

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ  
ΤΜΗΜΑ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ ΧΩΡΟΤΑΞΙΑΣ, ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΑΣ & ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑΚΗΣ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ  
Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών  
**Πολεοδομία - Χωροταξία**

Διπλωματική Εργασία

**Η πόλη στον κινηματογράφο. Το παράδειγμα του Βερολίνου.**



Μεταπτυχιακή Φοιτήτρια: **Σκανδάλη Αλεξάνδρα**

Επιβλέπων Καθηγητής: **Δέφνερ Αλέξιος**

Σεπτέμβριος, 2010

## Σύντομη Περίληψη

Η εφεύρεση του κινηματογράφου στα τέλη του δεκάτου ενάτου αιώνα συνέβη σε μια στιγμή της παγκόσμιας ιστορίας, που οι μητροπόλεις όπως τις κατανοούμε σήμερα, είχαν μόλις γεννηθεί. Ήταν λοιπόν φυσικό για τον πρώτο εκείνο κινηματογράφο να στραφεί στο αστικό τοπίο, είτε για να αντλήσει ερεθίσματα, είτε για να το διερευνήσει και να το αναπαράγει. Έτσι γεννήθηκε η ιδιαίτερη σχέση πόλης – κινηματογράφου, μια σχέση σταθερή μέσα στο χρόνο που φτάνει ως το παρόν. Η παρούσα διπλωματική εργασία στοχεύει στη διερεύνηση της σχέσης αυτής, αλλά και στην παρουσίαση του πώς η πόλη πρωταγωνιστεί (ή ανασυντίθεται) στις κινηματογραφικές ταινίες. Ως μελέτη περίπτωσης επιλέγεται η πόλη του Βερολίνου και εν τέλει η έρευνα στοχεύει σε μια ανασύσταση του αστικού τοπίου του, σύμφωνα με τις ονειρικές ματιές μερικών από τους σκηνοθέτες που το κινηματογράφησαν. Όλα τα παραπάνω αποτελούν την αφορμή για μια ενδιαφέρουσα διαδρομή μέσα στη βιβλιογραφία και τη φιλομορφία, μια πορεία της οποίας η καταγραφή ακολουθεί.

**Λέξεις Κλειδιά:** Πόλη, Κινηματογράφος, Βερολίνο

## Brief Summary

The invention of cinema in the 19<sup>th</sup> century took place on a moment of world history, when metropolises have just arisen. It was therefore natural for this new way of capturing reality, to indulge itself in the urban landscape, in order to record it, to explore its possibilities or even to reproduce it. Thus cinema established relations with city; relations that still exist and are considered to be of great importance. This particular research project aims to conduct research into this relation, but it also aims to describe how the city is presented (or composed) in films. The city of Berlin is selected as the case-study. Lastly the research project aims to reconstruct the cityscape of Berlin, according to some of the directors', who filmed it, dream-resembling point of view. Finally everything that was mentioned above is the reason to follow an interesting path through the bibliography and the filmography. This path is recorded on the following pages.

**Key Words:** City, Cinema, Berlin

**ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ**

<b>ΕΙΣΑΓΩΓΗ</b> .....	3
<b>ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ: ΠΟΛΗ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ</b> .....	6
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΟΡΙΣΜΟΙ ΤΩΝ ΔΥΟ ΕΝΝΟΙΩΝ</b> .....	6
<u>1.1. Η ΕΝΝΟΙΑ 'ΠΟΛΗ'</u> .....	6
<u>1.2. Η ΕΝΝΟΙΑ 'ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ'</u> .....	8
1.2.1. ΟΡΙΣΜΟΣ .....	8
1.2.2. ΟΝΕΙΡΟ, ΥΠΟΣΥΝΕΙΔΗΤΟ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ .....	12
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΣΧΕΣΗ ΠΟΛΗΣ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ</b> .....	15
<u>2.1. ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΩΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΤΙΚΟ ΜΕΣΟ ΚΑΙ ΠΟΛΗ</u> .....	15
<u>2.2. ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΩΣ ΧΩΡΟΣ ΚΑΙ ΠΟΛΗ</u> .....	18
<u>2.3. ΣΥΣΧΕΤΙΣΜΟΣ ΠΟΛΗΣ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΜΕΣΩ ΤΗΣ ΣΥΝΑΦΕΙΑΣ ΤΩΝ ΜΕΘΟΔΩΝ ΑΝΤΙΛΗΨΗΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ ΤΟΥΣ</u> .....	19
<b>ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ: ΤΟ ΑΣΤΙΚΟ ΤΟΠΙΟ ΤΟΥ ΒΕΡΟΛΙΝΟΥ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ: ΠΑΡΑΛΛΗΛΕΣ ΧΩΡΙΚΕΣ ΑΦΗΓΗΣΕΙΣ</b> .....	23
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΟΥ ΑΣΤΙΚΟΥ ΤΟΠΙΟΥ ΤΟΥ ΒΕΡΟΛΙΝΟΥ ΚΑΤΑ ΤΟΝ ΕΙΚΟΣΤΟ ΑΙΩΝΑ</b> .....	23
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: ΤΟ ΒΕΡΟΛΙΝΟ ΣΤΟΝ ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ</b> .....	26
<u>4.1. «ΒΕΡΟΛΙΝΟ: Η ΣΥΜΦΩΝΙΑ ΜΙΑΣ ΜΕΓΑΛΟΥΠΟΛΗΣ» (WALTHER RUTTMANN, 1927)</u> .....	26
<u>4.2. «ΚΗΔΕΙΑ ΣΤΟ ΒΕΡΟΛΙΝΟ» (GUY HAMILTON, 1966)</u> .....	28
<u>4.3. «ΤΑ ΦΤΕΡΑ ΤΟΥ ΕΡΩΤΑ» (WIM WENDERS, 1987)</u> .....	30
<u>4.4. «ΤΟΣΟ ΜΑΚΡΙΑ, ΤΟΣΟ ΚΟΝΤΑ» (WIM WENDERS, 1993)</u> .....	32
<u>4.5. «ΤΡΕΞΕ ΛΟΛΑ, ΤΡΕΞΕ» (TOM TYKWER, 1998)</u> .....	33
<u>4.6. «ΑΝΤΙΟ, ΛΕΝΙΝ» (WOLFGANG BECKER, 2003)</u> .....	35
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: ΑΝΑΣΥΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΑΣΤΙΚΟΥ ΤΟΠΙΟΥ ΤΟΥ ΒΕΡΟΛΙΝΟΥ ΟΠΩΣ ΑΥΤΟ ΠΑΡΟΥΣΙΑΖΕΤΑΙ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΙΣ ΤΑΙΝΙΕΣ</b> .....	39
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6: ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ</b> .....	41
<b>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ</b> .....	44
<b>ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ</b> .....	49

Και τώρα που άνοιξε και έκλεισε ο φωτοφράκτης  
σαν μάτι αδέκαστο και συνελήφθη ο χρόνος,  
ο ρεμβασμός αυξάνει την ζωή  
και δίδει στην κάθε εικόνα  
την κίνηση και την ευελιξία  
που φέρνει από τα βάθη μιας πηγής (της ιδικής του)  
ζεστό το πιο κρυφό της νόημα.  
Και ιδού που μεταλλάσσει πλήρως την εικόνα,  
από μια στατική στιγμή (ας πούμε καρφωμένη)  
την μετατρέπει σε πολυκύμαντον χορόν  
ωρών και πλαστικών σωμάτων ευρυθμίας,  
σε οντοποίησιν απτήν και ασπαιρούσαν  
παντός οράματος, πάσης επιθυμίας.

Ανδρέας Εμπειρικός «Οκτάνα»

Ίσως ο κινηματογράφος, τούτη η τέχνη που γεννήθηκε πράγματι στην νεωτερική πόλη, να μπορεί, εξαιτίας της κινούμενης εικόνας που διαχειρίζεται, να συλλάβει την αστική ζωή στη δυναμική της εκδίπλωση. Ίσως να μπορεί να τη δείξει, να την αποκαλύψει, να την εξερευνήσει με τρόπους που ως την έλευσή του δεν διαθέταμε. Εκείνο όμως που είναι πιο σημαντικό είναι πως ο κινηματογράφος, όχι στην ανάδειξη της εικόνας της πόλης αλλά στην ερμηνεία της είναι που γέννησε προσεγγίσεις χωρίς προηγούμενο

Σταύρος Σταυρίδης «Ο κινηματογράφος και η ρυθμική της πόλης»

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η εφεύρεση του κινηματογράφου στα τέλη του δεκάτου ενάτου αιώνα συνέβη σε μια στιγμή της παγκόσμιας ιστορίας, που συντελούνταν μεγάλες αλλαγές στον τρόπο κατοίκησης, καθώς οι μεγαλουπόλεις όπως τις ονομάζουμε και τις κατανοούμε σήμερα, είχαν μόλις γεννηθεί. Ήταν λοιπόν φυσικό επακόλουθο για τον πρώτο εκείνο κινηματογράφο να στραφεί στο αστικό τοπίο, είτε για να αντλήσει ερεθίσματα, είτε για να το διερευνήσει και να το αναπαράγει, μια τάση που συνεχίζεται καθ' όλη τη μετέπειτα πορεία του. Έτσι η εμφάνιση του νέου αυτού μέσου καταγραφής και αναπαραγωγής της πραγματικότητας συνάδει με τη συσχέτισή του με το αστικό τοπίο, και η σχέση πόλης - κινηματογράφου αυτή παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, αφ' ενός εξ' αιτίας της σταθερής της παρουσίας μέσα στην ιστορία του κινηματογράφου και αφ' ετέρου λόγω του σημαντικού ρόλου τον οποίο παίζει στην κατανόηση του ίδιου του αστικού τοπίου.

Ο σκοπός της παρούσας διπλωματικής εργασίας είναι η διερεύνηση της σχέσης του αστικού χώρου και της τέχνης του κινηματογράφου' όχι οποιουδήποτε αστικού χώρου, αλλά της πόλης του Βερολίνου. Η ανάγκη για την εμβάθυνση αυτή σχετίζεται αφ' ενός με τα προσωπικά μου ερευνητικά ενδιαφέροντα, αφ' ετέρου με τη δομή αυτή καθ' αυτή των κινηματογραφικών έργων, μια δομή που προσομοιάζει με εκείνη του ονείρου. Και είναι η ομοιότητά της αυτή που θα καταστήσει την έρευνα για την πόλη περισσότερο

ενδιαφέρουσα, καθώς θα αποτελέσει πρίσμα ανάγνωσης των κινηματογραφικών έργων που θα αναλυθούν. Η εργασία στοχεύει, με λίγα λόγια, στην περιγραφή της ιδιαίτερης σχέσης πόλης – κινηματογράφου, αλλά και στην παρουσίαση του πώς η πόλη πρωταγωνιστεί στις κινηματογραφικές ταινίες. Εν τέλει στοχεύει σε μια ανασύσταση του αστικού τοπίου του Βερολίνου, σύμφωνα με τις ονειρικές ματιές των σκηνοθετών που το κινηματογράφησαν.

Προκειμένου να επιτευχθούν οι παραπάνω στόχοι, όπως ήδη αναφέρθηκε, επιλέγεται η πόλη του Βερολίνου ως μελέτη περίπτωσης. Οι λόγοι για την επιλογή αυτή σχετίζονται αφ' ενός με την ιστορική εξέλιξη της πόλης του Βερολίνου, καθώς διάφορα ιστορικά γεγονότα, όπως η ύπαρξη του Τείχους και αργότερα η Πτώση του, επέδρασαν στον αστικό ιστό με τρόπο ιδιαίτερο, και αφ' ετέρου με το γεγονός ότι η πόλη αυτή έχει αποτελέσει έμπνευση για πληθώρα σκηνοθετών (ενδεικτικά αναφέρεται ο σκηνοθέτης Wim Wenders), ενώ αποτελεί σκηνικό κινηματογραφικών έργων εδώ και έναν αιώνα, υπάρχει δηλαδή μια σημαντική παραγωγή ταινιών που αναφέρονται στο Βερολίνο. Μέσα από αυτόν τον αξιοσημείωτο αριθμό ταινιών, οι οποίες γυρίστηκαν στο Βερολίνο ή μιλούν για αυτό, επιλέγονται ορισμένες προκειμένου να γίνει μια εμβάθυνση στη σχέση πόλης και κινηματογράφου.

Σύμφωνα με τον Ξενόπουλο, εδώ και αρκετά χρόνια, εμφανίζεται ένα συνεχώς αυξανόμενο ενδιαφέρον στο συσχετισμό της πόλης με τον κινηματογράφο, ένα ενδιαφέρον, το οποίο εκδηλώνεται τόσο με τη μορφή θεωρητικού έργου όσο και με τη μορφή πιο άμεσων αντιστοιχίσεων, μεταφορών και παρομοιώσεων του αστικού τοπίου στις κινηματογραφικές ταινίες (Ξενόπουλος, 2005). Η πρωτοτυπία της παρούσας διπλωματικής εργασίας έγκειται στις εξής επιλογές: Πρώτον, στην επιλογή της πόλης του Βερολίνου, η οποία έχει μακρά αστική παράδοση αλλά και μια ιδιαίτερη αστική ιστορία, καθώς υπήρξε διχοτομημένη, πράγμα που είχε ως αποτέλεσμα την διαφορετική ανάπτυξη των δύο τμημάτων της. Επιπρόσθετα η πόλη του Βερολίνου έχει επιλεγεί από πλήθος σκηνοθετών ως το σκηνικό όπου οι ιστορίες λαμβάνουν χώρα και εκτυλίσσονται. Δεύτερον, η πρωτοτυπία της παρούσας έρευνας έγκειται στο γεγονός ότι η κριτική των κινηματογραφικών έργων, και πιο συγκεκριμένα του αστικού υποβάθρου των επιλεγμένων ταινιών, θα πραγματοποιηθεί υπό το πρίσμα της ονειρικής δομής των έργων αυτών. Ένας τρίτος παράγοντας είναι το γεγονός ότι θα επιχειρηθεί μια λεκτική ανασύσταση της πόλης, όπως παρουσιάζεται μέσα από τις ταινίες, έτσι ώστε η παρούσα έρευνα να επιχειρήσει μια μετατροπή του μέσου μέσω του οποίου η μελέτη περίπτωσης αναλύεται. Επιπρόσθετα, με αφετηρία άρθρα και κείμενα, τα οποία πραγματεύονται τη σχέση πόλης και κινηματογράφου, αλλά και μέσω της ανάλυσης ενός ικανού αριθμού ταινιών, επιχειρείται η διερεύνηση της εικόνας της πόλης του Βερολίνου σε ένα εκτεταμένο χρονικό πλαίσιο –η κινηματογράφιση της πόλης αυτής σε

μεγάλη χρονικά έκταση το επιτρέπει-, ενώ τίθενται ζητήματα όπως η σχέση της εικόνας της πόλης<sup>1</sup> με την έβδομη τέχνη.

Η μεθοδολογία που θα ακολουθηθεί είναι η εξής: Αρχικά, στο πρώτο μέρος της εργασίας θα γίνει μια θεωρητική διερεύνηση, η οποία φιλοδοξεί να καλύψει ζητήματα όπως το πώς ορίζονται οι έννοιες της πόλης και του κινηματογράφου για τις ανάγκες τις παρούσας έρευνας, το πώς σχετίζονται τα κινηματογραφικά έργα με τα όνειρα<sup>2</sup>, ενώ θα γίνει εκτεταμένη αναφορά στη πολύπλευρη σχέση της πόλης με την τέχνη του κινηματογράφου. Στη συνέχεια, στο δεύτερο μέρος της εργασίας, όπου θα διερευνηθεί ουσιαστικά το ζήτημα της απεικόνισης του αστικού τοπίου στον κινηματογράφο, η έρευνα αρχικά κάνει στο κεφάλαιο 3 μια αναφορά στην εξέλιξη της πόλης του Βερολίνου τον εικοστό αιώνα, μια στάση δηλαδή στην πραγματικότητα, όπως αυτή αποδίδεται μέσω των ιστορικών εξελίξεων. Στη συνέχεια απομακρύνεται βήμα το βήμα όλο και περισσότερο από την αληθινή διάσταση του αστικού χώρου, εισχωρώντας σταδιακά στην ονειρική του διάσταση. Έτσι στο κεφάλαιο 4 δίνεται έμφαση στην εικόνα της πόλης μέσα από το βλέμμα μερικών από τους κινηματογραφιστές που την ανασυνέστησαν<sup>3</sup> εδώ δηλαδή γίνεται η παρουσίαση και ανάλυση έξι κινηματογραφικών έργων, τα οποία ως αντικείμενο ή ως υπόβαθρό τους έχουν την γερμανική πρωτεύουσα. Εδώ θα επιδιωχθεί ο συσχετισμός των παρατηρήσεων με τα θεωρητικά ζητήματα, τα οποία θα έχουν αναλυθεί στο πρώτο μέρος, καθώς και με τις ιστορικές εξελίξεις που αναφέρονται στο κεφάλαιο 3. Ακολούθως στο κεφάλαιο 5, θα γίνει μια απόπειρα ανασύστασης του αστικού τοπίου, όπως αυτό παρουσιάζεται μέσα από το ονειρικό πρίσμα των επιλεγμένων κινηματογραφικών ταινιών, μοναδικό μέσο της οποίας θα αποτελούν οι λέξεις, ο γραπτός λόγος. Εδώ θα επιχειρηθεί η σύγκριση και ο συσχετισμός των χαρακτηριστικών και των στοιχείων της πόλης του Βερολίνου, όπως αυτά παρουσιάζονται στις διάφορες ταινίες. Τέλος στο κεφάλαιο 6 θα παρατεθούν τα συμπεράσματα στα οποία κατέληξε η παρούσα ερευνητική εργασία.

---

<sup>1</sup> Χρησιμοποιείται ο όρος 'εικόνα της πόλης', ως υπενθύμιση του ότι η προσέγγιση πόλης και κινηματογράφου έχει χρησιμοποιηθεί πολύ σε ζητήματα μάρκετινγκ πόλεων, αν και η παρούσα έρευνα δεν εστιάζει στο γεγονός αυτό.

<sup>2</sup> Ο όρος 'όνειρα' εδώ αναφέρεται στην επιστήμη της ψυχανάλυσης (βλ. υποκεφάλαιο 1.2.2).

## ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ: ΠΟΛΗ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

### ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΟΡΙΣΜΟΙ ΤΩΝ ΔΥΟ ΕΝΝΟΙΩΝ

Όπως προκύπτει και από τον τίτλο της παρούσας διπλωματικής εργασίας, ένα από τα βασικά ζητήματα που θα μας απασχολήσουν στη συνέχεια είναι η σχέση πόλης και κινηματογράφου. Ως εκ τούτου θεωρήθηκε ιδιαίτερα σημαντικό το να γίνουν εκτεταμένες αναφορές τόσο στην έννοια της πόλης όσο και στην έννοια του κινηματογράφου, πριν διερευνηθούν οι τρόποι με τους οποίους οι δύο αυτές έννοιες σχετίζονται. Στις αναφορές αυτές συμπεριλαμβάνονται, πέρα από τους βασικούς ορισμούς των εννοιών, και άλλα ζητήματα που άπτονται αυτών και θεωρούνται σημαντικά εδώ, όπως για παράδειγμα η σχέση του κινηματογράφου με την ψυχανάλυση και την έννοια του ονείρου. Αρχικά θα δούμε την έννοια 'πόλη' και αμέσως μετά θα διερευνηθεί ο όρος 'κινηματογράφος'.

#### 1.1. Η ΕΝΝΟΙΑ 'ΠΟΛΗ'

Η έννοια 'πόλη' αποτελεί βασικό άξονα στην παρούσα έρευνα και θεωρήθηκε ότι η αναφορά στην έννοια αυτή καθ' αυτή συμβάλλει σε μια σφαιρικότερη προσέγγιση του ζητήματος της σχέσης πόλης και κινηματογράφου. Ο όρος 'πόλη' αναφέρεται στο δομημένο αστικό χώρο, είναι ένας χωρικός προσδιορισμός, ο οποίος περιγράφει ένα σύνολο κτιρίων και ελεύθερων χώρων, ή καλύτερα έναν εκτεταμένο οικισμό. Σύμφωνα με τον εγκυκλοπαιδικό της ορισμό η πόλη ως όρος σχετίζεται και με την πυκνότητα του πληθυσμού που έχει, αλλά και με την ύπαρξη ή μη δημοσίων κτιρίων και υπηρεσιών αντίστοιχων προς τον πληθυσμό της (<http://en.wikipedia.org/wiki/City>). Πέρα όμως από αυτές τις πεζές πληροφορίες για την πόλη, αυτό που θεωρείται στην παρούσα έρευνα σημαντικό για την έννοια αυτή, είναι το γεγονός ότι η πόλη δεν είναι μόνο ένας γεωγραφικός σχηματισμός, ένας κτιστός χώρος άψυχος. Σύμφωνα με τους Άβαλος και Herreros η πόλη είναι ένα κράμα ετερογενών υλικών, 'μια σύνθεση φυσικών, τεχνητών και άυλων στοιχείων, τα οποία είναι ταυτόχρονα πορώδη και ινώδη, με πυκνές και στοιβαρές περιοχές, και που έχουν δημιουργηθεί από αντιθετικά στοιχεία.' (Άβαλος και Herreros, 2003). Είναι μια έννοια που συμπεριλαμβάνει την ανθρώπινη δράση στον δομημένο χώρο, την ατομική ή συλλογική δράση-δημιουργό της' η έννοια της πόλης συμπεριλαμβάνει επίσης το νόημα που της αποδίδεται από τους στοχαστές, τους επιστήμονες ή τους καλλιτέχνες, αλλά και 'τις ποιητικές και συμβολικές εικόνες με τις οποίες την επενδύουν' (Νικολαΐδου, 2004). Η πόλη είναι μια έννοια τόσο ευρεία, που ο Lefebvre την χαρακτηρίζει 'πολιτισμική πραγματικότητα' (cultural reality) (Νικολαΐδου, 2004), ενώ οι Άβαλος και Herreros την βλέπουν ως ένα 'μάγμα, που αναβλύζει από ένα

ποιοτικό υπόστρωμα' (Ábalos και Herreros, 2003). Σε κάθε περίπτωση το αστικό τοπίο, το οποίο δεν χαρακτηρίζεται από σταθερότητα και παγίωση, αλλά αντιθέτως είναι κάτι το διαρκώς μεταβαλλόμενο (Παπαδόπουλος, 2005), αποτελεί 'ένα πεδίο εξαιρετικά πολύπλοκων χωροχρονικών σχέσεων' (Σταυρίδης, 2005). Επιπρόσθετα, όταν μιλάμε για πόλη, πέρα από τη χωρική της υπόσταση, σκεφτόμαστε ακόμη το σύγχρονο τρόπο και ρυθμό ζωής: έννοιες όπως την κοινωνική πρόοδο και την κοινωνική περιθωριοποίηση αλλά και αισθήσεις όπως της απώλειας ή της αποξένωσης (Παπακωνσταντίνου, 2002). Είναι σίγουρα ένα ιδιαίτερα περίπλοκο φαινόμενο, που χαρακτηρίζεται από την αποσπασματικότητα και την αστική ασυνέχεια, από την άλλη όμως εμπεριέχει ρυθμό και ένα σύνολο κανόνων (Σταυρίδης, 2005).

Σύμφωνα με τον Simmel τόσο ο όρος 'πόλη', όσο και η ζωή σε αυτή, εμπεριέχει μια αντίφαση: από τη μια εισπράττει κανείς μια τάση για τάξη, οργάνωση και διευθέτηση, ενώ από την άλλη στο αστικό περιβάλλον υπάρχουν πολυάριθμα ερεθίσματα και η ιδέα της ανωνυμίας. Το περισσότερο ίσως σημαντικό στοιχείο για την πόλη είναι το ότι αποτελεί για το άτομο ένα εξωτερικό περιβάλλον, το οποίο -προβάλλοντας τα χαρακτηριστικά που προαναφέρθηκαν- ασκεί ισχυρή επιρροή στην ανάπτυξη της προσωπικότητας<sup>3</sup>, καθώς η δεύτερη τείνει να προσαρμόζεται στις διευθετήσεις που της επιβάλλει ο αστικός χώρος. Τα ερεθίσματα σε ένα αστικό περιβάλλον χαρακτηρίζονται από ταχύτατες εναλλαγές, ασυνέχεια, απροσδόκητη εμφάνιση ή διακοπή τους, και οι συνθήκες αυτές έχουν ως αποτέλεσμα την ακούσια δημιουργία προστατευτικής ασπίδας: ο ανθρώπινος οργανισμός φαίνεται να αναχαιτίζει την αντίδραση των νεύρων στα πολλαπλά, οπτικής κυρίως φύσεως<sup>4</sup>, ερεθίσματα, ένα ψυχικό φαινόμενο που ονομάζεται 'φαινόμενο του blasé' και είναι απόλυτα συνδεδεμένο με την αστική ζωή. Πέρα από το φαινόμενο του blasé ο Simmel αναφέρεται σε δύο ακόμα ζητήματα που σχετίζονται με τον τρόπο με τον οποίο το άτομο εισπράττει τη ζωή στην πόλη, που είναι μια εμπειρία βασισμένη στη συνεχή εναλλαγή επιφανειακών και πιθανά σοκαριστικών εικόνων. Το πρώτο ζήτημα σχετίζεται με την κοινωνικοποίηση των ατόμων στο αστικό περιβάλλον. Είναι γεγονός ότι στις πόλεις παρατηρείται μια διάχυση των κοινωνικών σχέσεων, υπάρχει μια πληθώρα κοινωνικών σχέσεων, η οποία τελικά παράγει αρνητικές κοινωνικές συμπεριφορές όπως την επιφυλακτικότητα, την αδιαφορία και την απέχθεια. Οι συμπεριφορές αυτές λειτουργούν ως ασπίδα προστασίας του ατόμου, καθώς δημιουργούν τις ζωτικής σημασίας αποστάσεις. Το δεύτερο ζήτημα έχει να κάνει με την ανωνυμία την οποία βιώνει το άτομο στις πόλεις, ως απάντηση στην οποία 'επικαλείται στον ύψιστο βαθμό τη μοναδικότητα και την ιδιαιτερότητά' του (Simmel, 1993).

