ΦΕΣΤΙΒΑΛ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
THESSALONIKI
INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL

ΚΕΙΜΕΝΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Μπάμπης Ακτσόγλου

Από τον *Κλέφτη ποδηλάτων* στο *Καζίνο Ρουαγιάλ*

Επιμέλεια: Χρήστος Μήτσης

Η
ΟΘΗΚΗ

όσεις ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ
πνόραμα

Film Pads
No 9

II-000000006412

ΔΗΜΟΣΙΑ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΜΟΥΣΕΙΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
ΑΡΙΘΜΟΣ ΕΙΣΑΓΩΓΗΣ
1294

ΜΠΑΜΠΗΣ ΑΚΤΣΟΓΛΟΥ

ΑΠΟ ΤΟΝ *ΚΛΕΦΤΗ ΠΟΔΗΛΑΤΩΝ* ΣΤΟ *ΚΑΖΙΝΟ ΡΟΥΑΓΙΑΛ*

48ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ 2007

Το βιβλίο αυτό εκδόθηκε στο πλαίσιο του 48ου Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (16-25 Νοεμβρίου 2007).

Πρόεδρος Φεστιβάλ: Γιώργος Χωραφάς
Διευθύντρια Φεστιβάλ: Δέσποινα Μουζάκη

Επιμέλεια έκδοσης: Χρήστος Μήτσης
Συντονισμός Εκδόσεων Φεστιβάλ: Αθηνά Καρτάλου
Επιμέλεια κειμένων: Λητώ Τσεκούρα

Ευχαριστούμε θερμά τους: Χρυσάνθη Ακτσόγλου-Παπαλά, Ορέστη Ανδρεαδάκη και το περιοδικό *Σινεμά*, Βένια Βέργου, Αγγελική Ανδρουτσοπούλου, Μαρία Δημητροπούλου.

Εξώφυλλο: Σωτήρης Μαργέλος
Σελιδοποίηση: ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ
Εκτύπωση / Βιβλιοδεσία: Πισάνος Α.Ε.

© 2007, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης - Αθηνόραμα - Εκδόσεις Αιγόκερως

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ISBN 978-960-322-319-1

Περιεχόμενα

Πάθος για σινεμά, *της Δέσποινας Μουζάκη* 4
Σχέση εμπιστοσύνης, *του Τέλη Σαμαντά* 5
Πριν την κριτική, *του Χρήστου Μήτση* 6

Ο ιταλικός νεορεαλισμός 7
Ιδιομορφία και κοινωνικά αίτια της ιταλικής κωμωδίας 14
Το ιταλικό peplum: Από την Ιστορία στη μυθολογία 20
Nouvelle Vague: Το γαλλικό Νέο Κύμα 24
Free Cinema: Free as a bird 34
Η αυτοκρατορία των στερήσεων 40
Βαμπίρ 46
Κοινωνιολογικές παρατηρήσεις
πάνω στον σύγχρονο αμερικάνικο κινηματογράφο 56
Το αμερικάνικο σινεμά: Η κρίση της μυθοπλασίας 61
Το αμερικάνικο σινεμά: Η κρίση της δραματουργίας 66
Mad genius: Οι κακοί είναι ιδιοφυείς 73
Το ουέστερν-σπαγγέτι 82
Οι γυναίκες του Χίτσκοκ 86
Ο Τζέιμς Μποντ του 2...007 89
Συνέντευξη: Κριτική Κινηματογράφου 91
Οι καλύτερες ταινίες 94

Βιογραφικό 96

Πάθος για σινεμά

Ανάμεσα στις αναπόφευκτες απώλειες που φέρνει ο χρόνος, φέτος μετρήσαμε και αυτήν ενός καλού φίλου και συνεργάτη του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης εδώ και χρόνια, του Μπάμπη Ακτσόγλου. Η λύπη μας για τον άκαιρο θάνατο του Μπάμπη δεν έχει να κάνει μόνο με την απουσία ενός φίλου που δεν θα συναντήσουμε φέτος, αλλά και με την απώλεια της κριτικής του άποψης, της γνώσης και της ειλικρινούς αγάπης του για το σινεμά.

Ο Μπάμπης υπήρξε από τους πρωτοπόρους της σύγχρονης κριτικής σκέψης γύρω από τον κινηματογράφο, ένας άνθρωπος που οι ιδέες του για την τέχνη του σινεμά, οι κριτικές του αναλύσεις βοήθησαν σταθερά, για χρόνια, το κοινό να ανακαλύψει, να πειραματιστεί, να διαβάσει με άλλη ματιά ταινίες, κινηματογραφικά είδη και δημιουργούς.

Μέσα από τα κείμενά του, ήδη από τη δεκαετία του 1970 στα *Κινηματογραφικά Τετράδια*, την *Οθόνη* και εδώ και χρόνια στο *Αθηνόραμα*, ο Μπάμπης υπήρξε πάντα υπέρμαχος ενός ουσιαστικού, ανήσυχου σινεμά και μαζί ένας κριτικός δίχως παρωπίδες. Τα γραπτά του μας λείπουν ήδη, αλλά περισσότερο κι από αυτά μας λείπει ο ίδιος, καθώς η παρουσία του στη γενέτειρά του Θεσσαλονίκη τις μέρες του Φεστιβάλ υπήρξε σταθερή και αδιάλειπτη εδώ και δεκαετίες.

Αυτή η έκδοση, που συλλέγει μερικά από τα πιο ενδιαφέροντα και χαρακτηριστικά κείμενά του από έναν τεράστιο σύνολο δουλειάς, αποτελεί για μας τον καλύτερο τρόπο όχι να αποχαιρετήσουμε τον Μπάμπη Ακτσόγλου, αλλά αντίθετα να τον κρατήσουμε κοντά μας, να τον έχουμε παρόντα σε ένα ακόμη Φεστιβάλ και την ίδια στιγμή να μοιραστούμε, μέσα από τις σελίδες του, την απόλυτη αγάπη και το μεγάλο του πάθος του για την τέχνη του κινηματογράφου.

ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΜΟΥΖΑΚΗ
Διευθύντρια Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

Σχέση εμπιστοσύνης

Ο κριτικός και ειδικά ο κριτικός του κινηματογράφου είναι ένας διάμεσος, ένας διαμεσολαβητής. Ανάμεσα στην ταινία και το κοινό. Ο καλός κριτικός είναι ταυτόχρονα και κάτι παραπάνω: ένα είδος δημιουργού που, με λέξεις, με φράσεις, με τη διαδοχή μέσα στο χρόνο, κυρίως, των κριτικών του, κατασκευάζει γέφυρες ανάμεσα στο κοινό και το ευρύτερο σώμα του κινηματογράφου. Μας βοηθάει να διαμορφώσουμε με άλλα λόγια τους ποικίλους τρόπους που βλέπουμε τις ταινίες.

Δεν είναι απλή αυτή η δουλειά. Προϋποθέτει, πέρα από την αναγκαία γνώση του σινεμά, και ένα υπόβαθρο γνώσεων και ευαισθησιών κοινωνικών, πνευματικών, πολιτιστικών, πολιτικών. Γιατί μόνο έτσι μπορεί να τοποθετήσει καθεμιά, ξεχωριστή ταινία στην περιρρέουσα ατμόσφαιρα στην οποία παράγεται και, παράλληλα, να την εντάξει στην ιστορική εξέλιξη της τέχνης του κινηματογράφου.

Ο Μπάμπης Ακτσόγλου είχε όλες αυτές τις ιδιότητες. Και τις χρησιμοποιούσε, κάθε εβδομάδα, μέσα από τις στήλες του στο *Αθηνόραμα* με γόνιμο τρόπο. Δεν δίδασκε και δεν παρέσυρε. Δεν προσπαθούσε να κολακέψει, αλλά ούτε αντιμετώπιζε αφ' υψηλού τα ρεύματα κάθε εποχής. Είχε σταθερές αξίες, αλλά δεν τις χρησιμοποιούσε δογματικά.

Γι' αυτό και πέτυχε αυτό που κάθε κριτικός επιθυμεί: να κερδίσει την εμπιστοσύνη των αναγνωστών του. Και η εμπιστοσύνη αυτή δεν είναι υπόθεση συμφωνίας ή διαφωνίας με τη γνώμη του κριτικού. Είναι υπόθεση «διαφάνειας» των κριτηρίων. Το να υποβάλλει, δηλαδή, στον αναγνώστη, πέρα από την κρίση του για κάθε ταινία, τα ίδια τα κριτήρια με βάση τα οποία έφτανε σ' αυτή την κρίση.

Τα κείμενα που ακολουθούν είναι αποδείξεις αυτών των ιδιοτήτων του Μπάμπη.

Οι δεκάδες χιλιάδες εβδομαδιαίοι αναγνώστες του είναι μάρτυρες αυτής της σχέσης εμπιστοσύνης.

ΤΕΛΗΣ ΣΑΜΑΝΤΑΣ
Διευθυντής περιοδικού «Αθηνόραμα»

Πριν την κριτική

Ήταν μια εποχή που η κριτική κινηματογράφου δεν ήταν υπόθεση της επικαιρότητας. Τουλάχιστον δεν ήταν μόνον αυτό, καθώς κατάφερνε συχνά να αφήνει πίσω της σημάδια-κείμενα, προτάσεις και ιδέες απ' όπου μπορούσαν να πιαστούν αυτοί που ακολουθούσαν. Πολλοί από εμάς ακολουθήσαμε τα κείμενα του Μπάμπη και μάθαμε να κοιτάμε πίσω από την απατηλή λάμψη των κινηματογραφικών εικόνων, μαζί με μερικά ακόμα πολύτιμα πράγματα. Μάθαμε πως το σινεμά δεν αρχίζει και δεν τελειώνει μέσα στην αίθουσα, πως τα σπουδαιότερα πράγματα γίνονται συνήθως με τον πιο απλό τρόπο, πως η στάση μας απέναντι στις ταινίες είναι θέμα τόλμης αλλά και γνώσης, ενστίκτου μα και ήθους.

Αναλαμβάνοντας την εβδομαδιαία στήλη του *Αθηνοράματος*, ο Μπάμπης Ακτσόγλου απαγκίστρωσε την κινηματογραφική κριτική από τις αγκυλώσεις προηγούμενων δεκαετιών, διατηρώντας ακέραιο το κύρος και την αποτελεσματικότητά της. Στα κείμενά του συναντιόνταν η έγκυρη πληροφόρηση και η πολύπλευρη ανάλυση, η δημοσιογραφία κι η κινηματογραφοφιλία, όλα εκείνα που θα μπορούσε να ήταν ακόμα η κριτική αν δεν είχε παραδοθεί στις ευκολίες του lifestyle.

Η παρούσα έκδοση δεν θα μπορούσε να αποτυπώσει, λόγω του περιορισμένου όγκου της, παρά τα ελάχιστα αυτής της κληρονομιάς. Μια επιλογή όμως από κριτικές ταινιών ή τα πορτρέτα κάποιων δημιουργών θα έμοιαζε με αυθαίρετη κίνηση, χωρίς καμιά χρησιμότητα. Έτσι, μέσα από μια σειρά θεωρητικά άρθρα, τα οποία ξεκινούν από την αρχή («Κοινωνιολογικές παρατηρήσεις πάνω στον σύγχρονο αμερικανικό κινηματογράφο») και φτάνουν ώς το τέλος («Ο James Bond του 2...007») της συγγραφικής διαδρομής του Μπάμπη, προσπαθήσαμε να βρούμε –με αποσπασματικό τρόπο, φυσικά– όλα εκείνα που προηγούνταν μιας κινηματογραφικής κριτικής του. Τις ιδέες του για το σινεμά, την άποψή του για την πραγματικότητα που το «περιβάλλει», τον τρόπο με τον οποίο ανακάλυπτε πώς οι εικόνες επικοινωνούν μεταξύ τους. Ήταν το ελάχιστο που θα μπορούσαμε να κάνουμε για εκείνον και το μεγαλύτερο δώρο που θα μπορούσαμε να κάνουμε στον εαυτό μας.

ΧΡΗΣΤΟΣ ΜΗΤΣΗΣ
Κριτικός κινηματογράφου

Ο ιταλικός νεορεαλισμός

*Ο ιταλικός νεορεαλισμός ήταν το μεγαλύτερο αισθητικό κίνημα του μεταπολεμικού κινηματογράφου, μέχρι τουλάχιστον την εμφάνιση της Νουβέλ Βαγκ στη Γαλλία στα τέλη του '50. Αν και υπήρξε ένα αυθόρμητο κίνημα, που ξεπήδησε μέσα στη συγκεκριμένη κοινωνική και ιστορική πραγματικότητα του τέλους του β΄ παγκόσμιου πολέμου, του αντιφασιστικού κινήματος και της ανασυγκρότησης της Ιταλίας, η επίδρασή του ήταν τεράστια σε παγκόσμιο επίπεδο. Από το Μεξικό (*Λος Ολβιντάντος*) μέχρι την Ελλάδα (*Πικρό ψωμί*), από τη Γαλλία (*Η μάχη των σιδηροδρόμων*) μέχρι την Ινδία (*Η τριλογία του Άπου*), ο νεορεαλισμός επηρέασε όλες τις εθνικές κινηματογραφίες που ξεπήδησαν δυναμικά με το τέλος του πολέμου, ενώ ταυτόχρονα εισήγαγε νέες δημιουργικές μορφές, που όχι μόνο έφεραν τον κινηματογράφο πιο κοντά στην πραγματικότητα, αλλά προετοίμασαν το έδαφος για την έκρηξη του μοντερνισμού της δεκαετίας του '60.*

Πρόδρομοι του νεορεαλισμού

Τα αίτια της γέννησης του ιταλικού νεορεαλισμού θα πρέπει να αναζητηθούν όχι μόνο στην κατάσταση στην οποία επήλθε η Ιταλία και η κινηματογραφική της βιομηχανία μετά την αποχώρηση των ναζιστικών στρατευμάτων, αλλά και σε ορισμένες πολιτιστικές και κινηματογραφικές διαδικασίες που προετοίμασαν το έδαφος για την έλευσή του. Παρά το γεγονός ότι το φασιστικό καθεστώς του Μουσολίνι προσπάθησε να ελέγξει τον ιταλικό κινηματογράφο ασκώντας αυστηρή λογοκρισία στη θεματολογία του, ιδρύοντας μια κρατική σχολή κινηματογράφου (το Centro Sperimentale) και κρατικοποιώντας ένα μέρος της παραγωγής και διανομής, ο έλεγχος αυτός δεν είχε τον μονολιθικό χαρακτήρα του ναζιστικού καθεστώτος. Ο ιδιωτικός τομέας στην παραγωγή δεν έπαψε ποτέ να υφίσταται, από το Centro Sperimentale αποφοίτησαν όλα τα μεγάλα ονόματα του νεορεαλισμού (Ροσελίνι, Ντε Σάντις, Τζέρμι, Ζάμπα, Αντονιόνι κ.ά.), ενώ κινηματογραφικά περιοδικά σαν το *Bianco e Nero* ή το *Cinema*, που εκδίδονταν από το φασιστικό καθεστώς, φιλοξενούσαν στις στήλες τους φιλελεύθερα κείμενα. Μέσα από τις στήλες αυτών των εντύπων, η νέα γενιά των Ιταλών κινηματογραφιστών μπόρεσε να εκφράσει τη δυσαρέσκειά της για την κατάσταση του προπαγανδιστικού ιταλικού κινηματογράφου, ενώ πολλά ήταν τα κείμενα που επαγγέλλονταν την αναγκαιότητα ενός νέου ρεαλισμού. Μέσα σε αυτό το κλίμα, ο Λουκίνο Βισκόντι γύρισε το 1940-41 το *Οσεσιόνε*, το πρώτο καθαρό κινηματογραφικό δείγμα αυτού που θα ονομαστεί στη συνέχεια «ιταλικός νεορεαλισμός».

Ο Βισκόντι, επηρεασμένος από τον ποιητικό ρεαλισμό του γαλλικού κινηματογράφου της δεκαετίας του '30 (περίοδο κατά την οποία είχε μαθητεύσει βοηθός του Ζαν Ρενουάρ), τα λογοτεχνικά κείμενα του Τζοβάνι Βέργκα και τις μαρξιστικές αναλύσεις του Γκράμσι για την κοινωνική ανισότητα ανάμεσα στη βόρεια βιομηχανική Ιταλία και τον καθυστερημένο Νότο, θέλησε να κάνει μια ταινία μέσα στην τυπικά ιταλική παράδοση του ποπουλίστικου μελοδράματος, η οποία όμως να αντανακλά τις δικές του κοινωνικές ανησυχίες. Χωρίς να έχει τα δικαιώματα διασκευής του βιβλίου, μετέφερε τη δράση του μυθιστορήματος του Τζέιμς Κέιν *Ο ταχυδρόμος χτυπά πάντα δύο φορές* από την Αμερική του οικονομικού κραχ στην επαρχιακή Ιταλία του '40.

Οσεσιόνε

Η λογοκρισία, ενοχλημένη από τον τρόπο που απεικονιζόταν για πρώτη φορά στην οθόνη η μίζερη ιταλική κοινωνική πραγματικότητα, απαγόρεψε την ταινία. Ωστόσο το σύνθημα για έναν διαφορετικό ιταλικό κινηματογράφο είχε δοθεί. Ο Αντόνιο Πιετράντζελι, συν-σεναριογράφος του *Οσεσιόνε*, σε ένα κείμενο-ύμνο προς την ταινία, γράφει χαρακτηριστικά: «Ας δώσουμε ένα δικό μας όνομα στον ήρωα του *Οσεσιόνε* κι ας τον αποκαλέσουμε: ιταλικό νεο-ρεαλισμό». Έτσι, ένας νέος όρος θα μπει σε χρήση, προτού ακόμα εκδηλωθεί η κινηματογραφική σχολή με την οποία θα ταυτιστεί!

Την ίδια χρονιά (1942) με το *Οσεσιόνε*, ο Αλεσάντρο Μπλαζέτι, ίσως ο σημαντικότερος Ιταλός σκηνοθέτης των μαύρων χρόνων του μουσολινικού κινηματογράφου, συναντά τεράστια εμπορική επιτυχία με την ταινία *Τέσσερα βήματα στα σύννεφα*, την ιστορία

της συνάντησης ενός παντρεμένου πλασιέ με μια έγκυο κοπέλα, την οποία συνοδεύει για μια μέρα ως το χωριό της παριστάνοντας τον σύζυγό της (πάνω στο ίδιο θέμα ο Αλφόνσο Αράου γύρισε πρόσφατα το *Περπατώντας στα σύννεφα* με τον Κιάνου Ριβς). Η ταινία διακρίνεται για τη γνησιότητα των καταστάσεών της, μεταχειριζόμενη ως ήρωες απλούς λαϊκούς χαρακτήρες. Πηγή έμπνευσης ωστόσο του Μπλαζέτι είναι η αμερικανική κωμωδία *Συνέβη μια νύχτα*, το ύφος της οποίας ο σκηνοθέτης μπολιάζει πολύ επιτυχημένα με την παράδοση του λεγόμενου «επαρχιακού», τοπικού κινηματογράφου και θεάτρου (ναπολιτάνικες κωμωδίες του Εντουάρντο Ντε Φιλίπο και του Τοτό). Χωρίς να συγκρίνεται με το *Οσεσιόνε*, το *Τέσσερα βήματα στα σύννεφα* συνέβαλε κι αυτό στη δημιουργία ενός θετικού κλίματος για την ανάπτυξη ενός γνήσια λαϊκού κινηματογράφου (ανάμεσα στους συν-σεναριογράφους συναντάμε το όνομα του Τσέζαρε Ζαβατίνι, βασικού συνεργάτη του Βιτόριο Ντε Σίκα, που θα υπογράψει τα σενάρια πολλών νεορεαλιστικών ταινιών).

Τσινετσιτά, ανοχύρωτη κινηματογραφία

Ωστόσο το καθοριστικό γεγονός για την έκρηξη του νεορεαλισμού ήταν η ανάπτυξη του αντιφασιστικού κινήματος, η πτώση του Μουσολίνι και οι κοινωνικές συνθήκες όπως διαμορφώθηκαν στην Ιταλία την επαύριο της προέλασης των Συμμάχων. «Η εμπειρία του πολέμου υπήρξε καθοριστική για όλους μας. Όλοι μας νιώσαμε την τρελή επιθυμία να πετάξουμε στα σκουπίδια τις παλιωμένες ιστορίες του ιταλικού κινηματογράφου και να στήσουμε την κάμερα καταμεσής στην πραγματική ζωή» αφηγείται ο Βιτόριο Ντε Σίκα, διάσημος ηθοποιός εκείνη την εποχή, που μόλις είχε κάνει ένα ενδιαφέρον σκηνοθετικό πέρασμα με την ταινία Τα παιδιά μάς κοιτούν (1943), προάγγελο της μετέπειτα επιτυχίας του Σούσια. Αλλά και να ήθελαν να κάνουν διαφορετικά, οι Ιταλοί σκηνοθέτες δεν είχαν άλλη επιλογή από το γύρισμα σε φυσικούς χώρους: από τα 25 στούντιο που υπήρχαν το 1941, μόνο δέκα υπολειτουργούσαν το 1945. Το φιλμ σπάνιζε, τα ντεκόρ στοίχιζαν, δεν υπήρχε υποδομή για λήψεις με σύγχρονο ήχο. Το μεγάλο επίτευγμα του νεορεαλισμού έγκειται στο ότι μετουσίωσε την τεχνική αυτή αναγκαιότητα σε αισθητική αρχή, γυρίζοντας μια σειρά ταινίες σε φυσικά ντεκόρ, που έμελλε να αλλάξουν το παγκόσμιο πρόσωπο του κινηματογράφου.

Η πρώτη επίσημη ταινία του νεορεαλισμού, το *Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη*, αντλεί το θέμα της από τον αντιφασιστικό αγώνα των Ιταλών παρτιζάνων και ιδιαίτερα από τη δολοφονία του ιερέα Ντον Μοροζίνι, αλλά και του κομμουνιστή αγωνιστή Τζόρτζιο Μανφρέντι, τον οποίο είχε γνωρίσει προσωπικά ο σεναριογράφος Σέρτζιο Αμιντέι, όταν κρυβόταν μαζί του στην ίδια εργατική πολυκατοικία. Ο Ρομπέρτο Ροσελίνι άρχισε τα γυρίσματα μόλις δύο μήνες μετά την απελευθέρωση της Ρώμης, φροντίζοντας να στήσει την κάμερά του στους αυθεντικούς χώρους όπου διεξήχθησαν τα γεγονότα (στα μέτρα φυσικά του δυνατού, γιατί, για παράδειγμα, οι σκηνές στα κρατητήρια της Γκεστάπο γυρίστηκαν σε στούντιο). Με εξαίρεση τον Άλντο Φαμπρίτζι και την Άννα Μανιάνι (η οποία πούλησε την γκαρνταρόμπα της για να καλύψει κάποια από τα έξοδα παραγωγής), οι υπόλοιποι ηθοποιοί ήταν ερασιτέχνες: «Ο ρόλος της τοξικομανούς που καταδίδει τον εραστή της στους Γερμανούς δόθηκε σε μια γυναίκα που με ειδοποίησε ότι τα Ες-Ες έχουν κάνει έφοδο στο διαμέρισμά μου» αφηγείται ο Σέρτζιο Αμιντέι. «Το σπίτι που δείχνουμε είναι αυτό στο οποίο έμενα τότε, και το ίδιο ισχύει για πολλούς από τους πρωτεύοντες ή δευτερεύοντες χαρακτήρες της ταινίας».

Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη

Ο Ρομπέρτο Ροσελίνι μπόρεσε να ολοκληρώσει το *Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη* πουλώντας περιουσιακά του στοιχεία και δανειζόμενος χρήματα από φίλους: «Η ταινία γυρίστηκε βουβή, όχι από αισθητική προτίμηση, αλλά από αναγκαιότητα» αφηγείται στον Ζορζ Σαντούλ. «Το φιλμ στοίχιζε 60 λίρες το μέτρο στη μαύρη αγορά και, αν θέλαμε να χρησιμοποιήσουμε σύγχρονο ήχο, θα έπρεπε να ξοδεύαμε περισσότερα μέτρα. Όταν ολοκληρώσαμε τα γυρίσματα, ζητήσαμε από τους ηθοποιούς να ντουμπλαριστούν μόνοι τους». Η αυθεντικότητα ωστόσο της ταινίας δεν οφείλεται στις ιδιαίτερες συνθήκες παραγωγής της, αλλά σε μια συγκεκριμένη σκηνοθετική αντίληψη του Ροσελίνι, ο οποίος δείχνει τον πόνο, τη ζωή και το θάνατο χωρίς έμφαση και μελοδραματικό πάθος, αλλά στο ύψος της ψυχής. Η

τραγική μορφή της Άννας Μανιάνι, η κοινή πορεία προς το μαρτύριο ενός ιερέα και ενός κομμουνιστή, ο ρεαλισμός στις σκηνές των βασανιστηρίων, η απουσία ενός κεντρικού ήρωα και η αντικατάστασή του από «τους ανθρώπους του δρόμου» έκαναν φοβερή εντύπωση στο ιταλικό αλλά και το παγκόσμιο κοινό της εποχής. Το *Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη* υπήρξε η εμπορικότερη ταινία της χρονιάς στην Ιταλία για τη σεζόν 1945-46. Αλλά και στην Αμερική, όπου πουλήθηκε έναντι του ασήμαντου ποσού των 28.000 δολαρίων, συνάντησε κολοσσιαία επιτυχία (μόνο το 1946 υπολογίζεται ότι την είδαν 1.600.000 Αμερικανοί θεατές) και ανακηρύχθηκε η καλύτερη ξένη ταινία από αρκετές ενώσεις κριτικών.

Σχεδόν ταυτόχρονα με τον Ροσελίνι, ο Βιτόριο Ντε Σίκα γύρισε μέσα σε παρόμοιες συνθήκες τον *Σούσια*, με ήρωες δύο λουστράκους που προσπαθούν να επιβιώσουν στους δρόμους της μεταπολεμικής Ρώμης. Με εξαίρεση το φινάλε, όλη η ταινία γυρίστηκε σε αυθεντικούς χώρους, συμπεριλαμβανομένης και μιας φυλακής ανηλίκων, ενώ οι δύο βασικοί πρωταγωνιστές, ο Ρινάλντο Σμορντόνι και ο Φράνκο Ιντερλένγκι, που δεν είχαν δει ποτέ στη ζωή τους κάμερα, παίζουν με μια τέτοια φυσικότητα, που κάνει εντύπωση ακόμα και σήμερα. Και η ταινία αυτή γνώρισε τεράστια παγκόσμια επιτυχία, συμβάλλοντας με τη σειρά της στην περαιτέρω καθιέρωση του νεορεαλισμού ως αισθητικού κινήματος.

Η θεματολογία του νεορεαλισμού

Ένα χρόνο μετά το *Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη*, δηλαδή το 1946, η ιταλική παραγωγή αριθμεί κιόλας 70 ταινίες. Ο νεορεαλισμός κατέχει μικρή θέση από καθαρά αριθμητική άποψη, όμως είναι οι ταινίες αυτής της τάσης που διακρίνονται στα διεθνή φεστιβάλ, εξάγονται και κάνουν γνωστό τον ιταλικό κινηματογράφο στα πέρατα της υφηλίου. Η χρυσή περίοδος του νεορεαλισμού πρέπει να αναζητηθεί στα χρόνια 1945-1950, όπου διακρίνουμε τέσσερις βασικές θεματικές κατηγορίες:

α) Ταινίες που αναφέρονται στα χρόνια της γερμανικής κατοχής και του αντιφασιστικού αγώνα: *Παϊζά* του Ρομπέρτο Ροσελίνι (έξι αυτόνομα επεισόδια από την απελευθέρωση της Ιταλίας με την κάθοδο των Συμμάχων), *Ο ήλιος ανατέλλει ξανά* του Άλντο Βεργκάνο (χρονικό της ιταλικής αντίστασης στην κοιλάδα της Λομβαρδίας), *Να ζήσουμε με ειρήνη* του Λουίτζι Ζάμπα (μείγμα κωμωδίας και δράματος, τοποθετημένο σε ένα ιταλικό χωριό στη διάρκεια της γερμανικής κατοχής, όπου βρίσκουν καταφύγιο δύο Αμερικανοί στρατιώτες).

β) Ταινίες που έχουν ως ήρωες μέλη συμμορίας ή αναφέρονται στην έξαρση της εγκληματικότητας, απόρροια των κοινωνικών συνθηκών που διαμορφώθηκαν την επαύριο του πολέμου: *Η κοινωνία με έκανε εγκληματία* του Αλμπέρτο Λατουάντα (μείγμα νεορεαλισμού, μελό και φιλμ νουάρ με τον Αμεντέο Νατσάρι στο ρόλο ενός ληστή στο Τορίνο), *Τραγικό κυνήγι* του Τζουζέπε Ντε Σάντις (η δράση μιας συμμορίας στην κοιλάδα του Πάδου), *Νιάτα στη λάσπη* και *Εν ονόματι του νόμου* του Πιέτρο Τζέρμι κ.ά.

γ) Ταινίες που θίγουν το πρόβλημα της ανεργίας και γενικότερα της φτώχειας στη μεγαλούπολη: *Ο κλέφτης των ποδηλάτων* του Βιτόριο Ντε Σίκα (ίσως η κορυφαία ταινία του ιταλικού νεορεαλισμού), *Θαύμα στο Μιλάνο* του Ντε Σίκα (εμπλουτισμός του κοινωνικού προβληματισμού με ποιητικά, σουρεαλιστικά στοιχεία), *Ουμπέρτο Ντ.* του Ντε Σίκα (ένας άπορος συνταξιούχος που δεν έχει να πληρώσει το νοίκι του σκέφτεται να αυτοκτονήσει), *Ο δρόμος της ελπίδας* του Πιέτρο Τζέρμι (η οδύσσεια μιας ομάδας Σικελών άνεργων εργατών που περιπλανιούνται στην Ιταλία σε αναζήτηση δουλειάς), *Δύο πεντάρες ελπίδα* του Ρενάτο Καστελάνι (οι περιπέτειες ενός άνεργου, που δοκιμάζεται σε διάφορες δουλειές). Ιδιαίτερη θέση έχει, επίσης, η ταινία *Γερμανία, έτος Μηδέν* του Ρομπέρτο Ροσελίνι, όπου με τη μέθοδο του νεορεαλισμού προσεγγίζεται η απελπιστικά σκληρή ζωή στο Βερολίνο, δύο χρόνια μετά το τέλος του πολέμου.

Ουμπέρτο Ντ.

δ) Ταινίες που θίγουν τα κοινωνικά προβλήματα της επαρχίας και ιδιαίτερα της Ιταλίας του Νότου: *Η γη τρέμει* του Λουκίνο Βισκόντι (η ζωή σε ένα ψαροχώρι της Σικελίας), *Στρόμπολι* του Ρομπέρτο Ροσελίνι (οι δυσκολίες προσαρμογής μιας ξένης στη σκληρή ζωή που συναντά σε ένα ψαροχώρι), *Ματωμένο Πάσχα* του Τζουζέπε Ντε Σάντις (ένας φτωχός χωρικός γίνεται αντάρτης και εκδικείται έναν μεγαλοτσιφλικά), *Ο μύλος του Πάδου* του

Αλμπέρτο Λατουάντα (πάντρεμα του νεορεαλισμού με την ιστορική ταινία), *Πικρό Ρύζι* του Τζουζέπε Ντε Σάντις (σεξ στους ορυζώνες του Πάδου) κ.ά.

Καθώς βαδίζουμε προς τη δεκαετία του '50, εποχή που η Ιταλία ανοικοδομείται και το τραύμα του β' παγκόσμιου πολέμου σιγά σιγά επουλώνεται, το ενδιαφέρον του κοινού αρχίζει να φθίνει για τις καθαρά νεορεαλιστικές ταινίες. Ορισμένοι σκηνοθέτες, όπως ο Τζουζέπε Ντε Σάντις, ο Πιέτρο Τζέρμι ή ο Λουίτζι Ζάμπα ανταπαντούν με ταινίες όπως το *Πικρό Ρύζι*, *Η κοινωνία αμύνεται*, *Κατηγορώ την κοινωνία*, όπου η αισθητική του νεορεαλισμού μπολιάζεται με το μελό και την αστυνομική περιπέτεια, οδηγώντας τον ιταλικό κινηματογράφο σε ένα άλλο μοντέλο κοινωνικού σινεμά. Η μεγάλη επιτυχία που θα γνωρίσει η σπονδυλωτή ταινία *Ψωμί, έρωτας και φαντασία* του Λουίτζι Κομεντσίνι θα δώσει μια νέα ανάπτυξη στην ιταλική κωμωδία, η οποία θα συνεχίσει τον κοινωνικό προβληματισμό του νεορεαλισμού με διαφορετικά εκφραστικά μέσα, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν θα τον θυμίζει στις καλύτερες στιγμές της: *Ο κλέφας του κλέφαντος* του Μάριο Μονιτσέλι, *Μια δύσκολη ζωή* του Ντίνο Ρίζι, *Οι τέσσερις φυγάδες* του Λουίτζι Κομεντσίνι κ.ά. Σκηνοθέτες σαν τον Ρενάτο Καστελάνι ή τον Αλμπέρτο Λατουάντα αφομοιώνονται από τους εμπορικούς μηχανισμούς του ανερχόμενου ιταλικού κινηματογράφου και στρέφονται στις ταινίες εποχής (*Ρωμαίος και Ιουλιέττα*, *Η Θύελλα*). Ο Λουκίνο Βισκόντι ξεσηκώνει σειρά συζητήσεων για το κατά πόσο ένα ιστορικό δράμα σαν το *Σένσο* μπορεί να χαρακτηριστεί νεορεαλιστικό ή όχι, ο Βιτόριο Ντε Σίκα διεθνοποιείται (*Τελευταίος Σταθμός*), ενώ ο πατέρας του νεορεαλισμού, Ρομπέρτο Ροσελίνι, ενδιαφέρεται όλο και περισσότερο για θρησκευτικά και υπαρξιακά θέματα, με αποκορύφωμα το *Ταξίδι στην Ιταλία*, που η μαρξιστική κριτική θα χτυπήσει άγρια, ενώ ο Γάλλος κριτικός Αντρέ Μπαζέν θα υπερασπιστεί ως την «ουσία του νεορεαλισμού».

Εξέλιξη του νεορεαλισμού

Στις αρχές της δεκαετίας του '50 εμφανίζεται μια νεότερη γενιά σκηνοθετών που μαθήτευσε κοντά στους νεορεαλιστές δασκάλους (συνήθως ως βοηθοί ή σεναριογράφοι), αλλά που οι ταινίες τους, χωρίς να απαρνιούνται τις βασικές κατευθύνσεις του νεορεαλισμού, είναι σαφώς διαφοροποιημένες. Οι Μικελάντζελο Αντονιόνι και Φεντερίκο Φελίνι ενδιαφέρονται όχι μόνο για την εξερεύνηση του κοινωνικού, αλλά κυρίως του εσωτερικού, υπαρξιακού τοπίου του ατόμου: *Το χρονικό μιας αγάπης*, *Η Κραυγή*, *Οι Βιτελόνι*, *Λα Στράντα*, *Οι νύχτες της Καμπίρια*. Ο νεορεαλισμός ωριμάζει και ταυτόχρονα ξεπερνιέται από την ανάγκη του παγκόσμιου κινηματογράφου να γίνει πιο σύνθετος και ταυτόχρονα πιο ελεύθερος στη γραφή του. Δεν είναι τυχαίο, πάντως, ότι ακριβώς αυτή την περίοδο εντείνονται οι θεωρητικές διαμάχες τού τι είναι νεορεαλισμός στον κινηματογράφο. Οι μαρξιστές υπερασπίζονται τις ταινίες με κοινωνικό μήνυμα, κάποιοι άλλοι τονίζουν την καθαρά ανθρώπινη πλευρά των έργων του νεορεαλισμού, ενώ κριτικοί σαν τον Αντρέ Μπαζέν θεωρούν το νεορεαλισμό μέθοδο γραφής ανεξάρτητη του περιεχομένου της εκάστοτε ταινίας: «Αυτό που ξεχωρίζει τον ιταλικό νεορεαλισμό από τις κυριότερες σχολές του παρελθόντος είναι η εφαρμογή της αρχής: μη υποταγή της πραγματικότητας σε μια a priori άποψη... Αυτό που ενδιαφέρει είναι η εξωτερική πλευρά, η καθαρή φαινομενικότητα των πραγμάτων, και τα όποια συμπεράσματα αυτά επάγονται». Και ο Μπαζέν συνοψίζει ως εξής τα χαρακτηριστικά του νεορεαλισμού σε δραματουργικό επίπεδο:

α) Ο νεορεαλισμός απαιτεί από τον ηθοποιό να είναι αυτό που παίζει, πριν το εκφράσει. «Απαίτηση που αν και δεν συνεπάγεται την απόρριψη του επαγγελματία ηθοποιού, φυσιολογικά τείνει στο να τον υποκαθιστά με τον άνθρωπο του δρόμου».

β) Κατάργηση των ντεκόρ (στα μέτρα του δυνατού) και κυρίως των εξπρεσιονιστικών φωτισμών και των πλαστικών αναζητήσεων, που απομακρύνουν την ταινία από τη ρεαλιστική πραγματικότητα.

γ) «Ό,τι όμως υπέστη τη ριζικότερη ανατροπή ήταν η αφηγηματική δομή. Ο νεορεαλισμός τής επέβαλε να σέβεται την πραγματική διάρκεια των γεγονότων. Το ντεκουπάζ δεν θα πρέπει κατά κανένα λόγο να προσθέτει κάτι επιπλέον στην υφιστάμενη πραγματικότητα». (Βλέπε σχετικά το βιβλίο του Αντρέ Μπαζέν *Τι είναι ο κινηματογράφος*, τόμ. 2, των εκδόσεων Αιγόκερως, που είναι όλο αφιερωμένο στο νεορεαλισμό.)

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι δεν μπορεί να υπάρξει ταινία που να εφαρμόζει απόλυτα και σε καθαρό βαθμό τα παραπάνω. Και ο ίδιος ο Μπαζέν συμφωνεί ότι «ο νεορεαλισμός δεν υπάρχει σε καθαρή κατάσταση, αλλά σε συνδυασμό με άλλες αισθητικές τάσεις». Κι έτσι ακριβώς πρέπει να δούμε το φαινόμενο του λεγόμενου «δεύτερου νεορεαλισμού», όρος που χρησιμοποιήθηκε το 1961 για να προσδιορίσει την εμφάνιση μιας ακόμα νεότερης γενιάς Ιταλών σκηνοθετών, η οποία (τουλάχιστον στις πρώτες της ταινίες) μπολιάζει την αισθητική του νεορεαλισμού με τα σύγχρονα ρεύματα του παγκόσμιου κινηματογράφου: Πιερ Πάολο Παζολίνι (*Ακατόνε*, *Μάμα Ρόμα*), Φραντζέσκο Ρόζι (*Τζουλιάνο ο αρχιληστής*), Βιτόριο Ντε Σέτα (*Οι ληστές του Οργκόζολο*), Βαλέριο Ζουρλίνι (*Το κορίτσι*

Η γη τρέμει

με τη βαλίτσα, *Οικογενειακό Χρονικό*), Μάουρο Μπολονίνι (*La Notte Brava*, *Η Διαφθορά*), Ερμάνο Όλμι (*Η Θέση*, *Οι Αρραβωνιασμένοι*), Μπερνάρντο Μπερτολούτσι (*Βίαιος Θάνατος*) – χωρίς να παραβλέψουμε τον Λουκίνο Βισκόντι, ο οποίος το 1960 επανήλθε στην πηγή έμπνευσής του, *Η γη τρέμει*, με το αριστουργηματικό οικογενειακό έπος *Ο Ρόκο και τ' αδέλφια του*. Ωστόσο δεν είναι τυχαίο ότι όλη αυτή η γενιά των σκηνοθετών, με εξαίρεση τον Όλμι, που παρέμεινε προσκολλημένος στο νεορεαλισμό (*Το δέντρο με τα τσόκαρα*), σύντομα υιοθέτησε άλλους μορφικούς τρόπους προσέγγισης της ιταλικής πραγματικότητας, μιας και ο νεορεαλισμός έμοιαζε πια αρκετά «φτωχός» σε σχέση με άλλα κινήματα για έναν πιο ρεαλιστικό κινηματογράφο, όπως ήταν το σινεμά βεριτέ, η σχολή της Νέας Υόρκης ή το αγγλικό free cinema.

Η επίδραση τον νεορεαλισμού

Ο ιταλικός νεορεαλισμός άσκησε τεράστια επίδραση στην ανάπτυξη άλλων εθνικών κινηματογράφων μετά τον β' παγκόσμιο πόλεμο. Στη Γαλλία ταινίες σαν τη *Μάχη των σιδηροδρόμων*, *Φαρεμπίκ*, *Αντουάν και Αντουανέτ*, μαρτυρούν με διαφορετικό τρόπο τη νεορεαλιστική επίδρασή τους. Στην Αμερική θα αναπτυχθεί μια τάση αστυνομικών ταινιών-έρευνας με κοινωνικό περιεχόμενο (*Μπούμερανγκ*, *Γυμνή Πόλη*), που χρωστά πολλά στο νεορεαλισμό. Στην Ιαπωνία θα επηρεάσει ανάλογα σκηνοθέτες σαν τους: Ακίρα Κουροσάβα (*Ο Καταδικασμένος*), Μίκιο Ναρούζε (*Η Μάνα*), Κανέτο Σίντο (*Τα παιδιά της Χιροσίμα*), ενώ στην Ινδία θα έχουμε την περίπτωση του Σατιαζίτ Ρέι και του Μρίναλ Σεν. Το 1951, ο Γρηγόρης Γρηγορίου έκανε με το *Πικρό Ψωμί* ένα προλεταριακό μελόδραμα που, λίγο υπερβολικά, χαρακτηρίστηκε νεορεαλιστικό. Η επίδραση όμως της ιταλικής σχολής είναι ολοφάνερη στις πρώτες ταινίες του Νίκου Κούνδουρου (*Μαγική Πόλη*), στη *Μαύρη Γη* του Στέλιου Τατασόπουλου (ίσως η μοναδική γνήσια νεορεαλιστική ελληνική ταινία), στο *Ξυπόλητο Τάγμα* του Γκρεγκ Τάλας, στη *Συνοικία το Όνειρο* του Αλέκου Αλεξανδράκη, στη *Λίμνη των πόθων* του Γιώργου Ζερβού (ελληνική απάντηση στο *Πικρό Ρύζι*) και σε μερικές ακόμα ταινίες που προσπάθησαν να διαχωριστούν από την κυρίαρχη μορφή του μελοδράματος, χωρίς ωστόσο να καταφέρουν να έχουν εμπορική επιτυχία, με αποτέλεσμα να μένουν μεμονωμένα παραδείγματα χωρίς συνέχεια.

Οι σημαντικότερες ταινίες

Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη

Roma Città Aperta (1946) του Ρομπέρτο Ροσελίνι, με τους Άννα Μανιάνι, Άλντο Φαμπρίτσι, Μαρσέλ Παλιέρο, Μαρία Μίτσι

Η παράλληλη πορεία προς το μαρτύριο ενός κομμουνιστή και ενός ιερέα, που συμμετέχουν στον αντιναζιστικό αγώνα της Ρώμης λίγο πριν από το τέλος της γερμανικής κατοχής. Η ταινία-σύμβολο του ιταλικού νεορεαλισμού, που η παγκόσμια επιτυχία της συνέβαλε τα μέγιστα στην καθιέρωση του αισθητικού αυτού κινήματος. Στο σενάριο συνεργάστηκαν ο Σέρτζιο Αμιντέι, ο οποίος πήρε μέρος και στον αντιφασιστικό αγώνα, και ο Φεντερίκο Φελίνι. Ρεσιτάλ ερμηνείας από την Άννα Μανιάνι, αλλά και από τη Μαρία Μίτσι, που ήταν απλή ταξιθέτρια.

Σούσια

Sciuscia (1946) του Βιτόριο Ντε Σίκα, με τους Ρινάλντο Σμορντόνι, Φράνκο Ιντερλένγκι, Ανιέλο Μέλε

Δύο μικρά παιδιά που εργάζονται ως λούστροι στους δρόμους της Ρώμης μπλέκονται με μια συμμορία μαυραγοριτών και οδηγούνται στη φυλακή. Ο Βιτόριο Ντε Σίκα και σεναριογράφος Τσέζαρε Ζαβατίνι πέρασαν ένα χρόνο στους δρόμους της Ρώμης παρατηρώντας τη ζωή των άστεγων παιδιών, για να πετύχουν την αυθεντική ατμόσφαιρα της ταινίας, η οποία προσεγγίζει με ευαισθησία την παιδική ψυχοσύνθεση, κάνει κριτική στο σωφρονιστικό σύστημα της εποχής και δίνει ένα αξιόλογο κοινωνικό ντοκουμέντο για την Ιταλία του μεταπολέμου. Μεγάλη παγκόσμια επιτυχία και ειδικό βραβείο Όσκαρ.

Παϊζά

Παϊζά

Paisà (1946) του Ρομπέρτο Ροσελίνι, με τους Μαρία Μίτσι, Γκαρ Μουρ, Αλφονσίνο Πάσκα, Λορένα Μπεργκ

Έξι αυτόνομα επεισόδια, που καλύπτουν χρονικά και γεωγραφικά την απελευθέρωση της Ιταλίας από τους Συμμάχους, ξεκινώντας από τη Σικελία και φτάνοντας στο Δέλτα του Πάδου. Το ανώνυμο άτομο κυριαρχεί σε όλα τα επεισόδια, όπου ο πόλεμος παρουσιάζεται από την ανθρώπινη και όχι τη θεαματική πλευρά του. Η ταινία έκανε τεράστια εντύπωση, όπως μαρτυρά το κείμενο ενός Γάλλου κριτικού: «Πρέπει να το πούμε αμέσως στο κοινό: δεν έχει ξαναδεί κάτι παρόμοιο. Για πρώτη φορά εικόνες κινηματογραφημένες με μορφή επικαίρων αναδύουν μια τόσο ισχυρή αίσθηση αιωνιότητας».

Ο Ληστής (Η κοινωνία με έκανε εγκληματία)

Il Banbito (1946) του Αλμπέρτο Λατουάντα με τους Αμεντέο Νατσάρι, Άννα Μανιάνι, Φόλκο Λούλι

Ένας στρατιώτης βρίσκει το σπίτι του κατεστραμμένο από τους βομβαρδισμούς στο Τορίνο, και την αδελφή του να έχει γίνει πόρνη. Αναγκάζεται να παρανομήσει και σύντομα ηγείται μιας αδίστακτης συμμορίας. Ξεπερασμένο σήμερα μείγμα κοινωνικού ρεαλισμού και γκανγκστερικής ταινίας, στα πρότυπα του αμερικανικού σινεμά.

Ο ήλιος ανατέλλει ξανά

Il sole sorge ancora (1946) του Άλντο Βεργκάνο, με τους Κάρλο Λιτσάνι, Λέα Παντοβάνι, Μάσιμο Σεράτο

Η ζωή σε έναν πύργο της Λομβαρδίας προς το τέλος του πολέμου, ο έρωτας ενός λιποτάκτη με την κόρη ενός αντιστασιακού, η δράση των παρτιζάνων και τα αντίποινα των Γερμανών. Σχεδόν ένα ιστορικό ντοκουμέντο για την ιταλική αντίσταση στην επαρχία, που χρωστά πολλά στο συν-σεναριογράφο και πρωταγωνιστή της, Κάρλο Λιτσάνι, μετέπειτα σκηνοθέτη της θαυμάσιας ταινίας *Το χρονικό των φτωχών εραστών*.

Τραγικό Κυνήγι

Caccia tragica (1947) του Τζουζέπε Ντε Σάντις, με τους Μάσιμο Τζιρότι, Κάρλα Ντελ Πότζιο, Αντρέα Τσέτσι

Λίγο μετά το τέλος του πολέμου, οι χωρικοί μιας κοοπερατίβας στο Δέλτα του Πάδου αντιμετωπίζουν τα μέλη μιας συμμορίας, οι οποίοι είναι πρώην συνεργάτες των Γερμανών αλλά και αντιστασιακοί. Εντυπωσιακό σκηνοθετικό ντεμπούτο για τον Ντε Σάντις, συν-σεναριογράφο των ταινιών *Ο ήλιος ανατέλλει ξανά*, *Οσεσιόνε* κ.ά.

Γερμανία, έτος Μηδέν

Germania anno Zero (1947) του Ρομπέρτο Ροσελίνι, με τους Φραντζ Κρούγκερ, Έντμουντ Μέσκε

Οι προσπάθειες επιβίωσης ενός αγοριού στο μεταπολεμικό Βερολίνο, το οποίο σκέφτεται να δολοφονήσει τον πατέρα του για να ξεφορτωθεί ένα «άχρηστο» στόμα. Μια συγκλονιστική μαρτυρία για τις συνθήκες επιβίωσης σε μια ρημαγμένη πόλη, που τυχαίνει να είναι η πρωτεύουσα του ηττημένου εχθρού. Ίσως η πιο παρεξηγημένη ταινία του Ροσελίνι, η οποία δεν συνάντησε επιτυχία, γιατί έδειχνε ένα παιδί να γίνεται δολοφόνος και ύστερα να επιχειρεί να αυτοκτονήσει.

Ο κλέφτης των ποδηλάτων

Ladri di biciclette (1948) του Βιτόριο Ντε Σίκα, με τους Έντζο Σταγιόλα, Λαμπέρτο Ματζιοράνι

Μέσα από το αγωνιώδες εικοσιτετράωρο ενός άνεργου εργάτη σε αναζήτηση του κλεμμένου ποδηλάτου του, με το οποίο μπορεί να βρει δουλειά, ο Ντε Σίκα και ο σεναριογράφος Τσέζαρε Ζαβατίνι καταγράφουν όλη την ατμόσφαιρα της μιζέριας της μεταπολεμικής Ιταλίας. Ελάχιστοι διάλογοι, εξαιρετικοί ερασιτέχνες ηθοποιοί, σκηνοθετική λιτότητα, συγκίνηση χωρίς τεχνητά δραματουργικά τεχνάσματα. Η πιο όμορφη δημιουργία του ιταλικού νεορεαλισμού, τιμήθηκε με ειδικό Όσκαρ ξενόγλωσσης ταινίας.

Η γη τρέμει

La terra trema (1948) του Λουκίνο Βισκόντι, με τους κατοίκους του χωριού Άτσι Τρέτσα στη Σικελία.

Η ζωή σε ένα σικελικό ψαροχώρι, όπως την περιγράφει ο μυθιστοριογράφος Τζοβάνι Βέργκα. Ο Βισκόντι χρησιμοποίησε πραγματικούς χωρικούς ως ηθοποιούς και γύρισε την ταινία στη σικελική διάλεκτο. Το αποτέλεσμα είναι μια παράδοξη σύνθεση ρεαλισμού και εστετισμού, όπου η καταγραφή της πραγματικότητας γίνεται αντικείμενο αισθητικής αναζήτησης. Όμως η τάση προς την όπερα

Λα Στράντα

και το λυρισμό δεν αποκρύπτει τη σκληρότητα της πραγματικότητας, αλλά, αντίθετα, μας βοηθά να ανακαλύψουμε τις πιο κρυφές πτυχές της.

Πικρό Ρύζι

Riso Amaro (1949) του Τζουζέπε Ντε Σάντις, με τους Σιλβάνα Μάγκανο, Βιτόριο Γκάσμαν, Ραφ Βαλόνε

Ένας κακοποιός και η ερωμένη του βρίσκουν καταφύγιο στους ορυζώνες της κοιλάδας του Πάδου. Πρόκειται περισσότερο για μελόδραμα με υποτυπώδη αστυνομική υπόθεση, παρά για γνήσια νεορεαλιστική ταινία. Άφησε εποχή για τα καλλίγραμμα γυμνά πόδια της Σιλβάνας Μάγκανο και θεωρήθηκε, αδικαιολόγητα, υπερβολικά τολμηρή. Πέρα όμως από το ερωτικό φολκλόρ και τον εξωτισμό του, το *Πικρό Ρύζι* σηματοδοτεί τη μετάβαση από την αισθητική του νεορεαλισμού σε ένα άλλο μοντέλο κοινωνικού κινηματογράφου.

Θαύμα στο Μιλάνο

Miracolo a Milano (1950) του Βιτόριο Ντε Σίκα, με τους Πάολο Στόπα, Φραντσέσκο Γκιλοζάνο, Μπρουνέλα Μπόμπο

Οι κάτοικοι μιας τενεκεδούπολης στο Μιλάνο αγωνίζονται εναντίον του ιδιοκτήτη της περιοχής, ο οποίος θέλει να τους διώξει γιατί στην περιοχή βρήκε πετρέλαιο. Ένα πάντρεμα του ρεαλισμού με το ποιητικό στοιχείο, σε μια κοινωνική αλληγορία που ο Ντε Σίκα χαρακτηρίζει «σύγχρονο παραμύθι του 20ού αιώνα». Χρυσός Φοίνικας στο Φεστιβάλ Καννών.

Ουμπέρτο Ντ.

Umberto D. (1951) του Βιτόριο Ντε Σίκα, με τους Κάρλο Μπατίστι, Μαρία Πια Καζίλιο

Ένας ηλικιωμένος συνταξιούχος σκέφτεται να αυτοκτονήσει όταν του κάνουν έξωση από το διαμέρισμά του, γιατί δεν έχει να πληρώσει το νοίκι. Η πιο αγαπημένη ταινία του Ντε Σίκα δεν συνάντησε εμπορική επιτυχία, εξαιτίας του όχι τόσο ευχάριστου θέματός της. Εκπληκτική ερμηνεία από τον Κάρλο Μπατίστι, έναν καθηγητή κολεγίου που έπαιζε για πρώτη φορά στη ζωή του.

Έρωτας στην πόλη

Amore in Città (1952) των Τσέζαρε Ζαβατίνι, Μικελάντζελο Αντονιόνι, Φεντερίκο Φελίνι, Αλμπέρτο Λατουάντα, Φραντσέσκο Μαζέλι, Κάρλο Λιτσάνι

Ο σεναριογράφος Τσέζαρε Ζαβατίνι υπήρξε η ψυχή αυτής της ταινίας, η οποία συγκεντρώνει τις σημαντικότερες νέες ελπίδες του ιταλικού κινηματογράφου σε έξι σκετς, όλα σκηνοθετημένα με ερασιτέχνες ηθοποιούς. Σηματοδοτεί το πέρασμα του ιταλικού νεορεαλισμού προς το σινεμά βεριτέ.

Οι Βιτελόνι

I Vitelloni (1953) του Φεντερίκο Φελίνι, με τους Αλμπέρτο Σόρντι, Φράνκο Φαμπρίτσι, Φράνκο Ιντερλένγκι

Οι περιπέτειες μιας παρέας αργόσχολων τριαντάρηδων που αρνούνται να ωριμάσουν. Η πρώτη καθαρά φελινική ταινία αποτελεί μια κοινωνική καταγραφή της ζωής στην επαρχιακή Ιταλία του Μεσοπολέμου. Ο Φελίνι στην καθαρά βιωματική αυτή δημιουργία υιοθετεί μια κομματιασμένη αφήγηση-ψηφιδωτό που κινείται στα όρια του νεορεαλισμού, προαναγγέλλοντας ταυτόχρονα την πιο μοντέρνα γραφή της *Γλυκιάς Ζωής* και του *8½*.

Λα Στράντα

La Strada (1954) του Φεντερίκο Φελίνι, με τους Άντονι Κουίν, Τζουλιέτα Μασίνα, Ρίτσαρντ Μπέιζχαρτ

Μια αφελής χωριατοπούλα ακολουθεί έναν βάναυσο Τσιγγάνο, που δίνει παραστάσεις στο δρόμο. Μια ιταλική road movie που καταλήγει σε ένα εσωτερικό ταξίδι στα βάθη της ψυχής. Η χριστιανική αλληγορία της ταινίας ενόχλησε τη μαρξιστική κριτική, που θεώρησε ότι δεν έχει σχέση με το νεορεαλισμό, σε αντίθεση με τον Αντρέ Μπαζέν, που υποστήριξε ότι το *Λα Στράντα* κάθε άλλο παρά ξεκομμένο είναι από τους κοινωνικούς προβληματισμούς και ανοίγει νέους δρόμους στη νεορεαλιστική θεματολογία.

ΣΙΝΕΜΑ αρ. 68, Μάιος 1996

Ιδιομορφία και κοινωνικά αίτια της ιταλικής κωμωδίας

Σε αντίθεση με το μελόδραμα, το ψευδοϊστορικό έπος και το σπαγγέτι-ουέστερν –τρία κινηματογραφικά είδη που ανέπτυξε ο ιταλικός κινηματογράφος, χωρίς ωστόσο να υπάρχει απόλυτα διακριτή διαφορά με τα αντίστοιχα είδη άλλων χωρών–, η κωμωδία ανταποκρίνεται σε μια συγκεκριμένη έννοια του είδους που ονομάστηκε «ιταλική κωμωδία». Το είδος αυτό που έχει την προϊστορία του στις κωμωδίες του Μάριο Καμερίνι στη δεκαετία του '30 και στους κωμικούς που αναδείχτηκαν από το μιούζικ χολ, όπως ο Μακάριο και ο Τοτό, παίρνει μια νέα υπόσταση μετά το κίνημα του νεορεαλισμού, για να φτάσει στην περίοδο της ωριμότητάς του στα τέλη της δεκαετίας του '50, μέσα από τις ταινίες των Ντίνο Ρίζι, Λουίτζι Κομεντσίνι, Μάριο Μονιτσέλι κ.ά., που αποτέλεσαν το πιο διαυγές κριτικό σχόλιο πάνω στη μεταπολεμική ιταλική κοινωνία.

Η καταγωγή της ιταλικής κωμωδίας

Η σάτιρα και η κωμωδία ηθών αποτελεί μακρά παράδοση της ιταλικής κουλτούρας, από τα ρωμαϊκά χρόνια (Πετρώνιος), την Αναγέννηση (Βοκάκιος) και την κομέντια ντελ άρτε (Γκολντόνι), ενώ ακόμα και σε δραματικούς συγγραφείς του 20ού αιώνα, όπως ο Λουίτζι Πιραντέλο, συναντάμε συχνά κωμικά και ειρωνικά στοιχεία. Αυτό ωστόσο που διαμόρφωσε το ύφος της ιταλικής κωμωδίας ήταν η θεατρική παράδοση των τοπικών κωμικών (και συγγραφέων) που μιλούσαν στη διάλεκτο της περιοχής τους, κωμικοί που από τη δεκαετία του '30 κι έπειτα αποπειράθηκαν να περάσουν από το παλκοσένικο στη μεγάλη οθόνη: ο Άντζελο Μούσκο από τη Σικελία, οι Ραφαέλε Βιβιάνι, Εντουάρντο και Πεπίνο Ντε Φιλίπο και Τοτό (ο διασημότερος όλων) από τη Νάπολη, ο Τζιλμπέρτο Γκόβι από τη Γένοβα, οι Πετρολίνι και Άλντο Φαμπρίζι από τη Ρώμη, οι Μακάριο και Κάρλο Καμπανίνι από το Πιεμόντε κ.ά.

Σημαντικό ρόλο έπαιξε επίσης η παράδοση της σατιρικής επιφυλλίδας, η οποία παρατηρείται στον ιταλικό Τύπο από τα τέλη του 19ου αιώνα, έγινε όμως ιδιαίτερα δημοφιλής την περίοδο του φασισμού μέσα από έντυπα σαν τα *Il Travaso delle Idee*, *Marc' Aurelio*, *Bertoldo* κ.ά., που χρησιμοποίησαν την ειρωνεία ως όπλο διακριτικής κριτικής απέναντι στο καθεστώς (και την αυστηρή λογοκρισία του). Ανάμεσα στους συνεργάτες αυτών των εντύπων συναντάμε τα ονόματα πολλών μετέπειτα σκηνοθετών και σεναριογράφων του ιταλικού κινηματογράφου (Φεντερίκο Φελίνι, Μαρτσέλο Μαρκέζι, Στένο, Άγκε, Σκαρπέλι, Τσέζαρε Ζαβατίνι, Βιτόριο Μετζ, Τζοβάνι Γκουαρέσι κ.ά.) που έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στο φαινόμενο της ιταλικής κωμωδίας.

Η σχολή του Καμερίνι

Η πρώτη άνθηση της ιταλικής κωμωδίας παρατηρείται λίγο μετά την επικράτηση του ομιλούντος στη δεκαετία του '30, εποχή του φασιστικού καθεστώτος του Μουσολίνι, ο οποίος έδωσε μεγάλη σημασία στην ανάπτυξη της κινηματογραφικής βιομηχανίας για προπαγανδιστικούς κυρίως λόγους. Είναι η εποχή των κωμωδιών που ονομάστηκαν ειρωνικά telefoni bianchi (λευκά τηλέφωνα), με κοσμοπολίτικο χρώμα, ξεκομμένες από την τρέχουσα κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα και με ίντριγκες που θύμιζαν παρισινό μπουλβάρ ή σατιρικά μελό της αυστροουγγρικής σχολής. Υπήρξαν, ωστόσο, και κάποιες απόπειρες διαφοροποίησης, που έγιναν κυρίως από τον Μάριο Καμερίνι, ο οποίος βρήκε στο πρόσωπο του Βιτόριο Ντε Σίκα τον ιδανικό ερμηνευτή του, μέσα από ταινίες σαν τις *Gli uomini, che mascalzoni* (1932), *Darò un milione* (1935), *Il signor Max* (1937) κ.ά., που περιέχουν στοιχεία κοινωνικής κριτικής, ειρωνεύονται την αριστοκρατία και τις αξίες της υψηλής κοινωνίας και έχουν λαϊκούς ήρωες ως πρωταγωνιστές (όπως ο κύριος Μαξ της ομώνυμης ταινίας, ένας σνομπ εφημεριδοπώλης που μιλά κουτσά στραβά ξένες γλώσσες, γνωρίζει όμως τους κανόνες του σαβουάρ βιβρ και προσπαθεί να εισχωρήσει στους κύκλους της αριστοκρατίας).

Την ίδια περίοδο στη Νάπολη ένας άλλος σκηνοθέτης, ο Αλεσάντρο Μπλαζέτι, αναδεικνύει το ταλέντο του ηθοποιού και θεατρικού συγγραφέα Ραφαέλε Βιβιάνι μεταφέροντας στην οθόνη το έργο του *La tavola dei poveri* (Το τραπέζι του φτωχού, 1932), την ειρωνική ιστορία ενός αριστοκράτη που, αν και είναι πλέον πάμπτωχος, συνεχίζει να συμπεριφέρεται σαν πλούσιος. Από τη σχολή της Νάπολης προέρχονται και οι αδελφοί Ντε Φιλίπο (Εντουάρντο, Πεπίνο και Τιτίνο), όμως οι ταινίες που γύρισαν στη δεκαετία του '30 δεν έχουν τίποτα το αξιοσημείωτο, κάτι που επίσης ισχύει για τις απόπειρες του Γενοβέζου Τζιλμπέρτο

Γκόβι να κατακτήσει την μεγάλη οθόνη. Πιο τυχερός στάθηκε ο Ερμίνιο Μακάριο από το Τορίνο, διάσημος ηθοποιός του μιούζικ χολ που θύμιζε φυσιογνωμικά τον Χάρι Λάνγκτον και ο οποίος μεσουράνησε στην ιταλική κωμωδία ως τα τέλη της δεκαετίας του '40, ώσπου να δώσει τα σκήπτρα στον Ναπολιτάνο Τοτό.

