

The background is a dark, almost black, space filled with soft, out-of-focus light spots in various colors including blue, purple, green, and red. These spots are scattered across the frame, creating a dreamlike or ethereal atmosphere. In the center, there is a solid black rectangular box that serves as a backdrop for the main text.

**lived space
through
the lens**

Μαθαίνοντας απο την ταινία “The Father”

Lived space through the lens

Μαθαίνοντας από την ταινία “The Father”

Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

Πολυτεχνική Σχολή

Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών

Σεπτέμβριος 2026

Φοιτήτρια: Γιούνα Γκιώνη

Επιβλέπουσα: Μαρία Κριαρά

through the lens

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Με άξονα μια σειρά υποθέσεων για την ικανότητα της κινηματογραφικής τέχνης να διαμορφώνει τη σχέση μας με τον κόσμο γύρω μας, κατασκευάζοντας ψυχολογικές και συναισθηματικές ατμόσφαιρες και ενσώματες χωρικές εμπειρίες, σε αυτήν την εργασία θα προσπαθήσουμε να διερευνήσουμε κατά πόσο η αρχιτεκτονική του κινηματογράφου μπορεί να μας βοηθήσει να κατανοήσουμε ακόμη πιο ουσιαστικά την αρχιτεκτονική του πραγματικού χώρου. Μέσα από την απόπειρα ανάλυσης ενός συγκεκριμένου παραδείγματος από τον χώρο του κινηματογράφου —της ταινίας “The Father” (2020) του Florian Zeller, ο πρωταγωνιστής της οποίας πάσχει από άνοια— και αξιοποιώντας ένα σύνολο από θεωρητικά και ερμηνευτικά εργαλεία τα οποία αντλούνται κυρίως μέσα από το έργο του Juhani Pallasmaa και του Στυλιανού Γιαμαρέλου, θα επιχειρήσουμε να αναδείξουμε ορισμένους από τους τρόπους με τους οποίους ο κινηματογράφος μπορεί να ενδυναμώσει τη σύνδεσή μας με τον χώρο, τη μνήμη και τον εαυτό μας, όπως όμως ενδεχομένως και με τους άλλους —με αυτούς, δηλαδή, που είναι διαφορετικοί από εμάς.

ABSTRACT

Building on a series of hypotheses about the ability of cinematic art to shape our relationship with the world around us by constructing psychological and emotional atmospheres and embodied spatial experiences, in this thesis we will try to explore whether the architecture of cinema can help us to understand the architecture of real space even more meaningfully. Through an attempt to analyse a specific example from the field of cinema- Florian Zeller’s film “The Father” (2020), whose protagonist suffers from dementia- and by making use of a set of theoretical and interpretive tools drawn mainly from the work of Juhani Pallasmaa and Stylianos Giamarellos, we will attempt to highlight some of the ways in which cinema can strengthen our connection with space, memory and ourselves, but also, potentially, with *others* - with those who are different from us.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

01.	ΠΕΡΑ ΑΠΟ ΤΑ ΚΤΙΡΙΑ ΚΑΙ ΤΑ ΥΛΙΚΑ	12
	Η «αρχιτεκτονική του κινηματογράφου» ως βιωμένη εμπειρία	
	Ο σκοπός της εργασίας	

02.	ΒΙΩΝΟΝΤΑΣ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΑ	20
	Η έννοια της «νευροδιαφορετικότητας»	
	Η άνοια ως νευροαποκλίνουσα διαταραχή	

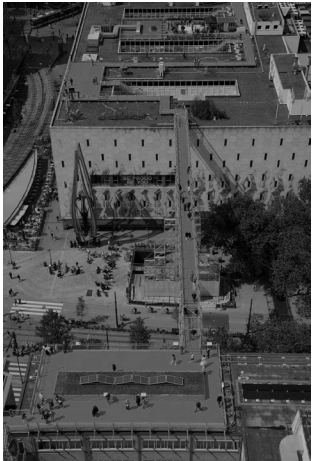
03.	ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΗΝ ΤΑΙΝΙΑ “THE FATHER”	26
	Γενικό περίγραμμα των χαρακτήρων και της υπόθεσης της ταινίας	
	Όταν «πλοκή» σημαίνει βιωμένη εμπειρία	

04.	ΑΠΟΠΕΙΡΑ ΑΝΑΛΥΣΗΣ ΤΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΜΙΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΟΠΤΙΚΗ (SPOILER ALERTS)	32
	Η πράξη της νοητής απεικόνισης της αρχιτεκτονικής διάταξης	
	Σκηνή I (1-7, ΔΙΑΜΕΡΙΣΜΑ 1): Το οικείο ως φροντίδα και η διάταξη ως οικιακότητα	
	Σκηνή II (8-14A, ΔΙΑΜΕΡΙΣΜΑ 1): Το ίδιο διαμέρισμα, αλλά με μια νέα απειλή στην κάτοψη	
	Σκηνή III (13C, ΔΙΑΜΕΡΙΣΜΑ 1): Όταν ο χώρος γίνεται παγίδα	
	Σκηνή IV (17-19, ΔΙΑΜΕΡΙΣΜΑ 2): Απότομη μεταβολή	
	Σκηνή V (18-22, ΔΙΑΜΕΡΙΣΜΑ 2): Disorienting enough now?	
	Σκηνή X/XII: Κατώφλια ως αντίθεση μεταξύ διαφορετικών βιωμένων εμπειριών	
	Σκηνή XIII/XIV (48, ΔΙΑΜΕΡΙΣΜΑ 3, 49, ΔΙΑΜΕΡΙΣΜΑ 4): Slowly getting drifted apart	
	Σκηνή XV (56A /56B, ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ ΚΕΝΤΡΟΥ ΦΡΟΝΤΙΔΑΣ): Η νοητή πλοήγηση στον χώρο σταματά / Τώρα στη θέση του αποπροσανατολισμού επικρατεί η σιωπή	

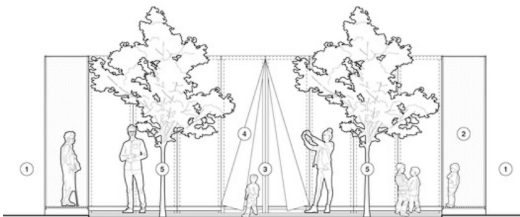
05.	ΤΙ ΕΙΝΑΙ ΧΩΡΟΣ ΕΑΝ ΔΕΝ ΜΑΣ «ΧΩΡΑΕΙ»;	82
	ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	90
	ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΕΙΚΟΝΩΝ	92



Εικ. 1: *The Rotterdam Rooftop Walk* (MVRVD), © Ossip van Duivenbode, 2022.



Εικ. 2: *The Centre Pompidou*, © Manuel Braun, 2018.



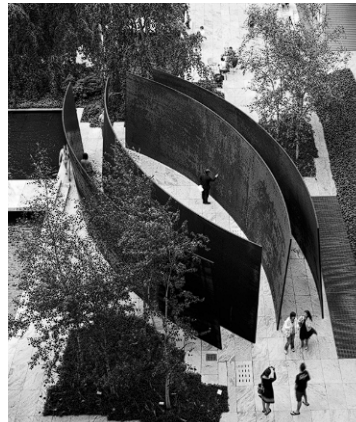
Εικ. 3: Σχέδιο του CO2 Pavillion, Πεκίν, Superimpose Architects, 2018.



Εικ. 5: Από το άρθρο του Tom Holland (27 Απριλίου 2020) που χρησιμοποιεί το μυθιστόρημα ως οδηγό για την Αγία Πετρούπολη: «Δεν υπάρχει καλύτερο μέρος για να διαβάσει κανείς το “Έγκλημα και Τιμωρία” από την Αγία Πετρούπολη. Το να μελετήσει κανείς προσεκτικά το βιβλίο στους ίδιους δρόμους όπου διαδραματίζεται είναι σαν να απολαμβάνει μια από τις σπουδαιότερες εμπειρίες της λογοτεχνίας. Από πολλές απόψεις, η Αγία Πετρούπολη παραμένει η πόλη που γνώριζε ο Dostoevsky: μια πόλη με παλάτια και πολυκατοικίες, δισεκατομμυριούχους και ζητιάνους, εκπληκτικής ομορφιάς και εξίσου εκπληκτικής ασχήμιας». Αγία Πετρούπολη. Φωτογραφία από Alexander Gronsky.

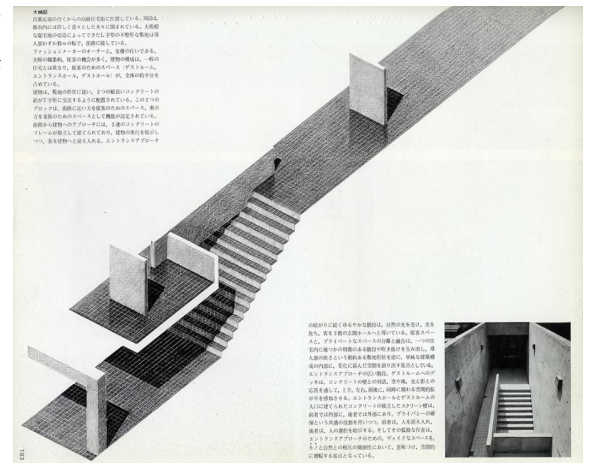


Εικ. 6: Άποψη εγκατάστασης της έκθεσης “Richard Serra Sculpture: Forty Years”, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη, 3 Ιουνίου–24 Σεπτεμβρίου 2007. Φωτογραφία από Lorenz Kienzle.



Εικ. 4: Για την 10η έκδοση της διεθνούς Εβδομάδας Σχεδιασμού του Πεκίνου, η Superimpose Architecture προσκλήθηκε από την εταιρεία πολυμέσων Shard Island για να δημιουργήσει μια διαδραστική εγκατάσταση για την αυλή της Yan Jing Lane στην περιοχή CBD του Πεκίνου. Το CO2 σχεδιάστηκε για να γίνει ένα ολιστικό έργο τέχνης και παρείχε χώρο για εκ-δηλώσεις όπως επιδείξεις catwalk, παραστάσεις Guzhen (κινεζική άρπα) και πιάνου, παραστάσεις

Εικ. 11: *Tadao Ando, GA Houses 6* (Tokyo A.D.A. EDITA Tokyo, 1979), 183



Εικ. 8: Μια «αλυσίδα μαργαριταριών από φωτεινά δωμάτια με θέα σε κήπους» και άλλες αρχές σχεδιασμού φιλικές προς την άνοια, όπως ελικοειδείς μονοπάτια που γυρίζουν πίσω στον εαυτό τους, έχουν χρησιμοποιηθεί στο σχέδιο του Κέντρου Ανάπαυλας Αλτσχάιμερ των Αρχιτεκτόνων Níall McLaughlin στο Δουβλίνο, Ιρλανδία, (2009).



Εικ. 7: Οι δημόσιοι χώροι του «χωριού άνοιας» του Büro Kade Architects' *Zorgwijk De Hogeweyk* στο Weesp, στην Ολλανδία (2008–09) αναδημιουργούν την εντύπωση της καθημερινότητας σε μια μικρή πόλη για τους ηλικιωμένους



Εικ. 11: Στιγμιότυπο από την ταινία *Koolhaas Houselife*, Ila Bêka και Louise Lemoine, 2008. Διαθέσιμο μέσω Vimeo.



Εικ. 34: Ο σκηνογράφος Peter Francis χρησιμοποίησε το χρώμα ως βασικό σημαίνοντα για τη μετακόμιση στο διαμέρισμα από του Anthony's στο Anne στην ταινία *The Father*.

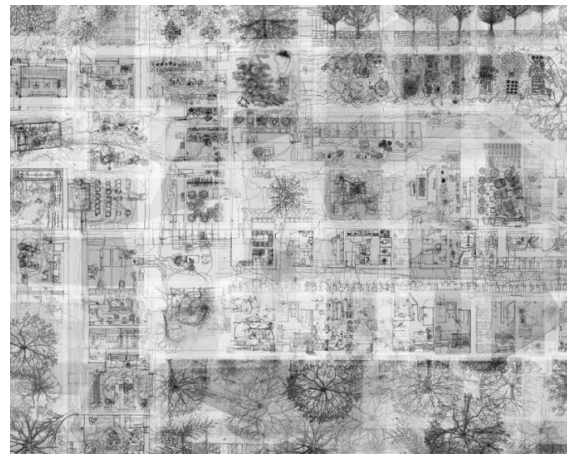
Εικ. 35: Ανεπεξέργαστες φωτογραφίες από το σκηνικό του διαμερίσματος του Anthony στην ταινία *The Father*, πριν φωτιστεί από τον Ben Smithard.



Εικ. 36: Το σαλόνι του διαμερίσματος της Άννας στην ταινία *The Father*. Ο σκηνογράφος Peter Francis είναι λάτρης της περιόδου Arts and Crafts και πρόσθεσε πινελιές από αυτό στο σκηνικό (αξιοσημείωτες εδώ στα πλακάκια γύρω από το τζάκι).



Εικ. 12: Σκηνικό της ανδρικής μόδας Prada Φθινόπωρο/Χειμώνας 2026 ("Before and Next"), Deposito, Fondazione Prada, Μιλάνο, 18 Ιανουαρίου 2026- εμπνευσμένο από την ιδέα ενός παλιού σπιτιού «γυμνωμένου» από εσωτερικούς τοίχους και πατώματα, ώστε το εσωτερικό να λειτουργεί ως ενιαίο σκηνικό. Σχεδιασμός σκηνικού: OMA (Rem Koolhaas).



Εικ. 51: Ένα στιγμιότυπο από το νέο εκτελεσμένο σχέδιο του Κέντρου Ανάπτυξης για τη Νόσο Αλτσχάιμερ στο Δουβλίνο της Ιρλανδίας (2016), όπου εκατοντάδες κινηματογραφημένα σχέδια ράβονται μεταξύ τους για να δημιουργήσουν ένα κινούμενο σύνθετο αλλοκεντρικών και εγωκεντρικών γραμμικών δομών.

Εικ. 53: *Therme Vals*, Peter Zumthor, Vals, Graubünden, Ελβετία, 1996.



Εικ. 14: *Ice Cream Scoop*, 1935, Sherman L. Kelly, χυτό αλουμίνιο, κατασκευαστής Roll Dippers Inc. (πρώην Zeroll Co.), συλλογή Museum of Modern Art (MoMA), Νέα Υόρκη, αρ. αντικειμένου 501.1956.

Εικ. 52: Μέχρι τη Σκηνή 13, το δωμάτιο έχει αποβάλει όλα τα στοιχεία του. Ο Kenneth Cranham ως ο Πατέρας στο έργο *The Father* του Florian Zeller, που παρουσιάστηκε στο Wyndham's Theatre, Λονδίνο, Ηνωμένο Βασίλειο, 5 Οκτωβρίου 2015.



01.

ΠΕΡΑ ΑΠΟ ΤΑ ΚΤΙΡΙΑ ΚΑΙ ΤΑ ΥΛΙΚΑ

*Η καλλιτεχνική αξία των σπουδαίων
αρχιτεκτονικών έργων δεν έγκειται στην υλική
τους υπόσταση ή στην αισθητική τους φύση,
αλλά στις εικόνες και στα συναισθήματα που
προκαλούν στον παρατηρητή.*

— Juhani Pallasmaa (*The Existential Image*,
2012)

Στο άκουσμα της λέξης «αρχιτεκτονική», αυτό που συνήθως μας έρχεται πρώτο στο μυαλό είναι εικόνες αστικών τοπίων [εικ. 1], πλατειών, πάρκων, κτιρίων [εικ. 2] και εσωτερικών χώρων —εικόνες, με άλλα λόγια, από σχεδιασμένα περιβάλλοντα μέσα στα οποία ζούμε ή ζήσαμε. Όμως αυτή η εντύπωσή μας για την αρχιτεκτονική δεν προέρχεται πάντα από τις άμεσες χωρικές εμπειρίες μας. Μπορεί να οφείλεται επίσης σε παραστάσεις χώρων που, ανεξάρτητα από το εάν εμείς το έχουμε συνειδητοποιήσει ή όχι, έχουν συνδιαμορφώσει τη μνήμη, τις ιδέες μας και τον τρόπο που σκεφτόμαστε για τον χώρο και για τις πολλαπλές υλικές και άυλες ποιότητές του. Κάθε σκηνικό, σε κάθε είδος ταινίας, είτε πρόκειται για πολιτικό δράμα, ταινία δράσης, επιστημονικής φαντασίας, τρόμου ή ιστορική, προϋποθέτει αλλά και συνθέτει κάποια μορφή αρχιτεκτονικής. Θα μας ήταν πολύ δύσκολο, π.χ., να φανταστούμε μια κινηματογραφική ταινία στην οποία η δράση των ηθοποιών και τα γεγονότα που θα διαδραματίζονταν μπροστά μας δεν θα έμοιαζαν να εκτυλίσσονται σε κάποιο χώρο ή έστω να οργανώνονται με κάποιον τρόπο μέσα σε αυτόν. Το ίδιο το κινηματογραφικό κάδρο, άλλωστε, αποτελεί ένα τέτοιο κλάσμα χώρου. Στο άρθρο του “The Existential Image: Lived Space in Cinema and Architecture” (2012), ο Juhani Pallasmaa, γράφοντας για την αλληλεπίδραση ανάμεσα στην αντίληψη, στη φαντασία και στις βιωμένες χωρικές εμπειρίες μας, αναφέρει ότι οι εικόνες, είτε αυτές είναι άμεσα βιωμένες είτε διαμεσολαβημένες κινηματογραφικά, έχουν τη δύναμη να συμ-

βάλουν στην κατανόηση της ίδιας της ύπαρξής μας.¹ Και συμπληρώνει, λέγοντας ότι τόσο η αρχιτεκτονική όσο και ο κινηματογράφος δεν αποτελούν μόνο εικαστικές τέχνες, αλλά εκδηλώνονται επίσης ως πολυαισθητηριακές και συναισθηματικές πρακτικές που έχουν χρονικές και χωρικές προεκτάσεις και οι οποίες μπορούν να επηρεάσουν και να νοηματοδοτήσουν τον τρόπο με τον οποίο ζούμε και βιώνουμε τα πράγματα.²

