση στα ελληνικά με το “boy, did you knock on the right door!”, όμως σίγουρα αυτό έκανες. Πέρασα μερικά από τα καλύτερα χρόνια του μακρού βίου μου στην πόλη που τώρα ζεις. Μεγάλη ιστορία, αλλά θα σε κατευθύνω σε μια σύντομη οδό. Εάν υπάρχει ένα αρχείο με την αγγλική εκδοχή του περιοδικού Εικόνες, ονόματι Pictures From Greece, προσπάθησε να βρεις τα τεύχη Οκτώβριος και Νοέμβριος 1957. Λένε την ιστορία του πώς, όπως ο Byron, ξύπνησα μια μέρα και βρήκα τον εαυτό μου διάσημο. Αλλά στην Αθήνα, επίσης αγαπημένη του Byron. Θα κάνω φυσικά τα πάντα για να βοηθήσω μια συμπατριώτιδα [sympatriotis] της καρδιάς και θα το απολαύσω επίσης. Οι συνεντεύξεις είναι συνήθως κατάρρα, αλλά αυτή δεν είναι συνήθης συνάντηση. Το mikro thanma egine.”

Η συνέντευξη λήφθηκε στις 9 Ιανουαρίου 2011, σε πολύ φιλικό βέβαια κλίμα -στοιχείο που ήθελα, (και στην περίπτωση αυτή), να διατηρηθεί στην μετάφραση. Βετεράνος στον χώρο, βραβευμένος με Oscar και Lifetime Achievement Award, ενώ δίδαξε επίσης Production Design στο Temple University από όπου αποφοίτησε, ο Sylbert είχε διατηρήσει μια αγάπη για την Αθήνα. Με ρώτησε σε επόμενο mail αν έγραψε σωστά και το “μικρό θαύμα”. Οι ελληνικές φράσεις ήταν ήδη εξ αρχής δείγματα της εξαιρετικής του μνήμης!

Μαρία Ανδρονίκου (ΜΑ): Δεν το έχω διαβάσει ακόμη, προτίθεμαι να το κάνω σύντομα. Θα πρέπει να διάβασες το μυθιστόρημα από το οποίο προέρχεται το σενάριο της ταινίας.

Paul Sylbert (PS): Ναι, χρειάστηκε να το διαβάσω πριν κάνω την ταινία. Γνώριζα και τον συγγραφέα, ήταν ο ίδιος που έγραψε το *Rosemary's Baby*.

ΜΑ: Θεωρείς ότι το βιβλίο είναι πολύ διαφορετικό, σε σχέση με την εικόνα και την θέση της αρχιτεκτονικής στο μυθιστόρημα;

PS: Ήταν μια διαφορετική οπτική γωνία από την δική μου στην ταινία [εννοεί: από αυτήν που κατέληξε να είναι]. Στο μυθιστόρημα το Sliver είναι κυριολεκτικό, ένα ψηλό, σχεδόν φαλλικό, γυάλινο κτήριο, ένα χαρακτηριστικό νεοϋορκέζικο sliver, (που τώρα πια υπάρχουν παντού). Το δικό μου παράδειγμα ήταν το κτήριο του I.M. Pei στην Βοστώνη, το οποίο έχει πολύ σκούρα υαλοστάσια-καθρέπτες -τελευταία ήταν και στις εφημερίδες διότι πωλούνταν. Θεωρούσα ότι είχε το κατάλληλο σχήμα, και απέδιδε την ιδέα του συγγραφέα. Ήθελα κάτι που να μην ήταν δυνατόν να δει κανείς μέσα, κάτι που αντανακλούσε τον κόσμο γύρω του, χωρίς να είναι ορατό το εσωτερικό, καθώς στο εσωτερικό του κτηρίου όλοι παρακολουθούνταν. Αν κοιτούσε κάποιος το κτήριο απ' έξω δεν μπορούσε να παρατηρήσει τίποτε, ό,τι έβλεπε ήταν αυτό που ανακλώνταν στον καθρέπτη. Όμως, ο σκηνοθέτης, ο Noyce, δούλευε όλο αυτό το πράγμα μόνος του, διότι, καθώς προχωρούσαμε, ανακάλυψα μικρά σχέδια στο γραφείο του, ενώ κάποιος μου έδωσε και ένα άλλο σχέδιο του δωματίου με το σύστημα βιντεοπαρακολούθησης. Η ταινία ξεκίνησε αρκετά ικανοποιητικά. Μου ζήτησαν να πάω στο Los Angeles. Ζούσα στην Νέα Υόρκη την εποχή εκείνη, είχα κάνει πολλές ταινίες για τον Stanley Jaffe, που ήταν τότε επικεφαλής της Paramount, εκείνος πρότεινε στον Evans [παραγωγός της ταινίας: Robert Evans Company και Paramount Pictures] να με χρησιμοποιήσει, με κάλεσαν, τους έκανα ένα σχέδιο του κτηρίου του I.M. Pei, (κάπου εδώ το έχω αλλά θα ήταν πολύ μεγάλο ώστε να το δεις καλά μέσω κάμερας), έγινε ένα μεγάλο meeting, δεν υπήρξε σχετική απάντηση τότε, κανένας δεν είπε ναι, κανένας δεν είπε όχι. Μετά είχα μια συζήτηση με τον Noyce, με ρώτησε ποιο νομίζω ότι είναι το θέμα. Του είπα, είναι σχετικό με την ηδονοβλεψία, είναι για δύο ανθρώπους που θέλουν να παίξουν τον Θεό, ή μάλλον έναν άνδρα που θέλει να παίξει τον Θεό, διότι παρακολουθεί τον κόσμο από αυτού του είδους τη θέση. Αλλά είναι ένας κρυφός κόσμος και γι' αυτό πίστευα ότι το κτήριο θα έπρεπε να είναι σύγχρονο και ενδιαφέρον, αλλά δεν θα έπρεπε να είναι κάτι που οι άνθρωποι κάνουν ουρά για να μπουν μέσα, καθώς υπάρχουν πάρα πολλά μυστικά. Θα έπρεπε να είναι ένα κτήριο όχι ασυνήθιστο (extraordinary), διότι θα ήταν λάθος να το δείχνουμε πολύ (point to it too much). Ο Noyce όμως είχε στο μυαλό του μια νέα, cutting-edge αρχιτεκτονική. Το σχέδιο που βρήκα πίσω από τον καναπέ στο γραφείο του στη Νέα Υόρκη ήταν εξωφρενικό! Ήταν ένα στυλ αρχιτεκτονικής με όγκους στοιβαγμένους ο ένας πάνω στον άλλον. Δεν υπήρχε τρόπος να κινηματογραφηθεί και δεν είχε καμία λογική. Όμως τις δούλευε αυτές τις ιδέες (he had been cooking with these ideas). Είχα βρει και ένα σχέδιο με την ιδέα του για το δωμάτιο ελέγχου (control room), που επεξεργαζόταν με έναν σχεδιαστή, και όπου υπήρχαν

πολλές οθόνες τηλεόρασης, όλες σε διαφορετικές γωνίες και όλες σε διαφορετικά επίπεδα, άρα δεν υπήρχε τρόπος θέασης. Δεν υπήρχε κανένας τρόπος δύο άνθρωποι να καθίσουν μαζί και να κοιτάξουν τις οθόνες! Θα χρειαζόταν να κινείται συνεχώς η κάμερα. Θα χρειαζόταν να περπατά κανείς συνεχώς ανάμεσα σε αυτά τα πράγματα. Οπότε, εδώ ξεκίνησε μια πραγματική μάχη, σε σημείο που ένα πρωί ο executive producer, ο Howard Koch, ένας πολύ καλός μου φίλος, με κάλεσε για πρωινό στη Νέα Υόρκη και μου είπε: “Paul, αν συνεχιστεί αυτή η μάχη θα σε απολύσει!” Και απάντησα “σκασίλα μου!” [tough shit] “διότι δεν πρόκειται να το κάνω με τον δικό του τρόπο!”

