

Πλάθοντας τον Πατέρα: Η σχέση πατέρα - κόρης στο μεγεθυντικό φακό της κινηματογραφικής σεζόν που περνάει και πέρασε...



Οι αναπαραστάσεις του πατέρα στο μοντέρνο και σύγχρονο κινηματογράφο τέχνης είναι στην πλειονότητά τους κριτικές απέναντι στην απουσία και το ρόλο του παραδοσιακού πατέρα που ζει απομονωμένος από τα παιδιά και «τα του σπιτιού». Τα «τελευταία» μάλιστα χρόνια που ο προκαθορισμένος προσανατολισμός των καθηκόντων των διαφορετικών φύλων μέσα στην οικογένεια έχει αμφισβητηθεί πλήρως και οι πατεράδες έχουν καταφέρει, ως επί το πλείστον, να πλησιάσουν πιο απενοχοποιημένα τα παιδιά τους, η κινηματογραφική κάμερα έχει πλησιάσει ακόμα πιο κοντά τη σχέση παιδιού - πατέρα αποτυπώνοντας με κοντινά και εσωτερικά πλάνα τις όψεις της. Ταινίες όπως το **Aftersun** (2022) της [Charlotte Wells](#) που υπογραμμίζουν τη σημασία και την ομορφιά της πατρότητας, δεν θα μπορούσαμε εύκολα να τις δούμε παλιότερα ενώ και στις φετινές κινηματογραφικές οθόνες - εντός και εκτός των διαφορετικών φεστιβάλ - το θέμα αυτό «είχε την τιμητική του» με πολύ όμως ενδιαφέρουσες διαφοροποιήσεις.

Στη **Συναισθηματική Αξία** (2025) του Joachim Trier ο εξαφανισμένος από τη ζωή των δύο κορών του σκηνοθέτης, που επίτηδες μας θυμίζει τον Ingmar Bergman, ζητάει από την πετυχημένη πια ηθοποιό κόρη του να πρωταγωνιστήσει σε μια ταινία, γεγονός που θα είχε μεγαλύτερη συναισθηματική και ως εκ τούτου και καλλιτεχνική αξία, από το να πρωταγωνιστήσει σε αυτήν ακόμα και η πιο διάσημη ηθοποιός του Χόλυγουντ, αφού το σενάριο γράφτηκε εξ αρχής για να μιλήσει για την ίδια την κόρη του. Παρόμοια αναφορά στη μοντερνιστική ιδέα της σύνδεσης της συναισθηματικής αξίας με την καλλιτεχνική αξία (του προσωπικού με το «πολιτικό») γίνεται και στο φετινό **Άμνεντ** της Chloe Zhao όπου πάλι ο William Shakespeare, που υποδύεται ο Paul Mescal, καταπλήσσει τα πλήθη καθώς στηρίζει όλη την έμπνευση της γραφής του κειμένου του Άμλετ στο θάνατο του γιού του και την αποκατάσταση ενός ενοχικού συναισθήματος που σχετίζεται με τη φυσική απουσία του Shakespeare από τη στιγμή του θανάτου του παιδιού του. Η στάση των γυναικών και στις δύο αυτές ταινίες είναι ίδια: η κόρη του κινηματογραφικού σκηνοθέτη στην πρώτη και η σύζυγος του Shakespeare στην δεύτερη συγχωρούν και αποδέχονται τον πατέρα που δεν υπηρέτησε με την παρουσία του τις οικογενειακές του σχέσεις αλλά υπηρετεί με τόσο ζήλο την τέχνη του. Παρά την υπέροχη σκηνοθεσία τους και όχι μόνο και παρά ακόμα το ότι αναδεικνύουν το θέμα της βαθύτερης συγκίνησης και κοινής ωφέλειας που προσφέρει η τέχνη ως ποιητική ανάγνωση της

