

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

Στις τέχνες, όπως ο κινηματογράφος, η χρήση των χρωμάτων προκαλεί έντονα και ποικίλα συναισθήματα στον θεατή. Η ένταση των χρωμάτων, τόσο σε σχέση με τους χαρακτήρες της ταινίας, όσο και στον περιβάλλοντα χώρο, ενισχύει σημαντικά την αίσθηση του φιλμ. Το χρώμα ενισχύει τον ρεαλισμό και εντείνει τον ηδονισμό της πλοκής. Συχνά κάθε σκηνικό, κάθε κοστούμι και κάθε δράση έχει το δικό της χρωματικό στυλ, ρυθμισμένο σύμφωνα με τις διαθέσεις και το πνεύμα του θέματος.

Στο κινηματογράφο του Almodóvar, εκτός από την συναισθηματική, συμβολική και ψυχολογική δύναμή του, το χρώμα χρησιμοποιείται και με έναν άλλο, ιδιαίτερο τρόπο. Χρησιμοποιείται ως φορέας της κίνησης. Σωστά σχεδιασμένο και με σύνθεση τέτοια, που να ρέει από το ένα πλάνο στο άλλο, σαν αναπόσπαστο συστατικό αφηγηματικών αξιών, το χρώμα επηρεάζει τις βαθύτερες προεκτάσεις των δομικών σχέσεων. Με αυτή τη μορφή, αντί να υπηρετεί μια απλή και συχνά τυχαία συγκέντρωση από εικόνες, το χρώμα μεταβάλλει τις αρμονίες, τις ασυμφωνίες και τους ρυθμούς, για να ενισχύσει τη δραματική δράση. Έτσι γίνεται το ίδιο, εκφραστικό κομμάτι της φιλμικής δομής. Με το ιδιαίτερο χρωματικό ύφος του Pedro Almodóvar, τονίζονται οι συμβολισμοί, υπογραμμίζονται τα συναισθήματα των ηρώων και αναδεικνύεται η πλοκή της κάθε ταινίας, ωθώντας έτσι τον θεατή σε μια πιο άμεση διείσδυση στο κόσμο των έργων του.

Για τη πιο εμπειριστατωμένη διερεύνηση της πολύχρωμης οπτικής στα έργα του Pedro Almodóvar, θα αναλυθεί πρωτίστως, σε γενικές γραμμές, η θεωρία του χρώματος. Επίσης σημαντικό κομμάτι θα αποτελέσει και η σχέση του χρώματος με τον κινηματογράφο. Στη συνέχεια η συνθετική και χρωματική ανάλυση των πλάνων στις τέσσερις ταινίες του Almodóvar:

Γυναίκες στα προθυρα νευρικής κρίσης (Women on the Verge of a Nervous Breakdown)

Το μυστικό μου λουλουδι (The Flower of My Secret – El flor de mi secreto)

Καυτή σάρκα (Live Flesh – Carne Tremula)

Κακή εκπαίδευση (Bad Education–Mala Education), θα βοηθήσει στην προσέγγιση της οπτικής του σκηνοθέτη.

Η ΔΥΝΑΜΗ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ

Είναι δύσκολο να φανταστεί κανείς ότι μία έννοια όπως η καλλιτεχνική εικόνα μπορεί να έχει ξεκάθαρο και κατανοητό ορισμό. Η εικόνα θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι εκτείνεται στο άπειρο και οδηγεί στο απόλυτο. Ακόμα και η «ιδέα» της εικόνας δεν μπορεί να βρει έκφραση με λόγια. Βρίσκει όμως έκφραση στην τέχνη. Η εικόνα μπορεί να θεωρηθεί σαν ένα σύστημα μέσα στο οποίο μπορεί κανείς να κινηθεί αυθόρμητα και ελευθέρως.

Το βασικό στοιχείο της κινηματογραφικής γλώσσας είναι η εικόνα. «Η κινηματογραφική εικόνα είναι αδιαίρετη και φευγαλέα, βασίζεται στη συνείδηση μας και στον αληθινό κόσμο, τον οποίο επιδιώκει να εκφράσει. Αν ο κόσμος είναι αμιγματικός, θα είναι αιγιματική και η εικόνα.... Δεν μπορούμε να κατανοήσουμε ολόκληρο το σύμπαν, η ποιητική εικόνα όμως μπορεί να το εκφράσει ολόκληρο. Η εικόνα αποτελεί εντύπωση της αλήθειας, μια μάτια της αλήθειας μέσα στο σκοτάδι της τύφλωσης μας.» [Andrei Tarkovsky, 1986] ⁽¹⁾

Στον κινηματογράφο γίνεται ολοένα και πιο αποδεκτό ότι η παρατήρηση αποτελεί την αρχή της εικόνας. Η κινηματογραφική εικόνα είναι ορατή και τετραδιάστατη ενσάρκωση. «Η γέννηση της είναι σημαδεμένη από μία βαθιά αντίφαση: είναι το προϊόν μιας αυτόματης ενέργειας μιας τεχνικής μηχανής, ικανής να αναπαράγει με ακρίβεια και αντικειμενικότητα την πραγματικότητα που της παρουσιάζεται, όμως αυτή η ενέργεια διευθύνεται από τη θέληση του σκηνοθέτη». [Marcel Marten, 1984] ⁽²⁾

Η διαφορά της κινηματογραφικής εικόνας από ένα πίνακα ζωγραφικής, μία φωτογραφία ή μία εικόνα κόμικς είναι ότι εμπεριέχει την κίνηση και μπορεί να συνοδεύεται από ήχο και μουσική. Ο κινηματογράφος βασίζεται στην επιλογή και στην οργάνωση της σύνθεσης. Ο σκηνοθέτης είναι αυτός που θα επιλέξει τα θέματά του και θα τα οργανώσει μέσα στο κάδρο. Η καθαρότητα του κάδρου, οι γωνίες λήψης, οι κινήσεις της κάμερας και κάθε άλλη σκηνοθετική επινοήση και τεχνική θα ρυθμίσουν την εκφραστικότητα της εικόνας και θα καθορίσουν την συναισθηματική φόρτιση του θεατή.

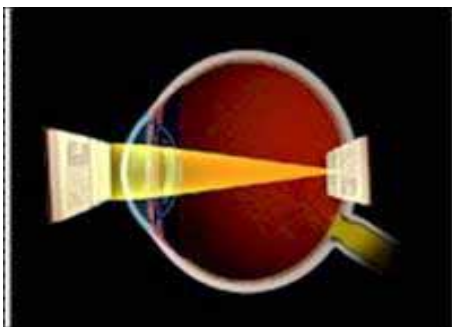
Η σημασία του κάθε πλάνου, ⁽³⁾ εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από το πως αντιμετωπίζεται σε σχέση με τα προηγούμενα και τα επόμενα. Η διαδοχή των εικόνων δεν ακολουθεί απλά τη λογική της διήγησης. Ο τρόπος με τον οποίο το ένα πλάνο θα διαδεχτεί το άλλο καθώς και οι ταχύτητες εναλλαγής τους καθορίζουν το ρυθμό ⁽⁴⁾ της ταινίας και κατά συνέπεια τις αντιδράσεις του θεατή.

ΤΟ ΧΡΩΜΑ

1. ΟΡΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΗ ΣΗΜΑΣΙΑ

Το χρώμα είναι η οπτική εντύπωση που προκαλείται από την άμεση ή έμμεση αντανάκλαση φυσικού ή τεχνητού φωτός πάνω σε επιφάνειες μη φωτεινών αντικειμένων. Τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν το χρώμα είναι η απόχρωση, ο τόνος και η ένταση. Η βάση είναι το φως. Κάθε αντικείμενο γίνεται ορατό από το φως που ανακλάται ή πέφτει σε αυτό. Δηλαδή μέσα από ένα πρίσμα αν περάσει φυσικό φως, τότε απέναντι εμφανίζεται το χρωματικό φάσμα που με τη σειρά του αποτελείται σε σειρά από κόκκινο, πορτοκαλί, κίτρινο, πράσινο, μπλε, μπλε βαθύ, βιολετί και αντίθετα.

Το μάτι ερεθίζεται από το φως και τις πληροφορίες που αυτό μεταφέρει από τα αντικείμενα που συναντά. Οι φωτεινές ακτίνες εισέρχονται στον οφθαλμό μέσω του κερατοειδή χιτώνα και στη συνέχεια μέσω της κόρης και του φακού. Οι φωτεινές ακτίνες εστιάζονται επάνω στον αμφιβληστροειδή, ο οποίος στη συνέχεια στέλνει σήμα μέσω του οπτικού νεύρου στον εγκέφαλο. Ο άνθρωπος διαθέτει ένα τέλειο και σαφές σύστημα χρωματικής όρασης και αντίληψης. Όταν οι χρωματικές ανακαλύψεις της επιστήμης άρχισαν να ταξινομούνται και να εφαρμόζονται συστηματικά, το χρώμα κυριάρχησε στη ζωή, έγινε κάτι το συνηθισμένο, το καθημερινό.



ΦΥΣΙΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΜΑΤΙΟΥ

2. ΦΥΣΙΚΗ ΤΟΥ ΧΡΩΜΑΤΟΣ

ΤΑΞΙΝΟΜΗΣΗ ΤΩΝ ΧΡΩΜΑΤΩΝ

Εάν εξετάσουμε τα καθαρά χρώματα ως προς την ποιότητα τους, με βάση το φάσμα του λευκού ηλιακού φωτός, είναι δυνατόν να ταξινομηθούν σε ένα χρωματικό κύκλο, ο οποίος βοηθά στην αντίληψη της κατασκευής των συνθέσεων του χρώματος. Τα χρώματα διακρίνονται σε βασικά, παράγωγα και συμπληρωματικά.



ΒΑΣΙΚΑ ΧΡΩΜΑΤΑ



ΧΡΩΜΑΤΙΚΟΣ ΚΥΚΛΟΣ



LEONARDO DA VINCI

Τα βασικά χρώματα είναι το κόκκινο, το κίτρινο και το μπλε. Η ανάμιξη και των τριών μαζί αποδίδει το γκρι. Παρόλα αυτά στη ζωγραφική ως βασικά θεωρούνται το κόκκινο, το κίτρινο, το μπλε και το πράσινο. Σύμφωνα με τον Leonardo da Vinci, ⁽⁵⁾ τα τέσσερα αυτά χρώματα μπορούν να αποδώσουν καλύτερα τα υπόλοιπα χρώματα από ότι τα τρία βασικά.

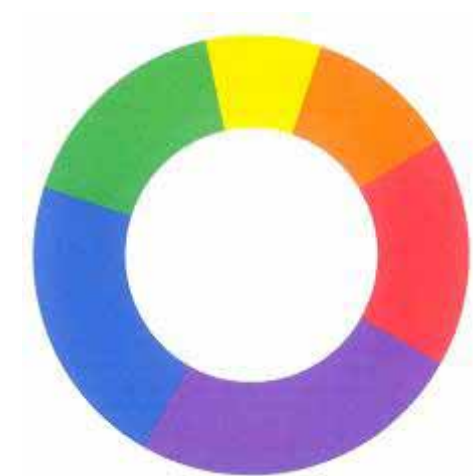
Τα παράγωγα χρώματα, τα οποία παράγονται από την κατά ζεύγη ανάμιξη των βασικών χρωμάτων, είναι το πράσινο, το πορτοκαλί και το κίτρινο. Τα τρία βασικά χρώματα εξαρτώνται άμεσα το ένα από το άλλο, ώστε να επέρχεται ισορροπία και να δημιουργείται το αίσθημα της πληρότητας. Τα ζεύγη των συμπληρωματικών χρωμάτων προκύπτουν από την παράθεση ενός από τα βασικά και του χρώματος που προκύπτει από την ανάμιξη των δυο υπολοίπων. Έτσι τα συμπληρωματικά ζεύγη είναι: κόκκινο-πράσινο, κίτρινο-μοβ, μπλε-πορτοκαλί.




ΠΑΡΑΓΩΓΑ ΧΡΩΜΑΤΑ





ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑΤΙΚΑ ΖΕΥΓΗ ΧΡΩΜΑΤΩΝ





ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΩΝ ΧΡΩΜΑΤΩΝ


 **Το κίτρινο.** Το πιο φωτεινό από τα βασικά. Είναι ζωντανό και χαρούμενο χρώμα αλλά μπορεί να υποδηλώνει μίσος και αγωνία. Έχει μεγάλη ποικιλία ερμηνειών και αντιπροσωπεύει πολλές συναισθηματικές καταστάσεις. Το έντονο κίτρινο συσχετίζεται με τη ζωτικότητα και τη χαρά, ενώ το ανοιχτό κίτρινο δίνουν την αίσθηση της φρεσκάδας αλλά μπορεί να υποδηλώσει και δειλία, ανάλογα με το πλαίσιο στο οποίο παρουσιάζεται.


 **Το κόκκινο.** Το δεύτερο σε λαμπρότητα από τα βασικά χρώματα. Διεγείρει τις αισθήσεις και πολλές φορές συνυφαίνεται με τη βία και το πόλεμο. Είναι το χρώμα του πάθους, του απαγορευμένου, του κινδύνου, του θυμού, και της ταχύτητας. Επιπλέον το κόκκινο είναι το χρώμα του αίματος δίνει ζωτικότητα και δράση. Αποφεύγεται σε χώρους ύπνου και μέσα συγκοινωνίας γιατί επιφέρει ένταση.


 **Το ροζ.** Είναι ζεστό και παιχνιδιάρικο χρώμα. Δημιουργεί ισχυρούς συσχετισμούς με τον έρωτα, το ρομαντικό στοιχείο, αλλά και με τη καλή υγεία.


 **Το πορτοκαλί.** Θεωρείται ένα από τα πιο θερμά χρώματα. Είναι εξωστρεφές και τραβά τη προσοχή. Εμπεριέχει το πάθος του κόκκινου που εξισορροπείται από το κίτρινο. Θεωρείται ότι ερεθίζει τα συναισθήματα και την όρεξη και για το λόγο αυτό χρησιμοποιείται συχνά σε συσκευασίες φαγητού. Σαν σύνθετο χρώμα συγκεντρώνει τα περισσότερα χαρακτηριστικά από τα χρώματα που περιέχει. Πρέπει να χρησιμοποιείται σε μικρές ποσότητες γιατί δημιουργεί ζέστη και παράλληλα ερεθίζει. Οι πιο απαλές αποχρώσεις του είναι φιλικές και χαλαρωτικές.

 **Το ΚΑΦΕ.** Το καφέ είναι ουδέτερο, υποτονικό χρώμα που συσχετίζεται με το φυσικό κόσμο και τα οργανικά υλικά. Δίνει την αίσθηση της ζεστασιάς και χρησιμοποιείται για να αντιπροσωπεύσει την απλότητα της φύσης. Παρ' όλο που το καφέ είναι θετικό χρώμα, μπορεί να συσχετιστεί και με αρνητικά πράγματα, όπως η βρωμιά.

 **Το ΜΠΛΕ.** Είναι το τρίτο σε λαμπρότητα από τα βασικά χρώματα. Είναι το χρώμα που παραπέμπει στα μυστήρια και τη δύναμη του φυσικού κόσμου, το χρώμα του ωκεανού και του ουρανού. Έχει καταπραϋντική και χαλαρωτική επίδραση. Το μπλε αναγνωρίζεται διεθνώς σαν ένα ψυχρό και εξαγνιστικό χρώμα. Οι πιο σκούρες αποχρώσεις θεωρούνται συντηρητικές και υπονοούν σταθερότητα και αξιοπιστία. Τα ανοιχτά μπλε δημιουργούν πιο γαλήνιους και νεανικούς συσχετισμούς.

 **Το ΠΡΑΣΙΝΟ.** Το πράσινο είναι το χρώμα που συσχετίζεται με τη καλή υγεία, τη φύση και το περιβάλλον. Είναι το χρώμα της άνοιξης και γι' αυτό αντιπροσωπεύει την υγεία, τη ζωή και το νέο ξεκίνημα. Χάρη σε αυτούς τους συσχετισμούς, το πράσινο θεωρείται γαλήνιο χρώμα με καταπραϋντικές ιδιότητες και δίνει ισορροπία, αρμονία και σταθερότητα. Οι συσχετισμοί του χρώματος με τη φύση έχουν σαν αποτέλεσμα τη χρήση του σε συσκευασίες πολλών προϊόντων που θέλουν να υποδηλώσουν φρεσκάδα ή φιλικότητα προς το περιβάλλον.

 **Το ΛΕΥΚΟ.** Στο δυτικό κόσμο, το λευκό είναι το χρώμα που σχετίζεται με τη καλοσύνη, την αγνότητα, τη καθαριότητα και την απλότητα. Γι' αυτό συσχετίζεται με νοσοκομεία, ιατρεία, γάμους και νύφες. Αντιθέτως στην Άπω Ανατολή, το λευκό είναι το χρώμα του πένθους και συνδέεται με τις κηδείες και το θάνατο. Η ύπαρξη μεγάλου λευκού χώρου προσδίδει δραματικότητα και την αίσθηση της εκλεκτικότητας. Δείχνει πιο αιθέριο όταν περιτριγυρίζεται από ψυχρά χρώματα.

 **Το ΜΑΥΡΟ.** Το μαύρο είναι πολύ απλά η απουσία χρώματος. Στην Ευρώπη και τη Βόρειο Αμερική, το μαύρο συσχετίζεται με το θάνατο και το πένθος. Είναι συντηρητικό και σοβαρό, αλλά και αισθησιακό, σοφιστικέ και εκλεπτυσμένο.