Οπότε, όλοι πήραν μέρος στην υπόθεση. Ο Evans, ο παραγωγός, μπήκε στο θέμα και ήθελε κάποιου τύπου συμβιβασμό. Ήθελε μεν να το αναλάβω εγώ, αλλά δεν είχε σαφή ιδέα. Το πρώτο πράγμα που βρήκα ήταν ένα μικρό, άδειο οικόπεδο στην Upper East Side και η αρχική ιδέα ήταν να χτιστούν οι δύο πρώτοι όροφοι εκεί και να δημιουργηθεί το υπόλοιπο μέσω camera effects και μακρινών πλάνων, με συνδυασμό στο studio. Πλην όμως, ήταν απολύτως αδύνατον να πείσουμε εκείνους του ανθρώπους [τους ιδιοκτήτες] να μας δώσουν το οικόπεδο. Προσπαθήσαμε και για ένα ακόμη οικόπεδο με τα ίδια αποτελέσματα. Μεταφερθήκαμε στην δυτική πλευρά, όπου υπήρχαν κυρίως Brownstones και ο Evans είχε αυτήν τη θεότρελη ιδέα να επεκτείνουμε ένα Brownstone προς τα πάνω 15 ή 18 ορόφους, οπότε έβαλα κάποιον να κάνει μερικά σχέδια για να δούμε πώς θα μοιάζει. Σκέφτηκα ότι το αποτέλεσμα είναι γελοίο, ενώ ο Noyce, που εξακολουθούσε να θέλει να είναι το κτήριο cutting edge, είχε έρθει σε επαφή με έναν γνωστό μεταμοντέρνο αρχιτέκτονα, τον Michael Graves. Ήρθε κάποια στιγμή, συναντηθήκαμε, του έδειξα τα σχέδιά μου και είπε στον Noyce: “Μα για ποιο λόγο με χρειάζεσαι? Αφού έχετε κάποιον που το κάνει”. Και έφυγε αμέσως. Οπότε, ο Noyce ήταν ξανά παγιδευμένος, δεν ήξερε προς τα πού να πάει. Ο Evans τελικά σκέφτηκε μια συμβιβαστική λύση. Είχε ανακαλύψει το Royalton Hotel στην Νέα Υόρκη που είχε ανακαινιστεί [redecorated], ας πούμε, από τον Philippe Starck, μεγάλο όνομα την εποχή εκείνη στο μεταμοντέρνο design. Οπότε, πήγαμε όλοι να δούμε την δουλειά του Starck στο Royalton. Σ’ εμένα δεν άρεσε καθόλου, όλος ο μεταμοντερνισμός μου ήταν απεχθής. Δεν ξέρω αν το έχεις υπόψη, πριν περίπου 2 χρόνια, υπήρξε ένας σημαντικός διαγωνισμός, θα ‘λεγα, μια μελέτη για την μοντέρνα και σύγχρονη αρχιτεκτονική από μια ομάδα αρχιτεκτόνων, που ψήφισαν ποια ήταν τα σημαντικότερα κτήρια των τελευταίων 20 ετών, ή μάλλον περισσότερα, τα τελευταία 50 χρόνια: Ούτε ένα μεταμοντέρνο κτήριο ή αρχιτέκτονας δεν ήταν στην λίστα! Μα ούτε ένα!

MA: Το καταλαβαίνω αυτό!

PS: Δεν μου άρεσε τίποτε από την δουλειά του Starck. Τον θεώρησα ανόητο (clown). Στο τέλος έγινε ένας συμβιβασμός, αλλά και πάλι έπρεπε να λύσω το πρόβλημα του κτηρίου. Εντόπισα ένα κτήριο στην Madison Avenue και 31st Street δίπλα στην Morgan Library. Η πρόσοψη ήταν φρικτή. Ήταν κάτι μάλλον ακατάτακτο (non-descript), ίσως μεταμπρουταλιστικό, πλίνθινο κτήριο, ικανοποιητικά ψηλό, αλλά η όψη στην Madison Avenue ήταν απόλυτη πανωλεθρία. Όμως, με τον Koch, επεσήμανα, με κυάλια, ένα ακόμη ψηλό κτήριο στην περιοχή, περίπου 4 τετράγωνα παρακάτω, όπου υπήρχε και ένα μικρό πέρασμα (alleyway), μέρος της Morgan Library, το οποίον κατέληγε στην 29th Street και έβγαινε στον κήπο όπου και βρισκόταν η πίσω όψη του κτηρίου αυτού. Τότε είπα: θέλω να κάνω το εξής: “Θέλω να κτίσω μια είσοδο σε αυτό το πέρασμα, που θα οδηγεί στον κήπο, οπότε θα χρειάζεται να φαίνεται μόνο η πίσω όψη του κτηρίου, η οποία είχε κάποιο ενδιαφέρον εξ αιτίας των εξωστών, ενώ είχε και εκτεταμένη χρήση γυαλιού στην είσοδο του lobby. Θα υπήρχε λοιπόν μια είσοδος στην 29th Street, η οποία θα συνδεόταν με το μακρόστενο πέρασμα, θα έβγαινε στον κήπο και το πίσω μέρος του κτηρίου, και κατόπιν στο studio θα φτιάχναμε την δική μας alley και όλα τα υπόλοιπα.

Τα σκηνικά ήταν σε δύο συνδεδεμένες stages, στην μια ήταν τα βασικά σκηνικά (principle sets), και στην άλλη τα μικρότερα, ή οι μονάδες σκηνικών (units of sets), (ώστε να μπορούμε να τα αλλάζουμε συνεχώς και αναλόγως), να χρησιμοποιηθούν για ένα κτήριο 200 κατοίκων, και να έχουμε αρκετή ποικιλία. Οπότε, έκτισα 5 διαφορετικούς τύπους σκηνικών. Σε αυτό λοιπόν καταλήξαμε. Ουσιαστικά, επρόκειτο για έναν συμβιβασμό. Όχι σημαντικός από μέρους μου, καθότι το μόνο που πέρασε και αποτελούσε ιδέα του Noyce, ήταν το τζάκι σε αυτά τα δωμάτια, (μια από τις ηθοποιούς το αντιπάθησε αμέσως μόλις μπήκε, και της είπα: “συμφωνώ μαζί σου”). Και ο πόλεμος έλαβε τέλος. Ο σχεδιασμός των εσωτερικών ήταν όλος δικός μου εκτός από την ιδέα του à la Starck τζακιού. Υπήρχαν βέβαια πολύ λίγα νέα κτήρια με τζάκια. Όταν διάβασα το σενάριο,μίλησα με τον σεναριογράφο [Joe Eszterhas], ο οποίος είχε γράψει το σενάριο σε 10 μέρες. Το είχε γράψει αμέσως μετά την μεγάλη επιτυχία με την ίδια [εννοεί την ταινία *Basic Instinct*, πρόσφατη τότε, με πρωταγωνίστρια επίσης την Sharon Stone], μια ταινία επίσης του Jaffe, οπότε ήταν μια επανάληψη της ίδιας ιστορίας, και ουσιαστικά περιέγραφε στο σενάριο το δικό του σπίτι στο Los Angeles. Το έγραψε εντός 10 ημερών λοιπόν, κέρδισε

