

**ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ**

**ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ**

**ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ**

**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**ΕΥΡΩΠΑΙΚΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ**

**ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ**

**ΑΡΙΘΜΟΣ ΜΗΤΡΩΟΥ: 201338**

*Ζωές στα όρια: Νεανικοί πολιτισμοί και αστικός χώρος στον ευρωπαϊκό  
κινηματογράφο (βρετανικά, γαλλικά παραδείγματα) της δεκαετίας του  
1990.*

**Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία**

**ΔΙΔΑΣΚΟΥΣΑ κα. ΠΑΠΑΘΑΝΑΣΙΟΥ ΜΑΡΙΑ**

**ΑΘΗΝΑ 2017**

## Πίνακας Περιεχομένων

Ευχαριστίες (4)

Πρόλογος-Εισαγωγή (5-6)

1) Η Νεολαία ως νέο ιστορικό υποκείμενο. (7-12)

2) Κινηματογράφος και αστικός χώρος. (12-16)

3) Κινηματογράφος και ιστορία. (16-17)

4) *Trainspotting*: 20 χρόνια μετά και το *Μίσος* ως η γαλλική όψη του ίδιου νομίσματος. (18-26)

5) Εθνική ταυτότητα και κινηματογραφημένη πόλη: Απόδραση από τη δυστοπία. (26-34)

5.1) Απόδραση από την δυστοπία. (34-37)

6) Ο λόγος για το αστικό τοπίο και τον ιδιωτικό χώρο στο *Trainspotting*. (38-46)

7) «I choose not to choose life»: Η κουλτούρα των ναρκωτικών και ένα παράδειγμα αντι-κουλτούρας (Χίπηδες). (46-51)

8) Το club ως χώρος νεανικής κοινωνικότητας και η υπέρβαση της πραγματικότητας στο *Human Traffic* (1999). (51-60)

8.1) Η «Χημική Γενιά» ως κίνημα διαμαρτυρίας. (60-65)

9) Γυμνά σώματα και «μη-τόποι» στο *Γυμνός (Naked)*, (1993). (65-69)

10) Από το κέντρο στην περιφέρεια του Παρισιού: Προάστια και ετερότητα στο *Μίσος (La Haine)* (1995). (70-80)

11) Οι «νέες εικόνες» του Άλλου: αστικό τοπίο και ετερότητα στο Οι εραστές της γέφυρας (*Les Amants du Pont-Neuf*) (1991). (80-88)

Επίλογος-Συμπεράσματα (89-91)

Βιβλιογραφία (92-96)

## Ευχαριστίες

Αυτή η μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία δεν θα είχε τελεσφορήσει χωρίς την αμέριστη υποστήριξη της επόπτριας-υπεύθυνης για τις μεταπτυχιακές μου σπουδές την Επίκουρη καθηγήτρια της Νεότερης Ευρωπαϊκής Ιστορίας κ. Παπαθανασίου Μαρίας, στην κατεύθυνση της ευρωπαϊκής ιστορίας στο τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

Αρωγοί σε αυτή την προσπάθεια στάθηκαν τα άλλα δύο μέλη της τριμελούς επιτροπής, η Επίκουρη καθηγήτρια της Νεότερης Ελληνικής Ιστορίας κ. Λαμπροπούλου Δήμητρα, η οποία με ώθησε στο συγκεκριμένο θέμα έρευνας και ο Επίκουρος καθηγητής Νεότερης Ελληνικής Ιστορίας κ. Καραμανωλάκης Βαγγέλης όπως και ο Επίκουρος καθηγητής Νεότερης Ευρωπαϊκής Ιστορίας κ. Ράπτης Κώστας

Ψυχολογική και όχι μόνο υποστήριξη, καθ' όλη τη διάρκεια των μεταπτυχιακών σπουδών μου παρείχαν οι φίλοι και συνάδελφοι Πέτρος Αποστολόπουλος, Αντώνης Σαραντίδης, Γιάννης Κεφαλάς, Χρήστος Τριανταφύλλου, Γιώργος Νούσσης, Παναγιώτης Γεωργακάκης, Τάσος Πανουτσόπουλος, Μούχος Γιώργος, Χρήστο Πουλιάνα και Σπύρο Λυγκούρη.

Ιδιαίτερη μνεία οφείλω στον Αναπληρωτή καθηγητή Νεότερης Ευρωπαϊκής Ιστορίας κ. Γαγανάκη Κώστα για την πολύτιμη βοήθεια του και την υποστήριξη του σε στιγμές που ήταν δύσκολες και εμπόδιζαν την ευτυχή κατάληξη αυτής της εργασίας.

Ευχαριστώ τους παραπάνω με όλη την καρδιά μου.

## Πρόλογος-Εισαγωγή

Γιατί ο κινηματογράφος της δεκαετίας του 1990 και γιατί η νεολαία; Επειδή έχω την πεποίθηση ότι οι οπτικές αφηγήσεις, ειδικά αυτές που βρίσκουν ανταπόκριση από ένα ευρύτερο κοινό, δείχνουν το βαθμό επηρεασμού του κοινωνικού σώματος από τα προϊόντα της μαζικής κουλτούρας. Επιλέχθηκαν ταινίες-ορόσημα της δεκαετίας του 1990 από την βρετανική και γαλλική κινηματογραφική παραγωγή λόγω ιδιαίτερου ενδιαφέροντος του γράφοντος αλλά και καλύτερης επαφής με τον κινηματογράφο της συγκεκριμένης δεκαετίας.

Στις πρώτες τέσσερις ενότητες θα αποσαφηνιστούν οι τρεις άξονες της εργασίας και θα τονιστεί για ποιο λόγο μεγάλο μέρος αυτής της εργασίας αφιερώθηκε στο *Trainspotting* (1996) του Danny Boyle και στο *το Μίσος* (1995) του Matthieu Kazzowitz.

Στην πέμπτη ενότητα καταγράφεται η εγγραφή της εθνικής ταυτότητας στον αστικό χώρο και ο τρόπος που αυτό οπτικοποιείται σε σχέση με την παράλληλη περιθωριοποίηση των τοπικών ταυτοτήτων και την ανάδυση της μεταποικιοκρατικής βρετανικότητας. Η ενότητα ολοκληρώνεται με την αναφορά στην απόδραση της νεολαίας από το δυστοπικό περιβάλλον του Εδιμβούργου, το οποίο λειτουργεί ως σύμβολο των συνεπειών της θατσερικής διακυβέρνησης.

Στην έκτη ενότητα γίνεται αναφορά στο λόγο (discourse) για τον αστικό τοπίο και τον ιδιωτικό χώρο στην ταινία του Boyle ώστε να αναλυθούν οι «νοητικοί χάρτες» μιας κλειστοφοβικής πόλης της Ευρώπης όπου ο δημόσιος χώρος ρυθμίζεται και πειθαρχείται από την κυρίαρχη κουλτούρα και ο ιδιωτικός χώρος αναπαριστά την περαιτέρω παρακμή μιας νεολαίας χωρίς επιλογές.

Η επόμενη ενότητα έρχεται να μελετήσει την κουλτούρα των ναρκωτικών σε μια «φυλή» όπως την όρισε ο Moffesoli και σε μια αντικουλτούρα όπως αυτή των χίπηδων. Εδώ θέλουμε να δούμε αν τα ναρκωτικά

λειτουργούν ως αισθητική φυγή από την πραγματικότητα σε αντίθεση με ένα υποπολιτισμό που άρθρωσε πολιτικά αιτήματα,

Στην όγδοη ενότητα επιχειρείται μια ανάγνωση του χώρου του club ως μορφής δημόσιας κοινωνικότητας για την «χημική γενιά» στο *Human Traffic* (1999) και συντάσσει ένα επιχείρημα για τον πολιτικό ακτιβισμό των raves όπως συνέβη με την ψήφιση του «Criminal Justice & Public Order Act».

Στην ένατη ενότητα αναλύεται το *Γυμνός* (1993) σε σχέση με όρους που εισήγαγε ο Giles Deleuze στην μελέτη του κινηματογράφου αλλά και σε παράλληλη σύμπλευση με τους «μη-τόπους» του Marc Augé.

Τέλος περνάμε τη Μάχη για να διερευνήσουμε τις γεωγραφίες αποκλεισμού και την βιοπολιτική των γκέτο μέσα από το *Μίσος* του Kassovitz αλλά και τον περιθωριοποιημένο χώρο της ετερότητας και την αντιθετική του σχέση με τον αστικό χώρο εντός των ορίων της γαλλικής πρωτεύουσας.

## 1) Η Νεολαία ως νέο ιστορικό υποκείμενο.

Η έννοια της νεολαίας ως ιδιαίτερης ηλικιακής κατηγορίας του πληθυσμού δεν υπήρξε ιστορικά ενιαία. Στην προνεωτερικές κοινωνίες η αναπαράσταση του παιδιού ομοιάζε με αυτή ενός ενήλικα «μικρότερης κλίμακας». Δεν είχε διαμορφωθεί μια κοινωνική συνείδηση της παιδικής ιδιαιτερότητας αντίστοιχη με αυτή των δικών μας κοινωνιών όπως επισημαίνει και ο Aries.<sup>1</sup>

Οι νεωτερικές αναπαραστάσεις της νεολαίας (youth) ξεκίνησαν την βικτωριανή εποχή με αυτουργό την αστική τάξη και κινήθηκαν γύρω από ζητήματα του διαχωρισμού και του βαθμού ανεξαρτησίας των νέων. Οι νέες αυτές αναπαραστάσεις της νεανικότητας αφορούσαν τους γόνους των αστικών οικογενειών η ηθική των οποίων διαμορφωνόταν από τα προϊόντα της κουλτούρας. Σύντομα αυτά τα προϊόντα θα διαχυθούν στην κοινωνία και θα καλύψουν το σύνολό της. Στις αρχές του εικοστού αιώνα η νεολαία ενσαρκώνει τις ελπίδες της αστικής τάξης για επιβίωση και καλείται να μετασχηματιστεί σε εαυτό της αστικής τάξης μέσα από διαδικασίες κανονικοποίησης και αναπαραγωγής.<sup>2</sup>

Η συγκρότηση του κράτους ως φιλελεύθερης δημοκρατίας επιταχύνει την κανονικοποίηση μέσω της κρατικής σχολικής εκπαίδευσης με στόχο της διάχυσης της κυρίαρχης ιδεολογίας σε συγκεκριμένα ιστορικά συμφραζόμενα όπου οι αποικιοκρατικοί ανταγωνισμοί έχουν οξυνθεί και τα έθνη δημιουργούν στρατιώτες και πειθήνιους εργάτες πέραν της επιρροής των σοσιαλιστικών ιδεών. Σε αυτό το πλαίσιο η νεολαία θεωρητικοποιείται ως το βιολογικό μεταίχμιο μεταξύ παιδικότητας και ενηλικίωσης. Μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, η νεολαία αντικαθιστά το προλεταριάτο ως κινητήριο υποκείμενο της

---

<sup>1</sup> Phillip Aries, *Αιώνες παιδικής ηλικίας*, Αθήνα, Γλάρος, 1990, σ. 68.

<sup>2</sup> Γιάννης Κολοβός, *«Κοινωνικά Απόβλητα»*; *Η ιστορία της πανκ σκηνης της Αθήνας 1979-2015*, Αθήνα, Εκδόσεις Απρόβλεπτες, 2015, σ. 61-62.

ιστορικής διαδικασίας και η διαδοχή των γενεών παραγκωνίζει την πάλη των τάξεων ως μηχανισμός αλλαγής.<sup>3</sup>

Μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο πόλεμο γεννιέται ο όρος «teenager» (έφηβος) και η νεανική κουλτούρα (youth culture) προσανατολίζεται στην ηδονιστική κατανάλωση και αντικατοπτρίζει μια γενιά, η οποία εξαιτίας της επιμήκυνσης της εκπαιδευτικής διαδικασίας και της συνακόλουθης απομάκρυνσής της από το παραγωγικό σύστημα και τις ταξικές σχέσεις, καταναλώνει χωρίς να παράγει.<sup>4</sup>

Το ευαγγέλιο της κατανάλωσης έγινε το κυρίαρχο μεγάλο αφήγημα του μεταπολεμικού δυτικού κόσμου. Η νεολαία τώρα, πολυπληθής εξαιτίας της αύξησης του αριθμού των γεννήσεων μετά τον πόλεμο (baby-boom), πολύ περισσότερο από ότι παλιότερα, ενσαρκώνει το ελπιδοφόρο ιδεολόγημα ότι θα παρήγαγε την αφύπνιση για να υπερκεραστεί η διαδοχή πολέμων και κρίσεων. Οι baby-boomers είχαν προτεραιότητα την κατανάλωση και παράλληλα επιζητούσαν την ατομική αυτοπραγμάτωση πάντα σε σχέση με την κατανάλωση. Η πολιτιστική βιομηχανία κατασκεύασε τα είδωλα της νεολαίας και αυτή βρίσκει, μέσω της νεανικής μουσικής, τον προνομιακό χώρο όπου συμπυκνώθηκε η εμπορική εκμετάλλευση των αναγκών του νεανικού κοινού με τη δημιουργία γούστου από τα κάτω, άρθρωση πολιτικού λόγου και παγίωση του «lifestyle (τρόπου ζωής) ως δομικής συνιστώσας μιας ευρείας ομαδικής ταυτότητας.<sup>5</sup>

Η δεκαετία του 1990 βρίσκει τον δυτικό κόσμο νικητή της «Ιστορίας» και το υποκείμενο κατακερματισμένο σε πολλαπλές υποκειμενικότητες. Ο θρίαμβος της Δύσης, της δυτικής ιδέας, θεωρείται προφανής από την ολική απαξίωση των βιώσιμων συστηματικών εναλλακτικών προτάσεων στο δυτικό φιλελευθερισμό. Οι καταφανείς αλλαγές στον πνευματικό πολιτισμό των δύο μεγαλύτερων κομμουνιστικών χωρών του κόσμου, στις οποίες γεννήθηκαν

---

<sup>3</sup> Στο ίδιο, σ. 62.

<sup>4</sup> Στο ίδιο, σ. 63.

<sup>5</sup> Στο ίδιο, σ. 63-66.

σημαντικά μεταρρυθμιστικά κινήματα, είναι ορατές από την δεκαετία του 1980. Το τέλος του Ψυχρού Πολέμου γιορταζόταν ως το τέλος της Ιστορίας και οι ριζικές αιτίες της οικονομικής ανισότητας δεν τοποθετούνταν στην υφιστάμενη δικανική και κοινωνική δομή της κοινωνίας αλλά στα πολιτιστικά και κοινωνικά χαρακτηριστικά των ομάδων που την απαρτίζουν, τα οποία, με τη σειρά τους, τα αντιλαμβάνονταν ως ιστορικά κληροδοτήματα προγενέστερων συνθηκών.<sup>6</sup>

Όμως, όπως ακριβώς η σοσιαλιστική ιδέα έχει μπει σε μια φάση οπισθοχώρησης, έτσι και το μεγάλο πρόγραμμα του μοντερνισμού έχει σε μεγάλο βαθμό εγκαταλειφθεί. Το κενό αυτό έρχεται να καλύψει ο μεταμοντερνισμός, ένα εκλεκτικιστικό κίνημα παρωδίας και απομίμησης που ταιριάζει με έναν κόσμο όπου η συντήρηση έχει γίνει γενική μανία, όπου οι νέες παμπ μπορούν να χτίζονται με βικτωριανό στιλ, όπου τα ορθογώνια συγκροτήματα κατοικιών δίνουν τη θέση τους σε ιδιότυπες αρχιτεκτονικές προτάσεις που ανακαλούν στη μνήμη παρωχημένα στιλ. Ο μεταμοντερνισμός αναγγέλλει την αναγνώριση του πολυσχιδούς παγκόσμιου πολιτισμού.<sup>7</sup>

Εάν ο μεταμοντερνισμός αφορούσε απλώς μια αλλαγή καλλιτεχνικών στιλ στην αρχιτεκτονική, στον κινηματογράφο, στη ζωγραφική και στη λογοτεχνία, δε θα είχε πολλές πιθανότητες να αξίζει τόση προσοχή. Η κουλτούρα του μεταμοντερνισμού σχετίζεται με την ανάδειξη της στην κοινωνία της μετανεωτερικότητας και τις εξελίξεις που αυτή έχει επιφέρει. Την κατάρρευση του κομμουνισμού και την συνεπικουρούμενη απώλεια της εμπιστοσύνης όχι μόνο στον επαναστατικό μαρξισμό αλλά και στον κοινωνικό σχεδιασμό, όπως ενσαρκωνόταν στις μεταπολεμικές οικιστικές περιοχές και στα τεράστια συγκροτήματα. Τις θεωρούμενες ως οικονομικές αλλαγές από τη μαζική παραγωγή στην ευέλικτη εξειδίκευση και από τα πρότυπα μαζικής

---

<sup>6</sup> David Held, «Φιλελευθερισμός, Μαρξισμός και Δημοκρατία», Stuart Hall, David Held, Antony McGrew (επιμ.), *Η Νεωτερικότητα Σήμερα. Οικονομία, Κοινωνία, Πολιτική, Πολιτισμός*, μτφ. Θανάσης Τσακίρης, Βίκτωρας Τσακίρης, Εκδόσεις Σαββάλα, 2003, σ. 77-78.

<sup>7</sup> Kenneth Thompson, «Κοινωνικός πλουραλισμός και μετανεωτερικότητα», Stuart Hall, David Held, Antony McGrew (επιμ.), *Η Νεωτερικότητα Σήμερα. Οικονομία, Κοινωνία, Πολιτική, Πολιτισμός*, μτφ. Θανάσης Τσακίρης, Βίκτωρας Τσακίρης, Εκδόσεις Σαββάλα, 2003, σ. 325-326.

κατανάλωσης στις μεμονωμένες αγορές ιδιαίτερου τρόπου ζωής, με συνακόλουθη κατάτμηση των κοινωνικών τάξεων. Την αντίληψη ότι οι νεωτερικές ιδέες για την τεχνολογική πρόοδο και την οικονομική ανάπτυξη μπορεί να αποτελούν την αιτία των προβλημάτων της ρύπανσης, της σπατάλης και των πολέμων, αντί για λύσεις. Την παρακμή των πολιτικών κομμάτων, του κοινοβουλίου και των εργατικών συνδικάτων και την ανάπτυξη μιας «πολιτικής μικράς κλίμακας», που χαρακτηρίζεται από αγώνες για την εξουσία στο θεσμικό επίπεδο και έχει τοπικό βεληνεκές και μονοθεματική εστίαση.<sup>8</sup>

Σε αυτές τις αλλαγές πρέπει να προστεθεί μία που σχετίζεται στενά με την πολιτιστική σφαίρα, αν και εμπλέκεται στις οικονομικές, πολιτικές και κοινωνικές αλλαγές, δηλαδή η εκπληκτική ανάπτυξη και κυριαρχία των μέσων μαζικής επικοινωνίας, ιδιαίτερα τα εικονιστικά μέσα του κινηματογράφου, της τηλεόρασης και των γραφικών τεχνών. Σε όλες αυτές τις αλλαγές πρέπει να προστεθεί και η εγκατάλειψη της ορθολογικής και κοινωνικής συνεκτικότητας και ο εναγκαλισμός ιδιαίτερων υπερ-πολιτιστικών εικόνων και κοινωνικών μορφωμάτων και ταυτοτήτων που χαρακτηρίζονται από την κατάτμηση, την πολλαπλότητα, την πολυμορφία και την απροσδιοριστία.<sup>9</sup>

Σε αυτή τη μεταβατική περίοδο όπου τα παλιότερα συστήματα παραγωγής δίνουν τη θέση τους σε νέα, όπως στη μεταβολή από τη φορντιστική στη μεταφορντιστική παραγωγή, οι θέσεις εργασίας στον τομέα των υπηρεσιών υπερτερούν πλέον από τις θέσεις εργασία στη μεταποίηση, οι υπερεθνικές μορφές οργάνωσης σε βάρος των εθνικών μορφών αυξάνονται, η «κοινωνία των πολιτών» επεκτείνεται και διευρύνεται όλο και περισσότερο, όχι μόνο από την άποψη των διαφορετικών καταναλωτικών ομάδων και τρόπων ζωής αλλά και όσον αφορά τον πλουραλισμό της κοινωνικής ζωής, στην οποία οι συνηθισμένοι άνθρωποι στις εκβιομηχανισμένες κοινωνίες έχουν ένα μεγαλύτερο εύρος θέσεων και ταυτοτήτων, διαθέσιμες στην καθημερινή, εργασιακή, κοινωνική, οικογενειακή και σεξουαλική ζωή τους<sup>10</sup>, η νεανική

---

<sup>8</sup> Στο ίδιο, σ. 326-327.

<sup>9</sup> Στο ίδιο, σ. 327-328

<sup>10</sup> Στο ίδιο, σ. 351.

ταυτότητα υφίσταται τον κατακερματισμό όπως όλες οι ταυτότητες που συνθέτουν τα κοινωνικά τοπία της κοινωνίας.<sup>11</sup>

Το υποκείμενο που η νεωτερικότητα θεωρούσε μέχρι πρόσφατα ότι είχε ενιαία και σταθερή ταυτότητα, κατακερματίζεται ολοένα και πιο πολύ. Συντίθεται όχι από ενιαία αλλά από αρκετές ταυτότητες, πολλές φορές αντιφατικές ή ανολοκλήρωτες. Η ίδια η διαδικασία της ταύτισης, μέσω της οποίας προβάλλουμε τους εαυτούς μας στις πολιτιστικές ταυτότητες μας καθίσταται ολοένα και περισσότερο ασαφής, όσον αφορά τους αντικειμενικούς σκοπούς της, ευμετάβλητη και προβληματική. Έτσι εμφανίζεται το μετανεωτερικό υποκείμενο, ευνοούμενο ως μη έχον σταθερή, ουσιαστική ή μόνιμη ταυτότητα. Η ταυτότητα γίνεται «μια περιοδεύουσα πανήγυρις» κατά τον Hall. Σχηματίζεται και μετασχηματίζεται συνεχώς, ανάλογα με τους τρόπους που μας αναπαριστούν ή αντιμετωπίζουν τα πολιτιστικά συστήματα που μας περιβάλλουν.<sup>12</sup> Η νεολαία αναπτύσσει τη δική της κουλτούρα χρησιμοποιώντας την καταναλωτική κουλτούρα και τη μόδα για να κατασκευάσει μια αίσθηση από τη δική της εξωτερική ταυτότητα. Καθώς επιταχύνονται οι επικοινωνίες, οι μεταφορές, οι κύκλοι της μόδας, ο χρόνος ζωής των εμπορευμάτων και η συνδεδεμένη σμίκρυνση των αποστάσεων του χώρου- από που αποκαλείται συμπύκνωση του χώρου και του χρόνου- επηρεάζουν ριζικά τους κώδικες μετάδοσης των κοινωνικών αξιών και σημασιών.<sup>13</sup>

Η νεολαία δεν μπορεί να ταυτιστεί με μεγάλες όμορφες τάξεις. Η ποικιλομορφία στις ομάδες διαμαρτυρίας και στα κοινωνικά κινήματα μπορούν να προσελκύσουν πίστη και υποταγή και να προσδώσουν ταυτότητα. Ο ύστερος καπιταλισμός έχει καταστεί ένα απρόσωπο σύστημα και είναι δύσκολο να αναπτυχθούν αναπαραστάσεις μιας «κυρίαρχης τάξης» ως αναγνωρίσιμης ομάδας. Η πολλαπλότητα όσον αφορά την προέλευση των

---

<sup>11</sup> Stuart Hall, «Το ζήτημα της πολιτιστικής ταυτότητας», Stuart Hall, David Held, Antony McGrew (επιμ.), *Η Νεωτερικότητα Σήμερα. Οικονομία, Κοινωνία, Πολιτική, Πολιτισμός*, μτφ. Θανάσης Τσακίρης, Βίκτωρας Τσακίρης, Εκδόσεις Σαββάλα, 2003, σ. 405.

<sup>12</sup> Στο ίδιο, σ. 405.

<sup>13</sup> Kenneth Thompson, *ο.π.*, σ. 337.

ταυτοτήτων και των κοινωνικών ομάδων φαίνεται να δημιουργεί διαφορετικά πολιτικά συμφέροντα, Αυτό έχει ως αποτέλεσμα την εμφάνιση ενός ολόκληρου φάσματος από μη ταξικές πολιτικές πρακτικές και μικρές ομάδες.<sup>14</sup>

Όλες αυτές οι ανησυχίες, ο κατακερματισμός και η αποξένωση της νεολαίας, το σώμα ως πεδίο μάχης της μετανεωτερικότητας απαντώνται στα κινηματογραφικά παραδείγματα που θα εξετάσω. Το ηλικιακό φάσμα των νεαρών ατόμων που πρωταγωνιστούν στις ταινίες διαφέρει και ορίζεται από την εκάστοτε σκηνοθετική ματιά που αντανακλά το κοινωνικό περιβάλλον των δημιουργών. Άλλωστε, η νεότητα θεσμίζεται-κατασκευάζεται μέσω μιας διαδικασίας κοινωνικής και πολιτισμικής στίξης της βιοτικής πορείας των ατόμων. Γι' αυτό τα χαρακτηριστικά που συνθέτουν την νεανική ταυτότητα παραλλάσσουν και μεταβάλλονται.<sup>15</sup>

## 2) Κινηματογράφος και αστικός χώρος.

Η μεγάλη εμμονή που κυριεύσε τον 19<sup>ο</sup> αιώνα ήταν η ιστορία: ζητήματα ανάπτυξης και στασιμότητας, ζητήματα κρίσεων και κυκλικότητας, ζητήματα συσσώρευσης του παρελθόντος, μεγάλος αριθμός νεκρών, η απειλητική πτώση της θερμοκρασίας του πλανήτη. Ο 19<sup>ος</sup> αιώνας άντλησε τις βασικές μυθολογικές πηγές του από το δεύτερο νόμο της θερμοδυναμικής. Η σημερινή εποχή θα μπορούσε να χαρακτηριστεί περισσότερο ως εποχή του χώρου.<sup>16</sup>

Η μετάβαση από την αναλυτική κατηγορία του χρόνου σε αυτή του χώρου μας έκανε να συνειδητοποιήσουμε ότι ο χώρος συμμετέχει στην δράση και δεν αποτελεί μόνο περιέκτη της. Ο χώρος είναι αδύνατο να υπάρξει και δεν υπάρχει αποκομμένος από τα συμβάντα του και τις δραστηριότητες τις οποίες εμπλέκεται. Παράγεται κοινωνικά, ενώ η ζωή των διαφορετικών κοινωνικών ομάδων και ατόμων αναπτύσσεται σε διαφορετικούς χώρους. Δεν υπάρχει

---

<sup>14</sup> Στο ίδιο, σ. 344, 346-347.

<sup>15</sup> Γιάννης Κολοβός, *ο.π.*, σ. 114.

<sup>16</sup> Μισέλ Φουκώ, «Ομιλίες και Γραπτά 1984, Περί αλλοτινών χώρων (διάλεξη στη λέσχη αρχιτεκτονικών μελετών, 14 Μαρτίου 1967)», *Architecture, Mouvement, Continuité*, .τ.5, Οκτώβριος 1984, 46-49, προσπελάστηκε στις 1/5/2017, διαθέσιμο στο: [http://biennale1.thessalonikibiennale.gr/pdf/MICHEL\\_FOUCAULT\\_HETEROTOPIAS\\_GR.pdf](http://biennale1.thessalonikibiennale.gr/pdf/MICHEL_FOUCAULT_HETEROTOPIAS_GR.pdf).

χώρος παρά μόνο χώροι, Αυτοί, οι χώροι, ως κοινωνικά προϊόντα επικεντρώνονται πάντα στην ανθρώπινη εμπρόθετη δράση και αναπαράγονται η μεταβάλλονται επειδή συγκροτούνται ως στοιχεία των πρακτικών δραστηριοτήτων των ατόμων και των ομάδων στον κόσμο.<sup>17</sup>

Ο εξανθρωπισμένος χώρος αποτελεί τόσο το μέσο όσο και το αποτέλεσμα της δράσης, περιορίζοντας και επιτρέποντας την συνάμα. Ο επικεντρωμένος και νοηματοδοτημένος χώρος περιλαμβάνει συγκεκριμένα σύνολα δεσμών ανάμεσα στο φυσικό χώρο του μη ανθρωπογενούς κόσμου στις ανθρώπινες σωματικές καταστάσεις στο νοητικό χώρο της γνωσιακής αντίληψης και της αναπαράστασης, και στο χώρο της κίνησης, της συνάντησης και της διάδρασης τόσο μεταξύ των προσώπων όσο και μεταξύ των προσώπων και του ανθρώπινου και μη ανθρώπινου περιβάλλοντος.<sup>18</sup>

Ο κοινωνικά παραγόμενος χώρος συνδυάζει το γνωσιακό, το υλικό και το συγκινησιακό, σε κάτι το οποίο μπορεί να αναπαραχθεί αλλά επιδέχεται πάντοτε μετασχηματισμό και μεταβολή. Δεν είναι πάντοτε ομοιογενής και συγκροτείται από διαφορετικές πυκνότητες ανθρώπινης εμπειρίας, σύνδεσης και συμμετοχής. Πάνω από όλα, συγκροτείται βάσει συγκεκριμένων συμφραζομένων παρέχοντας συγκεκριμένα σκηνικά για την εμπλοκή και την δημιουργία των νοημάτων. Ο ίδιος ο χώρος δεν έχει ουσιαστική αλλά μόνο σχεσιακή σημασία που προκύπτει μέσα από τις σχέσεις μεταξύ ανθρώπων και τόπων.. Ο χώρος κατακερματίζεται επειδή εμφανίζει σχεσιακή συγκρότηση αλλά και επειδή δεν μπορεί να έχει καθολική ουσία, αφού κατανοείται και παράγεται ποικιλοτρόπως από διαφορετικά άτομα, διαφορετικές συλλογικότητες και κοινωνίες. Το τι είναι χώρος εξαρτάται από το ποιος τον βιώνει και πως. Η χωρική εμπειρία δεν είναι ούτε αθώα ούτε ουδέτερη αλλά περιβάλλεται από την εξουσία και σχετίζεται με την ηλικία, το φύλο, την κοινωνική θέση και τις σχέσεις με τους άλλους. Η διαφορετική κατανόηση του

---

<sup>17</sup> Christopher Tilley, «Χώρος, τόπος, τοπίο. Φαινομενολογικές προσεγγίσεις», μτφ. Πελαγία Μαρκέτου, Ελεάνα Γιαλούρη (επιμ.), *Υλικός Πολιτισμός: Η Ανθρωπολογία στη χώρα των πραγμάτων*, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2012, σ. 219.

<sup>18</sup> Στο ίδιο, σ. 219.

χώρου συνθέτει ένα αντιφατικό και φορτισμένο με συγκρούσεις μέσο δια του οποίου τα άτομα ασκούν δράση και είναι δέκτες δράσης. Η εμπειρία του χρόνου διαπερνάται πάντα από χρονικότητα, καθώς οι χώροι διαρκώς δημιουργούνται, αναπαράγονται και μετασχηματίζονται σε σχέση με προγενέστερους χώρους που δημιουργήθηκαν και εγκαθιδρύθηκαν στο παρελθόν. Οι χώροι σχετίζονται στενά με το σχηματισμό βιογραφιών και κοινωνικών σχέσεων.<sup>19</sup> Τα τοπία προσδίδουν υλική υπόσταση σε ταυτότητες και είναι θεμελιώδη για την κατασκευή κοινωνικών κόσμων.<sup>20</sup>

Οι παραπάνω διαπιστώσεις μας οδηγούν στο συμπέρασμα ότι για να μελετήσουμε περίπτωσης της νεολαίας και των υποπολιτισμών της – πρέπει να δώσουμε σημασία στην ίδια την πόλη. την ιστορία οποιασδήποτε κοινωνικής ομάδας στον αστικό – στη συγκεκριμένη Στην παρακάτω μελέτη θα δοθεί σημασία στις αναλυτικές κατηγορίες που συμπεριλαμβάνουν και την έννοια του χρόνου και την έννοια του χώρου όπως είναι ο *χρονότοπος* του Bakhtin, ενός εργαλείου που δημιουργήθηκε για την ερμηνεία των λογοτεχνικών κειμένων αλλά έχει αποτελέσει χρήσιμη αναλυτική κατηγορία για τις κινηματογραφικές σπουδές, και των εννοιών της *χρονοεικόνας* και της *εικόνας-κίνησης* του Deleuze.<sup>21</sup>

Το Παρίσι, πρωτεύουσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα και το Βερολίνο, πρωτεύουσα του 20<sup>ου</sup> αιώνα, αναδεικνύονται εργαστήρια εμπειρίας της νεωτερικής πόλης και εδραιώνουν την θεώρηση του κινηματογράφου ως αστικής τέχνης. Η πόλη διατηρεί μια προνομιακή σχέση με τον κινηματογράφο ήδη από τις απαρχές της έβδομης τέχνης είτε σε πρώτο πλάνο ως πρωταγωνίστρια, είτε ως θεματικό πλαίσιο, ως αναπαράσταση του κοινωνικού χώρου ή ως πολιτικό σύμβολο. Ο κινηματογράφος γίνεται ένας τρόπος καταγραφής και θέασης του αστικού

---

<sup>19</sup> Στο ίδιο, σ. 219-220.

<sup>20</sup> Στο ίδιο, σ. 215.

<sup>21</sup> Ewa Mazierska, *European Cinema and Intertextuality, History, Memory and Politics*, Palgrave Macmillan, 2011, σ. 8

τοπίου όσο και πολιτισμική πρακτική που καθορίζεται από μια προνομιούχα σχέση με τον αστικό χώρο.<sup>22</sup>

Αυτή η στενή σχέση θολώνει τα όρια μεταξύ φιλικού και αστικού χώρου, γίνονται αβέβαια, η αντίληψη του ενός μετατρέπεται σε αντίληψη του άλλου, αποκαλύπτοντας έτσι την ουσιώδη συγγένεια της μεγαλούπολης με τον κινηματογράφο.<sup>23</sup> Όσον αφορά την φιλική ορατότητα του δρόμου και της πόλης, γενικότερα του δημόσιου χώρου, ανεξάρτητα από την πλοκή και τις αφηγηματικές λειτουργίες που εκπληρώνουν, τις σημειολογικές υποδηλώσεις και την ατμόσφαιρα που δημιουργούν, προσφέρουν ένα άνοιγμα προς μια νέα διάσταση : «Ο δρόμος με την ευρύτερη του έννοια», γράφει ο Kracauer, «δεν είναι απλώς ο τόπος των φευγαλέων εντυπώσεων και των τυχαίων συναντήσεων, είναι και τόπος έκφρασης της ροής της ζωής».<sup>24</sup>

Η πόλη και η αστική αρχιτεκτονική είναι κεντρικά συστατικά της νεωτερικότητας. Άλλωστε ο Benjamin ήθελε να εξετάσει τα αστικά περιβάλλοντα ως δεξαμενές συλλογικής μνήμης και εμπειρίας. Η αύξηση του ενδιαφέροντος για ζητήματα κουλτούρας και πολιτισμού αποτελούν σημαντική εξέλιξη για τις σπουδές της πόλης. Η σύνδεση του χώρου και της κουλτούρας επέδρασε καταλυτικά στη μελέτη για τις διάφορες κουλτούρες των πόλεων, όπως οι νεανικές, επηρεάζοντας τόσο τα αντικείμενα της μελέτης όσο και τους τρόπους με τους οποίους μελετώνται οι πόλεις. Η στροφή στη μελέτη του χώρου και του πολιτισμού ανέδειξε μεταξύ άλλων ότι η εξουσία και η κυριαρχία είναι χωρικά εγγεγραμμένες σε πολιτισμικά κείμενα και στη χωρική οργάνωση της πολιτισμικής παραγωγής αλλά και στο γεγονός ότι οι

---

<sup>22</sup> Ειρήνη Σηφάκη, Άννα Πούπου, Αφροδίτη Νικολαΐδου, «Εισαγωγή», Ειρήνη Σηφάκη, Άννας Πούπου, Αφροδίτη Νικολαΐδου (επιμ.), *Πόλη και Κινηματογράφος: Θεωρητικές και Μεθοδολογικές Προσεγγίσεις*, Αθήνα, νήσος, 2011. σ. 9, 11, 13.