Νεορεαλισμός και κωμωδία

Η εισδοχή της Ιταλίας στον β' παγκόσμιο πόλεμο, η πτώση του Μουσολίνι, η απελευθέρωση και η ανοικοδόμηση από τα ερείπια του πολέμου διαμόρφωσαν ένα νέο κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο που οδήγησε στο φαινόμενο του ιταλικού νεορεαλισμού, το οποίο ήταν φυσικό να επηρεάσει και την κωμωδία. Σπέρματα εξάλλου του νεορεαλισμού συναντάμε στην επαρχιώτικη ηθογραφία *Quattro passi fra le nuvole* (Τέσσερα βήματα στα σύννεφα, 1942), που γύρισε ο Αλεσάντρο Μπλαζέτι σε σενάριο των Ζαβατίνι και Αμάτο, αφηγούμενος την ιστορία ενός πωλητή (Τζίνο Τσέρβι) ο οποίος δέχεται να παραστήσει τον σύζυγο μιας εγκύου κοπέλας (Αντριάνα Μπενέτι), για να τη βγάλει από τη δύσκολη θέση της πρώτης συνάντησης με τον αυστηρών αρχών επαρχιώτη πατέρα της.

Θαύμα στο Μιλάνο

Ο πρώτος ωστόσο σκηνοθέτης που αποπειράθηκε να εφαρμόσει το ύφος του νεορεαλισμού στην κωμωδία ήταν ο Λουίτζι Ζάμπα με το *Vivere in Pace* (Πόλεμος ή Ειρήνη, 1946), μια αντιπολεμική σάτιρα γυρισμένη στην ιταλική επαρχία, την οποία θα ακολουθήσουν ανάλογες ποπουλίστικες κωμωδίες, όχι πάντα της ίδιας κωμικής εμβέλειας. Ο Ρενάτο Καστελάνι αναβιώνει το κλίμα της κατοχικής και μεταπολεμικής Ρώμης στο *Sotto il sole di Roma* (Κάτω από τον ήλιο της Ρώμης, 1948), ενώ στο *Due soldi di speranza* (Δυο δεκάρες ελπίδα, 1951) σειρά έχουν τα λαϊκά προάστια της Νάπολης –για να αναφερθούμε σε δυο ταινίες που έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη της ιταλικής κωμωδίας. Αλλά και ο Βιτόριο Ντε Σίκα χρησιμοποιεί μια παραγκούπολη και τα όνειρα των κατοίκων της για ένα καλύτερο αύριο ως όχημα για να συνδέσει το νεορεαλισμό με το μπουρλέσκ και την παραμυθένια αλληγορία, στο αριστουργηματικό *Miracolo a Milano* (Θαύμα στο Μιλάνο, 1950).

Το φαινόμενο του νεορεαλισμού ωστόσο μπαίνει στη φάση της παρακμής του με τη σειρά των κωμωδιών *Pane, amore e fantasia* (Ψωμί, έρωτας και φαντασία) που εγκαινίασε το 1953 ο Λουίτζι Κομεντσίνι, μέσα από τις οποίες αποτυπώνεται μια φολκλορική εικόνα της επαρχιακής Ιταλίας του Νότου, αλλά και το αισιόδοξο πνεύμα που χαρακτηρίζει αυτή την περίοδο την ιταλική κοινωνία. Η ιταλική κωμωδία παρ' όλα αυτά δεν απομακρύνεται από τις λαϊκές ρίζες της, κάτι που φαίνεται ακόμα και στις πιο εμπορικές εκφάνσεις της, όπως οι ταινίες του Τοτό.

Ο Αντόνιο Ντε Κούρτις, γνωστός ως Τοτό, γέννημα και θρέμμα του βοντβίλ της Νάπολης, ήταν ένας κωμικός με εξαιρετικά ανεπτυγμένη την αίσθηση του αυτοσχεδιασμού, ο οποίος κινούσε το σώμα του με έναν μηχανικό τρόπο σαν να είναι ζωντανή μαριονέτα. Οι αρετές του αυτές αξιοποιήθηκαν σπάνια στον κινηματογράφο, όπου ο Τοτό έπαιζε ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του '30. Θα έπρεπε να περιμένουμε το 1948 για να τον δούμε να αναδεικνύεται σε κυρίαρχη μορφή της ιταλικής κωμωδίας χάρη στην επιτυχία των ταινιών *Fifa e Arena* (Ο Τοτό ταυρομάχος) και *Toto al Giro d'Italia* (Ο Τοτό στο Γύρο της Ιταλίας). Δύο σεναριογράφοι και σκηνοθέτες που αρχικά δούλεψαν μαζί, ο Στένο (Στέφανο Βανζίνα) και ο Μάριο Μονιτσέλι, είχαν την ευφυή ιδέα να πάρουν την κλοουνίστικη μορφή του Τοτό και να την ενσωματώσουν στην κοινωνική πραγματικότητα της Ιταλίας του '50, αναδεικνύοντάς τον σε γνήσιο τύπο λαϊκού κωμικού μέσα από τις ταινίες *Toto cerca casa* (Ερημοσπίτης και πολυτεχνίτης, 1949), *Toto e ι Re di Roma* (Τοτό, ο Βασιλιάς της Ρώμης, 1951) και *Guardi e Ladri* (Κλέφτες κι Αστυνόμοι, 1951). Ο Τοτό ενσάρκωσε ιδανικά τη φιγούρα του μικροφουκαρά που, αν και έχει άδειες τσέπες, το μυαλό του είναι γεμάτο από (ουτοπικές) ιδέες για ένα καλύτερο (και κομπιναδόρικο) αύριο. Είναι κρίμα πάντως που ο ταλαντούχος αυτός κωμικός αναλώθηκε σε μετριότατες ταινίες και το όνομά του σπάνια συνδέθηκε με τις μεγάλες στιγμές της ιταλικής κωμωδίας, ενώ παραδόξως έκλεισε την καριέρα του στην ταινία του Παζολίνι *Uccellacci e Uccellini*.

Βίαιοι, βρόμικοι και κακοί

Η θεματική της ιταλικής κωμωδίας

Η αισιοδοξία των αρχών της δεκαετίας του '50 που οδήγησε τον ιταλικό κινηματογράφο στη φολκλορική ευφορία του *Ψωμί, έρωτας και φαντασία* (και στις συνέχειές του: *Ψωμί, έρωτας και ζήλια* και *Ψωμί, έρωτας και...*) δεν κράτησε πολύ και σύντομα τη διαδέχθηκε ο σκεπτικισμός για το κράτος της πολιτικής διαφθοράς και γραφειοκρατίας, της οικονομικής και πολιτιστικής ανισότητας Βορρά - Νότου, της έκπτωσης των ιδανικών και των μεγάλων ιδεών της γενιάς της Αντίστασης. Εάν σε αυτό τον καθαρά πολιτικό προβληματισμό προσθέσουμε τη ραγδαία εξέλιξη των ηθών (σεξουαλική επανάσταση, χειραφέτηση της γυναίκας), έχουμε τις βασικές συνιστώσες που θα αποτελέσουν τη θεματική αφετηρία και το ιδεολογικό έναυσμα για την ιταλική κωμωδία της ωριμότητας, όπως αυτή διαμορφώθηκε μετά την επιτυχία του *Ο κλέφας του κλέφαντος* (1958) και κράτησε τουλάχιστον ως τα τέλη της δεκαετίας του '70. Σκηνοθέτες σαν τους Μάριο Μονιτσέλι, Ντίνο Ρίζι, Λουίτζι Κομεντσίνι, Πιέτρο Τζέρμι, Ετόρε Σκόλα, Αλμπέρτο Λατουάντα, Έλιο Πέτρι, Νάνι Λόι (και σε μικρότερο βαθμό σαν τους Λουτσιάνο Σάλτσε, Πασκουάλε Φέστα Καμπανίλε, Αντόνιο Πετράντζελι, Μαρτσέλο Φοντάτο κ.ά.) ανήγαγαν την ιταλική κωμωδία σε ξεχωριστό κινηματογραφικό είδος, μέσα από το οποίο προσέγγισαν κριτικά την ιταλική κοινωνία του μεταπολέμου: ο ουτοπικός ενθουσιασμός της πρώτης μεταπολεμικής περιόδου (*Όλοι στο σπίτι* του Κομεντσίνι), ο συμβιβασμός της γενιάς της Αντίστασης στη νέα τάξη πραγμάτων (*Μια δύσκολη ζωή* του Ρίζι, *Ήμασταν τόσο αγαπημένοι* του Σκόλα), ο κυνισμός και ο καιροσκοπισμός ως το ιδεολογικό δόγμα του «ιταλικού θαύματος» (*Ο Φανφαρόνος* του Ρίζι, *Χαρτοπαίχτης με ταλέντο* του Κομεντσίνι), η «τερατομορφία» μιας κοινωνίας που έχει αναγάγει το φυσικό σε μη φυσιολογικό (*Τέρατα* και *Μοντέρνα τέρατα*), η διαφθορά, η γραφειοκρατία, τα προβλήματα της δημόσιας υγείας, η κατάχρηση εξουσίας (*Υπεράνω πάσης υποψίας* του Πέτρι, *Εν ονόματι του λαού* του Ρίζι, *Ο Γιατρός* του Ζάμπα), οι κοινωνικές προκαταλήψεις κυρίως στον καθυστερημένο Νότο (*Διαζύγιο αλά ιταλικά*, *Ατιμασμένη και Εγκαταλελειμμένη* του Τζέρμι), η σεξουαλική επανάσταση και οι επιπτώσεις της σε μια κοινωνία που δεν είναι ακόμα έτοιμη να την αποδεχθεί (*Δράμα ζηλοτυπίας* του Σκόλα, *Πολλή δουλειά για έναν άνδρα* του Τζέρμι, *Ήθελε 18άρα, καλά να πάθει* του Ρίζι), η κρίση της Αριστεράς (*Η Ταράτσα*, *Ήμασταν τόσο αγαπημένοι* του Σκόλα), το τραύμα της τρομοκρατίας και της βίας (*Αγαπημένε μου πατέρα* του Ρίζι, *Ο Ανθρωπάκος* του Μονιτσέλι) είναι μερικά από τα θέματα με τα οποία καταπιάστηκε η ιταλική κωμωδία, ενίοτε μέσα από ταινίες με δραματικό περιεχόμενο, που είχαν ωστόσο στοιχεία πικρής σάτιρας. Κι εδώ βρίσκουμε μια βασική διαφοροποίηση της ιταλικής κωμωδίας σε σχέση με την αγγλική σχολή (που πριμοδότησε ένα ραφιναρισμένο, σχεδόν αριστοκρατικό χιούμορ) ή την κλασική αμερικανική κωμωδία, που βασίστηκε στο κωμικό του παραλόγου και την εκλεπτυσμένη, πλην όμως εγκεφαλική, επεξεργασία του γκαγκ (με εξαίρεση τον Τσάρλι Τσάπλιν, μοναδικό κωμικό που το χιούμορ του είχε κοινωνική εμβάθυνση): το χιούμορ στην ιταλική κωμωδία έχει κάτι το πηγαίο και πρωτόγονο ταυτόχρονα, είναι βαθιά λαϊκό, γκροτέσκο, επιθετικό και εμπνέεται συχνά από μια τραγική ή δραματική πραγματικότητα που του δίνει έναν πικρό τόνο (*Ο μεγάλος πόλεμος* του Μονιτσέλι, *Βίαιοι, βρόμικοι και κακοί* του Σκόλα). Εξάλλου η σύμπραξη κωμικού και τραγικού είναι τυπικό χαρακτηριστικό ολόκληρης της ιταλικής κουλτούρας από την κομέντια ντελ άρτε ως τα θεατρικά του Εντουάρντο Ντε Φιλίπο, όπου ο Ιταλός γελά με τα βάσανά του.

Οι ηθοποιοί της ιταλικής κωμωδίας

Η συνύπαρξη κωμικού και τραγικού αποτυπώνεται και στα πρόσωπα των ηθοποιών που ταυτίστηκαν με την ιταλική κωμωδία: Αλμπέρτο Σόρντι, Βιτόριο Γκάσμαν, Νίνο Μανφρέντι, Ούγκο Τονιάτσι κ.ά. Ο Αλμπέρτο Σόρντι, καταγόμενος από αστική οικογένεια της Ρώμης, ξεκίνησε την καριέρα του στα μέσα της δεκαετίας του '30 ντουμπλάροντας τη φωνή του Όλιβερ Χάρντι (του γνωστού μας Χοντρού), κάτι που τον έκανε ιδιαίτερα δημοφιλή στο θέατρο. Δυσκολεύτηκε ωστόσο να καθιερωθεί ως κινηματογραφικός ηθοποιός (η αποτυχία του *Λευκού Σείχη* του Φελίνι αποδόθηκε στον πρωταγωνιστή της), η τύχη του όμως

άλλαξε μετά τους *Βιτελόνι* (1952), όπου έβαλε κάτι από τον εαυτό του στη σκιαγράφηση αυτών των αργόσχολων τριαντάρηδων που επιμένουν να ζουν εις βάρος της οικογένειάς τους, αρνούμενοι να ενηλικιωθούν. Η πρώτη του μεγάλη προσωπική επιτυχία ήρθε το 1954 με το χαρακτήρα του Αμερικάνου στις ταινίες *Un giorno in Pretura* (Μια μέρα στο φρέσκο) και *Un Americano a Roma* (Ένας Αμερικανός στη Ρώμη) του Στένο, όπου σατιρίζει την επιφανειακή αφομοίωση του american way of life από την πρωτευουσιάνικη νεολαία της εποχής. Αν και ενσάρκωσε συχνά μικροκομπιναδόρους με λαϊκή καταγωγή (ο borgataro –ο προλετάριος των λαϊκών προαστίων– στο *Χαρτοπαίχτης με ταλέντο*), ο Σόρντι βρήκε τον αληθινό κινηματογραφικό εαυτό του υποδυόμενος τυπικούς χαρακτήρες της ιταλικής μεσοαστικής τάξης, όπως στο *L'arte di arrangiarsi* του Λουίτζι Ζάμπα (1955), όπου γίνεται το πρότυπο του καιροσκόπου και κυνικού Ιταλού του μεταπολέμου που φλερτάρει με όλα τα κόμματα (από φασίστας γίνεται κομμουνιστής και στη συνέχεια χριστιανοδημοκράτης) στην προσπάθειά του να επιβιώσει με τον καλύτερο τρόπο κάτω από όλα τα καθεστώτα και τις πολιτικές καταστάσεις. Πέρα όμως από αυτές τις κωμωδίες ηθών, το αληθινά μεγάλο ταλέντο του Σόρντι εκφράστηκε όταν κλήθηκε να ενσαρκώσει τον μέσο Ιταλό απέναντι σε καίριες στιγμές της πρόσφατης ιταλικής Ιστορίας όπως: ο α' παγκόσμιος πόλεμος, στον *Μεγάλο Πόλεμο* του Μονιτσέλι (1957), όπου υποδύεται έναν απλό φαντάρο που κάνει τα πάντα για να αποφύγει τη μάχη· η πτώση του φασισμού στο *Όλοι στο σπίτι* του Κομεντσίνι (1960), όπου έχει προβιβαστεί σε υπολοχαγό, προσπαθεί όμως να μείνει αμέτοχος στο ιστορικό γίγνεσθαι και τις συγκρούσεις ανάμεσα σε φασίστες, παρτιζάνους και Γερμανούς, χωρίς φυσικά να τα καταφέρει· η Ιταλία αμέσως μετά τον πόλεμο, από τη Δημοκρατία του Σαλό στη νίκη των χριστιανοδημοκρατών, στο *Μια δύσκολη ζωή* του Ρίζι (1961), όπου ο Σόρντι, στον καλύτερο ρόλο της καριέρας του, δίνει μια τραγική διάσταση στο χαρακτήρα του Σίλβιο Μανιότσι, ενός πρώην παρτιζάνου που προσπαθεί απεγνωσμένα να παραμείνει πιστός στα αριστερά ιδεώδη του, αλλά κάτω από την πίεση των πραγμάτων αναγκάζεται να συμβιβαστεί, ακόμα και να συμπράξει, με τον κόσμο των διεφθαρμένων πολιτικών. Για να φτάσουμε τέλος στην Ιταλία της κρίσης της δεκαετίας του '70, όπου ο Σόρντι γίνεται ο *Ανθρωπάκος* (1977): ο κομφορμιστής υπαλληλάκος που σήκωσε τα βάρη μιας ολόκληρης ζωής για να επιτύχει ένα καλύτερο αύριο για το παιδί του· όταν όμως το χάνει σε μια αιματηρή συμπλοκή σε τράπεζα, μεταμορφώνεται σε «εκδικητή της νύχτας», όχι στα ηρωικά πρότυπα ενός Τσαρλς Μπρόνσον, αλλά του καταπιεσμένου φασίστα που καιροφυλακτεί τόσο καιρό στην ψυχή όλων αυτών των απογοητευμένων και τρομαγμένων από τα φαινόμενα της βίας και της διαφθοράς μικροαστών. Ο Σόρντι συνεργάστηκε σχεδόν σε όλα τα σενάρια των 150 περίπου ταινιών που έπαιξε, ενώ από το 1966 κι έπειτα σκηνοθέτησε δέκα ταινίες που κινούνται στο πλαίσιο της σάτιρας ηθών (*Scusi, lei è favorevole o contrario?* / Είστε υπέρ ή κατά του διαζυγίου; 1966), με πιο αξιοσημείωτη δουλειά το *Polvere di stelle* (Έφυγαν οι Γερμανοί... ήρθαν οι Αμερικάνοι, 1973), χρονικό ενός περιπλανώμενου μπουλουκιού στην Ιταλία της Απελευθέρωσης.

Ο Μεγάλος Πόλεμος

Όπως ο Αλμπέρτο Σόρντι έτσι και ο Βιτόριο Γκάσμαν ενσάρκωσε μια σειρά χαρακτήρες που αντανακλούν την ιταλική πραγματικότητα σε δεδομένες στιγμές της εξέλιξής της. Ο ηθοποιός περνά από τη μίζερη Ιταλία του *Ο κλέφας του κλέφαντος* στην ευφορία του οικονομικού μπουμ των αρχών της δεκαετίας του '60 (*Ο Φανφαρόνος*), για να φτάσει στην Ιταλία της διαφθοράς (*Εν ονόματι του λαού*), του κριτικού σκεπτικισμού της Αριστεράς (*Ήμασταν τόσο αγαπημένοι*, *Η Ταράτσα*) και του πεσιμισμού έναντι προβλημάτων όπως η τρομοκρατία (*Αγαπημένε μου πατέρα*). Οι ταινίες αυτές αποτελούν ενδεικτικά παραδείγματα για το ταλέντο του Γκάσμαν (αλλά και των σκηνοθετών με τους οποίους συνεργάστηκε) να προσδίδει στην ατομική περιπέτεια την αίσθηση της συλλογικής μοίρας. Κατα-

Ο Φανφαρόνος

ξιωμένος ηθοποιός του θεάτρου, ο Γκάσμαν ξεκίνησε την κινηματογραφική του καριέρα το 1946 σε ρόλους ζεν πρεμιέ ή κακών (*Riso Amaro* / Πικρό Ρύζι του Τζουζέπε Ντε Σάντις, 1948), ενώ είχε μια μέτρια χολιγουντιανή καριέρα (*Rhapsody* / Ραψωδία Έρωτος του Τσαρλς Βίντορ, 1954). Ο Μονιτσέλι έδωσε μάχη για να πείσει τους παραγωγούς να του δώσουν το ρόλο του Πέπε, του ερασιτέχνη πυγμάχου και γόη της πεντάρας, που με μια συμμορία μικροφουκαράδων κάνει ένα αποτυχημένο ριφιφί. Για να τον αποσπάσει από τη σοβαρότητα και την αυστηρότητα του μέχρι τότε θεατρικού του προσωπείου, ο Μονιτσέλι προχώρησε σε μια μικρομεταμόρφωση του ηθοποιού ώστε να έχει την αυθεντικότητα του λαϊκού τύπου. Έκτοτε ο «χαμαιλεοντισμός» του Γκάσμαν και η ικανότητά του να μεταμορφώνεται, ενίοτε στην ίδια ταινία, στους πιο απίθανους και διαφορετικούς χαρακτήρες (*Ο βασιλιάς της κομπίνας*, *Τα Τέρατα* του Ρίζι), θα δώσει το σήμα κατατεθέν του ηθοποιού, του οποίου ο πιο αγαπημένος ρόλος είναι του Μπρανκαλεόνε, του ιππότη της ελεεινής μορφής και προάγγελου του Δον Κιχώτη, τον οποίο απαθανάτισε σε δύο ταινίες του Μονιτσέλι (*Οι γενναίοι του Μπρανκαλεόνε*, *Ο Μπρανκαλεόνε Σταυροφόρος*). Εκτός από τον Μονιτσέλι, δύο άλλοι σκηνοθέτες που έδωσαν την ευκαιρία στον Γκάσμαν να αξιοποιήσει όλη την γκάμα του ταλέντου του ήταν ο Σκόλα (*L'Archidiavolo*, *Ήμασταν τόσο αγαπημένοι*, *Η Ταράτσα*, *Η Οικογένεια*) και κυρίως ο Ρίζι, ο οποίος, αφού εξάντλησε το παιχνίδι των μεταμορφώσεων, ενίοτε με άνισες ταινίες (*Ένας προφήτης Δον Ζουάν*), ανέδειξε ξανά τις δραματικές ικανότητες του ηθοποιού με το *Άρωμα Γυναίκας*, το *Anima Persa* και το *Αγαπημένε μου πατέρα*, όπου ο Γκάσμαν σκιαγραφεί ενίοτε με κυνισμό κι ενίοτε με τραγική απελπισία το αδιέξοδο της ιταλικής κοινωνίας στα τέλη της δεκαετίας του '70. Ο Γκάσμαν σκηνοθέτησε επίσης τρεις ταινίες διαφορετικές μεταξύ τους (*Kean*, *L'Alibi* / Το Άλλοθι, *Senza famiglia, nullatenenti cercano affetto* / Δύο υπέροχοι αλήτες), που δεν έχουν πάντως άμεση σχέση με την ιταλική κωμωδία.

Ο Βιτόριο Γκάσμαν αναμετρήθηκε συχνά στην οθόνη με τον Ούγκο Τονιάτσι, ένα άλλο ιερό τέρας της ιταλικής κωμωδίας, με διαφορετικό όμως ταμπεραμέντο. Ο δεύτερος, προερχόμενος από το χώρο του μιούζικ χολ και της τηλεόρασης, ξεκίνησε την καριέρα του το 1950 με ασήμαντες ταινίες, για να αναδειχθεί σε ηθοποιό πρώτου μεγέθους μόλις στις αρχές του '60 με τις ταινίες *Il Federale* (Ο Φασίστας) του Λουτσιάνο Σάλσε, *La marcia su Roma* του Ρίζι και *Το συζυγικό κρεβάτι* του Μάρκο Φερέρι. Ο Τονιάτσι ενσάρκωσε κυρίως τον κυνικό, καιροσκόπο και καλοπερασάκια μεσοαστό Ιταλό, ο οποίος εκφράζει την ασημαντότητα της ύπαρξής του μέσα από την αναίδεια και την προστυχιά, αλλά και με ένα δονζουανισμό –κάλυμμα της ανδρικής ανασφάλειάς του (*Πολλή δουλειά για έναν άνδρα*, *Ήθελε δεκαοκτάρα, καλά να πάθει*). Οι επιτυχίες του με το άλλο φύλο δεν αποτρέπουν το γεγονός να είναι ταυτόχρονα «ένας *υπέροχος κερατάς*» (*Il magnifico cornuto* του Αντόνιο Πιετράντζελι, *Έλα στο σπίτι να γνωρίσεις τη γυναίκα μου* του Μονιτσέλι) κι αυτή η μαζοχιστική διττότητα του χαρακτήρα του, όπου ο υπερόπτης / θύτης γίνεται στο τέλος θύμα, εξηγεί γιατί συχνά επιλέχθηκε να παίξει δραματικούς ρόλους (*Η τραγωδία ενός γελοίου ανθρώπου* του Μπερνάρντο Μπερτολούτσι), αλλά και γιατί στάθηκε για μακρό διάστημα ο αγαπημένος ηθοποιός του Φερέρι (*Γαμήλιο Εμβατήριο*, *Το μεγάλο φαγοπότι* κ.ά.). Μπορεί οι υποκριτικές του ικανότητες να μην είχαν την εμβέλεια των ρόλων ενός Γκάσμαν ή ενός Μανφρέντι, ήταν όμως ανεπανάληπτος στο να ενσαρκώνει «τέρατα» της καθημερινότητας, όπως ο κωφάλαλος του *Ένας τρελός τρελός εραστής* του Risi, ο ακροδεξιός βουλευτής που ετοιμάζει πραξικόπημα στο *Θέλουμε τους κολονέλους* του Μονιτσέλι ή ο γλοιώδης επαρχιώτης Δον Ζουάν στο *Venga a prendere il caffè da noi* (Έλα να πάρεις τον καφέ σε μας) του Λατουάντα. Ο Τονιάτσι πέρασε κι αυτός πέντε έξι φορές πίσω από την κάμερα, αλλά οι ταινίες του δεν παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον (*Sissignore* / Μάλιστα... μάλιστα Κύριε, *Cattivi Pensieri* / Ποιος κοιμήθηκε με τη γυναίκα μου; κ.ά.).

Ο Νίνο Μανφρέντι, λιγότερο πληθωρικός από τους τρεις συναδέλφους του, ενσάρκωσε

συνήθως λαϊκούς χαρακτήρες, θύματα της μοίρας, περιπλανώμενους σε αναζήτηση της ταυτότητάς τους ή ενός καλύτερου αύριο, ονειροπόλους, που τα όνειρά τους προσκρούουν στη σκληρή πραγματικότητα. Γιος χωρικών, σπούδασε νομικά αλλά και σε δραματική σχολή, και δούλεψε για μεγάλο διάστημα στο θέατρο, το ραδιόφωνο και την τηλεόραση, πριν καταφέρει να καθιερωθεί και στον κινηματογράφο. Το 1959, θριάμβευσε στο τηλεοπτικό σόου «Canzonissima» στο νούμερο του ciociario, δηλαδή του βλάχου από την περιοχή Τσιοτσιάρια (Ciociaria), αλλά αυτή ήταν ταυτόχρονα και η κατάρα του, γιατί οι πάντες του ζητούσαν να επαναλάβει τον ίδιο κωμικό χαρακτήρα. Μπόρεσε ωστόσο να ξεφύγει από την τυποποίηση χάρη στη συνεργασία του με τον Κομεντσίνι (*Καβάλα στην τίγρη*), τον Ρίζι (*Il Gaucho*, *Επιχείρηση Σαν Τζενάρο*, *Vedo Nudo* / Εφτά φορές τρελός), τον Νάνι Λόι (*L'audace colpo dei soliti ignoti* / Ο κλέψας του κλέψαντος Νο 2, *Il padre di famiglia* / Μια γυναίκα για έναν άντρα, *Caffè Espresso* / Καφέ Εξπρές) και τον Σκόλα (*Ήμασταν τόσο αγαπημένοι*, *Βίαιοι, βρόμικοι και κακοί*). Ο καλύτερος του ρόλος είναι πάντως στο *Ψωμί και σοκολάτα* του Μπρουζάτι, μια δραματική κωμωδία γύρω από τη μοίρα των Ιταλών μεταναστών στην Ελβετία, όπου ο Μανφρέντι γίνεται η ενσάρκωση του απόκληρου, δίνοντας μια συγκλονιστική ανθρώπινη διάσταση στο χαρακτήρα που υποδύεται. Πέρασε και αυτός τέσσερις πέντε φορές πίσω από την κάμερα, σε αντίθεση όμως με τους τρεις προηγούμενους συναδέλφους του, έδειξε ότι έχει το χάρισμα του δημιουργού, τουλάχιστον στην ταινία *Per grazia ricevuta* (Ταμένος με το ζόρι), που βραβεύτηκε το 1971 στο Φεστιβάλ των Καννών.

Στην αυλή του βασιλιά Καθίκι

Τα χρόνια της παρακμής

Η χρυσή εποχή της ιταλικής κωμωδίας (1958-1978) συνέπεσε με έναν γενικότερο πολιτικό και κοινωνικό προβληματισμό του ιταλικού κινηματογράφου και δεν ήταν λίγες οι φορές που καταξιωμένοι σκηνοθέτες της ιταλικής κωμωδίας υπέγραψαν ταινίες καθαρού πολιτικού περιεχομένου (*Οι Σύντροφοι* του Μονιτσέλι, *Έγκλημα Αγάπης* του Κομεντσίνι, *Μια σειρά δολοφονίες* του Πέτρι). Η παρακμή της ιταλικής κωμωδίας έχει βεβαίως να κάνει με τη γενικότερη κρίση του ιταλικού κινηματογράφου και την αλλοτρίωση του κοινού από το τηλεοπτικό *θέαμα* (που αποτέλεσε και το θέμα της σπονδυλωτής σάτιρας του 1976 *Κυρίες και κύριοι, καληνύχτα σας* των Κομεντσίνι, Μονιτσέλι, Λόι, Μάνι, Σκόλα), δεν είναι όμως τυχαίο ότι στα τέλη της δεκαετίας του '70 έχει επίσης εξαντληθεί το μοντέλο του πολιτικού σινεμά και το πλατύ κοινό δείχνει να αδιαφορεί για ταινίες κριτικής καταγγελίας (είναι χαρακτηριστική η εμπορική αποτυχία της ταινίας του Κομεντσίνι *Το μεγάλο μποτιλιάρισμα*, πεσιμιστική μικρογραφία της ιταλικής κοινωνίας του 1979 στα σατιρικά πρότυπα της κλασικής ιταλικής κωμωδίας). Με δεδομένο, από την άλλη, την ολοκλήρωση σε πρώτη φάση της σεξουαλικής επανάστασης, η ιταλική κωμωδία έχασε έναν ακόμα χώρο σατιρικής έμπνευσης, αφήνοντας τα ηνία σε σεξοκωμωδίες χυδαίου χιούμορ. Υπήρξαν βεβαίως απόπειρες συνέχισης του είδους, όμως ήταν εμφανή τα σημάδια της κούρασης (*Μακαρόνι* του Σκόλα, *Κομπιναδόροι και περιπλανώμενοι* του Μονιτσέλι, *Στην αυλή του βασιλιά Καθίκι* του Ρίζι), ενώ παράλληλα η νεότερη γενιά των κωμικών-δημιουργών (Νάνι Μορέτι, Ρομπέρτο Μπενίνι, Μαουρίτσιο Νικέτι) ανέπτυξε ένα διαφορετικό κωμικό στιλ, πιο κοντά στα πρότυπα του σινεμά του δημιουργού παρά στην παράδοση της ποπουλίστικης αντίληψης της κλασικής ιταλικής κωμωδίας. Φαινόμενο μιας εποχής, η ιταλική κωμωδία έχασε τη σπιρτάδα και τη ζωτικότητά της με την εξάλειψη των κοινωνικών αιτιών που τη δημιούργησαν.

COMMEDIA ALL'ITALIANA, εκδ. Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, 2002

Το ιταλικό peplum

Από την Ιστορία στη μυθολογία

Το επικό υπερθέαμα στον κινηματογράφο άντλησε την έμπνευσή του κυρίως από την Ιστορία, τη μυθολογία και τις θρησκευτικές δοξασίες της Αιγύπτου, της Αρχαίας Ελλάδας, της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας και της Βίβλου. Ήδη από το 1896 εμφανίζονται οι πρώτες ταινίες με θέματα αντλημένα από τα Πάθη, ενώ στις αρχές του 20ού αιώνα ευδοκιμούν οι ταινίες με τη γέννηση της Αφροδίτης ή με άλλους ήρωες της μυθολογίας: *Αφροδίτη και Άδωνις* της Άλις Γκάι (1901), *Ο θρύλος του Νάρκισσου* και *Προμηθέας* του Λουίς Φεγιάντ (1908 και τα δύο), *Μήδεια* του Όσκαρ Μέστερ (1910) κ.ά. Μέχρι το 1906, Γαλλία, Μεγάλη Βρετανία και ΗΠΑ έχουν το μονοπώλιο των ταινιών με αρχαίο θέμα, έως τη μεγάλη έκρηξη που δημιουργούν οι Ιταλοί με τις ταινίες *Οι τελευταίες ημέρες της Πομπηίας* του Λουίτζι Μάγκι (1908), *Η πτώση της Τροίας* των Τζοβάνι Παστρόνε και Ρομάνο Λουίτζι Μπορνιέτο (1910), *Quo Vadis?* του Ενρίκο Γκουατσόνι (1912) και τη θρυλική *Καμπίρια* του Παστρόνε (1914). Η τεράστια επιτυχία της ταινίας αυτής καθόρισε κατά κάποιον τρόπο τους «χρυσούς κανόνες» που θα έπρεπε να έχει από κει και πέρα κάθε υπερπαραγωγή εμπνευσμένη από την αρχαιότητα: μεγάλη διάρκεια, χιλιάδες κομπάρσους, επιβλητικά ντεκόρ και κοστούμια, διάσημους ηθοποιούς, λανθάνοντα ή έκδηλο ερωτισμό (με κλίση προς το σαδομαζοχισμό), θεαματικές σκηνές μαχών, βιβλικές καταστροφές και, φυσικά, άτρωτους και ανίκητους ήρωες με υπεράνθρωπη δύναμη. Στην *Καμπίρια* εμφανίζεται για πρώτη φορά ο Μασίστας (Μπαρτολομέο Πάγκανο), ο καλοκάγαθος γίγας που νικά με τη δύναμη των μυών του, ο οποίος θα αυτονομηθεί σε μια σειρά ανεξάρτητες περιπέτειες (*Μασίστας*, *Ο Μασίστας στον Κάτω Κόσμο* κ.ά.) και θα γίνει το αρχέτυπο του Ιταλού ήρωα (έστω κι αν έπεται του Ούρσου, ενός ανάλογου ήρωα που συναντάμε στο *Quo Vadis?*). Οι βασικοί κανόνες που διέπουν το peplum είχαν πλέον τεθεί, όμως θα πρέπει να περιμένουμε τα μέσα ή τα τέλη της δεκαετίας του '50 για να χρησιμοποιηθεί αυτός ο όρος –και μάλιστα υποτιμητικά– για να χαρακτηρίσει αρχικά τις ιταλικές ταινίες με ψευδοϊστορικό ή μυθολογικό χαρακτήρα και, στη συνέχεια, να επεκταθεί στο σύνολο των υπερπαραγωγών με θέμα την αρχαιότητα (μια γενίκευση με την οποία δεν συμφωνούμε, θεωρώντας ότι οι καθαρά ιστορικού χαρακτήρα ταινίες, όπως η *Κλεοπάτρα* του Τζόζεφ Μάνκιεβιτς, δεν ανήκουν στο peplum).

Ο αμερικανικός κινηματογράφος θα ανταπαντήσει στους Ιταλούς με ακόμα πιο ογκώδεις υπερπαραγωγές (*Μισαλλοδοξία* του Ντ.Γ. Γκρίφιθ [1916], *Οι δέκα Εντολές* του Σεσίλ Μπ. Ντε Μιλ [1923], *Μπεν Χουρ* του Φρεντ Νίμπλο [1925]), οι οποίες, ωστόσο, παρά την τεράστια φήμη τους, στάθηκαν στην πλειονότητά τους εμπορικές αποτυχίες, γι' αυτό και το Χόλιγουντ θα εγκαταλείψει το είδος, για να στραφεί στις περιπέτειες εποχής που λάνσαραν ο Ντάγκλας Φέρμπανκς και οι επίγονοί του. Η αρχαιότητα, χωρίς να εξαφανιστεί πλήρως από τις οθόνες (ο φασιστικός κινηματογράφος του Μουσολίνι είναι λογικό να γοητεύτηκε από την εθνική έπαρση, τη ρητορική μεγαλοστομία και την κιτς αισθητική του peplum, αν και οι ανάλογες παραγωγές ήταν λίγες, όπως ένας *Σκιπίων ο Αφρικανός* του Κάμινε Γκαλόνε το 1937), κάνει την ουσιαστική επανεμφάνισή της στη δεκαετία του '50 μέσα από δύο διαφορετικές προσεγγίσεις, από το Χόλιγουντ και την Τσινετσιτά. Στις ΗΠΑ, ο άνθρωπος που συνέδεσε το όνομα του με το επικό θέαμα, ο Σεσίλ Μπ. Ντε Μιλ, ξαναφέρνει στη μόδα το είδος με το *Σαμψών και Δαλιδά* (1949) και τις *Δέκα Εντολές* (1956), για να το ταυτίσει με τη χολιγουντιανή υπερπαραγωγή: τεράστιοι προϋπολογισμοί, πλειάδα γνωστών σταρ, επιβλητικά ντεκόρ, τεχνικές καινοτομίες όπως το σινεμασκόπ, που εντείνουν την ψευδαίσθηση του μεγαλοπρεπούς (εγκαινιάστηκε για πρώτη φορά το 1953 με το *Χιτώνα* του Χένρι Κόστερ), οδηγούν τον θεατή σε μια παραζάλη, μια χλιδή του θεάματος, το οποίο ωστόσο, ακόμα κι όταν εμπνέεται από τη χριστιανική παραφιλολογία (*Μπεν Χουρ*, *Quo Vadis?*), διατηρεί την ψευδαίσθηση της

ιστορικότητας, σε αντίθεση με τον ιταλικό κινηματογράφο της ίδιας εποχής, που προβάλλει κυρίως το στοιχείο του μύθου, του φανταστικού.

Ο κολοσσός της Ρόδου

Το ιταλικό peplum του μεταπολέμου

Η ταινία peplum (swords and sandals στα αγγλικά, ενώ στα ελληνικά χρησιμοποιήθηκε κάποια στιγμή ο όρος «ταινία χλαμύδας», χωρίς να επιβληθεί) είναι συνήθως μια φτηνή παραγωγή που, δίνοντας την ψευδαίσθηση της υπερπαραγωγής, ενώ έχει γυριστεί μέσα σε λίγες μέρες –σε ντεκόρ που ξαναχρησιμοποιείται, ελαφρώς παραλλαγμένο, σε πολλές ταινίες–, απευθύνεται σε ένα λαϊκό κοινό. Χωρίς να παραβλέπει την ιστορικότητα (*Οι λεγεώνες της Κλεοπάτρας* του Βιτόριο Γκοταφάβι, 1959), η ιδιομορφία του ιταλικού peplum έγκειται στην αξιοποίηση της αρχαιοελληνικής και της ρωμαϊκής μυθολογίας (όχι όμως απαραίτητα και στο «σεβασμό» της –αν και ο όρος είναι λίγο αδόκιμος για ένα μη ιστορικό υλικό, όπως το μυθολογικό), επιστρατεύοντας μια σειρά ήρωες μυθικούς ή με λογοτεχνική προέλευση (Ηρακλής, Μασίστας, Ούρσος, Σαμψών, Περσέας, Οδυσσέας, Ιάσων, Θησέας κ.ά.), τους οποίους βλέπουμε στα πιο απίθανα κατορθώματα, που καμιά φαντασία του Ομήρου ή του Βιργιλίου δεν θα μπορούσε να γεννήσει (κάποιοι τίτλοι μιλούν μόνοι: *Ηρακλής εναντίον Σαμψών* του Πιέτρο Φραντσίσκι [1964], *Ο Ηρακλής στο κέντρο της Γης* του Μάριο Μπάβα [1961], όπου ο μυθικός ήρωας αντιμετωπίζει έναν βρικόλακα με το ελληνοπρεπές όνομα Λίκος και τα χαρακτηριστικά του Κρίστοφερ Λι, κ.ά.). Η κορύφωση του θεάματος σε ένα peplum μπορεί να είναι μια φυσική καταστροφή, όπως η έκρηξη του Βεζούβιου (*Οι τελευταίες ημέρες της Πομπηίας* των Σέρτζιο Λεόνε και Μάριο Μπόναρντ, 1959) ή η βύθιση της Ατλαντίδας (*Ο Ηρακλής κατακτά την Ατλαντίδα* του Βιτόριο Γκοταφάβι, 1961), ή κάποια πολεμική σύγκρουση (*Ο Τρωικός Πόλεμος* του Τζόρτζιο Φερόνι, 1960). Πριν φτάσουμε όμως σε αυτή την κορύφωση, έχει πριμοδοτηθεί το στοιχείο της προσωπικής περιπέτειας μέσα από την εξιστόρηση των άθλων ενός συγκεκριμένου ήρωα, ακόμα κι όταν το αφηγούμενο ανδραγάθημα είναι συλλογικού χαρακτήρα. Έτσι, για παράδειγμα, η *Μάχη του Μαραθώνα* στην ομότιτλη ταινία που γύρισε ο Ζακ Τουρνέρ με τη συμβολή του Μάριο Μπάβα (1960) δίνεται μέσα από την προσωπική οπτική του Φειδιππίδη, τον οποίο υποδύεται ο Στιβ Ριβς ως μια πιο νεανική εκδοχή του Ηρακλή. Στο ιταλικό peplum, δεν είναι ο Όμηρος αυτός που αφηγείται την «Οδύσσεια», αλλά ο ίδιος ο Οδυσσέας.

Τούτη η πριμοδότηση της ατομικής ανδρείας, μέσα από ήρωες που ξεχωρίζουν για τη μυϊκή τους δύναμη, θα μπορούσε να αποτελεί έναν ετεροχρονισμένο απόηχο του φιλοφασιστικού ιδεολογικού υποβάθρου των ιταλικών peplum της βουβής περιόδου (ας μην ξεχνάμε ότι ο Ντ' Ανούντσιο συνεργάστηκε στο σενάριο της *Καμπίρια*), αν δεν είχαμε το πολλαπλό παράδειγμα ταινιών, ιστορικού ή μυθολογικού χαρακτήρα, που το θέμα τους είναι η εξέγερση ενάντια στην τυραννία. Σε ορισμένες, μάλιστα, ταινίες (*Ο Ηρακλής κατακτά την Ατλαντίδα*, *Ο Ηρακλής στο κέντρο της Γης*, *Ο κολοσσός της Ρόδου* του Σέρτζιο Λεόνε κ.ά.), το τυραννικό καθεστώς εναντίον του οποίου εξεγείρονται οι ήρωες είναι τόσο απάνθρωπο κι εξοντωτικό, ώστε θα πρέπει να το δούμε σαν μια έμμεση αναφορά στο ναζισμό (οι υπάνθρωποι που υπηρετούν σαν ρομπότ μια επίλεκτη ράτσα κυρίων στη μυθική Ατλαντίδα) και το φασισμό. Δεν θα ήταν καθόλου υπερβολικό να πούμε ότι το ιταλικό peplum των δεκαετιών του '50 και του '60 αποτελεί στην ουσία προϊόν της ένοχης συνείδησης της μετα-φασιστικής Ιταλίας, κάτι που ισχύει και στη συνέχεια και για το ουέστερν-σπαγγέτι, όταν οι αντιθέσεις «τυραννία - ανατροπή της μέσα από την ατομική δράση ενός άτρωτου ήρωα» μετατίθενται από τη μυθολογική Ελλάδα και Ρώμη σε ένα latin Φαρ Ουέστ.

Ο Ηρακλής στο ιταλικό peplum

Με εξαίρεση ένα υποτυπώδες κινούμενο σχέδιο του Εμίλ Κολ που χρονολογείται από το 1910, ο πατέρας όλων των ηρώων, ο ημίθεος Ηρακλής παραδόξως δεν προσέλκυσε την προσοχή της έβδομης τέχνης, τουλάχιστον μέχρι το 1957, χρονιά κατά την οποία ο Πιέτρο Φραντσίσκι θα τον περνούσε για πάντα στο πάνθεον των κινηματογραφικών ηρώων με τα χαρακτηριστικά του μυώδη Στιβ Ριβς. Είχε προηγηθεί (1954) η *Οδύσσεια*, η παγκόσμια επιτυχία της οποίας οδήγησε την Τσινετσιτά στην επανάληψη του εγχειρήματος με έναν άλλο ήρωα της ελληνικής μυθολογίας. Ο κινηματογραφικός Ηρακλής θα σταθεί αντάξιος του μυ-

Σόδομα και Γόμορρα

θολογικού προτύπου του και η κολοσσιαία επιτυχία της ταινίας *Οι άθλοι του Ηρακλή* (ιδιαίτερα στην Αμερική) θα παίξει καθοριστικό ρόλο στην ανάπτυξη του ιταλικού peplum στα τέλη του '50, όπως και στην εμφάνιση άλλων σούπερ ηρώων (Μασίστας, Ούρσος, Σαμψών). Ο Ηρακλής του Φραντσίσκι είναι ένας μυώδης ήρωας, προικισμένος με τεράστια δύναμη και θάρρος, αλλά στο χαρακτηρισμό «υπεράνθρωπος» περισσότερο βαραίνει επάνω του το «άνθρωπος» παρά η ημίθεη καταγωγή του. Ίσα ίσα, μάλιστα, στην ταινία απαρνείται το δώρο της αθανασίας, για να γίνει ένας κοινός θνητός και να αγαπηθεί (ή να αγαπήσει) όπως όλοι οι άλλοι. Αν και τα χαρακτηριστικά του δείχνουν ευγενική καταγωγή, ο ίδιος είναι ταπεινός, ένας περιπλανώμενος χωρίς στέγη ή βασίλειο, που προσφέρει τις υπηρεσίες του στους δυσπραγούντες· εν ολίγοις, ένας εξιδανικευμένος λαϊκός ήρωας που εμφανίστηκε στην κατάλληλη κινηματογραφική εποχή για να εκπορθήσει τον παρακμάζοντα Ταρζάν και τους ομοίους του, φέρνοντας, εκτός από τη λατρεία του γυμνού μυώδους ανδρικού σώματος, και λίγη δόση σαδισμού, βίας, ερωτισμού, σάτιρας, μαζί με την επικο-μυθολογική διάσταση των περιπετειών του.

Πόσο «μυθολογικός» όμως είναι αυτός ο πρώτος Ηρακλής; Αν και η ταινία ονομάζεται *Οι άθλοι του Ηρακλή*, από τους φημισμένους δώδεκα άθλους υπάρχουν μόνο τρεις (ο Λέων της Νεμέας, ο Ιερός Ταύρος της Κρήτης και οι Αμαζόνες), και αυτοί επιλεγμένοι έτσι ώστε να μην έχουν κανένα μυθολογικό στοιχείο. Ένα μεγάλο μέρος της ταινίας είναι αφιερωμένο στην Αργοναυτική Εκστρατεία, όπου μπορεί μεν, σύμφωνα με το μύθο, να πήρε μέρος ο Ηρακλής, όμως το Χρυσόμαλλο Δέρας αποτελεί ένα ξεχωριστό μυθολογικό έπος, συνδεδεμένο με τον Ιάσονα και όχι με τους άθλους του Ηρακλή. Στο επεισόδιο αυτό ωστόσο, βρίσκεται η μοναδική αυθεντική μυθολογική αναφορά της ταινίας: ο δράκοντας-φύλακας του Χρυσόμαλλου Δέρατος. Όσο για το φινάλε, όπου βλέπουμε τον αλυσοδεμένο Ηρακλή να σπάει τα δεσμά του και να ρίχνει τα προπύλαια του παλατιού, εδώ ο γιος του Δία συγχέεται με έναν άλλο μυθικό ήρωα, τον Σαμψών (υπάρχει άλλωστε μια διάσταση «Δαλιδάς» στο επεισόδιο με τις Αμαζόνες, όπου αντί της Ιππολύτης έχουμε τη βασίλισσα Ανταία). Το αμάλγαμα όμως των μύθων αποτελεί βασικό στοιχείο του peplum, κι ένας από τους λόγους της επιτυχίας της ταινίας του Φρανσίσκι είναι ότι έδωσε αφηγηματική συνοχή σε αυτό το ποτ-πουρί των μυθολογικών αναφορών, ανάγοντας τον Ηρακλή σε πρότυπο κινηματογραφικού ήρωα, οι περιπέτειες του οποίου θα απασχολήσουν αρκετές φορές την οθόνη. Η επόμενη ταινία της σειράς (*Ο Ηρακλής και η Βασίλισσα της Λυδίας*, 1958, πάντα του Φραντσίσκι) βρίσκεται πιο κοντά στο πνεύμα της αρχαίας μυθολογίας, αφού αντλεί τη θεματική της από την τραγική τύχη των γιων τού Οιδίποδα, Ετεοκλή και Πολυνείκη, ενώ στο ενδιάμεσο του εμφύλιου σπαραγμού στο βασίλειο των Θηβών παρεμβάλλεται ο μύθος της ερωτικής δουλείας του Ηρακλή προς την Ομφάλη, βασίλισσα της Λυδίας, από την επικίνδυνη γοητεία της οποίας θα τον λυτρώσει ο πολυμήχανος Οδυσσέας (εδώ πρόκειται αναμφίβολα για εύρημα των σεναριογράφων της Τσινετσιτά). Ακολούθησε η *Εκδίκηση του Ηρακλή* του Βιτόριο Γκοταφάβι (1960), όπου τον Στιβ Ριβς διαδέχθηκε ο Μαρκ Φόρεστ (Λου Ντένι), ένας λιγότερο επιβλητικός σε μυς αθλητής-ηθοποιός, που όμως κέρδισε την εύνοια του κοινού κυρίως ως Μασίστας ή υπέροχος Μονομάχος παρά ως γιος του Δία. Για αρκετούς φαν του είδους, ο καλύτερος ηθοποιός της σειράς ήταν ο Ρεγκ Παρκ (*Ο Ηρακλής κατακτά την Ατλαντίδα*, *Ο Ηρακλής στο κέντρο της Γης*), αν και πολλοί τον θεωρούν μονολιθικό και ανέκφραστο, κάτι που ισχύει σε μεγαλύτερο βαθμό για τον Μπραντ Χάρις (*Ηρακλής, ο ελευθερωτής των σκλάβων* του Τζανφράνκο Παρολίνι, 1962), τον υποτονικό Μάικλ Λέιν (*Οδυσσέας εναντίον Ηρακλή* του Μάριο Καγιάνο, 1961), τον σχεδόν παιδιάστικο Κερκ Μόρις (*Ηρακλής εναντίον Σαμψών* του Πιέτρο Φραντσίσκι), για να μην αναφερθούμε στον χειρότερο όλων, τον Μίκι Χάργκιταϊ, ο οποίος πρωταγωνίστησε (ευτυχώς, άπαξ) στους *Έρωτες του Ηρακλή* του Κάρλο Λ. Μπραγκάλια (1960), στο πλευρό της πληθωρικής συζύγου του, Τζέιν Μάνσφιλντ (!). Αντίθετα, επιτυχημένη επιλογή ήταν ο Γκόρντον Σκοτ (*Ηρακλής εναντίον Μολώχ* του Τζόρτζο Φερόνι, 1963), ο οποίος, αφού υποδύθηκε για μακρόχρονο διάστημα τον Ταρζάν, πέρασε από τα στούντιο της Τσινετσιτά για να παίξει σε μερικές από τις καλύτερες παραγωγές του peplum: *Ρώμος και Ρωμύλος* του Σέρτζο Κορμπούτσι (1961), *Ο ήρωας της Βαβυλώνας* του Σίρο Μαρσελίνι (1963) κ.ά.

Καλιγούλας

Οι δημιουργοί του είδους

Παρότι τα peplum γυρίστηκαν μέσα σε καθορισμένες νόρμες παραγωγής, με προϋπολογισμούς που δεν επέτρεπαν καλλιτεχνικούς πειραματισμούς, υπήρξαν μερικοί σκηνοθέτες που ξεχώρισαν για την εμμονή τους να υπηρετήσουν το είδος όσο γίνεται καλύτερα. Ο Βιτόριο Γκοταφάβι είναι το καλύτερο παράδειγμα (*Οι λεγεώνες της Κλεοπάτρας*, *Ο Ηρακλής κατακτά την Ατλαντίδα*), με ταινίες που σκιαγραφούν ένα συνεκτικό σώμα cinéma d'auteur, ενώ κάποιοι κριτικοί θεωρούν ως peplum την περιπέτεια εποχής *Οι εκατό καβαλάρηδες* (1964), αναμφίβολα την ωραιότερη δουλειά του. Ο Ρικάρντο Φρέντα διακρίθηκε κυρίως σε περιπέτειες εποχής με ξιφασκίες και δολοπλοκίες, αλλά έδωσε μερικές καλές ταινίες και στο peplum: *Θεοδώρα, αυτοκράτειρα του Βυζαντίου* (1954), *Οι Γίγαντες της Θεσσαλίας* (1960), νέα εκδοχή της Αργοναυτικής Εκστρατείας, *Ο Μασίστας στον Κάτω Κόσμο* (1962) κ.ά. Ο Σέρτζιο Λεόνε υπογράφει έναν επιβλητικό *Κολοσσό της Ρόδου*, πριν στραφεί αποκλειστικά στο ουέστερν, αλλά έχει συνεργαστεί και σε πολλά άλλα peplum ως συν-σκηνοθέτης, όπως στα *Σόδομα και Γόμορρα* του Ρόμπερτ Όλντριτς (1961). Ο Πιέτρο Φραντσίσκι, εκτός από τρεις ταινίες με τον Ηρακλή, γύρισε τις ιστορικές περιπέτειες: *Αττίλας* (1955) με τον Άντονι Κουίν και *Η πολιορκία των Συρακουσών* (1959). Θεωρείται μάλιστα από τους δημιουργούς του είδους που φρόντισαν περισσότερο τις παραγωγές τους. Ο Μάριο Μπάβα, διάσημος διευθυντής φωτογραφίας, έχει συν-σκηνοθετήσει πολλά peplum, αλλά υπογράφει τον *Ηρακλή στο κέντρο της Γης*, που μαρτυρεί την κλίση του προς την ταινία τρόμου και φανταστικού. Ο Ντομένικο Παοέλα γύρισε επίσης με φροντίδα αρκετά peplum, κυρίως με ήρωα τον Μασίστα (*Μασίστας, ο αήττητος* [1962], *Ο Μασίστας στην κόλαση του Τζένγκις Χαν* [1964]), που διακρίνονται για τα εξεζητημένα και ολίγον τι σουρεαλιστικά σενάριά τους. Τέλος, μερικές από τις πιο χαρακτηριστικές ταινίες του είδους υπέγραψαν ο Σέρτζιο Κορμπούτσι (*Ρώμος και Ρωμύλος*) και ο Ντούτσιο Τέσαρι (*Οι Τιτάνες*, 1961), πριν διαπρέψουν στο ουέστερν-σπαγγέτι.

Η Τσινετσιτά πάντως κάλεσε αρκετές φορές σκηνοθέτες από το Χόλιγουντ για να γυρίσουν (κυρίως ιστορικές) υπερπαραγωγές: Ρόμπερτ Γουάιζ (*Ο Τρωικός Πόλεμος*, (1955), Ζακ Τουρνέρ (*Η μάχη του Μαραθώνα*), Ρόμπερτ Όλντριτς (*Σόδομα και Γόμορρα*), Ρίτσαρντ Θορπ (*Οι Τάταροι*, 1960), Αντρέ Ντε Τοθ (*Οι Μογγόλοι*, 1961), Ραούλ Γουόλς (*Η Εσθήρ και ο Βασιλιάς*, 1960) κ.ά. Το πείραμα δεν πέτυχε, ενώ συχνά ο Ιταλός σκηνοθέτης, που υποτίθεται ότι εκτελούσε χρέη βοηθού στις συγκεκριμένες παραγωγές, γύριζε τις περισσότερες σκηνές, ενώ ο ξένος ήταν απλώς ένας «καλεσμένος» στο πλατό που επέβλεπε και υπέγραφε τη σκηνοθεσία. Όχι σπάνια, στα ζενερίκ κάποιων ταινιών διαβάζουμε το εξής παράδοξο: «Μια ταινία του... (όνομα Αμερικανού σκηνοθέτη), σκηνοθετημένη από τον... (όνομα Ιταλού σκηνοθέτη)»!

Το ιταλικό peplum γνώρισε άνθηση στα έτη 1953-1965 και ύστερα εξαφανίστηκε παντελώς από τις οθόνες, ενώ την ίδια πορεία παρακμής διέγραψε και το αμερικανικό ομόλογό του, ύστερα από την εμπορική αποτυχία εγχειρημάτων όπως *Η πτώση της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας* (1963), *Οι άθλοι του Ηρακλή*, *Η Βίβλος* (1966) κ.ά. Έγιναν βεβαίως κάποιες προσπάθειες αναβίωσης του είδους, όπως την εποχή του *Κόναν, ο βάρβαρος* (1982), αλλά οι ταινίες αυτές είχαν να κάνουν κυρίως με τη μυθολογία των κόμικς. Ατυχής επίσης ήταν μια απόπειρα αναβίωσης του μύθου του Ηρακλή από τον Λουίτζι Κόγκι στις αρχές της δεκαετίας του '80, με ενσαρκωτή τον Λου Φερίνο, διάσημο από την τηλεοπτική σειρά «Hulk». Είχε προηγηθεί ο *Καλιγούλας* του Τίντο Μπρας (1977) και η πρόσκαιρη μόδα του ερωτικού peplum, που απλώς επιβεβαίωσε τον εκφυλισμό του είδους. Εντούτοις, το είδος διασώθηκε με διαφορετική μορφή στην τηλεόραση, η οποία και αναβίωσε, μέσα από τη φλυαρία της μίνι-σειράς, τους κλασικούς μύθους του (*Quo Vadis?*, *Anno Domini*, *Οι τελευταίες ημέρες της Πομπηίας*, *Οδύσσεια* –η τελευταία, μάλιστα, σκηνοθετήθηκε από τον Αντρέι Κοντσαλόφσκι). Όσο για την οσκαρική επιτυχία του *Μονομάχου* του Ρίντλεϊ Σκοτ (2000), φαίνεται για την ώρα να αποτελεί μοναχικό φαινόμενο, αν και σύντομα ετοιμάζεται μια επέλαση ταινιών εμπνευσμένων από την αρχαία μυθολογία και Ιστορία, όπως το *Troy* ή οι διάφορες εκδοχές της ζωής του Μεγάλου Αλεξάνδρου, χωρίς ωστόσο να γνωρίζουμε την ακριβή τους σχέση με το παλιό peplum.

ΣΙΝΕ-ΜΥΘΟΛΟΓΙΑ, εκδ. Πολιτιστική Ολυμπιάδα, Σεπτέμβριος 2003

Nouvelle Vague
Το γαλλικό Νέο Κύμα

Υπάρχουν πολλοί που, όχι άδικα, χωρίζουν τον κινηματογράφο σε δύο περιόδους: πριν και μετά τη Νουβέλ Βαγκ (Νέο Κύμα). Κανένα κίνημα ή κινηματογραφική σχολή δεν είχε τόσο μεγάλη επίδραση στον διεθνή κινηματογράφο της δεκαετίας του '60 όσο οι ταινίες μιας παρέας οργισμένων νέων αλλά και ορκισμένων σινεφίλ, που έφεραν τα πάνω κάτω στη γαλλική κινηματογραφική βιομηχανία. Μπορεί το θαύμα της Νουβέλ Βαγκ να κράτησε λίγο (1958-1966), η επίδρασή της ωστόσο παραμένει μέχρι και σήμερα, αφού σκηνοθέτες από διαφορετικές γωνιές της υφηλίου, όπως ο Χαλ Χάρτλεϊ του Amateur *ή ο Γουόνγκ Καρ-Βάι του* Chungking Express, *επικαλούνται το όνομα του Ζαν-Λικ Γκοντάρ ως πηγή της έμπνευσής τους. Τι ακριβώς, όμως, ήταν η Νουβέλ Βαγκ και ποιοι Γάλλοι σκηνοθέτες από τους δεκάδες που ξεπετάχτηκαν στα τέλη του '50 μπορούν να θεωρούνται ότι ανήκουν στο κίνημα του Νέου Κύματος;*

Μικρομηκάδες και επαναστάτριες με σεξουαλική αιτία

Ο γαλλικός κινηματογράφος στις αρχές της δεκαετίας του '50 θεωρείτο, από εμπορικής πλευράς, ο ισχυρότερος της Ευρώπης. Ωστόσο η έλευση της τηλεόρασης, η ανάπτυξη νέων τρόπων διασκέδασης με τη θεσμοποίηση της εξόδου από τη μεγαλούπολη την περίοδο των γουικέντ και η αρτηριοσκλήρυνση του καθαρά εμπορικού γαλλικού κινηματογράφου (ταινίες με τους Ζαν Γκαμπέν, Φερναντέλ, Ζαν Μαρέ κ.ά.) γρήγορα επέφεραν σοβαρό πλήγμα στη γαλλική κινηματογραφική βιομηχανία. Από το 1957 έως το 1966 τα 411 εκατομμύρια των θεατών ετησίως μειώθηκαν σε 232, ενώ έκλεισαν περίπου 4000 κινηματογράφοι. Παραδόξως, το ίδιο χρονικό διάστημα παρατηρείται μια μεγάλη ανανέωση του γαλλικού κινηματογράφου ως προς το δυναμικό του: από το 1953 έως το 1956 οι νέοι σκηνοθέτες που εμφανίστηκαν δεν ήταν περισσότεροι από τρεις τέσσερις, το 1958 ο αριθμός τους αυξάνεται σε δεκατέσσερις, το 1959 σε είκοσι τέσσερις και το 1960 σε σαράντα.

Υπάρχουν πολλά αίτια που δικαιολογούν αυτό το παράδοξο φαινόμενο. Το πιο προφανές είναι ότι παραγωγοί σαν τον Μπορεγκάρ και τον Μπρονμπερζέ, που έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη της Νουβέλ Βαγκ, προτίμησαν αντί να χρηματοδοτήσουν την επόμενη πανάκριβη ιστορική παραγωγή ενός Κλοντ Οτάν-Λαρά (*Το Κόκκινο και το Μαύρο*) να επενδύσουν τα ίδια χρήματα σε τέσσερις πέντε φθηνές παραγωγές νέων σκηνοθετών. Κι αν ακόμα κάποιες από αυτές ήταν εμπορικές αποτυχίες, κάποιες άλλες θα έβρισκαν το κοινό τους και θα έφερναν πίσω τα λεφτά των αποτυχημένων εμπορικά ταινιών.

Καθοριστικό ρόλο έπαιξε εδώ η εταιρεία παραγωγός Argos Film, η οποία ειδικεύτηκε στην παραγωγή μικρού μήκους ταινιών και ντοκιμαντέρ, επιτρέποντας την ανάδειξη μιας ολόκληρης γενιάς σκηνοθετών μέσα από μορφές έκφρασης που εξ ορισμού δεν έχουν εμπορικό αντίκρισμα: οι Αλέν Ρενέ, Ανιές Βαρντά, Ζαν Ρους, Κρις Μαρκέρ, Φρανσουά Τριφό, Ζαν-Λικ Γκοντάρ, Ερίκ Ρομέρ ήταν μερικοί από τους δημιουργούς που ξεκίνησαν ως «μικρομηκάδες» προτού οι παραγωγοί τούς εμπιστευθούν μια ταινία μεγάλου μήκους. Δεν θα πρέπει, επίσης, να παραβλέψουμε τον σημαντικό ρόλο που έπαιξε η κρατική βοήθεια προς τον γαλλικό κινηματογράφο. Ο περίφημος «νόμος βοήθειας» προς τις ταινίες ποιότητας, που θεσπίστηκε το 1948 και αναμορφώθηκε το 1955 και το 1959, βοήθησε πάρα πολύ τα πρώτα βήματα των σκηνοθετών της Νουβέλ Βαγκ. Η μικρού μήκους ταινία *Les Mistons* του Φρανσουά Τριφό, που κόστισε συνολικά 5.000.000 (παλιά) γαλλικά φράγκα, είχε λάβει τα τεσσεράμισι από αυτή την πηγή χρηματοδότησης. Ομοίως, ο *Ωραίος Σέργιος* του Κλοντ Σαμπρόλ, που κόστισε 46.000.000 φράγκα, πήρε 35.000.000 από το κράτος.