πολλά χρήματα και δεν έδωσε δεκάρα για οτιδήποτε άλλο -τέτοιος τύπος ήταν. Τελικά εξαφανίστηκε από τον χώρο, ή εξαφάνισε τον εαυτό του [he was blown out of business, or blew himself out -όντως, η παρουσία του Eszterhas είναι περιορισμένη έκτοτε]. Είχα μια μάχη μαζί του, καθώς του είπα: “Ξέρεις, δεν κατασκευάζονται κτήρια με αυτού του τύπου τζάκια πλέον, ιδιαίτερα ένα σύγχρονο κτήριο σαν αυτό”. Αλλά τελικά τους έδωσα ένα σύγχρονο τζάκι, ενώ αυτό που έκανα για το δωμάτιο ελέγχου ήταν ένα κεντρικό έδρανο και έναν τοίχο καλυμμένο με οθόνες και ηχητική μόνωση από λάστιχο στους τοίχους: ο μόνος τρόπος για να είναι ο χώρος λογικός και να μπορούν να κάθονται οι δύο στο κέντρο όλου αυτού και να παρακολουθούν τα πάντα. Έτσι προέκυψε αυτό. Δεν ξέρω γιατί υπήρξε ο σχετικός θόρυβος. Έτυχε να γυρίζω στην πτήση επιστροφής από την California με μια πολύ όμορφη κοπέλα, που αποδείχτηκε ότι εργαζόταν για το FBI, (δίδυμη, όπως και εγώ, οπότε αρχίσαμε την συζήτηση για τους διδύμους), με ρώτησε με τί ασχολούμαι, της είπα και τότε μου απάντησε: “Ω! Θέλω ένα διαμέρισμα ακριβώς όπως αυτής της κοπέλας στο *Sliver!*”

Αυτό που πιστεύω ότι έκανα για αυτά τα εσωτερικά ήταν μια αρχιτεκτονική που λειτουργούσε, χωρίς να είναι ιδιαίτερα επιδεικτική, και όπου μπορούσαν να προστεθούν πράγματα κατά το δοκούν -αυτή ήταν η αρχή μου. Μπρούτζος και ατσάλι στην κουζίνα, για παράδειγμα, ένας απλός τρόπος διαχείρισης. Αρκετοί σκέφτηκαν ότι ήταν κάτι περισσότερο. Το κυκλικό κουβούκλιο στο λουτρό δεν ήταν δική μου ιδέα, αλλά του Evans, ο οποίος μου είπε: “Ο καθένας στην Αμερική θα θέλει μια τέτοια ντουζιέρα!”. Συμβαίνουν αυτά στο Hollywood: Τοποθετείται κάτι πολύ εντυπωσιακό, το οποίο να τραβά την προσοχή, να γίνεται δημοφιλές, και να βοηθά στις εισπράξεις της ταινίας. Όμως αυτό δεν είχε καμία σχέση με ένα ντους όπου μπορεί να δολοφονηθεί κάποιος. Πώς θα μπορούσε ο δολοφόνος να διεισδύσει σε ένα ντους το οποίον δεν έχει κουρτίνα; Εννοώ, όλα όσα σκεφτόντουσαν αυτοί οι άνθρωποι δεν είχαν καμία σχέση με ό,τι συνέβαινε στην ταινία! Συμβαίνει συχνά. Είχα μερικές φοβερές μάχες, για την ακρίβεια, πόλεμο, και τις έχω κερδίσει. Δεν κέρδισα τον πόλεμο στην περίπτωση αυτήν, όμως προφύλαξα την ταινία από το να καταλήξει φιάσκο (a mess).

Επίσης, υπήρχαν 2 εκδοχές αυτής της ταινίας. Με κάλεσαν ξανά 6 μήνες μετά την λήξη των γυρισμάτων, διότι το είχαν δείξει σε δοκιμαστικά ακροατήρια και το feedback που ήταν πολύ κακό. Αυτή τη φορά, είχαν ένα εντελώς διαφορετικό τέλος: Αυτός που αποδεικνύεται δολοφόνος στην πρώτη εκδοχή, δεν ήταν στην δεύτερη.

Κινηματογραφήθηκε λοιπόν ξανά όλο το τέλος της ταινίας και ο ρεπόρτερ, ο άνδρας που ζει στον κάτω όροφο, έγινε ο δολοφόνος. Υπήρξε επανεπεξεργασία όλης της ιστορίας πριν κυκλοφορήσει η ταινία. Οπότε, έκανα και τις δύο εκδοχές, διότι ο Evans και ο Koch, που δεν ήθελαν να γίνουν οι αλλαγές, μου έστειλαν μια κασέττα με την δική τους εκδοχή. Η εκδοχή που κυκλοφόρησε, ήταν εντελώς διαφορετική ταινία. Η δική μας είχε μια βουτιά σε ηφαίστειο με πολλά special effects, μια πραγματικά διαφορετική ταινία.

MA: Σχετικά με το κτήριο που βρήκες, σκεφτόμουν ότι, και με τον τρόπο που κινηματογραφείται, εναρμονίζεται και όχι με τα περιβάλλοντα Brownstones; Συμφωνείς;

PS: Ναι, χρειαζόταν να διαφέρει κατά κάποιον τρόπο, χωρίς παράλληλα να είναι τόσο ιδιαίτερο ώστε να προσελκύει υπέρ του δέοντος την προσοχή του κοινού. Οι εξώστες με ενδιέφεραν περισσότερο.

MA: Σχετικά με το υπάρχον κτήριο, πιστεύω ότι, αυτό που βλέπουμε τελικά στην ταινία είναι περισσότερο μια μοντέρνα ιδέα, μια επέκταση μοντέρνου σχεδιασμού.

PS: Αυτό είναι απόλυτα σωστό.

MA: Ήθελα να σε ρωτήσω σχετικά με το ότι η πρώτη φορά που βλέπουμε το κτήριο είναι στην σεκάνς των τίτλων ενώ το σώμα της δολοφονημένης γυναίκας πέφτει. Υπήρχε στο σενάριο;

PS: Αρκετά προέκυψαν καθώς γυρίζαμε. Αποφύγαμε να δείξουμε αρχικά όλο το κτήριο ώστε να διατηρηθεί η έκπληξη.

MA: Ήταν ενδιαφέρουσα και η σεκάνς των τίτλων, στην οποία βλέπουμε το ασανσέρ ενώ οι τίτλοι κινούνται αναλόγως.

PS: Το ασανσέρ ήταν δικό μου σχέδιο. Ουσιαστικά μια οριζόντια μακέτα ασανσέρ, η οποία συνδυάστηκε με special effects, συμβαίνουν συχνά ανάλογα πράγματα. Τα ασανσέρ που

εμφανίζονται στο lobby ήταν βέβαια μέρος του σκηνικού. Πήραμε μερικά πλάνα από πραγματικά ασανσέρ αλλά στο τέλος χρησιμοποιήσαμε την μακέτα.

