

Αργυράκη Δήμητρα | Χαριτίδου Φανή

Η αναπαράσταση του εγκλεισμού

DOGville Vs DOGtooth

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια | Βοζάνη Αριάδνη

Ε.Μ.Π. Ιούλιος 2012

Τον Απρίλιο του 2008, η 19χρονη Κέρστιν Φριτσλ μεταφέρεται στο νοσοκομείο της πόλης Άμστετεν, στην Αυστρία, από τον πατέρα της Γιόσεφ Φριτσλ.

(...)

Σήμερα, ο Γιόσεφ Φριτσλ εκτίει ποινή ισόβιας φυλάκισης από τον Μάρτιο του 2009, όταν καταδικάστηκε για βιασμό, ομηρεία, εγκλεισμό και ανθρωποκτονία εξ αμελείας. Απήγαγε την κόρη του Ελίζαμπεθ όταν ήταν 16 χρόνων και την έκλεισε σε ένα ειδικά κατασκευασμένο κελάρι κάτω από το σπίτι του. Κατά τον εγκλεισμό των 24 ετών η Ελίζαμπεθ, που σήμερα είναι 45 ετών, βιάστηκε από τον πατέρα της περισσότερες από 3.000 φορές και γέννησε επτά παιδιά. Ένα από αυτά πέθανε λόγω αναπνευστικών δυσκολιών μετά τη γέννα. Ο Φριτσλ αποτέφρωσε το σώμα του βρέφους στη σόμπα.

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στόχος της διάλεξης	7
Ο ορισμός του εγκλεισμού	8
Οι συνέπειες του εγκλεισμού	8
Ο εγκλεισμός στην τέχνη	10
Η αρχιτεκτονική και ο κινηματογράφος	11
Παρουσίαση ταινιών	14

ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ ΕΓΚΛΕΙΣΜΟΥ

Άσκηση της εξουσίας Ο εξουσιαστής και ο εξουσιαζόμενος	17
Τρόποι επιβολής της εξουσίας Η πειθαρχία και το τελετουργικό	40

ΠΕΙΘΑΡΧΙΑ ΚΑΙ ΜΕΤΑΣΧΗΜΑΤΙΣΜΟΙ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ

Μία αναφορά στον τόπο και τον χρόνο	47
Η ουτοπιστική διάσταση του εγκλεισμού	55
Η ετεροτοπική διάσταση του εγκλεισμού	62
Η χωρική διάσταση του εγκλεισμού	69
Αφηγηματικός χώρος	71
Εικαστικός χώρος	79
Αρχιτεκτονικός χώρος	84
Τα Άσυλα	84
Το Panopticon	86
Η περίπτωση του Familestere	88

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η αναπαράσταση των χώρων ελευθερίας	97
Ο ρόλος του αρχιτέκτονα	99

ΠΗΓΕΣ

Βιολογραφία	103
Σημειώσεις μαθημάτων	105
Ερευνητικές εργασίες	105
Περιοδικά & άρθρα	107
Διαδουκτικακές πηγές	107

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Dogville	109
Dogtooth	111
Dogma 95	114



ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Τείχη

*Χωρίς περίσκεψιν, χωρίς λύπην, χωρίς αιδώ
μεγάλα κ' υψηλά τριγύρω μου έκτισαν τείχη.*

*Και κάθομαι και απελπίζομαι τώρα εδώ.
Άλλο δεν σκέπτομαι: τον νουν μου τρώγει αυτή η τύχη.*

*Διότι πράγματα πολλά έξω να κάμω είχαν.
Α όταν έκτιζαν τα τείχη πώς να μην προσέξω.*

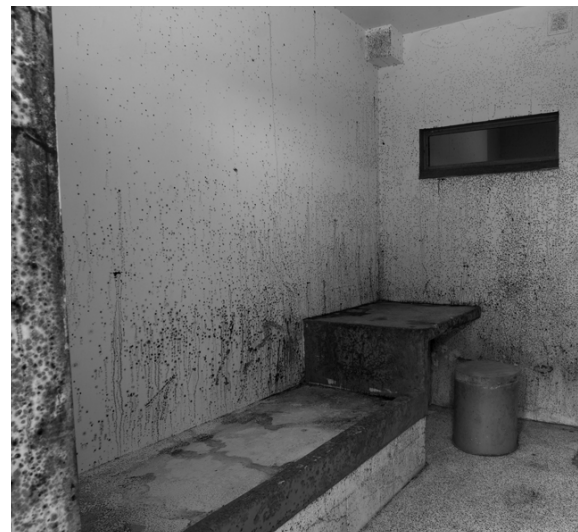
*Αλλά δεν άκουσα ποτέ κρότον κτιστών ή ήχον.
Ανεπαισθήτως μ' έκλεισαν από τον κόσμον έξω.*

Κωνσταντίνος Π. Καβάφης

Στόχος της διάλεξης

Στόχος στην διάλεξη αυτή είναι να αναλύσουμε τις χωρικές ιδιότητες του εγκλεισμού. Ως εργαλείο και κύριο όχημα της διερεύνησής μας επιλέγουμε την *αναπαράστασή* του μέσα από την τέχνη του κινηματογράφου και συγκεκριμένα μέσα από δύο ταινίες, οι οποίες φαινομενικά δεν παρουσιάζουν ομοιότητες, αλλά και οι δύο διαχειρίζονται το ζήτημα του εγκλεισμού, από διαφορετικές οπτικές γωνίες. Αυτές είναι το *Dogville* του Δανού σκηνοθέτη Lars von Trier (2003), και ο *Κυνόδοντας (Dogtooth)* του Γιώργου Λάνθιμου (2010).

Η μεθοδολογία με την οποία προσεγγίζεται το θέμα μας, ξεκινά με την ανάλυση των ταινιών, που θα γίνει συναρτήσει του χώρου. Ταυτόχρονα, μελετούνται οι τρόποι και οι διαδικασίες που οδηγούν ένα άτομο αρχικά στον αποκλεισμό από τους υπόλοιπους και εν συνεχεία στον εγκλεισμό του, όπως αυτός φαίνεται από τα μάτια των σκηνοθετών. Στη συνέχεια εντοπίζονται οι χωρικές του ιδιότητες, αλλά και οι μετασχηματισμοί που απαιτούνται για να τον καταστήσουν δυνατό, ενώ διαπιστώνεται ότι ο εγκλεισμος παράγεται σε πολλαπλά επίπεδα και πως η χωρική παράμετρος δεν είναι η μοναδική προϋπόθεση.





Ο ορισμός του εγκλεισμού

Ο εγκλεισμός, σύμφωνα με τον ορισμό του, είναι: *η ενέργεια με την οποία κάποιος υποχρεώνεται να παραμείνει για κάποιο χρόνο περιορισμένος σε κλειστό χώρο*. Πρόκειται, δηλαδή, για ένα φαινόμενο το οποίο διαμορφώνεται από την επιβολή μιας εξουσίας, η οποία κάνει χρήση ενός χωρικού σχηματισμού.

Ο εγκλεισμός συνηθίζεται να συνδέεται με το σωφρονιστικό σύστημα και με τα άσυλα. Πράγματι, η φυλακή αποτελεί την συνηθέστερη αλλά και την πιο ακραία μορφή του φαινομένου. Το πρώτο σωφρονιστικό σύστημα εμφανίζεται ήδη από την αρχαιότητα. Επίσημες μελέτες το τοποθετούν ανάμεσα στο 800 π.Χ. και το 400 π.Χ. στην αρχαία Ελλάδα και στην αρχαία Ρώμη, όπου βρίσκουμε την πρώτη περίπτωση που η κυβέρνηση αναλαμβάνει την επιβολή ποινικού δικαίου και την παροχή ποινικής τιμωρίας¹.

Παρόλα αυτά, ο εγκλεισμός εκφράζεται με διαφορετικούς τρόπους. Τα αίτια που τον προκαλούν εντοπίζονται σε όλους τους τομείς που διέπονται από τις ανθρώπινες σχέσεις, από την οικογένεια έως το οργανωμένο κράτος. Η χωρική εμπειρία αναπτύσσεται, επίσης, γύρω από κάθε ανθρώπινη δραστηριότητα, από το πλαίσιο της κατοικίας και της εργασίας έως το ευρύτερο ανάγνωσμα του αστικού χώρου, από την ψυχαγωγία και την εκπαίδευση έως την αναψυχή. Οι συνέπειές του, όμως, στα υποκείμενα παραμένουν σταθερές και αμετάβλητες. Βλέπουμε, έτσι, πως οι χωρικοί μετασχηματισμοί είναι μέγιστης σημασίας για το υποκείμενο, αφού επηρεάζουν τόσο την ψυχολογία και το συναίσθημά του, όσο και τις σχέσεις που αναπτύσσει στο περιβάλλον του.

Οι συνέπειες του εγκλεισμού

Ο εγκλεισμός σε ένα ολοκληρωτικό άσυλο επιφέρει στο άτομο, κατά την έκφραση του Erving Goffman στο βιβλίο του *Asylums* (1968), την νέκρωση του εαυτού. Κατά την εισαγωγή του εκεί, το άτομο σταδιακά χάνει την

¹ Η ιστορία του σωφρονισμού - εγκλεισμού, 2lyk-esp-athin.att.sch.gr/ARXEIA%20PROJECT/shofron.doc

πραγματική του ταυτότητα μέσω της αυστηρής πειθαρχίας. Σε περιπτώσεις μακροχρόνιου εγκλεισμού, επέρχεται η ιδρυματοποίηση, η οποία συνοδεύεται από ψυχοδιανοητικές διαταραχές, όπως αποεπένδυση του σώματος, πρώιμο γήρας, διαταραχές της σεξουαλικότητας, αναστολή των ψυχοκοινωνικών δραστηριοτήτων, συναισθηματική αδιαφορία, έντονη ερεθιστικότητα, διαταραχές στην ικανότητα επίλυσης προβλημάτων.

Πιο συγκεκριμένα, η μακροχρόνια παραμονή σε τέτοια ιδρύματα μπορεί να προκαλέσει αυτό που ονομάζεται *αποαίδευση*, γεγονός που τον καθιστά ανίκανο να χειρισθεί ορισμένα γνωρίσματα της καθημερινής ζωής του έξω κόσμο. Εν συνεχεία, έρχεται να συμβάλλει στη στρεβλή προβολή της πραγματικότητας του τροφίμου, του συστήματος των προνομίων που μπορεί να απολαύσει, τα οποία μπορεί να είναι κάποιες, υποτυπώδεις σε σχέση με τον πραγματικό κόσμο, υλικές ανταμοιβές ή προνόμια στη μεταχείριση, κάτι που συμβάλλει στην υποταγή του. Ακόμη, μπορεί να επέλθει προσωπική δυσμορφία από σημάδεμα, τραυματισμούς ή και ακρωτηριασμούς του σώματος. Η απώλεια της αίσθησης της προσωπικής ασφάλειας είναι δυνατόν να γεμίσει το άτομο με άγχος για μελλοντικές σωματικές βλάβες². Τα βασανιστήρια, οποιασδήποτε μορφής, μπορεί να οδηγήσουν σε μόνιμη ανασφάλεια για τη σωματική ακεραιότητα, ενώ ο ευτελισμός αυτός συνεπάγεται συχνά και αυτό-ευτελισμό/αυτο-τιμωρία. Ακόμη, ο καθηγητής Χιούγκο Κούχελχανς στη μελέτη του Οργάνωση και τεχνική, του 1971, καταγράφει στεγνά τις συνέπειες της πλήρους απομόνωσης, με βάση τα πειράματα που έγιναν στο πλαίσιο διαστημικών ερευνών: *Τα αποτελέσματα αυτής της κατάστασης ήταν ξεκάθαρα. Υστερα από λίγα λεπτά εκδηλώνονταν συμπτώματα πανικού. Επειτα από 6-8 λεπτά τα συμπτώματα γίνονταν τόσο έντονα που αναστάτωναν όλο το σύστημα παραγωγής ορμονών του οργανισμού. Υστερα από 10-15 λεπτά το πείραμα έπρεπε να σταματήσει γιατί το αίμα άρχιζε να αλλοιώνεται. Τα λευκά αιμοσφαίρια αυξάνονταν, η υπόφυση υπολειτουργούσε και η παραγωγή ορμονών επιβραδυνόταν. Επειτα από δέκα λεπτά, δηλαδή, ο οργανισμός άρχιζε να αποσυντίθεται*³.

2 Κουλιεράκης Γ., *Ψυχολογικές επιπτώσεις του εγκλεισμού*, www.breakoutproject.odl.org/home/nsph/.../Imprisonment.pdf, σελ.7,8

3 Δημήτρης Αναστασόπουλος, *Η αρχιτεκτονική του εγκλεισμού*, ΚΥΡΙΑΚΑΤΙΚΗ ΕΛΕΥΘΕ-



Σε πιο ακραίες περιπτώσεις, οι συνέπειες μπορεί να είναι πραγματικά εφιαλτικές. Αν πάρουμε το παράδειγμα των *λευκών κελιών*⁴, τα οποία στηρίζονταν στην απόλυτη απομόνωση και την αισθητηριακή στέρηση, θα μπορούσαμε να αντιληφθούμε τον παραπάνω ισχυρισμό. Οι επιστολές⁵ της Ούλρικε Μάινχοφ μέσα από τα λευκά κελιά, το χρονικό διάστημα 1972-1973, αποδεικνύουν το αργό βασανιστήριο αυτού του εγκλεισμού όπως και την αδυναμία συγκέντρωσης αυτού που το υφίσταται.

Ο εγκλεισμός στην τέχνη

«Η τέχνη, είτε πρόκειται για τη ζωγραφική, είτε για τη γλυπτική, την ποίηση ή τη μουσική, δεν έχει άλλο αντικειμενικό σκοπό παρά να κάνει πέρα τα ωφελιμιστικά σύμβολα, τις συμβατικές και κοινωνικά παραδεκτές γενικότητες, με δυο λόγια, καθετί που μας κρύβει την πραγματικότητα, για να μας φέρει αντιμέτωπους με την ίδια την πραγματικότητα.»

Henri Bergson⁶

Το ζήτημα του εγκλεισμού έχει απασχολήσει όλες τις μορφές της τέχνης, η οποία (...)ως κατεξοχήν εκφραστική δραστηριότητα, συνιστά μια προσπάθεια εκφοράς αυτού του ανήκουστου λόγου, μια απόπειρα απόδοσης, μέσω των λέξεων, των χρωμάτων και των ήχων, της φαντασιακής δομής του πραγματικού,



ΡΟΥΤΥΠΙΑ, 08/05/2001

- 4 Σκοπός της Δικαιοσύνης δεν είναι κατά κύριο λόγο τα αντίποινα ή η βελτίωση, αλλά γενικότερα η διατήρηση του κράτους. Το κριτήριο δεν πρέπει να είναι ο νόμος, αλλά η απόφαση ότι το κριτήριο "άνθρωπος" πρέπει να παραμεριστεί. Joseph Goebbels - Υπουργός Προπαγάνδας της ναζιστικής Γερμανίας (1933-1945) και στενός συνεργάτης του Χίτλερ.
- 5 Η αίσθηση ότι ανατινάζεται το κεφάλι σου. Η αίσθηση ότι ο νωτιαίος μυελός από τη σπονδυλική στήλη πλημμυρίζει το κεφάλι σου (...) Η αίσθηση ότι ο χώρος και ο χρόνος μπαίνουν ο ένας μέσα στον άλλον, σαν να βρίσκεσαι σε δωμάτιο με παραμορφωτικούς καθρέφτες..., Δημήτρης Αναστασόπουλος, *Η αρχιτεκτονική του εγκλεισμού*, ΚΥΡΙΑΚΑΤΙΚΗ ΕΛΕΥΘΕΡΟΥΤΥΠΙΑ, 08/05/2001
- 6 Henri Bergson, *Le rire*, 1900, σελ.157, αναδημοσίευση εδώ από το: Monroe C. Beardsley, *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών: Από την κλασική αρχαιότητα μέχρι σήμερα*, μετάφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, Παύλος Χριστοδουλίδης, ΝΕΦΕΛΗ, Αθήνα, 1989, σελ.313

αυτού του αόρατου που επενδύει το ορατό, δυναμιμοποιώντας το, διανοίγοντάς το διαρκώς σε έναν άλλο ορίζοντα⁷. Πλείστες αναφορές εμφανίζονται σε όλα τα πεδία τέχνης, όπως το *At Folsom Prison* (1968) του Johnny Cash και το *The Wall* (1979) των Pink Floyd στη μουσική, στη λογοτεχνία το *Κτίσμα* (1923) του Franz Kafka και το *1984* (1949) του George Orwell, ενώ από τα χαρακτηριστικά του Goya με σκηνές φυλακής και βασανιστηρίων περνάμε σε νέες μορφές τέχνης, όπως η net art με τους Young-Hae Chang Heavy Industries και το *BUST DOWN THE DOORS!*, από την *Όπερα της Πεντάρας* του Bertolt Brecht, σε σύγχρονες performance-installation, όπως ο ομώνυμος *Εγκλεισμός* (2011) του Πέρη Μιχαηλίδη. Το γεγονός ότι το φαινόμενο του εγκλεισμού απασχολεί την τέχνη σε όλο το φάσμα της ιστορίας της, γίνεται ιδιαίτερα ίσως εμφανές στην περίπτωση του κινηματογράφου, καθώς από την απαρχή της γέννησής του (*Metropolis*, 1927) μέχρι και σήμερα (*Shutter island*, 2010) αποτελεί ένα από τα κυρίαρχα θέματα προς επεξεργασία.

Η αρχιτεκτονική και ο κινηματογράφος

Η αρχιτεκτονική πρωταγωνιστεί στον κινηματογράφο όχι απλά ως ένα στατικό πλαίσιο δράσης, αλλά κατέχοντας καθοριστικό ρόλο στην πλοκή παράλληλα με τη δράση των υποκειμένων και πολλές φορές υπερβαίνοντάς την. Απομονώνοντας τα αρχιτεκτονικά ευρήματα, αντιλαμβανόμαστε την σημειολογική τους διάσταση, και τη χρήση τους για τη σκιαγράφηση της προσωπικότητας και της ψυχοσύνθεσης των χαρακτήρων, αλλά και την εξέλιξη της υπόθεσης. Υπό αυτό λοιπόν το πρίσμα, θα εξετάσουμε θέματα όπως η εξουσία, ο εγκλεισμός, η επίδραση του περιβάλλοντος, αλλά και έννοιες όπως ο έλεγχος, η τιμωρία, ο σωφρονισμός, η ελευθερία, η ανομοιογένεια.

Από τη δεκαετία του 1920, ο κινηματογράφος και η αρχιτεκτονική θεωρούνταν δυο ξεχωριστά εκφραστικά συστήματα, τα οποία αξιοποιούσαν τα μέσα τους, για να αναφερθούν σε ένα κοινό πεδίο: τον **χώρο** - ο μεν κινηματογράφος για να τον αναπαραστήσει, η δε αρχιτεκτονική για να τον δημιουργήσει.

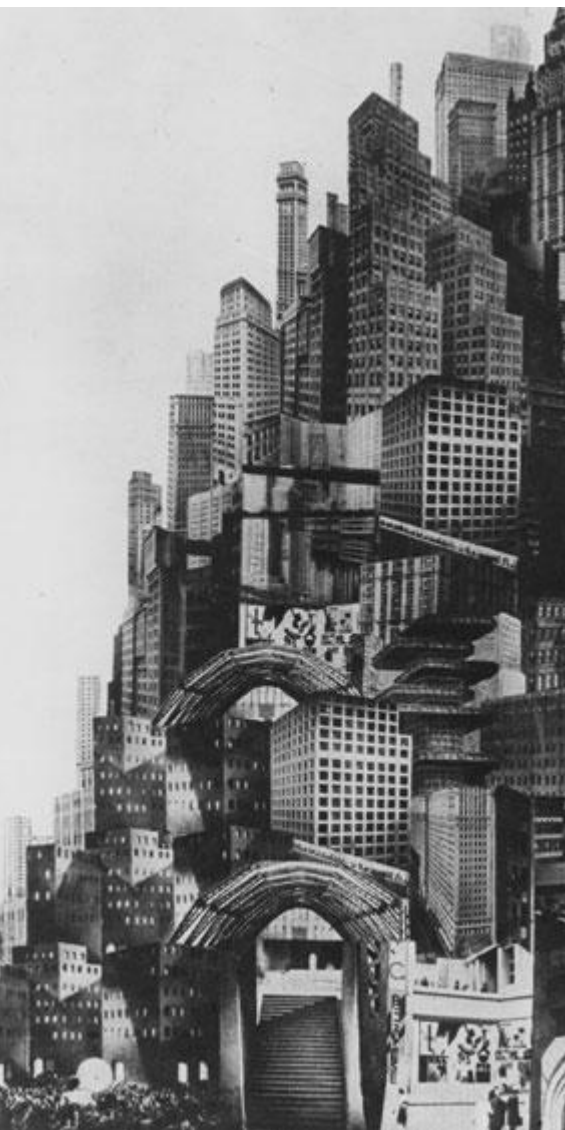


Metropolis, 1927



Shutter island, 2010

⁷ Αλέκα Μουρίκη, εισαγωγή στο: Maurice Merleau-Ponty, *Η αμφιβολία του Σεζάν: Το μάτι και το πνεύμα*, εισαγ.- μετάφρ. Αλέκα Μουρίκη, ΝΕΦΕΛΗ, Αθήνα, 1991, σελ.15



Σήμερα, μέσα από την εξέλιξη της τεχνολογίας και την αυξανόμενη χρήση των ψηφιακών μέσων, αποδεικνύεται ότι, σε αντίθεση με το παρελθόν, η ψηφιοποίηση του κόσμου μας, έχει καταστήσει τον κινηματογράφο και την αρχιτεκτονική γειτονικά πεδία.

Και για τα δύο μέσα, κοινή αφετηρία αποτελεί η **σύλληψη**, η ιδέα, η οποία στη συνέχεια γίνεται γραπτός λόγος, σενάριο - κτιριολογικό πρόγραμμα, και τέλος, κατασκευή. Κοινό, επίσης, είναι και το **πεδίο** τους, που δεν είναι άλλο από τον χώρο. Η αρχιτεκτονική χρησιμοποιείται συχνά στον κινηματογράφο για να αποδώσει την ψυχική κατάσταση των χαρακτήρων ή ως σκηνικό της λύσης του δράματος και του τέλους των συγκρούσεων των ηρώων. Για παράδειγμα, στην ταινία του Μικελάντζελο Αντονιόνι, *Η περιπέτεια*, τα ερείπια των παλιών κτιρίων που φαίνονται στο βάθος, σχετίζονται με τους δύο χαρακτήρες οι οποίοι εμφανίζονται κουρασμένοι και εξαντλημένοι, έπειτα από τη συνειδητοποίηση των λαθών τους.

Στη μεταξύ τους σύγκριση, επιπλέον, βρίσκουμε ότι κοινή είναι και η **σχεδιαστική διαδικασία**, εφόσον και τα δύο απαιτούν τη συνεργασία μιας ομάδας διαφορετικών ειδικοτήτων. Υπάρχει, επίσης, ομοιότητα και στον τρόπο με τον οποίο και τα δύο προσπαθούν να παρουσιάσουν στην κοινωνία **συγκεκριμένες αξίες** με σκοπό να κριθούν αυτές από το κοινό. Για την παρουσίαση αυτή, εάν κάποιος κοιτάξει πρώτα τα βασικά στοιχεία ενός κινηματογραφικού σεναρίου, ο σεναριογράφος προτού αρχίσει να γράφει, χρειάζεται έναν σαφώς καθορισμένο χώρο, ο οποίος πρέπει να περιγραφεί σε μία πρόταση. Στη συνέχεια, πρέπει να αναρωτηθεί τι προσπαθεί να πει, αν αξίζει τον κόπο και αν είναι ενδιαφέρον για το ακροατήριο. Παρόμοια, και η αρχιτεκτονική αποδέχεται μια πρόκληση, να δημιουργήσει μια θέση, με σκοπό να παρουσιάσει μια ιδέα προς ανάλυση και άσκηση κριτικής. Ο Rem Coolhaas επισημαίνει: *Νομίζω ότι η τέχνη του σεναριογράφου είναι να συλλάβει μια ακολουθία γεγονότων η οποία να δημιουργεί ένταση και σασπένς. Θεωρώ, λοιπόν, ως σημαντικότερο μέρος της δουλειάς μου την εύρεση ενός αντίστοιχου σεναρίου [στην αρχιτεκτονική], ενός χωρικού σεναρίου. Αυτό που προσπαθώ να κάνω είναι ένα μοντάζ στο χώρο⁸.*

8 Κοτσιλίνη Μαργαρίτα, *Αρχιτεκτονική - κινηματογράφος: Οπτική αντίληψη - χώρος*, Διάλεξη, Πανεπιστήμιο Πατρών, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, ΠΑΤΡΑ, ΑΚΑΔ. ΕΤΟΣ

Πιο συγκεκριμένα, στη σύνθεση του κινηματογραφικού πλάνου εμπεριέχονται έννοιες αρχιτεκτονικής σύνθεσης, όπως αρμονία, ισορροπία ή ένταση ενός κάδρου, ακόμα και σε περιπτώσεις όπου η αρχιτεκτονική απουσιάζει ή ο χώρος αναπαρίσταται αποσπασματικά ή αφηρημένα. Είναι γεγονός ότι ο κινηματογράφος προσφέρει έντονες βιωματικές σχέσεις με το χώρο, ωθεί στη συγκρότηση χώρων έστω και στη φαντασία του θεατή, και η επαφή με τη χωρική διάσταση στις ταινίες είναι πιο έντονη απ' ό,τι σε άλλες μορφές αναπαράστασης, λόγω των οπτικοακουστικών ερεθισμάτων και κυρίως των χωρικών αναπαραστάσεων.

Ο κινηματογράφος είναι μια τέχνη η οποία χρησιμοποιεί και συνδυάζει όλες τις υπόλοιπες, κι αυτό επειδή ο ίδιος ο κινηματογραφικός χώρος δεν είναι δεδομένος αλλά **ασυνεχής**⁹. Για τον Tschumi, ο χώρος, η κίνηση και τα γεγονότα είναι έννοιες αυτόνομες και οργανώνονται σαν μια σειρά κινηματογραφικών κάδρων, τα οποία μπορούν να συνδυασθούν με πολλαπλούς τρόπους και να δημιουργήσουν διηγηματικές ακολουθίες (σεκάνς). Κάθε κάδρο της ακολουθίας ενισχύει ή αλλοιώνει τα κομμάτια που προηγούνται ή έπονται, θυμίζοντας τη μέθοδο του κινηματογραφικού **μοντάζ**.

Έτσι χρησιμοποιεί το κείμενο και την αφήγηση από την λογοτεχνία, τη θεατρική σκηνή από το θέατρο και την αρχιτεκτονική για να προσδιοριστεί και να υπάρξει το αποτέλεσμα που όλοι γνωρίζουμε ως κινηματογράφο.

Επιπλέον, όπως σ' ένα αρχιτεκτόνημα, έτσι και σε μια ταινία, όλα τα **καλλιτεχνικά στοιχεία** συνδέονται τόσο στενά, ώστε η αφαίρεση ή τροποποίηση ενός από αυτά επηρεάζει βλαπτικά το σύνολο. Στην αρχιτεκτονικά δομημένη ταινία, ο σκηνοθέτης μοιάζει με τον αρχιτέκτονα. Είναι εκείνος που με βάση το εσωτερικό του όραμα, ταιριάζει τους διάφορους ρυθμούς και τάσεις της ταινίας του με τις δραματικές καμπύλες του λογοτεχνικού κειμένου και τις

2008-09

9 Ο B. Tschumi χρησιμοποίησε τα συμπεράσματά του από το έργο *The Manhattan Transcripts* σε επόμενα θέματα που αντιμετώπισε και κυρίως στο *Park de La Villette* στο Παρίσι. Στο βιβλίο *Cinegram Folie - Le Park de la Villette*, ο B. Tschumi αναφέρει: *Οι αναλογίες με το φιλμ είναι βολικές, αφού ο κινηματογραφικός χώρος ήταν ο πρώτος που εισήγαγε την έννοια της ασυνέχειας – ένας τμηματικός κόσμος όπου κάθε κομμάτι διατηρεί την ανεξαρτησία του επιτρέποντας πολλαπλούς συνδυασμούς.* Tschumi Bernard, *Cinegram Folie - Le Park de la Villette*, Princeton Architectural Press, 1987, σελ.32



ψυχολογικές ποικιλίες στην ερμηνεία και την άρθρωση των ηθοποιών, δίνοντας έτσι στην ταινία το δικό του στυλ.

Αυτό όμως, που τελικά συνδέει τον κινηματογράφο με την αρχιτεκτονική είναι οι **εικόνες**. Είναι η ανάγκη, τόσο του αρχιτέκτονα όσο και του σκηνοθέτη, να πλημμυρίσει τον θεατή με συναισθήματα, να τον συγκινήσει μέσα από τις εικόνες που του προσφέρει, χρησιμοποιώντας ο πρώτος τα σχήματα, τους όγκους, τις μορφές, ο δεύτερος το φως, τη σκιά, την κίνηση, τη μουσική.

Στο θέμα που μας αφορά, λοιπόν, τον εγκλεισμό, έχουμε πάρα πολλές κινηματογραφικές προσπάθειες για την αναπαράστασή του. Υπάρχουν εκείνες οι οποίες αφορούν στις φυλακές, τα άσυλα, τα νοσοκομεία και τα μοναστήρια, και κάποιες που αναφέρονται στο ίδιο θέμα, αλλά με μεταφορικό/αλληγορικό τρόπο¹⁰. Εμείς επιλέξαμε τις ταινίες *Dogville* και *Dogtooth* (Κυνόδοντας) οι οποίες ανήκουν στην δεύτερη κατηγορία.

Παρουσίαση ταινιών¹¹

Dogville: Στην κωμόπολη κατοικούν δεκαπέντε άτομα, τα οποία σχηματίζουν οκτώ νοικοκυριά. Η κυνηγημένη Γκρέις εισβάλλει στην μικρή πόλη και συναντά τον Τομ, τον διανοούμενο του χωριού, ο οποίος πείθει τους συμπολίτες του να την βοηθήσουν, προτείνοντας μία δοκιμαστική περίοδο, μέσα στην οποία η Γκρέις θα δείξει στο *Dogville* το «αληθινό της πρόσωπο», αναλαμβάνοντας ένα

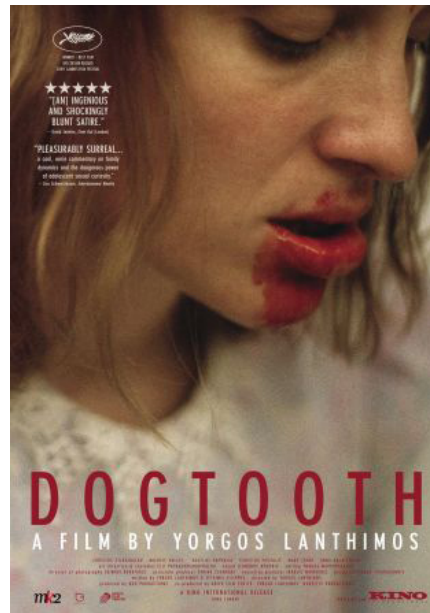
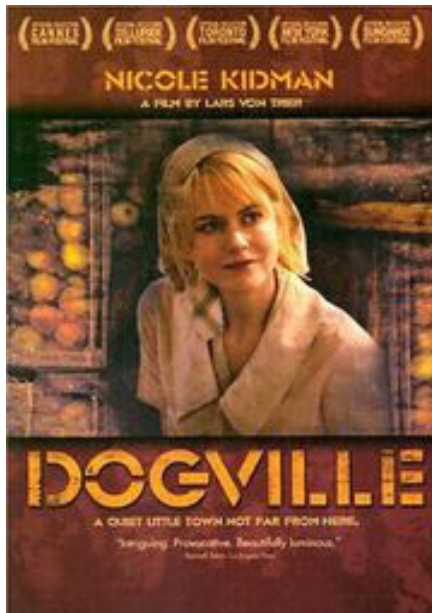
10 Ενδεικτικά αναφέρουμε μερικές: Στην πρώτη κατηγορία έχουμε ταινίες με οδηγό το έγκλημα που καταλήγουν στην φυλακή, όπως: *Το εξπρές του μεσονυχτίου*, *Το πράσινο μίλι*, *Μαθήματα αμερικανικής ιστορίας*, *Η τελευταία έξοδος*: *Ρίτα Χέιγουρθ*, *Απόδραση από το Αλκατράζ*, *Η 25η ώρα κ.ά.*, όπου η δράση λαμβάνει χώρα μέσα στη φυλακή όπως είναι στην πραγματικότητα ή ακόμη και όπως τη φαντάζεται ο ήρωας.