<sup>3</sup> Η βάση πάνω στην οποία αναπτύσσεται η ψυχολογική ανάπτυξη της προσωπικότητας είναι της έντονης νευρικής διέγερσης, λόγω της εναλλαγής των εξωτερικών και εσωτερικών ερεθισμάτων (Νικολαΐδου, 2004).

<sup>4</sup> Ο Simmel έγραψε: 'Οι αμοιβαίες σχέσεις των ανθρώπων στις μεγαλουπόλεις... διακρίνονται από μια σαφή υπεροχή της δραστηριότητας του ματιού σε σχέση με εκείνης της ακοής' (Simmel, 1993).



Συνοψίζοντας θα λέγαμε ότι η έννοια της πόλης είναι πολύπλοκη, επειδή -εκτός από χωρική περιγραφή ενός γεωγραφικά προσδιορισμένου δομημένου χώρου με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά- αναφέρεται και σε ένα σύνολο κοινωνικών και ψυχολογικών φαινομένων, εμπεριέχει κάτι το άυλο και το ονειρικό. Η πόλη είναι μια έννοια δυσπρόσιτη και πολυεπίπεδη, που έχει πάντα απασχολήσει τον ανθρώπινο νου<sup>5</sup> από πολλές πλευρές έγιναν προσπάθειες προσέγγισης και ερμηνείας του φαινομένου της πόλης, από πολλά πρίσματα θέασης. Κι αν κάτι μπορεί να πει κανείς με σιγουριά για την πόλη είναι ότι ως σύνολο, ως έννοια είναι πολύ ευρύτερη από το άθροισμα των μερών που την απαρτίζουν. Η πόλη είναι ένα πεδίο προς παρατήρηση ιδιαίτερα ενδιαφέρον, το οποίο έχει ιστορικά ασκήσει ιδιαίτερη γοητεία στην επιστήμη, τη φιλοσοφία και την τέχνη. Είναι λοιπόν απόλυτα φυσικό, το ότι ο κινηματογράφος -τόσο ως μέσο καταγραφής της πραγματικότητας, όσο και ως μορφή τέχνης- γρήγορα στράφηκε στο αστικό περιβάλλον, είτε προσπαθώντας να το καταγράψει είτε να το ερμηνεύσει. Πριν όμως να εμβαθύνουμε στη σχέση πόλης και κινηματογράφου, θεωρείται σημαντικό να αναφερθούμε στην έννοια του κινηματογράφου, ορίζοντάς τη και στη συνέχεια περιγράφοντας τη συγγένεια του μέσου αυτού με τα όνειρα και την ψυχανάλυση, μια συνάφεια που στο δεύτερο μέρος της εργασίας θα αποτελέσει κύριο συστατικό της ερευνητικής διαδικασίας.

## 1.2. Η ΕΝΝΟΙΑ 'ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ'

### 1.2.1. ΟΡΙΣΜΟΣ

Καθώς ο κινηματογράφος αποτελεί έναν από τους κύριους άξονες πάνω στους οποίους αναπτύσσεται η παρούσα εργασία, θεωρήθηκε σημαντικό να ερευνηθεί και να παρουσιαστεί η έννοια αυτή. Έτσι ακολουθεί ο ορισμός του κινηματογράφου, καθώς και πληροφορίες για τις ιδιότητες του μέσου αυτού. Γίνονται ακόμα αναφορές (λιγότερο ή περισσότερο συνοπτικές) στα γνωστικά αντικείμενα που επηρεάζουν την έβδομη τέχνη και συμβάλλουν στην ύπαρξη της και στη δημιουργία κινηματογραφικών έργων, καθώς επίσης και στα μέσα, τα εργαλεία και τις μεθόδους με τις οποίες δημιουργείται μια ταινία. Τέλος θα γίνει μια σύντομη αναφορά στο ρόλο του του μέσου αυτού.

Ο κινηματογράφος ή σινεμά, εκτός από αίθουσα ή χώρος που προβάλλονται κινηματογραφικές ταινίες, είναι ένα είδος τέχνης. Αποτελεί ένα μέσο έκφρασης και παρουσίασης, που αρχικά εμφανίστηκε περισσότερο ως μια τεχνική, η οποία βασισμένη σε μια σειρά εικόνων καταγράφει, οπτικοποιεί και ανασυνθέτει την κίνηση<sup>5</sup> (Τεγόπουλος και Φυτράκης) και τελικά τον χώρο. Με το πέρασμα των ετών όμως αναγνωρίστηκαν η

---

<sup>5</sup> 'Ο αρχικός στόχος του (κινηματογράφου) ήταν να ολοκληρώσει την εξέλιξη της φωτογραφίας, εισάγοντας την κίνηση στην αποτύπωση των αντικειμένων (Kracauer, 1983).

συγκινησιακές δυνατότητες του σχετικά νέου αυτού μέσου καταγραφής της πραγματικότητας, καθιερώθηκε η εικαστική του αξία, και έτσι εδραιώθηκε στην ιστορία του πολιτισμού ως η έβδομη τέχνη<sup>6</sup>. Σύμφωνα με τον Διζικιρίκη ο κινηματογράφος είναι η οπτικοακουστική εκείνη τέχνη που εκδηλώνεται δια μέσου της ειδικής διαδικασίας που λέγεται μοντάζ<sup>7</sup> (Διζικιρίκης, 1985). Όσον αφορά στην παρούσα έρευνα ο κινηματογράφος είναι ένα πεδίο ιδιαίτερα ευρύ, το οποίο δεν μπορεί να περιγραφεί μόνο μέσω των ταινιών που παράγει· αναπόφευκτα η έννοια του σινεμά επεκτείνεται τόσο στους χώρους και τους χρόνους μέσα στους οποίους τα έργα παίζονται, όσο και στο σύστημα που τα δημιουργεί και τα ερμηνεύει (Νικολαΐδου, 2004). Επιπρόσθετα η έννοια του κινηματογράφου δεν μπορεί να θεαθεί ανεξάρτητα από τις έννοιες του χώρου και του χρόνου, καθώς είναι 'μια τέχνη του ασυνεχούς χώρου και χρόνου' (Σταυρίδης, 2005), πράγμα που εύκολα το παρατηρεί κανείς στη δομή μιας κινηματογραφικής ταινίας<sup>8</sup>. Ο Benjamin προχωρώντας ένα βήμα ακόμα βλέπει τον κινηματογράφο ως ένα πρίσμα, το οποίο δύναται να αλλάξει τον τρόπο με τον οποίο ο θεατής εισπράττει και αναλύει τον πραγματικό χώρο, καθώς μια κινηματογραφική ταινία αντανακλά την πραγματικότητα (Benjamin, 1978). Επιπλέον η Νικολαΐδου θεωρεί τον κινηματογράφο πολιτισμικό γεγονός (Νικολαΐδου, 2004). Ο κινηματογράφος, ως μορφή τέχνης, χαρακτηρίζεται από την πολυπλοκότητα του τρόπου με τον οποίο παράγει τα έργα του, καθώς και από τα πολλά επίπεδα πολιτισμού και κατηγοριών ανθρώπινης σκέψης/επιστήμης, τα οποία εμπλέκονται στη διαδικασία αυτή. Ενδεικτικά ο Διζικιρίκης αναφέρει 'την αισθητική και φιλοσοφία της τέχνης, τη λογοτεχνία και τις εικαστικές τέχνες, την ηθοποιία και τη μουσική, τη μηχανολογία, την οπτική, την ηλεκτρονική, την ακουστική και τη χημεία' (Διζικιρίκης, 1985). Κατά την πρώτη περίοδο του κινηματογράφου, οι δημιουργοί, στην προσπάθειά τους να αναπτύξουν μια 'κινηματογραφική γλώσσα', πειραματίστηκαν με τις φόρμες της αφήγησης, ενώ προσπάθησαν να ενσωματώσουν στο νέο αυτό μέσο κώδικες από την ζωγραφική, τη φωτογραφία<sup>9</sup> και τη μουσική σε επίπεδο οπτικής αναπαράστασης, καθώς και κώδικες από το θέατρο και τη λογοτεχνία σε επίπεδο αφήγησης/πλοκής (Παπακωνσταντίνου, 2002). Όλα αυτά όπως ήταν φυσικό αποτέλεσαν ζυμώσεις που επηρέασαν αναπόφευκτα το σινεμά. Μέχρι στιγμής είδαμε την έννοια του κινηματογράφου, ενώ στη συνέχεια θα δούμε τις ιδιότητες του μέσου εκείνες, οι οποίες θεωρούνται σημαντικές στα πλαίσια της παρούσας έρευνας.

Το 1983 ο θεωρητικός του κινηματογράφου Siegfried Kracauer αναφέρεται στις ιδιότητες του κινηματογράφου και τις διαχωρίζει σε βασικές και σε τεχνικές. Οι βασικές ιδιότητες είναι εκείνες, οι οποίες ταυτίζονται σχεδόν με αυτές της τέχνης της

<sup>6</sup> Οι άλλες έξι είναι η γλυπτική, η ζωγραφική, η αρχιτεκτονική, η λογοτεχνία, η μουσική και ο χορός.

<sup>7</sup> Για περισσότερα σχετικά με την έννοια του μοντάζ βλ. υποκεφάλαιο 2.3.

<sup>8</sup> Σύμφωνα με τον Noël Burch «η ταινία είναι μια διαδοχή από κομμάτια χρόνου και κομμάτια χώρου» (Βενετισιάνου και Μπαζαίου, 2005).

<sup>9</sup> Ο Kracauer θεωρεί την τέχνη της φωτογραφίας τον άμεσο πρόγονο του κινηματογράφου (Kracauer, 1983).

φωτογραφίας, και που κατά κάποιο τρόπο παρέχουν στον κινηματογράφο τη δυνατότητα, ή καλύτερα τον εξοπλισμό, να 'καταγράφει και να αποκαλύπτει τη φυσική πραγματικότητα', ενώ 'ευθύνονται κυρίως για την κινηματογραφική ποιότητα μιας ταινίας' (Kracauer, 1983). Στις βασικές ιδιότητες συγκαταλέγονται στην παρούσα έρευνα η αναλογία, η ασυνέχεια, και ο αστικός χώρος, έννοιες στις οποίες θα αναφερθούμε στη συνέχεια. Οι τεχνικές ιδιότητες από την άλλη είναι περισσότερο ζητήματα χειρισμού της κάμερας ή του φιλμ. Ο κινηματογράφος έχει κληρονομήσει αρκετές από τη φωτογραφία ενώ άλλες, όπως η κίνηση ή το μοντάζ, σχετίζονται μόνο με το ίδιο το μέσο<sup>10</sup> (Kracauer, 1983). Βασικές αλλά και τεχνικές ιδιότητες του σινεμά, σκηνοθετικές αποφάσεις όπως η χρήση πολλαπλών στρωμάτων της εικόνας, ο χωρισμός της οθόνης σε επιμέρους τμήματα, οι δυναμικές γωνίες παρατήρησης και η επέμβαση στη ροή της κίνησης (πάγωμα, επιτάχυνση, επιβράδυνση) συνθέτουν τη σύγχρονη κινηματογραφική γλώσσα (Παπακωνσταντίνου, 2005). Στη συνέχεια θα δούμε μερικές από τις παραπάνω έννοιες, ξεκινώντας με εκείνες που χαρακτηρίστηκαν προηγουμένως ως βασικές ιδιότητες του κινηματογράφου, και πιο συγκεκριμένα την αναλογία, την ασυνέχεια και τον αστικό χώρο.

Όπως ήδη αναφέρθηκε παραπάνω, ο κινηματογράφος είναι ένα πολιτιστικό συμβάν, μια τέχνη η οποία επιχειρεί να αποτυπώσει την πραγματικότητα. Όπως κάθε μορφή τέχνης, λοιπόν, είναι φυσικό και για το σχετικά νέο αυτό μέσο, αντί να αναπαριστά τον κόσμο με απρόσωπο και ψυχρό τρόπο, να διεκδικήσει να λειτουργήσει ως ένα ερμηνευτικό μοντέλο, ως μια αναλογία της πραγματικότητας, να αποπειραθεί να μεταφράσει ή καλύτερα να μεταφέρει τον δομημένο χώρο σε κινηματογραφικό χώρο. Αυτό, σύμφωνα με τον Παπακωνσταντίνου το πετυχαίνει με την 'προοδευτική διάλυση της εικονογραφικής φόρμας της πραγματικότητας' και με την μετέπειτα 'σύνθεση και διαμόρφωση ενός νέου χώρου αναπαράστασης της πόλης' (Παπακωνσταντίνου, 2002). Είναι βέβαιο πλέον, ότι ο κινηματογράφος μπορεί να μεταφέρει την αίσθηση ενός χώρου, χωρίς να επιδιώξει την λεπτομερή απεικόνισή του (Φουφρή, 2009). Έτσι ο κινηματογράφος δημιουργείτα έργα του έχοντας επίγνωση του ότι απεικονίζει και ανασυνθέτει τον δομημένο χώρο αναλογικά. Ένας άλλος τρόπος επίτευξης της κινηματογραφικής αναλογίας είναι -όπως θα δούμε και στο υποκεφάλαιο 2.3- η έννοια της ασυνέχειας' στο βιβλίο του *Cinegram Folie Le Park de la Villete*, ο Tschumi αναφέρει ότι 'οι αναλογίες με το φιλμ είναι βολικές, αφού ο κινηματογραφικός χώρος ήταν ο πρώτος που εισήγαγε την έννοια της ασυνέχειας -έναν τμηματικός κόσμος όπου κάθε κομμάτι διατηρεί την ανεξαρτησία του, επιτρέποντας πολλαπλούς συνδυασμούς' (Tschumi, 1988). Ουσιαστικά ο Tschumi αναφέρεται στον αποσπασματικό τρόπο με τον

---

<sup>10</sup> Ανάμεσα στις τεχνικές που ο κινηματογράφος κληρονόμησε από τη φωτογραφία συγκαταλέγονται οι εξής: γκρο-πλαν, φλου φωτογραφίες, χρήση αρνητικών, διπλοτυπία, πολυτυπία, κ.α. Μόνο με τον κινηματογράφο συνδέονται τεχνικές όπως το φοντύ ανσαινέ, η αργή και γρήγορη κίνηση, η αναστροφή του χρόνου τα ειδικά εφέ κ.α. (Kracauer, 1983).

οποίο ο κινηματογράφος δομεί τον χώρο, γεγονός, που όπως θα δούμε στη συνέχεια της εργασίας σχετίζεται με την ασυνέχεια του ανθρώπινου βλέμματος, με την ανυπαρξία τελικά της γραμμικής εγκεφαλικής αντίληψης<sup>11</sup>.

Πέρα από τις έννοιες της αναλογίας και της ασυνέχειας/αποσπασματικότητας, σημαντικό πεδίο για τον κινηματογράφο αποτελεί και ο αστικός χώρος, με τον οποίο η έβδομη τέχνη είναι παραδοσιακά άρρηκτα συνδεδεμένη. Αν και η σχέση πόλης και κινηματογράφου θα διερευνηθεί διεξοδικά στο επόμενο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας, θεωρήθηκε σημαντικό να γίνουν κάποιες αναφορές και σε αυτό το κεφάλαιο, καθώς ο αστικός χώρος θεωρείται δομικό στοιχείο του σινεμά. Σύμφωνα με τις Βενετσιάνου και Μπαζαίου 'η έννοια του χώρου, αν όχι η υλική του πραγματικότητα, κρίθηκε από την αρχή ως βασικό συστατικό της κινηματογραφικής δημιουργίας' (Βενετσιάνου και Μπαζαίου, 2005), πράγμα λογικό, καθώς οι ταινίες μεταφέρουν τη χωρική διάσταση -και πιο συγκεκριμένα το αστικό τοπίο- στο θεατή με τρόπο ιδιαίτερο και έντονο, όχι μέσω κάποιας περιγραφής, αλλά μέσω οπτικοακουστικών ερεθισμάτων (Βενετσιάνου και Μπαζαίου, 2005). Όλα τα παραπάνω δικαιολογούν το ότι πολύ σύντομα στην ιστορία του ο κινηματογράφος οικειοποιείται τη ζωή στα αστικά κέντρα, και επιλέγει τις αναδυόμενες ακόμα μητροπόλεις ως τόπους-πρωταγωνιστές της θεματολογίας του (Παπακωνσταντίνου, 2002).

Αφού είδαμε τις έννοιες της αναλογίας, της ασυνέχειας και του αστικού χώρου ως βασικές ιδιότητες του κινηματογράφου, συνεχίζουμε με τις έννοιες του μοντάζ και της κίνησης που ανήκουν στις τεχνικές ιδιότητες του κινηματογράφου. Με το μοντάζ θα ασχοληθούμε διεξοδικά στο επόμενο κεφάλαιο. Όσον αφορά την έννοια της κίνησης, μπορούμε να πούμε ότι είναι ένα από τα βασικά εργαλεία του κινηματογράφου, όχι μόνο επειδή ήταν η δυνατότητα καταγραφής της σε φιλμ που έκανε το μέσο αυτό τόσο δημοφιλές και ιδιαίτερο, αλλά και επειδή η ίδια η μηχανή λήψης μπορεί να κινηθεί, κάτι που πολλαπλασιάζει τις δυνατότητες του κινηματογράφου. Σύμφωνα με τον Ξενόπουλο 'η μεταλλασσόμενη εικόνα της προβολής, αποτελείται από εικόνες που διαδέχονται η μία την άλλη και οι οποίες είναι είτε κινούμενες είτε στατικές. Η κίνηση μπορεί να οφείλεται είτε στην κίνηση των στοιχείων της είτε στην κίνηση της μηχανής λήψης' (Ξενόπουλος, 2005). Επιπρόσθετα ο Παπακωνσταντίνου υποστηρίζει ότι 'η κίνηση μπορεί να μεταδώσει μια εμπειρία ακόμα και όταν δεν υπάρχει αναπαράσταση στον κινηματογράφο' (Παπακωνσταντίνου, 2005). Από την άλλη στο σινεμά, μέσω της κίνησης της κάμερας σε ταχύτητες ποικίλλες -ακόμα και μηδενικές-, επιτυγχάνεται η αποδόμηση φαινομενικά συνεχών αστικών τοπίων (Ξενόπουλος, 2005). Η κίνηση της κινηματογραφικής μηχανής είναι ιδιαίτερα σημαντική και σύμφωνα με τον Wenders η κίνηση του ίδιου του μέσου – πέρα από την δυνατότητά του να καταγράψει την κίνηση- καθιστά αναμφισβήτητα τον κινηματογράφο τη χαρακτηριστικότερη μορφή τέχνης του 20<sup>ου</sup> αιώνα: 'ο

---

<sup>11</sup> Βλ. υποκεφάλαιο 2.3.

κινηματογράφος έχει τη δυνατότητα να κινηθεί μέσα στο δομημένο περιβάλλον, μέσα στις πόλεις. Μπορεί να κινηθεί προς μια κατεύθυνση, μπορεί να απομακρυνθεί, μπορεί να ταξιδέψει από χώρα σε χώρα' (Wenders και Kollhoff, 1993).

Μπορούμε, λοιπόν, να πούμε ότι μέσα από τις τεχνικές, τα εργαλεία του και τα συστατικά της, η κινηματογραφική δημιουργία καταφέρνει να αναπαραστήσει τη χωρική εμπειρία, να παρουσιάσει μια ανακατασκευή της πραγματικότητας, μέσω του κατακερματισμού της και κατόπιν μέσω της ανασυγκρότησής της (μοντάζ). Επιτυγχάνει να αναδείξει την έννοια της ασυνέχειας στη θέαση του κόσμου, καθώς και να ερμηνεύσει τον αστικό χώρο, προωθώντας διαφορετικές οπτικές του και διαφορετικές επεξεργασμένες απεικονίσεις του. Τελικά, προσφέροντας βιωματικές σχέσεις με την πόλη καταφέρνει να επηρεάσει ακόμα και τον τρόπο με τον οποίο τις αντιλαμβάνεται κανείς. Όλα τα παραπάνω είναι σημαντικά για την παρούσα έρευνα, καθώς θα συμβάλλουν στη συνέχεια στην ανάλυση των κινηματογραφικών έργων και του αστικού χώρου του Βερολίνου σε αυτά.

### 1.2.2. ΟΝΕΙΡΟ, ΥΠΟΣΥΝΕΙΔΗΤΟ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Ο λόγος για τον οποίο συμπεριλαμβάνεται το παρόν υποκεφάλαιο στη διπλωματική αυτή είναι το γεγονός ότι η συσχέτιση του κινηματογράφου με το όνειρο και με το ασυνείδητο αποτελεί βασικό πρίσμα θέασης των ταινιών. Καθώς ένα βασικό μέρος της παρούσας έρευνας είναι η διερεύνηση, ο σχολιασμός και η εξαγωγή συμπερασμάτων για την πόλη του Βερολίνου μέσα από τις έξι επιλεγμένες ταινίες, κρίθηκε σημαντική η παρουσίαση της σχέσης του ονείρου και του κινηματογράφου: αφ' ενός αυτή η σχέση είναι ένα από τα βασικά κίνητρα εκπόνησης της παρούσας εργασίας, και αφ' ετέρου είναι εκείνη που αιτιολογεί και που επεξηγεί τον τρόπο με τον οποίο αναλύθηκαν τα έξι κινηματογραφικά έργα. Επιπρόσθετα υπάρχει βαθύ προσωπικό ενδιαφέρον για τα μέσα με τα οποία το άτομο μπορεί να προσεγγίσει το ασυνείδητό του. Επειδή λοιπόν ένα κινηματογραφικό έργο έχει πολλές ομοιότητες με το όνειρο, το οποίο ο Sigmund Freud θεωρούσε το μέσο για τη διερεύνηση του ασυνείδητου ενός ατόμου, καθίσταται στόχος της παρούσας διπλωματικής εργασίας το να παρουσιαστεί η πόλη του Βερολίνου μέσα από το ονειρικό πρίσμα των ταινιών που έχουν γυριστεί εκεί.

Η επιστήμη της ψυχανάλυσης, βασικά στοιχεία της οποίας είναι το ασυνείδητο ως αντικείμενο έρευνας και το όνειρο ως το βασικό μέσο διεξαγωγής της, έχει άμεση σχέση με την τέχνη του κινηματογράφου. Η σχέση αυτή είναι πολλαπλή και πολύ στενή, ενώ η βασική αιτία αυτού του γεγονότος είναι το ότι ο κινηματογράφος ως μέσο είναι πολύ πιο κοντά στο όνειρο. Σύμφωνα με τον Freud, ο οποίος θεωρεί το όνειρο ως τη 'βασιλική οδό προς το ασυνείδητο', ο μηχανισμός του ονείρου αφορά στην εικονοποίηση σκέψεων, στη μετάθεση εννοιών, στη συμπύκνωση και τη λογοκρισία. Πιο αναλυτικά θα

λέγαμε ότι το όνειρο είναι αποτέλεσμα της εικονοποίησης των σκέψεων, αποτελεί στην ουσία το τελικό προϊόν της διαδικασίας παραγωγής εικόνων από λέξεις. Στην καθόλου απλή αυτή διαδικασία εμπλέκεται επίσης η μετάθεση, καθώς είναι πολύ σύνηθες το να μετατίθεται μια έννοια σε μια άλλη κατά την παραγωγή ονείρων. Επιπρόσθετα ένας επιπλέον παράγοντας είναι η συμπύκνωση, δηλαδή το ότι το όνειρο δημιουργείται επίσης από την τομή διαφορετικών συνειρμικών αλυσίδων, οπότε και ένα αντικείμενο που πιθανά παρουσιάζεται σε αυτό είναι φορέας πολλών ιδιοτήτων. Την παραγωγή του ονείρου την ακολουθεί η λογοκρισία, ή αλλιώς η δευτερογενής επεξεργασία, κατά την οποία η αλληλουχία των εικόνων που εμφανίζονται σε ένα όνειρο μετατρέπεται πάλι σε λέξεις, σε ένα εξηγήσιμο πράγμα. Όλα τα παραπάνω έχουν μεγάλη σημασία, αφού ο κινηματογράφος κάνει περίπου αυτό που κάνει και το όνειρο, εικονοποιεί, ενώ και σε αυτό το μέσο για να παραχθεί νόημα χρησιμοποιείται η μετάθεση και η συμπύκνωση.