Ο Ωραίος Σέργιος

Ωστόσο, η κρατική ενίσχυση, όσο θετική κι αν είναι, δεν μπορεί να οδηγήσει σε «εκρήξεις» όπως αυτή της Νουβέλ Βαγκ, εάν δεν υπάρχει μια ουσιαστική ζήτηση του κοινού για έναν νέο, διαφορετικό κινηματογράφο, που να αντανακλά τη νεανική ευαισθησία, τις εξελίξεις των ηθών, τους νέους τρόπους

ΜΠΑΜΠΗΣ ΑΚΤΣΟΓΛΟΥ

σκέψης και συμπεριφοράς του ατόμου στο πέρασμά του προς τη δεκαετία του '60. Ο εθνικοαπελευθερωτικός πόλεμος στην Αλγερία ταρακούνησε για τα καλά τη Γαλλία και δίχασε τη γαλλική διανόηση. Ο στρατηγός Ντε Γκολ κατάφερε τελικά να πάρει τα ηνία της διακυβέρνησης και να περιθωριοποιήσει τη δράση των ακροδεξιών στρατιωτικών, κάνοντας τον Κλοντ Σαμπρόλ να απαιτεί «ένα νέο σινεμά, σε ένα νέο καθεστώς». Δεν ήταν λίγοι οι παραγωγοί που έλαβαν το μήνυμα των καιρών και προτίμησαν να χρηματοδοτήσουν νέους σκηνοθέτες, ικανούς να πιάσουν την ψυχοσύνθεση του κοινού. Ήδη στην Αμερική υπήρχε το φαινόμενο του Τζέιμς Ντιν (*Επαναστάτης χωρίς αιτία*), του Μάρλον Μπράντο (*Ο Ατίθασος*) και των νεανικών ταινιών της γενιάς του ροκ εν ρολ. Στη Γαλλία, ωστόσο, το έδαφος ήταν ώριμο για ταινίες μιας πιο ριζικής κοινωνικής αμφισβήτησης, αντανάκλαση της εξέλιξης των ερωτικών ηθών. Σε αντίθεση με τους Αμερικανούς τινέιτζερ που έκαναν είδωλό τους τον Έλβις Πρίσλεϊ και τον Τζέιμς Ντιν, οι Γάλλοι σκηνοθέτες ενδιαφέρθηκαν πρωτίστως για τη σεξουαλική χειραφέτηση της γυναίκας. Η Μπριζίτ Μπαρντό του *Και ο Θεός έπλασε τη γυναίκα* του Ροζέ Βαντίμ (1956) και η Ζαν Μορό των *Εραστών* του Λουί Μαλ (1958) είναι τα κορυφαία παραδείγματα μοντέρνων γυναικών που βιώνουν χωρίς ταμπού το σεξ, αμφισβητούν τις κοινωνικές συμβάσεις της έγγαμης ζωής και εξαγγέλλουν μια νέα ερωτική εποχή.

Και ο Θεός έπλασε τη γυναίκα

Η πολιτική των δημιουργών

Η Νουβέλ Βαγκ δεν θα ήταν, ενδεχομένως, ένα τόσο ριζοσπαστικό αισθητικό κίνημα χωρίς την ιδεολογική προετοιμασία του εδάφους από τη συντακτική επιτροπή του περιοδικού *Les Cahiers du Cinéma*, τα περισσότερα μέλη της οποίας έγιναν στη συνέχεια σκηνοθέτες (Γκοντάρ, Τριφό, Σαμπρόλ, Ρομέρ, Ριβέτ, Καστ, Βαλκρόζ κ.ά.) Ήδη, το 1948, ο Αλεξάντρ Αστρίκ, θεωρητικός του κινηματογράφου και σκηνοθέτης, στο περίφημο μανιφέστο του για την «κάμερα-στιλό», προαναγγέλλει ένα σινεμά όπου ο δημιουργός γράφει με την κάμερα όπως ένας συγγραφέας γράφει με το στιλό του. Κατά συνέπεια ο σκηνοθέτης γίνεται ο σεναριογράφος των ταινιών του, μιας και η σκηνοθετική πράξη ταυτίζεται με τη σεναριακή. Προεκτείνοντας τις απόψεις του Αστρίκ, η συντακτική ομάδα των *Cahiers* διατύπωσε την εξίσου διάσημη «πολιτική των δημιουργών», δηλαδή «την αναγνώριση του κινηματογράφου ως τέχνης και του σκηνοθέτη ως καλλιτέχνη, σύμφωνα με τη ρομαντική αντίληψη του συγγραφέα-δημιουργού-ιδιοκτήτη του έργου του, που ίσχυε ήδη για τη λογοτεχνία» (Σερζ Ντανέ, πρόλογος στο βιβλίο *Η πολιτική των δημιουργών*, εκδ. Αλεξάνδρεια). Οι συντάκτες των *Cahiers* υπερασπίστηκαν με πάθος τον μεταπολεμικό Ρενουάρ, τον Ροσελίνι της περιόδου με την Ίνγκριντ Μπέργκμαν, τον αμερικανικό Φριτς Λανγκ, τον Χοκς και τον Χίτσκοκ και πολλούς ακόμα καθόλου ευνόητους σκηνοθέτες, τους οποίους βάπτισαν «δημιουργούς». Τα πυρά τους στράφηκαν, φυσικά, και ενάντια στον παραδοσιακό γαλλικό κινηματογράφο, «το σινεμά του μπαμπά», όπως ειρωνικά τον αποκαλούσαν. Το 1954, ο Φρανσουά Τριφό, σε ένα διάσημο άρθρο του, καταγγέλλει τους Κλοντ Οτάν-Λαρά, Ιβ Αλεγκρέ και άλλους σκηνοθέτες και σεναριογράφους του λεγόμενου γαλλικού «σινεμά ποιότητας» ως αστούς που κάνουν αστικές ταινίες για ένα αστικό κοινό. Οι μοναδικοί σκηνοθέτες που γλιτώνουν από τα πυρά των *Cahiers* είναι ο Ρενουάρ, ο Μπεκέρ, ο Μπρεσόν, ο Κοκτό, ο Μελβίλ και ο Τατί (οι τελευταίοι, μάλιστα, θεωρούνται προάγγελοι του ύφους της Νουβέλ Βαγκ). Μπορεί η απόρριψη του παραδοσιακού γαλλικού κινηματογράφου από τα *Cahiers* να φαίνεται, σήμερα, κάπως υπερβολική και άδικη, βοήθησε όμως στην καθιέρωση της ιδέας του σκηνοθέτη ως δημιουργού: «Η κινηματογράφηση αναδεικνύεται ως ένας προσωπικός τρόπος κοιτάγματος του κόσμου, αλλά και του εαυτού μας μέσα στον κόσμο· ο σκηνοθέτης παρατηρεί τα πράγματα για να δει τον εαυτό του μέσα σε αυτά και να εκφραστεί και όχι για να διηγηθεί μια ήδη γραμμένη ιστορία. Όπως το μυθιστόρημα, έτσι και η ταινία έχει το δικαίωμα να είναι αυτοβιογραφική πράξη, να εκφράζει μια εσωτερική οπτική του κόσμου. Ούτε βιοτέχνης ούτε κα-

τασκευαστής ταινιών, αλλά δημιουργός, ο σκηνοθέτης πιστεύει σε αυτό που κάνει και σέβεται το κοινό για το οποίο το κάνει. Ιδιοφυής ο ίδιος, προϋποθέτει ότι και το κοινό του είναι το ίδιο έξυπνο» (Μπαρτελεμί Αμενγκουάλ, *Le Cinéma*, Editions Bordas).

Βίωμα, αναρχία και ελευθερία

Το βιωματικό στοιχείο αποτελεί, λοιπόν, καθοριστικό χαρακτηριστικό των ταινιών της Νουβέλ Βαγκ: δεν αποτελεί μυστικό ότι τα παιδικά χρόνια του Αντουάν Ντουανέλ (Ζαν-Πιερ Λεό) στα *400 Χτυπήματα* βασίζονται σε μεγάλο μέρος σε εμπειρίες του Φρανσουά Τριφό ή ότι ο Κλοντ Σαμπρόλ εμπνεύστηκε μέρος των ηρώων και των καταστάσεων των πρώτων του ταινιών (*Τα Ξαδέλφια*, *Ο Ωραίος Σέργιος*) από τα προσωπικά του βιώματα στη γαλλική επαρχία της Κρεζ. Ενίοτε, το βίωμα παίρνει τη μορφή σινεφίλ αναφορών («η Νουβέλ Βαγκ είναι η πρώτη γενιά κινηματογραφόφιλων κινηματογραφιστών στην ιστορία του κινηματογράφου» παρατηρεί εύστοχα ο Σερζ Ντανέ) ή παραθέσεων τσιτάτων από βιβλία, όπως στις ταινίες του Γκοντάρ, που αποτελούν κολάζ ιδεών και λογοτεχνικών αναφορών, πάντα, όμως, με τη λογική του προσωπικού βιώματος (η ταινία αντικαθιστά το προσωπικό λεύκωμα, όπου αντιγράφουμε ό,τι μας κάνει εντύπωση από αυτά που διαβάζουμε).

Ένα άλλο κοινό χαρακτηριστικό των ταινιών της Νουβέλ Βαγκ είναι η ελευθερία: ελευθερία του τόνου έκφρασης, ελευθερία από τις δεσμεύσεις του κλασικού ντεκουπάζ και τους νόμους των τεχνικών κινηματογράφου, ελευθερία από το βάρος του σεναρίου και των γραμμένων διαλόγων, ελευθερία των ηθοποιών να αυτοσχεδιάσουν, ελευθερία των κινηματογραφικών ηρώων από την αναγκαιότητα να είναι ήρωες.

Οι μικροί προϋπολογισμοί στρέφουν τους σκηνοθέτες στα διδάγματα του νεορεαλισμού: κάμερα στο χέρι, γυρίσματα σε φυσικούς χώρους, απουσία βεντετών, ενίοτε κατάργηση του σύγχρονου ήχου, κάτι που επιτρέπει στους ηθοποιούς να κινούνται με μεγαλύτερη άνεση στο πλατό, βοηθά τους αυτοσχεδιασμούς τους, κάνει πιο γρήγορα τα γυρίσματα. «Οι περισσότεροι σκηνοθέτες σπαταλούν τέσσερις ώρες για ένα πλάνο που χρειάζεται πέντε λεπτά δουλειά. Εγώ, αντίθετα, προτιμώ να δουλέψω πέντε λεπτά με το συνεργείο και να σκεφτώ τις υπόλοιπες τρεις ώρες» λέει χαρακτηριστικά ο Γκοντάρ, ο σκηνοθέτης που, μαζί με τον Αλέν Ρενέ, προχώρησε στις πιο ριζοσπαστικές καινοτομίες ως προς την αποδιάρθρωση της κλασικής αφήγησης. Οι ηθοποιοί του στρέφονται συχνά προς τον θεατή (κάτι που εκείνη την εποχή ήταν αδιανόητο), σταματούν τη ροή της αφήγησης για να στήσουν έναν αυτοσχέδιο χορό σε ένα μπιστρό, απαγγέλλουν κάτι ενάντια στη λογική της αφήγησης ή της ψυχοσύνθεσής τους ως ήρωες (η πόρνη Νανά, στο *Ζούσε τη ζωή της*, βάζει κάτω δέκα κουλτουριάρες σε μόρφωση και σινεφίλ ευαισθησία!). Ο Γκοντάρ κατάργησε την αναγκαιότητα των ρακόρ (άγραφοι νόμοι που ακολουθούν πιστά οι μοντέρ, ώστε να διατηρείται η αληθοφάνεια του ενιαίου χώρου και χρόνου από το πέρασμα ενός πλάνου σε ένα άλλο), η ηχητική του μπάντα είναι επίτηδες ένας κυκεώνας ήχων του δρόμου και μουσικής, όπου συχνά οι διάλογοι δεν ακούγονται καθαρά (υπάρχει όμως μια θεία μουσικότητα σε αυτή την ηχητική μπάντα), οι φωτισμοί του πάνε ενάντια στη λογική του νεταρισμένου πλάνου (το φως που μπαίνει από τα παράθυρα σκιάζει τα πρόσωπα των πρωταγωνιστών του). Κι όμως, πίσω από αυτήν τη φαινομενική αισθητική αναρχία, υπάρχει μια φοβερή δουλειά σε επίπεδο μοντάζ, διεύθυνσης ηθοποιών και φωτογραφίας (*Η Περιφρόνηση* είναι ταινία μοντέλο για τη λειτουργική χρήση του χρώματος στην έγχρωμη φωτογραφία). Αυτή η ανατρεπτική αισθητική της Νουβέλ Βαγκ είναι λογικό να συμβαδίζει και με το περιεχόμενο των περισσότερων ταινιών της, που διαπνέονται από ένα γνήσιο ρομαντικό και αναρχικό πνεύμα: ο Ζαν-Πιέρ Λεό στα *400 Χτυπήματα* ασφυκτιά ανάμεσα στις δομές της οικογένειας και της εκπαίδευσης και προσπαθεί να δραπετεύσει, βρίσκοντας συμβολικά καταφύγιο στη θάλασσα· η Ζαν Μορό στους *Εραστές* οδηγείται σε ιδεολογική συνειδητοποίηση μέσα από την αναρχία του έρωτα· ο Ζαν-Πολ Μπελμοντό στο *Τρίο της αμαρτίας* είναι ένας γνήσιος μποέμ που κοροϊδεύει τις κοινωνικές συμβάσεις του μεγαλοαστικού κύκλου της αρραβωνιαστικιάς του· πάντα ο ίδιος ηθοποιός, στο *Με κομμένη την ανάσα* σκοτώνει χωρίς λόγο έναν αστυνομικό και σκουπίζει τα παπούτσια του με τη συντηρητική εφημερίδα *Φιγκαρό* (ο Γκοντάρ λέει και πάλι

Η Περιφρόνηση

χαρακτηριστικά για τον Μπελμοντό ότι «εκφράζει στην εποχή του ένα ορισμένο ιδεώδες της ελευθερίας, με το να κάνει αυτό ακριβώς που ήθελε, χωρίς να νοιάζεται για τίποτα... Πρόκειται για το αίσθημα της ελευθερίας στην αναρχική της έννοια – όχι όμως στην πολιτικοποιημένη εκδοχή του αναρχισμού»).

Χιροσίμα, αγάπη μου

Η ομάδα της Αριστερής Όχθης

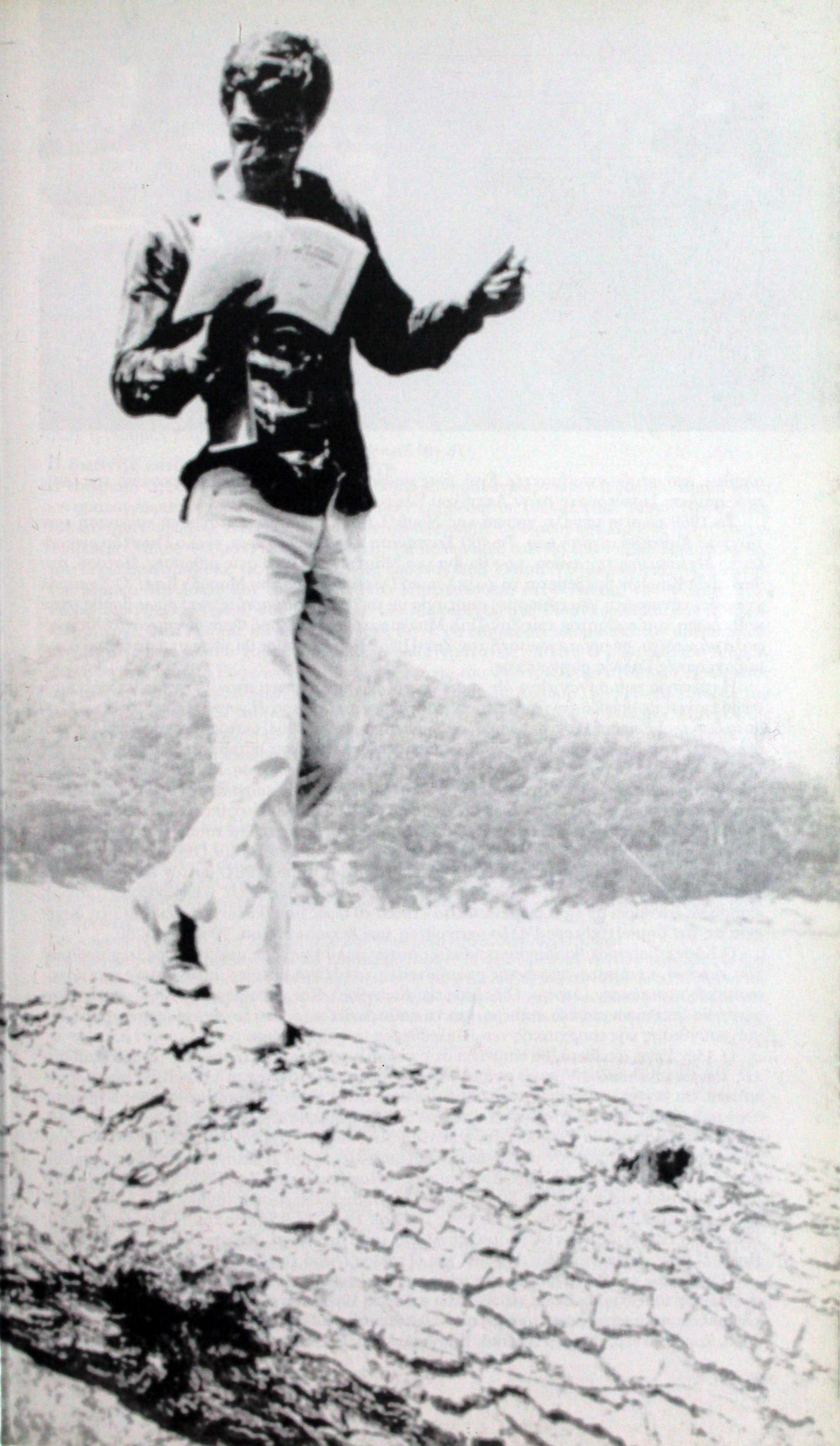
Τα *Cahiers du Cinéma* αποτέλεσαν έναν σημαντικό πόλο συσπείρωσης των σκηνοθετών της Νουβέλ Βαγκ. Δεν θα πρέπει, ωστόσο, να παραγνωρίσουμε τη σημασία μιας άλλης ομάδας (η λεγόμενη της «αριστερής όχθης») που περιλάμβανε, κυρίως, τους σκηνοθέτες Αλέν Ρενέ, Ανιές Βαρντά, Κρις Μαρκέρ και Ζακ Ντεμί. Ο Αλέν Ρενέ είχε πίσω του μια πλούσια καριέρα ως σκηνοθέτης ταινιών μικρού μήκους, προτού μεταφέρει στην οθόνη (1959) το σενάριο της Μαργκερίτ Ντιράς *Χιροσίμα, αγάπη μου*, που είναι, κατά τη γνώμη μου, το σημαντικότερο έργο της Νουβέλ Βαγκ. Ταινία της μνήμης, το *Χιροσίμα, αγάπη μου* έχει την πιο ιδιοφυή σύνθεση του χωροχρόνου, τουλάχιστον από την εποχή του *Πολίτη Κέιν*. Η κεντρική ηρωίδα (Εμανουέλ Ριβά) γυρνά μια ταινία στη Χιροσίμα, έχει μια ταραγμένη 24ωρη ερωτική σχέση με έναν Γιαπωνέζο (Έιτζι Οκάντα), βλέπει επίκαιρα από την πυρηνική τραγωδία της πόλης και θυμάται τη δική της τραυματική εμπειρία στην πόλη Νεβέρ, την περίοδο της γερμανικής κατοχής, όπου είχε δεσμό με έναν Γερμανό. Παρόν και παρελθόν γίνονται δύο, σχεδόν, ταυτόσημες έννοιες, οι διάλογοι ανεξαρτητοποιούνται από τις εικόνες που υποτίθεται ότι έπρεπε να συνοδεύουν και η ηχητική μπάντα συμμετέχει στο παιχνίδι της μνήμης. Οι εικόνες της νυχτερινής Χιροσίμα, τα φρικιαστικά επίκαιρα με τα θύματα της βόμβας, οι πανέμορφες ερωτικές σκηνές, τα περάσματα του χρόνου από το παρόν στο παρελθόν (ιδιοφυής σύνδεση του ατομικού και συλλογικού δράματος), η ανεξαρτητοποίηση της ηχητικής μπάντας από τις καθαρά αφηγηματικές λειτουργίες δημιουργούν μια μοναδική οπτικοακουστική σύνθεση, μια «όπερα της μνήμης», όπως πολύ εύστοχα παρατηρεί ένας Γάλλος κριτικός.

Ο Αλέν Ρενέ προχώρησε ακόμα πιο μακριά με το *Πέρσι στο Μαρίενμπαντ* (1961), σε σενάριο Αλέν-Ρομπ Γκριγιέ, όπου σε έναν ολότελα μπαρόκ διάκοσμο, ένας άνδρας προσπαθεί να πείσει μια γυναίκα (Ντελφίν Σεϊρίγκ) ότι γνωρίστηκαν πέρσι στο Μαρίενμπαντ. Εδώ ο χρόνος ουσιαστικά αναιρείται· παρελθόν, παρόν και μέλλον είναι ταυτόσημες έννοιες, με την ίδια λογική που συγχέονται πραγματικό και φανταστικό, όνειρο και αληθινό βίωμα. Εκεί που ο θεατής πιστεύει ότι βρήκε μιαν άκρη στη δαιδαλώδη αυτή αφήγηση, έρχεται ένα στοιχείο για να αναιρέσει τα πάντα, ενώ η ίδια σκηνή μπορεί να παρουσιαστεί κάτω από πολλές εκδοχές, σύμφωνα με τη βούληση του αόρατου αφηγητή ή του μοντέρ.

Η έννοια του χωροχρόνου είναι, επίσης, κυρίαρχη στη μικρού μήκους ταινία του Κρις Μαρκέρ *La Jetée* (1963), συγκροτούμενη μόνο από ακίνητες εικόνες που αφηγούνται την παράξενη ιστορία ενός ανθρώπου που έρχεται από τό το μέλλον για να σώσει τον κόσμο από τον τρίτο παγκόσμιο πόλεμο (θυμίζουμε ότι το σενάριο του *12 Πίθηκοι* του Τέρι Γκίλιαμ εμπνέεται τη βασική του ιδέα από αυτή την ταινία). Αλλά και στις πρώτες ταινίες της Ανιές Βαρντά συναντάμε τον ίδιο προβληματισμό: στη μεσαίου μήκους *La Pointe courte* (1955) έχουμε δύο παράλληλες αφηγήσεις, όπου αυτό που λέγεται έχει μεγαλύτερη σημασία από αυτό που δείχνεται (όχι τυχαία, το μοντάζ έχει κάνει ο Αλέν Ρενέ). Τέλος, στο *Η Κλεό από τις πέντε ως τις επτά* (1962) ο φιλμικός χρόνος συμπίπτει με τον μυθοπλαστικό, αφού η ταινία μάς δείχνει ακριβώς δύο ώρες από τη ζωή μιας γυναίκας που πληροφορείται ότι έχει καρκίνο.

Άνοδος και παρακμή της Νουβέλ Βαγκ

Αν και τα πρώτα δείγματα της Νουβέλ Βαγκ θα πρέπει να αναζητηθούν στην ταινία της Ανιές Βαρντά *La Pointe courte* (1955) καθώς και σε μια σειρά μικρού μήκους ταινίες, η πρώτη «επίσημη» ταινία του κινήματος είναι *Ο Ωραίος Σέργιος* (1958), που ο Κλοντ Σαμπρόλ κατάφερε να γυρίσει χάρη σε μια κληρονομιά. Την ίδια χρονιά, ο Λουί Μαλ γυρνά τους *Εραστές*, χωρίς ενδεχομένως να έχει συναίσθηση ότι ανήκει στη Νουβέλ Βαγκ, ο Κρις Μαρκέρ φέρνει μια νέα πνοή στο ντοκιμαντέρ με το *Γράμμα από τη Σιβηρία*, ενώ ο Ζαν Ρους συνδυάζει τον αυθορμητισμό των ερασιτεχνών ηθοποιών του με την εθνογραφική



Τα 400 Χτυπήματα

αλήθεια στο ψευδο-ντοκιμαντέρ *Εγώ, ένας μαύρος*: αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο της ζωής ενός μαύρου λιμενεργάτη στην Ακτή του Ελεφαντοστού.

Το 1959 είναι η μεγάλη χρονιά της Νουβέλ Βαγκ, με την ταυτόχρονη εμφάνιση των ταινιών: *Χιροσίμα, αγάπη μου*, *Τα 400 Χτυπήματα* και *Τα Ξαδέλφια*, ενώ ο Γκοντάρ ετοιμάζει το *Με κομμένη την ανάσα*, που θα βγει το Μάρτιο του 1960 στις αίθουσες. Ωστόσο, στο Φεστιβάλ Καννών βραβεύεται το φολκλορικό *Ορφέο Νέγκρο* του Μαρσέλ Καμί. Ο Σαμπρόλ γνωρίζει την πρώτη του εμπορική αποτυχία με το *Τρίο της αμαρτίας*, που όμως βοηθά στην καθιέρωση του ονόματος του Ζαν-Πολ Μπελμοντό, ενώ ο Ζορζ Φρανζί γυρνά το *Κατακέφαλα στον τοίχο*, με πρωταγωνιστή τον Ζαν-Πιερ Μοκί, ο οποίος θα γίνει στη συνέχεια ο πιο παραγωγικός Γάλλος σκηνοθέτης.

Η επιτυχία που συναντά το *Με κομμένη την ανάσα* επιτρέπει στον Γκοντάρ να κάνει μια σειρά ταινίες με ηρωίδα την Άννα Καρίνα (*Ο μικρός στρατιώτης*, *Η γυναίκα είναι γυναίκα*, *Ζούσε τη ζωή της*) που δεν θα γνωρίσουν την ίδια επιτυχία. Το 1964, ωστόσο, καταφέρνει να προσελκύσει το ενδιαφέρον των μεγάλων παραγωγών, που του εμπιστεύονται την Μπριζίτ Μπαρντό για να τη διευθύνει στην αριστουργηματική *Περιφρόνηση*. Με εξαίρεση την άκρως αναρχική ταινία *Ο τρελός Πιερό* (1965), ο Γκοντάρ δεν θα γνωρίσει καμιά μεγάλη εμπορική επιτυχία. Η επιρροή του ωστόσο σε Γάλλους και ξένους σκηνοθέτες θα είναι τεράστια.

Ο Φρανσουά Τριφό διχάζει τους φίλους του με το περίεργο φιλμ νουάρ *Πυροβολήστε τον πιανίστα* (1960), γνωρίζει όμως μεγάλη επιτυχία με το *Ζιλ και Τζιμ* (1961). Δυστυχώς, η καλλιτεχνική και εμπορική αποτυχία του φιλμ *Απαλό Δέρμα* (1964) θα τον οδηγήσει στην περιπέτεια του *Φαρενάιτ 451* ή σε μέτριες αστυνομικές ταινίες (*Η νύφη φορούσε μαύρα*), ώσπου να ξαναβρεί με τα *Κλεμμένα Φιλιά* (1968) το ύφος που θα τον καταξιώσει στη συνέχεια ως τον σημαντικότερο Γάλλο σκηνοθέτη των δεκαετιών του '70 και του '80.

Ο Κλοντ Σαμπρόλ θα απομακρυνθεί κι αυτός πολύ γρήγορα από το ύφος των πρώτων του ταινιών, κινηματογραφώντας με απίστευτη ταχύτητα μέτριες αστυνομικές και κατασκοπικές περιπέτειες (*Λαντρί*, *Ο δρόμος της Κορίνθου*). Και μόνο μετά το 1967, με τις *Ελαφίνες*, θα ξεκινήσει μια νέα καριέρα, για να καθιερωθεί ως ο κατεξοχήν είρων ανατόμος της ψυχοσύνθεσης της επαρχιακής νεοφιλελεύθερης μπουρζουαζίας.

Ο Αλέν Ρενέ, αντίθετα, θα επιμείνει στις φορμαλιστικές αναζητήσεις του με δύο εξαιρετικές ταινίες που παίζουν με τη μνήμη και την πολιτική στράτευση (*Μιριέλ*, *Ο πόλεμος τελείωσε*). Θα δεχθεί, όμως, αρνητικά πυρά για την ταινία επιστημονικής φαντασίας *Σ' αγαπώ, σ' αγαπώ* (1968), που θα τον βγάλει οριστικά από τα χωράφια της Νουβέλ Βαγκ.

Η Νουβέλ Βαγκ θα γνωρίσει τις τελευταίες αναλαμπές της την περίοδο 1960-1965, κατά την οποία θα γυριστούν οι ταινίες: *Η Ζαζί στο Μετρό* και *Η Φλόγα που τρεμοσβήνει* του Λουί Μαλ, *Λόλα* του Ζακ Ντεμί, *Χρονικό ενός καλοκαιριού* των Ζαν Ρους και Εντγκάρ Μορέν, *Το Παρίσι μάς ανήκει* του Ζακ Ριβέτ, *Ο αστερισμός του Λέοντα* (βγήκε στις αίθουσες το 1962) του Ερίκ Ρομέρ, *Αντίο, Φιλιππίνες* του Ζακ Ροζιέ, *Η Άβυσσος* του Νίκου Παπατάκη, *Η Ευτυχία* της Ανιές Βαρντά, *Η όμορφη ηλικία* του Πιερ Καστ, *Μεσόγειος* του Ζαν-Ντανιέλ Πολέ, *Η παντρεμένη γυναίκα*, *Αλφαβίλ* και *Ο τρελός Πιερό* του Ζαν-Λικ Γκοντάρ.

Ο γαλλικός κινηματογράφος στα μέσα της δεκαετίας του '60 φαίνεται να μην έχει πλέον ανάγκη τους οργισμένους νέους, έστω κι αν το 1968 απέχει ελάχιστα. Πολλοί σκηνοθέτες που σε μια πρώτη φάση ταυτίστηκαν λανθασμένα με τη Νουβέλ Βαγκ (Εντουάρ Μολιναρό, Ζορζ Λοτνέρ, Ρομπέρ Ανρικό, Κλοντ Λελούς, Ροζέ Βαντίμ, Φιλίπ Ντε Μπροκά. Ζακ

Ντερέ κ.ά.) κυριαρχούν στην εμπορική σκηνή του γαλλικού κινηματογράφου, ενώ, όπως είδαμε, όλοι σχεδόν οι πρωτεργάτες της Νουβέλ Βαγκ στρέφονται σε ένα πιο ακαδημαϊκό αφηγηματικό μοντέλο ή συμβιβάζονται με τις κυρίαρχες νόρμες της παραγωγής. Μόνο ο Γκοντάρ συνεχίζει τον δικό του μοναχικό δρόμο, υιοθετώντας ένα όλο και πιο ακραίο σινεμά που, μετά το *Γουικέντ* (1968), θα περιθωριοποιηθεί σε μια σεκταριστική αριστερίστικη φρασεολογία.

Η Καλόγρια

Το πνεύμα της Νουβέλ Βαγκ θα συνεχίσει, ωστόσο, να εμπνέει το έργο πολλών μετέπειτα σκηνοθετών (Μορίς Πιαλά, Ζαν Εστάς, Φιλίπ Γκαρέλ), χωρίς να παραλείψουμε φυσικά τους Ερίκ Ρομέρ και Ζακ Ριβέτ, των οποίων η ουσιαστική κινηματογραφική καριέρα ξεκινά με τη *Συλλέκτρια* (1967) και την *Καλόγρια* (1965), δύο έργα που έγιναν όταν η Νουβέλ Βαγκ έπνεε τα λοίσθια.

Η διεθνής επίδραση της Νουβέλ Βαγκ

Η επίδραση της Νουβέλ Βαγκ στον παγκόσμιο κινηματογράφο είναι τεράστια. Καμιά άλλη κινηματογραφική σχολή μετά τον πόλεμο δεν επηρέασε σε τόσο μεγάλο βαθμό την εξέλιξη του κινηματογράφου. Ενδεικτικά και μόνο αναφέρουμε τη σχολή της Πράγας στην Τσεχοσλοβακία (Μίλος Φόρμαν, Βέρα Σιτίλοβα), τις πολωνικές ταινίες του Ρομάν Πολάνσκι και του Γέρζι Σκολιμόφσκι, τις πρώτες ταινίες του Ναγκίσα Όσιμα (*Το ημερολόγιο ενός κλέφτη*), τον Μάρκο Μπελόκιο και τον Μπερνάντο Μπερτολούτσι στην Ιταλία, τον Φόλκερ Σλέντορφ του *Νεαρού Τέρλες* στη Γερμανία, τον Μακαβέγεφ στη Γιουγκοσλαβία, τον Μπο Βίντερμπεργκ του *Έρωτας 65* κ.ά. Η Νουβέλ Βαγκ θα επηρεάσει ακόμα και τον αμερικανικό κινηματογράφο, με πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα τις ταινίες *Ο βασιλιάς του Μάρβιν Γκάρντεν* του Μπομπ Ράφελσον, *Τώρα έγινες άντρας* του Φράνσις Φορντ Κόπολα, *Ξένοιαστος Καβαλάρης* του Ντένις Χόπερ, *Το ρεστοράν της Αλίκης* του Άρθουρ Πεν, *Γουίλι και Φιλ* του Πολ Μαζούρσκι, *Trust* του Χαλ Χάρτλεϊ κ.ά. Όσο για την Ελλάδα, ο Ροβήρος Μανθούλης επιχείρησε με το *Πρόσωπο με πρόσωπο* να κάνει, το 1966, μια ταινία μέσα στο πνεύμα της Νουβέλ Βαγκ, αλλά η έλευση της χούντας έκοψε απότομα τις «νεο-κυματικές» μας ελπίδες.

Βασική Φιλμογραφία

Ο Ωραίος Σέργιος

Le Beau Serge (1958) του Κλοντ Σαμπρόλ, με τους Ζεράρ Μπλεν, Ζαν-Κλοντ Μπριαλί, Μπερναντέτ Λαφόν

Ένας Παριζιάνος που επιστρέφει στη γενέτειρά του, ένα χωριό στην Κρεζ, προσπαθεί να βοηθήσει έναν παλιό του φίλο, ο οποίος έχει γίνει αλκοολικός. Ο Σαμπρόλ γύρισε την πρώτη του αυτή ταινία χάρη σε μια κληρονομιά. Ρεαλιστική απεικόνιση της γαλλικής επαρχίας το χειμώνα, απόλυτη σκηνοθετική δεξιοτεχνία, χριστιανικό φινάλε! Η πρώτη «επίσημα» καταχωρημένη ταινία της Νουβέλ Βαγκ.

Οι Εραστές

Les Amants (1958) του Λουί Μαλ, με τους Ζαν Μορό, Αλέν Κινί, Ζαν-Μαρκ Μπορί

Η σύζυγος ενός μεγαλοεκδότη έχει μια πρόσκαιρη παράνομη σχέση με έναν νέο που γνωρίζει στο δρόμο. Ο Μαλ, ξεκινώντας από μια συνηθισμένη ιστορία μοιχείας, κάνει μια ταινία όπου η ελευθερία του έρωτα γίνεται πράξη επαναστατική και οδηγεί στη συνειδητοποίηση. Προκάλεσε μεγάλο σκάνδαλο στην εποχή της, αλλά και το θαυμασμό του Τριφό, που έγραψε: «Ο Λουί Μαλ σκηνοθέτησε την πρώτη ερωτική νύχτα του κινηματογράφου»!

Τα Ξαδέλφια

Les Cousins (1959) του Κλοντ Σαμπρόλ με τους Ζεράρ Μπλεν, Ζαν-Κλοντ Μπριαλί, Κλοντ Σερβάλ

Ο ανταγωνισμός (μέχρι θανάτου) ανάμεσα σε έναν επαρχιώτη και τον Δον Ζουάν ξάδελφό του, φοιτητές και οι δύο της Νομικής. Μια μεγάλη εμπορική επιτυχία που ο Γκοντάρ παρουσίασε με τα εξής λόγια: «Τα *Ξαδέλφια* θα είναι μια συγκινητική ταινία που θα σας αποσπάσει από τα αγαθά αυτού του κόσμου, μια ταινία ψεύτικη που θα σας πει τις τέσσερις αλήθειες της, μια ταινία ατέλειωτου κενού, άρα βαθιά»!

Χιροσίμα, αγάπη μου

Hiroshima mon Amour (1959) του Αλέν Ρενέ, με τους Εμανουέλ Ριβά, Έιτζι Οκάντα

Μια Γαλλίδα ηθοποιός γνωρίζει έναν Ιάπωνα αρχιτέκτονα στη Χιροσίμα και ζει μαζί του έναν τρελό έρωτα για 24 ώρες. Για την ηρωίδα του Ρενέ, ο έρωτας είναι ενιαίος και αδιαίρετος. Η νέα σχέση που ταράζει τη ζωή της ανακαλεί εικόνες από την ερωτική ιστορία της με έναν Γερμανό στρατιώτη στη διάρκεια του β΄ παγκόσμιου πολέμου, στην πόλη Νεβέρ. Το παρελθόν της ηρωίδας συναντά το παρελθόν της Χιροσίμα: η πόλη βιώνει το τραύμα του πυρηνικού ολέθρου, η ηρωίδα κουβαλά την τραυματική εμπειρία ενός έρωτα που διακόπηκε βίαια στο παρελθόν. Σε σενάριο Μαργκερίτ Ντιράς, η πιο αριστουργηματική ταινία της Νουβέλ Βαγκ, οι μορφικές καινοτομίες της οποίας κάλλιστα συγκρίνονται με τον *Πολίτη Κέιν*.

Πέρσι στο Μαρίενμπαντ

Τα 400 Χτυπήματα

Les 400 Coups (1959) του Φρανσουά Τριφό, με τους Ζαν-Πιερ Λεό, Αλμπέρ Ρεμί, Κλερ Μοριέ

Η δύσκολη προ-εφηβεία του δωδεκάχρονου Αντουάν Ντουανέλ, ο οποίος νιώθει να πνίγεται ανάμεσα στο σχολείο και την οικογενειακή ζωή. Μια τρυφερή ταινία που μιλά για τα τραύματα της πρώιμης εφηβείας, τον πόθο της ελευθερίας, τις αυθαιρεσίες της αυταρχικής εκπαίδευσης, την αγάπη του σινεμά. Η πρώτη μεγάλη εμπορική επιτυχία της Νουβέλ Βαγκ.

Με κομμένη την ανάσα

A Bout de souffle (1959) του Ζαν-Λικ Γκοντάρ, με τους Ζαν-Πολ Μπελμοντό, Τζιν Σίνμπεργκ

Ο Μισέλ Πουακάρ σκοτώνει χωρίς προφανή λόγο έναν αστυνομικό, βρίσκει καταφύγιο στο διαμέρισμα μιας Αμερικανίδας στο Παρίσι και έχει μια σύντομη σχέση μαζί της. Η πρώτη ταινία του Ζαν-Λικ Γκοντάρ έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην απελευθέρωση της κινηματογραφικής γλώσσας από τις συμβάσεις της κλασικής φιλμικής δραματουργίας. Γυρίστηκε με αυτοσχέδιους διάλογους και λήψεις και διαπνέεται από ένα γνήσιο αναρχικό συναίσθημα, τόσο σε θεματικό όσο και μορφικό επίπεδο. Ο Ζαν-Πολ Μπελμοντό έγινε σύμβολο μιας ολόκληρης γενιάς σινεφίλ, που την άγγιξε ο ρομαντικός μηδενισμός του ήρωα, αλλά και η ανεμελιά με την οποία αντιμετωπίζει τα θέματα του έρωτα ή του θανάτου.

Η Ζαζί στο Μετρό

Zazie dans le Métro (1960) του Λουί Μαλ, με τους Φιλίπ Νουαρέ, Κατρίν Ντεμονζό, Ανί Φρατελίνι

Μια δεκάχρονη επαρχιωτοπούλα ανακαλύπτει το Παρίσι και τους κατοίκους του, μένοντας για λίγο καιρό στο σπίτι του θείου της. Πάνω σε αυτό το θέμα της εξερεύνησης ενός νέου κόσμου από ένα αθώο μάτι, ο Μαλ κάνει μια αλληγορία της καταστροφής, δίνοντας μια αποκαλυπτική εικόνα της ξέφρενης ζωής και της τρέλας της μεγαλούπολης.

Ζιλ και Τζιμ

Jules et Jim (1961) του Φρανσουά Τριφό, με τους Ζαν Μορό, Όσκαρ Βέρνερ, Ανρί Σερ

Ο Ζιλ και ο Τζιμ, φίλοι και διανοούμενοι, μοιράζονται από κοινού την αγάπη τους για την Κατρίν στη Γαλλία του 1914. Ίσως η ομορφότερη ταινία του Τριφό, ο οποίος έλεγε γι' αυτήν: «Συναντάμε δύο θέματα: της φιλίας και της αδυναμίας της τριαδικής σχέσης. Η άποψη της ταινίας είναι ότι το ζευγάρι δεν είναι μια έννοια απόλυτα ικανοποιητική, αλλά δεν υπάρχει άλλη λύση πέρα από αυτήν».

Λόλα

Lola (1961) του Ζακ Ντεμί, με τους Ανούκ Εμέ, Μαρκ Μισέλ

Μια χορεύτρια του καμπαρέ περιμένει εδώ και δέκα χρόνια την επιστροφή του πρώην εραστή της, με τον οποίο έχει ένα παιδί εν αγνοία του. Ο Ραούλ Κουτάρ, μόνιμος διευθυντής φωτογραφίας του Γκοντάρ, φωτογραφίζει μια μυθική Νάντη και μια εξίσου μυθική Ανούκ Εμέ. Όσο για τον Ντεμί, υπογράφει ένα γνήσιο μελό, με θέμα τις συμπτώσεις που καθορίζουν τελικά τη ζωή των ηρώων του.

Πέρσι στο Μαρίενμπαντ

L'Année dernière à Marienbad (1961) του Αλέν Ρενέ, με τους Ντελφίν Σεϊρίνγκ, Τζόρτζιο Αλμπερτάτζι

Πάνω στο σενάριο του Αλέν-Ρομπ Γκριγιέ στηρίζεται μια συνεχώς αναιρούμενη αφήγηση, όπου έχει καταλυθεί ο χρόνος, όπως και τα όρια ανάμεσα στο φανταστικό και το πραγματικό. Η πιο εγκεφαλική ταινία της Νουβέλ Βαγκ.

Το Παρίσι μας ανήκει

Paris nous appartient (1961) του Ζακ Ριβέτ, με τους Τζιάνι Εσπόζιτο, Ζαν-Κλοντ Μπριαλί, Φρανσουάζ Πρεβό

Μια παρέα νεαρών διανοουμένων προσπαθεί να λύσει το μυστήριο του θανάτου ενός φίλου τους. Αυτοκτονία ή δολοφονία από μια φασιστική οργάνωση; Μια από τις σημαντικότερες ταινίες της Νουβέλ Βαγκ, η οποία επιχειρεί να καταγράψει την υπαρξιακή αγωνία της προοδευτικής παρισινής νεολαίας την περίοδο του πολέμου της Αλγερίας.

Με κομμένη την ανάσα

Η Κλεό από τις πέντε ως τις επτά
Cléo de 5 à 7 (1962) της Ανιές Βαρντά, με την Κορίν Μαρσάν
Δύο ώρες από τη ζωή μιας γυναίκας που περιμένει το αποτέλεσμα κάποιων ιατρικών εξετάσεων. Μαθαίνει τελικά ότι έχει καρκίνο, ενώ μόλις έχει γνωρίσει έναν νεαρό στρατιώτη που πρόκειται να φύγει στον πόλεμο της Αλγερίας. Γυρισμένο εξ ολοκλήρου στους δρόμους του Παρισιού, ένα συγκινητικό ποίημα για τον έρωτα και το θάνατο, από την πιο «ντοκιμαντερίστρια» σκηνοθέτιδα της Νουβέλ Βαγκ.
Ζούσε τη ζωή της
Vivre sa vie (1962) του Ζαν-Λικ Γκοντάρ, με την Άννα Καρίνα
Η ιστορία μιας πωλήτριας που γίνεται πόρνη. Η Άννα Καρίνα, στο ρόλο της γυναίκας που πουλά το σώμα της αλλά διατηρεί καθαρή την ψυχή της, μοιάζει να έχει ξεπηδήσει από ταινία του Καρλ Ντράγερ. Από τις ομορφότερες ταινίες του Γκοντάρ της πρώτης περιόδου.
Η Περιφρόνηση
Le Mépris (1963) του Ζαν-Λικ Γκοντάρ, με τους Μπριζίτ Μπαρντό, Μισέλ Πικολί, Φριτς Λανγκ, Τζακ Πάλανς
Ένας σεναριογράφος και η νεαρή γυναίκα του μοιάζουν να είναι ευτυχισμένο ζευγάρι. Όμως, μετά από ένα επεισόδιο με έναν παραγωγό, η σύζυγος αρχίζει να περιφρονεί τον άνδρα της. Μόνο ο Γκοντάρ θα τολμούσε να πάρει την Μπε-Μπε, ένα μυθιστόρημα του Μοράβια και τον Φριτς Λανγκ αυτοπροσώπως και να κάνει μια γνήσια τραγωδία με θέμα το ίδιο το σινεμά.
Η φλόγα που τρεμοσβήνει
Le Feu follet (1963) του Λουί Μαλ, με τους Μορίς Ρονέ, Ζαν Μορό, Αλεξάντρα Στιούαρτ
Το τελευταίο 24ωρο ενός αλκοολικού που οδηγείται στην αυτοκτονία. Η πιο ώριμη ταινία του Λουί Μαλ κι ένα από τα τελευταία αυθεντικά δείγματα της Νουβέλ Βαγκ.
Απαλό Δέρμα
La Peau douce (1964) του Φρανσουά Τριφό, με τους Ζαν Ντεζεγί, Φρανσουάζ Ντορλεάκ, Νέλι Μπενεντέτι
Ο έρωτας ενός παντρεμένου για μια αεροσυνοδό και η οργισμένη αντίδραση της γυναίκας του. Αν και πρόκειται για ιστορία που ο Τριφό δανείστηκε από την επικαιρότητα, παραμένει μια ολότελα προσωπική ταινία του. Ωστόσο η κριτική της εποχής κατηγόρησε τον Τριφό ότι πρόδωσε τη Νουβέλ Βαγκ για να κάνει «σινεμά ποιότητας».
Ο τρελός Πιερό
Pierrot le Fou (1965) του Ζαν-Λικ Γκοντάρ, με τους Ζαν-Πολ Μπελμοντό, Άννα Καρίνα, Ζαν-Πιερ Λεό
Ένας αναρχικός ύμνος για μια γενιά που βιώνει ένα ανάλογο υπαρξιακό αδιέξοδο με τους ήρωες του Καμί, αλλά διαφέρει από τον «Ξένο» στο ότι οι αυτοκαταστροφικές δυνάμεις της έχουν το χάρισμα να είναι δημιουργικές. Κι αυτό γιατί οι ήρωες θέτουν συνεχώς ερωτήματα για τον κόσμο, τη ζωή, τα συναισθήματα, την πολιτική, την τέχνη, το σινεμά. Ερωτήματα που δεν βρίσκουν πάντοτε την απάντησή τους και που συχνά οδηγούν τους ήρωες σε στιγμές έκστασης (όπως όταν, στο τέλος, ανακαλύπτουν ότι «η αιωνιότητα είναι η θάλασσα που ενώνεται με τον ήλιο»). Ο λυρισμός, η απόλυτη ελευθερία έκφρασης στη γραφή, η αναρχική θεώρηση των πραγμάτων, οι υπέροχοι αυτοσχεδιασμοί του ζεύγους Μπελμοντό-Καρίνα, κάνουν τον *Τρελό Πιερό* την πιο χαρακτηριστική ταινία της Νουβέλ Βαγκ.
Η Συλλέκτρια
La Collectioneuse (1966) του Ερίκ Ρομέρ, με τους Πατρίκ Μπωσό, Αϊντέ Πολιτόφ, Ντανιέλ Πομερέλ
Το πορτρέτο μιας ελεύθερης κοπέλας που «συλλέγει» άνδρες και οι προσπάθειες δυο φίλων να την κατακτήσουν. Δεν πρόκειται για μια ιστορία σαγήνης ή ενός ερωτικού τριγώνου αλλά Τριφό, αλλά για μια ηλιόλουστη ταινία λαμπρών διαλόγων, που εγκαινιάζει τους «Μύθους περί ηθικής» του Ρομέρ – ο οποίος θα μείνει μέχρι σήμερα πιστός στις βασικές αρχές της Νουβέλ Βαγκ, την οποία υπηρέτησε αρχικά ως κριτικός στα *Cahiers* και όψιμα ως σκηνοθέτης.

ΣΙΝΕΜΑ αρ. 70, Ιούλιος 1996

Free Cinema
Free as a bird

Το free cinema, το οποίο εμφανίστηκε προς τα μέσα της δεκαετίας του '50 στην Αγγλία, ήταν ένα κινηματογραφικό κίνημα συσπείρωσης νέων δημιουργών που, σε αντίδραση με το αρτηριοσκληρωτικό βρετανικό σινεμά εκείνης της εποχής, πρότεινε ένα πιο δυναμικό μοντέλο κινηματογράφου, με ρεαλιστικό και κοινωνικό προσανατολισμό, ενίοτε οργισμένο, χιουμοριστικό ή ονειροπόλο, αλλά σε απόλυτη ανταπόκριση με τις συντελούμενες κοινωνικές και πολιτιστικές αλλαγές στην πάλαι ποτέ κραταιά Μεγάλη Βρετανία.

Η διάλυση της βρετανικής αποικιοκρατίας, με αποκορύφωμα την περιπέτεια του Σουέζ το 1956, ήταν φυσικό να επιφέρει βαθιές κοινωνικές μεταλλαγές στη μέχρι τότε άκρως συντηρητική Αγγλία. Η νέα γενιά, σε αναζήτηση της δικής της ταυτότητας, αμφισβήτησε έντονα τον αυταρχισμό και τις κυρίαρχες αξίες των μεγαλυτέρων, και τούτο το πνεύμα της αμφισβήτησης και της οργής εκδηλώθηκε στην ποπ μουσική, τη θεατρική σκηνή, τη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο. Είναι η εποχή του κινήματος των Young Angry Men, που συσπειρώνει λογοτέχνες σαν τους Τζον Όσμπορν, Άλαν Σίλιτοου, Χάρολντ Πίντερ, Γουίλις Χολ, Τζον Μπρέιν κ.ά. Στο Royal Court Theatre του Λονδίνου, τον κατεξοχήν χώρο έκφρασης της βρετανικής θεατρικής αβανγκάρντ, το κοινό συνωστίζεται για να δει μια νέα γενιά ηρώων που προέρχεται από την επαρχία, ανήκει στα εργατικά ή λαϊκά στρώματα και εκφράζει την εξέγερσή της με την επαρχιώτικη προσφορά της, όπως ο Τζίμι Πόρτερ στα *Οργισμένα νιάτα*, το θεατρικό έργο του Τζον Όσμπορν που θα αποτελέσει και ένα από τα πρώτα κινηματογραφικά έργα του free cinema.

Μέσα στο ίδιο πλαίσιο κίνησης των ιδεών θα πρέπει να εντάξουμε την αρθρογραφία του μαχητικού περιοδικού *Sequence*, που, αν και είχε σύντομη διάρκεια ζωής (1947-1951), επηρέασε σημαντικά τον κριτικό τρόπο σκέψης των Άγγλων διανοουμένων. Ιδρυτές του ήταν ο Λίντσεϊ Άντερσον, φοιτητής της αγγλικής λογοτεχνίας στην Οξφόρδη, αλλά και ντοκιμαντερίστας, όπως και ο Κάρελ Ράιζ, τσέχικης καταγωγής, που ήταν υπεύθυνος προγράμματος στο National Film Theatre (κάτι σαν τη δική μας Ταινιοθήκη). Ενθυμούμενος τα ηρωικά εκείνα χρόνια, λέει ο Ράιζ: «Μέσα από το *Sequence* θελήσαμε να εκφράσουμε τη δυσαρέσκειά μας για το κριτικό ρεύμα της εποχής, που έδειχνε απάθεια στην αρτηριοσκλήρωση του βρετανικού σινεμά και των λονδρέζικων κλισέ του. Θέλαμε επίσης να αντιδράσουμε κατά του ύποπτου θαυμασμού σε ό,τι χειρότερο γινόταν σε Γαλλία, Αγγλία ή Ρωσία. Το σινεμά που θαυμάζαμε ήταν αυτό του Χοκς, του Πρέστον Στάρτζες, του Τζον Φορντ ή του Γουίλιαμ Γουέλμαν, δηλαδή το μεγάλο αμερικανικό σινεμά που περιφρονούσαν οι κριτικοί». Όταν έκλεισε το *Sequence*, οι βασικοί του αρθρογράφοι συνέχισαν να γράφουν στο κινηματογραφικό περιοδικό *Sight and Sound*, προκαλώντας συχνά αίσθηση, όπως ο Λίντσεϊ Αντερσον με το άρθρο του «Stand Up! Stand Up!» (φθινόπωρο 1956), που κινούνταν στο ιδεολογικό πλαίσιο της Νέας Αριστεράς και κατέγραψε το κοινωνικό πλαίσιο της δυσαρέσκειας της γενιάς των Young Angry Men. Ο Άντερσον, αν και είχε σπουδάσει φιλολογία, είχε ήδη ξεκινήσει την κινηματογραφική του καριέρα, γυρίζοντας ντοκιμαντέρ μικρού μήκους, όπως το *Ο Dreamland* (1953) ή τα *Παιδιά της Πέμπτης* (Όσκαρ καλύτερης ταινίας μικρού μήκους, 1955), δουλεύοντας ταυτόχρονα στη διαφήμιση και στην τηλεόραση (σκηνοθέτησε μερικά επεισόδια της σειράς «Ο Ρομπέν των Δασών»). Σύντομα, γύρω του σχηματίστηκε ένας κύκλος φίλων κινηματογραφιστών, που περιλάμβανε κυρίως τους Κάρελ Ράιζ, Τζον Σλέσινγκερ, Τόνι Ρίτσαρντσον και τον διευθυντή φωτογραφίας Γουόλτερ Λάσαλι, οι οποίοι γύρισαν μια σειρά ταινίες μικρού μήκους, με κοινωνικό προβληματισμό, που άρχισαν να προβάλλονται στο National Film Theatre.

Μια από αυτές τις προβολές, που έγινε το Φεβρουάριο του 1956, έμελλε να μείνει ιστορική: τρεις μικρού μήκους ταινίες, συγκεκριμένα το *Ο Dreamland* του Άντερσον, το *Momma don't Allow* των Κάρελ Ράιζ και Τόνι Ρίτσαρντσον και το *Together* της Λορέντσα Ματσέτι (στο οποίο ο Άντερσον είναι μοντέρ), προβάλλονται για πρώτη φορά κάτω από τον τίλο free cinema (η πατρότητα του όρου ανήκει στον κριτικό Γκάβιν Λάμπερτ, πρώην συνεργάτη του *Sequence*). Ακολουθούν και άλλα προγράμματα κάτω από τον ίδιο τίτλο, η διεθνής κοινότητα τον αγκαλιάζει αμέσως και ένα νέο κινηματογραφικό κίνημα επιβάλλεται προτού καν περάσει στην παραγωγή ταινιών μεγάλου μήκους. Εξάλλου, για ορισμένους κριτικούς, το free cinema διήρκεσε μεταξύ 1955 και 1959, όσο δηλαδή και η δραστηριότητα αυτή των μικρομηκάδων, και έσβησε όταν αυτοί πέρασαν στην κανονική κινηματογραφική παραγωγή.

Τα ντοκιμαντέρ του free cinema συνεχίζουν την παράδοση του αγγλικού ντοκιμαντέρ, όπως αυτή διαμορφώθηκε από τον Τζον Γκρίρσον στη δεκαετία του '30 και από τους Μπέι-

Σαββάτο βράδυ, Κυριακή πρωί

ζιλ Ράιτ, Χάμφρι Τζένινγκς ή Χάρι Γουάτ στη δεκαετία του '40. Όμως, ενώ επαναφέρουν τη ρεαλιστική παράδοση του συλλογικού ήρωα (οι μανάβηδες της λαχαναγοράς του Κόβεν Γκάρντεν στο *Κάθε μέρα εκτός Χριστουγέννων* του Άντερσον, οι νεαροί ενός ντάνσινγκ κλαμπ στο *Momma don't Allow*, οι τεντιμπόηδες ενός κλαμπ στο Νότιο Λονδίνο στο *We Are the Lambeth Boys* του Κάρελ Ράιζ), οι ήρωες αυτοί δεν είναι ανώνυμοι. Για παράδειγμα, οι ήρωες του *Momma don't Allow* μοιάζουν με χαρακτήρες δραματικής ταινίας, η κάμερα τους καταγράφει στους χώρους εργασίας τους, για να τους ξεχωρίσει από τους άλλους. Ύστερα μας πληροφορεί για τα κοινά τους σημεία: είναι νέοι, ανήκουν στα φτωχά λαϊκά στρώματα (υπάλληλοι, εργάτες, φοιτητές), ονειρεύονται τη φυγή και η καθημερινή τους διασκέδαση είναι το Wood Green Jazz Club, ένα χορευτάδικο όπου παίζει η ορχήστρα του Κρις Μπάρμπερ. Εκτονώνονται για τα καλά στη διάρκεια της βραδιάς και ύστερα επιστρέφουν στη μιζέρια της δουλειάς τους, αναμένοντας την ώρα που θα ξαναβρεθούν στο αγαπημένο τους κλαμπ.

Η μικρού μήκους ταινία και το ντοκιμαντέρ ήταν περισσότερο οικονομική παρά αισθητική επιλογή των σκηνοθετών του free cinema, οι οποίοι, από τη στιγμή που δημιουργήθηκαν ευνοϊκές συνθήκες παραγωγής στην αγγλική κινηματογραφία, πέρασαν στη ταινία μυθοπλασίας μεγάλου μήκους. Καθοριστικό ρόλο έπαιξε εδώ ή επιτυχία της ταινίας *Room at the Top* (Στον ανεμοστρόβιλο του πάθους) του Τζακ Κλέιτον (1959), ένα μεταβατικό, κατά κάποιον τρόπο, έργο ανάμεσα στην παραδοσιακή αγγλική δραματουργία και το νέο ύφος της σχολής του free cinema. Βασισμένη σε μυθιστόρημα του Τζον Μπρέιν, ο ήρωας, ένας νεαρός αριβίστας (Λόρενς Χάρβεϊ), προσπαθεί να κρύψει την εργατική καταγωγή του όταν έρχεται να δουλέψει ως λογιστής σε μια βιομηχανική πόλη του Γιόρκσαϊρ. Καταναοώντας σύντομα ότι είναι πολύ δύσκολο, κατ' αυτόν τον τρόπο, να αναρριχηθεί κοινωνικά και επαγγελματικά, φλερτάρει την αφελή κόρη του τοπικού μεγαλοβιομήχανου, ο οποίος κάνει τα πάντα για να εμποδίσει αυτόν το δεσμό. Τα πράγματα περιπλέκονται όταν ο ήρωας θα φτιάξει έναν δεύτερο δεσμό με μια παντρεμένη καλλιτέχνιδα (Σιμόν Σινιορέ), αρκετά μεγαλύτερή του σε ηλικία. Αν και θα αρχίσει να την ερωτεύεται πραγματικά, τίποτα δεν θα μπορέσει να σταματήσει τα σχέδιά του να φτάσει στην κορυφή. Το *Room at the Top* χαρακτηρίστηκε «Χ» από την αγγλική λογοκρισία, εξαιτίας των ρεαλιστικών του διαλόγων και της τόλμης ορισμένων ερωτικών σκηνών, που σήμερα φαίνονται αρκετά ξεπερασμένες, στην εποχή τους ωστόσο έκαναν πραγματικά μεγάλη αίσθηση. Ταυτόχρονα ήταν μια ταινία που σκιαγραφούσε διεισδυτικά την κοινωνική ατμόσφαιρα στη βιομηχανική επαρχιακή Αγγλία, έστω και αν ο βασικός κορμός του σεναρίου θύμιζε ένα μάλλον συμβατικό κοινωνικό μελόδραμα. Συνάντησε πάντως τεράστια εμπορική επιτυχία, τιμήθηκε με Όσκαρ σεναρίου και ερμηνείας για τη Σιμόν Σινιορέ, ανέδειξε σε διεθνή σταρ τον Λόρενς Χάρβεϊ και άνοιξε το δρόμο στις αυθεντικές ταινίες του free cinema.

Ο πρώτος από την αυθεντική ομάδα του free cinema που πέρασε στη σκηνοθεσία και παραγωγή ταινιών μεγάλου μήκους ήταν ο Τόνι Ρίτσαρντσον. Συνεργάτης του Τζον Όσμπορν στο θέατρο, ίδρυσε μαζί του την εταιρεία παραγωγής Woodfall Films (στην οποία συμμετείχε αρχικά και ο Καναδός παραγωγός Χάρι Σάλτσμαν) και διασκεύασε για τη μεγάλη οθόνη τα *Οργισμένα νιάτα* (1959), που ωστόσο δεν είχαν τη δύναμη και το κλίμα αμφισβήτησης του πρωτότυπου θεατρικού έργου. Ο Ρίτσαρντ Μπάρτον πάντως, στο ρόλο ενός διανοούμενου των λαϊκών τάξεων που χωρίζει προσωρινά από την έγκυο γυναίκα του (Μέρι Γιουρ) και τα φτιάχνει με μια φιλενάδα της (Κλερ Μπλουμ), ήταν εξαιρετικός και είναι κρίμα που τα χολιγουντιανά καθήκοντά του τον απομάκρυναν από το υπόλοιπο κίνημα του free cinema. Ο Ρίτσαρντσον συνέχισε με ένα ακόμα θεατρικό έργο του Τζον Όσμπορν, *Ο Γελωτοποιός* (1960), που αποτέλεσε μεγάλη σκηνική επιτυχία του Λόρενς Ολίβιε, αλλά δεν συνάντησε την αναμενόμενη επιτυχία στην οθόνη, ίσως γιατί παρέμενε αυτούσια θεατρικό. Έχει όμως συμβολική σημασία, γιατί στους δεύτερους ρόλους ξεχωρίζουν οι Άλαν Μπέιτς και Άλμπερτ Φίνεϊ, δυο ηθοποιοί που, μαζί με τον Τομ Κόρτνεϊ, θα γίνουν τα σύμβολα του free cinema.

Η Woodfall Films γνώρισε την πρώτη της μεγάλη εμπορική και καλλιτεχνική επιτυχία όταν ξέφυγε από τον κλοιό των θεατρικών διασκευών του Όσμπορν και στράφηκε στη σύγχρονη αγγλική λογοτεχνία, μεταφέροντας στην οθόνη το μυθιστόρημα του Άλαν Σίλιτοου *Σαββάτο βράδυ, Κυριακή πρωί* (1960). Ο σκηνοθέτης Κάρελ Ράιζ δεν ξεχνά την ντο-

Η τιμή ενός ανθρώπου

κιμαντερίστικη εμπειρία του όταν, στην αρχή της ταινίας, δείχνει, με γενικές εικόνες, την καθημερινή ζωή των εργατών σε μια βιομηχανική κωμόπολη όπως το Νότιγχαμ: βρόμικοι ομιχλώδεις δρόμοι, εργατικές κατοικίες, ομοιόμορφα κτισμένες στη σειρά, νυχτερινές παμπ. Ωστόσο η ταινία του, αν και απόλυτα ρεαλιστική, δεν έχει καμιά σχέση με τα κοινωνικά δράματα που ωραιοποιούν κατά κάποιον τρόπο την εργατική τάξη. Ο κεντρικός ήρωας του Ράιζ, ο νεαρός εργάτης Άρθουρ Σίτον (Άλμπερτ Φίνεϊ), είναι ένα ανεύθυνο άτομο που περιμένει πότε θα έρθει το Σαββατόβραδο για να ξεδώσει, να πιει με τους φίλους του και να καμακώσει στη συνέχεια όποιο θηλυκό βρεθεί μπροστά του, ακόμα και τις συζύγους των συντρόφων του στο πιοτό. Ούτε ακριβώς συμπαθής, ούτε όμως και αντιπαθής, ο Άλμπερτ Φίνεϊ (στον καλύτερο ρόλο της καριέρας του) σπάει την παράδοση του θετικού ήρωα, δίνοντάς μας το πορτρέτο ενός ακόμα Young Angry Man, που διοχετεύει σε ολότελα απατηλούς δρόμους την οργισμένη διάθεσή του.