 **Το ΓΚΡΙ.** Χρησιμοποιείται κυρίως για φόντο και αλλάζει αν του προστεθεί κάποιο χρώμα σε μικρή ποσότητα.

ΧΡΩΜΑΤΙΚΕΣ ΑΝΤΙΘΕΣΕΙΣ

Τα τέσσερα βασικά χρώματα στην καθαρή τους μορφή αν συνδυαστούν μπορούν να δώσουν έντονα χρωματικά ζεύγη:

Η αντίθεση του κόκκινου με το μπλε μοιάζει να συμβολίζει την πολικότητα του απόλυτα θερμού με το απόλυτα ψυχρό χρώμα. Παρόλο που τα χρώματα μοιάζουν να πλησιάζουν το ένα το άλλο, η αντίθεση αυτή είναι η πιο ισχυρή από αυτές των άλλων ζευγαριών. Το κόκκινο συμβολίζει το αρσενικό και την πιο έντονη ενέργεια, ενώ το μπλε το θηλυκό και την βαθιά ηρεμία.

Στον συνδυασμό κίτρινου με κόκκινου λείπει η πολικότητα του θερμού με το ψυχρό, αλλά τονίζεται ο συναισθηματικός τόνος και των δύο χρωμάτων, μέσα από την αντίθεση στην φωτεινότητά τους. Συμβολίζουν το νέο με το παλιό που έρχονται σε σύγκρουση. Το κίτρινο ηρεμεί, σε αντίθεση με το κόκκινο που δημιουργεί ένταση.

Τα χρώματα πράσινο και μπλε είναι υποχωρητικά και ήρεμα. Θυμίζουν τον συνδυασμό της φύσης με τον ουρανό.

Ο συνδυασμός του κίτρινου με το πράσινο δεν έχει πολικότητα είναι όπως το φως πάνω στα φυτά.

Το συμπληρωματικό ζευγάρι που έχει την μεγαλύτερη αντίθεση σε τόνο και απόχρωση-ποιότητα, είναι το κίτρινο με το μοβ.

Αντίθετα, ο συνδυασμός του πορτοκαλί με το μπλε παρουσιάζει λιγότερη αντίθεση ως προς τον τόνο.

Τέλος ο συνδυασμός του πράσινου με το κόκκινο παρουσιάζει αντίθεση μόνο στην χρωματική ποιότητα, αφού ο τόνος των δύο χρωμάτων είναι σχεδόν ο ίδιος. Επίσης, πάνω στον χρωματικό κύκλο το ένα είναι απέναντι στο άλλο και άρα αλληλοσυμπληρώνονται. Το κόκκινο και το πράσινο είναι χρώματα συνυφασμένα με την απαγόρευση και την αποδοχή αντίστοιχα. Το κόκκινο σαν χρώμα ανεβάζει τους παλμούς, ανεβάζει την διάθεση αντιθέτως το πράσινο είναι ικανό να προκαλέσει γαλήνη και ηρεμία.



3. ΨΥΧΟΛΟΓΙΚΗ ΕΠΙΔΡΑΣΗ ΤΟΥ ΧΡΩΜΑΤΟΣ

Η εμπειρία του χρώματος είναι ιδιαίτερη και μοναδική. Το χρώμα δίνει ζωντάνια στον κόσμο, βοηθά να γίνει αντιληπτός, κατανοητός και να κωδικοποιηθεί. Ο άνθρωπος διαθέτει ένα τέλειο και σαφές σύστημα χρωματικής όρασης και αντίληψης. Η χρωματική του όραση έχει παίξει σημαντικό ρόλο. Ενώ οι ανακαλύψεις της επιστήμης για το χρώμα άρχισαν να ταξινομούνται και να εφαρμόζονται συστηματικά, το χρώμα κυριάρχησε στη ζωή, έγινε κάτι το καθημερινό, το συνηθισμένο. Ταυτόχρονα, άρχισε να συνειδητοποιείται η αξία του. Σχεδόν τα πάντα γύρω από τον άνθρωπο, ήταν χρωματιστά και η ύπαρξη του χρώματος σήμαινε ζωή, ενώ η έλλειψη του, αποδιοργάνωση και θάνατο.

Η ψυχολογία, μελετά τη σχέση χρώματος και συναισθήματος. Τα χρώματα εκφράζουν υποκειμενικά συναισθήματα, μέσω συνειρμικών διεργασιών με ξεχασμένα κίνητρα, ωθημένα στο υποσυνείδητο. Η μυϊκή δύναμη για παράδειγμα ή η κυκλοφορία του αίματος μπορούν να μεταβληθούν ανάλογα με την εικόνα που βλέπει κάποιος. Όπως έχει αποδειχθεί πειραματικά, η αίσθηση του θερμού ή του ψυχρού υπάρχει ανεξάρτητα από την οποιαδήποτε θερμική μεταβολή ενός ανθρώπου. Τα θερμά χρώματα θεωρούνται δυναμικά και διεγείρουν, ενώ τα ψυχρά είναι ήρεμα και καταπραΰνουν. Επίσης τα θερμά μοιάζουν να διαστέλλονται, να απλώνουν και σαν αποτέλεσμα να καταλαμβάνουν μεγαλύτερη επιφάνεια από αυτή που πραγματικά έχουν, σε αντίθεση με τα ψυχρά που συστέλλονται. Κατά αντιστοιχία, τα φωτεινά χρώματα εκφράζουν χαρά και ευχαρίστηση και τα σκιερά, δυστυχία και δυσαρέσκεια.

ΤΟ ΧΡΩΜΑ ΩΣ Ο ΠΙΟ ΑΜΕΣΟΣ ΤΡΟΠΟΣ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΧΩΡΙΣ ΛΕΞΕΙΣ ΚΑΙ ΧΡΩΜΑΤΙΚΟΙ ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΙ

Το χρώμα είναι ίσως το πρώτο στοιχείο στο οποίο εστιάζει κανείς βλέποντας κάτι για πρώτη φορά. Στην ουσία, γίνονται συσχετισμοί που βασίζονται στα χρώματα, και οι συσχετισμοί αυτοί καθορίζουν τις αντιδράσεις σε ένα αντικείμενο ή έναν σχεδιασμό που το περιλαμβάνει. Τα χρώματα προσδίδουν νόημα και η αντίδρασή σε αυτά εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από πολιτισμικούς συσχετισμούς.

Για παράδειγμα, το κόκκινο και το πράσινο έχουν συνδεθεί με μια ενδιαφέρουσα σημειολογία ανάλογα με τον χώρο που τα συναντάμε. Στο αστικό τοπίο, στο δρόμο, το κόκκινο είναι διακοπή, στάση, ενώ το πράσινο πορεία, επιβεβαίωση. Το κόκκινο επίσης έχει συνδεθεί καθαρά με το αίμα. Το πράσινο με την φύση, το φαρμακείο, το νοσοκομείο. Αν δούμε πράσινο, σημαίνει υγεία, αν δούμε όμως κόκκινο σε ένα φαρμακευτικό προϊόν θα μας προκαλέσει περίεργα συναισθήματα. Το κόκκινο στο φαγητό, στην συσκευασία και την διακόσμηση γύρω από αυτό λειτουργεί θετικά. Αντίθετα το πράσινο θα μπορούσε να συνδεθεί με την μούχλα και να δημιουργήσει αποστροφή.

Τα χρώματα χαρακτηρίζονται από την τεράστια ποικιλία συμβολικών εννοιών. Πιο συγκεκριμένα το χρώμα, σε σχέση με τα σχήμα, τη φόρμα και το υλικό λειτουργεί συμβολικά και καθορίζει κοινωνικές διαστάσεις, το κάθε ένα μιλά τη δική του γλώσσα. Έτσι τα χρώματα χαρακτηρίζονται από την μεγάλη ποικιλία σημασιών, που συνδέονται με διαφορετικά συναισθήματα και διαθέσεις. Έτσι, άνθρωποι με διαφορετικές καταγωγές και κουλτούρες μπορεί να έχουν διαφορετικές αντιδράσεις και συνειρμούς όσον αφορά το ίδιο χρώμα.

Για παράδειγμα σε πολλές δυτικές χώρες το κόκκινο είναι το χρώμα του κινδύνου, αλλά αν χρησιμοποιηθεί με χρυσό, μπορεί να υποδηλώνει και γιορτή -τα χρώματα αυτά βρίσκονται συχνά πάνω σε στολίδια και χριστουγεννιάτικες κάρτες-. Παρομοίως, το χρώμα που πιο συχνά συνδέεται με το θάνατο στις δυτικές χώρες είναι το μαύρο, ενώ σε κάποιες ανατολικές χώρες, είναι το λευκό.

ΧΡΩΜΑ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Η έμφαση στην δομική λειτουργία του χρώματος στον κινηματογράφο αναγνωρίστηκε στις αρχές της δεκαετίας του '30, όταν το χρώμα έγινε για πρώτη φορά πρακτικά διαθέσιμο. Η αξιοποίηση του για δραματικούς σκοπούς ήταν περιορισμένη, ενώ τεχνικές και καλλιτεχνικές αρχές για τη χρήση του δεν είχαν διαμορφωθεί. Εν τούτοις, εμφανίζονται και ταινίες όπου υπάρχουν κυρίαρχα, αλλά τονικά μοτίβο, ⁽⁶⁾ προκειμένου να διαμορφωθεί η ατμόσφαιρα των σκηνών και να υπογραμμιστεί ο χαρακτήρας της δράσης. Το χρώμα στις περιπτώσεις αυτές, δεν είναι απλά συμπληρωματικό, αλλά ουσιαστικό στοιχείο της δομής.

Από τις πρώτες πετυχημένες προσπάθειες που αποτελεί το χρώμα κομμάτι της φιλικής δομής, ήταν οι πρώτες ταινίες κινουμένων σχεδίων του Walt Disney. ⁽⁷⁾ Σε αυτές, το χρώμα δεν προστέθηκε απλά, αλλά είχε ως κίνητρα το χιούμορ, το συναίσθημα, τη βία και την κίνηση. Καθώς τα ζώα -πρωταγωνιστές- πετούσαν, χόρευαν, έτρεχαν και άλλαζαν μορφή, έτσι και το χρώμα της ταινίας ζωντάνευε, αλλάζοντας αποχρώσεις σε κάθε μία από τις δραματικές εξελίξεις, γινόταν χαρούμενο, δυσοίωνο, ψυχρό και θερμό. Περιφρονούσε σταθερά την πραγματικότητα και έτεινε στη κίνηση, η οποία αντιστοιχούσε στον αδιάσπαστο ρυθμό του ήχου. Η ελαστικότητα του χρώματος που πέτυχε ο Disney στον κόσμο των κινουμένων σχεδίων, όπου αυτό έρεε σαν ένα είδος οπτικής μελωδίας, αφύπνισε κάποιους παραγωγούς δραματικών ταινιών, οι οποίοι προχώρησαν στο να αντιμετωπίσουν το χρώμα ως συνθετικό στοιχείο. Έγινε εμφανές ότι το χρώμα θα μπορούσε να γίνει ένα σημαντικό κομμάτι των κινηματογραφικών ταινιών και επομένως, θα έπρεπε να υπάρχει μια ολοκληρωμένη αλλαγή στη φιλική τεχνική. Η χρήση του χρώματος θα υπερέβαινε την απλή μηχανική αποτύπωση των χρωμάτων.



«A SILLY SYMPHONY» (1932)



«THREE LITTLE PIGS» (1933)

Σε κάποιες έγχρωμες ταινίες, τονίζονται οι αισθησιακές ιδιότητες των χρωμάτων. Ο στόχος είναι να κρατηθεί ο θεατής σε έναν υψηλό βαθμό συμμετοχής, μέσω της ποικιλίας και λαμπρότητας χρωμάτων, των οποίων η συναισθηματική επίδραση προέρχεται από μια εγγενή ποιότητα και ανεξάρτητα από τα άλλα συστατικά της ταινίας. Ένα παράδειγμα είναι η ταινία «Le Parapluies de Cherbourg» (the Umbrellas of Cherbourg) (1964) του Jacques Demy. ⁽⁸⁾



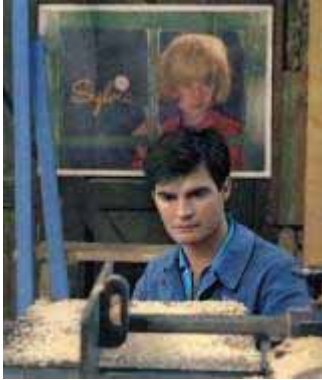
«LES PARAPLUIES DE CHERBOURG» (1964)

Σε αρκετές περιπτώσεις, όπως στη ταινία «Un homme et une femme» (1966) του Claude Lelouch, ⁽⁹⁾ η χρωματική εξέλιξη βασίζεται στη μεταπήδηση από σκηνές με πλήρως ρεαλιστικό χρώμα σε σκηνές μονοχρωμίας με σέπια ή άλλες αποχρώσεις, σχεδιασμένες στο να αντανακλούν και να εντείνουν τη ροή των συναισθημάτων και να ενισχύουν τις αντιδράσεις του θεατή με το πλήθος των χρωματικών αποχρώσεων και παραλλαγών.



«UN HOMME ET UNE FEMME» (1966)

Επίσης υπάρχουν ταινίες, που αποτείνουν φόρο τιμής στους Ιμπρεσιονιστές ⁽¹⁰⁾ ζωγράφους, οι οποίοι χρησιμοποιούν εναρμονισμένα χρώματα, προκειμένου να δώσουν εντυπώσεις φωτός. Για παράδειγμα, το φιλμ «*Le Bonheur*», (Happiness) (1965) της Agnes Varda. ⁽¹¹⁾



«LE BONHEUR» (1965)

Οι προσπάθειες για μια ριζικά νέα και διαφορετική χρήση του χρώματος στον κινηματογράφο, πέρα από αυτήν που συναντάται στη ζωγραφική, στρέφεται προς την ερμηνεία της ψυχολογικής διάθεσης των πρωταγωνιστών μέσα από την χρήση του χρώματος υποκειμενικά. Έτσι, η κάμερα είτε στρέφεται προς τα μέσα, προκειμένου να αποτυπωθεί ο εσωτερικός κόσμος του ηθοποιού, είτε στρέφεται προς τα έξω για να αναπαρασταθεί το εξωτερικό περιβάλλον.

Για παράδειγμα, ο Federico Fellini⁽¹²⁾ χρησιμοποιεί φωτεινές αποχρώσεις και παραλλαγές, οπτικά διεγερτικές και διακοσμητικές. Ο χρωματικός του σχεδιασμός είναι ιδιαίτερα πλούσιος και εντυπωσιακός, συναισθηματοποιώντας τις υποκειμενικές διερευνήσεις των διαθέσεων και των αισθημάτων των ηρώων, όπως στην ταινία του, «*Giulietta Degli Spiriti*» (Juliet of the spirit) (1965), στην οποία το χρώμα λειτουργεί ως ένα επιδέξιο τέχνασμα ερωτικών ερεθισμάτων.



«GIULIETTA DEGLI SPIRITI» (1965)

Ο Michelangelo Antonioni, ⁽¹³⁾ αντιθέτως, επιδεικνύει χρωματική αυστηρότητα. Συγκεκριμένα στο φιλμ «Il Deserto rosso» (Red Desert) (1964), χρησιμοποιεί μια αυστηρή γκριζαρισμένη παλέτα προκειμένου να συνθέσει ένα ζοφερό έρημο τοπίο που αντικατοπτρίζει την κενότητα και τη νοσηρότητα της ηρωίδας. Το χρωματικό ύφος έχει σκοπό να αναπαραστήσει όχι τόσο τη προσωπικότητα του ατόμου αλλά την ειδική σχέση του με τον κόσμο. Τα χρώματα του Antonioni χτίζουν μια διακριτικά μεταφορική γέφυρα ανάμεσα σε πνευματικά και φυσικά έρημα τοπία.



«IL DESERTO ROSSO» (1964)

ΧΕΙΡΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΧΡΩΜΑΤΟΣ

Υφίστανται σήμερα διαφορετικές εκτιμήσεις σχετικά με το ρόλο του χρώματος στο κινηματογράφο. Αυτές εμφανίζονται κυρίως ανάμεσα στους κριτικούς, όταν αυτοί προσπαθούν να εκτιμήσουν τις έγχρωμες ταινίες. Η διαφωνία αυτή προκύπτει εν μέρει από τη σύγχυση, που προκαλείται από πρόσφατες έγχρωμες ταινίες, οι οποίες έχουν υπονομεύσει πολλά παραδεκτά δεδομένα για το ρόλο του χρώματος στον κινηματογράφο.

Ένα βασικό εμπόδιο σε οποιαδήποτε μελέτη, είναι το απολύτως φευγαλέο του κινηματογραφικού χρώματος. Δεν υπάρχει άλλη ανθεκτική αποτύπωση των φευγαλέων εικόνων εκτός από την επιφάνεια του ίδιου του κινηματογραφικού φιλμ. Ενώ ένα ασπρόμαυρο καρτέ (14) μπορεί να καταγράψει τη μορφή της κινηματογραφικής εικόνας με μεγάλη ακρίβεια, ένα έγχρωμο καρτέ θα αλλοιώσει τα κινηματογραφικά χρώματα και μόνο λόγω της φυσικής διαφοράς ανάμεσα σε μια προβαλλόμενη εικόνα και το τυπωμένο μελάνι.

Όπως ήδη αναφέρθηκε, σε αντίθεση με το σχήμα, τη μάζα ή ακόμα και τον ήχο, το χρώμα είναι αρκετά υποκειμενική εμπειρία. Για φυσικούς και φυσιολογικούς όρους, τα χρώματα αλληλεπιδρούν προκειμένου να ενισχύσουν ή να μειώσουν την αποτελεσματικότητα το ένα του άλλου. Ο σκηνοθέτης βρίσκεται σε μια ιδιαίτερη θέση. Αφενός μπορεί να ασκήσει έλεγχο στα χρώματα της ταινίας του. Σε ότι αφορά τους εσωτερικούς χώρους, για παράδειγμα τα χρώματα, μπορούν να επιλεγούν ή να μετατραπούν κατά βούληση. Αφετέρου, μπορεί να ελέγξει τα χρώματα μιας εξωτερικής σκηνής με το να αποφασίσει την εποχή του χρόνου, την ώρα της ημέρας και τις καιρικές συνθήκες που θα γίνουν τα γυρίσματα. Και στις δύο περιπτώσεις, μπορεί να ασκήσει ακόμη περισσότερο έλεγχο με τον φωτισμό, το διάφραγμα, τα φίλτρα και τις ρυθμίσεις κατά την εκτύπωση του φιλμ.