Η «αρχιτεκτονική του κινηματογράφου» ως

βιωμένη εμπειρία

Όπως επισημαίνει ο Pallasmaa, συχνά κάνουμε το λάθος να βλέπουμε την αρχιτεκτονική πρωτίστως σαν ένα παιχνίδι με τη μορφή, μη δίνοντας σημασία στον τρόπο με τον οποίο αυτή βιώνεται.³ Αντιμετωπίζοντας και κρίνοντας την απλώς ως μορφική σύνθεση, παραβλέπουμε το γεγονός ότι η αρχιτεκτονική ενσαρκώνει μια βαθύτερη πραγματικότητα⁴, η οποία δεν εξαντλείται ούτε στη μεταφορά ούτε στην εικόνα της.⁵ Αν η τέχνη έχει τη δυνατότητα να παράγει εικόνες και συναισθήματα που μπορούν να είναι εξίσου αληθινά με αυτά της ζώσας πραγματι-

1 Juhani Pallasmaa, "The Existential Image: Lived Space in Cinema and Architecture." *Phainomenon* 25, no. 1 (2012), σ. 165

2 Ibid., σ. 160-161

3 Juhani Pallasmaa, Δώδεκα Δοκίμια για τον Άνθρωπο, την Τέχνη και την Αρχιτεκτονική. 1980-2018, μτφρ. Αναστασία-Σάσα Λαδά, Κωνσταντίνος Ξανθόπουλος, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2021, σ. 75

4 Juhani Pallasmaa, "The Existential Image: Lived Space in Cinema and Architecture." *Phainomenon* 25, no. 1 (2012), σ. 158

5 Juhani Pallasmaa, Δώδεκα Δοκίμια για τον Άνθρωπο, την Τέχνη και την Αρχιτεκτονική. 1980-2018, μτφρ. Αναστασία-Σάσα Λαδά, Κωνσταντίνος Ξανθόπουλος, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2021, σ. 75

κότητας,⁶ όπως γράφει ο Pallasmaa, η αρχιτεκτονική παράγει κάτι ακόμα πιο συγκεκριμένο: σενάρια ύπαρξης. Μας προτείνει τρόπους να σταθούμε, να κινηθούμε, να εκτεθούμε, να συναντήσουμε, κ. α. Γι' αυτό και η εμπειρία δεν είναι μια προσθήκη επάνω στη μορφή, αλλά το ίδιο το πεδίο μέσα στο οποίο η μορφή αποκτά νόημα.⁷ Ένα κτίριο μπορεί να είναι εντυπωσιακό ως προς τη μορφή και ταυτόχρονα να είναι αδιάφορο ως βίωμα, μπορεί να είναι μορφολογικά αυστηρό αλλά βαθιά συγκινητικό, επειδή οργανώνει με ακρίβεια τη μετάβαση, την προσδοκία, την παύση.⁸

Σύμφωνα με τον Pallasmaa, η εμπειρία ενός χώρου αποτελεί έναν διάλογο όπου «ο τόπος και το γεγονός, ο χώρος και το μυαλό» είναι συνυφασμένα και συνδιαλέγονται μεταξύ τους.⁹ Με τη σειρά της, «η αρχιτεκτονική του κινηματογράφου», όπως γράφει, δεν έχει μια εγγενή ή σταθερή χρηστική αξία, καθώς η αρχιτεκτονική, οι χαρακτήρες, και τα γεγονότα της ταινίας αλληλοεπιδρούν και καθορίζουν το ένα το άλλο.¹⁰ «Η αρχιτεκτονική δίνει στο κινηματογραφικό επεισόδιο την ατμόσφαιρά του, και οι έννοιες του γεγονότος προβάλλουν στην αρχιτεκτονική, και το αντίστροφο».¹¹ Συνεχίζοντας τη σκέψη του Walter Benjamin πάνω στην παρόμοια λειτουργία

6 Juhani Pallasmaa, "The Existential Image: Lived Space in Cinema and Architecture." *Phainomenon* 25, no. 1 (2012), σ. 165

7 Ibid. σ.158

8 Juhani Pallasmaa, Δώδεκα Δοκίμια για τον Άνθρωπο, την Τέχνη και την Αρχιτεκτονική. 1980-2018, μτφρ. Αναστασία-Σάσα Λαδά, Κωνσταντίνος Ξανθόπουλος, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2021, σ. 73, 90

9 Juhani Pallasmaa, "The Existential Image: Lived Space in Cinema and Architecture." *Phainomenon* 25, no. 1 (2012), σ. 165

10 Ibid.

11 Ibid.

της αρχιτεκτονικής και του κινηματογράφου —δύο τεχνών που, σύμφωνα με τον Γερμανό φιλόσοφο, ενώ διαθέτουν μια εμφανή «οπτικότητα» (visuality) στην πραγματικότητα λειτουργούν ως «απτικές τέχνες»—¹² ο Pallasmaa υπογραμμίζει ότι οι ταινίες δεν βλέπονται μόνο με τα μάτια, αλλά και μέσω των μυών και του δέρματος,¹³ και ότι τόσο η μία τέχνη όσο και η άλλη «προτείνουν έναν κιναισθητικό τρόπο βίωσης του χώρου».¹⁴ Η μεν αρχιτεκτονική «μέσω της πραγματικής ενσώματης κίνησης» [εικ. 3] [εικ. 4], ο δε κινηματογράφος «μέσω της ιδεατής δράσης».¹⁵ Για να εξηγήσει καλύτερα πώς ο κινηματογράφος μπορεί να διαμορφώνει χώρους, ενεργοποιώντας το απτικό και κιναισθητικό πεδίο και τη φαντασία μας, ο Pallasmaa φέρνει ένα παράδειγμα από τον χώρο της λογοτεχνίας:

«Ένας σπουδαίος συγγραφέας μετατρέπει τον αναγνώστη του σε έναν αρχιτέκτονα, ο οποίος συνεχίζει να χτίζει δωμάτια, κτίρια και ολόκληρες πόλεις στη φαντασία του καθώς η ιστορία εξελίσσεται. Το έργο «Εγκλημα και Τιμωρία» του Ντοστογιέφσκι κάνει τον αναγνώστη να κατασκευάσει το ζοφερό δωμάτιο του τρομακτικού διπλού φόνου του Ρασκόλνικοφ και, τελικά, τις ατελείωτες εκτάσεις της Αγίας Πετρούπολης [εικ. 5]. Ο αναγνώστης κατασκευάζει τους χώρους και τις δομές του λογοτεχνικού αριστουργήματος του Ντοστογιέφσκι στις κοι-

12 Ibid., σ. 159

13 Ibid., σ. 160

14 Ibid.

15 Ibid.

λότητες του μυαλού του. Αυτές οι εικόνες των τόπων, που δημιουργούνται από τον αναγνώστη, δεν είναι αποσπασματικές εικόνες, αλλά εμπειρίες υπαρξιακών και βιωμένων χώρων. Η ίδια πολυαισθητηριακή ποιότητα ισχύει και για τους κινηματογραφικούς χώρους.¹⁶»

Ιδωμένος μέσα από ένα τέτοιο πρίσμα, ο κινηματογράφος παύει να αποτελεί μια τέχνη που μεταξύ άλλων «δείχνει» χώρους και αναδεικνύεται σε μια τέχνη που κατασκευάζει χώρους οι οποίοι δεν βιώνονται παθητικά αλλά ενσώματα, και με αυτόν τον τρόπο εντυπώνονται στη μνήμη και στη συνείδηση μας. Αυτό μπορεί να επιτυγχάνεται με τη χρήση πολλών διαφορετικών τεχνικών και μέσων: με το καδράρισμα, το μοντάζ, τον ήχο, τον ρυθμό, την κίνηση των σωμάτων ή της κάμερας (travelling), τον φωτισμό, τη σκηνογραφία, κ.α. Μέσω, δηλαδή, όλων αυτών των στοιχείων που συνθέτουν τον χώρο της «αρχιτεκτονικής του κινηματογράφου». Εάν πράγματι η βιωματική διάσταση του κινηματογραφικού χώρου έχει τη δυνατότητα να δημιουργεί μια δική της εμπειρική «αλήθεια» —παράγοντας, όπως μας λέει ο Pallasmaa, όχι εικόνες του αμφιβληστροειδούς, αλλά εικόνες ενσώματες και απτικές—¹⁷ τότε η κινηματογραφική τέχνη μπορεί να λειτουργήσει σαν ένα εργαστήριο δυνητικών αρχιτεκτονικών πραγματικότητων: ένα εργαστήριο εντός του οποίου μπορούν να κατασκευαστούν σχέσεις και αισθήσεις (όπως

16 Ibid., σ. 163

17 Ibid., σ. 160

αυτές της οικειότητας ή της αποξένωσης, του προσανατολισμού ή του αποπροσανατολισμού, της ασφάλειας ή του φόβου, κ.ο.κ.), αλλά και συνολικότερες εμπειρίες, οι οποίες άλλες φορές μας είναι γνώριμες και άλλες φορές μπορεί να μας είναι εντελώς πρωτόγνωρες.

Τι γίνεται, όμως, όταν οι βιωμένες καταστάσεις στις οποίες αναφερθήκαμε παραπάνω, δεν αφορούν πλέον μόνο τις περισσότερες ή λιγότερες γνώριμες εμπειρίες του μέσου υποκειμένου, αλλά αυτές ενός ατόμου που προσλαμβάνει τον κόσμο πολύ διαφορετικά, μέσα από άλλες, λιγότερο τυπικές διόδους κατανόησης των πραγμάτων γύρω του;

Ο σκοπός της εργασίας

Με σημείο εκκίνησης ένα τέτοιο πλαίσιο προβληματισμών σχετικά με τους τρόπους με τους οποίους ο κινηματογράφος διαμορφώνει τη σχέση μας με τον κόσμο γύρω μας [εικ. 6], στη συνέχεια θα προσπαθήσουμε να διερευνήσουμε περαιτέρω την κοινή φαινομενολογική βάση μεταξύ της κινηματογραφικής τέχνης και της αρχιτεκτονικής, προκειμένου να κατανοήσουμε εάν και πώς η μία σε συνεργασία με την άλλη θα μπορούσαν να κατασκευάσουν ενσώματες χωρικές εμπειρίες που θα αντηχούν στη ζώσα πραγματικότητα και στις πολλαπλές ανθρώπινες συνθήκες.

Πιο συγκεκριμένα, μέσα από την απόπειρα ανάλυσης ενός επιλεγμένου παραδείγματος από τον χώρο του κινηματογράφου —της ταινίας “The Father” (2020) του Florian Zeller— και αξιοποιώντας ένα σύ-

νολο από θεωρητικά και ερμηνευτικά εργαλεία τα οποία αντλούνται κυρίως μέσα από τη σκέψη στοχαστών και ιστορικών της αρχιτεκτονικής όπως του Juhaní Pallasmaa και του Στυλιανού Γιαμαρέλου, θα επιχειρήσουμε να εξετάσουμε κατά πόσο η αρχιτεκτονική του κινηματογραφικού χώρου μπορεί να μας βοηθήσει να εξερευνήσουμε βαθύτερα και να προσεγγίσουμε ακόμη πιο ουσιαστικά την αρχιτεκτονική του πραγματικού χώρου, χάρις στην ικανότητά της να παράγει αυτό που ο Pallasmaa ονομάζει «υπαρξιακές εικόνες»: ¹⁸ εικόνες, με άλλα λόγια, οι οποίες έχουν τη δύναμη να εισχωρούν στη σκέψη μας και να ενδυναμώνουν τη σύνδεσή μας με τον χώρο, τη μνήμη και τον εαυτό μας, όπως όμως ενδεχομένως και με τους άλλους —με αυτούς, δηλαδή, που είναι διαφορετικοί από εμάς.

02.

ΒΙΩΝΟΝΤΑΣ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΑ

Η έννοια της «νευροδιαφορετικότητας»

Στα τέλη της δεκαετίας του '90, η κοινωνιολόγος Judy Singer εισήγαγε για πρώτη φορά την έννοια “neurodiversity”, η οποία στα ελληνικά έχει μεταφραστεί ως «νευροδιαφορετικότητα» ή «νευροποικιλότητα». Με τον όρο αυτό η Singer θέλησε να περιγράψει τις πολλαπλές παραλλαγές στη γνωστική λειτουργία του ανθρώπινου εγκεφάλου. Όπως συμβαίνει π.χ. στην περίπτωση της Διαταραχής Αυτιστικού Φάσματος (ΔΑΦ), της Διαταραχής Ελλειμματικής Προσοχής / Υπερκινητικότητας (ΔΕΠΥ), της δυσλεξίας, της Ιδιοψυχαναγκαστικής διαταραχής (OCD), κ.α. Σκοπός της ήταν να υποστηρίξει ότι οι νευρολογικές διαφορές εντός του ανθρώπινου πληθυσμού είναι φυσιολογικές και όχι παθολογικές καταστάσεις και ότι τα νευροτυπικά άτομα υπερέχουν μόνο αριθμητικά των νευροαποκλινόντων, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι η νοημοσύνη ή η λειτουργία του εγκεφάλου τους είναι ποιοτικά ανώτερη από αυτήν των υπολοίπων.¹⁹

¹⁹ Το εύρος των δυνατοτήτων, των ικανοτήτων, όπως και των αναγκών και των προκλήσεων που αντιμετωπίζουν τα νευροαποκλινόντα άτομα είναι πολύ μεγάλο. Ενώ κάποιοι από αυτούς τους ανθρώπους μπορεί να μην είναι σε θέση να επικοινωνήσουν τα συναισθήματα ή τις ανάγκες τους και συχνά να αναπτύσσουν συμπεριφορές που θέτουν σε κίνδυνο την ασφάλεια και την ευημερία τους, με συνέπεια να χρειάζονται υποστήριξη από τρίτους σε όλους τους τομείς της ζωής τους, κάποιοι άλλοι έχουν κανονικό ή υψηλότερο του μέσου όρου IQ και μπορούν να επικοινωνούν λεκτικά, να αυτοεξυπηρετούνται και να ζουν ανεξάρτητοι. Μάλιστα, όπως επισημαίνουν οι παιδονευρολόγοι Δρ. Nicole Baumer (ειδικός στις νευροαναπτυξιακές διαταραχές, πρώην διευθύντρια της Παιδιατρικής Κλινικής της Βοστώνης και νυν διευθύντρια του Κέντρου για το Σύνδρομο Down Anna and John J. Sie της Παιδιατρικής Κλινικής του Κολοράντο) και η Δρ. Julia Frueh, η βασική αιτία των δυσκολιών που αντιμετωπίζουν στην καθημερινότητά τους π.χ. ορισμένα άτομα με αυτισμό μπορεί να μην οφείλεται σε καθεαυτές τις διαφορές τους από το μέσο νευροτυπικό άτομο. Αντιθέτως, η ταλαιπωρία τους συχνά προκύπτει κυρίως από τα καθημερινά εμπόδια που επιβάλλουν οι κοινωνικές νόρμες, ο κοινωνικός αποκλεισμός και οι συνθήκες ανισότητας. (Για περισσότερες πληροφορίες, βλ. Nicole Baumer, Julia Frueh, “What is neurodiversity?”, *Harvard Health Publishing – Harvard Medical School*, November 23, 2021, <https://www.health.harvard.edu/blog/what-is-neurodiversity-202111232645>)

Με αυτόν τον τρόπο, η Singer προσπάθησε να αμφισβητήσει τα βασικά κριτήρια με τα οποία τα άτομα με νευροδιαφορετική εγκεφαλική λειτουργία αποκλείονται ή περιθωριοποιούνται.²⁰ Στην εισαγωγή του στον επιμελημένο τόμο *Autistic Community and the Neurodiversity Movement*, ο Δρ. Steven K. Kapp, αναπτυξιακός ψυχολόγος και καθηγητής στο Πανεπιστήμιο του Πορτσμουθ με ειδίκευση στον αυτισμό και στη νευροποικιλότητα, παρουσιάζει συνοπτικά την ιστορική και εννοιολογική εξέλιξη του όρου “neurodiversity” ως εξής:

Ο όρος *νευροποικιλότητα* προέρχεται από το κίνημα για τα δικαιώματα του αυτισμού το 1998 από την Judy Singer [...], αλλά καθώς το κίνημα έχει ωριμάσει σε ένα πιο ενεργό μέρος ενός συνασπισμού για τα δικαιώματα των ατόμων με αναπηρία, ο όρος έχει εξελιχθεί, έχοντας γίνει πιο πολιτικοποιημένος και ριζοσπαστικός [...]. Η *νευροποικιλότητα* πλέον σημαίνει «ποικιλότητα στη νευρογνωστική λειτουργία» [...], μια ευρεία έννοια που περιλαμβάνει όλους: τόσο τους *νευροαποκλίνοντες ανθρώπους* (εκείνους των οποίων η πάθηση καθιστά τη νευρογνωστική τους λειτουργία σημαντικά διαφορετική από ένα «φυσιολογικό» εύρος) όσο και τους *νευροτυπικούς ανθρώπους* (εκείνους που ανήκουν εντός αυτού του κοινωνικά αποδεκτού εύρους). Το κίνημα της νευροποικιλό-

20 Nicole Baumer, Julia Frueh, “What is neurodiversity?”, *Harvard Health Publishing – Harvard Medical School*, November 23, 2021, <https://www.health.harvard.edu/blog/what-is-neurodiversity-202111232645>

τητας υπερασπίζεται τα δικαιώματα των νευροαποκλινόντων ατόμων, εφαρμόζοντας ένα πλαίσιο ή μία προσέγγιση που εκτιμά τα πλήρη φάσματα των διαφορών και των δικαιωμάτων, όπως είναι η συμπερίληψη και η αυτονομία. Το κίνημα αναμφισβήτητα υιοθετεί ένα φάσμα ή μια πολυδιάστατη ερμηνεία της *νευροποικιλότητας*, σύμφωνα με την οποία οι νευρογνωστικές διαφορές μεταξύ των ανθρώπων σε μεγάλο βαθμό δεν έχουν φυσικά όρια.²¹

Η άνοια ως νευροαποκλίνουσα διαταραχή

Στις μέρες μας περισσότεροι από 57 εκατομμύρια άνθρωποι παγκοσμίως ζουν με άνοια.²² Η άνοια είναι ένας γενικός ιατρικός όρος που χρησιμοποιείται για να περιγράψει μια σειρά από συμπτώματα τα οποία προκαλούνται από νοσήματα που καταστρέφουν τα εγκεφαλικά κύτταρα.²³ Τέτοια νοσήματα είναι η νόσος Αλτσχάιμερ, στην οποία ανήκει το 60–70% των συνολικών περιπτώσεων *άνοιας*,²⁴ η αγγειακή άνοια, που οφείλεται σε πολλαπλά εγκεφαλικά επεισόδια, η νόσος με σωματίδια Lewy, η άνοια της νόσου Πάρκινσον, οι μετωποκροταφικές *άνοιες*,²⁵ και διάφορες άλλες νευροεκφυλιστικές διαταραχές