<sup>23</sup> Νία Περιβολαροπούλου, «Η κινηματογραφική πόλη: Siegfried Kracauer», Ειρήνη Σηφάκη, Άννας Πούπου, Αφροδίτη Νικολαΐδου (επιμ.), *Πόλη και Κινηματογράφος: Θεωρητικές και Μεθοδολογικές Προσεγγίσεις*, Αθήνα, νήσος, 2011. σ. 29.

<sup>24</sup> Στο ίδιο, σ. 35.

ανθρωπογεωγραφίες είναι άμεσα συνυφασμένες με την πολιτική και την ιδεολογία.<sup>25</sup>

### 3) Κινηματογράφος και ιστορία.

Η κινηματογραφική ταινία είναι αποτέλεσμα μιας συλλογικής επιχείρησης, στην οποία οι ηθοποιοί και οι τεχνικοί που χειρίζονται την κάμερα παίζουν το ρόλο τους δίπλα στο σκηνοθέτη, χωρίς να αναφέρουμε τον συγγραφέα του μυθιστορήματος, στο οποίο είναι συχνά βασισμένο το σενάριο της. Επιπροσθέτως, οι κινηματογραφικές ταινίες είναι εικονοκείμενα που εκθέτουν τυπωμένα μηνύματα για να υποβοηθήσουν ή να επηρεάσουν την ερμηνεία των θεατών για τις εικόνες.<sup>26</sup>

Η δύναμη της ταινίας είναι πως δίνει στον θεατή ένα αίσθημα επιβεβαίωσης των γεγονότων. Αυτός είναι και ο κίνδυνος του μέσου γιατί αυτή η αίσθηση της αυτοψίας είναι απατηλή. Ο σκηνοθέτης διαπλάθει την μαρτυρία, ενώ παραμένει αόρατος. Ο σκηνοθέτης δεν ενδιαφέρεται μόνο γι' αυτό που πραγματικά συμβαίνει αλλά και για να εξιστορήσει μια ιστορία με δομή και συνεκτικότητα που έχει έντεχνο χαρακτήρα και θα ελκύσει πολλούς θεατές. Η ιστορία λοιπόν που αποτυπώνεται σε μια ταινία είναι ένας τρόπος ερμηνείας και παραμένει σημαντικό ζήτημα το θέμα της απομυθοποίησης του μέσου με την αντίσταση στο «εφέ της πραγματικότητας» (reality effect), του αισθήματος δηλαδή ότι η ταινία παρουσιάζει την πραγματικότητα που μας περιβάλλει, το οποίο είναι ιδιαίτερα έντονο στα κοινωνικά δράματα που θα παρουσιαστούν στην εργασία.<sup>27</sup>

Οι κινηματογραφικές ταινίες μπορούν να συμπληρώσουν την ιστοριογραφία με αυτό που αποκαλεί ο Hayden White «historiophoty». Την παρουσίαση δηλαδή της ιστορίας και των σκέψεων μας με οπτικές εικόνες και

---

<sup>25</sup> Ειρήνη Σηφάκη, «Η κοινωνική εμπειρία της κινηματογραφικής αίθουσας: χωρικές πρακτικές και πολιτισμικές δομές», Ειρήνη Σηφάκη, Άννας Πούπου, Αφροδίτη Νικολαΐδου (επιμ.), *Πόλη και Κινηματογράφος: Θεωρητικές και Μεθοδολογικές Προσεγγίσεις*, Αθήνα, νήσος, 2011. σ. 137.

<sup>26</sup> Peter Burke, *Αυτοψία. Οι χρήσεις των εικόνων ως ιστορικών μαρτυριών*, μτφ. Αντρέας Π. Ανδρέου, Μεταίχμιο, 2003, σ. 201.

<sup>27</sup> Στο ίδιο, σ. 201, 202, 211.

κινηματογραφικές ομιλίες.<sup>28</sup> Η μετανεωτερική συνθήκη έδωσε έμφαση στην ασάφεια και την αξιωματική παραδοχή ότι οι δημιουργοί των εικόνων δεν μπορούν να ελέγξουν το νόημα τους, γεγονός που ανέπτυξε και τον τομέα της «πρόσληψης» των κινηματογραφικών νοημάτων.<sup>29</sup>

Οι κινηματογραφικές ταινίες που επιλέχθηκαν να μελετηθούν δεν θα μελετηθούν μόνο από σημειολογική άποψη. Δεν θα ακολουθηθεί μια αισθητική ή ιστορική μελέτη του κινηματογράφου αλλά θα εγκαλείται όποτε χρειαστεί. Η ταινία προσφέρεται στη παρατήρηση όχι μόνο ως έργο τέχνης αλλά ως προϊόν, ως εικόνα-αντικείμενο, κατά τον Marc Ferro, το οποίο δεν φέρει μόνο κινηματογραφική σημασία. Η ταινία δεν αποκτά αξία χάρη σε όσα μαρτυρεί μόνο, αλλά και χάρη στην κοινωνικό-ιστορική προσέγγιση που επιτρέπει. Η κριτική δεν περιορίζεται στην ταινία αλλά την εντάσσει με τον περιβάλλοντα κόσμο με τον οποίο επικοινωνεί.<sup>30</sup>

Στις ταινίες που έχουν επιλεγεί θα δούμε το πώς αρθρώνονται οι κοινωνικές σχέσεις της νεολαίας και των υποπολιτισμικών εκφάνσεων της σε σχέση με το αστικό τοπίο των ευρωπαϊκών πόλων στο οποίο ζουν, περιφέρονται, δημιουργούν, παράγουν, αναπαράγουν και ενίοτε, καταστρέφουν. Θα ψηλαφίσουμε του «νοητικούς χάρτες» που προβάλλουν οι φαντασιακές πόλεις της κινηματογραφικής πόλης και πως εγγράφονται στο φυσικό χώρο των πόλεων. Θα δοθεί και ιδιαίτερη προσοχή στον ιδιωτικό χώρο των υποκειμένων αλλά και στις γεωγραφίες αποκλεισμού που περιλαμβάνει η αποαποικιοποίηση.

---

<sup>28</sup> Στο ίδιο, σ. 203.

<sup>29</sup> Στο ίδιο, σ. 224.

<sup>30</sup> Μαρκ Φερρό, *Κινηματογράφος και Ιστορία*, μτφ. Πελαγία Μαρκέτου, Μεταίχμιο, 2002, σ. 46.

#### 4) **Trainspotting: 20 χρόνια μετά.**

Το *Trainspotting* δεν είναι μια εύκολη ταινία. Υπάρχουν πολλά πράγματα σε αυτή που ενόχλησαν (και ενοχλούν ακόμα), τόσο από άποψη φόρμας όσο και, πολύ περισσότερο, περιεχομένου. Ήταν μια ταινία μαζικής απεύθυνσης που ο πυρήνας της κινούνταν ενάντια στην μαζικότητα με τόση επιθετικότητα που κανείς δεν το περίμενε, ίσως ούτε οι δημιουργοί της. Ωστόσο αυτός ήταν και ο λόγος που αγαπήθηκε τόσο πολύ και επέζησε των αρχικών κακών κριτικών και αδιαφορίας που δέχθηκε από πολλούς κριτικούς που δεν μπορούσαν να αντιληφθούν ότι μπροστά τους έβλεπαν το προοίμιο και όχι το τέλος μιας γενιάς χαμένης, χωρίς όνειρα και ελπίδες.

Η ιστορία του *Trainspotting* ξεκινά την δεκαετία του 1980, την δεκαετία που περιγράφεται στο βιβλίο *Trainspotting*, από τον Irvine Welsh, έναν Σκωτσέζο συγγραφέα που πέρασε ένα μεγάλο κομμάτι της ζωής του συναναστρεφόμενος άτομα που μοιάζουν στους χαρακτήρες των έργων του. Το 1993 συλλέγει κάποιες μικρές ιστορίες που αφορούν μια παρέα τοξικομανών, μικροεγκληματιών και νεαρών χωρίς κανένα σκοπό ή όνειρο για την ζωή, και τις εκδίδει υπό τον γενικό τίτλο «Trainspotting». Η ωμότητα, τόσο της λογοτεχνικής γλώσσας όσο και πολύ περισσότερο των πράξεων που περιγράφει ο Welsh στο έργο του μαγνητίζουν την προσοχή του κοινού και γρήγορα το βιβλίο αποκτά έναν σκληρό πυρήνα θαυμαστών και μια cult υπόσταση. Πέρασαν τρία μόλις χρόνια προτού το έργο μεταφερθεί στον κινηματογράφο και γίνει γνωστό πλέον παγκόσμια. Την διασκευή του βιβλίου σε σενάριο ανέλαβε ο John Hodge (*Shallow Grave, Trance, A Life Less Ordinary*) και την σκηνοθεσία ο συνεργάτης του, ο Danny Boyle (*28 Days, 127 hours, Shallow Grave, Slumdog Millionaire, Steve Jobs*).

Η ταινία του 1996 είναι μια σκληρή, ακραία μηδενιστική κριτική του σύγχρονου τρόπου ζωής πριν την κρίση, που σε μεγάλο βαθμό συνοψίζει την φιλοσοφία του πανκ (punk) κινήματος της περιόδου, αλλά σε μια πιο «εξευγενισμένη» μορφή. Τα αυστηρά πλαίσια κοινωνικής ζωής και επαφής, το καθορισμένο από τα πριν μονοπάτι που επέβαλαν οι κυρίαρχες κοινωνικές και

παραγωγικές δυνάμεις οι οποίες ορίζουν το τι είναι φυσιολογικό, πρέπον και ανεκτό, μπαίνουν στο μικροσκόπιο και μετέπειτα στον κάλαθο των αχρήστων. Για τον «ήρωα» του *Trainspotting* η κοινωνία και αυτό που του επιτάσσει δεν έχει το παραμικρό νόημα. Ο λόγος; «Ποιος χρειάζεται λόγο;».

Τα ναρκωτικά είναι στον πυρήνα του ταινίας. Ωστόσο η ταινία δεν είναι στην πραγματικότητα για αυτά. Μπορεί η απεικόνιση της ζωής των τοξικοεξαρτημένων να στερείται κάθε μορφής ωραιοποίησης ή στυλ και να μας δίνεται σχεδόν νατουραλιστικά, τα ναρκωτικά είναι όμως το μέσο που επιλέγει η ταινία για να εγκαθιδρύσει την σουρεαλιστική της οπτική. Στο σκληρό βρετανικό κινηματογράφο, που επηρεάστηκε βαθιά τόσο από τον ρεαλισμό της δεκαετίας του 1960 όσο και τον νέο, σοσιαλιστικό ρεαλισμό, η οπτική του ήρωα και της κάμερας-θεατή χρειάζεται πάντα ένα μέσο υλοποίησης, μια γέφυρα για να περάσει στην πραγματικότητα. Τα ναρκωτικά, λοιπόν, είναι η πύλη για τους εφιάλτες της συντροφιάς, οι οποίοι ζωντανεύουν μπροστά τους, μέχρι να συνειδητοποιήσουν πως ήταν τελικά εκεί από την αρχή. Οι χαρακτήρες τα επιλέγουν ως μια απόπειρα φυγής, στο τέλος όμως γίνονται και αυτά κομμάτι του κόσμου που δεν αντέχουν.

Η υπερ-ρεαλιστική μορφή της ταινίας είναι μια δημιουργική παρόρμηση η οποία παραμένει σε επαφή με τον σύγχρονο κόσμο. Η αισθητική του υπερ-ρεαλισμού είναι η ένταση του αντιγράφου όπου ένα αποτύπωμα του πραγματικού γίνεται το σημείο εκκίνησης για το στιλίζαρισμα του και την εκλέπτυνση του, μερικές φορές, σε σημείο ανυπαρξίας. Το έναυσμα δόθηκε από το φελινικό έργο και ανιχνεύθηκε αργότερα σε πολλές παραδόσεις του ευρωπαϊκού κινηματογράφου.<sup>31</sup>

Η αποκειμενοποίηση μετατρέπεται σε στιλιστική δήλωση όπως στην περίπτωση της σεξουαλικοποίησης της ανορεξίας του Ewan MacGregor ως κινηματογραφικό είδωλο της εξάρτησης. Η ισοπέδωση του ονειρικού και του καθημερινού, του φυσικού και του φανταστικού σε ένα μοναδικό επίπεδο είναι

---

<sup>31</sup> John Orr, «New Directions in European Cinema», Elizabeth Ezra (επιμ.), *European Cinema*, Νέα Υόρκη, Oxford University Press, 2004, σ. 307-308.

το κινηματογραφικό αποτύπωμα του υπερπραγματικού στα τέλη του εικοστού αιώνα.<sup>32</sup>

Όσον αφορά την σκηνοθεσία του Boyle, αυτή μπορεί να χαρακτηριστεί από τον φρενήρη ρυθμό της. Ο σκηνοθέτης, με κατεξοχήν εκφραστικό του μέσο το μοντάζ και τα κοντινά πλάνα, στοιχειοθετεί έναν κυκεώνα εικόνων που σε στιγμές τους μοιάζουν με εφιάλτη. Η καταιγιστική ταχύτητα της αφήγησης και των αλλαγών του θέματος προσδίδουν στην ταινία, εκτός από έναν βιογραφικό χαρακτήρα, και μια τεράστια ποσότητα ενέργειας, που αποτελεί το χαρακτηριστικό της γνώρισμα. Τα διάφορα φίλτρα, οι αδύνατες γωνίες λήψης και το συχνά αμφίσημο στήσιμο των πλάνων, κατάλοιπο ταινιών όπως το *Shallow Grave*, που επιλέγει ο Άγγλος δημιουργός, συντελούν σε αυτό και ταυτόχρονα κατευθύνουν την ενέργεια πάνω στα θέματα που θέλει να θίξει η ιστορία, όχι πάντα επιτυχημένα.

Ταυτόχρονα, η ταινία βαυκαλίζεται τόσο πολύ από τον μηδενισμό της που συχνά χρειάζεται κάποια εξωτερική ανάγνωση, ένα μάτι που δεν έχει ακόμα μεθύσει με την καταιγιστική της ενέργεια, για να την βάλει σε κάποιο αφηγηματικό δρόμο. Τον ρόλο αυτό επιτελούν περιστατικά αλλά και χαρακτήρες (που δεν ξεχωρίζουν από το περιβάλλον τους ή μάλλον ταυτίζονται πλήρως με την αστική αισθητική που τους περιβάλλει) που σποραδικά εμφανίζονται και θέτουν τα όρια της αφήγησης, σε μια σειρά ιστοριών που αποτελεί μια σπουδαία απόπειρα για μια πλήρη αποσάθρωση της συνηθισμένης γραμμικής αφήγησης, κοινή συνισταμένη πολλών ταινιών του Boyle. Η ταινία δεν πάει στην πραγματικότητα μπροστά ή πίσω. Στην ουσία της αρνείται την κίνηση συλλήβδην. Παρά τις προτροπές των ορίων που η ίδια θέτει (χαρακτηριστική είναι η φράση «The world is changing, music is changing, drugs are changing, even men and women are changing»), η πορεία που διατηρεί μοιάζει με στρόβιλο: μανιασμένη, βίαιη αλλά κυκλική.

---

<sup>32</sup> Στο ίδιο, σ. 308, 310.

Τελικά, 20 χρόνια αργότερα, τι απομένει σήμερα από το *Trainspotting*; Χωρίς αυτή είναι μάλλον αμφίβολο αν το κοινωνικό σινεμά θα είχε την επιτυχία που είχε στα τέλη της δεκαετίας του 1990, ενώ σίγουρα πολλοί νέοι δεν θα είχαν γνωρίσει ποτέ τις ταινίες που το επηρέασαν, όπως το *Κουρδιστό Πορτοκάλι*, το *Goodfellas* και πολλές άλλες. Σήμερα το *Trainspotting* θεωρείται το μεταίχμιο, η ταινία που ισορροπεί μεταξύ μαζικού και καλλιτεχνικού κινηματογράφου και οδηγεί από τον πρώτο στον δεύτερο, αλλά και αντίθετα. Ωστόσο, μένει και κάτι άλλο.

Δύο δεκαετίες αργότερα, η χαμένη γενιά των 80s, μπορεί τελικά να αφομοιώθηκε σε μεγάλο βαθμό, να «επέλεξε» τελικά την ζωή, έδωσε όμως την θέση της σε κάτι ακόμα χειρότερο. Πλέον η νέα χαμένη γενιά δεν έχει καν την ψευδαίσθηση της επιλογής. Δεν της προτάσσεται η «επιλογή» της ζωής, της «καριέρας». Το καπιταλιστικό όνειρο πέθανε και πλέον υπάρχει μονάχα η επιβίωση. Και ο αγώνας για πραγματική ζωή. Γιατί, στην τελική, όλα αλλάζουν.

### **Η γαλλική όψη του ίδιου νομίσματος: *Το Μίσος*.**

Μία αφηγηματική μέρα ήταν αρκετή για τον 28χρονο –τότε– Kassovitz. Μία μέρα κατά την οποία οι τρεις ήρωές του – ο Εβραίος Vinz (ο άρτιος Vincent Cassel), ο Άραβας Said (Said Taghmaoui) και ο Αφρικανός Hubert (Hubert Kounde) – βιώνουν τη δική τους ποινικοποιημένη καθημερινότητα. Στοιβαγμένοι στο αστικό προλεταριάτο του Παρισιού, συνεχώς αντιμέτωποι με την ανέχεια και τις συμπλοκές με την αστυνομία, γκετοποιούν τις προοπτικές και τα όνειρά τους, αναζητώντας κοινωνική (συνεπώς και προσωπική) ταυτότητα. Παιδιά φτωχών μεταναστών που δεν πάνε στο σχολείο, νέοι των απορρυθμισμένων προαστίων της κρατικής εγκατάλειψης που δέχθηκαν πρόθυμα το αμερικανικό μόσχευμα της αντιεξουσιαστικής ραπ κουλτούρας, «τιτλούχοι» του κοινωνικού περιθωρίου που ματώνουν και μόνο που κοιτούν τα πολιτιστικά «συρματοπλέγματα» που τους χωρίζουν από τη φιλήσυχη πλειοψηφία, έως και κατ' εξακολούθησιν μικροπαραβάτες, οι αντι-ήρωες του Kassovitz είναι οι φορείς εγκληματικότητας που πολιτικοί και δημοσιογράφοι

θέλουν να παρουσιάζουν ως την πηγή του κοινωνικού κακού. Είναι ουσιαστικά αποκοινωνικοποιημένοι άνθρωποι, απλοί αριθμοί στο άθροισμα των σύγχρονων «προληπτικών πογκρόμ», «εν δυνάμει εγκληματίες» στα χέρια μιας κατασταλτικής κρεατομηχανής – και όχι ενός συστήματος πρόνοιας – που τους ωθεί όλο και περισσότερο στην αυτοδικία.

Παρότι μονταρισμένα στο ρυθμό της αναπνοής των τριών ηρώων και δυναμικά φιλμαρισμένα σε απόσταση αναπνοής από τις πράξεις τους, τα πλάνα-γροθιές του ορμητικού Kassovitz χτίζουν - με σεναριακό υπομόχλιο ένα χαμένο όπλο αστυνομικού που βρέθηκε στα χέρια ενός εκ των ηρώων - μια στοιχειώδη χαρακτηρισολογία: ο Vinz (μια περσόνα εξόφθαλμα, αλλά όχι τυχαία εμπνευσμένη από εκείνη του *Ταξιτζή* Travis Bickle) είναι ο παρορμητικός, ο συναισθηματικά χειμαρρώδης, ο Said είναι ο αφελής (αλλά και καιροσκόπος), ενώ ο Hubert ο ορθολογιστής. Μείγμα προσωπικοτήτων ετερόκλιτο, άρα και ασταθές – μια ιδιοσυγκρασιακή μικρογραφία κοινωνίας. Μείγμα όμως που δεν διαλύεται γι' αυτό στα συστατικά του, αλλά ενισχύει τη συνοχή του μπροστά σε μια παγιωμένη αβεβαιότητα: υλική, οικογενειακή, σωματική, πνευματική. Το μόνο βέβαιο είναι το ανέλπιδο παρόν, η εύλογη αντίδραση του καταπιεζόμενου, η βία ως ανταπάντηση, ως δευτεροπαθές σύμπτωμα μιας άλλης βίας: της πολιτικής μονοτροπίας και αυθαιρεσίας στο έδαφος της ταξικής πραγματικότητας· της βίας του ισχυρού, του κοινωνικού ρατσισμού. Το μόνο βέβαιο λοιπόν είναι μια αιρετική ευχή: να σβήσει ο πύργος του Άιφελ, το φως της «πόλης του φωτός».

Όλα μοιάζουν ως εδώ με αριστερίστικη καταγγελία. Ίσως δίκαια. Το ενδιαφέρον ωστόσο είναι πως ο Mathieu Kassovitz δεν στοχάζεται άμεσα πολιτικά. Κατοπτρεύει απλά μια σύγχρονη ευρωπαϊκή κοινωνική παθογένεια και εμμέσως την αναλύει: έκδηλο σημείο αναφοράς του είναι η κλιμάκωση της ποινικοποίησης στα χαμηλότερα κοινωνικά στρώματα και η βασικότερη παρενέργεια αυτής, η αστυνομική αυθαιρεσία. Η υπόνοια σαφής: Το νεοϋρκέζικο μοντέλο της «μηδενικής ανοχής» μετεμφυτεύθηκε στην ευρωπαϊκή πραγματικότητα. Υπό το βάρος των εσχατολογικών θεωριών και

της υπερτροφικής κοινωνικής ανασφάλειας, η εγκληματογένεση αποκτά πλέον αιτία μόνο ιδεολογικού περιεχομένου: ο σημερινός μικροπαραβάτης είναι ο αυριανός βίαιος εγκληματίας. Για να καταπολεμηθεί το έγκλημα στη ρίζα του πρέπει λοιπόν να επιβληθεί μια απόλυτη ευταξία στις κακόφημες, εξαθλιωμένες περιοχές. Καμία ανοχή απέναντι στους «εν δυνάμει εγκληματίες», τους φτωχούς μετανάστες, τους τοξικοεξαρτημένους, τους «περιθωριακούς», όσους γράφουν στους τοίχους ή κολλάνε αφίσες. Το έγκλημα παύει να είναι οργανωμένο ή οικονομικό, να αφορά χρηματιστηριακές καταχρήσεις, παραβάσεις του εργατικού δικαίου ή του φορολογικού κώδικα· το έγκλημα ελλοχεύει εκεί που αυξάνεται ο φόβος του εγκλήματος, στα υποβαθμισμένα προάστια. Έτσι αποκτά μορφή (και φυλή), παύει να είναι απρόσωπο. Μοιραία, γκετοποιείται.

Ο αστυνομικός πληθωρισμός ωστόσο, μπορεί να μειώνει μηχανικά το ποσοστό εγκληματικότητας, μπορεί να κολακεύει τα ανταποδοτικά ένστικτα του «ευάλωτου» πολίτη, μπορεί να τροφοδοτεί τον εύκολο δημοσιογραφικό εντυπωσιασμό, αλλά απλά αναγκάζει τη δυστυχία να μετακομίσει λίγο παρακάτω. Και το χειρότερο είναι πως μεταθέτει τη βία εντός των αστυνομικών τμημάτων. Η αντίδραση μοιραία πολλαπλασιάζεται, γίνεται μίσος. Η αντανακλαστική ποινική καταστολή – στα όρια της υποτίμησης της ανθρώπινης αξιοπρέπειας – επιδεινώνει εν τέλει το «κοινωνικό απόστημα» το οποίο υποτίθεται πως θεραπεύει· μετατρέπεται ουσιαστικά σε μια εγκληματογόνο μηχανή που δρα με μηχανισμούς εγκλήματος. Και κάθε πλάνο της ταινίας το μαρτυρά αυτό: το χέρι των νεαρών συνεχώς σχηματίζει την απειλή ενός όπλου. Κι αν τύχει να έχεις πραγματικό όπλο, τότε «αυτό σε κάνει αφεντικό».

Παραμερίζοντας το πραγματικό αντικείμενο του κοινωνιολογικού στοχασμού που έθετε με άμεσο τρόπο ο Kassovitz και με προφανή αφορμή την ειρωνική διαπίστωση του έγχρωμου Hubert για τους γάλλους αστούς («Ακροδεξιοί, αλλά όχι ρατσιστές...») ο λόγος πολλών κριτικών (και μη) περιορίστηκε την περίοδο που κυκλοφόρησε η ταινία (και αφού απέσπασε το

βραβείο σκηνοθεσίας στο Φεστιβάλ Καννών το 1995) στο θέμα της νοσηρής άνθισης ακροδεξιών τάσεων στη γαλλική – και κατ’ επέκταση στην ευρωπαϊκή- πολιτική και κοινωνική πραγματικότητα. Χαρακτηριστικά, ο αμερικανός κριτικός Roger Ebert έγραφε (με ένα συγκεκριμένο ρεβανσιστικό ύφος) για το πόσο μονολιθικά έχουν γίνει τα περισσότερα ευρωπαϊκά έθνη, αναφέροντας ως παράδειγμα ενδεικτικό την εκλογική δύναμη στη Γαλλία που έχουν πολιτικά εξαμβλώματα τύπου “Εθνικό Μέτωπο” (το κόμμα του Ζαν-Μαρί Λε Πεν). Αυτό σίγουρα αποτελεί μια αλήθεια: από τη μία, ο μέσος – λεγόμενος – πολίτης, διαπιστώνοντας πως απειλείται η ατομική του ασφάλεια, κραυγάζει για μια κοινωνική ανισότητα. Από την άλλη, ο μηχανισμός της «μηδενικής ανοχής» κατασκευάζει εκ του μηδενός «εγκληματίες» και το χειρότερο, τους ταυτίζει με μια συγκεκριμένη κοινωνική ομάδα. Μια δημοκρατική και ανεκτική κοινωνία μοιραία λοιπόν – στο όνομα της απειλούμενης ασφάλειάς της – αποκτά ρατσιστικά και ξενοφοβικά αντανakλαστικά, ηδονικά γλιστρά στον ιδεολογικό πυρήνα της εξτρεμιστικής δεξιάς. Αυτή όμως είναι η μισή αλήθεια – και δυστυχώς σ’ αυτήν φαίνεται να περιορίζεται και ο νεαρός Mathieu Kassovitz, επαληθεύοντας την αδυναμία ακόμα και των πιο ευαίσθητων ερμηνευτών των κοινωνικών και ιστορικών μηνυμάτων να απεγκλωβιστούν από τον τρόμο που προκαλούν παρελθοντικά σύμβολα σκοταδισμού (εν προκειμένω, ο ναζισμός) και να διακρίνουν τα νέα τους προσωπεία.

Πρώτα απ’ όλα, αν κάποιος θελήσει να μιλήσει για πραγματική εκλογική δύναμη ενός πολιτικού κόμματος σε μια χώρα στην οποία η ψηφοφόροι έχουν δικαίωμα αποχής, σοφό θα ήταν να μελετήσει αυτό το ποσοστό αποχής (στη Γαλλία συγκεκριμένα, το 1/5 του πληθυσμού σταθερά απέχει την τελευταία δεκαετία, φτάνοντας ακόμα και το 1/4). Πέρα απ’ αυτό, οφείλει να εμβαθύνει στους παράγοντες που συντελούν στην εμφάνιση του εκλογικού και κοινωνικού φαινομένου - εν προκειμένω, της καταξίωσης ενός Λε Πεν και των όμορων ιδεολογικών ρευμάτων στην υπόλοιπη γηραιά ήπειρο. Το συμπέρασμα είναι πιο τρομακτικό κι από καθαυτή την καταξίωση: είναι η κυβερνώσα («σοσιαλιστική» ή νεοφιλελεύθερη) πολιτική τάξη της Ευρώπης

που ουσιαστικά θρέφει τέτοια φαινόμενα. Αδιαφορώντας προκλητικά για τα προβλήματα των λαών και έχοντας χάσει εμφανώς – πνιγμένη σε πελάγη διαφθοράς και αναποτελεσματικότητας - την επαφή της με τις πραγματικές τους προσδοκίες, τα ακροδεξιά κόμματα μετατρέπονται σε «κυτία παραπόνων» για τους ψηφοφόρους. Τυπικό παράδειγμα, το οποίο άπτεται του σχολίου του Kassovitz στο *Μίσος*, αποτελεί η στάση των γαλλικών κυβερνήσεων απέναντι στο μεταναστευτικό: η λεγόμενη «πληθυντική» αριστερά του Λιονέλ Ζοσπέν απέτυχε πλήρως στο θέμα υποδοχής και σεβασμού των δεκάδων χιλιάδων μεταναστών, αρνούμενη τόσο να νομιμοποιήσει την παραμονή τους - χαρίζοντας έτσι απλόχερα χιλιάδες φτηνά εργατικά χέρια στους κατενθουσιασμένους εργοδότες – όσο και να σταματήσει να ποινικοποιεί τη φτώχεια. Κι ενώ οι συνδικαλιστές της κομμουνιστικής εργατικής συνομοσπονδίας (απηυδασημένοι από τα σαρωτικά κύματα απολύσεων και την προκλητική απραξία του ΚΚΓ) δήλωναν ευθαρσώς πως πια θα ψήφιζαν Λε Πεν, το εκλογικό σώμα ανέδειξε τελικά την ρεπουμπλικανική δεξιά του Ζακ Σιράκ έναντι του ακροδεξιού «φασίστα». Τα πράγματα όμως παρέμειναν ίδια: κοινωνικός αποκλεισμός και καταστολή σε βάρος των μεταναστών. Αλλά τώρα υπήρχε κι ένας επιπλέον λόγος: την υιοθέτηση της ακροδεξιάς ατζέντας με σκοπό τον εισοδισμό των ψηφοφόρων του Λε Πεν, μετατρέποντας την καταπολέμηση της παραβατικότητας σε θέαμα που ικανοποιεί τις ρατσιστικές τους φαντασιώσεις. Με αυτό τον τρόπο, ο φαύλος κύκλος συνεχίζεται, καθώς το μονοπώλιο του φόβου για την ανάδυση του ακροδεξιού τρόμου δίνει τροφή στον πραγματικό, πίσω από μάσκες, φασισμό.

Εν ολίγοις, φοβόμαστε αντανάκλαστικά τη θέα της σβάστικας, τις σιδερογροθιές των νεοναζιστών, τρέμουμε το ρατσισμό των ακροδεξιών εθνικιστών όταν εμφανίζονται στο πολιτικό πεδίο, την ολοκληρωτική νοοτροπία της βίας και της κατάλυσης των ανθρωπίνων δικαιωμάτων που πρεσβεύουν, όμως αυτό που φοβόμαστε είναι μόνο συνειρμοί βάσει παρωχημένων αναλογιών. Εκεί έντεχνα μονοπωλείται το ενδιαφέρον της κοινής γνώμης – γεγονός αμείλικτο, ίσως πιο επικίνδυνο κι από μια ενδεχόμενη επανάληψη ναζιστικών φρικαλεοτήτων. Κι αυτό γιατί με ευκολία αγνοούνται ή

παρερμηνεύονται σήμερα νοοτροπίες και πρακτικές γνήσιου φασισμού: το παλαιστινιακό «ολοκαύτωμα» λόγου χάριν που διαπράττει το Ισραήλ, περιφρονώντας απροκάλυπτα τον αναποτελεσματικό ΟΗΕ ή οι αναλύσεις του Huntington για την de facto υπεροχή του δυτικού πολιτισμού έναντι οποιουδήποτε άλλου είναι «ψιλά γράμματα» προφανώς για την σκεπτόμενη Ευρώπη. Ο Mathieu Kassovitz είχε δείξει σημάδια οξυδερκούς και κοινωνικά ευαίσθητης γραφής με τις δύο πρώτες ταινίες του (το *Μίσος* ήταν η δεύτερη). Δημιούργησε υψηλές προσδοκίες και αισιοδοξία πως το νεορεαλιστικό του φιλικό κύμα θα έβγαζε το ευρωπαϊκό σινεμά από την αυτιστική του νηνεμία. Ποιος ξέρει, ίσως με ένα ακόμα *Μίσος* να κατάφερνε να καταδείξει την ευρωπαϊκή αυταπάτη.

## 5) Εθνική ταυτότητα και κινηματογραφημένη πόλη: Απόδραση από τη δυστοπία.

“It’s shite being Scottish! We’re the lowest of the low. The scum of the fucking earth! The most wretched, miserable, servile, pathetic trash that has ever shat into civilization. Some hate the English. I don’t. They’re. Just wankers. We, on the other hand, are colonized by wankers. Can’t even find a decent culture to be colonized by. We’ve ruled by effete assholes. It’s a shite state of affairs to be in, Tommy, and all the fresh air in the world won’t make any fucking difference.”

-Mark Renton-

Το *Trainspotting* μας παρέδωσε ένα παράδειγμα του «νέου Σκωτσέζικου κινηματογράφου» ο οποίος αφήνει πίσω του την στερεοτυπική αναπαράσταση της Σκωτίας (*tartanry, kailyardism*)<sup>33</sup> από σκηνοθέτες εκτός

---

<sup>33</sup> Αναφέρεται στην έκρηξη της κινηματογραφικής παραγωγής στην Σκωτία την δεκαετία του 1990 με την παραγωγή και διανομή ταινιών ιστορικής και πολιτισμικής κληρονομιάς (heritage films) και δραμάτων εποχής, τα οποία έγιναν, ως επί των πλείστων, με αμερικάνικα κεφάλαια και Αμερικάνους, Αυστραλούς και Βρετανούς ηθοποιούς στους πρωταγωνιστικούς ρόλους. Τα *Tartanry* και *Kailyard* αποτελούν τις δύο συλλογιστικές θέσεις στις οποίες στηρίχτηκε η σκωτσέζικη λογοτεχνία. Ο λόγος για το *Tartanry* αρθρώνεται μέσω της σύνδεσης των Ιακωβιτών και του μύθου της ηρωικής και ρομαντικής Σκωτίας ενώ ο λόγος για το *Kailyard* παρουσιάζει την Σκωτία ζοφερή με υποανάπτυκτους και στενόμυαλος ανθρώπους, ως μια πολιτισμικά άγονη γη, της οποίας οι αξίες είναι επιζήμιες για της φαντασία και η μόνη εναλλακτική είναι η απόδραση από αυτή. βλ και: Eva Mazierska, Laura Rascaroli, *From Moscow to Madrid: European Cities, Postmodern Cinema*, Λονδίνο, Νέα Υόρκη, I. B. Tauris, 2002, σ. 195-196.