Σε αντίθεση όμως με ένα πίνακα, η κινηματογραφική εικόνα δεν είναι τελείως αυτόνομη, αλλά είναι στενά συνδεδεμένη με τα αντικείμενα που κινηματογραφούνται. Ένας πίνακας γίνεται αποδεκτός σαν μια δυσδιάστατη εικόνα, ξεχωριστή από τη πραγματικότητα. Αλλά μια ταινία θεωρείται εν μέρει σαν ένα παράθυρο σε μια διδιάστατη πραγματικότητα. Έτσι π.χ., ένα πράσινο ποντίκι σε ένα πίνακα, μπορεί να είναι μυστηριώδες, αλλά ο θεατής δεν αναζητά μια φυσική εξήγηση για το πράσινο χρώμα του. Αντίθετα στην οθόνη, ένα πράσινο ποντίκι, σε

ένα κατά τ' άλλα ρεαλιστικό τοπίο ξεχωρίζει αφού ο θεατής συνειδητά ή υποσυνείδητα αναρωτιέται γιατί το ποντίκι έγινε πράσινο. Περιμένει τα χρώματα της οθόνης να υπακούουν στους ίδιους κανόνες απίας και αποτελέσματος που λειτουργούν στη πραγματική ζωή.

Όμως, τα χρώματα της οθόνης είναι διαφορετικά από τη πραγματικότητα. Εκτός από τη διαφορετικότητα που πηγάζει λόγω της φύσης της επεξεργασίας του φιλμ, σημαντική είναι η διαφορούμενη φύση της κινηματογραφικής εικόνας. Αν και ο θεατής τη βλέπει βασικά ως μια αναπαράσταση αληθινών αντικειμένων, εν τούτοις είναι και ένα αντικείμενο καθ' εαυτό.

Στη πραγματική ζωή, ο μηχανισμός αντίληψης ερμηνεύει τα χρώματα διαφορετικά. Συχνά κατεβάζει τους τόνους τους. Έτσι δεν διακρίνουμε συνήθως ιδιαίτερα τα χρώματα, εκτός αν είναι ασυνήθιστα ή απρόβλεπτα. Ακόμη και τα λειτουργικά χρώματα, όπως αυτά στους φωτεινούς σηματοδότες, αντιμετωπίζονται με ένα γενικευμένο τρόπο. Δεν παρατηρεί κάποιος αν το κόκκινο τείνει προς το πορτοκαλί ή το βουσσινί. Άλλες φορές πάλι, το αντικείμενο θα πάρει διαφορετικά χρώματα κάτω από το φως της λάμπας, της μέρας, του ήλιου, αλλά γίνεται αντιληπτό στο φυσιολογικό του χρώμα όλες τις φορές. Επιπλέον μια ασπρόμαυρη εικόνα ενός γνώριμου αντικειμένου προσλαμβάνεται σαν να ήταν έγχρωμη. Δηλαδή, είναι σχεδόν αδύνατο το πορτραίτο ενός ασπρόμαυρου προσώπου να θεωρηθεί σαν να ήταν ένα χλωμό πρόσωπο.

Το έγχρωμο φιλμ δεν αφήνει περιθώρια για αυτή την υποκειμενική όραση. Η φωτεινότητα και η απομόνωση της κινηματογραφικής εικόνας απαιτούν προσοχή και επειδή η εικόνα είναι ένα και μοναδικό αντικείμενο, απαιτεί παρατήρηση όλων των χρωμάτων με τους ίδιους όρους. Τελικά, ο θεατής υποχρεούται να δει συγκεκριμένα χρώματα που διαφέρουν από αυτά που έχει συνηθίσει να βλέπει. Το χρώμα οξύνει την αντίληψη του θεατή ή πιο απλά αναδεικνύει λεπτομέρειες.

Πιθανόν να υπάρχει μεγαλύτερη ποικιλία οπτικών αντιθέσεων μεταξύ χρωμάτων, παρά μεταξύ διαβαθμίσεων του μαύρου και του άσπρου. Αυτό το γεγονός μπορεί να ενισχύσει οποιοδήποτε συναισθηματικό ή δραματικό περιεχόμενο σε μια ταινία. Η οπτική αντίθεση αυξάνει τη συναισθηματική αντίθεση. Η μεγαλύτερη οπτική ποικιλία χρωμάτων μπορεί να κάνει τις λεπτομέρειες πιο ευκρινείς και κατά συνέπεια να αναδείξει διαθέσεις και συναισθηματικές αντιδράσεις πιο έντονα.

Αλλά το χρώμα δεν είναι κάτι που κάνει κάθε κατάσταση του σεναρίου αυτόματα πιο λαμπερή. Εάν ο σκηνοθέτης αφήσει τα χρώματά να ξεφύγουν από τον έλεγχο, η συγκέντρωση λεπτομερειών μπορεί να οδηγήσει σε πλήρης σύγχυση. Η ικανότητα του χρώματος να τονίζει λεπτομέρειες, φέρει και ένα άλλο πρόβλημα. Η όποια πλαστογραφία είναι πολύ πιο προφανής και ενοχλητική απ' ότι στο ασπρόμαυρο. Παρακολουθώντας μια έγχρωμη ταινία, ο θεατής έχει μια αυξημένη αντίληψη όχι μόνο των λεπτομερειών αλλά και γενικά της χρωματικής

κλίμακας. Βέβαια, ο θεατής αντιδρά πιο έντονα σε συγκεκριμένα χρώματα στην οθόνη, παρά στη πραγματική ζωή. Για παράδειγμα η περίπτωση του «ηρεμιστικού» πρασίνου. Στην υπνωτική κινηματογραφική εικόνα, γεμάτη όχι τόσο οικεία χρώματα, ο θεατής αναγκάζεται να δει τη συγκεκριμένη απόχρωση του πρασίνου, τη σχέση του με τα άλλα συγκεκριμένα χρώματα γύρω από αυτό, και τη σημασία του για το δραματικό περιεχόμενο. Κάτω από αυτές τις συνθήκες το πράσινο μπορεί να είναι ηρεμιστικό αλλά και καταπιεστικό, αηδιαστικό, διεγερτικό, ακόμη και αγωνιώδες. Δεν υπονοείται ότι κάθε απόχρωση του πρασίνου υποδεικνύει την αντίστοιχη ψυχολογική κατάσταση. Μέσα όμως από σχέσεις και συνειρμούς, ενισχύεται μια διάθεση που θα υπήρχε έτσι κι αλλιώς χωρίς το χρώμα.

Υπάρχουν μερικές ομοιότητες ανάμεσα στο κινηματογράφο και το θέατρο. Στα θεατρικά έργα, ειδικά στα έργα εποχής, τα χρώματα επιλέγονται συχνά για συμβολικούς σκοπούς. Η ευελιξία όμως του κινηματογραφικού μέσου, να ελέγχει τις μεταβάσεις από τη μια σκηνή στην άλλη, του επιτρέπει να υπερβεί αντίστοιχους συμβολικούς συνειρμούς. Στο θέατρο επίσης ένα βασικό εργαλείο για την οργάνωση των χρωμάτων στο χρόνο είναι οι αλλαγές στο φωτισμό. Το φιλμ όμως είναι πιο ευέλικτο, αφού μπορεί να κινηθεί από τη μέρα στη νύχτα, και μέσα σε οποιοδήποτε είδος τεχνικού φωτισμού.

Παρακάτω, εξετάζονται οι τρόποι ανάπτυξης των χρωματικών εντυπώσεων που αναπτύσσονται στο χώρο και στο χρόνο, κάτω από τρεις γενικές επικεφαλίδες:

1. Χρωματική πρόοδος μέσα σε μια σκηνή. Η κίνηση της κάμερας ή τα κινούμενα έγχρωμα αντικείμενα, ανάμεσα στα στατικά έγχρωμα αντικείμενα, μπορούν να αποτελέσουν τη βάση εντυπωσιακών χρωματικών εντυπώσεων.
2. Χρωματική πρόοδος από σκηνή σε σκηνή. Μια συνθετικά ενδιαφέρουσα έγχρωμη ταινία δεν παρουσιάζει μόνο μια σειρά έντονων χρωματικών εντυπώσεων, αλλά ένα πολύπλοκο νήμα, όπου οι χρωματικές εναλλαγές, διακριτικές ή μη, υποδηλώνουν και εναλλαγές συναισθημάτων και εντυπώσεων.
3. Ο συνδυασμός χρωματικής προόδου μέσα σε μια σκηνή, και από σκηνή σε σκηνή, αναγκαστικά περιλαμβάνει τα πάντα.

Άπειρες παραλλαγές είναι δυνατές. Στη προσπάθεια να περιγραφούν πολύπλοκες χρήσεις του χρώματος, μπορεί να φαίνεται ότι υπονοείται πως ένα χρώμα μπορεί να έχει μια συγκεκριμένη απόλυτη έννοια. Όπως όμως γράφει και ο Sergei Eisenstein⁽¹⁵⁾: «Γενικά η ψυχολογική ερμηνεία του χρώματος είναι μια πολύ ευμετάβλητη υπόθεση. Στην τέχνη δεν είναι οι απόλυτες σχέσεις που είναι αποφασιστικές, αλλά εκείνες οι αυθαίρετες σχέσεις μέσα σε ένα σύστημα εικόνων που υπαγορεύονται από το συγκεκριμένο έργο τέχνης».

Στις έγχρωμες ταινίες αυτό είναι εύκολο να συμβεί. Τα τελευταία χρόνια, όλο και πιο πολλοί σκηνοθέτες έχουν προχωρήσει πέρα από τη διακόσμηση και τις ασύνδετες εντυπώσεις, στη δημιουργία ενός συνεκτικού χρωματικού συστήματος. Αυτές οι προσπάθειες, χωρίζονται για ευκολία σε τέσσερις ομάδες με σειρά αυξανόμενης πολυπλοκότητας. Εν τούτοις θα πρέπει να τονισθεί ότι οι ομάδες αυτές αλληλεπικαλύπτονται και οι διαφορές ανάμεσα σε ταινίες μέσα σε μια ομάδα είναι συχνά μεγαλύτερες από τις διαφορές μεταξύ ταινιών σε διαφορετικές ομάδες.

1. Το πιο απλό χρωματικό σχέδιο είναι αυτό στο οποίο μία και μοναδική χρωματική απόχρωση κυριαρχεί σε ολόκληρη τη ταινία. Αυτό το σχέδιο, δίνει ενότητα στη ταινία και τη σώζει από μια διαδοχή απλά καλαισθητών ερμηνειών. Συχνά το κυρίαρχο χρώμα καθορίζεται από την επιλογή ενός φυσικού σκηνικού. Για παράδειγμα, ένα αρκτικό σκηνικό, όπως στη ταινία «The Savage Innocents» (1960) του Nicholas Ray,⁽¹⁶⁾ εδραιώνει την ασυνήθιστη τονικότητα του άσπρου.



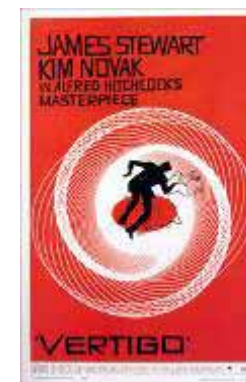
«THE SAVAGE INNOCENTS» (1960)

Σε άλλες ταινίες, είναι τα σκηνικά που καθορίζουν το κυρίαρχο χρωματικό σχέδιο. Στη ταινία «Mon Oncle» (My Uncle) (1958) του Jacques Tati, ⁽¹⁷⁾ μια περιορισμένη γκάμα ⁽¹⁸⁾ ωχρών χρωμάτων, δίνει ένα είδος ραφινάρισμένης πραγματικότητας που παραλληλίζεται με το ατάραχο της συγκεκριμένης ιστορίας.



«MON ONCLE» (1958)

2. Ο πιο κοινός τύπος χρωματικού σχεδίου είναι αυτό που ορίζεται ως οργανωμένος ρεαλισμός. Για παράδειγμα, ο χρωματισμός σε κάθε σκηνή του φιλμ «Vertigo» (1958) του Alfred Hitchcock, ⁽¹⁹⁾ μοιάζει φυσικός, αλλά οι σεκάνς έρχονται σε αντίθεση η μία με την άλλη, έτσι ώστε να διαμορφώνουν την δραματική εξέλιξη.



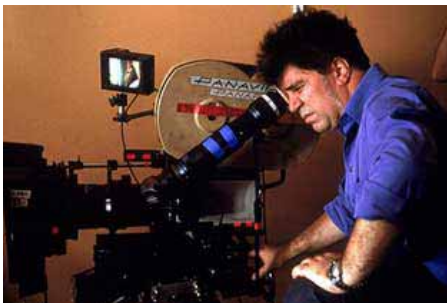
«VERTIGO» (1958)

3. Οι ταινίες που θα μπορούσαν να υπάγονται στις δύο παραπάνω ομάδες, είναι επιλεκτικές ως προς τη χρήση του χρώματος, αφαιρώντας ή μειώνοντας τη σημασία πολλών τμημάτων του πραγματικού φάσματος. Ακολουθούν αυτές, που τονίζουν τη ποικιλία και τη προσαρμοστικότητα. Οι ταινίες αυτής της κατηγορίας στηρίζονται πολύ στα τεχνητά χρώματα. Σε κάποιες από αυτές, όπως στη «Modesty Blaise» (1966) του Joseph Losey,⁽²⁰⁾ σχεδόν κάθε σκηνή πασχίζει να δημιουργήσει κάποια εντύπωση εις βάρος των γειτονικών της. Κάθε σεκάνς ανεξάρτητα από το πόσο σύντομη ή μετατοπισμένη είναι, έχει τη δική της παλέτα. Τα χρώματα ενισχύουν αντί να μειώνουν το ένα το άλλο.



«MODESTY BLAISE» (1966)

4. Η τελευταία ομάδα αποτελείται από ταινίες που κάνουν τεχνητή χρήση του χρώματος. Ταινίες αυτής της ευρείας ομάδας, χρησιμοποιούν όλα σχεδόν τα χρωματικά τεχνάσματα που παρέχει η κινηματογραφική τεχνική. Μια από αυτές είναι και το «Un homme et une femme» του Claude Lelouch, που εμπεριέχει σχεδόν όλα τα χρωματικά τεχνάσματα που έχουν δοκιμαστεί έως τώρα. Με τη συστηματική χρήση τηλεσκοπικών φακών και κάνοντας συνεχώς ζουμ προς τα πίσω από κοντινό πλάνο σε γενικό, συμπιέζεται και εντείνεται ο χώρος, ενώ με το γρήγορο μοντάζ και τις μεγάλες διάρκειες, γίνεται το ίδιο με το χρόνο. Αυτή η συμπίεση του χρόνου και του χώρου, μετατρέπει ένα κοινότυπο γεγονός σε μια σειρά έγχρωμων μοτίβων.



PEDRO ALMODOVAR (Γεννημένος το 1949 στη La Mancha της Ισπανίας)

Εκτενεστέρα θα αναλυθεί η χρήση του χρώματος σε τέσσερις από τις ταινίες του Ισπανού σκηνοθέτη και σεναριογράφου Pedro Almodóvar. Η προσέγγιση του θέματος θα γίνει με επιλογή πλάνων από τους τίτλους και την κυρίως ταινία και ανάλυση αυτών. Η ανάλυση θα αφορά στην χρωματική σύνθεση της εικόνας. Επεξηγηματικά διαγράμματα της γεωμετρίας της εικόνας θα βοηθήσουν στην κατανόηση της οπτικής του δημιουργού.



ΕΙΔΥΛΛΙΑ ΚΑΙ ΕΙΔΩΛΑ ΤΟΥ ΣΤΟΥΝΤΙΟ

«ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΣΤΑ ΠΡΟΘΥΡΑ ΝΕΥΡΙΚΗΣ ΚΡΙΣΗΣ» (1988)

Η ταινία «Γυναίκες στα πρόθυρα νευρικής κρίσης» είναι μία κωμωδία εμπνευσμένη από τις Αμερικανικές κωμωδίες του '50. Αφηγείται δυο μέρες από τη ζωή της Πέπα, μίας ηθοποιού του ντουμπλάζ, ⁽²¹⁾ η οποία εγκαταλείφθηκε ξαφνικά από τον παντρεμένο σύντροφο της Ιβάν, με τον οποίο διατηρούσε πολύχρονη σχέση. Στην προσπάθεια της να τον εντοπίσει και να επικοινωνήσει μαζί του, ώστε να του ανακοινώσει την εγκυμοσύνη της, ανακαλύπτει κρυμμένες πτυχές της ζωής του, οι οποίες τελικά την κάνουν να συνειδητοποιήσει τι πραγματικά αισθάνεται για αυτόν τον άνδρα. Είναι μια ταινία γρήγορης πλοκής, με φλογερούς διάλογους και ανατροπές.