21 Steven K. Kapp, “Introduction” στο *Autistic Community and the Neurodiversity Movement: Stories from the Frontline*, Steven K. Kapp (ed.), Springer, Singapore 2020, σ. 2

22 Dementia, World Health Organization (WHO), <https://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/dementia>

23 “Συχνές Ερωτήσεις - Τι είναι άνοια”, Εταιρεία Alzheimer Αθηνών, <https://alzheimerathens.gr/sychnes-erotisis/>

24 «Η άνοια και η νόσος Αλτσχάιμερ: Η επιδημία του 21ου αιώνα», Εταιρεία Alzheimer Αθηνών, <https://alzheimerathens.gr/i-ania-ke-i-nosos-alzheimer-i-epidimia-tou-21ou-eona/>

25 “Συχνές Ερωτήσεις - Τι είναι άνοια”, Εταιρεία Alzheimer Αθηνών, <https://alzheimerathens.gr/sychnes-erotisis/>

οι οποίες επηρεάζουν κυρίως τους νευρώνες (τα δομικά στοιχεία του νευρικού συστήματος) και οδηγούν σε έκπτωση των νοητικών λειτουργιών. Σε αντίθεση με τις νευροαναπτυξιακές διαταραχές (όπως είναι π.χ. ο αυτισμός), η άνοια είναι μια νευροεκφυλιστική διαταραχή. Δηλαδή μια διαταραχή της εγκεφαλικής λειτουργίας η οποία δεν εμφανίζεται από τη γέννηση ή την παιδική ηλικία αλλά αποκτάται αργότερα στη ζωή. Έτσι, οι ανοϊκοί άνθρωποι δεν ανήκουν στους εκ γενετής νευροαποκλίνοντες, αλλά στην ομάδα των ατόμων με «αποκτημένα» νευροαπόκλιση.²⁶ Τα συμπτώματα της άνοιας είναι αρχικά η απώλεια της μνήμης, πρώτα συνήθως της βραχυπρόθεσμης αλλά προοδευτικά και της μακροπρόθεσμης μνήμης, και στη συνέχεια η σταδιακή μείωση της λειτουργικότητας και των υπόλοιπων γνωστικών, κινητικών και συναισθηματικών ικανοτήτων. Αυτό συνήθως συνεπάγεται δυσκολία στην έκφραση και στην κατανόηση του λόγου, μειωμένη κριτική αίσθηση, αδυναμία συγκέντρωσης, προγραμματισμού και εκτέλεσης συνηθισμένων και απλών εργασιών, κυκλοθυμική συμπεριφορά και απάθεια. Η άνοια, όμως, επηρεάζει επίσης τις οπτικοχωρικές ικανότητες: προκαλεί απώλεια του προσανατολισμού [εικ. 7][εικ. 8], στον χώρο και στον χρόνο²⁷ —οι ανοϊκοί άνθρωποι μπορούν να χαθούν ακόμη και στα πιο γνώριμα σε αυτούς μέρη

26 Εάν π.χ. οι άνθρωποι με νοητική καθυστέρηση θεωρείται ότι γεννήθηκαν με μια μορφή πνευματικής αναπηρίας, στην άνοια θεωρείται ότι «ο πλούσιος έγινε φτωχός» (Βλ. «Άνοια», Πάπυρος Larousse Britannica, Εκδοτικός Οργανισμός Πάπυρος, Αθήνα 2006, σ. 482)

27 «Η άνοια και η νόσος Αλτσχάιμερ: Η επιδημία του 21ου αιώνα», Εταιρεία Alzheimer Αθηνών, <https://alzheimeraithens.gr/i-ania-ke-i-nosos-alzheimer-i-epidimia-tou-21ou-eona/>

ή να μπερδεύουν την ημέρα με τη νύχτα—²⁸ και διαταραχή στην αντίληψη των εικόνων και των αποστάσεων, όπως π.χ. στην εκτίμηση του βάθους, των τριών διαστάσεων, των χρωμάτων, και της αντίθεσης του φωτός και της σκιάς.²⁹

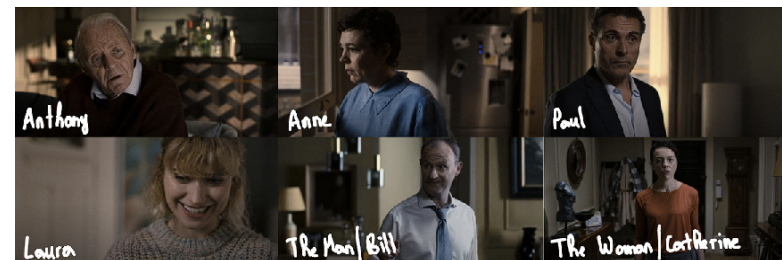
Σιγά-σιγά, ίσως αρχίζουμε να αντιλαμβανόμαστε γιατί το ερώτημα που θέσαμε στο εισαγωγικό κεφάλαιο —πώς, δηλαδή, ο κινηματογράφος μπορεί να μας κάνει να βιώσουμε έναν χώρο που λειτουργεί διαφορετικά στο επίπεδο της συνείδησης, της μνήμης και του σώματος— γίνεται ριζικά πιο αιχμηρό, όταν το «σώμα» που πρωταγωνιστεί και βιώνει αυτόν τον κινηματογραφικό χώρο δεν αντιστοιχεί πλέον σε εκείνο του θεωρούμενου μέσου χρήστη, αλλά η πρόσληψη του κόσμου χαρακτηρίζεται από χρονικές ασυνέχειες, νοηματικές ρήξεις, αίσθηση αποπροσανατολισμού και αβεβαιότητας, και αδυναμία αναγνώρισης οικείων προσώπων, αντικειμένων, χώρων και καταστάσεων. Όπως συμβαίνει, δηλαδή, στην περίπτωση των ανθρώπων που ζουν με άνοια, η οποία αποτελεί και το βασικό θέμα της ταινίας που θα επιχειρήσουμε να αναλύσουμε στη συνέχεια.

28 Symptoms of dementia, Alzheimer Disease International, <https://www.alzint.org/about/symptoms-of-dementia/>

29 Ibid.

03.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΗΝ ΤΑΙΝΙΑ “THE FATHER” (ΕΝΑ ΑΝΕΦΙΚΤΟ SPOILER)



Εικ. 9: Οι χαρακτήρες και οι ηθοποιοί της ταινίας *The Father*.

Γενικό περίγραμμα των χαρακτήρων και της υπόθεσης της ταινίας

Το έργο *The Father* (Ο Πατέρας)³⁰ [εικ. 9], είναι μια κινηματογραφική ταινία του 2020. Σκηνοθέτης της είναι ο Γάλλος σεναριογράφος, θεατρικός συγγραφέας και σκηνοθέτης Florian Zeller, ο οποίος στήριξε το σενάριο της ταινίας στο ομώνυμο θεατρικό έργο του *Le Père* (2014).

Πρωταγωνιστής της ταινίας είναι ο Anthony (τον οποίο υποδύεται ο ηθοποιός Anthony Hopkins), ένας 80χρονος συνταξιούχος πολιτικός μηχανικός και πατέρας δύο κορών, της Anne και της Lucy, ο οποίος ζει μόνος σε ένα διαμέρισμα στο Λονδίνο και έχει άνοια. Η Anne (Olivia Colman), η μεγαλύτερη κόρη του Anthony, εργάζεται ως μεταφράστρια και κατοικεί επίσης στο Λονδίνο. Λόγω της απουσίας της αδελφής της, έχει αναλάβει τη φροντίδα του πατέρα τους, ο οποίος στο παρελθόν είχε έρθει σε σύγκρουση με την προηγούμενη φροντίστριά του.

³⁰ *The Father* / Ο Πατέρας, σκηνοθεσία Florian Zeller (Γαλλία, Μεγάλη Βρετανία), 2020, 97'. [Για περισσότερες πληροφορίες ως προς την πλοκή και τους χαρακτήρες της ταινίας, βλ. Florian Zeller, Christopher Hampton, “*The Father_Final Script*” (PDF σεναρίου, 2020), <https://www.sonyclassics.com/assets/screenplays/thefather/thefather-screenplay.pdf>]

Όσο ο Anthony επιμένει ότι δεν χρειάζεται εξωτερική βοήθεια και αρνείται πεισματικά να εγκαταλείψει το διαμέρισμά του, η Anne οργανώνει την καθημερινότητά του και παίρνει όλες τις αναγκαίες αποφάσεις για τη ζωή του, ενώ ταυτόχρονα προσπαθεί να προσαρμοστεί στη σταδιακή επιδείνωση της κατάστασής του. Ο Paul (Rufus Sewell) είναι ο σύζυγος/σύντροφος της Anne, με την οποία ζουν μαζί στο Λονδίνο, και είναι τραπεζίτης. Η Laura (Imogen Poots), μια νεαρή γυναίκα γύρω στα 30, είναι η νέα υποψήφια φροντίστρια του Anthony. Καθώς η ιστορία εξελίσσεται, το περιβάλλον του Anthony αρχίζει να μεταβάλλεται και τα πρόσωπα της ταινίας να αποκτούν όλο και πιο αμφίσημη ταυτότητα. Όπως συμβαίνει π.χ. στην περίπτωση του «Άνδρα» (Mark Gatiss), που αρχικά εμφανίζεται να είναι ένας άγνωστος αλλά τελικά αποκαλύπτεται ότι είναι υπάλληλος σε οίκο ευγηρίας και ονομάζεται Bill. Ή όπως στην περίπτωση της «Γυναίκας» (Olivia Williams), η οποία σε άλλες σκηνές της ταινίας φαίνεται να έχει το όνομα Catherine και εργάζεται στον ίδιο οίκο ευγηρίας με τον Bill. Κατά τη διάρκεια της ταινίας, ορισμένες σκηνές επαναλαμβάνονται, με τις μικρές όμως διαφορές μεταξύ τους ως προς τη σχέση αιτίου–αποτελέσματος να υπονομεύουν τη βεβαιότητά μας για τη φύση και την αλήθεια των γεγονότων που έχουμε παρακολουθήσει. Συγκεκριμένα, το σπίτι, που θεωρητικά είναι το κατεξοχήν πεδίο του οικείου, παύει να λειτουργεί ως σταθερό σημείο αναφοράς. Φαινομενικά καμία αλλαγή δεν είναι απότομη και μεγάλη. Αλλά, ακόμη και εάν τίποτα «αξιοσημείωτο» δεν μοιάζει να μεταβάλλεται,

σταδιακά η αίσθηση του χώρου και του χρόνου γίνεται όλο και πιο ρευστή και ασταθής, σαν να αδυνατεί να «κλειδώσει» σε μια μοναδική εκδοχή της πραγματικότητας.

Όταν «πλοκή» σημαίνει βιωμένη εμπειρία

Όπως αναφέραμε στην αρχή της εργασίας, ο χώρος ιδωμένος μέσα από τη φαινομενολογική προσέγγιση του Pallasmaa, δεν γίνεται κατανοητός ως αντικείμενο, αλλά ως εμπειρία που αναδύεται μέσα στη συνείδηση εκείνου που τον κατοικεί, ανάλογα με την αντίληψη, τη μνήμη, τα συναισθήματα και τη σωματική παρουσία του.³¹ Εφόσον, όμως, η χωρική εμπειρία δεν είναι ποτέ ενιαία, δεν υπάρχει μια «κανονική» πρόσληψη του χώρου: άλλα σώματα τοποθετούνται και προσανατολίζονται μέσα στον χώρο μέσω της όρασης, της ακοής ή της αφής, άλλα μέσω χαρτών [εικ. 10], και άλλα χάρις στη συνήθεια και τη μνήμη τους.

Ο χώρος είναι μια συνθήκη προσανατολισμού, ένα σύστημα από σημάδια, ρυθμούς και μικρές επιβειβαιώσεις που επιτρέπουν στον καθένα μας να λείει ξέρω πού βρίσκομαι και ξέρω πώς να κινηθώ. Κάθε τέτοια βεβαιότητα δεν παράγεται από τη γεωμετρία του χώρου καθεαυτή, αλλά από τις σχέσεις μορφής, υλικότητας, φωτός, ήχου και καθημερινών συμπεριφορών [εικ. 11]. Το οικείο δεν είναι ένα δεδομένο χαρακτηριστικό του χώρου, αλλά μια δομή που κατασκευάζεται σταδιακά μέσα από «το εκάστοτε σώμα,

31 Juhani Pallasmaa, "The Existential Image: Lived Space in Cinema and Architecture." *Phainomenon* 25, no. 1 (2012), σ. 165

τη συνήθεια, την επανάληψη και τη μνήμη». ³² Έτσι, ένας χώρος όπως το σπίτι μας δεν μας «περιβάλλει» απλώς. Μας δίνει ένα σύνολο από σημεία αναγνώρισης που μας επιτρέπουν να υπάρχουμε μέσα σε αυτό, χωρίς να σκεφτόμαστε συνεχώς πού βρισκόμαστε. Και αυτά τα σημεία δεν είναι μόνο οπτικά. Είναι «απτικά και κιναισθητικά» ³³: το χέρι που πιάνει το ίδιο πόμολο, το σώμα που στρίβει αυτόματα σε έναν διάδρομο, το φως που πέφτει συγκεκριμένη ώρα στο καθιστικό, ο ήχος από την κουζίνα που δηλώνει ότι κάποιος είναι «εκεί», οι αποστάσεις που δεν μετρώνται αλλά ανακαλούνται.

Τι συμβαίνει όμως όταν ο χώρος αυτός, ακόμη και αν κατασκευάζεται μέσα σε μία ταινία, βιώνεται ενσώματα σαν να ήταν αληθινός, ενώ ταυτόχρονα μετατρέπεται σε μηχανή αποσταθεροποίησης; Όταν η κάτοψή του δεν είναι πια σταθερή, αλλά γίνεται μια νοητική υπόθεση που συνεχώς καταρρέει; Όταν ο προσανατολισμός δεν είναι δεδομένος αλλά διαρκώς ζητούμενος και όταν οι επιβεβαιώσεις της οικιότητας ραγίζουν και η συνεπεία του κόσμου μας γίνεται όλο και πιο ασταθής;

Με το κάδρο που κόβει, με τον ήχο που επιβεβαιώνει ή αναστατώνει, με τα στοιχεία του σκηνικού που μετατοπίζονται ή εξαφανίζονται, με τις κινήσεις των σωμάτων των ηθοποιών που γίνονται δίκες μας κινήσεις, η ταινία “The Father” κατασκευάζει βιωμένο χώρο, αντί απλώς να τον αναπαριστά. Ο θεατής της ταινίας δεν «βλέπει» απλώς δωμάτια και χώρους, τους συνθέτει από θραύσματα, τους θυμάται, τους

32 Ibid., σ. 158, 160

33 Ibid., σ. 160

προβλέπει και αν υπάρχει κάτι που δεν ταιριάζει ή δεν βγάζει νόημα, τους αμφισβητεί. Αυτός ακριβώς είναι και ο λόγος που τίποτα από όσα είπαμε έως τώρα για την ταινία “The Father”, αλλά και κανένα ίσως περίγραμμα της υπόθεσής της, δεν μπορεί να λειτουργήσει στα αλήθεια ως spoiler. Καθώς το κρίσιμο ζητούμενο της ταινίας δεν περιστρέφεται γύρω από το τι θα συμβεί, αλλά γύρω από το πώς βιώνεται αυτό που συμβαίνει: πώς συγκροτείται η εμπειρία, μέσα από τη σχέση με τη μνήμη και την αίσθηση του προσανατολισμού στον χώρο και στον χρόνο. ³⁴

Στο επόμενο κεφάλαιο, με οδηγό το άρθρο του Στυλιανού Γιαμαρέλου “Neurodiversifying Space: Affective Architectures of Dementia from Buro Kade’s De Hogeweyk to Florian Zeller’s The Father” (2024), θα επιχειρήσουμε να εξετάσουμε πώς η ταινία προσεγγίζει την άνοια. Προσπαθώντας να την αναλύσουμε, όχι τόσο ως ιατρικό φαινόμενο, αλλά ως χωρική κατάσταση: ως μια εμπειρία όπου το σπίτι —και γενικότερα ο κόσμος— παύει πλέον να λειτουργεί ως μια σταθερή υπόσχεση και γίνεται ένα ρευστό πεδίο.

34 Ibid., σ. 158, 161

04.