Το *Σαββάτο βράδυ, Κυριακή πρωί* συμπυκνώνει όλα τα χαρακτηριστικά των αυθεντικών ταινιών του free cinema, τα οποία μπορούμε να τα συνοψίσουμε ως εξής: κοινωνικός και ψυχολογικός προβληματισμός, ρεαλιστικός περίγυρος, απόρριψη του στούντιο και γύρισμα σε φυσικούς χώρους (κατά προτίμηση η βιομηχανική αγγλική επαρχία), ασπρόμαυρη φωτογραφία, χωρίς τεχνητούς φωτισμούς που δίνει εικόνα με «κόκκο», πριμοδότηση μιας νέας γενιάς ηθοποιών (Άλμπερτ Φίνεϊ, Τομ Κόρτνεϊ, Άλαν Μπέιτς, Ρίτα Τάσιγκαμ, Τζούλι Κρίστι, Ρίτσαρντ Χάρις, Λιν Ρεντγκρέιβ, Ντέιβιντ Γουόρνερ κ.ά.), ήρωες που βγαίνουν από την καθημερινή πραγματικότητα, εκφράζουν την αντίθεσή τους στο κυρίαρχο σύστημα, δεν συγκαταλέγονται όμως στους επαναστάτες, ούτε έχουν τα ηρωικά ή θετικά χαρακτηριστικά των τυπικών χολιγουντιανών χαρακτήρων. Επιπλέον, το μεγαλύτερο μέρος των ταινιών του free cinema δεν αποτελείται από πρωτότυπα σενάρια, αλλά από διασκευές θεατρικών και λογοτεχνικών έργων, οι συγγραφείς των οποίων έχουν προσωπική εμπειρία των συνθηκών της ζωής στην επαρχία και τα λαϊκά εργατικά στρώματα (ο Άλαν Σίλιτοου, για παράδειγμα, δούλευε στα εργοστάσια του Μίντλαντς, τα οποία περιγράφει στα μυθιστορήματά του).

Ο Τόνι Ρίτσαρντσον, αφού γύρισε στην Αμερική μια αποτυχημένη διασκευή του *Ιερού* του Φόκνερ, επανήλθε στα γνώριμα λημέρια της αγγλικής επαρχίας μεταφέροντας στην οθόνη τη θεατρική επιτυχή της Σέλα Ντελάνι *Γεύση από μέλι* (1962), που αποκάλυψε το ταλέντο της Ρίτας Τάσιγκαμ, του ασχημόπαπου του αγγλικού κινηματογράφου. Πρόκειται για τη γλυκόπικρη ιστορία μιας 17χρονης, η οποία, αφού μένει έγκυος από έναν μαύρο ναύτη, αναγκάζεται να συγκατοικήσει με έναν ομοφυλόφιλο (Μάρεϊ Μέλβιν), που την παίρνει υπό την προστασία του. Η καλύτερη ωστόσο ταινία του Ρίτσαρντσον είναι *Η μοναξιά του δρομέα μακρινών αποστάσεων* (1962), βασισμένη σε μια νουβέλα του Σίλιτοου, η οποία σηματοδοτεί το ντεμπούτο του Τομ Κόρτνεϊ στην οθόνη. Ίσως ο πιο εσωστρεφής και μοναχικός χαρακτήρας της γενιάς των Young Angry Men, ο Κόλιν Σμιθ είναι τρόφιμος του αναμορφωτηρίου του Μπόρσταλ και προπονείται στον μαραθώνιο, κατά προτροπή του διευθυντή του ιδρύματος. Την κρίσιμη όμως στιγμή του αγώνα, όταν θα έχει προσπεράσει όλους τους αντιπάλους του, θα εγκαταλείψει την προσπάθεια, χάνοντας έτσι και τα προνόμια από τη νίκη του, σε μια ύστατη, αυτοκαταστροφική αλλά και λυτρωτική ταυτόχρονα πράξη αντίδρασης κατά των Αρχών, που πανηγύριζαν ήδη για τον επερχόμενο θρίαμβό

του. Ο Τομ Κόρτνεϊ ήταν επίσης ο *Μπίλι ο ψεύτης* (1963), ο ονειροπόλος ήρωας ενός θαυμάσιου θεατρικού έργου των Γουότερχαουζ και Χολ, που μετέφερε δημιουργικά στην οθόνη ο Τζον Σλέσινγκερ. Ο Μπίλι, υπάλληλος σε γραφείο κηδειών σε κωμόπολη του Βορρά, είναι ένας συμπαθής «οργισμένος νέος» που δεν εξωτερικεύει ποτέ την αντίθεσή του στην καθεστηκυία τάξη πραγμάτων, αλλά βρίσκει διέξοδο στην ονειρική εκτόνωση και τα παθολογικά ψέματα. Όχι τυχαία, ο ήρωας αυτός έγινε η πιο αγαπημένη φιγούρα του free cinema, ενώ στη συνέχεια ενέπνευσε ένα θεατρικό μιούζικαλ και μια τηλεοπτική σειρά.

Ο σκηνοθέτης Τζον Σλέσινγκερ πάντως δεν ήταν τυχαία περίπτωση. Ύστερα από μια εντυπωσιακή εμφάνιση, το 1961, με το ντοκιμαντέρ *Terminus*, με θέμα το σταθμό Βατερλό του Λονδίνου, γύρισε την *Αμαρτία μιας νύχτας* (1962), βασισμένη σε μυθιστόρημα του Σταν Μπάρστοου: μια ολότελα κυνική και αντιρομαντική ταινία, με θέμα το αδιέξοδο της συζυγικής σχέσης ανάμεσα σε έναν σχεδιαστή σε εργοστάσιο του Λάνκασαϊρ και μιας δακτυλογράφου. Η ταινία προκάλεσε την αντίδραση των πουριτανών, γιατί μιλούσε για πρώτη φορά ανοιχτά πάνω στο θέμα της έκτρωσης. Το ίδιο κυνική και αμοραλιστική είναι η *Ντάρλινγκ* (1966), η ιστορία ενός φιλόδοξου μοντέλου (Τζούλι Κρίστι), που χρησιμοποιεί τους άντρες για την κοινωνική της άνοδο. Η ταινία συνέβαλε πολύ στην εξέλιξη των ερωτικών ηθών, θεματικά, όμως, απομακρύνεται από τη συνήθη προβληματική του free cinema, για να καταγράψει το κλίμα του «Swinging London» στα μέσα της δεκαετίας του '60.

Παραδόξως, ο Λίντσεϊ Άντερσον, ο θεωρητικός του free cinema, σε όλη αυτή την περίοδο της άνθησης του κινήματος ασχολείται με το ανέβασμα θεατρικών παραστάσεων στο Royal Court Theatre. Το 1963, ωστόσο, γυρίζει την πρώτη του ταινία μεγάλου μήκους, *This Sporting Life* (Η τιμή ενός ανθρώπου), με κεντρικό ήρωα έναν ανθρακωρύχο του Γιόρκσαϊρ (Ρίτσαρντ Χάρις) που προσπαθεί να ξεφύγει από την κοινωνική του θέση ως επαγγελματίας παίχτης του ράγκμπι. Ο Κάρελ Ράιζ ήταν αυτός που συνέστησε τον Λίντσεϊ Άντερσον στον συγγραφέα Ντέιβιντ Στόρι και τον έπεισε να γυρίσει την ταινία, μια από τις ωριμότερες του free cinema (και για ορισμένους κριτικούς το τελευταίο γνήσιο δείγμα του κινήματος). Μεγάλη αίσθηση έκανε ο ρεαλισμός και η ωμότητα με την οποία περιγράφονται οι ερωτικές σκηνές, που έχουν κάτι το ζωώδες και πρωτόγονο. Αλλά και η ερμηνεία του Ρίτσαρντ Χάρις έχει κάτι από τη βιαιότητα και τον αυθορμητισμό του Μάρλον Μπράντο στο *Λεωφορείον ο Πόθος*, και δικαιολογημένα προτάθηκε για Όσκαρ.

Ανάμεσα στους μικρότερης εμβέλειας σκηνοθέτες που το κινηματογραφικό τους ντεμπούτο μπορεί να ενταχθεί στο κίνημα του free cinema, επισημαίνουμε τον Ντέσμοντ Ντέιβις, ο οποίος γύρισε, το 1964, το *Κορίτσι με τα πράσινα μάτια*, από ένα μυθιστόρημα της Έντνας Ο' Μπράιαν (με πρωταγωνιστές τους Ρίτα Τάσιγκαμ, Λιν Ρεντγκρέιβ και Πίτερ Φιντς), και τον Σίντνεϊ Φιούρι, που, το 1963, με το *Leather Boys* (πάντα με τη Ρίτα Τάσιγκαμ) έθιξε το πρόβλημα της ομοφυλοφιλίας, στο κοινωνικό πλαίσιο της ρεαλιστικής παράδοσης του free cinema. Το 1963, ο Τόνι Ρίτσαρντσον θέλησε να σκηνοθετήσει την κομεντί εποχής *Τομ Τζόουνς*, από το ομώνυμο μυθιστόρημα του Χένρι Φίλντινγκ, αλλά συνάντησε την αδιαφορία των Άγγλων παραγωγών. Έτσι στράφηκε προς την United Artists, μια κίνηση που θα αποβεί μοιραία για τη μετέπειτα πορεία του αγγλικού κινηματογράφου. Το *Τομ Τζόουνς* έγινε μεγάλη εμπορική επιτυχία και τιμήθηκε με 4 βασικά Όσκαρ, αλλά για πολλούς κριτικούς αυτό σήμανε και το τέλος του free cinema. Ο ερωτιάρης, ανεύθυνος, καλοπερασάκιας ήρωας που υποδύονταν ο Άλμπερτ Φίνεϊ ερχόταν την πιο κατάλληλη στιγμή. Το 1964, το κόμμα των Εργατικών θριάμβευε στις εκλογές. Οι Συντηρητικοί άφηναν την εξουσία, και ένα πνεύμα ελευθερίας και ευφορίας ήταν διάχυτο παντού. Η εποχή των Young Angry Men έδινε τη θέση της στο Swinging London της ποπ μουσικής, της ψυχεδέλειας, της μίνι φούστας, των φανταχτερών χρωμάτων, των ελεύθερων ερωτικών σχέσεων, της λατρείας του νέου και του εκκεντρικού. Ήταν λογικό οι προλετάριοι ήρωες στο ασπρόμαυρο επαρχιώτικο φόντο του free cinema να φαίνονται πλέον ανάχρονιστικοί, και το αγγλικό σινεμά στράφηκε στην καταγραφή του φανταχτερού και παλαβιάρικου κλίματος της νέας αυτής εποχής.

Ο σκηνοθέτης που αποτύπωσε με τον καλύτερο τρόπο το πνεύμα του Swinging London στον κινηματογράφο είναι αναμφίβολα ο Ρίτσαρντ Λέστερ. Οι δύο ταινίες του με τους Μπιτλς, *A Hard Day's Night* και *Help*, εκτός από μοναδικά μουσικά ντοκουμέντα, είναι κι ένας ύμνος στην αναρχία και το μπουρλέσκ παράλογο χιούμορ. Τα σουρεαλιστικά γκαγκ βρίθουν και στην ταινία με τον παράδοξο τίτλο *Το νακ και πώς να το αποκτήσετε* (Χρυσός Φοίνικας Φεστιβάλ Καννών, 1965), με τον Μάικλ Κρόφορντ να αναζητά το μυστικό που θα του επιτρέπει να κατακτά εύκολα τα κορίτσια, και τη Ρίτα Τάσιγκαμ να κινδυνεύει να χάσει την παρθενιά της αναζητώντας σπίτι για να μείνει.

Ο Ρίτσαρντ Λέστερ προσπάθησε, στη συνέχεια, να κάνει μια καθαρόαιμη μπουρλέσκ κωμωδία με το *Βίβα Ρόμα* (1966), όπου βλέπουμε τον Μπάστερ Κίτον να τρέχει όπως στην παλιά καλή βωβή εποχή, αν και προσωπικά προτιμάμε την αντιμιλιταριστική σάτιρα *Πώς κέρδισα τον πόλεμο* (1967) με τον Τζον Λένον σε έναν χαρακτηριστικό δεύτερο ρόλο. Στους

Το κουρδιστό πορτοκάλι

σκηνοθέτες που αποτύπωσαν στην οθόνη το κλίμα του Swinging London συγκαταλέγονται επίσης ο Κλάιβ Ντόνερ (*Nothing but the Best*, μια μαύρη κωμωδία με τον Άλαν Μπέιτς και τον Ντένχομ Έλιοτ, που αποτελεί κατά κάποιον τρόπο τη σατιρική εκδοχή της ταινίας *Στον ανεμοστρόβιλο του πάθους*), ο Λιούις Γκίλμπερτ (*Άλφι*, με τον Μάικλ Κέιν να υποδύεται έξοχα έναν κόκνεϊ Καζανόβα) και ο Σίλβιο Ναριτζάνο (*Georgy Girl*, με τη Λιν Ρεντγκρέιβ στο ρόλο μιας παρθένας που θέλει να υιοθετήσει το νόθο παιδί της συγκατοίκου της). Κάποιοι από τους σκηνοθέτες του free cinema, όπως ο Σλέσινγκερ με το *Ντάρλινγκ* ή ο Κάρελ Ράιζ με το *Μόργκαν, ο τρελός εραστής*, πιάνουν το νέο κλίμα της εποχής. Σε γενικές όμως γραμμές παρατηρείται μια τάση προς το νεορομαντισμό, την ταινία εποχής και τη μυθιστορηματική λογοτεχνία, που δίνει μερικά εξαιρετικά ή και άνισα έργα, τα οποία όμως δεν έχουν τίποτα κοινό με το free cinema: *Μακριά από το αγριεμένο πλήθος* του Σλέσινγκερ, *Ισιδώρα* του Κάρελ Ράιζ, *Η επέλαση της Ελαφριάς Ταξιαρχίας* του Τόνι Ρίτσαρντσον κ.ά.

Μόνο ο Λίντσεϊ Άντερσον θα συνεχίσει να υπερασπίζεται έναν καθαρά βρετανικό κινηματογράφο που διατηρεί το οργισμένο πνεύμα του free cinema, με το *Εάν* (1968), το χρονικό μιας αιματηρής εξέγερσης σε ένα αγγλικό δημόσιο σχολείο, που έχει κάτι από το αναρχικό ύφος του *Διαγωγή Μηδέν* του Ζαν Βιγκό, αλλά και τη βία των σουρεαλιστικών εικόνων της *Χρυσής Εποχής* του Λουίς Μπουνιουέλ. Η τεράστια εμπορική επιτυχία του *Τομ Τζόουνς*, όπως και του *Δόκτορος Νο*, θα στρέψει την προσοχή των αμερικανικών στούντιο στον αγγλικό κινηματογράφο. Το 1966, το 75% των αγγλικών ταινιών έχουν αμερικανική χρηματοδότηση και, το 1968, το ποσοστό αυτό αγγίζει το 90%. Ταυτόχρονα πολλοί ξένοι σκηνοθέτες έρχονται να δουλέψουν στα αγγλικά στούντιο, όπως ο Στάνλεϊ Κιούμπρικ (*Λολίτα*, *Το κουρδιστό πορτοκάλι*), ο Ρομάν Πολάνσκι (*Αποστροφή*), ο Μικελάντζελο Αντονιόνι (*Μπλόου Απ*), ο Φρανσουά Τριφό (*Φαρενάιτ 451*) κ.ά. Η ευφορία όμως δεν θα κρατήσει για πολύ. Το 1969, όλες σχεδόν οι αμερικανικές εταιρείες θα σημειώσουν παθητικό στις βρετανικές τους επενδύσεις. Ο αγγλικός κινηματογράφος δεν είναι πια της μόδας και οι Αμερικανοί αποσύρονται, προσκαλώντας στο Χόλιγουντ τα μεγάλα ταλέντα, αδειάζοντας ουσιαστικά το δυναμικό του βρετανικού σινεμά. Ο Κάρελ Ράιζ γυρίζει μερικές συμπαθητικές ταινίες, μόνο όμως *Η ερωμένη του Γάλλου λοχαγού* (1982) θυμίζει κάτι από το ένδοξο παρελθόν. Ο Τόνι Ρίτσαρντσον στην κυριολεξία εξαφανίζεται με τον *Νεντ Κέλι* ή τον *Άνθρωπο των συνόρων* και μόνο ο Τζον Σλέσινγκερ γνωρίζει για ένα διάστημα επιτυχία και καλλιτεχνική καταξίωση με τον *Καουμπόι του μεσονυκτίου*. Στην Αγγλία, ιστορικές εταιρείες παραγωγής όπως η British Lion κλείνουν, αν και ο Λίντσεϊ Άντερσον καταφέρνει να συνεχίζει το δικό του, προσωπικό, σαρκαστικό σινεμά, με ταινίες όπως *Ένας τυχερός άνθρωπος* (1973) και *Βρετανία, ένα τρελό νοσοκομείο* (1982). Δεν είναι όμως όλα χαμένα. Μέσα από την τηλεόραση βγαίνει μια νέα γενιά σκηνοθετών που συνεχίζει τα ρεαλιστικά διδάγματα του free cinema, με πρωτοστάτες τους Κεν Λόουτς (*Poor Cow* και *Kes*) και Πίτερ Γουότκινς (*Το Ξύπνημα*). Ο Νικόλας Ρεγκ με το *Performance* (1970) δίνει τον εφιάλτη του Swinging London, απογυμνωμένο πλέον από την ψεύτικη χάρη του μέχρι τότε κυρίαρχου αγγλικού κινηματογράφου, ενώ ο Κεν Ράσελ με τις *Ερωτευμένες γυναίκες* οδηγεί τη σχέση λογοτεχνίας και κινηματογράφου σε νέα μονοπάτια.

Η ανεπανάληπτη πάντως σημασία του free cinema στον αγγλικό κινηματογράφο θα φανεί καλύτερα την τελευταία δεκαετία. Οι Κεν Λόουτς (*Βροχή από πέτρες*), Στίβεν Φρίαρς (*Ωραίο μου πλυντήριο*), Μπρους Ρόμπινσον (*Ο φίλος μου κι εγώ*), Νιλ Τζόρνταν (*Έιντζελ*), Ντέιβιντ Λίλαντ (*Θα 'θελα να 'σουν εδώ*) δεν είναι παρά οι συνεχιστές μιας ρεαλιστικής παράδοσης που βρήκε τη χρυσή ακμή της στα χρόνια του 1957-1963, δεν έπαψε όμως να υφίσταται με ποικίλους τρόπους στον βρετανικό κινηματογράφο.

Οι σημαντικότερες ταινίες

Στον ανεμοστρόβιλο του πάθους

Room at the Top (1959) του Τζακ Κλέιτον, με τους Λόρενς Χάρβεϊ, Σιμόν Σινιορέ, Χίδερ Σίαρς

Ένας λογιστής σε βιομηχανική κωμόπολη του Γιόρκσαϊρ προσπαθεί να αφήσει έγκυο την κόρη ενός μεγαλοβιομήχανου, για να την αναγκάσει να τον παντρευτεί. Η παράλληλη σχέση του όμως με μια παντρεμένη καταλήγει σε τραγωδία. Όσκαρ ερμηνείας για τη Σιμόν Σινιορέ, όπως και Όσκαρ σεναρίου σε αυτήν τη μελοδραματική ιστορία που, στην εποχή της, εντυπωσίασε για την τόλμη των διαλόγων της και το ρεαλιστικό κλίμα της επαρχιακής Αγγλίας. Όχι ακριβώς μια τυπική ταινία του free cinema, αλλά κάτι σαν μεταβατικό στάδιο.

Οργισμένα νιάτα

Look Back in Anger (1959) του Τόνι Ρίτσαρντσον, με τους Ρίτσαρντ Μπάρτον, Κλερ Μπλουμ, Μαίρη Γιουρ

Διασκευή του ομώνυμου θεατρικού έργου του Τζον Όσμπορν, με ήρωα έναν λαϊκό διανοούμενο που ασφυκτιά κοντά στη γυναίκα του και έχει πρόσκαιρο δεσμό με την καλύτερή της φίλη. Η ταινία δεν έκανε την ίδια αίσθηση όσο στη θεατρική σκηνή του Λονδίνου, στάθηκε όμως η αιτία για τη δημιουργία της εταιρείας Woodfall Films, η οποία χρηματοδότησε τις περισσότερες παραγωγές του free cinema.

Γεύση από μέλι

Σάββατο βράδυ, Κυριακή πρωί

Saturday Night and Sunday Morning (1960) του Κάρελ Ράιζ, με τους Άλμπερτ Φίνεϊ, Σίρλεϊ Αν Φιλντ, Ρέιτσελ Ρόμπερτς

Ο Άρθουρ, εργάτης σε μια κωμόπολη του Νότιγχαμ, περιμένει πότε θα έρθει το Σαββατόβραδο για να διασκεδάσει στις παμπ και να φλερτάρει με τις γυναίκες. Μια κορυφαία ταινία του free cinema, που η δύναμή της βρίσκεται στην καταγραφή των προβλημάτων της εργατικής τάξης, κάτω από μια ρεαλιστική και όχι «εργατοπατερίστικη» οπτική. Αποκάλυψη ο 23χρονος Άλμπερτ Φίνεϊ, στη μεγαλύτερη εμπορική και καλλιτεχνική επιτυχία του free cinema.

Γεύση από μέλι

A Taste of Honey (1962) του Τόνι Ρίτσαρντσον, με τους Ρίτα Τάσιγκαμ, Μάρεϊ Μέλβιν

Μια νεαρή γυναίκα, έγκυος από έναν μαύρο ναύτη, εγκαταλείπει την αντιπαθητική μητέρα της και αποφασίζει να συγκατοικήσει με έναν ομοφυλόφιλο. Ρεαλισμός και πικρός ρομαντισμός, σε αυτήν τη θαυμάσια φωτογραφημένη από τον Γουόλτερ Λάσαλι ταινία.

Η μοναξιά του δρομέα μακρινών αποστάσεων

The Loneliness of the Long Distance Runner (1962) του Τόνι Ρίτσαρντσον, με τους Τομ Κόρτνεϊ, Μάικλ Ρεντγκρέιβ

Ο τρόφιμος ενός αναμορφωτηρίου βρίσκει διέξοδο στον μαραθώνιο, «εφευρίσκει» όμως έναν ολότελα αυτοκαταστροφικό τρόπο για να εκφράσει την αντίθεσή του στον διευθυντή του ιδρύματος. Η πιο αγαπημένη μου ταινία του free cinema οφείλει σχεδόν τα πάντα στην ενδοστρεφή, ανεπανάληπτη ερμηνεία του Τομ Κόρτνεϊ.

Η αμαρτία μιας νύχτας

A Kind of Loving (1962) του Τζον Σλέσινγκερ, με τους Άλαν Μπέιτς, Τζουν Ρίτσι

Το αδιέξοδο της σχέσης ενός νεαρού ζευγαριού, που οι συνθήκες οδήγησαν πρόωρα σε γάμο. Μια ολότελα αντιρομαντική και κυνικά πικρή ταινία, που στην εποχή της θεωρήθηκε υπερβολικά τολμηρή ως προς τις σεξουαλικές αναφορές της.

Μπίλι, ο ψεύτης

Billy Liar (1963) του Τζον Σλέσινγκερ, με τους Τομ Κόρτνεϊ, Τζούλι Κρίστι

Ένας υπάλληλος γραφείου κηδειών, παθολογικά ψεύτης, βρίσκει καταφύγιο στην ονειροπόληση. Ο πιο αγαπημένος ήρωας του free cinema μπόρεσε να αντισταθεί στο δοκίμασμα του χρόνου, αν κρίνουμε από το γεγονός ότι ενέπνευσε στη συνέχεια ένα μιούζικαλ και μια τηλεοπτική σειρά.

Η τιμή ενός ανθρώπου

This Sporting Life (1963) του Λίντσεϊ Άντερσον, με τους Ρίτσαρντ Χάρις, Ρέιτσελ Ρόμπερτς, Κόλιν Μπλέικλι

Ένας ανθρακωρύχος προσπαθεί να ξεφύγει από τη μοίρα του μέσω του ράγκμπι, αλλά όταν γίνεται διάσημος διαπιστώνει ότι είναι υποχείριο των μάνατζερ. Από τις κορυφαίες ταινίες του free cinema, έκανε μεγάλη αίσθηση στην εποχή της για το ρεαλισμό και την ωμότητα με την οποία προσεγγίζονται οι ερωτικές σχέσεις του ήρωα με μια χήρα. Δεν συνάντησε όμως την αναμενόμενη επιτυχία.

ΣΙΝΕΜΑ αρ. 71, καλοκαίρι 1996

Η αυτοκρατορία των στερήσεων

Μια σπουδή πάνω στον ερωτισμό στον κινηματογράφο

Το θέμα ερωτισμός - κινηματογράφος έχει συχνά απασχολήσει την κινηματογραφική κριτική, συχνά όμως καταναλώνεται είτε σε καθαρά ιστορικού χαρακτήρα μελέτες (όπως το L'Erotisme et cinéma *του Λο Ντούκα ή το* Amour, erotisme et cinéma *του Άδωνη Κύρου) είτε σε καθαρά κοινωνιολογικές (όπως οι μελέτες του Εντγκάρ Μορέν ή του Αντρέ Μπαζέν). Για μας το θέμα αυτό μπορεί να εξεταστεί κάτω από τρία πρίσματα: μια πρώτη οπτική αφορά όλο τον κινηματογράφο ως συγκεκριμένο αναπαραστατικό σύστημα και την εγγραφή της θέσης του θεατή· μια δεύτερη οπτική αφορά τα ίδια τα φιλμ και τις ρητορικές μεθόδους με τις οποίες εγγράφεται ο ερωτισμός (είτε σ' ένα κατευθείαν επίπεδο είτε σ' ένα καθαρά συμπαραδηλωτικό)· μια τρίτη, τέλος, οπτική μπορεί να περιορίσει από το σύνολο «φιλμ» την κατηγορία εκείνη των ταινιών που κατά καιρούς ονομάστηκαν «ερωτικές» και να δει το θέμα «ερωτισμός» ως εξέλιξη ενός συγκεκριμένου κινηματογραφικού είδους. Ας ξεκινήσουμε λοιπόν από την πρώτη οπτική.*

Ηδονοβλεψία και ευνουχισμός στον κινηματογράφο

Ο κινηματογράφος, ως γνωστόν, βασίζεται στη σχέση ενός υποκείμενου που κοιτά κι ενός αντικείμενου που γίνεται τροφή στο βλέμμα του. Αυτό όμως που τον διαφοροποιεί από άλλα θεάματα (όπως το στριπτίζ, για παράδειγμα) ή αναπαραστατικά συστήματα (όπως η ζωγραφική) είναι ότι πίσω από αυτό το βλέμμα υπάρχει ένας πόθος: ο πόθος του θεατή να είναι υποκείμενο μέσα σε έναν αναπαραστατικό χώρο, όπου κανένα άλλο βλέμμα δεν θα μπορεί να απειλήσει την προνομιακή του αυτή θέση[1], εξουσιάζοντάς τον έτσι απόλυτα. Ο θεατής πραγματοποιεί μέσα στη σκοτεινή αίθουσα αυτό που ο Ντομινίκ Νογκέζ αποκαλεί «όνειρο του Γύγη» (του μυθικού Τιτάνα): το να βλέπεις χωρίς να μπορούν να σε δουν· διευκρινίζοντας όμως ότι: «το φάντασμα του αόρατου δεν είναι παρά ένα ηδονοβλεπτικό φάντασμα σπρωγμένο στα άκρα του»[2].

Και πραγματικά ο θεατής είναι ένας ηδονοβλεψίας που, μέσα από την ασφάλεια και την απομόνωση της σκοτεινής αίθουσας, κρυφοκοιτά ένα θέαμα (ερωτικό ή όχι), το οποίο εξελίσσεται μπρος στα μάτια του (λες κι έγινε για *το* βλέμμα του, αλλά και *από* το βλέμμα του), δίνοντάς του ανείπωτη ηδονή. Θέαμα που, ανεξάρτητα αν έχει να κάνει με το σεξ ή όχι, ερωτικοποιείται μέσα από τον ίδιο το μηχανισμό της τέλεσής του[3].

Τι είναι όμως το βλέμμα του ηδονοβλεψία παρά το βλέμμα ενός ακινητοποιημένου, παθητικού κι ευνουχισμένου ατόμου, που πρέπει πάντα να κρατά απόσταση από το αντικείμενο του πόθου του, χωρίς ποτέ να μπορεί να το κάνει δικό του (να το αγγίξει, να το ψηλαφίσει). Εκτός βέβαια κι αν μπει στον απαγορευμένο χώρο, πράγμα που σημαίνει και κατάλυση όλης της ηδονοβλεπτικής λειτουργίας.

Όμοια, ο θεατής του κινηματογράφου είναι ένα ακινητοποιημένο στην καρέκλα του άτομο, τελείως παθητικό κι ευνουχισμένο, όπως ακριβώς ο ήρωας του *Rear Window* (Σιωπηλός Μάρτυς) του Χίτσκοκ, που για να ξεπεράσει την αδυναμία του αυτή έχει ως μοναδική λύση τη φαντασματική του προβολή στο χώρο της μυθοπλασίας, διαμέσου ορισμένων μορφών-υποκατάστατων του εαυτού του (η ερωμένη του και η υπηρέτρια)[4]. Πρόκειται για μια φαντασματική μετάβαση μέσα στο χώρο του πόθου που ο θεατής πραγματοποιεί καθημερινά, ταυτισμένος είτε με ένα πρόσωπο της μυθοπλασίας είτε με την ίδια την Αφηγηματική Αρχή (το μηχανισμό δηλαδή που γεννά τη μυθοπλασία και που στον κινηματογράφο προσωποποιείται από την κάμερα: ένας μηχανισμός που όχι μόνο κυοφορεί, αλλά εδώ βλέπει, παρατηρεί και κατευθύνει τα δρώμενα). Κατά τη διάρκεια αυτής της διαδικασίας, ο θεατής κυριολεκτικά εγκαταλείπει τα μάτια του, το σώμα του και φορά τα μάτια του μυθοπλαστικού σώματος, όπως λέει ο Ντομινίκ Νογκέζ, «αυτά τα μάτια που είναι κολλημένα στη διήγηση, όμοια με τα μάτια που είναι κολλημένα σε μια κλειδαρότρυπα». Το κινηματογραφικό κάδρο γίνεται έτσι ένα κατά κυριολεξία ερωτικό σώμα που επιδεικνύεται μπροστά σε ένα αδηφάγο και λιμπιντικό βλέμμα, αυτό του θεατή.

Μια ρητορική της λιτότητας

Το ότι το κινηματογραφικό θέαμα είναι ένα κατεξοχήν ερωτικό θέαμα έγινε συνειδητό από τη γέννηση κιόλας του κινηματογράφου. Σε καμία άλλη μορφή τέχνης του 20ού αιώνα δεν συναντάμε μια τόσο έντονη φετιχοποίηση αντικειμένων, μελών του σώματος, κινήσεων της κάμερας κλπ., που όλα να παραπέμπουν στο φαλλό ή τη σεξουαλική πράξη. Όπως σε καμία ίσως άλλη τέχνη δεν συναντάμε μια τόσο καταπιεσμένη σεξουαλικότητα, αλλά και μια τόσο έντονη τάση να εκφραστεί αυτή με κάθε πλάγιο μέσο.

Σαλό

Γιατί όμως το γυμνό ή το σεξ να είναι απαγορευμένο στην οθόνη, όταν επιτρέπεται να εμφανίζεται στη φωτογραφία ή τις πλαστικές τέχνες; Η απάντηση δεν μπορεί να βρεθεί παρά σε ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του κινηματογράφου: την εντύπωση της πραγματικότητας, που πριμοδοτεί με άμεσο και ντοκιμαντερίστικο χαρακτήρα την κινηματογραφική εικόνα. Αυτό που ενοχλεί την κυρίαρχη αισθητική αντίληψη και ιδεολογία είναι ακριβώς αυτή η εικόνα της φυσικής, ακατέργαστης πραγματικότητας, που την απωθεί κάτω από το όνομα του «ειδεχθούς», του «βρόμικου», του «άσεμνου», του «πορνογραφικού», αναγκάζοντας τον κινηματογράφο να υιοθετήσει μια συγκεκριμένη λογοκριτική διαδικασία την οποία συνοψίζει, καλύτερα από κάθε άλλον, ο Αντρέ Μπαζέν: «...ο κινηματογράφος μπορεί να πει για τα πάντα, όχι όμως και να τα δείξει. Δεν υπάρχει εκ των προτέρων απαγορευμένη σεξουαλική σχέση (είτε είναι ηθική ή όχι, σκανδαλώδης ή συνηθισμένη, νορμάλ ή παθολογική), που να μην μπορεί να δειχθεί στην οθόνη, με την προϋπόθεση όμως ότι θα ανατρέξουμε στις δυνατότητες αφαίρεσης της κινηματογραφικής γλώσσας, ώστε η εικόνα να μην μπορεί ποτέ να λάβει ντοκιμεντερίστικο χαρακτήρα»[5].

Εκεί λοιπόν που το σεξ υπονοείται, έχει καλώς· είμαστε στο χώρο της τέχνης (και του ερωτισμού). Εκεί όμως που δείχνεται στη φυσικότητά του, βρισκόμαστε ξαφνικά στο χώρο του ειδεχθούς, δηλαδή του ακατέργαστου και βρόμικου ρεαλισμού (της πορνογραφίας). Να λοιπόν που μπήκαμε ξαφνικά στο κέντρο της προβληματικής και της αντίθεσης, ανάμεσα σε «ερωτισμό» και «πορνογραφία», ανάμεσα σε softcore και hardcore. Ας δούμε λοιπόν από κοντά αυτή την αντίθεση, αφήνοντας τις δύο άλλες προσεγγίσεις του ερωτισμού στον κινηματογράφο για μια άλλη μελέτη.

Η αυτοκρατορία των αισθήσεων

Η αυτοκρατορία των στερήσεων

Αν και ο ερωτισμός ή το γυμνό φαίνεται να είναι μια πρόσφατη κατάκτηση του κινηματογράφου, εντούτοις υπάρχει από τις πρώτες κιόλας ταινίες του: «Ο κινηματογράφος, τέχνη φαινομενικά του ορατού, δεν θα ικανοποιείται για πολύ δείχνοντας τους ντυμένους αστούς των

Ultravixens

αδελφών Λιμιέρ. Η γυμνότητα εμφανίζεται να είναι έτσι, κατά κυριολεξία ή μεταφορικά, μια κρυφή και θεμελιακή βλέψη της κάμερας»[6].

Η ηδονοβλεπτική όμως διάθεση της κάμερας πρέπει να σταθεί μέσα σε ορισμένα όρια. Κάπου υπάρχει ένας απαγορευμένος χώρος που δεν θα πρέπει ποτέ να δρασκελιστεί. Ας πάρουμε, για παράδειγμα, μια ερωτική ταινία από τα πρώτα χρόνια του κινηματογράφου, έτσι όπως μας την περιγράφει ο Άδωνης Κύρου στο βιβλίο που αναφέραμε προηγουμένως: «Στην *Ψείρα*, η ηθοποιός του Casino de Paris Αντζέλ Ερό έψαχνε μια ψείρα που 'χε χωθεί στην πουκαμίσα της. Οι διάφορες κινήσεις της άφηναν να φανούν, διαδοχικά, κάποια σημεία του σώματός της, η πουκαμίσα όμως σταματούσε να κατεβαίνει κι άλλο όταν το γδύσιμο προχωρούσε σε επικίνδυνα σημεία. Οι θεατές περίμεναν έτσι, με κομμένη την ανάσα, μια συνέχεια που δεν ερχόταν ποτέ».

Αυτό λοιπόν που χαρακτηρίζει τη θέαση μιας ερωτικής ταινίας είναι το συναίσθημα της έλλειψης, ο μη κορεσμός του ηδονοβλεπτικού πόθου, η αναμονή για κάτι που δεν έρχεται ποτέ, η μη κατάδειξη αυτού το οποίο ουσιαστικά ήλθε να δει ο θεατής. Μπορούμε μάλιστα να πούμε ότι σκοπός του ερωτικού κινηματογράφου δεν είναι η αποκάλυψη, η κατάδειξη (ενός απαγορευμένου), μα κυριολεκτικά η απόκρυψη![7]

Ερωτικός κινηματογράφος και σύμπλεγμα ευνουχισμού

Ο ερωτικός κινηματογράφος (σε όποια μορφή κι αν εμφανίζεται: από τις ταινίες στριπτίζ των πρώτων χρόνων μέχρι τα «nudies» ή το «softcore»)[8] είναι λοιπόν ένας ευνουχισμένος, νευρωτικός κινηματογράφος, που το κυρίαρχό του σημαίνον δεν είναι το σεξ ή η ερωτική πράξη, όπως θα περίμενε κανείς, μα το σύμπλεγμα του ευνουχισμού. (Όσο παράδοξο κι αν φαίνεται αυτό, τα παραδείγματα ερωτικών ταινιών όπου οι ήρωες είναι ανίκανοι ή ευνουχισμένοι ή κυριαρχεί η απειλή του ευνουχισμού είναι δεκάδες. Ας θυμηθούμε μονάχα τη βία και την επιθετικότητα αυτών των ταινιών, μια βία τόσο θεματική, όσο και οντολογική –βία της κινηματογραφικής εικόνας– που αποτελεί χαρακτηριστική αντίδραση στην παραπάνω απειλή.)[9] Τέλος, στις ταινίες αυτές είναι διάχυτος ο φετιχισμός και η τερατομορφία (το τελειότερο παράδειγμα είναι η ταινία *Mamel Story*, όπου η ηρωίδα σκοτώνει τους εραστές της με τα υπερ-τεράστια στήθη της), που φέρνουν τον κινηματογράφο κοντά σε μια πιο πληβεία, λαϊκή κουλτούρα και ατμόσφαιρα (χωρίς να λείπουν οι ψυχαναλυτικές προεκτάσεις των παραπάνω φαινομένων, που δεν μπορούμε να αναπτύξουμε εδώ).

Το πορνό και η υστερία του ρεαλισμού

Αν ο ερωτικός κινηματογράφος και ιδιαίτερα οι ταινίες softcore είναι ένας νευρωτικός κινηματογράφος, ο κινηματογράφος πορνό (hardcore) μπορεί να οριστεί ως κινηματογράφος της υστερίας. Η υστερία του σινεμά πορνό ονομάζεται υστερία του ρεαλισμού: το καθετί που υπάρχει σε αυτόν τον κινηματογράφο δεν έχει αξία παρά μόνο και εφόσον αποδεικνύει το «αυθεντικό», το «πραγματικό» αυτών που δείχνει. Οι ήρωες κάνουν «πραγματικά» έρωτα μπροστά στην οθόνη (δεν προσποιούνται, δεν «παίζουν» όπως στο softcore, μα δίνουν την εντύπωση ότι βιώνουν μια πραγματική κατάσταση, περιορίζοντας έτσι το σεξ σε μια μηχανιστική τέλεση των ίδιων και ίδιων πραγμάτων και κινήσεων, που επαναλαμβάνονται στις ψευτοπαραλλαγές τους), ενώ η απόδειξη για το «αυθεντικό» της σεξουαλικής πράξης, για τον απόλυτο ρεαλισμό της κινηματογραφικής σκηνής, περνά μέσα από την κυριολεκτικά καταχρηστική χρήση του γκρο-πλάνου (δηλαδή τη μεγέθυνση, τη διείσδυση στη λεπτομέρεια που δείχνει ότι πραγματικά αυτός ο φαλλός βρίσκεται σε στύση, ότι πραγματικά έχει μπει μέσα στο γυναικείο σώμα, ότι πραγματικά έχει ικανοποιηθεί κλπ.).

Η καταχρηστική αυτή χρήση του γκρο-πλάνου που καταλύει κάθε συμβατικό κανόνα του κλασικού ντεκουπάζ, δίνει μια ασυνέχεια στο φιλμικό σώμα, που πολλές φορές θυμίζει μοντάζ από πειραματική ταινία[10] αλλά και που κάνει ακόμη πιο έντονη την τραυματική παρουσία

ενός κατακερματισμένου σώματος (τόσο του φιλμικού, όσο και του σώματος των ίδιων των ηθοποιών, που παρουσιάζεται αποσπασματικό, διαμελισμένο), κατακερματισμός που δεν μπορεί παρά να μας θυμίσει το «κατακερματισμένο σώμα» για το όποιο μιλά ο Ζακ Λακάν στο *Στάδιο του καθρέφτη* (όπου το συνδέει μεταξύ άλλων και με τα φαντάσματα της υστερίας)[11].

Ο κινηματογράφος πορνό είναι ένας κινηματογράφος περιορισμένος στα απολύτως στοιχειώδη του στοιχεία, χωρίς σχεδόν καθόλου διήγηση ή άλλη επέμβαση ρηματικής υφής. Η γλώσσα του είναι μια γλώσσα χωρίς μεταφορές, σύμβολα (με εξαίρεση τα φαλλικά) ή άλλο συμπαραδηλωτικό υλικό. Το κινηματογραφικό σημείο συγχέεται με το παραπέμπον του για τον απλούστατο λόγο ότι όλα είναι «αληθινά»: το γκρο-πλάνο ενός φαλλού σε στύση «αποδεικνύει» πολύ απλά ότι έχουμε έναν στην πραγματικότητα ερεθισμένο φαλλό, που θα ζητήσει μια εξίσου πραγματική ικανοποίηση. Μπροστά όμως σε αυτή την εικόνα της ακατέργαστης πραγματικότητας, του ύστατου «ρεαλισμού», ο θεατής δεν μπορεί να κάνει καμία φαντασιακή επένδυση[12]. Γι' αυτό και δεν υπάρχει –δεν μπορεί να υπάρξει– μυθοπλασία στο σινεμά πορνό. Είναι ανέφικτη, άχρηστη, ενοχλητική. Κι όταν υπάρχει, ο θεατής τη νιώθει σαν κάτι το ξένο προς το υπόλοιπο φιλμικό υλικό, σαν κάτι το πρόσθετο (σαν μια κατά κυριολεξία «τσόντα»), σαν ένα άχρηστο πρόσχημα που μας οδηγεί για μια ακόμη φορά μπροστά στο ίδιο θέαμα.

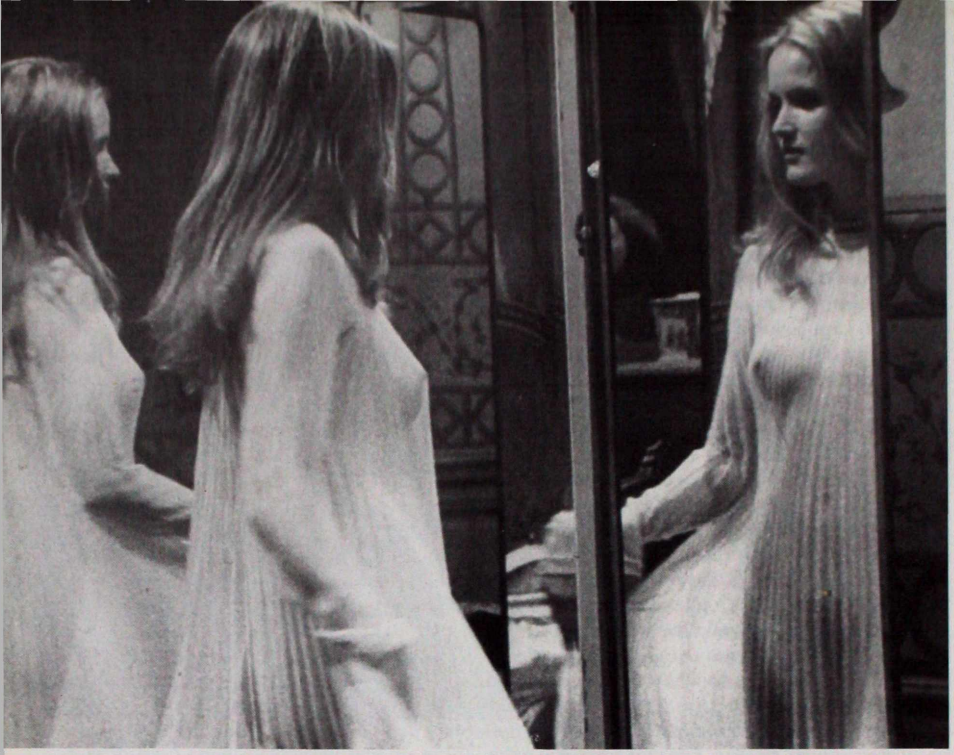
Πραγματικά υπάρχει μια συνεχής επανάληψη στο σινεμά πορνό της ίδιας και της ίδιας πάντα σκηνής, που έκανε τον Μπαρθέλεμι Αμένγκουαλ να το παρομοιάσει με τον κινηματογράφο των αδελφών Λιμιέρ: «...με το 'πορνό' το φιλμ παλινδρομεί στις καταβολές του ίδιου του σινεμά [...]. Ο κινηματογράφος αυτός επαναλαμβάνει με ελάχιστες διαφορές την ίδια πάντα ουσιαστικά σκηνή: την *Είσοδο του τρένου στο σταθμό της Τσιοτά* [...]. Θα λέγαμε ακόμη ότι το θέαμα του σινεμά πορνό οδηγεί τον κινηματογράφο στην πλανόδια εποχή του. Ο κινηματογράφος γίνεται μια συνεχής επίδειξη, ξεχνώντας ότι μπορεί να είναι και μια γλώσσα, η γλώσσα μιας τέχνης. Προτιμά τη σκηνή από το λόγο (discours) και την παράσταση από την αναπαράσταση. Ο θεατής βρίσκεται όσο το δυνατό περισσότερο μπροστά στην ίδια πάντα στιγμή της πραγματικότητας, όμοια με τον επισκέπτη ενός ζωολογικού κήπου...»[13].

Μια αντίφαση του σινεμά πορνό

Θα ήθελα εδώ να κάνω μια παρένθεση και να επισημάνω μια αντίφαση του hardcore. Όπως είπαμε και πιο πάνω, το πορνό αποδεικνύει την «αληθοφάνειά» του, τη «ρεαλιστικότητά» του μέσα από τη συνεχή χρήση γκρο-πλάνων που δείχνουν το ανδρικό όργανο βασικά να μπαίνει μέσα στο γυναικείο σώμα (ή οποιαδήποτε άλλη τρύπα, για να μην ξεχάσουμε ότι υπάρχει και το ομοφυλοφιλικό πορνό). Τι είναι όμως το γκρο-πλάνο; Ένα κινηματογραφικό εκφραστικό μέσο που περιορίζει το οπτικό πεδίο, μας στερεί τη θέα (μην αφήνοντάς μας να δούμε το σύνολο μιας πράξης, εικόνας ή κατάστασης), ενώ ταυτόχρονα ομολογεί ότι εδώ έγινε μια επέμβαση (έγινε μοντάζ), η μηχανή σταμάτησε να κινηματογραφεί το γενικό πλάνο και ξαναστήθηκε για να φιλμάρει σε γκρο-πλάνο. Έτσι όχι μόνο το φιλμικό ντεκουπάζ αποκτά μια ασυνέχεια εκεί ακριβώς όπου η διάρκεια και η συνέχεια παίζουν καθοριστικό ρόλο (τι σημαίνει το σταμάτημα μιας ερωτικής πράξης και η επανεκκίνησή της σε λήψη γκρο-πλάνου παρά ότι έχουμε να κάνουμε με μια σκηνοθεσία, τελικά, και όχι με το «φυσικό» μιας πράξης), αλλά και το γκρο-πλάνο μας στερεί από τη βεβαιότητα ότι έχουμε να κάνουμε με την ίδια πράξη, με τα ίδια πρόσωπα που βλέπαμε πιο πριν (σε γενικό πλάνο): το γκρο-πλάνο ενός φαλλού που κάνει έρωτα δεν αποδεικνύει τίποτα άλλο απ' ότι ο εν λόγω φαλλός... κάνει έρωτα! Ποιος όμως μας αποδεικνύει ότι πρόκειται όντως για το φαλλό του ήρωα και όχι για μια «σφήνα», μια «τσόντα» που μονταρίστηκε πρόσθετα σε μια soft ερωτική σκηνή (όπως συχνά συμβαίνει);

Πορνό και γυναικεία ηδονή

Και, πραγματικά, αν ο σε στύση φαλλός είναι η ύστατη απόδειξη του «ρεαλισμού» στο hardcore, είναι φυσικό ο κινηματογράφος πορνό να επικεντρώνεται γύρω από αυτό το σημαίνον. Το ανδρικό πέος γίνεται κυριολεκτικά ένα αντικείμενο λατρείας, ένα φετίχ, όπου κάθε ερωτική χειρονομία, πράξη ή αντίδραση την υπαγορεύει η νομοτέλεια της μοναδικής ικανοποίησής του. Στο hardcore δεν υπάρχει θέση γι' αυτό που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε «γυναικεία ηδονή», παρά μόνο ηδονή της υποταγής της γυναίκας στην ικανοποίηση του άνδρα. Δεν είναι καθόλου τυχαίο ότι, ενώ υπάρχει ένα πολύ ανεπτυγμένο κύκλωμα ταινιών πορνό για άνδρες ομοφυλόφιλους, δεν υπάρχει (απ' όσο γνωρίζω) ούτε μια ταινία πορνό για τη γυναικεία ομοφυλοφιλία[14], λες και κάτι τέτοιο είναι αδύνατο, λες και το hardcore δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς την ύστατη αυτή απόδειξη της «αυθεντικότητάς» του, όλη αυτή την τελετουργία του φαλλού, που πάντα θα αποδεικνύει την «πραγματική» ικανοποίησή του μπροστά στα ίδια τα μάτια της κάμερας, χύνοντας έξω από το γυναικείο σώμα!



Το κτήνος

Πράγματι γεννιέται το ερώτημα: εφόσον το πορνό είναι ένας κινηματογράφος του «ορατού», πώς θα μπορούσε να δείξει (και ταυτόχρονα να «αποδείξει») τη γυναικεία ηδονή; Το πράγμα από καθαρά εξωτερική, μορφολογική πλευρά είναι αδύνατο και το πορνό απλώς περιορίζεται στο να δείξει σε γκρο-πλάνο την προσποιητή ευφορία του προσώπου της ηρωίδας (που συχνά συνοδεύεται από μια εξίσου ψεύτικη και μετα-συγχρονισμένη ηχητική μπάντα). Το θέμα της γυναικείας ηδονής είναι κάτι έξω από τη ρητορική του hardcore. Αυτό τουλάχιστον έδειξαν όλες οι ταινίες που υποτίθεται ότι μιλούν αποκλειστικά για τη γυναικεία ηδονή: *Pussy Talk* (Το σεξ που μιλάει), *Privates Afternoons of Pamela Man* (Τα ιδιωτικά απογεύματα της Παμέλα Μαν), *The Devil in Miss Jones* (Ο Διάβολος στη Μις Τζόουνς) κλπ., που δεν ξεφεύγουν από τα στερεότυπα του σινεμά πορνό (ιεροποίηση του φαλλού, υποταγή της γυναίκας στην ικανοποίηση του άνδρα κλπ.). Μένει βέβαια το παράδειγμα της *Αυτοκρατορίας των αισθήσεων*, μια ταινία έξω από τα θεματικά (όχι όμως και τα κωδικά) στερεότυπα του σινεμά πορνό. Η γυναικεία ηδονή βρήκε επιτέλους για πρώτη φορά μια «δίκαιη» αναπαράσταση (μιας και ο λόγος είναι περί «ρεαλισμού»), μια «σωστή» εικόνα; Θα θέλαμε να αμφιβάλλουμε: στη νεύρωση και την υστερία του softcore και του hardcore, ο Όσιμα απαντά με μια ψυχοπαθολογική περίπτωση, που τελικά χάνει τη δύναμη του οριακού[15] ακριβώς γιατί ο θεατής την ερμηνεύει κλινικά (όπως, φαντάζομαι, θα έκανε το αναγνωστικό κοινό της εποχής και το δικαστήριο που δίκασε τη Σάντα). Η *Αυτοκρατορία των αισθήσεων*, πέρα από οποιαδήποτε άλλη αξία ή σημασία, μας απογοητεύει, γιατί μας δίνει μια ακόμη ιστορία προσδιορισμένη από το σύμπλεγμα του ευνουχισμού, γιατί μας αφήνει στην ίδια δίψα να μάθουμε κάτι για το θέμα της γυναικείας ηδονής.

Ταυτόχρονα, όμως, είναι η μοναδική ίσως ταινία (αν και δεν θα πρέπει να παραβλέψουμε διάφορες πειραματικές και άντεργκραουντ ταινίες, που έκαναν χρήση hardcore σκηνών) που ανοίγει ένα μέλλον για το πιο παραγνωρισμένο και περιφρονημένο είδος στην ιστορία του κινηματογράφου (και που παρεμπιπτόντως λέμε ότι υπάρχει από την έναρξη σχεδόν του κινηματογράφου, σε αντίθεση με το κινηματογραφικό είδος των ερωτικών ταινιών, που αποτελεί φαινόμενο του '50). Θα υπάρξει κάποτε μια εποχή όπου η θέα δύο ατόμων που κάνουν πραγματικά έρωτα θα «σοκάρει» τόσο όσο σοκάρει σήμερα η θέα ενός γυμνού. Για να γίνει όμως αυτό θα πρέπει το πορνό να βγει από το γκέτο του και να αγκαλιάσει μια πλατύτερη κινηματογραφική αγορά, πράγμα που θα του επιτρέψει να ξεφύγει από την τωρινή παραγωγή αυτών των υποπροϊόντων που γυρίζονται σε τρεις τέσσερις μέρες και να στραφεί προς έναν μυθοπλαστικό κινηματογράφο, όπου η ερωτική σκηνή θα αποτελεί απλώς στοιχείο μιας γενικότερης μυθοπλαστικής δομής. Ίσως έτσι το πορνό καταφέρει να μας δείξει λιγότερη «πραγματικότητα» και περισσότερο «φαντασιακό».

Σημειώσεις

1. Έτσι εξηγείται γιατί ο κλασικός κινηματογράφος τήρησε πιστά το νόμο που λέει ότι ποτέ ο ηθοποιός δεν πρέπει να κοιτά κατάματα την κάμερα. Σε μια τέτοια περίπτωση, το βλέμμα του θα διασταυρωθεί με το βλέμμα του θεατή, κι αυτός θα νιώσει «ενοχλημένος», γιατί ξαφνικά θα χάσει την προνομιακή του θέση, μια και από υποκείμενο της αναπαράστασης θα μεταβληθεί σε αντικείμενο του βλέμματος ενός άλλου.
2. Από το βιβλίο *Le Cinéma autrement*, εκδ. 10/18, Παρίσι 1977.
3. Μηχανισμός που δεν υπάρχει ούτε στο θέατρο ούτε στην τηλεόραση. Εξάλλου ποιος μίλησε ποτέ για ερωτισμό των παραπάνω μορφών έκφρασης παρά μόνο όταν είχαν να δείξουν ένα ανάλογο ερωτικό θέ(α)μα.
4. Δείτε την ανάλυση της ταινίας, από τον γράφοντα, στο άρθρο «Η παράξενη περίπτωση του κυρίου Άλφρεντ Χίτσκοκ».
5. «En marge de l'erotisme au cinéma», άρθρο δημοσιευμένο στα *Cahiers du Cinéma*, Απρίλιος 1957.
6. Ντομινίκ Νογκέζ από το ίδιο βιβλίο.
7. Πράγμα που γίνεται ιδιαίτερα φανερό στις ταινίες γυμνιστών. Οι ταινίες αυτές κατάφεραν κυριολεκτικά το αδύνατο: να μη δείξουν ποτέ ανδρικά ή γυναικεία σεξουαλικά όργανα, κι αυτό μέσα σε γενικά πλάνα όπου υπήρχαν δεκάδες γυμνά άτομα! Οι σκηνοθέτες αυτών των φιλμ σκαρφίζονταν καθετί ώστε να αποκλειστεί από τη θέα το επίμαχο σημείο (φλου πλάνα, καδράρισμα από το μπούστο και πάνω ή από πίσω, σώματα ή αντικείμενα έτσι τοποθετημένα ώστε να κρύβουν άλλους κλπ.). Το ίδιο συμβαίνει και με ταινίες στριπτίζ, οι οποίες δεν έδειχναν ποτέ τα γυναικεία όργανα και πολλές φορές ούτε τις ρώγες από τα στήθη, που τις σκέπαζαν φτερά ή πούλιες (περίεργη φετιχιστική αντίληψη, που κυριαρχεί ακόμη στη λογοκρισία του Τύπου: ένα μικρό αστεράκι ή μια μουντζούρα σκεπάζει το επίμαχο σημείο, κάνοντας έτσι ακόμη πιο ποθητό το κρυμμένο αντικείμενο, ενώ παράλληλα η προσοχή του θεατή συγκεντρώνεται εκεί ακριβώς, αναζητώντας το κρυμμένο).
8. Nudies λέγονται οι ταινίες γυμνού που κυριάρχησαν ανάμεσα στα 1958 και 1966 κυρίως στην Αμερική και που έδειχναν όσο το δυνατόν περισσότερο γυναικείο γυμνό (πάντα στήθη και οπίσθια), ποτέ όμως τη σεξουαλική πράξη. Για περισσότερα, δείτε το βιβλίο του Δ. Παναγιωτάτου *Οι ταινίες πορνό, ένας ακόμη μηχανισμός καταπίεσης*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1978, σελ. 44-45. Softcore λέγονται οι ταινίες του «μαλακού πορνό», με άλλα λόγια οι ταινίες που δείχνουν μεν την ερωτική πράξη, αλλά οι ήρωες προσποιούνται ότι την κάνουν. Στην αρχή οι ταινίες αυτές ήταν το ίδιο σεμνότυφες με τις nudies, σιγά σιγά όμως άρχισαν να δείχνουν πρώτα τα γυναικεία σεξουαλικά όργανα και στη συνέχεια (αλλά περιθωριακά και ποτέ σε στύση) τα ανδρικά. Κατά γενικό κανόνα το softcore χαρακτηρίζει μια φτωχή σε μέσα παραγωγή, όπου η υπόθεση αποτελεί απλώς ένα πρόσχημα για τις ερωτικές σκηνές και που η κριτική συνηθίζει να τις ξεχωρίζει (με το να μη μιλά ποτέ γι' αυτές) τόσο από τις ερωτικές ταινίες «χλιδής» (*Εμμανουέλα, Καλιγούλας* κλπ.), όσο και από τις «καλλιτεχνικές» (Γουόρχολ, Παζολίνι, Μπόροβζικ κλπ.). Αναρωτιόμαστε όμως για τη σκοπιμότητα αυτής της διάκρισης, που θα ξαναεμφανισθεί εντονότερα με την *Αυτοκρατορία των αισθήσεων* του Όσιμα, μια ταινία που όλοι οι κριτικοί έσπευσαν να τη χαρακτηρίσουν μη πορνό, λες και αυτή η κατηγορία κινηματογράφου αποτελεί κάτι εκ των προτέρων ειδεχθές και βρόμικο (!).
9. Το τελειότερο παράδειγμα μας το δίνουν τα ερωτικά ιταλικά θρίλερ, όπου κυριαρχούν οι τρελοί και ανίκανοι σεξουαλικά δολοφόνοι.
10. Οι ταινίες πορνό συχνά ερωτροπούν με την αβανγκάρντ. Ο Ζαν-Φρανσουά Νταβί, με τις ταινίες του *Exhibition* και *Exhibition II*, συνδυάζει το σινεμά ντιρέκτ με το πορνό, παίρνοντας συνεντεύξεις από δύο μεγάλα αστέρια του είδους (Κλοντίν Μπεκαρί και Σιλβί Μπουρντόν). Ο Ζοζέ Μπεναζεράφ κάνει σινεμά της «αποδιάρθρωσης» δείχνοντας μας με το *J.B.I.* όλον το μηχανισμό με τον όποιο φτιάχνεται μια ταινία πορνό. Ο Τζ. Ρόμπιν προχωρά ακόμη πιο πέρα και μας δίνει έναν «μπρεχτικό» *Mr. Sade*: ο ήρωας της ταινίας μεταμφιεσμένος σε Μαρκήσιο Ντε Σαντ ομολογεί στους θεατές ότι δεν είναι παρά ο σκηνοθέτης. Ύστερα μας προσκαλεί σε μια θεατρική παράσταση της «Ζιστίν», από την όποια απουσιάζει οποιοδήποτε γκρο-πλάνο, παρά το ότι πρόκειται για hardcore παράσταση. Η ταινία τέμνεται από δύο μεγάλες σεκάνς σκληρού πορνό, που μπαίνουν σαν σφήνες, και κλείνει με τη διάσωση του συγγραφέα, που μετανοεί και δεν αυτοκτονεί, γιατί η θεατρική παράσταση είχε επιτυχία! Στο *Βάλτε τα αλιπάκια σας* του Ζοζέφ Σαρνό ξαναβρίσκουμε τον θεατρικό σκηνικό χώρο της Άκερμαν (Jeann Dielman), στις *Σουηδικές Νύχτες* αυτόν του *Rear Window*, για να μη μιλήσουμε για ταινίες-μεταφορές στο χώρο του hardcore άλλων ταινιών (*Εξορκιστής, Ψυχώ, Λάουρα* κλπ.). Δεν χρειάζεται να πούμε ότι, παρά τα καλλιτεχνικά τους άλλοθι, οι παραπάνω ταινίες μόλις και μετά βίας ξεχωρίζουν από τον υπόλοιπο χώρο του hardcore και αυτό λόγω τόσο των ανόητων σεναρίων τους, όσο και των αντίστοιχων σκηνοθετικών επεμβάσεων.
11. Δείτε τη μετάφραση του άρθρου στον *Πολίτη* αρ. 25, Απρίλιος 1979.
12. Όπως ακριβώς και στο σινεμά ντιρέκτ, το φτωχό σινεμά μαζί με το πορνό από πλευράς φαντασιακών επενδύσεων του θεατή.
13. Μπαρθέλεμι Αμένγκουαλ: «Du cinéma porno comme redemption de la réalité physique», άρθρο στο περιοδικό *Cinéma d'aujourd'hui* αρ. 4, 1976, που είναι ειδικά αφιερωμένο στον ερωτισμό. Παρεμπιπτόντως λέμε ότι ακριβώς επειδή ο θεατής βρίσκεται πάντα αντιμέτωπος στο πορνό με ένα κομμάτι της πραγματικότητας που το κοιτά όμοια με μια πράσταση τσίρκου, αυτό του στερεί τη δυνατότητα ταύτισης με τα αναπαριστώμενα (όπως και στο σινεμά ντιρέκτ). Κατά κάποιον τρόπο το πορνό είναι ο πιο «αποστασιοποιημένος» κινηματογράφος. Πρόκειται όμως για μια αποστασιοποίηση της φτώχειας, όπως είναι ακριβώς και σε πολλές αβανγκαρντίστικες ταινίες, όπου η υιοθετημένη αυτή σκηνοθετική αντίληψη δεν συνοδεύεται από καμία άλλη κριτική ή λεκτική επέμβαση.
14. Αντίθετα, υπάρχουν χιλιάδες λεσβιακές σκηνές ενσωματωμένες μέσα σε ταινίες πορνό φτιαγμένες για ανδρική πελατεία, πράγμα τελείως διαφορετικό.
15. Το «οριακό» εδώ με την έννοια της ύστατης ηδονής, της ερωτικής φρενίτιδας.

ΟΘΟΝΗ αρ. 6, φθινόπωρο 1981

Βαμπίρ

Αποτρόπαιο τέρας, γλοιώδης γέρος, οργισμένος πολεμιστής, νυχτόβιος Δον Ζουάν, λυκάνθρωπος, νυχτερίδα, αιθάλη, ρομαντικός και τραγικός ήρωας, ο Δράκουλας του Φράνσις Κόπολα συνοψίζει όλες τις εκδοχές του φολκλόρ περί βρικολάκων, αλλά και όλες τις προηγούμενες κινηματογραφικές ερμηνείες του μύθου του κόμη Δράκουλα. Από τις δοξασίες περί βαμπίρ στο μυθιστόρημα του Μπραμ Στόουκερ, από τον Νοσφεράτου στον Μπέλα Λουγκόζι και τον Κρίστοφερ Λι, η μορφή του Δράκουλα ενέπνευσε μερικές από τις ωραιότερες ταινίες τρόμου. Ας τις δούμε διεξοδικά, περιορίζοντας το πεδίο μας μόνο σε αυτές που αποτελούν διασκευή του Δράκουλα του Μπραμ Στόουκερ, παραλείποντας κάποιες τηλεοπτικές εκδοχές ή κάποιες μεξικανικές παραγωγές, που είναι λογικό να αγνοούμε.