της συγκεκριμένης περιοχής και εναγκαλίζεται την αστική και σύγχρονη Σκωτία. Η ταινία παρουσιάζει έναν αριθμό προκλήσεων στο ιδανικό του σκωτσέζικου κινηματογράφου και της «σκωτικότητας» που αναπαριστά, γεγονός που τονίζεται από κριτικούς όπως ο Martin McLoone<sup>34</sup> και ο Colin McArthur.<sup>35</sup> Αναλύοντας την ταινία αντιλαμβανόμαστε ότι, όχι μόνο σπάει τους δεσμούς της με τα τυπικά χαρακτηριστικά προηγούμενων κινηματογραφικών αναπαραστάσεων της Σκωτίας, αλλά παρουσιάζει τις δυσκολίες κατασκευής ενός λόγου (discourse) που να εκφράζει μια νέα σκωτσέζικη ταυτότητα, η οποία θα αντικαθιστά τις στερεοτυπικές απεικονίσεις του παρελθόντος.

Πολλές από τις τεχνικές αφήγησης και αισθητικές επιλογές του φιλμ μπορούν να χαρακτηριστούν ως εξολοκλήρου σκωτσέζικες, αν και αυτή η περιγραφή εγείρει ποικίλους προβληματισμούς. Η ιστορία της Σκωτίας και της κουλτούρας της είναι ιδιαίτερη καθώς ορίζεται από εξωτερικές δυνάμεις τόσο πολύ, ώστε η λέξη «Σκωτσέζος» συνδέεται με αυτές τις εξωτερικές δυνάμεις περισσότερο από την ίδια τη Σκωτία. Ένας συνδυασμός από ιστορικούς και πολιτισμικούς παράγοντες, οι οποίοι - προϊόντος του χρόνου - δημιούργησαν μια περιθωριοποιημένη εθνική ταυτότητα στη Σκωτία. Η καταπιεστική διακυβέρνηση της Αγγλίας επικρατεί στη Σκωτία από τον πρώιμο 18<sup>ο</sup> αιώνα. Τα τελευταία χρόνια, η σκωτσέζικη ταυτότητα έχει οριστεί από τη συνεχιζόμενη οικονομική και πολιτική επικράτηση της Βρετανίας και την επίδραση των διαδικασιών της παγκοσμιοποίησης με την διάχυση της αμερικάνικης μαζικής κουλτούρας. Η αφήγηση και το ύφος του *Trainspotting* είναι αντανάκλασεις της ιστορίας της αποικιοκρατίας και της επίδρασης της αμερικάνικης μαζικής κουλτούρας στη Σκωτία.

Από την ενσωμάτωση της Σκωτίας στη Μεγάλη Βρετανία το 1707, η Σκωτία βρίσκεται υπό τον ανεπίσημη διοίκηση των Βρετανών.<sup>36</sup> Ενώ κάποιοι

---

<sup>34</sup> Martin McLoone, «Challenging colonial traditions. British cinema in the Celtic fringe», *Cineaste* 26 (4), 2002, σ. 51-54.

<sup>35</sup> Colin McArthur, «Scotland and Cinema: The Iniquity of the Fathers», Colin McArthur (επιμ.), *Scotch Reels: Scotland in Cinema and Television*, Λονδίνο, BFI, 1982, σ. 41.

<sup>36</sup> Murray Smith, *Trainspotting*, Λονδίνο, BFI, 2002, σ. 9.

πολίτες επιθυμούσαν την ένταξη στη Ηνωμένο Βασίλειο, πολλοί Σκωτσέζοι αντιστάθηκαν με ελάχιστη επιτυχία. Στις δεκαετίες που ακολούθησαν, οι Σκωτσέζοι ήταν στην πραγματικότητα σε καθεστώς σιωπηλής δυσαρέσκειας, η οποία χειροτέρευε με την εμφάνιση επαναστατημένων νεαρών και αντικουλτούρων στις δεκαετίες του 1970, 1980 και 1990. Η έκφραση της αντίθεσης από την πλευρά της νεολαίας είναι εμφανής στο *Trainspotting*<sup>37</sup>, όταν ο Tommy ρωτά τους φίλους του αν αισθάνονται περήφανοι που είναι Σκωτσέζοι καθώς κοιτάζουν ένα ειδυλλιακό τοπίο της περιοχής.

Τα λόγια του Mark συνοψίζουν τη σκωτσέζικη άποψη για την αποικιοκρατία. Η αντίδραση της υπόλοιπης παρέας σε αυτά τα λόγια προδίδει τη συμφωνία τους. Η καταθλιπτική φύση της κατάστασής τους είναι δύσκολο να αντιμετωπιστεί και γι' αυτό επιστρέφουν στην ηρωίνη ώστε να απαλύνουν τον πόνο τους. Ο αγροτικός χώρος της Σκωτίας, τυπικός τόπος όπου εγγράφεται ο λόγος για την ρομαντική απεικόνιση της εθνικής ταυτότητας, εδώ αντι-ρομαντικοποιείται και το φυσικό τοπίο δεν διαφοροποιείται από το αστικό με συνέπεια την παγίδευση των χαρακτήρων σε ένα παρηκμασμένο αδιαφοροποίητο χώρο. Σε ένα κατακερματισμένο και ασαφές Εδιμβούργο που έρχεται σε αντίθεση με την αντίληψη του βρετανικού σινεμά των δεκαετιών 1960-1970 για τα μεγάλα αστικά κέντρα, τα οποία περίμεναν να κατακτηθούν από τους πρωταγωνιστές της εργατικής τάξης, και του αγροτικού χώρου ως τόπου φυγής από την αστική πραγματικότητα<sup>38</sup>. Εδώ το αστικό, σε συνδυασμό με το φυσικό τοπίο περιθωριοποιούν τους περισσότερους Σκωτσέζους.

Τη δεκαετία του 1980 και τις αρχές του 1990, η εφαρμογή των δεξιών πολιτικών στη Βρετανία οδήγησε σε περισσότερο φιλελεύθερα, ακόμα πιο επαναστατικά αφηγηματικά θέματα, σε ταινίες όπως το *Trainspotting*. Το κόμμα των Συντηρητικών κυβερνούσε τη Βρετανία από τα τέλη της δεκαετίας του 1970 μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1990 με την Margaret Thatcher να

---

<sup>37</sup> Robert Thomsen, *The Development of Scottish Nationalism*, 1997, προσπελάστηκε στις 5 Απριλίου 2017, διαθέσιμο στο:

<http://earth.subetha.dk/~eek/museum/auc/marvin/www/library/uni/projects/scotsnat.htm>.

<sup>38</sup> Eva Mazierska, Laura Rascaroli, *ο.π.*, σ. 202.

ηγείται του πιο ιδεολογικά κυρίαρχου πολιτικού κινήματος της περιόδου.<sup>39</sup> Το πολιτικό κίνημα του θατσερισμού υποστήριζε την οικονομία της ελεύθερης αγοράς και την πεποίθηση ότι οι άνθρωποι πρέπει να ευθύνονται ατομικά για τη φροντίδα των ίδιων των οικογενειών τους παρά να στηρίζονται στην κρατική βοήθεια. Αυτό το δόγμα οδήγησε στην περικοπή των δημόσιων δαπανών για κοινωνικές υπηρεσίες, ιατροφαρμακευτική περίθαλψη, εκπαίδευση και στέγαση.<sup>40</sup>

Στην αρχή υπήρχε μεγάλη σε έκταση και ένταση αντίσταση εναντίον του θατσερισμού, κυρίως από τις νεανικές συλλογικότητες, καθώς μεγάλο μέρος του σκωτσέζικου εκλογικού σώματος υποστήριζε το κόμμα των Εργατικών. Η συντηρητική ατζέντα συνέχισε να είναι δημοφιλής στη Μεγάλη Βρετανία καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 1990 και η αντίδραση σ' αυτή άρχισε να εξασθενεί σε μεγάλο βαθμό, αφήνοντας πίσω μια απογοητευμένη νεολαία, η οποία - κυρίως στις φτωχότερες περιοχές - στράφηκε στα ναρκωτικά και στο έγκλημα, καθώς διαπίστωσε ότι μετατράπηκε σε πολιτικά αναποτελεσματική πληθυσμιακή κατηγορία.<sup>41</sup>

Το 1997, με την νίκη των Εργατικών, ικανοποιήθηκε το αίτημα για ύπαρξη σκωτσέζικου κοινοβουλίου, ένα αίτημα το οποίο είχε αρθρωθεί από τις πρώτες μέρες της θατσερικής επικράτησης και ήταν αποτέλεσμα της σφυρηλάτησης μιας τοπικής ταυτότητας έναντι των συγκεκριμένων κυβερνητικών πολιτικών. Οι μεταλλάξεις που λαμβάνουν χώρα στη συλλογική ταυτότητα προέρχονται από τέτοιας ποιότητας «τραυματικά γεγονότα», όπως οι καθιέρωση των νεοφιλελεύθερων πολιτικών, τα οποία αναδιατάσσουν τα πολιτισμικά στοιχεία, που με τη σειρά τους συνθέτουν μια αίσθηση συνέχειας, κοινής μνήμης και αντίληψης μιας συλλογικής ταυτότητας.<sup>42</sup> Η εκχώρηση του δικαιώματος ύπαρξης εθνικού κοινοβουλίου συνοδεύτηκε από την αύξηση της

---

<sup>39</sup> Murray Smith, *ο.π.*, σ. 9.

<sup>40</sup> Martin Stollery, *Trainspotting: Director, Danny Boyle*, Λονδίνο, Longman, 2001, σ. 56.

<sup>41</sup> Στο ίδιο, σ. 57.

<sup>42</sup> Ian Atkin, «Current problems in the study of European cinema and the role of questions on cultural identity», Wendy Everett (επιμ.), *European Identity in Cinema*, Μπρίστολ, Πόρτλαντ, Intellect Books, 2005, σ. 79.

δημοτικότητας των εθνικιστικών κομμάτων. Ο ανερχόμενος εθνικισμός επηρέασε την πολιτιστική έκρηξη προϊόντων της μαζικής κουλτούρας όπως ο κινηματογράφος<sup>43</sup>.

Το *Trainspotting* δίνει ιδιαίτερη έμφαση στο πολιτικό κίνημα με την αδιάφορη στάση του απέναντι στην κατάχρηση των ναρκωτικών, την οποία παρουσιάζει ως μια κανονικότητα των νεανικών πολιτισμών εντός του αστικού τοπίου. Η ταινία λαμβάνει χώρα σε μια ιδιαίτερα φτωχή περιοχή του Εδιμβούργου, την πρωτεύουσα της Σκωτίας. Η χρησιμοποίηση από τον σκηνοθέτη, μιας γκρίζας μητρόπολης ως υπόβαθρου της δράσης, αντανακλά τις άθλιες συνθήκες ζωής εντός του αστικού χώρου ως άμεσο αποτέλεσμα των θατσερικών πολιτικών.<sup>44</sup> Ο πρωταγωνιστής κάνει ευθεία αναφορά στο θατσερισμό όταν λέει « Δεν υπάρχει κοινωνία, και ακόμα και αν υπήρχε, εγώ σίγουρα δε θα είχα καμία σχέση μαζί της.» Εδώ ο Mark αναφέρεται στη δήλωση της Thatcher « Δεν υπάρχει κοινωνία. Υπάρχουν μόνο γυναίκες και άντρες και υπάρχουν και οικογένειες.»<sup>45</sup> Η κοινωνική τάξη απουσιάζει από την ταινία σε αντίθεση με την λογοτεχνική εκδοχή του Welsh, όπου οι γονείς του Renton αποτελούν τυπικό παράδειγμα ανθρώπων της εργατικής τάξης. Μάλιστα, ο Welsh τους τοποθετεί και χωρικά σε συγκεκριμένες εργατικές κατοικίες του Εδιμβούργου γεγονός που αφήνει αναξιοποίητο ο Boyle απεικονίζοντας τους ήρωες του πέραν της κοινωνικής τάξης.<sup>46</sup>

Η ταινία, όμως, δεν σταματά στην απεικόνιση των αποτελεσμάτων της θατσερικής νεοφιλελεύθερης πολιτικής στο κοινωνικό σώμα, αλλά προχωρά και στην αναπαράσταση της αντίδρασης έναντι αυτών των πολιτικών μέσω των χαρακτήρων της. Στην εισαγωγική σεκάνς, οι πρωταγωνιστές «επιλέγουν» να μην γίνουν κομμάτι της καπιταλιστικής κοινωνίας. Απορρίπτουν την αντίληψη της αδιάκοπης εργασίας για την απόκτηση πολυτελών αγαθών. Το πλαίσιο στο οποίο εντάσσονται οι αντιπρόσωποι της σκωτσέζικης νεολαίας με

---

<sup>43</sup> Eva Mazierska, Laura Rascaroli, *ο.π.*, σ. 194.

<sup>44</sup> Michael Gardiner, *From Trocchi, to Trainspotting: Scottish Critical Theory since 1960*, Εδιμβούργο, Edinburgh University Pressm 2006. σ. 89.

<sup>45</sup> Martin Stollery, *ο.π.*, σ. 58.

<sup>46</sup> Eva Mazierska, Laura Rascaroli, *ο.π.*, σ. 200.

την απεικόνιση της φτώχειας τους, της ανεργίας τους και την κατάχρηση ναρκωτικών ουσιών, αποτελεί το θεματικό άξονα με τον οποίο ασκείται κριτική στο θατσερισμό. Αντί για υπάκουους και παραγωγικούς πολίτες, οι ήρωες κάνουν χρήση ηρωίνης. Αυτό δεν είναι μόνο ένα αντιπαραγωγικό χόμπι, όπως προστάζουν οι επιταγές του καπιταλισμού, αλλά συγχρόνως παράνομο και άρα επαναστατικό απέναντι στις κυρίαρχες συντηρητικές πολιτικές.

Ενώ η βρετανική κυριαρχία υπηρετούσε το σκοπό της καταπίεσης και της αποθάρρυνσης των Σκωτσέζων, η εισβολή της κουλτούρας των Ηνωμένων Πολιτειών υβριδοποίησε την αίσθηση της εθνικής τους ταυτότητας. Η αμερικανική μαζική κουλτούρα ήταν τόσο κυρίαρχη στη σύγχρονη Σκωτία που μια διακριτή σκωτσέζικη κουλτούρα είχε γίνει αδύνατο να ταυτοποιηθεί.<sup>47</sup> Οι αμερικανικές τάσεις, η μόδα, οι ταινίες, η μουσική, ακόμα και η πολιτική, είχαν σχεδόν εξολοκλήρου αντικαταστήσει κάθε γηγενή σκωτσέζικη κουλτούρα, η οποία θα μπορούσε να υπάρξει. Το *Trainspotting* αναφέρεται στην πολιτισμική «άλωση» τόσο στην αφήγηση όσο και σε στιλιστικό επίπεδο. Αν και η δομή της ταινίας προσιδιάζει τους κανόνες του ευρωπαϊκού σινεμά τέχνης, η ταινία συχνά χρησιμοποιεί στοιχεία της κλασικής χολιγουντιανής αφήγησης με σκοπό να είναι ελκυστική στο διεθνές κοινό. Ο Mark είναι ένας πρωταγωνιστής με καθαρούς σκοπούς. Παρά τα διαφορούμενα, πολλές φορές, κίνητρά του, φανερές ψυχολογικές δυνάμεις καθοδηγούν τις πράξεις του. Οι ψυχολογικές μεταπτώσεις του πρωταγωνιστή μπορούν να αναχθούν στις κοινωνικές περιστάσεις στις οποίες ζούσε. Η κατάσταση του ήρωα λειτουργεί μεταφορικά για το Εδιμβούργο ως κλειστού, αποπνικτικού περιβάλλοντος. Ένα περιβάλλον που προκαλεί συνδέσεις με το λόγο του Kailyard, μιας δηλαδή στενόμυαλης και κλειστοφοβικής Σκωτίας.<sup>48</sup>

Ο Mark ως Σκωτσέζος, επιθυμεί να αποκτήσει μια αίσθηση προσωπικής ταυτότητας. Η οικονομική και κοινωνική κατάστασή του είναι αποτέλεσμα της αποικιοκρατίας και του θατσερισμού, τα οποία επιδεινώνουν τον εκνευρισμό

---

<sup>47</sup> Thomas Elsaesser, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Άμστερνταμ, Amsterdam University Press, 2005, σ. 71.

<sup>48</sup> Eva Mazierska, Laura Rascaroli, *ο.π.*, σ. 201.

του. Όταν καταλαβαίνει ότι η κατάχρηση της ηρωίνης τον αποσπά από την πραγματική αιτία των προβλημάτων του και πως οι φίλοι του απλά υποβοηθούν την εξάρτησή του, αποφασίζει να κάνει μια νέα αρχή. Καθ' όλη τη διάρκεια, τα κίνητρά του είναι πιστευτά και λογικά, όπως του πρωταγωνιστή του κλασικού σινεμά του Χόλυγουντ.

Η αμερικανική επιρροή είναι ορατή μέσα στην ταινία και από τις αναφορές στην αμερικανική μαζική κουλτούρα. Εδώ η διακειμενικότητα λειτουργεί ως δείκτης μιας ηγεμονικής ταυτότητας. Ο χαρακτήρας του Sick Boy κάνει συνεχείς αναφορές στον James Bond και τον Sean Connery. Ο τελευταίος είναι Σκωτσέζος αλλά έγινε διάσημος αστέρας στις Ηνωμένες Πολιτείες απεικονίζοντας τον εν λόγω βρετανό μυστικό πράκτορα. Η χρήση ενός σταρ, ο οποίος είναι κομμάτι της αμερικάνικης, βρετανικής και σκωτσέζικης μαζικής κουλτούρας αντηχεί τις παγκόσμιες επιρροές της ταινίας και τη σύγχυση της σκωτσέζικης ταυτότητας. Ένας άλλος σταρ, ο οποίος αναφέρεται κατά εξακολούθηση είναι ο Αμερικανός πανκ τραγουδιστής (punk rocker) Iggy Pop. Κατά τη διάρκεια δύο διαφορετικών σκηνών, αφίσες του είναι ορατές στο βάθος. Στη σκηνή στο νυχτερινό κλαμπ διασκέδασης, ο Mark στέκεται μπροστά από μια αφίσα που απεικονίζει τον χαρακτήρα του Robert De Niro από τον *Ταξιτζή* ενώ στις γυναικείες τουαλέτες δεσπόζει μια τοιχογραφία της *Λολίτα* του Stanley Kubrick. Πέρα από τις άμεσες αφηγηματικές και οπτικές αναφορές, η μουσική επένδυση (soundtrack) της ταινίας αποτελείται σχεδόν εξολοκλήρου από αμερικανικά και βρετανικά συγκροτήματα συμπεριλαμβανομένων των Iggy Pop, Lou Reed, Blondie, Underworld και New Order.

Πολλές φορές, οι διάλογοι και οι εικόνες που αφορούν τους αμερικανούς μουσικούς κριτικάρουν έμμεσα την τεράστια επίδραση της αμερικανικής μαζικής κουλτούρας στην Σκωτία ενώ παράλληλα, η κυριαρχία των αμερικανικών καλλιτεχνών στη μουσική επένδυση αντανακλά αυτή την επίδραση. Κατά τη διάρκεια της σκηνής στο πάρκο, ο Mark και ο Sick Boy συζητούν την αναπόφευκτη πτώση των Αμερικανών καλλιτεχνών όπως του

Elvis Presley, του Lou Reed ακόμα και του Iggy Pop. Αργότερα, η Diane λανθασμένα ισχυρίζεται ότι « ο Iggy Pop είναι νεκρός». Με την απεικόνιση των Αμερικανών καλλιτεχνών ως αποτυχημένων, η ταινία επιχειρεί ένα πλήγμα στις δικές της πολιτισμικές αναφορές. Η στρατηγική τοποθέτηση αφισών του Iggy Pop συνεχίζει αυτή την κριτική της αμερικάνικης επίδρασης. Συγκεκριμένα μια τέτοια αφίσα κάνει την εμφάνισή της στη σκηνή που ο Tommy και η Lizzy αντιλαμβάνονται ότι η κασέτα, η οποία περιέχει τις σεξουαλικές τους περιπτώξεις έχει χαθεί με αποτέλεσμα να ξεσπάσει ένας καβγάς μεταξύ τους ο οποίος τον οδηγεί να γίνει εξαρτημένος από την ηρωίνη. Αργότερα, όταν ο Tommy αρρωσταίνει εξαιτίας του ιού HIV, ο Mark τον επισκέπτεται στο μίζερο διαμέρισμά του, το οποίο έχει ως μοναδική διακόσμηση την αφίσα του πανκ τραγουδιστή. Ο συσχετισμός του Αμερικάνου καλλιτέχνη με την πτώση και το θάνατο του Tommy, του αναμφίβολα πιο αρεστού και πιο στερεοτυπικά «Σκωτσέζου» χαρακτήρα, η ταινία έμμεσα κατηγορεί την εισβολή της αμερικάνικης μαζικής κουλτούρας ως συνυπεύθυνη για την περιθωριοποίηση της σκωτσέζικης εθνικής ταυτότητας.

Εκτός από τον διάλογο και τις εικόνες, τα υφολογικά χαρακτηριστικά είναι επίσης βαθιά επηρεασμένα από τον αμερικάνικο κινηματογράφο και την συνακόλουθη μαζική κουλτούρα. Το μοντάζ και η κίνηση της κάμερας πλησιάζουν στην όψη μιας ταινίας δράσης του Χόλυγουντ. Η χρήση των συγκεκριμένων τεχνικών δεν είναι μόνο μια απόδειξη της επίδρασης του αμερικάνικου κινηματογραφικού ύφους στο σκωτσέζικο κινηματογράφο αλλά και μια προσπάθεια από τον Danny Boyle να χρησιμοποιήσει μια « βιομηχανικά επίδοξη προσαρμογή των αμερικάνικων κινηματογραφικών παραδειγμάτων και εργατικών πρακτικών στην προσπάθεια κατασκευής μιας καταναλωτικά βιώσιμης σκωτσέζικης ταινίας». <sup>49</sup> Η χρήση της μουσικής σε γρήγορο ρυθμό και του κοφτού μοντάζ είναι αποτέλεσμα της ακμής του μουσικού βίντεο κλιπ στις Ηνωμένες Πολιτείες. Στο *Trainspotting*, ένας ιλιγγιώδης ρυθμός επιβάλλεται από την πρώτη στιγμή μέχρι και το τέλος. Η

---

<sup>49</sup> Jonathan Murray, «“Kids in America?” Narratives of Transatlantic Influence in 1990s Scottish Cinema.» *Dossier* 46.2 (2005), σ. 217.

υψηλή ένταση των αμερικανικών ταινιών δράσης και η χρησιμοποίηση του γρήγορου μοντάζ και της pop μουσικής, χαρακτηριστικά των πρώιμων βίντεο κλιπ της δεκαετίας του 1990, διατρέχουν το σώμα της ταινίας.

Το *Trainspotting* συγκεντρώνει το ενδιαφέρον καθώς έχει μια παράδοξη αυτεπίγνωση. Η ταινία είναι βαθιά επηρεασμένη από διαφορετικές κοινωνικές και καλλιτεχνικές προσλαμβάνουσες, όμως παράλληλα, είναι ικανή να παράσχει κοινωνικό σχολιασμό και να προβεί σε άμεση αναφορά πολλών από των δικών της επιρροών. Η περίεργη αυτοκριτική από το σκηνοθέτη φαίνεται σαν ένα ακόμα παράδειγμα της σκωτσέζικης σύγχυσης για το θέμα της ταυτότητας. Από την μια πλευρά, η ταινία επιζητά να ασκήσει κριτική στις δυνάμεις, οι οποίες επηρεάζουν την αισθητικής της επιλογή και από την άλλη παραδίδεται σε αυτές τις επιρροές.

Το οπτικό της ύφος είναι παρόμοιο με αυτό πολλών αμερικάνικων ταινιών και πολλές από τις αφηγηματικές της τεχνικές μπορούν να αποδοθούν στον κλασικό κινηματογράφο του Χόλυγουντ και τις επιταγές της αμερικάνικης μαζικής κουλτούρας. Η κοινωνική διάσταση της ταινίας αντανακλά την επικράτηση της Αγγλίας και τον αντίκτυπο της αποικιοκρατίας, ο οποίος σε συνδυασμό με την παγκοσμιοποιημένη μαζική κουλτούρα και τις επιπτώσεις του θατσερισμού συγκροτεί μια υβριδική εθνική ταυτότητα στη Σκωτία, η οποία αναπαριστάται στην αφήγηση της ταινίας.

### **5.1) Απόδραση από τη δυστοπία.**

Η ανάμειξη των κινηματογραφικών ειδών και το αμάγαλμα ρεαλισμού και φαντασίας, προσφέρει στους χαρακτήρες μια εξιλέωση για την υλική εξαθλίωση μέσω της αισθητικής μεταμόρφωσης.<sup>50</sup> Αυτή η αισθητική εξιλέωση δεν μπορεί να επιτευχθεί στην Σκωτία αλλά στο Λονδίνο. Η σκηνή με την «χειρότερη τουαλέτα στη Σκωτία» είναι μια μεταφορά για την χώρα στο σύνολο της ως το χώρο αποθήκευσης των «ακαθαρσιών» της αυτοκρατορίας.

---

<sup>50</sup> Murray Smith, *ο.π.*, σ. 33.

Η σκωτικότητα δεν απεικονίζεται με επιδεικτικό τρόπο και έχει τονιστεί ότι το *Trainspotting* αποτυγχάνει να δείξει τα τουριστικά θέλγητρα του Εδιμβούργου στην οθόνη της κινηματογραφικής αίθουσας.<sup>51</sup> Αντίθετα, η σκωτικότητα εμφανίζεται ως κάτι μπανάλ (banal). Ο Michael Billig έχει αναπτύξει την ιδέα του μπανάλ εθνικισμού (banal nationalism) ώστε να καλύψει τις ιδεολογικές συνήθειες, οι οποίες παρέχουν τη δυνατότητα στα έθνη της Δύσης να αναπαράγονται. Αυτές οι συνήθειες δεν αφαιρούνται από την καθημερινή ζωή όπως πολλοί παρατηρητές υποθέτουν αλλά καθημερινά, το έθνος επισημαίνεται στις ζωές των πολιτών του. Ο εθνικισμός είναι η ενδημική κατάσταση κάθε θεμελιωμένου έθνους.<sup>52</sup>

Ο Billig υποστηρίζει ότι στα θεμελιωμένα έθνη, η μετωνυμική εικόνα του μπανάλ εθνικισμού δεν είναι η σημαία η οποία συνειδητά ανεμίζει με ένθερμο τρόπο. Είναι η σημαία που κρέμεται απαρατήρητη στο δημόσιο κτίριο.<sup>53</sup> Στο *Trainspotting* είναι η τοπική ταυτότητα της Σκωτίας η οποία αναπαριστάται ως μπανάλ, ερχόμενη σε έντονη αντίθεση με τον «ένθερμο εθνικισμό» (hot nationalism) – μια εξαιρετική συναισθηματική κατάσταση που εμφανίζεται σε εξαιρετικές στιγμές<sup>54</sup> της βρετανικότητας η οποία είναι εμφανής στην επιδειξιμανή απεικόνιση του Λονδίνου.

Η απόδραση του Renton από την εξάρτηση της ηρωίνης και το δυστοπικό περιβάλλον της σκωτσέζικης πρωτεύουσας εναπόκειται στο Λονδίνο. Η αναπαράσταση του Λονδίνου είναι στυλιστικά υπέρμετρη. Ενώ παρατηρείται απουσία εικόνων για το Εδιμβούργο, παρακολουθούμε σωρεία εικόνων για το Λονδίνο. Η πρωτεύουσα της Αγγλίας αναπαριστάται μέσω ενός γρήγορου μοντάζ πλάνων μικρής διάρκειας που παρουσιάζουν κάποια τοπόσημα του Λονδίνου με καδράρισμα χαμηλής γωνίας.<sup>55</sup> Η Γέφυρα του Λονδίνου, η Εθνική Πινακοθήκη, η Carnaby Street, το Picadilly Circus και τα

---

<sup>51</sup> Sarah Street, *British National Cinema*, Λονδίνο, Routledge, 1997. σ. 197-199.

<sup>52</sup> Michael Billig, *Banal Nationalism*, Λονδίνο, Sage, 1995, σ. 6.

<sup>53</sup> Στο ίδιο, σ. 8.

<sup>54</sup> Στο ίδιο, σ. 44.

<sup>55</sup> Άννα Πούπου, «Σχήματα πόλεων: κινηματογραφικοί πρόλογοι, εισαγωγικές σεκάνς και αστική εικονογραφία», Ειρήνη Σηφάκη, Άννας Πούπου, Αφροδίτη Νικολαΐδου (επιμ.), *Πόλη και Κινηματογράφος: Θεωρητικές και Μεθοδολογικές Προσεγγίσεις*, Αθήνα, νήσος, 2011. σ.77.

οικεία σημαίνοντα της βρετανικότητας (μαύρα ταξί, διώροφα λεωφορεία)<sup>56</sup> ως αυτόνομες εικόνες «καρτποσταλικής» αισθητικής λειτουργούν ως πλάνα εδραίωσης χώρου τοποθετώντας τον ήρωα σε σχέση με το περιβάλλον εδραιώνοντας την διήγηση μέσα από τα ισχυρά σύμβολα της πόλης.<sup>57</sup>

Αντιθετικά του Λονδίνου έχει παρουσιαστεί το Εδιμβούργο. Στην εισαγωγική σελίδα, οι νεαροί πρωταγωνιστές τρέχουν στην Princess Street προς το Royal Mile, αφού έχουν ήδη προβεί σε κλοπή του John Menzies. Στο φόντο φαίνονται η Εθνική Πινακοθήκη και το Κάστρο του Εδιμβούργου, δύο τουριστικοί προσδιορισμοί της πόλης χωρίς ίχνος τουριστικής αναμονής. Σε αυτό το σημείο ο Boyle ασκεί κριτική στην θατσερική ιδεολογία και πολιτική παρουσιάζοντας το Εδιμβούργο όπως οποιαδήποτε ευρωπαϊκή πόλη, χωρίς δηλαδή να την διαφοροποιεί με την κινηματογράφηση των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών της. Η περιορισμένη χρήση του αστικού κέντρου, επί θατσερικής διακυβέρνησης, ως κέντρο της πειθαρχημένης κατανάλωσης αναπαρίσταται με την απεικόνιση μόνο εμπορικών καταστημάτων.<sup>58</sup>

Οι ζοηρές εικόνες της βρετανικής πρωτεύουσας δίνουν την εντύπωση μιας πόλης που χαρακτηρίζεται από την πολυπολιτισμικότητά της σε αντίθεση με το Εδιμβούργο όπου παρουσιάζεται «λευκό» και περιχαρακωμένο στην «λευκότητα» του. Το Λονδίνο αναπαρίσταται ως ένας τόπος όπου τα αποτελέσματα της αποικιοκρατίας μπορούν να ξεπεραστούν ώστε να δημιουργηθεί μια ανοιχτή κοινότητα όπου μπορούν να συνυπάρχουν διακριτές κουλτούρες και υποκουλτούρες. Ένα έθνος ανεκτικό στην διαφορετικότητα, μια υβριδική πόλη σε αντίθεση με το εθνοτικά και ταξικά ομογενοποιημένο Εδιμβούργο.

Η εικόνα της βρετανικότητας είναι ανοικτή σε κάθε ταυτότητα, ακόμα και στην σκωτσέζικη. Ο Renton βρίσκει άμεσα εργασία, παρά την προφορά

---

<sup>56</sup> Eva Mazierska, Laura Rascaroli, *ο.π.*, σ. 203.

<sup>57</sup> Αφροδίτη Νικολαΐδου, «Η «προσοικειωμένη» πόλη: μια νεοφορμαλιστική προσέγγιση για την Αθήνα, στο σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο», Μαρία Παραδείση, Αφροδίτη Νικολαΐδου (επιμ.), *Από τον Πρώιμο στο Σύγχρονο Ελληνικό Κινηματογράφο: Ζητήματα μεθοδολογίας, θεωρίας, ιστορίας*, Εκδόσεις Gutenberg, 2017, σ. 179.

<sup>58</sup> Eva Mazierska, Laura Rascaroli, *ο.π.*, σ. 197.

του, ως μεσίτης. Δείχνει να συμμετέχει και να ωφελείται από την έκρηξη της αγοράς ακινήτων του 1980. Το *Trainspotting*, μαζί με το *Οι δρόμοι της φωτιάς* του Hugh Hudson, είναι οι μόνες βρετανικές ταινίες που αναπαριστούν μια ευνοϊκή εικόνα για το Ηνωμένο Βασίλειο κατά την εποχή της διακυβέρνησης της Thatcher.

Η απόδραση από το δυστοπικό περιβάλλον της Σκωτίας έγινε δυνατή με την υιοθέτηση, από την πλευρά του, μιας βρετανικής ταυτότητας σε συνδυασμό με την εγκατάσταση του στο Λονδίνο. Όμως, οι φίλοι του, οι οποίοι συμβολίζουν μεταφορικά την κλειστοφοβική και υποανάπτυκτη Σκωτία, εισβάλλουν στο χώρο του διασαλεύοντας την μανάλ ουτοπία του. Ως μόνη λύση επιλέγεται η φυγή από το αγγλικό περιβάλλον προς αναζήτηση μιας ευρύτερης ευρωπαϊκής προοπτικής.

Το *Trainspotting* είναι δύσκολο να ορίσει την καταγωγή του. Δημιουργήθηκε στη Σκωτία από Σκωτσέζο σκηνοθέτη, με σκωτσέζικο, κατά το μεγαλύτερο ποσοστό καστ, χρησιμοποιώντας σκωτσέζικη διάλεκτο και όμως κατά κάποιο τρόπο αποκαλύπτει τη συνθετότητά του.

Η εξερεύνηση της σχέσης της Σκωτίας με την Ευρώπη, μιας ηπείρου που πολιτισμικά αποτελεί ένα συνονθύλευμα, μία αντιπαράθεση διαφόρων αντιλήψεων και τρόπους ψυχαγωγίας, μια συνάθροιση εξατομικευμένης έκφρασης στο τραγούδι, το χορό, τη διήγηση ιστοριών, την άθληση και την ξεκούραση<sup>59</sup>, και στο παρόν και στο παρελθόν, επιτρέπει ένα χώρο για την άρθρωση μιας ταυτότητας αναγκαία υβριδικής, ποικιλόμορφης και εξωστρεφούς απέχοντας εξίσου από τα οπισθοδρομικά και παρωχημένα σχήματα λόγου της δημοφιλούς αναπαράστασης και της ουσιαστικής εμπόλεμης στάσης, η οποία συνδέεται με τη βρετανική ευρωφοβία.<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> Pierre Sorlin, *Ευρωπαϊκός Κινηματογράφος, ευρωπαϊκές κοινωνίες 1939-1990*, μτφ. Έφη Λατίφη, Αθήνα, Εκδόσεις Νεφέλη, 2004, σ. 14.

<sup>60</sup> Duncan Petrie, «Peripheral visions: Film-making in Scotland», Wendy Everett (επιμ.), *European Identity in Cinema*, Μπρίστολ, Πόρτλαντ, Intellect Books, 2005, σ. 105.