ΑΠΟΠΕΙΡΑ ΑΝΑΛΥΣΗΣ ΤΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΜΙΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΟΠΤΙΚΗ (SPOILER ALERTS)

Η πράξη της νοητής απεικόνισης της αρχιτεκτονικής διάταξης

Η ταινία “The Father” δεν προσφέρει μόνο λύσεις σχεδιασμού, προσφέρει κάτι πιο ριζοσπαστικό: ένα βίωμα, και μας αποκαλύπτει ότι η αρχιτεκτονική δεν είναι ποτέ ουδέτερη, είναι πάντοτε ένας ενεργός μεσολαβητής της ανθρώπινης ύπαρξης. Η ταινία δεν λειτουργεί μόνο ως αφήγηση για την άνοια, λειτουργεί ως μια χωρική συσκευή που μεταγγίζει φαινομενολογικές ποιότητες της άνοιας στο σώμα του θεατή. Το διαμέρισμα δεν είναι ένα απλό σκηνικό, αλλά είναι εργαλείο. Η κάτοψη δεν είναι ένα απλό σχέδιο, είναι παγίδα. Οι πόρτες και τα κατώφλια δεν είναι συνδέσεις, είναι ρωγμές στην πραγματικότητα [εικ. 12]. Εδώ η αρχιτεκτονική γίνεται το μέσο μέσω του οποίου η συνείδηση αποσταθεροποιείται. Η ταινία δεν μεταδίδει μόνο συναισθήματα και ενσυναίσθηση στους θεατές, αλλά και παίζει μαζί τους, βάζοντας το κοινό στον κόσμο και τα γεγονότα των ηθοποιών. Τα γεγονότα και οι ηθοποιοί δεν είναι οι μοναδικοί χαρακτήρες της ταινίας, καθώς η ίδια η αρχιτεκτονική του σκηνικού παίζει σημαντικό ρόλο. Καθώς εκτυλίσσεται η ιστορία, η βασική προοπτική αυτής είναι «η μη γραμμική αφήγηση»³⁵, με

35 Βλ. Sara Goering and Eran Klein, “Neurotechnologies and Justice by, with, and for Disabled People”, in *The Oxford Handbook of Philosophy and Disability*, ed. by Adam Cureton and David T. Wasserman (Oxford: Oxford University Press, 2020), σ. 616–632 (σ. 623). Ο Γιαμαρέλος τονίζει: «Η παρακολούθηση της ιστορίας από την οπτική γωνία του “The Father” μέσω της μη γραμμικής αφηγηματικής δομής επιτρέπει στο νευροτυπικό κοινό να μαρτυρήσει πόσο «ανακριβώς» τείνουν να “αξιολογούν” την “άγνωστη” βιωμένη εμπειρία αυτής της πάθησης από έξω. » Όπως αναφέρεται στο Στυλιάνος Γιαμαρέλος, *Neurodiversifying space: Affective architectures of dementia from Buro Kade’s De Hogeweyk to Florian Zeller’s The Father*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2024), σ. 249

επαναλαμβανόμενες στιγμές, αλλαγές τοποθεσίας, επικαλυπτόμενα γεγονότα, μεταβαλλόμενα περιβάλλοντα και ενδείξεις για το ποιοι είναι οι χαρακτήρες και ποιος είναι ο σκοπός τους. Αρχίζουμε να μπερδευόμαστε όλο και περισσότερο προσπαθώντας να καταλάβουμε σε ποιο διαμέρισμα βρισκόμαστε. Αρκετά αποπροσανατολιστικό, έτσι δεν είναι; Αυτό είναι που επιτυγχάνουν ο Γάλλος σεναριογράφος Florian Zeller και ο σκηνογράφος Peter Francis μέσω των σεναρίων που γράφουν, τοποθετώντας ένα «εφέ ψυχικού αποπροσανατολισμού στο κοινό». Γενικά η κάτοψη υπόσχεται ότι «αν ξέρεις το σχέδιο, ξέρεις τον χώρο». Στην ταινία “The Father” συμβαίνει το αντίθετο. Αποδεικνύει ότι η κάτοψη είναι σενάριο που το μυαλό γράφει για να σταθεί όρθιο. Με το που ξεκινάει η ταινία, παρατηρώντας το πρώτο διαμέρισμα, ως θεατές ξεκινάμε αυτόματα να κάνουμε κάτι αρχιτεκτονικό: να συνθέτουμε, να συμπληρώνουμε τα κενά στο μυαλό μας. Ο Γιαμαρέλος τονίζει:

«Στην ταινία, η αρχιτεκτονική υποχωρεί στο προσκήνιο για να γίνει αντιληπτή από τους νευροτυπικούς θεατές σε κατάσταση απόσπασης της προσοχής. Αυτό με τη σειρά του επιτρέπει την ανάδειξη της βιωμένης εμπειρίας του πρωταγωνιστή: τα διαφορετικά διαμερίσματα που περιγράφονται στο σενάριο της ταινίας αντικατοπτρίζουν την αντίληψη του Πατέρα για το περιβάλλον του.»³⁶

Τα σενάρια αποτέλεσαν το πιο επιτυχημένο στοιχείο που οδήγησε στη δημιουργία των παράλογων κινήσεων στην κάτοψη του διαμερίσματος στο οποίο λαμβάνουν χώρα όλες οι ενέργειες κατά τη διάρκεια της ταινίας. Γνωρίζοντας ότι ο Anthony ήταν μηχανικός, όλοι ξέρουμε ότι ένα τέτοιο επάγγελμα απαιτεί «οξεία αντίληψη του χώρου και του χρόνου».³⁷ Πριν ξεκινήσουμε από την πλοκή, ο Zeller αφήνει «σημείωση» για τον σχεδιασμό των χώρων κατά την διάρκεια της ταινίας:

«Το μεγαλύτερο μέρος της ταινίας θα γυριστεί στο στούντιο, σε ένα σκηνικό που αναπαριστά το διαμέρισμα του Anthony. Καθώς η ταινία εξελίσσεται, η εμφάνιση του διαμερίσματος θα αλλάζει. Αυτή η εξέλιξη υποδεικνύεται στο σενάριο με τους αριθμούς 1 έως 5, ως εξής:

1. Το διαμέρισμα του Anthony.
2. Το διαμέρισμα της Anne.

36 Στυλιάνος Γιαμαρέλος, “Neurodiversifying space: Affective architectures of dementia from Buro Kade’s De Hogeweyk to Florian Zeller’s The Father”, *Cambridge University Press*, 2024, σ. 253

37 Ibid., σ. 251

[και όλες οι παραλλαγές που θα ακολουθήσουν σε επόμενες σκηνές.]

[...] Η διακόσμηση είναι η μόνη ένδειξη ότι μπορεί να βρισκόμαστε σε διαφορετικό μέρος. Ο στόχος είναι να δημιουργηθεί αβεβαιότητα και η εντύπωση ότι βρισκόμαστε ταυτόχρονα στον ίδιο χώρο και σε κάποιο διαφορετικό μέρος- τελικά, σε ένα νοσοκομείο [εικ. 13].»³⁸

Έτσι, η αποπροσανατολιστική εμπειρία επιτυγχάνεται μέσω αυτών επικαλυπτόμενων σκηνών. Καθώς η ταινία εξελίσσεται, οι αρχιτεκτονικές κατευθύνσεις γίνονται όλο και πιο συγκεχυμένες, κάνοντάς μας να νιώθουμε σαν να βρισκόμαστε σε έναν λαβύρινθο, όπου οι χώροι γίνονται επίσης όλο και πιο αποπροσανατολιστικοί. Με τη δημιουργία ενός αρχιτεκτονικού σχεδιαγράμματος, βλέπουμε ένα διαμέρισμα, αλλά αυτό το διαμέρισμα γίνεται και άλλα διαμερίσματα. Αισθανόμαστε μια μετατόπιση και επικάλυψη καθώς προχωρά η ταινία, δημιουργώντας μια νοητική εικόνα της αρχιτεκτονικής. Εμείς οι θεατές ξεκινάμε αυτόματα να κάνουμε κάτι αρχιτεκτονικό: να συμπληρώσουμε τα κενά. Στην αρχιτεκτονική, «μια νοητική εικόνα μεταφέρεται από το βιωματικό πεδίο του δημιουργού στον εσωτερικό κόσμο του παρατηρητή», κάνοντας τον θεατή να συγκροτεί

38 *The Father* / Ο Πατέρας, σκηνοθεσία Florian Zeller (Γαλλία, Μεγάλη Βρετανία), 2020, 97'. [Για περισσότερες πληροφορίες ως προς την πλοκή και τους χαρακτήρες της ταινίας, βλ. Florian Zeller, Christopher Hampton, "*The Father_Final Script*" (PDF σεναρίου, 2020), <https://www.sonyclassics.com/assets/screenplays/thefather/thefather-screenplay.pdf>]

στο μυαλό του «ένα νοητικό αρχιτεκτονικό αντικείμενο».³⁹ Στην ταινία, η σταδιακή μεταβολή και η απογύμνωση του ίδιου δωματίου αποσταθεροποιεί τη χωρική συνεχεία και μας αναγκάζει να λειτουργήσουμε σχεδόν «αρχιτεκτονικά». Αυτό θεωρείται ως η *ενσώματη πραγμάτωση της νοητικής εμπειρίας*.⁴⁰ Για παράδειγμα, αν ένα σαλόνι έχει τρεις πόρτες/ανοίγματα, «μαντεύομε» τι υπάρχει πίσω: τραπεζαρία, κουζίνα, γραφείο, υπνοδωμάτιο. Η εμπειρία του χώρου γεννά μια νοητική κάτοψη, ακόμη κι αν δεν την βλέπουμε τότε ολόκληρη. Αυτός είναι ο σκοπός του σεναριογράφου Zeller, να μπερδέψει το μυαλό του κοινού, να το αποπροσανατολίσει, ώστε να εισχωρήσει στο μυαλό του Anthony. Όσα βιώνονταν στη οθόνη μετατρέπεται σε φαινομενολογική εμπειρία του χώρου μέσω κινηματογράφου. Όπως επισημαίνει ο φιλοσόφος του νου, Thomas Nagel, η συνείδηση δεν ορίζεται απλώς από τις γνωστικές λειτουργίες ή εξωτερικά παρατηρήσιμες συμπεριφορές, αλλά από το γεγονός ότι υπάρχει «κάτι που είναι σαν να είσαι» ένα συγκεκριμένο υποκείμενο.⁴¹

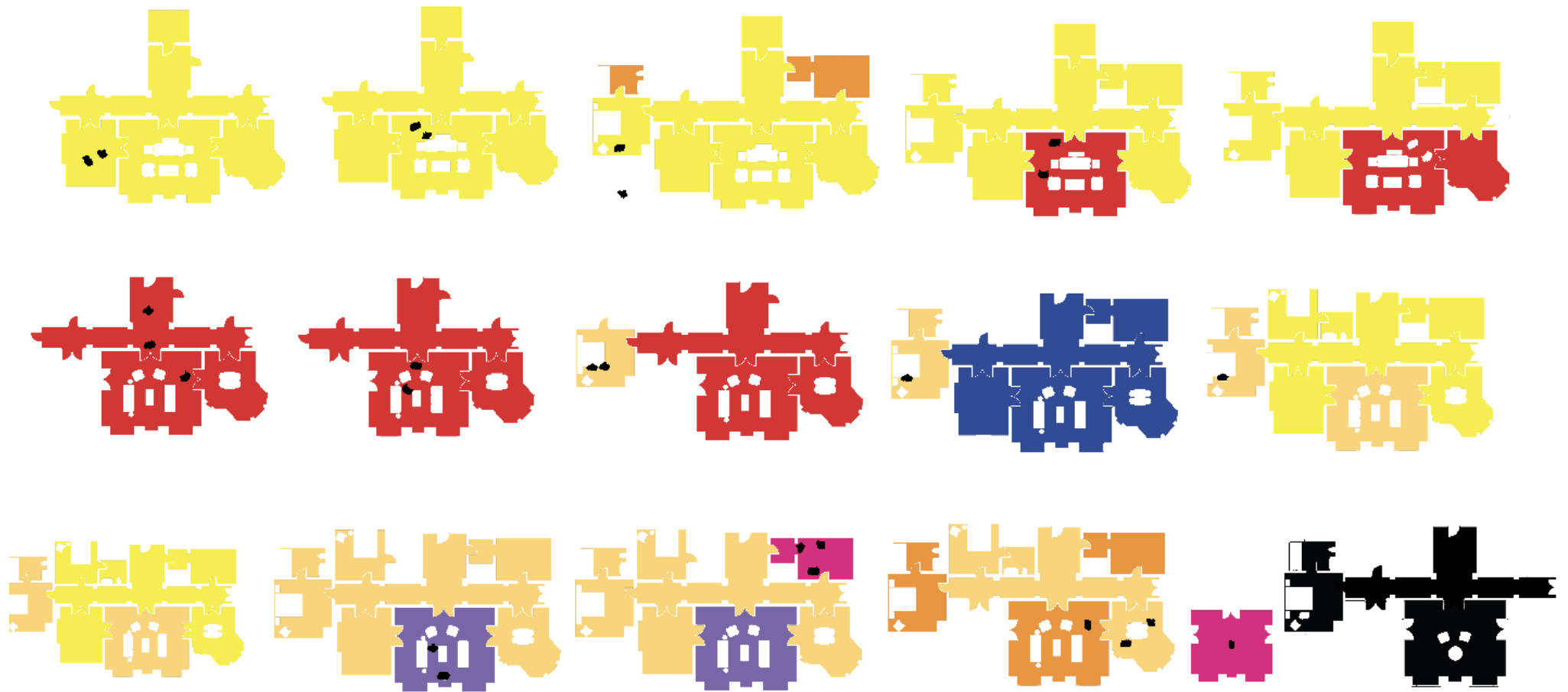
39 «...όταν ο ποιητής ενώνει αρκετούς από αυτούς τους μικρόκοσμους, η περίπτωση είναι όπως αυτή των ζωγράφων όταν συναρμολογούν τα χρώματά τους στον καμβά. Κάποιος θα μπορούσε να σκεφτεί ότι συνθέτει μια πρόταση, αλλά αυτό είναι μόνο αυτό που φαίνεται. Δημιουργεί ένα αντικείμενο... Δεν είναι πλέον μια σημασία, αλλά μια ουσία... Το συναίσθημα έχει γίνει πράγμα» (Πλάγια γραφή JP). (Jean-Paul Sartre, *Τι είναι η Λογοτεχνία*; Peter Smith, Gloucester, Mass., 1978, σελ. 10, 12 και 13.), όπως αναφέρεται στο Juhani Pallasmaa, "The Existential Image: Lived Space in Cinema and Architecture." *Phainomenon* 25, no. 1 (2012), σ. 159-40 Ibid., σ. 163

41 Thomas Nagel, "What Is It Like to Be a Bat", *The Philosophical Review* 83, αρ.4 (1974), 435-437

Κατά συνέπεια, η εμπειρία ενός υποκειμένου δεν μπορεί να ταυτίσει πλήρως με την εμπειρία ενός άλλου. Ένα παράδειγμα είναι το πώς δύο άτομα μπορεί να γευτούν «το ίδιο παγωτό σοκολάτα» χωρίς να βιώνουν την ίδια αισθητηριακή εμπειρία, καθώς η πρόσληψη του καθένα διαφέρει [εικ. 14].⁴² Είναι ακριβώς αυτή η φαινομενολογική διάσταση της εμπειρίας που επιχειρείται να πραγματοποιηθεί εδώ μέσω του κινηματογραφικού χώρου και ειδικά στην αντίληψη της προοπτικής των μη νευροτυπικών ατόμων. Αρχιτέκτονες και ιστορικοί της αρχιτεκτονικής, που ασχοληθούν με τη φαινομενολογία, όπως οι Christian Norberg-Schulz, Kenneth Frampton και Juhani Pallasmaa, έχουν τονίσει επίσης τη σημασία της «υλικότητας», της «απτικής» και των μη οπτικών ιδιοτήτων του «δομημένου χώρου», ώστε να κατανοηθεί η αρχιτεκτονική ως βιωμένη, ανθρώπινη εμπειρία.⁴³

42 Thomas Nagel, *What Does It All Mean? A Very Short Introduction to Philosophy* (Oxford: Oxford University Press, 1987), 20

43 Βλ. Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture* (New York, NY: Rizzoli, 1980); Kenneth Frampton, 'Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance', in *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, ed. by Hal Foster (Seattle, WA: Bay Press, 1983), 16–30; Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses* (Chichester: Wiley, 1996), όπως αναφέρεται στο Στυλιάνος Γιαμαρέλος, *Neurodiversifying space: Affective architectures of dementia from Buro Kade's De Hogeweyk to Florian Zeller's The Father*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2024), 247



Εικ.13: Η νοητική αλλαγή της κάτοψης από την αρχή μέχρι στο τέλος της ταινίας *The Father*.

ΣΚΗΝΗ Ι

ΣΚΗΝΗ Ι (1-7, ΔΙΑΜΕΡΙΣΜΑ 1): Το οικείο ως φροντίδα, και η διάταξη ως οικιακότητα

Στη Σκηνή Ι, η Anne επισκέπτεται τον πατέρα της στο διαμέρισμά του. Οι δυο τους συζητούν με αφορμή τον καβγά του με την προηγούμενη φροντίστριά του, την οποία εκείνος κατηγορήσε για κλοπή. Από την αρχή, νιώθουμε μια οικειότητα με το περιβάλλον του. Η πρώτη σκηνή είναι κρίσιμη, γιατί χτίζει αυτό που πιο μετά θα χαθεί: την αρχιτεκτονική εμπιστοσύνη. Όταν η κόρη του μιλά για το γεγονός ότι χρειάζεται βοήθεια και φροντίδα, ο Anthony δηλώνει ότι δεν χρειάζεται κανέναν και ότι θέλει να παραμένει στο δικό του διαμέρισμα, «ζητώντας» ταυτόχρονα την επιβεβαίωση ότι ήδη βρίσκεται στον χώρο του [εικ. 15-16].⁴⁴

44 Florian Zeller, Christopher Hampton, “*The Father_Final Script*” (PDF σεναρίου, 2020), σ. 4, <https://www.sonyclassics.com/assets/screenplays/thefather/thefather-screenplay.pdf>

Εκφράζεται έτσι η διαμάχη του Anthony για να μη φύγει από τον χώρο του και μαζί χαθεί η οικειότητά του με αυτόν.

«Αισθάνεται αρκετά σίγουρος για να τα χρησιμοποιήσει για τους σκοπούς του - για παράδειγμα, αφήνοντας το ρολόι του «ανοιχτό» για να ελέγξει αν μπορεί να εμπιστευτεί τον φροντιστή του.»⁴⁵

Συγκεκριμένοι χώροι του διαμερίσματος, όπως το ντουλάπι της κουζίνας ή τα συρτάρια της τουαλέτας, έχουν ιδιαίτερη σημασία για αυτόν, καθώς «αποτελούν ειδικές κρυψώνες για τα τιμαλφή του ή τα μα-

45 Βλ. Zeller, *The Father*, 86, 134, όπως αναφέρεται στο Στυλιάνος Γιαμαρέλος, *Neurodiversifying space: Affective architectures of dementia from Buro Kade's De Hogeweyk to Florian Zeller's The Father*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2024), σ. 251

γικά του κόλπα».⁴⁶ Ωστόσο, δεν αργεί να γίνει αυτό το διαμέρισμα «αμφισβητούμενη ιδιοκτησία».⁴⁷ Τον ίδιο «μαγικό κόλπο» γνωρίζει και η Anne, καθώς ο Anthony τον επαναλαμβάνει συνεχώς [εικ. 17-18]. Αυτές οι «ασήμαντες» αρχιτεκτονικές και οικιακές λεπτομέρειες λειτουργούν με ακριβώς τον ίδιο τρόπο: δεν είναι απλώς λειτουργικές, αλλά και συμβολικές. Ενσωματώνουν το εύθραυστο αίσθημα ελέγχου του, την αντίσταση του στον εκτοπισμό και τον αγώνα του να διατηρήσει το νόημα μέσα σε έναν κόσμο που σταδιακά του γίνεται ανοίκειος. Ο Anthony αισθάνεται «ασφαλής» σε αυτό το διαμέρισμα και ξέρει πού να κρύψει τα πράγματα του. Δημιουργεί ένα οικείο σημείο «σύνδεσης» μέσα από την πυκνότητα των αντικειμένων και τη διάταξη των χώρων που δηλώνει «δικό μου, μην αγγίζεις». Όταν ο Anthony «ξέρει» που βρίσκεται κάτι, δεν γνωρίζει απλώς ένα αντικείμενο, αναγνωρίζει τον εαυτό του. Η φροντίδα, από την άλλη πλευρά, μοιάζει με απώλεια χωρικής κυριαρχίας, δεν είναι απλώς μια υπηρεσία, αλλά μια αλλαγή του καθεστώτος διαμονής.