Στη δεύτερη κατηγορία, ανήκουν ταινίες στις οποίες υφίσταται ο εγκλεισμός, αλλά όχι όπως τον έχουμε συνηθίσει σε ιδρύματα, παρά σε κατοικίες, ακόμη και στο μυαλό των ηρώων, όπως οι: *Σκαθαροζούμης*, *Σκοτεινό Χωριό*, *Funny Games*, *Buried*, *Πι*, *Sleuth*, *Elephant*, *Το μυστικό στα μάτια της*, *Τηλε-φονικός θάλαμος*, *Δωμάτιο Πανικού*, *Misery*, *το Underground* ακόμη και ταινίες επιστημονικής φαντασίας του μέλλοντος απεικονίζουν εγκλεισμό και αδιέξοδο των ατόμων, όπως οι: *Minority report*, *Equilibrium κ.ά.*

11 βλ. περισσότερες πληροφορίες στο παράρτημα σελ. 109-113

καθημερινό πρόγραμμα βοήθειας των κατοίκων. Η Γκρέις αρχίζει να υιοθετεί την συμπεριφορά ενός θύματος, πράγμα που, σταδιακά, θα την οδηγήσει στην πλήρη εκμετάλλευση, τον εγκλεισμό της και τελικά την αποπομπή της. Η έξοδός της από τον οικισμό θα συνοδευτεί από την μαζική δολοφονία των κατοίκων και την παράδοσή του στις φλόγες.

Dogtooth: Ο πατέρας, η μητέρα και τα τρία παιδιά τους ζουν σε μια μονοκατοικία έξω από την πόλη. Γύρω από το σπίτι υπάρχει ένας ψηλός φράχτης. Τα παιδιά δεν έχουν φύγει ποτέ από το σπίτι. Διαπαιδευτούνται, ψυχαγωγούνται, βαριούνται και αθλούνται έτσι όπως οι γονείς τους πιστεύουν ότι θα έπρεπε, χωρίς κανένα εξωτερικό ερέθισμα. Ο μόνος άνθρωπος που μπαίνει μέσα στο σπίτι είναι η Χριστίνα, η οποία δουλεύει ως φρουρός στο εργοστάσιο του πατέρα. Ο πατέρας κανονίζει τις επισκέψεις της στο σπίτι με σκοπό να κατευνάζει τις σεξουαλικές ορμές του γιού. Μια μέρα η Χριστίνα κάνει ένα δώρο στην μεγάλη κόρη, κάτι που της κινεί την περιέργεια για τον έξω κόσμο, οδηγώντας την στην απόδραση.





Άσκηση της εξουσίας | Ο εξουσιαστής και ο εξουσιαζόμενος

«(...) η εξουσία δεν οικοδομείται από τις “θέλησεις” (ατομικές ή συλλογικές) ούτε απορρέει από συμφέροντα. Η εξουσία κατασκευάζεται και λειτουργεί στη βάση ιδιαίτερων εξουσιών, μυριάδων εκροών, μυριάδων αποτελεσμάτων εξουσίας.»

Michel Foucault¹²

Ο Max Jammer, στο βιβλίο του *Concepts of space: the History of Concepts of Space in Physics* (1970), κάνει λόγο για μια πρωτόγονη θεώρηση του χώρου, ως υποκειμενικό ή ψυχολογικό φαινόμενο: Στο πρωτόγονο πνεύμα, ο χώρος ήταν αποκλειστικά και μόνον ένα τυχαίο σκηνικό συγκεκριμένων προσανατολισμών, ένα λίγο ή πολύ ταξινομημένο πλήθος κατευθύνσεων, όπου η καθεμία σχετιζόταν με συγκεκριμένες αναμνήσεις. Ο πρωτόγονος χώρος, όπως αυτός γινόταν βίωμα και υποσυνείδητα διαμορφωνόταν από το υποκείμενο, είναι πιθανό να συντονιζόταν με έναν χώρο κοινό για την ομάδα, την οικογένεια ή τη φυλή¹³.

Οι σχέσεις ανάμεσα στα μέλη των πρωτόγονων κοινωνιών παρουσιάζουν, επίσης, έντονες διαφορές από εκείνες που διέπουν τις σύγχρονες κοινωνίες.

12 Michel Foucault, *Η μικροφυσική της εξουσίας*, μετάφρ. Λίλα Τρουλινού, ΥΨΙΛΟΝ, Αθήνα, 1991, σελ.124

13 Jeff Malpas, *Place and experience: A philosophical topography*, CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, Νέα Υόρκη, 1999, σελ.29





Το κύριο χαρακτηριστικό τους είναι το ότι δεν εμφανίζουν διαχωρισμένα όργανα εξουσίας. Ένα πρώτο ανάγνωσμα αυτού του φαινομένου οδηγεί στο συμπέρασμα ότι οι πρωτόγονοι άνθρωποι «δεν κατανοούν» την πολυπλοκότητα ενός τέτοιου μηχανισμού. Άλλες θεωρίες, όμως, μας εισάγουν σε ένα άλλο πλαίσιο. Ο Pierre Clastres διερωτάται μήπως υπάρχει ένα δυναμικό μέλημα των πρωτόγονων κοινωνιών να προφυλαχθούν ή να αποτρέψουν την εμφάνιση αυτού του μηχανισμού που υποτίθεται ότι δεν κατανοούν. Ασφαλώς αυτές είχαν αρχηγούς. *Το κράτος, όμως, δεν καθορίζεται από την ύπαρξη των αρχηγών αλλά από τη διαιώνιση ή τη συντήρηση των οργάνων της εξουσίας*¹⁴.

Είναι σύνηθες να εντοπίζουμε στο χαρακτήρα των σχέσεων εξουσίας τη **βία**, ως πρωτόγονο μέσο επιβολής. Πράγματι, η σχέση εξουσίας και η υπόταξη της ελευθερίας είναι φαινόμενα αλληλένδετα, αφού η ελευθερία είναι αυτό που δεν μπορεί παρά να εναντιώνεται στην εξουσία και έτσι, να είναι η προϋπόθεση για την ύπαρξή της. Η εξουσία, όμως, ασκούμενη σε άτομα ελεύθερα, μπροστά στα οποία ξανοίγονται πεδία δυνατότητας που εμπεριέχουν πολλές διαγωγές, πολλές αντιδράσεις και διάφορους τύπους συμπεριφοράς, βρίσκει το χώρο να ξεδιπλώσει όλες τις εκφάνσεις και ενδεχόμενες μορφές της. Η προϋπόθεση γι' αυτό είναι η απόκτηση συγκαταθέσεων¹⁵. Άλλωστε, *ο τρόμος δεν είναι το αποκορύφωμα της πειθαρχίας, αλλά η αποτυχία της*¹⁶.

Άσκηση της εξουσίας στο Dogville

Ο Τομ είναι εκείνος που κινεί τα νήματα της εξουσίας, καθοδηγώντας τις αποφάσεις των υπόλοιπων κατοίκων, όπως το να παραμείνει η Γκρέις στο χωριό, να δοκιμαστεί, και τέλος να αποπεμφθεί. Συμπαρίσταται σιωπηλά στο μαρτύριό της, στην ουσία, όμως, την χρησιμοποιεί για να αναδείξει τα υποτιθέμενα αγαθά ιδανικά των μελών της κοινότητας.

Η εμφάνιση της Γκρέις, ενός προσώπου ανόμοιου με τους κατοίκους, είναι

14 Gilles Deleuze, *Η κοινωνία του ελέγχου*, ΕΛΕΥΘΕΡΙΑΚΗ ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ, Αθήνα, 2001, σελ.28

15 Michel Foucault, *Η μικροφυσική της εξουσίας*, μετάφρ. Λίλα Τρουλινού, ΥΨΙΛΟΝ, Αθήνα, 1991, σελ.91-94

16 Michel Foucault, *Εξουσία, γνώση και ηθική*, μετάφρ. Ζήσης Σαρίκας, ΥΨΙΛΟΝ, Αθήνα, 1987, σελ.46,47



κάτι που οι τελευταίοι δεν μπορούν να αποδεχτούν. Η διαφορά μεταξύ τους τονίζεται από την ενδυμασία, που υποδεικνύει την κοινωνική θέση του καθενός. Η *σύγκλιση και η απόκλιση* σε μία κοινότητα παίζει πολύ σημαντικό ρόλο: η ελευθερία του ατόμου εκφράζεται καλύτερα στην πρώτη περίπτωση. *Κάθε κοινωνία είναι ικανή να λειτουργήσει μόνο σε συνθήκες αποκλεισμού ορισμένου αριθμού ανθρώπων από αυτήν*¹⁷. Σε αυτόν ακριβώς τον αποκλεισμό υπόκειται και η Γκρέις.

Αναμφισβήτητα, η δημιουργία οικισμού είναι συνέπεια **κοινωνικών αναγκών**¹⁸, δηλαδή βασικών αναγκών του ανθρώπου, για την κάλυψη των οποίων επιβάλλεται η επικοινωνία και επιδιώκεται η συνοίκηση με άλλους ανθρώπους. Η *ομοιογένεια*¹⁹ είναι ένας βασικός παράγοντας αυτής της

17 Αριάδνη Βοζάνη, *Ένα ερώτημα...*, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο - Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Μάθημα: Προσεγγίσεις του εφαρμοσμένου αστικού σχεδιασμού στην Ελλάδα, Ακαδημαϊκό Έτος: 2007-2008

18 Οι ανάγκες αυτές είναι:

α. Ψυχοσωματικές ανάγκες, όπως της αυτοσυντήρησης και αναπαραγωγής, της μαζικής άθλησης και άμιλλας, ο φόβος της μοναξιάς και γενικά οι ανάγκες για εξωτερίκευση συναισθημάτων.

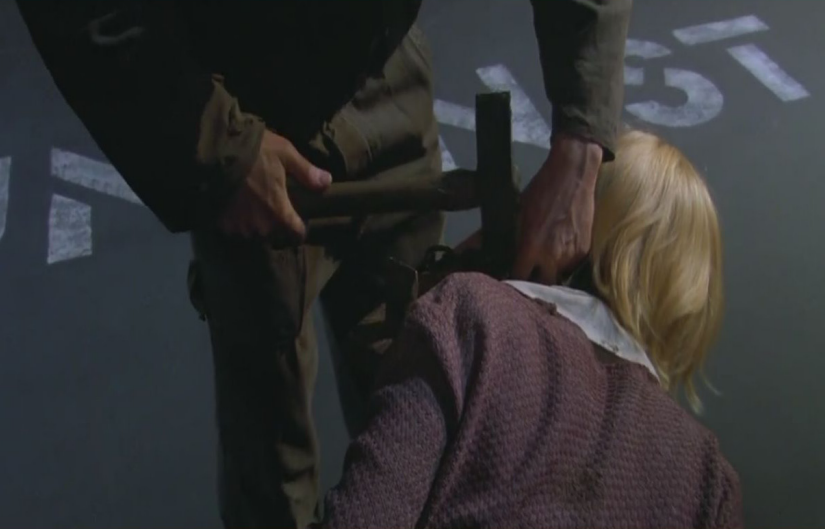
β. Οικονομικές ανάγκες, που οδηγούν στη συνένωση προσπαθειών για την επίτευξη καλύτερου οικονομικού αποτελέσματος. Από την ανάγκη αυτή προήλθε και ο καταμερισμός εργασίας, ουσιαστικός παράγοντας στην αύξηση της παραγωγικότητας, που χαρακτηρίζει τη νεώτερη οικονομική ιστορία του ανθρώπου.

γ. Πνευματικές ανάγκες για μετάδοση εμπειρίας, πλουτισμού γνώσεων, ανταλλαγή απόψεων. Είναι γνωστό άλλωστε ότι η μάθηση κατορθώνεται βασικά με την απευθείας επικοινωνία.

δ. Θρησκευτικές ανάγκες που οδηγούν στην επιδίωξη του ανθρώπου να ταυτίσει την τύχη του με άλλους απέναντι στο «υπέρτατο Όν» και να το λατρέψει μαζί με άλλους. Αθανάσιος Αραβαντινός, *Πολεοδομικός σχεδιασμός: Για μια βιώσιμη ανάπτυξη του αστικού χώρου*, ΣΥΜΜΕΤΡΙΑ, Αθήνα, 1997, σελ.31

19 *Οι κατοικίες – καταφύγια, οι περιφραγμένες κοινότητες και η κατακερματισμένη ταυτότητα της σύγχρονης κοινωνίας καθιστούν ιδιαίτερα δύσκολη την επιβίωση των κοινωνικών δομών της παλαιάς αστικής γειτονιάς. Τα νέα δεδομένα επιβάλλουν την αναζήτηση σύγχρονων εκδοχών συλλογικής κατοίκησης. Στην κατεύθυνση αυτή διακρίνονται δύο διαφορετικοί δρόμοι:*

Ο πρώτος αφορά στη δημιουργία «θετικών γκέτο». Ο όρος αναφέρεται στην ανάπτυξη ομοιογενών κοινοτήτων όπου επιλέγουν να ζήσουν άνθρωποι με κοινές αναφορές. Ανάλογα παραδείγματα μπορούμε να βρούμε στα προάστια των αμερικανικών πόλεων και τις



συνοίκησης. Ανέκαθεν, ήταν δύσκολο να γίνει δεκτή η διαφορετικότητα κάποιων ατόμων ή ομάδων, είτε στην καταγωγή, είτε στις προσωπικές επιλογές, με αποτέλεσμα την αποκοπή τους από την υπόλοιπη κοινωνία, κάτι που έχει απαρχή στα αρχαία χρόνια, όπως στην αρχαία Σπάρτη με τον Καιάδα και στην Αθήνα με τον εξοστρακισμό. Σε γειτονίες, για παράδειγμα, όπου υπάρχει συνοχή, υπάρχει και αυξημένο αίσθημα ασφάλειας. Αντίθετα, σε όσες χαρακτηρίζονται από συχνή μετακίνηση των κατοίκων τους, από αστάθεια και χαμηλής ποιότητας κατασκευές, εκεί οι άνθρωποι αισθάνονται ότι έχουν λιγότερη ικανοποίηση, αλλά και λιγότερο έλεγχο (Taylor, 1987)²⁰. Αυτόν, ακριβώς, τον έλεγχο νιώθουν πως χάνουν και οι κάτοικοι του Dogville, με αποτέλεσμα την εκμετάλλευσή της ξένης, την προσπάθεια αποκλεισμού και ταπεινώσής της, ακόμη και με βίαια μέσα.

Η Γκρέις, ωστόσο, ασκεί μια άλλη μορφή εξουσίας, αυτή που ο Foucault ονομάζει *ποιμαντική εξουσία*²¹. Το πέρασμα των αλυσίδων, άλλωστε, γίνεται με

*νέες κοινότητες που δημιουργούνται με βάση τις ιδιαίτερες πολιτισμικές, θρησκευτικές, ή ακόμη και σεξουαλικές, επιλογές των κατοίκων του. Ο δεύτερος δρόμος καθορίζεται από ομάδες ενεργών πολιτών που παρεμβαίνουν στον χώρο της πόλης εκφράζοντας νέες συλλογικότητες. Για την έννοια του «θετικού γκέτο» βλ. Atelier KEMPE THILL, "Specific neutrality – A manifesto for new collective housing" στο Javier Mozas, Aurora Fernandez Per, *Density*, Vitoria-Gasteiz: a+t ediciones, 2004, σσ.142-3.*

Χαρακτηριστικό παράδειγμα «θετικού γκέτο» αποτελεί το Fountaingrove Lodge στην Καλιφόρνια, μια κοινότητα που απευθύνεται σε ομοφυλόφιλους συνταξιούχους.

Πάνος Δραγώνας, Μετά (την) ιδιωτικότητα: Βασικές έννοιες για τη σύγχρονη αστική κατοίκηση, Εισήγηση στο Συμπόσιο: Κατοικία: Σχεδιάζω, κατασκευάζω, σκέπτομαι, Αριστέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Θεσσαλονίκη, 2011, <http://panosdragonas.net/?p=412>]

20 Έφη Συγκολλίτου, *Περιβαλλοντική ψυχολογία*, ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ, Αθήνα, 1997, σελ.232

21 (...) Ως εκκλησία ο χριστιανισμός θέτει ως αίτημα στην θεωρία ότι ορισμένα άτομα είναι ικανά χάρη στη θρησκευτική τους ιδιότητα, να υπηρετούν τους άλλους, όχι ως πρίγκιπες, άρχοντες, προφήτες, μάντιες, ευεργέτες ή παιδαγωγοί, αλλά ως ποιμένες. Αυτή η λέξη ωστόσο κατονομάζει μια μορφή εξουσίας πολύ ιδιαίτερη. (...) Είναι μία μορφή εξουσίας της οποίας τελικός αντικειμενικός σκοπός είναι να εξασφαλίσει τη σωτηρία των ατόμων. Η ποιμαντική εξουσία δεν είναι απλά μια μορφή εξουσίας που διατάζει - οφείλει επίσης να είναι έτοιμη να θυσιάσει για τη ζωή και σωτηρία του ποιμνίου. Σε αυτό διακρίνεται από την υπέρτατη εξουσία που απαιτεί από τους υπηκόους να θυσιάσουν για να σώσουν τον θρόνο.



τη συγκατάβασή της. Λειτουργεί ως ένα αρκετά φιλελεύθερο θύμα που νιώθει οίκτο για τους κατοίκους. Μ' έναν πολύ ενδιαφέροντα τρόπο, καταφθάνουν οι γκάνγκστερ και τότε η Γκρέις βιώνει μια μεταστροφή, μεταβαίνοντας στο ρόλο του διώκτη, ενώ η πόλη γίνεται αντικείμενο της εκδίκης της. Οι κάτοικοι του Dogville, ακόμη και τα μικρά παιδιά, εκτελούνται εν ψυχρώ. Όλοι, εκτός από τον σκύλο της κοινότητας.

Οι συνέπειες του εγκλεισμού στο Dogville: Παρατηρούμε μία σταδιακή αλλαγή, όχι μόνο της Γκρέις, αλλά και των κατοίκων. Όσο περισσότερη είναι η εξουσία που τους επιτρέπεται να ασκούν, ακόμη και όσον αφορά στο σώμα της, τόσο πιο ακραίες είναι οι ενέργειες στις οποίες προβαίνουν²². Η Γκρέις φτάνει στην πλήρη παράδοσή της. Υπομένει, έτσι, σιωπηλά κάθε βασανιστήριο μέχρι το τέλος, ενώ το μόνο που δείχνει να την ενδιαφέρει είναι να ξεκουραστεί. Βλέπουμε, λοιπόν, την κατάθλιψη να την καταβάλλει, και να οδηγείται στη *νέκρωση του εαυτού της*. Δεν μπορούμε παρά να κάνουμε την σύγκριση με τα *λευκά κελιά*, τα οποία στόχευαν ακριβώς σε αυτό: την κατάλυση της προσωπικότητας του εγκλειστού.

Ο Τομ και η Γκρέις δείχνουν να είναι ερωτευμένοι, παρόλο που δεν έχουν κάτι κοινό πέρα από την ανάγκη του ενός να δεχθεί θαυμασμό και της άλλης για προστασία. Ο έρωτας του Τομ, όμως, αποδεικνύεται ψεύτικος, αφού τελικά εκείνος την προδίδει. Αφήνοντας στην άκρη το γεγονός ότι γνωρίζει τους βιασμούς της, αναζητάει κι εκείνος σεξουαλική σχέση μαζί της. Ακόμη και σε συνθήκες εγκλεισμού, λοιπόν, βλέπουμε ότι τα άτομα έχουν ανάγκη από κάποιου είδους αγάπη, είτε είναι οι θύτες είτε τα θύματα, έχουν ανάγκη να αναπτύξουν σχέσεις, οι οποίες, όμως, είναι καταδικασμένες, επειδή λείπει ένα βασικό στοιχείο: η ελευθερία²³. Η Γκρέις, στο τέλος, αφού έχουν εκτελεστεί

Michel Foucault, *Η μικροφυσική της εξουσίας*, μετάφρ. Λίλα Τρουλινού, ΥΨΙΛΟΝ, Αθήνα, 1991, σελ. 83

22 (...) διαφορετικές βαθμίδες και στάδια μεταβίβασης της εξουσίας επιδίδονται στην ίδια την ηδονή της άσκησης τους. Υπάρχει κάτι στην επιτήρηση ή, για την ακρίβεια, κάτι στο βλέμμα εκείνων που ενέχονται στην πράξη της επιτήρησης που δεν είναι ξένο προς την ηδονή της επιτήρησης, την ηδονή της επιτήρησης της ηδονής κ.ο.κ., Michel Foucault, *Η μικροφυσική της εξουσίας*, μετάφρ. Λίλα Τρουλινού, ΥΨΙΛΟΝ, Αθήνα, 1991, σελ. 122

23 Διαφωτισμός είναι η έξοδος του ανθρώπου από την ανωριμότητά του, για την οποία είναι



όλοι οι κάτοικοι από τους γκάνγκστερ, σκοτώνει η ίδια τον Τομ, σαν προσωπική εκδίκηση. Στη συνέχεια παραδίδει την πόλη στις φλόγες, έτσι ώστε να μη μείνει κανένα ίχνος της.

Ο φυσικός και κυκλικός τρόπος με τον οποίο οι άνθρωποι του Dogville πέφτουν σε μια ακολουθία καταδυνάστευσης και κακομεταχείρισης, είναι έντονα ειρωνικός. Αν και ο κινηματογράφος του Trier δηλώνει ότι πολλά από τα άσχημα που εκτίθενται στην αλληγορική του πόλη, οφείλονται σε μια κουλτούρα καταπίεσης, η βία στην καρδιά του κάθε χαρακτήρα λειτουργεί βαθύτερα. Απεικονίζει το *Dogville* την ανάγκη για ηθική ενδυνάμωση; Απεικονίζει την ματαιότητα των πολιτικών προγραμμάτων; Ή μήπως κάποιο δίδαγμα;

Χαρακτηριστικότερο είναι το τελευταίο πανοραμικό πλάνο του έργου, όπου το (μέχρι τότε ζωγραφισμένο με κιμωλία) σκυλί του έργου εμφανίζεται, περνώντας τη δράση εκτός οθόνης, και ορμάει προς τον θεατή, δείχνοντάς του, πέρα από κάθε αμφιβολία, ότι αυτό που βλέπει δεν είναι πια ταινία, αλλά είναι η ανθρώπινη φύση που έρχεται κατά πάνω του, όπως ένα αγριεμένο σκυλί.

Άσκηση της εξουσίας στο Dogtooth

Στο Dogtooth, από την άλλη, αυτός που κατέχει την κυρίως εξουσία, είναι ο πατέρας²⁴. Είναι το «κράτος» και δείχνει να έχει εμπεδώσει θριαμβευτικά τις



υπεύθυνος ο ίδιος. Ανωριμότητα είναι η αδυναμία να μεταχειρίζεσαι το νου σου χωρίς την καθοδήγηση ενός άλλου. Είμαστε υπεύθυνοι γι' αυτή την ανωριμότητα, όταν η αιτία της βρίσκεται όχι στην ανεπάρκεια του νου, αλλά στην έλλειψη αποφασιστικότητας και θάρρους να τον μεταχειριζόμαστε χωρίς την καθοδήγηση ενός άλλου. Sapere aude (Τόλμα να μαθαίνεις)! Έχε θάρρος να μεταχειρίζεσαι τον δικό σου νου! Τούτο είναι το νόημα του Διαφωτισμού., Ι. Καντ, Απόκριση στο ερώτημα: Τί είναι Διαφωτισμός; στο Ι.Καντ, Δοκίμια, εισ.-μτφ.-σχόλια Ε.Π.Παπανούτσου, ΔΩΔΩΝΗ, 1971, σελ.42, αναπαραγωγή εδώ από: Μανιάτης Γιώργος Ι., Γιατί ο Καντ; στο Ουτοπία, τεύχος 64, Μάρτιος - Απρίλιος 2005, σελ. 142 Για τούτο το διαφωτισμό τίποτ' άλλο δεν απαιτείται παρά ελευθερία.

24 (...) αν δει κανείς τα καθήκοντα του προσωπικού, εύκολα καταλαβαίνει και το ρόλο της (φυλακής):

- 1) Το καθήκον της φρούρησης
- 2) Το καθήκον της εσωτερικής τάξης
- 3) Το καθήκον της αυτοδιατήρησης
- 4) Το καθήκον της τιμωρίας
- 5) Το καθήκον της αναμόρφωσης.



πειθαρχικές του πρακτικές, την περίφραξη και το τελετουργικό, που φυσικά χαρακτηρίζουν κάθε είδους άσυλο, όπως το μοναστήρι, το ψυχιατρείο, το οικοτροφείο. Κανένα από τα μέλη δεν μας αποκαλύπτει το πραγματικό του όνομα, παρά μόνο την ιδιότητά του στο πλαίσιο της οικογένειας. Χαρακτηριστικό της πρακτικής των φυλακών, όπου ο κατάδικος από τη στιγμή που εισέρχεται στο άδυτό της φέρει μόνον τον κωδικό του. Προστατεύοντας τα παιδιά του από τον έξω κόσμο, τα μιάσματά του και τον κίνδυνο που ελλοχεύει η απροστάτευτη περιπλάνηση σε αυτόν, η έξοδος από την περίφραξη του σπιτιού απαγορεύεται²⁵. Πόσο χαρακτηριστική είναι η σκηνή, όπου τα παιδιά της οικογένειας, «εκπαιδούνται» στο να απωθήσουν τον «τρομερό εχθρό», τη γάτα. Εμφανίζονται σκυμμένα στα γόνατα, στη στάση του σκύλου, να γαυγίζουν προς το τίποτα, προς εκφοβισμό του τίποτα. Εκτός από την υποτέλεια, που δηλώνεται με τη στάση του σώματός τους, έχουμε αναγωγή της εκπαίδευσής τους στην εκπαίδευση των σκύλων, κάτι που επαναλαμβάνεται στην ταινία. Εδώ παρατηρούμε το σημείο στο οποίο αποδεικνύεται απερίφραστα η πνευματική πλέον υποταγή²⁶, σε σημείο που ο φράκτης φαντάζει πραγματικά ανώδυνος, μάλλον περιττός και άχρηστος, μετουσιωμένος σε ένα γραφικό κατάλοιπο

Γ. Κουλιεράκης, *Ψυχολογικές επιπτώσεις του εγκλεισμού*, www.breakoutproject.odl.org/home/nsph/.../Imprisonment.pdf, σελ. 3

- 25 Ο Μισέλ Φουκώ, παραπέμποντάς μας σε έναν κανονισμό του 17ου αιώνα, παρουσιάζει τα μέτρα που έπρεπε να ληφθούν σε περίπτωση που εκδηλωνόταν πανούκλα σε μία πόλη, στα οποία περιλαμβανόταν φυσικά η διαταγή να κλειστούν όλοι στα σπίτια τους με απαγόρευση εξόδου που τιμωρείται με την ποινή του θανάτου, θανάτωση όλων των αδέσποτων ζώων. Michel Foucault, *Επιτήρηση και τιμωρία: Η γέννηση της φυλακής*, μετάφρ. Τάσος Μπέτζελος, ΠΛΕΘΡΟΝ, Αθήνα, 2011, σελ. 223
- 26 Ο Φουκώ υποστηρίζει ότι στον κόσμο του παλαιού φρενοκομείου, πριν τις καταλυτικές αλλαγές του Πινέλ και των άλλων μεταρρυθμιστών, οι «τρελοί» στην ουσία απολάμβαναν μεγαλύτερη ελευθερία από όση τους παρέχουν οι σύγχρονες θεραπείες, γιατί απλούστατα η κλασική αντιμετώπιση μέσω του εγκλεισμού δεν αποσκοπούσε στο να μεταβάλει τη συνείδησή τους. Μπορεί το σώμα τους να ήταν αλυσοδεμένο αλλά ο νους τους είχε φτερά, τα οποία στη συνέχεια όμως τα ψαλίδισε ο δεσποτισμός του ορθού Λόγου.
- J.G.Merquior, *Foucault*, μετάφρ. Δημήτρης Μέλλος, ΠΑΤΑΚΗ, Αθήνα, 2002, σελ. 36,38. Αναδημοσίευση εδώ από: Χρήστος Τσότσος, *Η ανάδυση της σύγχρονης ψυχιατρικής και ο «ρόλος» της στις δυτικές αστικές κοινωνίες*, Διπλωματική Εργασία, ΠΜΣ: Ψυχολογία και ΜΜΕ, ΑΘΗΝΑ, 2008, σελ.20



παλαιότερων εποχών. Η φυλακή, μοιάζει σε αυτήν την περίπτωση λιγότερο επώδυνη. *Η έννοια της καταπίεσης είναι πιο ύπουλη*²⁷.

Ο πατέρας είναι ο κύριος τροφέας. Εργάζεται, έχοντας μόνον αυτός το δικαίωμα να εξέρχεται της οικίας, με «κίνδυνο» της ζωής του. Φροντίζει για τα εφόδια και την ασφάλεια και αναλαμβάνει την μεταφορά της Χριστίνας από και προς την οικία, την επιβράβευση, καθώς και την τιμωρία της όταν αυτή παρεκκλίνει από τους όρους της συνεργασίας τους. Απολαμβάνει τη φροντίδα των παιδιών, ως ένδειξη της αφοσίωσής τους. Ψεύδεται στους συναδέλφους του για την οικογένειά του, όπως επίσης και για τον αδερφό που έχει φύγει, και του οποίου ο τραγικός θάνατος, συμπυκνώνει και συμβολίζει τον αποτροπιασμό για τον έξω κόσμο. Η απάθεια του πατέρα μπροστά στην απροσδόκητη φυγή της ατίθασης κόρης, δηλώνει ότι η εξουσία υπολογίζει και εκτιμά εξονυχιστικά όλες τις πιθανές επιπτώσεις της άσκησής της. Παράλληλα, δείχνει να γνωρίζει πολύ καλά ότι σε ένα τέτοιο αυταρχικό-απολυταρχικό καθεστώς, οι αντιδράσεις κατά της εξουσίας είναι αναμενόμενες.

Η μητέρα περιορίζεται σε μία *πανοπτική* επίβλεψη της τήρησης των εξουθενωτικών κανόνων που έχουν τεθεί, καθώς και εκείνη βρίσκεται έγκλειστη στην οικία, μακριά από τον κοινωνικό περίγυρο. Η οικία αποτελεί τον Καιάδα της. Θα κυοφορήσει τα δύο νέα αδέρφια και το σκύλο(!), που απειλούν την ευζωία των παιδιών τους, καταλαμβάνοντας μέρος από τον προσωπικό χώρο και των υλικών κεκτημένων τους, με σκοπό τη συμμόρφωση και μη παρέκκλιση τους από τους διαμορφωμένους κανόνες του σπιτιού-φυλακής. Είναι αυτή η οποία, στη συνέχεια, θα φροντίσει την κατάλληλη εμφάνιση της κόρης, κατά την μεταμόρφωσή της ως το νέο αντικείμενο της σεξουαλικής εκτόνωσης του γιού.



27 (...) Η εξουσία θεωρείται ότι φέρει τη δύναμη μιας απαγόρευσης. Πιστεύω ότι αυτή είναι μια εντελώς αρνητική, στενή, σκελετική σύλληψη της εξουσίας, η οποία κατά περίεργο τρόπο διαδόθηκε πολύ. Αν η εξουσία δεν ήταν τίποτε άλλο από το να λέει «όχι», νομίζετε πως θα την υπάκουαν οι άνθρωποι; Αυτό που κάνει την εξουσία να κρατάει γερά, αυτό που την κάνει παραδεκτή είναι το ότι δεν βραίει απλώς πάνω μας σαν μία δύναμη που λέει «όχι», αλλά ότι διασχίζει τα πράγματα, παράγει πράγματα, επιφέρει ηδονή, μορφές γνώσης, παράγει λόγο. Πρέπει να θεωρηθεί παραγωγικό πλέγμα που καλύπτει ολόκληρο το κοινωνικό σώμα και όχι αρνητική βαθμίδα που ρόλος της είναι η καταπίεση. Michel Foucault, *Εξουσία, γνώση και ηθική*, μετάφρ. Ζήσης Σαρίκας, ΨΥΧΙΛΟΝ, Αθήνα, 1987, σελ. 21



Αυτοί που υφίστανται τον εγκλεισμό στα πλαίσια της πατρικής εστίας είναι τα παιδιά της οικογένειας. Η ταυτότητα του χώρου που θα αποκτήσει το παιδί επηρεάζεται από την κοινωνική σημασία που δίνουν οι άλλοι στο χώρο (Proshansky & Fabian, 1987). Στην ανάπτυξη της ταυτότητας αρχικό ρόλο παίζει η πληροφόρηση που παρέχει το ανθρώπινο περιβάλλον για τους διάφορους χώρους, για το πώς πρέπει αυτοί να χρησιμοποιηθούν, πώς πρέπει να γίνει ο χειρισμός τους και τί κινδύνους περικλείουν²⁸. Η καθημερινή τους *εκπαίδευση*, αποκλείει από αυτά οποιαδήποτε πληροφορία μπορεί να τους εξάψει τη φαντασία και την περιέργεια για τον έξω κόσμο. Σ' αυτήν περιλαμβάνεται η *εκμάθηση νέων λέξεων*, οι οποίες αποδίδονται με ψευδή επεξήγηση, όπως η θάλασσα, ο αυτοκινητόδρομος, η εκδρομή και η καραμπίνα, που τους παρουσιάζονται αντίστοιχα ως *δερμάτινη πολυθρόνα με τα ξύλινα μπράτσα σαν αυτή που έχουμε στο σαλόνι, πολύ δυνατός αέρας, πολύ ανθεκτικό υλικό με το οποίο κατασκευάζουμε δάπεδα και πολύ όμορφο λευκό πουλι*²⁹.