Άλλοι τρόποι με τους οποίους συνδέεται η ψυχανάλυση με τον κινηματογράφο, είναι οι παρακάτω τρεις: Ο πρώτος τρόπος συσχέτισης είναι μέσω του δημιουργού, όπου το έργο θεωρείται σύμπτωμα του δημιουργού. Ο δεύτερος είναι μέσω του έργου αυτού καθ' αυτού, περίπτωση κατά την οποία η ταινία θεωρείται ως ένα όνειρο. Ο τρίτος τρόπος είναι μέσω του θεατή, σχετίζεται με το πώς ο ίδιος ο θεατής αντιμετωπίζει τον κινηματογράφο. Μέχρι στιγμής είδαμε τη σχέση ενός κινηματογραφικού έργου με το μηχανισμό του ονείρου κατά Freud, μια σχέση η αλήθεια της οποίας έχει εφαρμογή και στις τρεις προαναφερθείσες περιπτώσεις. Ο χώρος των κινηματογραφικών σπουδών (film studies) χαρακτηρίζεται από τη «θεωρία τοποθέτησης του υποκειμένου» (subject-positioning theory)<sup>12</sup>. Η θεωρία αυτή, η οποία εξελίχθηκε ως πιθανή απάντηση στο ερώτημα αν ο θεατής αναγνωρίζει στην ταινία τον εαυτό του και πώς, στόχευσε βασισμένη στην επιστήμη της ψυχανάλυσης και ιδιαίτερα στα κείμενα των Freud και Lacan, στην εύρεση του τρόπου με τον οποίο το υποκείμενο συσχετίζεται με το κινηματογραφικό έργο (Νικολαΐδου, 2004). Στη συνέχεια θα αναλυθεί η σχέση του θεατή ως προς το θέαμα από πλευράς ψυχανάλυσης και πιο συγκεκριμένα θα γίνει μια συσχέτιση της δομής του ψυχικού μηχανισμού<sup>13</sup> και του κινηματογράφου, μέσω της έννοιας της ταύτισης, την οποία την συναντούμε τόσο στην επιστήμη της ψυχανάλυσης, όσο και στην έβδομη τέχνη.

Ο μηχανισμός της ταύτισης στην ψυχανάλυση θεωρείται ιδιαίτερα σημαντικός, καθώς είναι το κύριο μέσο εξέλιξης ενός ατόμου. Ο άνθρωπος χρησιμοποιεί την ταύτιση

---

<sup>12</sup> Ο χώρος των κινηματογραφικών σπουδών χαρακτηρίζεται από δύο μεγάλες τάσεις: α) subject – position theory και β) culturalism. Από τα μέσα της δεκαετίας του εβδομήντα το ενδιαφέρον των film studies στρέφεται προς την κουλτούρα. Η θεωρία άρχισε να γίνεται πιο ενσυνείδητη των κατασκευών που δημιουργεί και του συμπεριέχοντος μέσα στο οποίο φτιάχνονται τόσο τα κινηματογραφικά έργα όσο και η θεωρία για τον κινηματογράφο (Νικολαΐδου, 2004).

<sup>13</sup> Δύο είναι τα είδη αντίληψης του ψυχικού μηχανισμού σύμφωνα με τον Freud:

- α' τοπική: συνειδητό - προσυνειδητό - ασυνείδητο
- β' τοπική: εγώ - υπερεγώ - 'αυτό' (Φρόυντ, 1993)

από βρέφος, ενώ αυτός ο τόσο καίριος για την ανθρώπινη ψυχή μηχανισμός βρίσκει εφαρμογή και στον κινηματογράφο, καθώς μια ταινία είναι πιθανό ή –καλύτερα- επιθυμητό να ενεργοποιήσει το μηχανισμό ταύτισης του εκάστοτε θεατή. Όσον αφορά στην ψυχανάλυση υπάρχουν δύο βασικά είδη ταύτισεων· αφ' ενός η πρωτογενής ταύτιση ή αλλιώς το στάδιο του καθρέφτη, μια ταύτιση, κατά την οποία το βρέφος αντιλαμβάνεται το σώμα του σε σχέση με το σώμα της μητέρας, ενώ αναφέρεται στη δυϊκή σχέση μητέρας και νεογνού. Αφ' ετέρου υπάρχει η δευτερογενής ταύτιση, κατά την οποία ανάμεσα στο βρέφος και τη μητέρα μπαίνει ο τρίτος παράγων, ο πατέρας. Η ρήξη αυτή της πρωτογενούς ταύτισης εισάγει το βρέφος στην κοινωνική σχέση.

Ο μηχανισμός της ταύτισης στον κινηματογράφο είναι, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, ιδιαίτερα σημαντικός, θα λέγαμε ότι αποτελεί στόχο ενός κινηματογραφικού έργου να τον διεγείρει. Όπως και στην ψυχανάλυση, έτσι και εδώ υπάρχουν δύο βασικά είδη ταύτισης του θεατή με το θέμα της ταινίας. Πρώτον υπάρχει η πρωτογενής κινηματογραφική ταύτιση, δηλαδή η ταύτιση με το βλέμμα της κάμερας. Η πρωτογενής κινηματογραφική ταύτιση θα λέγαμε ότι αποτελεί προϋπόθεση για να υπάρχει κινηματογράφος, ενώ ο θεατής αισθάνεται ότι αυτός είναι το επίκεντρο της κάθε εικόνας, νοιώθει ότι τον αφορά η εικόνα. Η δεύτερη περίπτωση κινηματογραφικής ταύτισης είναι η δευτερογενής, κατά την οποία ο θεατής ταυτίζεται είτε με τον ήρωα της ταινίας, είτε με την αφήγηση, εμπλέκεται μέσα σε αυτή επειδή βρίσκει κάτι κοινό με τον εαυτό του.

Όσα ήδη αναφέρθηκαν αποτελούν στην παρούσα διπλωματική εργασία τους τρόπους, τα εργαλεία με τα οποία μπορεί κανείς να πλησιάσει ένα κινηματογραφικό έργο, να βγάλει συμπεράσματα γι' αυτό. Στο δεύτερο μέρος της έρευνας αυτής, όλα τα παραπάνω θα αποτελέσουν το πρίσμα θέασης των επιλεγμένων ταινιών, αλλά και το φίλτρο μέσα από το οποίο θα επιχειρηθεί η λεκτική ανασύσταση του Βερολίνου στο καφάλαιο 5. Για το λόγο αυτό ένας εναλλακτικός τίτλος της παρούσας διπλωματικής εργασίας θα μπορούσε να είναι: «Το Βερολίνο μέσα από όνειρα».

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΣΧΕΣΗ ΠΟΛΗΣ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Στην παρούσα ερευνητική εργασία η σχέση πόλης και κινηματογράφου θεωρείται ιδιαίτερα σημαντική, και, αν και σε ένα βαθμό η ύπαρξη συσχέτισης αυτών των δύο όρων αντιμετωπίζεται ως δεδομένη, ίσως ακόμα και ως προφανής, κρίνεται χρήσιμη μια διερεύνησή της μέσα στη βιβλιογραφία. Στο παρόν κεφάλαιο, λοιπόν, παρουσιάζεται η διερεύνηση αυτή, τα συμπεράσματα της οποίας θεωρούνται ιδιαίτερα χρήσιμα στην κριτική των κινηματογραφικών έργων, η οποία θα παρουσιαστεί στο δεύτερο μέρος.

Με την εμφάνιση του νέου αυτού είδους καλλιτεχνικής έκφρασης και καταγραφής της πραγματικότητας στα τέλη του δεκάτου εννάτου αιώνα, ξεκινά και ο θεωρητικός λόγος γύρω από την έβδομη τέχνη. Σύντομα η θεωρητική προσέγγιση του κινηματογράφου εντοπίζει τη συνάφεια του μέσου αυτού με το αστικό περιβάλλον, με την πόλη ως τύπο χώρου ή ως έννοια. Σύμφωνα με την Νικολαΐδου, οι δύο σημαντικότεροι θεωρητικοί, οι οποίοι εξέτασαν τη σχέση αυτή ήταν οι Siegfried Kracauer και Walter Benjamin, των οποίων οι απόψεις και ο θεωρητικός λόγος επί του ζητήματος αυτού μέχρι και σήμερα παραμένει μοναδικός, καθώς αντιμετώπισαν τον κινηματογράφο ως θεσμό και φαινόμενο μέσα στην πόλη και όχι απλά ως αναπαραστατικό εργαλείο. Για τους Kracauer και Benjamin η κινηματογραφική αναπαράσταση δεν μπορεί να θεωρηθεί ανεξάρτητη από το κοινωνικό σύνολο, ενώ σχετίζεται άμεσα με την εμπειρία της πόλης, τόσο ως μέσο που την αναπαριστά, όσο και ως μέσο που παράγει αστική πραγματικότητα (Νικολαΐδου, 2004).

Όπως είδαμε ήδη, πόλη και κινηματογράφος θεωρούνται πολιτισμικά γεγονότα. Η σχέση πόλης και κινηματογράφου είναι σύνθετη και πολύπλευρη, ενώ οι δύο αυτοί όροι σχετίζονται μεταξύ τους με ιδιαίτερα πολύπλοκους τρόπους. Παρακάτω θα παρουσιαστούν αναλυτικά οι βασικές εκφράσεις της συνάφειας αυτής, οι οποίες συνοψίζοντάς τες θα λέγαμε ότι είναι: Πρώτον, η αλληλεπίδραση του κτιστού περιβάλλοντος με το κινηματογραφικό έργο και αντίστροφα, δεύτερον οι άμεσες χωρικές συνέπειες στο αστικό περιβάλλον και στο ρυθμό της πόλης του κινηματογράφου ως χώρου αλλά και ως κουλτούρας - τρόπου διασκέδασης, και τέλος τα κοινά μέσα και μέθοδοι παραγωγής του αστικού περιβάλλοντος και των κινηματογραφικών έργων.

### 2.1. ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΩΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΤΙΚΟ ΜΕΣΟ ΚΑΙ ΠΟΛΗ

Ο βασικός τρόπος με τον οποίο πόλη και κινηματογράφος συσχετίζονται είναι η ίδια η αλληλεπίδραση του κτιστού περιβάλλοντος με το αναπαραστατικό μέσο, μια αλληλεπίδραση που δεν είναι μονοσήμαντη, αλλά στην πραγματικότητα έχει πολύπλευρες εκφράσεις: Η πρώτη από αυτές είναι το γεγονός ότι γενικότερα η έννοια



του χώρου και ειδικότερα ο αρχιτεκτονικός χώρος<sup>14</sup> -και κατ' επέκταση ο αστικός χώρος- στον κινηματογράφο θεωρείται από τις κλασικές θεωρητικές προσεγγίσεις ως αναπόσπαστο μέρος της ροής της αφήγησης (Παπακωνσταντίνου, 2005). Το σινεμά από πολύ νωρίς καταγράφει το αστικό περιβάλλον, αναπαριστά την πόλη, τη χρησιμοποιεί ως το φόντο όπου η αφήγηση ξεδιπλώνεται, ενώ ταυτόχρονα την ανασυστήνει, αλλάζει την εικόνα της, τη διαμορφώνει σε ένα νέο σύνολο. Σύμφωνα με τον Wenders μπορεί η αφήγηση ή μυθοπλασία να είναι η πρώτη προϋπόθεση για να γυριστεί μια ταινία, όμως ο σκηνοθέτης ή ο παραγωγός θα πρέπει να στοχεύει στην ανάδειξη του πραγματικού κόσμου. Παρά το γεγονός ότι κάτι τέτοιο εμπεριέχει μια αντίφαση, αφ' ενός η μυθοπλασία 'μπορεί να αποδειχθεί τελείως κενή, ψυχρή και στείρα, αν δεν καταφέρει, στο ξετύλιγμα της πλοκής της, να συναντήσει την πραγματικότητα' και αφ'ετέρου 'ο κινηματογράφος εφευρέθηκε για να καταδείξει τον πραγματικό κόσμο' (Wenders και Kollhoff, 1993). Σύμφωνα με τον Σταυρίδη 'η φιλική δομή μπορεί να διανοίξει την εμπειρία του χώρου και του χρόνου της πόλης σε μια αναστοχαστική περιπέτεια'. Σε γενικές γραμμές ο κινηματογράφος υπήρξε και είναι έως και σήμερα ένα πρόσφορο μέσο για την αναπαράσταση της πόλης, ενώ αναζητά την κρυμμένη αστική δομή, τόσο τη χωρική όσο και τη χρονική. Έχει τη δυνατότητα, χρησιμοποιώντας ως μέσο την χωροχρονική ασυνέχεια, να δημιουργεί εκ νέου αστικό τοπίο αλλά και να κάνει συσχετίσεις του κινηματογράφου με τη σύγχρονη αστική ζωή (Σταυρίδης, 2005). Τέλος ο Παπακωνσταντίνου αναφέρει ότι από την πρώτη κιάλας περίοδο ζωής του κινηματογράφου, αρκετοί σκηνοθέτες επέλεξαν τη μητρόπολη του μοντερνισμού ως πρωταγωνίστρια των ταινιών τους, πράγμα που μετέτρεψε τη ζωή στα αστικά κέντρα σε ένα ιδιαίτερα οικείο θέμα για πρώτη φορά στην ιστορία του κινηματογράφου. (Παπακωνσταντίνου, 2005) Η γοητεία που ασκούσε το αστικό τοπίο στους κινηματογραφιστές συνεχίστηκε αδιάλειπτη έως και σήμερα και -αν κοιτάξουμε το σύνολο των ταινιών, σύγχρονων ή και παλαιότερων- θα παρατηρήσουμε ότι το μεγαλύτερο ποσοστό του όγκου της κινηματογραφικής παραγωγής αναφέρεται έμμεσα ή άμεσα στην πόλη.

Επιπρόσθετα η αντιστροφή της προαναφερθείσας σχέσης της κινηματογραφικής αναπαράστασης με τον αστικό χώρο αποτελεί έναν άλλο τρόπο, με τον οποίο πόλη και κινηματογράφος σχετίζονται. Όταν μιλάμε για αντιστροφή εννοούμε ουσιαστικά την παραδοχή ότι η κινηματογραφική αναπαράσταση είναι η ίδια κοινωνός

---

<sup>14</sup> Ο γάλλος σκηνοθέτης Ερίκ Ρομέρ στο βιβλίο του «Η οργάνωση του χώρου στον Φάουστ του Μουρνάου» διακρίνει τρία διαφορετικά είδη χώρου: 1) Εικονογραφικός χώρος: Ο χώρος της κινηματογραφικής εικόνας, ο χώρος του κάδρου. Ο εικονογραφικός χώρος είναι το αποτέλεσμα της σύνθεσης της εικόνας (μέγεθος πλάνου, βάθος πεδίου, θέση και σχέση αντικειμένων, κ.λπ.) και της οργάνωσης των φωτισμών. 2) Αρχιτεκτονικός χώρος: Ο χώρος ο οποίος κινηματογραφείται. Ο φυσικός χώρος (αστικό τοπίο, ύπαιθρος κ.λπ.) μέσα στον οποίο γίνεται η λήψη ή ο κατασκευασμένος χώρος, σκηνικός χώρος. 3) Αφηγηματικός χώρος: Ο νοητικός χώρος που κατασκευάζει η αφήγηση, το μοντάζ των εικόνων. Μπορεί να αποτελείται από διαφορετικούς αρχιτεκτονικούς χώρους (Παπακωνσταντίνου, 2005).

της αστικής εμπειρίας, γίνεται το μέσο μετάδωσής της στους κατοίκους μιας πόλης. Σύμφωνα με τη Νικολαΐδου η λειτουργία αυτή της έβδομης τέχνης μπορεί να χαρακτηριστεί και ως παιδαγωγική για τους αστούς. Ο κινηματογράφος, έχοντας παραδοσιακά δώσει στην πόλη πρωταγωνιστικό ρόλο, απεικονίζοντάς την, καταφέρνει τελικά, από την πρώτη κι όλας περίοδο της ύπαρξής του, να προτείνει τρόπους κατοίκησης της, τρόπους αστικής συμπεριφοράς. Τελικά αποτελεί έναν 'οδηγό χρήσης' μιας πόλης, ένα αστικό οδηγό καλής συμπεριφοράς, ο οποίος δημιουργεί αστικά ήθη ενώ απευθύνεται τόσο στους αστούς όσο και στους νεοφερμένους σε μια πόλη. Χαρακτηριστικά παραδείγματα κινηματογραφικών τάσεων που ανταποκρίνονται στην παραπάνω παιδαγωγική λειτουργία του κινηματογράφου, είναι οι ταινίες δρόμου ή τα *race films*<sup>15</sup>. Και τα δύο είδη, τα οποία χρονικά τοποθετούνται τη δεκαετία του 1920, μιλούσαν για το αστικό περιβάλλον και τους πιθανούς κινδύνους που ελοχεύουν σε αυτό (Νικολαΐδου, 2004). Ο σημερινός κινηματογράφος, αν και έχει διατηρήσει την προειδοποιητική του λειτουργία ενάντια στους αστικούς κινδύνους, φαίνεται να εστιάζει περισσότερο στην κοινωνική συμπεριφορά μέσα στα αστικά περιβάλλοντα, ενώ εξακολουθεί να διαμορφώνει σε μεγάλο βαθμό τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε τις πόλεις. Είναι μια τέχνη, η οποία διαχρονικά –όπως και η αρχιτεκτονική– πραγματεύεται άμεσα το ερώτημα του πώς πρέπει να ζούμε, προτείνοντας απαντήσεις (Wenders και Kollhoff, 1993).

Στον αντίποδα όσων περιγράψαν παραπάνω, της πόλης δηλαδή που πρωταγωνιστεί και ανασυστήνεται σε ένα κινηματογραφικό έργο, αλλά και της ταινίας κοινωνού των αστικών ηθών βρίσκεται ο τρόπος με τον οποίο ένα κινηματογραφικό έργο επηρεάζεται από το αστικό τοπίο μετά την ολοκλήρωσή του, πράγμα που οφείλεται στο γεγονός ότι οι ταινίες προβάλλονται κατά κανόνα μέσα σε πόλεις. Σύμφωνα με τη Νικολαΐδου οι πρώτοι κινηματογράφοι σε Ευρώπη και Αμερική φτιάχνονται στις πόλεις, πράγμα που σε ένα βαθμό ισχύει μέχρι και σήμερα. Οι σύγχρονοι κινηματογράφοι φυσικά είναι εξοπλισμένοι με οπτικοακουστική μόνωση, αποτελούν κελύφη απομονωμένα στο μεγαλύτερο δυνατό βαθμό από το αστικό περιβάλλον, όμως υπάρχει ένας τύπος κινηματογράφου, ο οποίος αποτελεί το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα όπου η πόλη επηρεάζει το κινηματογραφικό έργο κατά την προβολή του. Πρόκειται για την περίπτωση χώρου του υπαίθριου κινηματογράφου, όπου υπάρχει η εξής αντιστροφή: Καθώς η προβολή γίνεται σε ανοιχτό χώρο το ηχητικό περιβάλλον της πόλης και κατ' επέκταση η ίδια η πόλη αναμιγνύεται με το οπτικοακουστικό υλικό που προβάλλεται. Το τελικό κινηματογραφικό προϊόν, του οποίου ο θεατής γίνεται δέκτης, είναι ένα κράμα κινηματογραφικής εικόνας

---

<sup>15</sup> Τα *race films*, ταινίες που δημιουργήθηκαν από Αφροαμερικάνους και λευκούς αποκλειστικά για το αφροαμερικανικό κοινό, διαδραματίζονται στην πόλη ή πραγματεύονται τη σχέση πόλης και υπαίθρου. Τέτοιες ταινίες είναι οι "Scar of Shame" (1921), "Within our Gates" (1920), "Murder in Harlem" (1935) κ.α. (Νικολαΐδου, 2004).

και αποσπασμάτων αστικής πραγματικότητας του παρόντος, μια χορογραφία όπου πόλη και κινηματογράφος δε νοούνται ανεξάρτητα (Παπαδοπούλου και Χατζηνικολάου, 2005).

## 2.2. ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΩΣ ΧΩΡΟΣ ΚΑΙ ΠΟΛΗ

Είδαμε ήδη ότι στον κινηματογράφο επιχειρείται μια ανασύσταση του αστικού τοπίου, η σύνθεση μιας νέας πόλης μέσα από το μοντάζ πλάνων της πραγματικής, καθώς επίσης και η μετάδοση αστικών ηθών στους θεατές. Πέρα από όλα αυτά μια άλλη έκφραση της αλληλεπίδρασης του κινηματογράφου με το κτιστό περιβάλλον είναι αμεσότερη: Ένα νέο είδος κτιρίου εμφανίζεται στον αστικό ιστό, μαζί με ένα νέο τρόπο διασκέδασης, μια νέα αστική συνήθεια, την κουλτούρα του 'πάω σινεμά'. Η κουλτούρα αυτή που δημιουργήθηκε γύρω από την εφεύρεση του κινηματογράφου είχε ως συνέπεια τη σταδιακή δημιουργία ενός κτιριακού τύπου, ο οποίος μπορεί να στεγάσει τις ανάγκες του νέου αυτού μέσου, τις κινηματογραφικές προβολές. Σε σχέση με την πόλη τώρα, τα κτίρια των κινηματογράφων επιφέρουν ευρύτερες αλλαγές στο περιβάλλον τους, καθώς γύρω τους διαμορφώνονται συνήθως περιοχές ψυχαγωγίας. Η παρουσία τους δε στο αστικό περιβάλλον εγκαθιδρύει νέες διαδρομές μέσα στον αστικό ιστό και νέες χρήσεις χώρων, προκαλεί πιθανές μεταθέσεις των χρήσεων γης, των φορτίσεων που σχετίζονται με τον όγκο χρηστών σε δεδομένο χρόνο, αλλαγές του ρυθμού της πόλης. Θα λέγαμε λοιπόν ότι η έλευση του κινηματογράφου σηματοδοτεί την αλλαγή<sup>16</sup> της εικόνας της πόλης, καθώς συμβάλλει αφ' ενός στην ανάπτυξη συγκεκριμένων περιοχών του κέντρου και αφ'ετέρου στη σταθερότητα και ενοποίηση των προαστίων (Νικολαΐδου, 2004).

Παραδείγματα για τις αλλαγές που επιφέρει σε μια πόλη η ανέγερση κινηματογράφων υπάρχουν πολλά, ενώ θα αναφερθούμε σε μερικά από την ελληνική πραγματικότητα. Το ψυχαγωγικό και εμπορικό κέντρο *Escape Center*, το οποίο δημιουργήθηκε στο Ίλιον, σε ένα σημείο που βρισκόταν στην άκρη της πόλης, οδήγησε σε αλλαγή ισορροπίας των συνηθισμένων ροών κόσμου στην περιοχή, προσδίδοντας της υπερτοπικό ενδιαφέρον. Το συγκρότημα κινηματογράφων *Village Cinemas* στην περιοχή του Ρέντη, μετέτρεψε μια υποβαθμισμένη περιοχή της Αττικής σε βασική επιλογή τόπου για βόλτα και διασκέδαση των κατοίκων ολόκληρου του λεκανοπεδίου, ενώ ως αρνητική επίπτωση μπορεί να αναφερθεί το αξιοσημείωτομποτιλιάρισμα στη γύρω περιοχή κυρίως τις βραδυνές ώρες. Είναι λοιπόν προφανές το πώς η ανέγερση κινηματογραφικών αιθουσών αλλάζει τα δεδομένα σε μια περιορισμένη ή ευρύτερη αστική περιοχή. Από την άλλη η παρατήρηση ότι η ύπαρξη κινηματογράφου σε μια

---

<sup>16</sup> Η αλλαγή αυτή είναι σταδιακή, καθώς οι κινηματογραφικές προβολές στεγάζονται αρχικά σε ήδη υπάρχοντες χώρους, άλλους κατάλληλους, π.χ. θεατρικές αίθουσες, και άλλους όχι τόσο, π.χ. καφενεία (Νικολαΐδου, 2004).