Σύμφωνα με τον Martin Heidegger, «η κατοικία»⁴⁸ δεν ορίζεται απλώς από την κατοχή ενός χώρου, αλλά από την αίσθηση ασφάλειας που επιτρέπει στα πράγματα να παραμένουν στη θέση και στο νόημά τους.⁴⁹ Η εξοικείωση του Anthony με το διαμέρισμα συνδέεται στενά με την «κατάσταση της οικίας»: η γνώση του για το πού ανήκουν τα αντικείμενα, οι

46 Ibid.

47 Ibid.

48 Martin Heidegger, "Building Dwelling Thinking", στο *Poetry, Language, Thought*, μτφρ. Albert Hofstadter, (New York: Harper & Row, 1971), 151- 157 https://public.archive.wsu.edu/hegglund/public_html/courses/548space/heidegger_building.pdf

49 Ibid.

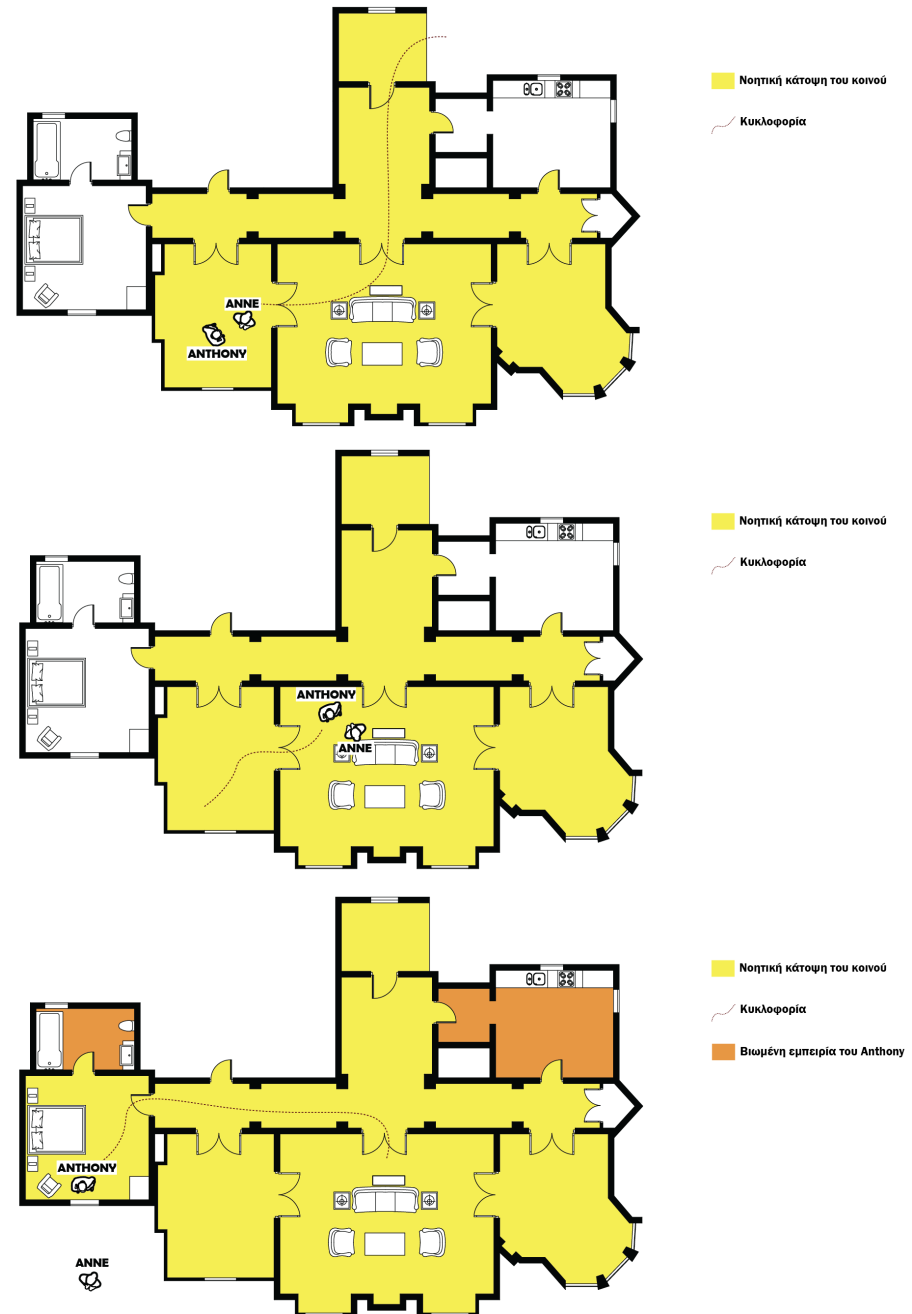
κρυψώνες του και οι επαναλαμβανόμενες χωρικές ρουτίνες του είναι πρακτικές εξοικονόμησης και διατήρησης.⁵⁰ Κινείται με αυτοπεποίθηση στον χώρο, καθώς οι κινήσεις του είναι «προγραμματισμένες» από την αρχιτεκτονική διάταξη. Η σύγκρουση γύρω από τη φροντίδα είναι επομένως και χωρική, καθώς προαναγγέλλεται ως πιθανή παραβίαση μικρο-κυριαρχιών. Το γεγονός ότι η Anne γνωρίζει ήδη που κρύβει τα πράγματα του βιώνεται από τον ίδιο ως παραβίαση του χώρου του και εκλαμβάνεται όχι μόνο ως απώλεια του ελέγχου του χώρου, αλλά και ως απώλεια της ίδιας της οικίας [εικ. 19-20].⁵¹

50 Ibid.

51 Ibid.



Εικ. 15, 17, 19: Στιγμιότυπα από την ταινία *The Father*



Εικ. 16, 18, 20: Διαγράμματα κατόψεων (δείχνοντας το πως αλλάζει η νοητή αρχιτεκτονική διάταξη)

ΣΚΗΝΗ II

ΣΚΗΝΗ II (8-14Α, ΔΙΑΜΕΡΙΣΜΑ 1): Το ίδιο διαμέρισμα, αλλά με μια νέα απειλή στην κάτοψη

Στη Σκηνή II βρισκόμαστε ξανά στο ίδιο διαμέρισμα, μόνο που αυτή τη φορά κάτι έχει αλλάξει ανεπαίσθητα. Στο σαλόνι βρίσκεται Ο Αντρας. Ο Anthony περνά από την πόρτα του σαλονιού, ρίχνει μια ματιά μέσα και ξαφνικά μπερδεύεται, όχι μόνο ο ίδιος αλλά και εμείς σαν θεατές. Βλέπει «τον άγνωστο», και αμέσως τον ρωτά ποιος είναι και τι κάνει εκεί [εικ. 21-22]. Ο Αντρας, απαντά πως είναι ο Paul (εμφανίζεται ως Ο Αντρας), ο σύζυγος της Anne.⁵² Ωστόσο, η δήλωση από μόνη της δεν αρκεί. Η ίδια του η στάση σώματος λειτουργεί σαν κατάληψη του χώρου.

52 Florian Zeller, Christopher Hampton, “The Father_Final Script” (PDF σεναρίου, 2020), σ. 11-12, <https://www.sonyclassics.com/assets/screenplays/thefather/thefather-screenplay.pdf>

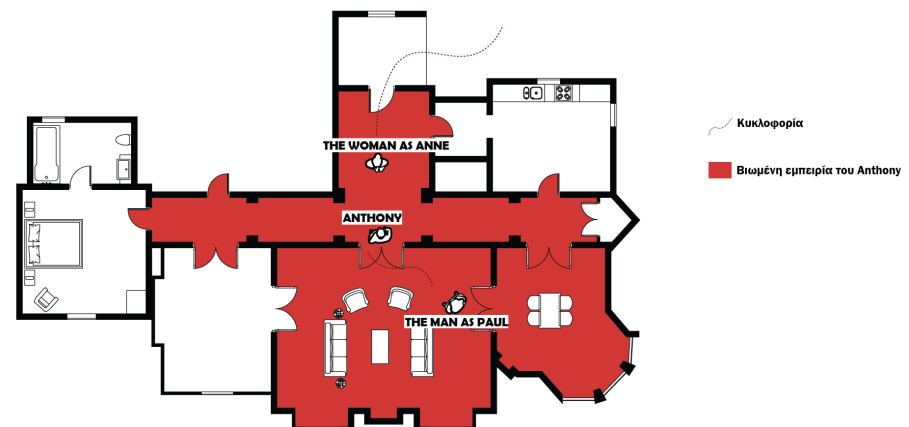
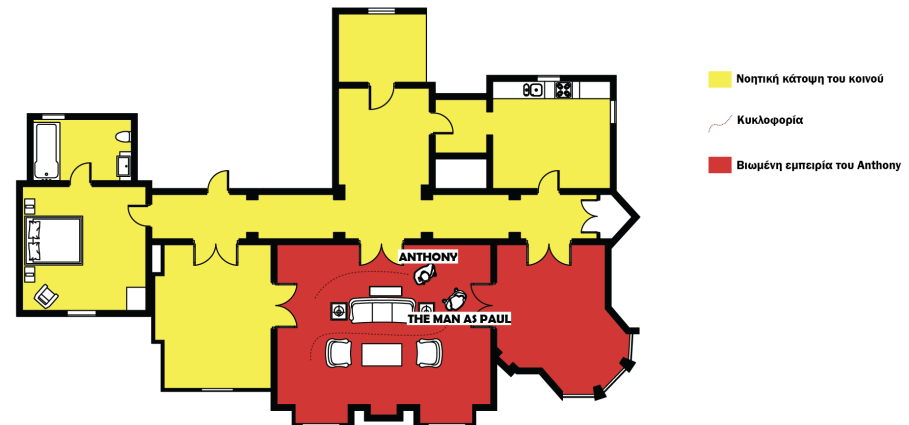
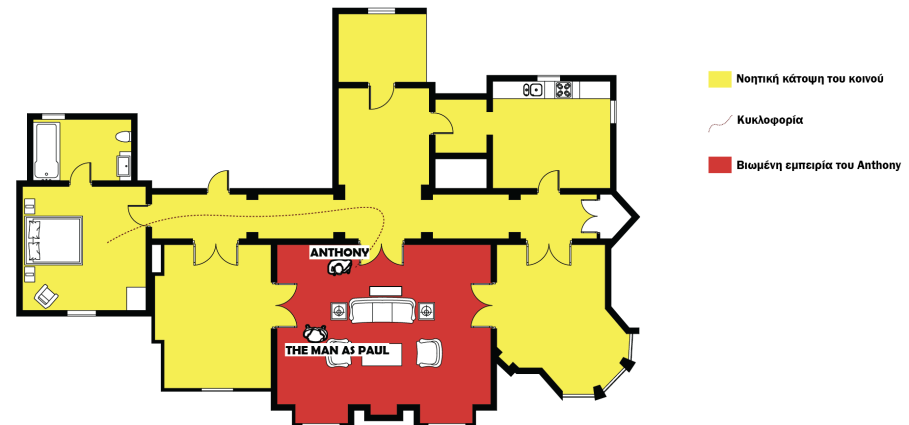
Καταλαμβάνει θέσεις που ελέγχουν τις ροές κοντά στα ανοίγματα, και έτσι η εξουσία εδώ γίνεται κυκλοφορική: ποιος επιτρέπει ή απαγορεύει τη συνέχεια μιας διαδρομής [εικ. 23-24]. Αμέσως μετά, η προσοχή μετατοπίζεται στην Anne που επιστρέφει στο διαμέρισμα, αλλά αυτή τη φορά εμφανίζεται ως «Η Γυναίκα», άγνωστη για τον Anthony.⁵³ Αυτός ο αποπροσανατολισμός διαστρεβλώνει την αίσθηση του πρωταγωνιστή για τον τόπο και την ταυτότητά του, ενώ ταυτόχρονα εμείς, ως θεατές, αρχίζουμε να μαντεύουμε όλο και περισσότερο πού βρισκόμαστε. Καταρρέει η «νοητική αρχιτεκτονική διάταξη» και μαζί της η βεβαιότητα μας.

53 Ibid., σ. 18

Η αντανάκλαση της άνοιας συμβαίνει «χωρικά», ως διάρρηξη και απειλή της εμπιστοσύνης στο περιβάλλον [εικ. 25-26]. Οι αλλαγές που προκύπτουν μέσα από τις αλληλεπικαλυπτόμενες μετατοπίσεις μεταξύ των σκηνικών, καθώς και η αλλαγή προσώπων, λειτουργούν ακριβώς επειδή έχει ήδη σπάσει η χωρική εμπιστοσύνη. Ο Anthony αντιδρά «αρχιτεκτονικά»: «προσπαθεί» να ανακατασκευάσει το πλαίσιο του χώρου. «Σκανάρει» το δωμάτιο, ελέγχει ανοίγματα ή γραμμές θέασης, και κυκλοφορεί γύρω από τον χώρο για να επιβεβαιώσει ότι ακολουθεί «την ίδια διαδρομή». Αυτή η προσπάθεια αναζήτησης βεβαιότητας δείχνει ότι η άνοια δεν είναι απλώς λησμονιά, αλλά αποτυχία αντιστοίχισης ανάμεσα σε έναν εσωτερικό σχέδιο και ένα εξωτερικό χώρο που δεν επιβεβαιώνει πλέον σταθερά τον εαυτό του. Ο χώρος, αντί να λειτουργεί ως «υποστηρικτική» βάση προσανατολισμού, μετατρέπεται σε έναν ρευστό μηχανισμό που μετακινεί όρια, ρόλους και σημεία. Έτσι, ο πρωταγωνιστής αποσταθεροποιείται, επειδή πλέον δεν μπορεί να εντοπίσει τα «αρχιτεκτονικά σημεία» της καθημερινότητάς του.



Εικ. 21, 23, 25: Στιγμιότυπα από την ταινία *The Father*



Εικ. 22, 24, 26: Διαγράμματα κατόψεων (δείχνοντας το πως αλλάζει η νοητή αρχιτεκτονική διάταξη)

ΣΚΗΝΗ III

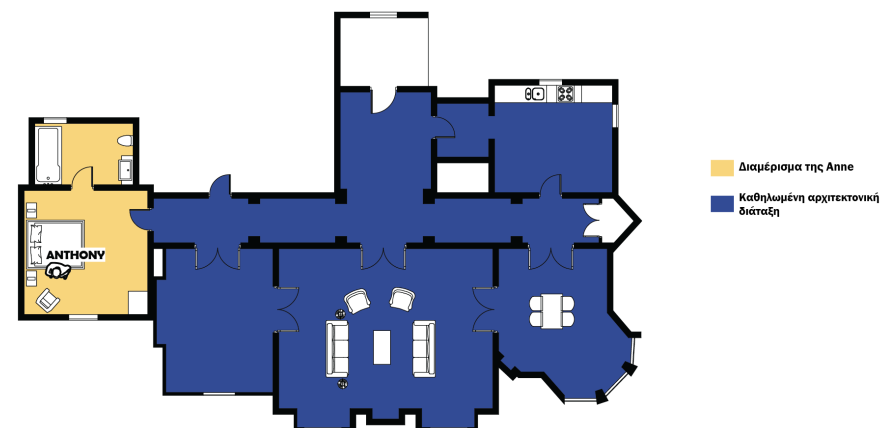
ΣΚΗΝΗ III (13C, ΔΙΑΜΕΡΙΣΜΑ 1): Ο χώρος γίνεται παγίδα

Ο Anthony δεν φεύγει από τον χώρο. Ο ίδιος δεν συνειδητοποιεί ότι το διαμέρισμα ανήκει πλέον στην κόρη του και στον συζυγό της, και ζητά συνέχεια επιβεβαίωση από την Anne ότι το διαμέρισμα είναι όντως δικό του.⁵⁴ Λόγω της ανάγκης του Anthony για φροντίδα, εκείνη τον κρατά στον χώρο της [εικ. 27-28]. Έτσι, επικυρώνεται τόσο το δικαίωμα παραμονής όσο και το δικαίωμα διαχείρισης της αρχιτεκτονικής διάταξης.

Η φροντίδα εδώ εμφανίζεται ως μεταβολή του καθεστώτος κατοίκησης: από το «είμαι ο κύριος του χώρου» περνάμε στο «ο χώρος μου ελέγχεται».

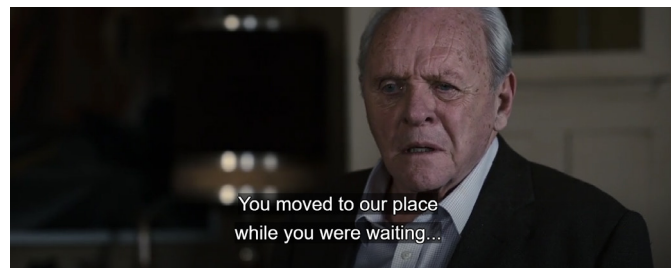
Παράλληλα, η αύξηση της κυκλοφορίας μέσα στο διαμέρισμα δημιουργεί την αίσθηση λαβυρίνθου, μέσω της επανάληψης κινήσεων (μπες -βγες, επιστροφές στον ίδιο πυρήνα) με αποτέλεσμα να δημιουργείται ένα αίσθημα αδιεξόδου. Η διάταξη δεν επιτρέπει μια καθαρή απομάκρυνση ανάμεσα στην Anne και τον Anthony, οι χώροι συνυπάρχουν και οι εντάσεις «κολλάνε» στο ίδιο σημείο» [εικ.29]. Χαρακτηριστική είναι η στιγμή που ο Anthony δηλώνει στον Paul ότι δεν πρόκειται να φύγει από το διαμέρισμα.