Το γραφείο όπου εργάζεται η Carly ήταν όλο location, στο Downtown του Los Angeles. Το μέρος που συναντά τον εργοδότη της ήταν ένα Sporting Club. Γενικά όμως, δεν υπήρχαν πολλά locations στην ταινία.

Η ταινία δεν είχε επιτυχία στην Αμερική, αλλά έκανε πολλά εισιτήρια στην Ευρώπη, εξ αιτίας της πρωταγωνίστριας και της προηγούμενης ταινίας, με όλο το σκάνδαλο που είχε δημιουργήσει [αναφέρεται στο *Basic Instinct*]. Οπότε, όλοι πήγαν να δουν εκείνην. Αλλά η ταινία, ως ταινία, δεν πήγε καλά. Δεν πήρε πολύ καλές κριτικές, ενώ πιστεύω ότι η διανομή των ρόλων δεν ήταν καλή.

MA: Νομίζω ότι αρχιτεκτονικά έχει μεγάλο ενδιαφέρον. Η δική σου δουλειά την έκανε ενδιαφέρουσα.

PS: Συμβαίνουν αυτά ενίοτε... Ο Noyce δεν είχε ιδέα σχετικά με το τί χρειαζόταν η ταινία αυτή. Το μόνο που είχε στο μυαλό του είναι πιασάρικα (catchy) αντικείμενα, ώστε να μιλάει ο κόσμος γι' αυτά, όπως άλλωστε και η ντουζιέρα. Αλλά για να σχεδιάσει κάποιος μια ταινία, αυτό που πρέπει να έχει υπόψη είναι οι ιδέες που χρειάζεται να εκφραστούν σε αυτήν. Όπως, η ηδονοβλεψία, το να παίζει κανείς τον Θεό, το γεγονός ότι όλα είναι ορατά εντός του κτηρίου και τίποτε εκτός, καθώς όλο είναι αντανakλάσεις. Αυτές είναι ιδέες με τις οποίες δουλεύουν οι σχεδιαστές. Αλλά αν δεν παλέψουν για να τις επιβάλλουν, κινδυνεύουν από άσχετες απαιτήσεις σκηνοθετών και παραγωγών, οι οποίοι συχνά δεν έχουν ιδέα σχετικά με τον χώρο. Είναι αρκετά συχνό αυτό. Κάνεις ό,τι καλύτερο μπορείς. Ο Noyce είχε μια άνιση καριέρα, γεμάτη σκαμπανεβάσματα, νομίζω έκανε πολύ καλή δουλειά στο *The Quiet American*, το τελευταίο δικό του που είδα, αλλά δεν είχε σαφή άποψη σχετικά με το ποιος ήταν ο πυρήνας του *Sliver*.

MA: Οπότε, ο χώρος ήταν αποκλειστικά δική σου ιδέα.

PS: Ναι. Εστιάζοντας στο να παραχθεί ένας χώρος μοντέρνος, ίσως πιο μοντέρνος από το ίδιο το υπάρχον κτήριο, όμως τίποτε να μην φαίνεται παράλογο. Και επίσης να

συνδυαστεί το εξωτερικό με το εσωτερικό, η εναρμόνιση των δύο. Το εσωτερικό σε σημεία συμπεριέλαβε και λεπτομέρειες Starck-like, όμως εγώ ήθελα μερικά βασικά πράγματα: μακρόστενοι διάδρομοι, συγκεκριμένα σχήματα και υλικά, πράγματα που πρόσδιδαν ενδιαφέρον, χωρίς παράλληλα να αποσπούν την προσοχή. Επίσης, με δεδομένο το κτήριο που είχα, ένα ζήτημα ήταν και το πόσο θα μπορούσα να το ωθήσω προς κάτι πιο ενδιαφέρον. Ήταν κρίμα για το αποτέλεσμα. Η ταινία είχε τον κατάλληλο διευθυντή φωτογραφίας: ο Vilmos Zsigmond είναι πάρα πολύ καλός! Είχαμε δουλέψει και στο παρελθόν, είχαν υπάρξει φοβερές μάχες, αλλά και συνεννόηση. Στο *Sliver* αντιλαμβανόταν τί είδους ατμόσφαιρα χρειαζόταν η ταινία, είναι εξαιρετικός! Πάντοτε καταλαβαίνει πώς λειτουργούν μαζί τα πράγματα, και αντελήφθη αμέσως τα σχετικά με τον φωτισμό αυτού του μαύρου δωματίου, του επίπλου, καθώς και των ατόμων εκεί. Αλλά νομίζω οι υπόλοιποι βυθίζονταν (foundering), δεν ήταν σίγουροι περί τίνος πρόκειται, φτάνοντας μέχρι το σημείο να αντιστρέψουν πλήρως την ταινία, βγάζοντας τελικά στις αίθουσες κάτι εντελώς διαφορετικό. Κάτι τέτοιο βέβαια είναι εξαιρετικά σπάνιο. Ενωώ, έχω δει πολλές φορές ταινίες να ξαναμοντάρονται, αλλά δεν έχω ποτέ ξαναδει μια ταινία όπου ο κακός να γίνεται ο ήρωας. Δεν το έχω ποτέ ξανακούσει, και βέβαια δεν έχει ξανασυμβεί κάτι ανάλογο στις 36 ταινίες που έχω κάνει. Κοψίματα ναι, κάποια διαφοροποίηση του τέλους επίσης, αλλά όχι αντιστροφή της όλης ιστορίας! Στο βιβλίο βέβαια ο δολοφόνος συμπίπτει με την πρώτη εκδοχή. Καθότι υπήρχε μια ασάφεια σχετικά με το ποιος είναι ο κακός στην ταινία, διατηρήθηκε αυτή η δυνατότητα: Η ασάφεια επέτρεψε στον Noyce την αλλαγή. Η παραγόμενη ένταση μεταξύ των δύο ανδρών, η οποία αφορά στο ποιος μπορεί να είναι ο δολοφόνος, προέρχεται βέβαια από το βιβλίο.

MA: Πώς προσέγγισες το ζήτημα του σχεδιασμού του κήπου; Τον βρήκα πολύ ενδιαφέροντα με τους βράχους και τα γύρω φυτά.

PS: Ω είχα μια εξαιρετική κοπέλα με την οποίαν έχω δουλέψει πολύ, που έγινε art director μου για ένα διάστημα, και κατόπιν μια πολύ καλή production designer, το όνομά της είναι Jeannine Oppewall. [Production designer του *LA Confidential*] Συζητήσαμε εκτενώς το ζήτημα του κήπου, αναφερθήκαμε σε ιαπωνικές επιρροές, και αυτό που είδες ήταν ουσιαστικά δικό της έργο. Συμβαίνει συχνά κάτι ανάλογο: αναζητούμε άτομα που έχουν

εξειδίκευση σε διάφορους τομείς και τους αφήνουμε να δουλέψουν και κάνουν το έργο που τους έχει ανατεθεί, με μια γνώση του τί πρέπει να επιτύχουν.