αστική περιοχή έχει επίδραση στην εικόνα της, αλλά και στις κινήσεις, τις ροές ανθρώπων μέσα σε αυτή και τέλος στον αστικό ρυθμό της ενέπνευσε τους δημιουργούς ενός ασυνήθιστου κινηματογράφου στην Αγγλία, του *Secret Cinema*<sup>17</sup>, ενός κινηματογράφου που αλλάζοντας κάθε φορά τοποθεσία δημιουργεί ένα παιχνίδι ανάμεσα στον κινηματογράφο και την πόλη.

### 2.3. ΣΥΣΧΕΤΙΣΜΟΣ ΠΟΛΗΣ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΜΕΣΩ ΤΗΣ ΣΥΝΑΦΕΙΑΣ ΤΩΝ ΜΕΘΟΔΩΝ ΑΝΤΙΛΗΨΗΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ ΤΟΥΣ

*Ο Carl Th. Dreyer, προσπαθώντας να ορίσει το έργο της κινηματογραφικής τέχνης, προσφεύγει στην αρχιτεκτονική, θεωρώντας την ως τη συγγενέστερη με τον κινηματογράφο μορφή τέχνης.*

*Όλγα Βενετσιάνου και Ναταλία Μπαζαίου «Η εμπειρία του χώρου στον κινηματογράφο»*

Η πολεοδομία, η αρχιτεκτονική και ο κινηματογράφος έχουν ένα βασικό κοινό σημείο: είναι χωρικές τέχνες (Φουφρή, 2009). Και εφ' όσον έχουν αυτή τη βασική κοινή ποιότητα, δικαιολογούνται πλήρως τα εξής: Πρώτον το ότι ο ανθρώπινος εγκέφαλος αντιλαμβάνεται τόσο την πόλη και την αρχιτεκτονική όσο και τα κινηματογραφικά έργα με τον ίδιο μηχανισμό, με τον ίδιο αποσπασματικό τρόπο, όπως θα αναλυθεί στη συνέχεια. Δεύτερον το γεγονός ότι τόσο οι ταινίες, όσο και τα αρχιτεκτονικά έργα και κατ' επέκταση ο αστικός ιστός παράγονται με αντίστοιχα μέσα και παρόμοιες δημιουργικές διεργασίες.

Αρχικά θα αναφερθούμε στον τρόπο αντίληψης πόλης και κινηματογράφου από τον ανθρώπινο εγκέφαλο. Ο Eisenstein υποστηρίζει ότι ο όρος-κλειδί εδώ είναι η λέξη 'μονοπάτι' και αναφέρεται στην εικονική διαδρομή που ακολουθεί το ανθρώπινο βλέμμα, όταν διατρέχει ένα αντικείμενο ή έναν χώρο. Το οπτικό μονοπάτι αυτό δεν είναι γραμμικό, αντίθετα εξελίσσεται μέσω αποσπασματικών εικόνων, ο εγκέφαλος μέσω των οπτικών νεύρων εισπράττει ποικίλες οπτικές γωνίες ταυτόχρονα, τις οποίες επεξεργάζεται με μη αντιληπτές διαδικασίες και τελικά ο θεατής μιας ταινίας ή ο χρήστης ενός χώρου αποκτά αντίληψη των. Ακόμα η λέξη 'μονοπάτι', αναφέρεται σύμφωνα πάλι με τον Eisenstein, σε μια εσωτερική εγκεφαλική διαδικασία, κατά την οποία το μυαλό διατρέχει φαινόμενα και στιγμές, πιθανά αρκετά απομακρυσμένα χωροχρονικά μεταξύ τους, μετατρέποντάς τα σε ένα σύνολο που έχει κάποιο νόημα. Τέλος ο όρος μπορεί να αφορά μια πραγματική

---

<sup>17</sup> Το *Secret Cinema* είναι ένας κρυφός κινηματογράφος χωρίς σταθερό τόπο προβολής, που μετακινείται στην πόλη του Λονδίνου τα τελευταία χρόνια. Η «κινηματογραφική αίθουσα» του *Secret Cinema* εμφανίζεται μέσα στην πόλη, καταλαμβάνοντας ένα δημόσιο ή ιδιωτικό χώρο, και μετά εξαφανίζεται, για να επανεμφανιστεί σε κάποιο άλλο σημείο της πόλης, χαράζοντας μια αποσπασματική και αργή διαδρομή μέσα στο άστυ. Ο θεατής ενημερώνεται για τον τόπο και το χρόνο της εκάστοτε προβολής μέσω e-mail. Εφημερες κινηματογραφικές αίθουσες εμφανίζονται κι εξαφανίζονται αναπάντεχα στον ιστό της πόλης: μένουν μόνο στη μνήμη του θεατή που τις επισκέφθηκε, αμέσως μετά επανακτούν την παλαιά τους χρήση (Παπαδοπούλου και Χατζηνικολάου, 2005).

διαδρομή μέσα στον δομημένο/αστικό χώρο (Eisenstein, 1989). Η αντίληψη του πραγματικού χώρου μέσω 'μονοπατιών' αποσπασματικών εικόνων προσομοιάζει με τον τρόπο που ο θεατής αντιλαμβάνεται ένα κινηματογραφικό έργο ή που ένα σκηνοθέτης το δημιουργεί<sup>18</sup>. Επιπρόσθετα τα εσωτερικά νοητά 'μονοπάτια' που προαναφέρθηκαν, μπορούν να είναι διαδρομές στο συνειδητό και στο ασυνείδητο, μπορούν να είναι ακόμη και τα όνειρα.

Μέσω όσων αναφέρθηκαν παραπάνω, η κινηματογραφική κάμερα κατάφερε να λύσει το πρόβλημα της πολυδιάστατης απεικόνισης ενός φαινομένου σε δισδιάστατη επιφάνεια (επίπεδη οθόνη προβολής)<sup>19</sup>, μια ικανότητα του νέου αυτού μέσου, της οποίας ο αδιαμφισβήτητος προκάτοχος κατά τον Eisenstein υπήρξε η τέχνη παραγωγής χώρου, η αρχιτεκτονική. Οι παλαιότεροι πολιτισμοί για παράδειγμα μας κληροδότησαν τέλεια παραδείγματα αρχιτεκτονικής και χωρικών συνόλων<sup>20</sup>, όπου είναι προφανές ότι ο σχεδιασμός βασίστηκε σε μια λογική που σήμερα θα μπορούσαμε να την χαρακτηρίσουμε ως λογική κινηματογράφησης, λήψης πλάνων. Μια αρχιτεκτονική που προσφέρει τελικά στον επισκέπτη μια κινηματογραφική εμπειρία, μια σκηνοθετημένη και εξονυχιστικά σχεδιασμένη από τον αρχιτέκτονα συμφωνία/αλληλουχία εικόνων: Ο σχεδιασμός υποβάλλει τον θεατή/περιπατητή κατά τη διαδρομή μέσα στο χώρο σε αλλαγή πλάνων, σε εναλλαγές του βάθους πεδίου και της εστίασης του βλέμματος, σε ποικίλη χρονική έκθεση του βλέμματος στην εκάστοτε εικόνα (Eisenstein, 1989).

Αναλογιζόμενος κανείς τα παραπάνω, δεν μπορεί να μην σκεφτεί την έννοια του μοντάζ, πράγμα που μας εισάγει στο επόμενο ζήτημα που διερευνάται στο κεφάλαιο αυτό της εργασίας: στον τρόπο με τον οποίο κινηματογράφος και αρχιτεκτονική παράγουν το «έργο» τους και το διαθέτουν σε ένα κοινό (Βοζάνη, 2005). Σύμφωνα με τον Ξενόπουλο μπορεί κανείς να αναζητήσει τη σχέση του δομημένου χώρου και της μεταλλασσόμενης κινηματογραφικής εικόνας σε επίπεδο δομικών μορφών, αλλά και στα χαρακτηριστικά της σχεδιαστικής διαδικασίας, ως μιας διαδικασίας μιας διαρκώς μετασχηματιζόμενης σκέψης. Η σχεδιαστική διαδικασία, όπως και η διαδικασία παραγωγής ενός κινηματογραφικού έργου, ναι μεν εξελίσσεται γραμμικά, από την άλλη όμως το τελικό αποτέλεσμα συνίσταται από αποσπάσματα της γραμμικής εξέλιξης του τρόπου σκέψης του δημιουργού: 'στην ουσία συνίσταται από δοκιμές και απορρίψεις, συνέχειες και ασυνέχειες, απρόβλεπτες στιγμιαίες επιλογές, αποδοχές και ανατροπές, εντάσεις και χαμηλούς τόνους, αργούς και γρήγορους ρυθμούς, θέσεις και αντιθέσεις,

---

<sup>18</sup> Παρακάτω θα αναφερθούμε στην έννοια του μοντάζ, του βασικού σκηνοθετικού εργαλείου, που όμως αποτελεί και μέθοδο παραγωγής χώρου.

<sup>19</sup> Αν και σήμερα η δισδιάστατη προβολή ενός κινηματογραφικού έργου αρχίζει να αμφισβητείται από κάποιους κινηματογραφιστές, οι οποίοι επιχειρούν χωρικές εγκαταστάσεις που επιτρέπουν πολυδιάστατη προβολή, κινηματογραφική προβολή τριών διαστάσεων (Παπαδοπούλου και Χατζηνικολάου, 2005).

<sup>20</sup> 'Ο Victor Hugo αποκαλούσε τους μεσαιωνικούς καθεδρικούς ναούς «βιβλία σε πέτρα». Η Ακρόπολη της πόλης των Αθηνών έχει εξ' ίσου το δικαίωμα να αποκαλείται το τέλειο παράδειγμα ενός από τα αρχαιότερα φιλμ' (Eisenstein, 1989).

ικανοποίηση και άγχος' (Ξενόπουλος, 2005). Αναμφισβήτητα λοιπόν, από τη στιγμή που ο κινηματογράφος είναι μια μορφή αναπαράστασης του χώρου που συμπεριλαμβάνει την κίνηση, οι κινηματογραφικοί όροι εμφανίζουν σημαντικές αναλογίες με το δομημένο περιβάλλον, όπως επίσης και με την διαδικασία της αρχιτεκτονικής σύνθεσης (Βενεσιάνου και Μπαζαίου, 2005). Συνοψίζοντας θα λέγαμε ότι η τέχνη του κινηματογράφου και η διαδικασία δημιουργίας χώρου αλληλοανταλλάσσουν α) όρους περιγραφής του τελικού τους προϊόντος και β) μεθοδολογίες παραγωγής του. Τέτοιοι είναι το σενάριο, το μοντάζ, ο ρυθμός κ.α. Στη συνέχεια θα αναφερθούμε στους όρους/μεθοδολογίες του σεναρίου και του μοντάζ, με την επίγνωση ότι δύσκολα μπορούν να ταξινομηθούν στη μια ή την άλλη κατηγορία.

Αρχικά θα αναφερθούμε στην έννοια του σεναρίου, μια κινηματογραφική έννοια την οποία οι αρχιτέκτονες<sup>21</sup> χρησιμοποιούν κατά κόρον κατά τη διαδικασία της αρχιτεκτονικής σύνθεσης. Όσον αφορά τον κινηματογράφο η έννοια του σεναρίου αναφέρεται στην γραπτή περιγραφή των χαρακτήρων, του τόπου και των συμβάντων που λαμβάνουν χώρα σε μια ταινία. Είναι η βάση γύρω από την οποία οργανώνονται όλα τα επιμέρους στοιχεία ενός φιλμ (η φωτογραφία, η πλοκή, η μουσική, η υποκριτική κ.ο.κ.). Σε σχέση με τον χωρικό σχεδιασμό από την άλλη, η έννοια του σεναρίου δράσης ή κατοίκησης αναφέρεται στο κτιριολογικό πρόγραμμα, τις βασικές ανάγκες και λειτουργίες δηλαδή, που ένα δομημένο περιβάλλον<sup>22</sup> καλείται να στεγάσει. Παρόλα αυτά είναι μια έννοια ευρύτερη του κτιριολογικού προγράμματος, καθώς εμπεριέχει και την επίγνωση του σχεδιαστή πως οι ανάγκες και οι λειτουργίες αυτές είναι αδύνατον να οριοθετηθούν πλήρως: 'Το σενάριο για τους αρχιτέκτονες αντίθετα από το σενάριο ενός κινηματογραφικού έργου είναι μία «ελεύθερη συνθήκη», που θα γεννήσει ένα χώρο την ίδια στιγμή ορισμένο αλλά και αέναα μεταλλασόμενο' (Βοζάνη, 2005). Σε κάθε περίπτωση, πάντως το σενάριο είναι θεμελιώδες κατά τη δημιουργική διαδικασία και επηρεάζει σημαντικά το τελικό προϊόν της, είναι αυτό είναι μια ταινία είτε δομημένος χώρος.

Ιδιαίτερα σημαντική είναι και η έννοια του μοντάζ, στην οποία ήδη έχουν γίνει κάποιες αναφορές, όπως το ότι ο τρόπος του το βλέμμα του ανθρώπου 'διαβάζει' το χώρο, και στην περίπτωση μας το αστικό τοπίο προσομοιάζει στη διαδικασία του μοντάζ, καθώς χαρακτηρίζεται από αποσπασματικότητα και ασυνέχεια. Το μοντάζ αποτελεί τη βασική μέθοδο οργάνωσης των πλάνων μιας ταινίας, του τρόπου και του χρόνου που ο δημιουργός τα συνθέτει. Σύμφωνα με τον Krasauer το μοντάζ 'χρησιμεύει για τη

---

<sup>21</sup> Διάσημοι αρχιτέκτονες σήμερα μιλούν για αντίστοιχες διαδικασίες στον τρόπο που συνθέτουν και παρουσιάζουν τα έργα τους. Ο Rem Koolhaas αναφέρει: 'Υπάρχει μία εντυπωσιακά μικρή διαφορά μεταξύ των δύο δραστηριοτήτων. Νομίζω ότι η τέχνη του σεναριογράφου, είναι να συλλάβει μία σειρά επεισοδίων, η οποία να δημιουργεί ένταση, σασπένς, μία ακολουθία γεγονότων. Θεωρώ λοιπόν ότι το σημαντικότερο μέρος της δουλειάς μου είναι η εύρεση ενός αντίστοιχου σεναρίου, ενός χωρικού σεναρίου. Αυτό που προσπαθώ να κάνω είναι ένα μοντάζ στο χώρο' (Βοζάνη, 2005).

<sup>22</sup> Δηλαδή ένα μεμονωμένο κτίριο ή σύνολο κτιρίων, ακόμη και ένα τμήμα στικού ιστού, ή μια πόλη – που αφορά και την παρούσα έρευνα-, οτιδήποτε αποτελεί αντικείμενο αρχιτεκτονικού σχεδιασμού.

δημιουργία μιας συνέχειας από στιγμιότυπα, που αποτελούν μια νοηματική αλληλουχία' (Kracauer, 1983). Ενώ όμως η λέξη μοντάζ ανήκει στην κινηματογραφική ορολογία είναι ταυτόχρονα εξαιρετικά ακριβής όρος ώστε να περιγραφεί ο τρόπος με τον οποίο ο ανθρώπινος εγκέφαλος αντιλαμβάνεται το δομημένο περιβάλλον. Ο πραγματικός χώρος δεν είναι δυνατόν να γίνει οπτικά αντιληπτός ως ένα ολοκληρωμένο σύνολο. Αντίθετα γίνεται αντιληπτός αποσπασματικά, μέσω απομονομένων στιγμών του και σκηνών του τις οποίες το μυαλό, σε μια ακούσια διαδικασία θα μοντάρει σε ένα ενιαίο σύνολο. Είναι δηλαδή η έννοια του μοντάζ που περιγράφει τον τρόπο με τον οποίο ο ανθρώπινος εγκέφαλος είναι ικανός για μια συνολική αντίληψη ενός δομημένου χώρου (Βοζάνη, 2005). Επιπρόσθετα η έννοια αυτή αφορά και στη σχεδιαστική διαδικασία, καθώς το τελικό αποτέλεσμα εξαρτάται άμεσα από την εκούσια ή ακούσια επιλογή στιγμών της μεταλλασσόμενης δημιουργικής σκέψης, αλλά και από τον συνειδητό ή ασυνείδητο τρόπο που αυτές συνθέτονται σε ένα σύνολο.

Συνοψίζοντας το δεύτερο κεφάλαιο θα λέγαμε ότι πόλη και κινηματογράφος αλληλεπιδρούν και σχετίζονται με ποικίλους τρόπους, σε πολλά και διαφορετικά επίπεδα, καθώς –πέρα από τη συνάφεια των μεθόδων αντίληψης και παραγωγής τους- η έβδομη τέχνη κατά κύριο λόγο καταγράφει το αστικό περιβάλλον, το χειρίζεται ως αναπόσπαστο κομμάτι της αφήγησης και τέλος το ανασυστήνει. Επιπρόσθετα το σινεμά αποτελεί μέσο μετάδοσης της αστικής εμπειρίας σε αστούς και μη, ενώ αποτελεί μια σύγχρονη αστική κουλτούρα, η οποία αναπόφευκτα επηρεάζει τη δομή μιας πόλης. Η σχέση της πόλης με τον κινηματογράφο βασίζεται στο γεγονός ότι ο χώρος είναι το κοινό τους πεδίο (Βοζάνη, 2005), υπογραμμίζεται όμως ότι ο κινηματογράφος, όπως και ο αρχιτεκτονικός/πολεοδομικός σχεδιασμός, δεν αναπαριστά απλώς το χώρο, αλλά τον παράγει. Η αναπαράσταση ή ανασύσταση του χώρου στην κινηματογραφική οθόνη παραπέμπει στον τρόπο που ο ανθρώπινος εγκέφαλος αντιλαμβάνεται το δομημένο περιβάλλον, ενώ ασκεί επιρροή στον τρόπο που ο θεατής βιώνει και αντιλαμβάνεται την πόλη. Στη συνέχεια η γνώση αυτή θα χρησιμοποιηθεί στην ανάλυση των επιλεγμένων ταινιών, καθώς θα αποτελέσει ακόμα ένα πρίσμα μέσα από το οποίο θα γίνει η θέαση των κινηματογραφικών έργων.

**ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ: ΤΟ ΑΣΤΙΚΟ ΤΟΠΙΟ ΤΟΥ ΒΕΡΟΛΙΝΟΥ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ:  
ΠΑΡΑΛΛΗΛΕΣ ΧΩΡΙΚΕΣ ΑΦΗΓΗΣΕΙΣ****ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΟΥ ΑΣΤΙΚΟΥ ΤΟΠΙΟΥ ΤΟΥ ΒΕΡΟΛΙΝΟΥ ΚΑΤΑ ΤΟΝ ΕΙΚΟΣΤΟ  
ΑΙΩΝΑ**

Το κεφάλαιο αυτό παρεμβάλλεται πριν από την παρουσίαση του πώς η πόλη πρωταγωνιστεί (ή ανασυντίθεται) στις κινηματογραφικές ταινίες, επειδή θεωρείται σημαντικό το ιστορικό πλαίσιο, αφ' ενός ως το στοιχείο εκείνο που διαμορφώνει κατά τη διάρκεια του 20<sup>ου</sup> αιώνα τον αστικό ιστό του Βερολίνου, αφ' ετέρου ως το πλαίσιο μέσα στο οποίο εντάσσονται τα κινηματογραφικά έργα που θα δούμε στη συνέχεια. Είναι γεγονός ότι η πόλη του Βερολίνου έχει μια πολύ ιδιαίτερη πρόσφατη ιστορία, μια ιστορία που με βεβαιότητα μπορούμε να πούμε ότι έχει αφήσει τα -συχνά βίαια- σημάδια της στον αστικό ιστό: η έκρηξη της βιομηχανίας στις αρχές του αιώνα, ο Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος, ο Δεύτερος παγκόσμιος πόλεμος που της κληροδότησε συντρίμια, καμμένες γειτονιές και πολλούς νεκρούς, ο Ψυχρός Πόλεμος, η πολιτική, οικονομική, χωρική και τελικά κοινωνική Διχοτόμησή του, η πτώση του Τείχους και τέλος η επί δέκα χρόνια μετατροπή του σε ένα εκτεταμένο εργοτάξιο, με σκοπό τη μετατροπή του σε πρωτεύουσα της ενωμένης πια Γερμανίας αλλά και ολόκληρης της Ευρώπης.

Στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα η μητροπολιτική περιοχή του Βερολίνου είχε έναν πληθυσμό περίπου 2.5 εκατομμυρίων, που ολοένα αυξανόταν, καθώς η πόλη εκείνη την εποχή ήταν μια από τις βιομηχανικές πρωτεύουσες. Ο πρώτος παγκόσμιος πόλεμος και τα επακόλουθά του οδήγησαν σε εξεργές τόσο στο Βερολίνο όσο και σε όλη τη Γερμανία, ενώ μερικά χρόνια αργότερα, το 1923, η άνοδος του πληθωρισμού οδήγησε σε μαζικές απεργίες (Κιτσλή, 2004). Το 1933 ο Χίτλερ βγήκε στην εξουσία ακολουθώντας ο Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος, ενώ το 1945 εισβάλλουν στη πόλη αρχικά ο Σοβιετικός Στρατός και κατόπιν οι υπόλοιπες συμμαχικές δυνάμεις (<http://www.berlin.de>). Μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, οι νικήτριες δυνάμεις διαιρούν το Βερολίνο σε τέσσερις τομείς διοίκησης: της Βρετανίας, της Γαλλίας, των ΗΠΑ και της Σοβιετικής Ένωσης. Σύντομα οι τρεις πρώτες συσπειρώνονται εναντίων την Σοβιετικής Ένωσης και όταν τον Ιούνιο του 1948 εισάγουν το Γερμανικό Μάρκο ως το νέο νόμισμα της 'Δυτικής' Γερμανίας οι Σοβιετικοί αντιδρούν απομονώνοντας το Ανατολικό Βερολίνο, και ένα χρόνο μετά αποκτούν δική τους κυβέρνηση, τη Λαϊκή Δημοκρατία της Γερμανίας (Κιτσλή, 2004).

Όπως είναι φυσικό, η πολυτάραχη ιστορία και οι πολιτικές εξελίξεις του περασμένου αιώνα δεν άφησαν ανεπηρρέαστο τον αστικό ιστό του Βερολίνου. Στη συνέχεια θα δούμε τις σημαντικότερες επιδράσεις που είχαν οι πολιτικές αποφάσεις ή οι ιστορικές εξελίξεις στην πόλη. Σύμφωνα με την Κιτσλή, όταν το 1933 ο Χίτλερ βγήκε στην εξουσία, έβαλε σε εφαρμογή ένα μεγαλόπνοο σχέδιο αστικής ανάπτυξης του Βερολίνου,



που είχε οραματιστεί. Το σχέδιο θα ολοκληρωνόταν το 1950 και θα περιελάμβανε έναν άξονα Βορρά Νότου διπλάσιο σε μήκος και μεγαλύτερο σε πλάτος από αυτόν των Ηλυσιών Πεδίων στο Παρίσι, ενώ η εκπόνησή του ανατέθηκε στον αρχιτέκτονα Speer. Η ιδέα της εκπόνησης του σχεδίου αυτού σύντομα εγκαταλείπεται, λόγω του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου, κατά τον οποίο οι Συμμαχικές Δυνάμεις έπληξαν την πόλη του Βερολίνου με ισχυρούς και εκτεταμένους βομβαρδισμούς. Αμέσως μετά από τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, ο οποίος πέρα από τις καταστροφές στον αστικό ιστό της πόλης είχε ως αποτέλεσμα και τον τετραμερή διοικητικό διαχωρισμό του Βερολίνου, στο Ανατολικό Βερολίνο, το οποίο τελούσε υπό διαταγές της Σοβιετικής Ένωσης, ξεκίνησαν διαδικασίες αναμόρφωσης της πόλης. Η εκτενής αυτή αναμόρφωση είχε ως στόχους: α) την ανάδειξη της υπεροχής και της επιτυχούς εφαρμογής του σοσιαλιστικού καθεστώτος, όσον αφορά τους δημόσιους χώρους και τα δημόσια κτίρια και β) την προβολή της οικονομικής και κοινωνικής ισότητας των πολιτών, όσον αφορά τα κτίρια κατοικιών. Στο Δυτικό Βερολίνο η πρώτη προσπάθεια για ανασυγκρότηση του αστικού ιστού γίνεται το 1957, οπότε και προσκαλούνται αρχιτέκτονες διεθνούς φήμης, όπως ο Le Corbusier, ο Gropius, ο Hans Sharoun, ο Alvar Aalto και άλλοι. Το σημείο που επιλέγεται, ως το μοναδικό σημείο που θα κατασκευάζονταν κτίρια, βρίσκεται στα δυτικά της εγκαταλελειμμένης Potsdamer Platz, μια επιλογή, που στόχο είχε να αναδείξει την αντίθεση με το κενό στην αντίστοιχη πλευρά του Ανατολικού Βερολίνου. Στα κτίρια αυτά συμπεριλαμβάνονται η Εθνική Πινακοθήκη του Mies Van de Rohe και το κτίριο τη Φιλαρμονικής του Hans Sharoun. Μια άλλη εξ' ίσου σημαντική παρέμβαση είναι εκείνη δίπλα στην περιοχή του συνοριακού σταθμού ελέγχου για τους μη Βερολινέζους, του Checkpoint Charlie (Κιτσλή, 2004).