Ο Paul, από την πλευρά του, απαντά πως η Anne και ο ίδιος αναγκάστηκαν να τον φιλοξενήσουν στον χώρο που βρίσκονται τώρα [εικ. 30-31] , λόγω έλλειψης φροντίστριας. Έτσι, ο Anthony, «επιθυμεί να παραμείνει μόνος του σε αυτό για να συνεχίσει να έχει νόημα ο κόσμος του», μετατρέποντας το σε ένα τελευταίο καταφύγιο.⁵⁵ Ως αποτέλεσμα, η Anne νιώθει εγκλωβισμένη σε μια «κοινή κάτοψη ευθύνης», καθώς ο χώρος παύει να λειτουργεί ως σπίτι και μετατρέπεται σε εργασιακή συνθήκη φροντίδας. Δημιουργείται έτσι μια «καθηλωτική αρχιτεκτονική διάταξη», από την οποία κανείς από τους δύο δεν μπορεί να απομακρυνθεί ουσιαστικά. Ο χώρος γίνεται αναπόφευκτος: η κάτοψη πλέον είναι μια «παγίδα».

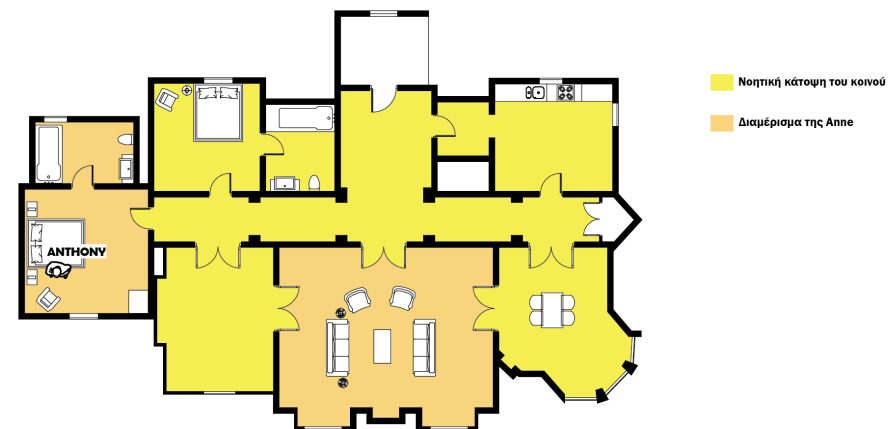
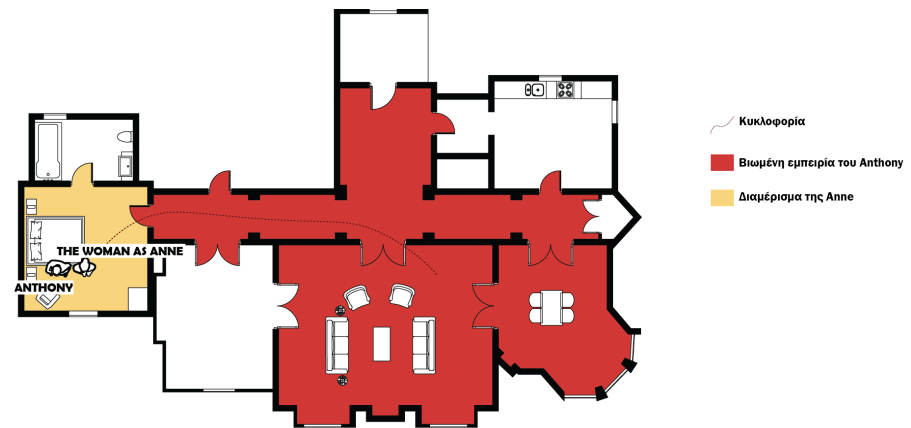


Εικ. 29: Διαγράμμα κατόψης (δείχνοντας το πως αλλάζει η νοητή αρχιτεκτονική διάταξη)

55 Στυλιάνος Γιαμαρέλος, "Neurodiversifying space: Affective architectures of dementia from Buro Kade's De Hogeweyk to Florian Zeller's The Father", *Cambridge University Press*, 2024, σ. 251



Εικ. 27, 30: Στιγμιότυπα απο την ταινία *The Father*



Εικ. 28, 31: Διαγράμματα κατόψεων (δείχνοντας το πως αλλάζει η νοητή αρχιτεκτονική διάταξη)

ΣΚΗΝΗ IV

ΣΚΗΝΗ IV (17-19, ΔΙΑΜΕΡΙΣΜΑ 2): Απότομη μεταβολή

Μία σύντομη «σημείωση» από τη Σκηνή III: οι τοίχοι, οι λεπτομέρειες και τα έπιπλα δεν ταιριάζουν με εκείνα του διαμερίσματος της Σκηνής I. Το δωμάτιο που υποτίθεται ότι ανήκει στον Anthony δεν είναι πια το ίδιο, κάτι που συνειδητοποιεί και ο ίδιος [εικ. 32-33]. Καθώς εξελίσσεται η ταινία, κυριαρχεί μια πιο σύγχρονη διακόσμηση. Αυτό που συμβαίνει έχει μια παράλληλη αρχιτεκτονική λειτουργία: το νόημα μετατοπίζεται χωρίς να μετακινούνται οι τοίχοι. Μικρές αλλαγές σε αντικείμενα και έπιπλα λειτουργούν σαν «σεισμός» στον προσανατολισμό, καθώς τα αντικείμενα πλέον μετατρέπονται σε συντεταγμένες προσανατολισμού. Ένα φωτιστικό, ένα κάδρο, ένα ρολόι, όταν αλλάζει θέση, δεν αλλάζει απλώς «η διακόσμηση», αλλά η ίδια η νοητική αρχιτεκτονική διάταξη που είχαμε στο μυαλό μας από τη Πρώτη Σκηνή.

Ο Peter Francis τονίζει:

«Το εξωτερικό του διαμερίσματος του Anthony είναι ένα πολυτελές κτίριο στο Maida Vale του Λονδίνου,[...], το εσωτερικό του διαμερίσματος έχει μια κίτρινη παλέτα κυρίως χρυσών, κρεμ και ώχρας με μια νότα πράσινου, που αντιπροσωπεύει το στυλ του Anthony, όχι πολύ ρετρό, με έναν εκλεκτικό συνδυασμό διακόσμησης. Το διαμέρισμα μετατρέπεται σταδιακά σε αυτό της Anne, το οποίο έχει μια πιο σύγχρονη εμφάνιση. Η παλέτα είναι σκόνη μπλε, με πιο μοντέρνα διακόσμηση και κειμήλια, που αντιπροσωπεύουν το στυλ και την ηλικία της [εικ. 34-35-36].»⁵⁶

⁵⁶ Paula Benson, "The Deliberately Disorienting Décor of The Father", *Film and Furniture*, 15 Μαρτίου 2021 <https://filmandfurniture.com/2021/03/the-deliberately-disorientating-decor-of-the-father/>

Ως συμπέρασμα, παρατηρούμε την αλλαγή της αίσθησης οικειότητας μέσα από την πυκνότητα της κατοίκησης. Περνάμε από την παραδοσιακή διακόσμηση του διαμερίσματος του Anthony στη λιγότερο παραδοσιακή και απλή διακόσμηση του χώρου της Anne του χώρου της Anne, αποτυπώνοντας έτσι, τη διαφορετική βιωματική εμπειρία των χαρακτήρων, ακόμα κι αν η γεωμετρία του χώρου παραμένει σταθερή. Αυτή η απότομη μετατόπιση υπονομεύει τα σημεία αναφοράς και ενισχύει το αίσθημα αδιεξόδου που αναδεικνύεται στη Σκηνή III.

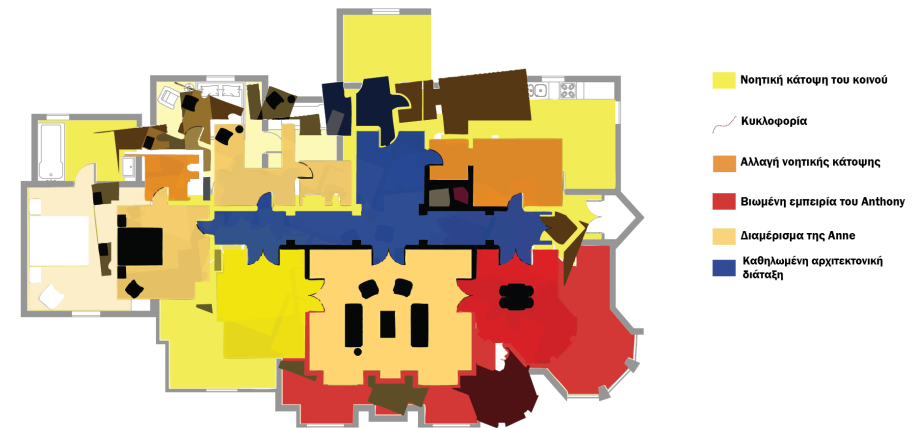
ΣΚΗΝΗ V (18-22, ΔΙΑΜΕΡΙΣΜΑ 2): Disorienting enough now?

Πλέον βρισκόμαστε στο διαμέρισμα της Anne. Η ταινία μας κρατά σε αγωνία μέσα από τη προσπάθεια να συμπληρώσουμε τα «κομμάτια που λείπουν» στο παζλ που δημιουργούνε στη «νοητική αρχιτεκτονική μας διάταξη». Αρχίζουμε να νιώθουμε προβληματισμό και να αναζητούμε ενεργά στοιχεία. Και ακριβώς τη στιγμή που είμαστε έτοιμοι να συνθέσουμε το παζλ στο μυαλό μας, αρχίζει να συγχέεται ξανά. Ο προσανατολισμός παράγεται μέσα από μια συνεχή ανασύνθεση γραμμών θεάσης. Βασιζόμαστε στο πού «ανοίγει ο χώρος», για να πούμε «είμαι εδώ». Ωστόσο, οι γραμμές αυτές δεν επιβεβαιώνουν τη μνήμη, δημιουργούν σωματικό άγχος.

ΣΚΗΝΗ V

Ο απροσανατολισμός μετατρέπεται σε καταπόνηση, η ανάγκη να ελέγχεις ξανά και ξανά τα δεδομένα δεν είναι απλώς γνωστική εργασία, αλλά βάρος που εγγράφεται στο σώμα. Το διαμέρισμα έχει ήδη αρχίσει να χάνεται, δηλαδή να «αδειάζει». Με άλλα λόγια, η αρχιτεκτονική λειτουργεί ενεργός γνωσιακός μηχανισμός που παράγει συνέχειες, ραγίζει βίαια τη σταθερότητα και μετατρέπει την κίνηση μέσα στο διαμέρισμα σε ένα πεδίο διαρκούς αμφιβολίας για το πού ακριβώς βρισκόμαστε. Μέσα από αυτή μεταμόρφωση του διαμερίσματος, το κεντρικό δωμάτιο στην κάτοψη (σαλόνι, κουζίνα) που αναλαμβάνει τον κύριο «ρόλο» στην ταινία, φαίνεται να εμφανίζεται ως σταθερό σημείο [εικ. 37]. Αυτή

η «σταθερότητα» λειτουργεί σαν γνωστικός σύνδεσμος, όχι μόνο για τον Anthony, αλλά και για εμάς. Λειτουργεί σαν ένα σημείο αναφοράς που προϋποθέτει συνεκτικότητα. Το ίδιο δωμάτιο αλλάζει σταδιακά χαρακτήρα, ιδιοκτησία και ταυτότητα χωρίς να μετακινείται και χωρίς να αλλάζει η βασική του γεωμετρία. Η σταθερότητα αυτή είναι απατηλή: δημιουργεί μια ρήξη μεταξύ μνήμης και αντίληψης, οδηγώντας σε αυτό που ο Pallasmaa περιγράφει ως «ένας διαλεκτικός συνδυασμός εξωτερικού χώρου και εσωτερικού νοητικού χώρου».⁵⁷

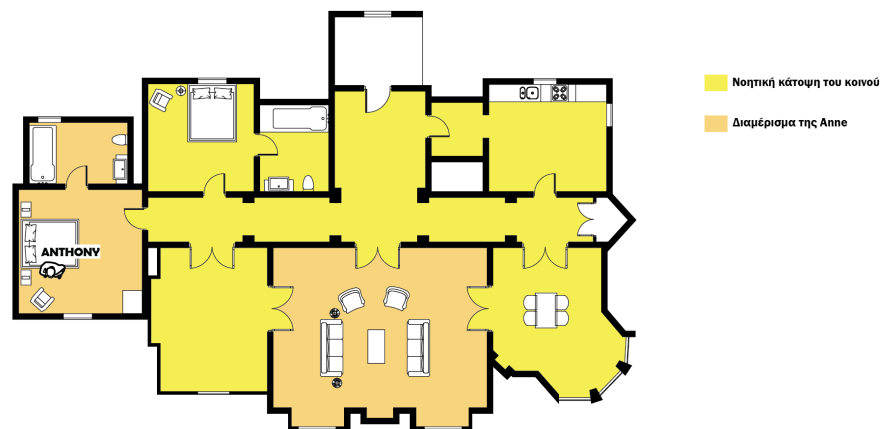


Εικ. 37: Διαγράμμα κατόψης (δείχνοντας το πως αλλάζει η νοητή αρχιτεκτονική διάταξη)

57 Juhani Pallasmaa, "The Existential Image: Lived Space in Cinema and Architecture", *Phainomenon* 25, no.1, Lisboa, 2012, σ. 158



Εικ. 32: Στιγμιότυπα απο την ταινία *The Father*



Εικ. 33: Διαγράμματα κατόψεων (δείχνοντας το πως αλλάζει η νοητή αρχιτεκτονική διάταξη)

ΣΚΗΝΗ X/XII

ΣΚΗΝΗ X/XII: Κατώφλια ως όρια μεταξύ διαφορετικών βιωμένων εμπειριών

«Η Σκηνή 2 δείχνει ότι σημαντικές αλλαγές στην αντίληψη και την αναγνώριση των άλλων χαρακτήρων από τον Πατέρα προκαλούνται από την είσοδο ή την έξοδο τους από το διαμέρισμα ή το κύριο δωμάτιο μέσω των δύο πορτών που οδηγούν στην κουζίνα και πιθανώς σε άλλα δωμάτια στο βάθος. Στη σκηνή 10, για παράδειγμα, ο Πατέρας περιμένει την Κόρη του να βγει από την κουζίνα, αλλά μένει έκπληκτος όταν συνειδητοποιεί ότι μιλούσε με την φροντίστρια, όταν αυτή εμφανίζεται στην πόρτα [εικ. 38-39]. Σε άλλη σκηνή, η σύγχυση των ταυτοτήτων των προσώπων (με Την Γυναίκα να εμφανίζεται απροσδόκητα αντί για την καινούργια φροντίστρια) συμβαίνει π.χ. όταν κάποιος νέος μπαίνει στη σκηνή [εικ. 40-41].»⁵⁸

58 Βλ. Zeller, *The Father*, 146 όπως αναφέρεται στο Στυλιάνος Γιαμαρέλος, *Neurodiversifying space: Affective architectures of dementia from Buro Kade's De Hogeweyk to Florian Zeller's The Father*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2024), σ. 251-252

Όπως σημειώνει και η Paula Benson στο άρθρο της που γράφει για την αρχιτεκτονική διάταξη της “The Father”:

«Το σαλόνι έχει τρεις σειρές πορτών που οδηγούν στο γραφείο, την κουζίνα και την τραπεζαρία, οι οποίες επιτρέπουν την κίνηση των χαρακτήρων μέσα και έξω από τους χώρους.»⁵⁹

59 Paula Benson, “The Deliberately Disorienting Décor of *The Father*”, *Film and Furniture*, 15 Μαρτίου 2021 <https://filmandfurniture.com/2021/03/the-deliberately-disorientating-decor-of-the-father/>

Παρατηρούμε έτσι, ότι από κάθε δωμάτιο, μέσα από τις πόρτες μπορεί κανείς να «διαβάξει» άλλα δωμάτια και ακόμη πιο πέρα να διακρίνει παράθυρα που ανοίγουν σε μια «δεύτερη, απομακρυσμένη στρώση χώρου». Αυτή η «αλυσίδα» ορατότητας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο πυρήνας της κάτοψης δεν βρίσκεται τόσο στα ίδια τα δωμάτια, όσο στα αρχιτεκτονικά όρια που τα συναρθρώνουν: στις πόρτες, στους διαδρόμους, στα σημεία μεταβάσης. Τα στοιχεία αυτά δρουν ως ενεργά εργαλεία αφήγησης και κυρίως ως μηχανισμούς γνωστικής αστάθειας [εικ. 42]. Οι πόρτες λειτουργούν ως κατώφλια που δεν εγγυόνται ούτε χωρική ούτε χρονική συνέχεια. Η είσοδος και η έξοδος ενός χαρακτήρα δεν σημαίνει απαραίτητα ότι ανήκουμε στο ίδιο σύστημα συντεταγμένων. Μια πόρτα μπορεί να συνεπάγεται μετατόπιση χώρου, αλλά και αλλαγή χρονικού πλαισίου. Η κάτοψη παύει να είναι γραμμικά αναγνωρίσιμη και μετατρέπεται σε ένα ρευστό σύστημα επαναλαμβανόμενων μεταβάσεων, όπου η κίνησή δεν επιβεβαιώνει τη σταθερότητα αλλά την υπονομεύει. Αυτό το φαινόμενο των πορτών ως κατωφλιών μας καθηλώνει συνεχεία, κάνοντάς μας να προσπαθούμε να μαντεύουμε εάν όντως θα εμφανίζεται ο ίδιος χαρακτήρας που είδαμε πριν ή θα εμφανιστεί ο ίδιος χαρακτήρας που είδαμε πριν ή εάν στη θέση του θα εμφανιστεί ένας άλλος. Η διάδοχη των κατωφλιών και οι εναλλακτικές διαδρομές κυκλοφορίας υπονομεύουν τη βεβαιότητα του «από που εισέρχονται» και «από που εξέρχονται» οι χαρακτήρες, με συνέπεια να βιώνουμε ανασφάλεια ή αποπροσανατολισμό. Επιπλέον, οι εσωτερικοί χώροι απο-

κτούν τη μορφή ενός λαβυρίνθου που αναζητά, διαβεβαίωση από τον εξωτερικό κόσμο. Σε κάποιες σκηνές παρατηρούμε πως ο πρωταγωνιστής κοιτάει συνεχώς σε παράθυρα, και επιτηρεί διαρκώς μέσα από τα παράθυρα το ίδιο «εξωτερικό» θέαμα, ξανά και ξανά, σαν να πρόκειται για ένα επαναλαμβανόμενο πείραμα επαλήθευσης της πραγματικότητας [εικ. 43].