πραγματικότητας – συγκίνηση που συχνά δεν μπορεί χωρίς αυτήν να φτάσει η καθημερινότητα της ζωής - και οι δύο αυτές ταινίες υποβαθμίζουν την κριτική που έχει από την δεκαετία του 1970 ασκηθεί στο πρότυπο του αρρενωπού author – σκηνοθέτη, που ζει φαντασιακά για τους άλλους και όχι με τους άλλους, που δεν είναι παρόν στις δικές τους επιθυμίες κι ανάγκες αλλά τους εντάσσει στο δικό του φαντασιακό «σενάριο». Θα μπορούσαμε να πούμε βεβαίως και τη Sarah Kane υπερβολική που κοροϊδεύει τόσο κάθετα τον Author στο ποιητικό – θεατρικό της έργο *Crave* αλλά, όπως και να το κάνουμε, δεν είναι και όλοι οι Author τόσο αξιοσημείωτοι, σαν τον Bergman δηλαδή και τον Shakespeare που παραπέμπουν είτε άμεσα είτε έμμεσα οι παραπάνω ταινίες θέλοντας να εκμαιεύσουν μια καθολική άφεση αμαρτιών για την οποία οι ίδιοι αυτοί σκηνοθέτες πιθανά να αδιαφορούσαν, μη όντες και τόσο χριστιανοί.



1. Η Ρενάτε Ρέινσβε στη Συναισθηματική Αξία του Γιόαχιμ Τρίερ

Από την άλλη, όσο και αν δεν το περιμέναμε, ένα αντιστρόφως ανάλογο - θετικό παράδειγμα πατέρα ήρθε φέτος από τον αμερικανικό κινηματογράφο, μια περίοδο που οι προοδευτικοί καλλιτέχνες φαίνεται να κάνουν ό,τι καλύτερο μπορούν για να επιτεθούν στην επιβεβλημένη επαναφορά της συντήρησης που πλήττει τη χώρα. Στο πλαίσιο, επομένως, μιας πιο pop κινηματογραφικής φόρμας - φαινομενικά δηλαδή πιο συντηρητικής - Ο πατέρας (Leonardo Dicaprio) στο **Μάχη Μετά την Άλλη** (2025) του Paul Thomas Anderson είναι μια χαριτωμένη θετική φιγούρα τέως «τρομοκράτη» που αναλαμβάνει απόλυτα την ευθύνη του μεγαλώματος της κόρης του και μοιάζει να τα πηγαίνει υπέροχα, σε αντίθεση με τη μητέρα, (που παραπέμπει ως προς τη μητρότητα στη Meinhof) και της οποίας της είναι πιο εύκολο να θυσιάσει τη ζωή της για τον επαναστατικό αγώνα από το να ασχοληθεί με μικροαστικά προβλήματα ανατροφής και σπιτιού. Εδώ το αντιπαραθετικό διακύβευμα απέναντι στη φροντίδα και το μέγαλωμα του παιδιού είναι ο κοινωνικοπολιτικός αγώνας, κάτι συχνά πιο άμεσα επιτακτικό από το διακύβευμα της καλλιτεχνικής δημιουργίας, που συναντάμε στις ταινίες που αναφέραμε προηγουμένως και παρόλαυτά ο Anderson δεν φοβάται να αξιώσει το καθήκον απέναντι στην πατρότητα αντιπαραθετικά ως προς αυτόν.

Με αντίστοιχες νοηματικές προθέσεις ο Jim Jarmusch στο **Father, Mother, Sister and Brother** (2025) στέκεται έντονα κριτικός απέναντι στον εγωκεντρισμό του πατέρα. Όσο εναλλακτικός, αναρχικός και καλλιτέχνης κι αν είναι ο πατέρας της πρώτης ιστορίας (που υποδύεται ο Tom Waits) δεν παύει να κατηγορείται από το σκηνοθέτη για το ότι δεν δίνει τίποτα στα παιδιά του αλλά αντίθετα μόνο παίρνει. Μοιάζει σαν ο Jarmusch και ο Anderson να σήκωσαν φέτος στις πλάτες τους την αμερικανική καλλιτεχνική αντίσταση απέναντι στην πατριαρχική παλινόρθωση του Donald John Trump και των τηλεοπτικών αμερικανικών σειρών που τα προηγούμενα χρόνια εμμέσως στήριξαν τους εγωκεντρικούς «μάτσο» πετρελεάδες καουμπόηδες.