Ο βρικόλακας συνδέει το όνομά του με τους μύθους της νύχτας και τον πανάρχαιο φόβο που εμπνέει στους ανθρώπους η εικόνα του νεκροζώντανου, του φαντάσματος, του επισκέπτη από τον κόσμο των νεκρών. Ο άνθρωπος από τότε που συγκρότησε τις πρώτες κοινωνικές ομάδες θάβει τους νεκρούς σε ειδικές τοποθεσίες, έξω από την κοινότητα των ζωντανών, για να εμποδίσει την «αρρώστια» του θανάτου να προσβάλει αυτούς που βρίσκονται ακόμη στη ζωή. Σιγά σιγά αναπτύσσεται μια ολόκληρη τελετουργία, που αφορά την προστασία των θνητών από την επήρεια των πεθαμένων. Οι ιθαγενείς της Αυστραλίας, οι Ινδιάνοι της Παταγονίας, οι Τουαρέγκ της Σαχάρας, οι Τάταροι της Μογγολίας δεν προφέρουν ποτέ το όνομα ενός πεθαμένου. Στο δωμάτιο του νεκρού οι καθρέφτες σκεπάζονται με πέπλα, για να μη στοιχειώσει πάνω τους η εικόνα του μακαρίτη. Ακόμα και σήμερα, μια φυλή Τσιγγάνων τρυπά με μια βελόνα την καρδιά του νεκρού, πιστεύοντας ότι αυτή ζει πολύ περισσότερο από το σώμα.

Η τελευταία αυτή μέθοδος θυμίζει τον τρόπο με τον οποίο εξολόθρευαν οι λαοί των Βαλκανίων τους «βρικόλακες» το 18ο αιώνα, σύμφωνα με ένα σύγγραμμα του Αυγουστίνου Κάλμετ, που δίνει σαφείς οδηγίες για την εμφάνιση των «πνευμάτων, των βαμπίρ και των νεκροζώντανων». Η λέξη «βαμπίρ» προέρχεται κατά πάσα πιθανότητα από το μαγυάρικο Vampyr, που με τη σειρά του μπορεί να προέρχεται από το λιθουανικό Wempti (πίσω) και από το τούρκικο Uber (μάγος). Οι Σέρβοι διέκριναν τους βαμπίρ (πλάσματα του Σατανά) από τους νταμπίρ (παιδιά που γεννήθηκαν από την ερωτική συνουσία ενός νεκρού με μια Τσιγγάνα μουσουλμανικής καταγωγής). Μόνο οι νταμπίρ μπορούσαν να νικήσουν τους βαμπίρ, και όποιο χωριό είχε έλλειψη από αυτούς τους θαυματουργούς «μπάσταρδους» πλήρωνε όσο όσο για να καλέσει κάποιον από τα γειτονικά μέρη.

Ο μύθος των νταμπίρ μας υπενθυμίζει ότι σε πολλές προχριστιανικές δοξασίες οι νεκροί δεν είναι πάντα το φόβητρο των ζωντανών. Όχι μόνο δεν αποτελούν την αρνητική μορφή της ζωής, αλλά μπορούν να τεκνοποιήσουν (οι στείρες Περσίδες περνούσαν τις νύχτες τους δίπλα στα πτώματα κρεμασμένων εγκληματιών για να μπορέσουν να κάνουν παιδιά). Η ερωτική συνουσία των νεκρών με τους ζωντανούς είναι πολύ διαδεδομένη στις δοξασίες του Μεσαίωνα. Όμως οι νεκροί που επισκέπτονται τους θνητούς θεωρούνται πλέον όργανα του Σατανά και οι άτυχοι «νεκρόφιλοι» καίγονται στην πυρά ως μάγοι και μάγισσες. Με το πέρασμα του Μεσαίωνα, οι νεκροί αποκτούν τη δική τους αυτονομία, που δεν έχει πλέον σχέση με τις δοξασίες περί Κόλασης και Αντίχριστου. Όμως, τώρα, αντί να δίνουν ζωή όπως οι ανιμιστές πρόγονοί τους, οι νεκροί αρέσκονται στο να παίρνουν τη ζωή από τα επιλεγμένα θύματά τους.

Ο Ορνέλα Βόλτα, στο βιβλίο του *Ο Βρικόλακας* (εκδ. Ζαν-Ζακ Ποβέρ, Παρίσι 1962), γράφει τα εξής: «Έχοντας χάσει τον Διάβολο, δηλαδή ένα πνεύμα που τους έδινε ξανά ζωή, οι νεκροί έπρεπε να βρουν ένα υποκατάστατο. Και το βρήκαν στο αίμα των θνητών... Παραφράζοντας τον Κίρκεγκορ, ο οποίος κατηγορεί τη χριστιανική θρησκεία ότι εισήγαγε την έννοια του «αισθησιασμού» στον κόσμο μας, επειδή την απομόνωσε κάτω από την ετικέτα της αμαρτίας, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι ο χριστιανισμός επίσης δημιούργησε τους βρικόλακες. Υποστηρίζοντας ότι μόνο η ψυχή έχει δικαίωμα στην αθανασία, δημιούργησε αυτόματα μια ανάλογη απαίτηση από το σώμα. Ο βρικόλακας, ενοχλημένος από τα όρια του θανάτου, αναζητά έκτοτε να αποδείξει τη δυνατότητα της επιβίωσης ενός σώματος χωρίς ψυχή. Πώς; Παίρνοντας μέσω του αίματος την ψυχή και τη ζωή ενός άλλου θνητού».

Δεν υπάρχει κανένας λαϊκός θρύλος που να συνδέει το όνομα του Βλαντ Δράκουλα του Παλουκωτή με τις δοξασίες περί βρικολάκων. Ο Βλαντ ο Πέμπτος, γιος του Βλαντ του Δεύτερου, του επονομαζόμενου Ντράκουλ (Διάβολος), έγινε διάσημος για τη σκληρότητα με την οποία αντιμετώπισε τους εχθρούς του. Ηγεμόνας της Βλαχίας, επαρχίας της Τρανσυλβανίας (η παραμεθόριος περιοχή ανάμεσα στην Ουγγαρία και τη Ρουμανία), κληρονόμησε

Νοσφεράτου

το 1456 το θρόνο του πατέρα του και συνέχισε το έργο του πολεμώντας στο πλευρό της χριστιανοσύνης κατά των Τούρκων. Οι ρουμάνικοι λαϊκοί θρύλοι περιγράφουν τον Βλαντ Δράκουλα ως εθνικό ήρωα, που προστάτεψε την πατρίδα του από την εισβολή των ξένων. Αντίθετη είναι η γνώμη των Γερμανών ιστορικών, που παρουσιάζουν τον Βλαντ ως ένα αιμοδιψές τέρας. Όχι μόνο παλούκωνε τους εχθρούς του, αλλά διέταζε να διαμελίζουν τα θύματά του, να τα τυφλώνουν, να τα ευνουχίζουν, να τα γδέρνουν, να τα καίνε, να τα δίνουν βορά στα άγρια θηρία. Όπως γράφει κάποιος ιστορικός, «ο Βλαντ ήταν φτιαγμένος για το ρόλο που έπαιξε. Μισούσε τους ξένους, μισούσε και τους Βογιάρους, μισούσε το λαό. Έσφαζε, παλούκωνε, σκότωνε χωρίς διάκριση, για τη δικιά του ευχαρίστηση και ασφάλεια». Η επιλογή του Βλαντ Δράκουλα από τον Μπραμ Στόουκερ ως ήρωα του μυθιστορήματός του *Dracula* είχε το πλεονέκτημα να δίνει ιστορική υπόσταση σε μια δαιμονική φιγούρα, η οποία βασίλεψε σε μια περιοχή γεμάτη βαμπιρικές δεισιδαιμονίες. Ο *Δράκουλας* εκδόθηκε το 1897 στο Λονδίνο και δύο χρόνια αργότερα κυκλοφόρησε στην Αμερική, με τεράστια εμπορική επιτυχία. Ένας μύθος της λογοτεχνίας του φανταστικού είχε γεννηθεί. Ωστόσο δεν ήταν το πρώτο βιβλίο που είχε ως ήρωα έναν βρικόλακα.

Ο Γκαίτε, το 1797, δίνει υπόσταση στο θρύλο του βρικόλακα μέσα από το έργο του *Η νύφη της Κορίνθου*. Το 1819, ο Πολιντόρι, φίλος του Βύρωνα και της Μαίρης Σέλεϊ, δημοσιεύει τη σύντομη ιστορία του *Ο Βρικόλακας*: ένας ακόλαστος λόρδος σκοτώνεται στην Ελλάδα, γίνεται βρικόλακας και αποπλανά την αδελφή ενός φίλου του. Η ιστορία του Πολιντόρι δεν σημείωσε επιτυχία και ο ίδιος αυτοκτόνησε δύο χρόνια αργότερα, ο μύθος όμως του βρικόλακα άρχισε να γίνεται δημοφιλής. Ο Αλέξανδρος Δουμάς πατήρ, για παράδειγμα, έγραψε ένα δράμα με τίτλο *Le Vampire*. Το 1820, ο Ιρλανδός ιερέας Ρόμπερτ Μάτσουριν μας δίνει στο βιβλίο του *Melmoth the Wanderer* μια συγχώνευση περιπλανώμενου Ιουδαίου και βρικόλακα. Το 1847, ο Τόμας Πρέσκετ Πρεστ δημοσιεύει το μυθιστόρημα *Βάρνεϊ ο Βρικόλακας*, με ήρωα έναν αριστοκράτη του 18ου αιώνα, που ρουφά το αίμα μιας κοπέλας, αιχμαλωτίζει τον εραστή της και προσβάλλει την οικογένειά της. Το 1870, ο επιφανής μελετητής της Ανατολής σερ Ρίτσαρντ Μπάρτον μετέφρασε στα αγγλικά ένα μέρος από τις *1001 Νύχτες*, όπου συναντάμε μια ιστορία με βρικόλακες. Επίσης δημοσίευσε έντεκα ακόμα σχετικές ιστορίες από ινδικές πηγές. Την ίδια περίοδο ο Δουβλινέζος συγγραφέας Τζόζεφ Σεριντάν Λε Φάνου δημοσίευσε την *Καρμίλα*, μια από τις σημαντικότερες ιστορίες με βρικόλακες, όπου η ηρωίδα είναι ένα θηλυκό βαμπίρ.

Ο Στόουκερ βρήκε στην *Καρμίλα* τα βασικά συστατικά της βαμπιρικής δαιμονολογίας, μελέτησε όμως προσεκτικά τις δοξασίες και τα ήθη των λαών της Κεντρικής Ευρώπης και των Βαλκανίων, ώστε να εμπλουτίσει με νέα στοιχεία τον βαμπιρικό μύθο. Γύρω στα 1890 συναντήθηκε με τον Ούγγρο μελετητή Αρμίνιους Βάμπερι, ο οποίος του έδωσε όλες τις

σχετικές πληροφορίες για τον Βλαντ τον Παλουκωτή. Σημαντική πηγή για την έμπνευση του μυθιστορήματός του αποτέλεσε επίσης η μελέτη *Η χώρα πέρα από τα δάση* του Ε. Ζεράρ, γύρω από τις ρουμανικές δεισιδαιμονίες, όπου διαβάζουμε ενδεικτικά: «Ακόμα και η τέλεια καταγωγή δεν εξασφαλίζει κάποιον απέναντι στην παρείσφρηση του βρικόλακα στον οικογενειακό τάφο, μια και κάθε άτομο που σκοτώνεται από νοσφεράτου (βρικόλακα) γίνεται όμοιος με βρικόλακα μετά το θάνατο και εξακολουθεί να πίνει αίμα από άλλα αθώα άτομα, μέχρι να εξορκιστεί η ψυχή του με το άνοιγμα του τάφου του ύποπτου ατόμου και είτε να καρφωθεί ένας πάσσαλος στο σώμα είτε να πυροβοληθεί μέσα στο φέρετρο». (Για περισσότερα στοιχεία γύρω από το θέμα, δείτε το κλασικό πλέον βιβλίο των Ρ.Τ. Μακνάλι και Ρ. Φλορέσκου *Σε αναζήτηση του Δράκουλα*, ένα κεφάλαιο του οποίου αναδημοσιεύεται ως επίλογος στην ελληνική μετάφραση του *Δράκουλα* από τις εκδόσεις Στοχαστής.)

Γραμμένο υπό μορφή αποσπασμάτων ημερολογίων και ανταλλαγής αλληλογραφίας, ο *Δράκουλας* του Μπραμ Στόουκερ αποτελεί σταθμό στη λογοτεχνία του γοτθικού μυθιστορήματος. Ο τρόπος με τον οποίο γράφηκε μπορεί να κουράζει με περιττές επαναλήψεις και να κάνει τη δράση αποσπασματική, δημιουργεί όμως ένταση και αγωνία, αφήνοντας ταυτόχρονα πολλά στοιχεία να τα συμπεράνει η φαντασία του αναγνώστη. Ο κεντρικός ήρωας, ο Δράκουλας, είναι παραδόξως ο μεγάλος απών από τις σελίδες του μυθιστορήματος. Έχει μια κυρίαρχη παρουσία μόνο στο πρώτο μέρος της αφήγησης του Τζόναθαν, όταν ο νεαρός δικηγόρος επισκέπτεται τον πύργο του και διαπιστώνει σταδιακά τη δαιμονική υπόσταση του οικοδεσπότη του. Στη συνέχεια εξαφανίζεται από το προσκήνιο, αλλά φυσικά καταλαβαίνουμε ότι αυτός ευθύνεται για το πλοίο-φάντασμα, για τη νοσηρή επιρροή που ασκεί πάνω στον τρόφιμο του ψυχιατρείου Ρένφιλντ και για τη μεταμόρφωση της Λούσι σε βρικόλακα.

Πραγματικός πρωταγωνιστής του μυθιστορήματος αναδεικνύεται από τη μέση και μετά ο δρ. Άμπρααμ Βαν Χέλσινγκ, ο αδυσώπητος διώκτης του Δράκουλα. Ο Βαν Χέλσινγκ γνωρίζει τη δύναμη του βρικόλακα, αλλά και τις αδυναμίες του. Συνδυάζει την επιστήμη με τον αποκρυφισμό και τελικά αποδεικνύεται πιο έξυπνος και πανίσχυρος από τον φαινομενικά πάνσοφο Δράκουλα. Και μόνο από την επιλογή του μικρού του ονόματος, Άμπρααμ («Μπραμ»), είναι ολοφάνερο ότι αποτελεί τη μυθιστορηματική ενσάρκωση του ίδιου του συγγραφέα, ο οποίος ήταν μέλος μιας ομάδας αποκρυφιστών του Δουβλίνου, επονομαζόμενη «Goden dawn in the outer». Στις 17 Μαΐου 1897, λίγους μήνες πριν από τη δημοσίευση του βιβλίου του, ο Στόουκερ παρακολούθησε μια τετράωρη θεατρική διασκευή του με τον τίτλο *Δράκουλας ή ο Νεκροζώντανος*. Ήταν και η μόνη από τις πολλές στη συνέχεια θεατρικές διασκευές που θα παρακολουθούσε όσο θα ζούσε. Πέθανε το 1912 και το πιστοποιητικό του θανάτου του καταγράφει ως επίσημη αιτία την «εξάντληση», λες και κάποιος υπαρκτός αυτήν τη φορά βρικόλακας του ρούφηξε την ψυχή.

Το 1921, ο σεναριογράφος Χένρικ Γκάλεεν και ο σκηνοθέτης Μούρναου έγραψαν την πρώτη κινηματογραφική διασκευή του *Δράκουλα*, χωρίς όμως να καταφέρουν να έχουν τη σχετική άδεια της χήρας του Στόουκερ. Έτσι αναγκάστηκαν να κάνουν ορισμένες αλλαγές στο κείμενο, κυρίως στις ονομασίες των ηρώων. Ο κόμης Δράκουλας ονομάζεται Ορλόκ, αλλά η τερατόμορφη εμφάνιση του Μαξ Σρεκ με τα μακρουλά χαρακτηριστικά, τα μυτερά αυτιά, τη γαμψή μύτη, την καμπούρα και το φαλακρό γεροντικό κεφάλι είναι πολύ κοντά στην εικόνα που μας δίνει ο Στόουκερ για τον ήρωα του: «Το πρόσωπο του ήταν αετίσιο με γαμψή μύτη και περίεργα φουσκωτά ρουθούνια. Είχε μεγάλο αγέρωχο μέτωπο με μαλλιά αραιά στους κροτάφους αλλά πυκνά αλλού. Τα φρύδια του ήταν τεράστια και σχεδόν σμιχτά, με πυκνές σγουρές τρίχες. Το στόμα, όσο τουλάχιστον φαινόταν κάτω από το παχύ μουστάκι, ήταν σφιγμένο και μάλλον σκληρό, με περίεργα μυτερά άσπρα δόντια που προεξείχαν από κάτι χείλη που ήταν εντυπωσιακά κόκκινα και ζωηρά για άνθρωπο της ηλικίας του. Όσο για τα υπόλοιπα, τα αυτιά του ήταν κάτασπρα και πολύ μυτερά στην κορφή, το πιγούνι ήταν φαρδύ κι έντονο και τα μάγουλα σφιχτά αλλά λιπόσαρκα».

Από το μυθιστόρημα του Στόουκερ, ο Μούρναου επέλεξε τρεις κεντρικές φιγούρες ως πρωταγωνιστές: τον Ορλόκ / Νοσφεράτου, τον Τζόναθαν, που είναι κατά κάποιον τρόπο η προέκταση του θεατή, και τη Μίνα, που στη γερμανική βερσιόν ονομάζεται Έλεν. Η Αγγλία εξαφανίστηκε παντελώς, για να μείνει ως μοναδικός χώρος δράσης η γερμανική πόλη του Βίμποργκ και η Τρανσυλβανία: ο πολιτισμός και το πραγματικό από τη μία, το φανταστικό και δαιμονικό από την άλλη. Ωστόσο ο Μούρναου υπονοεί ότι ο ένας χώρος περιέχει εν δυνάμει τον άλλον. Η πορεία του Τζόναθαν από το Βίμποργκ (το πραγματικό) στην Τρανσυλβανία (το φανταστικό) αντιστοιχεί με την παράλληλη πορεία της γυναίκας του Έλεν μέσα στον κόσμο του ονείρου (γίνεται ξαφνικά υπνοβάτις). Παράλληλα, όλο το ταξίδι βρίσκεται κάτω από τη συνεχή παρακολούθηση του ζωικού στοιχείου, που σταδιακά μετατρέπεται σε δαιμονικό: η ύαινα, οι λύκοι, οι μύγες που τρώει ο τρελός στο κελί του, το σαρκοφάγο φυτό που επιδεικνύει ο καθηγητής, τα ποντίκια, η νυχτερίδα. Οι δύο κό-

Son of Dracula

σμοι, το πραγματικό και το φανταστικό, η φύση και η παρα-φύση, συγκαλύπτονται και χάνουν τα όριά τους. Ο βαμπιρισμός είναι ένα φαινόμενο της φύσης;

Αν και ο Μούρναου μένει πιστός στις γενικές γραμμές του μυθιστορήματος, επιφέρει μια σημαντική αλλαγή στο τέλος: ο Νοσφεράτου πεθαίνει από το φως της ημέρας, προδομένος από το ερωτικό του πάθος για την Έλεν, η οποία με δόλο τον τράβηξε στο προσκέφαλό της και τον κράτησε κοντά της, ώσπου να λαλήσει ο κόκορας, αφήνοντάς τον να της πιει το αίμα σε μια ιεροτελεστία καθαρά σεξουαλική. Με αυτό τον τρόπο η ιστορία του βρικόλακα γίνεται ένα γνήσιο ρομαντικό δράμα, που ενθουσίασε την κριτική κι έκανε πολλούς να μιλήσουν για την πιο τρελή ιστορία έρωτα στην ιστορία του σινεμά. Αξίζει εδώ, πάντως, να πούμε ότι η ιδέα πως ο βρικόλακας πεθαίνει από το φως της ημέρας είναι καθαρά επινόηση του Μούρναου. Δεν τη συναντάμε ούτε στις φολκλορικές ιστορίες περί βρικολάκων ούτε στον Στόουκερ, ο οποίος απλά λέει ότι ο βρικόλακας είναι ανήμπορος την ημέρα, γιατί χάνει ένα μέρος από τη σατανική δύναμή του. Η ιδέα αυτή ωστόσο πέρασε για τα καλά στη συνείδηση του κοινού και ξαναχρησιμοποιήθηκε με πολύ πιο εντυπωσιακά δραματουργικά αποτελέσματα από τον Τέρενς Φίσερ στο φινάλε του *Βρικόλακα των Καρπαθίων*, όπως και σε πολλές άλλες ταινίες με βρικόλακες.

Το 1925, ο Χάμιλτον Ντιν διασκεύασε τον *Δράκουλα* για τη θεατρική σκηνή του Λονδίνου. Δύο χρόνια αργότερα, ο Τζον Μπάλντερστον έκανε ορισμένες αλλαγές στο έργο του Ντιν για το θριαμβευτικό του ανέβασμα στην Αμερική. Σε αυτήν ακριβώς τη θεατρική διασκευή των Ντιν και Μπάλντερστον στηρίζεται ο *Δράκουλας* (1931) του Τοντ Μπράουνινγκ, που η τεράστια επιτυχία του σήμανε τη «χρυσή εποχή του φανταστικού» της δεκαετίας του '30.

Δέσμια των θεατρικών συμβάσεων, η ταινία του Μπράουνινγκ έχει πολλούς διάλογους κι ελάχιστες στιγμές τρόμου. Με εξαίρεση τον πρόλογο, που διεξάγεται στην Τρανσυλβανία, στον πύργο του κόμη Δράκουλα, η υπόλοιπη δράση έχει περιοριστεί στο αβαείο του Κάρφαξ στην Αγγλία. Η μεγαλύτερη καινοτομία ωστόσο, σε σχέση με το μυθιστόρημα, είναι η παρουσίαση του Δράκουλα ως δανδή αριστοκράτη, ουγγρικής καταγωγής, που συμπεριφέρεται σαν νυκτόβιος Δον Ζουάν. Η συνεχή παρουσία του στο προσκήνιο της δράσης αφαιρεί από την ταινία το στοιχείο της έκπληξης, ακόμα και του τρόμου, επέτρεψε όμως στον ηθοποιό που τον ενσάρκωσε να επιβληθεί στη συνείδηση του κοινού ως ο «γνήσιος» Δράκουλας. Μετά το θάνατο του Λον Τσάνεϊ, για τον οποίο προοριζόταν ο ρόλος, η Universal στράφηκε στον Μπέλα Λουγκόζι, ο οποίος είχε ενσαρκώσει τον ίδιο ρόλο στο θέατρο. Με την επιβλητική αριστοκρατική στολή του, τη μαύρη κάπα, το διαπεραστικό βλέμμα και την περίεργη ουγγρική προφορά του, ο Λουγκόζι έδωσε ανθρώπινη υπόσταση στον βρικόλακα των Καρπαθίων και ταύτισε το όνομά του με τον ήρωα του Στόουκερ. Μια ταύτιση που ξεπέρασε τα όρια του θεάματος, αν αναλογιστούμε ότι στο τέλος της ζωής του, σχιζοφρενής πλέον, ο Λουγκόζι πίστευε ότι ήταν στην

Νοσφεράτου

πραγματικότητα ο κόμης Δράκουλας! Προσωπικά, πάντως, πιστεύω ότι, παρά τη φήμη του, δεν ήταν η καλύτερη επιλογή που θα μπορούσε να γίνει για τον πρώτο αμερικανικό Δράκουλα. Και θα συμφωνήσω με την έξοχη παρατήρηση του Κριστιάν Οντός, που στο βιβλίο του *Ο κινηματογράφος του φανταστικού* γράφει: «Στην ταινία, ο Δράκουλας είναι ένας αριστοκράτης που παριστάνει τον βρικόλακα και όχι ένας νεκροζώντανος που επανασυνδέεται με τις ρίζες της αριστοκρατικής καταγωγής του». Ο Μπέλα Λουγκόζι θα ενσαρκώσει πολλούς βρικόλακες στη μετέπειτα καριέρα του, όχι όμως και τον κόμη Δράκουλα. Ο ανέκφραστος Λον Τσάνεϊ Τζούνιορ θα αφήσει μια κακή ανάμνηση στον *Γιο του Δράκουλα* (1942) του Ρόμπερτ Σιόντμακ, ενώ λίγο πιο τυχερός θα σταθεί ο Τζον Κάρανταϊν, ο οποίος θα ενσαρκώσει τον κόμη Δράκουλα στις ημι-παρωδικές ταινίες του Ερλ Κέντον *Το σπίτι του Φρανκενστάιν* (1944) και *Το σπίτι του Δράκουλα* (1945), όπως και σε μια τηλεοπτική εκδοχή το 1956. Κανείς τους, ωστόσο, δεν θα μπορέσει να συγκριθεί με τη ζωώδη, σαδιστική και ταυτόχρονα ερωτικά υποβλητική μορφή του Κρίστοφερ Λι, ο οποίος εδώ και 35 χρόνια παραμένει ο αδιαφιλονίκητος Πρίγκιπας του Σκότους.

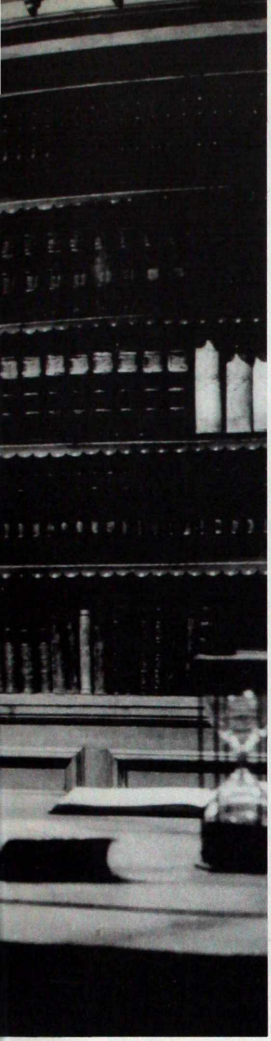
Όπως ο *Δράκουλας* του Τοντ Μπράουνινγκ συνέβαλε στην ανάπτυξη της «χρυσής εποχής του φανταστικού», έτσι και ο *Βρικόλακας των Καρπαθίων* (1958) του Τέρενς Φίσερ σηματοδοτεί το απόγειο της γοτθικής ταινίας τρόμου, όπως θα ονομαστεί η αγγλική σχολή του φανταστικού στα τέλη του '50 (πίσω από την οποία βρίσκεται η εταιρεία Hammer). Ο σεναριογράφος Τζίμι Σάνγκστερ κράτησε την ουσία του μυθιστορήματος του Στόουκερ, επιφέροντας ταυτόχρονα ουσιαστικές αλλαγές: η δράση περιορίζεται στην επαρχιακή Αγγλία, ο κόμης είναι γέννημα-θρέμμα της έκπτωτης βρετανικής αριστοκρατίας, κεντρικός ήρωας αναδεικνύεται ο Βαν Χέλσινγκ, μονομανιακός διώκτης βρικολάκων κλπ. Ο κόμης Δράκουλας, ύστερα από μια εντυπωσιακή εμφάνιση στον πρόλογο, περιορίζεται σε σποραδικές αλλά γεμάτες δέος και φρίκη εμφανίσεις, που δικαιολογούν απόλυτα τον αμερικανικό τίτλο της ταινίας *Horror of Dracula*. Ο Κρίστοφερ Λι έδωσε στον κόμη τη σαδιστική χροιά που απουσίαζε από τον Μπέλα Λουγκόζι, διατηρώντας ταυτόχρονα την κτηνώδη, ζωική διάσταση της βαμπιρικής υπόστασής του. Για πρώτη φορά βλέπουμε τους περίφημους κυνόδοντες του βρικόλακα και το νεκροζώντανο πρόσωπό του στο φέρετρο γεμάτα αίμα. Ωστόσο ο τρόπος που πλησιάζει ο κόμης τα γυναικεία θύματά του είναι καθαρά ερωτικός. Το δάγκωμα του βρικόλακα στο λαιμό γίνεται ένα καθαρό υποκατάστατο της σεξουαλικής πράξης, για τη δίψα της οποίας ο Δράκουλας θα οδηγηθεί στο θάνατο. Όχι από ρομαντισμό, ερωτευμένος με το θύμα του, όπως στον *Νοσφεράτου*, αλλά επειδή δεν μπορεί να ελέγξει τις κτηνώδεις ορμές του. Ο Δράκουλας του Φίσερ αδιαφορεί για την τύχη των θυμάτων του, έλκεται όμως προς αυτά όπως το πεινασμένο κτήνος προς την τροφή του. Παραμελώντας τους βασικούς κανόνες προφύλαξης, θα εγκατασταθεί με το φέρετρό του στο κελάρι του σπιτιού της Μίνας για να είναι πιο εύκολα κοντά της. Όταν αποκαλυφθεί, θα την απαγάγει για να την κρατήσει ως ερωτική λεία στον πύργο του. Αυτό όμως θα σημάνει και την καταστροφή του, γιατί θα οδηγήσει τον Βαν Χέλσινγκ στο κατόπι του. Η τελική σκηνή της αναμέτρησης του Πίτερ Κάσινγκ και του Κρίστοφερ Λι στο εσωτερικό του πύργου του κόμη Δράκουλα και η αποσύνθεση του σώματος του βρικόλακα από τις ακτίνες του ήλιου αποτελεί μια από τις κορυφαίες στιγμές στο σινεμά του φανταστικού.

Με τη λιτή αλλά ουσιώδη σκηνοθεσία, την έντονη δράση, τα πλαστικά κάδρα, την υποβλητική μουσική και κυρίως την αξέχαστη παρουσία του Κρίστοφερ Λι, ο *Βρικόλακας των Καρπαθίων* θεωρείται δικαιολογημένα η καλύτερη ταινία πάνω στο μύθο του κόμη Δράκουλα. Ο Πίτερ Κάσινγκ θα ενσαρκώσει ξανά τον Βαν Χέλσινγκ στο *The Brides of Dracula* (1960) του Τέρενς Φίσερ, όπου όμως ο Κρίστοφερ Λι θα αρνηθεί να εμφανιστεί. Ο αντιρρήσεις του θα καμφθούν το 1965, όταν με το *Dracula, Prince of Darkness* (Δράκουλας, ο Άρχων του Σκότους), και πάλι του Τέρενς Φίσερ, θα ξεκινήσει μια νέα σειρά βαμπιρικών ταινιών, οι οποίες όμως δεν έχουν καμιά σχέση με το βιβλίο του Στόουκερ. Αυτή που παρουσιάζει το μεγαλύτερο ενδιαφέρον είναι η ταινία του Φρέντι Φράνσις *Dracula Has Risen from the Grave* (Ο Δράκουλας σηκώθηκε από τον τάφο του, 1968), όπου τονίζεται ακόμα εντονότερα η ερωτική φύση του βαμπίρ. Στις υπόλοιπες όμως ταινίες της σειράς, η φιγούρα του Δράκουλα γίνεται όλο και πιο περιθωριακή, για να αγγίξει τα όρια της αυτοπαρωδίας στο *Dracula AD 1972*, που διεξάγεται στη σύγχρονη εποχή.

Ο βρικόλακας των Καρπαθίων

Το 1970, ο Κρίστοφερ Λι θα ενσαρκώσει ξανά τον κόμη Δράκουλα στην ιταλοϊσπανογερμανική παραγωγή του Τζες Φράνκο *El Conde Dracula*, που φημίζεται ότι αποτελεί την πιστότερη εκδοχή του βιβλίου του Στόουκερ. Όμως η ταινία είναι πιστή ως προς τη δράση του μυθιστορήματος (με εξαίρεση την αντικατάσταση του βικτοριανού Λονδίνου από τη Βουδαπέστη) και όχι ως προς το πνεύμα του Στόουκερ. Θυμίζει μάλιστα σε πολλά σημεία τη θεατρική διασκευή με τους γκροτέσκ διάλογους ανάμεσα στον Κρίστοφερ Λι και τον Χέρμπερτ Λομ (Βαν Χέλσινγκ) ή τις σκηνές όπου ο κόμης Δράκουλας περιφέρεται στους δρόμους της Βουδαπέστης ως κοινός θνητός. Ο Κρίστοφερ Λι, με τη γέρικη εμφάνιση και το παχύ μουστάκι, είναι αρκετά κοντά στο πρότυπο του Στόουκερ, παίζει όμως μονοδιάστατα το ρόλο του και δεν καταφέρνει να δημιουργήσει τα ίδια ρίγη τρόμου και δέους όπως στον *Βρικόλακα των Καρπαθίων* του Φίσερ.

Ο Νταν Κέρτις, ένας από τους πιο ταλαντούχους σκηνοθέτες που πέρασαν από τη μικρή οθόνη, γύρισε, το 1973, μια ενδιαφέρουσα τηλεοπτική εκδοχή του *Dracula*, με τον Τζακ Πάλανς στον ομώνυμο ρόλο. Ο σεναριογράφος Ρίτσαρντ Μάθισον (γνωστός συγγραφέας έργων τρόμου και συνεργάτης του Ρότζερ Κόρμαν) συνέδεσε για πρώτη φορά στο σινεμά τον κόμη με το ιστορικό παρελθόν του Βλαντ του Παλουκωτή και σεβάστηκε στο μεγαλύτερο μέρος το πνεύμα του Στόουκερ. Με μια ουσιαστική ωστόσο διαφορά: τόνισε την ερωτική φύση του βρικόλακα, κάνοντάς τον μια τραγική φιγούρα που πενθεί επί αιώνες το χαμό της αγαπημένης του γυναίκας, μετενσάρκωση της οποίας αποτελεί η Λούσι. Ο Τζακ Πάλανς, που φυσιογνωμικά παραπέμπει στη ζωώδη φύση του Δράκουλα (πάντα μου θύμιζε λύκο), ενσαρκώνει έναν κουρασμένο μα και ρομαντικό ταυτόχρονα κόμη, χωρίς να καταφέρνει να πείσει απολύτως, κυρίως γιατί είναι πολύ νωπή στη μνήμη των θεατών η παρουσία του Κρίστοφερ Λι. Είναι ο πρώτος πάντως κινηματογραφικός κόμης Δράκουλας που προσεγγίζεται με συμπάθεια, ως ένα γνήσιος τραγικός ήρωας, σε αντίθεση με τον «ευ-



νουχιστή» Βαν Χέλσινγκ (Νάιτζελ Ντέιβενπορτ) και τον υποτονικό αρραβωνιαστικό της Μίνας (Σάιμον Γουόρντ), οι οποίοι συμβολίζουν την καθεστηκυία μικροαστική τάξη πραγμάτων. Δείγμα της εξέλιξης των καιρών και των νέων αντιλήψεων που έχουν επικρατήσει στη μυθολογία του σινεμά του φανταστικού, ο κόμης Δράκουλας που ενσαρκώνει ο Κλάους Κίνσκι στον *Νοσφεράτου* (1978) του Βέρνερ Χέρτζογκ δεν έχει τίποτα το τρομακτικό επάνω του, εκτός ίσως από την όψη του, που παραπέμπει στον Μαξ Σρεκ του πρώτου *Νοσφεράτου*. Ο Χέρτζογκ κοπιάρει σε εκνευριστικό βαθμό πολλά πλάνα από την ταινία του Μούρναου, ο προβληματισμός του όμως είναι εντελώς άλλος. Ο Νοσφεράτου δεν ενσαρκώνει πλέον το κακό, αλλά τη διαφορά, όπως όλοι οι τραγικοί ήρωες του Χέρτζογκ. Το πρόβλημά του είναι καθαρά πρόβλημα επικοινωνίας και, όπως ο Αγκίρε, μιλά με περίεργους μονόλογους, που κάνουν πηδήματα και λεκτικά χάσματα. Η συμπεριφορά του είναι εντελώς απρόσμενη και δημιουργεί αθέλητο γέλιο στον θεατή όταν, για παράδειγμα, μπαίνει στο δωμάτιο της Ιζαμπέλ Ατζανί (Λούσι), αλλά αντί να τη δαγκώσει κάθεται και συνομιλεί μαζί της. Όχι από τις καλύτερες στιγμές του Χέρτζογκ, ο *Νοσφεράτου* του 1978 προχώρησε στα άκρα την εικόνα του τραγικού και ρομαντικού βρικόλακα, τον οποίο μπορούμε να δούμε μόνο με συμπάθεια. Ταυτόχρονα, όμως, έδειξε και την αδυναμία του σύγχρονου κινηματογράφου να εμπλουτίσει με νέα στοιχεία ένα μύθο που έχει αρχίσει να εξαντλείται.

Το 1979, ο Τζον Μπάνταμ, σκηνοθέτης της ταινίας *Πυρετός το Σαββατόβραδο*, θέλησε να δείξει ότι μπορεί να τα καταφέρει εξίσου καλά με όλα τα κινηματογραφικά είδη, διασκευάζοντας την ιστορία του κόμη Δράκουλα σε μια υπερπαραγωγή της Universal, που δεν είχε επιτυχία. Βασισμένη στο θεατρικό έργο των Ντιν και Μπάλντερστον, η εκδοχή του 1979 περιορίζει τη δράση σε έξι μέρες και έξι νύχτες, με μοναδικούς χώρους δράσης το αβαείο του Κάρφαξ, όπου έχει εγκατασταθεί ο νεοφερμένος κόμης, και το διπλανό φρενοκομείο όπου μένουν η Μίνα, η Λούσι, ο Τζόναθαν και αργότερα ο Βαν Χέλσινγκ (Λόρενς Ολίβιε). Ο *Δράκουλας* του Μπάνταμ τονίζει στο έπακρο την ερωτική φύση του βαμπίρ, παρουσιάζοντας τον κόμη ως Δον Ζουάν, που επαγγέλλεται μια νέα τάξη πραγμάτων, ανατρεπτική για τη μικροαστική νομιμότητα: «Η νύχτα είναι για να απολαμβάνεις τη ζωή και τον έρωτα» λέει ενδεικτικά σε ένα σημείο. Ο Φρανκ Λανγκέλα, που προηγουμένως είχε παίξει τον Δράκουλα στο θέατρο, προσεγγίζει τον κόμη ως ένα κοινωνικό και ρομαντικό πλάσμα που καλεί τους γείτονές του σε δείπνο στον πύργο του, φλερτάρει τη Μίνα και κάνει έρωτα μαζί της, απομακρύνοντάς την από τον ανόητο αρραβωνιαστικό της. Ταυτόχρονα διατηρεί όλα τα στοιχεία ενός δαιμονικού πλάσματος, αφού μεταμορφώνεται σε λύκο, σε νυχτερίδα και σε αιθάλη (όπως ακριβώς στο βιβλίο) ή είναι αρκετά σκληρός απέναντι σε κάποια άλλα θύματά του (στους ναύτες του πλοίου που τον μετέφεραν ή στον Ρένφιλντ, που εδώ έχει διακοσμητική παρουσία). Όμως ο Φρανκ Λαντζέλα είναι ένας φοβερά ήρεμος ηθοποιός για να μπορέσει να παίξει εξίσου καλά και με τους δύο πόλους, του ρομαντικού και του δαιμονικού πλάσματος. Και εδώ βρίσκεται η βασική αποτυχία της ταινίας, η οποία, ομολογούμε, είναι αρκετά εντυπωσιακή στο εικαστικό μέρος, δεν έχει όμως ξεκάθαρη σκηνοθετική άποψη για το αν θα πρέπει να είναι μια αυθεντική ταινία τρόμου ή μια βικτοριανή εκδοχή του *Πυρετός το Σαββατόβραδο*. Αξίζει πάντως να αναφέρουμε το νεοτεριστικό φινάλε της, όπου ο Τζόναθαν και ο Βαν Χέλσινγκ κυνηγούν με... αυτοκίνητο την άμαξα του κόμη Δράκουλα και στο τέλος τον εξοντώνουν πάνω στο πλοίο που τον μεταφέρει προς τα Καρπάθια. Ωστόσο ένα χαμόγελο γεμάτο υπονοούμενα της Μίνας (Κέιτ Νέλιγκαν) μας δίνει να καταλάβουμε ότι ο κόμης έχει τελικά το «χρόνο με το μέρος του».

Μετά την εμπορική αποτυχία του *Δράκουλα* του Τζον Μπάνταμ, οι ταινίες με βρικόλακες που γυρίστηκαν είχαν ως πλαίσιο δράσης τη σημερινή εποχή, χωρίς να κάνουν αναφορά στον ήρωα του Στόουκερ. Επανερχόμενος στο μύθο του κόμη Δράκουλα, ο Φράνσις Κόπολα επικαλείται την πιστότητα της διασκευής του απέναντι στο πρωτότυπο έργο, έχοντας ταυτόχρονα τη συναίσθηση ότι η μόνη καινοτομία που μπορεί να προσθέσει απέναντι σε ένα χιλιοϊδωμένο θέμα είναι η ντελιριακή και μεγαλομανής σκηνοθετική οπτική του. Πάντως κάνει ορισμένες αλλαγές ουσίας, που καταξιώνουν την ταινία του ως την πιο ρο-

Δράκουλας

μαντική και ερωτική εκδοχή του μύθου. Με την παρατήρηση, όμως, ότι το σενάριο του Τζέιμς Χαρτ ουσιαστικά «ξαναδιαβάζει» το σενάριο του Ρίτσαρντ Μάθισον, που χρησίμευσε ως βάση για τον *Dracula* του Νταν Κέρτις: Η ιδέα ότι ο κόμης Δράκουλας έγινε το σατανικό ον που γνωρίζουμε λόγω της μεγάλης του λύπης για το θάνατο της γυναίκας του αποτελεί εύρημα του Μάθισον, όπως και το γεγονός ότι η Μίνα αποτελεί μετενσάρκωση της παλιάς αγαπημένης του κόμη. Οι σκηνές του φλερτ ανάμεσα στον Δράκουλα και τη Μίνα δεν υπάρχουν φυσικά στο βιβλίο και ως ιδέα προέρχονται από τον *Dracula* του Μπάνταμ. Η τελική αυτοκτονία του Γκάρι Όλντμαν θυμίζει το φινάλε που επέλεξε για τον εαυτό του ο Μπλάκουλα, ο πιο ερωτοχτυπημένος βρικόλακας στην ιστορία του σινεμά. Η θαυμάσια ερωτική σκηνή όπου ο Όλντμαν ανοίγει με τα νύχια το στήθος του και βάζει τη Γουινόνα Ράιντερ να πιει το αίμα των πληγών του παραπέμπει σε μια αντίστοιχη σκηνή στο *Δράκουλας, ο Άρχων του Σκότους*. Ενώ, τέλος, το εξίσου εντυπωσιακό βαμπιρικό όργιο ανάμεσα στον Τζόναθαν και τις τρεις «νύφες» του Δράκουλα θυμίζει τις ερωτικές παρτούζες των βαμπίρ που στοιχειώνουν τις ταινίες του Ζαν Ρολέν. Αυτά ως προς τη διεκδίκηση από πλευράς Κόπολα και Χαρτ της πιο πιστής μεταφοράς στην οθόνη του βιβλίου του Στόουκερ. Γιατί σε επίπεδο θεάματος, σκηνοθετικών ευρημάτων, ειδικών εφέ και κοστουμιών, ο *Δράκουλας* του Κόπολα δεν μοιάζει με καμιά άλλη ταινία, ούτε στη βαμπιρική φιλμογραφία ούτε σε εκείνη του σκηνοθέτη.

Μια εντυπωσιακή αρχή, που θυμίζει εικόνες από το *Αλέξανδρος Νιέφκσι*, μας φανερώνει το παρελθόν του Δράκουλα και τα αίτια που τον οδήγησαν να απαρνηθεί το χριστιανισμό και να ασπαστεί το σατανισμό. Στη συνέχεια ερχόμαστε στα τέλη του 19ου αιώνα, όπου μέσα από μια σφιχτοδεμένη αφήγηση παρακολουθούμε το ταξίδι του Τζόναθαν στην Τρανσυλβανία, την αιχμαλωσία του στον πύργο του Δράκουλα και την περιπέτειά του με τις τρεις «νύφες». Το ντεκόρ εδώ θυμίζει τις φωτοσκιάσεις από το *Ιβάν ο Τρομερός*, αλλά και το περίεργο μαγεμένο κάστρο του *Η Πεντάμορφη και το Τέρας* του Κοκτό. Οι αναφορές στο σινεμά θα συνεχιστούν με το πολύ όμορφο εύρημα της επίσκεψης του κόμη σε έναν υπαίθριο

κινηματογράφο, όπου προβάλλεται μια «τσόντα» της εποχής. Οι σκηνές της συνουσίας της Λούσι με τον λυκόμορφο Δράκουλα σίγουρα θα έχουν συγκινήσει τον Μπόροβζικ, του οποίου η επίδραση είναι εμφανής στον αρτ νουβό και «ντεκαντάντ» διάκοσμο της ταινίας.

Θα μπορούσαμε να μιλάμε επ' άπειρον για τις αρετές του εγχειρήματος. Πλην όμως, υπάρχει και κάτι ουσιαστικό που μας ενοχλεί: η υπερβολική συσσώρευση και η απουσία κάθε μέτρου. Πάρτε για παράδειγμα τα πολλά πρόσωπα του Δράκουλα: Σταυροφόρος κατά των Τούρκων στην αρχή, γλοιώδης γέρος στη συνέχεια, αριστοκράτης δανδής στο μεγαλύτερο μέρος της ταινίας, ξανά γέρος στο φινάλε. Όσο για τις ζωικές μεταμορφώσεις του, ο Κόπολα δεν άφησε τίποτα από το φολκλόρ περί βρικολάκων που να μην το χρησιμοποιήσει: τεράστια νυχτερίδα, λυκάνθρωπος, πράσινη ομίχλη, ποντίκια κτλ. Το αποτέλεσμα είναι να μην υπάρχει η αναγκαία ταύτιση του θεατή με τον πρωταγωνιστή της ταινίας, του οποίου, προσωπικά, ελάχιστα συμμερίστηκα το ρομαντικό πάθος. Και, χωρίς να παραβλέπω το ταλέντο του Γκάρι Όλντμαν, πιστεύω ότι δεν ήταν η καλύτερη επιλογή για το ρόλο του Δράκουλα, σε αντίθεση με το υπόλοιπο καστ, που είναι άψογο (με εξαίρεση τον, όπως πάντα, εκτός πραγματικότητας Κιάνου Ριβς).

Ο *Δράκουλας* του Κόπολα μπορεί να χαρακτηριστεί ως ένα έργο-μνημείο αντίστοιχο με μια παράσταση της Όπερας. Πηγαίνοντας στη Λυρική Σκηνή γνωρίζεις εκ των προτέρων αυτό που θα δεις και θα ακούσεις και η μόνη καινοτομία που περιμένεις είναι στα σκηνικά και τα κοστούμια. Άντε, στην καλύτερη περίπτωση, να υπάρχει και λίγο γυμνό, όπως σε μια πρόσφατη παράσταση του *Ντον Τζοβάνι* στη Γερμανία. Μα μήπως αυτό ακριβώς δεν κάνει ο Κόπολα με τις ημίγυμνες βρικολακίνες του και την ερωτιάρα Λούσι-βαμπίρ; Το σεξ, το μεγάλο απωθημένο του αμερικανικού σινεμά την περασμένη δεκαετία, επιστρέφει και διεκδικεί ξανά τη θέση που του ανήκει. Ο ερωτικός μύθος του βαμπίρ γίνεται και σεξουαλικός, το αίμα ρέει ως σπέρμα και, γιατί όχι, σύντομα θα δούμε, στην πορνογραφική εκμετάλλευση του μύθου, βρικόλακες με ψεύτικα μυτερά δόντια αλλά και με κάτι άλλο πολύ αληθινό να προκαλούν ερωτικό ρίγος στα θύματά τους με τον συνήθη τρόπο των «θνητών».

Φιλμογραφία

Στην επιλεκτική φιλμογραφία που ακολουθεί επισημαίνονται μόνο οι ταινίες που έχουν ως κεντρική φιγούρα τον κόμη Δράκουλα και όχι το σύνολο των ταινιών με βρικόλακες.

1922: *Nosferatu* (Μούρναου): Μαξ Σρεκ
1931: *Dracula* (Τοντ Μπράουνινγκ): Μπέλα Λουγκόζι
1942: *Son of Dracula* (Ρόμπερτ Σιόντμακ): Λον Τσάνεϊ Τζούνιορ
1944: *House of Frankenstein* (Ερλ Κέντον): Τζον Κάραντάϊν
1945: *House of Dracula* (Ερλ Κέντον): Τζον Κάραντάϊν
1956: Τηλεοπτική εκδοχή του *Dracula* με τον Τζον Κάραντάϊν στη σειρά «Matinee Theatre»
1958: *The Return of Dracula* (Πολ Λαντρς): Φράνσις Λέντερερ
Horror of Dracula (Τέρενς Φίσερ): Κρίστοφερ Λι
1965: *Dracula, Prince of Darkness* (Τέρενς Φίσερ): Κρίστοφερ Λι
Billy the Kid vs Dracula (Γουίλιαμ Μπόντιν): Τζον Κάραντάϊν
1966: *El Imperio de Dracula* (Φεντερίκο Κούριελ): Έρικ Ντελ Καστίγιο
1968: *Dracula Has Risen from the Grave* (Φρέντι Φράνσις): Κρίστοφερ Λι
1969: *Jonathan* (Χανς Γκαϊσεντόρφερ): Άλμπερτ Κρουμ
1970: *Taste the Blood of Dracula* (Πίτερ Σάντι): Κρίστοφερ Λι
1970: *El Conde Dracula* (Τζες Φράνκο): Κρίστοφερ Λι
The Scars of Dracula (Ρόι Γουόρντ Μπέικερ): Κρίστοφερ Λι
Τηλεοπτική εκδοχή του BBC με τον Ντένχομ Έλιοτ
1971: *Hanno Cambiato Faccia* (Κοράντο Φαρίνα): Αντόλφο Τσέλι
1972: *Dracula AD 1972* (Άλαν Γκίμπσον): Κρίστοφερ Λι
Dracula Contra Frankenstein (Τζες Φράνκο): Χάουαρντ Βέρνον
El Gran Amor del Conde Dracula (Χαβιέ Αγκίρε): Πολ Νάσκι
1973: *Dracula* (Ντραν Κέρτις): Τζακ Πάλανς
Dracula Cerca Sangue di Vergire e... Mori di Sete (Αντόνιο Μαργκερίτι / Πολ Μορισέι): Ούντο Κιρ
The Satanic Rites of Dracula (Άλαν Γκίμπσον): Κρίστοφερ Λι
1974: *Vambira* (Κλάιβ Ντόνερ): Ντέιβιντ Νίβεν
1976: *Dracula, Père et Fils* (Εντουάρ Μολιναρό): Κρίστοφερ Λι
1978: *Nosferatu* (Βέρνερ Χέρτζογκ): Κλάους Κίνσκι
Count Dracula (Φιλίπ Σαβίλ): Λουί Ζουρντάν
1979: *Dracula* (Τζον Μπάνταμ): Φρανκ Λανγκέλα
Love at First Bite (Στιν Ντραγκότι): Τζορτζ Χάμιλτον
1983: *Ο Δράκουλας των Εξαρχείων* (Νίκος Ζερβός): Κωνσταντίνος Τζούμας
1992: *Dracula* (Φράνσις Φορντ Κόπολα): Γκάρι Όλντμαν

ΣΙΝΕΜΑ αρ. 33, Φεβρουάριος 1993

Κοινωνιολογικές παρατηρήσεις πάνω στον σύγχρονο αμερικάνικο κινηματογράφο

Η κρίση από την οποία θα περάσει το Χόλιγουντ τη δεκαετία του '60 θα παρασύρει στο βάραθρο τον κλασικό κινηματογράφο[1] και μαζί του μια ολόκληρη μυθολογία, που μάταια θα προσπαθήσει να νεκραναστηθεί μέσα από το ρετρό. Τα κυριότερα αίτια του θανάτου αυτού θα πρέπει να αναζητηθούν τόσο στην πολιτική κρίση της Αμερικής, που επέφερε μια αλλαγή στην αμερικανική συνείδηση, κάνοντας δύσκολη τη συνέχιση ενός τόσο «αθώου» και φαινομενικά απολιτικού κινηματογράφου (όπως ήταν ο κλασικός κινηματογράφος) όσο και στις ίδιες τις αλλαγές που συντελούνται στο Χόλιγουντ. Η οικονομική κρίση αναγκάζει την κινηματογραφική βιομηχανία να εγκαταλείψει για ένα διάστημα τις υπερπαραγωγές και ορισμένα από τα παραδοσιακά κινηματογραφικά είδη (όπως το μιούζικαλ, το ουέστερν, τις ιστορικές ταινίες κλπ.), για να προσεγγίσει καινούργια θέματα, μέσα από την υιοθέτηση όμως της τηλεοπτικής αισθητικής, που θα παίξει καταλυτικό ρόλο στον κλασικό κινηματογράφο, σημαίνοντας έτσι το τέλος του κινηματογράφου των «δημιουργών» (εκτός από σπάνιες εξαιρέσεις). Παράλληλα το Χόλιγουντ θα χτυπηθεί τόσο από μια εξωτερική παγκόσμια αμφισβήτηση (με τη δημιουργία πρωτοποριακών εθνικών κινηματογραφικών σχολών) όσο και από μια εσωτερική (δημιουργία παράλληλων κυκλωμάτων και ενός ανεξάρτητου κινηματογράφου), που θα συντελέσουν στην αποδιάρθρωση του κλασικού κινηματογράφου.

Μέσα από αυτό το προτσές της παρακμής θα αναπτυχθεί ο νέος αμερικανικός κινηματογράφος, που από το '70 κι έπειτα γίνεται όλο και πιο καθαρό ότι είναι ένας τραυματικός κινηματογράφος, φορέας της δύστυχης αμερικανικής συνείδησης. Ο κινηματογράφος αυτός θα αναπτύξει δύο κύριες (και αμφίρροπες) τάσεις: Από τη μια, ταινίες που εγγράφουν το τραύμα, μιλώντας είτε στο όνομα της Αριστεράς είτε της Δεξιάς (στην πρώτη κατηγορία ανήκει ο κινηματογράφος «καταγγελία» των Σ. Λιούμετ, Σ. Πόλακ, Α. Πάκουλα κλπ., στη δεύτερη κατηγορία ανήκουν ταινίες όπως οι *Επισκέπτες* του Καζάν, ο *Τζο* του Άβιλτσεν, ο *Ταξιτζής* ή οι ταινίες καταστροφής –έκφραση μιας συλλογικής εθνικής υστερίας, που μαρτυρά όσο κανένα άλλο κινηματογραφικό είδος τις ανησυχίες ορισμένων μερίδων της αμερικανικής κοινωνίας της εποχής Νίξον-Φορντ). Από την άλλη, ταινίες που προσπαθούν να επουλώσουν, να σβήσουν το τραύμα, είτε με τη βύθιση σε ένα απολιτικό, ανιστορικό και φετιχοποιημένο παρελθόν, μάρτυρας κάποιων παλαιών μεγαλείων (ταινίες ρετρό), είτε με τη βύθιση σε ένα το ίδιο απολιτικό, ανιστορικό και φετιχοποιημένο μέλλον, που παραδόξως αντανακλά μια σειρά παλιές αξίες, όπως ο μιλιταρισμός, ο ηρωισμός, η εθνική ιδέα κλπ. (ταινίες επιστημονικής φαντασίας), είτε, τέλος, με τη βύθιση στη σύγχρονη πραγματικότητα, μέσα από την οποία προβάλλουν ορισμένα «υγιή» πρόσωπα ή κοινωνικά στρώματα, φορείς μιας άκρας αντιδραστικής ηθικολογίας και των υπόλοιπων πατροπαράδοτων αξιών του αμερικανικού έθνους (χαρακτηριστικοί εκπρόσωποι του κινήματος αυτού, που ένα από τα κύρια γνωρίσματά του είναι η επιστροφή στο ρεαλισμό, είναι οι: Πολ Σρέιντερ, Μάικλ Τσιμίνο, Τζον Μίλιους, Άλαν Πάρκερ κ.ά.). Ας δούμε όμως λίγο αναλυτικότερα με τι θέματα καταπιάστηκε ο αμερικανικός κινηματογράφος την τελευταία δεκαετία.

Ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά του σημερινού αμερικανικού κινηματογράφου είναι η μαζική εισβολή ενός πολιτικού λόγου[2] προσκείμενου είτε στη Δεξιά είτε στην Αριστερά, που θα εγκαινιάσει ένα νέο κινηματογραφικό είδος, την πολιτική ταινία, θίγοντας θέματα όπως: η εξέγερση της νεολαίας (*Ξένοιαστος Καβαλάρης*, *Φράουλες και αίμα*) ή άλλων κοινωνικών στρωμάτων (*Πέντε εύκολα κομμάτια*, *Το ρεστοράν της Αλίκης*), η αποκατάσταση του Ινδιάνου (*Λέων ο έοχατος*, *Ο στρατιώτης Μπλου*), η κριτική ανασκόπηση του παρελθόντος, όπως η εποχή του Γουέστ (*Ντοκ*, *Το μεγάλο ανθρωπάκι*), τα χρόνια του '20 και '30 (*Ενάντια στη βία, Σκοτώνουν τ' άλογα όταν γεράσουν*, *Αυτή η γη είναι δική μου*, *Days of Heaven*), του πολέμου (*Τζούλια*, *Κατς 22*), του Μακαρθισμού (*Η Βιτρίνα*), το τέλος του Βιετνάμ (*Ο Τζόνι πήρε τ' όπλο του*, *Οι Επισκέπτες*, *Η Επιστροφή*, *Ο Ελαφοκυνηγός*, *Αποκάλυψη τώρα!*) κλπ.

Η πληθωρική αυτή εισβολή του πολιτικού στοιχείου θα επιφέρει μεν μια θεματική αλλαγή, όχι όμως και μια διαφοροποίηση του κινηματογραφικού λόγου, εν σχέσει με τη ρητορική του κλασικού κινηματογράφου.

Ο αμερικανικός κινηματογράφος, κινούμενος στο πλαίσιο και στα όρια του κινηματογράφου «καταγγελίας», συνεχίζει να αναπαράγει έναν επιφανειακό πολιτικό λόγο, καθαρά δημαγωγικού και εκτονωτικού χαρακτήρα, που καλείται να δώσει «εντυπώσεις πολιτι-

κής», θίγοντας απλώς το χώρο των «κακώς κειμένων», ξορκίζοντας το κακό και μην παράγοντας ποτέ κάποια ανάλυση ή διαφοροποίηση του θεατή, που φεύγει ευχαριστημένος γιατί ήλθε σε μια φανταστική ρήξη με το καταπιεστικό σύστημα. Ο μηχανισμός όλων αυτών των ταινιών βασίζεται σε ένα μυθολογικό ιδεολογικό μοντέλο, που ο Ρολάν Μπαρτ ανάλυσε στο άρθρο του «Επιχείρηση Άστρα»[3].

Ο Ελαφοκυνηγός

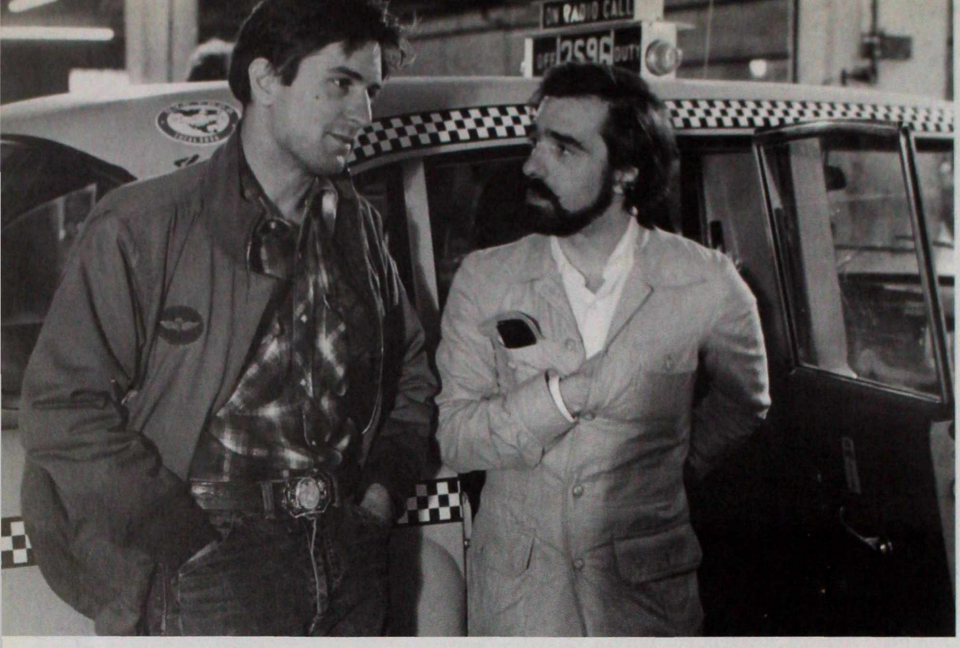
Στο άρθρο αυτό, ο Γάλλος φιλόσοφος λέει ότι έχουμε να κάνουμε με ένα μηχανισμό που, στην προσπάθειά του να αποκαταστήσει έναν αμφισβητούμενο θεσμό, δείχνει πρώτα όλα τα μικροελαττώματα, τις φυσικές ατέλειες και αδυναμίες, τις αδικίες ή τα κακά που αναπόφευκτα προκαλεί ο θεσμός αυτός, για να τον διασώσει την τελευταία στιγμή παρά (ή μάλλον χάρη σε αυτά) τα ελαττώματά του.

Λίγη «ομολογία» κάποιων κακών, μέσα μάλιστα σε ένα καθαρά μανιχαϊστικό κλίμα, προφυλάσσει το θεσμό από το να παραδεχθεί βαθύτερα κακώς κείμενα. Ταυτόχρονα η θεραπεία που προτείνεται είναι καθαρά «ομοιοπαθητικού» χαρακτήρα: το κακό θεραπεύεται από το ίδιο το κακό, με καθαρά ξόρκια, και ο θεατής μαθαίνει να δέχεται το θεσμό σαν κάτι το φυσικό ή σαν κάτι που δεν πολεμιέται (δες, για παράδειγμα, τις ταινίες *Το Δίκτυο*, *Τρεις μέρες του κόνδορα*, *Στη φωλιά του κούκου* κλπ.).