Το 1961 κατασκευάζεται το Τείχος του Βερολίνου από τη Λαϊκή Δημοκρατία της Γερμανίας, μια πολιτική απόφαση με τεράστιες συνέπειες στην μετέπειτα εξέλιξη του αστικού ιστού του Βερολίνου. Ο βασικός του στόχος ήταν να εμποδίσει τη μαζική έξοδο των πολιτών προς τη Δύση<sup>23</sup>. Μετά την κατασκευή του Τείχους 'το Δυτικό μέρος της πόλης έμοιαζε με νησίδα στην καρδιά της Ανατολικής Γερμανίας, ενώ το Ανατολικό τμήμα αποτελούσε μια απομονωμένη πρωτεύουσα, με κατοίκους εγκλωβισμένους' (Κιτσλή, 2004). Τα δύο τμήματα αναπτυσσόταν πλέον τελείως ανεξάρτητα, πράγμα που ενισχυόταν και από την εφαρμογή δύο διαφορετικών ιδεολογικών και οικονομικών συστημάτων. Ο διαχωρισμός της πόλης είχε φυσικά αντανάκλαση και στην αρχιτεκτονική της, καθώς τα δύο τμήματα της πόλης αποτέλεσαν εξ' ίσου βιτρίνες για την προβολή του αντίστοιχου κοινωνικού συστήματος. Από την κατασκευή του Τείχους και μετά (για 28 περίπου χρόνια) ο πολεοδομικός σχεδιασμός γινόταν ανεξάρτητα στον Ανατολικό και

---

<sup>23</sup> Τους πρώτους μήνες του 1961 περίπου 160.000 πρόσφυγες διοχετεύτηκαν από την Ανατολική Γερμανία στη Δυτική, καθώς εκεί υπήρχε μεγαλύτερη ελευθερία κινήσεων και περισσότερες οικονομικές επιλογές. Αυτή η μαζική μετακίνηση πολιτών, όμως προκάλεσε τριγμούς στα θεμέλια της Λαϊκής Δημοκρατίας της Γερμανίας (<http://www.berlin.de>).

στον Δυτικό τομέα, χωρίς να λαμβάνεται υπ' όψιν και το άλλο μισό της πόλης. Η πόλη αποκτά έτσι δύο κεντρικές περιοχές (μία για το ανατολικό και μία για το δυτικό τμήμα της), οπότε το εμπορικό και διοικητικό κέντρο της παλιάς πόλης εγκαταλείπεται, ουσιαστικά μετατρέπεται σε ένα είδος νεκρής ζώνης (Κιτσλή, 2004). Την 9<sup>η</sup> Νοεμβρίου του 1989 το Τείχος πέφτει εν μέσω λαϊκής διαμαρτυρίας, ενώ την πτώση του ακολουθεί η πολιτική και οικονομική ένωση ολόκληρης της Γερμανίας. Τότε είναι που αποφασίζονται νέες πολεοδομικές και αρχιτεκτονικές επεμβάσεις, ώστε το Βερολίνο να μετατραπεί σε μια σύγχρονη Ευρωπαϊκή πρωτεύουσα. Παρά τον οργασμό ανοικοδόμησης της δεκαετίας του 1990, υπάρχουν μέσα στον αστικό ιστό του Βερολίνου μνημεία, μουσεία, επιγραφές και τμήματα του Τείχους τα οποία διατηρούν ζωντανή την ιστορία της πόλης (Κιτσλή, 2004).

Όλα τα παραπάνω θα φανούν χρήσιμα, καθώς θεωρείται σημαντικό το να γνωρίζει κανείς το ιστορικό πλαίσιο στο οποίο εντάσσονται τα κινηματογραφικά έργα με τα οποία θα ασχοληθούμε στο τέταρτο κεφάλαιο. Η γνώση αυτή θα οδηγήσει σε καλύτερη κατανόηση του κινηματογραφικού χώρου.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: ΤΟ ΒΕΡΟΛΙΝΟ ΣΤΟΝ ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Όπως έχουμε ήδη δει, η τέχνη του κινηματογράφου έχει πολύ στενή σχέση με τον αστικό χώρο, καθώς από τις αρχές του εικοστού αιώνα η πόλη συμμετέχει στις ταινίες είτε διακριτικά, είτε ως συμπρωταγωνιστής, είτε ακόμα ως κυρίαρχη οντότητα. Σύμφωνα με τη Φουφρή 'η τέχνη του κινηματογράφου είναι και «πολεογραφική», κάτι που είναι λογικό, επειδή –όπως είδαμε και στο υποκεφάλαιο 1.2.1- ένα από τα βασικά εκφραστικά μέσα του κινηματογράφου είναι ο αστικός χώρος (Φουφρή, 2009). Στο κεφάλαιο αυτό της παρούσας έρευνας γίνεται προσπάθεια προσέγγισης του αστικού χώρου του Βερολίνου, μέσα από έξι ταινίες, οι οποίες καλύπτουν χρονικά ένα ευρύ φάσμα (από το 1927 έως το 2003). Η προσεκτική παρατήρηση με κριτική ματιά των κινηματογραφικών αυτών έργων γίνεται με πλήρη επίγνωση του ότι το αντικείμενο παρατήρησης είναι ανακατασκευασμένο από το σκηνοθέτη, μια ανακατασκευή που μπορεί ακόμα και να απέχει από την πραγματικότητα. Γίνεται με τη γνώση ότι 'η αναπαράσταση της πόλης στον κινηματογράφο είναι μια ευκαιρία να ανακαλύψουμε μια πόλη που δεν γνωρίζουμε, μια πόλη μέσα από τα μάτια του δημιουργού της ταινίας, αλλά συνιστά ταυτόχρονα και πεδίο άσκησης κριτικής του σκηνοθέτη στην πόλη ως προϊόν πολιτισμού' (Φουφρή, 2009). Στη γνώση αυτή προστίθεται και η επιλογή θέασης των ταινιών υπό το πρίσμα της συνάφειάς τους με τα όνειρα.

Στη συνέχεια λοιπόν θα μιλήσουμε για έξι εκδοχές της πόλης του Βερολίνου, μία για κάθε κινηματογραφικό έργο που θα αναλυθεί. Τα κινηματογραφημένα αστικά στοιχεία ή αντικείμενα παρατήρησης θα είναι το κτιστό και άκτιστο περιβάλλον (πολεοδομία, αρχιτεκτονική της πόλης, τοπόσημα, ελεύθεροι χώροι μέσα στον αστικό ιστό, διαφημιστικές αφίσες ή γκράφιτι κ.ο.κ.), οι λειτουργίες της πόλης (μέσα μαζικής μεταφοράς, υπηρεσίες, κ.α.), αλλά και πληροφορίες για την κοινωνική οργάνωση του Βερολίνου (Φουφρή, 2009). Αναλυτικά οι ταινίες που θα παρουσιαστούν –με χρομολογική σειρά- στη συνέχεια είναι οι εξής: «Βερολίνο: Η συμφωνία μιας μεγαλούπολης» του Walther Ruttmann (1927), «Κηδεία στο Βερολίνο» του Guy Hamilton (1966), «Τα φτερά του Έρωτα» του Wim Wenders (1987), «Τόσο μακριά, τόσο κοντά» επίσης του Wim Wenders (1993), «Τρέξε Λόλα, τρέξε» του Tom Tykwer (1998) και τέλος «Αντίο, Λένιν» του Wolfgang Becker (2003).

### 4.1. «ΒΕΡΟΛΙΝΟ: Η ΣΥΜΦΩΝΙΑ ΜΙΑΣ ΜΕΓΑΛΟΥΠΟΛΗΣ» (WALTHER RUTTMANN, 1927)

Η πρώτη ταινία που θα παρουσιαστεί είναι το έργο του Walther Ruttmann με τίτλο *Βερολίνο: Η συμφωνία μιας μεγαλούπολης*. Πρόκειται για ένα κινηματογραφικό έργο, το οποίο γυρίστηκε στην πόλη του Βερολίνου, με κεντρικό του θέμα την αστική ζωή (βλ. εικ. 1 και 2) και ολοκληρώθηκε το 1927. Αν και σήμερα, 83 χρόνια μετά η ταινία μπορεί να

θεωρηθεί ως ένα ντοκυμαντέρ για το Βερολίνο, εκείνη την εποχή ο σκηνοθέτης προσπάθησε να συνθέσει ένα κινηματογραφικό έργο, το οποίο να καταγράφει την ατμόσφαιρα μιας μεγαλούπολης. Στην αφαιρετική ταινία αυτή παρουσιάζεται το Βερολίνο εκείνης της εποχής, με τρόπο τέτοιο που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως μια χορογραφία στιγμιότυπων μιας μεγαλούπολης ή –για να προσεγγίσουμε και τον τίτλο– ως μια συμφωνία μιας μεγαλούπολης, όπου εκείνη παρουσιάζεται μέσω του ρυθμού της. Η εναλλαγή στατικών εικόνων ή κινηματογραφημένων σκηνών με καλλιτεχνικές αρχές μουσικής αρμονίας σε συνδυασμό με τη μουσική αυτή καθ' αυτή που ενισχύει την ύπαρξη ρυθμού στην ταινία, αιτιολογούν αυτή την άποψη. Το έργο αυτό είναι χαρακτηριστικό δείγμα ενός 'κινηματογράφου της πόλης', όπου η πόλη έχει τον πρωταγωνιστικό ρόλο, πράγμα που γίνεται σαφές από το γεγονός ότι ο βασικός στόχος της ταινίας είναι η αποτύπωση του πραγματικού χώρου της πόλης και των στιγμιότυπων της καθημερινής ζωής, αν και τελικά επιτυγχάνεται η απόδοση μιας νέας πραγματικότητας μέσω της ανασύνθεσης των στοιχείων αυτών (Παπακωνσταντίνου, 2002).

Σύμφωνα με τον Παπακωνσταντίνου δύο είναι τα αφηγηματικά σχήματα, τα οποία χρησιμοποιούνται στην ταινία: α) η σταδιακή μετάβαση, με τη βοήθεια του τραίνου, από την ύπαιθρο στα προάστια και στο τέλος στην πόλη και β) ο κύκλος των δραστηριοτήτων ημέρας-νύχτας. Ο θεατής στον κινηματογραφικό χώρο της ταινίας εισάγεται μέσω του τραίνου και ύστερα από μερικές στατικές εικόνες της πόλης, 'ξεκινά η αφήγηση της καθημερινής ζωής της πόλης με το ξύπνημα μηχανών και ανθρώπων' (Παπακωνσταντίνου, 2002), αρχίζει σιγά σιγά η ζωή, η κίνηση. Στη συνέχεια παρουσιάζονται διάφορες δραστηριότητες, ενώ η ημέρα προχωρά: πρωί, απόγευμα, βράδυ, κόσμος, θεάματος, αθλητισμός, διασκέδαση... Ιδιαίτερη θέση κατέχουν τα σύμβολα της βιομηχανικής εποχής (βλ. εικ. 3 έως 6) δηλαδή οι μηχανές και τα μέσα μεταφοράς (τραίνα, τραμ, αυτοκίνητα) και επικοινωνίας (τηλεφωνικά κέντρα) (Παπακωνσταντίνου, 2002). Πιο αναλυτικά βασικά στοιχεία στην ταινία αυτή είναι τα μέσα μεταφοράς και ιδιαίτερα το τρένο, που ως μέσο σταθερής τροχιάς που διασχίζει το Βερολίνο είναι πανταχού παρόν, πρωταγωνιστής σε όλη την ταινία. Εισάγει το θεατή στην πόλη, είναι το μέσο σταθερής τροχιάς που διασχίζει ολόκληρο το Βερολίνο, είναι το τέρμα που καθορίζει την πόλη, το τέρμα που καθορίζει την ταινία. Ακόμα ένα σημαντικό στοιχείο αστικού χώρου είναι οι πόρτες, που άλλοτε αποκαλύπτουν το εσωτερικό, άλλοτε μια δράση. Τα πλάνα είναι άλλοτε ήρεμα, άλλοτε μέγιστης έντασης ενώ ο ρυθμός – αυξομειούμενος ή σταθερός- είναι ένα στοιχείο καθοριστικό για την ανασύσταση του Βερολίνου στην παρούσα ταινία. Ο χώρος ανακατασκευάζεται με όρους χρονικούς, ενώ τα μικρά καθημερινά περιστατικά της δημόσιας ζωής δε λειτουργούν εδώ απλώς ως κοινωνικό σχόλιο, αλλά ως στοιχεία που δομούν τελικά το Βερολίνο του Ruttmann.

Γενικότερα θα λέγαμε ότι ο Ruttmann έχει έναν ολιστικό τρόπο θέασης της πόλης, ενώ το Βερολίνο αντιμετωπίζεται από αυτόν ως ζων οργανισμός, ως μια μηχανή. Η ταινία του στηρίζεται στην ιδέα του Βερολίνου ως πόλης του τέμπο και της εργασίας (Kracauer, 1974), καθώς 'μέσα σε ένα διάστημα που κινηματογραφικά αντιστοιχεί σε μία ημέρα, παρόλο που προκύπτει από γυρίσματα ενός ολόκληρου χρόνου, η πόλη παρουσιάζεται σαν ένα πλέγμα διασταυρούμενων πρακτικών και ενεργειών, ένα πλέγμα από δράσεις ανθρώπινες ή μηχανικές που κοινό τους χαρακτηριστικό έχουν τη ρυθμική επανάληψη' (Σταυρίδης, 2005).

#### 4.2. «ΚΗΔΕΙΑ ΣΤΟ ΒΕΡΟΛΙΝΟ» (GUY HAMILTON, 1966)

Η ταινία αυτή είναι ένα βρετανικό κατασκοπικό φιλμ του 1966, το οποίο βασίζεται στο ομόνυμο μυθιστόρημα του Len Deighton. Εκτός από μερικά πλάνα του Λονδίνου, το μεγαλύτερο μέρος του κινηματογραφικού αυτού έργου έχει γυριστεί στο Βερολίνο, καθώς η πλοκή έχει ως κεντρικό της άξονα το Τείχος του Βερολίνου. Αυτός είναι και ο βασικός λόγος για τον οποίο επιλέχθηκε η *Κηδεία στο Βερολίνο* ως μέρος της παρούσας έρευνας, ενώ και το γεγονός ότι είναι μια ταινία του 1966 έπαιξε επίσης σημαντικό ρόλο. Πριν από την περιγραφή της υπόθεσής της θα γίνει μια σύντομη αναφορά στο ευρύτερο ιστορικό πλαίσιο, στο οποίο η ταινία εντάσσεται. Η ιστορία εκτυλίσσεται στο διχοτομημένο Βερολίνο του μέσου της δεκαετίας του 1960, μια ευρωπαϊκή μεγαλούπολη χωρισμένη στα δύο, με το Δυτικό Βερολίνο να διοικείται από την Αμερικανική, τη Γαλλική και την Αγγλική κυβέρνηση και το Ανατολικό Βερολίνο, οι πολίτες του οποίου βίωναν τον αποκλεισμό πρόσβασής τους στο Δυτικό να διοικείται από τη Λαϊκή Δημοκρατία της Γερμανίας, και κατ' επέκταση από τη Σοβιετική Ένωση. Λόγω του αποκλεισμού που μόλις αναφέρθηκε, η πολυεθνική κατασκοπεία θριαμβεύει, οι Ανατολικοβερολινέζοι επιχειρούν παράτολμες και ριψοκίνδυνες αποδράσεις προς το Δυτικό Βερολίνο, ενώ ένα σύστημα παραοικονομίας συντηρείται από την ιδιότυπη αυτή κατάσταση.

Εν μέσω όλων των παραπάνω, ο Βρετανός μυστικός πράκτορας Harry Palmer παίρνει εντολές να βρεθεί στο Βερολίνο και εκεί να αναλάβει τη μεταφορά ενός Σοβιετικού συνταγματάρχη, ο οποίος θέλει να αυτομολήσει. Η διαδικασία αυτή καθ' αυτή είναι ιδιαίτερα δύσκολη και επικίνδυνη, καθώς οι ένοπλοι στρατιωτικοί που επιβλέπουν το Τείχος έχουν εντολή να πυροβολούν, προκειμένου να αποτρέψουν τις παραβιάσεις του. Γίνεται όμως ακόμα πιο περίπλοκη εξ' αιτίας των πολλών αντικρουόμενων συμφερόντων των εμπλεκόμενων, αλλά και εξ' αιτίας των ψεμάτων που εξ' ορισμού χρησιμοποιούνται στην κατασκοπεία. Πιο αναλυτικά η υπόθεση έχει ως εξής: Ο Ανατολικοβερολινέζος συνταγματάρχης Stok, θέλει να ξεφορτωθεί έναν Δυτικογερμανό εγκληματία, τον Kreutzman, ο οποίος έχει οργανώσει πολλές από τις πρόσφατες αποδράσεις, προκαλώντας προβλήματα και τριγμούς στη Λαϊκή Δημοκρατία της Γερμανίας. Ο

καλύτερος τρόπος για να συμβεί αυτό είναι να σκηνοθετήσει μια απόπειρα παραβίασης του Τείχους και μάλιστα την δική του, την οποία θα την οργανώσει ο Kreutzman, που επιβλέπει ο ίδιος τις αποδράσεις τις οποίες αναλαμβάνει κι έτσι οι Σοβιετικοί θα έχουν την ευκαιρία που θέλουν. Για να το πετύχει αυτό ο Stok απευθύνεται στον Johnny Vulkan, τον υπεύθυνο της βρετανικής μουσικής υπηρεσίας πληροφοριών στο Βερολίνο, δηλώνοντάς του ότι θέλει να αυτομολήσει. Ο Vulkan είναι στην πραγματικότητα ο Paul Louis Broum, ένας εγκληματίας του δευτέρου παγκοσμίου πολέμου, ο οποίος θεωρείται νεκρός οπότε τα έγγραφά του βρίσκονται στο Λονδίνο, καθιστώντας έτσι αδύνατον το να καρπωθεί τα χρήματα που έκλεψε κατά το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο από Εβραίους. Θέλει λοιπόν πίσω τα έγγραφα που αποδεικνύουν την πραγματική του ταυτότητα και θεωρεί ότι η πρόταση του Stok θα είναι μια πρώτης τάξεως ευκαιρία να τα ανακτήσει –με μια μικρή βοήθεια φυσικά εκ των έσω-. Η εύρεση των εγγραφών αυτών όμως είναι ταυτόχρονα στο στόχαστρο Ισραηλινών κατασκόπων, οι οποίοι θέλουν να εμποδίσουν την υφαρπαγή των χρημάτων αυτών από το λαό τους. Όλα τα παραπάνω αντικρουόμενα συμφέροντα συνθέτουν μια αφήγηση που ξετυλίγεται γύρω από το Τείχος του Βερολίνου, το οποίο είναι ένα χωρικό στοιχείο ιδιαίτερα σημαντικό για τη συγκεκριμένη ταινία, θα μπορούσε μάλιστα να πει κανείς ότι είναι ο κύριος λόγος ύπαρξής της.

Η εισαγωγή του θεατή στην πόλη του Βερολίνου γίνεται από την πρώτη στιγμή του έργου, καθώς στους τίτλους αρχής ο θεατής έχει τη δυνατότητα να δει κάποια πλάνα τόσο του Δυτικού και του Ανατολικού Βερολίνου, όσο και του Τείχους (βλ. εικ. 7-12). Ουσιαστικά ο σκηνοθέτης παρουσιάζει το σκηνικό που έχει στήσει για τη συγκεκριμένη αφήγηση χρησιμοποιώντας ως υλικό του στιγμές της πόλης του διχοτομημένου Βερολίνου. Αργότερα, όταν η ιστορία έχει ξεκινήσει, η κάμερα ακολουθεί τις κινήσεις του βασικού ήρωα, του Harry Palmer. Έτσι γίνεται μια δεύτερη εισαγωγή του θεατή στην πόλη του Βερολίνου, μέσω του αερολιμένα αυτή τη φορά. Ο θεατής αρχικά παρακολουθεί το Δυτικό Βερολίνο, όμως στη συνέχεια η κάμερα μετακινείται διαρκώς από το Δυτικό στο Ανατολικό Βερολίνο και πάλι πίσω, δίνοντας έτσι την ευκαιρία στον σκηνοθέτη για μια συγκριτική παρουσίαση των δύο τμημάτων της κάποτε ενιαίας πόλης. Σε αυτή την παλινδρομική κίνηση, το όριο –στην προκειμένη περίπτωση το Τείχος του Βερολίνου- είναι πάντα έντονα παρόν, σηματοδοτώντας εύγλωττα τη μετάβαση. Μπορούμε λοιπόν να πούμε ότι ο σκηνοθέτης Guy Hamilton ανασυνθέτει έναν τριμερή κινηματογραφικό χώρο, βασισμένο στην πόλη του Βερολίνου. Τα τρία αυτά είδη χώρου που μας παρουσιάζει είναι το Δυτικό Βερολίνο, το Ανατολικό Βερολίνο και το Τείχος, το οποίο –οπώς και στην πραγματικότητα- δεν είναι απλά ένα γραμμικό στοιχείο, αλλά ένα σύνολο γραμμικών ή μη στοιχείων διαχωρισμού και σημείων και τυπολογιών ελέγχου. Στη συνέχεια θα δούμε τα τρία μέρη του κινηματογραφικού χώρου της ταινίας.

Το Δυτικό Βερολίνο παρουσιάζεται ως ένα μέρος τακτικό και περιπονημένο, που σφύζει από ζωή και ανάπτυξη (βλ. εικ. 7-10). Τα πλάνα του είναι σχεδόν πάντα γεμάτα με

ανθρώπους ή αυτοκίνητα και χαρακτηρίζονται από έντονη κινητικότητα και ζωντάνια, μπορεί επίσης κανείς να πει ότι αποπνέουν μια κοσμοπολίτικη ατμόσφαιρα. Επιπλέον εδώ ο θεατής μπορεί να παρατηρήσει έντονα τα σημάδια της βιομηχανικής του ανάπτυξης (το λογότυπο της Mercedes-Benz στην κορυφή ενός ουρανοξύστη εμφανίζεται σε αρκετά πλάνα) και της πρώιμης παγκοσμιοποίησης του Βερολίνου του 1966 (το ξενοδοχείο Berlin Hilton για παράδειγμα, καθώς επίσης και τα λογότυπα της Pan American, της Air France κ.α. στις όψεις κτιρίων). Αντίθετα το Ανατολικό Βερολίνο παρουσιάζεται ως ένας τόπος σχεδόν εγκαταλελειμμένος (βλ. εικ. 13 και 14) στους δημόσιους χώρους δεν κυκλοφορεί σχεδόν ποτέ κανείς, πού και πού μόνο κάποιος διαβάτης ή κάποιο όχημα. Τα κτίρια, χωρίς τα λογότυπα της ανάπτυξης παρουσιάζονται μουντά και αυστηρά, πέτρινοι βλοσυροί όγκοι, ένα συμπέρασμα που ενισχύεται από τα εσωτερικά πλάνα του Ανατολικού Βερολίνου. Μια αίσθηση ερημιάς και εγκατάλειψης μεταφέρεται στο θεατή, μια αίσθηση που μάλλον σκοπίμως έρχεται σε απόλυτη αντίθεση με την αντίστοιχη από το Δυτικό Βερολίνο, αλλά που είναι πολύ κοντά στην περιγραφή - από τον Hamilton- του Τείχους. Ο τρίτος τύπος κινηματογραφικού χώρου στην ταινία αυτή, το διαχωριστικό στοιχείο του Δυτικού και Ανατολικού Βερολίνου, συντίθεται από πολλά άψυχα ή έμψυχα ετερόκλητα στοιχεία: τμήματα τσιμεντένιου τοίχου, συρματοπλέγματα, εγκαταλελειμένα κτίρια, παρατηρητήρια και σημεία ή πύλες ελέγχου, ένοπλοι φρουροί, σκοτάδι και φόβος δημιουργούν συνολικά στα μάτια του θεατή την αίσθηση του 'no man's land', ενώ ενισχύουν την αντίθεση ελευθερίας και ελέγχου, που είναι παρούσα καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας (βλ. εικ. 11, 12 και 15). Είδαμε, λοιπόν, πώς στην ταινία αυτή ο σκηνοθέτης Guy Hamilton ανασυστήνει το Βερολίνο του 1966 καθώς και τι επιλέγει να παρουσιάσει στο θεατή από τον αστικό χώρο. Στη συνέχεια της εργασίας θα δούμε μια αντίστοιχη ανάλυση της ταινίας του Wim Wenders *Τα φτερά του έρωτα*, η οποία επίσης έχει κινηματογραφηθεί εξ' ολοκλήρου στο Βερολίνο.