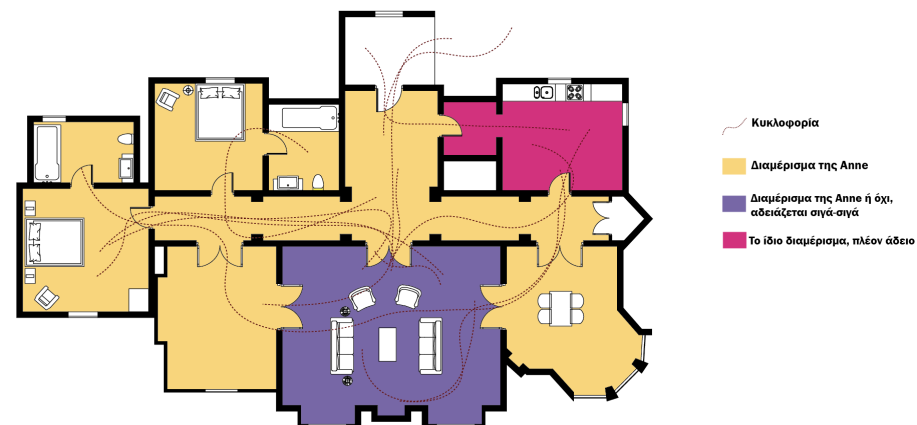
Αυτή επανάληψη λειτουργεί ως μηχανισμός προσανατολισμού, μέσα από την αναγνώριση της ίδιας εξωστρεφούς εικόνας, το αρχιτεκτονικό υπόστρωμα τον καθησυχάζει ότι παραμένει στο ίδιο διαμέρισμα, ότι η ταυτότητα του χώρου δεν έχει μετατοπιστεί. Τα ανοίγματα και οι πολλαπλές εισοδοί προς διαφορετικά τμήματα των άλλων δωματίων παράγουν το αντίστροφο αποτέλεσμα για τον θεατή: εγκαθιδρύουν μια συνθήκη ασάφειας. Καθώς οι χαρακτήρες κινούνται ανεμπόδιστα μέσα στον χώρο, οι πρωταγωνιστές της ταινίας μεταβαίνουν σχεδόν στιγμιαία από το ένα σκηνικό στο άλλο, ενώ οι επόμενες συναντήσεις τους υποδηλώνουν σιωπηρά ότι το περιβάλλον έχει μεταβληθεί.

Η κινηματογραφική μεταφορά της πλοκής οδηγεί τον Zeller στο να «ολοκληρώσει το σενάριο με ιδιαίτερη προσοχή, όχι μόνο στις ψυχολογικές καταστάσεις των χαρακτήρων, αλλά και στην εικόνα κάθε διαμερίσματος, «καθώς και στη λογική που διέπει τη σταδιακή του μεταμόρφωση».⁶⁰

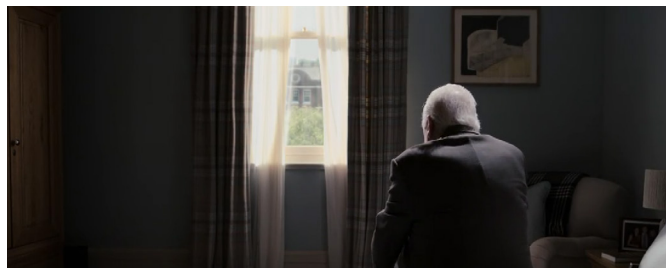
60 Στυλιάνος Γιαμαρέλος, *Neurodiversifying space: Affective architectures of dementia from Buro Kade's De Hogeweyk to Florian Zeller's The Father*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2024), 252

Οι αλλαγές στην αρχιτεκτονική διάταξη γίνονται σταδιακές και πιο διακριτικές, κυριαρχούν όμως στο παρασκήνιο και αποσπούν την προσοχή των νευροτυπικών θεατών. Οι πόρτες, κυριαρχούν επίσης ως χωρικοί διαχωριστές που τεμαχίζουν το διαμέρισμα σε επιμέρους «βιωμένες» εμπειρίες. Κάθε δωμάτιο μετατρέπεται έτσι σε ένα «όριο» που σηματοδοτεί διαφορετικές βιωμένες πραγματικότητες για τους χαρακτήρες και τον θεατή.

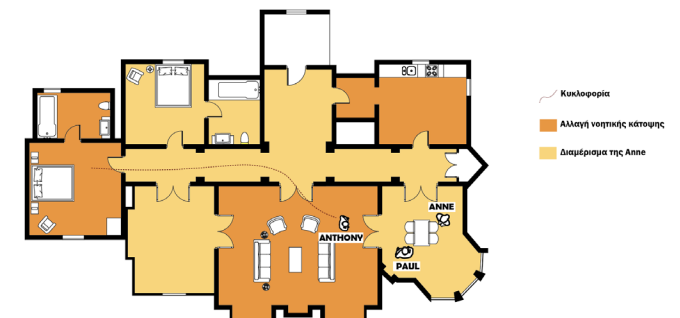
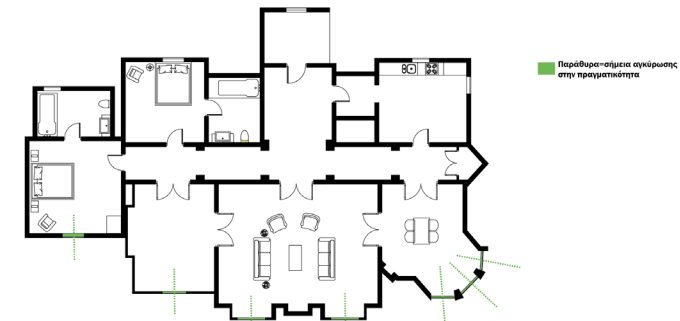
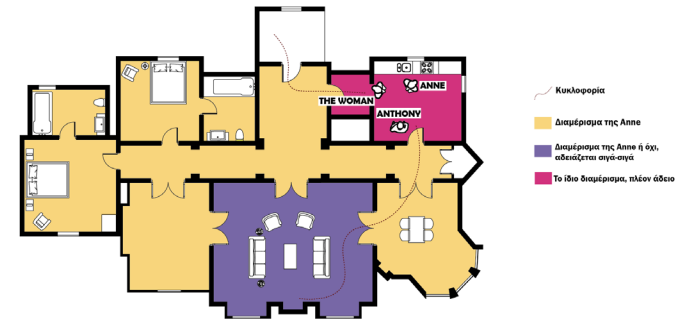
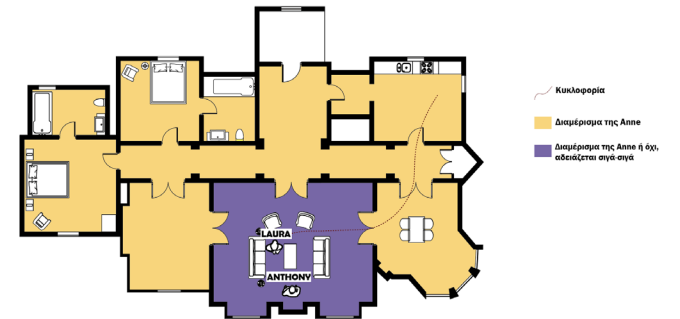
Ο σεναριογράφος Zeller αρθρώνει κινηματογραφικά τη βιωμένη εμπειρία του πρωταγωνιστή: ο τρόπος πως αντιλαμβανόμαστε τον χώρο, τις αλλαγές του και τη μετάβαση από το ένα διαμέρισμα στο άλλο ευθυγραμμίζεται με την υποκειμενική του θέαση. Όταν η Anne και ο Paul μένουν μόνοι και συζητούν για την κατάσταση του Πατέρα, η πόρτα μεταξύ της κουζίνας και της τραπεζαρίας λειτουργεί ως κατώφλι για τον Πατέρα, ο οποίος «κρυφακούει και τους ακούει να τον περιγράφουν ως άρρωστο». Τότε, συνειδητοποιεί ότι «η πραγματικότητα υπερβαίνει την αντίληψή του για τον εαυτό του και το περιβάλλον του [εικ. 45-46].»⁶¹ Η διάβαση των «χωρικών ορίων» πυροδοτεί μια αμφιβολία για το πού βρίσκεται κανείς και τι είναι πραγματικό, μια αμφιβολία που διαχέεται ταυτόχρονα στους άλλους χαρακτήρες και στον θεατή.



Εικ. 42: Διαγράμμα κατόψη (δείχνοντας το πως αλλάζει η νοητή αρχιτεκτονική διάταξη)



Εικ. 38, 40, 43, 45: Στιγμιότυπα από την ταινία *The Father*



Εικ. 39, 41, 44, 46: Διαγράμματα κατόψεων (δείχνοντας το πως αλλάζει η νοητή αρχιτεκτονική διάταξη)

ΣΚΗΝΗ XII/XIV

ΣΚΗΝΗ XIII/XIV (48, ΔΙΑΜΕΡΙΣΜΑ 3, 49, ΔΙΑΜΕΡΙΣΜΑ 4): Slowly getting drifted apart

Ο χώρος δεν αλλάζει ως γεωμετρία, αλλά η μορφή του μεταβάλλει τους όρους ύπαρξης σε αυτόν. Η μορφή στην κάτοψη δεν φέρει εγγενές νόημα, πέρα από το ότι είναι αναγνωρίσιμη ως μορφή. Όταν τα χωρικά σενάρια και τα γεγονότα αποσυνδέονται από αυτήν, ο χώρος διατηρεί το περίγραμμα του, αλλά χάνει την ικανότητα να κατοικείται.⁶²

Αυτή η «ουδετεροποίηση» δεν είναι αισθητικό «τρικ»: είναι αλλαγή καθεστώτος κατοίκησης, κατά το οποίο το σπίτι χάνεται ως τόπος. Το κενό μετατρέπεται σε «ανοιχτό χώρο», λιγότερα έπιπλα σημαίνουν λιγότερα σημεία παύσης και λιγότερες «μικρές προστασίες». Όταν σχεδόν δεν υπάρχουν πια έπιπλα, το σπίτι παύει να λειτουργεί ως περιβάλλον και χάνονται τα σημεία αγκύρωσης στον χώρο.

Έχουν ήδη χαθεί οι «συνδέσεις» του οικείου, και το σώμα κρατιέται από το περίβλημα. Έτσι ακυρώνονται τα «σενάρια ύπαρξης» [εικ. 47-48], δηλαδή το πώς «να είσαι εδώ» και ο χώρος γίνεται έκθεση του σώματος, χωρίς δυνατότητα απόσυρσης. Ο Anthony μοιάζει μικρότερος μέσα στον χώρο, όχι επειδή άλλαξαν οι τοίχοι, αλλά επειδή δεν υπάρχουν πλέον οι τρόποι με τους οποίους μπορούσε να υπάρχει και να κινείται μέσα του. Η εκκένωση έχει ήδη ξεκινήσει.

62 Bernard Tschumi, *Architecture and Disjunction* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1996), 177, <https://pdfcoffee.com/qdownload/bernard-tschumi-architecture-and-disjunction-pdf-free.html>

ΣΚΗΝΗ XV

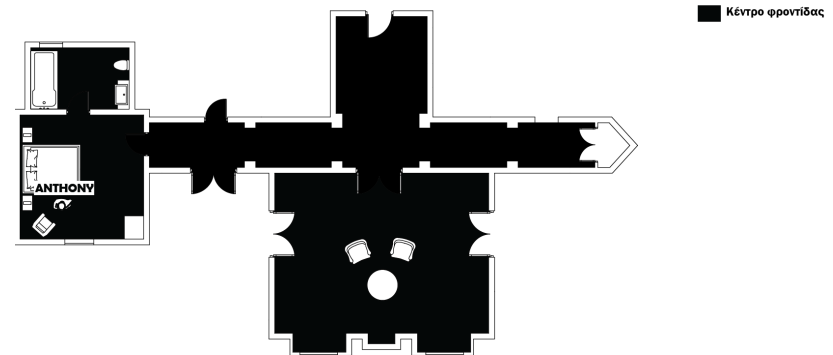
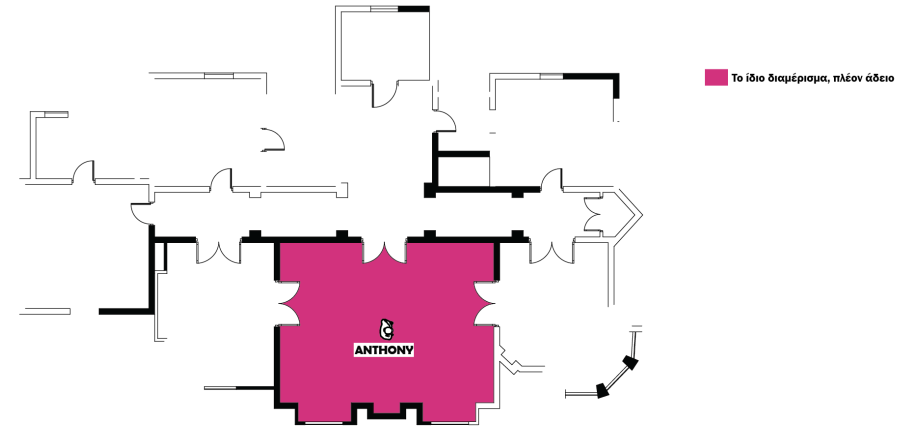
ΣΚΗΝΗ XV (56A /56B, ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ ΚΕΝΤΡΟΥ ΦΡΟΝΤΙΔΑΣ) : Η νοητή πλοήγηση στον χώρο σταματά / Τώρα στη θέση του αποπροσανατολισμού επικρατεί η σιωπή

Η ταινία φτάνει στο τέλος της. Πλέον, ο χώρος έχει αλλάξει. Είναι ένα κέντρο φροντίδας [εικ. 49]. Τα χρώματα, τα έπιπλα και οι λεπτομέρειες δίνουν πιο κρύα «αίσθηση». Έτσι, συνειδητοποιούμε ότι ο Άντρας και η Γυναίκα που είδαμε στην αρχή δεν ανήκαν ποτέ στο διαμέρισμα, αλλά είναι εργαζόμενοι στο ίδιο κέντρο φροντίδας.

Σε αυτό το περιβάλλον, η προηγούμενη χωρική αστάθεια σταματά: η αποπροσανατολιστική εμπειρία των θεατών κλείνει εδώ [εικ. 50].



Εικ. 47, 49: Στιγμιότυπα από την ταινία *The Father*



Εικ. 48, 50: Διαγράμματα κατόψεων (δείχνοντας το πως αλλάζει η νοητή αρχιτεκτονική διάταξη)

05.

ΤΙ ΕΙΝΑΙ ΧΩΡΟΣ ΕΑΝ ΔΕΝ ΜΑΣ «ΧΩΡΑΕΙ»;

Πως αισθάνεστε τώρα; Νιώσατε επαρκώς αποπροσανατολισμένοι, σχεδόν «χαμένοι»; Επιχειρήσατε να δημιουργήσετε στο μυαλό σας μια νοερή αρχιτεκτονική κάτοψη, αλλά κάθε φορά που προέκυπτε ένα νέο στοιχείο η εικόνα αυτή κατέρρεε;

Στις σελίδες που προηγήθηκαν, αρχικά προσπαθήσαμε να αναδείξουμε την «κοινή φαινομενολογική βάση» μεταξύ της αρχιτεκτονικής και της κινηματογραφικής τέχνης, χάρις στη δυνατότητα, όπως υποστηρίζει ο Juhani Pallasmaa, τόσο της μίας όσο και της άλλης να κατασκευάζουν ψυχολογικές και συναισθηματικές ατμόσφαιρες και ενσώματες χωρικές εμπειρίες.⁶³ Στο πλαίσιο αυτής της προσπάθειας, επιλέξαμε να προσεγγίσουμε τον κινηματογράφο, όχι ως μια «οπτική», αλλά ως μια «απτική» αφηγηματική τέχνη και ως μια σύνθετη αισθητηριακή και βιωματική κατασκευή, η οποία μπορεί να συμβάλει σε μια βαθύτερη κατανόηση της εμπειρίας του χώρου, όπως και του κόσμου μας γενικότερα.⁶⁴

Ενώ υπάρχουν και άλλες ταινίες που πραγματεύονται το θέμα της άνοιας, όπως η “Still Alice”, “Iris”, “Remember”, σε ορισμένες από τις οποίες μάλιστα ο κεντρικός χαρακτήρας είναι επίσης ανοϊκός, αυτό που κάνει την ταινία “The Father” να έχει αυξημένο ενδιαφέρον είναι το γεγονός ότι δεν «βλέπουμε» απλώς την άνοια του πρωταγωνιστή, τη βιώνουμε, συμβαίνει μια καθηλωτική εμπειρία. Η ίδια η αρχιτεκτονική του χώρου επιτρέπεται σε μηχανισμός χωρικής αποσταθεροποίησης. Εμείς σαν θεατές

63 Juhani Pallasmaa, “The Existential Image: Lived Space in Cinema and Architecture”, *Phainomenon* 25, no.1, Lisboa, 2012, σ. 157-160

64 Ibid., σ. 159-160

δεν βλέπουμε απλά, εισαγόμαστε στον βίωμα του χώρου μέσω μη-νευροτυπικής προοπτικής, κάτι που οι άλλες ταινίες δεν το έχουν. Ο κριτής Owen Gleiberman, γράφοντας για τον *Variety*, τονίζει:

«Η ταινία “The Father” κάνει κάτι που λίγες ταινίες για την ψυχική αποσταθεροποίηση στα γηρατειά έχουν παρουσιάσει με αυτόν τον τρόπο, ή με αυτόν τον τρόπο πλήρως. Μας τοποθετεί στο μυαλό κάποιου που χάνει τα λογικά του - και το κάνει αυτό αποκαλύπτοντας ότι αυτό το μυαλό είναι ένα μέρος φαινομενικά ορθολογικής και συνεκτικής εμπειρίας.»⁶⁵