Παράλληλα με την πληθώρα αυτού του πολιτικού λόγου, ένα ακόμη κύριο χαρακτηριστικό του σημερινού αμερικανικού κινηματογράφου είναι η προβολή του περιθωριακού, δηλαδή προσώπων ή κοινωνικών στρωμάτων που είτε μέχρι τώρα δεν έθιγε ο κλασικός κινηματογράφος είτε μιλούσε μέσα από διαφορετικά στερεότυπα και διαδικασίες (όπως έκανε για τον μαύρο, τον Ινδιάνο, τη γυναίκα κλπ.). Ανάμεσά τους ξεχωρίζουμε: τη γυναίκα (*Μια ελεύθερη γυναίκα*, *Μια γυναίκα εξομολογείται*, *Νόρμα Ρέι*, *Αναζητώντας τον κ. Γκούντμπαρ*), τον μέτοικο (*Πυρετός το Σαββατόβραδο*, *Ένας δρόμος που λέγεται Αύριο*, *Paradise Alley*, *Ο Ελαφοκυνηγός*), τον μαύρο (*Blue Collar*, *Sounder*, *Η μεγάλη λευκή ελπίδα*), τον Ινδιάνο (*Στη φωλιά του κούκου*, *Μπίλι Τζακ*), τον ομοφυλόφιλο (*Σκυλίσια Μέρα*), τον τρελό (*Στη φωλιά του κούκου*, *Μια γυναίκα εξομολογείται*, *Έκβους*), ειδικά κοινωνικά στρώματα όπως φορτηγατζήδες (*Άγρια Σύγκρουση*, *Γύπες της λεωφόρου*), τον ταξιτζή (*Ο Ταξιτζής*), τον υπάλληλο (*Πυρετός το Σαββατόβραδο*) ή το προλεταριάτο (*Blue Collar*, *Νόρμα Ρέι*, *Η Πυγμή*, *Ο Ελαφοκυνηγός*, *Ένας δρόμος που λέγεται Αύριο*, *Αυτή η γη είναι δική μου*, *Days of Heaven*, *Μια γυναίκα εξομολογείται*). Πώς μπορούμε όμως να ερμηνεύσουμε την εισβολή αυτή τόσων περιθωριακών ομάδων;

Φέρνοντας στο προσκήνιο τον περιθωριακό, ο αμερικανικός κινηματογράφος προσπαθεί, στο μεγαλύτερό του μέρος, να τον νατουραλοποιήσει μέσα από μια μυθοποιική διαδικασία, που θα στιγματίσει τον περιθωριακό με μια συγκεκριμένη image de marque, δηλαδή μια αναγνωρίσιμη εικόνα καπελωτικού χαρακτήρα, που θα λειτουργεί σαν στερεότυπο, έξω από οποιοδήποτε κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο. Για να πετύχει στην προσπάθειά του αυτή της νατουραλοποίησης, ο αμερικανικός κινηματογράφος προστρέχει για πρώτη φορά σε έναν πληθωρικό ρεαλισμό, που γεμίζει την επιφάνεια με ένα περίσσευμα ρεαλιστικών σημαινόντων, δημιουργώντας μια υπερ-αληθοφάνεια, ένα αίσθημα του πραγματικού, του αληθινού (το βρισίδι και η ομιλία στο *Blue Collar* ή στο *Ένας δρόμος που λέγεται Αύριο*, η λαϊκή ατμόσφαιρα θαλπωρής στο πρώτο μέρος του *Ελαφοκυνηγού*, που θυμίζει τον ποπουλίστικο ιταλικό κινηματογράφο, οι άχρηστες δραματουργικά λεπτομέρειες στις πτυχές της προσωπικής ζωής του Τραβόλτα στον *Πυρετό το Σαββατόβραδο*, της Κίτον στο *Αναζητώντας τον κ. Γκούντμπαρ*, της Κλέιμπουργκ στο *Μια ελεύθερη γυναίκα*, ταινίες που μιλάνε επίσης μ' έναν ασυνήθιστα κυνικό και «ρεαλιστικό» τρόπο για το σεξ κλπ.).

Τι όμως το νέο μαθαίνουμε μέσα από αυτή τη νατουραλοποιημένη εικόνα του περιθωριακού; Ας πάρουμε, για παράδειγμα, τη γυναίκα. Τι άλλο βλέπουμε σε ταινίες όπως *Μια ελεύθερη γυναίκα* ή *Αναζητώντας τον κ. Γκούντμπαρ* παρά γνωστές αναγνωρίσιμες καταστάσεις, όπως ότι η γυναίκα έχει μια γυναικεία φύση (!), βρίσκεται χαμένη, αλλά προσπαθεί να βρει το δρόμο της, πέφτει θύμα του άνδρα, αλλά δεν σταματά να αναζητά τον «κ. Γκούντμπαρ», και άλλα πολλά παρόμοια στερεότυπα, που μέσα από ένα ρεαλιστικό περιτύλιγμα δίνουν, υποτίθε-



Ο Ρόμπερτ ντε Νίρο με τον Μάρτιν Σκορσέζε στα γυρίσματα του *Ταξιτζή*

ται, μια καινούργια εικόνα της γυναίκας (ενώ, αντίθετα, το μόνο καινούργιο είναι ότι δίνουν μια άλλη εικόνα από αυτή του παλιού κλασικού κινηματογράφου, που μας είχε συνηθίσει στα στερεότυπα είτε της γυναίκας-μάνας είτε της γυναίκας-φετίχ, αντικείμενο του πόθου)[4].

Τα ίδια με τη γυναίκα ισχύουν και για τον τρόπο παρουσίασης των εργατών, ένα κοινωνικό στρώμα που σπάνια παρουσίαζε ο αμερικανικός κινηματογράφος, έξω από το πλαίσιο της κοινωνικοπολιτικής ταινίας (όπως τα *Σταφύλια της οργής* ή, πιο πρόσφατα, το *Εκεί που δεν φτάνει ο ήλιος* του Μ. Ριτ). Έτσι, στις ταινίες που αναφέραμε προηγουμένως (και με εξαίρεση και πάλι τη *Νόρμα Ρέι*), μαθαίνουμε ότι οι προλετάριοι έχουν έναν ιδιαίτερα χοντρό και απλοϊκό τρόπο του λέγειν και συμπεριφέρεσθαι, τους αρέσουν οι βρισιές, τα σόκιν αστεία και οι γυναικοδουλειές, αγαπούν την οικογένειά τους, όχι όμως και την οικογενειακή ζωή, είναι άνθρωποι με σπάνια ζωτικότητα, τους αρέσουν τα γλέντια, είναι καβγατζήδες, παλικάρια, μα και οπορτουνιστές, που κοιτούν να βολευτούν με κάθε τρόπο, ρίχνοντας τους άλλους· γενικά όμως μπορούμε να πούμε ότι πρόκειται για ένα υγιές κοινωνικό στρώμα, που μπορεί να πέφτει στην παγίδα του συνδικαλισμού και των μαφιόζων του, είναι έτοιμο όμως να τρέξει και να δώσει τη ζωή του για την πατρίδα, άσχετα αν ομολογεί ότι δεν ξέρει τι θέλει σε αυτόν τον πόλεμο.

Μπορεί όλα αυτά τα παραπάνω να είναι αληθινά, τι όμως προσφέρει αυτή η αναζήτηση του πραγματικού όταν δεν συνοδεύεται και από μια ανάλυση των κοινωνικοϊδεολογικών μηχανισμών που προκαλούν μια συγκεκριμένη κοινωνική συμπεριφορά ή έναν τρόπο σκέψης. Γιατί αυτό που με ενδιαφέρει δεν είναι τελικά η διαπίστωση ενός φαινομένου, μα η κοινωνική ανάλυσή του, δείχνοντας δηλαδή ότι πρόκειται για ένα συγκεκριμένο ιστορικοκοινωνικό φαινόμενο, εφήμερου και μεταβλητού χαρακτήρα, που όμως στις συγκεκριμένες συνθήκες δεν θα μπορούσε παρά να είναι αυτό και όχι άλλο. Όμως στον αμερικανικό κινηματογράφο μια τέτοια μπρεχτική προβληματική είναι κάτι το αδύνατο. Αντίθετα, για πρώτη ίσως φορά, γίνεται τόσο καθαρό ότι ο ρεαλισμός, αποκλειστικότητα μέχρι τώρα των μυθολογιών της Αριστεράς, είναι επίσης υπόθεση της Δεξιάς, και μάλιστα της πιο συντηρητικής μερίδας της.

Ταινίες όπως *Το Δίκτυο*, *Αναζητώντας τον κ. Γκούντμπαρ*, *Νάσβιλ* κλπ. χαρακτηρίζονται από μια απόλυτη αδυναμία να οικοδομήσουν οποιαδήποτε θετική μυθολογία, εκφράζοντας την πλήρη ιδεολογική σύγχυση μιας ορισμένης «προοδευτικής» μερίδας της αμερικανικής κοινωνίας, που συνεχίζει να αντιδρά υστερικά μπροστά στη θέα του τραυματισμένου αμερικανικού σώματος. Δεν μας είναι καθόλου παράξενο λοιπόν το ότι τον τελευταίο καιρό πληθαίνουν οι προσπάθειες για την αναβίωση ενός θετικού μοντέλου και μιας θετικής μυθολογίας, των οποίων οι εκφραστές βρίσκονται όλοι τοποθετημένοι στην άκρα Δεξιά. Έτσι παρατηρούμε μια επιστροφή στην ηθικολογία (*Πυρετός το Σαββατόβραδο*, *Hardcore*, *Ο Ταξιτζής*)[5], στις αξίες της οικογένειας, του έθνους (*Ο Ελαφοκυνηγός*, *Το Τελεσίγραφο*), του μιλιταρισμού (*Ο πόλεμος των άστρων*, *Άγριες Χήνες*), του ηρωισμού (*Ο Ελαφοκυνηγός*, *Ο Ταξιτζής*, *Hardcore*, *Το Εξπρές του μεσονυκτίου*), της κατάκτησης (*Τινέιτζερς*) κλπ.

Νάσβιλ

Ένας από τους κυριότερους εκπροσώπους αυτού του ρεύματος είναι ο Πολ Σρέιντερ, ιδεολόγος καλβινιστής και ρατσιστής εκ πεποιθήσεως, πρώην θεωρητικός του κινηματογράφου (έχει γράψει ένα βιβλίο για τους Ντράγερ, Όζου, Μπρεσόν, με τίτλο *Transcendantal Style in Film*), σεναρίστας ταινιών όπως: *Γιακούζα*, *Εφιάλτης από το παρελθόν* του Μπράιαν Ντε Πάλμα, *Ο Ταξιτζής*, *Rolling Thunder* του Τζον Φλιν, και σκηνοθέτης δύο μέχρι στιγμής ταινιών, του *Blue Collar* (Μπλε κολάρο) και *Hardcore* (Σκληρό πορνό)[6].

Η κύρια ιδέα που διακατέχει τον Σρέιντερ είναι η βιβλική εικόνα ενός αγγέλου εξολοθρευτή (ενσαρκωμένου από ένα ήρωα των λαϊκών ή μεσαίων τάξεων), ο οποίος αναλαμβάνει να ξεκαθαρίσει την κοινωνία από το «κακό». Και το «κακό» δεν είναι τίποτε άλλο από τη βρομιά της πολιτικής (*Ο Ταξιτζής*, *Blue Collar)* και του σεξ (της πορνείας και της πορνογραφίας: *Ο Ταξιτζής*, *Hardcore*, *Rolling Thunder*), ενώ υπεύθυνος για τη διάδοσή του είναι ο μαύρος ή ο μέτοικος (οι σαδιστές δολοφόνοι του *Rolling Thunder* είναι Μεξικανοί, τα μπορντέλα του *Hardcore* είναι γεμάτα μαύρους και Λατίνους προστάτες, ενώ υπεύθυνος για την πορνεία της μικρής στον *Ταξιτζή* είναι ένας χίπις κλπ.).

Όμως, αν θέλουμε να μιλήσουμε για μια πραγματική αναβίωση του ρατσισμού, δεν μπορούμε να μη σταθούμε στον *Ελαφοκυνηγό* του Μ. Τσιμίνο, ταινία που μιλά όχι τόσο για τη φρίκη του πολέμου, όπως ειπώθηκε, αλλά για την αλλοτρίωση που υφίστανται οι τρεις ήρωες στη σύγκρουσή τους με τη βιετναμέζικη πραγματικότητα (που θα μπορούσε να είναι ένα οποιοδήποτε άλλο μέρος, όπως η Τουρκία στο *Εξπρές του μεσονυκτίου*, αρκεί να καταδηλώνει το ξένο, το καθυστερημένο, το ρατσιστικά εξωτικό, το κακό κλπ.). Η ρατσιστική αυτή αντιστροφή των ρόλων προσπαθεί να καταδείξει την «ηθική και κοινωνική 'ανευθυνότητα' του μέσου Αμερικανού πολίτη απέναντι στην ιστορική συλλογικότητα στην οποία ανήκει»[7], μέσα από μια παράλληλη προβολή του μύθου του πιονέρου και της κατάκτησης, αλλά μέσα σε έναν εθνοκεντρικό κλεισμένο χώρο.

Από αυτή την πλευρά, η πιο χαρακτηριστική ταινία είναι το *Big Wednesday* (Τινέιτζερς) του Τζον Μίλιους[8], που αναφέρεται στην ιστορία ενός παιχνιδιού (του «σερφ»)[9] και μιας κατάκτησης «όχι πια γεωγραφικής ή πολιτικής, αλλά καθαρά φυσικής και ηθικής, που να μπορεί να ξαναζωντανέψει την ενέργεια των πιονέρων. Η ανεξαρτησία [...], ο αγώνας ενάντια σε μια άγρια κι εχθρική φύση που θέλει δάμασμα [...], η έννοια της υπευθυνότητας, τέλος το πάθος για μια γη, όλα αυτά υπάρχουν τόσο στο σερφ που κάνουν οι ήρωες, όσο και στις αξίες των πιονέρων, που σφυρηλάτησαν τους μύθους της κατάκτησης. Όλη αυτή η αντιδραστική προσπάθεια [...] αποσκοπεί στο να δείξει την εξαίρετη υγεία μιας πιο βαθιάς Αμερικής. Οι εργάτες του *Ελαφοκυνηγού*, ο μικροβιομήχανος του *Hardcore*, οι νεαροί Τινέιτζερς, όλοι μαρτυρούν την επιβίωση εκείνων των αξιών που υποτίθεται θα εξασφαλίσουν την ίδια την επιβίωση της χώρας [...]. Μάταια η Αμερική προσπαθεί να νομιμοποιήσει το παρόν με το παρελθόν. Το *Hardcore* και ο *Ελαφοκυνηγός* βασίζονται σε μια αντίστοιχη επιστροφή στα δόγματα των pilgrim fathers και στην παρθένα φύση πριν από την κατάκτηση. Όσο για τους *Τινέιτζερς*, η ταινία αναπαράγει όλο τον κύκλο της κατάκτησης, από το απόγειό της μέχρι την παρακμή της»[10], προβάλλοντας ταυτόχρονα μαζί με την ανευ-

θυνότητα των ηρώων και μια σειρά φασιστικά σημαίνοντα, όπως «η ναρκισσιστική λατρεία των ατομικιστικών 'αξιών' του σώματος, της φυλής, της ομάδας και, σε ένα ασυνείδητο επίπεδο, της ράτσας»[11].

Ωστόσο τα κομμάτια της κατακερματισμένης αμερικανικής συνείδησης είναι δύσκολο να συγκολληθούν. Στο φινάλε του *Ελαφοκυνηγού* η ομάδα των εναπομεινάντων θα ψάλλει το «God bless America», τραγούδι που έχει το προτέρημα να είναι ταυτόχρονα θρησκευτικός και πατριωτικός ύμνος. Πρόκειται όμως για ένα τραγούδι που βγαίνει άτονα από το στόμα των ηρώων, χωρίς καμιά έξαρση και ηρωισμό, που μαρτυρά όσο τίποτε άλλο την αδυναμία του αμερικανικού μύθου να επιστρέψει σε μια χαμένη αθωότητα. Το καθαρτήριο μπάνιο του Μπρους Ντερν, στο φινάλε του *Γυρισμού*, δεν είναι ίσως ένας πάρα πολύ εύκολος και μη λειτουργικός τελικά τρόπος για να απαλλάξεις ένα έθνος από τις υπευθυνότητές του μπροστά στην Ιστορία;

Σημειώσεις

1. «Κλασικό κινηματογράφο» συνηθίζουμε να ονομάζουμε το μοντέλο που σφυρηλάτησε το Χόλιγουντ από τη δεκαετία του '20 και έπειτα (κυρίως όμως στη δεκαετία του '30-'40) και το οποίο χαρακτηρίζεται από μια τέτοια ομοιογένεια γραφής και μυθοπλασίας, ώστε να μπορούμε να μιλάμε για ένα κοινό κείμενο, που αγκαλιάζει μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '50 όλο το φάσμα του αμερικανικού εμπορικού κινηματογράφου.
2. Όχι πως ο αμερικανικός κινηματογράφος ήταν «απολίτικος» (ένα τέτοιο είδος κινηματογράφου πολύ απλά δεν υπάρχει). Όμως αυτό που τον χαρακτήριζε, σε αντίθεση με τον σημερινό κινηματογράφο, ήταν η κάλυψη, η μη ομολογία του πολιτικού του λόγου.
3. Άρθρο που βρίσκεται στις *Μυθολογίες* και που κυρίως χρησιμοποιεί για παράδειγμα το *Όσο υπάρχουν άνθρωποι* του Φρεντ Τσίνεμαν.
4. Εξαίρεση αποτελούν στον νέο αμερικανικό κινηματογράφο οι ταινίες *Νόρμα Ρέι* του Μ. Ριτ και *Μια γυναίκα εξομολογείται* του Τ. Κασσαβέτη, που προτείνουν μια κοινωνική διείσδυση και ανάλυση στη γυναικεία φύση, τη συμπεριφορά και το χαρακτήρα.
5. Η ηθικολογία χαρακτηρίζει όχι μόνο τον δεξιό κινηματογράφο, μα και μια σειρά σκηνοθέτες όπως οι Ρίτσαρντ Μπρουκς, Ρόμπερτ Μάλιγκαν, Πολ Μαζέρσκι, που υποτίθεται είναι ενταγμένοι στην Αριστερά. Ο πρώτος, με την ταινία του *Αναζητώντας τον κ. Γκούντμπαρ*, μας προτείνει μια τελείως ηθικολογική οπτική, καταδείχνοντας την πορεία της Ντ. Κίτον προς την κόλαση και το θάνατό της (τιμωρία). Αν και δικαιολογεί τη φυγή της από την οικογένεια, η ταινία φροντίζει να μην κρύψει την ανησυχία της για τη διάλυση των οικογενειακών δεσμών, αίτιο της ηθικής χαλάρωσης και του ξεπεσμού της νεαρής δασκάλας. Ευτυχώς όμως έρχεται ο Μάλιγκαν με την ταινία του *Ένας δρόμος που λέγεται Αύριο* για να μας καθησυχάσει ότι οι οικογενειακοί δεσμοί υπάρχουν όσο ποτέ άλλοτε σε μια υγιώς προβληματιζόμενη Αμερική. Όσο για την περίπτωση της ταινίας *Μια ελεύθερη γυναίκα*, το έργο μας βάζει μπροστά σε ένα ηθικολογικό ψευδοπρόβλημα: το γιατί είναι κακό ένας άνδρας να παρατάει όχι μόνο τη γυναίκα του, μα γενικά την οικογένεια — χωρίς όμως να θίγει το πρόβλημα των προσωπικών σχέσεων και λόγων που οδηγούν ένα ζευγάρι στο χωρισμό.
6. Το *Blue Collar* κάλλιστα θα μπορούσε να είναι μια ταινία της Αριστεράς, μιας και δείχνει με ασυνήθιστο ρεαλισμό τη ζωή των εργατών μιας αυτοκινητοβιομηχανίας, τη διάβρωση του συνδικαλισμού από τη Μαφία, κάνει εκκλήσεις για ταξική αλληλεγγύη, έχει για ήρωες δύο μαύρους κλπ. Ουσιαστικά όμως η ταινία είναι μια επανέκδοση της ταινίας του Καζάν *Το λιμάνι της αγωνίας* (στο τέλος ο εγκαταλειμμένος λευκός της τριάδας και προδομένος από τον μαύρο φίλο του βρίσκει σαν μόνη σωτηρία να καταθέσει στο FBI), πασπαλισμένο με λίγο *Ταξιτζή* (κυρίως την ιδέα ότι το «κακό» είναι η πολιτική, συν η σεξουαλική αποχαλίνωση). Όσο για το *Hardcore*, αυτό δεν ξεγελά κανένα. Η ταινία μάς διηγείται το κατέβασμα στην επίγεια κόλαση ενός συντηρητικού επαρχιώτη καλβινιστή, μικροβιομήχανου στο επάγγελμα, που ψάχνει να βρει τη χαμένη ανήλικη κόρη του στα μπορντέλα και τον κόσμο του «σκληρού πορνό». Αφού λοιπόν έρθει σε επαφή με έναν κόσμο που του ήταν τελείως άγνωστος, θα αναλάβει το ρόλο του άγγελου εξολοθρευτή και σαν τον Σαμψών θα γκρεμίσει κυριολεκτικά ένα κατακόκκινο σαν την κόλαση μπορντέλο σαδομαζοχιστών, σκοτώνοντας τους κακούς! Οι ομοιότητες με τον *Ταξιτζή* είναι κάτι παραπάνω από προφανείς. Το ίδιο ακριβώς δε φινάλε έχει και το *Rolling Thunder*, στο οποίο μαθαίνουμε ότι ένας πρώην τραυματίας του Βιετνάμ καθαρίζει μια συμμορία Μεξικανών δολοφόνων, πάλι σε ένα μπορντέλο.
7. Bruno Duval, κριτική της ταινίας *Τινέιτζερς* στο περιοδικό *La Revue du cinéma, image et son*, αρ. 340. Εξάλλου είναι χαρακτηριστικό ότι ένας από τους τρεις ήρωες του *Ελαφοκυνηγού* καλεί υστερικά τον Ρ. Ντε Νίρο να τον πάρει από το στρατόπεδο συγκέντρωσης, αναλογιζόμενος τι θέλει σε αυτή τη χώρα.
8. Σεναριογράφος του *Επιθεωρητή Κάλαχαν*, μα και ταινιών όπως *Ο Δικαστής*, *Τζερεμάια Τζόνσον*, *Αποκάλυψη τώρα!* κ.ά., σκηνοθέτησε, εκτός από το *Τινέιτζερς*, τις ταινίες *Ντίλιγκερ* και *Ο άνεμος και το λιοντάρι*.
9. Όπως και ο *Ελαφοκυνηγός*, που αντιπαραθέτει το «καλό παιχνίδι» (το κυνήγι) με το «κακό» (τη ρωσική ρουλέτα), αν και τα δύο παραπέμπουν στη βία του πολέμου.
10. Gilles Gebes, κριτική της ταινίας *Τινέιτζερς* στο περιοδικό *L'Ercan 79*, αρ. 81.
11. Bruno Duval, τα ίδια σημαίνοντα συναντάμε και στον *Ελαφοκυνηγό*.

ΟΘΟΝΗ αρ. 2-3, καλοκαίρι 1979

Το αμερικάνικο σινεμά

Η κρίση της μυθοπλασίας

Οι Κυνηγοί των Χαμένων Μύθων

Το μεγαλείο και η αδυναμία του αμερικανικού σινεμά - Ένας κινηματογράφος του μεγάλου Μύθου - Το τέλος του αμερικανικού ονείρου, η ωρίμανση του σινεμά, η παρακμή των ειδών και η εμφάνιση του δυστυχισμένου Αμερικανού ήρωα - Η κρίση των μυθοπλασιών αιτία της καλλιτεχνικής κρίσης του αμερικανικού κινηματογράφου - Η μόδα ρετρό, μια λύση-μπούμεραγκ - Η άλλη Αμερική - Το σινεμά σαν ύστατη μυθοπλασία - Η κινηματογραφοφιλία των νέων σκηνοθετών - Το ριμέικ και η αναβίωση των παλιών ειδών - Η παρωδία - Το ξεπέρασμα της μυθοπλαστικής κρίσης;

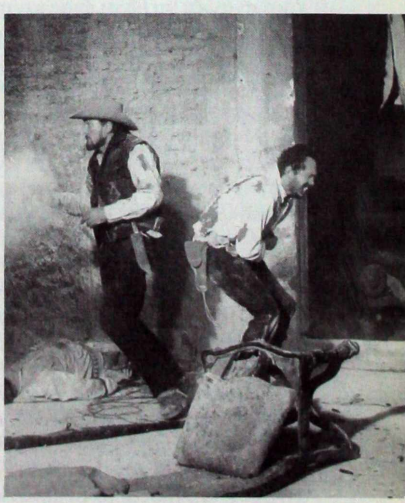
Ένα σινεμά του μεγάλου μύθου

Η υπεροχή μέχρι τώρα του αμερικανικού κινηματογράφου απέναντι του ευρωπαϊκού ήταν όχι μόνο οικονομική, αλλά (κυρίως) αφηγηματική, δραματουργική. Αυτό που πάντα μ' εντυπωσίαζε στο αμερικανικό σινεμά ήταν, από τη μια, η αφηγηματική του αποτελεσματικότητα (κανείς δεν ξέρει να διηγείται τόσο καλά ιστορίες όσο ένας Αμερικανός σκηνοθέτης) και, από την άλλη, η ικανότητά του να μεταμορφώνει σε μια μεγαλο-μυθοπλασία (σ' ένα μεγάλο, συναρπαστικό και δυναμικό θέαμα, που όμοια δεν μπορεί να χειριστεί το ευρωπαϊκό σινεμά) την πιο ασήμαντη όσο και την πιο περίπλοκη ιστορία. Το μεγαλείο του αμερικανικού κινηματογράφου βρίσκεται στο ότι αποτελεί ένα σινεμά του Μεγάλου Μύθου, που εμπνέεται ακατάπαυστα από την κοινωνική και ιστορική πραγματικότητά του (ή, για την ακρίβεια, που μεταμορφώνει σε Μύθο αυτήν την ιστορική και κοινωνική πραγματικότητα). Μεγαλείο που είναι και ταυτόχρονα αδυναμία του, γιατί το αμερικανικό σινεμά υποτάσσει τα εκφραστικά του μέσα στην υπηρεσία της αφήγησης, αδιαφορώντας για τα φορμαλιστικά παιχνίδια και τις αναζητήσεις που χαρακτηρίζουν τον ευρωπαϊκό κινηματογράφο, με αποτέλεσμα να φαίνεται αισθητικά οπισθοδρομικό. Και γιατί, ακόμη, αυτή η συνεχής μετάθεση της ιστορικής και κοινωνικής πραγματικότητας στο πεδίο του Μύθου έκανε συχνά να ειπωθεί ότι είναι ένα ασήμαντο σινεμά, που διαστρεβλώνει τα πράγματα και που αποσκοπεί μόνο στη διασκέδαση και την αποβλάκωση. Απόψεις στις οποίες αναγνωρίζεται κάποιο δίκιο όταν βλέπουν μόνο μερικές πλευρές του αμερικανικού κινηματογράφου και όχι το σύνολό του, το οποίο μας παρουσιάζει έναν από τους πιο διαλεκτικούς και ταυτόχρονα αντιφατικούς κινηματογράφους του κόσμου.

Το τέλος του αμερικανικού ονείρου

Μέχρι τα τέλη του '50 ο Μύθος στον αμερικανικό κινηματογράφο είτε δανείζονταν τη μορφή του έπους (ουέστερν), είτε της τραγωδίας (κοινωνική και γκανγκστερική ταινία), είτε της ύβρεως (μπουρλέσκ) κλπ., είχε πάντα ένα κοινό χαρακτηριστικό: τη θετική κατάληξη. Και με αυτό δεν εννοώ το χάπι εντ, γιατί αρκετές ταινίες δεν τέλειωναν ευτυχισμένα, αλλά το ότι ο μύθος που ανέπτυσσαν οι ταινίες ήταν πάντα θετικός: έκλεινε με τη λύση των αντιθέσεων που παρουσιάζονταν, λύση η οποία επέτρεπε να αναφανεί ένας ιδεολογικά κι εθνικά συνεκτικός και ομοιογενής κόσμος, ο κόσμος της αμερικανικής κοινωνίας που ζει τις αντιφάσεις της, αλλά ταυτόχρονα τις λύνει.

Άγρια Συμμορία



Η ενότητα όμως αυτή του αμερικανικού κινηματογράφου θα σπάσει μετά το τέλος της μακαρθικής περιόδου. Το αμερικανικό σινεμά θα αποκτήσει σιγά σιγά μια πολιτική και ιδεολογική ωριμότητα που δεν θα του επιτρέπει να μεταθέτει συνέχεια σε ένα φαντασματικό επίπεδο τις αντιφάσεις και τα ρήγματα της αμερικανικής κοινωνίας, αλλά θα αρχίσει να μιλά απευθείας γι' αυτές. Τα διάφορα είδη που θεμελίωσαν τον κλασικό αμερικανικό κινηματογράφο αποκτούν κι αυτά μια παρόμοια συνείδηση και απομυθοποιούν τα κλισέ πάνω στα οποία στηρίχτηκαν – πράγμα που οδηγεί σταδιακά στην κατάργηση των ειδών. Και πράγματι αυτά αρχίζουν σιγά σιγά να σβήνουν, αφού δεν μπορούν να παραγάγουν πλέον μια νέα θετική μυθοπλασία (η εξέλιξη του ουέστερν είναι από αυτή την πλευρά τελείως χαρακτηριστική: ο επικός κόσμος της

Τελευταία Παράσταση

Ταχυδρομικής Άμαξας δίνει τη θέση της στην τραγωδία του *Φθινοπώρου των Τσεγιέν* και του παρακμιακού ηρωισμού της *Άγριας Συμμορίας*, καταλήγοντας με την *Πύλη της Δύσης* στην πιο ένοχη και απομυθοποιητική ταινία που μας έδωσε Αμερικανός σκηνοθέτης για το Ουέστ).

Από τα τέλη του '50 λοιπόν, ο αμερικανικός κινηματογράφος χάνει τη φαινομενική αθωότητά του και γίνεται ένα τραυματικό σινεμά, έκφραση της αμερικανικής ένοχης, δυστυχισμένης συνείδησης, που βλέπει να καταρρέουν σιγά σιγά όλα τα ιδανικά του «αμερικανικού ονείρου»: η ευημερία, η ισότητα, η ίση ευκαιρία για όλους, ο σεβασμός της ελεύθερης επιχείρησης, το πνεύμα της κατάκτησης, η ιδέα του Νόμου, της Οικογένειας, του Έθνους κλπ. Κι αν τα πρώτα χρόνια του '60 θα αφήσουν να φανούν ορισμένες ελπίδες, σύντομα η δολοφονία των Κένεντι, το Βιετνάμ, οι φοιτητικές και αντιρατσιστικές εξεγέρσεις, το Γουοτεργκέιτ και το Ενεργειακό θα σβήσουν και τις τελευταίες ψευδαισθήσεις. Ο Αμερικανός ήρωας θα είναι από δω και πέρα ένας δυστυχισμένος ήρωας, που θα έχει οριστικά επιτελέσει την κατάκτηση της Δύσης και θα έχει να αντιμετωπίσει είτε το ένοχο παρελθόν του είτε την ατέρμονη περιπλάνηση σε μια χώρα που δεν μπορεί πια να τον αφομοιώσει. Αλλά και κάθε νέα πράξη ηρωισμού, κάθε νέα προσπάθεια επανατοποθέτησής του απέναντι στη χώρα που αγαπά, θα καταλήγει στην αποτυχία, στον περίγελο, στη νέα περιπλάνηση (*Ο Ελαφοκυνηγός*, *Ήταν και οι τέσσερις φίλοι της*, *Πέντε εύκολα κομμάτια*).

Η κρίση της μυθοπλασίας

Το πέρασμα στην ωριμότητα δεν γίνεται ποτέ χωρίς επιπτώσεις και το αμερικανικό σινεμά φαίνεται να την πληρώνει για τα καλά, γιατί, αν εξαιρέσουμε μερικές ταινίες, ποτέ στη μέχρι τώρα ιστορία του δεν είχε παρουσιάσει τόσο χαμηλή ποιότητα. Η καλλιτεχνική του κρίση διαρκεί 20 περίπου χρόνια κι όσο πάει κορυφώνεται, μην μπορώντας ποτέ σε αυτό το διάστημα να δημιουργήσει ένα σινεμά ισάξιο της χρυσής κλασικής περιόδου του, που να συνδυάζει τη γοητεία και την αφηγηματική αποτελεσματικότητα του '30 και του '40 με τη θεματική ωρίμανση του σήμερα. Και τα αίτια αυτής της κρίσης δεν βρίσκονται στην έλλειψη ταλαντούχων σκηνοθετών ή στα προβλήματα παραγωγής ή ακόμα στην αρνητική επίδραση της τηλεόρασης, αλλά κυρίως στην αδυναμία δημιουργίας καινούργιων μύθων.

Όπως είπαμε μόλις προηγουμένως, η παρακμή των ειδών, το χάσιμο της ιδεολογικής ενότητας και συνοχής του αμερικανικού κινηματογράφου, τα πολιτικά τραύματα κλπ. στέρησαν τη δυνατότητα από την πρόσφατη ιστορική και κοινωνική πραγματικότητα να δίνει θέματα για περαιτέρω θετικές μυθοπλασίες. Όμως ο αμερικανικός κινηματογράφος έχει ζωτική ανάγκη να είναι ένας κινηματογράφος του Μεγάλου Μύθου, γιατί από δω αντλεί το δυναμισμό της γραφής του και την υπεροχή του (αλλιώτικα πώς θα συναγωνιστεί τον ευρωπαϊκό, απέναντι του οποίου νιώθει μειονεκτικά, λόγω του ψυχαγωγικού του χαρακτήρα;). Όταν όμως ένας Μύθος αντανακλά μια ένοχη και κατακερματισμένη συνείδηση, όπως όλες οι σημερινές αμερικανικές ταινίες, τότε είναι σα να ομολογεί την ίδια την παρακμή του, τη μη χρησιμότητά του, την αδυναμία του να παράγει μια θετική μυθοπλασία (και χωρίς αυτή τη θετικότητα πολύ απλά δεν υπάρχει Μύθος, αλλά απομυθοποίηση). Υπάρχει άραγε καλύτερη πρόσφατη απόδειξη από τις ταινίες καταστροφής, που η μόδα τους αντανακλά τον συλλογικό φόβο απέναντι σε ένα απειλητικό μέλλον; Ταινίες που προσπαθούν να «συγκολλήσουν» την κατακερματισμένη αμερικανική συνείδηση και κοινωνία υπό το κράτος ενός εφιαλτικού αύριο, τονίζοντας έτσι την ευδαιμονία του παρόντος – και πολύ περισσότερο του παρελθόντος. Αποτελούν, όμως, μια μικρή εξαίρεση μπρος στην πλειάδα των ταινιών και των σκηνοθετών που περιέγραψαν και συνεχίζουν να περιγράφουν το πρόσφατο ιστορικό παρελθόν, καθώς και το παρόν, σαν ένα εφιαλτικό όνειρο που ζητά την εξιλέωση και απολύτρωσή του (*Γιακούζα*, *Ο Ελαφοκυνηγός*, *Ο Ταξιτζής*, *Ο Γυρισμός*, *Η Πυγμή* κ.ά.).

Κι όμως το αμερικανικό σινεμά πρέπει να συνεχίσει να υπάρχει. Σε αυτή την περίοδο λοιπόν της κρίσης της μεγάλης μυθοπλασίας, δεν του απέμεινε τίποτε άλλο παρά να στραφεί στην ύστατη πηγή των μυθοπλασιών: το ίδιο το σινεμά. Μήπως ο κινηματογράφος δεν ήταν πάντα μια αστείρευτη πηγή ονείρων και φαντασμάτων; Μήπως δεν αποκάλεσαν το Χόλιγουντ «εργοστάσιο ονείρων»; Γιατί λοιπόν οι Αμερικανοί σκηνοθέτες να μην εκμεταλ-

λευτούν την ίδια τους την παράδοση και να αναμετρηθούν με τους πνευματικούς τους πατέρες, τη γενιά των Χοκς, Φορντ, Χίτσκοκ;

Ο μύθος του σινεμά, ως η ύστατη μυθοπλασία, μας δίνει τους *Κυνηγούς της χαμένης κιβωτού*, τον *Πόλεμο των άστρων*, το ριμέικ, αλλά και το *Μπλόου Άουτ* ή το *Οργισμένο Είδωλο*, τους Μπογκντάνοβιτς, Λούκας, Σπίλμπεργκ, αλλά και τους Ντε Πάλμα, Σκορσέζε, Πολάνσκι, μια σειρά δηλαδή από διαφορετικές αντιλήψεις και πραχτικές προσέγγισης του υλικού σινεμά που θα εξετάσουμε αμέσως.

Μπλόου Άουτ

Η κινηματογραφοφιλία της νέας γενιάς

Το 1971 ο Πίτερ Μπογκντάνοβιτς γυρίζει σε ασπρόμαυρο την *Τελευταία Παράσταση*, μια ταινία (όχι πετυχημένη, κατά τη γνώμη μου) που μιλούσε μεταξύ άλλων για το θάνατο του επαρχιακού σινεμά και της αντικατάστασής του από την τηλεόραση. Ο ήρωας πάει να δει την τελευταία ταινία στο θερινό σινεμά: το *Κόκκινο Ποτάμι* του Χοκς. Το 1978, ο Τζον Κάρπεντερ γυρίζει σε έγχρωμο τη *Νύχτα με τις μάσκες*, μια ταινία (τελείως πετυχημένη κατά τη γνώμη μου) που μιλούσε, μεταξύ άλλων, για τη δυνατότητα της τηλεόρασης να επανεργοποιήσει την κινηματογραφική αμερικανική κουλτούρα. Οι ήρωες βλέπουν στην τηλεόραση το *The Thing*, πάντα του Χοκς, και αυτό τους τρομάζει, ίσως με την ίδια ένταση που θα τους τρομάξει ο ερχομός του boogie-man, του ψυχοπαθή δολοφόνου.

Θα μπορούσαμε να απαριθμήσουμε δεκάδες παρόμοια παραδείγματα, όπου η νέα γενιά των Αμερικανών σκηνοθετών αναφέρεται στο παρελθόν του σινεμά (ο Μπόγκαρτ στο *Ωραίος και Σέξι*, ο Ντίσνεϊ στο *Ουρλιαχτό*, ο Ντε Μιλ στις *Στενές επαφές τρίτου τύπου*) και καμιά φορά στο παρόν του (η γκραν-γκινιόλ ταινία β' κατηγορίας στο *Μπλόου Άουτ* και *Ο δολοφόνος με το στιλέτο*, το πορνό στον πρόσφατο *Κινγκ Κονγκ*, στο *Ένας λυκάνθρωπος στο Λονδίνο* ή στις ταινίες του Σρέιντερ κλπ.). Βρισκόμαστε μπρος σε ένα φαινόμενο μαζικής κινηματογραφοφιλίας, την αρχή της οποίας έκανε ο Μπογκντάνοβιτς, για να τον ακολουθήσει όλη η σύγχρονη αμερικανική γενιά σκηνοθετών (και κυριώς οι Σκορσέζε, Άλτμαν, Λούκας, Σπίλμπεργκ, Κάρπεντερ, Λάντις, Ντε Πάλμα, Γ. Άλεν, Κάζνταν, Μπέντον, Κάουφμαν, Κόπολα, Μίλιους, Μελ Μπρουκς, Πολάνσκι, Πέκινπα, Χίλερ, Σρέιντερ κ.ά.) και που εύκολα μπορεί να εξηγηθεί σαν ένα αφιερωτικό τίμημα της νέας γενιάς προς την παλιά, όχι βέβαια την οποιαδήποτε παλιά, αλλά εκείνη με τους σκηνοθέτες που σημάδεψαν την εφηβεία τους και που ανήκουν στη μεγάλη εποχή του Χόλιγουντ, όταν το αμερικανικό σινεμά ήταν ακόμη το σινεμά της αφηγηματικής αποτελεσματικότητας αλλά και των μεγάλων συγκινήσεων, το σινεμά του Μεγάλου Μύθου (ο Χοκς είναι ίσως ο σκηνοθέτης που αναφέρεται τις περισσότερες φορές, αλλά και οι Χίτσκοκ, Φορντ, Γουόλς, Κέρτιζ κ.ά.). Ένα σινεμά από το οποίο είναι αποκομμένη η νέα γενιά των θεατών (αλλά και οι τελειόφοιτοι των κινηματογραφικών σχολών) και που μετά την αμφισβήτηση του '68 πετάχτηκε στα σκουπίδια σαν έκφραση του αμερικανικού ιμπεριαλισμού. Ένα σινεμά που ξαναρχίζει να γίνεται γνωστό μέσα από την τηλεόραση και τη βιντεοκασέτα και που η νέα αυτή γενιά των σκηνοθετών θέλει να το βάλει στη σωστή του θέση. Να ανακηρύξει τη λατρεία της και το θαυμασμό της, να δηλώσει ποια είναι η κληρονομιά και παράδοσή της, να τοποθετηθεί απέναντί της, να το αναπαραγάγει μηχανιστικά και νεκροφιλικά, να το παρωδήσει ή, αντίθετα, ξεκινώντας από αυτό, να δουλέψει πάνω σε νέες δομές και θεματικές που ορίζουν το πραγματικά μοντέρνο σινεμά του σήμερα*.

Η μόδα του ριμέικ

Το ριμέικ, δηλαδή το νέο γύρισμα μιας παλιάς επιτυχίας, είναι ίσως η πιο χαρακτηριστική περίπτωση εκμετάλλευσης της μυθολογίας του σινεμά. Η πρακτική αυτή που υπάρχει από τη γέννηση κιόλας του κινηματογράφου και που η λογική της είναι καθαρά εμπορική (προσαρμογή του ήδη δοκιμασμένου στις νέες απαιτήσεις του θεάματος) είχε μεγάλη άνθηση την τελευταία δεκαετία, συνέπεια της μόδας ρετρό. Όμως η επιτυχία μιας ταινίας συνδέεται απόλυτα με το κλίμα μιας εποχής (και όχι για την αξία της ιστορίας της αυτής καθεαυτήν), ενώ η φορμαλιστική συγκίνηση που μας προκαλεί δεν είναι άσχετη ούτε με τον γνώριμο μανιερισμό του σκηνοθέτη της, αλλά ούτε και με τις συνθήκες παραγωγής, που είναι πάντα άκρως κωδικοποιημένες στο αμερικανικό σινεμά. Έτσι ένα ριμέικ έχει ελάχιστες πιθανότητες επιτυχίας ή τουλάχιστον ελάχιστες πιθανότητες να γίνει καλύτερο από το μοντέλο του, όταν ιδίως η νέα μεταφορά δεν απομακρύνεται σχεδόν καθόλου από το πρωτότυπο, και οι πρόσφατες αποτυχίες των ταινιών όπως *Κινγκ Κονγκ*, *Το μεροκάματο*

Έξαψη

του τρόμου, *Ο Μάγος του Οζ*, *Ο επιθεωρητής Μάρλοου ξανα-χτυπά* κ.ά. συνηγορούν με αυτή την άποψή μου. Υπάρχουν βέβαια οι εξαιρέσεις, όπως είναι η περίπτωση του *Ο ταχυδρόμος χτυπάει πάντα δυο φορές*, αλλά ακόμη κι εδώ έχουμε μια αναπαραγωγή ενός παλιού μοντέλου, που δεν εμπλουτίζεται με τίποτα το νέο. Φαεινή εξαίρεση το *Φάντασμα του Παραδείσου* του Μπράιαν Ντε Πάλμα, ριμέικ της ταινίας *Το φάντασμα της Όπερας*, που είναι καλύτερο από το πρότυπο, πολύ απλά γιατί ο Ντε Πάλμα εμπλουτίζει το μύθο και δεν βασίζεται μόνο σε αυτόν για να φτιάξει τον ιδιότυπο φορμαλιστικό κόσμο της ταινίας, που είναι και το βασικό ατού της γοητείας της.

Τον τελευταίο καιρό πάντως πληθαίνουν οι περιπτώσεις ριμέικ που το κίνητρό τους δεν είναι και τόσο εμπορικό, όσο καθαρά μονομανιακό: πρόκειται για μια προσπάθεια ιδιοποίησης ενός έργου που σημάδεψε το παρελθόν ενός σκηνοθέτη και που με την πράξη αυτή αποτίει φόρο τιμής στον μεγάλο Πατέρα, αλλά και ξεκαθαρίζει τους λογαριασμούς του μαζί του (πρόκειται δηλαδή για μια καθαρά οιδιπόδεια σύγκρουση). Το ευρωπαϊκό σινεμά έχει ένα τέτοιο μεγάλο παράδειγμα να δείξει: το *Νοσφεράτου* του Χέρτζογκ, που η περίπτωσή του αγγίζει σχεδόν τη σχιζοφρένεια. Αλλά πώς να εξηγήσουμε διαφορετικά τη μονομανία με την οποία ο Ντε Πάλμα αντιγράφει σκηνές από το έργο του Χίτσκοκ, και με την οποία ο Λάντις θέλει να ξανακάνει το *Τέρας της Μαύρης Λίμνης* και τελικά βοηθά τον παλιό σκηνοθέτη Τζακ Άρνολντ να το... ξανακάνει· ή, πάλι, με τη μονομανία με την οποία οι Κάρπεντερ και Μπογκντάνοβιτς αντιγράφουν τον Χοκς (ο πρώτος ετοίμασε ένα ριμέικ του *The Thing* και ο δεύτερος ομολογεί την επίδραση του *Απίθανου κ. Μπέμπη* πάνω στο *Μια τρελή τρελή καταδίωξη*) και ο Πολ Σρέιντερ ξανακάνει την ταινία του Ζακ Τουρνέρ *Οι άνθρωποι γάτες*, που δεν ανήκει στις μεγάλες επιτυχίες του σινεμά, αλλά έχει συναρπάσει όλους τους θαυμαστές του είδους;

Η μονομανία ήταν πάντα ένα ισχυρό κίνητρο προώθησης για να γίνουν μερικά από τα πιο μεγάλα έργα στην ιστορία του κινηματογράφου. Τούτη όμως η κινηματογραφοφιλική εμμονή (που είναι ταυτόχρονα και κινηματογραφοφιλική ασέβεια ως προς το πρότυπο έργο) δεν έχει καταφέρει για την ώρα να μας πείσει ότι θα βγάλει το σινεμά από το μυθοπλαστικό του αδιέξοδο, γι' αυτό ας ελπίσουμε ότι είναι ένα πρόσκαιρο φαινόμενο.

Η αναβίωση των παλιών ειδών

Η μόδα ρετρό δεν έφερε μόνο το ριμέικ, αλλά κυρίως την αναπαραγωγή παλιών θεματικών και φορμαλιστικών μοτίβων από ξεχασμένα ή παρακμασμένα είδη. Στις αρχές του '70 είδαμε να αναβιώνει η σερί-νουάρ με ταινίες όπως η *Τσάιναταουν*, *Ο γάτος είδε τον δολοφόνο* και πρόσφατα η *Έξαψη*. Στη συνέχεια άνθησε η επιστημονική φαντασία και κυρίως η όπερα του διαστήματος στα πρότυπα του *Πολέμου των άστρων*, παράλληλα με την ταινία τρόμου, που κάνει μια νέα θριαμβευτική εμφάνιση, δυστυχώς με μετριότατες ταινίες. Δεν είχαν όμως την ίδια τύχη άλλα είδη που προσπάθησαν να αναβιώσουν, όπως το ουέστερν, η πολεμική ταινία, η πειρατική, το μιούζικαλ κ.ά., αντίθετα με την περιπέτεια που φαίνεται ότι ξαναγίνεται της μόδας. Όμως και σε αυτή την περίπτωση της αναβίωσης υπάρχουν οι ίδιες αντιρρήσεις με το ριμέικ. Η ύπαρξη των παραπάνω ειδών συνδέεται με συγκεκριμένες εποχές και συστήματα παραγωγής και η με κάθε τρόπο αναπαραγωγή τους καταλήγει σε μια ρετρό νοσταλγία, που μαρτυρά την υπεροχή του παρελθόντος πάνω στο παρόν (η ταινία *Οι κυνηγοί της χαμένης κιβωτού*, για παράδειγμα, παρά τη σκηνοθετική αποτελεσματικότητά της, σε καμιά περίπτωση δεν έχει τη χάρη των μεγάλων περιπετειών που γύρισαν το '40 και το '50 οι Ράουλ Γουόλς, Χαταγουέι, Κέρτιζ και Σία, ενώ προκαλεί την ίδια γοητεία με ένα σίριαλ όπως η *Λεγεώνα του Ζορρό*, που το '40 ήταν σινεμά τελευταίας κατηγορίας).

Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι δεν υπάρχουν εξαιρέσεις, που συνήθως ανήκουν σε δύο κατηγορίες: είτε ένας σκηνοθέτης παίρνει κατά γράμμα όλες τις συμβάσεις του είδους και, στηριζόμενος στη δεξιοτεχνία του, μας δίνει έργα που δεν έχουν να ζηλέψουν τίποτα μ' εκείνα του παρελθόντος (*Τσάιναταουν*, *Το Ουρλιαχτό*, *Πατ Γκάρετ και Μπίλι δε Κιντ*, *Μπάρι Λίντον*) είτε στηρίζεται στις συμβάσεις αυτές για να προχωρήσει σε μια σύγχρονη προβληματική, που αναπόφευκτα απομυθοποιεί, φτωχαίνει το είδος (όλες οι ταινίες του Άλτμαν, *Η Πύλη της Δύσης*, *Νέα Υόρκη - Νέα Υόρκη*). Η τελευταία όμως αυτή προσπάθεια είναι ένας φαύλος κύκλος: μπορεί η παράδοση του αμερικανικού σινεμά να προσφέρει μια προσωρινή διέξοδο στην κρίση της μυθοπλασίας, όμως, αν μια ταινία ή ένα παλιό είδος θέλει να σταθεί

σύμφωνα με τις σημερινές απαιτήσεις θεάματος, οδηγείται αναπόφευκτα στην απομυθοποίηση ή την παρωδία. Κι όπως είπαμε και στην αρχή αυτού του άρθρου, η απομυθοποίηση είναι το τέλος της μυθολογίας, η ομολογία του αδιεξόδου, η στέρηση άλλων φαντασματικών επενδύσεων σε ένα χώρο που χρειάζεται την αθωότητα για να είναι λειτουργικός. Η παταγώδης εμπορική αποτυχία της ταινίας *Η Πύλη της Δύσης*, για την οποία όλοι στην αρχή πίστεψαν ότι θα επανέφερε τη μόδα του ουέστερν, δείχνει αυτό ακριβώς το πράγμα.

Τσάινταουν

Η παρωδία

Μένει λοιπόν ο εύκολος δρόμος της παρωδίας. Ένα μεγάλο μέρος της επιτυχίας ταινιών όπως ο *Πόλεμος των άστρων*, οι *Κυνηγοί* και όλων των σύγχρονων αναβιώσεων των παλιών σούπερ-ηρώων, όπως οι *Σούπερμαν*, *Μπακ Ρότζερς*, *Φλας Γκόρντον* κλπ., βασίζεται στην ειρωνεία τους, στην αναπόφευκτη αποστασιοποίηση με την οποία βλέπουν τις πράξεις των ηρώων τους (είμαστε πολύ μακριά από τον μονολιθικό ηρωισμό ενός Γκάρι Κούπερ ή ενός Τζον Γουέιν). Αλλά και η παρωδία παλιών κινηματογραφικών ειδών είναι κάτι που έχει μεγάλη πέραση, ύστερα από τη μόδα που λάνσαραν ο Μελ Μπρουκς και οι συνεργάτες του.

Τι όμως πιο εύκολο από το να παρωδείς τις συμβάσεις ενός είδους, καταντώντας το γκαγκ μια μηχανιστική σύλληψη που έχει ανάγκη ένα κείμενο-αναφορά για να λειτουργήσει, χάνοντας έτσι την αυθεντικότητα που το διέκρινε στη χρυσή εποχή του μπουρλέσκ! Εγχείρημα χωρίς νόημα, η παρωδία μπορεί να βγάζει γέλιο και να είναι πετυχημένη (*Φρανκενστάιν Τζούνιορ*), όμως κλείνεται σε ένα αδιέξοδο όταν δεν προσπαθεί να προχωρήσει πιο πέρα το ίδιο το κινηματογραφικό κωμικό. Κάτι που μόνο ο Πολάνσκι το κατάφερε με τη *Νύχτα των βρικολάκων*, που ήταν όχι μια παρωδία, αλλά μια κωμωδία με βρικόλακες –δηλαδή μια ταινία που δεν είχε ανάγκη από καμιά ταινία-αναφορά, αλλά αποτελεί από μόνη της ένα αυθεντικό και πετυχημένο έργο, τόσο ως κωμωδία όσο και ως ταινία τρόμου.

Το παράδειγμα του Πολάνσκι μαζί με άλλα ανάλογα, που μπορούμε να τα βρούμε στο έργο των Ντε Πάλμα, Σκορσέζε, Τζον Μπούρμαν, Ρ. Άλτμαν, Στάνλεϊ Κιούμπρικ και μερικών ακόμη, είναι ίσως οι πιο χαρακτηριστικές περιπτώσεις μιας παραγωγικής προσπάθειας επανατοποθέτησης της κινηματογραφικής κληρονομιάς σε νέες δομές, που προχωρούν το σύγχρονο σινεμά και δεν το κλείνουν στη ρετρό αναπόληση. Δεν χρειάζεται να πω ότι, σε πείσμα όσων λατρεύουν το έργο των Λούκας, Σπίλμπεργκ, Μπογκντάνοβιτς, Μελ Μπρουκς και Σία, βρίσκω σε αυτούς τους παραπάνω σκηνοθέτες τον πραγματικό πλούτο του αμερικανικού κινηματογράφου, καθώς και τις δυνατότητες να υπερκεραστεί η κρίση που περνά.

* Παράλληλα με αυτή την αξιολόγηση του παλιού αμερικανικού κινηματογράφου, μια μερίδα σκηνοθετών κάνει το ίδιο ακριβώς πράγμα με το σύγχρονο ευρωπαϊκό και γιαπωνέζικο σινεμά, που πάντα αντιπροσώπευε έναν πιο διανοουμενίστικο, καλλιτεχνικό και σοβαρό κινηματογράφο. Ο Μπέργκμαν είναι η πιο χαρακτηριστική περίπτωση (η σκιά του κυνηγά το έργο του Γούντι Άλεν και όχι μόνο αυτό), αλλά και πολλοί σκηνοθέτες της Νουβέλ Βάγκ (ο Γκοντάρ έχει επηρεάσει τα πρώτα έργα των Κόπολα και ντε Πάλμα, ο Τριφό τον Μαζούρσκι), του ιταλικού κινηματογράφου (ο Φελίνι στις *Ζωντανές Αναμνήσεις*, ο Αντονιόνι στο *Μπλόου Άουτ*, ο Ροσελίνι στο *Οργισμένο Είδωλο*) ή του γερμανικού (υπάρχει μια ατμόσφαιρα *Αγκίρε* στην *Αποκάλυψη τώρα!*). Συχνά οι επιδράσεις δεν είναι τόσο εμφανείς ή, αντίθετα, είναι τελείως εκχυδαϊσμένες, όπως συμβαίνει με την επίδραση του Κουροσάβα πάνω στον Λούκας (*Ο πόλεμος των άστρων*) ή του Μπρεσόν πάνω στον Πολ Σρέιντερ (*Επάγγελμα Ζιγκολό*), αυτό όμως που έχει σημασία είναι ότι τα τελευταία χρόνια έχει αρχίσει ένα είδος πολιτιστικής ανταλλαγής ανάμεσα στην Ευρώπη και την Αμερική, η οποία επεκτείνεται στη διανομή ευρωπαϊκών ταινιών στην αγορά των ΗΠΑ, στη χρηματοδότηση πολλών παραγωγών που φαινομενικά είναι καθαρά ευρωπαϊκές (*Ο πόλεμος της φωτιάς*) ή στην πρόσκληση Ευρωπαίων σκηνοθετών να δουλέψουν στην Αμερική (Κώστας Γαβράς, Βέντερς, Λουί Μαλ κ.ά.), ανταλλαγή που ίσως πολύ σύντομα αλλάξει τα σημερινά δεδομένα τόσο του ευρωπαϊκού όσο και του αμερικανικού κινηματογράφου. Όμως το σινεμά του εσπεράντο είναι το μέλλον του σινεμά;

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ αρ. 8, Νοέμβριος 1982

Το αμερικάνικο σινεμά

Η κρίση της δραματουργίας

Μια Σκηνή με ή χωρίς όρια;

Η επίδραση της τηλεόρασης και οι αισθητικές αλλαγές που επέφερε - Η νέα γενιά των μεγαλομανών σκηνοθετών - Η περίπτωση Κιούμπρικ - Είναι ο Ντε Πάλμα αντιγραφέας του Χίτσκοκ; - Ταινίες της αφήγησης, αλλά χωρίς δραματουργική ισορροπία - Δραματουργικές ανισότητες και έλλειψη του μέτρου - Και πάλι η τηλεόραση - Οι βασικοί σκηνοθέτες του αμερικανικού σινεμά σήμερα.

Το τηλεοπτικό εφέ

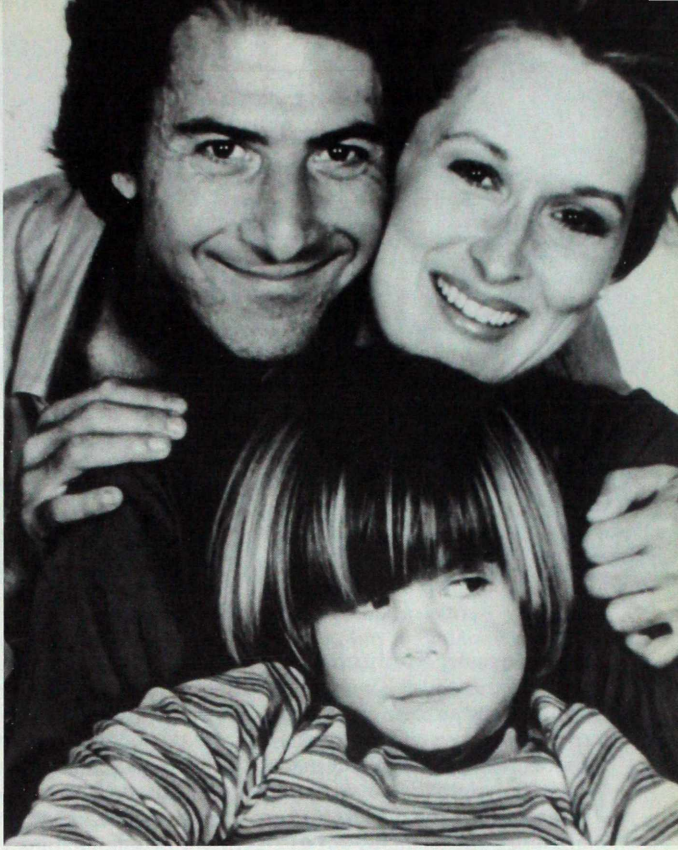
Όταν στη δεκαετία του '50 το Χόλιγουντ δέχθηκε τον σφοδρό ανταγωνισμό της τηλεόρασης, η απάντησή του ήταν όχι μόνο η υπερπαραγωγή, αλλά και μια προσπάθεια ανταγωνισμού της τηλεόρασης στο ίδιο της το έδαφος, κάνοντας ταινίες που εμπνέονταν από την τηλεοπτική αισθητική και θεματική, αλλά πρόσφεραν ατού που δεν ήταν τότε σε θέση να προσφέρει η τηλεόραση (γνωστούς σταρ, μεγαλύτερο προϋπολογισμό, πιο ανεπτυγμένες μυθοπλασίες κλπ.). Η στροφή αυτή ήταν αναγκαία αν ήθελε το Χόλιγουντ να μη χάσει καθόλου το κοινό του, πράγμα το οποίο απαιτούσε προσαρμογή στις νέες απαιτήσεις θεάματος, που σε μεγάλο μέρος είχε διαμορφώσει η τηλεόραση. Ο αμερικανικός κινηματογράφος προσεγγίζει τη μικρο-μυθοπλασία, τα απλά, καθημερινά, «ρεαλιστικά» θέματα, τον ψυχολογισμό (εδώ τον βοήθησε πολύ το στιλ παιξίματος που διαμόρφωσε το Άκτορς Στούντιο και η θεατρική λογοτεχνία της παράδοσης του Τένεσι Ουίλιαμς) ή και ακόμη ιστορικά και κοινωνικά δράματα που διαμορφώνουν τη μόδα του «docu-drame» (τηλεοπτικά έργα βασισμένα σε πραγματικά ή όχι γεγονότα, που ασχολούνται με ένα «δράμα» της σύγχρονης ιστορίας –μπορεί να είναι το *Ολοκαύτωμα*, οι *Ρίζες*, αλλά και μια δικαστική πλάνη τύπου Ρόζενμπεργκ).

Όλη η νεότερη γενιά του αμερικανικού κινηματογράφου, με ελάχιστες εξαιρέσεις, θα μαθητεύσει πρώτα στην τηλεόραση και μετά θα περάσει στον κινηματογράφο, μεταφέροντας αναπόφευκτα και πολλά στοιχεία από την τηλεοπτική αισθητική. Αλλά και ο κινηματογράφος συχνά επηρεάζει την τηλεόραση, σε σημείο που κανείς να μην αναγνωρίζει ως τηλεοπτικά ορισμένα έργα όπως η *Μονομαχία* του Σπίλμπεργκ (στην Ελλάδα παίχτηκε κατευθείαν στις αίθουσες) ή το *Κάποιος με κοιτάζει* του Κάρπεντερ.

Αν επιμένω στην παραπάνω παρατήρηση, είναι για να δείξω ότι η τηλεόραση από μόνη της δεν είναι κάτι το «κακό» και μπορεί να επηρεάσει θετικά το σινεμά, αλλά και το αντίθετο. Δυστυχώς η επιρροή αυτή του ενός μέσου στο άλλο εκφράστηκε σε γενικές γραμμές στην αμερικανική πραγματικότητα με το να μεταφέρει το ένα τις επιτυχίες του άλλου (έτσι το *Πέιτον Πλέις* γίνεται πρώτα ταινία και μετά τηλεοπτική σειρά με άλλους ηθοποιούς, το *MASH* έπειτα από την τεράστια επιτυχία του γεννά μια απρόσμενη τηλεοπτική σειρά με τους ίδιους ήρωες, πολλές τηλεοπτικές ταινίες όπως το *Σογκούν* παίζονται στην Ευρώπη σε συντομευμένες κόπιες κλπ.) ή με κάτι ακόμα χειρότερο: τη βαθμιαία κατάργηση των ιδιαίτερων εκείνων χαρακτηριστικών που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε κινηματογραφικά και την αφομοίωσή τους από το «τηλεοπτικό εφέ». Σήμερα το 90% του αμερικανικού κινηματογράφου είναι στην ουσία τηλεόραση, και αυτό το αποδεικνύει όχι μόνο η μόδα των ταινιών τύπου *Κράμερ εναντίον Κράμερ*, *Συνηθισμένοι Άνθρωποι*, *Στη χρυσή λίμνη*, αλλά και ταινιών όπως *Καυτές Μαρτυρίες*, *Χωρίς Δόλο*, που ανήκουν στο χώρο της πολιτικοκοινωνικής καταγγελίας, ή ταινιών όπως *Ο Σεισμός*, *Το Σμήνος* και άλλων έργων καταστροφής με τα δεκάδες προσωπικά και οικογενειακά μικροδράματά τους, που μας έρχονται κατευθείαν από την τηλεόραση και τον ψηφιδωτό τρόπο αφήγησής της.

Τι είναι όμως αυτό που μας ενοχλεί σε τούτη την αισθητική αντίληψη; Η πλήρης ουδετερότητά της όσον αφορά το σκηνοθετικό στιλ και τη γραφή, που στερεί το σινεμά από οποιαδήποτε φορμαλιστική ηδονή και το κάνει μιαν ομοιογενή γραφή. Η τηλεόραση (αλλά και η επίδραση του Άκτορς Στούντιο) έφερε σε πρώτο πλάνο τον ηθοποιό από τη μια και το σενάριο από την άλλη, μετατρέποντας το κινηματογραφικό κάδρο σε έναν απλό τόπο έκθεσης προσώπων και καταστάσεων, που αρκεί η παρουσία τους για να σημανθούν όλα. Με άλλα λόγια, έχουμε έναν περιορισμό των ιδιότυπων κινηματογραφικών εκφραστικών μέσων και μια επιστροφή στο φιλμαρισμένο θέατρο ή στην κυριαρχία του προφορικού λόγου, που παραμένει το κατεξοχήν εκφραστικό μέσο. Ο ρόλος του σκηνοθέτη περιορίζεται στο να

εικονογραφεί το σενάριο, που υποτίθεται ότι περιέχει ήδη όλα τα νοήματα του έργου, και να διευθύνει όσο γίνεται καλύτερα τους ηθοποιούς. Όμως με αυτό τον τρόπο ναρκοθετείται η ίδια η αντίληψη της σκηνοθεσίας. Όχι πως από τεχνικής πλευράς παύει να υφίσταται, αλλά είναι τελείως ουδέτερη, αδιόρατη κι ανεπαίσθητη, λες και δεν αποτελεί την κυρίαρχη σημαίνουσα πρακτική, λες και το στήσιμο ενός πλάνου, ο φωτισμός του, το καδράρισμά του, η γεωμετρία του, το μοντάζ, το χρώμα, η ηχοληψία, η μουσική αντίστιξη και γενικά η εμμονή σε μια ιδιότυπη σκηνοθετική αντίληψη (κάτι που χαρακτηρίζει όλα τα μεγάλα έργα του κινηματογράφου) είναι πράγματα που έχασαν κάθε σημασία.