ΔΙΑΡΚΕΙΑ ΤΙΤΛΩΝ : 0:00:00-0:02:18



Από την αρχή που εμφανίζονται οι τίτλοι της ταινίας, διαφαίνεται η ιδιαίτερη μέριμνα του Almodóvar στην επιλογή των χρωμάτων. Οι τίτλοι μοιάζουν με κολλάζ που έχει δημιουργηθεί από κομμάτια γυναικείων περιοδικών του '50 και '60. Έτσι κοπάζοντάς τους κανείς είναι σαν να ξεφυλλίζει περιοδικό μόδας. Επομένως το χρώμα δεν θα μπορούσε παρά να είναι αναπόσπαστο στοιχείο της συνθετικής αυτής διαδικασίας. Η επιλογή αυτή του σκηνοθέτη θα μπορούσε να ερμηνευθεί σαν μια προσπάθεια να αποδοθεί η πολυσύνθετη και πολυσυλλεκτική γυναικεία φύση. Η εισαγωγή του θεατή στον κόσμο των γυναικών γίνεται με την χρήση όλων των βασικών χρωμάτων (κόκκινο-κίτρινο-μπλε και πράσινο). Η ανάμιξη των τριών πρώτων αποδίδει το γκρι, το οποίο επίσης συναντάτε αλλά μόνο σαν φόντο. Η έντονη αντίθεση του κόκκινου με του μπλε συμβολίζει την πολικότητα του απόλυτα θερμού με το απόλυτα ψυχρό χρώμα. Διαφαίνεται ότι ο σκηνοθέτης θέλει να μεταδώσει στον θεατή από την αρχή ακόμα, τις ακραίες αντιφάσεις της ανθρώπινης ψυχοσύνθεσης.

Είναι σημαντικό, όσον αφορά στην παρουσία των χρωμάτων στη ταινία, να γίνει αναφορά στον τρόπο σύνθεσης αυτών στο κάδρο και στη σημασία τους στη γενική χώρο-χρονική συγκρότηση. Για να αποδοθεί πιο κατανοητά αυτή η ανάλυση, επιλέγονται σε πρώτη φάση κάποια πλανά από τα (0:02:18) λεπτά έως τα (0:05:53) και στη συνέχεια γίνεται επιλογή χρονικών στιγμών.



0:02:18



0:02:38



0:02:47



0:03:00

Το πρώτο πλάνο της ταινίας (0:02:18) αρχίζει με τη μακέτα του κτιρίου όπου ζει η κεντρική ηρωίδα, η Πέπα. Το κίτρινο φως του ήλιου ανοίγει την ταινία, όπως δηλαδή ξεκινά μια συνηθισμένη μέρα. Το φως δημιουργεί χρώμα, επομένως στα επόμενα δυο πλάνα παρατηρούνται τα βασικά χρώματα (κόκκινο, κίτρινο, μπλε και πράσινο). Το κίτρινο τασάκι με το σβησμένο τσιγάρο παραπέμπει σε στιγμές αγωνίας. Αμέσως μετά (0:02:54,0:03:00) σε κοντινή λήψη, ένα μπλε ρολόι που δηλώνει ακριβώς το χρόνο και στο βάθος σε ασπρόμαυρη φωτογραφία παρουσιάζονται για πρώτη φορά ο Ιβάν και η Πέπα, οι κεντρικοί ήρωες. Το μπλε ρολόι σε συνδυασμό με την ασπρόμαυρη φωτογραφία του ζευγαριού θα μπορούσε να υποδηλώσει επιπλέον, ότι ο χρόνος αυτής της σχέσης έχει τελειώσει. Αυτό το σκεπτικό έρχεται να ενισχύσει λίγο αργότερα, η χρήση και άλλων ασπρόμαυρων πλάνων του Ιβαν, με άλλες γυναίκες που πέρασαν από τη ζωή του και ανήκουν πια στο παρελθόν. Έτσι σιγά σιγά με αυτά τα σκηνοθετικά τεχνάσματα ο θεατής αρχίζει να μπαίνει στο θέμα της ταινίας.



0:03:02



0:03:05

Στα δυο επόμενα πλάνα (0:03:02+0:03:05) παρουσιάζεται μια ανθρώπινη φιγούρα, το χρώμα -σε έντονο ροζ- παραπέμπει τον θεατή σε γυναίκα. Το ροζ είναι ένα ζεστό, παιχνιδιάρικο και θηλυκό χρώμα. Επίσης δημιουργεί ισχυρούς συσχετισμούς με τον έρωτα και το ρομαντικό στοιχείο. Αμέσως μετά (0:03:17), η εικόνα γίνεται ασπρόμαυρη. Η απουσία του χρώματος παραπέμπει σε κάτι παλιό, σε κάτι βγαλμένο από το παρελθόν. Στον θεατή έρχονται μνήμες από τον παλιό ασπρόμαυρο κινηματογράφο. Ο Ιβάν σαν τραγουδιστής εποχής του '60 με το μικρόφωνο στο χέρι, προσπερνά τις γυναίκες της ζωής του.



0:03:17



0:03:23



0:03:27



0:03:40



0:04:10



0:04:16

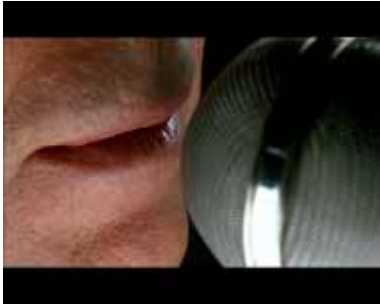


0:04:17



0:04:18

Η μετάβαση από το παρελθόν στο παρόν γίνεται με έναν φωτεινό σηματοδότη, ο οποίος από ασπρόμαυρος γίνεται κόκκινος και μέσα σε ένα δευτερόλεπτο όλο το πλάνο έχει γίνει κόκκινο και ο σηματοδότης έχει μετατραπεί σε έναν κατακόκκινο κύκλο. Το κόκκινο χρώμα, απελευθερώνει επινεφρίνη στο αίμα, με αποτέλεσμα να προκαλείται γρήγορη αναπνοή, να ανεβαίνουν οι σφυγμοί και η πίεση. Έτσι, ο σκηνοθέτης παρασύρει τον θεατή, του κεντρίζει το ενδιαφέρον και τον γεμίζει αγωνία για το επόμενο πλάνο.



0:04:20



0:04:40



0:05:03

Αμέσως μετά κάνει γκρο-πλαν⁽²²⁾ στο στόμα ενός άνδρα και του μικρόφωνου που μεταδίδει τη φωνή του. Κανένα χρώμα δεν παρεμβάλλεται, έτσι ώστε να υπογραμμίζεται η σημασία της φωνής αυτού του άνδρα, του Ιβάν. Είκοσι δευτερόλεπτα μετά ένα πανοραμικό πλάνο προς το κρεβάτι όπου κοιμάται μια γυναίκα ξαναγεμίζει με χρώμα το μάτι του θεατή. Είναι η γυναίκα με το ροζ. Το σεντόνι στο κρεβάτι είναι μπλε και το δάπεδο κόκκινο. Πάλι η χρήση αυτής της έντονης αντίθεσης μπλε-κόκκινου υποδηλώνει συνδυασμό λύπης και πάθους.



0:05:30



0:05:31



0:05:38



0:05:53

Το τηλέφωνο χτυπά, η Πέπα δεν το ακούει, ο χρόνος όμως κυλάει, ο Ιβάν της αφήνει μήνυμα στον τηλεφωνητή. Τα τηλέφωνα και των δυο ηρώων είναι κόκκινα τονίζοντας τη σημασία αυτής της συσκευής. Ο τηλεφωνικός θάλαμος είναι μπλε, όπως και το χρώμα της μορφής του Ιβάν που βρίσκεται πίσω από αυτόν. Το μπλε χρώμα προδιαθέτει ψυχολογικά τον θεατή για κάτι θλιβερό. Στο αμέσως επόμενο πλάνο έρχονται να προστεθούν το πράσινο και το λευκό. Το πράσινο έχει την ίδια χρωματική ένταση με το κόκκινο και το λευκό λειτουργεί διακριτικά, ουδέτερα, χωρίς να επηρεάζει ούτε αρνητικά ούτε θετικά. Έτσι, η χρήση του μπλε ανάμεσα στα τρία πλάνα, ξαφνιάζει τον θεατή ο οποίος, έχει συνηθίσει τις χρωματικές αποχρώσεις του κόκκινου, πράσινου, λευκού.



0:09:15

0:09:25

0:09:35

Φτάνοντας στο (0:09:15) ο Almodóvar κάνει ξανά χρήση του πανοραμικού πλάνου. Η Πέπα εργάζεται, κάνει το ντουμπλάρισμα σε μια ταινία. Τα λόγια που λέει ταυτίζονται με την προσωπική της ζωή και αυτό την θλίβει ιδιαίτερα. Γίνεται για μια ακόμα φορά χρήση του κόκκινου-μπλε. Υπάρχει έντονη συναισθηματική φόρτιση. Χωρίς να διακρίνονται πρόσωπα, η κάμερα κινείται και ακούγονται μόνο λόγια. Είναι σκοτεινά και το μόνο φως προέρχεται από μια μπλε δέσμη φωτός η οποία σιγά σιγά μεγαλώνει καταλαμβάνοντας τελικά σχεδόν όλη την εικόνα. Η Πέπα βρίσκεται κάτω από τη δέσμη αυτή. Όπως το μπλε φως την έχει περιβάλλει, έτσι και η θλίψη της έχει κορυφωθεί. Η αγάπη της, το πάθος της για αυτόν τον άντρα δεν βρίσκει πια ανταπόκριση.



0:09:38



0:10:02



0:11:23

Στο (0:09:38) ένα κοντινό πλάνο κάνει την εμφάνιση του, τονίζοντας με τα μπλε ακουστικά τα θλιβερά λόγια που χρειάζεται να ακούει. Δεν αντέχει άλλο και καταρρέει. Σχεδόν ενάμισι λεπτό μετά τηλεφωνεί στον Ιβάν, δεν τον βρίσκει όπως αντίστοιχα δεν την είχε βρει ούτε και αυτός. Συνομιλεί με την γυναίκα του, ο διάλογος είναι έντονος. Το τηλέφωνο είναι πάλι κόκκινο, υποδηλώνοντας αυτή τη φορά την φορτισμένη ατμόσφαιρα μεταξύ των δυο γυναικών. Το μπλε χρώμα περιβάλλει ακόμα την Πέπα, όπως άλλωστε και η στενοχώρια της.



0:15:30



0:15:40



0:15:50



0:16:27

Η Πέπα γυρίζοντας σπίτι της, βρίσκει μήνυμα του Ιβάν στον τηλεφωνητή της. Για άλλη μία φορά δεν καταφέρνουν να επικοινωνήσουν και ο εκνευρισμός της μεγαλώνει. Αυτό διαφαίνεται και στα επόμενα πλάνα στα οποία κυριαρχεί το κόκκινο χρώμα. Η εμφάνιση του κίτρινου, σαν αναβράζων χάπι, υποδηλώνει την αγωνία που την κυριεύει όσο περνά ο χρόνος και δεν μπορεί να βρει τον Ιβάν στο τηλέφωνο. Καθ' όλη τη διάρκεια των τριών αυτών πλάνων η Πέπα είναι αμίλητη και στο (0:16:27) αναφωνεί «*βαρέθηκα να είμαι καλή*».



0:16:28



0:16:43



0:17:09

Ακολουθώντας ο σκηνοθέτης το συναίσθημα της Πέπα, το πλάνο (0:16:28) γίνεται σκοτεινό και διακρίνονται μόνο τόνοι του μπλε. Είναι ανδρικά ρούχα, τα ρούχα του Ιβάν. Η Πέπα τα μαζεύει όλα με μανία και τα βάζει σε μία βαλίτσα. Κλοτσά τη βαλίτσα στο δωμάτιο και ανάβει τσιγάρο. Το μπλε χρώμα των ρούχων δημιουργεί καταθλιπτική αίσθηση και το μαύρο της βαλίτσας υποδηλώνει τον θάνατο. Για την Πέπα, ο Ιβάν βγαίνει οριστικά από τη ζωή της και πενθεί για την απώλεια. Οι λευκές κλωστές που κρέμονται σε συνδυασμό με τον φυσικό φωτισμό, δημιουργούν μια έντονη αντίθεση λευκού με μαύρου. Κρατώντας ακόμη αναμμένο το σπίρτο στο χέρι, αναφωνεί «*δεν πρέπει να καπνίζω*» και το πετάει μαζί με το πακέτο στο κρεβάτι. Το ψυχρό μπλε του κρεβατιού σε συνδυασμό με το θερμό κόκκινο του πακέτου και του κίτρινου της φωτιάς αποτελούν έναν εκρηκτικό συνδυασμό.



0:17:30



0:17:38



0:18:01



0:18:02



0:18:04

Στα δυο επόμενα πλάνα (0:17:30+0:17:38), η Πέπα αμίλητη κοιτάζει την φωτιά να φουντώνει μπροστά της. Είναι μια στιγμή κάθαρσης για αυτήν. Στον συνδυασμό κίτρινου με κόκκινου λείπει η πολικότητα του θερμού με το ψυχρό, αλλά από την άλλη τονίζεται ο συναισθηματικός τους τόνος, μέσα από την αντίθεση στην φωτεινότητα τους. Το κίτρινο, στην προκειμένη περίπτωση με την φωτεινότητα του, εξαγνίζει τον συναισθηματικό κόσμο της Πέπα και η φωτιά, συμβολικά, την βοηθά να σβήσει το άσχημο παρελθόν και να δει το μέλλον της με αισιοδοξία. Στο (0:18:01) πλάνο κάνει την εμφάνιση του το πράσινο, ενισχύοντας έτσι το παραπάνω συμπέρασμα. Το πράσινο σχετίζεται με την φύση και αντιπροσωπεύει τη ζωή, την υγεία, το νέο ξεκίνημα. Θεωρείται γαλήνιο χρώμα και δίνει ισορροπία, αρμονία και σταθερότητα. Στο πλάνο (0:18:02) το μπλε ξανακάνει την εμφάνιση του, σε πιο βαθύ τόνο αυτή τη φορά. Σε αυτή την περίπτωση λειτουργεί και αυτό εξαγνιστικά.

Επιτέλους, όπως η ίδια λέει ξεφορτώνεται τα πάντα. Μέχρι και ένα κομμάτι μοκέτα, ότι έμεινε από την φωτιά, μπαίνει και αυτό στη βαλίτσα του Ιβάν. Ουσιαστικά διώχνει από τον χώρο της οτιδήποτε τη μελαγχολεί. Ότι δεν μπορεί να μπει στη βαλίτσα, όπως το κρεβάτι, το έχει ήδη κάψει.



0:18:12



0:18:24



0:18:47

Τα επόμενα πλάνα δείχνουν την προετοιμασία της βαλίτσας. Κυριαρχούν τα θερμά χρώματα κόκκινο, πορτοκαλί και το μαύρο το οποίο ουσιαστικά είναι η απουσία χρώματος. Η παρουσία του μαύρου γίνεται με τη βαλίτσα, με μια καρέκλα, και με δυο ανθοστήλες δεξιά και αριστερά του υπνοδωματίου. Οι ανθοστήλες και η άδεια καρέκλα, παραπέμπουν στην κηδεία και απουσία αντίστοιχα, κάποιου προσώπου. Η χρήση του πορτοκαλί αντίθετα δημιουργεί θερμό αίσθημα στον θεατή και του θυμίζει τις εποχές που αλλάζουν αλλά και την καλή υγεία, μέσω του συσχετισμού με τα εσπεριδοειδή που φέρουν το όνομα του. Ο σκηνοθέτης με ευρηματικότητα στήνει το σκηνικό αυτό με την έντονη αντίφαση, για να κάνει αισθητή την αποφασιστικότητα της Πέπα για τον χωρισμό της με τον Ιβάν. Παράλληλα να δώσει μια νότα αισιοδοξίας για το μέλλον.



Το κοντινό πλάνο στον βηματισμό της Πέπα ενισχύει το αίσθημα της αναμονής του τηλεφωνήματος του Ιβάν. Θέλει να τελειώνει το θέμα όσο το δυνατόν γρηγορότερα. Στο βάθος διακρίνεται ένα κίτρινο επιτραπέζιο φωτιστικό. Μαζί το κίτρινο με το μαύρο δημιουργούν έντονο κοντράστ ⁽²³⁾. Η χρήση του συνδυασμού αυτού στη φύση, δηλώνει κίνδυνο. Στην προκειμένη περίπτωση, ο σκηνοθέτης μιμούμενος τη φύση, προειδοποιεί τον θεατή για κάτι που θα συμβεί, δηλαδή για πιθανούς κινδύνους ή εμπόδια.

0:23:03



0:28:23



0:28:54

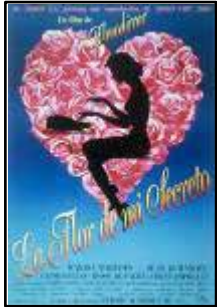


0:29:51



0:29:54

Η Πέπα μπαίνει αρχικά (0:28:07) σε έναν τηλεφωνικό θάλαμο για και καλέσει σπίτι της να δει αν έχει μήνυμα από τον Ιβάν. Ενώ είναι μέσα, μια βαλίτσα από την πολυκατοικία πέφτει πάνω στον θάλαμο και βγαίνει έξω να δει τι συμβαίνει. Κάτω στο πεζοδρόμιο, βλέπει μια φωτογραφία του Ιβάν με έναν νεαρό. Από την αφιέρωση καταλαβαίνει ότι είναι πατέρας και γιος. Εν τω μεταξύ έχει κατέβει ο γιος του να μαζέψει τα πράγματα. Εκείνη σαστισμένη ξαναμπαίνει στον τηλεφωνικό θάλαμο (0:28:54), αφού δεν γνώριζε ότι ο Ιβάν είχε γιο. Ένα λεπτό μετά, ο φακός βρίσκει την Πέπα να περπατά στην πόλη της Μαδρίτης σκεπτική. Η ατμόσφαιρα είναι μελαγχολική, ο μεγάλος δρόμος της Μαδρίτης είναι άδειος. Τα φώτα του δρόμου οδηγούν στο άπειρο, η Πέπα ατενίζει το μέλλον, τα φώτα σβήνουν. Η κατάσταση όσο πάει περιπλέκεται και ακόμα δεν έχει ξεκαθαριστεί τίποτα. Οι χρωματικοί τόνοι έχουν πέσει, το ρούχο της Πέπα είναι μοβ, χρώμα που παραπέμπει στο πένθος όπως το μαύρο. Όταν σβήνουν τα φώτα και η νύχτα έχει σχεδόν πέσει, η εικόνα πλημμυρίζει από έντονο μπλε. Η μελαγχολία είναι διάχυτη.