## 6) Ο λόγος για το αστικό τοπίο και τον ιδιωτικό χώρο στο **Trainspotting.**

Οι κινηματογραφικές εικόνες των ευρωπαϊκών πόλεων φωτίζουν το παρελθόν και το μέλλον των αστικών μορφών. Οι κρίσεις και οι αισθήσεις των ευρωπαίων κατοίκων προβάλλονται μέσα από την ευρωπαϊκή απεριόριστη κινηματογραφική δυνατότητα να αντιπαραθέτει την αστική και την υλική ταυτότητα μέσα σε μια αντιθετική σχέση, η οποία μπορεί να είναι λαμπερή και συνεκτική, σύμφωνα με τις ανθρώπινες και τεχνολογικές ιδιοτροπίες και πεποιθήσεις κάθε σκηνοθέτη ξεχωριστά. Οι εικόνες, οι οποίες εμφανίζονται από αυτή την ακατέργαστη ζώνη επαφής ανάμεσα στην ανθρώπινη φιγούρα και στην πόλη, παρέχουν περίτεχνα αποκαλυπτικούς δείκτες της σύγχρονης ευρωπαϊκής πραγματικότητας.<sup>61</sup>

Η κινηματογραφική πόλη στο *Trainspotting* βοηθά να αρθρωθούν οι ανησυχίες για τις μεταβαλλόμενες διαστάσεις της πολιτικής κοινωνίας της Σκωτίας, οι οποίες εδράζονται στη δημόσια σφαίρα. Ο κινηματογράφος της ηπειρωτικής Ευρώπης αυτή τη δεκαετία, όπως και τη δεκαετία του 1980, επιμένει να εξερευνά την πόλη ως μια οθόνη πάνω στην οποία προβάλλονται οι παρορμήσεις, οι εμμονές, οι φοβίες, οι επιθυμίες και οι φαντασιώσεις τόσο των πρωταγωνιστών όσο και των διαφόρων ειδών κουλτούρας που βιώνουν.

Με αυτό τον τρόπο, ο κινηματογράφος αντικατοπτρίζει την ευρωπαϊκή αντίσταση στις νέες πολιτικές και οικονομικές πραγματικότητες, απεριόριστων καπιταλιστικών αγορών, της απορύθμισης και της ελαστικότητας της εργασίας και το συνακόλουθο φαινόμενο της κατάρρευσης του κέντρου των πόλεων<sup>62</sup> (inner-city)<sup>63</sup>.

---

<sup>61</sup> Stephen Barber, *Projected Cities: Cinema and Urban Space*, Reaktion Books, 2002, σ. 61.

<sup>62</sup> Barry Langford, «Strangers (to) themselves: Cityscapes and Mindscapes in 1980's European Cinema», Codela Weiss-Sussex, Franco Bianchini (επιμ.), *Urban mindscapes of Europe*, Άμστερνταμ, Νέα Υόρκη, Rodopi, 2006, 2006, σ. 148.

<sup>63</sup> Σώτη Τριανταφύλλου, *Κινηματογραφημένες Πόλεις*, Αθήνα, Εκδόσεις «Σύγχρονη Εποχή», 1990, σ. 7

Η σχέση πόλεως και κινηματογράφου γίνεται αντιληπτή μέσα από τη σημασία και το ρόλο που έπαιξε η έβδομη τέχνη στη διαμόρφωση της εικονογραφίας, των κυρίαρχων αναπαραστάσεων και των στερεοτύπων που αφορούν τη μορφή των πόλεων. Η σχέση του κινηματογράφου με το χώρο δεν περιορίζεται μόνο στη θεματική της αναπαράστασης του αστικού τοπίου ως πρωταγωνιστικού, ως συμβόλου στην κινηματογραφική παραγωγή αλλά θέτει και την προβληματική για το πώς το σινεμά επιδρά πάνω στην πόλη. Δηλαδή, το πώς οι εικόνες των ταινιών μυθοπλασίας δημιουργούν αυτόνομες κινηματογραφικές γεωγραφίες, πώς προωθούν αστικά μοντέλα, πώς καθρεφτίζουν φαντασιακές αναπαραστάσεις και πώς κατασκευάζουν ουτοπικά και δυστοπικά οράματα, πώς διαμορφώνουν την εικόνα για την πόλη του παρόντος, του παρελθόντος και του μέλλοντος και πώς έχουν ενεργητική συμμετοχή στην συγκρότηση μιας συλλογικής μνήμης για την πόλη<sup>64</sup>.

Η ταινία μυθοπλασίας του εμπορικού κινηματογράφου θεωρήθηκε από στοχαστές, όπως ο Walter Benjamin και Siegfried Kracauer, ως «ντοκουμέντο των πολεοδομικών και αρχιτεκτονικών μεταμορφώσεων αλλά και των μεταβολών των αστικών νοοτροπιών και αντιλήψεων για την πόλη, είτε επρόκειτο για κατασκευασμένες σε στούντιο σκηνογραφημένες πόλεις είτε για καταγραφές του αστικού χώρου σε εξωτερικές λήψεις»<sup>65</sup>.

Οι εισαγωγές των ταινιών, όπως αυτή που θα μας απασχολήσει, είναι συνήθως αφιερωμένες στην πόλη - ή σε μέρος αυτής - ως φιλικού και αφηγηματικού χώρου. Η επιλογή του κάθε χώρου, του θέματος, ο τρόπος κινηματογράφησης, η επιλογή του κάδρου, της κίνησης της κάμερας και η απόσταση από το κινηματογραφικό τοπίο υποδηλώνουν μια συγκεκριμένη ματιά πάνω στο χώρο και αποκλείουν τις έννοιες της ουδετερότητας και της αντικειμενικότητας εξετάζοντας το λόγο που προτείνουν για την πόλη<sup>66</sup>. Η εισαγωγική σκηνή του *Trainspotting* δεν κινείται αυτόνομα από την αφήγηση της ταινίας αλλά μας παρέχει κυρίαρχες και εναλλακτικές εικόνες επιτρέποντας

---

<sup>64</sup> Άννα Πούπου, *ό.π.*, σ. 65.

<sup>65</sup> Στο ίδιο, σ. 66.

<sup>66</sup> Στο ίδιο, σ. 66.

να εστιάσουμε στην σκηνογραφία (*mise en scène*) και στην αντίθεση ανάμεσα στον δημόσιο χώρο (δρόμο) και στον ιδιωτικό.

Το ευρωπαϊκό σινεμά αρθρώνεται από χωρικές αντιπαράθεσεις, όπως το παρηκμασμένο Εδιμβούργο και το μητροπολιτικό Λονδίνο και τον έμφυλο διαχωρισμό του εσωτερικού χώρου στους κοινούς τόπους σχολής, διαμονής και διασκέδασης.

Οι χώροι στο ευρωπαϊκό σινεμά στοχεύουν στην αναπαράσταση της πόλης αντιθετικά σε σχέση με την εξοχή, όπως στην περίπτωση της επίσκεψης της παρέας των πρωταγωνιστών στα Highlands. Ιδιωτικά και δημόσια μέρη, κίνηση και μέσα μεταφοράς, έμφυλες, φυλετικές και κοινωνικές χαρτογραφήσεις της πόλης σε φυσικό περιβάλλον αναπαράγονται εντός της οθόνης.<sup>67</sup>

Η παραγωγή του αστικού χώρου είναι μια συγκρουσιακή διαδικασία είτε είναι πραγματική είτε αναπαριστώμενη. Είναι ο τόπος όπου οι διαμάχες και οι αγώνες για την εξουσία εξελίσσονται.<sup>68</sup>

Η απεικόνιση του αστικού χώρου στο *Trainspotting* αποπνέει ένα νεοφορμαλισμό, ο οποίος είναι επηρεασμένος από την επιτηδευμένη αισθητική της διαφημιστικής ταινίας και του βιντεοκλίπ. Αυτός ο νεοφορμαλισμός βασιζόταν σε καλοδουλεμένες και δυνατές εικόνες, οι οποίες διαρθρώνονται με ταχύτητα, καθώς το βίαιο μοντάζ αντικαθιστούσε τη λεπτοδουλεμένη σκηνοθεσία και την ενδελεχή καθοδήγηση των ηθοποιών.<sup>69</sup>

Αυτή η υβριδική μορφή κινηματογράφησης, η χρησιμοποίηση των οπτικών κωδικών του βιντεοκλίπ, η δομή της δημοφιλούς λαϊκής (pop) μουσικής και οι εμπορευματοποιημένες προσδοκίες του κοινού, στη μεταμοντέρνα αίσθηση όπου η τέχνη αναφέρεται στη μαζική κουλτούρα,

---

<sup>67</sup> Myrto Konstantarakos, «Introduction», Myrto Konstantarakos (επιμ.), *Spaces in European Cinema*, Πόρτλαντ, Intellect Books, 2000, σ. 4.

<sup>68</sup> Στο ίδιο, σ. 6.

<sup>69</sup> Vincent Pinel, *Σχολές, κινήματα και είδη στον κινηματογράφο*, μτγ. Μαριλέννα Καρρά, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2006, σ. 355.

ιεραρχεί τον χώρο ρεαλιστικό ή αναπαριστώμενο.<sup>70</sup> Σ' αυτό το φαινόμενο αναφέρονται οι Lash και Urry με την χρησιμοποίηση της «συμβολικής βίας» του Bourdieu. Οι παγκόσμιες ροές του «αναδιοργανωμένου» κεφαλαίου και η ένταση της παγκόσμιας ροής σημάτων αντικειμένων και υποκειμένων ανάμεσα στις πόλεις ή στις κουλτούρες αποτελούν μια μορφή παγκόσμιας πολιτισμικής κυριαρχίας, μια νέα ρηχή μορφή να φανταζόμαστε. Η μεταμοντέρνα συμβολική βία του ύστερου καπιταλισμού μειώνει τον χρόνο σε μια σειρά ασύνδετων και ενδεχόμενων γεγονότων όπως γίνεται φανερό στα βιντεοκλίπ της pop μουσικής και στην έλευση της «κουλτούρας των τριών λεπτών»<sup>71</sup>

Το *Trainspotting*, μια ιστορία για την κουλτούρα των ναρκωτικών στη Σκωτία τη δεκαετία του 1990, ακολουθεί τη σύμβαση της δημοφιλούς μουσικής, η οποία κρατά περίπου τρία λεπτά, κατακερματίζοντας τις σκηνές του σύμφωνα με τον παραπάνω κανόνα. Άλλωστε, το κοινό αυτής της ταινίας θα έψαχνε να βρει φαντασιακές αναπαραστάσεις του δραματοποιημένου εαυτού του μέσα στην αφήγηση, συνεπικουρούμενο από μουσική επένδυση, που θα μπορούσε να την ανακαλέσει, να τον εγείρει και να εμπλακεί μαζί του.

72

Η δεκαετία του 1990 επανήλθε με ένα ανανεωμένο ενδιαφέρον για τα περιθώρια της κοινωνίας και με σκοπό να εκθέσει τις υπερβολές του καταναλωτισμού της. Παρατηρείται μια επιστροφή στο ρεαλισμό, η οποία μεταδίδει ένα αίσθημα επείγουσας ανάγκης για κριτική, κάτι το οποίο δεν το είχαμε ξανασυναντήσει από τη δεκαετία του 1940.<sup>73</sup>

Οι κοινωνικές αλλαγές, οι οποίες έλαβαν χώρα στη Βρετανία με τη διακυβέρνηση Θάτσερ σε όλη τη διάρκεια του 1980, αλλά και η αναγνώριση της διασταύρωσης των τοπικών πολιτισμικών πρακτικών με τις επιταγές της

---

<sup>70</sup> Hilary Lapedis, «Popping the Question: The Function and Effect of Popular Music in Cinema», *Popular Music*, τ. 18, ν. 3 (Οκτ. 1999), σ. 370, 379.

<sup>71</sup> Sallie Westwood και John Williams, «Imagining Cities», Sallie Westwood και John Williams (επιμ.), *Imagining Cities. Scripts, Signs, Memory*, Λονδίνο, Νέα Υόρκη, Routledge, 1997, σ. 7.

<sup>72</sup> Hilary Lapedis, ο'π', σ. 368.

<sup>73</sup> Elizabeth Ezra, «introduction», Elizabeth Ezra (επιμ.), *European Cinema*, Νέα Υόρκη, Oxford University Press, 2004, σ. 218.

παγκοσμιοποιημένης μαζικής κουλτούρας, οδήγησαν σε μια επαναθεώρηση του χώρου και συγκεκριμένα της σχέσης της νεολαίας με το χώρο.<sup>74</sup>

Ο δημόσιος χώρος, όπως αναπαριστάται στο φιλμ, παράγεται ως ένας χώρος όπου ανήκει στους ενήλικες, ενώ αποτελεί το πεδίο όπου οι νεαροί πρωταγωνιστές παρανομούν με σκοπό να αποκτήσουν χρήματα με τα οποία θα τροφοδοτήσουν την εξάρτησή τους. Η νεανική παραβατικότητα στο δρόμο προτάσσει τον χώρο του δρόμου ως τον πιο συχνά αυτονομημένο χώρο, όπου η νεολαία αποκτά τη δυνατότητα να διαμορφώσει τον εαυτό της, να περιφερθεί και να επιδοθεί σε δραστηριότητες σε δρόμους και πάρκα, ως μια μορφή εκούσιας και ακούσιας αντίστασης απέναντι στην ενήλικη δύναμη<sup>75</sup> και σε άλλες μορφές ομαδοποίησης της νεολαίας, όπως αυτής των σκίνχεντ (skinhead) στην περίφημη σκηνή του πάρκου.

Οι νεαροί στο δρόμο θεωρούνται συχνά από τους ενήλικες ως μια παρουσία που μολύνει το δημόσιο χώρο και αντιμετωπίζονται ως μια ενδεχόμενη απειλή για τη δημόσια τάξη. Η χαρακτηριστική σκηνή του κυνηγητού των τριών πρωταγωνιστών από τους προσωπικούς φύλακες ασφαλείας του καταστήματος που λήστεψαν, στους δρόμους της υποβαθμισμένης περιοχής της πρωτεύουσας της Σκωτίας, υπονοεί προσπάθειες να αναζωογονηθεί και να αισθητικοποιηθεί ο δημόσιος χώρος, ως μέρος μιας σειράς πρωτοβουλιών για επαναφορά συμβολική και οικονομική των δυτικοευρωπαϊκών πόλεων, μέσω μιας διαδικασίας ιδιωτικοποιήσεων<sup>76</sup> και εξευγενισμού. Μελέτες σε αστικούς δασότοπους στη Βρετανία, ανάλογου αυτού της ταινίας, παρουσιάζουν τις ανησυχίες των συμμετεχόντων για τη νεανική αντικοινωνική συμπεριφορά, το βανδαλισμό και την εισπνοή κόλλας σε ανοικτό χώρο, υπογραμμίζοντας την ανάγκη και την επιθυμία τους, για την

---

<sup>74</sup> Gill Valentine, Tracey Skelton, Deborah Chompers, «Cool Places: An Introduction to Youth and Youth Cultures», Tracey Skelton, Gill Valentine (επιμ.), *Cool Places: Geographies of youth cultures*, Λονδίνο, Routledge, 1998, σ. 21.

<sup>75</sup> Στο ίδιο, σ. 7.

<sup>76</sup> Στο ίδιο, σ. 7.

εγκατάσταση υπεύθυνων ασφαλείας στο πάρκο ώστε να ρυθμίζουν τις ανοικτές περιοχές.<sup>77</sup>

Η ικανότητα των νεανικών συσσωρεύσεων, να υπονομεύουν και να αντιστέκονται στην παραγωγή του δημόσιου χώρου στον ύστερο καπιταλισμό, είναι εμφανής στην ταινία. Οι νέοι νιώθουν αποκομμένοι από την πόλη. Η απαγόρευση της εισόδου στο δημόσιο χώρο και οι προσπάθειές τους να αντισταθούν στο ενήλικο προσαρμοσμένο αστικό περιβάλλον, τους οδηγεί στην προσκόλλησή τους στον εσωτερικό, ιδιωτικό χώρο, ο οποίος είναι μια εκδοχή του κατεστραμμένου εξωτερικού χώρου, όσο και της καταρρακωμένης ψυχосύνθεσής τους.<sup>78</sup>

Το Εδιμβούργο αναπαριστάται μουντό, καταθλιπτικό, γεμάτο περιχαράκωσεις και αποκλεισμούς. Οι κρατικοί θεσμοί, ως επέκταση του δημόσιου χώρου, αντιμετωπίζονται εξίσου αρνητικά από τους νεαρούς πρωταγωνιστές και μαζί με τα δημόσια κτίρια στα οποία εδράζονται, είναι τα εμβλήματα της αυτοκρατορικής βρετανικής εξουσίας και κατά τον Φουκώ, η εξουσία είναι παραγωγική. Όπως επισημαίνει ο Γάλλος φιλόσοφος: «Πρέπει να σταματήσουμε δια παντός να περιγράφουμε τα αποτελέσματα της εξουσίας με αρνητικούς όρους: «αποκλείει», «καταστέλλει», «απωθεί», «λογοκρίνει», «αφαιρεί», «αποκρύπτει», «κρύβει». Στην πραγματικότητα η εξουσία παράγει. Παράγει κάτι πραγματικό. Παράγει τομείς αντικειμένων και τελετουργικά αλήθειας».

Οι κρατικές υπηρεσίες όπως η Δημόσια Υπηρεσία Υγείας, η Υπηρεσία Εύρεσης Εργασίας και το Δικαστήριο με τη δικαιοδοσία να αποστέλλει τους εξαρτημένους νεαρούς, είτε στη φυλακή είτε στο Πρόγραμμα Απεξάρτησης παράγουν γνώση για την νεανική παραβατικότητα. Παράγουν πραγματικότητα και μέσω των λόγων παράγουν το «καθεστώς αλήθειας» για την νεανική εγκληματικότητα ή οποία οφείλεται στην επιδημία των ναρκωτικών<sup>79</sup> Από την

---

<sup>77</sup> Στο ίδιο, σ. 7.

<sup>78</sup> Στο ίδιο, σ. 8.

<sup>79</sup> John Storey, *Πολιτισμική Θεωρία και Λαϊκή Κουλτούρα: Εισαγωγή*, Αθήνα, Πλέθρον, 2015, σ.196.

πλευρά τους, οι δράστες (agents) επιτελούν μια ψεύτικη ταυτότητα πειθήνιας υποταγής στη νομοταγή κοινωνία, ενδύομενοι τους τρόπους της και υιοθετώντας το στυλ της. Η συνδιαλλαγή (transaction) αυτή είναι σύμφυτη με την συγκρουσιακή διάσταση της κοινωνικής σχέσης και αφορά τους κοινωνικούς φορείς (acteur) και τους δράστες (agent)<sup>80</sup>. Η επιτέλεση της ψεύτικης ταυτότητας της συμμόρφωσης υψώνει ένα σημείο αντίστασης και ένα σημείο εκκίνησης για μια αντιτιθέμενη στρατηγική. Ο λόγος της αποικιοκρατικής εξουσίας μπορεί να παράγει αλλά παράλληλα και να την υπονομεύει καθιστώντας την εύθραυστη και δίνοντας την δυνατότητα ανατροπής της<sup>81</sup>.

Ο ιδιωτικός χώρος όπως το σπίτι, τα υπνοδωμάτια, οι χώροι όπου συγκεντρώνονται τα μέλη της «φυλής», δεν αναπαριστώνται μόνο αντιθετικά ως προς τον εξωτερικό χώρο αλλά ένας χώρος με ζωτική σημασία για την ζωή των νεαρών ενηλίκων και προσαρμόζονται σ' αυτούς αναλόγως. Μέρη που εκφράζουν ειρήνη, ησυχία, αίσθηση του χώρου, ξεκούραση και απομόνωση ορίζονται ως ιδιωτικοί χώροι της απόσυρσης<sup>82</sup>. Αυτοί οι τόποι είναι ακόμα ένα πεδίο, όπου οι νεαροί συχνά βρίσκουν τη χρήση του χώρου και του χρόνου, υποκείμενο σε επιτήρηση και έλεγχο από τους ενήλικους. Οι ενδο-γενετικές συγκρούσεις είναι πιθανό να πυροδοτηθούν από το γεγονός, ότι η νεολαία έχει λίγες ευκαιρίες για ιδιωτικότητα στον χώρο του σπιτιού, ενώ οι ενήλικοι πολλές φορές βρίσκουν τη συνεχή παρουσία τους ως ενόχληση. Οι οικογενειακές εντάσεις αντιπροσωπεύουν μια διαμάχη ανάμεσα στην επιθυμία των ενηλίκων για τάξη και των νεαρών ανθρώπων για αταξία.<sup>83</sup>

Η αντιπαράθεση με τη γονεϊκή κουλτούρα αναπαριστάται στην προσπάθεια των γονιών του Renton να τον βοηθήσουν να ανεξαρτηθεί μέσω του εγκλεισμού του στο παιδικό του δωμάτιο. Σ' αυτή την αποτυχημένη

---

<sup>80</sup> Jean Remy, «Χώρος και Κοινωνιολογική Θεωρία. Προβληματική της Έρευνας», μτφρ. Ιωάννης Θ. Φραγκόπουλος, *Σειρά Ερευνητικών Εργασιών*, 10(8) 2004, σ. 205.

<sup>81</sup> John Storey, *ο.π.*, σ. 197.

<sup>82</sup> Sian Lincoln, *Youth Culture and Private Space*, Palgrave Macmillan, 2012, σ. 7.

<sup>83</sup> Michel Foucault, *Επιτήρηση και τιμωρία. Η γέννηση της φυλακής*, μτφ. Τάσος Μπετζέλος, Αθήνα, Πλέθρον, 2001, σ. 221.

απόπειρα για απεξάρτηση, ο Renton δρα από μια κοινή σύγχρονη παρόρμηση να απομονώσει, να εδραιώσει και να περιορίσει τον εαυτό του μέσω της ανάλογης διαχείρισης του σώματος του. Όπως διασαφηνίζει και η Julia Kristeva: «τα σωματικά υγρά – περιττώματα, ούρα, εμετός – λειτουργούν ως από-κείμενος Άλλος για τον εαυτό»<sup>84</sup>. Επίσης, διακρίνονται οι εντάσεις με την κυρίαρχη γονεϊκή συμπεριφορά στις επαφές του Renton και του Spud με τους γονείς των γυναικών με τις οποίες διατηρούν ερωτικές επαφές. Αυτό συνιστά ένα παράδειγμα των νεανικών εμπειριών σε τόπους της καθημερινότητας και την αίσθηση της χωρικής καταπίεσης. Εισβολή των γονέων στους χώρους της νεανικής κοινωνικότητας έπειτα από κάθε τραγικό γεγονός (κηδεία Tommy, φυλάκιση Spud) αλλά και αναγκαστική παρουσία σε χώρους όπου λαμβάνει χώρα η ενήλικη κοινωνικότητα όπως η αίθουσα του bingo.

Οι χώροι διασκέδασης, όπως το κλαμπ και το μπαρ, είναι έμφυλα κυριαρχημένοι. Η θέση των γυναικείων χαρακτήρων ορίζεται ανάλογα με την παραδοσιακή άποψη για τον έμφυλο ρόλο τους. Παρακολουθούμε μια διαδικασία επαναφοράς του παραδοσιακού στοιχείου κατά την οποία επανεισάγονται οι παραδοσιακές αξίες για το τι είναι φυσικό και κανονικό για το φύλο.<sup>85</sup> Οι γυναίκες εντοπίζονται στο περιθώριο των δραστηριοτήτων του ανδρικού φύλου παρακολουθώντας, σχολιάζοντας και επικροτώντας. Αφήνουν χώρο ώστε να έρθει στο προσκήνιο η ενσάρκωση του κυρίαρχου ανδρισμού στο πρόσωπο του Begby. Ο μύθος του ετερόφυλου ανδρισμού, ο οποίος προκαλείται από την ακούσια προσπάθεια συνεύρεσης με διεμφυλικό άνδρα, ως κάτι ουσιαστικό και αυταπόδεικτο, που είναι σκληρό, επιδέξιο, αυτοελεγχόμενο, γνωστικό και επιτελείται σε εκρήξεις θυμού και βίαιης συμπεριφοράς απέναντι στους υπόλοιπους νεαρούς αλλά και εναντίον άλλων αντρών ώστε να επικυρώσει τον ανδρισμό του.

Ο κυρίαρχος ανδρισμός παρουσιάζεται σε ένα εύρος κειμένων της λαϊκής κουλτούρας και προφανώς οι άνδρες, όπως ο Begby, δε βιώνουν

---

<sup>84</sup> Christine L. Harold, «The Rhetorical Function of the Abject Body: Transgressive Corporeality in "Trainspotting"», *JAC*, τομ. 20, No. 4 (Φθινόπωρο 2000), σ. 871.

<sup>85</sup> Gill Valentine, Tracey Skelton, Deborah Champers, *ο.π.*, σ. 9.

παθητικά τον αρσενικό μύθο που τους επιβάλλεται από τις ιστορίες και τις εικόνες της κυρίαρχης κουλτούρας, αλλά ούτε μπορούν να ζήσουν εκτός αυτού του ρόλου, αφού διέπει όλη την κουλτούρα.<sup>86</sup> Αυτό το «καθεστώ αναπαράστασης» της «τοξικής αρρενωπότητας» (toxic masculinity) υπονομεύεται μόνο από τις ομοερωτικές σκηνές των υπολοίπων αρσενικών χαρακτήρων, ενώ από την πλευρά των γυναικών, μόνο η Diane με την απειθαρχία της ως προς την επιτέλεση της ανήλικης ταυτότητας της και με τη συγκροτημένη σεξουαλικότητά της, διαρρηγνύει τους έμφυλους χωρικούς διαχωρισμούς δρώντας τόσο στον εξωτερικό όσο και στον εσωτερικό χώρο. Η συμπεριφορά της Diane είναι μια μορφή αντίστασης στην ενσωμάτωση του φεμινισμού στη μεταφεμινιστική λαϊκή κουλτούρα. Η προσπάθεια ενσωμάτωσης είναι ένα κλασικό παράδειγμα των μηχανισμών που ο Marcuse αναγνωρίζει ότι παράγουν την μονο-διαστατικότητα.<sup>87</sup>

Κλείνοντας το κεφάλαιο αυτό, μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι η κινηματογραφημένη πόλη δε μπορεί να γίνει αντιληπτή έξω από ένα πλαίσιο «λόγων» που ήδη προϋπάρχουν για αυτή. Μέσα από την σκηνοθεσία, το καδράρισμα, τις κινήσεις της κάμερας, το μοντάζ, τη χρήση του ήχου και της μουσικής αποτελεί μια συγκεκριμένη πρόταση για την εικόνα της πόλης και εκφράζει ένα λόγο σχετικά με τη φυσιογνωμία, την ταυτότητα και τις εξελίξεις που υφίσταται ο αστικός χώρος. Οι κινηματογραφικές ταινίες ως οπτικό τεκμήριο δεν καταγράφουν απλώς την πόλη, αλλά και ένα λόγο για αυτή, αναπλάθοντας και αναδημιουργώντας την.<sup>88</sup>

---

<sup>86</sup> Στο ίδιο, σ. 9.

<sup>87</sup> John Storey, *ο.π.*, σ. 230-231.

<sup>88</sup> Άννα Πούπου, *ο.π.*, σ. 85.

## 7) «I choose not to choose life»: Η κουλτούρα των ναρκωτικών και ένα παράδειγμα αντι-κουλτούρας (Χίπηδες).

Θέτοντας το μεθοδολογικό πλαίσιο στο οποίο θα κινηθώ, θα επεξεργαστώ τη νεανική συλλογικότητα της σκωτσέζικης κουλτούρας των ναρκωτικών στο *Trainspotting*, υιοθετώντας τον ορισμό της «φυλής» τον οποίο έδωσε ο Michel Maffesoli για τέτοιες ομαδοποιήσεις. Ο Maffesoli υπογραμμίζοντας τις «διονυσιακές αξίες» δηλαδή τα πάθη και τα αισθήματα, τις χρησιμοποίησε τονίζοντας ότι αποτελούν τους συνεκτικούς παράγοντες για τις συναισθηματικές κοινότητες του σύγχρονου κόσμου. Η κοινωνικότητα αυτή συνδέεται με επαναλαμβανόμενες τελετουργικές πρακτικές μέσω των οποίων η συναισθηματική κοινότητα αυτοορίζεται ως κοινότητα.<sup>89</sup>

Η μοναδική λειτουργία των κοινοτικών τελετουργικών έχει ως σκοπό να επιβεβαιώνει την αυτοεικόνα της «φυλής» για τον εαυτό της.<sup>90</sup> Η φυλή υφίσταται χωρίς την αυστηρότητα των μορφών οργάνωσης στις οποίες έχουμε εξοικειωθεί και αναφέρεται περισσότερο σε ένα συγκεκριμένο περιβάλλον, σε μια ψυχική κατάσταση και αρθρώνεται μέσω στυλ ζωής (life style) που εκφράζονται με την εμφάνιση και τη μορφή.<sup>91</sup>

Οι χίπηδες (hippies) είχαν δημιουργήσει μια αντικουλτούρα (counterculture). Με τον όρο της αντικουλτούρας κατανοούμε ένα ψηφιδωτό από εναλλακτικές νεανικές κουλτούρες νέων της μεσαίας τάξης. Η δημιουργία της αντικουλτούρας είχε ως σκοπό να λειτουργήσει ως άμεση και ανοιχτή σύγκρουση με την κυρίαρχη κουλτούρα. Η αντικουλτούρα βρήκε έκφραση και επέκταση στο πεδίο της πολιτικής δράσης με τη δημιουργία «εναλλακτικών» θεσμών όπως την παραγωγή underground τύπου, την ανάπτυξη νέων φιλοσοφιών, την κοινόβια διαμονή, τη σύσταση συνεταιρισμών, τη

---

<sup>89</sup> Γιάννης Κολοβός, *ο.π.*, σ. 114.

<sup>90</sup> Michel Maffesoli, *The Time of the Tribes: The Decline of Individualism in Mass Society*, Λονδίνο, Sage, 1996, σ. 17.

<sup>91</sup> Στο ίδιο, σ. 98.

διοργάνωση μουσικών φεστιβάλ και την χάραξη εναλλακτικών καριέρων και αντι-καριέρων.<sup>92</sup> Οι αντικουλτούρες είναι διάχυτες και δεν επικεντρώνονται τόσο στην ομάδα, δε συμπυκνώνονται σε σφιχτούς υποπολιτισμούς, αλλά παίρνουν φανερή ιδεολογική και πολιτική μορφή σε ένα ευρύτερο περιβάλλον.<sup>93</sup>

Οι χίπηδες έχουν εμπεδώσει ένα αίσθημα κοινωνικότητας το οποίο όμως παραμένει ανεπίσημο και ανοργάνωτο με παράλληλη απουσία της πολιτικής ανάλυσης πίσω από το ριζοσπαστικό lifestyle.<sup>94</sup> Η σχέση μουσικής και ναρκωτικών στον τρόπο ζωής της χίπικης αντικουλτούρας είναι ομολογη. Η ομολογία αντιπροσωπεύει ένα συνεχές παιχνίδι μεταξύ της ομάδας και ενός συγκεκριμένου πράγματος το οποίο παράγει συγκεκριμένα στυλ, νοήματα, περιεχόμενα και μορφές συνείδησης.<sup>95</sup> Πρόκειται δηλαδή για ένα τρόπο συνάρθρωσης των συγκεκριμένων στυλ, των τεχνουργημάτων της ομάδας και της ταυτότητάς τους.<sup>96</sup>

Τα ναρκωτικά, τα οποία χρησιμοποιούν οι ήρωες του Welsh, είναι η Θεία Κοινωνία μιας αντιφρονούσας «φυλής» και λειτουργούν ως υποκατάστατο των διαλυμένων ονείρων για κοινωνικό μετασχηματισμό. Τα ναρκωτικά δε μπορούν να αλλάξουν τον τρόπο όπου κάποια άτομα κινούνται μέσα σε αυτόν. Ο τίτλος της ταινίας προέρχεται από το καταθλιπτικό βρετανικό χόμπι της εμμονικής καταγραφής των ωρών άφιξης και αναχώρησης των τραίνων και είναι μια μεταφορά για τη χρήση ηρωίνης και τη θλιβερή φύση της ζωής των εξαρτημένων. Η χρήση της λέξης «συνήθειας» (*habit*)

---

<sup>92</sup> John Clarke, Stuart Hall, Tony Jefferson, Brian Roberts, «Subcultures, cultures and class: A theoretical overview», Stuart Hall, Tony Jefferson (επιμ.), *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in post-war Britain*, Routledge, 2003 (1976), σ. 57-71.

<sup>93</sup> Στο ίδιο, σ. 58, 61.

<sup>94</sup> Γιάννης Κολοβός, *ο.π.*, σ. 90.

<sup>95</sup> John Clarke, «Styles», Stuart Hall, Tony Jefferson (επιμ.), *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in post-war Britain*, Routledge, 2003 (1976), σ. 179.

<sup>96</sup> Michael Brake, *Comparative youth culture: The Sociology of Youth Cultures and Youth Subcultures in America, Britain and Canada*, Routledge, 2003 (1985), σ. 68.

είναι σημαντική επειδή συνεπάγεται μια έλλειψη επιλογών την οποία βιώνουν οι χαρακτήρες κάθε φορά που κάνουν χρήση ναρκωτικών.<sup>97</sup>

Το μυθιστόρημα του Welsh και η κινηματογραφική ταινία του Boyle παρουσιάζουν εικόνες νεαρών, οι οποίοι φοβισμένοι από την ενήλικη υπευθυνότητα σε ένα ζοφερό γεωγραφικό και οικονομικό περιβάλλον της Μεγάλης Βρετανίας του ύστερου 20<sup>ου</sup> αιώνα, επιλέγουν να το αντιμετωπίσουν με την χρησιμοποίηση των εθισμών τους ως ασπίδες απέναντι στην πραγματικότητα. Το *Trainspotting* τοποθετείται στο Εδιμβούργο μεταξύ 1982 και 1988 αλλά τα θέματα της εξάρτησης από τα ναρκωτικά και η έξαρση της επιδημίας του ιού HIV είναι μόνιμα.<sup>98</sup>

Το πρόβλημα της κατάχρησης ναρκωτικών ουσιών στη Μεγάλη Βρετανία δεν ήταν νέο τις δεκαετίες 1980 και 1990. Η Αγγλία ήταν περήφανη και στατική, γεμάτη από ιμπεριαλιστικές φιλοδοξίες, ακόμα και σε περιοχές της πολιτιστικής παραγωγής, όπως τον εορτασμό για την παγκόσμια φήμη των Beatles μετά το 1964. Είναι εύκολο να συσχετίσουμε τους Beatles με την κουλτούρα των ναρκωτικών καθώς τα τελευταία ήταν μέρος της ζωής των μελών του συγκροτήματος από τη μέση της καριέρας τους και έπειτα. Οι Beatles λειτουργούσαν ως πύλη εισόδου για την έλευση της κυβέρνησης των Εργατικών υπό την αρχηγία του Harold Wilson το 1964.<sup>99</sup>

Η ευφορία των πρώτων χρόνων της κυβέρνησης των Εργατικών αντικατοπτρίστηκε και στην αίσθηση της νεανικής κουλτούρας. Δυο χρόνια αργότερα, το 1966, σημειώθηκε πάγωμα μισθών για έξι μήνες και υποτίμηση της αγγλικής λίρας. Την επόμενη δεκαετία, η ανεργία θα ξεπεράσει το ένα εκατομμύριο ανέργους. Το 1974, η δεύτερη απεργία των ανθρακωρύχων έριξε την κυβέρνηση των Συντηρητικών. Ο Σκωτσέζικος εθνικισμός ήταν σε άνοδο και ο Εμφύλιος Πόλεμος στη Βόρεια Ιρλανδία είχε εξαπλωθεί στην ενδοχώρα με τις, μετά το 1974, εκστρατείες του Ιρλανδικού Δημοκρατικού Στρατού

---

<sup>97</sup> Scott Stalcup, «“Trainspotting, High Fidelity”, and the Diction of Addiction», *Studies in Popular Culture*, τ.30, v. 2 (Ανοιξη 2008), σ. 123-124.