Οι χώροι του σπιτιού, κυρίως, και αργότερα της γειτονιάς και του σχολείου αλληλεπιδρούν για να δώσουν την ταυτότητα του χώρου στο παιδί, αλλά και να παίξουν έναν πρωταρχικό ρόλο στη διαδικασία της κοινωνικοποίησής του με το φυσικό κόσμο³⁰. Στην προκειμένη περίπτωση τα παιδιά δεν έχουν καμία γνώση

28 Έφη Συγκολλίτου, *Περιβαλλοντική ψυχολογία*, ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ, Αθήνα, 1997, σελ.108

29 Τα σημαίνοντα και κυρίως αυτά που αφορούν τον εκτός της οικίας κόσμο, εντάσσονται σε ένα νέο πλαίσιο νοηματοδότησης που θα ανακυκλώνεται και θα παραπέμπει μόνο στα στενά –εσωτερικά- παραδεδωμένα. Η υπερβολική και άμεση αυτή διαστρέβλωση, μας παραπέμπει για μία ακόμα φορά στο Φουκώ και κυρίως στο δοκίμιο του περί λόγου και κλάδων γνώσης/αλήθεια. *Αναδημοσίευση εδώ από: Πάνος Δραγώνας, Μετά (την) ιδιωτικότητα: Βασικές έννοιες για τη σύγχρονη αστική κατοίκηση, Εισήγηση στο Συμπόσιο: Κατοικία: Σχεδιάζω, κατασκευάζω, σκέπτομαι, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Θεσσαλονίκη, 2011, <http://panosdragonas.net/?p=412>*

30 Το παιδί, έχοντας εμπειρία ενός συγκεκριμένου πλαισίου, π.χ. του σχολείου ή του σπιτιού, συνδέει τις μνήμες, αξίες και προτιμήσεις που έχει γι' αυτό το πλαίσιο σε ένα είδος συνόλου στο οποίο οργανώνει τη γνώση για την ταυτότητα του χώρου. Σε ένα δεύτερο σύνολο οργανώνεται η γνώση για τη σχέση ανάμεσα στα πλαίσια, όπως είναι το σχολείο, το σπίτι, η γειτονιά. Ζώντας στους ποικίλους χώρους, το παιδί εκδηλώνει ανάγκες, προσδοκίες και φόβους σε σχέση μ' αυτούς τους χώρους. Έχοντας υπόψη ότι στην καθημερινή ζωή του παιδιού εμπλέκονται ποικίλα πλαίσια, και συνεπώς ποικίλοι χώροι με διαφορετική κοινωνική σημασία, θα πρέπει να δεχτούμε ότι τελικά είναι η



των σχέσεων αυτών. Δε δείχνουν κανένα ενδιαφέρον να μάθουν από πού είναι η Χριστίνα, η κοπέλα με την οποία τακτικά συνουσιάζεται ο αδελφός, ούτε αναρωτιούνται για τη στολή της, που δηλώνει την επαγγελματική της ιδιότητα. Δεν μπορούν να αντιληφθούν πού μπορεί να βρίσκεται ο αγνοούμενος αδελφός τους και έτσι πιστεύουν πως βρίσκεται απλώς εκτός του φράκτη, κάτι που μας δηλώνεται είτε με τον αδελφό ο οποίος συνομιλεί με την φανταστική του παρουσία, είτε με την αδελφή που του πετάει προμήθειες.

Οι συνέπειες του εγκλεισμού στο Dogtooth: Είναι χαρακτηριστικό ότι όταν απειλείται ή αποδιαιρθώνεται η κανονικότητα της πειθαρχίας, τότε επιστρατεύονται βίαιες μέθοδοι (χαστούκια, το φρικώδες χτύπημα με την κασέτα στο κεφάλι της απείθαρχης κόρης από τον πατέρα, κ.ά.).

Η βία στην περίπτωση αυτή, δεν χρησιμοποιείται ως μέσο επίτευξης της εξουσίας και του εγκλεισμού - άλλωστε αυτό επιτυγχάνεται με ψυχολογικά μέσα και εκβιασμούς - αλλά κυρίως ως μέσο τιμωρίας, όπως είναι τα χαστούκια της μάνας στη μεγάλη κόρη και του πατέρα στον γιο, η τιμωρία με το στοματικό διάλυμα στον γιο. Ο πατέρας, ο οποίος είναι και ο συχνότερος «τιμωρός» της οικογένειας, συνήθως χτυπάει με το μέσο που έχει γίνει το παράπτωμα, για παράδειγμα, χτυπάει την κόρη με την βιντεοκασέτα που έβλεπε κρυφά, και τη Χριστίνα με το βίντεο, το οποίο αποτέλεσε τον νούμερο ένα εισβολέα στην τόσο καλά οχυρωμένη κατοικία.

Ακόμη και τα παιδιά καταφεύγουν στην βία. Αυτό φαίνεται από το πρώτο ακόμη πλάνο, όπου, για να περάσει η ώρα, τραυματίζουν τα δάχτυλα τους στο καυτό νερό, αναδεικνύοντας νικητή αυτόν με τις μεγαλύτερες αντοχές. Αλλά και για να διεκδικήσουν το καθένα ο,τιδήποτε θεωρεί δικό του, όπως το αεροπλανάκι, επιτίθενται συνεχώς το ένα στο άλλο, χρησιμοποιώντας διάφορα αντικείμενα, όπως το σφυρί. Αντιλαμβανόμαστε, λοιπόν, πως σε ένα τέτοιο περιβάλλον, η βία προκύπτει έμφυτα για τα παιδιά, ως εκτόνωση ενέργειας, που δεν έχει χώρο έκφρασης ούτε επιτρέπεται από την ηθική της οικογενείας. Να ανακαλέσουμε το γεγονός, ότι κανείς δεν επιτρέπεται να δείχνει και να

αλληλεπίδραση όλων αυτών των χώρων αυτή που συντελεί στην απόκτηση της ταυτότητας του χώρου. Έφη Συγκολλίτου, *Περιβαλλοντική ψυχολογία*, ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ, Αθήνα, 1997, σελ.107,108



εξωτερικεύει τα αισθήματά του, ούτε καν η μάνα στην οποία απαγορεύεται, όπως τονίζει ο πατέρας, να κλαίει μπροστά στα παιδιά, ακόμη και μετά το χαμό της κόρης.

Πέρα λοιπόν από την βία, συνέπεια του εγκλεισμού και της καταπίεσης είναι και η *νοσηρότητα* της σεξουαλικής ζωής ολόκληρης της οικογένειας. Το κακό ξεκινάει με τις σεξουαλικές ορέξεις του γιου που πρέπει να ικανοποιηθούν, και γι' αυτό ο πατέρας επιστρατεύει την Χριστίνα. Όμως κι εκείνη, δεχόμενη να παίξει τέτοιο ρόλο, συμπεριφέρεται με τον ίδιο νοσηρό τρόπο στην μεγάλη κόρη, η οποία με τη σειρά της μεταφέρει τα μηνύματα αυτά στην μικρότερη. Μόλις εξαφανίζεται η Χριστίνα, οι γονείς πρέπει να βρουν τρόπο να την αντικαταστήσουν, οπότε ζητούν από το γιο να διαλέξει μία από τις αδερφές του, χωρίς εκείνες να λάβουν την παραμικρή επιμόρφωση για το θέμα, ή να έχουν τη δυνατότητα να διαφωνήσουν. Δεν διστάζουν, λοιπόν, οι γονείς να οδηγήσουν σε αιμομιξία τα δύο αδέρφια, μόνο και μόνο για να διασφαλίσουν τη συνέχιση της λειτουργίας του ασύλου που δημιούργησαν, χωρίς να ξαναπάρουν το ρίσκο άλλων εξωτερικών επιρροών. Δεν είναι τυχαίο, φυσικά, πως στη συνέχεια η μεγάλη κόρη αποφασίζει να φύγει, προφανώς μη αντέχοντας πλέον την κατάσταση. Αυτό το σημείο θα μας θυμίσει την *κακοποίηση της Γκρέις*, που υπομένει σιωπηλά, με τη διαφορά όμως ότι η Γκρέις είχε επίγνωση του τι της συνέβαινε.

Δε θα μπορούσαμε βέβαια να μην παρατηρήσουμε την ιδιαίτερη πρακτική του ζευγαριού, το οποίο φοράει ακουστικά κατά τη διάρκεια της σεξουαλικής τους συνεύρεσης, ενώ σε άλλο σημείο κάνει χρήση κινηματογραφικού πορνογραφικού υλικού, δείχνοντάς μας πως η τρυφερότητα³¹ και ο έρωτας, που υποτίθεται πως διέπουν έναν γάμο, απουσιάζουν, ενώ αντιμετωπίζουν ο ένας τον άλλο με αποστασιοποίηση, όμοια αυτής με την οποία αντιμετωπίζουν και τα παιδιά τους. Πρόκειται για μία σχέση που στόχος της είναι η διαφύλαξη της τάξης.

Τα συναισθήματα για τον θεατή είναι συγκεχυμένα, καθώς αρχικά η πρώτη



31 Με την ίδια νοσηρότητα, συμπεριφέρεται και η μικρή κόρη προς τον πατέρα λίγο πριν ανακαλυφθεί η απόδραση της μεγάλης και οι αδερφές μεταξύ τους, αποτέλεσμα των μηνυμάτων που λαμβάνουν, αλλά και της καταπιεσμένης σεξουαλικότητάς τους που πρέπει να εκτονώνεται μόνο με συγκεκριμένους τρόπους στην κατοικία.

αντίδραση είναι συνήθως σοκ, εκνευρισμός, ακόμη και αηδία, αλλά αφού μελετηθούν οι συνθήκες κάτω από τις οποίες συμβαίνουν τα γεγονότα, υπάρχει κατανόηση για την πλευρά των παιδιών και αντιπάθεια για τους γονείς. Η παραπλάνηση για τον τόπο και τον χρόνο λαμβάνει χώρα και εδώ, κάνοντας κατανοητότερη τη διαχρονικότητα της ταινίας που θέλει να τονίσει και ο σκηνοθέτης. Η *παράφραση* διαφόρων λέξεων συχνά προκαλούν το γέλιο κατά την διάρκεια της προβολής, καθώς μοιάζει να είναι όλα εκείνα τα πράγματα τα οποία οι γονείς ωραιοποιούν ή παρουσιάζουν στα παιδιά τους με άλλον τρόπον, μιας και οι πράξεις των γονέων στο σπίτι της ταινίας γίνονται από ένα είδος διαστρεβλωμένης αγάπης.

Ο θεατής, ίσως, ταυτίζεται με την αγανάκτηση της μεγάλης κόρης, ως ένα δείγμα δικαιοσύνης, ίσως και αποκατάστασης της νοσηρότητας, μέσω μιας απόδρασης ή καλύτερης έκβασης της ιστορίας, παρόλο που υπό τέτοιες συνθήκες, είναι πολύ δύσκολο για την κόρη, ακόμα και αν γλιτώσει, να προσαρμοστεί σε κάτι τόσο ξένο. Ομοίως, αγανάκτηση υπάρχει και για την κατάσταση της Γκρέις, αίσθημα που αυξάνεται όσο η κατάσταση πλησιάζει στο απροχώρητο, με αποτέλεσμα το τέλος, με τη δολοφονία όλων των κατοίκων του χωριού, παρόλο που είναι τρομερά σκληρό, να λειτουργεί ως ένα είδος αποζημίωσης και αποκατάστασης της δικαιοσύνης.

DOGville Vs DOGtooth

Στην απόπειρά μας να διεισδύσουμε στην ψυχοσύνθεση των εγκλειστών ατόμων, μας απασχόλησε η χωρική αντίληψη που έχουν σχηματίσει μέσα στο οριοθετημένο τους *περιβάλλον*³² και πώς αυτό επηρέασε τη διάπλαση

32 Με τον όρο *περιβάλλον*, εννοούμε ένα σύνολο από φυσικούς, βιολογικούς ή κοινωνικούς παράγοντες, ικανούς να έχουν ένα άμεσο ή έμμεσο, βραχύχρονο ή μακρόχρονο αποτέλεσμα στους ζώντες οργανισμούς και στις ανθρώπινες δραστηριότητες (Ternisien, 1973). Η έννοια του περιβάλλοντος, όπως επισημαίνει και ο Gewirtz (1969), πρέπει να προσδιοριστεί τόσο με όρους των ερεθισμών που επηρεάζουν τη συμπεριφορά όσο και με όρους της λειτουργικής σχέσης της συμπεριφοράς με τον έλεγχο των ερεθισμών. Ο όρος *περιβάλλον* περιλαμβάνει, ακόμη, τον τρόπο με τον οποίο το αντιλαμβανόμαστε και έχουμε την εμπειρία του, τον τρόπο με τον οποίο το αλλάζουμε και το χρησιμοποιούμε για κάλυψη των αναγκών μας, και ακόμη το πώς προσαρμόζουμε τη συμπεριφορά μας σε ένα οικοσύστημα που βρίσκεται σε διαρκή αλλαγή. (Ittelson et al., 1974). Έφη

της προσωπικότητάς τους. Και οι δύο ταινίες αναφέρονται στη **διάκριση των εξουσιών**: στην πρώτη, την εξουσία έχει αρχικά ο Τομ, ενώ σταδιακά τη διεκδικούν και την αποκτούν και οι άλλοι κάτοικοι. Στη δεύτερη, την εξουσία έχουν οι γονείς, με πρωτεργάτη τον πατέρα. Παρατηρείται επίσης, μία **σύγχυση ρόλων** στις δύο ταινίες. Η Γκρέις στο *Dogville* είναι αρχικά διωγμένη, στη συνέχεια θύμα και στο τέλος εκδικητής, ενώ οι κάτοικοι μετατρέπονται από φιλόξενοι πολίτες, σε Εξουσία που τιμωρεί. Στον *Κυνόδοντα* η αδερφική σχέση δοκιμάζεται από τον ανταγωνισμό, την άγνοια αλλά και τη σεξουαλική νοσηρότητα. Ο **εγκλεισμός** στις δύο ταινίες αλλάζει διαρκώς πρόσωπο: η Γκρέις μετατράπηκε από ελεύθερη γυναίκα σε εγκλειστη, με τη θέλησή της και εξαιτίας της αφέλειάς της. Από την άλλη, τα παιδιά της οικογένειας του *Κυνόδοντα* είναι ήδη, εν αγνοία τους, εγκλειστα, από τότε που γεννήθηκαν, καθώς ζουν σε ένα ψεύτικο περιβάλλον, μακριά από οποιοδήποτε συναίσθημα και οποιαδήποτε εμπειρία τους επιφυλάσσει η πραγματική ζωή (βλ. φόβο, ρίσκο, άγχος, μάθηση, γνώση, κρίση, κοινωνικοποίηση, δράση, κλπ).

Οι συνέπειες του εγκλεισμού: Στην ταινία του Λαρς Φον Τρίερ, δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στην απόδραση της πρωταγωνίστριας από τον εγκλειστο χώρο όπου προσωρινά έζησε, δραστηριοποιήθηκε και κακοποιήθηκε, στον «ελεύθερο», έξω κόσμο. Από θύμα, η Γκρέις μετατρέπεται σε άγριο θύτη. Καταργεί την ποιμαντική εξουσία και αποφασίζει να γίνει εκδικητής, καταρρίπτοντας τις πεποιθήσεις της περί αγάπης, προσφοράς και συγχώρεσης.

Με τη σειρά του, ο Γιώργος Λάνθιμος, τονίζει την απόδραση της μικρής κόρης της οικογένειας, από το προστατευμένο περιβάλλον όπου είχε μεγαλώσει, στον πραγματικό, «επικίνδυνο», έξω κόσμο. Και σε αυτή την περίπτωση, η ηρωίδα αποφασίζει να πάρει το ρίσκο αλλά και τη ζωή στα χέρια της, με κάθε κόστος.



Τρόποι επιβολής της εξουσίας | Η πειθαρχία και το τελετουργικό

«Η πειθαρχία κατασκευάζει άτομα· είναι η ειδική τεχνική μιας εξουσίας που χρησιμοποιεί τα άτομα τόσο ως αντικείμενα όσο και ως εργαλεία για την άσκησή της.»

Michel Foucault³³

Η εξουσία νοείται ασκούμενη από κάποιους σε άλλους. Αυτό που την χαρακτηρίζει, δηλαδή, είναι ότι η δράση της ενεργοποιείται πάνω στις σχέσεις των ατόμων. Βέβαια, δεν πρέπει να συγχέουμε τις σχέσεις εξουσίας με τις σχέσεις επικοινωνίας και τις αντικειμενικές ικανότητες των υποκειμένων, ως σχέσεις που περιλαμβάνουν την αλληλεπίδραση, αφού πρόκειται για τρεις τύπους που χρησιμεύουν αμοιβαία ο ένας στον άλλο ως εργαλεία και κατά την ενεργοποίησή τους, αποτελούν αυτό που μπορούμε να ονομάσουμε **πειθαρχίες**. Με διαφορετικά μοντέλα αρθρώσεων τους έχουμε και διαφορετικά αποτελέσματα: με υπεροχή των σχέσεων των *αντικειμενικών ικανοτήτων*, έχουμε πειθαρχίες του τύπου των νοσοκομείων, με υπεροχή των *σχέσεων επικοινωνίας*, έχουμε τις πειθαρχίες του τύπου της εκμάθησης, ενώ με την υπεροχή των *σχέσεων εξουσίας*, έναντι των υπολοίπων, οδηγούμαστε σε **πειθαρχίες σωφρονιστικού τύπου**³⁴.

Χαρακτηριστικό γνώρισμα της πειθαρχίας, πέραν της συγκατάβασης, είναι και η αυστηρή τήρηση συγκεκριμένων χρονοδιαγραμμάτων, τα οποία καθορίζουν τη λειτουργία κάθε πειθαρχικού τύπου. Η χρήση του χρόνου, όμως, αποτελεί παλαιά κληρονομιά. Η εισαγωγή ενός αυστηρού της προτύπου, προέρχεται από τις μοναστικές κοινότητες, το οποίο γρήγορα υιοθετήθηκε από τα προνοιακά και παιδαγωγικά ιδρύματα, ενώ στα στρατόπεδα, στη βιομηχανία και στα εργαστήρια βρήκε την απόλυτη χρήση του. Οι τρεις βασικές μέθοδοί της ήταν το ωρολόγιο πρόγραμμα, ο εξαναγκασμός σε καθορισμένες ασχολίες και η

33 Michel Foucault, *Επιτήρηση και τιμωρία: Η γέννηση της φυλακής*, μετάφρ. Τάσος Μπέτζελος, ΠΛΕΘΡΟΝ, Αθήνα, 2011, σελ.195

34 Michel Foucault, *Η μικροφυσική της εξουσίας*, μετάφρ. Λίλα Τρουλινού, ΥΨΙΛΟΝ, Αθήνα, 1991, σελ.88-91

ρύθμιση επαναληπτικών κύκλων³⁵. Συνδέεται, βέβαια, και με την εξαντλητική χρήση του χρόνου, που απαγορεύεται να χάνεται. Κάτι τέτοιο ξορκίζεται ως σπατάλη, ως ηθικό σφάλμα και οικονομική ανεντιμότητα, καταλήγοντας έτσι σε σχήματα που τα χαρακτηρίζει περισσότερο η εξάντληση, παρά η απασχόληση³⁶.

Αυτές οι πρακτικές επηρέασαν ακόμη και τη διαμόρφωση της χωρικής κατανομής. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του Le Corbusier, ο οποίος στις πολεοδομικές του ενασχολήσεις αρνιόταν την ανάμιξη αγροτικής και βιομηχανικής εργασίας, παρατηρώντας ότι *ο αγρότης είναι δεμένος με έναν ετήσιο ρυθμό (365 ημερών, και τεσσάρων εποχών, χρόνο με χρόνο), ενώ ο εργάτης της βιομηχανίας από τον ηλιακό νόμο (sic) της ημέρας των 24ώρων*³⁷. Το τελετουργικό, λοιπόν, που επέβαλε η εκάστοτε εργασιακή πειθαρχία στο άτομο, το κατέτασσε σε συγκεκριμένη κοινωνική ομάδα και σύμφωνα μ' αυτή προέκυπτε η χωροθέτηση της κατοικίας του μέσα στην κοινότητα.



Τρόποι επιβολής της εξουσίας στο Dogville

Η Γκρέις αναλαμβάνει να βοηθήσει κάθε νοικοκυριό, ακολουθώντας ένα συγκεκριμένο πρόγραμμα. Η χρονική διάρκεια της προσφοράς της σε κάθε κατοικία είναι ισόποση και καθορίζεται από το χτύπημα της καμπάνας. Καθώς η διαδικασία εξελίσσεται, οι κάτοικοι γίνονται άπληστοι, αυξάνοντας τις απαιτήσεις τους. Η πόλη, που αρχικά δε χρειαζόταν τίποτα απ' αυτήν, σαν από θαύμα φαίνεται τώρα να χρειάζεται τα πάντα και απαιτεί πληρωμή. Οι κάτοικοι της κωμόπολης εξαντλούν την εξουσία τους και η Γκρέις συνεχίζει στο ρόλο του θύματος³⁸.

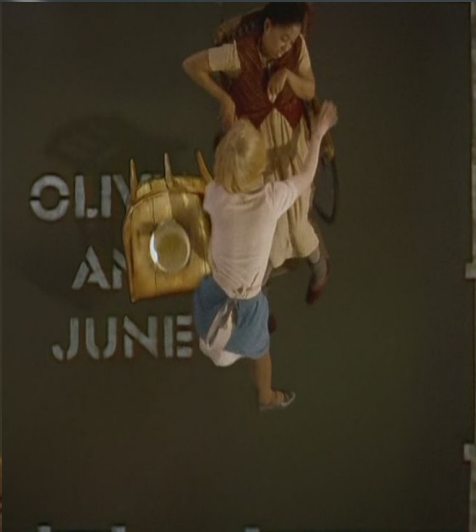
Οι κάτοικοι, λοιπόν, αδυνατώντας να επιστρέψουν στις παλιές τους συνήθειες, δημιουργούν ένα αυστηρότερο σύστημα εγκλεισμού για την Γκρέις, με ακόμη πιο περιορισμένες κινήσεις και συνεχή έλεγχο. Ο χρόνος

35 Michel Foucault, *Επιτήρηση και τιμωρία: Η γέννηση της φυλακής*, μετάφρ. Τάσος Μπέτзелος, ΠΛΕΘΡΟΝ, Αθήνα, 2011, σελ.171

36 Ό.π., σελ.176

37 Δημήτρης Ν. Καρύδης, *Ανάγνωση πολεοδομίας: Η κοινωνική σημασία των χωρικών μορφών*, ΣΥΜΜΕΤΡΙΑ, Αθήνα, 1991, σελ.141

38 *Εκείνος που θέλει να 'ναι δημιουργός και στο καλό και στο κακό, πρέπει πρώτα απ όλα να μάθει να καταστρέφει και να καταλύει τις αξίες. Το υπέρτατο κακό είναι μέρος του υπέρτατου καλού...*, Φρ. Νίτσε



απασχόλησής της αυξάνεται και η αμοιβή της καταργείται, όπως και ο προσωπικός της χρόνος. Μετά την απόπειρά της να αποδράσει, αρχίζει να φέρει αλυσίδες, που περνιούνται, σε κοινή θέα, με ένα βάρβαρο τελετουργικό, όμοιο με πρακτικές περασμένων αιώνων, οι οποίες στόχευαν στον δημόσιο εξευτελισμό των κακοποιών.

Τρόποι επιβολής της εξουσίας στο Dogtooth

Τελετουργικό υπάρχει και στο πλαίσιο της οικογένειας, το οποίο τηρούν όλα τα μέλη προκειμένου να εξασφαλιστεί η τάξη, η ασφάλεια και η πρόοδος. Είναι συγκεκριμένες χρονικά οι συγκεντρώσεις στο τραπέζι - οι δύο αδερφές αναφέρουν, χαρακτηριστικά, πως έχουν μόνο 20 λεπτά μέχρι μια απ' αυτές να ξεκινήσει. Εκεί γίνεται και η εξέταση των παιδιών, σχετικά με τα μαθήματα που έχουν αναθέσει οι γονείς, αλλά και η καταμέτρηση των «βαθμών» για την επιλογή του καλύτερου, ο οποίος επιλέγει και την βραδινή ψυχαγωγία. Όλες οι μέρες ακολουθούν το ίδιο σχεδιάγραμμα, εφόσον ακόμη και μετά την απόδραση της κόρης, ο πατέρας συνεχίζει τη ζωή του, πηγαίνοντας το επόμενο πρωί στην εργασία του. Το εργοστάσιο, στο οποίο εργάζεται ο πατέρας, είναι ένας επίσης αυστηρά οργανωμένος μικρόκοσμος, με πρόγραμμα και ιεραρχία. Ο ίδιος τονίζει, μάλιστα, στην υφιστάμενή του πως *το γιούκα θέλει πότισμα κάθε μία εβδομάδα*.

Η χωρική αναπαράσταση του εργοστασίου γίνεται με τέτοιο τρόπο, ώστε να μας καταστεί σαφής η διαφοροποίησή του από το χώρο της κατοικίας: στην οικία το σκηνικό μοιάζει ιδανικό - ουτοπικό, ασφαλές και ήσυχο, εν αντιθέσει με το βιομηχανικό, σκληρό τοπίο του εργοστασίου, το γεμάτο θορύβους και εργασίες.

DOGville Vs DOGtooth

Το τελετουργικό αποτελεί εγγενές στοιχείο των εξουσιαστικών πρακτικών, μιας και διαθέτει μία δυναμική συστηματοποίησης της ιδεολογίας - ως αναπαράσταση της σχέσης των ατόμων με τις κοινωνικές συνθήκες ύπαρξής τους. Κατορθώνει να αρθρώσει την ιδεολογία σε ένα πεδίο υλικών χειρονομιών και να τους δώσει μία θετική υφή, δίνοντας την αίσθηση αυτενέργειας στις κοινωνικές και ιδεολογικές πρακτικές του δρώντος υποκειμένου.

Στην περίπτωση της Γκρέις, είναι το τελετουργικό που την παγιδεύει. Με





αφορμή τη θετική, ποιμαντική της στάση, όσον αφορά στην προσφορά στον συνάνθρωπο, τα όρια εκμετάλλευσής της εξαντλούνται, και σε συνάρτηση με αυτά και ο προσωπικός της χώρος, οι κινήσεις και τα κεκτημένα της. Στο *Dogtooth* από την άλλη, το τελετουργικό είναι αυτό που εμποδίζει τα παιδιά να αντιδράσουν στον εγκλεισμό τους. Ο δικός τους χρόνος εξαντλείται όσο δημιουργικότερα γίνεται, για να αποφευχθεί, κατά το δυνατό, η ανία που θα τα οδηγούσε στην ανάπτυξη ερωτηματικών και εν συνεχεία σε αντίδραση και φυγή, κάτι που, βέβαια, δεν αποτρέπεται στο τέλος.



ΠΕΙΘΑΡΧΙΑ ΚΑΙ ΜΕΤΑΣΧΗΜΑΤΙΣΜΟΙ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ

Μία αναφορά στον τόπο και τον χρόνο

«Ναι. Ο χώρος είναι βασικός σε κάθε μορφή κοινής ζωής· ο χώρος είναι βασικός σε κάθε άσκηση εξουσίας.»

Michel Foucault³⁹

Στις αρχές του 17ου αιώνα, έχουμε μια κρίσιμη καμπή, αφού τα ευρωπαϊκά κράτη, λόγω της αύξησης του πληθυσμού τους, άρχισαν να δρομολογούν μία νέα οργάνωση για την διακυβέρνηση της επικράτειάς τους, βασισμένης σε ένα άλλο πρότυπο, αυτό της διακυβέρνησης των πόλεων. Τότε, λοιπόν, παρατηρείται μια πολιτική προσέγγιση σχετικά με την «ανάπτυξη ενός στοχασμού γύρω από την αρχιτεκτονική ως συνάρτηση των σκοπών και των τεχνικών της διακυβέρνησης των κοινωνιών», κάτι που δεν εμφανίζεται σε παλαιότερες εποχές και αφορούσε στους πολιτικούς άνδρες και όχι στους αρχιτέκτονες, ενώ ταυτόχρονα διάφοροι ουτοπικοί στοχασμοί, βασισμένοι σ' αυτήν, αρχίζουν να σχηματίζονται⁴⁰.

Σταδιακά, από το 18ο αιώνα και μετά, έχουμε έναν μετασχηματισμό, που ο Foucault χαρακτηρίζει *πειθαρχοποίηση των κοινωνιών*. Βέβαια, δεν εννοεί ότι τα άτομα που μετέχουν σ' αυτές γίνονται όλο και περισσότερο υπάκουα, αλλά ότι *αναζητήθηκε μια συναρμογή όλο και καλύτερα ελεγχόμενη - όλο και περισσότερο*

³⁹ Michel Foucault, *Εξουσία, γνώση και ηθική*, μετάφρ. Ζήσης Σαρίκας, ΥΨΙΛΟΝ, Αθήνα, 1987, σελ.65

⁴⁰ Ό.π., σελ.51-53



ορθολογική και οικονομική - ανάμεσα στις παραγωγικές δραστηριότητες, στα δίκτυα επικοινωνίας και στο παιχνίδι των σχέσεων εξουσίας⁴¹.

Με την έλευση του Διαφωτισμού, ο 19ος αιώνας εκφράζει την αγωνιώδη προσπάθεια της αστικής τάξης να εδραιώσει την κυριαρχία της σε όλα τα επίπεδα. Οι πρωτοφανείς συγκεντρώσεις πληθυσμών στα αστικά κέντρα και η μη ομαλή πορεία της όσμωσης των τάξεων, οδήγησε σε τέτοιους μετασχηματισμούς, στους οποίους θα μπορούσε να αναζητήσει κανείς την αφετηρία πολλών γνωρισμάτων της σύγχρονης πόλης αλλά και πολλών αρνητικών συμπτωμάτων στην σύγχρονη πολεοδομική ανάπτυξη και τις μορφές αστικοποίησης που επικράτησαν⁴².

Στη συνέχεια, η τρομακτική σε έκταση και ένταση τεχνολογική πρόοδος των τριών πρώτων δεκαετιών του 20ου αιώνα βρέθηκε αντιμέτωπη με παρωχημένες σχέσεις παραγωγής οι οποίες, από τον ίδιο τους το χαρακτήρα, σε κάθε στιγμή, εμπόδιζαν την αποδέσμευση του τεράστιου δυναμικού το οποίο μπορούσε να τεθεί στην υπηρεσία του πολιτισμού, δημιουργώντας την οικονομική κρίση υπερπαραγωγής του '29 - '30 στην Αμερική, ο αντίκτυπος της οποίας έγινε αισθητός στις αναπτυσσόμενες βιομηχανικά Ευρωπαϊκές χώρες, το λεγόμενο «κραχ» του 1929⁴³. Οι νέες, τότε, ιδέες πολεοδομικής οργάνωσης έκλειναν σε μια μικρή επιφάνεια χαρτιού προτάσεις για κελύφη ζωής πολλών εκατομμυρίων ανθρώπων, όταν μέχρι το 1900, και με πολύ λιγότερο επεξεργασμένες προτάσεις, σπάνια αντιμετώπιζονταν πληθυσμοί μεγαλύτεροι από μερικές χιλιάδες άτομα⁴⁴.