MA: Οπότε, τί της ζήτησες να κάνει; Τί είδους κήπο ήθελες να δημιουργήσεις; Ποια ήταν η ατμόσφαιρα που ήθελες να παραχθεί;

PS: Ήθελα κάτι λίγο εξωτικό και λίγο αναπάντεχο. Αλλά, παράλληλα, επιθυμούσα να έχει και μια ανατολική λιτότητα (oriental spareness). Και αυτό το στοιχείο, προσπαθούσαμε να το κρατήσουμε μοντέρνο. Δεν προσπαθούσα να φτιάξω τον κήπο του Monet, καθότι χρειαζόταν κάτι άλλο, ελαφρότερες φόρμες, λιγότερο χρώμα, είχαμε και αρκετά κρύο καιρό, απ' ό,τι θυμάμαι, και έπρεπε να διατηρηθεί. Ένα άλλο ζήτημα ήταν και ο συνδυασμός της στοάς και της εξόδου στον κήπο. Καταφέραμε μια ενδιαφέρουσα είσοδο πάντως.

MA: Ναι, βέβαια! Ιδιαίτερο ενδιαφέρον είχε και η συσχέτιση με την στοά, στην οποία θα ήθελα να αναφερθείς περισσότερο. Ήταν δική σου ιδέα όλο αυτό, υποθέτω.

PS: Ναι, ήταν δική μου. Έπρεπε αυτή να είναι η είσοδος. Το μήκος ήταν δεδομένο από το ίδιο το πέρασμα δίπλα στην Morgan Library, και ήθελα να το χρησιμοποιήσω διότι είχε κάτι δραματικό: Καθώς βάδιζε κάποιος, κατά περίεργο τρόπο ήταν σαν ταυτόχρονα να απορροφούνταν μέσα σε κάτι, το οποίον ήταν ακριβώς αυτό που αντιπροσώπευε το κτήριο. Οπότε, υπερέβαλα κάπως το μήκος, διότι σκέφτηκα ότι ήταν ένας καλός τρόπος να εισάγω τους ανθρώπους στο μυστήριο της ταινίας. Από το σημείο αυτό φτάνει κανείς σε έναν απροσδόκητο κόσμο: αυτόν του κήπου. Και είναι όντως απροσδόκητος γιατί δεν υπάρχουν είσοδοι σαν αυτήν στην Νέα Υόρκη, απ' όσο ξέρω. Ενώ επίσης μου έδωσε την ευκαιρία να συνδέσω τον χώρο με αυτόν του lobby, καθότι συμβαίνουν αρκετά πράγματα εκεί. Οπότε, όπως ξέρεις κι εσύ, οποιοδήποτε πλάνο ακολουθεί κάποιον σε ένα τούνελ έχει το δικό του ενσωματωμένο (built-in) suspense. Ένα από τα βασικά μορφικά στοιχεία του suspense είναι ακριβώς η χρήση του χώρου.

MA: Το lobby μου φάνηκε ιδιαίτερα ενδιαφέρον και χαρακτηριστικά μοντέρνας λογικής, -ίσως και με την Corbusian έννοια, καθώς διάφορα στοιχεία με παρέπεμψαν στο κλασικό μοντέρνο. Θα ήθελα να αναφερθείς σε αυτό.

PS: Ναι, ναι. Πολύ σωστά. Μια επιδιωκόμενη λειτουργία του ήταν να προσδώσει στην ταινία την αίσθηση της κλίμακας. Περνά κανείς από έναν επιμήκη χώρο, μπαίνει σε έναν κήπο και κατόπιν στο lobby. Το δικό τους [του κτηρίου] ήταν πολύ μικρό και χωρίς κανένα ενδιαφέρον. Σημαντικό στοιχείο ήταν βέβαια τα γραμματοκιβώτια στο χώρο. Η παλέτα κρατήθηκε λιτή, καθώς εάν έπρεπε να διαμορφωθούν τόσα διαμερίσματα το background θα έπρεπε να είναι ουδέτερο. Επίσης, υπήρχε και το δεδομένο ότι τα διαμερίσματα θα γινόταν ορατά σε μικρές οθόνες, άρα θα έπρεπε να είναι πιο “αναγνώσιμα”. Οποιαδήποτε υπερβολή στην εσωτερική αρχιτεκτονική, ή στο χρώμα, θα προκαλούσε πιστεύω σύγχυση. Όταν έχεις βέβαια αυτά τα αλληλοσυνδεόμενα σκηνικά, βρίσκεις τα όρια σου και τα χρησιμοποιείς αναλόγως. Είχα έναν πολύ καλό ζωγράφο, ο οποίος μπορούσε να κάνει πολύ καλά επιχρίσματα (veneers) και ήθελα να τα χρησιμοποιήσω επίσης. Στην περίπτωση λοιπόν αυτήν, απομακρύνθηκα από το λευκό του International Style διότι είχα ως δεδομένο αυτό το πλίνθινο κτήριο. Το απόλυτο λευκό δεν θα μπορούσε να συνδυαστεί με το τούβλο.

MA: Προέβλεψες την επόμενη ερώτησή μου. Επίσης, έχω σκεφτεί ότι αποφεύγεται επιμελώς και μια γενικότερη αίσθηση ψυχρότητας, η οποία βέβαια, αν υπήρχε, θα μας προετοιμάζε επίσης και για οτιδήποτε αρνητικό πρόκειται να ακολουθήσει.

PS: Αυτό ακριβώς. Άλλωστε η πρώτη εκδοχή κατέληγε σε ένα ηφαίστειο. Τα γυρίσματα έγιναν στην Χαβάη. Κινηματογραφήθηκε σπουδαίο υλικό, ενώ είχαμε και ένα ατύχημα, καθώς το ελικόπτερο που χρησιμοποιείτο έπεσε μέσα στο ηφαίστειο, από όπου χρειάστηκε να ανασυρθούν πιλότος και οπερατέρ, ευτυχώς χωρίς περαιτέρω προβλήματα. Αναφέρθηκε και στις εφημερίδες τότε. Είχαμε όλο αυτό το εξαιρετικό υλικό από το ηφαίστειο, ενώ είχα φτιάξει και μια μακέτα ηφαιστείου για να χρησιμοποιηθεί επίσης. Άρα οι κάπως θερμοί τόνοι στην αρχή ήταν αναγκαίοι, καθώς θα λειτουργούσαν ως εκκίνηση ώστε να γίνουν ολοένα και θερμότεροι. Δεν θα ήταν δυνατόν να ξεκινήσουμε με ψυχρούς τόνους, θα έπρεπε να υπάρχουν ήδη εξ αρχής μνείες θερμής κλίμακας. Γι' αυτό και οι

πόρτες ήταν από σκούρο μαόνι. Δεν το ήθελα ψυχρό. Εννοώ ότι ταινίες όπως το *The Glass House* [Daniel Sackheim, 2001 συμπεριλαμβάνεται στο corpus της διατριβής] λειτουργούν με την χρήση ψυχρών τόνων, όχι όμως το είδος ταινίας που είχαμε.

MA: Στις production notes στα αρχεία του BFI, όπου ξεκίνησε η έρευνά μου, διάβασα έναν δικό σου σχολιασμό: Ότι ήθελες να πάρεις την μοντέρνα αρχιτεκτονική και να της δώσεις μια γοθτική αιχμή (edge). Θα ήθελα να επεκταθείς στην ιδέα αυτήν.