Κράμερ εναντίον Κράμερ

Μπορεί στην εποχή του κλασικού αμερικανικού κινηματογράφου να ίσχυε η αρχή ότι η σκηνοθεσία πρέπει να υπηρετεί το στόρι και να υποτάσσεται στις συμβάσεις του είδους, αυτό όμως δεν εμπόδισε τους μεγάλους δημιουργούς, παρά το κλίμα ανελευθερίας που υπήρχε, να αναπτύξουν τη δική τους προσωπική γραφή, να ξεχωρίσουν με το φορμαλισμό τους (τα ουέστερν του Φορντ είναι τόσο διαφορετικά από κείνα του Χοκς). Κι είναι αυτός ο φορμαλισμός που εξαφανίζεται σήμερα, δίνοντας τη θέση του σε μια ομοιογενή γραφή, που κάνει τα έργα τόσων ταλαντούχων σκηνοθετών να μην ξεχωρίζουν μεταξύ τους. Πώς λοιπόν να μην ανησυχούμε για το μέλλον του αμερικανικού κινηματογράφου όταν βλέπουμε μια σειρά σκηνοθέτες που διακρίθηκαν τα τελευταία χρόνια με την προσωπικότητά τους να δίνουν σήμερα ένα όλο και πιο αδιάφορο έργο, που βρίσκεται πολύ πίσω σε σχέση με αυτό που έδωσαν στο παρελθόν, υποκύπτοντας στις εύκολες συμβάσεις της τηλεοπτικής αισθητικής; Η λίστα είναι πολύ μεγάλη, θα μπορούσαμε όμως να αναφέρουμε ενδεικτικά τους: Σ. Πόλακ, Α. Πάκουλα, Σ. Ρόζενμπεργκ, Χ. Άσμπι, Ρ. Σαράφιαν, Μ. Ριτ, Τζ. Ρ. Χιλ, Ρ. Μπέντον, Φρ. Πέρι, Μ. Ρίτσι, Τζ. Λιούις κ.ά.

Ένα σινεμά πέρα από τα όρια

Δεν χρειάζεται να πούμε ότι το ενδιαφέρον του αμερικανικού κινηματογράφου βρίσκεται σήμερα στην άλλη πλευρά. Στους σκηνοθέτες εκείνους που επιχειρούν μια επιστροφή στη σκηνοθεσία (ή που, για την ακρίβεια, δεν την εγκατέλειψαν ποτέ), στους σκηνοθέτες εκείνους που δουλεύουν το κάδρο τους, κάνοντάς το την πρωταρχική πηγή σημάνσεων, στους σκηνοθέτες εκείνους που ξεχωρίζουν με την ιδιαιτερότητα της γραφής τους, με το φορμαλισμό τους (και όχι μόνο με τη θεματική τους, που συχνά μπορεί να είναι ανύπαρκτη), στους σκηνοθέτες εκείνους που κάθε τους ταινία είναι κι ένα στοίχημα, ένα συνεχές ψάξιμο των εκφραστικών μέσων και των δυνατοτήτων τους, στους σκηνοθέτες εκείνους που κάθε ταινία είναι κι ένα μεγαλόπνοο μονομανιακό σχέδιο να προχωρήσει το σινεμά, να εξαντληθεί, να φτάσει στα όρια των δυνατοτήτων του, να ξεφύγει από τα περιθώρια μέσα στα οποία είναι περιορισμένο (περιθώρια αφηγηματικά, διάρκειας, θεματικά, αισθητικά, προϋπολογισμού κλπ.) και να τα βάλει με τις δυνατότητές του (μέχρι πού το σινεμά μπορεί να φτάσει;), αλλά ταυτόχρονα και με τις δυνατότητες των ίδιων των σκηνοθετών (μέχρι πού αυτοί οι σκηνοθέτες μπορούν να φτάσουν;). Ένας κινηματογράφος πέρα από τα όρια – να τι συνδέει το έργο οραματιστών και μεγαλομανών σκηνοθετών όπως οι: Κιούμπρικ, Κόπολα, Σπίλμπεργκ, Μπούρμαν, Μπάκσι, Ντε Πάλμα, Σκορσέζε, Λάντις, Κάρπεντερ, Τσίμινο, Πολάνσκι κ.ά.

Μπάρι Λίντον

Η περίπτωση Κιούμπρικ

Το 1968, ο Στάνλεϊ Κιούμπρικ γυρίζει το *2001, η Οδύσσεια του Διαστήματος*, μια ταινία μοναδική στην ιστορία του αμερικανικού κινηματογράφου, γιατί, αν και ανήκει στο χώρο της υπερπαραγωγής, έγινε έξω από τον οποιοδήποτε θεματικό, αισθητικό και αφηγηματικό κανόνα. Πρόκειται για μια σχεδόν πειραματική ταινία, χωρισμένη σε τρία μέρη, χωρίς καμιά διηγηματική σύνδεση μεταξύ τους, με σχεδόν ανύπαρκτη υπόθεση, με περιορισμένη τη δράση και τους διάλογους, με τεράστια αργά πλάνα, όπου συμβαίνουν τόσα λίγα από διηγηματικής πλευράς, και όλα αυτά για να κυριαρχήσει το κάδρο (αλλά και ο ήχος) ή καλύτερα για να δοθεί η αίσθηση του κινηματογραφικού ρυθμού, της διάλυσης της φόρμας μέσα σε ένα κοσμογονικό ταξίδι, όπου τα πάντα είναι ρευστά, σαν ένα ποτάμι που κυλά, και ταυτόχρονα πρωτόγνωρα, γεμάτα εκπλήξεις, απόξενα και τρομαχτικά. Η παρακολούθηση του θεάματος γίνεται έτσι μια πρωτόγνωρη εμπειρία συναισθημάτων και εικόνων, που συναγωνίζεται την αίσθηση που δίνει η χρήση των παραισθησιογόνων. Το *2001* είναι μια ταινία-ορόσημο, η πρώτη προσπάθεια του αμερικανικού κινηματογράφου, έξω από το χώρο του αντεργκράουντ, να ανοιχθεί σε νέες εμπειρίες θεάματος, να απελευθερωθεί από την κυριαρχία της αφήγησης και να αναμετρηθεί με τις ίδιες τις δυνατότητες του σινεμά, βάζοντας το ερώτημα: μέχρι πού μπορεί να φτάσει, να αντέξει ένα κινηματογραφικό θέαμα που δεν το υποβαστάζει και δεν το περιορίζει χρονικά κάποια συνεκτική μυθοπλασία;

Ερώτημα που τίθεται αντίστροφα στον *Μπάρι Λίντον*, ένα νέο πείραμα πάνω στις χρονικές και εικαστικές δυνατότητες του κινηματογράφου. Αν στην *Οδύσσεια* έχουμε κατά κάποιον τρόπο μια πάλη της χρονικής κινηματογραφικής διάρκειας να επιβληθεί έξω από κάθε αφηγηματική λογική, στον *Μπάρι Λίντον* παρακολουθούμε την πάλη μιας ατέλειωτης μυθοπλασίας που θέλει να επιβληθεί έξω από κάθε χρονική κινηματογραφική λογική. Και αυτό όχι γιατί η ταινία είναι μεγάλης διάρκειας, αλλά γιατί το κύλισμα της αφήγησης δεν είναι «εποικοδομητικό». Ο *Μπάρι Λίντον* μας εκθέτει μια κυριολεκτικά ασήμαντη από δραματουργικής και μυθιστορηματικής πλευράς ιστορία, που ωστόσο επιμένει να παίρνει γιγάντιες διαστάσεις, γιατί θέλει να υπάρχει έξω από κάθε συνηθισμένο χρονικό δραματουργικό πρότυπο, υποβασταζόμενη από ένα τέλεια εικαστικά κάδρο, που αρκεί από μόνο του για να παράγει σημάνσεις (ο *Μπάρι Λίντον* είναι η πιο εικαστική ταινία σε όλη την ιστορία του αμερικανικού κινηματογράφου). Και είναι ακριβώς αυτή η αντινομία της ταινίας που της δίνει έναν υπέρμετρο και μεγαλομανή χαρακτήρα, που ο Κιούμπρικ θα πληρώσει ακριβά, γιατί στην Αμερική ο *Μπάρι Λίντον* θα είναι εμπορική αποτυχία (ποιος αγαπά τις μη εποικοδομητικές μυθοπλασίες;). Ανάμεσα στα δύο αυτά έργα, ο Κιούμπρικ θα γυρίσει το *Κουρδιστό Πορτοκάλι*, ψευδο-ταινία θέσης πάνω στη βία (και για την ακρίβεια πάνω στην αντιπαράθεση κρατικής - τεχνολογικής βίας και ατομικής - ορμικής), που ο σκηνοθέτης θα σκηνοθετήσει με ένα υπερβολικό, γκροτέσκο, μπουρλέσκ στιλ, ενάντια στην οποιαδήποτε σοβαροφάνεια του θέματος, χωρίς να απομακρύνεται από τα μόνιμα θέματά του (εδώ η γοητεία και η αντοχή του θεάματος, σαν θέαμα της βίας ή σαν τεχνολογικό μέσο καταστολής των ορμών). Και τέλος θα κάνει τη *Λάμψη*, που η σκοτεινή και ανεξήγητη ιστορία της μας οδηγεί στην αίσθηση του απόκρυφου της κοσμικής πλάκας της *Οδύσσειας*. Η τελευταία αυτή ταινία είναι ένα νέο σκηνοθετικό πείραμα πάνω στα όρια του κινηματογραφικού θεά-

ματος, μιας και ο Κιούμπρικ αδιαφορεί για την οποιαδήποτε αιτιολόγηση των συμβάντων, αιτιολόγηση συνηθισμένη στις ταινίες αυτού του είδους, που έχει καθαρά εφησυχαστικό χαρακτήρα, δημιουργώντας έτσι το συναίσθημα του απόξενου και ταυτόχρονα του φόβου, μέσα από μια κατά κυριολεξία λαβυρινθώδη ιστορία (και λέω «κατά κυριολεξία», γιατί όχι μόνο η εξέλιξη της μυθοπλασίας έχει έναν τέτοιο χαρακτήρα, αλλά και η ίδια η αρχιτεκτονική του έργου υποβάλλει την ιδέα του λαβύρινθου). Η *Λάμψη* μας αποκαλύπτει, όσο καμιά άλλη ταινία του Κιούμπρικ, ότι η μονομανιακή ιδέα που κινεί το έργο του είναι η αίσθηση του υπέρμετρου, του κοσμογονικού και ταυτόχρονα του παράδοξου και του τρομαχτικού, που κάνει την ταινία από τις πιο πρωτότυπες και οραματικές όλης της ιστορίας του κινηματογράφου.

Η περίπτωση Ντε Πάλμα

Ίσως φανεί παράξενο, αλλά ο σκηνοθέτης που κατά τη γνώμη μου είναι πιο κοντά στον Κιούμπρικ είναι ο Μπράιαν Ντε Πάλμα. Και στους δύο αυτούς δημιουργούς βλέπουμε τη φόρμα να αυτονομείται σχεδόν από την ιστορία της ταινίας και να γίνεται το καθοριστικό στοιχείο που θα δομήσει την κατασκευή του έργου. Ο Ντε Πάλμα και ο Κιούμπρικ αναιρούν την παλιά επιταγή του αμερικανικού κινηματογράφου, ότι η φόρμα πρέπει να εξυπηρετεί την ιστορία, και κάνουν τη μορφή μια αυτόνομη ουσία που δεν χρειάζεται καμιά μυθοπλαστική αιτιολόγηση για να υπάρξει. Αυτό είναι ακριβώς που φέρνει μια τόσο διαφορετική ταινία όπως το *Γεια σου, μαμά Αμερική* πολύ κοντά στην *Οδύσσεια του Διαστήματος* και στις προσπάθειες της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας για την αυτονομία της κινηματογραφικής φόρμας.

Υπάρχουν σκηνοθέτες που, ανεξάρτητα από το αν υπάρχει κρίση μυθοπλασίας ή όχι, έχουν ανάγκη να προστρέξουν σε ένα προϋπάρχον υλικό για να κάνουν τις ταινίες τους. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Κιούμπρικ δεν έγραψε ποτέ δικό του πρωτότυπο σενάριο, αλλά κι όταν ο Ντε Πάλμα συνυπογράφει κάτι δικό του, αυτό είναι γεμάτο αναφορές κυρίως στον Χίτσκοκ και πρόσφατα στον Αντονιόνι (*Μπλόου Άουτ*) ή τις ταινίες τρόμου (το *Φάντασμα του Παραδείσου* είναι ριμέικ του *Φαντάσματος της Όπερας* εμπλουτισμένο με στοιχεία από τον *Φάουστ*). Δεν πρόκειται όμως για απλή αντιγραφή, όπως συμβαίνει με ένα ριμέικ, αλλά για την ενσωμάτωση στοιχείων που υπάρχουν, για παράδειγμα στο έργο του Χίτσκοκ, σε μια διαφορετική δομή και προβληματική. Ο προβληματισμός του Ντε Πάλμα κυμαίνεται πάντα γύρω από το σεξ και τις περιπλοκές του στη ζωή των τερατόμορφων ή όχι ηρώων του (που ακριβώς γι' αυτό το λόγο έχουν την αθωότητα με το μέρος τους, έστω κι αν είναι φορείς του κακού), εκεί που στον Χίτσκοκ έχουμε έναν πουριτανικό λόγο γύρω από τον ερωτισμό, τον οιδιπόδειο και τον μανιχαϊστικό διαχωρισμό σε καλούς και κακούς, όπου βέβαια δεν μπαίνει το θέμα της ηθικής αμφισημίας (με εξαίρεση τον Νόρμαν Μπέιτς του *Ψυχώ*, που ακριβώς γιατί είναι σχιζοφρενής δεν είναι υπεύθυνος για τις πράξεις του).

Μια προσεκτική ανάλυση των «κοινών» σημείων ανάμεσα στους δύο σκηνοθέτες θα μας αποκάλυπτε καλύτερα τις διαφορές τους, όμως αυτό είναι έξω από το πλαίσιο του παρόντος άρθρου. Αν μας ενδιαφέρει ο Ντε Πάλμα, είναι γιατί αποτελεί μοναδική περίπτωση ανθρώπου στον σύγχρονο αμερικανικό κινηματογράφο, που δεν έπαψε ποτέ να πειραματίζεται, ακόμη κι όταν πέρασε στην κανονική παραγωγή, που δεν υπέκυψε ποτέ στις μόδες (με εξαίρεση τον *Οργισμένο Γίγαντα*, που έγινε ύστερα από την επιτυχία της Κάρι και είναι από τα πιο αμφισβητούμενα έργα του), που κάθε ταινία του είναι μια μορφική έκπληξη ή έκρηξη (επιτυχημένη ή όχι δεν έχει και τόσο σημασία) και που παράλληλα κινείται στον λεγόμενο χώρο του λαϊκού κινηματογράφου (ταινίες τρόμου, φανταστικού, αστυνομικές, μελό), χωρίς να μένει καθόλου αδιάφορος για τον πολιτικό προβληματισμό, συνδυάζοντας έτσι τη μορφική αναζήτηση με το λαϊκό θέαμα –κάτι που έκανε στο παρελθόν ο Χίτσκοκ και του οποίου η έλλειψη είναι όσο ποτέ άλλοτε αισθητή στον αμερικανικό κινηματογράφο.

Γεια σου, μαμά Αμερική

Με μια και μόνο επιφύλαξη: αν ο Χίτσκοκ ή ο Κιούμπρικ είναι δυο οριακές περιπτώσεις στην ιστορία του κινηματογράφου όσον αφορά την ικανότητά τους να κυριαρχούν απόλυτα στα εκφραστικά τους μέσα, ο Ντε Πάλμα είναι ένας κακός αρχιτέκτονας, που, αν και προσέχει τη δομή των ται-

Αποκάλυψη, τώρα!

νιών του, η τάση του για συνεχή τεχνικά ευρήματα τον κάνει να χάνει τον έλεγχο και να πνίγεται μέσα στον πλεονασμό των στοιχείων που χρησιμοποιεί ή στην ηθελημένη πολυπλοκότητα των ιστοριών του.

Ίσως γι' αυτό οι ταινίες του φαίνονται συχνά τόσο ψεύτικες, αναληθοφανείς, απίθανες, μια συσσώρευση δεκάδων ανομοιογενών στοιχείων που εκρήγνυνται τινάζοντας στον αέρα την εσωτερική ισορροπία και δομή τους, όμοια με την παθιασμένη έκρηξη της Κάρι, που παρασέρνει στον όλεθρο και τον ίδιο τον εαυτό της.

Αλλά τούτη η έλλειψη μέτρου και ελέγχου είναι ένα γενικό πρόβλημα στον νέο αμερικανικό κινηματογράφο, που θα εξετάσουμε στη συνέχεια του άρθρου.

Η μεγαλομανία της αφήγησης

Πλάι στον Κιούμπρικ και τον Ντε Πάλμα ή τον Τζον Μπούρμαν και τον πρόσφατο Ραλφ Μπάκσι, σκηνοθέτες ενός οραματικού κινηματογράφου, των οποίων τη δουλειά καθοδηγεί η φόρμα (η κινηματογραφική εικόνα στην καθαρή μορφή της) και σε δεύτερη βάση το σενάριο (χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν υπογράφουν καταπληκτικές ιστορίες), υπάρχει μια άλλη πλειάδα μεγαλομανών νέων Αμερικανών σκηνοθετών που αφήνονται στην ηδονή της διήγησης, που κάνουν ταινίες με κύριο κίνητρο την αγάπη προς μια ιστορία, την οποία θα πρέπει να διηγηθούν με κάθε θυσία και με οποιοδήποτε τίμημα. Κι αν τους λέω μεγαλομανείς δεν είναι μόνο γιατί προσπαθούν να βγάλουν σε πέρας πάρα πολύ φιλόδοξα και μεγαλόπνοα σχέδια, αλλά και γιατί η αγάπη τους για την ιστορία που θέλουν να διηγηθούν τους αφαιρεί κάθε έννοια του μέτρου, κάνοντας το γύρισμα μια τρελή περιπέτεια που κανείς δεν ξέρει πού θα οδηγήσει, πώς θα τελειώσει, τι αποτελέσματα θα έχει.

Μιλώ, για παράδειγμα, για τον υπερβολικά πολύ χρόνο που χρειάστηκε ο Κόπολα για να γυρίσει την *Αποκάλυψη, τώρα!*, χρόνος όμως όχι αρκετός για να τον κάνει να κατασταλάξει σ' ένα συγκεκριμένο τέλος, και έτσι προβάλλει την ταινία με τρία διαφορετικά φινάλε, επιλέγοντας τελικά μάλλον το χειρότερο. Ή για το αυτοσχέδιο γύρισμα μιας πανάκριβης παραγωγής, όπως το *Νέα Υόρκη - Νέα Υόρκη*, ταινία-μιούζικαλ που ακριβώς πάει ενάντια στην οποιαδήποτε λογική του αυτοσχεδιασμού και που ο Σκορσέζε δεν κατάφερε να δαμάσει, δίνοντας μια ταινία-ποταμό χωρίς εσωτερική δομική ισορροπία. Ή ακόμη για τους έξι μήνες διακοπής του γυρίσματος του *Οργισμένου Ειδώλου* για να παχύνει ο Ντε Νίρο, χωρίς να ξέρει κανείς πού θα οδηγήσει αυτό το πείραμα. Για να μην αναφερθώ, τέλος, στις δυο ταινίες του Τσίμινο *Ο Ελαφοκυνηγός* και *Η Πύλη της Δύσης*, τεράστια αφηγηματικά frescoes που χάνονται στην ηδονή της ιστορίας και τον σκηνοθετικό περφεξιονισμό, σε βάρος όμως της δραματουργικής ισορροπίας τους.

Ανεξέλεγκτες καταστάσεις

Αυτό που μας μαρτυρούν τα παραπάνω παραδείγματα είναι μια γενικά παραδεκτή αλήθεια: οι μεγάλες στη φιλοδοξία τους σήμερα αμερικανικές ταινίες έχουν σοβαρά προβλήματα εσωτερικής δραματουργικής δόμησης και ισορροπίας. Μια ταινία μπορεί να βγαίνει σε πολλές εκδόσεις, να είναι τελείως δυσανάλογη στα διάφορα μέρη στα οποία χωρίζεται, να ξεστρατίζει τελείως από το βασικό θέμα της και να το ξανακαλύπτει προς το τέλος της ταινίας, να έχει μια τελείως ανοιχτή αφήγηση, αλλά χωρίς την αίσθηση του μέτρου, με αποτέλεσμα να είναι μια ατέλειωτη συρραφή εικόνων κλπ. Μια κατάσταση που την περιγράφει ως εξής ο Μισέλ Σιόν:

«Πόσες από τις πρόσφατες ταινίες δεν πέρασαν από διάφορα στάδια του μοντάζ χωρίς να

Οργισμένο Είδωλο

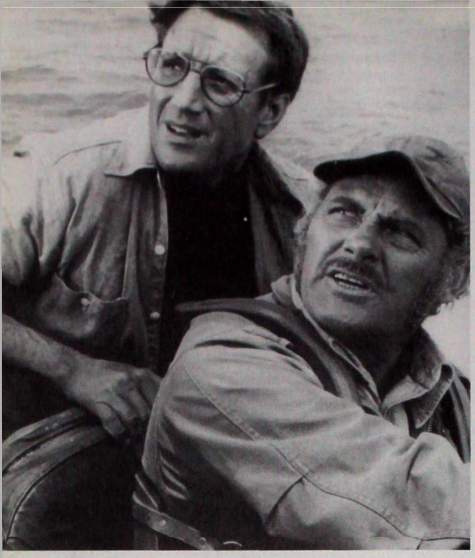
βρουν την ισορροπία τους και τους αφαιρέθηκαν 30, 40 λεπτά από δω και από κει χωρίς να ξέρουμε γιατί αυτά τα σημεία και όχι άλλα; Όταν ο Σκορσέζε αποκαθιστά τη «μεγάλη» (και καταπληκτική) έκδοση του *Νέα Υόρκη, Νέα Υόρκη*, πώς να μην παραξενευτούμε όταν βρίσκουμε μια σκηνή τελείως απαραίτητη για την κατανόηση της ιστορίας (τη σκηνή της γραφής του τραγουδιού του τίτλου), που έχει φαγωθεί στην πρώτη έκδοση; Και γιατί ο Σπίλμπεργκ οδηγείται στην καπηλεία των δύο ταινιών που έκανε μετά *τα Σαγόνια του Καρχαρία*, προσθέτοντας ένα πολυέξοδο αλλά σύντομο φινάλε *στις Στενές Επαφές*, καθώς και μια επιπρόσθετη σκηνή τελείως αυθαίρετη στη μέση της ταινίας (ανακάλυψη ενός πλοίου σε μια έρημο), ενώ πετσοκόβει άγρια το 1941 για να κάνει μια λογική ταινία, παρόλο που όλο το πνεύμα του φιλμ βασίζεται στην υπερβολή; Χωρίς να λογαριάσουμε τις διάφορες εκδόσεις της *Αποκάλυψης τώρα!*, της *Πύλης της Δύσης* και πιο πρόσφατα του *Χάμετ*»[1].

Αλλά και η δυσαναλογία είναι ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά των σημερινών αμερικανικών ταινιών. Ο Κόπολα σπαταλά τα δύο τρίτα της *Αποκάλυψης τώρα!* σε ένα πραγματικά καταπληκτικό οδοιπορικό, αλλά όταν φθάνει στο μέρος που θα έπρεπε να είναι το αποκορύφωμα του φιλμ (η συνάντηση με τον Κουρτς) λύνει την ολοφάνερη σκηνοθετική αμηχανία του με τους εύκολους εντυπωσιασμούς ενός πάλαι ποτέ καλού ηθοποιού, που διαβάζει Έλιοτ στο μισοσκόταδο ντυμένος σαν βουδιστής μοναχός. Η ίδια δυσαναλογία υπάρχει και στην ταινία *Ένας λυκάνθρωπος στο Λονδίνο*, όπου ο Τζον Λάντις, αφού πετυχαίνει στο πρώτο μέρος να δώσει όλο το ανθρώπινο πρόβλημα ενός ανθρώπου που ανακαλύπτει ότι θα μεταμορφωθεί σε λυκάνθρωπο, χάνει κάθε έλεγχο στο δεύτερο και τόσο ενδιαφέρον μέρος της μεταμόρφωσης, για να κλείσει την ταινία με μια συσσώρευση φρικιαστικών σκηνών μέσα στην πιο κλασική παράδοση των ταινιών φρίκης. Παρόμοια παραδείγματα μπορούμε να βρούμε και σε πολλές άλλες ταινίες όπως: *Απόδραση από τη Νέα Υόρκη* (το δεύτερο μέρος της απελευθέρωσης του προέδρου μόλις και διαφοροποιείται από μια απλή ταινία περιπέτειας), *Ο Ελαφοκυνηγός* (ο Τσίμινο αποτυχαίνει στο τρίτο μέρος να σκιαγραφήσει τις επιπτώσεις του Βιετνάμ στην Αμερική μετά το τέλος του πολέμου, ίσως γιατί αυτό το μέρος χρειαζόταν μια βαθύτερη ψυχολογική ενδοσκόπηση, πράγμα για το οποίο δηλώνει ο ίδιος σχετική αδυναμία), *Τα μάτια της Λόρα Μαρς*, *Οι Κόκκινοι* κλπ.

Αν όμως οι παραπάνω ταινίες έχουν προβλήματα σκηνοθετικής ανισότητας όσον αφορά τα διάφορα μέρη τους, είναι πολύ συχνό επίσης το παράδειγμα ταινιών που σαμποτάρονται από το ίδιο το σενάριό τους (ή από τη σκηνοθετική οπτική που υιοθετείται σε σχέση με αυτό το σενάριο), ενώ αυτό το τελευταίο ως ιδέα είναι τελείως πρωτότυπο. Δεν μπορούμε με κανέναν τρόπο να καταλάβουμε γιατί ο Κάρπεντερ, ενώ αποφασίζει να κάνει μια ταινία-τρέλα από πλευράς τεχνικής πραγμάτωσης αλλά και ιδέας (μια *Ομίχλη* που σκοτώνει), τινάζει στον αέρα την ταινία του δίνοντας μιαν ανόητη εξήγηση με ζόμπι, που αφαιρεί από το έργο κάθε αίσθηση φόβου και το κάνει γελοίο; Ή γιατί ο Μπάκσι, αφού δείχνει ένα τέτοιο πάθος για να μεταφέρει στην οθόνη το τεράστιο έργο *Ο άρχοντας των δακτυλιδιών*, αδιαφορεί τελείως για οποιαδήποτε (!) δόμηση και σύνδεση της ταινίας, σε σημείο που να την αφήνει στη μέση, χωρίς να προβλέπεται συνέχεια; Ή, τέλος, γιατί ο Κεν Ράσελ χάνει κάθε έλεγχο στις πραγματικά *Ανεξέλεγκτες Καταστάσεις*, δίνοντας ένα τελικά συντηρητικό τέλος, εκεί που η αρχική λογική του έργου ήταν να μας οδηγήσει σε νέες εμπειρίες θεάματος και να μας ανησυχήσει;

Μια διάσπαρτη δομή

Τι συμβαίνει λοιπόν; Πού οφείλεται αυτή η έλλειψη σκηνοθετικής αποτελεσματικότητας και δυνατότητας ελέγχου στο σεναριακό, ερμηνευτικό και σκηνοθετικό υλικό; Πού βρίσκεται το παλιό σιδερένιο ντεκουπάζ του κλασικού αμερικανικού κινηματογράφου στο οποίο οφείλει τόσες και τόσες σκηνοθετικές επιτυχίες; Πάνω σε αυτή την αντίθεση ανάμεσα σε δύο διαφορετικά συστήματα παραγωγής ο Μισέλ Σιόν λέει πάλι:



Τα σαγόνια του καρχαρία

«Τα όρια, οι κώδικες, οι νόμοι που υπέβαλαν όλα τα στοιχεία ενός αμερικανικού φιλμ σε μιαν ορισμένη ιεραρχία για να υπηρετήσουν τους σταρ και τη διήγηση, τα όρια αυτά που έδιναν στις ταινίες μια ομοιογένεια χωρίς προηγούμενο, ισχύουν όλο και λιγότερο σήμερα [...]. Το αποτέλεσμα είναι να μην υπάρχουν κριτήρια για να ζυγίσουμε το βάρος κάθε στοιχείου σε σχέση με την ολότητα, το φιλμ. Βρισκόμαστε σε ένα αναρχικό πλαίσιο, που κάνει δυνατές τις εκρήξεις, τις αλυσιδωτές αντιδράσεις και όχι σε ένα ιεραρχικό πλαίσιο που βρίσκεται σε υποτελική σχέση με τη γραμμή της διήγησης και την αξιοποίηση του σταρ. Ο σταρ, η ιστορία: τα δυο αυτά όρια έφταναν παλιότερα για να δείξουν στους σκηνοθέτες πού έπρεπε να σταματήσουν. Συμπεριλαμβανομένων και των ηθοποιών, που δεν μπορούσαν να κάνουν ό,τι θέλουν, να δείχνονται γυμνοί, να χοντραίνουν κατά 30 κιλά, να παίζουν υπερβολικά κι εξοντωτικά. Ό,τι δηλαδή κάνουν οι σύγχρονοι σταρ, που δεν ξέρουν πού πρέπει να σταματήσουν [...]. Σε μια σύγχρονη αμερικανική ταινία συναντάμε συχνά το φαινόμενο κάθε σκηνή ξεχωριστά να έχει από μόνη της ένα δικό της «κλίμα» στο οποίο γίνεται η προσπάθεια να δοθεί το μάξιμουμ της έντασης, μεταφέροντας συχνά την κατάσταση, το παιχνίδι στον παροξυσμό. Λες και η ταινία παίζει το πήγαιν' έλα της σε κάθε σκηνή χωριστά. Η ταινία έχει ξεκάθαρα μια διασκορπισμένη δομή, όπου κάθε στοιχείο μπορεί να πάρει αξία, να αποκτήσει σημασία από τη μια στιγμή στην άλλη (αυτό είναι το σύστημα, το στιλ του Σκορσέζε)»[2].

Αυτού του είδους η αφηγηματική αντίληψη, παρά την επιτυχία της στον Σκορσέζε, αποτελεί μια ακόμη επίπτωση της επιρροής της τηλεόρασης στη δραματουργία του νέου αμερικανικού κινηματογράφου. Στις ταινίες οι διάφορες σεκάνς και τα επεισόδια διαδέχονται το ένα το άλλο όπως και σε ένα σίριαλ, τα γεγονότα συσσωρεύονται, τα πρόσωπα αθροίζονται, η δράση είναι πάντα ανοικτή τόσο στα ασήμαντα όσο και στα σημαντικά γεγονότα κλπ., χωρίς όμως οι σκηνοθέτες να μπορούν (ή να ενδιαφέρονται) να τα εξισορροπήσουν σωστά στη συνολική δραματουργική κατασκευή των έργων, για τον απλούστατο λόγο ότι έννοιες όπως αυτές του εσωτερικού ρυθμού, της διάρκειας, των αφηγηματικά πρωτευόντων και δευτερευόντων στοιχείων κλπ. είναι τελείως άγνωστες σε ένα σίριαλ, το οποίο διακόπτεται από τις διαφημίσεις, παίζεται σε συνέχειες ή έχει όλη τη χρονική άνεση να επιμείνει στα σεναριακά ασήμαντα σημεία.

Σαν επίλογος

Αυτή είναι, με λίγα λόγια, η κατάσταση στην οποία βρίσκεται σήμερα ο νέος αμερικανικός κινηματογράφος. Από τη μια έχουμε μια σειρά σκηνοθέτες που έδωσαν τον καλύτερο εαυτό τους και τώρα βρίσκονται σε οπισθοδρόμηση, αλλά για τους οποίους δεν μπαίνει και τόσο έντονα το πρόβλημα της εξισορρόπησης των δραματουργικών μέσων που χρησιμοποιούν (πέρα από τους σκηνοθέτες που, στην αρχή, ανάφερα ότι υπέκυψαν σε μια τηλεοπτική αισθητική, σε αυτή τη λίστα συμπεριλαμβάνονται οι: Σαμ Πέκινπα, Τζ. Φρανκενχάιμερ, Ρ. Νέλσον, Φρ. Σάφνερ, Λάρι Πιρς, Τζακ Σμάιτ, Γ. Φρίντκιν, Μελ Μπρουκς, Ρ. Σαράφιαν, Ρ. Λέστερ κ.ά.). Στο ενδιάμεσο υπάρχει μια νεότερη γενιά Αμερικανών σκηνοθετών που, παρά μερικές οπισθοδρομήσεις, δεν φαίνεται καθόλου να εξάντλησε τη δημιουργικότητά της (Τ. Κασσαβέτης, Γ. Άλεν, Α. Πεν, Σ. Λιούμετ, Ρ. Άλτμαν, Μπομπ Φος, Πολ Νιούμαν, Τ. Μπούρμαν κ.ά.). Και στην άλλη άκρη βρίσκεται μια το ίδιο νεότερη γενιά που πειραματίζεται πάνω στις εκφραστικές δυνατότητές της, χωρίς να έχει βρει τον τελικό δρόμο και το στιλ της, παρά τα μεγαλομανή όνειρα από τα οποία διακατέχεται (Κόπολα, Λούκας, Σπίλμπεργκ, Κάρπεντερ, Λάντις, Τσίμινο, Ντε Πάλμα, Σκορσέζε, Μπάκοι κ.ά.). Ίσως όμως θα πρέπει να υπενθυμίσουμε ότι ο μόνος σκηνοθέτης του οποίου οι ταινίες, παρά τον τιτάνιο και μεγαλομανή χαρακτήρα τους, δεν θέτουν κανένα δραματουργικό πρόβλημα, δηλαδή ο Στάνλεϊ Κιούμπρικ, είναι κάποιος που κάνει σινεμά από το 1951 και που για να φτάσει στην ολοκλήρωση της *Οδύσσειας*, το 1968, πειραματίστηκε με επτά προηγούμενες ταινίες. Ο δρόμος λοιπόν για τη νέα γενιά των Αμερικανών σκηνοθετών είναι ακόμη ανοιχτός.

1. Michel Chion: «Η υστερία του ταχυδρόμου», *Cahiers du cinéma* αρ. 337, Ιούνιος 1982, σελ. 33.
2. Το ίδιο, σελ. 34.

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ αρ. 9, Φεβρουάριος-Μάρτιος 1983

Mad genius: Οι κακοί είναι ιδιοφυείς

Είναι άσχημοι, μεγαλομανείς, παράφρονες, αλλά σατανικά ιδιοφυείς, θέλουν να κυβερνήσουν τον κόσμο μέσα από την πρόκληση του τρόμου και του χάους. Ή να δημιουργήσουν μια νέα ράτσα ανθρώπων που θα τους υπακούουν τυφλά. Προ-καλούν την κοινωνική τάξη, το έγκλημα είναι γι αυτούς έργο τέχνης και ηδονής. Φαντομάς, Δρ. Μαμπούζε, Καλιγκάρι, Ζαρόφ, Δρ. Μορό, Φρανκενστάιν, Φου Μαντσού, Ζενεσιέ, Δρ. Κύκλωψ, Δρ. Φάιμπς... Οι κακοί είναι ιδιοφυείς.

Φαντομάς

Φαντομάς, ο μετρ του εγκλήματος

– *Φαντομάς.*
– *Τι είπατε;*
– *Φαντομάς.*
– *Τι σημαίνει αυτό;*
– *Τίποτα και τα πάντα.*
– *Ωστόσο ποιος είναι;*
– *Κανείς... Αλλά οπωσδήποτε κάποιος.*
– *Και τι κάνει αυτός ο κάποιος;*
– *Φοβίζει...*

Με τον παραπάνω διάλογο ξεκινά το πρώτο μυθιστόρημα γύρω από την εγκληματική ζωή του Φαντομά, της αρχετυπικής μορφής που βρίσκουμε πίσω από πολλά πρόσωπα ιδιοφυών και τρελών (για εξουσία) εγκληματιών. Φαντομάς: Ο άνθρωπος με τα χίλια πρόσωπα, που ξεφεύγει από τις παγίδες του νόμου και γελοιοποιεί τους αιώνιους εχθρούς του, τον αστυνομικό επιθεωρητή Ζουβ και τον δημοσιογράφο Φαντόρ. Ο Πιερ Σουβέστρ και Μαρσέλ Αλέν δημοσίευσαν την πρώτη περιπέτεια του Φαντομά το 1911 και μέσα στους επόμενους 32 μήνες ακολούθησαν ισάριθμα μυθιστορήματα, που γέμισαν με δέος και ανατριχίλα τους αναγνώστες της εποχής. Ο ήρωάς τους, ωστόσο, θα πάρει αληθινές διαστάσεις μύθου όταν γίνει κινηματογραφική φιγούρα με τα χαρακτηριστικά (ή καλύτερα την κορμοστασιά) του Ρενέ Ναβάρ, σε μια σειρά ταινίες που θα γυρίσει το 1913 -1914 ο Λουί Φεγιάντ.

Στην πρώτη ταινία, ο Φαντομάς ληστεύει την πριγκίπισσα Ντανίντοφ και σκοτώνει τον σύζυγο της ερωμένης του, λαίδης Μπέλθαμ. Συλλαμβάνεται από τον Ζουβ και καταδικάζεται σε θάνατο. Όμως στην γκιλοτίνα οδηγείται ένας τρισάθλιος ηθοποιός, ενώ ο Φαντομάς δραπετεύει προς μεγάλη χαρά των θαυμαστών του. Σε ανάλογο κλίμα κινούνται και οι άλλες τέσσερις ταινίες που γύρισε ο Φεγιάντ:

Ζουβ εναντίον Φαντομά: Ο μετρ του εγκλήματος δεν διστάζει να ρίξει ένα τρένο στον γκρεμό για να ξεφορτωθεί κάποιους ενοχλητικούς επιβάτες.

Ο θάνατος που σκοτώνει δεν είναι άλλος από τον Φαντομά: Ο περιβόητος εγκληματίας χρησιμοποιεί γάντια με τα δακτυλικά αποτυπώματα ενός νεκρού.

Φαντομάς εναντίον Φαντομά: Ο ήρωάς μας ιδιοποιείται την ταυτότητα ενός επιθεωρητή της Σκότλαντ Γιαρντ.

Ο ψεύτικος δικαστής: Δεν είναι άλλος φυσικά από τον Φαντομά, που μένει έτσι ατιμώρητος για τα εγκλήματά του.

Ο θεατής που θα δει σήμερα αυτές τις ταινίες ενδεχομένως να γελάσει με την υποτυπώδη δραματουργία τους. Στην εποχή τους όμως προκάλεσαν σάλο, ξετρέλαναν ακόμα και τον κύκλο των σουρεαλιστών κι έκαναν τον Κοκτό να γράφει για «τον παράλογο και μαγικό λυρισμό του *Φαντομά*». Τα αίτια αυτής της απήχησης θα πρέπει να αναζητηθούν στο συλλογικό ασυνείδητο των θεατών της εποχής. Κάτι που επιχειρεί να κάνει ο συγγραφέας Φράνσις Λακασέν, μέγας θαυμαστής της λαϊκής λογοτεχνίας και των σίριαλ: «Ο αγώνας ανάμεσα στον Φαντομά και τον Ζουβ ή τον Φαντόρ είναι μια παραλλαγή της πανάρχαιας μανιχαϊστικής πάλης. Αλλά αυτή τη φορά το κακό θριαμβεύει επάνω στη νωθρότητα της αρετής, γιατί κατέχει πιο αποτελεσματικά μέσα από αυτήν. Ο Φαντομάς είναι ο εγκληματίας που, με τη σκληρότητά του, την αγάπη του για το χρυσό και το φόνο, καταπατά με χαιρεκακία την κοινωνική και ηθική τάξη. Είναι ο άνθρωπος που εκπληρώνει όλες τις επιθυμίες του παρά τις απαγορεύσεις – ο κύριος Χάιντ που νίκησε οριστικά τον Δόκτορα Τζέκιλ».

Μετά τον Φαντομά, ο Λουί Φεγιάντ γύρισε ένα νέο σίριαλ, τους *Βαμπίρ*, υμνώντας για μια ακόμη φορά τη νίκη του εγκλήματος. Πρόκειται για τα κατορθώματα μιας συμμορίας με αρχηγό τον μυστηριώδη Μέγα Βαμπίρ. Ωστόσο η πραγματική ηρωίδα του σίριαλ είναι η ερωμένη του, Ίρμα Βεπ, την οποία ενσάρκωσε η θρυλική Μισιντόρα. Ντυμένη με ένα μαύρο κολάν, που τόνιζε τις καμπύλες του εβένινου σώματός της, η Μισιντόρα έγινε στην εποχή της αντικείμενο επίθεσης διαφόρων ηθικολογικών οργανώσεων και στη δεκαετία του '70 σύμβολο του φεμινισμού. Οι *Βαμπίρ* απαγορεύτηκαν τελικά από τη λογοκρισία, αναγκάζοντας στη συνέχεια τον Φεγιάντ να κάνει ήρωα των σειρών του τον Ζιντέξ, διώκτη του εγκλήματος. Ο Φαντομάς εμφανίστηκε ξανά στην οθόνη το 1932, σε μια ομώνυμη ταινία του Πολ Φεγιό, όπου μεγάλο μέρος της ιστορίας διεξάγεται σε έναν παλιό πύργο. Το 1946, ο Ζαν Σασά υπογράφει μια ακόμα περιπέτεια του Φαντομά. Αυτή τη φορά ο δημοσιογράφος Φαντόρ είναι ερωτευμένος με την όμορφη Ελέν (Σιμόν Σινιορέ), αγνοώντας ότι πρόκειται για την κόρη του Φαντομά. Ακολούθησε, το 1948, η περιπέτεια *Φαντομάς εναντίον Φαντομά*, όπου η αστυνομία υποψιάζεται ότι ένας διάσημος χειρουργός μεταμορφώνει τους ασθενείς του σε δολοφόνους. Το 1964, ο Αντρέ Ινεμπέλ γύρισε τρεις ταινίες με ήρωες τον Φαντομά, τον επιθεωρητή Ζουβ (Λουί Ντε Φινές) και τον δημοσιογράφο Φαντόρ (Ζαν Μαρέ), που είχαν σαφώς το χαρακτήρα παρωδίας. Ο Φαντομάς, από ήρωας της Μπελ Επόκ, μεταμορφώθηκε σε σύγχρονο εγκληματία, που έχει στην υπηρεσία του την τεχνολογία. Ιδιαίτερα η δεύτερη ταινία (*Ο Φαντομάς επιστρέφει*) ομολογεί ανοιχτά την επιρροή της από τον Τζέιμς Μποντ. Το κρυφό εργαστήριο του Φαντομά μέσα στη θάλασσα θυμίζει κάλλιστα τα αντίστοιχα κρησφύγετα του Μπόφιλντ ή του Δρος Νο, ενώ υπάρχουν πολλά γκάτζετ και στοιχεία επιστημονικής φαντασίας που συναντάμε στη λαϊκή λογοτεχνία του Ψυχρού Πολέμου. Στη δεκαετία του '80 ο Κλοντ Σαμπρόλ και ο Χουάν Μπουνιουέλ υπέγραψαν από κοινού ένα τηλεοπτικό σίριαλ με τον Χέλμουτ Μπέργκερ στο ρόλο του Φαντομά. Το αποτέλεσμα ήταν μετριότατο και εξαρχής καταδικασμένο, από τη στιγμή που ένας γνωστός ηθοποιός καλείται να ενσαρκώσει τον «άνθρωπο με τα χίλια πρόσωπα». Πολύ πιο κοντά στο πνεύμα των σίριαλ του Φεγιάντ ήταν η ταινία του Ζορζ Φρανζί *Ο άνθρωπος χωρίς πρόσωπο*, όπου ο αρχιεγκληματίας που βλέπουμε στην οθόνη, αν και δεν κατονομάζεται ως «Φαντομάς», έχει όλα τα χαρακτηριστικά και την εγκληματική ευφυΐα του ήρωα των Σουβέστρ και Αλέν.

Δρ. Μαμπούζε: Μια πόλη ψάχνει το δολοφόνο

Ο Φαντομάς δρούσε σε μια περισσότερο μυθική παρά πραγματική Μπελ Επόκ. Αντίθετα, ο Δρ. Μαμπούζε, ο Γερμανός ομόλογός του, εμφανίζεται για πρώτη φορά στη Γερμανία των αρχών του '20, άρα είναι ένας σύγχρονος μετρ του εγκλήματος (για τους θεατές της εποχής). Αδίστακτος αρχηγός μιας σπείρας δολοφόνων, παραχαρακτών και άλλων εγκληματιών, χρησιμοποιεί τις επιστημονικές του γνώσεις και κυρίως την ικανότητά του να υπνωτίζει τους άλλους για τα σατανικά σχέδιά του. Καταφέρνει να κάνει μια μεγάλη χρηματιστηριακή απάτη, κλέβει στα χαρτιά 50.000 δολάρια και προκαλεί την οικονομική καταστροφή ενός αριστοκράτη, απάγει τη γυναίκα του, διατάσσει την ερωμένη του, που έχει συλληφθεί από την αστυνομία, να αυτοκτονήσει και εκείνη υπακούει. Κανείς δεν γνωρίζει το πρόσωπό του, αφού παίρνει συνεχώς διαφορετικές ταυτότητες: ενός ψυχιάτρου, ενός μεθυσμένου ναύτη, ενός χρηματιστή.

Ο Μαμπούζε, προέκταση του νιτσεϊκού υπεράνθρωπου στο χώρο της λαϊκής μυθολογίας, σκορπά τον τρόμο σε μια παρακμιακή κοινωνία της διαφθοράς και της «ελεύθερης επιχείρησης», όπου ο τσαρλατανισμός και η απάτη αποτελούν καθημερινό φαινόμενο. Δεν είναι μάλιστα καθόλου τυχαίο ότι ο Φριτς Λανγκ, ο σκηνοθέτης της ταινίας *Μαμπούζε*, χώρισε το έργο σε δύο μέρη με τους εξής υπότιτλους: 1) Ένα ταμπλό της εποχής μας, και 2) Κόλαση - Οι άνθρωποι μιας εποχής. Ο Δρ. Μαμπούζε, κυνηγημένος από τον αδυσώπητο εχθρό του, τον εισαγγελέα Δρα Βενκ, τρελαίνεται και κλείνεται σε άσυλο. Ωστόσο τρέλα και εγκληματική μεγαλοφυΐα είναι δύο έννοιες στενά συνδεδεμένες μεταξύ τους.

Το 1933, ο Φριτς Λανγκ επιστρέφει με τη *Διαθήκη του Δρος Μαμπούζε*: Ο διαβολικός εγκληματίας, αν και έγκλειστος στο άσυλο, υπνωτίζει τον Δρα Μπάουμ, διευθυντή του ιδρύματος, και με τη βοήθειά του οργανώνει ένα νέο συνδικάτο του εγκλήματος. Αργότερα πεθαίνει, όμως ο Δρ. Μπάουμ συνεχίζει το έργο του, αν και στο τέλος τρελαίνεται κι ο ίδιος.

Ο Φριτς Λανγκ χρησιμοποίησε ξανά τη μορφή του Μαμπούζε για να κάνει μια πολιτική αλληγορία της εποχής του. Λέει χαρακτηριστικά: «Γύρισα την ταινία για να καταγγείλω τις τρομοκρατικές μεθόδους του Χίτλερ. Έβαλα τους εγκληματίες να λένε συνθήματα και θεωρίες του Γ' Ράιχ». Ο Μαμπούζε υποστήριζε ότι «θα πρέπει να τρομοκρατήσουμε τους ανθρώπους σε τέτοιο σημείο, που να χάσουν την εμπιστοσύνη τους στο κράτος και να ζητήσουν τη δική μας βοήθεια. Η ανθρωπότητα πρέπει να πέσει σε ένα βάραθρο του τρόμου».

Η διαθήκη του Δρος Μαμπούζε

Ο Γκέμπελς απαγόρευσε την ταινία και ανάγκασε λίγο αργότερα τον Φριτς Λανγκ να φύγει από τη Γερμανία και να αρχίσει μια νέα καριέρα στο Χόλιγουντ. Παραδόξως πάντως, η τελευταία ταινία του Φριτς Λανγκ, που θα γυρίσει το 1960 και πάλι στην πατρίδα του, θα έχει ως ήρωα τον Μαμπούζε: «Ο Μαμπούζε είναι λίγο σαν παιδί μου» έλεγε ο Λανγκ. «Δημιούργησα στην οθόνη ένα χαρακτήρα που ήταν η ενσάρκωση της ιδιοφυΐας και της κακίας του εγκλήματος. Ήθελα όμως να τον ξαναδώ και να επεκτείνω τη δράση του». Τα *Χίλια μάτια του Δρος Μαμπούζε* είναι ένα σύγχρονο θρίλερ μυστηρίου, με στοιχεία κατασκοπικής περιπέτειας, που διεξάγεται κυρίως στους χώρους ενός πολυτελούς ξενοδοχείου. Ο ιδιοκτήτης του, που δεν είναι άλλος από τον γιο του Μαμπούζε, έχει βάλει τηλεοπτικές κάμερες σε όλα τα δωμάτια για να μπορεί να ελέγχει τους πάντες και τα πάντα, ενώ ταυτόχρονα έχει κληρονομήσει τις ικανότητες ύπνωσης του πατέρα του. Ανάμεσα στους ένοικους του ξενοδοχείου είναι κι ένας μυστηριώδης γιατρός και ένας ακόμα πιο μυστηριώδης τυφλός, που ισχυρίζεται ότι είναι μέντιουμ και μπορεί να προβλέψει το μέλλον. Τελικά τα δύο αυτά πρόσωπα αποκαλύπτονται ότι ανήκουν στο ίδιο άτομο, τον ιδιοκτήτη του ξενοδοχείου και παντοκράτορα του βλέμματος.

Τριάντα χρόνια πριν από το *Sliver*, ο Φριτς Λανγκ έκανε μια προφητική ταινία πάνω στην τεχνολογία και το βλέμμα της τηλεόρασης, που μπορεί να αντικαταστήσει το ανθρώπινο. Η επιτυχία της μάλιστα στα box office ήταν τόσο μεγάλη, ώστε γέννησε πέντε σίκουελς:

Η επιστροφή του Δρος Μαμπούζε (Χάραλντ Ράινλ, 1961). Ο επιθεωρητής Λόμαν (Γκερτ Φρεμπ) και ο πράκτωρ του FBI Κόμο (Λεξ Μπάρκερ) ανακαλύπτουν ότι ο Μαμπούζε (Βόλφγκανγκ Πράις) διευθύνει ένα άσυλο στο Βερολίνο. Με έναν ορό στον εγκέφαλό τους μετατρέπει τους ασθενείς του σε υπάκουα ρομπότ.

Η στρατιά των αοράτων του Δρος Μαμπούζε (Χάραλντ Ράινλ, 1962). Αυτή τη φορά ο Μαμπούζε γίνεται αόρατος, βάζοντας σε αμηχανία τον Λεξ Μπάρκερ, που συνεχίζει να τον καταδιώκει.

Η διαθήκη του Δρος Μαμπούζε (Βέρνερ Κλίνγκερ, 1962). Ριμέικ της παλιάς ταινίας του Φριτς Λανγκ.

Η Σκότλαντ Γιαρντ στα ίχνη του Μαμπούζε (Πολ Μέι, 1963). Το πνεύμα του Μαμπούζε ελέγχει τη θέληση ενός ψυχιάτρου. Ο Κλάους Κίνσκι κάνει έναν χαρακτηριστικό κακό.

Οι ακτίνες θανάτου του Δρος Μαμπούζε (Ούγκο Φρεγκονέζε, 1964). Στην τελευταία του κινηματογραφική εμφάνιση, ο Μαμπούζε απειλεί την ασφάλεια του κόσμου με μια ακτίνα θανάτου. Στο κατόπι του βρίσκεται ο Πέτερ Βαν Άικ, τον οποίον περιστοιχίζουν εξωτικές καλλονές όπως η Γιόκο Τάνι και η... Ρίκα Διαλυνά. Η επιτυχία πάντως των ταινιών του Τζέιμς Μποντ, που είχαν πιο εντυπωσιακή δράση και μεγαλύτερους προϋπολογισμούς, έκανε τον παραγωγό Άρθουρ Μπράουνερ να εγκαταλείψει τη σειρά των ταινιών με τον Δρα Μαμπούζε. Πάντως, το 1992, ο Κλοντ Σαμπρόλ επιχείρησε να αναβιώσει τον σατανικό εγκληματία με το παντελώς αποτυχημένο *Δρ. Μ.*, που υποτίθεται ότι ήταν φόρος τιμής στο συνολικό έργο του Φριτς Λανγκ.

Το εργαστήρι του Δρος Καλιγκάρι

Ο γερμανικός εξπρεσιονισμός

Στη δεκαετία του '20, ο γερμανικός εξπρεσιονισμός ήταν η πρώτη μεγάλη αισθητική και εθνική σχολή κινηματογράφου, βασισμένη εξ ολοκλήρου θεματικά σε φυσιογνωμίες του κακού. Ο Δρ. Καλιγκάρι, διευθυντής ενός ψυχιατρείου, χρησιμοποιεί την υπνωτιστική δύναμή του για να κάνει τους ασθενείς του άβουλους εκτελεστές των επιθυμιών και εγκλημάτων του (*Το εργαστήρι του Δρος Καλιγκάρι*). Οι ομοιότητες με τον Δρα Μαμπούζε, που μόλις εξετάσαμε, είναι κάτι παραπάνω από προφανείς. Αντίστοιχες ιδιότητες ύπνωσης των θυμάτων του έχει ο Νοσφεράτου, ο πρώτος διάσημος βρικόλακας της οθόνης. Πολλές φορές, ωστόσο, τα θύματα γίνονται άβουλοι δράστες εγκλημάτων χωρίς δική τους υπαιτιότητα: Ο Όρλακ, διάσημος πιανίστας, χάνει τα χέρια του σε σιδηροδρομικό ατύχημα. Ένας χειρουργός καταφέρνει να του «ράψει» τα χέρια ενός νεκρού που όμως ήταν εγκληματίας. Σιγά σιγά η προσωπικότητα του νεκρού κυριαρχεί στη συνείδηση του Όρλακ και τον μετατρέπει, παρά τη θέλησή του, σε κακούργο (*Τα χέρια του Όρλακ*). Το ίδιο ακριβώς πρόβλημα διχασμού προσωπικότητας συναντάμε σε διάφορες παραλλαγές του μύθου του «Δρ. Τζέκιλ και κύριος Χάιντ» και ιδιαίτερα στην ταινία *Der Januskop* (Μουρνάου, 1920), που θεωρείται χαμένη. Επίσης ενδιαφέρον παρουσιάζει μια άλλη παραλλαγή του μύθου: Στον *Φοιτητή της Πράγας* ένας φτωχός φοιτητής δέχεται να πουλήσει την αντανάκλασή του στον γέρο μάγο Σκαπινέλι (που δεν είναι άλλος από τον Διάβολο). Όμως η σκιά του αποκτά τη δική της υπόσταση και κάνει εγκληματικές πράξεις, ανεξάρτητες από τη θέληση του πρώην κατόχου της.

Το προμηθεϊκό σύνδρομο της κατασκευής ενός πλάσματος κατ' εικόνα και καθ' ομοίωση του Ανθρώπου εμφανίζεται επίσης συχνά στη θεματολογία των γερμανικών ταινιών

της εποχής: Ένας ραβίνος κατασκευάζει το Γκόλεμ, άγαλμα με ανθρώπινη μορφή, που ζωντανεύει. Ο βοηθός του ωστόσο το χρησιμοποιεί για δικούς του σκοπούς, ενώ στη συνέχεια το Γκόλεμ ξεφεύγει από τον έλεγχο του δημιουργού του και γίνεται φορέας του κακού. Ένας ακόμα Εβραίος, ο ραβίνος Ρότβανγκ, κατασκευάζει ένα ολέθριο ρομπότ στη *Μητρόπολη*, που έχει τη μορφή της Μαρίας, και παρασύρει τους εργάτες-σκλάβους σε μια καταστροφική εξέγερση. Αντίθετα, δεν γνωρίζουμε την εθνικότητα του τρελού επιστήμονα που έφτιαξε με τεχνητή γονιμοποίηση την Alraune, κόρη ενός απαγχονισμένου δολοφόνου και μιας πόρνης. Φυσικά ένα τέτοιο πλάσμα του διαβόλου καταστρέφει όλους όσοι την πλησιάζουν και στο τέλος καταστρέφεται και η ίδια.

Ο Κρακάουερ σε ένα διάσημο βιβλίο (*Από τον Καλιγκάρι στον Χίτλερ*) βλέπει σε όλες αυτές τις μορφές του κακού έναν προάγγελο του Χίτλερ. Αν και συχνά η επιχειρηματολογία του είναι τεκμηριωμένη, προσωπικά προτιμώ την άποψη της Λότε Άισνερ, που στο βιβλίο της *Η δαιμονική οθόνη* μας υπενθυμίζει ότι όλοι αυτοί οι δαίμονες είναι σύνηθες φαινόμενο στη γερμανική λαϊκή και λογοτεχνική παράδοση και ιδιαίτερα στο κίνημα του ρομαντισμού. Ο γερμανικός εξπρεσιονισμός πάντως ήταν ένα κίνημα που επηρέασε σε μεγάλο βαθμό το αμερικανικό σινεμά και συνετέλεσε στη γέννηση της χρυσής εποχής του φανταστικού της δεκαετίας του '30 στο Χόλιγουντ.

Οι άρχοντες των νησιών

Από τους μεγάλους κακούς της οθόνης πάντα ξεχώριζα τον Κόμη Ζαρόφ (*Το πιο επικίνδυνο παιχνίδι* των Έρνεστ Σέντσακ και Άιρβινγκ Πίτσελ, 1932). Απόλυτος άρχοντας στο ιδιωτικό νησί του, περιστοιχίζεται μόνο από τα άγρια σκυλιά του και τους πιστούς του Τάταρους υπηρέτες. Διάσημος κυνηγός στην κοσμική ζωή του, ασχολείται τώρα ανενόχλητος με το μεγάλο του χόμπι: το ανθρώπινο κυνήγι. Στα βράχια του απόκρημνου νησιού του τσακίζονται συχνά περαστικά πλοία και οι ναυαγοί που διασώζονται από τη θάλασσα βρίσκουν το θάνατο κυνηγημένοι στους βάλτους της ενδοχώρας. Ώσπου, μια μέρα, ένας από αυτούς τους ναυαγούς τυχαίνει να είναι επίσης διάσημος κυνηγός. Ο Ζαρόφ του προτείνει να γίνει σύντροφός του στο κυνήγι με αντάλλαγμα την όμορφη Φέι Ρέι, που διασώθηκε από ένα άλλο ναυάγιο. Έγκλημα και σεξ είναι αναπόσπαστα συνδεδεμένα: ο Ζαρόφ έχει ανάγκη να νιώσει πρώτα τη γεύση του κινδύνου, να μυρίσει το αίμα, να κυριευθεί από τη μανία του φόνου, για να προχωρήσει στη συνέχεια στην ικανοποίηση των σεξουαλικών του ενστίκτων. Ως τέλειος σαδιστής, απολαμβάνει τα εγκλήματά του σαν να ήταν ερωτικές κατακτήσεις: η αίθουσα με τα κυνηγετικά τρόπαια (τα κεφάλια των θυμάτων του) έχει γι' αυτόν την αξία ενός φωτογραφικού άλμπουμ με τις ερωτικές κατακτήσεις ενός σύγχρονου Καζανόβα.

Απόλυτος άρχοντας στο νησί του είναι και ο Δρ. Μορό (Τσαρλς Λότον). Μόνο που σε αντίθεση με τον κόμητα Ζαρόφ, έχει ένα ολόκληρο βασίλειο με υπηκόους να κυβερνήσει. Κυριευμένος από το προμηθεϊκό σύνδρομο, έχει καταφέρει να δημιουργήσει μια νέα φυλή πλασμάτων, μετατρέποντας τα ζώα σε ανθρώπους – ή, για την ακρίβεια, σε μισανθρώπους, με εξαίρεση την αιλουροειδή Λότα, το πιο εξελιγμένο πλάσμα της συλλογής του, τη γυναίκα-πάνθηρα. Ο Δρ. Μορό δεν φαίνεται να δείχνει οίκτο για τα πλάσματά του και θεωρεί τον πόνο στο χειρουργείο του αναγκαίο κακό για τα πειράματά του. Εξάλλου ο πόνος έχει αναχθεί σε τιμωρία-φόβητρο για τα δυστυχισμένα πλάσματα ώστε να τον υπακούν πάντα και να μην παραβιάζουν τις βασικές αρχές του νόμου που έχει θεσπίσει. Τύραννος και Πλάστης, ο Μορό έχει όλα τα αρχετυπικά χαρακτηριστικά μιας τρελής μεγαλοφυΐας, που κάνει ωστόσο το λάθος να υπερτιμήσει τη δύναμή του: διατάζει τους υπηκόους του να σκοτώσουν κάποιους παρείσακτους επισκέπτες, αλλά έτσι αυτοί ξαναβρίσκουν τα ζωικά φονικά ένστικτά τους και επιτίθενται κατά του κυρίου τους.

Το *Νησί των χαμένων ψυχών*, όπως είναι ο πρωτότυπος τίτλος της ταινίας του Ερλ Κέντον (1932), μεταφέρθηκε ξανά στην οθόνη το 1977 από τον Ντον Τέιλορ. Στην νέα αυτή εκδοχή του *Νησιού του Δρος Μορό* παίζουν οι Μπαρτ Λάνκαστερ, Μάικλ Γιορκ και Μπάρμπαρα Καρέρα (ιδανική επιλογή για την εξωτική Λότα), το σενάριο είναι αρκετά πιστό στο ομώνυμο βιβλίο του Τζορτζ Ουέλς, αλλά έχει χαθεί όλη η μαγεία και ο λυρισμός της ασπρόμαυρης εκδοχής του 1932.

Ο κίτρινος κίνδυνος

Ο Ρότβανγκ (*Μητρόπολη*) είναι Εβραίος, ο κόμης Ζαρόφ έχει σλαβική καταγωγή, ο Δράκουλας έρχεται από τα Καρπάθια, ο Φου Μαντσού είναι Κινέζος. Δημιούργημα του συγγραφέα Σαξ Ρομέρ, ο σατανικός αυτός αρχιεγκληματίας αποτέλεσε την ιδανική λογοτεχνική ενσάρκωση του «κίτρινου κινδύνου», πολύ πριν μπει η Δύση στην παραφροσύνη του ψυχρού πολέμου. Οι περιπέτειές του μεταφέρθηκαν από νωρίς στον κινηματογράφο. Στη δεκαετία του '20 πρωταγωνίστησε σε δύο βρετανικά σίριαλ, που τα ακολούθησαν οι ταινίες *Ο μυστηριώδης Δρ. Φου Μαντσού* (1929), *Η επιστροφή του Φου Μαντσού* (1930), *Η κόρη του δράκοντα* (1931) – όλα με τον άγνωστο σε μας Γουόρνερ Όλαντ ως πρωταγωνιστή. Όμως

ο Φου Μαντσου έγινε πλατιά γνωστός όταν, το 1932, τον ενσάρκωσε ο Μπόρις Καρλόφ στη *Μάσκα του Φου Μαντσού* (Τσαρλς Μπράμπιν), μια ταινία που αποτέλεσε στην εποχή της μνημείο σαδισμού: άνθρωποι που ρίχνονται στους κροκόδειλους, σκορπιοί που περπατούν σε γυμνές κοιλιές θυμάτων, τοίχοι με καρφιά που κλείνουν σιγά σιγά, η κόρη του Φου Μαντσού (Μίρνα Λόι) να γλείφει ερωτικά το αίμα από τις πληγές του βασανισμένου εραστή της... Ο σκηνοθέτης έπιασε το ρατσιστικό και ξενόφοβο κλίμα των βιβλίων του Σαξ Ρομέρ αλλά και την αίσθηση της αληθινής εξωτικής περιπέτειας που τα χαρακτηρίζει. Ο Φου Μαντσού αναζητά το μαγικό σπαθί του Τζέγκις Χαν, που θα του επιτρέψει να κυριαρχήσει σε όλη την Ασία. Ταυτόχρονα κάνει έρευνες στο εργαστήριό του για να εφεύρει μια ακτίνα θανάτου, με την οποία θα μπορεί να αποτελεί απειλή για την παγκόσμια ασφάλεια. Φυσικά θα πέσει θύμα της ίδιας της μεγαλομανίας του, αυτό όμως δεν θα τον εμποδίσει να αναστηθεί κινηματογραφικά στο σίριαλ των 15 επεισοδίων «Τα τύμπανα του Φου Μαντσού», με τον Χένρι Μπράντον στο ρόλο του Ασιάτη εγκληματία, μάγου και τρελού επιστήμονα.