Μία αναφορά στον τόπο και τον χρόνο στο Dogville

Στην περίπτωση του *Dogville*, όπως μας ενημερώνει ο αφηγητής John Hurt, ο οποίος φέρεται να γνωρίζει και πολλά περισσότερα από τους ήρωες της ταινίας⁴⁵, η ιστορία, τοποθετείται στις αρχές της δεκαετίας του 1930, αμέσως

41 Michel Foucault, *Η μικροφυσική της εξουσίας*, μετάφρ. Λίλα Τρουλινού, ΥΨΙΛΟΝ, Αθήνα, 1991, σελ. 90

42 Δημήτρης Ν. Καρύδης, Ανάγνωση πολεοδομίας: *Η κοινωνική σημασία των χωρικών μορφών*, ΣΥΜΜΕΤΡΙΑ, Αθήνα, 1991, σελ. 129, 130

43 Ό.π., σελ. 129, 130

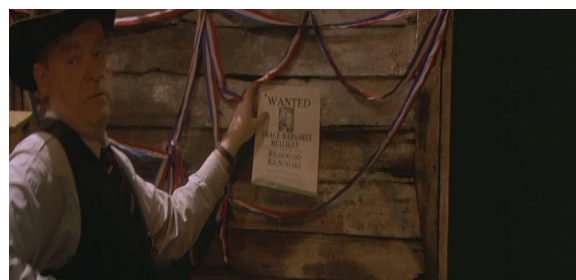
44 Ό.π., σελ. 135

45 Ξεκινάει με την φράση: *'This is the sad tale of the township of Dogville. Dogville was in*

μετά το κραχ του '29, στα Βραχώδη Όρη της Αμερικής, κοντά στο Κολοράντο, παρόλο που, στους θεατές, δεν είναι ορατά. Στο πρώτο πλάνο παρουσιάζεται η κωμόπολη, ένας απομονωμένος οικισμός που οδηγεί σε αδιέξοδο. Το σκηνικό είναι μία τρισδιάστατη συμβολική κάτοψη, ούτε καν μακέτα, που περιλαμβάνει μόνο τα απαραίτητα. Η έλλειψη προσανατολισμού κυριαρχεί γενικά και γεωγραφικά, καθώς οι μόνες πληροφορίες είναι τα λόγια του αφηγητή, και είναι μία πρώτη εικόνα του μελλοντικού εγκλεισμού και της μη δυνατότητας διαφυγής από εκεί.

Ο τόπος προσδιορίζεται μόνο από κάποια τοπόσημα, όπως το ορυχείο που παρουσιάζεται με ξύλα, το βουνό με πέτρες, και η εκκλησία με τα καθίσματα και την καμπάνα. Έξω από το Dogville υπάρχει αστυνόμευση που κάνει την εμφάνισή της μία φορά, για να τοιχοκολλήσει την αφίσα με την καταζητούμενη πλέον Γκρέις, αλλά και το πορνείο που επισκέπτεται ο Μπεν, όπως παραδέχεται και ο ίδιος. Η οδός Κάνυον, που είναι η έξοδος προς την μεγάλη πόλη, είναι η μόνη που αναφέρεται ως σύνδεσμος με τον έξω κόσμο. Γίνεται, λοιπόν, από το πρώτο πλάνο κατανοητή η απομόνωση του οικισμού αυτού από τους υπολοίπους.

Το ότι λαμβάνει χώρα εκείνη την περίοδο, δεν είναι καθόλου τυχαία επιλογή: τα χαρακτηριστικά της κοινωνίας είναι πάντα καθοριστικά για την διαμόρφωση χαρακτήρων και συμπεριφορών. Πιο συγκεκριμένα, με τον ερχομό της άγνωστης Γκρέις, οι κάτοικοι της πόλης καταλαμβάνονται από ανησυχία⁴⁶ για την ασφάλεια των ίδιων και των υπάρχόντων τους, παρόλο που αναφέρεται χαρακτηριστικά πως δεν υπάρχει κάτι να κλέψει κανείς από εκεί. Εν συνεχεία, αυτή μετατρέπεται σε καχυποψία και ξενοφοβία. Η φτώχεια, λοιπόν, είναι αυτή που διαχωρίζει εξ αρχής την Γκρέις από τους υπόλοιπους, και είναι ο λόγος που δεν καταφέρνει να ενταχθεί όσο κι αν παλεύει γι' αυτό⁴⁷.



the Rocky Mountains in the US of A, up here where the road came to its definitive end, near the entrance to the old abandoned silver mine. The residents of Dogville were good honest folks...'

46 'These are wicked times, Tom Edison. Soon there'll be folks by. With even less than us' Τσακ στον Τομ

47 Φόβος εξουσίας: Η εξουσία φέρνει συνεχώς ανασφάλεια. Για την ταινία *Σκοτεινό χωριό*, την ανάλυση της οποίας επιχειρεί ο Σλάβοι Ζίζεκ στο βιβλίο του *Βία – έξι λοξοί στοχασμοί* (εκδόσεις Scripta, 2010), δεν παραλείπει να συνδέσει την υπόθεση της συγκεκριμένης ταινίας με τις ουτοπικές, κοινοβιακές, σοσιαλιστικού τύπου κοινωνίες των οποίων η

Το φορτισμένο κλίμα της εποχής αναπαρίσταται μέσα από την ταινία, καταρχάς, μέσα από τον μουντό ρουχισμό των κατοίκων, που δηλώνει την φτώχεια τους, εν αντιθέσει με το πολυτελές γούνινο παλτό της Γκρέις - ένα στοιχείο που την διαχωρίζει απευθείας από τους υπόλοιπους, ακόμη και στα μάτια του θεατή. Επιπλέον, τα σπίτια στα οποία κατοικούν, αποκαλούνται από τον αφηγητή «καλύβες», ενώ το καλύτερο από αυτά δεν είναι άλλο από το σπίτι του διανοούμενου και μελλοντικού συγγραφέα, Τόμ. Μάλιστα αυτός ο διαχωρισμός, παρόλο που δεν τον βιώνουμε, ούτε τον βλέπουμε, θυμίζει το κεντρικό σημείο της πόλης, όπου γίνεται ο έλεγχος και η καθοδήγηση των υπολοίπων - ο πύργος του πρίγκιπα των αναγεννησιακών κοινωνιών.

Η παρουσία των γκάνγκστερ, όπως και η χρήση όπλων, που τότε ήταν σε έξαρση, η εξουσία της μαφίας και η αυξημένη εγκληματικότητα είναι προσδιοριστικά στοιχεία της εποχής. Αποτελέσματα κοινωνικών διεργασιών της οικονομική κρίσης είναι και όλες οι κοινωνικές αντιλήψεις και οι ιδέες, σχετικά με την έννοια της ελευθερίας του ατόμου, την εξουσία επάνω στον ξένο που φιλοξενείται, την ψυχολογική και σεξουαλική καταπίεση της γυναίκας, που δεν τολμά να μιλήσει σε κάποιον για τη βία που της ασκείται.

Μία αναφορά στον τόπο και τον χρόνο στο Dogtooth

Από την άλλη, το *Dogtooth* διαδραματίζεται στην Ελλάδα του σήμερα, η οποία είναι είναι από τις ελάχιστες των περιπτώσεων, όπου τα ολοκληρωτικά πολεοδομικά σχέδια που πρωταγωνιστούσαν παγκοσμίως, δεν βρήκαν πρόσφορο έδαφος. Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι τα αστικά κέντρα δεν επεκτείνουν αλύπητα τα σύνορά τους, προκαλώντας πληγές στην ερημωμένη, πια, ελληνική ύπαιθρο, ούτε ότι οι έντονες οικονομικές αντιθέσεις και η περιορισμένη αίσθηση της ασφάλειας δεν οδηγεί κατοικίες, αλλά και ολόκληρες οικιστικές περιοχές σε εσωστρεφείς διατάξεις με ισχυρά και ενίοτε

ιδρυτική πράξη και η διάρκεια της κοινωνικής συνοχής βασίζεται στο φόβο. Φυσικά, ακόμα και στο καλύτερα απομονωμένο κοινωνικό σύστημα, όσο εύρυθμα κι αν λειτουργεί αυτό, αν δεν δράσουν εξωγενείς παράγοντες είναι θέμα χρόνου να εμφανιστούν εσωτερικές διαδικασίες – οι οποίες κάποιες φορές δρουν ταχύτατα και καταλυτικά – ώστε να τεθεί υπό δοκιμασία η όποια κοινωνική συνοχή και ειρήνη έχει εμπεδωθεί μέχρι εκείνη τη στιγμή.
Κούφιος κυνόδοντας; Αδάμ Αδαμόπουλος, CAMERA STYLO ONLINE, 28 Ιανουαρίου 2011



απαραβίαστα όρια, επιδιώκοντας την απομόνωση από τον παραδοσιακό δημόσιο χώρο της πόλης. Η αστική κατοικία μετατρέπεται σε ένα «δικτυωμένο καταφύγιο», όπου οι ανάγκες επικοινωνίας των - σωματικά αποκλεισμένων - ατόμων εξυπηρετούνται από τα δίκτυα πληροφορίας και τα κοινωνικά μέσα⁴⁸.

Στην καθημερινή μας γλώσσα συνηθίζουμε να λέμε ότι πράξεις και συμβάντα **λαμβάνουν χώρα** (που σημαίνει «καταλαμβάνουν τόπο»). Μάλιστα είναι αδιανόητο να φανταστούμε οποιοδήποτε συμβάν χωρίς αναφορά σε κάποια τοποθεσία⁴⁹. Αυτή η τοποθεσία, όμως, στο *Dogtooth*, επιχειρήθηκε να καταστεί παντελώς άγνωστη. Η αντίληψή της παρουσιάζεται διαφορετική, αφού οι εξουσιαστές έχουν γνώση του πραγματικού πλαισίου, ενώ οι έγκλειστοι το αγνοούν. Άγνωστη παραμένει και για τον θεατή, ελλείψει γεωγραφικών αναφορών, είτε προφορικών από τους εξουσιαστές, είτε μέσω χαρακτηριστικών τοποσήμων. Τα φυσικά στοιχεία που παρατηρούμε, είναι κοινά στον εν γένει βαλκανικό και μεσογειακό χώρο, και απουσιάζει μια συγκεκριμένη αστική αναφορά, έτσι ώστε, αν θέλαμε, να μπορούσαμε κάλλιστα να ισχυριστούμε ότι βρισκόμαστε, ενδεχομένως, σε άλλη χώρα και όχι στην Ελλάδα...

Στη *δυστοπία* της ταινίας, η κοινωνική και χωρική απομόνωση έχουν οδηγηθεί στην ακραία τους μορφή, την οχυρωμένη πυρηνική οικογένεια⁵⁰, από την οποία δεν υπάρχει προοπτική εξόδου. Στο όνομα της ασφάλειας κατά των κινδύνων που παραμονεύουν προ των πυλών της περιφραγμένης, προαστιακής μονοκατοικίας, καταλύεται κάθε έννοια της ελευθερίας, και η συστηματική βία εσωτερικεύεται και γίνεται αυτοκαταστροφική.

48 Πάνος Δραγώνας, *Μετά (την) ιδιωτικότητα: Βασικές έννοιες για τη σύγχρονη αστική κατοίκηση*, Εισήγηση στο Συμπόσιο: Κατοικία: Σχεδιάζω, κατασκευάζω, σκέπτομαι, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Θεσσαλονίκη, 2011, <http://panosdragonas.net/?p=412>

49 Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci, Το πνεύμα του τόπου: Για μια φαινομενολογία της αρχιτεκτονικής*, μετάφρ. Μίλτος Φραγκόπουλος, ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ Ε.Μ.Π., Αθήνα, 2009, σελ.9

50 "Home is the most dangerous place": το είπε η Γιουντόρα Γουέλτι και έγινε το μότο του Λάνθιμου. Κανένας δεν μπορεί να σε βλάψει τόσο καίρια όσο ο γονιός σου. Στην πραγματικότητα το πιο αυταρχικό καθεστώς που θα βιώσει ο κανένας από μας είναι το οικογενειακό μας: κάθε παιδί είναι πιο ανυπεράσπιστο απέναντι στους γονείς του. Λένα Διβάνη, συγγραφέας, για την ταινία *Κυνόδοντας*, ΒΗΜΑ, 05/12/2009

Ο τόπος, όμως, σημαίνει κάτι περισσότερο από μία αφηρημένη τοποθεσία. Μπορούμε να πούμε ότι είναι ένα σύνολο που απαρτίζεται από συγκεκριμένα πράγματα με υλική υπόσταση, σχήμα, υφή και χρώμα. Μαζί, όλα αυτά τα πράγματα καθορίζουν τον «περιβαλλοντικό χαρακτήρα», που είναι η ουσία ενός τόπου⁵¹. Οι μόνες, λοιπόν, πληροφορίες που μας δίνονται, περιορίζονται εν μέρει στον μικρόκοσμο του σπιτιού, ενώ εν συνεχεία παρουσιάζονται μέσω των δράσεων του πατέρα, των διαδρομών του, δηλαδή, από και προς την εργοστάσιο. Κατά την ανάγνωση του τοπίου, βλέπουμε ότι πρόκειται προφανέστατα για μία απομονωμένη περιοχή. Έξω από την κατοικία επικρατεί ένα ημισιαστικό τοπίο, όπου η απουσία ανάδειξης του παραπέμπει σε σκόπιμη αδιαφορία, σε αντίθεση με τον κήπο εντός του φράκτη που φανερώνει ιδιαιτέρως σχολαστική περιποίηση⁵². Η διαφορά αυτή, σε συνδυασμό με την ύπαρξη αλυσίδας που απομονώνει τον δρόμο προς το οικόπεδο της κατοικίας από την κεντρική αρτηρία κυκλοφορίας, δεν μας αφήνει να αμφισβητήσουμε ότι δεν τυγχάνει επισκεψιμότητας.

Προκειμένου να προστατευτούν τα παιδιά από τα λάθος ερεθίσματα, που προκαλεί η σύγχρονη κοινωνία, οι γονείς επιλέγουν μία κατοικία-καταφύγιο, επιδιώκοντας την απομόνωση. Η δράση τοποθετείται χρονολογικά στο σήμερα, παρόλο που επιχειρείται η παραπλάνηση του θεατή και δεδομένης της εποχής, η μονοκατοικία αποτελεί την κορυφαία έκφραση οικογενειακού βίου, ενώ τα προάστια αποτελούν το δημοφιλέστερο περιβάλλον διαβίωσης, καθώς επιτρέπουν στην παραδοσιακή οικογένεια να απομονωθεί μακριά από τις οχλήσεις του αστικού χώρου.

51 Christian Norberg-Schulz, *Genius loci, Το πνεύμα του τόπου: Για μια φαινομενολογία της αρχιτεκτονικής*, μετάφρ. Μίλτος Φραγκόπουλος, ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ Ε.Μ.Π., Αθήνα, 2009, σελ.12

52 Οι Greenbaum και Greenbaum (1981) βρήκαν ότι η αίσθηση του ότι να ανήκεις σε μια ομάδα στη γειτονιά συνδέεται με την αίσθηση προσωποποίησης του χώρου και της κοινωνικής αλληλεπίδρασης. Στην έρευνά τους, όταν τα άτομα ήταν σε θέση να συνάψουν κοινωνικούς δεσμούς με τους γείτονές τους, τότε φρόντιζαν περισσότερο να διακοσμήσουν το εξωτερικό των κατοικιών τους, και αυτό συνέβαινε μάλιστα περισσότερο στους μικρότερους δρόμους. Έφη Συγκολλίτου, *Περιβαλλοντική ψυχολογία*, ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ, Αθήνα, 1997, σελ.168

DOGville Vs DOGtooth

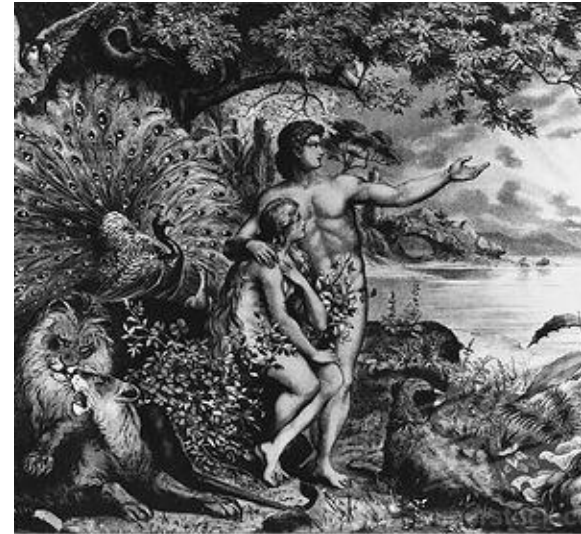
Στον *Κυνόδοντα* είναι αισθητό πως ο θεατής αποπειράται να συμμετάσχει στην περιορισμένη πληροφόρηση των εγκλείστων. Στο δε *Dogville*, η οπτική των γεγονότων που του δίνεται είναι μεγαλύτερη, ακόμη και από εκείνη των ίδιων των εξουσιαστών. Ως θεατές, αυτό που διαπιστώνουμε και στις δύο ταινίες είναι η διαχρονικότητα: στο *Dogville* πρωταγωνιστεί αισθητικά ένα κενό τοπίο, το οποίο θα μπορούσε να είναι μια οποιαδήποτε εξαθλιωμένη κωμόπολη, σπουδήποτε, οποτεδήποτε. Στον *Κυνόδοντα*, επίσης, τα πάντα διαδραματίζονται σε ένα συνηθισμένο σπίτι, το οποίο θα μπορούσε να βρίσκεται σε οποιαδήποτε χώρα, οποιαδήποτε εποχή. Ο χώρος και ο χρόνος, και στις δύο περιπτώσεις, έχουν απεριόριστη ισχύ και ανεξάντλητες όψεις, εξαρτώμενοι, αποκλειστικά και μόνο, από την προσωπική λήψη του κάθε θεατή.

Η ουτοπιστική διάσταση του εγκλεισμού

«Κατ' αρχήν υπάρχουν ουτοπίες. Οι ουτοπίες, αποτελούν θέσεις χωρίς πραγματικό τόπο. Είναι οι θέσεις που διατηρούν με τον πραγματικό χώρο της κοινωνίας μία γενική σχέση άμεσης ή αντίστροφης αναλογίας.»

Michel Foucault⁵³

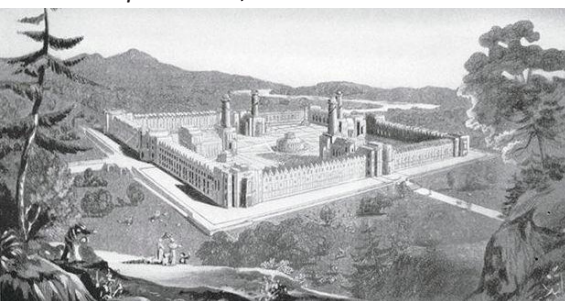
Από νωρίς η ιουδαϊκή και η χριστιανική παράδοση μας προμήθευσαν με έναν πρότυπο τόπο διαβίωσης, τον παράδεισο, η εισαγωγή στον οποίο ήταν η επιβράβευση για μια ζωή, βιωμένη σύμφωνα με τους κανόνες του Θεού. Στη συνέχεια, κατά την Αναγέννηση, επικράτησε η ιδέα μιας συμβολικής, γεωμετρικής ουτοπίας, της *κλασικής ουτοπίας*, της οποίας η αφετηρία έμπνευσης χρεώνεται στα ιδανικά της πλατωνικής κοσμολογίας, σύμφωνα με την οποία η δημοκρατία συνδέονταν με την ταύτιση των εννοιών της πόλης και του πολίτη. Με την έλευση του Διαφωτισμού, η ανάγκη της κοινωνίας για πολιτική αναμόρφωση έδωσε τη θέση των κλασικών ουτοπιών στις ακτιβιστικές



53 <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>



Κλασική Ουτοπία, Thomas More



Ακτιβιστική Ουτοπία, Robert Owen

ουτοπίες. Τροφοδοτημένες αρχικά από τον νευτώνειο ορθολογισμό εξέφραζαν την ιδανική κοινωνία ως μελλοντική, μα πιθανή πια κατάσταση. Αυτό που κυριαρχούσε στον ουτοπικό σοσιαλιστικό σχεδιασμό, ήταν η επιθυμία για μια διάταξη στο χώρο που εγγυάται κάτω από ορισμένες προϋποθέσεις, μια ανθρωπιστική διαβίωση, σε μια στιγμή εντατικοποίησης της εκμετάλλευσης του ανθρώπου από άνθρωπο⁵⁴.

Τις προσπάθειες αναδιοργάνωσης της κοινωνίας των ουτοπικών σοσιαλιστών του 19ου αιώνα εξέλιξαν στη νέα βιομηχανική κοινωνία των αρχών του 20ού αιώνα τρεις αρχιτέκτονες, οι οποίοι πρότειναν τις δικές τους ουτοπικές πόλεις μέσα σε ένα πλαίσιο ολοκληρωτικού σχεδιασμού. Ο Ebenezer Howard πρότεινε την ουτοπική πόλη της σχετικής αποκέντρωσης, την *Κηπούπολη* και ο Frank Lloyd Wright με την *Broadacre City* έφτασε αυτή την αποκέντρωση στα άκρα. Για τον Le Corbusier, η βιομηχανοποίηση συνεπαγόταν μεγάλες πόλεις, σχεδιασμένες σε ζώνες και η ουτοπία του ονομάστηκε *Ville Radieuse* (λαμπερή πόλη), μια πόλη άξια του καιρού μας. Οι πόλεις αυτές διέθεταν την αισιοδοξία των ουτοπικών σοσιαλιστών του 19ου, αλλά και την πίστη στις νέες τεχνολογίες του αιώνα τους. Οι ιδανικές τους πόλεις είναι μοναδικές, όμως αυτή η μοναδικότητα ήταν που τις απομόνωσε από σχεδόν όλα τα κοινωνικά κινήματα και τους φορείς της εποχής. Οι ουτοπιστές του 20ού αιώνα προσπάθησαν να δώσουν λύσεις στα προβλήματα των πόλεων, όχι επεμβαίνοντας στις ήδη υπάρχουσες αστικές συνθήκες, αλλά δημιουργώντας πόλεις και κοινωνίες από την αρχή, έχοντας στα χέρια τους ως μοναδικό όπλο την δική τους διάνοια και παντοδυναμία.

Πάνω σ' αυτό βέβαια, ο David Harvey τονίζει ότι (...)όλες αυτές οι μορφές ουτοπίας μπορούν να χαρακτηριστούν ως ουτοπίες χωρικής μορφής(...) και συνεχίζει λέγοντας ότι (...)διαστρέφονται από τους ευγενείς σκοπούς τους λόγω του ότι πρέπει να συμβιβαστούν με τις κοινωνικές διεργασίες που καλούνται να ελέγξουν. Βλέπουμε επιπλέον τώρα ότι οι πραγματοποιημένες ουτοπίες των κοινωνικών διεργασιών πρέπει να διαπραγματευτούν με την

54 Ελευθερία Μαναήλογλου, *Ουτοπικές θεωρίες για την πόλη και ολοκληρωτικός σχεδιασμός*, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο - Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Δ.Π.Μ.Σ.: Αρχιτεκτονική – Σχεδιασμός του Χώρου, Κατεύθυνση: Πολεοδομία - Χωροταξία, Μάθημα: Μεταλλαγές των ιδεών για την πόλη στον 20ό αιώνα, Ακαδημαϊκό Έτος: 2005-2006, σελ.7

χωρικότητα και την γεωγραφία του τόπου και με αυτό τον τρόπο χάνουν επίσης τον ιδανικό τους χαρακτήρα, παράγοντας αποτελέσματα τα οποία σε πολλές περιπτώσεις είναι ακριβώς τα αντίθετα από αυτά που επιδιωκόντουσαν (για παράδειγμα, αύξηση της αυταρχικότητας και της ανισότητας από ότι μεγαλύτερη δημοκρατία και ισότητα)⁵⁵.

Η ουτοπιστική διάσταση του εγκλεισμού στο Dogville

Είναι φανερό η ανάγκη των κατοίκων για εξιδανίκευση της δικής τους κωμόπολης, καθώς τονίζουν συνεχώς την αγάπη και την αφοσίωσή τους σ' αυτήν, στάση που παραπέμπει στο *αμερικάνικο όνειρο*. Από την άλλη, η Γκρέις αναγνωρίζει εκεί μια ονειρική κωμόπολη, αλλά εξαπατάται, όμοια με τον Τσακ, όπως ο ίδιος υπαινίσσεται σε έναν διάλογο μαζί της⁵⁶. Παρακολουθούμε, λοιπόν, την κατάρρευση μιας ουτοπίας για την Γκρέις, αφού αρχικά το Dogville έμοιαζε ιδανικός τόπος για να ζήσει κανείς. Η αλήθεια είναι ότι εξαπατάται ακόμη και ο θεατής, επειδή αναγνωρίζει μία μικρή κωμόπολη, αυτάρκη και ανεξάρτητη, έναν αποκεντρωμένο παράδεισο, σύμφωνο με τις προτάσεις των Howard και Wright. Η αυταπάτη αυτή δεν είναι άλλη από τον στοχασμό του

55 David Harvey, *Spaces of hope*, UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, 2000, σελ.179,180

56 Ο ίδιος ο Τσακ στην ταινία λέει χαρακτηριστικά στην Γκρέις:

-How is it going otherwise with the fooling act?

-I wasn't trying to fool anyone

-I mean Dogville. Has it got you fooled yet?

-I thought you were implying that I was trying to exploit the town

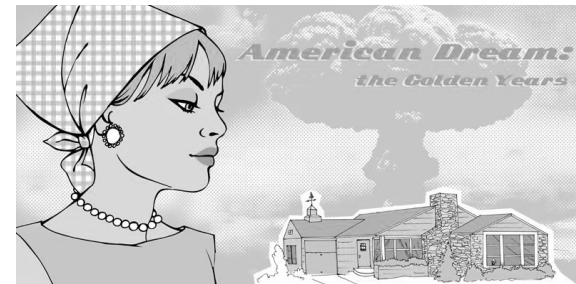
-Wishful thinking. This town is rotten from the inside out and I wouldn't miss it if it fell into the gorge tomorrow. I see no charm here. But you seem to. Admit it you've fallen for Dogville. The trees, the mountains, the simple folk... And if all that ain't got you fooled yet I bet the cinnamon has. That damned cinnamon in those gooseberry pies. Dogville has everything that you ever dreamed of in the big city. You are worse than Tom.

-How do you know what I dreamed of? You're from the city yourself aren't you?

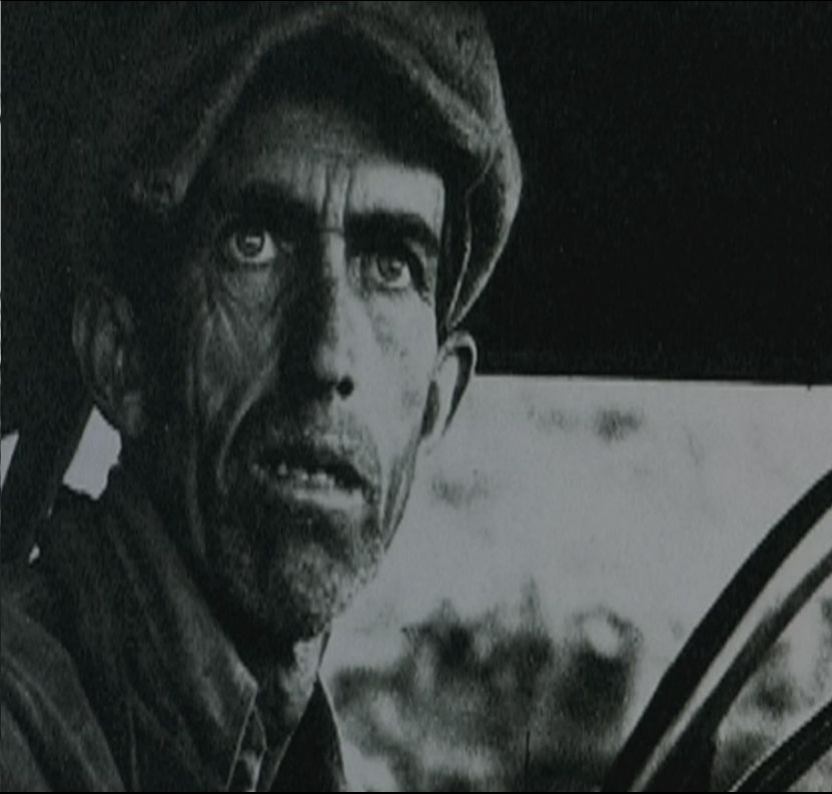
-That was a long time ago. I am not that stupid anymore. I found out that people are the same all over. Greedy as animals. In a small town they're just a bit less successful. Feed 'em enough they'll eat till their bellies burst

-That's why you wanted to get rid of me... because you can't stand that. I remind you of what it was you came here to find

-I'm telling you for the last time to get out of my home. Moses don't like you, And I don't like you.



Garden City, Ebenezer Howard

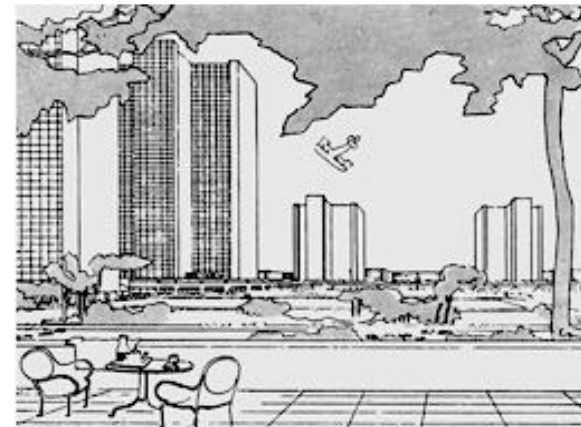


καθενός για μια ουτοπική κοινωνία.

Στο τέλος της ταινίας *Dogville*, ωστόσο, τα πράγματα γίνονται πιο συγκεκριμένα: κάτω από τις ευχαριστίες παρατίθεται μια σειρά φωτογραφιών. Αυτές οι φωτογραφίες παρουσιάζονται στο *American Snapshots 1977* (Αμερικανικά Στιγμιότυπα από το 1977) του Jacob Holt, και στο *Bush-era warfare in Iraq* (Εποχή Bush - πολεμική επιχείρηση στο Ιράκ). Με την εισαγωγή των *Αμερικανικών Στιγμιότυπων*, η ταινία αλλάζει και από μια μυθογραφικά θεμελιωμένη μεταφορά μετατρέπεται σε μια αναλογία. Η ταινία δοκιμάζει τα πολιτικά μας σχήματα, αμφισβητώντας το σωστό και το λάθος σε σχέση με τις επιλογές που εμείς είμαστε υποχρεωμένοι να κάνουμε, στον τρόπο που αλληλεπιδρούμε στην καθημερινή μας ζωή, στη μεταχείριση των εν - κινδύνων νέων και στις πολιτικές μιας μετανάστευσης. Η ταυτοποίηση του *Dogville* και των Ηνωμένων Πολιτειών είναι ολοκληρωτική και αναμφίβολη, γι' αυτό και προκάλεσε ποικίλες αντιδράσεις⁵⁷.

Η ουτοπιστική διάσταση του εγκλεισμού στο Dogtooth

Οι γονείς κατασκευάζουν ένα ουτοπικό σύστημα προστασίας των παιδιών τους από τον κοινωνικό περίγυρο. Χρησιμοποιούν αυστηρά προκαθορισμένο χώρο και τελετουργικό για την ανάπτυξη των δραστηριοτήτων τους, όπως συνέβαινε και στις περιπτώσεις των απολυταρχικών πολεοδομικών σχεδιασμών. Τα παιδιά στην κατοικία λαμβάνουν μία ολοκληρωτική εκπαίδευση που αφορά και στο σώμα και στο μυαλό, επιδιώκοντας την τελειότητα, όπως αυτή φαντάζει στα μάτια των γονέων τους. Ακόμη και η μητέρα, σε μια συζήτηση του πατέρα με έναν συνάδελφό του, παρουσιάζεται ως παράλυτη πρώην πρωταθλήτρια του χάντμπολ, που παραμένει με τη θέλησή της απομονωμένη, αναγνωρίζοντας, δηλαδή, την διαφοροποίησή της από μία κοινωνία που θέλει το άτομο τέλει σε όλες του τις εκφάνσεις. Αυτό μας θυμίζει την *Ville Radieuse* (λαμπερή πόλη) του Le Corbusier και την κριτική στάση της Norma



Ville Radieuse, Le Corbusier

⁵⁷ Μέσα από την επινοημένη ιστορία μιας κακοποιημένης γυναίκας, που είναι ύπουλη και η ίδια, ο νοη *Trier* καταγγέλλει ως ακατάλληλη να κατοικηθεί τη γη μιας χώρας που έχει προσελκύσει και δώσει ευκαιρίες. Todd McCarthy, δημοσιογράφος - κριτικός περιοδικού για τον κινηματογράφο, VARIETY.



Evenson απέναντί της⁵⁸.

Ενώ η πρόθεση ήταν ο χώρος του σπιτιού να προδιαθέτει για κάτι αισιόδοξο, ασφαλές και δημιουργικό, διαπιστώνουμε ότι όχι μόνο κάτι τέτοιο δεν είναι εφικτό, αλλά ότι έχει τα εντελώς αντίθετα αποτελέσματα.