#### 4.3. «ΤΑ ΦΤΕΡΑ ΤΟΥ ΕΡΩΤΑ» (WIM WENDERS, 1987)

Η ταινία αυτή του Wim Wenders, της οποίας ο αυθεντικός τίτλος είναι '*Der Himmel über Berlin*' - που σημαίνει 'ο ουρανός πάνω από το Βερολίνο'-, επιλέχθηκε για την παρούσα εργασία, επειδή σε αυτή δεν απεικονίζεται απλά, αλλά πρωταγωνιστεί η πόλη του Βερολίνου. Το κινηματογραφικό αυτό έργο, το οποίο είναι πιο κοντά στην ποίηση και τη μουσική, παρά στη γραμμική αφήγηση (Howe, 1988), μοιάζει σαν μια βόλτα στην διχοτομημένη ακόμα πόλη του Βερολίνου, όπως ο σκηνοθέτης την υποβάλλει στο θεατή. Επιπλέον είναι ένα φιλμ εξαιρετικά πλούσιο σε αναφορές στην πόλη, η πόλη πρωταγωνιστεί και είναι μέρος της ίδιας της αφήγησης, ενώ η κατασκευή του κινηματογραφικού χώρου από τον Wenders δεν περιορίζεται στα φωτογραφικά στιγμιότυπα του Βερολίνου του 1987 και του δευτέρου παγκοσμίου πολέμου. Αντίθετα η

ανασύσταση του Βερολίνου εδώ συμβαίνει και μέσω των λεκτικών περιγραφών των ηρώων, οι οποίοι σκεπτόμενοι το Βερολίνο της μνήμης τους καταφέρνουν τελικά να το κάνουν μέρος του Βερολίνου του Wenders. Ένα άλλο στοιχείο που την κάνει σημαντική είναι το γεγονός ότι η ταινία αυτή πραγματεύεται ζητήματα -αστικά και μη- σε ζεύγη: 'το πνεύμα και οι αισθήσεις, το Δυτικό και το Ανατολικό, το ναζιστικό παρελθόν και το αβέβαιο μέλλον (της πόλης)' (Howe, 1988). Στη συνέχεια θα αναφερθούμε στην πρωτότυπη και ιδιαίτερης ευαस्थσίας υπόθεση της ταινίας *Τα φτερά του έρωτα*, που εκτυλίσσεται το 1987 σε ένα Βερολίνο με εμφανή ακόμα τα σημάδια της βίαιης ιστορίας του.

*Τα φτερά του έρωτα* είναι μια ταινία για την πόλη του Βερολίνου και τους ανθρώπους μέσα από το βλέμμα των αγγέλων που κυκλοφορούν στον ουρανό του και όχι μόνο. Πιο αναλυτικά η κινηματογραφική μηχανή ακολουθεί τους αγγέλους Damiel και Cassiel στην περιπλάνησή τους στον ουρανό του Βερολίνου, στον αστικό ιστό και στις σκέψεις των κατοίκων του. Οι δυό τους δεν είναι οι μόνοι του είδους τους, στο Βερολίνο του Wenders περιφέρεται μια στρατιά από τα πνευματικά αυτά όντα με τη σοβαρή και αυστηρή αμφίεση, τη δίψα για συναίσθηση του ανθρώπινου γένους και την άγνοια των αισθήσεων της αφής, της γεύσης, της όσφρησης, της έγχρωμης όρασης... Και είναι η άγνοιά τους αυτή, η οποία μεταφέρεται στο θεατή μέσω των ασπρόμαυρων πλάνων –τα πλάνα γίνονται έγχρωμα μόνο όταν οι άγγελοι εισπράττουν την πραγματικότητα με τον τρόπο που τη βιώνουν οι άνθρωποι-, καθώς η αφήγηση γίνεται από τον κόσμο των αγγέλων. Πέρα από τους αγγέλους και τους ανθρώπους υπάρχουν και οι θνητοί εκείνοι που ήταν κάποτε άγγελοι και επέλεξαν να αφήσουν την αιωνιότητα για μια ζωή πεπερασμένη μεν, πλήρης αισθήσεων δε. Ο Damiel, λοιπόν σε συνεργασία με το άγγελο Cassiel, ακούει τις σκέψεις των ανθρώπων, παρατηρεί, συμπάσχει και παρηγορεί την ανθρώπινη φυλή (Howe, 1988), όμως του λείπουν οι ανθρώπινες αισθήσεις (έγχρωμη όραση, αφή, γεύση, όσφρηση). Όταν δε ερωτεύεται μια όμορφη ακροβάτιδα, τη Marion, αποφασίζει ότι πρέπει να βιώσει ολοκληρωτικά την ανθρώπινη εμπειρία, και έτσι 'περνά' στον πραγματικό κόσμο για να διεκδικήσει μια ζωή μαζί της.

Ο θεατής παρακολουθεί τον κινηματογραφικό χώρο της πόλης μέσα από το βλέμμα του Damiel, οπότε η εισαγωγή του σε αυτόν γίνεται από τον ουρανό, καθώς η κάμερα ίπταται πάνω από τα οικοδομικά τετράγωνα του Βερολίνου (βλ. εικ. 16 και 17). Ο αστικός χώρος του Wenders δεν μένει στις εξωτερικές επιφάνειες των κτιρίων, ούτε στους δημόσιους χώρους της πόλης, ούτε και στο εσωτερικό των διαμερισμάτων, στο οποίο η κάμερα εισχωρεί (βλ. εικ. 19). Ο αστικός χώρος ταυτίζεται με την ανθρώπινη παρουσία και δράση σε αυτόν, με την ανθρώπινη σκέψη γι' αυτόν (βλ. εικ. 18). Στην ταινία δεν υπάρχει ο διαχωρισμός Ανατολικού και Δυτικού Βερολίνου, τα δύο αυτά τμήματα δεν αντιμετωπίζονται διαφορετικά από τον σκηνοθέτη κι έτσι ο θεατής δεν τα εισπράττει σαν δύο ξεχωριστά είδη κινηματογραφικού χώρου. Όμως το γεγονός ότι η πόλη αυτή είναι



διχοτομημένη δεν αποκρύπτεται, αντίθετα τονίζεται, καθώς ο Wim Wenders δίνει πρωταγωνιστικό ρόλο στο Τείχος επιλέγοντάς το ως φόντο καιρίων σκηνών του έργου (βλ. εικ. 20 και 21). Επιπρόσθετα η πόλη του Βερολίνου στην ταινία αυτή χαρακτηρίζεται τόσο από το κενό, καθώς παρουσιάζονται στο θεατή μικρές, άγριες περιοχές και εγκαταλελειμμένοι χώροι, όσο και από ηρεμία και γαλήνη (Wenders και Kollhoff, 1993). Ακόμα στα *Φτερά του έρωτα* η πόλη δεν χαρακτηρίζεται από μνημειακότητα, η απεικόνιση αυτού του είδους χώρων δεν επιδιώκεται, ο φακός εκουσίως περιπλανιέται σε συνοικίες συνηθισμένες, σε χώρους καθημερινότητας, σε άλλους εγκαταλελειμμένους, σε αστικά κρησφύγετα. Ούτε διακρίνεται κάποια τάση για εξωραϊσμό της πραγματικότητας. Τελικά ο θεατής ξεχνά την ιδέα της ανασύστασης της πόλης στον κινηματογραφικό χώρο και πιστεύει ότι είδε το πραγματικό Βερολίνο.

#### 4.4. «ΤΟΣΟ ΜΑΚΡΙΑ, ΤΟΣΟ ΚΟΝΤΑ» (WIM WENDERS, 1993)

Έξι χρόνια μετά από την ταινία στην οποία τον κινηματογραφικό χώρο μόλις αναφερθήκαμε, ο Wim Wenders παρουσιάζει την συνέχειά της. Η ταινία *Τόσο μακριά τόσο κοντά* ξανασυναντά στο επανενωμένο πλέον Βερολίνο τον Daniel, θνητό πια και με μια ευτυχισμένη οικογένεια, και τον Cassiel, ο οποίος εξακολουθεί να παρατηρεί την ανθρώπινη ζωή χωρίς να είναι μέρος της, συνεχίζει να περιπλανιέται στις σκέψεις των ανθρώπων μαζί με νέο πνευματικό σύντροφο, τη Raphaella. Ως συνέχεια της ίδιας ιδέας, η ταινία αυτή διατηρεί εκτός από την κοινή βάση της αφήγησης και τα σκηνοθετικά χαρακτηριστικά της προαναφερθείσας, η πλοκή της όμως διαφέρει αρκετά. Ο Cassiel και η Raphaella αισθάνονται πια αποκομμένοι από τους θνητούς, ελάχιστοι μπορούν να τους συναισθανθούν ή να εισπράξουν τα λόγια που οι άγγελοι τους μεταφέρουν. Μόνο τα παιδιά διατηρούν ακόμα αυτή την ικανότητα, και ο Cassiel ακολουθεί συχνά ένα κορίτσι, την Raisa Becker σε μια από τις συχνές επισκέψεις του σε εκείνη, γίνεται μάρτυρας ενός ατυχήματος: η μικρή κοιτώντας από το μπαλκόνι της το δρόμο, χάνει την ισορροπία της και βρίσκεται σε ελεύθερη πτώση. Ο Cassiel σοκαρισμένος και επιθυμώντας να τη σώσει, γίνεται κατά λάθος άνθρωπος. Και ενώ ο ίδιος είναι αθώος και άκακος προσγειώνεται σε ένα Βερολίνο με εγκληματικότητα και επιθετικούς κατοίκους. Εκεί ένας έκπτωτος άγγελος, που του συστήνεται ως Emit Flesti καθιστά την προσαρμογή του στην ανθρώπινη πραγματικότητα ιδιαίτερα δύσκολη, καθώς προσπαθεί να τον κάνει να βιώσει τη μοναξιά, τον αποκλεισμό από τους άλλους ανθρώπους και να τον εμπλέξει στο 'κακό', πράγμα που για λίγο το καταφέρνει. Όμως μόλις ο Cassiel συνειδητοποιεί την κατάσταση, αποφασίζει να εκμεταλλευτεί την παρουσία του στη Γη ωστέ να βοηθήσει όσους μπορεί, πράγμα που τον οδηγεί τελικά στο θάνατο και στην επάνοδό του στον κόσμο των αγγέλων.

Η πόλη του Wenders είναι και εδώ έντονα παρούσα, είναι σαν η ταινία να έγινε ώστε ο σκηνοθέτης να αποπειραθεί μια αποτύπωση του Βερολίνου, σαν να ήθελε να επεκτείνει τον κινηματογραφικό χώρο που παρουσίασε στην ταινία *Τα φτερά του Έρωτα*, ώστε να συμπεριλάβει και μιαν άλλη πλευρά του Βερολίνου, μια πλευρά υπόγεια, περισσότερο σκοτεινή, εγγύτερη στο κακό. Φαίνεται ότι το Βερολίνο έξι χρόνια μετά έχει γίνει ένα λίγο περισσότερο 'επικίνδυνο' μέρος, με εμφανέστερο το στοιχείο της εγκληματικότητας. Η έντονη αυτή παρουσία του αστικού ιστού και σε αυτήν την ταινία του Wenders, μετατρέπεται στιγμές στιγμές την ίδια την πόλη σε αφηγητή, ενώ ο θεατής δεν μπορεί πια να πει για εκείνη (την πόλη του Βερολίνου) τίποτα, γιατί η παρουσία της στο πλάνο είναι απλά φυσική, ενώ συντίθεται από στιγμές τόσο μικρές, που αδυνατεί κανείς να τις περιγράψει μια προς μια. Αν και εδώ τα φωτογραφικά στιγμιότυπα του Βερολίνου είναι λιγότερο δραματικά με απαλότερες αντιθέσεις, το σκηνικό της ταινίας το συνθέτουν σημεία, τόποι του Βερολίνου, οι οποίοι αδυνατεί κανείς να πιστέψει ότι βρίσκονται σε μια σύγχρονη μεγαλούπολη (βλ. εικ. 22-27). Ο Wenders επιλέγει για την ανασύσταση της πόλης στην ταινία *Τόσο μακριά, τόσο κοντά* τις ιδιαιτερότητες του πραγματικού αστικού χώρου, δεν μένει στην επιφάνεια, αλλά κινηματογραφεί τα μέρη εκείνα που προσδίδουν στο Βερολίνο μιαν αύρα πρωτόφαντη, εγκατάλειψης, κινδύνου και ιερότητας συνάμα. Η πόλη του *Τόσο μακριά, τόσο κοντά* είναι 'δεμένη' με τη μουσική που γράφεται, με τις σκέψεις που ψυθιρίζονται, με τις ατομικές επιλογές των κατοίκων της, η ανθρώπινη δράση είναι ο δημιουργός της. Οι άγγελοι την παρατηρούν μέσα στην αιωνιότητα, η πόλη του Βερολίνου εδώ δεν υπάρχει ανεξάρτητη από το παρελθόν της, καθώς τόσο ο δεύτερος παγκόσμιος πόλεμος όσο και η διχοτόμηση και επανένωσή της είναι ζωντανά αστικά στοιχεία. Το Τείχος δεν υπάρχει, υπάρχουν όμως τα συντρίμια του και η συλλογική και ατομική μνήμη να το θυμίζουν. Το ναζιστικό Βερολίνο είναι κι αυτό μέρος του κινηματογραφικού χώρου, μέσω των ενθυμήσεων των αγγέλων και μέσω της ατομικής ιστορίας των κατοίκων. Κλείνοντας οφείλει να σημειωθεί ότι παρά το ότι θα μπορούσε κανείς να αντιμετωπίσει τον κινηματογραφικό χώρο στις δύο ταινίες του Wim Wenders -αν και παρουσιάζει σημαντικές διαφορές σε καθεμία από αυτές- ως ενότητα, στην προκειμένη περίπτωση ένα τέτοιο πρίσμα αποφεύχθηκε όσο ήταν δυνατόν.

#### 4.5. «ΤΡΕΞΕ ΛΟΛΑ, ΤΡΕΞΕ» (TOM TYKWER, 1998)

Το κινηματογραφικό έργο του Tom Tykwer με τον τίτλο *Τρέξε Λόλα, τρέξε* είναι ένα γερμανικό θρίλλερ, το οποίο διαδραματίζεται στο Βερολίνο του 1998. Ο λόγος που επιλέχθηκε για την παρούσα έρευνα είναι το γεγονός ότι η πόλη του Βερολίνου είναι σε αυτή την ταινία έντονα παρούσα, καθώς ο κινηματογραφικός χώρος συντίθεται στο μεγαλύτερο μέρος του –αν όχι αποκλειστικά- από τους δρόμους της πόλης, από τις αστικές διαδρομές στις οποίες η πρωταγωνίστρια τρέχει και τρέχει και τρέχει. Είναι ένα

ασυνήθιστο σενάριο, ουσιαστικά πρόκειται για ένα παιχνίδι με την τριπλή επανάληψη της βασικής ιστορίας, των είκοσι λεπτών που αυτή διαρκεί. Μια επανάληψη που δίνει στο σκηνοθέτη την ευκαιρία να ξεδιπλώσει κάθε φορά άλλες πτυχές τόσο της αφήγησης όσο και της πόλης.

Η πλοκή της ταινίας αυτής είναι ουσιαστικά οι τρεις διαφορετικές εκδοχές της ίδιας βασικής αφήγησης: Η Lola δέχεται τηλεφώνημα από τον πανικόβλητο φίλο της Μαννί, ο οποίος -μόλις στα πρώτα του βήματα στον κόσμο του εγκλήματος- έχει κάνει ένα πολύ σοβαρό λάθος, που είναι σίγουρος ότι θα του στοιχίσει τη ζωή του. Έχασε 100.000 γερμανικά Μάρκα, τα οποία ανήκαν στο αφεντικό του, ξεχνώντας τα μέσα σε ένα βαγόνι του υπόγειου σιδηρόδρομου του Βερολίνου, απ' όπου ένας άστεγος τα πήρε. Έτσι λοιπόν ο Μαννί εξηγεί στη Lola ότι πρέπει να βρει τα 100.000 Μάρκα και να του τα πάει εγκαίρως, δηλαδή μέσα σε είκοσι λεπτά, οπότε εκείνη αρχίζει να τρέχει κυριολεκτικά μέσα στην πόλη του Βερολίνου προκειμένου να βρει λύση στο πρόβλημα και να βοηθήσει το φίλο της. Ο σκηνοθέτης παίζοντας με το χρόνο παρουσιάζει τελικά τρεις διαφορετικές εκδοχές της προσπάθειας της Lola να βοηθήσει το Μαννί, τρεις εκδοχές στις οποίες η εξέλιξη της ιστορίας εξαρτάται από τα ελάχιστα εκείνα δευτερόλεπτα που η πρωταγωνίστρια έχανε ή κέρδιζε από την αρχή της διαδρομής. Ο χρόνος, βασικό συστατικό της ταινίας αυτής καθορίζει την έκβαση, καθορίζει τη μοίρα της Lola, του Μαννί αλλά και των ατόμων με τα οποία η Lola διασταυρώνεται. Και στις τρεις επαναλήψεις της ιστορίας, η Lola τρέχει μέχρι την τράπεζα που δουλεύει ο πατέρας της, ώστε να του ζητήσει τα χρήματα. Στην πρώτη εκδοχή, ο πατέρας την διώχνει και εκείνη, αφού φτάνει στο φίλο της με άδεια χέρια, συμμετέχει στη ληστεία ενός πολυκαταστήματος που ο Μαννί έχει ξεκινήσει. Διαφεύγουν, αλλά όχι μακριά από τον τόπο της ληστείας περικυκλώνονται από την αστυνομία και ένας αστυνομικός πυροβολεί τη Lola στο στήθος. Στη δεύτερη εκδοχή η Lola απειλώντας τον πατέρα της με το όπλο του φύλακα της τράπεζας, ληστεύει τα 100.000 Μάρκα, φτάνει στο ραντεβού, αλλά τότε ένα ασθενοφόρο χτυπάει το Μαννί. Στην τρίτη εκδοχή η Lola δεν προφταίνει τον πατέρα της στην τράπεζα· έτσι, μη ξέροντας τι να κάνει τρέχει και οδηγείται τυχαία στο καζίνο. Παίζει με μια μάρκα των εκατό Μάρκων και σύντομα κερδίζει 126.000 ΓΜ. Όταν συναντά τον Μαννί, εκείνος έχει ήδη βρει τα λεφτά από τον άστεγο που τα πήρε και τα έχει παραδώσει στο αφεντικό του.

Ως προς τον κινηματογραφικό χώρο της ταινίας αυτής, αρχικά ο σκηνοθέτης παρουσιάζει μια αεροφωτογραφία του τμήματος εκείνου του Βερολίνου, όπου η Lola τρέχει, παρέχοντας έτσι στο θεατή μια θέα του χώρου από ψηλά και εισάγωντάς τον έτσι σε αυτόν (βλ. εικ. 28). Ο θεατής τελικά πείθεται ότι σε αυτό το τμήμα αστικού ιστού ανήκει η διαδρομή της πρωταγωνίστριας, η οποία αν και επαναλαμβάνεται τρεις φορές εν τούτοις σε κάθε επανάληψη ενσωματώνονται και νέα στοιχεία από τον πραγματικό αστικό ιστό. Η κάμερα κινείται με αρκετή ταχύτητα καταγράφοντας κατά κύριο λόγο

γειτονιές του Βερολίνου καθημερινές και συνηθισμένες (βλ. εικ. 29-33), χωρίς όμως να λείπουν από το κινηματογραφικό Βερολίνο του Τγκνερ και κτίρια ή σημεία της πόλης περισσότερο πομπώδη ή μνημειώδη. Η πόλη του Βερολίνου στην ταινία *Τρέξε Λόλα, τρέξε* είναι μια πόλη ήρεμη, ήσυχη, τακτοποιημένη, με δέντρα και μεγάλα πεζοδρόμια, χωρίς παραφωνίες, χωρίς άγχος, χωρίς πολυκοσμία ή μποτιλιάρισμα, σχεδόν χωρίς διαβάτες ή περαστικά αυτοκίνητα. Η εικόνα αυτή που ο Τγκνερ ανασυνθέτει έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τον κόσμο του εγκλήματος, το ανεκδιήγητο άγχος και το ασταμάτητο τρέξιμο των πρωταγωνιστών. Από την άλλη παρέχει το λιτό υπόβαθρο, το οποίο επιτρέπει με τη διακριτική του παρουσία την εξέλιξη της γρήγορης και αγχωτικής αφήγησης. Σε γενικές γραμμές στην παρούσα ταινία μοιάζει σα να υπάρχει μια σύγκρουση του κινηματογραφικού χώρου με την αφήγηση, σαν η εικόνα του Βερολίνου στην ταινία να έρχεται σε ρήξη με τον κόσμο του εγκλήματος. Η ήρεμη, αρυτίδιαστη επιφάνεια του αστικού ιστού, οι ελάχιστοι ανυποψίαστοι και ευηπόληπτοι κάτοικοι της πόλης του Τγκνερ, έρχονται ως εικόνα σε πλήρη σύγκρουση με τους παράνομους, οι οποίοι φαίνεται να κινούνται σε ρυθμούς εντελώς αντίθετους από αυτούς της εικονιζόμενης πόλης. Από την άλλη η αγνότητα του κινηματογραφικού Βερολίνου μεταφέρεται -στη συνείδηση του θεατή- και στους άνομους πρωταγωνιστές. Ο θεατής αδυνατεί να πιστέψει στην παραβατικότητα αυτών των προσωπικοτήτων· η αφεγάδιαστη εικόνα της πόλης τις εξαγνίζει στα μάτια του. Τελικά ο Τγκνερ καταφέρνει να εκμεταλλευτεί στο έπακρο το κινηματογραφικό συστατικό στοιχείο του αστικού χώρου, υπέρ της πλοκής· η πόλη που ανασυνθέτει είναι σχεδόν αποστειρωμένη, είναι πολύ καλή για να είναι αληθινή, όμως στο τέλος λειτουργεί υπέρ του.

#### 4.6. «ANTIÖ, LENIN» (WOLFGANG BECKER, 2003)

Η ταινία αυτή του Wolfgang Becker, που θα έλεγε κανείς ότι είναι ταυτόχρονα δράμα και κομμωδία, εκτυλίσσεται κατά κύριο λόγο στο Ανατολικό Βερολίνο, καθώς πραγματεύεται γεγονότα της πρόσφατης γερμανικής ιστορίας (την πτώση του Τείχους του Βερολίνου) μέσα από ένα πρίσμα ιδιαίτερα ανθρώπινο: μέσα από την τραγελαφική καθημερινότητα μιας οικογένειας που ζει εκεί. Ακόμα και στην πραγματικότητα τα περισσότερα πλάνα, τα οποία συνέστησαν τον κινηματογραφικό χώρο εδώ, είναι γυρισμένα στην οδό Karl-Marx-Allee και στην περιοχή Plattenbauten κοντά στην πλατεία Alexanderplatz. Η ταινία ξεκινά με τις αναμνήσεις των παιδικών χρόνων του πρωταγωνιστή από το 1978, όπου παρατηρεί κανείς τη σύνδεση στο παιδικό μυαλό της οικογενειακής ιστορίας με την ιστορία της Λαϊκής Δημοκρατίας της Γερμανίας. Στη συνέχεια η πλοκή του έργου μεταφέρεται στον Οκτώβριο του 1989, όταν η κυβέρνηση της Λαϊκής Δημοκρατίας της Γερμανίας γιόρταζε τα 40 χρόνια από τη σύστασή της, αγνοώντας το ότι μόλις ένα μήνα αργότερα θα έπεφτε το Τείχος, σηματοδοτώντας της

ένωση τόσο της διχοτομημένης πόλης του Βερολίνου, όσο και της ολόκληρης της Γερμανίας. Η αφήγηση λοιπόν ακολουθεί τις πολιτικές εξελίξεις και τις αλλαγές που συντελέστηκαν για τους Βερολινέζους μεταξύ 1989 και 1990, μέσα από τις απελπισμένες προσπάθειες του πρωταγωνιστή να τις κρύψει από τη μητέρα του.