Η κριτική της αρρενωπότητας όμως απαιτεί και μια ορθολογική ισορροπία καθώς θέλοντας να καταδικάσει κανείς την κατάχρηση της εξουσίας που συχνά εκβάλλει από αυτήν, φτάνει να

καταδικάζει και να ακυρώνει τόσο την όμορφη όσο και την ωφέλιμη εκδοχή και παρουσία της στη ζωή των παιδιών. Κάτι τέτοιο σχολιάζει, μεταξύ άλλων, η ελληνική ταινία του Γιώργου Γεωργόπουλου «**Πολύ Κοριτσιίστικο όνομα το Πάττυ**» που κυκλοφορεί αυτές τις μέρες στις αίθουσες. Τη μεταφορική θέση του πατέρα στην ταινία καταλαμβάνει Ο Βαγγέλης Μουρίκης που υποδύεται τον γεωργιανό προπονητή τζούντο Γιούρη. Ο Μουρίκης που έχει αναμετρηθεί και σε άλλες ταινίες με το ρόλο του πατέρα (όπως π.χ. στο **Digger**) σε αυτήν την ταινία «μεγαλώνει» ψυχικά έφηβους αθλητές που δυσκολεύονται να καταλάβουν πως το να στέκεσαι στο «Τατάμι» (το τετράγωνο πεδίο της μάχης στο Τζούντο) όπως άλλωστε και στην ίδια τη ζωή είναι πρωτίστως ζήτημα ήθους. Η συγκέντρωση στο έργο του και η ουσιαστική ανάληψη της ολικής ευθύνης απέναντι στους αθλητές του οδηγεί σε μάχες με τις έφηβες «κόρες» του που καλούνται να επιλέξουν αν θα διαλέξουν το δρόμο της τιμότητας και αν θα συνεχίσουν να τον έχουν ως στήριγμα στη ζωή τους ή αν πονηρά θα συκοφαντήσουν την ηθική που δεν μπορούν να κατακτήσουν.

Ευτυχώς υπάρχουν και αξιόλογες κόρες που στέκονται επάξια δίπλα στους φυσικούς ή μεταφορικούς πατεράδες τους πηγαίνοντας τα πράγματα και ένα βήμα ακόμα πιο πέρα, όπως ή Ικαριώτισσα Πάττυ της παραπάνω ταινίας, που θα αρνηθεί να τραυματίσει την αντίπαλό της ή όπως η μιγάδα κόρη του Λεονάρντο Ντι Κάπριο στο **Μια Μάχη Μετά την Άλλη** που από τη μία δικαιολογεί μέσα της την μητέρα της που την εγκατέλειψε (για μην σταματήσει τον κοινωνικοπολιτικό αγώνα) αλλά δεν διατίθεται να συνεχίσει να τη δικαιολογεί αν αποδειχθεί ότι είχε δώσει στην αστυνομία τους συντρόφους της. (Παρόμοια, η επίσης μιγάδα έφηβη κόρη στην τελευταία ιστορία του **Father, Mother, Sister and Brother** έχει δικαιολογήσει απόλυτα την κακή σχέση των γονιών της με τα χρήματα και υπερασπίζεται τις αντικομφορμιστικές επιλογές τους ούσα ακόμα έτοιμη να συνεχίσει τον αγώνα τους απέναντι στην πολιτισμική λήθη).

✖ 2. Η Τσέις Ινφίνιτι στη *Μία μάχη μετά την άλλη* του Πολ Τόμας Αντερσον

Τέλος, και σε μικρότερης ελληνικής διανομής ταινίες, όπως την **Αδεια πατρότητας** της Alissa Jung αλλά και τη **Λούλα LeBlanc** του Στέργιου Πάσχου οι ευφυέστατες και μάχιμες έφηβες κόρες, οριοθετούν και συγκρούονται δημιουργικά με τους «πατεράδες» τους για να κάνουν, τόσο εκείνες όσο και εκείνοι, αυτό που πραγματικά οφείλουν να κάνουν για το καλό όλων. Στην πρώτη ταινία μια δυναμική, ευφυής και ανεξάρτητη έφηβη, ταξιδεύει κρυφά από τη Γερμανίδα μητέρα της στις ακτές της βόρειας Ιταλίας για να συναντήσει τον βιολογικό της πατέρα που δεν την γνωρίζει και δεν την περιμένει. Εκείνος φοβάται ότι θα καταστραφεί η νέα του οικογενειακή ζωή και κυρίως φοβάται να αντιμετωπίσει τα θαμμένα συναισθήματα που έχει για εκείνη με αποτέλεσμα να την απορρίπτει. Ευτυχώς όμως η Λέα αν και πληγώνεται δεν τον φοβάται όσο εκείνος νομίζει ότι θα ήθελε. Έχει αυτοπεποίθηση, αυτοεκτίμηση και «γνώμη» πάνω στο πως πρέπει να είναι τα πράγματα, με αποτέλεσμα να «τα βάζει μαζί του» και τελικά να τον κερδίζει. Τα οφέλη αυτής της νίκης αφορούν φυσικά και τους δύο, αφού και οι δύο επουλώνουν έτσι ένα βαθύτερο τραύμα ενοχής και απώλειας.