ΠΑΘΗ ΣΤΗΝ ΜΑΔΡΙΤΗ

«ΤΟ ΜΥΣΤΙΚΟ ΜΟΥ ΛΟΥΛΟΥΔΙ» (1995)

Η ηρωίδα η Λέο, γράφει μυθιστορήματα με το ψευδώνυμο Αμάντα Γκρις. Αν και είναι δεσμευμένη με συμβόλαιο να παραδίδει τρία μυθιστορήματα το χρόνο δεν τα καταφέρνει να τηρεί πια τη συμφωνία της. Είναι δυστυχισμένη και περνάει τις μέρες της περιμένοντας ένα τηλεφώνημα από τον άνδρα της, το Πάκο. Όμως αυτός τηλεφωνεί σπάνια από τις Βρυξέλλες, όπου είναι αξιωματικός των διεθνών δυνάμεων του NATO. Ο έρωτας του Πάκο για αυτήν δεν υπάρχει, αλλά η Λέο γραπώνεται από κάθε ελπίδα, όσο ανεδαφική και να είναι αυτή. Κανείς δεν της εξηγεί το προφανές. Ούτε ο Πάκο, ούτε η Μπέτου που είναι ψυχολόγος και κρυφή ερωμένη του Πάκο.

Η Μπέτου, προσπαθεί να βγάλει από τη κατάθλιψη τη Λέο και την στέλνει στον Άνχελ, αρχισυντάκτη των καλλιτεχνικών σελίδων της Ελ Παϊς. Ο Άνχελ, δεν αμφιβάλλει ότι η γυναίκα αυτή που του ζητά τη συνεργασία του είναι η αγαπημένη του συγγραφέας. Για ξεκίνημα, της προτείνει να γράψει μια κριτική για το έργο της Αμάντα Γκρις, δηλαδή ουσιαστικά για την ίδια. Τελικά εκείνη αποφασίζει να γράψει μια αρνητική κριτική για το έργο της και να αυτοκτονήσει καλλιτεχνικά αποδοκιμάζοντας το. Στο μεταξύ ο Πάκο, της αναγγέλλει την επίσκεψη του και η προοπτική αυτή ενθουσιάζει τη Λέο. Όμως η συνάντηση αυτή θα φέρει και το χωρισμό στο ζευγάρι.

Στο «Μυστικό μου Λουλούδι», η Λέο είναι άλλη μια γυναίκα σε κρίση, μόνο που εδώ αυτό δεν εκφράζεται με υστερία αλλά με κατάθλιψη και με εσωτερική αγωνία. Η σύγκρουση συγκεντρώνεται στο πρόσωπό της. Θα ήθελε η συναισθηματική της ζωή να υπερβαίνει τη ζωή που πλάθει για τα μυθιστορήματά της. Η κρίση τη Λέο, είναι ένα συνονθύλευμα μαύρων σκέψεων, μελαγχολίας και κλονισμένων νεύρων. Καινούργια συναισθήματα για τον μέχρι τότε κινηματογράφο του Almodóvar.



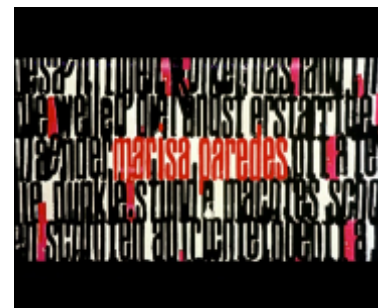
0:00:05



0:00:15



0:00:20



0:00:27

Οι τίτλοι της αρχής (0:00:00-0:02:25), προβάλλονται μπροστά από ένα κόκκινο τριαντάφυλλο, το οποίο χωρίζει στη μέση δύο λευκές σελίδες, τη μία χειρόγραφη και την άλλη στη γραφομηχανή. Η αναρχία και η τάξη. Διπλή ζωή. Σελίδες γραμμένες από τη Λέο, που είναι συγγραφέας. Η ταινία παρεμβαίνει σε μια στιγμή όπου δε γράφει πια. Το επάγγελμά της δεν είναι το σημαντικότερο πια. Περνάει κρίση όχι μόνο με τον κόσμο αλλά κυρίως με τις λέξεις. Αυτή ακριβώς η κρίση αποτυπώνεται στους τίτλους.

Πάνω στο κόκκινο φόντο του τριαντάφυλλου εμφανίζονται τα μαύρα γράμματα του τίτλου γραμμένα και αυτά με γραφομηχανή, σα να τα έγραψε η Λέο. Όλοι οι τίτλοι εμφανίζονται σα να γράφτηκαν από γραφομηχανή και τα χρώματα που ξεχωρίζουν πάνω στο λευκό και γκριζο των σελίδων είναι το μαύρο και το κόκκινο, πόνος και πόθος μαζί. Ένα πλάνο με τα ίδια στοιχεία εμφανίζεται και λίγο αργότερα στη ταινία (0.29.05), όπου το ροζ τριαντάφυλλο, και το κείμενο από τη γραφομηχανή συμπληρώνονται με μια χειρόγραφη σελίδα της Λέο που αναφέρει: «Μπροστά σας βρίσκεται μια γυναίκα φτιαγμένη για το άγχος». Μια φράση που υπογραμμίζει το τι βιώνει η πρωταγωνίστρια σε όλη τη διάρκεια της ταινίας.



Το θέμα της διπλής ζωής είναι κεντρικό μέσα από τη Λέο και την ιστορία της με το ψευδώνυμο και ερμηνεύεται με ένα ιδιαίτερο τρόπο στη ταινία. Δεν είναι τόσο ο διπλός χαρακτήρας που ενδιαφέρει, όσο η ιδέα ότι μπορεί κανείς να έχει μια ζωή έχοντας άλλες δύο. Η Λέο θέλει μια άλλη ζωή, ο Άνχελ, χάρη στη Λέο, τη βρίσκει. Και οι δύο συγκρίνουν συχνά τη κατάστασή τους με αυτή των φανταστικών προσώπων των ροζ μυθιστορημάτων. Αυτή εξάλλου είναι και η αρχή των μυθιστορημάτων αυτών.

0:01:50



Σε αυτό αναφέρεται και η πρώτη σκηνή της ταινίας.

Σε όλη τη διάρκεια που μιλά η υποτιθέμενη μητέρα, το φόντο είναι ένα σκέτο πράσινο, το χρώμα της ελπίδας. Ένας απλός πράσινος τοίχος, ο οποίος αναδεικνύει τη μορφή και το πρόσωπο της μητέρας. Αφήνει να ξεδιπλωθούν όλα τα συναισθήματα για το πεθαμένο παιδί της. Η ελπίδα προβάλλει και αυτή σα φόντο, όπως ο τοίχος, μέσα στα μάτια της, κάθε στιγμή και λεκτικά, όταν τίθεται το θέμα της δωρεάς οργάνων, ζητώντας ελπίδα για μια καινούργια ζωή.

Υπάρχει ίσως όμως και μια άλλη ερμηνεία στο θέμα αυτό. Μπορεί να ειπωθεί ότι το κάθε πρόσωπο έχει κάτι το συγκαλυμμένο. Όλοι έχουν μια κρυμμένη πλευρά ενώ θέλουν κάτι άλλο. Η Λέο γράφει με ψευδώνυμο, ο Άνχελ γίνεται συγγραφέας, η υπηρέτρια είναι χορεύτρια, η Μπέτυ η κρυφή ερωμένη και η ταινία αρχίζει με μια σκηνή που είναι μια παράσταση, μια υπόκριση. Μπορεί να είναι θέμα μιας διπλής ζωής, αλλά μπορεί να είναι θέμα και διπλής δυνατότητας ζωής.

0:08:31



Το δράμα της πρωταγωνίστριας, φαίνεται από μικρά πράγματα, αναγνωρίσιμα αλλά και ασήμαντα. Είναι μια γυναίκα βαθιά μόνη και αυτό την έχει κάνει εξαιρετικά εύθραυστη. Αυτή η υπερευαισθησία είναι αποτέλεσμα πολλών χρόνων μοναξιάς και φαίνεται από την αρχή της ταινίας στη σεκάνς με τις μπότες. Είναι αναγκασμένη να διασχίσει όλη τη πόλη, για να βρει τη φίλη της τη Μπέτυ, να της τις βγάλει. Η ταινία αυτή είναι οικοδομημένη πάνω σε αυτό το συναίσθημα που φωτίζεται έντονα στη σκηνή που η Λέο ψάχνει να την βρει και της τηλεφωνεί εκεί που δουλεύει. Έχει βραχεί και είναι μέσα σε ένα καφέ, πίνοντας κονιάκ (0.08.31). Πίσω της, ο τοίχος φέρει

την αναπαράσταση μιας ηλιόλουστης, τροπικής παραλίας. Τα φωτεινά και ζωντανά χρώματα αυτής της εικόνας έρχονται σε πλήρη ασυμφωνία με την εμφάνιση της Λέο. Η μοναξιά και η απόγνωση της συμπληρώνονται από τη ψυχρότητα των σιέλ αποχρώσεων που φοράει, καθώς και των μαύρων γυαλιών που δεν βγάζει.



0:36:56



0:37:02



0:37:19



0:37:30

Η Λέο αντιμετωπίζει τον εαυτό της μέσα από την αδυναμία της. Όταν πηγαίνει στους εκδότες της (0:37:02+0:37:19), παρουσιάζοντας τους μια ρεαλιστική ιστορία που απέχει πολύ από τα ροζ παραμύθια για τα οποία πληρώνεται, αυτοί αντιδρούν. Φοράει ένα κατακόκκινο ταγιέρ που τονίζει την αποφασιστικότητα της. Από την εξάντλησή της, αναδύεται μια ισχυρή δύναμη και ένα δυνατό πείσμα. Τους λέει: *«Το πρόβλημα είναι το χρώμα. Δε μπορώ να γράψω ροζ ιστορία, μου βγαίνει μαύρη. Προσπαθώ αλλά κάθε σελίδα βγαίνει και πιο σκούρα»*. Είναι τόσο αδύναμη, ώστε δε μπορεί πια να προσποιείται. Δε μπορεί πια να κοροϊδεύει τον εαυτό της, ούτε να γράψει μια φανταστική ιστορία που δεν αισθάνεται πια. Η κατάσταση με το Πάκο την έχει φτάσει σε οριακό σημείο.

Εδώ βλέπουμε, ότι η ισχύς και το νόημα του χρώματος φανερώνονται και με λεκτικά μέσα, και όχι μόνο μέσω της εικόνας. Αυτό συμβαίνει για το εξής: Γίνεται λεκτική αναφορά στο χρώμα γιατί έτσι το νόημα περνάει με περισσότερη σαφήνεια, γίνεται γρήγορα αντιληπτό και η σκηνή αποκτά περαιτέρω ένταση. Ο Almodóvar, στα συγκεκριμένα χρώματα χρησιμοποιεί τη πιο κοινότατη έννοια τους. Στο μαύρο, τη θλίψη και το πόνο και στο ροζ, την αγάπη, και την ευτυχία.



0:48:19



0:48:21



0:48:26



0:48:30

Σε κάποια γυρίσματα, το φυσικό ντεκόρ υποχρεώνει τον σκηνοθέτη να συλλάβει τη σκηνοθεσία με έναν ειδικό τρόπο. Διεγείρει τη φαντασία του επειδή είναι υποχρεωμένος να αποδεχτεί τη διαρρύθμιση του χώρου στον οποίο βρίσκεται. Για παράδειγμα ο απέραντος διάδρομος του διαμερίσματος της Λέο. Η σκηνή με το ξανασιξίμο της Λέο και του συζύγου της, μια σκηνή κλειδί στη ταινία, αρχίζει σε αυτό το διάδρομο. Η Λέο τρέχει κατά πάνω του παθιασμένη και ανυπόμονη με το αποκαλυπτικό, κόκκινο φουστάνι της, σύμβολο του πόθου της για αυτόν. Για να δοθεί αίσθηση ευρυχωρίας, τοποθετείται ένας καθρέφτης. Αυτό που χρησιμοποίησε ο Αλμοδόναρ, ήταν μια σειρά από καθρέφτες, μέσα στους οποίους τράβηξε το φιλί τους. Έτσι δίνει μια κατακερματισμένη εικόνα που υποδεικνύει ότι από τη πρώτη στιγμή το ζευγάρι είναι κομμάτια. Η εικόνα διαλύεται και τα στόματά τους δεν φαίνονται. Είναι σαν να μην υπάρχει αυτό το φιλί αλλά μόνο η προσπάθεια των δύο για αυτό.



0:53:11



0:54:00



0:54:13



0:54:52

Σε μια ιστορία ρήξης, όπως αυτή στο «Μυστικό μου Λουλούδι», το κρεβάτι είναι πολύ σημαντικό. Η περιορισμένη χρήση του είναι εύγλωπτη και είναι το θερμόμετρο που μετράει καλύτερα τη θερμοκρασία των σχέσεων. Στη ταινία υπάρχει μόνο μια μεγάλη σκηνή του κρεβατιού ανάμεσα στη Λέο και το σύζυγό της, και δεν τα καταφέρνουν να ξαπλώσουν. Η σύγκρουση είναι αναπόφευκτη. Το κρεβάτι είναι ο μάρτυρας της αβύσσου που ανοίγεται ανάμεσα στο ζευγάρι. Ανέπαφο, βουβό και τεράστιο υποδέχεται μόνο τους γλουτούς της Λέο, που έχει πλάτη στο Πάκο. Τα χρώματα του δωματίου, είναι στις αποχρώσεις του καφέ και του γαλάζου. Χρώματα μουντά και ψυχρά. Το κόκκινο του φορέματός της αναδεικνύεται ακόμη περισσότερο, εξαιτίας του αδιάφορου ντεκόρ του δωματίου.



0:55:02



0:55:04



0:55:08

Όταν γυρίζει τη πλάτη της και ο Πάκο δεν είναι εκεί, σπάει από τα νεύρα της στο πάτωμα μια μπλε κορνίζα με τη φωτογραφία τους. Οι πολλές μπλε μπίλιες από τις οποίες ήταν φτιαγμένη η κορνίζα, ξεχύνονται στο συμμετρικό πάτωμα, τα κομμάτια της σχέσης τους. Με αυτή τη συμβολική σκηνή, ο Almodóvar οριστικοποιεί και το τέλος της.



1:24:02



1:24:32



1:25:09

Η σκηνή του χορού ανάμεσα σε μάνα και γιο είναι πολύ σημαντική. Ο χορός του ζευγαριού θα μπορούσε να αποτελεί μια μίμηση της σχέσης των δύο πρωταγωνιστών. Η αρχή του: Μια αναπαράσταση δύο ερωτευμένων ανθρώπων. Το τέλος του: Ο αποδιωγμός της γυναίκας. Με το κόκκινο φουστάνι, ενθύμιο του έρωτα της που δεν έχει αντίκρισμα πια. Η συνέχεια του άνδρα. Με μαύρη αμφίεση, σκληρός και αμείλικτος, μόνος του στον «χορό» της ζωής.



1:25:28



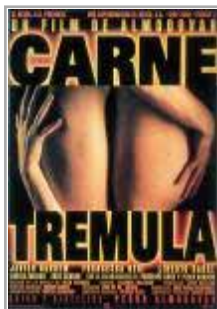
1:26:09



1:26:18

Ο Almodóvar, προτίμησε να κινηματογραφήσει το χορό σε ένα γυμνό τοίχο. Τα μοναδικά χρώματα είναι το κόκκινο και το μαύρο. Το πάτωμα, οι τοίχοι, τα ρούχα του γιού είναι μαύρα, ενώ η μητέρα είναι ντυμένη στα κόκκινα. Για το φωτισμό ο οπερατέρ, χρησιμοποίησε ένα κόκκινο φως που έδειχνε το κόκκινο του φουστανιού πολύ πιο έντονο.

Οι σχέσεις ανάμεσα στη πραγματικότητα και στη φαντασία, παρεμβαίνουν σε αυτή τη ταινία μέσα από το θέμα του ροζ μυθιστορήματος, αντίθετου με την αλήθεια της ζωής της Λέο. Το ζήτημα που αναδεικνύει το κομμάτι αυτού του σεναρίου, επιλύεται από τη σκηνοθεσία. Ο Almodóvar, χρησιμοποιεί εξωτερικά γυρίσματα και φυσικά ντεκόρ. Το «Μυστικό μου Λουλούδι», ανταποκρίνεται στο νεορεαλισμό. Είναι μια ειλικρινής ταινία, αφιερωμένη στα πιο απλά αλλά και στα πιο δυνατά συναισθήματα. Είναι μια ταινία για το πόνο της εγκατάλειψης και το πρόσωπο που έφυγε, μικρή σημασία έχει αν είναι ζωντανό για τον υπόλοιπο κόσμο. Το τέλος αυτής της σχέσης για αυτόν που μένει, ισοδυναμεί με θάνατο.