<sup>98</sup> Στο ίδιο, σ. 120-121.

<sup>99</sup> Στο ίδιο, σ. 121.

(IRA). Οι αρχές της δεκαετίας του 1970 σηματοδεύτηκε από μαζικές και άγριες απεργίες , συγκρούσεις στο δρόμο, τρομοκρατία στην Ιρλανδία και πολιτική διαμαρτυρία στην Αγγλία από τις μαζικές εκδηλώσεις επιθέσεων από την Angry Brigade.<sup>100</sup>

Τα έτη 1978-1979 αποτέλεσαν ορόσημο για τη χρήση ηρωίνης στη Βρετανία. Η Ιρανική Επανάσταση και τα συνεπακόλουθα αποτελέσματά της συνεισέφεραν στη σημαντική αύξηση του εφοδιασμού της βρετανικής αγοράς. Αυτό συνδυασμένο με μια παρακμή των υπαρχόντων υποπολιτισμικών ταμπού (taboo) απέναντι στη χρήση της ηρωίνης τροφοδότησε την υπάρχουσα ζήτηση και έμοιαζε να ενθαρρύνει τον πειραματισμό. Ο πειραματισμός συνεχίστηκε σε όλη την πορεία της δεκαετίας του 1980 και χωρίς αμφιβολία γνώρισε αίσθηση υπό τη θατσερική κυριαρχία.

Η νίκη των Συντηρητικών το Μάιο του 1979 έθεσε σε κίνηση την εφαρμογή των δυνάμεων της αγοράς στην κοινωνία, τον υπερεθνικισμό , την αυστηρή ηθική και τη βάρβαρη αποστέρηση δικαιωμάτων από τους μη προνομιούχους. Η εκλογή της Margaret Thatcher ήταν το «πέζοδρόμιο» στο οποίο χτύπησε η Μεγάλη Βρετανία έπειτα από δεκαετίες ελεύθερης πτώσης μετά το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο.<sup>101</sup> Η θεώρηση της Θάτσερ ότι « Η ιστορία της Αγγλίας ήταν η ιστορία της Βρετανίας» ήταν σωστή καθώς τα χρόνια της διακυβέρνησης μετέτρεψε μια ενοποιημένη, συνδικαλιστική εργατική τάξη σε ένα αυτοκαταστροφικό λούμπεν προλεταριάτο.

Στο *Trainspotting*, όλοι οι καταδικασμένοι χαρακτήρες εκπροσωπούν την ανώριμη μετεφηβεία της Μεγάλης Βρετανίας. Κανένας δεν είναι ικανός να σχετιστεί με κανέναν εκτός της δικής τους μικρής κοινότητας εξαρτημένων. Ο Renton, ως πρότυπο εξαπάτησης αυτής της κοινότητας, μένει «καθαρός» από τα ναρκωτικά κατασκευάζοντας μια έννοια υποκειμενικότητας βασισμένη στην

---

<sup>100</sup> Στο ίδιο, σ. 122.

<sup>101</sup> Στο ίδιο, σ. 122-123.

καθαρότητα και τη σταθερότητα, η οποία διαιωνίζει ένα λόγο μεταξύ «Εαυτού» και «Άλλου» και έχει σημαντικές κοινωνικές επιπτώσεις.<sup>102</sup>

Παρατηρούμε, ότι ο Tommy έχει ωθηθεί στην περιθωριοποίηση και τον εγκλεισμό, στιγματισμένος κοινωνικά ως ο Άλλος. Ενσαρκώνει τον άρρωστο από την επιδημία του AIDS (Junky, Scum, Plague), ο οποίος πρέπει να τεθεί εκτός κοινωνίας. Τα σύνορα μεταξύ υποκειμένου και κοινωνίας, καθαρού και μισητού, έχουν διαταραχθεί. Στη μορφή του Tommy υποδηλώνεται η τραγική αμφισημία που διέπει τη λογική του αποκειμένου. Η έννοια της αποκειμενοποίησης, μιας διαδικασίας μέσω της οποίας εγκαθιδρύεται το κατώφλι του «καθαρού και ευπρεπούς» πολιτισμένου σώματος, του σώματος που ανήκει στο αρμόζον πλαίσιο.<sup>103</sup> Είναι ο τρόπος, όπως αναφέρει η Judith Butler, με τον οποίο οι «Άλλοι» γίνονται σκατά<sup>104</sup> σαν και αυτά που έχει στην πόρτα του ο Tommy.

## **8) Το club ως χώρος νεανικής κοινωνικότητας και η υπέρβαση της πραγματικότητας στο *Human Traffic* (1999).**

« The weekend has landed. All that exists now is clubs, drugs, pubs and parties. I've got forty-eight hours from the world...I'm going to Never-Never Land with my chosen family, man»

-Jip-

*Human Traffic* (1999)

Το *Human Traffic* είναι - για πολλούς λόγους - εμβληματικό για ένα νέο στυλ βρετανικού σινεμά που ξεπήδησε στη μέση της δεκαετίας του 1990. Ο Justin Kerrigan συνέλαβε την ιδέα της ταινίας του το 1996, μια χρονιά κατά την οποία μια γενιά επίδοξων κινηματογραφιστών εμπνεόταν από το *Pulp*

---

<sup>102</sup> Christine L. Harold, «The Rhetorical Function of the Abject Body: Transgressive Corporeality in "Trainspotting"», *JAC*, τ. 20, ν. 4 (Φθινόπωρο 2000), σ. 873.

<sup>103</sup> Αθηνά Αθανασίου, *Ζωή στο Όριο: Δοκίμια για το σώμα, το φύλο και τη βιοπολιτική*, Αθήνα, Εκδόσεις Εκκρεμές, 2007, σ. 129.

<sup>104</sup> Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and Subversion of Identity*, Νέα Υόρκη, Λονδίνο, Routledge, 1990, σ. 134.

*Fiction* (1994) του Quentin Tarantino και πείστηκε από το *Trainspotting* ότι μπορεί να εκμοντερνίσει τη θεματολογία του αγγλικού κινηματογράφου μεταφέροντας στη μεγάλη οθόνη σύγχρονες ταινίες, τις οποίες σύντομα απολαύσαμε κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1960, αλλά ανανεωμένες και εκσυγχρονισμένες για τις ανάγκες του κοινού της τελευταίας δεκαετίας του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Ένας κινηματογράφος ανοιχτός σε ένα πιο νεανικό κοινό, με διάθεση απεικόνισης των αγώνων, των δυσκολιών και των φιλοδοξιών των κατώτερων τάξεων, περισσότερο ευρύς εδαφικά και αρσενικά επικεντρωμένος.

105

Η σημαντικότητα της ταινίας έγκειται στο γεγονός απεικόνισης του club ως χώρου νεανικής κοινωνικότητας όπου - με τη βοήθεια των ναρκωτικών - δημιουργούν μια παραβατική εναλλακτική πραγματικότητα (υπερπραγματικότητα) ως αντίβαρο στη σκληρή καθημερινότητα την οποία βιώνουν οι νεαροί της Βρετανίας τη δεκαετία του 1990.

Οι «κουλτούρες των κλαμπ» (club cultures) έθεσαν εκ νέου το ερώτημα για τη χρησιμότητα των υποπολιτισμών ως εργαλείο ανάλυσης της νεανικής κουλτούρας τη δεκαετία του 1990. Η νεανική κουλτούρα του ύστερου καπιταλισμού υφίσταται σε φάση κατακερματισμού, ρευστότητας, ολοκληρωτικής συγκρότησης γύρω από την κατανάλωσης, με την υιοθέτηση πρακτικών, όχι πλέον αντίστασης, αλλά μάλλον σύμπλευσης με τη μαζικότητα που κι αυτή με τη σειρά της είναι κατακερματισμένη, αφού «οι παγκόσμιες κυρίαρχες και τοπικές δευτερεύουσες τάσεις επανασυνδέονται και αναδομούνται με περίπλοκους και ανομοιογενείς τρόπους για να φτιάξουν νέους υβριδικούς σχηματισμούς».<sup>106</sup>

Η δεκαετία του '90 λοιπόν, έθεσε το ζήτημα μήπως η σχολή και η κατανάλωση δεν είναι ο χώρος και ο τρόπος για να εκφράσουν οι νέοι την αντίθεσή τους απέναντι στη γονεϊκή και την κυρίαρχη κουλτούρα, αλλά ο αυτοσκοπός της ύπαρξής τους, το νόημα από μόνο του.<sup>107</sup>

---

<sup>105</sup> Stephen Chibnall, «Britain's Funk Soul Brothers: Gender, Family and Nation in the New Brit-Pics», *Cinéaste*, τ. 26, ν. 4 (Φθινόπωρο 2001), σ. 38.

<sup>106</sup> Γιάννης Κολοβός,, *ο.π.*, σ. 106.

<sup>107</sup> Στο ίδιο, σ. 107.

Το clubbing τη δεκαετία του 1990 ήταν μια από τις σημαντικότερες μορφές εμπειρικής κατανάλωσης για τα νεαρά άτομα στη Βρετανία, ειδικότερα σε πόλεις και κωμοπόλεις. Σε στενούς οικονομικούς όρους, η βιομηχανία του nightclub εκτιμιόταν σε 2 δισεκατομμύρια λίρες το χρόνο με πάνω από ένα εκατομμύριο νεαρούς - και πολλούς όχι τόσο νέους - να ξοδεύουν κατά μέσο όρο 35 λίρες Αγγλίας την εβδομάδα λαμβάνοντας μέρος στις πρακτικές του.<sup>108</sup> Η μαζικότητα των διοργανώσεων με θέμα την ηλεκτρονική μουσική είναι εμφανής από το πρώτο πλάνο της ταινίας, όπου μια επιλογή από τεκμηριωτικό υλικό της δεκαετίας του 1990 με θέμα τα φεστιβάλ ηλεκτρονικής μουσικής που λάμβαναν χώρα στο δρόμο, σε συνδυασμό με εικόνες αστυνομικής βίας και νεανικής αντίδρασης και διαμαρτυρίας, κάνει την εμφάνισή του. Αντίστοιχες διοργανώσεις techno μουσικής στους δρόμους του Βερολίνου, όπως το LOVEPARADE, συγκέντρωναν έναν τεράστιο αριθμό συμμετεχόντων που κυμαίνονται από 100.000 το 1994 σε μισό εκατομμύριο το 1995.<sup>109</sup>

Το πολυπολιτισμικό καστ στο *Human Traffic* αντιλαμβάνεται τις κοινωνικές δεσμεύσεις και προσπαθεί να τις ξεπεράσει μέσω της κατανάλωσης ναρκωτικών και της εμπειρίας του clubbing. Το ηδονιστικό στυλ ζωής τους και οι δραστηριότητες του σαββατοκύριακου, βασισμένες στη χρήση ναρκωτικών, διαστρεβλώνουν τη νόρμα και αυτό που η κοινωνία αντιλαμβάνεται ως «βασική πραγματικότητα», μασκαρεύοντας και αντικαθιστώντας την με αυτό το οποίο οι ίδιοι θεωρούν περισσότερο αληθινό. Ο μονότονος εβδομαδιαίως αγώνας του υφίσταται μόνο ως μέθοδος, μέσω της οποίας φτάνουν στην πραγματικότητα των ναρκωτικών του σαββατοκύριακου, της δικής τους κατασκευασμένης υπερπραγματικότητας, όπως ισχυρίζεται ο Baudrillard. Κατά τον Baudrillard, η πραγματικότητα γίνεται, μέσω της προσομοίωσής της, υπερπραγματικότητα. Η προσομοίωση στη μεταμοντέρνα εκδοχή της δεν είναι

---

<sup>108</sup> Ben Malbon, «The Club: Clubbing: Consumption, Identity, and the Spatial Practices of Every-Night Life», Tracey Skelton και Gill Valentine (επιμ.), *Cool Places: Geographies of youth cultures*, Λονδίνο, Routledge, 1998, σ. 267.

<sup>109</sup> Birgit Richard και Heinz Hermann Krueger, «Ravers' Paradise?: German Youth Cultures in the 1990's», Tracey Skelton και Gill Valentine (επιμ.), *Cool Places: Geographies of youth cultures*, Λονδίνο, Routledge, 1998, σ. 166.

το αντίτυπο της πραγματικότητας αλλά γίνεται αληθινό από μόνο του, είναι η ίδια η παράστασή του.<sup>110</sup>

Ο χώρος του club, λοιπόν, συγκροτείται ως ένας τόπος δημόσιας νεανικής κοινωνικότητας, ως ένας χώρος μιας προσωρινής απόδρασης από τις υποχρεώσεις με τις οποίες έχουν αναλάβει και τις προσδοκίες των άλλων γι' αυτούς. Γίνεται κεντρική ανάγκη για τους νεαρούς της πόλης, οι οποίοι ψάχνουν για στιγμές και χώρους να βιώσουν την εμπειρία της εγγύτητας με άλλους ανθρώπους, με ένα πιο θετικό και αποδοτικό τρόπο από ότι συμβαίνει σε ανοιχτούς δημόσιους χώρους όπως ο δρόμος. Να νιώσουν την ταυτοποίηση με άλλους αγνώστους, μια αίσθηση ενότητας, η οποία αποτελεί βασικό στοιχείο της εμπειρίας άλλων παρόμοιων κοινωνικών καταστάσεων.<sup>111</sup>

Οι νεαροί πρωταγωνιστές της ταινίας βιώνουν το καθεστώς αποξένωσης και κακομεταχείρισης στους χώρους της καθημερινής εργασίας τους ενώ εργάζονται μόνο για τα χρήματα τα οποία θα διευκολύνουν την πραγματικότητα του σαββατοκύριακου. Ο Jip πιστοποιεί τον ισχυρισμό της Rief, ότι δηλαδή τα ναρκωτικά ενισχύουν, δυναμώνουν και απελευθερώνουν τον πραγματικό εαυτό και γι' αυτόν, η διχοτόμηση των δύο κόσμων, του ηδονιστικού χώρου του clubbing και μιας καθημερινής σφαίρας εργασίας και ρουτίνας<sup>112</sup>, υπάρχουν εντελώς ξεχωριστά ο ένας από τον άλλον, γεγονός το οποίο οδηγεί το κοινό να αμφισβητήσει τον ορισμό της ίδιας της πραγματικότητας. Άλλωστε, από την αρχή του *Human Traffic*, με το «σπάσιμο» του τέταρτου τοίχου από την πλευρά των πρωταγωνιστών του, απορρίπτει την παραδοσιακή αίσθηση φυγής του κινηματογράφου και προκαλεί την αντίληψη του κοινού για την πραγματικότητα, οδηγώντας το να αμφισβητήσουν τη φύση της έννοιας στη δική τους κοινωνία όπως και στα όρια της ταινίας.

Αυτό που προσφέρει το clubbing, στη νεολαία του ουαλικού Καρντιφ (Cardiff) στα τέλη της δεκαετίας του 1990, είναι μια ολοκληρωτική εμπειρία.

---

<sup>110</sup> Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulations*, μτφ. Sheila Faria Glaser, Ann Arbor The University of Michigan Press, 1994, σ. 2.

<sup>111</sup> Ben Malbon, *o.π.*, σ. 270.

<sup>112</sup> Sylvia Rief, *Club Cultures Boundaries, Identities and Otherness*, Νέα Υόρκη, Routledge, 2009, σ. 126-128.

Μια εμπειρία που ενεργοποιεί το μυαλό και το σώμα και προσφέρει μια μαζική διέγερση των αισθήσεων και των συναισθημάτων. Η κατανάλωση της εμπειρίας στο χώρο του club είναι κοινωνικά επιτελεσμένη και εξαιρετικά διεγερτική και αισθησιακή. Ως αισθησιακή εμπειρία, το clubbing δομείται ως μια επιτέλεση όπου τα φώτα - ή το σκοτάδι - οι ήχοι, η χρήση των ναρκωτικών, οι πρακτικές και οι τελετουργίες του χορού και της εγγύτητας του κοινού, αυξάνουν την ένταση της εμπειρίας.<sup>113</sup>

Ο Χέμπντιτς τονίζει την ικανότητα των ανθρώπων να αναπτύσσουν νέες κοινότητες και ταυτότητες μέσα από τη δημοφιλή λαϊκή μουσική (pop)- και εφόσον αναφερόμαστε στη δεκαετία του 1990, δημοφιλής μουσική ήταν η ηλεκτρονική μουσική-και τα ΜΜΕ, αντί να αποτελούν παθητικές μάζες. Ο ίδιος συνεχίζει λέγοντας ότι, οι δύο μεγάλες συλλογικές ταυτότητες, μέσω των οποίων οι μάζες συνέβαλαν στο «γράψιμο της Ιστορίας» κατά τους τελευταίους δύο αιώνες – η πρώτη σχετιζόταν με το έθνος, η δεύτερη με την τάξη-, σήμερα εξουδετερώνονται εντός ενός υπερανεπτυγμένου κόσμου. Όμως, νέες «απελευθερωτικές μετα-αφηγήσεις» συγγράφονται γύρω από τις συλλογικότητες διαφορετικές από τη φαντασιακή κοινότητα του έθνους ή τη διεθνή αδελφότητα του σοσιαλιστικού ανθρώπου. Αυτό αληθεύει ακόμα και στη λαϊκή κουλτούρα και στο «αβαθές» πεδίο των ΜΜΕ με τα οποία ασχολείται ο Baudrillard. Η ποπ μουσική, δημιουργεί δίκτυα που προσφέρουν μορφές κοινοτήτων και συμμαχιών, οι οποίες μπορούν να υπερβαίνουν τους περιορισμούς της τάξης, της φυλής, του κοινωνικού φύλου, της περιφερειακής και εθνικής κουλτούρας. Ορισμένες από αυτές τις «κοινότητες του συναισθήματος» (αντί για τις «κοινότητες του συμφέροντος») είναι σαφώς ουτοπικές.<sup>114</sup>

Η ηλεκτρονική μουσική (House), άμεσα συνδεδεμένη με το χώρο του club, μεταμορφώνει και δημιουργεί συγκεκριμένους τύπους χώρων. Η δυνατότητά της να δημιουργεί μια ατμόσφαιρα (ένα συναισθηματικά φορτισμένο χώρο) είναι καίριας σημασίας γιατί, κατά μεγάλο ποσοστό, αυτή

---

<sup>113</sup> Ben Malbon, *ο.π.*, σ. 271.

<sup>114</sup> Kenneth Thompson, *ο.π.*, σ.354-355.

την ατμόσφαιρα καταναλώνουν οι νεαροί θαμώνες του χώρου. Επίσης, σημαντικό ρόλο κατέχει και το κοινό και η ανταπόκρισή του στη μουσική με τον χορό του.<sup>115</sup>

Ο χορός είναι η πιο ορατή ανταπόκριση στη μουσική και η πιο φανερή σωματική πρακτική την οποία περιλαμβάνει το clubbing. Ο χορός μπορεί να παρέχει μια ανακούφιση από πολλές από τις κοινωνικά αποδεκτές συμβάσεις και έθιμα των «πολιτισμένων» κοινωνικών χώρων της καθημερινής ζωής, όπως της κοινωνικής απόστασης, της συμμόρφωσης και της εγκράτειας. Για τους πρωταγωνιστές της ταινίας, ο χορός λειτουργεί ως μια σωματοποιημένη δήλωση ότι δε θα αφεθούν να παρασυρθούν από την πίεση της εργασίας ή της ανεργίας, την ταχύτητα και την απομόνωση της πόλης, τις ψυχρές διαπροσωπικές σχέσεις, τις οποίες αντιμετωπίζουν σε πολλούς από τους αστικούς κοινωνικούς χώρους.<sup>116</sup>

Σε μια ταινία όπου η κοινωνική ανικανότητα συνδέεται με τη σεξουαλική, ο Jip λειτουργεί ως μια προσωποποίηση του σεξουαλικά ανασφαλούς και οικονομικά περιθωριοποιημένου ανδρισμού ενώ ο Koop, ο μαύρος έμπορος δίσκων, ανησυχεί για την πίστη της λευκής φιλενάδας του Nina, η οποία συμβολίζει την έντονη γυναικεία σεξουαλικότητα, που ήρθε στο προσκήνιο με το κίνημα του φεμινισμού από τη δεκαετία του 1970.<sup>117</sup>

Ο χορός ήταν το μοναδικό δικαίωμα των κοριτσιών στους υποπολιτισμούς. Στις «νέο-φυλές» (neo-tribes), όπως όρισε τις μορφές προσωρινής συνύπαρξης και ενοποίησης εντός του χωροχρόνου του πάρτι και του rave, ο Andy Bennet μελετώντας την κουλτούρα της σύγχρονης ηλεκτρονικής χορευτικής μουσικής,<sup>118</sup> ο χώρος του club και ο τόπος αποκτούν μεγαλύτερη δημοκρατικότητα.

Η ιστορία των χορευτικών ειδών είναι εμφανώς έμφυλη. Για τα κορίτσια και τις νεαρές γυναίκες, ο χορός ήταν πάντα μια μορφή αυτοέκφρασης της σεξουαλικότητας τους, όπου οι άνδρες παραδοσιακά

---

<sup>115</sup> Ben Malbon, *ο.π.*, σ. 272.

<sup>116</sup> Στο ίδιο, σ. 272.

<sup>117</sup> Stephen Chibnall, *ο.π.*, σ. 38, 40.

<sup>118</sup> Γιάννης Κολοβός, *ο.π.*, σ. 115.

προτιμούσαν να παρακολουθούν, εξορμώντας μόνο στο χώρο του χορού με σκοπό να αποπλανήσουν τη σύντροφο.<sup>119</sup> Τα ακροβατικά χορευτικά είδη τα οποία προέρχονται από τις μαύρες κοινότητες, όπως το breakdance και το jungle, πρόσφεραν στους άνδρες νέους αθλητικούς τρόπους έκφρασης στο χώρο του club και σε οποιοδήποτε άλλο χώρο, όπως το δισκοπωλείο του Koor. Αυτές οι κουλτούρες χορού απέκλειαν τις γυναίκες επειδή το να χορεύεις με αυτόν τον τρόπο θα τις οδηγούσε να χάσουν τη θηλυκότητά τους στα μάτια των νεαρών ανδρών. Η ηλεκτρονική μουσική, με την έκφραση που δίνει στη χαρά του χορού και στην κίνηση του σώματος, προσέλκυσε και άνδρες να χορεύουν στην πίστα καθιστώντας την ως μια λιγότερο μισογυνιστική κουλτούρα.<sup>120</sup> Οι άνισες θέσεις ανάμεσα στον αρσενικό θεατή και τον θηλυκό χορευτή αποσυντίθενται επειδή η έμφαση της ηλεκτρονικής μουσικής επικεντρώνεται στις εθιστικές σωματικές απολαύσεις του χορού, παρά στο ραντεβού και στη σεξουαλική πράξη.<sup>121</sup>

Η αρρενωπότητα αντικαθίσταται από τη φιλικότητα. Τα αγόρια της εργατικής τάξης χάνουν την «επιθετικότητά» τους και γίνονται «νέοι άνδρες» όχι μέσα από την κριτική του ανδρισμού, η οποία συνοδεύει τις εναλλασσόμενες μορφές της θηλυκότητας, αλλά μέσω της χρήσης του ναρκωτικού Ecstasy. Δεν οφείλεται μόνο εκεί η εμφάνιση αυτών των νέων ανδρισμών στο χώρο του club. Αυτή η σκηνή δημιούργησε το περιβάλλον όπου οι άνδρες έρχονται σε καλύτερη επαφή με το σώμα τους. Οι νεαροί άνδρες δίνουν περισσότερη σημασία στην αισθησιακή παρά στην παραδοσιακή φυσική πτυχή των σωμάτων τους.<sup>122</sup>

Η κουλτούρα της ηλεκτρονικής μουσικής μεταμόρφωσε και τη θηλυκότητα. Ταυτισμένη με υπερ-σεξουαλικούς ενδυματικούς κώδικες, οι γυναίκες ενδύονται με αυτού του είδους το ρουχισμό ενώ ταυτόχρονα υπονομεύουν τη σημασία του, όπως χαρακτηριστικά κάνουν οι ηρωίδες της ταινίας. Παρά τον υπερ-σεξουαλικό ενδυματικό κώδικα, τα πάρτι δεν είναι

---

<sup>119</sup> Birgit Richard και Heinz Hermann Krueger, *ο.π.*, σ. 167.

<sup>120</sup> Στο *ίδιο*, σ. 168-169.

<sup>121</sup> Στο *ίδιο*, σ.169.

<sup>122</sup> Στο *ίδιο*, σ.169.

σεξουαλικές εκδηλώσεις. Αυτές οι συναθροίσεις προσφέρουν ένα χώρο όπου οι γυναίκες μπορούν να χορέψουν χωρίς το φόβο της σεξουαλικής παρενόχλησης. Η οργιαστική φρενίτιδα της χορευτικής κουλτούρας υποκρύπτει κι ένα φόβο για το AIDS ανάμεσα στους νέους ανθρώπους, γεγονός που παρέμενε ζωντανή απειλή της γενιάς X ακόμα και στο τέλος του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Αν και η σεξουαλικότητα δεν αποφεύγεται πλήρως, η κουλτούρα της ηλεκτρονικής μουσικής μετατρέπει τον ερωτισμό σε χορευτικό είδος και η σεξουαλικότητα εκφράζεται σε τελετουργική μορφή. Ο χορός γίνεται μια μορφή σεξουαλικής πράξης όπου τα beat και οι ρυθμοί μιμούνται τα διαφορετικά στάδια του οργασμού. Οι χορευτές βιώνουν μια εικονική σεξουαλική πράξη στην πίστα, απελευθερώνοντας τη σεξουαλική τους ένταση μέσω εκστατικών κραυγών.<sup>123</sup>

Όπως προανέφερα, το *Human Traffic* απεικονίζει τον τρόπο όπου η χημική γενιά της δεκαετίας του 1990, εγκλωβισμένη στις νόρμες και στις συμβάσεις μιας καταπιεστικής κοινωνίας με ζοφερό μέλλον, προσπαθεί να ανανοηματοδοτήσει την έννοια της κοινότητας, όχι στο επίπεδο των βιολογικών και εθνικών θεσμών, αλλά μέσω μιας συντροφιάς φίλων, μιας «επιλεγμένης οικογένειας»<sup>124</sup> κατασκευάζοντας τη δική της κοινωνική ηθική, μοιραζόμενη ένα κοινό χώρο (μια επικράτεια), όπως το χώρο του club όπου οι διαφορές και η υβριδικότητα αρθρώνονται<sup>125</sup>, τραγουδώντας το δικό τους εθνικό ύμνο «where is the Queen?», σατιρίζοντας τους δεσμούς αίματος και χρώματος, επιλέγοντας το δικό τους «έθνος» (club nation), το οποίο λειτουργεί καλύτερα σε μια μεταβιομηχανική και μετα-φεμινιστική κοινωνική τάξη<sup>126</sup> και τέλος, έχοντας ως σημαία τη χρήση του Ecstasy παρά την παραγωγή εξουσιαστικών λόγων για την κοινωνικοποίηση του σώματος μέσω της ιατρικής επιστήμης, όπως αναπαριστάται στο πλαίσιο της ταινίας.

Η κατανάλωση του Ecstasy από τους πρωταγωνιστές της ταινίας είναι ένα τέλειο παράδειγμα μιας «φυλής», η οποία είναι εμμονική με το υπερ-

---

<sup>123</sup> Στο ίδιο, σ.169-171.

<sup>124</sup> Stephen Chibnall, *ο.π.*, σ. 40.

<sup>125</sup> Ben Malbon, *ο.π.*, σ. 274.

<sup>126</sup> Stephen Chibnall, *ο.π.*, σ. 40.

πραγματικό και προσπαθεί να αποδράσει από την κανονικότητα των κοινωνικών ιδεολογιών, οι οποίες τους επιβάλλονται. Σε μια μεταμοντέρνα κουλτούρα, το υπερ-πραγματικό υποτίθεται ότι είναι ανώτερο από το πραγματικό<sup>127</sup> και αυτό είναι σίγουρα μια αντίληψη στην οποία επενδύουν οι πρωταγωνιστές της ταινίας. Επιθυμούν να κατασκευάσουν τη δική τους πραγματικότητα παρά να υιοθετήσουν τη γονεϊκή και κυρίαρχη κουλτούρα, την οποία η κοινωνία έχει παράγει γι' αυτούς, αναζητώντας την κατάδυση σε μια άλλη πραγματικότητα, σε ένα χώρο όπως το club, που περιγράφεται ως το πραγματικό που αντιτίθεται στο αντίγραφο<sup>128</sup>.

Η ατάκα του πρωταγωνιστή υπό την επήρεια των ναρκωτικών: «Ο Χαν Σόλο είναι ένας διαγαλαξιακός έμπορος ναρκωτικών» καταδεικνύει αυτό που η μπωντριγιαρική θεωρία ανέλυσε, ότι δηλαδή η καταναλωτική κουλτούρα και οι εκφάνσεις της εξαλείφουν τη διαφορά ανάμεσα στο αντικείμενο και στην αναπαράσταση. Στη θέση τους απεικονίζει έναν κοινωνικό κόσμο κατασκευασμένο από μοντέλα ή «ομοιώματα» που δε θεμελιώνονται σε καμία πραγματικότητα εκτός από τη δική τους.<sup>129</sup>

Ο Beaudrillard δίνει έμφαση στην παραγωγή ενός πολιτισμού βασισμένου στην εικόνα και στα αντίγραφα (εικονικότητες/προσομοιώσεις), όπου δεν είναι πλέον δυνατό να διακρίνεις το «πραγματικό» από το αντίγραφο που «βελτιώνει» περαιτέρω το πραγματικό το «υπερ-πραγματικό».<sup>130</sup>

Ο «άλλος πλανήτης» των νεαρών πρωταγωνιστών είναι η αντίστοιχη μπωντριγιαρική Ντίσνειλαντ. Αυτός ο «άλλος κόσμος» που δημιουργούν οι νεαροί χαρακτήρες της ταινίας παρουσιάζεται ως φανταστικός για να μας κάνει να πιστέψουμε ότι τα υπόλοιπα είναι αληθινά, όταν, στην πραγματικότητα, ολόκληρο το Κάρντιφ και το Ηνωμένο Βασίλειο [που περιβάλλουν την φαντασιακή ουτοπία της νεολαίας δεν είναι πλέον πραγματικά αλλά της τάξης του υπερπραγματικού και της προσομοίωσης. Δεν πρόκειται πια για ζήτημα

---

<sup>127</sup> Richard J. Lane, *Jean Beaudrillard*, Λονδίνο, Routledge, 2000, σ. 131.

<sup>128</sup> Sylvia Rief, *ο.π.*, σ. 113, 121.

<sup>129</sup> Kenneth Thompson, *ο.π.*, σ.358.

<sup>130</sup> Στο ίδιο, σ.330.

ψευδούς αναπαράστασης της πραγματικότητας (ιδεολογία), αλλά για απόκρυψη του γεγονότος ότι το πραγματικό δεν είναι πλέον πραγματικό και, εντέλει, για τη διατήρηση της αρχής της πραγματικότητας. Σκοπεύει να αποτελέσει ένα νεανικό κόσμο, για να μας κάνει να πιστέψουμε ότι οι ενήλικες είναι αλλού, στον «πραγματικό» κόσμο, και να μας αποκρυφτεί το γεγονός ότι η αληθινή νεανικότητα είναι παντού, ιδιαίτερα ανάμεσα στους ενήλικες που καταναλώνουν ναρκωτικά για να υποδυθούν ένα νεανικό ρόλο, έτσι ώστε να καλλιεργήσουν αυταπάτες για την πραγματική τους θέληση για διαφυγή από την ενήλικη ζωή.

Για τις νεανικές κουλτούρες της δεκαετίας του 1990, η ελπίδα για μια αγαπημένη, ειρηνική και ενοποιημένη κοινότητα, παραμένει ένα από τα πιο ισχυρά ουτοπικά ιδανικά. Οι διεθνείς κουλτούρες της ηλεκτρονικής μουσικής υπερβαίνουν τη σκληρή πραγματικότητα της καθημερινής ζωής. Στο εξισωτικό χώρο του club, οι νέοι άνθρωποι δημιουργούν ένα δυνητικό σχέδιο για να το ακολουθήσει η κοινωνία.<sup>131</sup>

### **8.1) Η «Χημική Γενιά» ως κίνημα διαμαρτυρίας.**

What we're dealing with here is a total lack of respect for the law

I'm the law and you can't beat the law (note)

I'm the law and you can't beat the law

I'm the law and you can't beat the law

Fuck 'em and their law

Crack down at sundown

Fuck 'em and their law

(The Prodigy, «Their Law»)

Ήταν 3 Νοεμβρίου του 1994, όταν η συντηρητική κυβέρνηση του John Major υπερψήφισε στο βρετανικό κοινοβούλιο, μετά από εισήγηση του Michael Howard (δεξιού χεριού του Mayor), το «Criminal Justice & Public Order Act», ένα νόμο που εισήγαγε μια σειρά από αλλαγές στο υφιστάμενο νομικό πλαίσιο, που περιόριζαν τα υπάρχοντα δικαιώματα και εισήγαγαν αυστηρότερες ποινές για συγκεκριμένες «αντικοινωνικές» συμπεριφορές. Ανάμεσα σε άλλα, το νομοσχέδιο διέυρνε τη δυνατότητα της αστυνομίας να

---

<sup>131</sup> Birgit Richard και Heinz Hermann Krueger, *ο.π.*, σ. 173.

διεξάγει αναίτια προληπτικούς ελέγχους στο δρόμο και να συλλέγει βιολογικό υλικό, μετέτρεπε το δικαίωμα σιωπής των συλληφθέντων σε ενοχοποιητικό στοιχείο, ενώ απάλλασσε τα δημοτικά συμβούλια από την υποχρέωσή τους να παρέχουν υπαίθριους χώρους σε Ρομά και γενικότερα σε όσους επέλεξαν να ζουν νομαδικά.

Άλλο ένα σημείο της μεταρρύθμισης που προκάλεσε, αυτή τη φορά, τις αντιδράσεις της ΛΟΑΤΚΙ κοινότητας της Μεγάλης Βρετανίας, ήταν η αλλαγή του ηλικιακού ορίου της νόμιμης ομοφυλοφιλικής σεξουαλικής πράξης. Ενώ οι ΛΟΑΤΚΙ οργανώσεις απαιτούσαν το όριο αυτό να εξισωθεί με το ηλικιακό όριο της νόμιμης ετεροσεξουαλικής ερωτικής πράξης (16 έτη), το κοινοβούλιο απέρριψε σχετική τροπολογία με διαφορά εικοσιεπτά ψήφων και το ηλικιακό όριο μειώθηκε μεν, αλλά από τα 21 στα 18 έτη.