✖ 3. *Αδεια πατρότητας* της Alissa Jung.

Βαθύτερα βεβαίως ωφελούμενοι αυτής της νίκης είναι οι νεαροί θεατές της ταινίας που βλέπουν στο φεστιβάλ ολύμπιας (που έφερε την ταινία στην Ελλάδα) ένα δυναμικό παράδειγμα έφηβης που πληγώνεται αλλά δεν νιώθει ότι φταίει, που την απορρίπτουν αλλά ξέρει ότι δεν το αξίζει. Ακόμα μαθαίνουν πως κάποιος μπορεί να τους αγαπάει και να τους χρειάζεται αλλά να φοβάται να το δεχθεί και να το δείξει.

Κάτι τέτοιο δυστυχώς δεν θα το μάθει ποτέ ο νεαρός εραστής της Μαργαρίτας στη **Λούλα LeBlanc** του **Στέργιου Πάσχου** που βλέπει τη Μαργαρίτα να φεύγει χωρίς να γνωρίζει για το πένθος της. Σε αυτήν την ταινία η έφηβη πρωταγωνίστρια – Μαργαρίτα – τσακώνεται με τους γονείς της καθώς δεν θέλει να πάει στην κηδεία του παππού της, (που είναι η βαθύτερα αληθινή πατρική φιγούρα για εκείνη) και ο μόνος που θα την καταλάβει είναι ο ίδιος ο παππούς της αλλά δεν ζει πια για να πει σε όλους να την αφήσουν ήσυχη. Εκείνη θα τον κηδέψει με το δικό της τρόπο, θα οργανώσει ένα πάρτι όταν όλοι θα λείπουν για την κηδεία του και θα ερωτευτεί ένα αγόρι. Η πρώτη της σεξουαλική εμπειρία, ή αλλιώς η ενηλικίωση της τη μέρα της πραγματικής κηδείας του παππού της στο χωριό, είναι στην πραγματικότητα «η δική της κηδεία», αφού ο παππούς της πριν φύγει της είχε ζητήσει «να τον καταλάβει», πράγμα που θα είχε ως προϋπόθεση να καταλάβει τον ίδιο τον έρωτα και έτσι να μπορέσει να συγχωρέσει τις δικές του φυγές.

 4. Λούλα *leBlanc*, του Στέργιου Πάσχου

Με σθένος και αυτοπεποίθηση οι αξιόλογες έφηβες στις παραπάνω ταινίες «βουτάνε» στην αλήθεια και τα βάζουν με τους φυσικούς ή μεταφορικούς «πατεράδες» τους για να σταθούν τελικά δίπλα τους στο «τατάμι» και να νικήσουν το ψέμα, την κατάθλιψη, το φασισμό και την αποξένωση. Σωστοί πατεράδες, άλλωστε, σε όλες τις παραπάνω ταινίες δεν αποδεικνύονται οι μικροαστοί αλλά οι επαναστάτες που δεν φοβούνται να συγκρουστούν και να αναλάβουν τη συναισθηματική ευθύνη της σχέσης. Ακόμα και στις ταινίες που σπεύδουν ενοχικά να δικαιολογήσουν την απουσία του πατέρα (ακόμα και όταν αυτός δεν ξέρουμε καν αν θα το είχε σκεφτεί ή ζητήσει) αξιώνεται η παρουσία του και σχολιάζεται το είδος της σχέσης και της επικοινωνίας που αυτός αναπτύσσει με τα παιδιά του. Έχει ανοίξει συνεπώς ένας κινηματογραφικός διάλογος που δεν απαξιώνει τον πατέρα (όπως πιο εύκολα έκανε ο κινηματογραφικός μοντερνισμός του 1960), αλλά μαζί με αναπαραστάσεις δυναμικών εφήβων που δεν εγκαταλείπουν την προσπάθεια δίνεται μάχη για τη συλλογική φαντασιακή διάσωση της σημασίας του πατέρα ως κάτι που ζωντανά υπάρχει, συναισθάνεται, συμπράττει, οριοθετεί αλλά και μετατοπίζεται.