PS: Πρώτα και κύρια, το gothic σχετίζεται με το suspense και τα μυστήρια αυτού του είδους, ενώ, παράλληλα, πρόκειται για ένα μελοδραματικό στυλ. Αυτή είναι η μια πλευρά, η άλλη είναι το αρχιτεκτονικό στυλ, που εκφράζεται σε αυτούς τους προεξέχοντες, πλίνθινους εξώστες, που κατά κάποιον τρόπο είναι γοθτικοί. Οπότε, ναι, θεώρησα ότι επρόκειτο για μια γοθτική ιστορία. Πηγαίνοντας προς τα πίσω, βλέπει κανείς ότι υπάρχει ένα λογοτεχνικό νήμα (literary line), παράλληλα με ένα αρχιτεκτονικό νήμα (architectural line). Οπότε μέσω των τεράτων της ταινίας, οδηγείται κανείς πίσω στα βαμπίρ: Πρόκειται για βαμπίρ ηδονοβλεψίας. Πίνουν το αίμα του κόσμου μεταφορικά, με τον να τον παρακολουθούν. Αυτοί είναι οι συνειρμοί τους οποίους έβαλα σε λειτουργία. Και γι' αυτόν το λόγο δεν θα ήταν δυνατόν το δωμάτιο με τις οθόνες να ήταν άλλο από μαύρο. Ενώ, επίσης, αν κοιτάξεις τους τοίχους, θα δεις ότι υπάρχουν αυτές οι μεγάλες γοθτικές φόρμες που απεικονίζουν μάχες. Είναι κάτι σαν τους τοίχους ενός σχεδίου του Piranesi, και αυτό ήταν επίσης ιδιαίτερα σημαντικό στοιχείο στον σχεδιασμό. Οπότε, συνολικά, ο όρος gothic έχει και λογοτεχνική και αρχιτεκτονική αναφορά.

MA: Σχετικά με την διαφορά του χώρου του διαμερίσματος εκείνης (Carly) και εκείνου (Zeke), πώς χειρίστηκες το ζήτημα;

PS: Το δικό του ήταν οπωσδήποτε πιο εντυπωσιακό. Ήθελα να δίνει την αίσθηση του penthouse, ότι εκείνος βρίσκεται στην κορυφή, να γίνει σαφές ότι έχει περισσότερες ελευθερίες. Ήθελα να υπάρχουν περισσότερα στοιχεία πρωτοτυπίας (novelty), άρα βρισκόταν εγγύτερα σε ένα στυλ Starck. Έδωσα περισσότερη θέα από τα παράθυρα, όμως πρωτίστως ήθελα να διαχωρίσω αυτόν τον χώρο από τα στοιχεία ρουτίνας όλων των άλλων διαμερισμάτων. Να παραχθεί η αίσθηση ότι ο χαρακτήρας αυτός είναι κυρίαρχος

(he's on top). Νομίζω υπήρχε και μια μεγάλη στρογγυλή φόρμα στα αριστερά, η οποία ήθελα να απηχεί τις στρογγυλές φόρμες στο lobby.

MA: Παρέλειψα να σε ρωτήσω σχετικά με το lobby, αν υπήρχε κάποιου είδους αρχιτεκτονική έμπνευση πριν το σχεδιάσεις, πράγματα που ίσως ερευνούσες τότε. Για εμένα το lobby είναι χαρακτηριστικά μοντέρνο.

PS: Έκανα βέβαια αρκετή έρευνα. Όμως δεν θυμάμαι κάτι που να με οδήγησε προς μια συγκεκριμένη κατεύθυνση -κάτι τέτοιο συμβαίνει όταν συλλέγεις πολλά πράγματα επί χρόνια. Η ιδέα βασίζεται σε ένα συγκεκριμένο όραμα για τον χώρο: Κλίμακα, απλότητα, ποικιλία καμπυλόγραμμων φορμών, οι οποίες σχετίζονται με την ιδέα ότι οι εξώστες είχαν αυτήν την καμπύλη, και την οποία ξεκίνησα να επεξεργάζομαι. Αυτά θα 'λεγα ότι είναι μέρος της δημιουργικής διαδικασίας. Δεν είναι πάντα συνειδητή, απλώς αισθάνεται κανείς ότι ο τάδε δρόμος είναι αυτός που πρέπει να ακολουθήσει. Άρα, αρχίζει κανείς να σχεδιάζει και αντιλαμβάνεται ότι η μια κατεύθυνση φαίνεται σωστή και η άλλη λάθος. Επίσης έπρεπε να ληφθεί υπόψη και το ότι υπήρχε ένα Brownstone, πολλά ζητήματα που έπρεπε να κατασταλάξουν, ώστε να ανακαλύψει κανείς πράγματα που σχεδόν οδηγούν σε μια άλλη κατεύθυνση. Πρωτίστως βέβαια, ήθελα χώρους όπου να γίνεται πιστευτό το ότι ανήκουν σε αυτό το κτήριο, πάντα σημαντικό το επίπεδο της πραγματικότητας (level of reality).

MA: Από τον τρόπο που μου το περιγράφεις, μου φαίνεται ότι διάλεξες τα μοντέρνα στοιχεία του κτηρίου στις όψεις και τα χρησιμοποίησες στον σχεδιασμό του lobby.

PS: Αυτό είναι απόλυτα ακριβές. Υπάρχουν μικρές νύξεις σχετικά με την κατεύθυνση που ακολουθεί ο σχεδιασμός.

MA: Σχετικά με την διαφορά του δικού της διαμερίσματος από το δικό του, πώς προσέγγισες το θέμα;

PS: Για το δικό της, μετακινήθηκα προς την ιδέα της επίπλωσης με αντίκες. Ήθελα να απαλύνω τον χώρο, ώστε να παραπέμπει σε μια κοπέλα η οποία έρχεται στην Νέα Υόρκη φέρνοντας μαζί της μερικές παραδοσιακές απόψεις. Αν δεν ξεκινήσουμε με μια κοπέλα που είναι ουσιαστικά παραδοσιακή, δεν μπορεί να υπάρξει εξέλιξη του χαρακτήρα (there's no place to go with her). Διότι αυτή είναι ένας χαρακτήρας που αργά διαφθείρεται, στο συγκεκριμένο περιβάλλον και σε αυτήν τη σχέση, και κυριολεκτικά καταρρέει. Οπότε, σκέφτηκα ότι είχα μια μάλλον συμβατική κοπέλα, μια κοπέλα που είχε, πρώτον, αρκετά καλό γούστο, ενώ ήταν αρκετά φιλόδοξη ώστε να έχει ακριβό γούστο, και παράλληλα χρειαζόταν κάτι που να λειτουργεί με το σχήμα του διαμερίσματος, κάτι που δεν παρουσίαζε πρόβλημα, καθώς τα διαμερίσματα αυτά επέτρεπαν διαφορετικές διακοσμήσεις, π.χ. η κοπέλα στο γειτονικό διαμέρισμα έχει μόνο αντικείμενα του πιο πρόσφατου στυλ σχεδιασμού (nothing but the latest): την Starck επίπλωση κλπ. Εννοώ την άλλη που δολοφονήθηκε. Για την ακρίβεια, αρχικά σκέφτηκα ότι παραήταν του συρμού διάφορα αντικείμενα, οπότε πέταξα αρκετά από αυτά που έφερε ο set decorator μου (κάποιος με τον οποίον δεν είχα συνεργαστεί στο παρελθόν και ούτε ξανασυνεργάστηκα), αλλά οπωσδήποτε ήθελα αυτήν την γυναίκα αντιθετικά trendy. Οπότε, ήθελα την Carly όχι trendy, παραδοσιακή και κάπως ασφαλή στο γούστο της (safe in her tastes). Αλλά παράλληλα και γενικότερα καλόγουστη, αντιθετικά με την Αγγλίδα που απλώς ακολουθούσε οτιδήποτε της μόδας. Όσο για τον άλλον χαρακτήρα που είχε το διαμέρισμα στον κάτω όροφο, επίσης ήθελα να του δώσω διαφορετικά στοιχεία, αυτό που χαρακτηρίζω electric chair style furniture. Ήθελα να παραχθεί κάτι που να παραπέμπει σε ένα στυλ ανδρικό (masculine) και πολύ αμερικανικό. Παράλληλα, καθώς αυτά τα 4 διαμερίσματα φαίνονται στην ταινία, να είναι εμφανώς διαφορετικά μεταξύ τους, διαφορετικά χάνει κανείς μια καλή ευκαιρία να σχεδιάσει. Και βέβαια όλες οι ταινίες κινούνται γύρω από τους χαρακτήρες, είναι λάθος να ξεκινά κανείς με όρους διακόσμου. Τα πάντα είναι χαρακτήρας: Η Αγγλίδα είναι απολύτως ενδεικτική ενός χαρακτήρα που θα ήθελε την τελευταία μόδα, αναλόγως, αλλά διαφορετικά, και ο άλλος χαρακτήρας στον επάνω όροφο [Zeke], όπου όμως ήθελα μια διαφορετική αίσθηση χώρου, με χρήση της καμπύλης. Οπότε, είναι λάθος να πει κανείς: αυτό ή εκείνο μου αρέσει. Μας ενδιαφέρει το τί θα άρεσε στον χαρακτήρα.