Οι κρισιμότερες, όμως, διατάξεις του νομοσχεδίου, που συνάντησαν τις μεγαλύτερες δημόσιες αντιδράσεις, ήταν αυτές που αφορούσαν τη “συλλογική καταπάτηση γης” και τη διατάραξη κοινής ησυχίας. Οι διατάξεις αυτές (άρθρα 63-67) στρέφονταν ξεκάθαρα ενάντια στα raves. Είναι χαρακτηριστικό ότι στη Γερμανία, μετά την πτώση του Τείχους του Βερολίνου, οι ravers ήταν πρόθυμοι να διεκδικήσουν πολιτικά και εμπορικά αδιάθετους τόπους για τις συναθροίσεις τους. Από αυτή την υπόγεια σκηνή, ένα ανεπίσημο δίκτυο αναδύθηκε με διάφορες, πολλές φορές γρήγορα εναλλασσόμενες παράνομες τοποθεσίες και πάρτι με τα πιο διάσημα από αυτά να είναι τα «TRESOR» και «E-WERK» στο Βερολίνο.<sup>132</sup>

Στα άρθρα 63-65 οριζόταν ως raves οι συναθροίσεις ανω των εκατό ατόμων, στις οποίες ακουγόταν μουσική «ολικώς ή κυρίως χαρακτηριζόμενη από την εκπομπή ακολουθίας επαναλαμβανόμενων ρυθμών, η οποία είναι δυνατόν να προξενήσει σοβαρή αναταραχή στην τοπική κοινότητα, στην ύπαιθρο και τη νύχτα»

Οι διατάξεις αυτές έδιναν στην αστυνομία το δικαίωμα να εκκενώνει υπαίθριους χώρους ακόμη κι όταν υπήρχε υποψία προετοιμασίας κάποιου rave. Η άρνηση συμμόρφωσης με την εντολή εκκένωσης ή και η επιστροφή στο

---

<sup>132</sup> Birgit Richard και Heinz Hermann Krueger, *ο.π.*, σ. 166.

χώρο εντός μιας εβδομάδας τιμωρούνταν με τρίμηνη φυλάκιση ή/και πρόστιμο 2.500 στερλίνων.

Το άρθρο 65 επέτρεπε στην αστυνομία να σταματήσει και να απομακρύνει οποιοδήποτε άτομο που πιθανώς να κατευθυνόταν σε κάποιο rave, σε ακτίνα πέντε μιλίων, ενώ η ανυπακοή στην εντολή απομάκρυνσης μπορούσε να τιμωρηθεί με πρόστιμο χιλίων στερλίνων. Τέλος, τα άρθρα 66 και 67 εξουσιοδοτούσαν την αστυνομία να εισέρχεται σε χώρους όπου πιστεύεται ότι βρίσκεται σε εξέλιξη κάποιο rave και να κατάσχει οχήματα και ηχητικό εξοπλισμό.

Το «Criminal Justice Bill» στρεφόταν επίσης εναντίον των καταληψιών πάσης φύσεως και όσων έκαναν ελεύθερη κατασκήνωση, αφού ποινικοποιούσε τις μέχρι τότε αστικές διαφορές που αφορούσαν τέτοιες πράξεις. Οι αλλαγές αυτές επηρέαζαν ιδιαίτερα τη δράση των ακτιβιστών κατά του κυνηγιού (που συχνά εισέβαλαν σε ιδιωτικές εκτάσεις γης και κατέστρεφαν τις παγίδες ζώων και τα μονοπάτια των κυνηγών), αλλά και πολλών περιβαλλοντικών κινημάτων κατά της κατασκευής αυτοκινητοδρόμων, που είχαν ως συνηθέστερη πρακτική τους το κλείσιμο δρόμων.

Όταν το νομοσχέδιο τίθεται υπό δημόσια διαβούλευση, οργανώσεις υπεράσπισης πολιτικών ελευθεριών, ομάδες διοργάνωσης υπαίθριων raves, σύνδεσμοι οπαδών ποδοσφαιρικών ομάδων, αναρχικές ομάδες, οργανώσεις της ριζοσπαστικής Αριστεράς, αλλά και εμβληματικοί παραγωγοί ηλεκτρονικής μουσικής, ενώνουν τις δυνάμεις τους και διοργανώνουν δυναμικές διαδηλώσεις στο Λονδίνο, με κορυφαίες αυτές στις 24 Ιουλίου και στις 9 Οκτωβρίου 1994. Ως κεντρικό σύνθημα του κινήματος επικρατεί το «Kill the Bill» («Καταψηφίστε το Νομοσχέδιο»).

Στη διαδήλωση της 24ης Ιουλίου χιλιάδες διαδηλωτές πολιορκούν τις πύλες της πρωθυπουργικής κατοικίας στη Downing Street και τελικώς καταλήγουν στην Πλατεία Trafalgar.<sup>133</sup>

---

<sup>133</sup> Γιάννης Μπουρνός, «Kill The Bill»: 19 χρόνια από την έκρηξη της Χημικής Γενιάς», *Barikat.gr*, προσπελάστηκε στις 1/5/2017, διαθέσιμο στο: <https://barikat.gr/content/kill-bill-19-hronia-apo-tin-ektrixi-tis-himikis-gebias>.

Η διαδήλωση του Οκτωβρίου, στην οποία υπολογίζεται ότι συμμετείχαν πάνω από 40.000 διαδηλωτές, καταλήγει σε ένα ιστορικό rave στο Hyde Park. Στις 5.00 μμ έφιππες ομάδες της αστυνομίας εισβάλουν στο πάρκο με στόχο να σταματήσουν το rave, που είχε άδεια ως τις 4.30 μμ. Η αστυνομία ξαφνιάζεται: 5.000 ravers αντεπιτίθενται με μπουκάλια και ξύλα και οι έφιπποι αστυνομικοί αναγκάζονται να υποχωρήσουν έξω από τις πύλες του πάρκου. Εκατοντάδες άνδρες των MAT εμφανίζονται με εξάρτηση καταστολής και εφορμούν με δακρυγόνα στους διαδηλωτές που περιφρουρούν τα εξωτερικά κιγκλιδώματα του πάρκου. Η αστυνομική πολιορκία αντιμετωπίζεται αποτελεσματικά με σακιά άμμου, μπουκάλια και ξύλα. Τελικός απολογισμός: 26 συλληφθέντες και 25 τραυματίες (17 διαδηλωτές και 8 αστυνομικοί).

Ταυτόχρονα, το rave συνεχίζεται με τους πιο απίθανους τρόπους: Οι ravers συνεχίζουν τη μουσική μέσω ενός ηχοσυστήματος που παίρνει ενέργεια από ποδήλατο, ζογκλέρς καταπίνουν φωτιές, ποιητές απαγγέλουν από τα μικρόφωνα και οι συγκρούσεις στο Hyde Park «ντύνονται» μουσικά με hardcore techno ήχους. Οι διαδηλωτές ανακαταλαμβάνουν το χώρο. Στις 10.00 το βράδυ κι ενώ οι διαδηλωτές οδεύουν προς τις εξόδους του πάρκου, γίνεται γνωστό από στόμα σε στόμα ότι όλοι οι γύρω δρόμοι είναι αποκλεισμένοι από τις μονάδες καταστολής ταραχών και ότι όλοι οι σταθμοί του μετρό έχουν κλείσει με αστυνομική εντολή. Οι διαδηλωτές κατορθώνουν να σπάσουν τον αστυνομικό κλοιό και να ξεχυθούν στον πιο γνωστό εμπορικό δρόμο του Λονδίνου, την Oxford Street. Οι ταραχές γενικεύονται. Οι διαδηλωτές καταστρέφουν τα McDonalds και δεκάδες άλλα καταστήματα μεγάλων εμπορικών σημάτων.

Το BBC και άλλα μεγάλα ΜΜΕ κατηγορούν «αναρχικές ομάδες» για τις ταραχές. Η αλήθεια είναι ότι οι συγκρούσεις ξεκίνησαν λόγω της απρόκλητης αστυνομικής εισβολής και ήταν μαζικές και αυθόρμητες.

Η βρετανική αστυνομία θα μπορούσε να είχε ακολουθήσει διαφορετική τακτική. Να περιμένει να περάσει λίγο η ώρα και να αφήσει τη συγκέντρωση να φυλλορροήσει στις pubs της γύρω περιοχής. Δεν το επέλεξε, όχι τυχαία. Διάλεξε να καταστείλει μανιωδώς τη συγκέντρωση του Hyde Park, γιατί, πολύ

απλά, τα raves είχαν ήδη μετασχηματιστεί σε κίνημα. Πρωτόλειο, συχνά επιφανειακό, με απολήξεις στον χιπισμό, αλλά σίγουρα κίνημα με πολιτική χροιά, που έπιασε το ίχνος που είχε αφήσει παλαιότερα το punk και το εξέλιξε σύμφωνα με τους νέους πολιτισμικούς, μουσικούς και τεχνολογικούς κώδικες της εποχής.

ο νομοσχέδιο στοχοποίησε ξεκάθαρα την εναλλακτική κουλτούρα και τον τρόπο ζωής των ravers και όχι μόνο. Ήταν προϊόν του «ηθικού πανικού» της αστικής τάξης της Μεγάλης Βρετανίας μπροστά στην ταχύτατη εξάπλωση της rave κουλτούρας και τη γιγάντωση της “Χημικής Γενιάς” των '80s-'90s. Το κίνημα ενάντια στο «Criminal Justice Bill» και συνολικά το πολιτιστικό ρεύμα των raves ηττήθηκε και αργότερα ενσωματώθηκε. Άφησε όμως το ίχνος του, ενοχλώντας το κυρίαρχο πολιτικό σύστημα και τρόπο ζωής, αμφισβητώντας δυναμικά το βρετανικό συντηρητισμό, αλλά και καταγράφοντας αξιοσημείωτα δείγματα αντίστασης των ίδιων των καλλιτεχνών που με τη μουσική τους τροφοδοτούσαν τη rave κουλτούρα.

Η «γενιά» αυτή επιχείρησε να ανακαταλάβει το δημόσιο χώρο, να αμφισβητήσει την εξουσία και την καταστολή, να προβάλει το δικό της μοντέλο συλλογικής ψυχαγωγίας και να αναδείξει τους δικούς της ήχους, τους δικούς της κώδικες επικοινωνίας και τις δικές της αξίες, που συνοψίζονταν στο ακρωνύμιο PLUR: «Peace-Love-Unity-Respect» (Ειρήνη-Αγάπη-Ενότητα-Σεβασμός). Παρόλα αυτά, ηττήθηκε, αφού σταδιακά εγκολλώθηκε από το σύστημα και υποτάχθηκε στη λογική και τους μηχανισμούς του καπιταλιστικού κέρδους. Η εμπορευματοποίηση της rave κουλτούρας από τη νεοφιλελεύθερη καταναλωτική μηχανή οδήγησε τους ravers στην αποξένωση, την ιδιώτευση και τη σταδιακή απώλεια ή περιθωριοποίηση του DIY και συλλογικού τρόπου οργάνωσης της ψυχαγωγίας τους.<sup>134</sup>

Η rave εμπειρία ήταν εφήμερη, επομένως, μετά το σαββατοκύριακο, οι καθημερινές ρουτίνες θεμελιώνονταν εκ νέου και τα ιδανικά του rave

---

<sup>134</sup> Στο ίδιο.

υποπολιτισμού ξεχνιόνταν γρήγορα να εμφανίζονταν ξανά οι κοινωνικοί διαχωρισμοί.<sup>135</sup>

Αυτή η εμπειρία εναντίον του «Criminal Justice Bill» κατέδειξε ότι οι απόψεις μειονοτικών ομάδων –π.χ. εθνοτικών ομάδων, φεμινιστριών, ομοφυλόφιλων, σεχτών και ομάδων λατρείας- γίνονται ανεκτές, ως ένα σημείο, και ο μεταμοντερνισμός ακόμη να αφήσει έδαφος για να δημιουργηθούν απρόοπτοι συνδυασμοί και συμφυρμοί με πολιτιστικούς κώδικες και λόγους. που ο μοντερνισμός θα είχε απορρίψει ως «παράλογους», «απερίσκεπτους εκλεκτικισμούς» ή «πολιτικά ανακόλουθους».<sup>136</sup>

### **9) Γυμνά σώματα και «μη-τόποι» στο *Γυμνός (Naked)*, (1993).**

Το *Naked (Γυμνός)* είναι μια αστική υπαρξιακή ιστορία στη μετα-θατσερική Βρετανία στα τέλη του 20<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>137</sup> Οι χαρακτήρες είναι περιθωριοποιημένοι με αφύσικη συμπεριφορά. Μετατρέπονται σε τελετουργικά, ακρωτηριασμένα, απογυμνωμένα, κοκαλωμένα, προσομοιωμένα, αυτοματοποιημένα, εργαλειακά και μηχανικά σώματα σε αλλόκοτες στάσεις και με ασυνήθιστες κινήσεις, τα οποία μπορούν να προσληφθούν ως οι παρατηρητές της έννοιας του *τυχαίου χώρου* του Deleuze.<sup>138</sup>

Σύμφωνα με τον Deleuze, «ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος σηματοδοτεί τη στιγμή όπου οι εικόνες – κίνηση δίνουν: τη θέση τους στις *χρονοεικόνες*, καθώς η μεταπολεμική Ευρώπη βλέπει τις κατεστραμμένες πόλεις, με τις οποίες δύσκολα μπορούν να συνδιαλλαγούν, να εξαπλώνονται. Οι τόποι αυτοί ονομάζονται *τυχαίοι χώροι*, τόποι δηλαδή που είναι έρημοι αλλά κατοικημένοι, εγκαταλειμμένες αποθήκες, χέρσα γη, πόλεις υπό κατεδάφιση και υπό

---

<sup>135</sup> Birgit Richard και Heinz Hermann Krueger, *ο.π.*, σ. 163.

<sup>136</sup> Kenneth Thompson, *ο.π.*, σ. 331.

<sup>137</sup> Amy Taubin, «*Naked: The monster We Know*», *The Criterion Collection*, προσπελάστηκε την 1/5/2017, διαθέσιμο στο: <https://www.criterion.com/current/posts/1920-naked-the-monster-we-know>

<sup>138</sup> Yun-hua Chen, «Σιωπή και εγκλεισμός: *τυχαίοι χώροι* στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο», Μαρία Παραδείση, Αφροδίτη Νικολαΐδου (επιμ.), *Από τον Πρώιμο στον Σύγχρονο Ελληνικό Κινηματογράφο. Ζητήματα μεθοδολογίας, θεωρίας, ιστορίας*, Εκδόσεις Gutenberg, 2017, σ. 305.

ανοικοδόμηση»<sup>139</sup>. Η λογική σύνδεση ανάμεσα σε αυτούς τους έρημους και ασύνδετους τόπους χάνεται, μένει κενή και αντί να προκαλούνται ως αντίδραση αισθητηριακές-κινητικές καταστάσεις, τις οποίες ο Deleuze ονομάζει *εικόνες - κίνηση* στο πρώτο μέρος της πραγματείας του για τον κινηματογράφο, πολλαπλασιάζονται οι καθαρά αστικές και ηχητικές καταστάσεις τις οποίες ονομάζει *χρονοεικόνες*. Η συνηθισμένη κατανόηση του περιβάλλοντος χώρου και η λογική σύνδεση ανάμεσα στους τόπους χάνεται. Συνεπώς, αυτές οι χωρικές ασυνέχειες αφήνουν τους κατοίκους διχασμένους σε σχέση με τον τρόπο που αντιδρούν στο περιβάλλον τους. Αυτοί οι κάτοικοι του *τυχαίου χώρου* μετατρέπονται σε παρατηρητές των *χρονοεικόνων*<sup>140</sup>. Οι παρατηρητές είναι «αντικειμενικά αδειασμένοι» και αποκομμένοι από την ίδια τους την ύπαρξη, βυθισμένοι σε *χρονοεικόνες* χωρίς να μπορούν να εμπλακούν σε *εικόνες - κίνηση*.<sup>141</sup>

Οι παρατηρήσεις του Deleuze, που έγιναν με βάση τον ιταλικό νεορεαλισμό, μπορούν να επεκταθούν και στη μετα-θατσερική Βρετανία του *Γυμνός*, όπου οι σχισμές της νεοφιλελεύθερης διακυβέρνησής της επικαλύφτηκαν με το όραμα της «Cool Britannia» της διακυβέρνησης Blair<sup>142</sup>. Ο αστικός χώρος στην ταινία καταστρέφεται, ερειπώνεται, στερείται μετρήσιμων συνδετικών κρίκων, βρίσκεται σε συνεχή πάλη ωστόσο εξακολουθεί να κατοικείται<sup>143</sup>. Το μετα-βιομηχανικό Λονδίνο φέρει τα σημάδια μιας καταστροφής, η οποία ακόμα και αν έληξε, φανερώνει τις αποκαλυπτικές διαστάσεις τις οποίες εγγράφει πάνω του ο λόγος περί τέλος του ανθρώπινου είδους του Johnny.

Ο τυχαίος χώρος συναντάται με το «μη-τόπο». Ο ανθρωπολόγος Marc Augé υποστήριζε ότι, αν ένας τόπος μπορεί να οριστεί ως σχεσιακός, ιστορικός

---

<sup>139</sup> Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, μτφ. H. Tomlinson και R. Galeta, Λονδίνο, Continuum, 1989, σ. xi

<sup>140</sup> Yun-hua Chen, *ο.π.*, σ. 306.

<sup>141</sup> Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement Image*, μτφ. H. Tomlinson και B. Habberjam, Μινεάπολις, University of Minnesota Press, 1986, σ. 5.

<sup>142</sup> Ben Myers, «Is Naked Britain's most under-rated film?», *The Guardian*, προσπελάστηκε στις 1/5/2017, διαθέσιμο στο:

<https://www.theguardian.com/film/filmblog/2008/feb/20/isnakedmodernbritainsmost>.

<sup>143</sup> Yun-hua Chen, *ο.π.*, σ. 308.

και σχετιζόμενος με την ταυτότητα, τότε ένας τόπος που δε μπορεί να οριστεί ως σχεσιακός ή ιστορικός ή συνυφασμένος με την ταυτότητα, θα είναι «μη-τόπος». Η υπερ-νεωτερικότητα παράγει «μη-τόπους», δηλαδή χώρους, οι οποίοι δεν είναι ανθρωπολογικοί τόποι και δεν εμπεριέχουν προγενέστερους τόπους. Αυτοί οι μη-τόποι απαριθμούνται, κατατάσσονται και προάγονται ως «μνημονικοί τόποι» και κατανέμονται σε μια οριοθετημένη και συγκεκριμένη θέση<sup>144</sup>.

Ο χώρος του ταξιδιώτη αποτελεί το αρχέτυπο του «μη-τόπου»<sup>145</sup>. Αυτοκινητόδρομοι, σκάλες, σταυροδρόμια, προθάλαμοι αποτελούν παραδείγματα «μη-τόπων» στην ταινία. Εκεί οι χαρακτήρες συνδιαλέγονται απογυμνωμένοι από κάθε είδος προστασία. Φορούν ρούχα που δεν είναι ούτε ζεστά ούτε χαρούμενα. Είναι απογυμνωμένοι από οικογένειες, σχέσεις, σπίτια αξίας, και στις περισσότερες περιπτώσεις, εργασίες. Ζουν στη σύγχρονη Βρετανία με λίγα υπάρχοντα, με μόνη προίκα τις λέξεις τους<sup>146</sup>.

Οι λέξεις τους είναι μια μεταφορική σιωπή που λαμβάνει χώρα σε άδειους χώρους απαλλαγμένους από ηχητικά ερεθίσματα που θυμίζουν αστικό τοπίο. Οι παρατηρητές του *τυχαίου χώρου*, όχι μόνο στερούνται ίδιας φωνής, αλλά μετατρέπονται σε άκαμπτα, μηχανικά σώματα με επαναλαμβανόμενες λειτουργίες<sup>147</sup> (ο Johnny καπνίζει συνεχώς, η Louise φτιάχνει συνέχεια τσάι). Οι μονόλογοι του Johnny είναι το καταφύγιό του στη μονοτονία. Ο μονόλογος υποκαθιστά τη φωνή, τη δράση και την αντίδραση. Το εγγενές κενό στις χωρικές και διαπροσωπικές σχέσεις συμπληρώνεται από την επιθυμία για το διαφορετικό και τη επιθυμία του μακρινού<sup>148</sup>, όπως συμβαίνει με την επιθυμία της Louise να επιστρέψει στο Μάντσεστερ.

---

<sup>144</sup> Marc Auge, *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, μτφ. John Howe, Λονδίνο, Νέα Υόρκη, Verso, 1995, σ. 77-78.

<sup>145</sup> Στο ίδιο, σ. 86.

<sup>146</sup> Roger Ebert. «Naked», *Roger Ebert.com*, προσπελάστηκε στις 1/5/2017, διαθέσιμο στο: <http://www.rogerebert.com/reviews/naked-1994>.

<sup>147</sup> Yun-hua Chen, *ο.π.*, σ. 317.

<sup>148</sup> Στο ίδιο, σ. 315, 318.

Η απογυμνωμένη ζωή των ηρώων συνδυάζεται με του «μη-τόπους» όπου δε δημιουργούνται ούτε σχέσεις ούτε ταυτότητα, αλλά μόνο απομόνωση και ομοιότητα<sup>149</sup>, όπως φαίνεται στην περίφημη σκηνή με τον φύλακα ασφαλείας Brian. Ο Johnny βρίσκεται στην είσοδο ενός μεγαλοπρεπούς κτιρίου στο οποίο εκτελεί χρέη φύλακα ο Brian. Όταν ο Brian του ανοίγει, ώστε να τον βάλει μέσα στο κτίριο για να μην κρυώνει, ο Johnny τον ρωτά: «Ποιος μένει σε αυτόν το μεταμοντέρνο θάλαμο αερίων;» «Κανένας» του απαντά ο Brian και «Ποιόν φυλάς;» τον ξαναρωτάει ο Johnny, «Το χώρο» του αποκρίνεται ο Brian. Ο Johnny παρομοιάζει το χώρο της μετανεωτερικότητας με τον τόπο όπου ο πολιτισμός εξάντλησε τα όριά του, με σκοπό να δείξει την αποξένωση του ανθρώπου από το χώρο από τη στιγμή που δεν παράγει σχέση μαζί του. Επομένως, ο «μη-τόπος» είναι ο χώρος της υπερ-νεωτερικότητας<sup>150</sup>.

Σε αυτό το πλαίσιο εισέρχεται η αγκαμπενική έννοια της «γυμνής ζωής». Η έννοια του αποκλεισμού είναι συστατική της έννοιας της επικράτειας κατά το Giorgio Agamben. Ορίζει τα όριά της, όχι τα εδαφικά, αλλά τα όρια ανάμεσα στην απλή ζωή και στο βίο<sup>151</sup>. Οι ήρωες του *Γυμνός*, απογυμνωμένοι από τα δικαιώματά τους σε μια αξιοπρεπή ζωή, βρίσκονται εκτός, στη γυμνή. Είναι αποκλεισμένοι από αυτά που απολαμβάνουν εκείνοι που βρίσκονται εντός του βίου, οι οποίοι εικονοποιούνται στο πρόσωπο του σαδιστή ιδιοκτήτη του σπιτιού Jeremy. Το από-κείμενο σώμα ως κινηματογραφική παρουσία αναπαριστάται στην οδύσσεια του εκτοπισμένου αρσενικού, του Johnny, ενός περιφερόμενου φυγά στο Λονδίνο που κηρύττει την Αποκάλυψη.<sup>152</sup>

Η εισαγωγή της υπο-πλοκής του Jeremy από το Leigh, λειτουργεί ως αντίθεση σαδιστή και βιαστή. Ο Johnny προβάλλει τα συναισθήματα του θυμού και της απογοήτευσής του πάνω στους άλλους και ειδικότερα στις γυναίκες της ταινίας. Αυτό που τον κάνει τόσο αποτελεσματικό ως γητευτή των γυναικών, βρίσκεται στο γεγονός, ότι ταυτίζεται με αυτές, με την

---

<sup>149</sup> Marc Auge, *ο.π.*, σ. 103.

<sup>150</sup> Στο ίδιο, σ. 111.

<sup>151</sup> Αντώνης Λιάκος, *Πως στοχάστηκαν το έθνος αυτοί που ήθελαν να αλλάξουν τον κόσμο;*, (4<sup>η</sup> έκδοση), Αθήνα, εκδόσεις Πόλις, 2005, σ. 115-116.

<sup>152</sup> John Orr, *ο.π.*, σ. 306.

καταπίεση, την περιθωριοποίηση και την ευαισθησία τους. Ο Johnny όμως είναι σεξουαλικά ευάλωτος προς αυτές και τις μισεί για τη θηλυκοποίησή του με αυτό τον τρόπο. Προβαίνει σε πράξεις βίας και συναισθηματικού εκβιασμού για να αποδείξει ότι είναι δυνατότερος από αυτές. Αυτό δεν είναι ένα ασυνήθιστο ανδρικό ψυχοσεξουαλικό σύνδρομο αλλά ο Johnny το μασκαρεύει με την ειλικρίνειά του. Στο τέλος βέβαια, πέφτει ο ίδιος θύμα της αυτολύπησης που προβάλλει πάνω στους άλλους. Από την άλλη πλευρά, ο Jeremy είναι πραγματικός σαδιστής και βιαστής, και με κάποιο τρόπο, ψυχοπαθής. Χρησιμοποιεί τα προνόμια της κοινωνικής του τάξης και τη δύναμη που αντλεί από αυτά, για να υποτάξει, να πληγώσει και να ταπεινώσει τις γυναίκες. Δεν έχουμε καμία αμφιβολία για τις πράξεις και τις επιθυμίες του. Με ένα παράλληλο τρόπο μπορούμε να αποδώσουμε τη συμπεριφορά του στον ίδιο φόβο της θηλυκοποίησης<sup>153</sup>.

Το *Γυμνός* του Mike Leigh αναπαριστά το αίσθημα κοινωνικής ασφυξίας, όπως αυτό ήταν φανερό στη μετα-θατσερική Βρετανία. Την απογυμνωμένη ζωή των νεαρών ανθρώπων στο μεταίχμιο του ηλικιακού τους περάσματος στην επιδίωξη επαγγελματικής καριέρας και δημιουργίας οικογένειας. Ακόμα και αυτό όμως, αναπαριστάται ως ένας σαδιστικός βιασμός του κοινωνικού σώματος. Άλλωστε, στο ανθρώπινο σώμα καταγράφονται όλες οι μορφές καταπίεσης<sup>154</sup> και είναι τα σώματα που γεννούν κοινωνικές σχέσεις στο χωροχρόνο<sup>155</sup> του μεταβιομηχανικού Λονδίνου, ενός δυστοπικού αστικού τοπίου, σηματοδεδεμένου από την εξαθλίωση και τον αποκλεισμό. Το μετα-αποκαλυπτικό τοπίο προσδίδει υλική υπόσταση στις ταυτότητες που θεμελιώνουν την κατασκευή αποκλεισμένων κοινωνικών κόσμων.

---

<sup>153</sup> Amy Taubin, *ο.π.*

<sup>154</sup> David Harvey, «Η κατάσταση της μετανεωτερικότητας», Stuart Hall, David Held, Antony McGrew (επιμ.), *Η Νεωτερικότητα Σήμερα. Οικονομία, Κοινωνία, Πολιτική, Πολιτισμός*, μτφ. Θανάσης Τσακίρης, Βίκτωρας Τσακίρης, Εκδόσεις Σαββάλα, 2003, σ. 379.

<sup>155</sup> Christopher Tilley, *ο.π.*, σ. 222.

## **10) Από το κέντρο στην περιφέρεια του Παρισιού: προάστια και ετερότητα στο *Μίσος (La Haine)* (1995).**

Η κατασκευή της σύγχρονης γαλλικής εθνικής ταυτότητας έχει θεμελιωθεί γύρω από ένα συγκεκριμένο ιδανικό δημοκρατίας το οποίο έχει ως βασικούς πυλώνες την ενότητα και την ισότητα. Ένα από τα υποπροϊόντα αυτών των προοδευτικών αρχών ήταν η τάση για συγκεντρωτισμό, η κεντρική διαχείριση και ομογενοποίηση, και η άρνηση της διαφορετικότητας. Μέσω της ανάδυσης του σύγχρονου κοινωνικού κατακερματισμού και της πολυπολιτισμικότητας αυτή η τάση έχει αμφισβητηθεί αλλά ακόμα πολλά κατάλοιπα της γαλλικής ταυτότητας και κουλτούρας συνεχίζουν να ορίζονται από συγκεντρωτικές αντιλήψεις. Χαρακτηριστικά, ένα μεγάλο μέρος του εθνικού διοικητικού μηχανισμού, της πολιτικής και πολιτιστικής ζωής και του εθνικού συμβολισμού είναι ακόμα αγκιστρωμένο εντός της πρωτεύουσας, του Παρισιού.<sup>156</sup>

Ακριβώς το ίδιο ισχύει και για τον εθνικό κινηματογράφο της Γαλλίας. Σε γενικές γραμμές, όσον αφορά την οικονομία του και τις στρατηγικές αναπαράστασής του, ο γαλλικός εμπορικός τομέας τείνει να αναπαράγει την αίσθηση ισχυρής κεντρομόλου δύναμης στην καρδιά του γαλλικού εθνικού προσδιορισμού και βοηθά να διαμορφωθούν κάποιοι από τους μύθους, οι οποίοι ενισχύουν την αίσθηση μιας συλλογικής ταυτότητας, η οποία προέρχεται από αυτό. Ακόμα και σήμερα, η γαλλική κινηματογραφική παραγωγή ήταν πάντα επαρκής σε αριθμό και ποικιλία ώστε να επιτρέψει την ανάπτυξη δίπλα από τους ηγεμονικούς τύπους εθνικού κινηματογράφου, αρκετών επιδραστικών αντι-τάσεων, που όχι μόνο αμφισβητούν αλλά επίσης, μέσω μιας γόνιμης αλληλεπίδρασης, βοηθούν στην ανανέωση των κινηματογραφικών πρακτικών. Ο κινηματογράφος, στην περίπτωση του

---

<sup>156</sup> Martine Beugnet, «French Cinema of the Margins», Elizabeth Ezra (επιμ.), *European Cinema*, Νέα Υόρκη, Oxford University Press, 2004, σ. 283.

Παρισιού, είναι ένα προϊόν της μητρόπολης, το οποίο εμφυτεύθηκε στην πόλη ως μια βιομηχανία, η οποία οπτικοποιεί την πόλη ως προϊόν.<sup>157</sup>

Το *Μίσος* (*La Haine*) είναι απότοκο ενός νέου κινήματος κινηματογραφιστών, το οποίο ονομάστηκε «Νεανικός Γαλλικός Κινηματογράφος» (Young French Cinema) και συμπεριλαμβάνει ταινίες που γυρίστηκαν από τα τέλη της δεκαετίας του 1980 και εκτείνεται έως και σήμερα. Αυτό του είδους ο σύγχρονος γαλλικός κινηματογράφος κινείται εντός της παραδοσιακής κατηγορίας ταινιών μυθοπλασίας και διανέμεται μέσω των συμβατικών μέσων διανομής, αλλά θεματικά και ως φόρμα, παρεκκλίνει από το μεγαλύτερο και πιο κατεστημένο κομμάτι της κινηματογραφικής παραγωγής. Η ποικιλία των στυλ και η εσκεμμένη θόλωση των συνόρων μεταξύ των κινηματογραφικών ειδών (genres) αποκλείει την εύκολη κατηγοριοποίηση αλλά υπάρχει ένα βασικό σημείο σύγκλησης μεταξύ ενός μεγάλου αριθμού ταινιών, τα οποία κυκλοφόρησαν εκτός των κυρίαρχων εμπορικών τάσεων της περιόδου. Δείχνουν ένα ανανεωμένο ενδιαφέρον στην απεικόνιση του περιθωριοποιημένου και των μηχανισμών αποκλεισμού στη σύγχρονη Γαλλία. Οι ταινίες λαμβάνουν χώρα εκτός του πραγματικού με σκοπό να δουλέψουν επάνω στο πραγματικό. Γι' αυτό άλλωστε η φιλική παραγωγή της περιόδου εξετάζεται με όρους όπως «η επιστροφή του πραγματικού»<sup>158</sup>. Επίσης, αυτού του είδους ο κινηματογράφος αμφισβητεί τον περιορισμό του κινηματογράφου ως απλής διασκέδασης και αγνού θεάματος. Οι ταινίες αυτές χρησιμοποιούν το «πραγματικό» ως το δικό τους σημείο φυγής, παρόλα αυτά όμως, το βασικό χαρακτηριστικό της συγκεκριμένης κινηματογράφησης δε μπορεί να εξισωθεί με τις αρχές του Andre Bazin για τη Νεορεαλιστική διαπερατότητα<sup>159</sup>. Μέσω μια ποικιλίας ειδών και προσεγγίσεων, ο κινηματογράφος της δεκαετίας του 1990 παίρνει την ακατέργαστη ύλη του από την πραγματικότητα αλλά τη διαμορφώνει και την

---

<sup>157</sup> Susan Hayward, «The City as Narrative: Corporeal Paris in Contemporary French Cinema (1950s-1990s)», Myrto Konstantarakos (επιμ.), *Spaces in European Cinema*, Πόρτλαντ, Intellect Books, 2000, σ. 28.

<sup>158</sup> Martine Beugnet, *ο.π.*, σ. 284.

<sup>159</sup> Στο ίδιο, σ. 298.

ξαναπαρουσιάζει ώστε να δημιουργήσει συγκεκριμένες οπτικές μιας περίπλοκης και εξελισσόμενης πραγματικότητας<sup>160</sup>.