DOGville Vs DOGtooth

Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι οι μέχρι πρότινος συνθήκες διαβίωσης, αφενός της Γκρέις και του Τσακ, αφετέρου των γονέων της οικογένειας, δεν τους ικανοποιούσαν, και προτίμησαν να προσχωρήσουν σε νέα συστήματα, προσδοκώντας καλύτερα αποτελέσματα. Όσο διαφορετικές αφετηρίες και αν είχαν, ο στόχος ήταν κοινός. Πιο ανθρώπινες συνθήκες διαβίωσης, ηρεμία και ασφάλεια. Τα παραπάνω χαρακτηριστικά, όσο εσωστρεφή και αν φαίνονται, αποτελούν προϋποθέσεις για την απόκτηση ελευθερίας. *Η ελευθερία, όμως, είναι μια πρακτική. Έτσι, πάντα μπορεί να υπάρχουν κάποια σχέδια που στοχεύουν να μεταλλάξουν κάποιους καταναγκασμούς, να τους μετριάσουν ή και να τους καταργήσουν· κανένα όμως από αυτά τα σχέδια δεν μπορεί, απλώς λόγω της φύσης του, να εγγυηθεί ότι οι άνθρωποι θα αποκτήσουν ελευθερία αυτομάτως, μια ελευθερία που θα εγκαθιδρυθεί από το σχέδιο. Η ελευθερία των ανθρώπων δεν εξασφαλίζεται ποτέ από θεσμούς και νόμους που έχουν πρόθεση να την εγγυηθούν. Γι' αυτό ακριβώς όλοι αυτοί οι νόμοι και οι θεσμοί μπορεί να μεταστραφούν εντελώς. Όχι επειδή είναι αμφίλογοι, αλλά απλώς επειδή η «ελευθερία» είναι κάτι που πρέπει να ασκηθεί⁵⁹.*

58 Αποδεικτική μιας σχεδόν φασιστικής αντίληψης για την πόλη και τους ανθρώπους της είναι ορισμένες κοινωνικές διαστάσεις της *Ville Radieuse*: το κέλυφος μιας ιδανικής κοινωνίας, υγιούς, αθλούμενης, ενεργητικής, με την προσοχή συγκεντρωμένη γύρω από την εργασία όπου, όπως λέει η *Norma Evenson*, «δεν έχουν θέση οι ανήμποροι, οι φτωχοί και οι ηλικιωμένοι»- μια αληθινή *Metropolis*. Δημήτρης Ν. Καρύδης, *Ανάγνωση πολεοδομίας: Η κοινωνική σημασία των χωρικών μορφών*, ΣΥΜΜΕΤΡΙΑ, Αθήνα, 1991, σελ.139

59 Michel Foucault, *Εξουσία, γνώση και ηθική*, μετάφρ. Ζήσης Σαρίκας, ΥΨΙΛΟΝ, Αθήνα, 1987, σελ. 57

Η ετεροτοπική διάσταση του εγκλεισμού

Μετά την ουτοπία συναντάμε την ετεροτοπία⁶⁰. Ο Foucault στην πρώτη του αναφορά για την ετεροτοπία, στην εισαγωγή του βιβλίου *οι Λέξεις και τα Πράγματα* (1966) χρησιμοποιεί την έννοια αυτή για να περιγράψει μια συνθήκη που αμφισβητεί και εν δυνάμει ανατρέπει τον τρόπο που ο λόγος και η σκέψη μας οργανώνεται. Η επόμενη αναφορά του στις ετεροτοπίες γίνεται σε μια διάλεξη σε φοιτητές αρχιτεκτονικής το 1967⁶¹. Το κείμενο εκδίδεται αρκετά αργότερα και λίγο πριν το θάνατο του Foucault (1984), χωρίς άλλη επεξεργασία. Σε αυτό αναφέρει: *Υπάρχουν (...) και αυτό ίσως συμβαίνει σε κάθε κουλτούρα, σε κάθε πολιτισμό, πραγματικοί τόποι, τόποι λειτουργικοί, τόποι που έχουν σχεδιαστεί εντός του θεσμού ακόμη και της ίδιας της κοινωνίας, και οι οποίοι αποτελούν κάποιο είδος αντί-θέσεων, είδος ουτοπιών που έχουν γίνει πράξη, εντός των οποίων οι πραγματικές θέσεις, όλες οι υπόλοιπες πραγματικές θέσεις που μπορεί κανείς να βρει στο εσωτερικό μιας κουλτούρας αντιπροσωπεύονται ταυτόχρονα, αμφισβητούνται και ανατρέπονται. Υπάρχουν είδη τόπων που βρίσκονται έξω από όλους τους τόπους, ακόμη και αν είναι εύκολο να προσδιοριστεί η τοποθεσία τους. Επειδή οι τόποι αυτοί είναι τελείως διαφορετικοί από όλες τις άλλες θέσεις τις οποίες αντανakλούν και στις οποίες αναφέρονται, θα τους αποκαλώ, σε αντίθεση με τις ουτοπίες, ετεροτοπίες.*

Υπάρχουν οι λεγόμενες *ετεροτοπίες κρίσης*, οι οποίες εντοπίζονται σε «πρωτόγονες» κοινωνίες και είναι τόποι προνομιούχοι, ή ιεροί, ή απαγορευμένοι, φυλαγμένοι για άτομα που βρίσκονται, αναφορικά με την κοινωνία και το ανθρώπινο περιβάλλον στο οποίο ζουν, σε κατάσταση κρίσης (όπως οι έφηβοι, οι γυναίκες τη διάρκεια της έμμηνου ρύσης, σε κατάσταση εγκυμοσύνης, οι ηλικιωμένοι, κλπ). Μια κοινωνία, κατά την ιστορική εξέλιξή της, μπορεί να κάνει μια ήδη υπάρχουσα ετεροτοπία, η οποία δεν εξαφανίστηκε ποτέ, να λειτουργήσει κατά τρόπο τελείως διαφορετικό. Καθώς, λοιπόν, αυτές εξαφανίζονται

60 Παναγιώτης Τουρνικιώτης, *Κατασκευάζοντας το άκτιστο: Τοπικές ουτοπίες και αστικές αντιστροφές*, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο - Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Μάθημα: Ειδικά Θέματα Θεωρίας της Αρχιτεκτονικής, Ακαδημαϊκό Έτος: 2007-2008, σελ.4

61 <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>

στις μέρες μας, τη θέση τους έρχονται να πάρουν οι *ετεροτοπίες απόκλισης*, στις οποίες τοποθετούνται άτομα με συμπεριφορά αποκλίνουσα σε σχέση με το μέσο όρο ή κανόνα. Τέτοιες περιπτώσεις αποτελούν τα αναρρωτήρια, οι ψυχιατρικές κλινικές, οι φυλακές και οι οίκοι ευγηρίας.

Η ετεροτοπική διάσταση του εγκλεισμού στο Dogville

Η ετεροτοπία έχει τη δυνατότητα να αντιπαραθέσει σε έναν πραγματικό τόπο πολλούς χώρους, πολλές θέσεις οι οποίες από μόνες τους είναι ασύμβατες. Με αυτόν τον τρόπο το θέατρο κάνει να διαδέχονται ο ένας τον άλλον στο ορθογώνιο της σκηνής μία σειρά από τόπους ξένους μεταξύ τους. Με αυτόν τον τρόπο ο κινηματογράφος αποτελεί μια πολύ παράξενη ορθογώνια αίθουσα, στο βάθος της οποίας, σε μια οθόνη δύο διαστάσεων, βλέπουμε να προβάλλεται ένας χώρος τριών διαστάσεων⁶². Το Dogville⁶³ γυρίστηκε στη μικρή πόλη Trollhättan, στη Σουηδία⁶⁴. Βρίσκεται κάπου ανάμεσα στο πουθενά (ουτοπία) και το αλλού (ετεροτοπία). Η απεικονιστική γλώσσα περιορίζεται στην ελάχιστη διάστασή της, εστιάζοντας την προσοχή στην αφήγηση της ιστορίας και την ηθοποιία. Μηδενική για τον έξω κόσμο, γραμμές στο πάτωμα αντί τοίχων, η ιδιαιτερότητα των σπιτιών συμβολίζεται από ένα και μοναδικό στοιχείο-τοπόσημο. Η τεχνική αυτή, αν και χρησιμοποιείται συχνά στο θέατρο, σπάνια χρησιμοποιείται στον κινηματογράφο. Ο χώρος υπάρχει πέρα/έξω από την πραγματικότητα.

Η αφήγηση παίζει μεγάλο ρόλο στον κινηματογράφο, καθώς αντλεί από την λογοτεχνία πολλά στοιχεία, όπως είναι οι παράλληλες σκηνές, τα πλάνα

62 Με αυτόν τον τρόπο το θέατρο κάνει να διαδέχονται ο ένας τον άλλον στο ορθογώνιο της σκηνής μία σειρά από τόπους ξένους μεταξύ τους. Με αυτόν τον τρόπο ο κινηματογράφος αποτελεί μια πολύ παράξενη ορθογώνια αίθουσα, στο βάθος της οποίας, σε μια οθόνη δύο διαστάσεων, βλέπουμε να προβάλλεται ένας χώρος τριών διαστάσεων.
<http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>

63 Η υποκρισία της μικρής κοινωνίας σε όλο της το μεγαλείο, και ο Lars von Trier συνθέτει ένα αριστουργηματικό παζλ ηθών και χαρακτήρων, απογυμνώνοντας τον κινηματογράφο από κάθε περιττό στολίδι (σκηνικά, φωτισμό, μουσική). Όπως συμβαίνει και στο θέατρο του παραλόγου, μια σκηνή, η κιμωλία στο πάτωμα να χωρίζει τα νοικοκυριά, και το δράμα της ανθρωπότητας, η αιώνια πάλη καλού κακού στο σανίδι!

64 Ο ίδιος ο Τρίερ δεν έχει επισκεφθεί ποτέ τις Η.Π.Α., κάτι που δημιούργησε πολλές αντιδράσεις, και σχετίστηκε με αντιαμερικανική κριτική της ταινίας.



-κοντινά, εστιασμένα ή μακρινά- η εκτενής περιγραφή λεπτομερειών, τα οποία όλα μαζί συντελούν στην δημιουργία της κινηματογραφικής αλήθειας. Ο αφηγητής έχει διαφορετικούς ρόλους. Μπορεί να γνωρίζει τα πάντα, να γνωρίζει ό,τι γνωρίζει και ο ήρωας ή ακόμη και λιγότερα. Αποτελεί το σχόλιο πάνω στην ήδη περιγραφική εικόνα, καθώς μπορεί να κάνει την παρουσίαση των ηρώων, του χώρου, του χρόνου, του εαυτού του και να θέσει ερωτήματα για την υπόλοιπη ταινία⁶⁵.

Παιγμένο επί σκηνής σαν κομμάτι του θεάτρου του Μπρεχτ, σ' ένα στούντιο με τους τοίχους να διαγράφονται από βαμμένες γραμμές και λάμπες, όλα να εκτίθενται χωρίς ντροπή, με τους ηθοποιούς να μιμούνται το άνοιγμα και το κλείσιμο των θυρών, να φωνάζουν δυνατά τις σκέψεις τους με ένα επίτηδες ψεύτικο τρόπο, το *Dogville* δεν παραλείπει στιγμή να μας υπενθυμίζει ότι κάθε κομμάτι ηθικής φιλοσοφίας που εκφέρεται δια λόγου, κάθε λεπτομέρεια της αρχιτεκτονικής που δημιουργεί μια κοινωνία, δεν είναι τίποτε παραπάνω από μια κατασκευή.

Η ετεροτοπική διάσταση του εγκλεισμού στο Dogtooth

Οι ετεροτοπίες συνδέονται πολύ συχνά με τμήματα του χρόνου, δηλαδή ανοίγονται σε αυτό που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε κατά πλήρη αντιστοιχία, ετεροχρονισμούς. Η ετεροτοπία ξεκινάει να λειτουργεί πλήρως όταν οι άνθρωποι βρίσκονται σε ένα είδος απόλυτης ρήξης με τον παραδοσιακό τους χρόνο⁶⁶. Η δράση τοποθετείται χρονολογικά στο σήμερα, αλλά η ρετρό επίπλωση παραπέμπει σε περασμένες δεκαετίες, ενώ έχουμε αποκοπή από την τεχνολογία, με εξαίρεση την τηλεόραση, τα βιντεοσκοπημένα πλάνα της οικογένειας και το ηχοσύστημα που παίζει τραγούδια του Frank Sinatra, παραπληροφωρώντας ότι πρόκειται για τον παππού των παιδιών.

Εφόσον αυτή η οικογένεια παραμένει εγκλειστη μέσα σε μία κατοικία για περίπου 20 χρόνια – αν υπολογίσουμε την ηλικία του μεγάλου γιου - μεταφέρεται αυτόματα σε άλλη εποχή, και παρά τις μεγάλες τζαμαρίες και τα

65 Υφαντή Μαρία, *Κινηματογραφικός χώρος και θεατρική σκηνή: Ψευδαίσθηση και σύμβαση*, Διπλωματική Εργασία, Θεσσαλονίκη 2010, <http://invenio.lib.auth.gr/record/122737/files/yfanti.pdf?version=1>

66 <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>





μπαλκόνια της κατοικίας, δεν μπορεί να πάρει ούτε «γεύση» από το παρόν. Παραπλανά ακόμη και τον θεατή, συμβάλλοντας ως στοιχείο ενίσχυσης του εγκλεισμού: είναι λογικό, ένας κόσμος που είναι τελείως αποκομμένος από εξωτερικά ερεθίσματα να παύει να ακολουθεί το κύμα της εποχής και να παραμένει, πνευματικά αλλά και χωρικά, στην εποχή που σταμάτησε να δέχεται περαιτέρω έναυσμα για εξέλιξη.

Το ότι τοποθετείται στο *σήμερα* αποδεικνύεται με συγκεκριμένα πλάνα, όπως είναι το σήμα του αυτοκινήτου του πατέρα, που αναγράφει 2008, αλλά και το λογότυπο των Windows που εμφανίζεται στον υπολογιστή του συναδέλφου του πατέρα στο εργοστάσιο. Αυτά τα πλάνα είναι αρκετά ξεκάθαρα και πιθανότατα αποτελούν πρόθεση να προδοθεί ο χρόνος, παρόλη τη σύγχυση που προκλήθηκε σε κοινό και κριτικούς⁶⁷.

Κατά τη διάρκεια της ταινίας ο θεατής δεν μπορεί να αντιληφθεί πόσο *χρονικό διάστημα* έχει περάσει. Με αυτόν τον τρόπο, ο σκηνοθέτης πέτυχε τη διαχρονικότητα της ταινίας, καθώς θα μπορούσε να τοποθετηθεί μέσα στη δίνη των χρόνων, σε διαφορετική δεκαετία, ίσως και αιώνα.

DOGville Vs DOGtooth

Και οι δύο ταινίες παρουσιάζουν ετεροτοπίες απόκλισης. Σε αυτές τοποθετούνται άτομα με συμπεριφορά αποκλίνουσα σε σχέση με το μέσο όρο ή κανόνα. Τέτοιες περιπτώσεις αποτελούν τα αναρρωτήρια, οι ψυχιατρικές κλινικές, οι φυλακές και οι οίκοι ευγηρίας, δηλαδή τα άσυλα, τα οποία θα αναλύσουμε στη συνέχεια.

Παρακολουθώντας κανείς τις δύο αυτές κινηματογραφικές παραγωγές, δεν αποφεύγει το έντονο αίσθημα της κλειστοφοβίας, το οποίο «καλλιεργείται» τόσο στο *Dogville*⁶⁸, όσο και στον *Κυνόδοντα*. Παρόλο που διαφαίνεται πως δεν είναι αυτός ο αρχικός στόχος των δημιουργών τους, και οι δύο ταινίες γεννούν το ερώτημα: «κλειστοφοβία ή φυλακή;». Τι πραγματικά βιώνουμε εμείς, οι θεατές (κλειστοφοβία) και τι οι ήρωές μας (φυλακή); Ταυτιζόμαστε

67 Κατά την έρευνά μας συναντήσαμε αρκετά άρθρα, από την Ελλάδα και το εξωτερικό που ισχυρίζονταν πως η ταινία διαδραματίζεται στην δεκαετία του '70.

68 ΔΩΣΕ ΜΟΥ ΕΝΑ ΜΟΝΟ ΔΑΚΡΥ Η ΜΙΑ ΜΟΝΟ ΣΤΑΓΟΝΑ ΙΔΡΩΤΑ ΚΙ ΕΓΩ ΕΥΧΑΡΙΣΤΩΣ ΘΑ ΤΑ ΑΝΤΑΛΛΑΣΣΑ ΜΕ ΟΛΗ ΤΗΝ «ΤΕΧΝΗ» ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ. Lars von Trier

μαζί τους, τους κρίνουμε ή μήπως θέλουμε απλά να τους ελευθερώσουμε από τον εγκλεισμό τους; Σε κάθε περίπτωση, το τέλος έρχεται ως κάθαρση για να μας ανακουφίσει, να μας βγάλει από τη δύσκολη θέση της επιλογής και να μας αποδείξει -για ακόμη μία φορά- ότι «σκοπός της Τέχνης δεν είναι άλλος από το να καθαρίζει τη σκόνη της καθημερινότητας από τις ψυχές μας», σύμφωνα με τον Πάμπλο Πικάσο.

Η χωρική διάσταση του εγκλεισμού

«Ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται το χώρο, όχι σαν κάτι ξεχωριστό από αυτόν, αλλά θεωρεί τον εαυτό του ενεργό συμμετέχο. Κάθε άτομο καθώς μεγαλώνει περνά από τη συνειδητοποίηση της χωρικής υπόστασης του σώματός του, στο συσχετισμό με το χώρο γύρω του, ο οποίος αποκτά υποκειμενικές ιδιότητες πάνω στις οποίες επιβάλλεται ο εγκλεισμός και ο αποκλεισμός.»

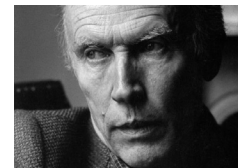
Henri Lefebvre⁶⁹

Ένας σκηνοθέτης που ασχολήθηκε, πέρα από τη μορφική ανάλυση του κινηματογραφικού κάδρου, με τον κινηματογραφικό χώρο, είναι ο Ερίκ Ρομέρ. Στην ανάλυση του Φάουστ του Μουρνάου, ξεπερνάει τη δυσκολία που προκύπτει από την ανάλυση της κινηματογραφικής εικόνας, εισάγοντας ένα νέο θεωρητικό πλαίσιο σχετικά με την οργάνωση του χώρου. Ορίζει, έτσι, τρία είδη χώρων, τα οποία ονομάζει:

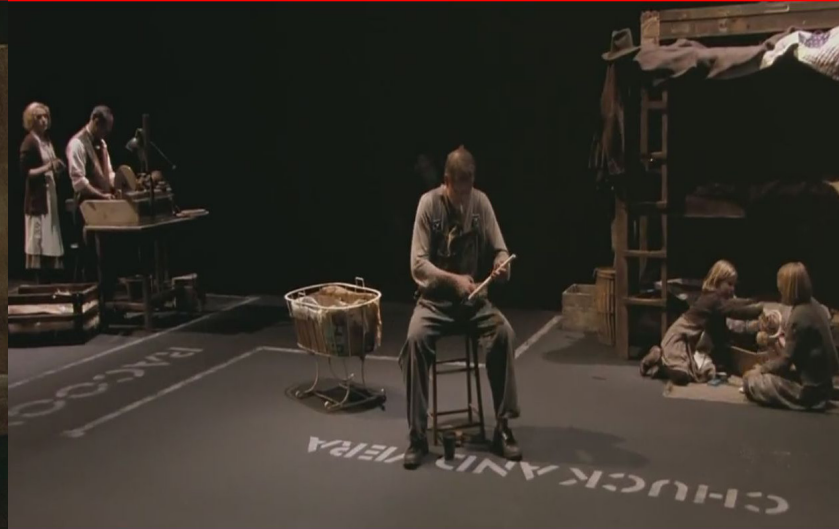
1) Ο *φιλμικός ή αφηγηματικός χώρος*. Είναι ο πιθανός και ιδεατός χώρος που συγκροτείται στο πνεύμα του θεατή με τη βοήθεια των αποσπασματικών στοιχείων που του προσφέρονται από την ταινία.

2) Ο *εικαστικός χώρος*. Ο Ρομέρ τον ταυτίζει με το παραλληλόγραμμο της οθόνης κι είναι αυτός που στήριζε τις παλαιότερες εικαστικές αναλύσεις.

3) Ο *αρχιτεκτονικός χώρος*. Πρόκειται για τον φυσικό κόσμο ή τον κατασκευασμένο (π.χ. ένα σκηνικό) που χαρακτηρίζεται από μια αντικειμενική



69 Henri Lefebvre, *The production of space*, BLACKWELL, Oxford, 2000, σελ.294



παρουσία και τον οποίο ο κινηματογράφος μπορεί κι αναπαράγει. Έτσι όταν βλέπουμε, για παράδειγμα, ένα διαμέρισμα στον κινηματογράφο, είτε φυσικό είναι, είτε σκηνικό, δεν αμφιβάλουμε για την αντικειμενική του ύπαρξη.⁷⁰

Σύμφωνα με αυτόν τον διαχωρισμό θα μελετήσουμε τους χώρους εγκλεισμού στις ταινίες μας.

Αφηγηματικός χώρος

Τον χώρο μπορούμε να τον προσεγγίσουμε με δύο τρόπους: είτε αφηρημένα – μέσα από τους ηθοποιούς, τους χρήστες, την αφήγηση, τα αντικείμενα ή τα έμψυχα όντα, είτε αναγνώσιμα - παρουσιάζεται ως περιβάλλον, γεωγραφικό τοπίο. Ο ιδεατός χώρος που συγκροτείται στο πνεύμα του θεατή, δεν έχει μόνο πληροφοριακή αξία. Κάθε ήρωας συσχετίζεται με έναν χώρο - τόπο και ο τρόπος που κινείται μέσα σ' αυτόν υπονοεί τις σχέσεις που αναπτύσσονται και την εξέλιξη της πλοκής⁷¹.

Αφηγηματικός χώρος στο *Dogville*

Μέρος της αφήγησης αποτελούν και ορισμένα αντικείμενα, τα οποία χαρακτηρίζουν τον χρήστη που κατοικεί στο κάθε σπίτι και ταυτόχρονα συμβάλλουν στην εξέλιξη της ταινίας με φανερό τρόπο, ως *άλλα τοπόσημα*. Έτσι ο θεατής μαθαίνει μέσα από τον χώρο, ελλείψει σκηνικών, την προσωπικότητα του καθενός, ενώ διακρίνονται και οι διαφορές στις αντιλήψεις, στο πνευματικό επίπεδο και στις ηθικές αξίες.

Το σπίτι της Γκρέις περιέχει μόνο ένα κρεβάτι, σημείο ανάπαυσής της από τη σκληρή δουλειά, αλλά και σημείο εκμετάλλευσής της και βιασμού από όλους τους άντρες του χωριού. Επίσης, εμφανίζονται και τα επτά κουκλάκια που αγόρασε με πολύ κόπο, μόνο και μόνο για να τα σπάσει μετά η Βέρα μπροστά στα μάτια της, ως εφαρμογή μιας τιμωρίας. Η οικία του Τσακ και της Βέρα έχει προσδιοριστικό στοιχείο μόνο τις κουκέτες των παιδιών, κα-

⁷⁰ Γιώργος Αραμπατζής, *Ερική Ρομέρ*, ΑΙΓΩΚΕΡΩΣ, Αθήνα, 1990, σελ.16, 17

⁷¹ *Μνήμη και εμπειρία του χώρου*, επιμ. Σταύρος Σταυρίδης, ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ, Αθήνα, 2006, σελ.132



θώς έχουν επτά παιδιά στα οποία κάνει μάθημα η Γκρέις. Ο Τσακ γυρνάει κάθε μέρα, από το βουνό και τις μηλιές του, μαζί με ένα καροτσάκι για να μεταφέρει ξύλα. Στην εκκλησία βλέπουμε τα καθίσματα και την καμπάνα, η οποία χτυπάει για να δηλώσει την αλλαγή της βάρδιας της Γκρέις, αλλά και την προσπάθεια φυγής της. Για την Μα Τζίντζερ έχουμε μόνο το μαγαζί της, από όπου αγόρασε η Γκρέις τα κουκλάκια, για τον Μπεν το φορτηγό μέσα στο οποίο κοιμάται και χρησιμοποιείται ως μέσο διάσωσης της Γκρέις, αλλά καταλήγει σε ένα ακόμη μέσο κακοποίησης της, για τον τυφλό Τζακ ΜακΚέυ τις κλειστές κουρτίνες που ανοίγει η Γκρέις αναγκάζοντάς τον να παραδεχτεί την τύφλωσή του.

Ένα-ένα, λοιπόν, τα ελάχιστα αντικείμενα, μας προδίδουν όχι μόνο την προσωπικότητα του κάθε κατοίκου, αλλά και την εξέλιξη του σεναρίου, εφόσον ο θεατής, αν γίνει πιο παρατηρητικός, θα καταλάβει πως δεν υπάρχει τίποτα στην ταινία που να μην παίζει βασικό ρόλο, σκιαγραφώντας όχι μόνο τους χαρακτήρες αλλά και το τέλος.

Η χρονική περίοδος που παραμένει η Γκρέις στην μικρή πόλη Dogville, η οποία βασίζεται εξ ολοκλήρου σε αφηγηματικά στοιχεία της ταινίας, υπολογίζεται από τον θεατή διάρκειας ενός έτους, κάτι που αντιλαμβανόμαστε έμμεσα από τα λόγια του αφηγητή και τα καιρικά φαινόμενα κατά την διάρκεια της ταινίας: Ξεκινάμε με βροχή την ώρα που κάνει τον περίπατό του ο Τομ, την οποία περιγράφει ο αφηγητής αλλά δεν βλέπει ο θεατής. Η μέρα που πιάνει δουλειά η Γκρέις αναφέρεται ως η πρώτη μέρα της άνοιξης. Στη συνέχεια, η επόμενη ημερομηνία που αναφέρεται είναι η 4η Ιουλίου, οπότε στη διάρκεια της γιορτής επανεμφανίζονται οι γκάνγκστερ, και προς το τέλος, όταν η Γκρέις κυκλοφορεί με την τεράστια αλυσίδα αφήνοντας σημάδια στο χιόνι, αντιλαμβανόμαστε ότι έχει φτάσει ο χειμώνας.

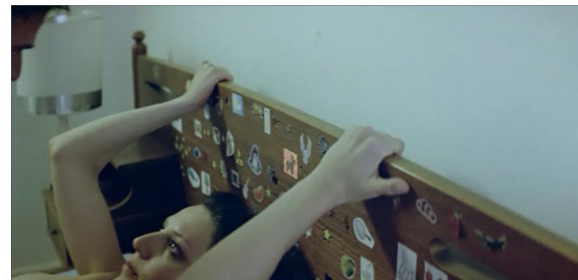
Αφηγηματικός χώρος στο Dogtooth

Στην ανάλυση του εσωτερικού της κατοικίας, είναι φανερό από τα πρώτα κιόλας πλάνα, πως η αρχιτεκτονική και η διακόσμηση του χώρου παραπέμπουν στις δεκαετίες '70 - '80, κάτι που φαίνεται από τα έπιπλα και τα αντικείμενα. Ο χρόνος γίνεται αντιληπτός ακόμη περισσότερο προς το τέλος, στη διάρκεια του στολισμού για την γιορτή, αλλά και από τις ταινίες - επιρροές που βλέπει η μεγάλη κόρη και αρχίζει να σκέφτεται τη φυγή, και που δεν είναι άλλες



από ταινίες της εποχής του '80 (*Τα σαγόνια του καρχαρία*, *Ρόκυ Μπαλμπόα*, *Φλάσταντς* και πιθανότατα κάποιες του Μπρους Λι). Τα δωμάτια των παιδιών δεν έχουν κανένα απολύτως χαρακτηριστικό στοιχείο, τίποτα που να προσδιορίζει την προσωπικότητά τους ή να είναι αναγνωριστικό του χώρου: οι τοίχοι είναι λευκοί και η επίπλωση λιτή, ενώ το μόνο που έχουν δικό τους είναι τα αυτοκόλλητα της επιβράβευσης, κολλημένα στα προσκέφαλά τους, και η ημιτελής ζωγραφιά του πατέρα, από το γιο. Τα ρούχα είναι το ίδιο «άχρωμα» και ανήκουν σε άλλη εποχή. Το δωμάτιο των γονιών και το σαλόνι έχουν πίνακες ή σκίτσα από καράβια ή άλλα ρομαντικά σχέδια.

Οι γονείς, λοιπόν, έχουν περιορίσει τα παιδιά στην κατοικία, από την οποία λαμβάνουν όλα τους τα ερεθίσματα. Οι δικές τους χωρικές προσλαμβάνουσες περιορίζονται εντός του, τεσσάρων περίπου μέτρων, φράκτη της οικίας, στο χώρο του σπιτιού και του κήπου, με μόνη οπτική φυγή τον ουρανό. Κατά τη διαδικασία της ανθρώπινης ανάπτυξης⁷², το παιδί αποκτά τη γνώση και την κατανόηση του ποιός είναι, μέσω της συνεχούς και εξαρτημένης σχέσης με σημαντικά γι' αυτό άτομα, ενώ ο τρόπος που χρησιμοποιεί το χώρο είναι ένας από τους τρόπους που επικοινωνεί με αυτά. Πρέπει, λοιπόν, να θεωρήσουμε ότι ο καθορισμός της ταυτότητάς του πηγάζει, επίσης, και από την εμπειρία με το χτιστό περιβάλλον και γενικά με μια σειρά από αντικείμενα και χώρους, καθώς εξάγει νοήματα από αυτούς. Οι Proshansky και Fabian (1987) υποστηρίζουν ότι *μια υπο-δομή της ταυτότητας του εαυτού θεωρείται και η ταυτότητα του χώρου, η οποία προσδιορίζει τη συμπεριφορά του ατόμου και την εμπειρία του από τον φυσικό κόσμο, ενώ η ανάπτυξή της, αποτελεί ένα είδος κοινωνικοποίησης με αυτόν*⁷³.