MA: Στις production notes αναφέρεται επίσης σχόλιό σου, σχετικά με το ότι ήθελες να διατηρηθεί ένα είδος ανησυχίας, παραγόμενης σαν να κοιτούσαμε μέσω ενός φακού. Ότι ήθελες ο σχεδιασμός να το εκφράζει αυτό.

PS: Ναι. Κοίταξε το lobby και θα το δεις αυτό. Μοιάζει σαν φωτογραφία με ευρυγώνιο φακό. Τα πράγματα που είναι εγγύτερα φαίνονται μεγαλύτερα και τα υπόλοιπα φαίνεται σαν να βρίσκονται μακριά. Η ιδέα ήταν να δοθεί μια αίσθηση ευρυγώνιου και κάποιων παραμορφώσεων που παράγει ο ευρυγώνιος. Ήθελα να υπάρχει αυτή η αίσθηση, ακόμη και χωρίς να κινηματογραφηθεί με ευρυγώνιο. Σχετίζεται και με τις κάμερες σε κάθε δωμάτιο: Αυτό το γυάλινο στοιχείο το οποίον κάλυπτε την κάμερα ήταν ένα σεξουαλικό σύμβολο για εμένα. Αν κοιτάξεις αυτό το γυάλινο πράγμα στον τοίχο, σχεδόν μοιάζει με έναν γυναικείο κόλπο από γυαλί, αποτελεί μνεία ενός τέτοιου πράγματος. Δεν είναι μοντέρνο, σχεδόν είναι ένα αντικείμενο 19ου αιώνα. Ήθελα να υπονοεί κάτι σεξουαλικό. Δεν ξέρω πώς κατέληξα σε αυτήν την ιδέα, (άρεσε και σε ένα καλιφορνέζο γλύπτη που εκτιμούσα πολύ την δουλειά του τότε), αλλά ήταν ένα υπαινικτικό (suggestive) γλυπτό, αντί να είναι απλώς κάτι μηχανικό. Νομίζω ότι, ούτως ή άλλως, είχα στο μυαλό μου κάτι σεξουαλικό σχετικά με αυτήν την κάμερα.

MA: Κάτι άλλο που πρόσεξα είναι η συνεχής παρουσία των κυκλικών ή σφαιρικών σχημάτων, ακόμη και στα πόμολα, για παράδειγμα.

PS: Και αυτό σχετίζεται με την ιδέα του φακού. Δες τις πόρτες του ασανσέρ, ενώ αν προσέξεις την κάτοψη του lobby αποτελείται επίσης από μεγάλους κύκλους. Υπάρχουν επίσης και τα κυκλικά σχήματα στο μπάνιο. Ήταν όλο απολύτως ηθελημένο.

MA: Και αυτό το στοιχείο βέβαια εναρμονίζεται με την μοντέρνα γεωμετρικότητα.

PS: Ναι, ναι, ενσωματώνεται με αυτήν. Ενώ, παράλληλα, η ιδέα έχει τον δικό της αρχιτεκτονικό τόνο (architectural tone). Έγινε λοιπόν δουλειά με συγκεκριμένες φόρμες. Όμως έχεις δίκιο, αυτές οι φόρμες σημαίνουν κάτι, ενώ, παράλληλα, παραπέμπουν και σε κάτι ακόμη: Με ποιον τρόπο είναι δυνατόν να αποκτήσει κανείς μια ιδέα σχετικά με την

ηδονοβλεψία σε μια κινηματογραφική ταινία; Και πώς μπορεί να συνδεθεί με την αρχιτεκτονική; Κυκλικός φακός.

MA: Πιστεύω ότι χρησιμοποίησες ουσιαστικά τα μοντέρνα στοιχεία του κτηρίου όπως το βρήκες, πολλαπλασιάζοντάς τα. Το έκανες δηλαδή τελικά πιο μοντέρνο.

PS: Έτσι ακριβώς! Ήταν ένα μάλλον πληκτικό κτήριο, όμως θεώρησα ότι τα ενδιαφέροντα στοιχεία του, όπως οι καμπύλες στους εξώστες, θα μου έδιναν έναυσμα να κινηθώ και κατόπιν να τα επεκτείνω περισσότερο. Έτσι κινήθηκα.

MA: Οπότε, (και πριν το διαβάσω), αυτές οι ιδέες δεν φαντάζομαι ότι συμπεριλαμβάνονται ή υπονοούνται στο βιβλίο του Levin, ότι δηλαδή υπάρχει μια ανάλογη περιγραφή του χώρου.

PS: Όχι. Αν δεις το εξώφυλλο (το οποίον είμαι σίγουρος ο συγγραφέας ενέκρινε), απεικονίζει ένα κτήριο sliver. Όπως σου έλεγα, κάτι είχα αρχικά υπόψη, αλλά ήταν αδύνατον να το βρούμε, ούτε η ιδέα του οικοπέδου και των χαμηλότερων ορόφων λειτούργησε, είχα πολλά πράγματα να αντιμετωπίσω... Οπότε, όπως προχωρεί κανείς και αντιμετωπίζει τα δεδομένα (the realities) από το ένα στάδιο στο άλλο, αρχίζει να δουλεύει με ό,τι έχει και να εξετάζει τί είναι δυνατόν να γίνει με το υλικό, παράλληλα διατηρώντας τις ιδέες του, σχετικά με το τί προσπαθεί να εκφράσει.