Μεγάλο μέρος των κινηματογραφικών του «Νεανικού Γαλλικού Κινηματογράφου» παρουσιάζουν στις ταινίες τους μια κριτική ματιά για τη σύγχρονη κοινωνία. Γεννούν έναν κινηματογράφο του περιθωρίου, ο οποίος απεικονίζει τις σκοτεινές περιοχές της γαλλικής κοινωνίας και συνδιαλέγεται με τα ζητήματα της φτωχοποίησης και της αποξένωσης. Η αναθέρμανση των κοινωνικών και πολιτικών ανησυχιών στο γαλλικό κινηματογράφο εμφανίστηκε, για παράδειγμα, το 1997, όταν μια αίτηση διαμαρτυρίας (*Appel à la desobeissance*) γραμμένη, υπογεγραμμένη και δημοσιευμένη από μια ομάδα σκηνοθετών έκανε την εμφάνισή της ενάντια στις κρατικές μεταναστευτικές πολιτικές. Λαμβάνοντας υπόψη το ιδεολογικό και πολιτικό πλαίσιο της περιόδου, η ανάδυση μιας κινηματογραφικής κουλτούρας αντίστασης ήρθε και ως αντίβαρο της αποτυχίας των αριστερών πολιτικών και της απογοήτευσης που δημιουργήθηκε από το κοινωνικό και οικονομικό χάσμα. Συγκεκριμένα, ο διαχρονικός συνδυασμός της εθνικής διαίρεσης, της ανεργίας και της έλλειψης ευκαιριών στη μεταποικιακή Γαλλία είχαν ως αποτέλεσμα τη διατήρηση μιας εκρηκτικής κατάστασης σε κάποια από τα προάστια (*banlieue*) και τη ριζοσπαστικοποίηση μέρους της κοινής γνώμης. Ενώ αυτά τα διασταυρωμένα αλλά περίπλοκα ζητήματα αναπαριστώνται λεπτομερώς και εμμέσως από τις ταινίες του που εντάσσονται σε αυτό το ρεύμα, ο γαλλικός κινηματογράφος των περιθωρίων έχει ένα μεγάλο εύρος επιρροών από διαφορετικές κινηματογραφικές παραδόσεις. Από τις ταινίες της *nouvelle, vague*, τις καλλιτεχνικές ταινίες των δημιουργών του Αφρο-αμερικανικού κινηματογράφου και το βρετανικό ρεαλισμό, όλες αυτές οι διακειμενικές αναφορές συνέβαλαν στην ποικιλομορφία αυτών των ταινιών.<sup>161</sup>

Η εμφάνιση των προαστίων (*banlieues*) συνέπεσε με τη διαδικασία «καθαρίσματος» και «αναβάθμισης» των δημοφιλών διαμερισμάτων στο

---

<sup>160</sup> Στο ίδιο, σ. 284.

<sup>161</sup> Στο ίδιο, σ. 285.

κέντρο των κύριων γαλλικών πόλεων. Αυτή η διαδικασία εξευγενισμού (gentrification) ξεκίνησε μετά τη λήψη του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου, επιταχύνθηκε στη δεκαετία του 1960 μετά την ανεξαρτησία της Αλγερίας και την εκτίναξη στον αριθμό των βορειοαφρικανικών μεταναστών εργατών, οι οποίοι συνέρρευσαν στη Γαλλία. Αυτό το «φθινό» (cut-price) νεωτερικό όραμα κατέληξε στην εγκαθίδρυση γρήγορα επιδεινούμενων χαμηλού κόστους οικιστικών συμπλεγμάτων (cités) διαποτισμένων από ανεργία και μικρής κλίμακας εγκληματικότητα. Στα τέλη της δεκαετίας του 1990, η φτώχεια και το γενικευμένο αίσθημα απελπισίας κορυφώθηκαν σε μια σειρά από αναταραχές. Με τη σειρά τους, όπως έγινε φανερό και από την αυξανόμενη δημοτικότητα της άκρας δεξιάς, η αναταραχή και η εκμετάλλευση της «ανασφάλειας» ως πολιτικού όπλου συνέλαβε στο ξεκαθάρισμα των κοινωνικών ανησυχιών από μέρος του γαλλικού έθνους απέναντι στο πρόβλημα της μετανάστευσης και των προαστίων, ενώ μεγάλες περιοχές του κέντρου της πόλης μετατρέπονταν σε λαμπρά παραδείγματα κατανάλωσης και τουρισμού, η περιφέρειά της έγινε συνώνυμη με ένα σύνορο, το φυσικό και συμβολικό όριο ανάμεσα στην πόλη και μια ατελείωτη άγονη γη. Η περιφέρεια δε συμβόλιζε απλά το πέρασμα από το κέντρο στα προάστια. Σηματοδοτούσε το πέρασμα από μια «κανονική» ζωή στην κοινωνική, οικονομική και πνευματική αποξένωση, από τη γη των ζωντανών σε ένα είδος καθαρτηρίου.<sup>162</sup>

Η σημαντική συνεισφορά του κινηματογράφου των προαστίων/γκέτο (cinema de banlieue) ήταν η αντιμετώπιση αυτών των ζητημάτων αλλά από την οπτική γωνία της «άλλης» πλευράς, αυτών των οποίων κατοικούν στο γκέτο. Η τοποθεσία καθορίζει κάποια από τα κεντρικά θέματα των ταινιών: τον κοινωνικό και οικονομικό αποκλεισμό, την ανεργία και τα ναρκωτικά αλλά επίσης την πολυεθνικότητα και το ρατσισμό. Ο κινηματογράφος των προαστίων αναδεικνύει τον «εθνικισμό των γειτονιών» και την επανεδαφικοποίηση της φυλετικοποίησης με το να θέσει ως κεντρικό ζήτημα του αστικού τοπίου τη «φυλή», το «έθνος» και το ρατσισμό. Η πόλη γίνεται η

---

<sup>162</sup> Στο ίδιο, σ. 290.

εστία των αγώνων και της οριοθέτησης των εντός και των εκτός της πόλης, των αποκλεισμένων και των ενσωματωμένων φέρνοντας στην επιφάνεια τις «γεωγραφίες αποκλεισμού»<sup>163</sup>.

Το 1995, ο εικοσιεπτάχρονος Mathieu Kassovitz κερδίζει το βραβείο καλύτερου σκηνοθέτη για το «Μίσος» (La Haine) στο Φεστιβάλ των Καννών, εν μέσω θερμών και σκληρών αντιπαραθέσεων, βάζοντας στο κάδρο των επιτυχιών τον κινηματογράφο των προαστίων. Γυρισμένο σε ασπρόμαυρη φωτογραφία και με τους εισαγωγικούς τίτλους να βασίζονται σε πραγματικό υλικό από οδομαχίες νεαρών από τα γκέτο με τις γαλλικές Μονάδες Αποκατάστασης Τάξης (CRS). Η ταινία απομακρύνεται φανερά από τις κατεστημένες γαλλικές αξίες, όχι μόνο στο θέμα, αλλά και στις κινηματογραφικές αναφορές του. Για την ιδιαιτερότητα του κινηματογραφικού τοπίου, το θέμα, τους χαρακτήρες και τους γρήγορους διαλόγους όπως και το στυλ κινηματογράφησης, το *Μίσος* προκαλεί παραλληλισμούς με τη δουλειά Αμερικανών σκηνοθετών όπως ο John Cassavetes, ο Martin Scorsese και ο Spike Lee.<sup>164</sup> Βέβαια, η πρότερη οπτική φιλοδοξία του Cinema du Look δεν έπαψε ποτέ να βρίσκει έκφραση στη Γαλλία και το *Μίσος* έχει επηρεαστεί ανάλογα. Ενώ βασίζεται σταθερά στον ψυχο-κοινωνικό ρεαλισμό, το *Μίσος* χρησιμοποιεί ένα οπτικό κώδικα, ο οποίος βρίσκεται κοντά στην αισθητική του Cinema du Look: μια περιορισμένη παλέτα αντιτιθέμενων χρωμάτων (μαύρο και άσπρο ως αντιθετικά στα βασικά χρώματα), ένας φρενήρης ρυθμός στον οποίο η αφήγηση γίνεται ελλειπτική αντί για αιτιωδώς λογικής, μια έκκληση στις ακουστικές και οπτικές αισθήσεις με την αντίστροφη μέτρηση, τη hip hop μουσική και την πλούσια αστική διάλεκτο, η οποία χρησιμοποιείται από τους πρωταγωνιστές. Η κυρίαρχη ορμή προς το θέαμα την οποία διαπιστώνουμε στο Cinema du Look, στο *Μίσος* επαναποθετείται ως ένα ακόμα στοιχείο

---

<sup>163</sup> Sallie Westwood και John Williams, «Imagining Cities», Sallie Westwood και John Williams (επιμ.), *Imagining Cities. Scripts, signs, memories*, Λονδίνο, Νέα Υόρκη, Routledge, 2005 (1997), σ. 8-9.

<sup>164</sup> Martine Beugnet, *ο.π.*, σ. 291.

ανάμεσα σε πολλά αλλά που υπηρετεί ένα κοινωνικοπολιτικό μήνυμα κι όχι την ταινία ως φόρμα<sup>165</sup>.

Το *Μίσος* απεικονίζει μια μέρα από τη ζωή μιας πολυφυλετικής παρέας φίλων (Μαύροι, Λευκός, Άραβας): του Εβραίου Vinz, του Άραβα Said και του Αφρικανού -με ρίζες από την Καραϊβική - Hubert. Η διττή δομή χωρίζει τον αρνητικό χώρο ανάμεσα σε σκηνές, οποίες αναπαριστούν τη ζωή των νεαρών ανδρών στα προάστια και σε σκηνές της περιπλάνησής τους στο κέντρο της πόλης. Το κέντρο του Παρισιού, στο οποίο οι τρεις νεαροί νιώθουν εκτός τόπου, κινηματογραφείται με ελαφρύ εξοπλισμό, με ρηχό βάθος πεδίου και μονοφωνική μουσική επένδυση. Αντίθετα, αν και η αίσθηση της παγίδευσης είναι προφανής στους στριμωγμένους εσωτερικούς χώρους των οικιστικών συμπλεγμάτων των διαμερισμάτων. Ο εξωτερικός χώρος των προαστίων απεικονίζεται μέσω αέρινων και φιλόδοξων κινήσεων της κάμερας και τη χρήση στερεοφωνικού ήχου. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της αντίθεσης είναι η σκηνή της αυτοσχέδιας συναυλίας. Η σκηνή ξεκινά με ένα κινούμενο πλάνο μέσα από την αυλή, όπου τα παιδιά και οι έφηβοι παίζουν και κοινωνικοποιούνται, περιτριγυρισμένοι από τιμεντένια κτίρια, όταν η σκηνή μεταφέρεται εντός ενός διαμερίσματος, όπου ένας νεαρός άνδρας παίζει μουσική στην κονσόλα μισαρίσματός του. Η μουσική, η οποία ακούγεται από το παράθυρο του στην αυλή, αναμιγνύει τους ήχους του σύγχρονου Παρισιού με αυτούς του παλαιού. Αποσπάσματα του *Je ne regretted rien* της Edith Piaf μπλέκονται με κραυγές του «Fuck the Police». Αυτή η σκηνή μπορεί να αντιπαρατεθεί με τη σκηνή όπου οι τρεις φίλοι προσπαθούν να εισέλθουν σε ένα τυπικό παριζιάνικο σπίτι της υψηλής τάξης. Παγιδεύονται σε ένα κλειστοφοβικό διάδρομο, χωρίς να γνωρίζουν τον κωδικό, ο οποίος θα τους επιτρέψει να μπουν στο κτίριο. Η αφήγηση εναλλάσσεται μεταξύ σκηνών μεγάλης διάρκειας όπου αντικατοπτρίζεται η αδράνεια και η απελπιστική ανία

---

<sup>165</sup> Sue Harris, «The Cinema du Look», Elizabeth Ezra (επιμ.), *European Cinema*, Νέα Υόρκη, Oxford University Press, 2004, σ. 229.

της ζωής στο γκέτο και σε ξαφνική επιτάχυνση των σκηνών όπου η βία απειλεί να εκραγεί.<sup>166</sup>

Στο *Μίσος*, η ταλάντευση των εκτοπισμένων χαρακτήρων ανάμεσα στο απομακρυσμένο κέντρο της πόλης και τα επικίνδυνα προάστια, λειτουργεί ως ρυθμιστικός παράγοντας μετατρέποντας τα φλεγόμενα, από τις εξεγέρσεις προάστια, ως το κυριολεκτικό τερματικό σημείο της πόλης. Ο χώρος των προαστίων αντιπαρατίθεται με αυτόν της πόλης. Η αποξενωμένη ζωή των προαστίων εγγράφεται στο απρόθυμο σώμα της πόλης και συνδέεται με αυτή μόνο μέσω των πιο ανεφάρμοστων ανθρώπινων καναλιών. Τα προάστια εμφανίζονται ως ένας τόπος όπου συγκεντρώνεται η ανθρώπινη ένταση και λειτουργούν ως διαβρωτική εικόνα φέρνοντας στην επιφάνεια το ρατσισμό της κοινωνίας.<sup>167</sup>

Σύμφωνα με την φουκωϊκή έννοια της κυβερνητικότητας, ο ρατσισμός επέρχεται στο υπόλοιπο σώμα χρησιμοποιώντας την ορατότητα του σώματος ως ένα σημαντικό σημαίνον αλλά επίσης κι ως ένα τόπο για ρατσιστική κακοποίηση και βία. Η ορατότητα του εθνοτικοποιημένου «Άλλου» κατασκευάζει τις παγκόσμιες πόλεις οι οποίες μας είναι γνώριμες αλλά επίσης, επιτρέπει στο ρατσισμό να λειτουργεί ως τρόπος πειθάρχησης κατά τον οποίο το γεγονός ότι ο «Άλλος» είναι ορατός, παρέχει τις καλύτερες συνθήκες για παρακολούθηση και ταυτοποίηση της ετερότητας ως μιας ξένης και απειλητικής παρουσίας. Ο εχθρός είναι εντός των πυλών της πόλης. Η ορατότητα του «Άλλου» είναι μέρος της βιο-εξουσίας, η οποία αλλάζει το πεδίο της όρασης πέραν από τους θεσμικούς τόπους στους οποίους ο ρατσισμός αναπτύσσεται, σε μια γενικότητα και μια διαχυτικότητα του ρατσισμού ως ένα καθεστώς εξουσίας που είναι βασικό για τα υποκείμενα, τις υποκειμενικότητες και την αντίσταση σ' αυτόν.<sup>168</sup>

---

<sup>166</sup> Martine Beugnet, *ο.π.*, σ. 292.

<sup>167</sup> Stephen Barber, *ο.π.*, σ. 73-74.

<sup>168</sup> Sallie Westwood και John Williams, *ο.π.*, σ. 9.

Ο χαρακτηρισμός του Παρισιού, από τη Susan Hayward, ως θηλυκού σώματος που διακρίνεται σε δύο τύπους: το μεταφορικό φαντασιωμένο σώμα του Παρισιού ως μιας πόλης των οπτικοποιημένων φαντασιώσεων μας (βρίσκεται στο μυαλό μας και είναι πραγματικό) και της πραγματικής πόλης των καταπιεσμένων φαντασιώσεων ενός άλλου τύπου σώματος, το οποίο συνδέεται με μια κατακερματισμένη κοινωνική εμπειρία (βρίσκεται εκεί έξω στον κόσμο και είναι πραγματικό), μας βοηθά να κατανοήσουμε με ποιους τρόπους ταινίες σαν το *Μίσος* αποκαλύπτουν πως η ετερότητα, στην περίπτωση μας η φυλετική ετερότητα, αρχίζει να προβληματοποιείται από το πολιτικό σώμα εντός και πέρα από τα όρια της πόλης. Έχοντας τοποθετήσει το φυλετικό «Άλλο» εκτός των αστικών ορίων, σε χαμηλού κόστους πολυώροφα σπίτια, γίνεται ευκολότερο να τον αντικειμενοποιήσεις και να τον εμφανίσεις ως το «πρόβλημα» το οποίο πρέπει να παραμείνει εκτός. Με αυτόν τον τρόπο, ο φυλετικός «Άλλος» υπόκειται σε παρακολούθηση και βία, όχι μόνο εκτός των ορίων της πόλης όπου «αυτοί» ανήκουν και ωθούνται, αλλά και μέσα σε μια πόλη όπου εμφανώς δεν ανήκουν.<sup>169</sup>

Η βιοπολιτική του γαλλικού έθνους αποκλείει όσους ζουν εκτός του πολιτικού σώματος και τους στοιβάζει στην περιφέρεια της πόλης, σε ιδιότυπες ετεροτοπίες απόκλισης όπως τα γκέτο.<sup>170</sup> Με αυτό τον τρόπο, οι αποκλεισμένοι γίνονται μη πολίτες (denizen).<sup>171</sup>

Η θηλυκοποίηση του Παρισιού υπηρετεί την αναπαραγωγή του ερωτικού μύθου, που αναπαριστά το Παρίσι ως μια πόλη της ευχαρίστησης και του ερωτικού ρίγους, την πόλη της ελευθερίας, της σεξουαλικής ελευθεριότητας και της ανώνυμης ανηθικότητας. Η αντίληψη της πόλης ως θηλυκού σώματος και η συνακόλουθη προβολή του επάνω στην αναπαράσταση της πόλης, την οποία κάποιος αγαπά ή μισεί, μας πληροφορεί ότι ή θηλυκότητα κατασκευάστηκε ως ο τόπος όπου οι αντιπαραθέσεις της νεωτερικότητας συναρθρώθηκαν. Η θηλυκή μορφή έγινε το σύμβολο του

---

<sup>169</sup> Susan Hayward, *ο.π.*, σ. 23,32.

<sup>170</sup> Μισέλ Φουκώ, *ο.π.*

<sup>171</sup> Αντώνης Λιάκος, *ο.π.*, σ. 119.

κινδύνου και των υποσχέσεων της σύγχρονης ζωής. Αντιπροσωπεύει την πόλη της σεξουαλικής απόλαυσης και της πολιτικής υπερβολής.<sup>172</sup>

Όλοι οι παραπάνω λόγοι (discourses) θηλυκοποιούν ένα διακριτό ανδρικό χώρο. Η πόλη του Παρισιού του 19<sup>ου</sup> αιώνα σχεδιάστηκε από άνδρες αρχιτέκτονες και αυτό το γεγονός συνέχισε να είναι υφίσταται και κατά τη διάρκεια του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Το κεφάλαιο και η δύναμη ήταν - και συνεχίζει να είναι - σε ανδρικά χέρια και αυτό είναι ορατό στη δημόσια σφαίρα, αφήνοντας την ιδιωτική σφαίρα ως πιο κατάλληλη για τη γυναίκα. Η μετάθεση και η αντικατάσταση της ανδρικής πόλης από το θηλυκό δικαιολογεί την επίρριψη των αποτυχιών της πόλης μέσω της μετάθεσης σε κάποιον «Άλλο» και ειδικότερα στο θηλυκό, γιατί αποτελεί, όπως υπογραμμίζει και ο Freud, τον «Άλλο» στον εαυτό (αρσενικό). Η ψυχολογική ανάγκη του αρσενικού για τη θηλυκή παρουσία βασίζεται στην επιβεβαίωση της αρσενικής αίσθησης του εαυτού μέσω αυτής. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η πόλη επιβεβαιώνει την ανδρική ταυτότητα/υποκειμενικότητα. Η μετάθεση όμως οφείλεται και στο φόβο, τον φόβο που εκπέμπει η σύγχρονη πόλη. Ο φόβος της πόλης ως δυστοπία τυποποιήθηκε από την αρχέτυπη δυστοπική ταινία επιστημονικής φαντασίας του Fritz Lang, *Metropolis* (1926). Στο *Metropolis*, η απειλή για την κοινωνία ενσαρκώνεται από το θηλυκό ρομπότ Marie. Αυτός ο φόβος για την πόλη σεξουαλικοποιείται με την αυξανόμενη εμφάνιση και την ορατότητα των γυναικών στη δημόσια σφαίρα. Αποτελούν απειλή για την πατριαρχία γι' αυτό και η θηλυκή ελευθερία πρέπει να επιτηρείται και να αστυνομεύεται. Αυτό διευκολύνεται από τον έμφυλο συμβολισμό του Παρισιού ως θηλυκό σώμα καθώς η ύπαρξη σώματος υπονοεί και την επιβολή πάνω σε αυτό. Όταν το σώμα ενσωματώνεται σε λόγους εξουσίας και ελέγχου, συνεπάγεται και την αστυνόμευσή του όπως συμβαίνει με τα κλειστά κυκλώματα τηλεόρασης στους αστικούς δρόμους, όπου παρακολουθούν την κυκλοφορία σωμάτων και

---

<sup>172</sup> Susan Hayward, *ο.π.*, σ. 24.

αγαθών. Η πόλη παρακολουθείται από την ανδρική ματιά και ελέγχεται από την ανδρική τεχνολογία.<sup>173</sup>

Το Παρίσι λοιπόν, όπως και οι άλλες μεγάλες μητροπόλεις, βασίζεται στην αρχή του αποκλεισμού και της ενσωμάτωσης. Επομένως, είναι μια διχασμένη πόλη, ιεραρχικά δομημένη πάνω στο διαχωρισμό και τον αποκλεισμό. Ο διαχωρισμός χρονολογείται στις προχριστιανικές εποχές του δυτικού κόσμου και, όπως έδειξε ο Kassowitz, η συγκεκριμένη αρχή είναι παρούσα έως σήμερα, ακόμα κι αν ο διαχωρισμός βασίζεται πάνω στην κοινωνική τάξη, τη φυλή και την εθνότητα.<sup>174</sup>

Ο κινηματογράφος, όπως και η αρχιτεκτονική, είναι μια σχέση χρόνου και χώρου. Ο κινηματογράφος μας επιτρέπει να δούμε τον χώρο και τον χρόνο να επιτελούν την πόλη μέσα από την παρουσία σεξουαλικών σωμάτων όλων των ειδών, να καταλαμβάνουν και να υφίστανται σε αστικούς χώρους. Με αυτό τον τρόπο, φανταζόμαστε την πόλη ως μια αφήγηση, ως ένα χώρο και χρόνο όπου τα γεγονότα λαμβάνουν χώρα. Η κυκλοφορία των σωμάτων, η αλληλεπίδρασή τους, η κίνησή τους και η επιτελεστικότητά τους είναι εντός της πόλης, του Παρισιού στη συγκεκριμένη περίπτωση, μας διευκολύνουν στην ανάγνωση του. Εντούτοις, μια εξελιγμένη επιτηρούμενη πόλη, όπως το Παρίσι, μια πρωτεύουσα την οποία μόνο η κυκλοφορία του κεφαλαίου έχει σημασία, η κυκλοφορία των σωμάτων γίνεται αντιληπτή ως το χαοτικό σώμα το οποίο πρέπει να ρυθμιστεί. Βασίζεται στην ετερότητα για να παραμείνει ίδια. Η βαθιά ανησυχία του κινηματογραφημένου Παρισιού στο *Μίσος* για την κυκλοφορία των σωμάτων, αντανακλά τη χαοτική ροή της αστικής ζωής. Στο 19<sup>ο</sup> αιώνα ήταν το σώμα της πόρνης και του εργάτη για το οποίο ανησυχούσαν, τώρα είναι ο ηλικιακός σεξουαλικοποιημένος, και φυλετικοποιημένος «Άλλος» που προκαλεί προβληματισμούς και πρέπει να αστυνομευθεί, να καταπιεστεί και να γίνει αόρατος. Αυτή η μορφή αστικής ζωής ωθείται στο

---

<sup>173</sup> Στο ίδιο, σ. 25-26.

<sup>174</sup> Στο ίδιο, σ. 31.

περιθώριο και στην περιφέρεια. Η κυβερνητικότητα του «λευκού αστού άνδρα» επιθυμεί να εξαλείψει την ετερότητα.<sup>175</sup>

Το *Μίσος* αρνείται την εξάλειψη της φυλής και της εθνότητας. Στρέφει το βλέμμα του στην απάνθρωπη αίσθηση του περιβάλλοντος όπου ζουν οι χαρακτήρες του. Ο χώρος γίνεται ένας χώρος για «μη-όντα», ένα έδαφος αναπαραγωγής φοβιών, που εκφράζονται σε βίαιες συμπεριφορές και καμίας εξιλέωσης. Αυτός ο κινηματογράφος δείχνει, ότι αν δεν είσαι μέλος του πολιτικού σώματος με την πλατωνική έννοια, μπορείς να αντισταθείς με το να γίνεις το σώμα μέσω αναζήτησης του τελευταίου καταφύγιου και της διεκδίκησης της ταυτότητας που είναι το δικό σου σώμα.<sup>176</sup>

Το Παρίσι στην ταινία του Mathieu Kassowitz αντιστέκεται σε αυτό που του αρνούνται γι' αυτό και βρίσκεται μεταξύ της μελλοντικής τελειότητας και του αλύτρωτου παρόντος.

### **11) Οι «νέες εικόνες» του Άλλου: αστικό τοπίο και ετερότητα στο *Οι εραστές της γέφυρας (Les Amants du Pont-Neuf)* (1991).**

Με τον όρο «νέες εικόνες» ορισμένοι κριτικοί υποδηλώνουν το μανιεριστικό ρεύμα που αναπτύχθηκε στη Γαλλία τις δεκαετίες του 1980 και 1990. Στις παρυφές του Cinema du Look κινήθηκε και ο Leos Carax δημιουργώντας το *Οι εραστές της γέφυρας*. Οι κινηματογραφιστές των νέων εικόνων ήθελαν να διαχωρίσουν τη θέση τους από την κληρονομιά της *nouvelle vague*, του οποίου αποκήρυσσαν την υποτιθέμενη μορφολογική ανεμελιά. Θεωρούσαν τους εαυτούς τους περισσότερο επιμελή τεχνίτη παρά δημιουργό, και επιμελούνταν με μια φροντίδα που θύμιζε χειρόνακτα την παραμικρή λεπτομέρεια των έργων τους, το οποία απορροφούσαν μεγάλους προϋπολογισμούς. Παρά την αδιαμφισβήτητη επιτυχία ταινιών του συγκεκριμένου ρεύματος και την θριαμβευτική υποδοχή τους από ένα κοινό

---

<sup>175</sup> Στο ίδιο, σ. 30-32.

<sup>176</sup> Στο ίδιο, σ. 30, 33.

εφήβων και νεαρών ενηλίκων, ο απολογισμός των νέων εικόνων ήταν άνισος. Η ταινία του Carax δεν έπεισε καθόλου και γνώρισε εισπρακτική αποτυχία.<sup>177</sup>

Το Cinema du Look φανερώνει ένα αληθινό πάθος για τον κινηματογράφο και, ακριβέστερα, για την κατασκευή ταινιών, σε τέτοιο σημείο ώστε να δίνουν την εντύπωση ότι παραχωρούν μεγαλύτερη θέση στη μορφή και στο ύφος παρά στην ηλικία και στη σημασία. Οι «νέες εικόνες» δείχνουν μεγάλη προτίμηση στη γοητευτική και καταγιστική μορφή του διαφημιστικού κινηματογράφου, στην έμπνευση που τους προσφέρει η λαϊκή λογοτεχνία και το κινούμενο σχέδιο, και κυρίως σε όλα τα χαρακτηριστικά της νεωτερικότητας (αφίσες, ζωηρόχρωμες επιγραφές από νέον, περιοδικά, μόδα, μοδάτη μουσική, αποσπάσματα από ταινίες). Αυτοί οι μεταφορικοί υπαινιγμοί και αυτή η ευαισθησία απέναντι στα σημεία των καιρών, αυτό το κράμα μοντερνικότητας και ρομαντισμού, στρέφονται ορισμένες φορές προς το στόμφο, τη χοντροκομμένη γραφή, την αυθαίρετη βιαιότητα των κινηματογραφικών στοιχείων εντυπωσιασμού.

Το *Οι εραστές της γέφυρας* είναι το παραισθητικό love story ενός εικοσιοχτάχρονου πυρομανή και μιας νεαρής γυναίκας, η οποία χάνει σταδιακά την όραση της, που διαδραματίζεται πάνω στην παλαιότερη γέφυρα του Παρισιού. Αποτελεί την τρίτη μεγάλη μήκους ταινία του Carax με την οποία κλείνει μια θεματική τριλογία με τον χαρακτήρα του Alex. Το γύρισμα της ταινίας, το οποίο διακόπηκε δύο φορές σε διάστημα δύο ετών, ήταν μεγαλεπήβολο. Λόγω ενός ατυχήματος του συμπρωταγωνιστή Denis Lavant, η γνωστή γέφυρα δεν μπορούσε να χρησιμοποιηθεί στο διάστημα για το οποίο είχε γίνει κράτηση από την παραγωγή οδηγώντας στην κατασκευή ενός τεχνητού αντίγραφου της γέφυρας στο Μονπελιέ.<sup>178</sup>

---

<sup>177</sup> Vincent Pinel, *ο.π.*, σ. 355-356.

<sup>178</sup> Raynald Udrys, «Countryscape/Cityscape and Homelessness in Agnes Varda's *Sans Toit ni Loi* and Leos Carax's *Les Amants du Pont-Neuf*», Myrto Konstantarakos (επιμ.), *Spaces in European Cinema*, Πόρτλαντ, Intellect Books, 2000, σ. 50-51.

Η αναπαράσταση της πόλης του Παρισιού στην ταινία, η οποία έχει επηρεαστεί από τις συνθήκες της παραγωγής και από τις σύγχρονες κινηματογραφικές εξελίξεις στην αναπαράσταση του αστικού χώρου, συνεισφέρει στη «παραμορφωμένη εικόνα των πόλεων» όπως περιγράφηκε από τον Pierre Sorlin στη μελέτη του για το ευρωπαϊκό σινεμά και τις ευρωπαϊκές κοινωνίες.<sup>179</sup> Η κινηματογραφική καταστροφή του κινηματογραφικού χώρου ξεκίνησε το 1967 με το *Blow up* του Αντονιόνι και το *Δύο ή τρία πράγματα που ξέρω γι' αυτήν* του Γκοντάρ. Αυτές οι ταινίες πρόσφεραν μόνο ασαφείς αναπαραστάσεις των πόλεων χωρίς να προσθέσουν κάποιο αφηγηματικό νόημα. Από τα μέσα της δεκαετίας του 1960, οι κινηματογραφιστές δεν ήταν ικανοί να αφηγηθούν ή να δουν πως ήταν οι πόλεις και δημιούργησαν μια παραμορφωμένη εικόνα για αυτές. Στο *Οι εραστές της γέφυρας*, παρά την ρεαλιστική απεικόνιση του καταφυγίου για τους άστεγους στη Nanterre, το αστικό τοπίο του Παρισιού παρουσιάζεται επίπεδο και περιχαρακωμένο γύρω από κοινότοπα κλισέ όπως η πινακίδα από νέον του «La Samaritaine», ενός πολυκαταστήματος-σύμβολο για το καπιταλιστικό Παρίσι.<sup>180</sup>

Παρά ταύτα, αν η αναπαράσταση του αστικού τοπίου στην συγκεκριμένη ταινία συνεισφέρει στη σύγχρονη μεταφορά των συλλογικών οπτικών χαρακτηριστικών στη γενική κινηματογραφική καταστροφή των πόλεων, όπως θα το έθετε και ο Sorlin, παρατηρείται μια μετάθεση της αναφορικής σημασίας από τη στιγμή που, σε συνάρτηση με τη σύγχρονη τάση, το αστικό τοπίο στην ταινία του Carax δεν κατέχει κάποιο ειδικό διηγητικό ρόλο όπως θα περιμέναμε από ένα ιστορικό σύμβολο της γαλλικής πρωτεύουσας. Η καθοριστική εμφάνιση της γέφυρας Pont-neuf στην ταινία λειτουργεί ως μετωνυμική μετάθεση της διηγητικής σημασίας της πόλης, αφού πέρα αυτού του κλειστού αλλά συγχρόνως και ανοιχτού χώρου, είναι το Παρίσι

---

<sup>179</sup> Pierre Sorlin, *ο.π.*, σ. 176-178.

<sup>180</sup> Raynald Udris, *ο.π.*, σ. 47.

ως όλον που κινητοποιείται. Το Παρίσι ως τόπος για τον κινηματογράφο και ως τόπος της φαντασίας.<sup>181</sup>

Σε αυτό το σημείο πρέπει να αναφερθεί και η διακειμενική απεικόνιση της πόλης του Παρισιού στο *Les Amants* λόγω των πολλών αναφορών που περιέχει η ταινία σε άλλες κινηματογραφικές δουλειές. Βέβαια, οι κινηματογραφικές και λογοτεχνικές αναφορές στη φιλμογραφία του Carax δεν επιδρούν συναισθηματικά ή αφηγηματικά στην πλοκή του έργου οπότε, η διακειμενική αναφορικότητα, ως χαρακτηριστικό στοιχείο της μετανεωτερικότητας, παρότι είναι σημαντική, δεν μας αποκαλύπτει περισσότερα από την στενή εξέταση του αναφορικού χώρου που απεικονίζεται στην ταινία.<sup>182</sup>

Η εικόνα της γέφυρας μπορεί να ειπωθεί ως ισοδύναμη της κινηματογραφικής απεικόνισης των παραγκουπόλεων της δεκαετίας του 1950, οι οποίες αναπαρίστανται να υπάρχουν αφ' εαυτού τους, στην ταινία, η συλλογική ζωή, σύμβολο των δυσκολιών και της ελευθερίας, αντικαθίσταται από μια σύγχρονη μορφή εξατομικευμένης περιθωριακής ζωής. Η γέφυρα, κλειστή για το κοινό λόγω ανακατασκευής και αποικισμένη από τον Alex και τους άστεγους συντρόφους του, αναπαρίσταται ως μια ουδέτερη ζώνη. Ένας ερημότοπος για τους κοινωνικά αποκλεισμένους του Παρισιού. Η παρουσία της γέφυρας λειτουργεί ως σύμβολο του περιθωριοποιημένου χώρου. Εισέρχεται σε μια διηγητική διαλεκτική σχέση με το αστικό τοπίο συνολικά απεικονίζοντας των εαυτό της ως αόριστη οντότητα. Αυτό μας οδηγεί να συμπεράνουμε ότι ο χώρος της περιθωριακότητας αποκτά κεντρικό ρόλο στην ταινία όπως ακριβώς οι πόλεις του Godard και του Antonioni στις αρχές της δεκαετίας του 1960. Η γέφυρα είναι ζωντανή και εντυπωσιακή αρκετά ώστε να προσθέσει συμπληρωματικό νόημα στην ιστορία στηρίζοντας τη σημασία της στο χώρο, στον οποίο διαδραματίζεται.<sup>183</sup>

---

<sup>181</sup> Στο ίδιο, σ. 47.

<sup>182</sup> Στο ίδιο, σ. 47.

<sup>183</sup> Στο ίδιο, σ. 47-48.

Στο κέντρο της πλοκής της ταινίας τίθεται η αντίθεση ανάμεσα στην πόλη και τον περιθωριοποιημένο χώρο. Ενώ η κλειστή γέφυρα λειτουργεί συμβολικά ως ένας εσωτερικός, απομονωμένος οριακός χώρος της αταξίας όπου η μοναδικοί διέξοδοι είναι τα ναρκωτικά, το αλκοόλ, η τρέλα, η φαντασία και η κίνηση, στον αντίποδα, η πόλη απεικονίζεται ως ο εξωτερικός δημόσιος χώρος της νομιμότητας, της τάξης, του ελέγχου και της ακεραιότητας. Ένας χώρος της πόλης που ξεφεύγει από τα προαναφερθέντα συμβολικά χαρακτηριστικά είναι ο παρισινός Υπόγειος Σιδηρόδρομος. (Metropolitain), ο οποίος μπορεί να λειτουργήσει ως εναλλακτικός χώρος στον περιθωριοποιημένο χώρο της γέφυρας.<sup>184</sup>

Στο Μετρό ανακαλύπτουμε το αμάλγαμα δύο τοπογραφικών εφευρέσεων, τη σύγκλιση δύο ανησυχητικών φαινομενολογικών δημιουργημάτων: του τούνελ και του λαβυρίνθου. Ο λαβύρινθος είναι κανονικά ένα περίπλοκο δίκτυο από περάσματα πάνω στην επιφάνεια και συνήθως ανοικτά προς τον ουρανό. Κλειστός και περιβεβλημένος από το τούνελ και θαμμένος υπογείως, ο λαβύρινθος μεταβάλλεται σε ένα λαβύρινθο με την ιατρική σημασία του όρου. Ένα τόπο νοητικής σύγχυσης, ονειρικού τρόμου και κλειστοφοβίας. Με αυτό τον τρόπο, ο υπόγειος σιδηρόδρομος γίνεται η σύγχρονη εκδήλωση του μυθικού, αρχαιοελληνικού λαβυρίνθου.<sup>185</sup>

Ο χώρος του Μετρό έχει αμφίσημη σημασία. Από τη μια πλευρά, ως ένας σκοτεινός υπόγειος χώρος, δημιουργεί συσχετισμούς με εικόνες ενταφιασμού και ασφυκτικού περιορισμού και διεγείρει τα αισθήματα τρόμου για τους υπονόμους, τις κατακόμβες και την σπηλαιολογική εγκόλπωση. Από την άλλη πλευρά, παραδόξως, αυτός ο «τάφος» μπορεί να γίνει μήτρα. Με αυτό τον τρόπο μπορεί να αναπαρασταθεί ως ένας τόπος ασφάλειας και προστασίας, όπως συνέβη στη διάρκεια του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου όταν λειτούργησε ως καταφύγιο εναντίον των γερμανικών αεροπορικών βομβαρδισμών. Μετατρέπεται σε ένα καταφύγιο και σε ένα μέσο προς την

---

<sup>184</sup> Στο ίδιο, σ. 48.