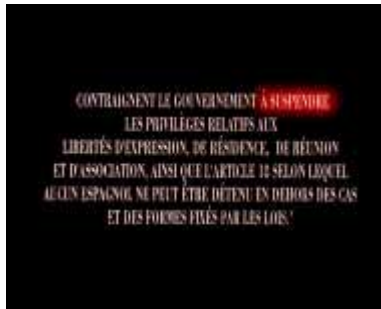


«ΚΑΥΤΗ ΣΑΡΚΑ» (1997)

Ο Βίκτορ γεννιέται στη Μαδρίτη, μέσα σε ένα λεωφορείο, τη νύχτα που το καθεστώς του Φράνκο κηρύσσει τη χώρα σε κατάσταση έκτακτης ανάγκης. Είκοσι χρόνια αργότερα, ξανασυναντά την Έλενα. Όμως αυτή, θέλοντας να τον διώξει, τον σημαδεύει με ένα πιστόλι. Όταν έρχονται οι αστυνομικοί, Νταβίντ και Σάντσο και κατά τη διάρκεια της σύγκρουσης, μια σφαίρα που φαίνεται ότι την έριξε ο Βίκτορ, αφήνει το Νταβίντ παράλυτο. Χρόνια αργότερα, ο Βίκτορ βγαίνει από τη φυλακή, όπου σκέφτονταν αδιάκοπα την Έλενα, η οποία παντρεύτηκε το Νταβίντ. Ο Βίκτορ συναντά τη Κλάρα, τη γυναίκα του Σάντσο. Οι δυο τους συνάπτουν ερωτική σχέση. Όμως ο Βίκτορ ξαναβρίσκει την Έλενα, η οποία μετά από μια ερωτική νύχτα μαζί του, τον ερωτεύεται. Ο άντρας της όμως, τα ανακαλύπτει όλα και θέλει εκδίκηση. Ο Βίκτορ του λέει ότι τη νύχτα που έμεινε παράλυτος, τη σκανδάλη τη πάτησε ο Σάντσο και όχι αυτός. Για να ξεφορτωθεί τον Σάντσο και τον Βίκτορ, ο Νταβίντ επιχειρεί να τους κάνει να αλληλοσκοτωθούνε, αποκαλύπτοντας στον πρώτο τη σχέση της γυναίκας του με το Βίκτορ. Όμως τελικά, νεκροί πέφτουν ο Σάντσο και η Κλάρα. Μερικά χρόνια αργότερα, ο Βίκτορ και η Έλενα, αποκτούν το πρώτο τους παιδί στην ελεύθερη πια Μαδρίτη.

Η ταινία είναι εμπνευσμένη από τα πρώτο κεφάλαιο του μυθιστορήματος, «Ο Άνθρωπος και το Μαρτύριο», της Ruth Rendell.⁽²⁴⁾ Ταινία χρωματισμένη με μαύρο της εκδίκησης και κόκκινο του πάθους. Μυθιστορηματική ταινία, αποτελεί ελεύθερη διασκευή ενός αστυνομικού μυθιστορήματος, το οποίο επιτρέπει στον Αλμοδόναρ να ξαναβρεί το νόημα του πόθου και να το αναδείξει. Αποτελεί παράδειγμα κινηματογράφου της σάρκας και της συγκίνησης. Ο σκηνοθέτης συναντά ξανά τη Μαδρίτη. Η σχεδόν τουριστική χάρη της στη ταινία «Το μυστικό μου Λουλούδι», μετουσιώνεται σε μια μήτρα που αποτελεί το σκηνικό μιας γέννησης στη ταινία «Καυτή Σάρκα». Πάνω σε αυτή τη πόλη, ο Αλμοδόναρ μετράει το χρόνο που περνάει. Η πόλη αλλάζει πρόσωπο, όπως η Ισπανία και τα πρόσωπα των ταινιών του, τα οποία έχουν ωριμάσει μαζί του.





0:00:09



0:00:15



0:08:46

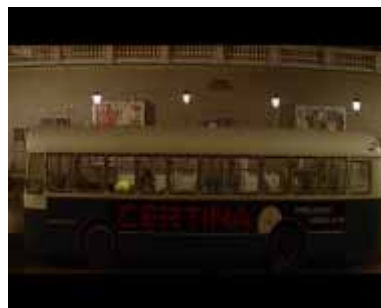
Η αρχή της ταινίας εγγράφει την ιστορία της μέσα σε ένα πολιτικό πλαίσιο, μέσα από μια αναφορά της Ισπανίας του Φράνκο. Τα γράμματα των τίτλων μοιάζουν με ηλεκτρική αντίσταση πάνω στην οποία ψήνουμε κρέας. Η αδηφαγία, η φωτιά, και η σάρκα. Η αφορμή, η απία και το αποτέλεσμα. Έννοιες που δεσπόζουν μέσα στη πλοκή της ταινίας. Το κόκκινο της φωτιάς της αντίστασης, καίει και ταυτόχρονα φωτίζει τις λέξεις που θέλει ο σκηνοθέτης να αναδείξει. Χρωματίζοντας τες με κόκκινο, πέρα από την έντονη σημασία τους που θέλει να αναδείξει, τονίζει παράλληλα ότι τη συγκεκριμένη περίοδο, αυτά τα δικαιώματα κήκαν. Οι υπόλοιποι τίτλοι της ταινίας είναι εξαιρετικά λιποί, κάτι το οποίο αποτελεί έκπληξη. Μόλις και μετά βίας που υπάρχουν, και με τη διακριτική χρωματική και μορφολογική παρουσία τους, στρέφουν όλα τα φώτα κατευθείαν στην ιστορία του Βίκτορ, τη στιγμή της γέννησής του.



0:05:48



0:05:52



0:06:43



0:07:04

Αυτή η στιγμή έρχεται, όταν το μπλε λεωφορείο που *ειρωνικά* γράφει πάνω του «απόλυτη ακρίβεια», σταματά αναγκαστικά πάνω στο δρόμο. Τα παραπάνω πλάνα πλημμυρισμένα με ψυχρές αποχρώσεις χρωμάτων, με βασικό το μπλε, δημιουργούν μια αίσθηση θλίψης και κατατονίας. Συναισθήματα που εντείνονται από την απόλυτη ερημιά του δρόμου, την υγρασία και την ομίχλη, και κυρίως από τη γνώση ότι η χώρα μπαίνει σε κατάσταση έκτακτης ανάγκης. Κάτι το οποίο υπενθυμίζεται και από τα συνθήματα στο τοίχο. Το οξύμωρο της εικόνας, ότι δηλαδή η γέννηση θα έπρεπε να αποτελεί ένα ευχάριστο γεγονός αλλά παρ' όλα αυτά δεν παρουσιάζεται έτσι, ενισχύεται ακόμη περισσότερο από το φωτεινό λευκό των χριστουγεννιάτικων στολιδιών και το ελπιδοφόρο πράσινο στο φουστάνι της μητέρας.

Ο σκηνοθέτης επιλέγει να τραβήξει το πλάνο της γέννησης έξω από το λεωφορείο. Έτσι τονίζεται ακόμη περισσότερο η πρόθεση του να αναδείξει τις συνθήκες της πόλης και όχι μόνο το κάθε αυτό γεγονός και να αποδώσει στη γέννηση αν όχι μικρότερη, τουλάχιστον ίση αξία με τα γεγονότα εκείνης της περιόδου.



0:09:14



0:09:22

Στο σημείο που ο Αλμοδόναρ δείχνει ότι ο Βίκτορ και η μητέρα του θα έχουν ισόβια κάρτα επιβίβασης σε λεωφορεία, η εικόνα αλλάζει σε ασπρόμαυρη (0:09:14+0:09:22), τονίζοντας έτσι ότι είναι μια παρελθοντική κατάσταση και παράλληλα δείχνοντας ότι αποτελεί εικόνα τηλεόρασης. Οθόνη μέσα στην οθόνη. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, η ασπρόμαυρη εικόνα, η οθόνη ουσιαστικά, ενημερώνει το θεατή για κάτι που έγινε παλιά και τίποτε άλλο.



0:11:50



0:12:02

Τα χρώματα των τηλεφώνων στις ταινίες του Αλμοδόναρ, συχνά παίζουν ένα μικρό αλλά παράλληλα σαφή ρόλο. Αποτελούν φορείς των λεγόμενων του καθενός και εκφραστές των συναισθημάτων τους και είναι σα να χρωματίζονται από αυτά. Εδώ στο τηλεφώνημα του Σάντσο στη γυναίκα του, αυτή χρησιμοποιεί ένα λευκό τηλέφωνο, που συμβολίζει την αθωότητα και την ειλικρίνεια που διακατέχει αυτή τη συζήτηση, λέγοντας ότι είναι μόνη στο σπίτι. Ο Σάντσο από την άλλη, χρησιμοποιεί ένα τηλέφωνο μαύρο, των αμφιβολιών που τον κατατρέχουν αλλά και του πόνου που νιώθει για όλα αυτά.



0:15:15



0:15:37



0:15:49

Παρόμοια έννοια με τα τηλέφωνα θα μπορούσαν να έχουν και τα λεωφορεία σε αυτή τη ταινία. Μόνο που αυτά, αντί για φορείς των λεγόμενων, είναι φορείς σωμάτων. Στα συγκεκριμένα πλάνα, το λεωφορείο είναι κόκκινο. Το χρώμα της έντασης και του πάθους. Το λεωφορείο αυτό πηγαίνει το Βίκτορ στην Έλενα. Το πάθος του για αυτήν, η φωτιά που τον καίει, οδηγεί απεγνωσμένα το κορμί του στο σπίτι της.



0:25:08



0:26:36



0:26:37

Ο Νταβίντ, σε αυτή τη σκηνή, πέφτει θύμα δύο διαφορετικών όπλων: του ρεβόλβερ, και του τόξου του έρωτα. Εντυπωσιάζεται τόσο από την Έλενα, που την ακολουθεί με τα μάτια του, μη ξέροντας ότι ο κίνδυνος θα έρθει από το Σάντσο. Τη στιγμή που τον σημαδεύει ένα όπλο πιασμένο από δύο χέρια (0:25:08), το κυκλικό χάλι από κάτω του, με χρώματα μεταξύ άλλων κίτρινο και κόκκινο, μίσος και πάθος, μοιάζει με στόχο (0:26:36). Το μίσος και το πάθος του, τον κατέστησαν στόχο και έτσι δέχθηκε τη σφαίρα. Ο Νταβίντ αποτελεί στόχο και όχι τελικά το

θύμα ενός ατυχήματος. Η τοποθέτηση του χαλιού στην είσοδο του σπιτιού της Έλενα, είναι σχεδιασμένη για να μπορεί να παίρνει τα πρόσωπα ο σκηνοθέτης μέσα σε αυτό το στόχο. Είναι μια λεπτομέρεια που βοηθάει στην οργάνωση της σκηνής και στη τοποθέτηση της κάμερας.



0:28:19



0:28:36



0:29:07



0:29:16



0:28:43

Η εικόνα της τηλεόρασης επανεμφανίζεται, μόνο που εδώ είναι έγχρωμη. Ο Βίκτορ, βλέπει την Έλενα και τον άνδρα της -σαν ήρωα-. Η επιλογή της έγχρωμης εικόνας αποδίδει το παρόν, το τι συμβαίνει αυτή τη χρονική στιγμή. Επίσης, τα χρώματα δημιουργούν πολλούς συναισθηματικούς συνειρμούς, -πολύ περισσότερους από μια ασπρόμαυρη οθόνη-. Βλέποντάς την λοιπόν ο Βίκτορ κατακλύζεται από συναισθήματα. Κοπάζει την οθόνη και ότι βλέπει θέλει να το ζήσει.



0:31:46



0:31:52

Αυτά τα δυο πλάνα υπογραμμίζουν πολύ πετυχημένα τα συναισθήματα του Βίκτορ τη δεδομένη στιγμή. Η ομιχλώδης, θολή απεικόνιση της γειτονιάς που θα μείνει, χρωματισμένη με γκρι καφέ και μαύρες αποχρώσεις και η επιλογή μιας συννεφιασμένης μέρας, αναδεικνύουν τα αρνητικά συναισθήματα που νιώθει. Μοναξιά επειδή δεν έχει τη μητέρα του και την Έλενα, λύπη για το που και πως κατάντησε και εκδικητικότητα για την Έλενα και το Νταβίντ.



0:35:38



0:36:09

Στη σκηνή που πρωτοεμφανίζεται η Κλάρα στο νεκροταφείο (0:35:38), σαν μέσα από ένα κόκκινο στεφάνι κηδείας, διαπιστώνεται η ομοιότητα με τη πεθαμένη μητέρα του Βίκτορ, κάτι που θα φανεί αργότερα και σε άλλες εκφάνσεις της σχέσης τους. Με το λεοπάρ παλτό, έρχεται σε πλήρη παραφωνία με το περιβάλλον του νεκροταφείου (μαύρη ένδυση), οδηγώντας εν μέρει το νου σε ρούχα και χρώματα που πιθανώς θα φορούσε η μητέρα του πρωταγωνιστή, που ασκούσε το επάγγελμα της πόρνης.

Η Κλάρα και γενικά οι γυναίκες στη ταινία είναι κάπως παθητικές. Αποτελούν πρόσωπα θλιμμένα, εξουθενωμένα και χωρίς δύναμη. Στο βάθος της σκέψης των γυναικών στη «Καυτή Σάρκα», η μητρότητα αποτελεί μια τεράστια ανάγκη, μια διαφυγή από τα προβλήματά τους. Η Έλενα θεωρεί τα παιδιά του ορφανοτροφείου δικά της παιδιά και δυσκολεύεται να τα αποχωριστεί, σε περίπτωση που θα φύγει από το ίδρυμα. Η Κλάρα, έχει κάπως σα παιδί της το Βίκτορ, αφού αναλαμβάνει την ευθύνη της φροντίδας του. Οι σχέσεις ανδρών και γυναικών έχουν κάτι το αιμομικτικό.



1:11:32



1:11:47



1:12:03



1:12:12

Όταν η Έλενα περνάει τη νύχτα με τον Βίκτορ, τα κορμιά τους σχηματίζουν ένα είδους αρχέγονου πυρήνα, σα καρδιά. Εδώ, αυτό που ενδιαφέρει τον Almodóvar, είναι τα πρόσωπα και οι ήχοι. Τα πρόσωπα, γιατί την ώρα της ηδονής μοιάζουν με πρόσωπα την ώρα της οδύνης. Οι ήχοι, γιατί οι κραυγές της ηδονής, συχνά μοιάζουν με κραυγές πόνου.

Το χρώμα εδώ που υπερισχύει είναι το χρώμα της σάρκας, αναδεικνύοντας έτσι την ένταση της σαρκικής απόλαυσης. Και οι τοίχοι ακόμη, έχουν το ίδιο χρώμα λειτουργώντας σαν ένα βαρετό, μουντό φόντο, δίνοντας αέρα και πνοή στη κίνηση των σωμάτων και στα συναισθήματα που πηγάζουν από αυτό το πλάνο. Όταν αγκαλιάζονται πάνω στο κρεβάτι γυμνοί, στο τέλος της νύχτας, η Έλενα, χαϊδεύει τα πόδια του Βίκτορ γιατί είναι αυτό που τις λείπει περισσότερο. Αυτό δηλαδή που δεν έχει ο άνδρα της. Αυτό που νιώθει η Έλενα εκφράζεται όχι με λόγια αλλά με τη στάση των δύο σωμάτων. Στάση που τονίζεται από το μαύρο σεντόνι του κρεβατιού, χρώμα που κάνει μεγάλη αντίθεση με το χρώμα της σάρκας. Ο Almodóvar, επιχείρησε να δείξει τα σώματα σα κινούμενα τοπία. Η Έλενα γέρνει πάνω στα πόδια του Βίκτορ, και ο ήλιος ανατέλλει πάνω τους, όπως πάνω σε ένα τοπίο.



1:27:34



1:27:26



1:27:52



1:28:53

Η Κλάρα, όταν αντιμετωπίζει τον Σάντσο στο σπίτι του Βίκτορ, φορά ένα κατακόκκινο φουστάνι. Η εγρήγορση που νιώθει, η βία που πιθανώς θα ακολουθήσει, η ενοχή της, το πάθος που την έχει κυριεύσει, αναδεικνύονται από αυτό το χρώμα. Πράγματι, ο αλληλοσκοτωμός, μια έμμεση αλλά σαφής θυσία για το Βίκτορ, τελειώνει με το Σάντσο και τη Κλάρα πεσμένους στο πάτωμα με τα αίμα της δεύτερης να γίνεται ένα με το κόκκινο του φορέματος. Το λευκό φως, μπαίνει από το παράθυρο, θολώνει τα χρώματα του δωματίου, και μοιάζει με προβολέας που αναδεικνύει τη στιγμή του θανάτου.

Στο φινάλε, που όλα επιπαχύνονται και για τα πέντε πρόσωπα, δεν διαιρέθηκε η οθόνη στα πέντε, ούτε χρησιμοποιήθηκε εναλλασσόμενο μοντάζ.⁽²⁵⁾ Όλα τα πρόσωπα μπλέκονται μεταξύ τους σε κάθε πλάνο, τονίζοντας το σκοπό του σκηνοθέτη να δείξει το πώς η ιστορία του καθενός επηρέασε την ιστορία του άλλου. Όλα διακατέχονται από ένα σύμπλεγμα ενοχής, ιδιαίτερα η Έλενα. Ταυτόχρονα όμως, η ταινία αγνοεί βαθύτατα το συναίσθημα αυτό.



1:31:28



1:31:44

Στο τέλος της ταινίας, τη στιγμή που η Έλενα πάει να γεννήσει μέσα στο αμάξι, βλέπουμε τη πλήρη αντίθεση σε σχέση με τη στιγμή που γεννήθηκε ο Βίκτορ. Μια άλλη Μαδρίτη εμφανίζεται, ελεύθερη και μη φοβισμένη πια. Ο χριστουγεννιάτικος διάκοσμος δεν έρχεται σε αντίθεση με το κλίμα της πόλης αλλά συμβάλλει στη χαρά των ημερών. Σε αυτή τη χαρά βοηθούν και τα χρώματα της σεκάνς⁽²⁶⁾ αυτής. Αν και βροχερή η νύχτα, το ασημένιο χρώμα από τα φώτα, οι πολύχρωμες ομπρέλες, τα παιδιά με τις στρας περούκες, η κινητικότητα στους δρόμους, κατευνάζουν κάθε αρνητικό συναίσθημα, προετοιμάζοντας το θεατή για ένα αισιόδοξο τέλος.