Πιο αναλυτικά ο Alex Kerner, που είναι ο πρωταγωνιστής και βασικός αφηγητής της ιστορίας, ζει στο Ανατολικό Βερολίνο με τη μητέρα του Christiane, την αδελφή του Ariane και την ανιψιά του Paula (ο πατέρας του έχει διαφύγει στη Δυτική πλευρά από το 1978). Λίγο πριν την πτώση του Τείχους του Βερολίνου και λίγο πριν η Ανατολική Γερμανία γίνει παρελθόν η μητέρα του Alex, μια πολιτική ακτιβίστρια και ένθερμη υποστηρίκτρια της Λαϊκής Δημοκρατίας της Γερμανίας, παθαίνει καρδιακή προσβολή, όταν βλέπει το γιό της να συλλαμβάνεται σε αντικυβερνητική διαδήλωση. Έτσι πέφτει σε κώμα, μια κατάσταση που την κάνει να χάσει όλες τις πολιτικές εξελίξεις δηλαδή το θρίαμβο του καπιταλισμού. Όταν μετά από οκτώ μήνες συνέρχεται οι γιατροί δίνουν σαφείς οδηγίες στα παιδιά της να την προστατέψουν από οποιαδήποτε σοκ, καθώς λόγω της εύθραυστης υγείας της κάτι τέτοιο θα μπορούσε να αποβεί μοιραίο. Έτσι οι οικείοι της μπαίνουν στη διαδικασία να ξαναστήσουν μια μικρή νησίδα Λαϊκής Δημοκρατίας μέσα στο μικρό της διαμέρισμα, όμως αυτό το σχέδιο προστασίας αντιμετωπίζει τεράστια εμπόδια, καθώς αφ' ενός τα προϊόντα της Ανατολικής Γερμανίας δεν υπάρχουν πια, αφ' ετέρου ολόκληρος ο αστικός ιστός, η εικόνα της πόλης, αλλάζει καθημερινά μέσα από τις διαφημιστικές καμπάνιες της Δύσης. Με αφορμή λοιπόν όλα τα παραπάνω, ο Wolfgang Becker βρίσκει την ευκαιρία να μας παρουσιάσει ένα κινηματογραφικό Ανατολικό Βερολίνο κατά τη διαδικασία μετάβασης από το σοσιαλιστικό καθεστώς, στον καπιταλισμό, κατά τη διαδικασία αποκαθήλωσης των παλιών συμβόλων και ανάρτησης των νέων –αυτών του Δυτικού Βερολίνου.

Στην ταινία *Αντίο, Λένιν* ο Becker ανασυστήνει την εικόνα του Ανατολικού Βερολίνου μέσα από τρεις κατηγορίες χώρων: πρώτον τους δημόσιους, υπαίθριους αστικούς χώρους, δεύτερον τους χώρους σε εσωτερικά κτιρίων, τρίτον τους χώρους που συμβολίζουν τη μετάβαση. Αρχικά ο θεατής εισάγεται στον κινηματογραφικό χώρο, μέσω της χρήσης από τον σκηνοθέτη στατικών εικόνων του δημόσιου αστικού χώρου, των τοποθεσιών του Ανατολικού Βερολίνου τις οποίες έχει επιλέξει ως το σκηνικό όπου η πλοκή θα ξετυλιχτεί. Τα πρώτα πλάνα της πόλης συνοδεύονται από εορταστικές παρελάσεις, ενώ ο στολισμός για τα 40 χρόνια Λαϊκής Δημοκρατίας της Γερμανίας είναι πανταχού παρών (βλ. εικ. 34, 35 και 38). Γενικά ο αστικός ιστός σε αυτή την ταινία παρουσιάζεται σε ασυνήθιστες καταστάσεις, σε καταστάσεις έντονες, όπως η τεράστια επετειακή παρέλαση ή οι πορείες διαμαρτυρίας ενάντια στον αποκλεισμό από τη Δυτική Γερμανία (βλ. εικ. 36). Στον αντίποδα αυτής της εικόνας των δημόσιων χώρων, η κινηματογραφική πόλη του Becker όταν δεν φιλοξενεί ιδιαίτερα συμβάντα, είναι ήσυχη, τακτική, ομοιόμορφη και χωρίς πολύ οπτικό θόρυβο, ενώ αποπνέει μια εγγύτητα στην

ανθρώπινη κλίμακα (βλ. εικ. 37). Η εγγύτητα αυτή οφείλεται και στην ανασύσταση του αστικού χώρου από τον σκηνοθέτη, αλλά και στην γενικότερη ανθρωποκεντρική προσέγγιση της κινηματογραφικής αφήγησης. Είναι επιπλέον προφανές ότι η επιλογή των πλάνων από τον Becker έχει γίνει με τρόπο τέτοιο ώστε ο χώρος να εξυπηρεί αυτή την επιλογή. Επιπλέον θα ήταν παράλειψη αν δεν αναφερόταν το ότι παράλληλα με την εξέλιξη της υπόθεσης, εξελίσσεται και ο αστικός ιστός, καθώς μεταβαίνει από την εικόνα του πριν την πτώση του Τείχους, στην περισσότερο «δυτική» του εικόνα. Ο τρόπος με τον οποίο συμβαίνει αυτή η μετάβαση είναι τα στοιχεία στις όψεις των κτιρίων: αρχικά είναι σημαίες και τεράστια πανό με το σύμβολο της Λαϊκής Δημοκρατίας της Γερμανίας, ενώ στη συνέχεια αυτά εξαφανίζονται και τη θέση τους σταδιακά παίρνουν λογότυπα και διαφημίσεις δυτικών προϊόντων ή δορυφορικές κεραιές τηλεόρασης. Πέρα από τα πλάνα της πόλης ο θεατής παρατηρεί ότι μεγάλο μέρος του κινηματογραφικού χώρου της ταινίας αποτελούν τα εσωτερικά των κτιρίων του Ανατολικού Βερολίνου. Τα εσωτερικά των ιδιωτικών διαμερισμάτων του Ανατολικού Βερολίνου είναι κυρίως ζεστά και φιλόξενα, φωτεινά, αλλά στενόχωρα και βαρυφορτωμένα. Θυμίζουν στο θεατή την τυποποίηση των κτιρίων του κομμουνιστικού καθεστώτος, θυμίζουν ότι στην πραγματικότητα υπάρχουν μόνο μερικοί τύποι κτιρίων που επαναλαμβάνονται στον αστικό χώρο, με τελικό αποτέλεσμα ο χρήστης να γνωρίζει από την κύρια είσοδο της πολυκατοικίας της διαρρύθμιση του κάθε διαμερίσματος. Τα εσωτερικά των κρατικών κτιρίων (νοσοκομείο, φυλακές) είναι αυστηρά και ψυχρά και έρχονται σε αντίθεση με τους ιδιωτικούς χώρους. Τέλος υπάρχουν και οι αστικοί χώροι που χρησιμεύουν ως σύμβολα της μετάβασης, στην οποία υπόκειται το Ανατολικό Βερολίνο: τμήματα του Τείχους κι ένα μισογκρεμισμένο κτίριο, του οποίου η «ανοιχτή» πρόσοψη χρησιμεύει ως ζωντανό εικαστικό δρώμενο.

Την εικόνα της πόλης όπως αυτή παρουσιάζεται στην ταινία *Αντίο, Λένιν* θα μπορούσαμε να τη συνοψίσουμε στην παρακάτω φράση, που ο Becker μέσω του πρωταγωνιστή του Alex Kerner λέει: 'Οι άνεμοι της αλλαγής έπνεαν στα χαλάσματα της Δημοκρατίας μας. Το Βερολίνο ήταν η ομορφότερη πόλη στη Γη. Όλα ήταν φανταστικά, όλα έμοιαζαν δυνατά. Πιστέψαμε πως είμαστε στο κέντρο του κόσμου' (βλ. εικ. 39).

Κλείνοντας το τέταρτο κεφάλαιο θα πρέπει να αναφέρουμε ότι παρά το γεγονός ότι οι παραπάνω έξι ταινίες έχουν ως κοινό σημείο αναφοράς την πόλη του Βερολίνου, ο θεατής των κινηματογραφικών αυτών έργων δεν αποκομίζει μια ενιαία εικόνα για εκείνη. Ο κάθε σκηνοθέτης φαίνεται ότι παρουσιάζει τη δική του εκδοχή για την πόλη, μοιάζει να δημιουργεί τη δική του εικόνα για το Βερολίνο. Η δημιουργική διαδικασία της κινηματογραφικής ανασύστασης του αστικού τοπίου εκπορεύεται από διάφορους παράγοντες, για μερικούς από τους οποίους είναι κανείς βέβαιος ενώ για άλλους διατηρεί αμφιβολίες. Οι παράγοντες αυτοί είναι οι εξής: η πλοκή της ταινίας, η αφήγηση

αυτή καθ' αυτή, η ιστορική ή πολιτική συγκυρία κατά την οποία το έργο κινηματογραφείται, αλλά και το ασυνείδητο του κινηματογραφιστή, τα όνειρά του. Οι σκηνοθέτες καταφέρνουν να μετατρέψουν το Βερολίνο στο φόντο εκείνο, το οποίο υπηρετεί κάθε φορά την αφήγηση, είτε μέσω της ταύτισης, είτε μέσω της αντιπαράθεσης με αυτή. Αυτό το πετυχαίνουν πειραματιζόμενοι με τα χαρακτηριστικά του αστικού ιστού του Βερολίνου με τρόπο τέτοιο που θυμίζει το πείραγμα των equalizers στερεοφωνικού, καθώς η κάθε χωρική ποιότητα, η κάθε αίσθηση που εκπέμπει η πόλη υπάρχει ήδη, απλά ο δημιουργός αυξάνει ή μειώνει την αναλογία της στη σύνθεση του όλου.

Στη συνέχεια θα γίνει προσπάθεια για μια εκ νέου ανασύσταση του Βερολίνου, με πρώτη ύλη τις παραπάνω κινηματογραφικές εκδοχές του των Ruttmann, Hamilton, Wenders, Tykwer και Becker και με μοναδικό μέσο το γραπτό λόγο.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: ΑΝΑΣΥΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΑΣΤΙΚΟΥ ΤΟΠΙΟΥ ΤΟΥ ΒΕΡΟΛΙΝΟΥ ΟΠΩΣ ΑΥΤΟ ΠΑΡΟΥΣΙΑΖΕΤΑΙ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΙΣ ΤΑΙΝΙΕΣ

Στο προηγούμενο κεφάλαιο είδαμε την περιγραφή των έξι κινηματογραφικών έργων που επιλέχθηκαν για την παρούσα έρευνα, καθώς και την περιγραφή του αστικού χώρου του Βερολίνου, όπως αυτός αποδίδεται από τους σκηνοθέτες. Στο παρόν κεφάλαιο θα επιχειρήσουμε την ανασύσταση του Βερολίνου μέσα από ένα ονειρικό πρίσμα. Ουσιαστικά το μέρος αυτό της εργασίας, το οποίο διατηρεί κάποια ανεξαρτησία σε σχέση με το υπόλοιπο κείμενο, αποτελεί ένα προσωπικό πείραμα: είναι μια απόπειρα ανασύστασης αστικού χώρου με εργαλείο αυτή τη φορά όχι την κινηματογραφική μηχανική, αλλά το γραπτό λόγο, τις λέξεις. Το υλικό που θα χρησιμοποιηθεί για τον πειραματισμό αυτόν είναι το κινηματογραφικό Βερολίνο των Ruttmann, Hamilton, Wenders, Tykwer και Becker. Έτσι λοιπόν χρησιμοποιώντας την αυθόρμητη γραφή, κρατώντας σημειώσεις από τις ταινίες για το Βερολίνο, 'απαθανατίζοντας' όχι με εικόνα, αλλά με λόγο, στιγμές της πόλης όπως αυτές παρουσιάζονται μέσα στις ταινίες που συμμετέχουν στην παρούσα ερευνητική εργασία, επιχειρείται η συγγραφή ενός προσωπικού κειμένου, το οποίο θα αποτελεί αυτή καθ' αυτή την ανασύσταση της μελετώμενης πόλης, ενώ θα χαρακτηρίζεται μάλλον ως μια λογοτεχνική προσέγγιση. Στόχος του πέμπτου κεφαλαίου της παρούσας έρευνας είναι να αναδειχθεί ένα άλλο Βερολίνο, μια άλλη πόλη μέσα στην πόλη, όπως οι διάφοροι σκηνοθέτες μέσα από τον φακό τους την παρουσιάζουν. Ουσιαστικά με τον τρόπο αυτό γίνεται μια μνεία στη σχέση κινηματογράφου και λογοτεχνίας, η οποία 'απασχόλησε πάντοτε τους θεωρητικούς, όπως και τους καλλιτέχνες κινηματογραφιστές και λογοτέχνες, ως τις μέρες μας' (Διζικιρίκης, 1985). Ακολουθεί η απόπειρα ανασύστασης του αστικού τοπίου του Βερολίνου μέσα από τα όνειρα των σκηνοθετών που είδαμε παραπάνω.

Περπατάς μέσα στην πόλη με το βλέμμα θολό, λες κι ένα πέπλο έχει σκεπάσει την Ίριδα και την Κόρη. Ένα πέπλο διάφανο και λείο, υγρό σχεδόν, που κάνει τις εικόνες να ξεχνιούνται αμέσως μόλις ειδωθούν –ούτε ένα δευτερόλεπτο αργότερα· ένα πέπλο, που κάνει τις εικόνες να γλιστρούν και να φεύγουν...

Βλέπεις, μα δε βλέπεις μια σακούλα που αιωρείται για λίγο πάνω από το οδόστρωμα, ένα παντζούρι ξεχαρβαλωμένο, μια παρέα που περπατά, μερικά περιστερία που τρώνε. Περπατάς μέσα στην πόλη πλάι σε τρομακτικές πόρτες που ανοίγουν και ανοίγουν και ανοίγουν. Πολυκοσμία στους σταθμούς και τότε όπως και σήμερα, πλήθος, ένα κοπάδι που ποτέ δεν λαθεύει την πορεία του, δεν μπερδεύει τη διαδρομή του, προχωρά υπάκουα προς την κατεύθυνση που του υποδεικνύει η πόλη, διασχίζει γέφυρες, βαδίζει υπό τους ήχους μιας λατέρνας και τελικά σταυλίζεται στα εργοστάσια με τις τρομακτικές μηχανές, που με εντυπωσιακή



ακρίβεια χειρίζονται το εύθρυστο. Αύξων ρυθμός, σταθερός ρυθμός, πάντα ρυθμός, μέταλλο, γυαλί, φωτιά, ουρανός. Αυτοκίνητα, τραμ, κόσμος, αυτοκίνητα, επαύλεις, κόσμος, ένας λούστρος γυαλίζει παπούτσια, τραίνα, συνωστισμός, υπόγειες διαδρομές, τούνελ, στοές, σκάλες, πολυκοσμία.

Περπατάς μέσα στην πόλη και η βόλτα αυτή είναι η ίδια με εχθές και με προχθές και με πέρυσι. Και θα είναι η ίδια με αύριο και μεθαύριο και με ένα χρόνο μετά. Γιατί υπάρχει ένα πέπλο διάφανο και λείο, που σκεπάζει την Ίριδα και την Κόρη και κάνει τις εικόνες να γλιστρούν και να φεύγουν από μάτια, που είναι λες και δεν κλείνουν ποτέ, λες και δεν κλείνουν ποτέ, λες και τα έχει εγκαταλείψει ακόμη κι εκείνο το ακούσιο βλεφάρισμα...

Προσπερνάς πολυτελή κτίρια, δρόμους κοσμοπολίτικους, τα μάτια σε προδίδουν, το ακούσιο βλεφάρισμα επέστρεψε, εκείνα κλείνουν και ανοίγουν μα δε διώχνουν το πέπλο από την Ίριδα και την Κόρη, κι έτσι δεν βλέπουν την απαγόρευση, τον αποκλεισμό, την απειλή του θανάτου. Έχεις από ώρα απομακρυνθεί από την 'καλή' πλευρά, την ασφαλή, τη ζωντανή· πλησιάζεις βλεφάρισμα το βλεφάρισμα στη ζώνη του κανένα. Περπατάς πλάι σε τοίχο, πλάι σε οδόφραγμα, πλάι σε πύργο, ώσπου να βρεις πέρασμα. Στην Άλλη πλευρά δεν είναι κανείς, δεν υπάρχει τίποτα, όλα έρημα, φόβος, αναζητάς το αστέρι που σου δείχνει την 'καλή' πλευρά, όμως το πέπλο, που σκεπάζει την Ίριδα και την Κόρη, κάνει τις εικόνες να γλιστρούν μακριά, κάνει τη βόλτα να μοιάζει με αδιάκοπη εναλλαγή καναλιών στην τηλεόραση ένα Σαββάτο βράδυ. Μια γραμμή χωρίζει, απόμονώνει, προκαλεί ερήμους, όλα είναι γκρι, η βόλτα αυτή είναι ένας σωρός εικόνες, που ο Νους δεν βλέπει, γιατί πώς να περιγράψεις το πλήρες, το όλον, όταν συντίθεται από στιγμές τόσο μικρές που γλιστρούν; Πώς να μιλήσης για την πόλη όταν υπάρχει ένα πέπλο, που σκεπάζει την Ίριδα και την Κόρη, ένα πέπλο από αδράνεια και θλίψη, που κάνει τις εικόνες να τρέχουν, η πόλη τρέχει δίπλα σου...

Περπατάς μέσα στην πόλη και τώρα ανακαλύπτεις εκπληκτος πως το πέπλο από αδράνεια και θλίψη δεν αφήνει τις εικόνες να το διαπεράσουν, αφήνει όμως το φως· και τώρα η βόλτα είναι γκρι, μαύρη ή λευκή, σκούρα μπλε ή μοβ, πορτοκαλί ή γαλάζια· και κρύα, ζεστή ή δροσερή, υγρή, θαλασσινή ή χωμάτινη. Τώρα, που ο Νους δεν βλέπει, η βόλτα έχει πάψει να είναι δρόμοι και κτίρια και άνθρωποι, αλλά είναι ο απογευματινός ήλιος σε δέρμα εκτεθειμένο, ή ο παγωμένος αέρας σε μάγουλα υγρά από στάλες βροχής.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6: ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Έχοντας πια φτάσει στο τέλος της διαδρομής μέσα στη βιβλιογραφία και έχοντας διανύσει τις διαδρομές εκείνες μέσα στην πόλη του Βερολίνου, που οι Ruttmann, Hamilton, Wenders, Tykwer και Becker υπαγόρευσαν, παρουσιάζεται η ανάγκη για μια συνοπτική παρουσίαση των σημαντικών στοιχείων, των σταθμών της ενδιαφέρουσας ετούτης πορείας. Ο Σταύρος Αλιφραγκής το 2005 στο άρθρο του 'Αθήνα – Θεσσαλονίκη. Αστικά τοπία αναμονής' γράφει τα εξής:

*Για το σώμα της διεθνούς κινηματογραφίας το τοπίο της πόλης ανέκαθεν αποτελούσε ενεργό πεδίο πειραματισμού αισθητικών ή ακόμη και φιλοσοφικών αναζητήσεων. Στο σύνολο τους, τάσεις και ρεύματα του κινηματογράφου αντλούσαν στοιχεία από τη μυθολογία της πόλης και τα επεξεργάζονταν δημιουργικά, πλέκοντας εκ νέου τη μυθική διάσταση του αστικού τοπίου. Οι κινηματογραφικές αναπαραστάσεις πόλεων, ως οντότητες ειδικού χαρακτήρα, διεκδικούν ένα ξεχωριστό ρόλο στη βιωματική σχέση μας με το αστικό τοπίο.*

Η εργασία αυτή επιχείρησε να διερευνήσει την ισχυρή αυτή έλξη, το δεσμό πόλης και κινηματογράφου, αλλά και να παρατηρήσει την πόλη του Βερολίνου μέσα από έξι κινηματογραφικές του αναπαραστάσεις. Στόχευσε εν τέλει σε μια ανασύσταση του αστικού τοπίου του Βερολίνου, σύμφωνα με τις ονειρικές ματιές των σκηνοθετών που το κινηματογράφησαν. Παρακάτω παρουσιάζονται συνοπτικά κατά το δυνατόν τα συμπεράσματα που εξήχθησαν από την θεωρητική και φιλομορφική διερεύνηση που προηγήθηκε.

Αυτά που αποκομίζει κανείς από την παρούσα έρευνα ως προς τις έννοιες της πόλης και του κινηματογράφου είναι τα εξής: Από τη μια το φαινόμενο της πόλης είναι δυσπρόσιτο και πολυεπίπεδο: η πόλη εκτός από δομημένος χώρος είναι και ένα σύνολο κοινωνικών και ψυχολογικών φαινομένων, ενώ έχει μια διάσταση άυλη και ονειρική. Έτσι είναι μάλλον φυσικό να αποτελέσει σημαντικό στοιχείο για την τέχνη του κινηματογράφου. Από την άλλη μεριά ο κινηματογράφος αποτελεί είδος χώρου και είδος τέχνης, μέσο έκφρασης που καταγράφει την πραγματικότητα, αλλά και πολιτισμικό γεγονός που την ανακατασκευάζει, που ανασυνθέτει τον αστικό χώρο. Η έννοια του κινηματογράφου δεν μπορεί να θεαθεί ανεξάρτητα από τις έννοιες του χώρου και του χρόνου ή της ασυνέχειας και της αποσπασματικότητας. Το σινεμά, που είναι ίσως η χαρακτηριστικότερη μορφή τέχνης του 20<sup>ου</sup> αιώνα, είναι ένα πρίσμα, το οποίο παρεμβάλλεται μεταξύ του πραγματικού χώρου και του θεατή, πράγμα που συνεπάγεται το ότι τελικά λειτουργεί ως ερμηνευτικό μοντέλο και ως αναλογία της πραγματικότητας. Επιπρόσθετα σύμφωνα με τον Kollhoff 'οι κινηματογραφικοί δημιουργοί αντιμετώπισαν με πολύ μεγαλύτερη ακρίβεια και διαύγεια κάποια ζητήματα που έμελλε να απασχολήσουν πολύ αργότερα τους αρχιτέκτονες και τους πολεοδόμους' (Wenders και Kollhoff, 1993). Τέλος θα ήταν παράλειψη αν δεν αναφέραμε ότι ο κινηματογράφος ως μέσο είναι πολύ κοντά στο όνειρο, καθώς παράγει τα έργα του με μηχανισμούς

αντίστοιχους με εκείνους που το ασυνείδητο παράγει τα όνειρα. Επιπλέον το μέσο αυτό έχει την ικανότητα να διεγείρει ψυχικούς μηχανισμούς ταύτισης του κινηματογραφιστή ή του θεατή με το 'βλέμμα' της κάμερας, τον ήρωα ή την αφήγηση.

Αφού αναφέρθηκαν τα συμπεράσματα από το πρώτο κεφάλαιο, θα συνοψίσουμε τώρα τα συμπεράσματα του δεύτερου κεφαλαίου. Για τη σχέση λοιπόν πόλης και κινηματογράφου μπορούμε να πούμε τα εξής: Αρχικά ο αστικός χώρος είναι παραδοσιακά στον κινηματογράφο αναπόσπαστο μέρος της αφήγησης, ενώ παράλληλα ο κινηματογραφικός φακός τον ανασυστήνει. Επιπρόσθετα ο κινηματογράφος αποτελεί και μέσο μετάδοσης της αστικής εμπειρίας στο θεατή, ενώ κατά την εμφάνισή του δημιουργεί μια νέα αστική συνήθεια που με το πέρασμα του χρόνου ενισχύεται αντί να ξεχαστεί, αυτή του 'πηγαίνω στο σινεμά'. Η νέα αυτή κουλτούρα αλλάζει με τη σειρά της την εικόνα του αστικού ιστού ενώ έχει επιπτώσεις και στους ρυθμούς μιας πόλης. Τέλος πόλη και κινηματογράφος μοιράζονται ένα κοινό πεδίο: τον τρόπο αντίληψής τους από τον ανθρώπινο εγκέφαλο, αλλά και τις διαδικασίες μέσω των οποίων παράγονται. Καθίσταται λοιπόν σαφές στην παρούσα έρευνα ότι πόλη και κινηματογράφος είναι δυο πολιτισμικά γεγονότα συναφή, δύο έννοιες που αλληλεπιδρούν καθ' όλη τη διάρκεια ύπαρξης του κινηματογράφου και που έχουν μια σχέση που πλέον θεωρείται δεδομένη και αδιαμφισβήτητη.