Η ταινία “The Father” καταφέρνει να παραγάγει μια διαφορετική —ή «νευροδιαφοροποιημένη», όπως γράφει ο Στυλιανός Γιαμαρέλος— χωρική εμπειρία, η οποία μπορεί να λειτουργήσει διαφωτιστικά για το πώς βιώνει το περιβάλλον του ένας άνθρωπος με άνοια.⁶⁶ Αυτό δεν το πετυχαίνει απλώς «δείχνοντάς» την κατάσταση του πρωταγωνιστή, αλλά τοποθετώντας μας έστω και για λίγο στη θέση του, κάνοντάς μας να ταυτιστούμε με την εμπειρία του. Μετατρέποντας, δηλαδή, τον κινηματογραφικό χώρο σε ένα σύνθετο πεδίο γνωστικής αστάθειας, συναισθηματικής αβεβαιότητας και σχεσιακής φροντίδας.⁶⁷

65 Owen Gleiberman, “The Father: Film Review”, *Variety*, Ιανουάριου 27, 2020, <https://variety.com/2020/film/reviews/the-father-review-anthony-hopkins-olivia-colman-1203482695/>

66 Στυλιανός Γιαμαρέλος, *Neurodiversifying space: Affective architectures of dementia from Buro Kade’s De Hogeweyk to Florian Zeller’s The Father*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2024), σ. 250

67 Στυλιανός Γιαμαρέλος, *Neurodiversifying space: Affective architectures of dementia from Buro Kade’s De Hogeweyk to Florian Zeller’s The Father*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2024), σ. 250

Θέλω να πιστεύω ότι, εάν κάτι φάνηκε από αυτήν την απόπειρα ανάγνωσης της ταινίας μέσα από το πρίσμα της αρχιτεκτονικής, αυτό είναι ότι ο κινηματογραφικός χώρος μπορεί να είναι κάτι περισσότερο από ένα προϊόν σχεδιασμού, ένα «σκηνικό», και ότι δημιουργώντας μια βιωμένη εμπειρία στον χώρο και στον χρόνο, ίσως είναι και ένας τρόπος να «είμαστε» και να υπάρχουμε. Παράλληλα, όμως, ίσως δεν αρκεί μόνο να βιώσουμε αυτή την εμπειρία, αλλά να επανεξετάσουμε πώς σχεδιάζουμε γι’ αυτήν. Στον άρθρο “Neurodiversifying Architecture”, ο νευροεπιστήμονας Michael Arbib επισημαίνει ότι, παρότι η εμπειρία των αρχιτεκτόνων από πολλά κτίρια τους βοηθά να προβλέπουν τη χρήση, αλλά δεν αρκεί όταν μια τυπολογία απαιτεί κατανόηση της ενσώματης της εμπειρίας «πολύ διαφορετικών ανθρώπων» που θα τη χρησιμοποιήσουν.⁶⁸ Με αυτή την έννοια, ο ρόλος της αρχιτεκτονικής δεν είναι μόνο η λειτουργική προσαρμογή στην άνοια, αλλά και «η απόδοση της βιωμένης εμπειρίας της άνοιας σε νευροτυπικό κοινό».⁶⁹ Εδώ, η σχετικότητα είναι απαραίτητη, η αναγνώριση προηγείται της ενσυναίσθησης.⁷⁰ Η ταινία “The Father” δείχνει ότι ο σχεδιασμός μπορεί να λειτουργήσει ως κλειδί μέσω επικοινωνίας της γνωστικής διαφοράς, προκαλώντας τους αρχιτέκτονες να επανεξετάσουν τις δημιουργικές τους δεσμεύσεις απέναντι

68 Βλ. Arbib, When Brains Meet Buildings, σ. 34, όπως αναφέρεται στο Στυλιανός Γιαμαρέλος, *Neurodiversifying space: Affective architectures of dementia from Buro Kade’s De Hogeweyk to Florian Zeller’s The Father*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2024), σ. 243

69 Στυλιανός Γιαμαρέλος, *Neurodiversifying space: Affective architectures of dementia from Buro Kade’s De Hogeweyk to Florian Zeller’s The Father*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2024), σ. 244

70 Ibid.

σε νευροδιαφορετικές εμπειρίες.⁷¹ Στην ίδια κατεύθυνση, οι McLaughlin και Μανοπούλου δείχνουν μέσα από συνεργασία με άτομα που ζουν με άνοια [εικ. 51], πώς η απώλεια μνήμης και η αποπροσανατολισμός διαμορφώνουν την ενσώματη εμπειρία του,⁷² και ότι οι «άτυπες αντιλήψεις του χώρου» βασίζονται σε «αρχιτεκτονικά κίνητρα».⁷³ Η ταινία “The Father” επεκτείνει αυτή την πρακτική σε ένα ευρύτερο κοινό. Το έργο του Zeller έβαλε το νευροτυπικό κοινό σε μια κατάσταση αμφισβήτησης την πραγματικότητά τους.⁷⁴ Έτσι, «το συναισθηματικό πορώδες αυτής της εναλλακτικής αρχιτεκτονικής»⁷⁵ κάνει το κοινό να σχετίζεται με τη μη νευροτυπική κατάσταση του πρωταγωνιστή, επομένως αμφισβητώντας την πραγματικότητά του.

«Η σχετικότητα ενισχύει την αίσθηση της διατήρησης ουσιαστικών κοινωνικών σχέσεων και της συνεργασίας ως κοινότητα για την υπέρβαση των κοινωνικά κατασκευασμένων δυσκολιών που χαρακτηρίζουν τις βιωμένες εμπειρίες των ανθρώπων που ζουν με άνοια και άλλες άτυπες νευρολογικές καταστάσεις.»⁷⁶

Θα πρέπει να δούμε τη «σχετικότητα» μέσα από τον φακό του τρόπου με τον οποίο διαβάζουμε και βιώνουμε τον χώρο, και ειδικότερα την ικανότητά του να επιτρέπει μια συνθήκη αναγνώρισης. Η σχετικότητα, άλλωστε, δεν αποκλείεται να προηγείται της ενσυναίσθησης ή του αισθήματος ασφάλειας και

71 Ibid.

72 Ibid., σ. 246

73 Ibid.

74 Ibid., σ. 249

75 Ibid.

76 Ibid.

επιβεβαίωσης που νιώθουμε όταν ο χώρος μας είναι οικείος, όταν μπορούμε να τον ταυτοποιήσουμε και κατ’ επέκταση να συνδεθούμε ή να ταυτιστούμε με αυτόν. Και αυτό ακριβώς είναι κάτι που συμβαίνει με εντυπωσιακό τρόπο στην ταινία “The Father”, ανεξάρτητα από το πόσο μικρές ή φαινομενικά ασήμαντες είναι οι εκάστοτε αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες. Καθ’ όλη τη διάρκειά της, η λογική αυτή γίνεται βιωματικά και αισθητηριακά κατανοητή μέσα από «μικρά σημεία» αγκύρωσης και επιβεβαίωσης μέσα στον χώρο όπως είναι τα ντουλάπια και τα συρτάρια της κουζίνας. Εφόσον, όταν ο Anthony γνωρίζει πού βρίσκεται κάτι, κατά κάποιον τρόπο «ξέρει ποιος είναι». Αντίθετα, οι πόρτες και τα κατώφλια, ακόμη και αν θεωρητικά αποτελούν μεταβάσεις, στην πράξη λειτουργούν περισσότερο σαν ρωγμές και ρήξεις της συνέχειας στον χώρο και στον χρόνο. Έτσι, η «απτική» σύλληψη του χώρου πλέον μοιάζει να μη στηρίζεται πρωτίστως στη συνειδητή προσοχή, αλλά στο «habit»:⁷⁷ στη συνήθεια που προέρχεται από την επανάληψη και η οποία χτίζει σιωπηλά το «ξέρω πού βρίσκομαι».

Το να παραμένει κανείς στο σπίτι του όσο το δυνατόν περισσότερο ήταν επίσης ένα επαναλαμβανόμενο θέμα στις συζητήσεις της Μανωλοπούλου και του McLaughlin με ανθρώπους που ζουν με άνοια και με ειδικούς από διάφορους κλάδους. Αυτό ίσως αποτελεί έναν ακόμη λόγο για τον οποίο αυτά τα θέματα τείνουν να αποτελούν τον πυρήνα έργων τέχνης που εστιάζουν στην άνοια. Η μετακόμιση σε μονάδα φροντίδας δεν μοιάζει καθόλου με τη

77 Benjamin, Walter, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, μτφρ. Harry Zohn, (Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology), 18 <https://web.mit.edu/allanmc/www/benjamin.pdf>

μετακόμιση σε ένα άλλο διαμέρισμα· συνήθως είναι η τελευταία και οριστική μετακίνηση στη ζωή ενός ανθρώπου. Γι' αυτό σχεδόν πάντα βιώνεται ως ρήξη, ως βίαιος ξεριζωμός από το παρελθόν και το παρόν του⁷⁸, κάτι που μπορεί ακόμη και να μετατραπεί σε ζήτημα ζωής και θανάτου· όταν βιώνεται ως εγκατάλειψη, το σοκ που προκαλεί η μετακόμιση σε μια δομή φροντίδας μπορεί να οδηγήσει κάποιον ακόμη και στο να εγκαταλείψει την ίδια την προσπάθεια να παραμείνει στη ζωή. Ίσως γι' αυτό και στο "The Father" ο ήρωας προσκολλάται στην πεποίθηση ότι εξακολουθεί να ζει στο διαμέρισμά του σε όλη τη διάρκεια του έργου, μέχρι τη συντριπτική συνειδητοποίηση, στην τελική σκηνή, ότι έχει μεταφερθεί σε μονάδα φροντίδας.⁷⁹

Κλείνοντας, η «βιωμένη» εμπειρία οργανώνεται με έναν τρόπο που ο Στυλιανός Γιαμαρέλος ονομάζει δραματουργία του πορώδους — "dramaturgy of porosity" — ⁸⁰ [εικ. 52], κατ' ανάγκην σε μια χωρο-χρονική μετατόπιση. Κατά τον Heunjung Lee, η άνοια στην ταινία "The Father" δημιουργεί έναν «απολύτως παράλογο δραματικό κόσμο», έναν κόσμο που προσεγγίζει την πραγματικότητα της άνοιας και τις πραγματικές συνέπειες της.⁸¹ Η «πορώδης» εμπειρία δείχνει ότι ο χώρος δεν είναι ουδέτερο υπόβαθρο, αλλά ενεργός μηχανισμός προσανατολισμού και συναισθηματικής ρύθμισης.

78 Δες Isabelle Mallon, "Entrer en maison de retraite: rupture ou tournant biographique?", *Gérontologie et société*, 121 (June 2007), σ. 251–64.

79 Thomas Desmidt, "Le syndrome de glissement", *La Revue du Praticien*, 69:1 (2019), σ. 80–2.

80 Heunjung Lee, "Theatrical Affordances to Stage the Perceived Experienced Reality of People with Dementia: Florian Zeller's Dramaturgy of Porosity in *The Father*", *Contemporary Theatre Review* 33, αρ. 3 (2023), σ. 205

81 Ibid., σ. 203–217

Σε αυτό το πλαίσιο, η νευρο-αρχιτεκτονική συνδέει τη γνώση του εγκεφάλου με την κατανόηση των χρηστών και των κτιριακών περιβαλλόντων που υποστηρίζουν την ανθρώπινη συμπεριφορά και την ευημερία, λαμβάνοντας υπόψη έτσι την ενσώματη εμπειρία αυτού του χώρου.⁸² Αντικείμενο της εφαρμοσμένης αρχιτεκτονικής, άλλωστε, δεν είναι να κατασκευάζει μια «σταθερή», «καθαρή» εικόνα. Αντίθετα, ο σκοπός της αποδεικνύεται ακριβώς εκεί που η εικόνα ραγίζει. Περισσότερο από μορφή, της οποίας την εμπειρία εξαντλείς κοιτώντας την, η αρχιτεκτονική εμπειριέχει ροές, ρυθμούς, επαναλήψεις, και εν τέλει κρίσιμες μικρές επιβεβαιώσεις οι οποίες καθιστούν δυνατή τόσο την κατοίκηση όσο και την αίσθηση του «ανήκειν» [εικ. 53].

82 Andréa De Paiva, "Neuroscience for Architecture: How Building Design Can Influence Behaviors and Performance", *Journal of Civil Engineering and Architecture* 12 (2018): 134–138, <https://doi.org/10.17265/1934-7359/2018.02.007>. doi: 10.17265/1934-7359/2018.02.007

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΒΙΒΛΙΑ

Benjamin, Walter. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Μετάφραση Harry Zohn. Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology, 1968.

Heidegger, Martin. "Building Dwelling Thinking". Στο Poetry, Language, Thought. Μετάφραση Albert Hofstadter. New York: Harper & Row, 1971.

Kapp, Steven K., επίμ. *Autistic Community and the Neurodiversity Movement: Stories from the Frontline*. Singapore: Springer (ed.), 2020.

Nagel, Thomas. *What Does It All Mean? A Very Short Introduction to Philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 1987.

Πάπυρος Larousse Britannica. "Άνοια". Εκδοτικός Οργανισμός Πάπυρος, Αθήνα 2006.

Tschumi, Bernard. *Architecture and Disjunction*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1996.

Zeller Florian και Hampton, Christopher. "The Father_Final Script" (PDF σεναρίου, 2020). <https://www.sonyclassics.com/assets/screenplays/thefather/thefather-screenplay.pdf>

Pallasmaa, Juhani. Δώδεκα δοκίμια για τον Άνθρωπο, την Τέχνη και την Αρχιτεκτονική. Μεταφράστηκε από τους Λαδά Αναστασία-Σάσα και Ξανθόπουλο Κωνσταντίνο. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2021.

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΑ ΑΡΘΡΑ-ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ

Giamarelos, Stylianos. "Neurodiversity Space: Affective Architectures of Dementia from Buro Kade's De Hogeweyk to Florian Zeller's The Father." *Architectural Research Quarterly* 28, no. 3 (2024): 243–60.

Lee, Heun Jung. "Theatrical Affordances to Stage the Perceived Experienced Reality of People with Dementia: Florian Zeller's Dramaturgy of Porosity in The Father". *Contemporary Theatre Review* 33, αρ. 3 (2023).

Nagel, Thomas. "What Is It Like to Be a Bat". *The Philosophical Review* 83, αρ. 4 (1974).

Pallasmaa, Juhani. "The Existential Image: Lived Space in Cinema and Architecture." *Phainomenon* 25, no. 1 (2012): 157-174. <https://doi.org/10.2478/phainomenon-2012-0020>

ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΑ ΑΡΘΡΑ-ΙΣΤΟΣΕΛΙΔΕΣ

Alzheimer Disease International. Symptoms of dementia.
<https://www.alzint.org/>

Baumer, Nicole και Julia Frueh. “What is neurodiversity?”.
Harvard Health Publishing – Harvard Medical School, Νοέμ-
βριο 23, 2021. <https://www.health.harvard.edu/blog/what-is-neurodiversity-202111232645>

Benson, Paula. “The Deliberately Disorienting Décor
of The Father”, Film and Furniture. 15 Μαρτίου 2021.
<https://filmandfurniture.com/2021/03/the-deliberately-disorientating-decor-of-the-father/>

Εταιρεία Alzheimer Αθηνών. <https://alzheimerathens.gr/>

World Health Organization (WHO). Dementia.<https://www.who.int/>

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικόνα 1: Van Duivenbode, Ossip. *The Rotterdam Rooftop Walk*. 2022. MVRVD. <https://www.mvrdv.com/projects/857/rotterdam-rooftop-walk..>

Εικόνα 2: Braun, Manuel. *Centre Pompidou*. 2018. <https://www.centrepompidou.fr/es/el-centre-pompidou-en-plena-metamorfosis/una-arquitectura-iconica>.

Εικόνα 3: Superimpose Architects. *CO2 Pavillion*. Πεκίν. 2018. <https://www.superimpose.nl/projects/co2>.

Εικόνα 4: Superimpose Architects. *CO2 Pavillion*. Πεκίν. 2018. <https://www.superimpose.nl/projects/co2>.

Εικόνα 5: Gronskey, Alexander. Αγιά Πετρούπολη. Δημοσιεύτηκε στο άρθρο του Tom Holland, *The Economist*, 27 Απριλίου 2020.

Εικόνα 6: Kienzle, Lorenz. “*Richard Serra Sculpture: Forty Years*”. Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη, 3 Ιουνίου–24 Σεπτεμβρίου 2007. <https://www.moma.org/magazine/articles/1063>.

Εικόνα 7: Buro Kade Architects. *Zorgwijk De Hogeweyk*. Weesp, Ολλανδία. 2008-2009.

Εικόνα 8: McLaughlin, Niall. *Κέντρο Ανάπαυλας Αλτσχάιμερ*. Δουβλίνο, Ιρλανδία. 2009.

Εικόνα 10: Ando, Tadao. *GA Houses 6*. Tokyo A.D.A. EDITA Tokyo, 1979, 183.

Εικόνα 11: Bêka, Ιλα και Louise Lemonie, σκην. *Koolhaas Houselife*. 2008. Ταινία/ βίντεο. Διαθέσιμο μέσω Vimeo. <https://vimeo.com/ondemand/koolhaashouselife>

Εικόνα 12: OMA. “2026 FW Prada Show”. OMA. <https://www.oma.com/projects/2026-fw-prada-show>.

Εικόνα 14: Sherman L. Kelly, *Ice Cream Scoop*, 1935, χυτό αλουμίνιο, Museum of Modern Art (MoMA), Νέα Υόρκη.

Εικόνα 34, 35, 36: Benson, Paula “The Deliberately Disorienting Décor of The Father”, *Film and Furniture*. 15 Μαρτίου 2021. <https://filmandfurniture.com/2021/03/the-deliberately-disorientating-decor-of-the-father/>.

Εικόνα 51: McLaughlin, Níall, and Γεωργία Μανοπούλου. “Losing Myself: Inside the Irish Pavilion at the 2016 Venice Biennale.” *ArchDaily*, June 17, 2016. <https://www.archdaily.com/789446/losing-myself-inside-the-irish-pavilion-at-the-2016-venice-biennale>.

Εικόνα 52: Annand, Simon. “The Father.” *Production photographs*. Simon Annand Photography. <https://www.simonannand.com/the-father/>.

Εικόνα 53: © Fabrice Fouillet. *Therme Vals*. Peter Zumthor. Vals, Graubünden, Ελβετία. 1996.

through the lens