72 Ο Vygotsky (1978, *Mind in Society: The development of Higher Psychological Processes*, Cambridge: Harvard University Press) υποστηρίζει ότι παράγοντες όπως τα μηνύματα που δέχεται καθημερινά ένα παιδί μέσω των ιστορικών, πολιτισμικών και κοινωνικών διαδικασιών καθώς και οι σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ αυτού και των ανθρώπων του άμεσου περιβάλλοντός του επηρεάζουν την διαμόρφωση και την ανάπτυξη του. Ο χώρος (με την ευρύτερη έννοια), αποκτά έντονη ιστορική- πολιτισμική αξία και είναι άμεσα συνδεδεμένος με τα κίνητρα, τους στόχους και εν τέλει τη δράση του παιδιού. Κατά τον ίδιο ο νους υπάρχει και αναπτύσσεται μόνο μέσα σε μία κοινωνία. *Αρχιτεκτονική, παιδί και αγωγή*, επιμ. Κυριακή Τσουκαλά, ΠΑΡΑΤΗΡΗΤΗΣ, Θεσσαλονίκη, 2000, σελ. 109

73 Έφη Συγκολλίτου, *Περιβαλλοντική ψυχολογία*, ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ, Αθήνα, 1997,



Η κατοικία, από αρχιτεκτονικής απόψεως εξωτερικά, μοιάζει με έναν μοντέρνο παράδεισο⁷⁴ για τον θεατή, αλλά και για τα παιδιά. Παρόλο που δεν μπορούμε να αντιληφθούμε την κάτοψη, λόγω της σκηνοθεσίας, ο κήπος είναι αρκετά μεγάλος για να περιλαμβάνει όλες τις δραστηριότητες των παιδιών, γεμάτος ψηλά φυτά και φοίνικες για να κρύβεται η θέα έξω από το φράχτη, με γρασίδι και πισίνα. Ενδιαφέρον παρουσιάζει και το τσιμεντένιο «βάθρο» στο κέντρο του κήπου, χρησιμοποιούμενο για επιβράβευση, στο κρυφό-παιχνίδι των παιδιών. Το βάθρο αυτό, επίσης, λειτουργεί και ως κάποιου είδους όριο, το οποίο δεν παραβιάζουν τα παιδιά όταν τελειώνει το παιχνίδι, κάτι που φαίνεται όταν ο γιος σταματά να κυνηγάει τη μεγάλη κόρη, μόλις εκείνη, έχοντας στην κατοχή της το αεροπλανάκι, φτάνει εκεί. Ο κήπος χρησιμεύει στον σκηνοθέτη και ως χώρος εισβολής ερεθισμάτων - κατά τους γονείς πάντα - με τη γάτα, τα αεροπλάνα που προσγειώνονται στον κήπο, τα ψάρια της πισίνας, ακόμη και με τα μικρά κίτρινα λουλούδια - τα ζόμπι. Είναι βασικός χώρος εκπαίδευσης και αγωνιστικής των παιδιών, ακόμα και μέρος της εκπαίδευσής τους ως σκύλοι για να προστατευτούν από τη γάτα. Κατά τη διάρκεια, μάλιστα, της παραμονής τους στον κήπο, αναπόφευκτα παρατηρούν τα αεροπλάνα που περνούν, τα οποία τους δίνεται να πιστέψουν ότι είναι παιχνίδια, καθώς οι γονείς караδοκώντας, πετούν κάθε τόσο ένα αεροπλανάκι-μινιατούρα στον κήπο. Δεν έχουν αίσθηση της απόστασης, αλλά ούτε και της κλίμακας. Όταν κάποια στιγμή λαμβάνει χώρα η «εισβολή» μιας γάτας μέσα στον κήπο, είναι πεπεισμένοι ότι το ζώο αυτό μπορεί να απειλήσει τη ζωή τους, επειδή, σύμφωνα με τα λεγόμενα του

σελ.105-107

74 Οι δημιουργοί της ταινίας, περιέγραψαν την ιδέα τους ως εξής: «Η υπόθεση θα μπορούσε να εκτυλίσσεται οπουδήποτε, όμως πρόκειται για μια τυπική ελληνική οικογένεια, έστω και στην υπερβολή της. Χωρίς να είναι γκροτέσκα - απλώς η συνθήκη είναι ακραία. Προσπαθήσαμε να κάνουμε τον Κυνόδοντα το αντίθετο μιας κλειστοφοβικής ταινίας. Γι' αυτό τοποθετήσαμε τη δράση σε ένα εύπορο σπίτι με πισίνα και πράσινο. Υπάρχουν πολλές σκηνές που διαδραματίζονται εξωτερικά σε έναν όμορφο κήπο, ο οποίος φυσικά περικλείεται από έναν ψηλό φράχτη. Για τα παιδιά αυτά, αυτό είναι ο κόσμος. Ακριβώς αυτό άλλωστε μας ενδιέφερε: ο περιορισμός της αντίληψης ενός ανθρώπου. Το πώς μπορεί κάποιος να πιστέψει ότι φέρ' ειπείν είναι ο μοναδικός άνθρωπος στον κόσμο ή ότι ο πλανήτης μας είναι ο μόνος στο σύμπαν.» <http://www.ishow.gr/productionSynopsis.asp?guid=7D6F4452-A458-4236-BE5B-F1CEE97BD630>



πατέρα, είναι ο «εχθρός που τους απειλεί», εφόσον «τρέφεται με κρέας μικρών παιδιών». Δεν μπορούν να αντιληφθούν ότι ένα ζώο αυτού του μεγέθους, δε θα μπορούσε να τους βλάψει, όπως αποδεικνύεται τελικά και από την ευκολία με την οποία ο αδερφός το «εξολοθρεύει», σκοτώνοντάς το με βίαιο τρόπο. Δεν διανοούνται να αμφισβητήσουν κάτι που ένα μικρό παιδί, που ζει σε ένα υγιές περιβάλλον, θα θεωρούσε αυτονόητο. Άγνοια έχουν, επίσης, για την είσοδο και την προέλευση, αφού πιστεύουν πως ψάρια μπορούν να εισέλθουν στο νερό της πισίνας από το πουθενά.

Όλες αυτές οι «εισβολές αντικειμένων» ερμηνεύονται ως κινήσεις μερικής εκτόνωσης του κρυφού πόθου των μελών της οικογένειας να έρθουν σε επαφή με ερεθίσματα του εξωτερικού κόσμου. Άλλωστε, ιστορικά, ακόμα και τα πιο καταπιεστικά καθεστάτα (όπως ο ναζισμός), επέτρεπαν παραχωρήσεις και συμβιβασμούς, καθώς διαφορετικά θα επιταχυνόταν η υπονόμηση εκ των έσω της συνοχής τους.

Εικαστικός χώρος

Ο κινηματογραφικός χώρος συνδέεται άμεσα με το πλάνο, το γκρο πλαν, το κάδρο, δηλαδή με τη σκηνοθεσία και τα **τεχνικά μέσα** που χρησιμοποιούνται. Έτσι, έχουμε πρώτα την ανάγνωση του χώρου και την αλληλεπίδραση των χρηστών, αμέσως μετά την αποκωδικοποίηση των συμβολισμών και την σημασία όλων των εννοιών που προβάλλονται, και τέλος την επίδραση της εικόνας στον ψυχισμό του καθενός (π.χ. μέσω της διαδοχής των εικόνων, των υλικών, της οπτικής γωνίας και της έντασης του φωτός, μπορούμε να διακρίνουμε τη ένταση, το πάγωμα μιας εικόνας κ.λπ.)

Εικαστικός χώρος στο Dogville

Όλη η πόλη του Dogville διαγράφεται σε μια κάτοψη, με την κεντρική της οδό, τις προσβάσεις στην πόλη και τους διαφορετικούς τομείς που αποτελούν το φυσικό χώρο⁷⁵. Για έναν σκηνοθέτη που ήταν ιδρυτικό μέλος του κινήματος



⁷⁵ Το *Dogville* συγκρίνεται με το έργο του Thornton Wilder, *Η Πόλη μας*, ως προς το λιτό σκηνικό, και ακόμα περισσότερο μέχρι του σημείου που κάθε κατοικία κατά μήκος της



*Dogma 95*⁷⁶, το *Dogville* κάνει μια πλήρη χρήση των σκηνικών στοιχείων του θεάτρου. Η ταινία είναι ένας συγκερασμός των δύο τεχνών⁷⁷. Με αυστηρά θεατρικούς όρους, παρουσίασε τα κτίρια της κωμόπολης με σκέτα περιγράμματα από κιμωλία πάνω σε μαύρο πάτωμα, με ελάχιστα μόνο σκηνικά στοιχεία να υποδηλώνουν την υλικότητα. Η πρώτη σκηνή της ταινίας είναι ένα εξαιρετικά ψηλό, γωνιακό πλάνο, που βλέπει κατευθείαν κάτω σ' ολόκληρη την κωμόπολη. Έτσι, η έλλειψη ορατής αρχιτεκτονικής αποστασιοποιεί το *Dogville* από οποιαδήποτε υπαρκτή τοποθεσία, κάτι που ενισχύεται και από το γεγονός ότι όλες οι πλευρές των τοίχων (οι οποίοι είναι μαύροι κατά τη νύχτα και άσπροι την ημέρα) είναι άδειες, δίνοντας την αίσθηση ότι η κυριολεκτικά αδιέξοδη κωμόπολη υπάρχει σ' ένα σύμπαν όλο δικό της⁷⁸.

Η σκηνοθεσία προσδιορίζει, επίσης, τη σχέση ηθοποιού - χώρου⁷⁹: αρχικά ο χώρος αφορά στο πλαίσιο, δηλαδή ό,τι βλέπει ο θεατής στα όρια του οπτικού του πεδίου (κάδρο). Η χρήση από τον Von Trier των σκληρών αποχρώσεων του ψηφιακού βίντεο, πάνω από τα πλουσιότερα χρώματα μιας συμβατικής ταινίας, προκάλεσε συζητήσεις και διαφωνίες εντός της κινηματογραφικής κοινότητας, σχετικά με τις αρετές του ψηφιακού έναντι του φιλμ 35χλστ, και αντίθετα. Μόνο στη δική του χρήση της κάμερας στο χέρι (που είναι στις πρώτες σκηνές σπασμωδική) μας υπενθυμίζεται ότι αυτή είναι η τεχνική του συγκεκριμένου σκηνοθέτη.

Οδού Φτελιάς καθορίζεται από γραμμές κιμωλίας πάνω σ' ένα μαύρο δάπεδο στο μέγεθος ενός γηπέδου ποδοσφαίρου. Αυτός ο απλός υπαινιγμός σκηνικού, τονίστηκε από τις τραχιές αποχρώσεις του ψηφιακού βίντεο του εικονολήπτη Anthony Dod Mantle.

- 76 Σύμφωνα με τις θέσεις του κινήματος *Dogma 95* το γύρισμα πρέπει να γίνεται επί τόπου (εξωτερικά γυρίσματα). βλ. παράρτημα σελ.114
- 77 Σύντομα ξεχνάς ότι δεν υπάρχει σπίτι, είπε ο ίδιος, κι αυτό σε υποχρεώνει να εστιάσεις το φακό πάνω στους ανθρώπους.
- 78 Μια μαύρη και άδεια οθόνη προβάλλεται με τη χρήση φωτός. Το φιλμ μπορεί να οριστεί μονάχα από τη φωτεινότητά του, καθώς οτιδήποτε άλλο είναι πολύ περιοριστικό. Εάν μπορούμε να ορίσουμε την ταυτότητα ενός πίνακα ως ένα είδος καμβά με μογιά, γίνεται ιδιαίτερα δύσκολο να ορίσουμε την ταινία με αυτούς τους όρους στην ψηφιακή εποχή. Το φως μπορεί να καθορίσει τα περισσότερα οπτικά μέσα έκφρασης.
- 79 Υφαντή Μαρία, *Κινηματογραφικός χώρος και θεατρική σκηνή: Ψευδαισθηση και σύμβαση*, Διπλωματική Εργασία, Θεσσαλονίκη 2010, <http://invenio.lib.auth.gr/record/122737/files/yfanti.pdf?version=1>



Ο Lars von Trier υιοθετεί την **μπρεχτική αποστασιοποίηση**⁸⁰ και υπονομεύει την ταύτιση του θεατή από το πρώτο πλάνο, χωρίζοντας την ταινία σε έναν πρόλογο και 9 κεφάλαια, με εισαγωγικά σχόλια στο καθένα, προοικονομώντας την εξέλιξη. Αυτό διευκολύνεται από την **αποξενωτική απεικόνιση** του χώρου (με μονίμως ίδια σκηνικά και χρήση εικονικών αντικειμένων), των προσώπων (με λιτή ενδυμασία) και κυρίως των ερμηνειών⁸¹. Ο σκηνοθέτης διατήρησε τη μουσική ως φιλική επένδυση και την ορθολογιστική συνέπεια της ηχητικής μπάντας (μια πόρτα ακούγεται να κλείνει, έστω κι αν υποτίθεται ότι την βλέπουμε να κλείνει) και κυρίως τη δυναμικότητα της κινηματογραφικής κίνησης, είτε αυτό αφορά στον τρόπο λήψης ενός πλάνου είτε στην διαίσθηση ψυχολογικής υποδομής αυτού. Οι δε ηθοποιοί του περισσότερο παριστάνουν, (όπως θέλει τον ηθοποιό ο Μπρεχτ), παρά ερμηνεύουν τον ρόλο τους.

Εικαστικός χώρος στο Dogtooth

Ο Λάνθιμος, από την άλλη, παρουσιάζει το «αρνητικό» του σύγχρονου οικιακού χώρου. Η κινηματογραφική οικογένεια ζει σε έναν πλασματικό κόσμο, κατασκευασμένο από τον υπερπροστατευτικό πατέρα. Ο παρανοϊκός πατέρας προστατεύει τα παιδιά από όλους τους κινδύνους της νεωτερικότητας: την επαφή με την πόλη, τα μέσα επικοινωνίας και τη μαζική κουλτούρα⁸². Αφαιρεί από τη ζωή της κινηματογραφικής οικογένειας κάθε εξωγενές στοιχείο παρεμβολής, και με τον τρόπο αυτό δημιουργεί ένα απόλυτα ιδιωτικό, αλλά και διεστραμμένο, οικογενειακό περιβάλλον⁸³.

80 *Η δραματουργία κατά Brecht απευθύνεται στην συνειδησιακή λογική του θεατή και απαιτεί από αυτόν να κατανοήσει τις διαδικασίες της σκηνής στην ολόπλευρη συνάρτησή τους και όχι να παρασυρθεί συναισθηματικά, με κίνδυνο την ταύτισή του με τον ήρωα.* Κριτική από το Cine.gr, Κώστας Πάτας, Νοέμβρης 2003

81 *Ο Brecht απαιτούσε από τον ηθοποιό να υποδύεται το ρόλο του «ψύχραιμα» (κάτι που δεν σημαίνει «ψυχρά»), ώστε τα πάθη και τα συναισθήματα που πρέπει να αποδώσει, να μην τον επηρεάζουν καθόλου. Ο ήρωας του Brecht συμπεριφέρεται στην ουσία ως ένας δρών θεατής, έτσι δίνεται έμφαση στη λεγόμενη αυτενέργεια του θεατή.* Κριτική από το Cine.gr, Κώστας Πάτας, Νοέμβρης 2003

82 Για τη σχέση εκπαίδευσης και μαζικών μέσων στον Κυνόδοντα βλ. B. Williamson, *On Parenting, Media, Education and Phobias* (2011), <http://dmlcentral.net/blog/ben-williamson/parenting-media-education-and-phobias>.

83 Πάνος Δραγώνας, *Μετά (την) ιδιωτικότητα: Βασικές έννοιες για τη σύγχρονη αστική*



Εσωτερικά, είναι αδύνατον ο θεατής να καταλάβει και να αντιληφθεί την κάτοψη, σε αντίθεση φυσικά με το Dogville όπου ο σκηνοθέτης την παρουσιάζει εξ αρχής. Έχει να κάνει με την σκηνοθεσία και τα πλάνα που χειρίζεται ο Λάνθιμος, τα οποία είναι πάντα αποσπασματικά, σταθερά και αμετακίνητα. Η κάμερα διατηρεί την ίδια γωνία λήψης, αδιαφορώντας εάν οι ήρωες μετακινούνται έξω από το κάδρο, και το βλέμμα του θεατή αναγκάζεται να προσαρμοστεί στη νέα εστίαση. Σπανίως, βλέπουμε και τα δύο άτομα που συνομιλούν, εφόσον η κάμερα επικεντρώνεται σε ένα από αυτά κάθε φορά, και απλά ακούγεται η φωνή των υπολοίπων ατόμων. Κριτικές έχουν αναφερθεί σε μια σκηνοθεσία *ρεαλιστική αλλά συνάμα απόμακρη και απαλλαγμένη από συναισθηματισμούς (θυμίζει κάτι από το σινεμά του Χάνεκε)*, *μοντάζ που κόβει την ανάσα, καθώς και μια άκρως στυλιζαρισμένη φωτογραφία.*

Αρχιτεκτονικός χώρος

Ο αρχιτεκτονικός χώρος σχηματίζεται από την αναπαραγωγή του φυσικού κόσμου. Στη δική μας περίπτωση, το πρότυπο είναι τα άσυλα, και γι' αυτό θα κάνουμε μια αναφορά στα χαρακτηριστικά τους, πριν προχωρήσουμε στις αναλύσεις των ταινιών.



Τα Άσυλα

Ο Erving Goffman, στο βιβλίο του *Asylums* (1968), ορίζει ως άσυλο ένα μέρος διαμονής και εργασίας, όπου ένας μεγάλος αριθμός ατόμων διαχωρίζονται από την ευρύτερη κοινότητα για ένα συγκεκριμένο χρονικό διάστημα και διάγουν ένα περιοριστικό και αυστηρά διαχειριζόμενο τρόπο ζωής⁸⁴. Η φυλακή, μαζί με τα ψυχιατρεία, τα μοναστήρια, τους οίκους ευγηρίας, οίκους τυφλών κ.λπ. καθώς και

κατοίκηση, Εισήγηση στο Συμπόσιο: Κατοικία: Σχεδιάζω, κατασκευάζω, σκέπτομαι, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Θεσσαλονίκη, 2011, <http://panosdragonas.net/?p=412>

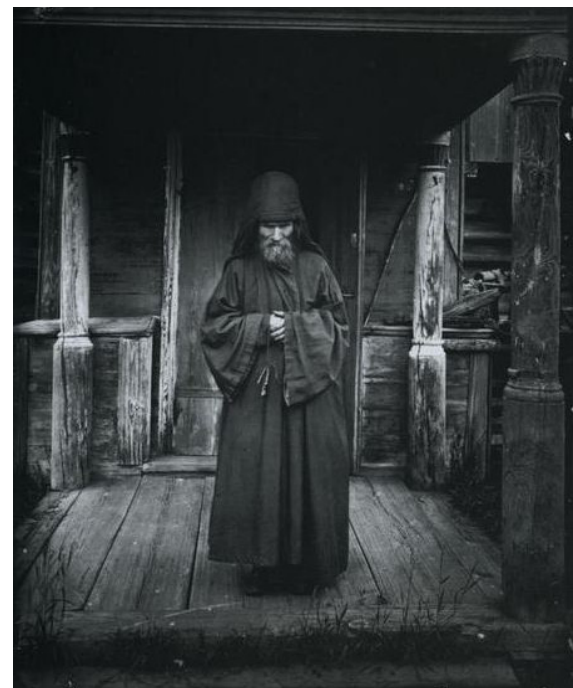
84 Erving Goffman, *Asylums*, PENGUIN, Harmondsworth, 1968, σελ.11

τα πλοία, αποτελούν *ολοκληρωτικά άσυλα* με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά⁸⁵.

Ο Foucault συνδέει τη φυλάκιση, ως μέσο τιμωρίας, με την άσκηση εξουσίας και την ανάπτυξη των καπιταλιστικών κοινωνιών. Αναφέρει, χαρακτηριστικά, πως η παράνομη συμπεριφορά που γινόταν ανεκτή από το λαό άρχισε να φαίνεται σαν σοβαρός κίνδυνος όταν η καθημερινή κλοπή, η μικροαπάτη έγιναν πολύ δαπανηρές για τη βιομηχανική εργασία και την αστεϊκή ζωή. Τότε επιβλήθηκε μια καινούργια πειθαρχία σε όλες τις κοινωνικές τάξεις (εντιμότητα, ακρίβεια, αποταμίευση, απόλυτος σεβασμός της ιδιοκτησίας)⁸⁶.

Η φυλακή, από την αρχή της ιστορίας της, έχει σχεδιαστεί με σκοπό όχι μόνο την αχρήστευση, αλλά και την ψυχολογική χειραγώγηση κάθε χαρακτηριστικού της προσωπικότητας του κρατούμενου, ο οποίος έχει κριθεί από την κοινωνία ως ανεπιθύμητος και επικίνδυνος.

Η εξουσία και η πειθαρχία απαιτούν από το βλέμμα να παίρνει μέρος σε έναν μηχανισμό που καθιστά απόλυτα ορατά τα άτομα πάνω στα οποία ασκούνται. Κατά τη διάρκεια της κλασικής εποχής, αρχίζουν σταδιακά να κατασκευάζονται «παρατηρητήρια» της ανθρώπινης πολλαπλότητας. Δίπλα στην τεχνολογία των διοπτρών και του φακού, δημιουργήθηκαν οι τεχνικές των επιτηρήσεων, που επέτρεψαν στους δεσμώτες να κοιτάζουν χωρίς οι ίδιοι να γίνονται ορατοί. Αναπτύσσεται, τότε, μια ολόκληρη προβληματική,



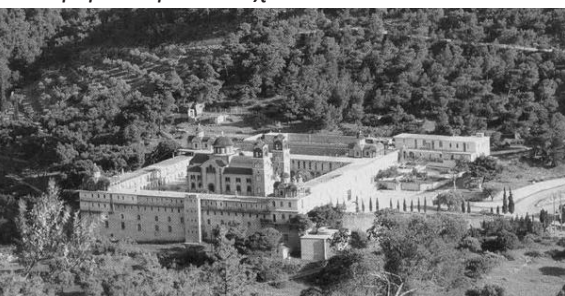
85 Τα χαρακτηριστικά τους, σύμφωνα με τον ίδιο, είναι τα ακόλουθα:

1. Ο κόσμος του κρατούμενου, του ασθενή κλπ. εμπεριέχεται στην ολότητα του ιδρύματος, με περιορισμένη πρόσβαση στον έξω κόσμο, π.χ. επισκέψεις από φίλους ή συγγενείς.
2. Υπάρχει μια ιεραρχία στην εξουσία και δύναμη. Γενικά - αλλά όχι πάντα - το προσωπικό έχει την εξουσία και όχι οι κρατούμενοι
3. Το ίδρυμα είναι ένας οργανισμός. Υπάρχουν κανόνες & κανονισμοί και για τους κρατούμενους και για το προσωπικό, καθώς επίσης και εντολές για υπακοή και συμμόρφωση σε αυτούς τους κανόνες. Υπάρχει ο ρόλος του κρατούμενου και ο ρόλος του προσωπικού.
4. Ως οργανισμός, το ίδρυμα έχει σκοπούς και στόχους. Η φυλακή πρέπει να λειτουργεί με τέτοιο τρόπο ώστε να εκπληρώνει τις απαιτήσεις και τη λειτουργία «της φυλάκισης».
5. Για να επιτευχθούν οι στόχοι του ιδρύματος, οι δραστηριότητες μέσα σε αυτό οργανώνονται σύμφωνα με ένα ορθολογιστικό πλάνο: υπάρχει χρονοδιάγραμμα που κανονίζει τις κινήσεις και τη συμπεριφορά των κρατουμένων (έτσι υπάρχει συνεχής τάξη & σταθερότητα), με πολύ λίγα περιθώρια ιδιωτικότητας ή προσωπικών επιλογών.

86 Michel Foucault, *Εξουσία, γνώση και ηθική*, μετάφρ. Ζήσης Σαρίκας, ΥΨΙΛΟΝ, Αθήνα, 1987, σελ.44,45



Μέγαρο κεφαλαιούχου



Καθολικό Μονής



Διοίκηση στρατοπέδου

που για καιρό θα βρει τη θέση της στην πολεοδομία, στην κατασκευή των εργατικών κατοικιών, των νοσοκομείων, των ασύλων, των φυλακών, των παιδαγωγικών ιδρυμάτων, και στο στρατόπεδο⁸⁷.

Η αρχιτεκτονική τοποθετούσε τον πύργο του πρίγκιπα και το μέγαρο του κεφαλαιούχου στο κέντρο⁸⁸ της πόλης, χρησιμοποιώντας τείχος για να την περικλείσει. Ομοίως, το καθολικό του μοναστηριού και οι διοικήσεις του στρατοπέδου και της φυλακής τοποθετούνταν στο κέντρο του σχηματισμού τους και ολόγυρα περιμετρική περίφραξη.

Το κτίσμα δεν σχεδιάζεται πλέον μόνο για να αυτοπροβληθεί (μεγαλοπρέπεια ανακτόρου) ή για να εξυπηρετείται η επιτήρηση (γεωμετρία των φρουρίων) αλλά και για να επιτρέπει έναν εσωτερικό, διαρθρωμένο και λεπτομερή έλεγχο. Ο τρόπος διάρθρωσης του κτίσματος «μετασχηματίζει» και τα άτομα: δρα σ' εκείνους που στεγάζει, συνιστά δίοδο πρόσβασης στη διαγωγή τους, οδηγεί έως αυτούς τα αποτελέσματα της εξουσίας, εν τέλει τους τροποποιεί. Το παλαιό, απλό σχήμα του εγκλεισμού και της περιφράξης αρχίζει να αντικαθίσταται από τον υπολογισμό των ανοιγμάτων, των μεστών και των κενών χώρων, των περασμάτων και των διαφανειών⁸⁹.

Το Panopticon

Οι παραπάνω αρχές βρίσκουν την εφαρμογή τους στο Panopticon, έναν τύπο κτιρίου-φυλακής, που σχεδιάστηκε από τον Άγγλο φιλόσοφο και κοινωνιολόγο Jeremy Bentham, το 1785. Η ιδέα του σχεδιασμού επιτρέπει την συνεχή επίβλεψη (-orticon) των κρατουμένων στο σύνολό τους (pan-). Η ιδέα του Πανοπτικού ανήκει στον αδελφό του Bentham, Samuel, ο οποίος σκόπευε αρχικά να την εφαρμόσει σε μεγάλα εργαστήρια και βιοτεχνίες.

Η αρχή του διαχωρισμού του χώρου σε ατομικά κελιά (δια-τετραγωνισμός)

87 Michel Foucault, *Επιτήρηση και τιμωρία: Η γέννηση της φυλακής*, μετάφρ. Τάσος Μπέτζελος, ΠΛΕΘΡΟΝ, Αθήνα, 2011, σελ.196,197

88 Ανάμεσα σε όλους τους λόγους του κύρους που απέκτησαν κατά το δεύτερο ήμισυ του 18ου αιώνα οι κυκλικές αρχιτεκτονικές, πρέπει ασφαλώς να προσθέσουμε και τον εξής: εξέφραζαν μια πολιτική ουτοπία. Michel Foucault, *Επιτήρηση και τιμωρία: Η γέννηση της φυλακής*, μετάφρ. Τάσος Μπέτζελος, ΠΛΕΘΡΟΝ, Αθήνα, 2011, σελ.199

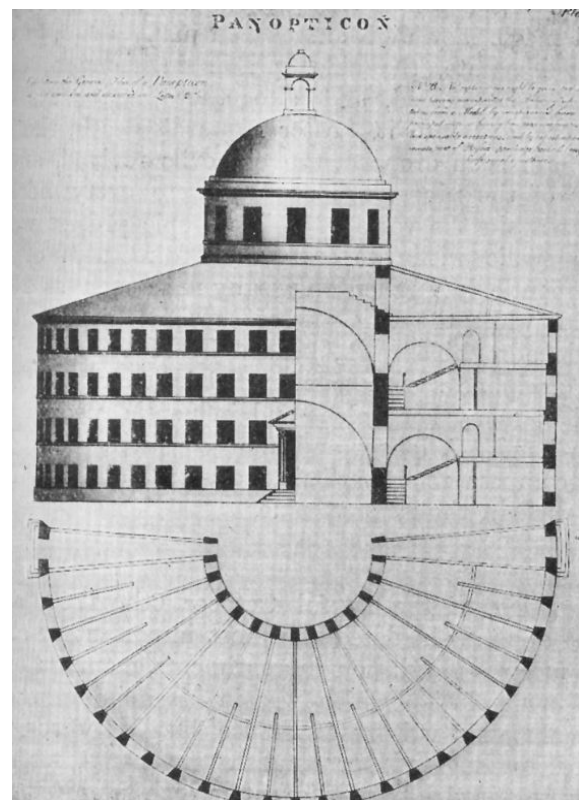
89 Michel Foucault, *Επιτήρηση και τιμωρία: Η γέννηση της φυλακής*, μετάφρ. Τάσος Μπέτζελος, ΠΛΕΘΡΟΝ, Αθήνα, 2011, σελ.197

εφαρμόζεται για πρώτη φορά στη φυλακή του Ghent, το 1775. Η πρώτη, ωστόσο, ολοκληρωμένη αρχιτεκτονική έκφραση των πειθαρχικών μεθόδων και τακτικών είναι το Πανοπτικό, το οποίο παρουσιάστηκε στο κοινό το 1791.

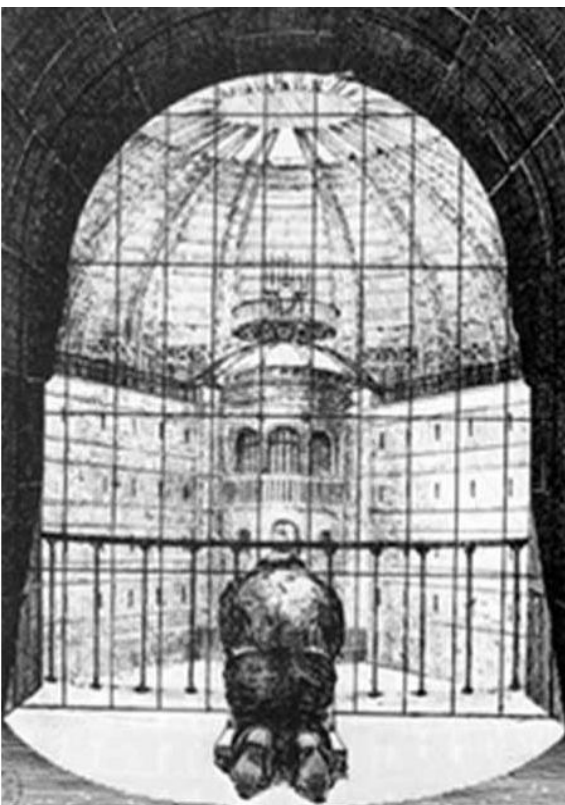
Το Πανοπτικό μπορεί να χρησιμοποιηθεί, *χωρίς εξαίρεση, σε όλες τις εγκαταστάσεις στις οποίες ένας αριθμός ανθρώπων θα τεθεί υπό επιτήρηση σε έναν χώρο όχι πολύ μεγάλο για να καλυφθεί από κτήρια*⁹⁰.

Το κτίριο αποτελεί μία πολύ απλή αρχιτεκτονική λύση, η οποία δίνει την απάντηση στο ζήτημα της επιτήρησης. Πρόκειται για ένα κυλινδρικό οικοδόμημα, στην περιφέρεια του οποίου τοποθετούνται τα κελιά των τροφίμων (των ασθενών, των εργατών, των μαθητών και οποιουδήποτε άλλου επιτηρούμενου ατόμου), ενώ στο κέντρο του βρίσκεται ο πύργος των επιτηρητών, που διαθέτει μεγάλα παράθυρα που βλέπουν προς τα κελιά. Τα κελιά, ωστόσο, δεν μοιάζουν με τα παραδοσιακά μπουντρούμια. Διαθέτουν δύο παράθυρα, ένα εσωτερικό και ένα εξωτερικό. Το εσωτερικό αντιστοιχεί σε ένα από τα παράθυρα του πύργου, ενώ το εξωτερικό αφήνει το φως να διαπεράσει το κελί. Παράλληλα, ο κεντρικός πύργος ελέγχου διαθέτει, επίσης, πέρα από τα σκίαστρα στα παράθυρα, διαχωριστικά στο εσωτερικό του τέτοια, ώστε να μην προδίδουν την παρουσία του επιτηρητή. Με άλλα λόγια, το κελί διακρίνεται από πλήρη διαφάνεια, ενώ ο πύργος ελέγχου από πλήρη συσκότιση, και ο επιτηρούμενος δεν γνωρίζει πότε επιτηρείται. Η αδιαφάνεια του πύργου ελέγχου, όμως, έχει άλλο σκοπό. Ο ίδιος ο Μπένθαμ υποστήριζε πως η εξουσία πρέπει να είναι ορατή και ανεξέλεγκτη.

Στην τομή του Πανοπτικού είναι εμφανής αυτή η χάραξη των κελιών πάνω σε έναν αυστηρό ορθοκανονικό κάναβo, που εκμηδενίζει την ανθρώπινη υπόσταση στο εσωτερικό τους και την υποτάσσει στην απόλυτη όψη του εσωτερικού του



90 Όσο διαφορετικός ή αντίθετος και να είναι ο σκοπός: είτε για να τιμωρηθούν οι αδιόρθωτοι, να φυλαχθούν οι άφρονες, να αναμορφωθούν οι φαύλοι, να επιβεβαιωθούν οι ύποπτοι, να εργαστούν οι άεργοι, να διατηρηθούν οι αβοήθητοι, να περιθάλπουν οι άρρωστοι, είτε για να διδαχθούν οι πρόθυμοι σε κάθε κλάδο της βιομηχανίας, ή να εκπαιδευτεί η ανερχομένη γενιά στο δρόμο της εκπαίδευσης: με μια λέξη, είτε να εφαρμοστεί στους αιώνιους φυλακισμένους στο δωμάτιο του θανάτου είτε στους προφυλακισμένους που περιμένουν τη δίκη είτε σε αναμορφωτήρια είτε σε κάτεργα είτε σε βιοτεχνίες είτε σε τρελοκομεία, είτε σε νοσοκομεία είτε σε σχολεία. Ο Jeremy Bentham δημοσίευσε τις ιδέες του στο βιβλίο του *Panopticon: or, the Inspection-House*, το 1787.



κτιρίου. Ο εγκλεισμός πίσω από τα σίδερα του κάθε κελιού επαυξάνεται από την απειλητική εικόνα των κάθετων και οριζόντιων στοιχείων της τομής, που σχηματίζουν ένα νέο απροσπέλαστο οπτικό όριο. Τα κάγκελα των κελιών, το σύστημα των κάθετων υποστυλωμάτων και των πατωμάτων περιμετρικά του περιβλήματος δεν αφήνουν κανένα περιθώριο διαφυγής, το ίδιο το κτίριο επιβάλλει την καθυπόταξη στο σύστημα αξιών της κοινωνίας που ο κρατούμενος τόλμησε να αψηφήσει. Το μέγεθος του κάθε θαλάμου κράτησης, όπως φαίνεται από το εσωτερικό, σε αντίθεση με τις διαστάσεις του κτιρίου, είναι μηδαμινό· το ίδιο και το βάθος των κελιών σε σχέση με τη διάμετρο του κτιρίου.