<sup>185</sup> David Berry, «Underground Cinema: French Visions of the Metro», Myrto Konstantarakos (επιμ.), *Spaces in European Cinema*, Πόρτλαντ, Intellect Books, 2000, σ. 8.

ελευθερία, ένα μέρος όπου οι διώκτες χάνουν τα ίχνη του καταδιωκόμενου. Με αυτή την έννοια συνδέεται φυσικά με την ταχύτητα και τη δυναμική κίνηση, με τα τραίνα που κινούνται με μεγάλη ταχύτητα και τις πόρτες που συχνά κλείνουν πολύ γρήγορα.<sup>186</sup>

Στο *Οι εραστές της γέφυρας*, το Μετρό προσφέρει πολλαπλές εφιαλτικές εικόνες. Στις αρχές της ταινίας, ο Alex ακολουθεί τη Michelle στο πεζοδρόμιο πριν αρχίσει να την κυνηγά στους διαδρόμους του υπόγειο σιδηροδρόμου. Η Michelle με τη σειρά ψάχνει για ένα τσελίστα του δρόμου, του οποίου η μουσική ακούγεται στην ηχητική επένδυση της ταινίας. Ο τσελίστας απειλείται από τον Alex και τρέχει μακριά. Αυτό το γεγονός δρα αυξητικά στη σύγχυση της ηρωίδας, όταν αποτυγχάνει να ανακαλύψει την πηγή της μουσικής την οποία ακολουθούσε. Η Michelle καταφέρνει να ξεγλιστρήσει από το βασανιστή της πηδώντας σε ένα τραίνο. Το εφιαλτικό ταξίδι της συνεχίζεται όταν εμφανίζεται να έχει παγιδευτεί σε ένα άδειο τραίνο που τρέχει ανεξέλεγκτο.<sup>187</sup>

Το Μετρό επομένως, γίνεται μια συμβολική αντανάκλαση της ψυχολογικής σύνθεσης της ηρωίδας και της νοητικής εμμονής του ήρωα. Οι διάδρομοι γίνονται εμπόδια στην εκπλήρωση των επιθυμιών του προσφέροντας ένα κατάλληλο πλαίσιο για την ψυχωτική του διαταραχή όπως ακριβώς, πολύ αργότερα στη διάρκεια της ταινίας σε μια υπερρεαλιστική ονειρική σκηνή, οι διάδρομοι μεταμορφώνονται στο σκηνικό μιας τεράστιας πυρκαγιάς.<sup>188</sup>

Οι δύο χαρακτήρες της ταινίας αντιπροσωπεύουν δύο ασύμβατους χωρικούς τύπους. Η Michelle ανήκει στην πόλη, η παρουσία της στη γέφυρα είναι λόγω ενός κατά κάποιο τρόπο ατυχήματος, μια πράξη απόγνωσης. Μετά από μία ατυχής ερωτική σχέση, χάνοντας την όραση της και αποστερημένη από ελπίδα, έμεινε στο δρόμο. Η ηρωίδα έρχεται από την πόλη όταν συναντά τον Alex, ο οποίος έχει καταρρεύσει στη μέση του δρόμου έπειτα από την

---

<sup>186</sup> Στο ίδιο, σ. 9.

<sup>187</sup> Στο ίδιο, σ. 17.

<sup>188</sup> Στο ίδιο, σ. 17.

αποτυχημένη προσπάθεια του να ακολουθήσει την ευθεία γραμμή στη μέση του δρόμου. Αυτή η εικόνα συμβολίζει την προσπάθεια του ήρωα στο πλαίσιο της περιθωριοποίησης του χαρακτήρα. Προσωρινά άστεγη, η Michelle παραμένει κανονική όταν προσπαθεί να αποκόψει τον Alex από τα ναρκωτικά και επαναφέρει τον εαυτό της στην κανονικότητα όταν αποφασίζει να ξεφορτωθεί το επικίνδυνο όπλο της. Αντίθετα από τους υπόλοιπους άστεγους της πόλης, η ηρωίδα εξατομικεύεται. Η πόλη αργότερα προσπαθεί να επανακτήσει την Michelle μέσω των αφισών, οι οποίες καλύπτουν τους τοίχους της πόλης και του υπόγειου σιδηρόδρομου και μέσω των ραδιοφωνικών εκκλήσεων, τις οποίες ακούσια καταλήγει να ακούσει. Ο γάμος της με το γιατρό που έσωσε την όραση της, προς το τέλος της ταινίας, σηματοδοτεί το θρίαμβο της πόλης και της κανονικοποιημένης ζωής. Με αυτό τον τρόπο, αντί να γίνει μια κοινωνική απεικόνιση της ανεστιότητας, η φιλική αφήγηση μπορεί να χαρακτηριστεί ως εμπόδιο να κρατήσει την ηρωίδα στη γέφυρα.<sup>189</sup>

Ο Alex ανήκει στον περιθωριοποιημένο χώρο της γέφυρας. Κάθε φορά που απομακρύνεται από τη γέφυρα, όταν δηλαδή βρίσκεται στον άσυλο της Nanterre ή στη φυλακή, το μότο του είναι: «Ας γυρίσουμε πίσω στη γέφυρα». Ακόμα και αν η γέφυρα είναι συνυφασμένη με την προοδευτική του καταστροφή. Ο Alex προσπαθεί να κρατήσει τη Michelle στη γέφυρα με τις πιο προφανείς προσπάθειες του να είναι η πυρπόληση του φορτηγού, το οποίο κουβαλά τις αφίσες με το πρόσωπο της ηρωίδας ή η επιμονή του να συναντήσει τη Michelle στη γέφυρα μετά την αποφυλάκιση του ακόμα κι αν αυτή έχει ολοκληρωτικά εξαφανιστεί από τη στιγμή που έγινε προσβάσιμη για τα οχήματα και τους ανθρώπους και τον κατέστησε διπλά άστεγο.<sup>190</sup>

Η τελευταία σκηνή της ταινίας, με την πτώση των ηρώων στο νερό, διαλύει το δίλημμα των χαρακτήρων και επιλύει την αντίθεση μεταξύ αστικού/ κανονικού χώρου και γέφυρας/ αποκλεισμένου χώρου με τη προσωρινή φυγή στο φυσικό τοπίο της θάλασσας. Η αμφισημία της σκηνής μας οδηγεί να την

---

<sup>189</sup> Raynale Udriš, *ο.π.*, σ. 48.

<sup>190</sup> Στο ίδιο, σ. 48.

ερμηνεύσουμε είτε ως θάνατο, είτε ως αναγέννηση παραλληλίζοντας το με την μπαχτινική ανάγνωση της καρναβαλικής διαδικασίας. Το ζευγάρι πέφτει στο νερό και η αναληθοφανής διάσωση του από μία βάρκα που κατευθύνεται στη Χάβρη, ένα λιμάνι που το όνομα του σημαίνει «παράδεισος», μπορεί να αναγνωστεί ως την τελική απόδραση από τη πόλη και μια μυθική αναγέννηση μέσω της αγάπης, της αθωότητας και της ελευθερίας.<sup>191</sup>

Στο τεχνητό Παρίσι του *Les Amants*, ο περιθωριοποιημένος χώρος της γέφυρας, αν και λειτουργεί ως κάποιο βαθμό ως πραγματικό καταφύγιο, δικαιολογεί την θριαμβολογία των χαρακτήρων για τη ζωή, με το τρέξιμο τους, το βάδισμα τους πάνω κάτω και τα άλματα γύρω από τα παραπετάσματα. Μία ιδιαίτερα αξιοσημείωτη σκηνή, αυτή της επίδειξης πυροτεχνημάτων για την δισεκατονταετή γενέθλια του Παρισιού, μεταμορφώνει τη γέφυρα σε ένα χώρο για σωματική έκθεση, κίνηση και φαντασία. Στον αντίποδα αυτής της φαντασμαγορίας, οι δυσκολίες της κατάστασης των αστέγων δεν εγγράφεται φανερά στην απεικόνιση του χωρικού περιβάλλοντος αλλά πάνω στο σώμα του χαρακτήρα. Ο εκτοπισμός είναι φανερός στον Alex, του οποίου η σταδιακή καταστροφή του σώματος, αποτροπιαστικά αναπαριστώμενη στην ταινία, διακόπτεται κατά την παραμονή του στη φυλακή και, αργότερα, τεχνητά εμποδίζεται η επαναφορά του.<sup>192</sup>

Ο αναφορικός χώρος ως επί των πλείστων αναπαριστάται ως ένας χώρος υπερβολής και φαντασίας, γεγονός το οποίο υπογραμμίζεται από τη χρήση πολλών οπτικών εφέ, κυρίως χρώματα και φώτα και την εκτυφλωτική επανάληψη της παρουσίας της φωτιάς. Η σκηνή με τα πυροτεχνήματα στη γέφυρα αποτελεί το πιο τρανταχτό παράδειγμα. Μπορεί να μην έχει σχέση με την πραγματική ζωή στη γέφυρα αλλά είναι «ένα φρέσκο πυρακτωμένο θαύμα του κινηματογράφου».<sup>193</sup>

---

<sup>191</sup> Στο ίδιο, σ. 48-49.

<sup>192</sup> Στο ίδιο, σ. 49.

<sup>193</sup> Στο ίδιο, σ. 49.

Σε αυτή την «υπερβολική ταινία», κατά τη Susan Hayward, η ετερότητα αρνείται να εξαφανιστεί, Πάντα καταφέρνει να διεισδύσει μέσα από τη ρητορική της πολιτικής του σώματος, η οποία επιθυμεί να περιορίσει, να πειθαρχήσει και να αστυνομεύσει την απειλή του «Άλλου». Η ταινία παρουσιάζει άπορους στο δρόμο σε μεγάλους αριθμούς, όπως ακριβώς συνέβαινε και στα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα στη γαλλική πρωτεύουσα. Είναι και νέοι και γέροι, ικανοί και ανάπηροι, γυναίκες και άντρες. Ο Carax οπτικοποιεί το γεγονός ότι, όπως ακριβώς η «Οσμανοποίηση» (Hausmannism) του Παρισιού τον 19ο αιώνα μασκάρησε το πρόβλημα της αστικής μόλυνσης και φτώχειας με τις προσπάθειες εκκαθάρισης της πόλης από τους διαφωνούντες, τους φτωχούς και τους ταραξίες, έτσι και το εικοσαετές (1970-1990) πρόγραμμα κάθαρσης του Παρισιού από τον Jacques Chirac είχε αποτύχει να απαλλάξει τη πρωτεύουσα της Γαλλίας από το ακατάλληλο και με ευκλείδειους όρους απείθαρχο μη-πολιτικό σώμα.<sup>194</sup>

Ο αστικός χώρος στο *Οι εραστές της γέφυρας* λειτουργεί ως γιορτή της περιθωριακότητας και μια, γεμάτη νόημα, γιορτή της ελευθερίας. Η αξία που αποδίδεται στον χώρο του περιθωρίου, και σε αναφορικό αλλά και σε αφηγηματικό επίπεδο, αποκαλύπτει την ιδεολογική διάσταση της ταινίας. Η κατάσταση των άστεγων δεν μεταχειρίζεται σε οικονομικό ή υλικό επίπεδο, αλλά χρησιμοποιείται ως ένα σύμβολο του αποκλεισμού και της δυνητικής επαναστατικής δύναμης σε μια κοινωνία που εκτιμά την πλήρη εγκατάσταση και την υλική ασφάλεια. Μπορούμε να υποστηρίξουμε παρακολουθώντας την ταινία ότι, η αρχή της πραγματικότητας είναι ασφαλής και η επικράτηση της κοινωνικής τάξης είναι προφανής με την οπτικοποίηση του φανταστικού θανάτου των πρωταγωνιστών και με την συμβολική επιστροφή τους στο νερό. Η πρόσληψη των περιθωριακών χαρακτήρων και της χωρικής τους περιπλάνησης από την πλευρά των θεατών, τους στοιχειώνει και τελικά τους οδηγεί στην αμφισβήτηση των θεμελίων της κοινωνικής τάξης.<sup>195</sup>

---

<sup>194</sup> Susan Hayward, *ο.π.*, σ. 33.

<sup>195</sup> Raynald Udris, *ο.π.*, σ. 40-50.

## Επίλογος-Συμπεράσματα

Η ανάλυση που προηγήθηκε μας βοήθησε να κατανοήσουμε την σχεσιακότητα του χώρου με τις κοινωνικές ομάδες που εγγράφονται σε αυτόν. Η φαντασιακή αναπαράσταση του αστικού χώρου εντός της κινηματογραφικής αίθουσας μας οδηγεί να συμπεράνουμε ότι κατά την δεκαετία του 1990, η νεανική υποκειμενικότητα εμφανίζεται κατακερματισμένη και αποξενωμένη όσον αφορά την ευρωπαϊκή ήπειρο.

Η εθνική ταυτότητα, στην ανάλυση των ταινιών του Ηνωμένου Βασιλείου, εμφανίζει μια υβριδικότητα, η οποία δικαιολογείται από την διαδικασία της αποαποικιοποίησης και της αντίληψης της Αυτοκρατορίας από το κυρίαρχο βρετανικό έθνος. Στην περίπτωση της Γαλλίας, η συγκέντρωση των διοικητικών αρμοδιοτήτων του αστικού χώρου στο κέντρο της πρωτεύουσας της, απέκλεισε ένα μεγάλο τμήμα του πληθυσμού της που προερχόταν από τις πρώην αποικίες της και είχαν συγκεκριμένα ταξικά, εθνοτικά και φυλετικά χαρακτηριστικά. Η βιοπολιτική των προαστίων οδήγησε στο περιθώριο εκτεταμένα τμήματα του πληθυσμού της γαλλικής νεολαίας, η οποία φαίνεται να εγγράφει χωρικά τους διαχωρισμούς της, εκτοπίζοντας τα από το κυρίαρχο εθνικό αφήγημα της πολιτισμικής προσφοράς.

Αντιθέτως, η νεολαία του Ηνωμένου Βασιλείου αντιμετώπισε τις προκλήσεις της μετανεωτερικότητας, είτε μέσω της φυγής, είτε μέσω της κατασκευής μιας πραγματικότητας που αντικαθιστά τον πραγματικό κόσμο κάνοντας τον πιο υποφερτό. Οι τοπικές εθνικές ταυτότητες των αποικιών του Ηνωμένου Βασιλείου αντιμετωπίζονται αντιστικτικά σε σχέση με την κυρίαρχη βρετανική, μητροπολιτική, αυτοκρατορική ταυτότητα.

Η μπωντριγιαρική υπερπραγματικότητα αναπαριστάται και στο οπτικό στιλ που χρησιμοποιείται από τους; κινηματογραφιστές αλλά και από τα θέματα που επιλέγουν. Πολλοί δημιουργοί προσπαθούν να σκιαγραφήσουν μια πραγματικότητα στα όρια του φανταστικού χωρίς να αλλοιώσουν το εφέ της πραγματικότητας των θεατών τους.

Ο αστικός δημόσιος και ιδιωτικός χώρος πειθαρχείται στα μέτρα της κυρίαρχης γονεϊκής κουλτούρας ορίζοντας τους νεανικούς τόπους των club ή τους «μη-τόπους» της υπερνεωτερικότητας ως χώρους αισθητικής φυγής από τις δυσκολίες της κοινωνίας από την στιγμή που οποιαδήποτε άλλη μορφή διαμαρτυρίας καταστέλλεται. Οι «φυλές» της νεολαίας αρθρώνουν φωνές αντίστασης απέναντι στην προσπάθεια αποκλεισμού τους από τη δημόσια σφαίρα και του εκτοπισμού των επιθυμιών τους πέρα από το πολιτικό: στο ιδιωτικό πεδίο των αισθητικών επιθυμιών. Η δόμηση ανεξάρτητου, ιδιωτικού/προσωπικού χώρου από το δημόσιο χώρο των ενηλίκων αποτελεί διακύβευμα για τις νεανικές υποπολιτισμικές ομάδες όπως και η συγκρότηση διαφορετικού τρόπου ζωής από τον κυρίαρχο γονεϊκό τρόπο επιβίωσης.

Ο έλεγχος του σώματος είναι το πεδίο όπου δίνονται οι μάχες για την συγκρότηση ταυτοτήτων (εθνικών, έμφυλων, ταξικών). Η αρρενωπότητα υπονομεύεται από την ανάδυση της θηλυκότητας καθώς το γυναικείο φύλο εισέρχεται δυναμικά στη δημόσια σφαίρα και αναζητά κανάλια έκφρασης της μέχρι τότε φιμωμένης φωνής της. Ο μεταφεμινισμός είναι ένας όρος που έγινε της μόδας τη δεκαετία του 1990 και εξακολουθεί να χρησιμοποιείται ευρέως, κυρίως στις αγγλόφωνες χώρες και αφορά αποκλειστικά τη συζήτηση περί φεμινισμού στον δυτικό κόσμο. Το βιολογικό φύλο, ούτε το κοινωνικό φύλο αλλά ούτε και η ίδια η επιθυμία ανάγονται στη φύση και τη βιολογία, παρά μορφοποιούνται και ταυτόχρονα είναι δυνατόν να αλλάξουν και να μετασχηματιστούν, έστω εν μέρει, μέσω επιτελεστικών πράξεων και παραστασιακών επιτελέσεων.

Ο περιθωριοποιημένος χώρος συγκρούεται με τον ανοικτό χώρο του αστικού τοπίου προσπαθώντας να αποκτήσει μία θέση στους νοητικούς χάρτες της πόλης διεκδικώντας ένα χώρο για την ετερότητα έναντι στα πολιτικά σχέδια εξευγενισμού του αστικού χώρου και εξαφάνισης της διαφορετικότητας εντός των συνόρων των μεγαλουπόλεων. Η σύγκρουση αυτή δεν αποκρύπτει τα κοινωνικά, πολιτικά, οικονομικά, ταξικά, έμφυλα ή πολιτιστικά

χαρακτηριστικά της αλλά προτιμά να προτάξει την μη υλική διάσταση της προς όφελος της οπτικής ευχαρίστησης.

Η ευρωπαϊκή νεολαία της δεκαετίας του 1990 αναπαριστάται αποξενωμένη από τον δημόσιο χώρο, τον οποίο με αγώνες κατέκτησε τις προηγούμενες δεκαετίες. Ο κινηματογράφος της περιόδου αντανακλά το φάσμα συναισθημάτων των υποκειμένων της νεανικής κουλτούρας. Το αίσθημα που αποκλήθηκε «Teen Angst» κυριαρχεί στις αναπαραστάσεις των νεανικών υποκειμένων, δείγμα ότι ο κινηματογράφος κατάφερε να συλλάβει το νεολαιίστικο πνεύμα της εποχής όπου διεκδικούσε, όχι στο δρόμο, αν και αυτό συνέβη σε πολλές περιπτώσεις, αλλά στις μορφές της δημόσιας κοινωνικότητας της, στη δημιουργία του χώρου δράσης της και στην επιτέλεση των καινοφανών τελετουργιών της, τον τρόπο να ανταπεξέλθει σε ένα κόσμο που είχε αλλάξει αρκετά από αυτόν της γενιάς των γονιών τους και χαρακτηριζόταν από ανασφάλεια, ρευστότητα και την απουσία ενός συλλογικού στόχου όπως αυτόν της προόδου που επικράτησε στο φαντασιακό του δυτικού κόσμου από την εποχή του Διαφωτισμού.

## Βιβλιογραφία

- Aries Phillip, *Αιώνες παιδικής ηλικίας*, Αθήνα, Γλάρος, 1990.
- Atkin Ian, «Current problems in the study of European cinema and the role of questions on cultural identity», Wendy Everett (επιμ.), *Europeam Identity in Cinema*, Μπρίστολ, Πόρτλαντ, Intellect Books, 2005, σ. 79-87.
- Auge Marc, *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, μτφ. John Howe, Λονδίνο, Νέα Υόρκη, Verso, 1995.
- Barber Stephen, *Projected Cities: Cinema and Urban Space*, Reaktion Books, 2002.
- Baudrillard Jean, *Simulacra and Simulations*, μτφ. Sheila Faria Glaser, Ann Arbor The University of Michigan Press, 1994.
- Berry David, «Underground Cinema: French Visions of the Metro», Myrto Konstantarakos (επιμ.), *Spaces in European Cinema*, Πόρτλαντ, Intellect Books, 2000, σ. 8-22.
- Beugnet Martine, «French Cinema of the Margins», Elizabeth Ezra (επιμ.), *European Cinema*, Νέα Υόρκη, Oxford University Press, 2004, σ. 283-299.
- Billig Michael, *Banal Nationalism*, Λονδίνο, Sage, 1995.
- Burke Peter, *Αυτοψία. Οι χρήσεις των εικόνων ως ιστορικών μαρτυριών*, μτφ. Αντρέας Π. Ανδρέου, Μεταίχμιο, 2003.
- Chen Yun-hua, «Σιωπή και εγκλεισμός: τυχαίοι χώροι στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο», Μαρία Παραδείση, Αφροδίτη Νικολαΐδου (επιμ.), *Από τον Πρώμο στον Σύγχρονο Ελληνικό Κινηματογράφο. Ζητήματα μεθοδολογίας, θεωρίας, ιστορίας*, Εκδόσεις Gutenberg, 2017, σ. 302-321.
- Chibnall Stephen, «Britain's Funk Soul Brothers: Gender, Family and Nation in the New Brit-Pics», *Cinéaste*, τ. 26, ν. 4 (Φθινόπωρο 2001), σ.38-42.
- Deleuze Giles, *Cinema 1: The Movement Image*, μτφ. H. Tomlinson και B. Habberjam, Μινεάπολις, University of Minnesota Press, 1986.
- Deleuze Gilles, *Cinema 2: The Time-Image*, μτφ. H. Tomlinson και R. Galeta, Λονδίνο, Continuum, 1989.
- Ebert Roger. «Naked», *Roger Ebert.com*, προσπελάστηκε στις 1/5/2017, διαθέσιμο στο: <http://www.rogerebert.com/reviews/naked-1994>.

Elsaesser Thomas, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Άμστερνταμ, Amsterdam University Press, 2005.

Ezra Elizabeth, «introduction», Elizabeth Ezra (επιμ.), *European Cinema*, Νέα Υόρκη, Oxford University Press, 2004, σ. 1-18.

Φερρό Μαρκ, *Κινηματογράφος και Ιστορία*, μτφ. Πελαγία Μαρκέτου, Μεταίχμιο, 2002.

Φουκώ Μισέλ, «Ομιλίες και Γραπτά 1984, Περί αλλοτινών χώρων (διάλεξη στη λέσχη αρχιτεκτονικών μελετών, 14 Μαρτίου 1967)», *Architecture, Mouvement, Continuité*, τ.5, Οκτώβριος 1984, 46-49, προσπελάστηκε στις 1/5/2017, διαθέσιμο στο: [http://biennale1.thessalonikibiennale.gr/pdf/MICHEL\\_FOUCAULT\\_HETERO\\_TOPIAS\\_GR.pdf](http://biennale1.thessalonikibiennale.gr/pdf/MICHEL_FOUCAULT_HETERO_TOPIAS_GR.pdf).

Gardiner Michael, *From Trocchi, to Trainspotting: Scottish Critical Theory since 1960*, Εδιμβούργο, Edinburgh University Pressm 2006.

Hall Stuart, «Το ζήτημα της πολιτιστικής ταυτότητας», Stuart Hall, David Held, Antony McGrew (επιμ.), *Η Νεωτερικότητα Σήμερα. Οικονομία, Κοινωνία, Πολιτική, Πολιτισμός*, μτφ. Θανάσης Τσακίρης, Βίκτωρας Τσακίρης, Εκδόσεις Σαββάλα, 2003, σ. 401-476.

Harris Sue, «The Cinema *du Look*», Elizabeth Ezra (επιμ.), *European Cinema*, Νέα Υόρκη, Oxford University Press, 2004, σ. 219-232.

Harvey David, «Η κατάσταση της μετανεωτερικότητας», Stuart Hall, David Held, Antony McGrew (επιμ.), *Η Νεωτερικότητα Σήμερα. Οικονομία, Κοινωνία, Πολιτική, Πολιτισμός*, μτφ. Θανάσης Τσακίρης, Βίκτωρας Τσακίρης, Εκδόσεις Σαββάλα, 2003. σ. 373-399.

Hayward Susan, «The City as Narrative: Corporeal Paris in Contemporary French Cinema (1950s-1990s)», Myrto Konstantarakos (επιμ.), *Spaces in European Cinema*, Πόρτλαντ, Intellect Books, 2000, σ. 23-34.

Held David, «Φιλελευθερισμός, Μαρξισμός και Δημοκρατία», Stuart Hall, David Held, Antony McGrew (επιμ.), *Η Νεωτερικότητα Σήμερα. Οικονομία, Κοινωνία, Πολιτική, Πολιτισμός*, μτφ. Θανάσης Τσακίρης, Βίκτωρας Τσακίρης, Εκδόσεις Σαββάλα, 2003. σ. 33-98.

Κολοβός Γιάννης, «Κοινωνικά Απόβλητα»; *Η ιστορία της πανκ σκηνής της Αθήνας 1979-2015*, Αθήνα, Εκδόσεις Απρόβλεπτες, 2015.

Lane J. Richard, *Jean Beaudrillard*, Λονδίνο, Routledge, 2000

Langford Barry, «Strangers (to) themselves: Cityscapes and Mindscapes in 1980's European Cinema», Codela Weiss-Sussex, Franco Bianchini (επιμ.), *Urban mindscapes of Europe*, Άμστερνταμ, Νέα Υόρκη, Rodopi, 2006, σ. 147-162.

Lapedis Hilary, «Popping the Question: The Function and Effect of Popular Music in Cinema», *Popular Music*, τ. 18, ν. 3 (Οκτ. 1999), σ. 367-379.

Λιάκος Αντώνης, *Πως στοχάστηκαν το έθνος αυτοί που ήθελαν να αλλάξουν τον κόσμο;*, (4<sup>η</sup> έκδοση), Αθήνα, εκδόσεις Πόλις, 2005.

Malbon Ben, «The Club: Clubbing: Consumption, Identity, and the Spatial Practices of Every-Night Life», Tracey Skelton και Gill Valentine (επιμ.), *Cool Places: Geographies of youth cultures*, Λονδίνο, Routledge, 1998, σ. 267-289.

Mazierska Ewa, *European Cinema and Intertextuality, History, Memory and Politics*, Palgrave Macmillan, 2011.

Mazierska Eva, Rascaroli Laura, *From Moscow to Madrid: European Cities, Postmodern Cinema*, Λονδίνο, Νέα Υόρκη, I. B. Tauris, 2002.

McArthur Colin, «Scotland and Cinema: The Iniquity of the Fathers», Colin McArthur (επιμ.), *Scotch Reels: Scotland in Cinema and Television*, Λονδίνο, BFI, 1982.

McLoone Martin, «Challenging colonial traditions. British cinema in the Celtic fringe», *Cineaste* 26 (4), 2002, σ. 51-54.

Μπουρνός Γιάννης, «“Kill The Bill”: 19 χρόνια από την έκρηξη της Χημικής Γενιάς», *Barikat.gr*, προσπελάστηκε στις 1/5/2017, διαθέσιμο στο: <https://barikat.gr/content/kill-bill-19-hronia-apo-tin-ekruxi-tis-himikis-genias>.

Murray Jonathan, «“Kids in America?” Narratives of Transatlantic Influence in 1990s Scottish Cinema.» *Dossier* 46.2 (2005), σ. 217-225.

Myers Ben, «Is *Naked* Britain's most under-rated film?», *The Guardian*, προσπελάστηκε στις 1/5/2017, διαθέσιμο στο: <https://www.theguardian.com/film/filmblog/2008/feb/20/isnakedmodernbritain-smost>.

Myrto Konstantarakos, «Introduction», Myrto Konstantarakos (επιμ.), *Spaces in European Cinema*, Πόρτλαντ, Intellect Books, 2000, σ. 1-7.

Νικολαΐδου Αφροδίτη, «Η «προσοικειωμένη» πόλη: μια νεοφορμαλιστική προσέγγιση για την Αθήνα, στο σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο», Μαρία

Παραδείση, Αφροδίτη Νικολαΐδου (επιμ.), *Από τον Πρώιμο στο Σύγχρονο Ελληνικό Κινηματογράφο: Ζητήματα μεθοδολογίας, θεωρίας, ιστορίας*, Εκδόσεις Gutenberg, 2017, σ. 170-200.

Orr John, «New Directions in European Cinema», Elizabeth Ezra (επιμ.), *European Cinema*, Νέα Υόρκη, Oxford University Press, 2004, σ. 299-318.

Περιβολαροπούλου Νία, «Η κινηματογραφική πόλη: Siegfried Kracauer», Ειρήνη Σηφάκη, Άννας Πούπου, Αφροδίτη Νικολαΐδου (επιμ.), *Πόλη και Κινηματογράφος: Θεωρητικές και Μεθοδολογικές προσεγγίσεις*, Αθήνα, νήσος, 2011. σ. 23-40.

Petrie Duncan, «Peripheral visions: Film-making in Scotland», Wendy Everett (επιμ.), *European Identity in Cinema*, Μπρίστολ, Πόρτλαντ, Intellect Books, 2005, σ. 97-105.

Pinel, Vincent *Σχολές, κινήματα και είδη στον κινηματογράφο*, μτγ. Μαριλέννα Καρρά, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2006.

Πούπου Άννα, «Σχήματα πόλεων: κινηματογραφικοί πρόλογοι, εισαγωγικές σεκάνς και αστική εικονογραφία», Ειρήνη Σηφάκη, Άννας Πούπου, Αφροδίτη Νικολαΐδου (επιμ.), *Πόλη και Κινηματογράφος: Θεωρητικές και Μεθοδολογικές προσεγγίσεις*, Αθήνα, νήσος, 2011. σ.65-91.

Richard Birgit και Krueger Hermann Heinz, «Ravers' Paradise?: German Youth Cultures in the 1990's», Tracey Skelton και Gill Valentine (επιμ.), *Cool Places: Geographies of youth cultures*, Λονδίνο, Routledge, 1998, σ. 162-175.

Rief Sylvia, *Club Cultures Boundaries, Identities and Otherness*, Νέα Υόρκη, Routledge, 2009.

Σηφάκη Ειρήνη, «Η κοινωνική εμπειρία της κινηματογραφικής αίθουσας: χωρικές πρακτικές και πολιτισμικές δομές», Ειρήνη Σηφάκη, Άννας Πούπου, Αφροδίτη Νικολαΐδου (επιμ.), *Πόλη και Κινηματογράφος: Θεωρητικές και Μεθοδολογικές προσεγγίσεις*, Αθήνα, νήσος, 2011. σ. 135-164.

Σηφάκη Ειρήνη, Πούπου Άννα, Νικολαΐδου Αφροδίτη, «Εισαγωγή», Ειρήνη Σηφάκη, Άννας Πούπου, Αφροδίτη Νικολαΐδου (επιμ.), *Πόλη και Κινηματογράφος: Θεωρητικές και Μεθοδολογικές προσεγγίσεις*, Αθήνα, νήσος, 2011. σ. 9-22.

Smith Murray, *Trainspotting*, Λονδίνο, BFI, 2002.

Sorlin Pierre, *Ευρωπαϊκός Κινηματογράφος, ευρωπαϊκές κοινωνίες 1939-1990*, μτφ. Έφη Λατίφη, Αθήνα, Εκδόσεις Νεφέλη, 2004.

Stollery Martin, *Trainspotting: Director, Danny Boyle*, Λονδίνο, Longman, 2001.

Storey John, *Πολιτισμική Θεωρία και Λαϊκή Κουλτούρα: Εισαγωγή*, Αθήνα, Πλέθρον, 2015.

Street Sarah, *British National Cinema*, Λονδίνο, Routledge, 1997.

Taubin Amy, «*Naked: The monster We Know*», *The Criterion Collection*, προσπελάστηκε την 1/5/2017, διαθέσιμο στο: <https://www.criterion.com/current/posts/1920-naked-the-monster-we-know>.

Thompson Kenneth, «Κοινωνικός πλουραλισμός και μετανεωτερικότητα», Stuart Hall, David Held, Antony McGrew (επιμ.), *Η Νεωτερικότητα Σήμερα. Οικονομία, Κοινωνία, Πολιτική, Πολιτισμός*, μτφ. Θανάσης Τσακίρης, Βίκτωρας Τσακίρης, Εκδόσεις Σαββάλα, 2003. σ. 325-372.

Thomsen Robert, *The Development of Scottish Nationalism*, 1997, προσπελάστηκε στις 5 Απριλίου 2017, διαθέσιμο στο: [http://earth.subetha.dk/~eek/museum/auc/marvin/www/library/uni/projects/scot\\_snat.htm](http://earth.subetha.dk/~eek/museum/auc/marvin/www/library/uni/projects/scot_snat.htm).

Tilley Christopher, «Χώρος, τόπος, τοπίο. Φαινομενολογικές προσεγγίσεις», μτφ. Πελαγία Μαρκέτου, Ελεάνα Γιαλούρη (επιμ.), *Υλικός Πολιτισμός: Η Ανθρωπολογία στη χώρα των πραγμάτων*, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2012, σ. 215-250.

Τριανταφύλλου Σώτη, *Κινηματογραφημένες Πόλεις*, Αθήνα, Εκδόσεις «Σύγχρονη Εποχή», 1990.

Udris Raynale, «Countryside/Cityscape and Homelessness in Agnes Varda's *Sans Toit ni Loi* and Leos Carax's *Les Amants du Pont-Neuf*», Myrto Konstantarakos (επιμ.), *Spaces in European Cinema*, Πόρτλαντ, Intellect Books, 2000, σ. 42-51.

Valentine Gill, Skelton Tracey, Champers Deborah, «Cool Places: An Introduction to Youth and Youth Cultures», Tracey Skelton, Gill Valentine (επιμ.), *Cool Places: Geographies of youth cultures*, Λονδίνο, Routledge, 1998, σ.1-34.

Westwood Sallie και Williams John, «Imagining Cities», Sallie Westwood και John Williams (επιμ.), *Imagining Cities. Scripts, signs, memories*, Λονδίνο, Νέα Υόρκη, Routledge, 2005 (1997).