Προχωρώντας τώρα στο δεύτερο μέρος της εργασίας, όπου γίνεται η παρουσίαση του αστικού τοπίου του Βερολίνου στον κινηματογράφο, δεν θα μπορούσαμε να μην αναφερθούμε στο τρίτο κεφάλαιο, στο οποίο παρατίθεται η ιστορική εξέλιξη της πόλης κατά τους 20<sup>ο</sup> αιώνα. Εδώ καθίσταται σαφές ότι ο αστικός χώρος του Βερολίνου διαμορφώθηκε από ισχυρές ιστορικές συγκυρίες, οι οποίες -όπως είναι φυσικό- δεν ήταν δυνατόν να μην έχουν επηρεάσει και τις κινηματογραφημένες εκδοχές της πόλης. Παρά το γεγονός ότι η ανάλυση του κινηματογραφικού χώρου των ταινιών, που επιχειρήθηκε στο τέταρτο κεφάλαιο, αποδεικνύει ότι ο αστικός χώρος, ο οποίος παρουσιάζεται σε ένα κινηματογραφικό έργο απέχει πολύ από το πραγματικό αστικό τοπίο, εντούτοις η ύπαρξη της ιστορικής πραγματικότητας είναι έντονα παρούσα και στις κινηματογραφικές αναλογίες του Βερολίνου. Επίπρόσθετα στο κεφάλαιο 4 καθίσταται σαφές με παραδείγματα απτά -τα έξι κινηματογραφικά έργα- αυτό που ήδη από το πρώτο μέρος της εργασίας είχε αναφερθεί: το ότι ο κινηματογράφος δεν καταγράφει αντικειμενικά και αδέκαστα, αλλά διυλίζει και ανασυνθέτει το πραγματικό αστικό τοπίο. Η ονειρική ματιά του κάθε σκηνοθέτη σε συνδυασμό με την εκάστοτε ιστορική συγκυρία κατά την οποία η ταινία γυρίζεται ή στην οποία αναφέρεται, καθώς επίσης και η υπόθεση της ταινίας πλάθει κάθε φορά και ένα διαφορετικό Βερολίνο, ένα αστικό φόντο πρωτόφαντο και μοναδικό, που εξυπηρετεί τις ανάγκες της πλοκής.

Κλείνοντας αυτή την εργασία μπορούμε να πούμε, ότι η αμφίδρομη σχέση μεταξύ της τέχνης του κινηματογράφου και του δομημένου χώρου πόλης δημιουργεί μια

περιπλάνηση στις πόλεις μας, εμπλέκοντας την πραγματικότητα με τη φαντασία' (Φουφρή, 2009). Τέλος τα παραπάνω συμπεράσματα είναι ιδιαίτερα χρήσιμα, καθώς παρέχουν ένα νέο πρίσμα θέασης των κινηματογραφικών έργων αλλά και κατανόησης του πραγματικού αστικού χώρου.

**ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**ΒΑΣΙΚΗ

Αλιφραγκής, Σ. (2005) 'Αθήνα – Θεσσαλονίκη. Αστικά τοπία αναμονής', *Αρχιτέκτονες*, τ. 53, 75-77

Albrecht, D. (1986) *Architecture in the movies*, New York: Harper and Row

Βενετσιάνου, Όλ. (2001) *Διάλεξη: Αρχιτεκτονική και κινηματογράφος*, Αθήνα: ΕΜΠ - Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών

Βενετσιάνου Όλ., Μπαζαίου Ν. (2005) 'Η εμπειρία του χώρου στον κινηματογράφο', *Αρχιτέκτονες*, τ. 53, 52-54

Βοζάνη, Αρ. (2005) 'Η αντίληψη του χώρου στην αρχιτεκτονική και τον κινηματογράφο', *Αρχιτέκτονες*, τ. 53, 55-57

Barber, S. (2002) *Projected Cities: Cinema and Urban Space*, London: Reaktion Books

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

Benjamin, W. (2005) *Τα παιδικά χρόνια στο Βερολίνο το 1900*, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα

Bound R., Gardner, A.M. (2009) "Cities and the Movies", *Monocle*, 3 (25) pp. 99-102

Γιάνναρης Κ., Greenaway P. (2005) 'Δύο παράλληλες συζητήσεις για τον κινηματογράφο', *Αρχιτέκτονες*, τ. 53, 78-81

Clarke, D.B. (1997) *The Cinematic City*, London; New York: Routledge

Εμπειρικός Α., (2002) *Οκτάνα*, Αθήνα: Ίκαρος

Eisenstein, S. (1989) 'Montage and Architecture', *Assemblage 10*, S. 111-131

Howe, D. (1988) 'Wings of Desire', *Washington Post*, July 01, 13

Ζουμπουλάκης Γ. (2009) 'Κινηματογραφικό ταξίδι στην Ευρώπη', *Το Βήμα*, 23 Αυγούστου, σ.8 Β2

Κισσλή, Ρ. (2004) *Σπουδαστική εργασία: Χωρικές και κοινωνικές μεταλλάξεις στο Βερολίνο μετά την πτώση του Τείχους*, Αθήνα: ΕΜΠ - ΔΠΜΣ Αρχιτεκτονική - Σχεδιασμός του χώρου, Κατεύθυνση Β'

Kracauer, S. (1947, 1974) *From Caligari to Hitler. A psychological history of the German film*, USA: Princeton University Press

Kracauer, S. (1960, 1983) *Θεωρία του κινηματογράφου. Η απελευθέρωση της φυσικής πραγματικότητας*, Αθήνα: Κάλβος

Mennel, B. (2008) *Cities and Cinema*, London; New York: Routledge

Νικολαΐδου, Αφ. (2004) *Διπλωματική: Μητροπολιτική εμπειρία και κινηματογράφος από τη νεωτερικότητα στη μετανεωτερικότητα*, Αθήνα: ΕΜΠ - ΔΠΜΣ Αρχιτεκτονική - Σχεδιασμός του χώρου, Κατεύθυνση Α'

Ξενόπουλος, Σ. (2005) 'Η Αρχιτεκτονική της μεταλλασσόμενης εικόνας και οι σπουδές της Αρχιτεκτονικής', *Αρχιτέκτονες*, τ. 53, 58-59

Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου (2002), *Κινηματογραφημένες Πόλεις. Η πόλη στον Κινηματογράφο και τη Λογοτεχνία*, Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη

Παπαδόπουλος, Σ. (2005) 'Αστικά οράματα στον κινηματογράφο της Επιστημονικής Φαντασίας', *Αρχιτέκτονες*, τ. 53, 66-68

Παπαδοπούλου Φ., Χατζηνικολάου Κ. (2005) 'Αναιρώντας την κινηματογραφική αίθουσα', *Αρχιτέκτονες*, τ. 53, 82-83

Παπακωνσταντίνου, Γ. (2002) 'Η πόλη στον κινηματογράφο του μεσοπολέμου και ο κινηματογράφος της πόλης', (παρέμβαση στην ημερίδα «Ηπόλη στη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο», που διοργάνωσαν στις 2-2-2002 το Εθνικό Κέντρο Βιβλίου, η Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου και το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου)

Παπακωνσταντίνου, Γ. (2005) 'Αφηγήσεις του χώρου στον πειραματικό κινηματογράφο', *Αρχιτέκτονες*, τ. 53, 69-71

Πετρόπουλος, Ηλ. (1988, 1991) *Η Μυθολογία του Βερολίνου*, Αθήνα: Νεφέλη

Σουλογιάννη, Δ. (2000) *Διάλεξη: Βερολίνο, ανοικτή πόλη: ένα ευρύ πεδίο*, Αθήνα: ΕΜΠ - Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών

Σταυρίδης, Σ. (2002) *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα

Σταυρίδης, Σ. (2005) 'Ο κινηματογράφος και η ρυθμική της πόλης', *Αρχιτέκτονες*, τ. 53, 60-61

Simmel, G. (1993) *Πόλη και ψυχή*, Αθήνα: Έρασμος

Shiel M., Fitzmaurice T. (2001) *Cinema and the City. Film and urban societies in a global context*, Oxford: Blackwell Publishers

Τριανταφύλλου, Σ. (1990) *Κινηματογραφημένες πόλεις*, Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή

Tschumi, B. (1988) *Cinegram Folie: Le Parc De La Villette*, Princeton Architectural Press

Φρόντ, Σ. (1993) *Η Ερμηνεία των Ονείρων*, Αθήνα: Επίκουρος

Φουφρή, Δ. (2009) *Η πόλη στον κινηματογράφο: Το άλλο Παρίσι*, ΔΠΜΣ Αρχιτεκτονική – Σχεδιασμός του χώρου, Κατεύθυνση Β', Σπουδαστική Εργασία

Wenders W., Kollhoff H. (1993) *Μια συζήτηση για την πόλη*, Αθήνα: Ανεπίκαιρες Εκδόσεις

#### ΛΕΞΙΚΑ

Διζικιρίκης, Γ. (1985) *Λεξικό αισθητικών και τεχνικών όρων του Κινηματογράφου. Τόμος I*, Αθήνα: Αιγόκερως

Διζικιρίκης, Γ. (1985) *Λεξικό αισθητικών και τεχνικών όρων του Κινηματογράφου. Τόμος II*, Αθήνα: Αιγόκερως

Gausa M., Guallart V., Müller W., Soriano F., Porras F., Morales J. (2003) *The Metapolis Dictionary of Advanced Architecture. City, Technology and Society in the Information Age*, Barcelona: Actar

Hornblower S., Spawforth A. (1949/ 1970/ 1996/ 2003) *The Oxford Classical Dictionary*,  
New York: Oxford University Press

Summers, D. (2006) *Longman Exams Coach*, Pearson – Longman

Τεγόπουλος-Φυτράκης, *Ελληνικό Λεξικό*, ΣΤ' ΕΚΔΟΣΗ, εκδ. Φυτράκης

#### ΙΣΤΟΤΟΠΟΙ

<http://en.wikipedia.org/wiki/Berlin>

<http://en.wikipedia.org/wiki/City>

<http://en.wikipedia.org/wiki/Berlin: Symphomy of a Great City>

<http://en.wikipedia.org/wiki/Faraway, So Close!>

<http://en.wikipedia.org/wiki/Funeral in Berlin>

<http://en.wikipedia.org/wiki/Good Bye, Lenin!>

<http://en.wikipedia.org/wiki/Run Lola Run>

<http://en.wikipedia.org/wiki/Wings of Desire>

<http://www.berlin.de/berlin-im-ueberblick/geschichte/index.en.html>

<http://www.earlycinema.com/index.html>

<http://www.good-bye-lenin.de/index2.php>

<http://www.sonypictures.com/classics/runlolarun/runlolarun.html>

<http://www.wim-wenders.com>

<http://www.youtube.com/watch?v=VZNms9Ngxg0>



ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

«Βερολίνο: Η συμφωνία μιας μεγαλούπολης» (Walther Ruttmann, 1927)

«Κηδεία στο Βερολίνο» (Guy Hamilton, 1966)

«Τα φτερά του Έρωτα» (Wim Wenders, 1987)

«Τόσο μακριά, τόσο κοντά» (Wim Wenders, 1993)

«Τρέξε Λόλα, τρέξε» (Tom Tykwer, 1998)

'Berlin Babylon' (Hubertus Siegert, 2001)

«Αντίο, Λένιν» (Wolfgang Becker, 2003)

'Inception' (Christopher Nolan, 2010)

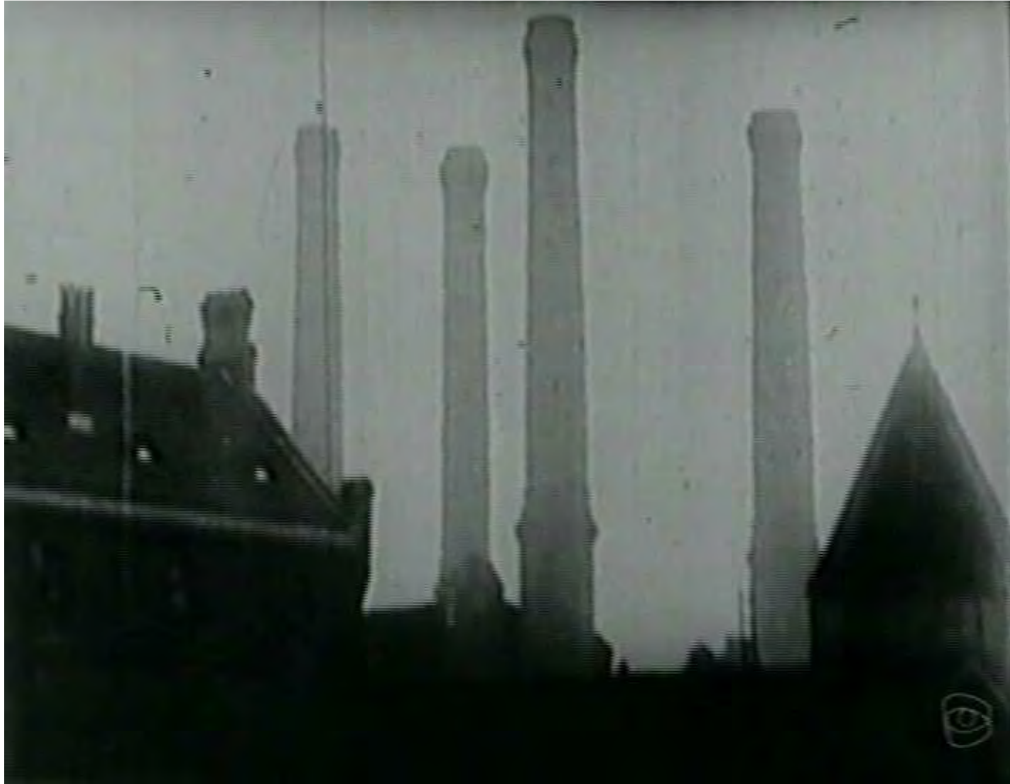
## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ



**Εικόνα 1:** Σκηνή από την ταινία του Walther Ruttmann με τίτλο «Βερολίνο: Η συμφωνία μιας μεγαλούπολης» (1927). Το κεντρικό της θέμα είναι η αστική ζωή.



**Εικόνα 2:** Σκηνή από την ταινία του Walther Ruttmann με τίτλο «Βερολίνο: Η συμφωνία μιας μεγαλούπολης» (1927). Πρόκειται για μια διαδοχή φωτογραφικών στιγμιότυπων του Βερολίνου.



**Εικόνα 3:** Σκηνή από την ταινία του Walther Ruttmann με τίτλο «Βερολίνο: Η συμφωνία μιας μεγαλούπολης» (1927). Από αυτή δε λείπουν οι αναφορές στη βιομηχανική ανάπτυξη του Βερολίνου.

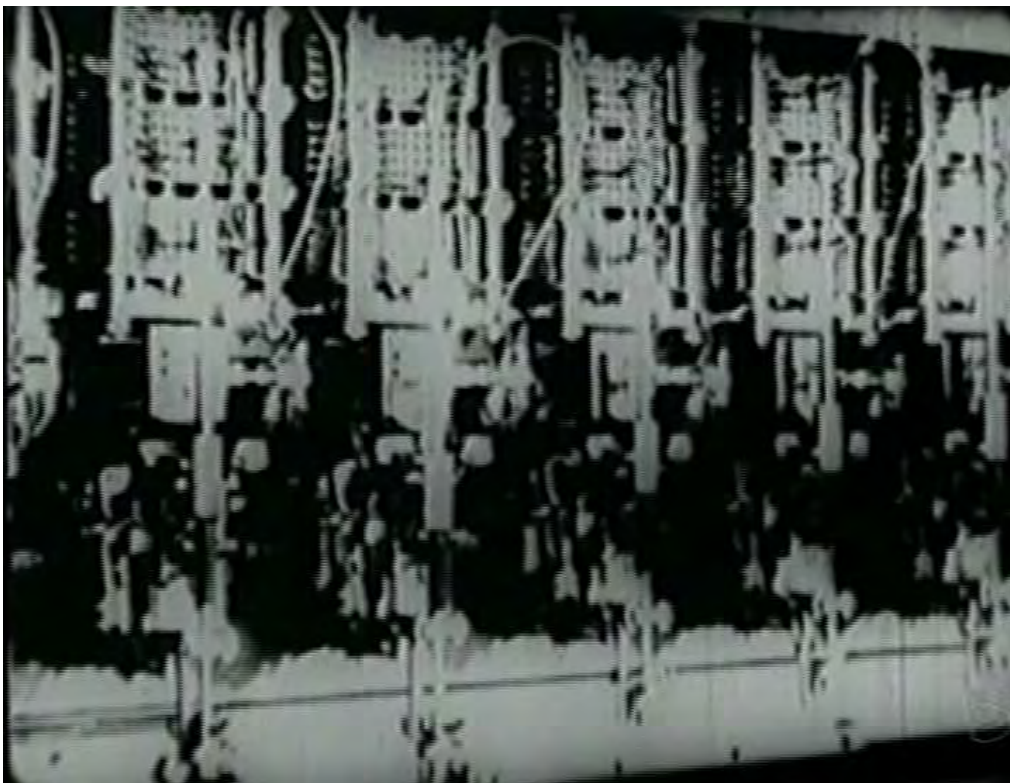


**Εικόνα 4:** Σκηνή από την ταινία του Walther Ruttmann με τίτλο «Βερολίνο: Η συμφωνία μιας μεγαλούπολης» (1927). Το τραίνο είναι κεντρικό στοιχείο της.





**Εικόνα 5:** Σκηνή από την ταινία του Walther Ruttmann με τίτλο «Βερολίνο: Η συμφωνία μιας μεγαλούπολης» (1927). Ιδιαίτερες αναφορές γίνονται στα μέσα μεταφοράς της βιομηχανικής εποχής.



**Εικόνα 6:** Σκηνή από την ταινία του Walther Ruttmann με τίτλο «Βερολίνο: Η συμφωνία μιας μεγαλούπολης» (1927). Ιδιαίτερες αναφορές γίνονται στα μέσα επικοινωνίας της βιομηχανικής εποχής.



**Εικόνα 7:** Σκηνή από την ταινία του Guy Hamilton με τίτλο «Κηδεία στο Βερολίνο» (1966). Τα σημάδια της βιομηχανικής ανάπτυξης της πόλης είναι εμφανή.



**Εικόνα 8:** Σκηνή από την ταινία του Guy Hamilton με τίτλο «Κηδεία στο Βερολίνο» (1966). Σίγουρα το Δυτικό Βερολίνο είναι μια πόλη της παγκοσμιοποίησης.



**Εικόνα 9:** Σκηνή από την ταινία του Guy Hamilton με τίτλο «Κηδεία στο Βερολίνο» (1966). Το Δυτικό Βερολίνο αποπνέει μια κοσμοπολίτικη ατμόσφαιρα.





**Εικόνα 10:** Σκηνή από την ταινία του Guy Hamilton με τίτλο «Κηδεία στο Βερολίνο» (1966).



**Εικόνα 11:** Σκηνή από την ταινία του Guy Hamilton με τίτλο «Κηδεία στο Βερολίνο» (1966). Το Τείχος της ταινίας συντίθεται και από στοιχεία όπως οι πύργοι παρατήρησης ή οι προειδοποιητικές πινακίδες.



**Εικόνα 12:** Σκηνή από την ταινία του Guy Hamilton με τίτλο «Κηδεία στο Βερολίνο» (1966). Η βία του αποκλεισμού.



**Εικόνα 13:** Σκηνή από την ταινία του Guy Hamilton με τίτλο «Κηδεία στο Βερολίνο» (1966). Το Αναλικό Βερολίνο εκπέμπει εγκατάλειψη και αυστηρότητα.



**Εικόνα 14:** Σκηνή από την ταινία του Guy Hamilton με τίτλο «Κηδεία στο Βερολίνο» (1966). Το Αναλικό Βερολίνο είναι σχεδόν έρημο.



**Εικόνα 15:** Σκηνή από την ταινία του Guy Hamilton με τίτλο «Κηδεία στο Βερολίνο» (1966).





**Εικόνα 16:** Σκηνή από την ταινία του Wim Wenders με τίτλο «Τα φτερά του Έρωτα» (1987). Η κάμερα ακολουθεί το βλέμμα των αγγέλων και εισάγει το θεατή από τον ουρανό.



**Εικόνα 17:** Σκηνή από την ταινία του Wim Wenders με τίτλο «Τα φτερά του Έρωτα» (1987). Ο αστικός χώρος ταυτίζεται με την ανθρώπινη παρουσία και δράση σε αυτόν.



**Εικόνα 18:** Σκηνή από την ταινία του Wim Wenders με τίτλο «Τα φτερά του Έρωτα» (1987). Η ανθρώπινη προβληματισμοί καθορίζουν την πόλη.





**Εικόνα 19:** Σκηνή από την ταινία του Wim Wenders με τίτλο «Τα φτερά του Έρωτα» (1987). Τα εσωτερικά των κτιρίων σκιαγραφούν το Βερολίνο του Wenders.



**Εικόνα 20:** Σκηνή από την ταινία του Wim Wenders με τίτλο «Τα φτερά του Έρωτα» (1987). Το Τείχος εμφανίζεται σε πολλές σκηνές, υποννοώντας τη βία της διχοτόμησης και του αποκλεισμού.



**Εικόνα 21:** Σκηνή από την ταινία του Wim Wenders με τίτλο «Τα φτερά του Έρωτα» (1987).



**Εικόνα 22:** Σκηνή από την ταινία του Wim Wenders με τίτλο «Τόσο μακριά, τόσο κοντά» (1993). Ο θεατής εισάγεται στον κινηματογραφικό χώρο μέσα από τον μικρό φακό ενός κοριτσιού, που κοιτά μέσα από αυτόν την πόλη.



**Εικόνα 23:** Σκηνή από την ταινία του Wim Wenders με τίτλο «Τόσο μακριά, τόσο κοντά» (1993). Ο σκηνοθέτης επιλέγει σημεία της πόλης ιδιαίτερα.





**Εικόνα 24:** Σκηνή από την ταινία του Wim Wenders με τίτλο «Τόσο μακριά, τόσο κοντά» (1993). Ο Cassiel μόλις έγινε ανθρωπίνος.



**Εικόνα 25:** Σκηνή από την ταινία του Wim Wenders με τίτλο «Τόσο μακριά, τόσο κοντά» (1993). Ο σταθμός του υπόγειου σιδηροδρόμου.



**Εικόνα 26:** Σκηνή από την ταινία του Wim Wenders με τίτλο «Τόσο μακριά, τόσο κοντά» (1993). Ο Cassiel έχει παρασυρθεί από την απογοήτευσή του.



**Εικόνα 27:** Σκηνή από την ταινία του Wim Wenders με τίτλο «Τόσο μακριά, τόσο κοντά» (1993). Το υπόγειο Βερολίνο στεγάζει τη βία.





**Εικόνα 28:** Σκηνή από την ταινία του Tom Tykwer με τίτλο «Τρέξε Λόλα, τρέξε» (1998). Η εικόνα της περιοχής δρόμησης από ψηλά.



**Εικόνα 29:** Σκηνή από την ταινία του Tom Tykwer με τίτλο «Τρέξε Λόλα, τρέξε» (1998). Γρήγορες κινήσεις του κινηματογραφικού φακού μεταφέρουν το θεατή από σημείο σε σημείο της πόλης.



**Εικόνα 30:** Σκηνή από την ταινία του Tom Tykwer με τίτλο «Τρέξε Λόλα, τρέξε» (1998). Η διασταύρωση όπου ο Μαννί περιμένει τη Lola.



**Εικόνα 31:** Σκηνή από την ταινία του Tom Tykwer με τίτλο «Τρέξε Λόλα, τρέξε» (1998). Στιγμιότυπο από την αγωνιώδη διαδρομή της πρωταγωνίστριας.



**Εικόνα 32:** Σκηνή από την ταινία του Tom Tykwer με τίτλο «Τρέξε Λόλα, τρέξε» (1998). Στιγμιότυπο από την αγωνιώδη διαδρομή της πρωταγωνίστριας.



**Εικόνα 33:** Σκηνή από την ταινία του Tom Tykwer με τίτλο «Τρέξε Λόλα, τρέξε» (1998). Στιγμιότυπο από την αγωνιώδη διαδρομή της πρωταγωνίστριας.





**Εικόνα 34:** Σκηνή από την ταινία του Wolfgang Becker με τίτλο «Αντίο, Λένιν» (2003). Το ανατολικό Βερολίνο γιορτάζει την 40<sup>η</sup> επέτειο από την ίδρυση της Λαϊκής Δημοκρατίας της Γερμανίας.



**Εικόνα 35:** Σκηνή από την ταινία του Wolfgang Becker με τίτλο «Αντίο, Λένιν» (2003). Ο στολισμός της επετείου είναι παντού.



**Εικόνα 36:** Σκηνή από την ταινία του Wolfgang Becker με τίτλο «Αντίο, Λένιν» (2003). Ο αστικός ιστός παρουσιάζεται σε καταστάσεις έντασης.



**Εικόνα 37:** Σκηνή από την ταινία του Wolfgang Becker με τίτλο «Αντίο, Λένιν» (2003). Ο Alex τρέχει προς το νοσοκομείο, όπου νοσηλεύεται η μητέρα του.



**Εικόνα 38:** Σκηνή από την ταινία του Wolfgang Becker με τίτλο «Αντίο, Λένιν» (2003). Η πτώση του Τείχους.



**Εικόνα 39:** Σκηνή από την ταινία του Wolfgang Becker με τίτλο «Αντίο, Λένιν» (2003). Στα χαλάσματα του Τείχους ο πρωταγωνιστής βλέπει άπειρες δυνατότητες να ανοίγονται μπροστά στο Βερολίνο.