MA: Καταλαβαίνω ότι ενίσχυσες συνολικά τις αρχιτεκτονικές ποιότητες, τα αρχιτεκτονικά στοιχεία, ενώ ο Noyce δεν φαίνεται να είχε αντίστοιχες ιδέες στο μυαλό του.

PS: Όχι. Το μόνο που ήθελε ο Noyce ήταν να εντυπωσιάσει το κοινό.

MA: Ναι. Η δική σου ήταν μια συμπεριληπτική, ολοκληρωμένη ματιά.

PS: Όπως το σκέφτομαι τώρα, αναδρομικά, αν είχε καταφέρει να βρούμε ένα πραγματικό sliver, η έντονη γεωμετρικότητά του θα ήταν ουσιαστικά λάθος. Δεν θα είχε επιτρέψει για

παράδειγμα, ούτε την μετάβαση στον κήπο, ούτε την χρήση όγκων και καμπυλών. Οπότε, νομίζω ότι, κατά κάποιον τρόπο, ήμουν τελικά τυχερός, καθώς χρειάστηκε να ακολουθήσω μια άλλη κατεύθυνση.

MA: Θα έλεγες ότι υπάρχουν αρκετά αντίστοιχα κτήρια σαν αυτό που χρησιμοποιήθηκε στην ταινία στην Νέα Υόρκη;

PS: Υπάρχουν κάποια, όμως όχι πολλά. Δεν ήταν άλλωστε sliver κτήριο.

MA: Παρ' ότι βέβαια οι production notes της ταινίας το αποκαλούν "ένα από τα τελευταία sliver κτήρια στο Manhattan".

PS: Όχι, καμία σχέση. Ένα κτήριο sliver έχει γυάλινη όψη, είναι εμβατικά (modular) γεωμετρικό, στηρίζεται στις οριζόντιες και τις κάθετες και έχει πολύ χαμηλό ανάγλυφο. Πρόκειται για έναν κόσμο ορθής γωνίας. Οπότε, κατέληξα σε κάτι πολύ διαφορετικό από αυτό. Το κτήριο του I.M. Pei διαφέρει χαρακτηριστικά: Έχει spires γυαλιού: Αυτό είναι το sliver.

Το κτήριο που χρησιμοποίησα έχει μια σχετική ιδιομορφία, ένα στοιχείο μπρουταλισμού και αυτό το γοτθικό στοιχείο. Συνολικά βέβαια, πρόκειται για μια περίπτωση που οι αρχιτέκτονες συναντώνται με τον εργολάβο και προσπαθούν να βρουν μια συμβιβαστική λύση στην συγκεκριμένη περιοχή που είναι γεμάτη με Brownstones ή Greystones, η ίδια η Morgan Library είναι τέλειο παράδειγμα. Λειτουργούσε στο συγκεκριμένο δρόμο, αλλά η πρόσοψη ήταν παντελώς ακατάλληλη. Οπότε χρησιμοποίησα την πίσω, έλυσα τα θέματα που προέκυψαν, ένα βήμα κάθε φορά, χωρίς να εγκαταλείψω τις σχετικές ιδέες που είχα. Και το αποτέλεσμα ήταν αρκετά καλό. Σκέφτηκα τότε ότι οι συμβιβασμοί ήταν πολλοί, αλλά όπως είπες, κατέληξε καλό, άρα τελικά ήταν καλύτερα: Δεν θα μπορούσε να υπάρξει ικανοποιητικό αποτέλεσμα με ένα πραγματικό κτήριο sliver.

MA: Δεν πιστεύεις ότι στην ταινία προσομοιάζει, έστω και λίγο, με sliver;

PS: Όχι. Δεν πιστεύω ότι η κάμερα πηγαίνει αρκετά πίσω ώστε να φανεί κάτι που παραπέμπει σε sliver. Το οικόπεδο είναι στενό, αλλά το sliver αφορά κάτι που είναι ψηλό, στενό και γυάλινο, κάτι που μοιάζει με ένα κομμάτι γυαλιού. Δεν θα υπήρχαν εξώστες σε ένα sliver, θα ήταν πιο καθαρό το σχήμα.

MA: Ένα στοιχείο που μου φάνηκε επίσης ενδιαφέρον είναι ο συνδυασμός τούβλου και γυαλιού: αδιαφανούς και διαφανούς. Όλη αυτή η μετάβαση από το διαφανές στο αδιαφανές και αντιστρόφως, στην όψη, τον κήπο, την είσοδο, με την ιδέα του φυσικού να υπάρχει επίσης.

PS: Ναι, ναι, και δουλεύει διότι βέβαια το τούβλο είναι φυσικό υλικό, ενώ συνδέεται και με την χρήση ξύλου που χρησιμοποίησα εκτεταμένα. Έχεις δίκιο, παντρεύονται αυτά τα στοιχεία, συνδέονται, παράγεται ένα ενδιαφέρον με την μουσική έννοια (in the musical sense). Γίνονται μεταβάσεις, παράλληλα όμως προσέχοντας όλα να συνδέονται.

MA: Ένας μοντερνισμός που φροντίζει και συμπεριλαμβάνει τα φυσικά υλικά. Και αυτό είναι ένα νήμα που πηγαίνει αρκετά πίσω. Οπότε το όλο concept δεν απομακρύνεται από τον μοντερνισμό.

PS: Ναι, συμφωνώ σε αυτό.

MA: Αν σου σε ρωτούσα για τον συνδυασμό μοντέρνου και ηδονοβλεψίας σε σχέση με την ταινία πώς θα τον σχολίαζες;

PS: Το πιο διάσημο κτήριο του Philip Johnson το Glass House στο Connecticut, ενώ ένας φίλος μου αγόρασε ένα κτήριο με ανάλογα στοιχεία στην California, οπότε τα κοιτά κανείς και σκέφτεται: που είναι η ιδιωτικότητα εδώ; Η ιδέα βέβαια είναι ότι μπορείς να δεις τον κόσμο εντός του οποίου βρίσκεσαι, καθώς συνήθως τα κτήρια αυτά τοποθετούνται σε υπέροχες τοποθεσίες, δάση και τέτοια πράγματα, αλλά παράλληλα αισθάνομαι ότι σε αυτές τις περιπτώσεις αποτελεί κανείς το αντικείμενο ηδονοβλεψίας.

MA: Και ξέρεις άλλη μια ταινία που με ενδιαφέρει και όπου χρησιμοποιείται ένα από αυτά τα κτήρια στην συγκεκριμένη περιοχή στο New Canaan (όμως όχι το συγκεκριμένο του Philip Johnson) είναι το *The Ice Storm* [Ang Lee,1997].

PS: Ω ναι, η ταινία του Ang Lee, πολύ καλή! Σχετικά με το δικό μου έργο θα σου συνιστούσα την ταινία *Wolfen* [Micheal Wadleigh, 1981], όπου υπάρχει μια αντιπαράθεση slums και πλούσιου Manhattan και όπου χρησιμοποιήσαμε location. Έχτισα μια εκκλησία για αυτήν την ταινία που όλοι πίστεψαν ότι ήταν επίσης location. Η άλλη ταινία ήταν το *Blow Out* του Brian de Palma οι πρώτες προβολές των οποίων ήταν την ίδια μέρα.

Στο τέλος της συνέντευξης Paul Sylbert μου είπε ότι είναι πρόθυμος να επικοινωνήσουμε ξανά για οποιαδήποτε άλλη ταινία.