Η εξουσιαστική σχέση ανάμεσα στα κελιά και τον πύργο ελέγχου είναι ξεκάθαρη, καθώς ο βωμός της εξουσίας βρίσκεται στο κέντρο, τελείως αποκομμένος από τους φυλακισμένους. Ακόμη και σήμερα, σε κτίρια κύρους και εξουσίας της σύγχρονης εποχής, είτε κρατικά (διοικητικά κέντρα, σωφρονιστικά ιδρύματα, στρατόπεδα, μνημεία) είτε ιδιωτικά (τράπεζες, πολυεθνικές, πολυκαταστήματα) αλλά ακόμη και στους δρόμους και τις πλατείες των μεγαλουπόλεων, η φουκωϊκή πανοπτική κοινωνία καταγράφεται στη σύγχρονη εκδοχή της.

Το ακριβές σχέδιο του Μπένθαμ δεν υλοποιήθηκε ποτέ, χωρίς αυτό να σημαίνει πως η γενική του μορφή δεν μελετήθηκε διεξοδικά. Στην πρακτική του εφαρμογή παρουσιάστηκαν πολύ σοβαρά ελαττώματα. Η θεμελιώδης αρχή του, αυτή της διαφάνειας, δεν μπορούσε να εφαρμοστεί σε μία μεγάλη κλίμακα, αφού το ένα τρίτο των κελιών ήταν χωρίς ήλιο, με συνέπεια να μην υπάρχει καλή οπτική επαφή μεταξύ του κεντρικού πύργου ελέγχου και των κελιών. Επιπλέον, ο εγκλεισμός δεν μπορούσε να γίνεται σε συνθήκες απομόνωσης, κάτι που κρίθηκε απαραίτητο για όλες σχεδόν τις φυλακές από το 19ο αιώνα και μετά.⁹¹

Η περίπτωση του Familestere

Η μοναδική επιτυχημένη προσπάθεια πραγματοποίησης των θεωριών των ουτοπικών σοσιαλιστών ήταν το Familistere (1856-1859). Ο Jean Baptiste Godin το δημιούργησε στο δικό του χυτήριο σιδήρου, στην Guise, επηρεασμένος

⁹¹ Panopticon, <http://el.wikipedia.org/wiki/Panopticon>

από την θεωρία της ουτοπικής πόλης του Charles Fourier. Η πρόθεσή του ήταν να αναβαθμίσει τις συνθήκες κατοικίας των εργατών, αλλά ταυτόχρονα και την παραγωγή, το εμπόριο, τις προμήθειες, τη μόρφωση και την αναψυχή - όλες τις εκφάνσεις, δηλαδή, της ζωής ενός «μοντέρνου» εργάτη της εποχής του. Προσδοκούσε ότι το Familistere θα έπαιρνε τη μορφή μιας αυτόνομης κοινότητας μέσα στα πλαίσια της πόλης, στην οποία ο ίδιος ενθάρρυνε την κοινωνική αλληλεγγύη. Παρ' όλες τις αγνές, όπως υποθέτουμε, προθέσεις του, ο Foucault, πάνω στο έργο αυτό, σημειώνει: *Οι άνθρωποι ονειρεύτηκαν απελευθερωτικές μηχανές. Δεν υπάρχουν όμως μηχανές ελευθερίας - εξορισμού. Αυτό δεν σημαίνει ότι η άσκηση της ελευθερίας είναι εντελώς απελευθερωμένη από τη χωρική διανομή. Μπορεί όμως να λειτουργήσει μόνο όταν υπάρχει μια ορισμένη σύγκλιση. Όταν υπάρχει απόκλιση ή παραμόρφωση, μετατρέπεται αμέσως στο αντίθετο αυτού που ήθελε να είναι. Οι πανοπτικές ιδιότητες της Γκιζ μπορούσαν πολύ καλά να της είχαν επιτρέψει να χρησιμοποιηθεί σαν φυλακή. Τίποτε δεν θα 'ταν απλούστερο. Είναι ολοφάνερο ότι το Familistere μπορούσε να χρησιμεύσει σαν όργανο για πειθαρχία και για μια μάλλον ανυπόφορη πίεση των κοινωνικών ομάδων κοινωνικών ομάδων⁹². Άλλωστε, δεν είναι τυχαίο πως αυτήν την τυπολογία κτιρίου συναντάμε στις περισσότερες ταινίες φυλακής, πράγμα που δείχνει πόσο επηρέασε, τουλάχιστον ιδεολογικά, τους κινηματογραφιστές.*

Αρχιτεκτονικός χώρος στο Dogville

Χαρακτηριστικό όλων των ολοκληρωτικών ασύλων είναι η ύπαρξη του **ορίου**, το οποίο καθορίζει τη φύση των χώρων που διαχωρίζει. Κατά τον Martin Heidegger, *ένας χώρος είναι κάτι το παραχωρημένο, αποδεσμευμένο, δηλαδή ενταγμένο σε ένα όριο, στα αρχαία ελληνικά πέρας. Το όριο δεν είναι αυτό στο οποίο κάτι σταματά, αλλά, όπως το είχαν ήδη αναγνωρίσει οι Έλληνες, το όριο είναι εκείνο απ' όπου κάτι αρχίζει να εκδηλώνει την ουσία του. Γι' αυτό η έννοια ορισμός, δηλαδή όριο. Ο χώρος είναι ουσιαστικά το παραχωρημένο, το αφημένο να εισέλθει στο όριό του⁹³.*



92 Michel Foucault, *Εξουσία, γνώση και ηθική*, μετάφρ. Ζήσης Σαρίκας, ΥΨΙΛΟΝ, Αθήνα, 1987, σελ.59

93 Martin Heidegger, *Κτίζειν, κατοικείν, σκέπτεσθαι*, μετάφρ. Γιώργος Ξηροπαίδης, ΠΛΕ-

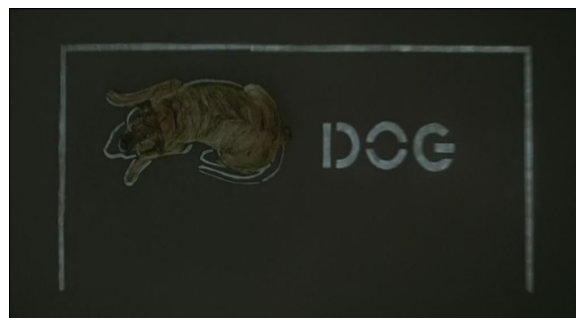
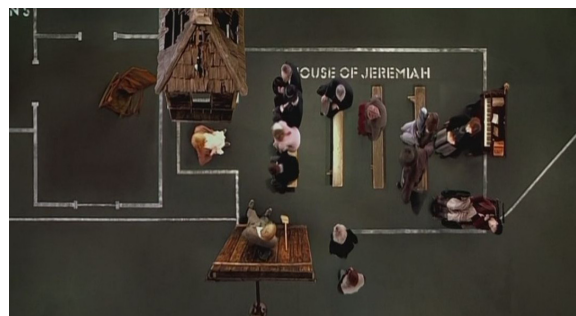


Στο *Dogville* υπάρχει στο σκηνικό αυτή η έννοια του ορίου: παρόλο που λείπουν τα σκληρά όρια, όπως είναι οι τοίχοι, παράθυρα, κτίρια κ.α., το όριο καθορίζεται από την κιμωλία, η οποία διαχωρίζει τις κατοικίες μεταξύ τους, αλλά και από τους δημόσιους χώρους, όπως είναι το ορυχείο ή η εκκλησία. Κανείς δεν εισβάλλει στον χώρο του άλλου χωρίς άδεια ή πρόσκληση, παρόλο που αρχιτεκτονικά δεν υπάρχει κάτι να τον περιορίσει.

Το ότι ο σκηνοθέτης επιλέγει να κάνει τον σκηνικό χώρο της ταινίας «διάφανο», όπως και το γεγονός ότι η πόλη μετατρέπεται σταδιακά σε άσυλο για την Γκρέις, δεν μπορεί παρά να ταυτιστεί στο μυαλό μας με το *Raporticon*. Η ιδέα της συνεχούς επίβλεψης των κρατουμένων, συμπίπτει με την συνεχή επίβλεψη της Γκρέις από τους κατοίκους, και όλων αυτών μαζί από το θεατή. Η αναπαράσταση γίνεται με καθαρά αρχιτεκτονικά εργαλεία - με την απογύμνωση του σκηνικού χώρου επιτυγχάνεται το να βιώνει ο θεατής την παράλληλη δράση μέσα από μία εικόνα. Για παράδειγμα, παρουσιάζει στο ίδιο πλάνο το βιασμό της Γκρέις από τον Τσακ, και τους υπόλοιπους κατοίκους που ασχολούνται με τις καθημερινές τους δραστηριότητες, ενώ ο βιασμός της από τον Μπεν παρακολουθείται μέσα από το κλειστό φορτηγό. Γίνεται, έτσι, σταδιακά και επώδυνα, κατανοητή η διαδικασία του εγκλεισμού ενός ατόμου που ξεκίνησε με ελεύθερη βούληση και με ελεύθερο πνεύμα και κατέληξε δέσμιος της πόλης στην οποία δόθηκε ολοκληρωτικά.

Όσον αφορά στην μετατροπή του *Dogville* σε άσυλο, διακρίνουμε εδώ την εφαρμογή της λειτουργίας του ασύλου ως εξής:

- Υπάρχει ο κόσμος του κρατούμενου, δηλαδή το σπίτι της Γκρέις, και η διαδρομή που κάνει καθημερινά για να δουλέψει σε όλα τα νοικοκυριά της πόλης.
- Η ιεραρχία στην εξουσία υφίσταται με αρχηγό τον Τομ, αλλά και τους υπόλοιπους κατοίκους.
- Ο ρόλος όλων είναι ξεκάθαρος και διαχωρισμένος από την αρχή, τόσο των κατοίκων, όσο και της Γκρέις.
- Οι στόχοι είναι να πληρούνται οι απαιτήσεις της φυλάκισης, χωρίς απόπειρες διαφυγής, εξού και υπάρχει η τιμωρία, όταν η Γκρέις προσπαθεί να αποδράσει.



- Οι κινήσεις της είναι περιορισμένες και πρέπει να τηρούνται με ακρίβεια - σε περίπτωση που παρεκκλίνει, της γίνεται παρατήρηση, ακόμη και προτού της περαστούν αλυσίδες.

Επιπλέον, η ταύτιση του Dogville με μία φυλακή για τη Γκρέις, γίνεται αντιληπτή και από τα κριτήρια του Sykes⁹⁴ τα οποία πληρεί η παραμονή της εκεί: Όσο είναι στην κωμόπολη, στερείται την ελευθερία της - κινείται με αλυσίδες και ένα καμπανάκι που ειδοποιεί για τη διαφυγή της – στερείται υλικών αγαθών και υπηρεσιών - δεν ψυχαγωγείται, παρά μόνο στην γιορτή της 4^{ης} Ιουλίου οπότε βοηθάει στους στολισμούς, στερείται σεξουαλικής σχέσης, καθώς βιάζεται συνεχώς από όλους τους κατοίκους, και τέλος στερείται ασφάλειας, εφόσον ο καθένας έχει πρόσβαση στο σπίτι της και εξουσία επάνω της, ενώ η ίδια δεν μπορεί να στραφεί πουθενά.

Αρχιτεκτονικός χώρος στο Dogtooth

Στον *Κυνόδοντα*, τώρα, τα συμπεράσματα που εξήχθησαν από τα παραπάνω, δεν μας αφήνουν να αμφισβητήσουμε ότι η κατοικία αποτελεί το «άσυλο», κατά την άποψη των γονέων, ή τη «φυλακή», κατά την άποψη των θεατών, των παιδιών της οικογένειας. Οι γονείς, όπως ήδη αναφέραμε, επέλεξαν μια απομονωμένη τοποθεσία, για να χωροθετήσουν τις δραστηριότητές τους. Ο ψηλός φράχτης απαγορεύει τη θέα και την έξοδο, η συρόμενη πόρτα έχει επικαλυφθεί με ξύλο, προκειμένου να αποτρέπεται η ορατότητα, η αλυσίδα με το σήμα του αδιεξόδου ορίζει ιδιοκτησία, αποφεύγοντας μια τυχαία πρόσβαση. *Η πειθαρχία απαιτεί ενίοτε την περιφραγή, την εξειδίκευση ενός χώρου ετερογενούς προς τους άλλους και περιχαρακωμένου· ενός προστατευμένου χώρου της πειθαρχικής μονοτονίας*⁹⁵. Ο αδελφός, ζητάει από τον πατέρα να



94 Σύμφωνα με τον Sykes (1958), ο εγκλεισμός ενός ατόμου στη φυλακή συνεπάγεται διάφορες στέρσεις: 1)Στέρηση της ελευθερίας, 2)Στέρηση αγαθών και υπηρεσιών, 3) Σεξουαλική στέρηση, 4)Στέρηση αυτονομίας και ασφάλειας, Κουλιεράκης Γ., *Ψυχολογικές επιπτώσεις του εγκλεισμού*, www.breakoutproject.odl.org/home/nsph/.../Imprisonment.pdf

95 (...)Το διάταγμα του 1719 δίνει εντολή να χτιστούν αρκετές εκατοντάδες στρατώνες σαν εκείνους που είχαν ήδη οργανωθεί στον Νότο· ο εγκλεισμός σ' αυτούς θα είναι αυστηρός: «Ο χώρος θα είναι κλειστός και περιφραγμένος από ένα περιτείχισμα με ύψος δέκα πόδια που θα περιβάλλει αυτές τις πτέρυγες, με απόσταση τριάντα ποδιών από όλες τις πλευ-

του φέρει το αεροπλάνο που πετάχτηκε στο εξωτερικό του σπιτιού, αφού φυσικά ο ίδιος απαγορεύεται να εξέλθει. Ο πατέρας παίρνει το αμάξι και το οδηγεί για δύο τρία μέτρα, τόσο ώστε το αυτοκίνητο να μην εξέλθει καν εξολοκλήρου από την αυλόπορτα. Την ίδια ώρα, ο αδελφός περιμένει εναγωνίως, αγγίζοντας με τις μύτες των δακτύλων των ποδιών του τη νοητή γραμμή του ορίου, ώσπου να αποκτήσει ξανά το έπαθλό του. Ο πατέρας ανοίγει την πόρτα, το παίρνει, και κάνοντας όπισθεν γυρίζει πίσω. Ο αργός ρυθμός με τον οποίο γίνονται όλα αυτά, συντελεί στο να τονιστεί το άτοπο της πράξης.

Έτσι βλέπουμε πως και σε αυτήν την περίπτωση ισχύει ο ορισμός του **Goffman** για τα άσυλα και τη λειτουργία τους:

- Ο κόσμος του κρατούμενου δεν είναι άλλος από το σπίτι που διαμένει η οικογένεια.
- Η ιεραρχία στην εξουσία υφίσταται με πρώτο τον πατέρα που βγαίνει εκτός κατοικίας, και δεύτερη τη μάνα που ενισχύει τις τιμωρίες και τα ψέματα εις βάρος των παιδιών.
- Οι κανόνες είναι ξεκάθαροι και επαναλαμβάνονται καθημερινά για όλους (η ιστορία με το πέσιμο του κυνόδοντα και την φυγή, ο αδιαπέραστος φράχτης, ο πατέρας που προμηθεύει τα αγαθά), άρα οι ρόλοι για την εξουσία και το προσωπικό είναι καθορισμένοι.
- Οι στόχοι και οι σκοποί του «ιδρύματος» δεν είναι άλλοι από την ομαλή περάτωση της μέρας κάτω από το άγρυπνο μάτι των γονιών, την καθημερινή εκπαίδευση και τα αγωνίσματα.
- Υπάρχει χρονοδιάγραμμα που καθορίζει τις δραστηριότητες της οικογένειας, όπως η συγκέντρωση για το φαγητό, η επιλογή βραδινής ψυχαγωγίας, η βαθμολογία και ανταμοιβή του νικητή κλπ.

Σε αυτό το σημείο, πρέπει να αναφέρουμε τη διαφορά που υπάρχει σε σχέση με το *Dogville*, ως προς την εφαρμογή του πανοπτικού συστήματος. Παρατηρούμε πως δεν υπάρχει χωρική δομή αντίστοιχη με τα πρότυπα που αναλύσαμε νωρίτερα, παρόλα αυτά, όμως, ο σκηνοθέτης κατόρθωσε να πετύχει την απόδοση της εποπτείας. Αντιλαμβανόμαστε, έτσι, πως ο

ρές» - και τούτο για να διατηρούνται τα στρατεύματα «στην τάξη και την πειθαρχία, έτσι ώστε ο αξιωματικός να μπορεί να επιβάλλεται». Michel Foucault, *Επιτήρηση και τιμωρία: Η γέννηση της φυλακής*, μετάφρ. Τάσος Μπέτζελος, ΠΛΕΘΡΟΝ, Αθήνα, 2011, σελ. 162



ανθρώπινος παράγοντας είναι πολύ πιο σύνθετος και δεν περιορίζεται από χωρικούς σχηματισμούς.

DOGville Vs DOGtooth

Στο *Dogville*, η αντίληψη του χώρου είναι η μέγιστη δυνατή, καθώς χάρη στη σκηνοθεσία έχουμε συνολική επίβλεψη σε όλη τη διάρκεια της ταινίας. Αντίθετα, στον *Κυνόδοντα* έχουμε υποκειμενική - αποσπασματική οπτική, παρακολουθώντας κάθε φορά κάποιο χρήστη, το κτίριο αλλά και τον υπαίθριο χώρο μέσα από τις δράσεις της οικογένειας. Έχουμε, λοιπόν, από τη μία αντικειμενική θέαση του χώρου, ως «πανόπτες», που έχουν τον πλήρη έλεγχο του χώρου, αλλά δεν συμμετέχουν στις βιωματικές κινήσεις μέσα σ' αυτόν, ενώ από την άλλη έχουμε υποκειμενική θέαση του χώρου, μέσα από την κάμερα που ακολουθεί τους χρήστες, κάτι που προσφέρει μεγαλύτερη κατανόηση της λειτουργικότητας του χώρου και των συναισθημάτων που προκαλεί.

Στον *Κυνόδοντα*, ο θεατής δεν κατέχει την πλήρη γνώση των γεγονότων, κάτι που συμβαίνει στο *Dogville*, αντιθέτως μάλιστα, βλέπει μόνο όσα του επιτρέπουν τα ιδιαίτερα κοντινά πλάνα και το μοντάζ, τα οποία είναι λιγότερα από τα συμβάντα, με αποτέλεσμα να μένουν ερωτηματικά όσον αφορά στο τέλος της ταινίας⁹⁶, στη διάρκεια του εγκλεισμού και σε άλλα στοιχεία που αφήνονται στην κρίση του. Μία εξίσου σημαντική διαφορά με την άλλη ταινία είναι πως, ενώ και οι δύο παρουσιάζουν **άσυλα**, όπως αποδείξαμε και παραπάνω, στο *Dogville* έχουμε την αναλογία *πόλης* → *ασύλου*, ενώ στον *Κυνόδοντα* την αναλογία *κατοικίας* → *ασύλου*. Στην Γκρέις αναγνωρίζουμε ένα ελεύθερο άτομο, το οποίο μετατρέπεται σταδιακά σε κρατούμενο και στερείται την ελευθερία της, ενώ στα παιδιά του *Κυνόδοντα*, παρατηρούμε άτομα, τα οποία έχουν μια διαστρεβλωμένη εικόνα της πραγματικότητας αλλά και εννοιών, όπως η ελευθερία, πράγμα που σημαίνει πως δεν έχουν επίγνωση ότι είναι έγκλειστα, αλλά έχουν ταυτιστεί με το ίδρυμα που τα φιλοξενεί.

96 Πολλές ιστοσελίδες στο διαδίκτυο, ανέλυναν η καθεμία διαφορετικά το τέλος, όπως και έρευνες που έγιναν, έδειξαν πως οι μισοί θεατές υποστήριξαν πως η κοπέλα απέδρασε και οι υπόλοιποι πως πέθανε από αιμορραγία. Αυτό είναι καθαρά άποψη του σκηνοθέτη, σε αντίθεση με τον Τρίερ που έκανα ξεκάθαρο το τέλος του χωριού *Dogville*.



Ε Π Ι Λ Ο Γ Ο Σ

Η αναπαράσταση των χώρων ελευθερίας

«Οπουδήποτε δεν υπεισέρχεται κάτι τέτοιο (το βάρος του θανάτου), οπουδήποτε δεν λαμβάνεται υπόψη ταυτόχρονα και το κατώφλι του θανάτου, δεν μπορεί να υπάρξει όντως ουτοπία.»

Th. W. Adorno⁹⁷

Πέρα από τους ουτοπικούς στοχασμούς που μελετήσαμε στην παρούσα εργασία, πρέπει να αναφέρουμε, τη θεμελιώδη οραματική προσήλωση, που διέπει το συλλογικό φαντασιακό, αναφορικά με την αναπαράσταση των χώρων της ελευθερίας. Εντοπίζονται, λοιπόν, τρία είδη τέτοιων αναπαραστάσεων⁹⁸. Η πρώτη εκφράζεται με την οριοθέτηση της ελευθερίας σε πολλαπλά περικλειστα περιβάλλοντα, ως ένα *άθροισμα ή σύνολο από τόπους δοχεία*. Η δεύτερη, παρουσιάζεται ως μία *συνθήκη ανεμπόδιστων μετακινήσεων, ως ένα ομοιογενές και άπειρο μέσο, το οποίο διαπερνούν τροχιές κίνησης*. Τέλος, η τρίτη εκδοχή, ως ένα *σύμπλεγμα διαβάσεων, όπου το κυρίαρχο απελευθερωτικό στοιχείο θα είναι η επικοινωνία*. Η εξουσία, όμως, δεν έχει καταφέρει απλώς να εμποδίσει την πραγματοποίηση αυτών των οραμάτων, (άλλωστε, όπως είδαμε, κάτι τέτοιο δεν θα ήταν ικανό να σχηματιστεί χωρίς αυτοαναίρεθεί),

97 Ernst Bloch - Th. W. Adorno, *Κάτι λείπει: Μια συζήτηση για τις αντιφάσεις της ουτοπικής επιθυμίας*, μετάφρ. Στέφανος Ροζάνης, ΕΡΑΣΜΟΣ, Αθήνα, 2000, σελ.22

98 Σταυρίδης Σταύρος, *Μετέωροι χώροι της ετερότητας*, ΑΛΛΑΞΑΝΔΡΕΙΑ, Αθήνα, 2010, σελ. 158, 159

αλλά κατόρθωσε να οικειοποιηθεί αυτά τα σχήματα, καθιστώντας τα «εργαλεία» δέσμευσης αυτής της πολυπόθητης ελευθερίας - ένα προς ένα - όπως θα δούμε στη συνέχεια.

Η οριοθέτηση της ελευθερίας σε πολλαπλά περικλειστα περιβάλλοντα συμπίπτει με την γέννηση των *πειθαρχικών κοινωνιών*, την οποία ο Μισέλ Φουκώ τοποθετεί ανάμεσα στον 18ο και 19ο αιώνα, ενώ το απόγειό τους στις αρχές του 20ου. Τότε οργανώνονται οι μεγάλοι χώροι εγκλεισμού, όπου το άτομο περνά από τον ένα χώρο στον άλλο: από την οικογένεια στο σχολείο, το στρατώνα, το εργοστάσιο, κάθε τόσο το νοσοκομείο, και τελικά τη φυλακή, τον κατ' εξοχήν χώρο εγκλεισμού.

Στη συνέχεια, νέες δυνάμεις, επιταχυνόμενες από τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, αντικατέστησαν τις πειθαρχήσεις, προκαλώντας γενικευμένη κρίση κάθε χώρου και είδους εγκλεισμού. Δημιουργήθηκαν, έτσι, οι *κοινωνίες του ελέγχου* - το νέο «τέρας» για τον Μπάροουζ - αυτές που ο Φουκώ διαβλέπει πως θα κυριαρχούν στο προσεχές μέλλον, αυτές που εφαρμόζουν απόλυτα το παραδείγμα της συνθήκης των ανεμπόδιστων μετακινήσεων. Ο Φέλιξ Γκουατταρί φαντάστηκε κάποτε μια ουτοπική πόλη - φυλακή, μέσα στην οποία κάθε έγκλειστος πολίτης, μπορούσε απλώς με τη χρήση μίας ηλεκτρονικής κάρτας - ενός πομπού - που σήκωνε φράχτες, να αφήσει το διαμέρισμα, το δρόμο, τη γειτονιά του. Σήμερα, στα κρατίδια του Βερολίνου και του Αμβούργου, διεξάγεται ένα ανάλογο πείραμα, για ποινές φυλάκισης μέχρι 6 μηνών, ως προσπάθεια αποσυμφόρησης των φυλακών: ένας πομπός στο σώμα του επιτηρούμενου, στέλνει σήματα στο δέκτη που είναι συνδεδεμένος με τη συσκευή τηλεφώνου του επιτηρητή του, ούτως ώστε όταν το σήμα διακοπεί, να σημειωθεί ότι έχει απομακρυνθεί από τη συμφωνημένη ζώνη, δηλαδή δραπετεύσει.

Αυτό που τονίζεται, ωστόσο, στο παράδειγμα του Γκουατταρί, δεν είναι ο φράκτης, αλλά ο υπολογιστής που αποκάλυπτε, κάθε στιγμή, τη θέση του συγκεκριμένου πολίτη και αποφάσιζε σε ποια κατεύθυνση θα του επιτρέψει να μετακινηθεί. Αυτός αποτελεί το μέσο με το οποίο η επικοινωνία μετατρέπεται από το κυρίαρχο στοιχείο απελευθέρωσης - σύμφωνα με το παράδειγμα του συμπλέγματος διαβάσεων - σε στοιχείο δέσμευσης της ελευθερίας. Όπως διέβλεψαν οι Κέβιν Ρόμπστερ και Φρανκ Γουέμπστερ, *οι τεχνολογίες επικοινωνίας επιτρέπουν ιδιαίτερα με τη μορφή αλληλοσυνδεόμενων ηλεκτρονικών δικτύων, μια μαζική διεύρυνση και διαμόρφωση της ίδιας εφαρμογής που σύστηνε με*

θέρμη η αρχή του Μπένθαμ. Αυτές οι τεχνολογίες είναι η εξάπλωση εξουσίας και κυριαρχίας, απαλλαγμένες από τους αρχιτεκτονικούς περιορισμούς του σιδερένιου πρωτότυπου που παρουσίασε εκείνος.⁹⁹

Ο ρόλος του αρχιτέκτονα

Ο κινηματογράφος και οι νεώτερες εκφράσεις μαζικής κουλτούρας παρακολουθούν με κριτική ματιά την εξέλιξη των προτύπων διαβίωσης. Δυστυχώς, η νεώτερη αρχιτεκτονική δεν διατυπώνει, ανάλογα, ισχυρές αφηγήσεις για την αστική κατοίκηση, η οποία, ιδίως στις σύγχρονες μεγαλουπόλεις, ορίζεται από ποικίλες παραμέτρους, ενώ η ομαλή έκβασή της καθίσταται ιδιαίτερα δύσκολη και περίπλοκη. Ο άνθρωπος, στην πορεία της ιστορίας, έχει καταφέρει να εφεύρει ποικίλα συστήματα που εξυπηρετούν τις ανάγκες του, η ελευθερία, όμως, παραμένει πολυπόθητο αγαθό.

Μελετώντας, λοιπόν, τον εγκλεισμό, διαπιστώσαμε πως εξαρτάται από πολλούς παράγοντες. Διερευνήσαμε την χωρική παράμετρο, αλλά δεν είναι η μόνη. Ο ρόλος του αρχιτέκτονα είναι να αφουγκράζεται τις ανάγκες των χρηστών και να παρέχει λύσεις. Αυτές δεν είναι πάντοτε επιτυχείς, άλλοτε, μάλιστα, όπως είδαμε, οδηγούν σε άκρως αντίθετα αποτελέσματα. Εμείς, οι αρχιτέκτονες, συνεχίζουμε να ονειρευόμαστε μηχανές ελευθερίας. Αν δημιουργούμε τις συνθήκες για ελεγκτικές δράσεις ως σχεδιαστές, καταλήγουμε σε ανεπιθύμητα αποτελέσματα. Ο Aaron Betsky, όμως, επιζητά από την αρχιτεκτονική (...) να μας εκτοξεύσει έξω από τον τόπο, στον χώρο, χωρίς να χαθούμε. *Εναπόκειται στην αρχιτεκτονική να δημιουργήσει χώρους που είναι εντελώς πραγματικοί, ανοίγοντάς μας στις άπειρες δυνατότητες του διάχυτου σύμπαντός μας*¹⁰⁰.

Παρόλο που η αρχιτεκτονική επιδιώκει την κατάργηση των ορατών ορίων,

99 Αναστασόπουλος Δημήτρης, *Η αρχιτεκτονική του εγκλεισμού*, ΚΥΡΙΑΚΑΤΙΚΗ ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ, 08/05/2001

100 Aaron Betsky, *Architecture must burn*, 4.7, αναδημοσίευση εδώ από: Παύλος Λέφας, *Αρχιτεκτονική και κατοίκηση: Από τον Heidegger στον Koolhaas*, ΠΛΕΘΡΟΝ, Αθήνα 2008, σελ.207



η εξουσία προχωρά από την οργάνωση κλειστών χώρων εγκλεισμού σε γενικευμένο έλεγχο, που δεν αφορά πλέον στον περιορισμό των κινήσεων και δράσεων του υποκειμένου, αλλά στον περιορισμό της βούλησης, των επιλογών, της σκέψης. Ενώ η στέρηση της ελευθερίας στο παρελθόν μεταφραζόταν από τους πολίτες σε περιορισμό του ανθρώπινου σώματος σε οριοθετημένο χώρο, μακριά από οικείο περιβάλλον, τώρα ο εγκλεισμός επεκτείνεται στο ζωτικό μας χώρο και αυτό δεν αφορά σε τιμωρία παραβατικών πράξεων, αλλά στην πρόληψή τους, δεν αφορά πια στους εγκληματίες, αλλά σε κάθε υποκείμενο. Όπως η Γκρέις φέρει το κολάρο με τις αλυσίδες στο *Dogville*, έτσι ο σημερινός κατάδικος ήδη φέρει το κολάρο του Γκουατταρί, μόνο που οι αλυσίδες αντικαθίστανται από τον πομπό που δεν είναι ορατός. Όπως τα παιδιά στο *Dogtooth* δεν γνωρίζουν τον εγκλεισμό που υφίστανται προς όφελός τους, έτσι ο πολίτης του μέλλοντος θα αγνοεί - ή αγνοεί ήδη - την άρση της ελευθερίας του.

Ο χώρος έχει πάψει να ορίζει τον εγκλεισμό, ως ένα σύστημα που περιορίζει το υποκείμενο, αλλά η ευρύτητά του θα εμπερικλείει πια την στέρηση της ελευθερίας. *Ο Μεγάλος Αδελφός σε βλέπει*, έγραφε το 1949 ο Τζωρτζ Οργουελ στο προφητικό βιβλίο του *1984* και μας παρουσίασε μια εφαρμογή του πανοπτικού συστήματος του Μπένθαμ σε μια πιθανή μελλοντική κοινωνία. Το τρέχον έτος είναι το 2012...