Έχουμε δύο γεννήσεις στη ταινία. Η πρώτη σε μια πόλη ερημωμένη από το φόβο και την απελπισία, σκιαγραφημένη με μουντά, σκούρα χρώματα που αναδεικνύουν τη προσπάθεια του σκηνοθέτη να αναδείξει τη κατάσταση της χώρας τότε. Η άλλη σε μια πόλη γεμάτη χαρά και κόσμο, που έχει ξεχάσει ολοκληρωτικά το φόβο και την ανησυχία. Φωτισμένη από ζωντανά χρώματα, αν και γυρισμένη και αυτή κατά τη διάρκεια της νύχτας, δίνει ένα τελείως διαφορετικό οπτικό αποτέλεσμα. Αυτό το αισιόδοξο στοιχείο σε αυτή τη ταινία που έχει ένα ευδιάκριτο άρωμα τραγωδίας, αφήνει τελικά την εντύπωση μιας απελευθερωτικής ανάσας.



Ο ΚΑΙΡΟΣ ΤΩΝ ΜΥΣΤΙΚΩΝ

«ΚΑΚΗ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ» (2004)

Δυο αγόρια, ο Ιγκνάθιο και ο Ενρίκε, ανακαλύπτουν τον έρωτα, το φόβο και τον κινηματογράφο μέσα σε ένα θρησκευτικό σχολείο στις αρχές της δεκαετίας του '60. Ο πατέρας Μανόλο, διευθυντής του ιδρύματος, είναι μάρτυρας και αυτουργός αυτών των πρώτων ανακαλύψεων. Αυτά τα τρία πρόσωπα θα ξαναϊδωθούν ακόμη δύο φορές. Στα τέλη της δεκαετίας του '70 και το 1980. Αυτή η δεύτερη συνάντηση θα σημαδέψει τη ζωή και το θάνατο ενός από αυτούς. Ο Ενρίκε που είναι κινηματογραφιστής δέχεται την επίσκεψη ενός σεναριογράφου, του Ιγκνάθιο, που του φέρνει ένα διήγημα με τίτλο, η «Επίσκεψη». Μαζί αναλαμβάνουν το σενάριο μιας ταινίας. Όμως γυρίζουν πίσω, προς τις μνήμες της θρησκευτικής τους εκπαίδευσης. Κι έτσι ένα άλλο πρόσωπο γλιστράει ανάμεσά τους, μετατρέποντας τα όλα σε διπλό ή τριπλό παιχνίδι.

Είναι η ιστορία ενός τριγώνου, δύο μαθητών και του διευθυντή του σχολείου, πολλαπλασιασμένου επί τρία. Γεννάει ιστορίες πολλών όψεων, οι οποίες κρύβονται η μία μέσα στην άλλη, αν και ουσιαστικά είναι μόνο μία. Μια ιστορία ανδρών όπου δεν υπάρχει γνήσιος γυναικείος ρόλος. Μέσα στη «Κακή Εκπαίδευση», απαντάται συνέχεια η ανάγκη του ανθρώπου να διακρίνει τα αινίγματα της ζωής. Ακόμη και αν δε μπορεί να τα λύσει, να προσπαθεί έντονα να τα ξεσκεπάσει.

ΔΙΑΡΚΕΙΑ ΤΙΤΛΩΝ : 0:00:00-0:01:32



0:00:30



0:00:38



0:00:43



0:00:53



0:00:58



0:00:38



0:01:23



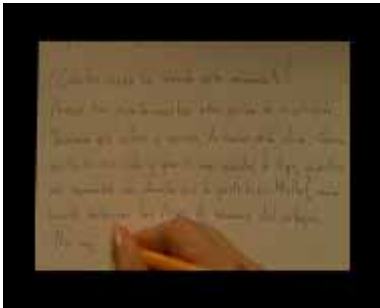
0:01:32

Στους τίτλους αρχής, η εικόνα αποτελείται από κόκκινο, μαύρο και λευκό. Το φόντο είναι ένας μαυροπίνακας σχολείου, γεμάτος από ζωγραφιές και μουτζούρες με κιμωλία, μια οπτική αναπαράσταση του τίτλου της ταινίας. Ο πίνακας σχίζεται στη μέση όπου παρεμβάλλεται ένας σταυρός φτιαγμένος από κολλάζ από τα πρόσωπα της ταινίας, προμήνυμα της ύπαρξης πολλών ταυτοτήτων στο έργο. Πάνω τους βγαίνει ο τίτλος με κόκκινα γράμματα. Το κόκκινο, αγαπημένο χρώμα του σκηνοθέτη, προσδίδει ένταση στο τίτλο, δημιουργεί αντίθεση με το μαύρο του πίνακα και αφήνει μια αίσθηση δυναμικότητας. Το θέμα των πολλών ταυτοτήτων, προβάλλεται και στη συνέχεια των τίτλων, όπου τα δύο πρόσωπα του κάθε ήρωα, εμφανίζονται δεξιά και αριστερά της οθόνης, μέσα από μια σκισμένη σελίδα. Τα χρώματα και εδώ, παραμένουν τα ίδια. Κόκκινο του πάθους, μαύρο το πόνου και της λύπης, λευκό της αγνότητας που χάθηκε.



Στη σκηνή που έχουμε τον τοίχο του παλιού σινεμά της γενέτειρας πόλης των παιδιών (0:07:44), βλέπουμε παλιές σκισμένες αλλά και καινούργιες αφίσες, η μια πάνω στην άλλη. Σαν ένα πρόχειρο κολλάζ. Πολύχρωμες αφίσες, αναπαραστάσεις εποχών που πέρασαν, που όμως βρίσκουν ένα τρόπο να ξαναβγούν στην επιφάνεια και να υπενθυμίσουν την παρουσία τους. Έτσι και το ασπρόμαυρο πρόσωπο του πρωταγωνιστή. Ασπρόμαυρο που παραπέμπει στο παρελθόν, που όμως αναδύθηκε στην επιφάνεια του τοίχου.

0:07:44



0:15:44



0:15:48



0:16:00



0:16:11

Στα επόμενα πλάνα εμφανίζεται η αγάπη για συγγραφή. Είναι μία νύχτα έρωτα. Τα χρώματα είναι θερμά και δημιουργούν μια γαλήνια ατμόσφαιρα. Δεν υπάρχουν έντονες αποχρώσεις, τονίζοντας έτσι τα γλυκά συναισθήματα που πηγάζουν από αυτή τη σκηνή. Έχουμε ένα θεατρικό σκηνικό που προσδίδει έναν σχεδόν ιερό χαρακτήρα σε αυτή την ανάμνηση που την έκανε μυθιστορηματική ο Ιγκνάθιο, — που εδώ έχει τα χαρακτηριστικά της Θαάρα. Ο ρόλος του αντιπροσωπεύει μια κλασική μορφή του φιλμ νουάρ. Τη μοιραία γυναίκα. Κάτι που σημαίνει ότι όταν τα άλλα πρόσωπα έρχονται σε επαφή μαζί της, ενσαρκώνει για αυτά τη μοίρα, με τη πιο τραγική, μαύρη, τη πιο νουάρ έννοια.



0:19:56



0:20:00



0:20:10



0:20:17



0:20:35

Όταν η Θαάρα μπαίνει μέσα στην εκκλησία, ο πατέρας Μανόλο εκτελεί τη Θεία Λειτουργία. Οι σκηνές (0:19:56+0:20:35), είναι λουσμένες με ζεστά χρώματα, με το πράσινο του άμφιου και το λευκό των λουλουδιών να υπερισχύουν. Ο παπάς φωτίζεται από ένα λευκό φως, δίνοντας του έτσι μια απόκοσμη υπόσταση. Τονίζεται έτσι η ιερότητα και η μυσταγωγία της Θείας Λειτουργίας. Κάτι το οποίο διαλύεται μέσω της σκηνής της Θαάρα που ακούει τα λεγόμενα του ιερέα (0:20:00+0:20:10). Είναι η ομολογία της μετάνοιας, και εκείνη την αντιστρέφει για να πει τη δική της αλήθεια. Εκείνος λέει: «*Αμάρτησα, αμάρτησα πολύ*». Εκείνη λέει: «*Αμάρτησες, αμάρτησες πολύ*». Ιδιοποιείται τη γλώσσα της εκκλησίας και τη κάνει δική της. Διαχέεται πάνω της ένα μπλε φως που σε συνδυασμό με το σκληρό βλέμμα της, κάνει τη μορφή της ακόμη πιο ψυχρή και γεμάτη μίσος.



0:35:28



0:35:45



0:35:52



0:36:12



0:36:20

Στη σκηνή που τα παιδιά είναι στο κινηματογράφο, έχουμε ένα παιχνίδι με καθρέφτες μέσα στην αφήγηση που διαρθρώνεται, γύρω από μια επίσκεψη (0:35:28). Είναι σαν μια προβολή του μέλλοντός τους στο κινηματογράφο. Τη στιγμή που ξεκινά ανάμεσά τους το ερωτικό παιχνίδι (0:35:52), ο καθρέφτης ενεργοποιείται, δηλαδή η οθόνη. Η κάμερα παίρνει τις πλάτες τους που είναι σκοτεινές. Σαν να ανήκει ήδη η στιγμή τους αυτή στο παρελθόν. Το μέλλον είναι η οθόνη. Η γυναίκα στην οθόνη με το ροζ μαντήλι, επιστρέφει στο μοναστήρι που υπήρξε καλόγρια στο παρελθόν. Παρατηρείται δηλαδή διχασμός, διπλοπροσωπία και καθρέφτες που πολλαπλασιάζουν και παραμορφώνουν ότι βλέπουν.



0:36:27



0:36:57



0:37:16

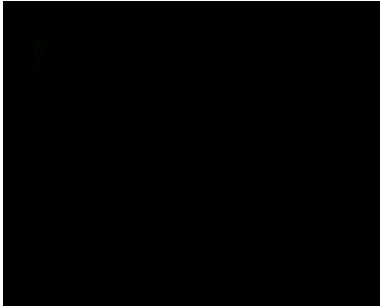


0:39:38



0:40:05

Μέσα στο κοινό των παιδιών πλανιέται ένας σχεδόν φανταστικός φόβος. Σε αυτή την αίσθηση συμβάλλει η επιλογή από το σκηνοθέτη να γυριστεί το πλάνο, νύχτα. Αναπαράσταση του παρελθόντος που αναμειγνύει το νατουραλισμό με το συμβολισμό. Τα χρώματα είναι όλα σκοτεινά, αναδεικνύοντας τις σκιές του χώρου. Μπλε και μαύρο με το πρώτο να υπερισχύει. Ο φόβος, οι τύψεις για το αμαρτωλό τους παράπτωμα, βρίσκουν εύφορο έδαφος να αναπτυχθούν με αυτές τις χρωματικές επιλογές.



0:42:12



0:42:16



0:42:19



0:42:25



0:42:35

Ο τρόπος που λειτουργεί η ελλειπτική αφήγηση στη «Κακή Εκπαίδευση» είναι πολύ πετυχημένος γιατί ανταποκρίνεται στο σταδιακό ανοιγοκλείσιμο του διαφράγματος της κάμερας στο μαύρο. Δημιουργείται ένα συναίσθημα σκοτεινής βαθύτητας στη ταινία. Εδώ, το μαύρο της πλάτης του πατέρα Μανόλο τη στιγμή που παρενοχλεί σεξουαλικά τον Ιγκνάθιο, μεταμορφώνεται στο διάφραγμα που ανοίγει. Το μαύρο, μεταφραστής αυτής της πονεμένης και αξέχαστης στιγμής για το παιδί, απομακρύνεται σιγά σιγά, από τη καθημερινότητα της ζωής εκεί. Αλλά δεν ξεχνιέται. Με αυτό τον τρόπο, μέσω αυτής της τεχνικής χρησιμοποίησης του μαύρου, δημιουργείται μια πετυχημένη μετάβαση μιας καθοριστικής σκηνής σε μια άλλη.



0:47:23



0:47:43



0:48:34



0:49:15

Ανάμεσα στο Χουάν και στον Ενρίκε, η πλοκή εξυφάνεται γύρω από μια πισίνα. Είναι τόσο διαυγή και διάφανη, όσο αδιαπέραστη είναι η ανάμειξη του φθόνου, του δηλητηρίου και του πάθους που κυριαρχεί στην ατμόσφαιρα. Είναι ίσως μορφολογικά, η πιο λαμπρή σκηνή όλης της ταινίας. Η βουτιά του καθενός στη πισίνα αποτελεί το βάπτισμα για να μπορέσει να πει αυτά που θέλει στον άλλο. Και οι δύο, συλλογίζονται τον τρόπο με τον οποίο θα συμπεριφερθούν για να πάρουν αυτό που θέλουν, που δεν είναι το ίδιο πράγμα. Η πισίνα δέχεται τον κάθε ένα ξεχωριστά και τον εξωθεί στην ανάγκη να ζητήσει ότι θέλει με ειλικρίνεια. Αυτά που λένε είναι εξίσου σημαντικά με αυτά που δε λένε. Τα διαστήματα της απραξίας κάνουν τη συναλλαγή να προχωρήσει τόσο, όσο και οι σκηνές της δράσης. Αν και αρκετά έντονα χρώματα συνυπάρχουν σε αυτή τη σκηνή, το κρυστάλλινο, διάφανο του νερού κερδίζει το βλέμμα. Μέσα από τη διαφάνεια αυτή, απογυμνώνονται και οι χαρακτήρες και εκφράζουν τα θέλω τους. Είναι μια σκηνή με πολλές διαβαθμίσεις, διαιρεμένη σε χιλιοστόμετρα στο επίπεδο της σκηνοθεσίας.



1:27:12



1.27.41



1.27.59



1.28.14



1.28.29



1.28.38

Εδώ, οι ήρωες μπαίνουν σε ένα κινηματογράφο να «σκοτώσουν» την ώρα τους, αφού δολοφόνησαν τον Ιγκνάθιο (1:27:12). Ο κινηματογράφος λειτουργεί σαν καταφύγιο. Το απόγευμα σκοτεινιάζει για τρεις λόγους: Ο ουρανός προαναγγέλλει τη καταιγίδα, και ο κινηματογράφος προβάλλει δυο ταινίες του γαλλικού φιλμ νουάρ, στις οποίες υποκρύπτονται καταστάσεις που μπορούν να συγκριθούν με αυτές του ζευγαριού που τις παρακολουθεί. Και εδώ ο κινηματογράφος λειτουργεί και σα καθρέφτης των θεατών. Η μυθοπλασία και η πραγματικότητα, ο θεατής και η κινηματογραφική οθόνη, βρίσκονται αντιμέτωπα. Μετά το σινεμά, έχει αρχίσει η βροχή.



1:28:39



1:29:20

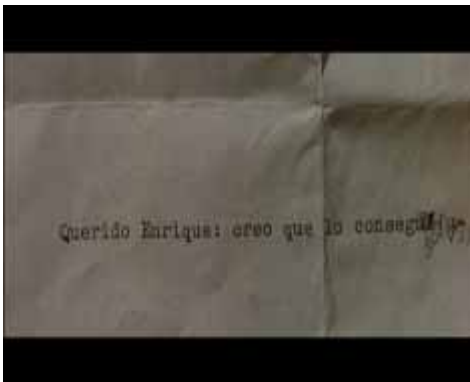


1:29:21



1:29:35

Οι δύο εραστής τρέχουν μέσα στη βροχερή νύχτα. Τα χρώματα των πλάνων είναι στις αποχρώσεις του καφέ και του μαύρου. Από τις όψεις των κτιρίων, μέχρι τα αμάξια και τα ρούχα. Όλα αυτά τα πλάνα, σε συνδυασμό με τη βροχή και τη νύχτα, αφήνουν μια αίσθηση υποτονικότητας και θλίψης. Συναισθήματα που συμπορεύονται με το συναίσθημα της πίκρας του αποχωρισμού των δύο εραστών, αλλά και των δύο αδερφών. Το πάθος του πατέρα Μανόλο για το Χουάν, εντάσσεται στην ιστορία του ενήλικα που έχει πλήρη συνείδηση του παράνομου πόθου του και του τι θα θυσιάσει για αυτόν. Έτσι παραδίδεται με όλη του τη γενναιοψυχία, χωρίς να προστατεύει τον εαυτό του από το χειρότερο που εντέλει συμβαίνει. Την απουσία του προσώπου που αγαπά. Είναι λίγο παράδοξο, ότι ο ιερέας, που ο σκηνοθέτης θέλει να καταγγείλει, γίνεται ο ηθικός ήρωας της ταινίας στο τέλος. Αυτός ο οποίος αγαπάει με πάθος.



Ο Ενρίκε θέλει να ανακαλύψει πως πέθανε ο Ιγκνάθιο. Η ανάγκη όμως να εξιχνιαστούν κάποια αινίγματα, συχνά κρύβει το κίνδυνο να ανακαλύψουμε δυσάρεστα πράγματα. Αυτό συμβαίνει όταν στο τέλος, ο Ενρίκε, λαμβάνει το δαχτυλογραφημένο γράμμα (1:35:56) του Ιγκνάθιο που έλεγε: «Πιστεύω ότι τα κατάφερα...» Οι λέξεις αυτές συνοδεύονται από γράμματα της γραφομηχανής που έχουν κολλήσει μεταξύ τους, σημάδι θανάτου του Ιγκνάθιο.