Π Η Γ Ε Σ

Βιβλιογραφία:

Albrecht Donald, *Designing dreams: Modern architecture in the movie*, NEW YORK HARPER & ROW/ MUSEUM OF MODERN ART, New York, 1986

Alsayyad Nezar, *Cinematic Urbanism - A history of the modern from reel to real*, ROUTLEDGE, New York, 2006

Αραβαντινός Αθανάσιος, *Πολεοδομικός σχεδιασμός: Για μια βιώσιμη ανάπτυξη του αστικού χώρου*, ΣΥΜΜΕΤΡΙΑ, Αθήνα, 1997

Αραμπατζής Γιώργος, *Ερίκ Ρομέρ*, ΑΙΓΩΚΕΡΩΣ, Αθήνα, 1990

Καρύδης Δημήτρης Ν., *Ανάγνωση πολεοδομίας: Η κοινωνική σημασία των χωρικών μορφών*, ΣΥΜΜΕΤΡΙΑ, Αθήνα, 1991

Καρύδης Δημήτρης Ν., *Τα επτά βιβλία της πολεοδομίας*, ΠΑΠΑΣΩΤΗΡΙΟΥ, Αθήνα, 2008

Λέφας Πάυλος, *Αρχιτεκτονική και κατοίκηση: Από τον Heidegger στον Koolhaas*, ΠΛΕΘΡΟΝ, Αθήνα 2008

Σταυρίδης Σταύρος, *Μετέωροι χώροι της ετερότητας*, ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ, Αθήνα, 2010

Σταυρίδης Σταύρος, επιμ., *Μνήμη και εμπειρία του χώρου*, ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ, Αθήνα, 2006

Συγκολλίτου Έφη, *Περιβαλλοντική ψυχολογία*, ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ, Αθήνα, 1997

Τσουκαλά Κυριακή, επιμ., *Αρχιτεκτονική, παιδί και αγωγή*, ΠΑΡΑΤΗΡΗΤΗΣ, Θεσσαλονίκη, 2000

Bachelard Gaston, *Η ποιητική του χώρου*, ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΗ, Αθήνα, 1982

Beardsley Monroe C., *Ιστορία των αισθητικών θεωριών: Από την κλασική αρχαιότητα μέχρι σήμερα*, μετάφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, Πάυλος Χριστοδουλίδης, ΝΕΦΕΛΗ, Αθήνα, 1989

Bloch Ernst - Adorno Th. W., *Κάτι λείπει: Μια συζήτηση για τις αντιφάσεις της ουτοπικής*

- επιθυμίας*, μετάφρ. Στέφανος Ροζάνης, ΕΡΑΣΜΟΣ, Αθήνα, 2000
- Deleuze Gilles, *Η κοινωνία του ελέγχου*, ΕΛΕΥΘΕΡΙΑΚΗ ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ, Αθήνα, 2001
- Foucault Michel, *Εξουσία, Γνώση και Ηθική*, μετάφρ. Ζήσης Σαρίκας, ΥΨΙΛΟΝ, Αθήνα, 1987
- Foucault Michel, *Επιτήρηση και τιμωρία: Η γέννηση της φυλακής*, μετάφρ. Τάσος Μπέτζελος, ΠΛΕΘΡΟΝ, Αθήνα, 2011
- Foucault Michel, *Η μικροφυσική της εξουσίας*, μετάφρ. Λίλα Τρουλινού, ΥΨΙΛΟΝ, Αθήνα, 1991
- Frampton Kenneth, *Μοντέρνα αρχιτεκτονική: Ιστορία και κριτική*, ΘΕΜΕΛΙΟ, Αθήνα, 1999
- Gombrich E.H., *Το χρονικό της τέχνης*, μετάφρ. Λίνα Κασδαγλή, ΜΟΡΦΩΤΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ ΕΘΝΙΚΗΣ ΤΡΑΠΕΖΗΣ, Αθήνα, 1994
- Heidegger Martin, *Κτίζειν, κατοικείν, σκέπτεσθαι*, μετάφρ. Γιώργος Ξηροπαΐδης, ΠΛΕΘΡΟΝ, Αθήνα, 2008
- Harvey David, *Spaces of hope*, UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, 2000
- Kandinsky Wassily, *Για το πνευματικό στην τέχνη*, ΝΕΦΕΛΗ, Αθήνα, 1981
- Lamster Mark, *Architecture and film*, PRINCETON ARCHITECTURAL PRESS, New York, 2000
- Malpas Jeff, *Place and experience: A philosophical topography*, CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, 1999
- Merleau-Ponty Maurice, *Η αμφιβολία του Σεζάν: Το μάτι και το πνεύμα*, εισαγ. - μετάφρ. Αλέκα Μουρίκη, ΝΕΦΕΛΗ, Αθήνα, 1991
- Mitry Jean, *The aesthetics and psychology of the cinema*, trans. Christopher King, INDIANA UNIVERSITY PRESS, Bloomington & Indianapolis, 1997
- Norberg - Schulz Christian, *Genius loci: Το πνεύμα του τόπου, Για μια φαινομενολογία της αρχιτεκτονικής*, μετάφρ. Μίλτος Φραγκόπουλος, ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ Ε.Μ.Π., Αθήνα, 2009
- Penz Francois, Thomas Maureen, edit., *Cinema & Architecture : Melies, Mallet-Stevens, multimedia*, BRITISH FILM INSTITUTE, London, 1997
- Σηφάκη Ειρήνη, Πούπου Άννα, Νικολαΐδου Αφροδίτη, επιμ., *Πόλη και κινηματογράφος*, ΝΗΣΟΣ, 2011
- Shonfield Katherine, *Walls have feelings: Architecture, film and the city*, ROUTLEDGE, London, 2000
- Vidler Antony, *The architectural uncanny: Essays in the modern unhomey*, THE MIT PRESS, Cambridge, Massachusets & London, 1992

Σημειώσεις Μαθημάτων:

Βαΐου Ντ, Μαντουβάλου Μ., Μαυρίδου Μ., *Κοινωνικές αντιλήψεις και αναπαραστάσεις για την υγεία και την ασθένεια και σύγχρονος αστικός χώρος*, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο - Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Δ. Π. Μ. Σ.: Αρχιτεκτονική – Σχεδιασμός του Χώρου, Κατεύθυνση: Πολεοδομία - Χωροταξία, Μάθημα: Μεταλλαγές των ιδεών για την πόλη στον 20ο αιώνα, Το Νοσοκομείο, Ακαδημαϊκό Έτος: 2006-2007

Βοζάνη Αριάδνη, *Ένα ερώτημα....*, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο - Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Μάθημα: Προσεγγίσεις του εφαρμοσμένου αστικού σχεδιασμού στην Ελλάδα, Ακαδημαϊκό Έτος: 2007-2008

Μαναήλογλου Ελευθερία, *Ουτοπικές θεωρίες για την πόλη και ολοκληρωτικός σχεδιασμός*, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο - Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Δ. Π. Μ. Σ.: Αρχιτεκτονική – Σχεδιασμός του Χώρου, Κατεύθυνση: Πολεοδομία - Χωροταξία, Μάθημα: Μεταλλαγές των ιδεών για την πόλη στον 20ο αιώνα, Ακαδημαϊκό Έτος: 2005-2006

Σεβαστάκης Δημήτρης, *Η αρχιτεκτονική της εικόνας και το μήνυμά της κατασκευής*, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο - Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Μάθημα: Ειδικά Θέματα Αρχιτεκτονικού Χώρου και Επικοινωνίας - Κατεύθυνση Α: Η αφίσα ως εργαλείο σύνθεσης και μέσο επικοινωνίας, Ακαδημαϊκό Έτος: 2008-2009

Τουρνικιώτης Παναγιώτης, *Κατασκευάζοντας το άκτιστο: Τοπικές ουτοπίες και αστικές αντιστροφές*, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο - Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Μάθημα: Ειδικά Θέματα Θεωρίας της Αρχιτεκτονικής, Ακαδημαϊκό Έτος: 2007-2008

Τουρνικιώτης Παναγιώτης, *Dogville, Lars von Trier 2003*, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο - Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Μάθημα: Ειδικά Θέματα Θεωρίας της Αρχιτεκτονικής, Ακαδημαϊκό Έτος: 2007-2008

Ερευνητικές Εργασίες:

Αγγελάκη Μ., Κουρμουλάκη Α., *Η αρχιτεκτονική των φυλακών ως μέρος του σωφρονιστικού συστήματος*, Διπλωματική Εργασία, Πανεπιστήμιο Πατρών, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Πάτρα, 2008

Αγγελοπούλου Ιωάννα, *Πειραματικά κελιά κατοίκησης: Η αρχαιολογία του μέλλοντος*, Διπλωματική Εργασία, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Δ. Π. Μ. Σ.: Αρχιτεκτονική – Σχεδιασμός του Χώρου, Κατεύθυνση: Σχεδιασμός

- Χώρος - Πολιτισμός, Αθήνα, 2009
- Δήμου Τατιάνα, Φραγκούλη Ισμήνη: *Περιβάλλοντος ψυχολογία: Έμφαση στο παιδί*, Διάλεξη, Πανεπιστήμιο Πατρών, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Πάτρα, ΑΚΑΔ. ΕΤΟΣ: 2006-2007
- Διδαγγέλου Δήμητρα, *Αποϊδρυματοποίηση: Ο δρόμος της επιστροφής*, Διπλωματική Εργασία, Πάντειο Πανεπιστήμιο Αθηνών, Π.Μ.Σ.: Ψυχολογία και ΜΜΕ, Αθήνα, 2007
- Ηλιάδη Ιουλία, *Χώροι κράτησης μεταναστών: τεχνικές εγκλεισμού και υποκειμενοποίηση*, Διάλεξη, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο - Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Αθήνα, 2007
- Καπετανάκη Ελένη, *Συνοριακοί χώροι κράτησης: Όψεις και χειρισμοί της ζωής εντός*, Διπλωματική Εργασία, Πάντειο Πανεπιστήμιο Αθηνών, Π.Μ.Σ.: Πολιτικής Επιστήμης και Ιστορίας, Αθήνα, 2007
- Κοτσιλίνη Μαργαρίτα, *Αρχιτεκτονική-κινηματογράφος: Οπτική αντίληψη - χώρος*, Διάλεξη, Πανεπιστήμιο Πατρών, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Πάτρα, ΑΚΑΔ. ΕΤΟΣ 2008-09
- Μαραγκός Αριστοτέλης, *Η σημασία της πλοκής στην αρχιτεκτονική δημιουργία*, Διάλεξη, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο - Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Αθήνα, 2008
- Μητάκου Ελένη, *Εγκλεισμός και κινηματογράφος: Συνθήκες περιορισμού, Κινηματογράφος και εγκλεισμός: Συνθήκες απόδρασης*, Διπλωματική Εργασία, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Δ. Π. Μ. Σ.: Αρχιτεκτονική – Σχεδιασμός του Χώρου, Κατεύθυνση: Σχεδιασμός - Χώρος - Πολιτισμός, Αθήνα, 2009
- Παπαντωνίου Ευτυχία, *Η τεχνολογική διάσταση της μελλοντικής πόλης μέσα από τον κινηματογράφο*, Διπλωματική Εργασία, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Δ. Π. Μ. Σ.: Αρχιτεκτονική – Σχεδιασμός του Χώρου, Κατεύθυνση: Σχεδιασμός - Χώρος - Πολιτισμός, Αθήνα, 2009
- Πιτσάκη Γαρυφαλλιά, *Φαινόμενα εγκλεισμού και αποκλεισμού στον αστικό χώρο*, Διάλεξη, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο - Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Αθήνα, 2005
- Σκαβάρα Μαριλένα, Μπιτζάνη - Χλιβα Ελένη: *DogVILLEtte: Μηχανισμοί εμπλοκής αρχιτεκτονικού σχεδιασμού και αστικής πραγματικότητας*, Διάλεξη, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο - Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Αθήνα, 2006
- Τσότης Χρήστος, *Η ανάδυση της σύγχρονης ψυχιατρικής και ο «ρόλος» της στις δυτικές αστικές κοινωνίες*, Διπλωματική Εργασία, Πάντειο Πανεπιστήμιο Αθηνών, Π.Μ.Σ.: Ψυχολογία και ΜΜΕ, Αθήνα, 2008

Υφαντή Μαρία, *Κινηματογραφικός χώρος και θεατρική σκηνή: Ψευδαίσθηση και σύμβαση*, Διπλωματική Εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Θεάτρου, Θεσσαλονίκη, 2010

Περιοδικά & Άρθρα:

Αδαμόπουλος Αδάμ, *Κούφιος κυνόδοντας;*, CAMERA STYLO ONLINE, 28 Ιανουαρίου 2011

Αναστασόπουλος Δημήτρης, *Η αρχιτεκτονική του εγκλεισμού*, ΚΥΡΙΑΚΑΤΙΚΗ ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ, 08/05/2001

Βοζάνη Αριάδνη, *Η αντίληψη του χώρου στην αρχιτεκτονική και τον κινηματογράφο*, ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΕΣ, τεύχος 53

Μανιάτης Γιώργος Ι., *Γιατί ο Καντ;*, ΟΥΤΟΠΙΑ, τεύχος 64, Μάρτιος - Απριλιος 2005
ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΕΣ, Περιοδικό του ΣΑΔΑΣ-ΠΕΑ | τεύχος 44 – περίοδος Β | Μάρτιος/Απρίλιος 2004

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΕΣ, Περιοδικό του ΣΑΔΑΣ-ΠΕΑ | τεύχος 53 – περίοδος Β | επτέμβριος/Οκτώβριος 2005

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΕΣ, Περιοδικό του ΣΑΔΑΣ-ΠΕΑ | τεύχος 55 – περίοδος Β | Ιανουάριος/Φεβρουάριος 2006

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΕΣ, Περιοδικό του ΣΑΔΑΣ-ΠΕΑ | τεύχος 63 – περίοδος Β | Μάιος/Ιούνιος 2007

Διαδουκτιακές Πηγές:

Δραγώνας Πάνος, *Μετά (την) ιδιωτικότητα: Βασικές έννοιες για τη σύγχρονη αστική κατοίκηση*, Εισήγηση στο Συμπόσιο: Κατοικία: Σχεδιάζω, κατασκευάζω, σκέπτομαι, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Θεσσαλονίκη, 2011, <http://panosdragonas.net/?p=412>

Κουλιεράκης Γ., *Ψυχολογικές επιπτώσεις του εγκλεισμού*, www.breakoutproject.odl.org/home/nsph/.../Imprisonment.pdf

Panopticon, <http://el.wikipedia.org/wiki/Panopticon>

Η ιστορία του σωφρονισμού - εγκλεισμού, 2lyk-esp-athin.att.sch.gr/ARXEIA%20PROJECT/shofron.doc

- Βαγγέλης Καραμανωλάκης, *Από τα μοναστήρια στο φρενοκομείο: Η αντιμετώπιση των τρελών στο ελληνικό βασίλειο τον 19ο αιώνα*, <http://www.arxaiologia.gr/assets/media/PDFofIssues/3408.pdf>
- Michel Foucault. *Of Other Spaces (1967), Heterotopias*, <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>
<http://www.greekarchitects.gr/en/degrees/the-danger-that-lurks-on-this-side-of-the-gates-id4508>
- Μισέλ Φουκώ, *Επίσκεψη στη φυλακή Άττικα (I), Φυλακές: το φρούριο της Καταστολής*, <http://worldcity.wordpress.com>
- Surveillance & Society* 1(3): 234-239, Editorial. Foucault and Panopticism Revisited. David Wood, [http://www-surveillance-and-society.org/articles1\(3\)/editorial.pdf](http://www-surveillance-and-society.org/articles1(3)/editorial.pdf)
- Μαρία Ανδρονίκου, *Λευκός κίνδυνος: Η Μοντέρνα αρχιτεκτονική στον κινηματογράφο μετά το 1980*, <http://www.cineworld.gr/?p=862>
- Scott Mantz, *"Von Trier's Dog-Eat-Dog World"*, http://www.moviemantz.com/movie_reviews/104/dogville.html
- The Funambulist, architectural narratives, *HETEROTOPIAS IN CINEMA /// Dogville from Lars von Trier*, December 16, 2010, Léopold Lambert, <http://thefunambulist.net/2010/12/16/heterotopias-in-cinema-dogville-from-lars-von-trier/>
- LA IVOLUTION, Κώστας Αλεξός: *Η πόλη-πρόβλημα*, από την έκδοση του κειμένου από το περιοδικό «Χάος», μετάφραση: Κωστής Παπαγιώργης.
<http://worldcity.wordpress.com>
- Κώστας Γ. Καρδερίνης, *Βωθή πρωτοποριακή αρχιτεκτονική*, 05/05/2001 <http://www.mic.gr/cinema.asp?id=7259>
- Γιάννης Παπαδόπουλος, *Η πόλη στον κινηματογράφο*, <http://www.vrahokipos.net/old/against/arts/town.htm>
- Thesis, architecture and film* <http://www.arch.mcgill.ca/prof/mellin/arch671/winter2000/sdarali/films/index.htm>
- Πόλεις & Cinema: *Ψηφιακά όνειρα...*, Sep 21, 2010 <http://www.agrinioart.gr/?p=5186>
<http://invenio.lib.auth.gr/record/122737/files/yfanti.pdf?version=1> Υφαντή Μαρία, Κινηματογραφικός χώρος και θεατρική σκηνή: Ψευδαίσθηση και σύμβαση, διπλωματική εργασία, Θεσσαλονίκη 2010

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Dogville

Το *Dogville* αποτελεί την πρώτη ταινία της τριλογίας *USA - Land of Opportunities*, με ακόλουθη την *Manderlay* (2005).

Πρωτότυπος Τίτλος : Dogville

Έτος :	2003
Διάρκεια:	177min.
Χώρα:	Denmark
Σκηνοθέτης:	Lars von Trier
Σενάριο:	Lars von Trier
Μουσική:	Antonio Vivaldi
Ηθοποιοί:	Nicole Kidman, Harriet Andersson, Lauren Bacall, Jean Marc-Barr, Paul Bettany, Blair Brown, James Caan, Patricia Clarkson, Jeremy Davies, Ben Gazzara, Philip Baker Hall, John Hurt

Σύνοψη:

Στο *Dogville* κατοικούν μόλις δεκαπέντε άτομα, τα οποία σχηματίζουν οκτώ νοικοκυριά. Εκεί συναντάμε και τον φαινομενικά φιλόξενο Τομ, τον

διανοούμενο του χωριού, τον μόνο που δεν εργάζεται, παρά συγκεντρώνει κάθε τόσο τους συμπολίτες του, προκειμένου να τους υποβάλλει στα κηρύγματά του. Η κυνηγημένη Γκρέις εισβάλλει στην μικρή πόλη και συναντά τον Τομ, ο οποίος, κατά τον περίπατό του, εύχεται να δοθεί στην πόλη του μία ευκαιρία να αποδειχτεί η αξία της. Βρίσκει στην Γκρέις την αναπαράσταση υψηλών ιδανικών, του αγαθού και των καλών προθέσεων. Την επόμενη μέρα την παρουσιάζει στους συμπολίτες του, και εκείνοι πείθονται να την βοηθήσουν. Τους προκαλεί να αποδείξουν πως είναι αλληλέγγυοι στους συνανθρώπους τους και προτείνει μία δοκιμαστική περίοδο, μέσα στην οποία η Γκρέις θα δείξει στο Dogville το «αληθινό της πρόσωπο», αναλαμβάνοντας ένα πρόγραμμα βοήθειας των κατοίκων, το οποίο καθορίζει τις κινήσεις, τις δράσεις και τον προσωπικό της χρόνο. Η Γκρέις πείθεται για τις καλές προθέσεις του Τομ, δικαιολογεί την επιφυλακτικότητα των υπολοίπων, δέχεται να υποβληθεί στην δοκιμασία και αρχίζει να υιοθετεί την συμπεριφορά ενός θύματος, πράγμα που, σταδιακά, θα την οδηγήσει στην πλήρη εκμετάλλευση, τον εγκλεισμό της και τελικά την αποπομπή της. Η έξοδός της από τον οικισμό θα συνοδευτεί από την μαζική δολοφονία των κατοίκων, ακόμη και των μικρών παιδιών, και την παράδοσή του στις φλόγες.

Διακρίσεις και βραβεία:

Η ταινία ήταν συνυποψήφια για το βραβείο Χρυσού Φοίνικα το 2003, στο Φεστιβάλ των Καννών, αλλά το *Elephant* του Γκας βαν Σαντ κέρδισε τελικά το βραβείο. Συνολικά κέρδισε 13 βραβεία, ενώ ήταν υποψήφια και για άλλα 18:

2003: Στα *Russian Guild of Film Critics (Βραβεία Ένωσης Κριτικών και Δημοσιογράφων Ρωσίας)*. Κέρδισε τον Χρυσό Κριό (Golden Aries): Βραβείο Καλύτερης Ξένης Ταινίας. Κέρδισε Βραβείο Καλύτερης Ξένης Ηθοποιού: Νικόλ Κίντμαν

Στα *European Film Awards (Βραβεία Ευρωπαϊκού Κινηματογράφου-Βερολίνου)*. Κέρδισε Βραβείο Καλύτερου Σκηνοθέτη: Λαρς Φον Τρίερ.

Κέρδισε Βραβείο Καλύτερης Φωτογραφίας): Anthony Dod Mantle

Στα *Copenhagen International Film Festival Awards (Βραβεία Διεθνούς Φεστιβάλ Κινηματογράφου Κοπεγχάγης)*. Κέρδισε Τιμητικό Βραβείο:

Λαρς Φον Τρίερ.

- 2004: Στα *Bodil-Denmark's National Association of Film Critics Awards* (Βραβεία Εθνικής Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου Δανίας). Κέρδισε Βραβείο Καλύτερης Ταινίας: Λαρς Φον Τρίερ
 Στα *CEC – Cinema Writers Circle Awards, Spain* (Ισπανικά Κινηματογραφικά Βραβεία Κύκλου Σεναριογράφων και Κριτικών). Κέρδισε Βραβείο Καλύτερης Ξένης Ταινίας
 Στα *David di Donatello Awards* (Βραβεία Ακαδημίας Ιταλικού Κινηματογράφου). Κέρδισε Βραβείο Καλύτερης Ευρωπαϊκής Ταινίας: Λαρς Φον Τρίερ
 Στα *Guild of German Art House Cinemas Awards* (Βραβεία Ένωσης Γερμανικών Κινηματογράφων). Κέρδισε Αργυρό Βραβείο Ξένης Ταινίας: Λαρς Φον Τρίερ
 Στα *Robert Festival Awards, Copenhagen, Denmark* (Βραβεία Robert, Κοπεγχάγη, Δανία). Κέρδισε Βραβείο Καλύτερου Σεναρίου: Λαρς Φον Τρίερ. Κέρδισε Βραβείο Ενδυματολογίας (Σχεδιασμού Κοστουμιών): Μανόν Ρασμούσεν
 Στα *Sofia International Film Festival Awards* (Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Σόφιας). Κέρδισε Βραβείο Κοινού Καλύτερης Ταινίας: Λαρς Φον Τρίερ
- 2005: Στα *Cinema Brazil Grand Prize, Petropolis, Rio de Janeiro, Brazil* (Βραβεία Ακαδημίας Κινηματογράφου της Βραζιλίας, Ρίο ντε Τζανέιρο, Βραζιλία) Κέρδισε Βραβείο Καλύτερης Ξένης Ταινίας

Dogtooth

Οι κυνόδοντες είναι τα ισχυρότερα δόντια μας. Σπάνια χαλάνε κι είναι από τα τελευταία που χάνουμε. Ο κυνόδοντας είναι ένα διφορούμενο δόντι. Υπενθυμίζει την αρχέγονη σχέση μας με τα σαρκοβόρα θηλαστικά - κυνηγούς. Ο σκηνοθέτης Γιώργος Λάνθιμος, έδωσε στο κοφτερό δόντι μια νέα, απρόσμενη κοινωνική λειτουργία: ο κυνόδοντας μπορεί να εξελιχθεί σε μια φυλακή!

Πρωτότυπος Τίτλος : Kynodontas

Έτος : 2009

Διάρκεια: 101 min.

Χώρα: Ελλάδα

Σκηνοθέτης: Γιώργος Λάνθιμος

Σενάριο: Γιώργος Λάνθιμος, Ευθύμης Φιλίππου

Παραγωγή: Γιώργος Τσούργιαννης

Executive Producer: Ηρακλής Μαυροειδής

Associate Producer: Αθηνά Τσαγκάρη

Διεύθυνση Φωτογραφίας: Θύμιος Μπακατάκης

Σκηνογράφος/Ενδυματολόγος: Έλλη Παπαγεωργακοπούλου

Ηθοποιοί: Χρήστος Στεργιόγλου, Μισέλ Βάλεϋ, Αγγελική Παπούλια, Μαίρη Τσόνη, Χρήστος Πασσαλής, Άννα Καλαιτζίδου

Σύνοψη

Ο πατέρας, η μητέρα και τα τρία παιδιά τους ζουν σε μια μονοκατοικία έξω από την πόλη. Γύρω από το σπίτι υπάρχει ένας ψηλός φράχτης. Τα παιδιά δεν έχουν φύγει ποτέ από το σπίτι. Διαπαιδαγωγούνται, ψυχαγωγούνται, βαριούνται και αθλούνται έτσι όπως οι γονείς τους πιστεύουν ότι θα έπρεπε, χωρίς κανένα εξωτερικό ερέθισμα. Ο μόνος άνθρωπος που μπαίνει μέσα στο σπίτι είναι η Χριστίνα, η οποία δουλεύει ως φρουρός στο εργοστάσιο του πατέρα. Ο πατέρας κανονίζει τις επισκέψεις της στο σπίτι με σκοπό να κατευνάζει τις σεξουαλικές ορμές του γιού. Μια μέρα η Χριστίνα κάνει δώρο στην μεγάλη κόρη μια στέκα για τα μαλλιά ζητώντας της κάτι άλλο σε αντάλλαγμα.

Διακρίσεις και βραβεία:

Ο Κυνόδοντας διαγωνίστηκε σε μία σειρά από διεθνή κινηματογραφικά φεστιβάλ και κατάφερε να αποσπάσει πολλά βραβεία και διακρίσεις, καθώς

και εξαιρετικές κριτικές.

Η πρεμιέρα της ταινίας δόθηκε στις 18 Μαΐου 2009 κατά την προβολή της στο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου των Καννών. Στην Ελλάδα η πρώτη της προβολή έγινε στις 22 Οκτωβρίου 2009 (κινηματογραφική περίοδος 2009–10), ενώ 11 μήνες αργότερα (22 Σεπτεμβρίου 2010) κυκλοφόρησε και σε DVD. Επιγραμματικά ο «Κυνόδοντας» απέσπασε:

2009: Βραβείο στην ενότητα «Ένα κάποιο βλέμμα» και Βραβείο Νεότητας του Φεστιβάλ Καννών.

Ειδικό Βραβείο Επιτροπής και Α΄ Βραβείο Γυναικείας Ερμηνείας (Αγγελική Παπούλια - Μαίρη Τσώνη), στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Σεράγεβο.

Βραβείο Καλύτερης Ταινίας Επιτροπής Νέων και Βραβείο Citizen Kane Καλύτερου Νέου Σκηνοθέτη στο Διεθνές Φεστιβάλ Φανταστικού Κινηματογράφου Καταλονίας στο Sitges.

Loune d' Or στο Φεστιβάλ του Μόντρεαλ.

Βραβείο Νέων στο Μεσογειακό Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Μονπελιέ.

Μέγα Βραβείο στο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Εστορίλ Πορτογαλίας.

Βραβείο καλύτερης ταινίας στο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Στοκχόλμη.

2010: Ειδική Μνεία στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Τεργέστη.

Βραβείο καλύτερου σκηνοθέτη στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Δουβλίνου.

Βραβείο καλύτερου σκηνοθέτη στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Ρίβεραν.

Ο κατάλογος κλείνει με πέντε Βραβεία της νεοσύστατης Ελληνικής Ακαδημίας Κινηματογράφου 2010 (καλύτερης ταινίας, σκηνοθεσίας, σεναρίου, μοντάζ και Β΄ ανδρικού ρόλου για τον Χρήστο Πασσαλή), μαζί με την επίσημη υποψηφιότητα της ταινίας για το Βραβείο Όσκαρ ξενόγλωσσης ταινίας.

Dogma 95

Οι κινηματογραφιστές πρέπει να βάλουν την υπογραφή τους στα παρακάτω: Ορκίζομαι στους ακόλουθους κανόνες που συντάχθηκαν και επικυρώθηκαν από το Δόγμα '95:

- 1) Το γύρισμα πρέπει να γίνεται σε φυσικούς χώρους. Σκηνικά και είδη φροντιστηρίου δεν επιτρέπονται. (Αν ένα συγκεκριμένο αντικείμενο είναι απαραίτητο για την ιστορία, πρέπει να χρησιμοποιηθεί και η τοποθεσία, όπου αυτό θα βρεθεί.)
 - 2) Ο ήχος δεν πρέπει ποτέ να παράγεται ξεχωριστά από τις εικόνες, ή αντίστροφα. (Μουσική δεν πρέπει να χρησιμοποιηθεί, εκτός αν παίζεται εκεί που γυρίζεται η ταινία.)
 - 3) Η κάμερα πρέπει να κρατιέται στο χέρι. Οποιαδήποτε κίνηση ή ακινησία που μπορεί να επιτευχθεί με το χέρι επιτρέπεται. (Η ταινία δεν πρέπει να λαμβάνει χώρα εκεί που στέκεται η κάμερα, το γύρισμα πρέπει να λαμβάνει χώρα εκεί που η ταινία λαμβάνει χώρα.)
 - 4) Η ταινία πρέπει να είναι έγχρωμη. Ειδικός φωτισμός δεν είναι αποδεκτός. (Αν υπάρχει πολύ λίγο φώς για έκθεση του φιλμ, η σκηνή πρέπει να κοπεί, ή μία απλή λάμπα μπορεί να προσαρτηθεί στην κάμερα.)
 - 5) Οπτική εργασία και φίλτρα απαγορεύονται.
 - 6) Η ταινία δεν πρέπει να περιέχει επιτόλαιη δράση. (Φόνοι, όπλα κλπ, δεν πρέπει να υπάρχουν.)
 - 7) Χρονικές και γεωγραφικές αποστασιοποιήσεις απαγορεύονται. (Αυτό σημαίνει ότι η ταινία λαμβάνει χώρα εδώ και τώρα).
 - 8) Ταινίες συγκεκριμένων ειδών δεν είναι αποδεκτές.
 - 9) Το φορμά του φιλμ πρέπει να είναι το ακαδημαϊκό 35mm.
 - 10) Ο σκηνοθέτης δεν πρέπει να αναγράφεται στους τίτλους.
- Επιλέον ορκίζομαι ως σκηνοθέτης να απέχω από το προσωπικό γούστο! Δεν είμαι πια καλλιτέχνης. Ορκίζομαι να απέχω από την δημιουργία ενός «έργου», καθώς θεωρώ το στιγμιαίο πιο σημαντικό από το συνολικό. Ο υπέρτατος σκοπός μου είναι να βγάλω την αλήθεια από τους χαρακτήρες και το σκηνικό χώρο μου. Ορκίζομαι να το κάνω αυτό με όλα τα μέσα που έχω στη διάθεσή μου και εις βάρος κάθε καλού γούστου και κάθε αισθητικής σύμβασης. Έτσι

δίνω τον ΟΡΚΟ ΤΗΣ ΑΓΝΟΤΗΤΑΣ».

Κοπεγχάγη, Δευτέρα 13 Μαρτίου 1995
Εξ ονόματος του Dogme 95
Lars Von Trier
Thomas Vinterberg

Στόχος όλων αυτών των αρχών είναι η δημιουργία μιας πιο «αγνής» κινηματογραφικής φόρμας, η επιστροφή σ' έναν «επαγγελματικό ερασιτεχνισμό» ως τρόπου αντίδρασης των σκηνοθετών στην απόλυτη κυριαρχία των παραγωγών και στις συμβάσεις του κυρίαρχου κινηματογράφου που δημιουργούν στους θεατές την ψευδαίσθηση της πραγματικότητας. Ο κινηματογράφος δεν πρέπει να αναδεικνύει την δραματοουργία και τη «λαμπερή κινηματογράφιση» σε βάρος των προσώπων, ούτε την ιστορία σε βάρος του χαρακτήρα. Οι τρόποι που προτείνονται για την επίτευξη αυτών των στόχων συνίστανται στα εξής: κάμερα στο χέρι, κινηματογράφιση σε φυσικούς χώρους και αποφυγή των τεχνητών σκηνικών, φωτισμών, εφέ κλπ. Εκείνο που προέχει είναι η κάμερα και όσα διαδραματίζονται μπροστά της (το προ-φιλμικό γεγονός) και τίποτα άλλο. Ο επιπρόσθετος φωτισμός απαγορεύεται - εκτός από ένα μικρό φώς προσαρτημένο στην κάμερα - ακόμα και αν το αποτέλεσμα είναι «ατελές», όπως νυχτερινές σκηνές που μοιάζουν καστανόχρωμες και στερούνται καλής διαύγειας.

Τελικά το «Δόγμα '95» δεν δικαιώθηκε στην πράξη αφού μέχρι το τέλος του 2000 μονάχα τέσσερις ταινίες πληρούσαν όλες τις αρχές: Το «Οικογενειακή γιορτή» του Βίντεμπεργκ (η πιο αντιπροσωπευτική ταινία του δόγματος, που ακολουθεί πιστά όλους τους κανόνες του, γυρισμένη με ψηφιακή - οικιακή βιντεοκάμερα), «Οι ηλίθιοι» του Φόν Τρίερ, το «Μιφούνε» του Σόρεν Γιάκομπσεν και «Ο βασιλιάς παραμένει ζωντανός» του Κρίστιαν Λέβρινγκ. Οι περισσότερες ακολουθούν επιλεκτικά του κανόνες του δόγματος, όπως ας πούμε το αριστουργηματικό «Δαμάζοντας τα κύματα» στην οποία τα μεγάλα πλάνα, η κάμερα στο χέρι που ακολουθεί από πολύ κοντά τους ήρωες, ο πρόχειρος φωτισμός και ο κόκκος της φωτογραφίας, αναδεικνύουν μ' έναν μοναδικό τρόπο την συναισθηματική ένταση των ηρώων, σε βάρος του αισθητικού αποτελέσματος.