1:36:00



1:36:06



1:36:10



1:36:41

Η μαύρη πόρτα του κήπου του Ενρίκε, αποτελεί τη βάση πάνω στην οποία μεγεθύνονται τα τετράγωνα από τα οποία είναι κατασκευασμένη. Η σύνθεση του πλάνου αποτελείται από τον Ενρίκε να στέκεται στα αριστερά σαν ένας ντέντεκτιβ που βρήκε τελικά τη λύση. Δεξιά, κάθε μαύρο τετράγωνο γίνεται το πλαίσιο της ιστορίας με την κατάληξη του κάθε ήρωα. Στα ισπανικά, «La Visita», εκτός από επίσκεψη, σημαίνει και επισκέπτης. Και στη «Κακή Εκπαίδευση» υπάρχουν πολλοί επισκέπτες. Όλα είναι υποπολλαπλάσια, λες και είναι ιδωμένα σε καθρέφτες. Αυτή η πολλαπλότητα εικονίζεται σε αυτήν εδώ τη σκηνή. Ιστορίες που όλες μαζί συνθέτουν ένα πάζλ που λύνεται από τον Ενρίκε, τη στιγμή που κλείνει τη πόρτα.



Το πλαίσιο που αναφέρεται στον Ενρίκε, μεγεθύνεται μέχρι η λέξη «Passion» (πάθος) να καλύψει όλο το εύρος τη οθόνης (1:36:46). Τελικά ο Ενρίκε, ξεπερνά το πόνο του, αλλά και την επικίνδυνη ιστορία με το Χουάν και συνεχίζει να κάνει κινηματογράφο με πάθος. Αυτό είναι και το ουσιαστικό της «Κακής Εκπαίδευσης»: Να μη γονατίζεις στη δυσκολία, να επιβιώνεις και πάνω από όλα, να διατηρείς ασίγηστο το πάθος σου.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Ο Pedro Almodóvar, αν και έκλεισε σχεδόν τριάντα χρόνια σκηνοθετικής πορείας, κράτησε τις αναφορές του που είναι η Ισπανία και η Μαδρίτη. Τα έργα του, χαρακτηρίζονται από περίπλοκες αφηγήσεις, χρησιμοποιούν στοιχεία από τη pop κουλτούρα, δυνατά χρώματα, εντυπωσιακά ντεκόρ, δημοφιλή τραγούδια και ασεβές χιούμορ. Ο πόθος, το πάθος, η οικογένεια και η ταυτότητα είναι από τα αγαπημένα του θέματα. Το μοτίβο της εγκαταλελειμμένης γυναίκας, του επιπόλαιου γόη, τις καταπιεστικής οικογένειας, τίθεται σε λειτουργία χρησιμοποιώντας το ιδιόμορφο, ειρωνικό ύφος του, μέσα από ανεκδιήγητες και μη αναμενόμενες σκηνές. Παράλληλα όμως, σε κάθε τι που απειλείται να διαχυθεί, υπάρχει η απαιτούμενη σοβαρότητα, η απαραίτητη δόση χιούμορ και λεπτότητα.

Συχνά, παρωδεί τη πραγματικότητα που μας περιβάλλει. Αυτό επιτυγχάνεται μέσω του τονισμού της κίψ διάστασης του ντεκόρ, των αξεσουάρ, των ρούχων και των καταναλωτικών αγαθών. Η χρήση τους ανανεώνεται, χάρη στον σαρκασμό του και κυρίως χάρη στην έντονη, χρωματική ιδιαιτερότητα των πλάνων και των ντεκόρ του.




Κάποιες άλλες ταινίες του, χαρακτηρίζονται από έντονη αντιπαράθεση. Σε αυτές βρίσκουν εφαρμογή, η ειρωνεία και τα παράδοξα της ζωής. Στον κόσμο της σοβαρότητας αλλά και της απειθαρχίας, ο Almodóvar, φέρνει στο φως τις προσωπικές του προσηλώσεις και συναντά ακόμα και τις οικογενειακές του ρίζες. Την ανάμειξη των ειδών, όπως το χιούμορ και το δράμα και την ανάμειξη των χρωμάτων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα οι φωτεινές, πολύχρωμες αντανάκλασεις από παγιέτες πάνω σε μαύρο ράσο. Μέσα από την εφαρμογή της αυστηρότητας, εκφρασμένης με μουντά χρώματα, εμφανίζεται η ιδιότυπη ομορφιά, εκφρασμένη με έντονη πολυχρωμία.





Άλλες φορές, ανοίγεται σε θέματα πιο ευαίσθητα και λιγότερο αισθησιακά. Βγάζει στην επιφάνεια τις ευαισθησίες του, για να εξυμνήσει το πόνο του έρωτα αλλά και να τονίσει τη σημασία του πόθου. Το κόκκινο, το μαύρο και το μπλε, επισκιάζουν όλα τα άλλα χρώματα που υπάρχουν. Ο πόθος και ο πόνος πρωταγωνιστούν, αναιρώντας οτιδήποτε άλλο. Ο πόθος αναγνωρίζεται παντού και πάντα, και είναι σα νόμος που ορίζει τις πράξεις των προσώπων. Ο Almodóvar, ενίοτε επιστρέφει στη κλίση του προς τη μυθοπλασία, από την ανάγκη να ψάξει και να βρει εκεί ένα μυστικό. Το μυστικό της δύναμης της ζωής του ανθρώπου και τη συνεχή σχέση της με το θάνατο. Φτάνοντας στο παρόν παρασύρεται

από τις αναμνήσεις και το χρόνο. Αγγίζει Θέματα που η σοβαρότητά τους εκφράζεται με μια ζωντανή κινηματογραφική πρακτική, η οποία ενισχύεται από τις χρωματικές επιλογές του σκηνοθέτη, που στρέφονται προς τη συγκίνηση και τη νοσταλγία.





Ο Almodóvar, δεν έπαψε ποτέ να αφηγείται μέσα από τις διαφορετικές ιστορίες του, το συναίσθημα, που μέσα από τη πολύχρωμη οπτική του, αναδείχθηκε, αναπτύχθηκε και εκφράστηκε με το καλύτερο δυνατό τρόπο. Αυτό το ουσιώδες συναίσθημα, του δεσμού με τον συνάνθρωπο, είναι η καρδιά του ζητήματος που φέρουν όλοι οι ήρωες του, έχοντας το πρόσωπο της ανεμελιάς, της ηδονής, ή του πόνου. Το δέσιμο, άλλα και η δυνατότητα να απαλλαχθούν από τον έρωτα, όταν αυτός γίνεται καταστροφικός. Η ιστορία του κινηματογράφου του Almodóvar και των ηρώων του είναι να βρίσκεις το δρόμο σου, το πάθος σου και να μην επαναπαύεσαι. Έπειτα να το αναζητάς ξανά, το ίδιο ή διαφορετικό. Αν δεν αγαπάς κάτι, να το αλλάξεις. Αν δε μπορείς να το αλλάξεις, να μπορείς να το αφήνεις και να προχωράς. Αυτή η ελευθερία είναι διάχυτη σε όλα του τα έργα. Η ελευθερία του πνεύματος και του πάθους.


ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

ΕΤΟΣ	ΑΦΙΣΑ	ΤΙΤΛΟΣ	ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ
1980		Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón	<ul style="list-style-type: none"> • Πρωτότυπο σενάριο
1982		Laberinto de Pasiones	<ul style="list-style-type: none"> • Πρωτότυπο σενάριο
1983		Dark Habits	<ul style="list-style-type: none"> • Πρωτότυπο σενάριο

<p>1984</p>		<p>¿Qué he hecho yo para merecer esto?</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Πρωτότυπο σενάριο
<p>1986</p>		<p>Matador</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Πρωτότυπο σενάριο με τον Jesús Ferrero
<p>1987</p>		<p>La ley del Deseo</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Πρωτότυπο σενάριο • Berlin International Film Festival: Winner of the first Teddy Award
<p>1988</p>		<p>Women on the Verge of a Nervous Breakdown</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Πρωτότυπο σενάριο • Nominee of the Academy Award for Best Foreign Language Film

<p>1990</p>		<p>Tie Me Up! Tie Me Down!</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Πρωτότυπο σενάριο
<p>1991</p>		<p>Tacones Lejanos</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Πρωτότυπο σενάριο
<p>1993</p>		<p>Kika</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Πρωτότυπο σενάριο

1995		The Flower of My Secret	<ul style="list-style-type: none"> • Πρωτότυπο σενάριο
1997		Live Flesh	<ul style="list-style-type: none"> • Σενάριο με τους Ray Loriga και Jorge Guerricaechevarría. Βασισμένο στη νουβέλα της Ruth Rendell
1999		All About My Mother	<ul style="list-style-type: none"> • Πρωτότυπο σενάριο • Winner of the Academy Award for Best Foreign Language Film • Cannes Film Festival : audience award • BAFTA Award : Best Film Not in the English Language • Cesar Award : Best foreign film • Chicago Film Critics Association Award for best foreign language film • seven Goya Awards (including best picture and best director)
2002		Talk to Her	<ul style="list-style-type: none"> • Πρωτότυπο σενάριο • Winner of the Academy Award for Best Original Screenplay • BAFTA Award: Best Film Not in the English Language, Best Original Screenplay (Pedro Almodóvar) • Golden Globe Awards: Best Foreign Language Film • Goya Awards (Spain): Best Original Score (Alberto Iglesias) • Los Angeles Film Critics Association: Best Director (Pedro Almodóvar)

<p>2004</p>		<p>La Mala Educación</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Πρωτότυπο σενάριο • New York Film Critics Circle Awards :Best Foreign Language Film
<p>2006</p>		<p>Volver</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Πρωτότυπο σενάριο • Cannes Film Festival Award for Best Screenplay • Cannes Film Festival Award for Best Actress (for the whole female cast) • Goya Awards: Best Director, Best Movie, Best Actress in Leading Role, Best Supporting Actress, Award, Best Original Music • National Board of Review Award for Best Foreign Film

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΟΝΟΜΑΤΩΝ

(1). Andrei Tarkovsky: Ρώσος σκηνοθέτης (1932-1986)



(5). Leonardo da Vinci: Ζωγράφος της Αναγέννησης (1452-1519)



(7). Walt Elias Disney: Αμερικανός κινηματογραφικός παραγωγός και ιδρυτής της εταιρείας "Walt Disney" (1901-1966)



(8). Jacques Demy: Γάλλος σκηνοθέτης (1931)



(9). Claude Lelouch: Γάλλος σκηνοθέτης (1937)



(11). Agnes Varda: Γαλλίδα σκηνοθέτης (1928)



(12). Federico Fellini: Ιταλός σκηνοθέτης (1920-1993)



(13). Michelangelo Antonioni: Ιταλός σκηνοθέτης (1912-2007)



(15). Sergei Eisenstein: Ρώσος σκηνοθέτης και θεωρητικός του κινηματογράφου (1898-1948)



(16). Nicholas Ray: Αμερικανός σκηνοθέτης (1911-1979)



(17). Jacques Tati: Γάλλος δημιουργός ταινιών (1907-1982)



(19). Alfred Hitchcock: Άγγλος σκηνοθέτης (1899-1980)



(20). Joseph Losey: Αμερικανός σκηνοθέτης (1909-1984)



(24). Ruth Rendell: Αγγλίδα συγγραφέας (1930)



ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΟ ΛΕΞΙΚΟ

- (3). Πλάνο: είναι η εικόνα όπως φαίνεται στην κινηματογραφική οθόνη, όταν δεν παρουσιάζει φανερή ακολουθία και διακοπή στο χώρο και το χρόνο.
- (4). Ρυθμός: μία αναλογία μερών που έχουν κάποια σχέση μεταξύ τους, είτε αυτά βρίσκονται σε κίνηση είτε όχι.
- (6). Μοτίβο: κάτι που επαναλαμβάνεται στερεότυπα
- (10). Ιμπρεσιονιστής-Ιμπρεσιονισμός: τεχνοτροπία στις εικαστικές τέχνες που αποβλέπει στο να προκαλέσει συγκίνηση με την εντύπωση
- (14). Καρέ: κινηματογραφικό τετράγωνο-κομμάτι
- (18). Γκάμα: κλίμακα, φάσμα δυνατοτήτων
- (21). Ντουμπλαζ: διπλή επένδυση ήχου
- (22). Γκρο-πλαν: το πολύ κοντινό πλάνο ενός προσώπου
- (23). Κοντράστ: η αντίθεση
- (25). Μοντάζ: είναι μία διαδικασία, σύμφωνα με την οποία όλα τα μέρη του έργου που γυρίστηκαν τμηματικά στο στούντιο ή αλλού ανασυνθέτονται και πάλι με τη μορφή όμως της κινηματογραφικής εικόνας.
- (26). Σεκάνς: ή αλλιώς διηγηματικοί κύκλοι, που είναι τα μεγάλα αφηγηματικά κομμάτια που αποτελούν τη δομή ενός έργου.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αϊζενστάιν Σ. Μ., «Η μορφή του φιλμ», Εκδόσεις Αιγόκερος, Αθήνα 2003
- Burch Noel, «Theory of film practice», Princeton University Press, Princeton-New Jersey 1981
- Διζικιρίκης Γιώργος, «Λεξικό αισθητικών και τεχνικών όρων του κινηματογράφου» Τόμοι I & II, Εκδόσεις Αιγόκερος, 1985
- Harris/Ambrose, «Βασική Γραφιστική 5: Χρώμα», Εκδόσεις Dart books, 2006
- Itten Johannes, «The elements of color», John Wiley & Sons, Inc., Stuttgart 2003
- Lewis Jacobs, «Τα εκφραστικά μέσα του κινηματογράφου», Εκδόσεις Καθρέφτης
- Μαρτέν Μαρσέλ, «Η γλώσσα του κινηματογράφου», Εκδόσεις Κάλβος, 1984
- Μπαλάφας Κώστας, «Διαλέξεις για τον κινηματογράφο», Εκδόσεις Leica Academy, Αθήνα 1998
- Ραφαηλίδης Βασίλης, «Φιλμοκατασκευή - μια μέθοδος ανάγνωσης του φιλμ», Εκδόσεις Αιγόκερος, Αθήνα 1984
- Στρώς Φρεντερίκ, Συζητώντας με τον Πέδρο Αλμοδόβαρ, Εκδόσεις ηλέκτρα, 2007
- Sadoul George, «Η ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου», Εκδόσεις Δαμιανός
- Ταρκόφσκι Αντρέι, «Σμιλεύοντας το χρόνο», Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1987

ΔΙΑΛΕΞΕΙΣ - ΔΙΔ. ΔΙΑΤΡΙΒΕΣ

- Βενετσιάνου Όλγα, «Αρχιτεκτονική και κινηματογράφος», Διάλεξη, Αθήνα 2001
- Γκάμα Λ., Ξένη Π. και Παναγιωτόπουλου Γ., «Lola rennt: ένα παιχνίδι με το χρόνο και την κάμερα», Διάλεξη, Αθήνα 2004
- Γκίκα Χριστίνα, «Jean-Luc Godard: Perrot le fou και ο χώρος», Διάλεξη, Αθήνα 2006
- Κορδισά Στέλλα, «Ο χώρος του χρώματος», Διάλεξη, Αθήνα 2001
- Λιάπης Σ. Ιωάννης, «Η αίσθηση και η αισθητική του χρώματος», Διδακτορική Διατριβή, Αθήνα 1963
- Μαρινοπούλου Μαρουσώ, «Tarkovsky-“Στάλκερ”, η χαροποίηση του χρόνου», Διάλεξη, Αθήνα 2005
- Πελτσεμή Α. και Χύτα Δ., «Το αρχιτεκτονικό χρώμα στο έργο του Louis Barragan», Διάλεξη, Αθήνα 2002
- Πολίτη Ισμήνη, «Ο χώρος στις ταινίες του Άλφρεντ Χίτσκοκ», Διάλεξη, Αθήνα 2001
- Ρούσσου Ναταλία, «Πέρα από την εικόνα: η λειτουργία της αντίληψης στην εμπειρία του χώρου», Διάλεξη, Αθήνα 2005

ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ ΣΤΟ ΔΙΑΔΙΚΤΥΟ

- <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/index.html>
- <http://www.lesfilms13.com>
- http://en.wikipedia.org/wiki/Claude_Lelouch
- http://en.wikipedia.org/wiki/Sergei_Eisenstein
- <http://www.carleton.edu/curricular/MEDA/classes/media110/Severson/eisenste.htm>
- http://en.wikipedia.org/wiki/Agn%C3%A8s_Varda
- http://en.wikipedia.org/wiki/Federico_Fellini
- http://en.wikipedia.org/wiki/Michelangelo_Antonioni
- http://en.wikipedia.org/wiki/Walt_Disney
- http://en.wikipedia.org/wiki/Jacques_Tati
- http://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Losey
- <http://www.britmovie.co.uk/biog/l/005.html>
- http://en.wikipedia.org/wiki/Nicholas_Ray
- <http://en.wikipedia.org/wiki/Vertigo>

- Almodóvar Bibliography (via UC Berkeley)
 - Pedro Almodóvar & Volver
 - Pedro Almodóvar's Complete Filmography, Reviewed
 - Pedro Almodóvar at the Internet Movie Database
 - Pedro Almodóvar at SensesOfCinema.com
-
- http://en.wikipedia.org/wiki/Pedro_Almod%C3%B3var
 - <http://film.guardian.co.uk/interview/interviewpages/0,,766918,00.html>
 - <http://www.nybooks.com/articles/19911>
 - <http://www.filmreference.com/Directors-A-Ba/Almod-var-Pedro.html>
 - <http://www.sonypictures.com/classics/flower/misc/interview.html>
 - <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/index.htm>
 - <http://cinematia.blogspot.com/2006/03/pedro-almodovar.html>