Στα μέσα του '60 ο Φου Μαντσού ξαναβρέθηκε στην επικαιρότητα με πέντε ταινίες του Άγγλου παραγωγού Χάρι Τάουερς και πρωταγωνιστή τον Κρίστοφερ Λι. Σατανικά εγκλήματα, εφευρέσεις και συνωμοσίες που απειλούν τη διεθνή ασφάλεια, βασανιστήρια και ερωτισμός δίνουν το ραντεβού τους σε μια σειρά κατασκοπικές περιπέτειες, με απλοϊκή αφέλεια. Οι ταινίες αυτές είναι:

Η μάσκα του Φου Μαντσού (Ντον Σαρπ, 1965). Ο Φου Μαντσού πηγαίνει στο Θιβέτ και με τη σκόνη ενός δηλητηριώδους φυτού δημιουργεί ένα αέριο με το οποίο εξοντώνει όλους τους κατοίκους ενός αγγλικού χωριού.

Οι δώδεκα γυμνές γυναίκες του Φου Μαντσού (Ντον Σαρπ, 1966). Ο σατανικός εγκληματίας απάγει τις κόρες δώδεκα αρχηγών κρατών και εκβιάζει τους επιστήμονες να του κατασκευάσουν μια ακτίνα θανάτου.

Η εκδίκηση του Φου Μαντσού (Τζέρεμι Σάμερς, 1968). Η Ιντερπόλ προσπαθεί να αποτρέψει τις προσπάθειες του Φου Μαντσού να δημιουργήσει ένα διεθνές συνδικάτο του εγκλήματος.

Το αίμα του Φου Μαντσού (Τζες Φράνκο, 1968). Ο Φου Μαντσού εισάγει στο αίμα δέκα κοριτσιών ένα δηλητήριο και τις στέλνει να φιλήσουν θανάσιμα τους εχθρούς του.

Ο πύργος του Φου Μαντσού (Τζες Φράνκο, 1969). Αυτή τη φορά ο Φου Μαντσού έχει μεταφέρει το πεδίο δράσης του στην Κωνσταντινούπολη, αλλά όσο κι αν προσπαθεί δεν καταφέρνει να απειλήσει την Ευρώπη.

Οι δύο τελευταίες ταινίες της σειράς ήταν πάντως πολύ φτωχές και ως προς τα μέσα παραγωγής και ως προς στα σκηνοθετικά ευρήματα, και δίκαια ο Κρίστοφερ Λι δεν δέχθηκε να δώσει συνέχεια. Το 1980, ο Πίτερ Σέλερς γύρισε με τη μορφή παρωδίας τα *Σατανικά κόλπα του Φου Μαντσού*, όπου είχε τον διπλό ρόλο του Κινέζου εγκληματία και του επιθεωρητή Νέιλαντ Σμιθ. Αυτή θα έμελλε να είναι και η τελευταία ταινία του, δυστυχώς μια από τις λιγότερο αστείες της καριέρας του.

Προμηθέας λυόμενος

Ο Δρ. Φρανκενστάιν, όπως τον συνέλαβε η συγγραφέας Μαίρη Σέλεϊ, αλλά και ο σκηνοθέτης Τζέιμς Γουέιλ στις δυο πρώτες ταινίες της δεκαετίας του '30 (*Φρανκενστάιν* και *Η μνηστή του Φρανκενστάιν*), δεν είναι ακριβώς αυτό που θα λέγαμε «ιδιοφυΐα του κακού». Οι προθέσεις του κάθε άλλο παρά κακές είναι. Κι αν το δημιούργημά του προκαλεί την καταστροφή, την κύρια ευθύνη έχει αυτός που του έφερε για μεταμόσχευση τον εγκέφαλο ενός διανοητικά ταραγμένου εγκληματία. Το παράδοξο, πάντως, είναι ότι το κοινό της εποχής ταύτισε το όνομα «Φρανκενστάιν» με το Τέρας (Μπόρις Καρλόφ), το οποίο μάλιστα στη δεύτερη ταινία της σειράς (*Η μνηστή του Φρανκενστάιν*) έγινε ο πρωταγωνιστής. Το 1957, ο Τέρενς Φίσερ προσέγγισε κάτω από μια νέα οπτική το μύθο του Φρανκεστάιν, εγκαινιάζοντας μια σειρά ταινίες που θα σηματοδοτήσουν τη δημιουργία της λεγόμενης γοτθικής σχολής τρόμου. Στη *Μάσκα του Φρανκενστάιν* ο Φίσερ επιστρέφει στις ρίζες του μυθιστορήματος της Σέλεϊ, κάνοντας πρωταγωνιστή του δράματος όχι το Τέρας (Κρίστοφερ Λι), αλλά τον ίδιο τον βαρόνο Φρανκεστάιν (Πίτερ Κάσινγκ), τον οποίο παρουσιάζει κυνικό και αμοραλιστή, αλλά και επιστημονική μεγαλοφυΐα που προηγείται της εποχής του και αγωνίζεται ενάντια στην άγνοια, τον θρησκευτικό φανατισμό και τον κομφορμισμό. Στην *Εκδίκηση του Φρανκενστάιν* που ακολουθεί, ο Φίσερ προχωρά ακόμα πιο πέρα: ο βαρόνος παρουσιάζεται ως ήρωας πέρα από το καλό και το κακό, που ζει μόνο για την επιστήμη του, αδιαφορώντας για την ηθική των πράξεών του, ως γνήσιος «ανώτερος άνθρωπος». Παρά τις ατυχίες του, είναι στο τέλος θριαμβευτής, προκαλώντας όχι μόνο την κοινωνική τάξη αλλά και τον ίδιο τον Θεό – πράγμα που έκανε ορισμένους κριτικούς να γράψουν ότι η *Εκδίκηση του Φρανκενστάιν* είναι μια υπέροχη άθεη ταινία.

Παραδόξως, η τρίτη ταινία που ακολούθησε (*Η μνηστή του Φρανκενστάιν*) μας δείχνει έναν ανθρώπινο βαρόνο ο οποίος ενώνει το πνεύμα δύο εραστών στο σώμα του ενός: πρό-

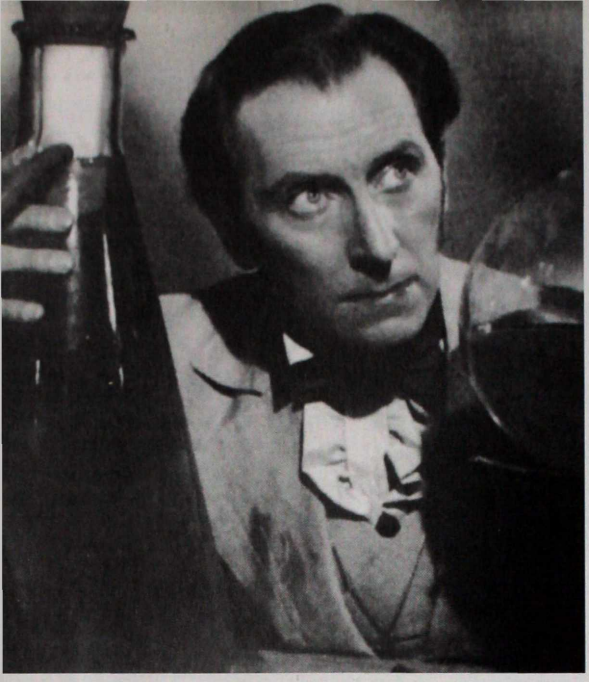
κειται για μια ανάπηρη κοπέλα που αυτοκτόνησε, ο εγκέφαλος της οποίας μεταμοσχεύτηκε στο σώμα του νεκρού εραστή της, ο οποίος καταδικάστηκε σε θάνατο. Ωστόσο, όταν ο Τέρενς Φίσερ προσέγγισε για τέταρτη φορά τον αγαπημένο ήρωα του (*Ο Φρανκενστάιν πρέπει να πεθάνει*), δεν άφησε κανένα διφορούμενο ως προς την ηθική ή τον ανθρωπισμό των πράξεών του. Ο βαρόνος είναι όσο ποτέ άλλοτε κυνικός, αδιάφορος μπροστά στον πόνο, αμοραλιστής, δολοφόνος, ερωτύλος (βιάζει μια γυναίκα, ενώ το σεξ δεν παίζει κανένα ρόλο στη ζωή του). Παγερός αριστοκράτης, μοιάζει να θριαμβεύει πάνω στους άλλους, με εξαίρεση το Τέρας, που θα τον παρασύρει στο θάνατο. Αυτό δεν θα τον εμποδίσει να ξαναεμφανιστεί για μια τελευταία φορά στην πιο πεσιμιστική ταινία (όχι όμως και την καλύτερη) της σειράς, που έμελλε να είναι και η τελευταία του Τέρενς Φίσερ: *Ο Φρανκενστάιν και το Τέρας της Κολάσεως*.

Φρανκενστάιν

Από την πληθώρα των κινηματογραφικών μαθητών του Βαρόνου Φρανκενστάιν θα ήθελα να σταθώ σε μια ειδική περίπτωση: τον Γάλλο καθηγητή Ζενεσιέ, που έχει τα χαρακτηριστικά του Πιερ Μπρασέρ στην αριστουργηματική ταινία *Μάτια χωρίς πρόσωπο* του Ζορζ Φρανζί (1959). Υπεύθυνος για την παραμόρφωση της κόρης του (Εντίθ Σκομπ), ο Ζενεσιέ προσπαθεί να της δώσει ένα νέο πρόσωπο, χρησιμοποιώντας μοσχεύματα από το δέρμα άλλων γυναικών, που στη συνέχεια δολοφονεί. Στο τέλος ωστόσο, η κόρη του, που φορά στο πρόσωπο της μια μάσκα από την οποία ξεχωρίζουμε μόνο τα γεμάτα θλίψη μάτια της, εγείρεται κατά του πατέρα της, σκοτώνει τη βοηθό του (Αλίντα Βάλι) και απελευθερώνει τα άγρια σκυλιά του κυνοτροφείου που κατασπαράσσουν τον αφέντη τους (σε ένα τέλος ανάλογο με εκείνο του Ζαρόφ). Πρόκειται για μια από τις ωραιότερες σκηνές στην ιστορία του κινηματογράφου, όπου το τραγικό ενώνεται με το λυρικό: η αθωότητα, προσωποποιημένη από αυτά τα γεμάτα θλίψη μάτια, θριαμβεύει επάνω στις δυνάμεις του κακού και, απελευθερωμένη, χάνεται μαζί με τα περιστέρια μέσα στο σκοτεινό δάσος.

Στο άντρο του Πολύφημου

Στη *Μνηστή του Φρανκενστάιν* (1935) εμφανίζεται κάποια στιγμή ο αινιγματικός Δρ. Πρετόριους. Θέλοντας να αποδείξει στον Βαρόνο ότι κατέχει κι αυτός το μυστικό της δημιουργίας, του δείχνει μια σειρά από λιλιπούτεια όντα που φυλάσσει μέσα σε γυάλινα βάζα σαν να ήταν μπιμπελό. Το θέμα αυτό δεν αναπτύσσεται περισσότερο στην ταινία, την επόμενη όμως χρονιά ο Τοντ Μπράουνινγκ θα το θίξει με έναν πιο ευρηματικό τρόπο στην ταινία του *Η διαβολική κούκλα*. Ο τραπεζίτης Λαβόντ (Λάιονελ Μπάριμορ), που κλείστηκε άδι-



Η μάσκα του Φρανκενστάιν

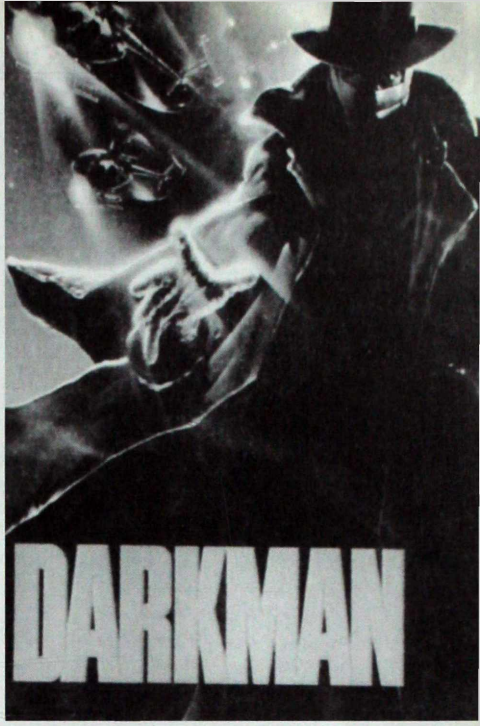
κα στη φυλακή, δραπετεύει μαζί με έναν επιστήμονα ο οποίος έχει εφεύρει ένα υγρό που μικραίνει τους ανθρώπους. Ο επιστήμονας πεθαίνει, αλλά ο Λαβόντ, μεταμφιεσμένος σε γριά για να μην τον αναγνωρίσουν, θα χρησιμοποιήσει την εφεύρεση για να εκδικηθεί αυτούς που τον έβλαψαν. Πρώτο θύμα, ο πρώην συνεταίρος του, που γίνεται μια «διαβολική κούκλα», υπάκουη στις εντολές του αφεντικού της.

Ο Λαβόντ έχει κάποιο ηθικό άλλοθι για τις πράξεις του, σε αντίθεση με τον Δρα Θόρκελ (Άλμπερτ Ντέκερ), που είναι περισσότερο γνωστός ως Δρ. Κύκλωψ, στην ομώνυμη ταινία του Έρνεστ Σέντσακ (1940). Ένα ζευγάρι επιστημόνων έρχεται να τον επισκεφτεί στο Περού, αλλά δυστυχώς θα αποτελέσει το πρώτο πειραματόζωο της νέας του εφεύρεσης: μια κοσμική ακτίνα που κάνει μινιατούρες τα ανθρώπινα όντα. Ευτυχώς όμως που ο Δρ. Θόρνελ έχει ένα αδύνατο σημείο: δεν μπορεί να δει χωρίς τα γυαλιά του, τα οποία και θα προσπαθήσουν να κλέψουν οι δύο λιλιπούτειοι σύντροφοι. Το ίδιο ακριβώς θέμα του τρελού επιστήμονα, που κάνει μινιατούρες τους ανθρώπους, θα το θίξει, το 1958, ο Μπερτ Γκόρντον με την άνιση ταινία του *Attack of The Puppet People* και πρόσφατα, σε μια κωμική εκδοχή, η εταιρεία του Ντίσνεϊ με το *Αγάπη μου, συρρίκνωσα τα παιδιά*.

Δρ. Φάιμπς: Η τέχνη του εγκλήματος

Ζει σε ένα μπαρόκ κτίριο, όπου δεσπόζει ένα τεράστιο εκκλησιαστικό όργανο, φορά μάσκα, γιατί το πρόσωπο του είναι οικτρά παραμορφωμένο. Η μεταλλική φωνή του μοιάζει να έρχεται από τον κάτω κόσμο, αφού οι φωνητικές χορδές του έχουν επίσης καταστραφεί σε δυστύχημα. Μοναδική σύντροφός του η μουγκή Βουλνάβια, η οποία τον βοηθά στα σατανικά του σχέδια. Το όνομά του είναι Δρ. Φάιμπς (Βίνσεντ Πράις) και ζει για την εκδίκηση. Η αγαπημένη του γυναίκα πέθανε στο χειρουργείο κι αυτός θεωρεί υπεύθυνους όλους τους γιατρούς και τις νοσοκόμες που ήταν παρόντες στην εγχείρηση. Μόνο που έχει διαβολική φαντασία και μακάβριο χιούμορ. Οι εχθροί του θα πεθάνουν με ολότελα πρωτότυπες μεθόδους, που καθεμία παραπέμπει σε μια από τις δέκα πληγές του φαραώ. Ένας θα πεθάνει από επίθεση νυχτερίδων, κάποιος άλλος θα παγώσει κλειδωμένος στο αυτοκίνητό του, ένας τρίτος θα χάσει όλο του το αίμα, ένας τέταρτος θα δεχτεί επίθεση τεράστιων αρουραίων τη στιγμή που οδηγεί το μονοπλάνο του... Ο Φάιμπς εγκαταλείπεται στην ηδονή του εγκλήματος, κάνει το φόνο αληθινή τέχνη που χρειάζεται την υπομονετική προετοιμασία, σκηνοθεσία και εκτέλεσή της. Αν και αποκρουστικός στην όψη, έχει επάνω του κάτι το φοβερά σαγηνευτικό, που τον καταξιώνει ως τη μεγαλύτερη τρελή φυσιογνωμία του εγκλήματος που πέρασε από την οθόνη. Δυστυχώς μόνο για δύο φορές. Μετά την τεράστια επιτυχία της ταινίας *Ο σατανικός Δρ. Φάιμπς* (1971), ο σκηνοθέτης Ρόμπερτ Φιούεστ γύρισε μια όχι και τόσο ενδιαφέρουσα συνέχεια: *Ο Δρ. Φάιμπς σηκώνεται από τον τάφο του*.

Ο Φάιμπς, που δεν πέθανε αλλά βρισκόταν σε κατάσταση ψύξης στον τάφο του, ξυπνά από το λήθαργο και ψάχνει να βρει στην Αίγυπτο το μαγικό ελιξίριο που θα επαναφέρει στη ζωή τη νεκρή σύζυγό του. Την ίδια χρονιά πάντως, ο Βίνσεντ Πράις γύρισε μια ακόμα ενδιαφέρουσα ταινία μακάβριου χιούμορ. Στο *Θέατρο του αίματος* του Ντάγκλας Χίκοξ, ενσαρκώνει έναν ηθοποιό ονόματι Εδουάρδος Λεοντόκαρδος, ο οποίος αποφασίζει να σκοτώσει τους κριτικούς που κατέστρεψαν την καριέρα του με τρόπους εμπνευσμένους από το σαιξπηρικό ρεπερτόριο. Ο Βίνσεντ Πράις για μια ακόμη φορά είναι εξαιρετικός στις δεκάδες μεταμφιέσεις του, όμως η ταινία κινείται πλέον στα όρια της παρωδίας και δεν έχει την γκραν γκινιόλ διάσταση του Δρος Φάιμπς. Εδώ που τα λέμε ευτυχώς, γιατί φανταστείτε να την παίρναμε στο σοβαρά και να θεωρούσαμε τους εαυτούς μας πιθανούς επόμενους στόχους των εγκληματικών και ιδιοφυώς επεξεργασμένων σχεδίων του Εδουάρδου Λεοντόκαρδου!



Μεγαλοφυΐες του κακού

Μαθητές του βαρόνου Φρανκενστάιν και του Μαρκησίου Ντε Σαντ, μεγαλομανείς που θέλουν να κατακτήσουν τον κόσμο ή απλά να σκορπίσουν τον τρόμο με τις εφευρέσεις τους, άσχημοι ή διαβολικά όμορφοι, παραμορφωμένοι, τρελοί και ιδιοφυείς, ενίοτε με καλές προθέσεις που έχουν πάντα άσχημη κατάληξη – να μερικά παραδείγματα αξέχαστων κακών από το χώρο του φανταστικού κινηματογράφου και των ταινιών τρόμου.

Χάλμαρ Πέλτζιγκ (Μπόρις Καρλόφ): Αρχιτέκτονας, ζει σε έναν πύργο έξω από τη Βουδαπέστη, παίζει στο σκάκι τη ζωή των θυμάτων του, διατηρεί σε γυάλινο φέρετρο το σώμα της νεκρής γυναίκας του και πεθαίνει παλουκωμένος, ζωντανός, από τα χέρια του Μπέλα Λουγκόζι (*Η μαύρη γάτα* του Έντγκαρ Ούλμερ, 1934).

Δρ. Ρουκ (Μπόρις Καρλόφ): Επιστήμονας, προσβάλλεται από ραδιενεργές ακτίνες και τρελαίνεται, χωρίς να προλάβει ο συνάδελφός του Δρ. Μπένετ (Μπέλα Λουγκόζι) να τον βοηθήσει (*Η αόρατη ακτίνα* του Λάμπερτ Χιλάγιερ, 1936).

Δρ. Μάνιακ (Μπορίς Καρλόφ): Επιστήμονας που τον περιφρονούν οι συνάδελφοί του, γιατί νομίζει ότι βρήκε το μυστικό της αθανασίας, μεταφέροντας με ένα μηχάνημα τον εγκέφαλο ενός ανθρώπου σε άλλο σώμα (*Ο άνθρωπος που άλλαξε τον εγκέφαλό του* του Ρόμπερτ Στίβενσον, 1936).

Ζάροντ (Βίνσεντ Πράις): Διευθυντής μουσείου κέρινων ομοιωμάτων, παθαίνει εγκαύματα στο πρόσωπο και τρελαίνεται όταν ο βοηθός του βάζει φωτιά στα εκθέματά του. Εμφανίζεται με νέα ταυτότητα και ανοίγει ξανά το μουσείο, αντικαθιστώντας τα εκθέματα με πτώματα θυμάτων που έχει προηγουμένως παγιδεύσει και μετατρέψει σε κέρινα ομοιώματα (*Το μουσείο των κέρινων ομοιωμάτων* του Αντρέ Ντε Τοθ, 1953).

Μπάνκροφτ (Μάικλ Καγκ): Αμοραλιστής συγγραφέας, καταφεύγει στο έγκλημα για να εμπλουτίσει τις γνώσεις του επί του θέματος. Ξεφορτώνεται όσους τον υποψιάζονται με ευρηματικό και άκρως σαδιστικό τρόπο, όπως τα κιάλια με τα καρφιά που τυφλώνουν ένα θύμα του (*Βία στο Μαύρο Μουσείο* του Άρθουρ Κράμπτι, 1959).

Ρόσιτερ (Άντον Ντίφρινγκ): Πλαστικός χειρούργος και ψυχοπαθής, καταζητείται από την αστυνομία και γίνεται διευθυντής ενός τσίρκου, όπου βρίσκει άφθονο ανθρώπινο υλικό για να συνεχίσει τα πειράματά του. Θα πεθάνει από τα χέρια ενός οργισμένου γορίλα (*Το τσίρκο των εγκλημάτων* του Σίντνεϊ Χάιερς, 1959).

Μπράουνινγκ (Βίνσεντ Πράις): Τρελός επιστήμονας με το σύνδρομο του Προμηθέα. Αφού φτιάχνει ένα όχι και τόσο τέλειο ανδροειδές, κόβει κομματάκια τα μέλη ενός διάσημου μαραθωνοδρόμου για να δημιουργήσει μια νέα γενιά υπεράνθρωπων (*Οι τρεις δαίμονες του τρόμου* του Γκόρντον Χέσλερ, 1969).

Στόνερ (Στρόδερ Μάρτιν): Ζωολόγος, πεισμένος ότι το ανθρώπινο είδος δεν έχει μέλλον επιβίωσης στις αλλαγές του περιβάλλοντος, πειραματίζεται πάνω στους βοηθούς του, στους οποίους αλλάζει το μεταβολισμό με έναν ορό και τους μετατρέπει σε ερπετά (*Η Κόμπρα* του Μπέρναρντ Κοβάλσκι, 1973).

Χαλ Ράγκλαν (Όλιβερ Ριντ): Διευθύνει ένα περίεργο ινστιτούτο ψυχοπλασμικών, όπου προτρέπει τους ασθενείς του να εξωτερικεύσουν το υποσυνείδητό τους, δίνοντάς του σωματική υπόσταση. Η καλύτερή του ασθενής, Νόλα (Σαμάνθα Έγκαρ), γεννά μια νέα ράτσα παιδιών, χρησιμοποιώντας το σώμα της ως μήτρα (*Οι Νεοσσοί* του Ντέιβιντ Κρόνενμπεργκ, 1979).

Πολ Ρουθ (Πάτρικ Μακ Γκούαν): Δόκτωρ, δημιουργός των σκάνερς, μιας ιδιαίτερης ράτσας ανθρώπων με τρομακτικές τηλεπαθητικές δυνάμεις (*Σκάνερ, η νύχτα του μεγάλου τρόμου* του Ντέιβιντ Κρόνενμπεργκ, 1980)

Πέιτον Γουεστλέικ (Λίαμ Νίσον): Επιστήμονας της γενετικής, κακοποιείται από γκάνγκστερ και παραμορφώνεται στο πρόσωπο. Τελειοποιεί μια εφεύρεσή του με την οποία μπορεί να παίρνει όποιο πρόσωπο θέλει. Δυστυχώς η μεταμόρφωσή του αυτή διαρκεί μόνο για εκατό λεπτά. Ύστερα ξαναγίνεται ο Ντάρκμαν, ένα αποτροπιαστικό τέρας που θυμίζει το Φάντασμα της Όπερας (*Ντάρκμαν* του Σαμ Ράιμι, 1990).

ΣΙΝΕΜΑ αρ. 47, Ιούνιος 1994

Το ουέστερν-σπαγγέτι

Το ουέστερν δεν είναι προνόμιο μόνο του αμερικανικού κινηματογράφου. Από το βραζιλιάνικο *Κανκασέιρο* μέχρι το ελληνικό *Οι σφαίρες δεν γυρίζουν πίσω* ή τη γερμανική σειρά ταινιών με τον Ινδιάνο Βενετού (ήρωα του λαϊκού συγγραφέα Καρλ Μέι), το ουέστερν άνθησε σε όλα σχεδόν τα μήκη και πλάτη της Γης, κάτω όμως από ένα τοπικό χρώμα. Χτυπητή αντίθεση το ιταλικό σπαγγέτι-ουέστερν, που δεν θέλησε να ενσωματώσει τη μυθολογία της Δύσης σε ένα λατινικό τοπικό κλίμα, αλλά να συναγωνιστεί τους Αμερικανούς στο ίδιο το έδαφός τους, έστω κι αν οι ταινίες γυρίζονταν στα ορεινά μέρη της Ισπανίας ή της κάτω Ιταλίας! Το σπαγγέτι-ουέστερν δεν ενδιαφέρθηκε καθόλου για την προβληματική του νόμου ή του δικαίου ή των άλλων θεμάτων του αμερικανικού ουέστερν. Ο κυνισμός και ο σαδισμός αντικαθιστούν τα υψηλά ιδανικά και ο ιπποτικός καουμπόι δίνει τη θέση του στον περιπλανώμενο πιστολέρο (κυνηγός επικηρυγμένων ή ημιπαράνομος). Τα κίνητρά του είναι συνήθως η εκδίκηση (τυπικό θέμα των αμερικανικών b-movies απ' όπου το σπαγγέτι-ουέστερν δανείστηκε αρκετά στοιχεία), η αναζήτηση του χρήματος ή κάποιου θησαυρού, ενίοτε η ηδονή της επανάστασης ή της εξέγερσης ενάντια σε κάποια τοπική τυραννία. Οι Ινδιάνοι εξαφανίζονται και τη θέση τους παίρνουν Μεξικανοί, σαν μια καταπιεσμένη όμως εθνότητα, που στέκεται άβουλη μπρος σε άρπαγες ληστές ή αδίστακτους κτηματίες, χωρίς να υπάρχει η συλλογικότητα της δράσης του *Και οι επτά ήσαν υπέροχοι*, για παράδειγμα.

Άλλες φορές πάλι το σπαγγέτι-ουέστερν είναι ιδιαίτερα πολιτικοποιημένο, καθιστώντας την επανάσταση στο Μεξικό ένα όχημα για μια σειρά αλληγορίες πάνω στο φασισμό ή τα επαναστατικά κινήματα των γκερίλος στη δεκαετία του '60: εκτός από τα φημισμένα *Κάτω τα κεφάλια* του Σέρτζιο Λεόνε (που προβλήθηκαν διεθνώς με τον επιτυχημένο τίτλο *Κάποτε η επανάσταση*), ο Σέρτζιο Κορμπούτσι μίλησε συχνά για την επανάσταση ως μια ηδονική ορμή κι όχι αναγκαστικά ως μια ταξική εξέγερση (*Ο επαναστάτης τον Μεξικού*, *Κομπανιέρος*). Αν και η πιο πολιτικοποιημένη αναφορά γίνεται στην ταινία *Quien Sabe?* (*Βίβα Κομαντσέρος*) του Νταμιάνο Νταμιάνι, με τον Τζαν Μαρία Βολοντέ στο ρόλο ενός Μεξικανού λήσταρχου που πολιτικοποιείται, τον Λου Καστέλ ως διπλό πράκτορα των Γιάνκις και τον Κλάους Κίνσκι ως τρελό παπά που μάχεται για τον Ζαπάτα!

Ενδιαφέρον έχει, τέλος, μια τάση του σπαγγέτι-ουέστερν να διασκευάζονται (έστω απλοποιημένα) γνωστοί μύθοι και λογοτεχνήματα στο χώρο του Φαρ Ουέστ: η *Επιστροφή του Ρίνγκο* του Ντούτσιο Τέσαρι (με τον Τζουλιάνο Τζέμα) είναι μια εκδοχή της επιστροφής του Οδυσσέα στην Ιθάκη (πιο ενδιαφέρουσα ενδεχομένως από το αμερικανικό *Cold Mountain* του Άντονι Μινγκέλα, που βασίζεται στο ίδιο μοτίβο), το *Fedra West* του Χοακίν Ρομέρο Μάρτσεντ, όπως και ο τίτλος φανερώνει, είναι μια παραλλαγή του μύθου της Φαίδρας (εδώ σύζυγος μεγαλοκτηματία στα σύνορα του Μεξικού), ενώ μια άλλη μυθική μοιραία γυναίκα, η Κάρμεν (Τίνα Ομόν), παρασύρει τον Φράνκο Νέρο στο θάνατο, στο ενδιαφέρον στιλιστικά ουέστερν *Προδομένος Εκδικητής* (*L'Uomo, l'Orgoglio, la Vendetta*) του Λουίτζι Μπαστόνι. Τέλος, στην *Πόλη των καθαρμάτων* του Ρισάρ Μπαλντούτσι, έχουμε έναν ξανθό εκδικητή που θυμίζει υπερβολικά τον Άμλετ, μόνο που παραμένει σιωπηλός σε όλη τη διάρκεια της ταινίας!

Για τον λάτρη του καθαρού αμερικανικού ουέστερν, το σπαγγέτι-ουέστερν είναι ένα μίασμα. Αντίθετα, υπήρξαν πολλοί που το υπερασπίστηκαν με πάθος και όχι μόνο μέσα από το σινεμά του Σέρτζιο Λεόνε, του σκηνοθέτη που ανέδειξε σε τέχνη αυτό το υποείδος. Γιατί ενδιαφέροντα ουέστερν-σπαγγέτι γύρισαν και άλλοι δημιουργοί, όπως ο Σέρτζιο Κορμπούτσι (*Ντζάγκο*, *Ο μεγάλος σιωπηλός*: ένα μικρό αριστούργημα γυρισμένο εξ ολοκλήρου σε ένα χιονισμένο τοπίο, με τον Ζαν-Λουί Τρεντινιάν στο ρόλο ενός μουγκού πιστολέρο), ο Σέρτζιο Σολίμα (*Αίμα για αίμα*, *Προχώρα κάθαρμα, προχώρα*), ο Τονίνο Βαλέρι (*Μέρες Εκδίκησης*, *Το όνομά μου είναι Κανένας*), ο Τζουζέπε Κολίτζι (*Οι τέσσερις του Άβε Μαρία*) κ.ά. Σύντομα, ωστόσο, το ουέστερν-σπαγγέτι στράφηκε προς την αυτοπαρωδία, με τη μόδα των λεγόμενων «τρινιτάδικων» ταινιών, όπου διέπρεψε το ντουέτο Τέρενς Χιλ - Μπαντ Σπένσερ, κάτι που αποτέλεσε και την οριστική ταφόπλακά του στις αρχές της δεκαετίας του '70. Ανάμεσα στους ηθοποιούς-φετίχ του ουέστερν-σπαγγέτι ξεχωρίζουν οι: Κλιντ Ίστγουντ, Λι Βαν Κλιφ, Τζακ Πάλανς, Ελάι Ουάλας, Τζουλιάνο Τζέμα (Μοντγκόμερι Γουντ), Φράνκο Νέρο, Άντονι Στέφεν, Τζαν Μαρία Βολοντέ, Τόμας Μίλιαν, Κλάους Κίνσκι, Τέρενς Χιλ, Μπαντ Σπένσερ, Μαρκ Ντέιμον κ.ά. Ιδιαίτερη μνεία, τέλος, πρέπει να γίνει στους μουσικούς που συνετέλεσαν με τις (επαναλαμβανόμενες) μελωδίες τους στη δημιουργία ενός ιδιαίτερου, αναγνωρίσιμου μουσικού κλίματος, το οποίο επηρέασε διεθνώς το σινεμά της περιπέτειας: Ένιο Μορικόνε, Λούις Μπακάλοφ, Ριζ Ορτολάνι κ.ά.

Για μια χούφτα δολάρια

Σέρτζιο Λεόνε: το ουέστερν ως φόρμα

Ο Σέρτζιο Λεόνε είχε ήδη στο ενεργητικό του μια μακρόχρονη καριέρα ως βοηθός σκηνοθέτη και διευθυντής του δεύτερου συνεργείου σε αμερικανικά peplum που γυρίστηκαν στην Τσινετσιτά (*Quo Vadis?*, *Ο Τρωικός Πόλεμος*, *Μπεν Χουρ*, *Σόδομα και Γόμορρα*), και είχε σκηνοθετήσει ένα πολύ ενδιαφέρον ιταλικό peplum (*Ο κολοσσός της Ρόδου*, 1960), όταν, το 1964, δέχτηκε να γυρίσει στην Ισπανία το *Per un pungo di dollari* (Για μια χούφτα δολάρια), με πρωταγωνιστή έναν άσημο ακόμα Αμερικανό ηθοποιό, τον Κλιντ Ίστγουντ, γνωστό κυρίως από την τηλεοπτική σειρά «Ροχάιντ». Το αποτέλεσμα θα είναι ένα μυθικό ουέστερν, που η επιτυχία του λάνσαρε την καριέρα του Κλιντ Ίστγουντ, καθιέρωσε εμπορικά το ιταλικό σπαγγέτι-ουέστερν κι ανέδειξε τον Ένιο Μορικόνε στον πιο δημοφιλή συνθέτη σάουντρακ. Η ταινία είναι ριμέικ του *Γιοζίμπο* του Κουροσάβα, το οποίο με τη σειρά του ήταν επηρεασμένο από τον *Υπηρέτη δυο αφεντάδων* του Γκολντόνι, και ο Λεόνε δεν έκανε τίποτε άλλο από το να υπογραμμίσει αυτή τη θεματική συγγένεια (εξ ου και η εμμονή του σε γκροτέσκ καταστάσεις που παραπέμπουν στην κομέντια ντελ άρτε). Η επιτυχία της ταινίας συνδέεται άμεσα με το χαρακτήρα του Ανθρώπου Χωρίς Όνομα που υποδύεται ο Κλιντ Ίστγουντ: ένας γκρίνγκο, χωρίς παρελθόν, που μοιάζει να έρχεται από το πουθενά, στέκεται στο μέσον δύο αντίπαλων στρατοπέδων για να κατευθύνει τη μάχη κατά τη βούλησή του. Με άλλα λόγια, είναι αυτός που ενεργοποιεί τη μυθοπλασία, για να έχει στη συνέχεια την ηδονή να την απολαύσει ως θέαμα. Κατ' αυτή την έννοια, αποτελεί μια προέκταση του θεατή της σκοτεινής αίθουσας, ο οποίος, βυθισμένος στην πολυθρόνα του, έχει την ψευδαίσθηση ότι το θέαμα που βλέπει οργανώνεται από το βλέμμα του και για το βλέμμα του (κάτι που του δίνει την αίσθηση μιας απατηλής παντοδυναμίας). Ο ήρωας λοιπόν δρα έξω από χωροχρονικούς περιορισμούς (είναι ανίκητος, άτρωτος, εμφανίζεται ως φάντασμα, νικά τους αντιπάλους του ακόμα και βαριά δαρμένος) και όλα είναι γι' αυτόν ένα παιχνίδι που στήνεται για την απόλαυση του θεάματός του. Αν μάλιστα, στην αρχή, νομίζουμε ότι κίνητρό του είναι το κέρδος, στο τέλος της ταινίας φεύγει χωρίς να έχει κερδίσει τίποτα ουσιαστικό, αφήνοντας έναν τεράστιο θησαυρό, που δεν τον ενδιαφέρει. Γιατί το αληθινό του κίνητρο είναι η ηδονή του παιχνιδιού, η απόλαυση της σκηνοθεσίας (θυμηθείτε τα δύο πτώματα που στήνει δίπλα σε έναν τάφο, σαν να φτιάχνει το ντεκόρ ενός πλάνου). Όπως παρατηρεί ο Νοέλ Σιμσολό: «Ο ήρωας αρνείται κάθε ηθική, πολιτική ή ιστορική εκλογή. Μετακινείται ελεύθερα μέσα στη μυθοπλασία, ανατρέποντάς την με το να της αρνείται το παραδοσιακό ξετύλιγμά της»*, με άλλα λόγια ορίζοντάς την.

Μονομαχία στο Ελ Πάσο

Ουέστερν εντελώς αμοραλιστικό, το *Για μια χούφτα δολάρια* δεν ενδιαφέρεται να απομυθοποιήσει την Άγρια Δύση ή να διαβάσει κριτικά την αμερικανική Ιστορία, αλλά να επανεγγράψει το ουέστερν, ως είδος με όρους καθαρά φορμαλιστικούς: αυτό που ενδιαφέρει πρωτίστως τον Λεόνε είναι ο μανιερισμός του κάδρου, η εσωτερική διάρκεια μιας σεκάνς (παρά τη συσσώρευση των πτωμάτων, οι ρυθμοί του Λεόνε είναι πιο αργοί από ένα τυπικό αμερικανικό ουέστερν), η «ηδονή του πλάνου», η αντίθεση ανάμεσα σε ένα λιτό, ξηρό παίξιμο και μια εκρηκτική μπαρόκ σκηνοθεσία. Η συμβολή εδώ του Ένιο Μορικόνε είναι καθοριστική: «Ο Μορικόνε δεν είναι απλώς ο μουσικοσυνθέτης μου» λέει ο Λεόνε. «Είναι ο σεναριογράφος μου. Χάρη στη μουσική του, που υπογραμμίζει ένα βλέμμα ή ένα γκρο-πλάνο, μπόρεσα να πετάξω πολλούς κακογραμμένους διάλογους».

Η τριάδα Λεόνε - Μορικόνε - Ίστγουντ συνέχισε τη συνεργασία της στο ακόμα πιο εμπορικά επιτυχημένο *Per qualche dollari di più* (Μονομαχία στο Ελ Πάσο, 1966), όπου έχουμε ακόμα πιο έντονο το χαρακτήρα του παιχνιδιού. Ο Κλιντ Ίστγουντ πλαισιώνεται αυτή τη φορά από τον Λι Βαν Κλιφ, κυνηγό επικηρυγμένων που, όπως κι αυτός, δεν σκοτώνει ποτέ αν δεν παίξει (περιπαιχτικά) με τον αντίπαλό του: ο Λι Βαν Κλιφ ρίχνει μια αφίσα με την επικήρυξη κάτω από την πόρτα του δωματίου ενός επικηρυγμένου και περιμένει την αντίδρασή του, ενώ ο Ίστγουντ παίζει πόκερ με τον αντίπαλό του προτού τον σκοτώσει. Αν στο *Για μια χούφτα δολάρια* ο Ίστγουντ πηγαινοερχόταν ανάμεσα σε δύο αντίπαλα στρατόπεδα, εδώ κάνει σχεδόν το ίδιο, μόνο που ο ένας πόλος είναι ο Λι Βαν Κλιφ και ο άλλος η συμμορία του Ίντιο (Τζαν Μαρία Βολοντέ). Παριστάνει τον παράνομο, γίνεται αποδεκτός από τη συμμορία, εξολοθρεύει ένα ένα τα μέλη της και αφήνει τον αρχηγό της να αντιμετωπίσει την εκδικητική οργή του Λι Βαν Κλιφ σε μια μυθική μονομαχία στο Ελ Πάσο, παραμένοντας ο ίδιος θεατής-διαιτητής του θεάματος. Ο χρόνος, εδώ, έχει τη δική του λογική, είναι καθαρά φορμαλιστικός και μπορεί να εκτείνεται ανάλογα όσο η διάρκεια ενός μουσικού θέματος για παράδειγμα. Γι' αυτό και η εμμονή του Λεόνε στα γκρο-πλάνα των προσώπων και των χεριών που πυροβολούν (το παιχνίδι κρίνεται από τη γρηγοράδα του παίχτη και το σωστό σημάδι, δηλαδή από το βλέμμα και το χέρι).

Η Ιστορία, έννοια άγνωστη στα δύο πρώτα ουέστερν του Λεόνε, εισβάλλει δειλά στο *Ο Καλός, ο Κακός και ο Άσχημος* (1966), ένα ακόμα «παιχνιδιάρικο» ουέστερν που διεξάγεται την περίοδο του αμερικανικού εμφύλιου, για να αποκτήσει πρωταρχική σημασία στο *Κάποτε στη Δύση* (1969), ουέστερν-όπερα, που παραμένει από τις πιο μοντέρνες ταινίες στην ιστορία του σινεμά (με την ωραιότερη εναρκτήρια σεκάνς που έγινε ποτέ) και αναμφίβολα το ωριμότερο έργο του σκηνοθέτη. Η Ιστορία είναι, τέλος, όσο ποτέ άλλοτε παρούσα στο *Κάτω τα κεφάλια* (1971), μια ταινία που ξεκινά σε μικρή κλίμακα, μέσα σε μια επιβατική άμαξα, και κυλά αργά για να περιγράψει τη λυκοφιλία ανάμεσα στους δυο κεντρικούς ήρωες (έναν Μεξικανό μικροπαράνομο και έναν Ιρλανδό καταζητούμενο επαναστάτη) και ύστερα αποκτά γιγαντιαίες διαστάσεις, περιγράφοντας την επανάσταση ως ένα πολεμικό υπερ-

Ο Καλός, ο Κακός και ο Άσχημος

θέαμα, ως μια ατελείωτη σειρά εκρήξεων αλλά και παράλογης, τελετουργικής βίας. Κι όμως, παρά τη σοβαροφάνεια του θέματος, ο Σέρτζιο Λεόνε, αναρχικός από κούνια, κάνει επίτηδες την πιο «χοντροκομμένη» και σκατολογική ταινία του. Η επανάσταση είναι τελικά, όπως η εκδίκηση, ένα πιάτο που σερβίρεται κρύο, και μάλιστα πιάτο φασολάδας με όλα τα επακόλουθα μιας καλής... αφόδευσης.

Το ιταλικό σπαγγέτι-ουέστερν ήταν φυσικό να επηρεάσει, με τη σειρά του, το αμερικανικό, που γίνεται υπερβολικά βίαιο (συνέβαλε σε αυτό και η *Άγρια Συμμορία*), κυνικό και αμοραλιστικό, χωρίς ωστόσο η πλειοψηφία των ταινιών αυτής της τάσης να έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον: *Κρεμάστε τους ψηλά* του Τεντ Ποστ με τον Κλιντ Ίστγουντ, που επαναπατρίστηκε στην Αμερική, *A Town Called Bastard* (Οι Τρομοκράτες) του Ρόμπερτ Πάρις, *Ντεσπεράντος* του Χένρι Λέβιν με τον Τζακ Πάλανς, *Τσιούκα και Μπαρκέρο* του Γκόρντον Ντάγκλας (δύο καλογυρισμένα, είναι αλήθεια, ουέστερν), *The Deserters* (Οι αετοί πεθαίνουν δυο φορές) του Μπαρτ Κένεντι (απίστευτα ρατσιστικό ουέστερν), *Πέντε σημαδεμένα τραπουλόχαρτα* του Χάθαγουεϊ, *Τσάτο* του Μάικλ Ουίνερ με τον Τσαρλς Μπρόνσον κ.ά.

Αν η αξία των παραπάνω ταινιών είναι συζητήσιμη, δεν μπορούμε να πούμε το ίδιο για το *Two Mules for Sister Sarah* (Οι γύπες πετούν χαμηλά, 1970) του Ντον Σίγκελ, ένα εντυπωσιακό ουέστερν-σπαγγέτι αμερικανικής κατασκευής, σε σενάριο Μπαντ Μπέτιτσερ, που φέρνει αντιμέτωπους μια καλόγρια-πόρνη (Σίρλεϊ Μακλέιν) και έναν πιστολέρο (Κλιντ Ίστγουντ), με όλα τα συμβατικά κακά του Ουέστ: ληστές, Ινδιάνοι, στρατιώτες, άγρια φύση, Μεξικάνοι κλπ. Θαυμάσια φωτογραφημένο από τον Γκαμπριέλ Φιγκουερόεα και με μια λειτουργική και μισοειρωνική μουσική του Ένιο Μορικόνε, οι *Γύπες πετούν χαμηλά* είναι ένα από τα τελευταία μεγάλα «καθαρά» ουέστερν στην ιστορία του σινεμά.

Ο Ντον Σίγκελ δεν είναι τυχαίος σε αυτόν το χώρο. Η πλούσια φιλμογραφία του περιλαμβάνει ουέστερν της σειράς-Β (*Μονομαχία στο Σίλβερ Κρικ*, 1952, με τον Όντι Μέρφι) μέχρι σύγχρονα νεο-ουέστερν (*Το δίκιο σου το παίρνεις με αίμα*, 1968, με τον Κλιντ Ίστγουντ) ή της μεταβατικής περιόδου: στο *Death of a Gunfighter* (Ατσαλένιος γίγας, 1969) αφηγείται το κλασικό πια θέμα του σερίφη (Ρίτσαρντ Ουίντμαρκ), πρώην πιστολέρο, που οι βίαιοι αναχρονιστικοί τρόποι του ξεσηκώνουν την κοινότητα εναντίον του. Ανάμεσα στις πιο φιλόδοξες δουλειές του συγκαταλέγεται το *The Beguiled* (Ο προδότης, 1970), μια παράξενη ιστορία ενός τραυματισμένου στρατιώτη (Κλιντ Ίστγουντ), που βρίσκει καταφύγιο σε ένα οικοτροφείο γυναικών και γίνεται βορά των «μαινάδων» της Άγριας Δύσης, και το *The Shootist* (Με το χέρι στη σκανδάλη, 1976), ένα κύκνειο άσμα στον Τζον Ουέιν, όπου γίνεται προσπάθεια να δοθεί φόρος τιμής στο κινηματογραφικό του έργο, χωρίς όμως το αποτέλεσμα να μας συναρπάζει, ακριβώς γιατί το ουέστερν είναι πλέον σχεδόν νεκρή ιστορία.

* Noel Simsolo, «Σημειώσεις πάνω στα ουέστερν του Σέρτζιο Λεόνε» στο *La Revue du cinéma* αρ. 275, Σεπτέμβριος 1973.

ΤΟ ΟΥΕΣΤΕΡΝ, εκδ. Αιγόκερως

Οι γυναίκες του Χίτσκοκ

Είναι καλό να ακολουθεί κανείς τη συμβουλή του Σαρντού, που έλεγε: «Βασανίστε τις γυναίκες. Το ανιαρό ωστόσο είναι ότι δεν τις βασανίζουμε αρκετά!» Να μια δήλωση-σοκ του Άλφρεντ Χίτσκοκ, που ποτέ δε φημιζόταν για τις καλές του σχέσεις με το ασθενές φύλο. Οι γυναίκες στις ταινίες του Χίτσκοκ υποφέρουν τα πάνδεινα, σωματικά και ψυχολογικά: δολοφονούνται άγρια στο λουτρό τους, στραγγαλίζονται με γραβάτα, δηλητηριάζονται προοδευτικά, δέχονται την επίθεση πουλιών με φονικές διαθέσεις, καταπιέζονται από αυταρχικούς συζύγους, χάνουν αγαπημένα τους πρόσωπα, πέφτουν θύματα απαγωγής από άτομα με εγκληματικές διαθέσεις, κατηγορούνται άδικα για φόνο, γκρεμίζονται από το βάραθρο, οδηγούνται στην τρέλα...

Όταν δεν είναι θύματα, αποτελούν τη μετενσάρκωση του κακού, όπως η υπηρέτρια (Τζούντιθ Άντερσον) στη Ρεβέκκα, *η κυρία Σεμπάστιαν (Λεοπόλντιν Κόσταντιν) στο* Νοτόριους, *η Άννα Παραντάιν (Αλίντα Βάλι) στο* Υπόθεση Παραντάιν, *η γκουβερνάντα (Μάργκαρετ Λέιτον) στον* Αστερισμό του Αιγόκερου, *η σατανική κατάσκοπος (Μπρέντα Ντε Μπάνζι) στον* Άνθρωπο που γνώριζε πολλά, *χωρίς να παραγνωρίζουμε τη νοσηρή επίδραση της νεκρής μάνας στην ταραγμένη προσωπικότητα του Νόρμαν Μπέιτς (Άντονι Πέρκινς) στο* Ψυχώ.

Οι σταρ του Χίτσκοκ

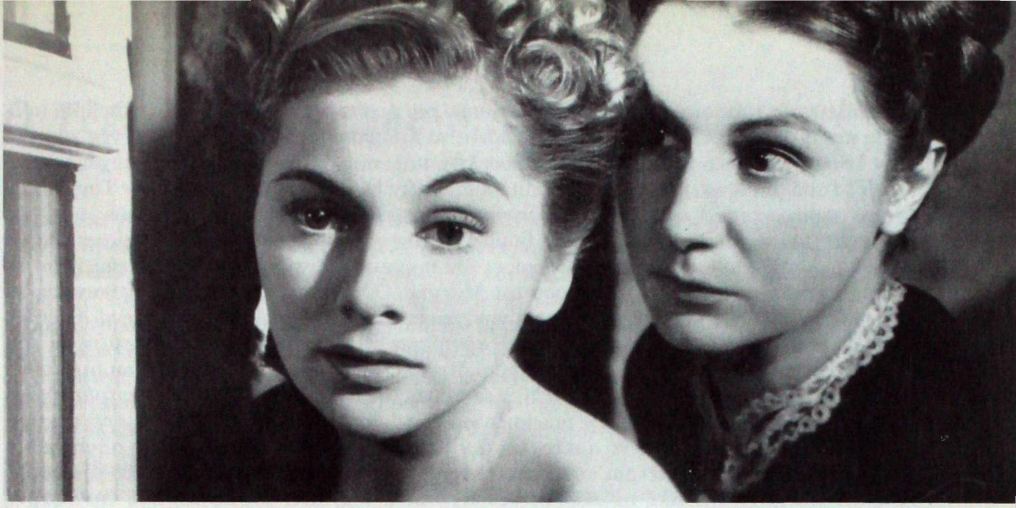
Τι άλλο θέλει κανείς για να συμπεράνει ότι ο Χίτσκοκ ήταν ένας μεγάλος μισογύνης, όπως συχνά ειπώθηκε; Κι όμως, πρόκειται για ένα πολύ βιαστικό και λαθεμένο συμπέρασμα. Γαλουχημένος με την καθολική αντίληψη του σεξ και της αμαρτίας, μπορεί να ήταν σεξουαλικά πεινασμένος, με ολοφάνερες φετιχιστικές προδιαθέσεις και κλίση στην ηδονοβλεψία, αλλά μισογύνης ποτέ. Οι γυναίκες στις ταινίες του Χίτσκοκ έχουν έναν ασυνήθιστα ενεργητικό ρόλο, συχνά μονοπωλούν το ενδιαφέρον της δράσης και τις πιο πολλές φορές η επέμβασή τους είναι σωτήρια για τον ήρωα και την πλοκή του έργου. Ο Χίτσκοκ λάτρευε τις γυναίκες, ειδικά τον τύπο της ξανθιάς ψυχρής καλλονής, με αριστοκρατική εμφάνιση και ολίγον μυστήριο, που βρήκε την καλύτερη ενσάρκωσή του στα πρόσωπα της Γκρέις Κέλι και της Τίπι Χέντρεν. Και, πάνω απ' όλα, λάτρευε τις σταρ, τις αληθινές σταρ και όχι εκείνες που ήταν κατασκευάσματα του μάρκετινγκ του Χόλιγουντ. Συνεργάστηκε τρεις φορές με την Γκρέις Κέλι και την Ίνγκριντ Μπέργκμαν και δύο φορές με τις Μάντλεν Κάρολ, Τζόαν Φοντέιν, Βέρα Μάιλς και Τίπι Χέντρεν. Τ' όνομά του όμως είναι συνδεδεμένο και με πολλές άλλες μεγάλες σταρ της εποχής: Σίλβια Σίντνεϊ, Μάργκαρετ Λόκγουντ, Μορίν Ο' Χάρα, Κάρολ Λόμπαρντ, Τερέζα Ράιτ, Τατούλα Μπάνκχιντ, Αλίντα Βάλι, Μάρλεν Ντίτριχ, Αν Μπάξτερ, Ντόρις Ντέι, Κιμ Νόβακ, Εύα Μαρί Σεντ, Τζάνετ Λι, Τζούλι Άντριους, χωρίς να ξεχνάμε και τη Σίρλεϊ Μακλέιν που έκανε το ντεμπούτο της στο *Ποιος σκότωσε τον Χάρι;*

Νοτόριους

Δεν μπορούμε να πούμε ότι οι σχέσεις του με όλες αυτές τις σταρ ήταν ιδανικές. Εξάλλου, ο ίδιος είχε χαρακτηρίσει κάποτε τους ηθοποιούς «κοπάδι από ζώα», αν και μ' αυτό εννοούσε τον ψυχρό επαγγελματισμό και την απουσία αγάπης και ευχαρίστησης για τη δουλειά τους. Είναι γνωστό ότι έχει μιλήσει με άσχημο τρόπο για πολλές από τις πρωταγωνίστριές του (Σίλβια Σίντνεϊ, Πρισίλα Λέιν, Αλίντα Βάλι, Αν Τοντ, Τζέιν Ουάιμαν, Αν Μπάξτερ, Τζούλι Άντριους), ακόμα και για την Κιμ Νόβακ, που η παρουσία της είναι αναπόσπαστα δεμένη με το *Vertigo*. Δεν έκρυβε όμως το θαυμασμό του για την Ίνγκριντ Μπέργκμαν, την Τζόαν Φοντέιν, την Τερέζα Ράιτ, τη Βέρα Μάιλς, τη Σίρλεϊ Μακλέιν και φυσικά την Γκρέις Κέλι.

Το έμμεσο σεξαπίλ

Ο Χίτσκοκ είχε την προσωπική του άποψη για τα ιδανικά χαρακτηριστικά μιας σταρ: «Τα μάτια πρέπει να είναι μακριά το ένα από το άλλο, το πρόσωπο δεν πρέπει να είναι στρογγυλό, αλλά οβάλ ή μακρουλό. Έχει σημασία πώς πέφτουν τα μαλλιά της πάνω στο μέτωπο. Δεν πρέπει να έχει έντονα χαρακτηριστικά, γιατί η οθόνη απαιτεί εκφραστική ευελιξία και σπινθηροβόλημα». Αυτά τουλάχιστον έλεγε στα νιάτα του στο Λονδίνο, ενώ πολλά χρόνια αργότερα, στις περίφημες συνομιλίες του με τον Τριφό, αναπτύσσει με λιγότερο ρο-



Ρεβέκκα

μαντικά λόγια το αισθητικό του ιδεώδες για τη γυναίκα: «Όταν ασχολούμαι στον κινηματογράφο με το σεξ, δεν ξεχνώ πως ακόμα κι εδώ το σασπένς είναι πάνω απ' όλα. Αν το σεξ είναι πολύ φανερό, πολύ άμεσο, το σασπένς χάνεται. Γιατί διαλέγω πάντα ξανθιές και εξεζητημένες ηθοποιούς; Ψάχνω για γυναίκες του καλού κόσμου, αληθινές κυρίες που στο κρεβάτι γίνονται πουτάνες. Η καημένη η Μέριλιν Μονρόε είχε το σεξ γραμμένο σε όλο της το πρόσωπο. Το ίδιο και η Μπριζίτ Μπαρντό. Δεν το βρίσκω καθόλου λεπτό... Πιστεύω πως οι ενδιαφέρουσες γυναίκες από σεξουαλικής απόψεως είναι οι Αγγλίδες. Πιστεύω πως οι Αγγλίδες, οι Σουηδέζες, οι Γερμανίδες του Βορρά και οι Σκανδιναβές είναι πιο ενδιαφέρουσες από τις Λατίνες, τις Ιταλίδες και τις Γαλλίδες. Το σεξ δεν πρέπει να το διατυμπανίζει κανείς. Μια νεαρή Αγγλίδα, με αυτό το ύφος της δασκάλας που έχουν όλες, είναι ικανή να μπει μαζί σας σε ένα ταξί και, χωρίς να το περιμένετε, να σας κατεβάσει το φερμουάρ του παντελονιού σας. Οι γυναίκες ηθοποιοί με φανερό σεξαπίλ δεν μπορούν να γυρίσουν παρά μόνο κακές ταινίες. Γιατί; Διότι με αυτές δεν μπορεί να υπάρξει έκπληξη – άρα δεν μπορούν να γυριστούν καλές σκηνές. Μ' αυτές δεν υπάρχει η αίσθηση της ανακάλυψης του σεξ» (από το βιβλίο *Χίτσκοκ - Φρανσουά Τρυφώ*, Εκδ. Ύψιλον).

Η ιδανική χιτσκοκική ηρωίδα

Αν σκαλίσουμε τη φιλμογραφία του Χίτσκοκ, βλέπουμε ότι η ιδανική Αγγλίδα για την οποία μιλά θα μπορούσε κάλλιστα να είναι η Μάντλεν Κάρολ, με την οποία συνεργάστηκε στα *39 Σκαλοπάτια* και στον *Μυστικό πράκτορα*. Ωστόσο, ο ίδιος ο Χίτσκοκ ομολογεί ότι δεν ήταν καθόλου τζέντλεμαν απέναντί της: «Τίποτα δεν μ' ευχαριστεί όσο το να γκρεμίζω τις κοσμικές κυρίες από το βάθρο τους. Γι' αυτό επίτηδες στέρησα από την Μάντλεν Κάρολ τη δυνατότητα να φανεί γοητευτική και αξιοπρεπής στα *39 Σκαλοπάτια* (όπου, αν θυμάστε, σε όλη την ταινία είναι δεμένη με χειροπέδες με τον Ρόμπερτ Ντόνατ). Το ίδιο έκανα και στον *Μυστικό πράκτορα*: όταν την πρωτοβλέπουμε, το πρόσωπό της είναι σκεπασμένο με κρέμα!»

Μετακομίζοντας στο Χόλιγουντ, ο Χίτσκοκ θα πρωτοσυνεργαστεί με την Τζόαν Φοντέιν στη *Ρεβέκκα*: «Στην αρχή των γυρισμάτων έβρισκα πως δεν είχε αρκετή αυτοπεποίθηση. Διέβλεπα ωστόσο σε αυτήν τις δυνατότητες μιας σωστής ερμηνείας και πίστευα πως θα μπορούσε ν' αποδώσει τον ήρεμο και ντροπαλό χαρακτήρα της ηρωίδας. Στην αρχή παραέκανε την ντροπαλή, αλλά ένιωθα πως θα πετύχαινε – και πέτυχε» εξομολογείται ο Χίτσκοκ στον Τριφό. Η Τζόαν Φοντέιν θα προταθεί μάλιστα για Όσκαρ, αλλά θα το πάρει την επόμενη χρονιά για την ερμηνεία της στις *Υποψίες*, και πάλι κάτω από την καθοδήγηση του Χίτσκοκ.

Τα στούντιο θα επιβάλουν την άχρωμη Λάριν Ντέι στον *Πολεμικό ανταποκριτή* και την ψυχρή ξανθιά σεξοβόμβα Πρισίλα Λέιν στο *Σαμποτέρ*, που ήταν ό,τι ακριβώς μισούσε ο Χίτσκοκ: μια πινάπ με έκδηλο σεξαπίλ και καθόλου μυστηριακή προσωπικότητα. Θα σταθεί πιο τυχερός με την Τερέζα Ράιτ στο *Χέρι που σκοτώνει*, αλλά τα εφηβικά και άκρως ρομαντικά χαρακτηριστικά της δεν ταίριαζαν με τα ερωτικά γούστα του μετρ. Αργότερα, νόμισε ότι βρήκε την ιδανική του ηθοποιό στο πρόσωπο της Ίνγκριντ Μπέργκμαν, με την οποία συνεργάστηκε στις ταινίες *Νύχτα Αγωνίας*, *Νοτόριους* και στον *Αστερισμό του Αιγόκερου*. Η Μπέργκμαν ήταν εκείνη την εποχή η πιο περιζήτητη και διάσημη σταρ του Χόλιγουντ, γιατί δεν ήταν μόνο όμορφη, με μια δόση σκανδιναβικής μυστηριακής γοητείας αλλά Γκρέτα Γκάρμπο, ήταν επίσης πνευματώδης και άκρως φιλόδοξη. Όπως ειρωνικά λέει ο ίδιος ο Χίτσκοκ: «Δεν ήθελε να γυρίζει παρά αριστουργήματα. Της έλεγα: 'Πήγαινε και παίξε μια δακτυλογράφο. Μπορεί να βγει μια μεγάλη ταινία πάνω στην ιστορία μιας μικρής δακτυλογράφου'. Αλλά εκείνη όχι, ήθελε να παίζει τη Ζαν ντ' Αρκ!»

Η τελευταία τους συνεργασία στον *Αστερισμό του Αιγόκερου* είχε παταγώδη εμπορική αποτυχία και η Ίνγκριντ εγκατέλειψε προσωρινά το Χόλιγουντ για να αρχίσει μια νέα καριέρα στην Ιταλία, στο πλευρό του Ρομπέρτο Ροσελίνι, κάτι που ο Χίτσκοκ δεν της συγχώρεσε ποτέ. Μετά από μια σειρά αποτυχημένες επιλογές (Τζέιν Ουάιμαν, Ρουθ Ρόμαν, Αν Τοντ), βρήκε στο πρόσωπο της Γκρέις Κέλι την ξανθιά αριστοκρατική γόησσα των ονείρων του, που κάλλιστα μπορούσε να ερμηνεύσει το θύμα (*Το κυνήγι του κλέφτη*). Στα γυρίσματα της τελευταίας αυτής ταινίας, εκείνη θα γνωρίσει τον πρίγκιπα Ρενιέ και θα εγκαταλείψει τον κινηματογράφο για να γίνει Πριγκίπισσα του Μονακό. Ο Χίτσκοκ, παραδόξως, δεν θα της κρατήσει κακία, θα προσπαθήσει μάλιστα να την πείσει να παίξει στο *Μάρνι*, αλλά, ενώ όλα έδειχναν αρχικά ότι η Κέλι θα δεχόταν, τελικά αρνήθηκε κάτω από την πίεση του συζύγου της.

Ο Χίτσκοκ θα βρει πρόσκαιρη παρηγοριά στο πρόσωπο της Βέρας Μάιλς, που μπορεί να μην είχε την ομορφιά της Γκρέις Κέλι, ήταν όμως πολύ καλή ηθοποιός (*Δεκατρία εγκλήματα ζητούν ένοχο*). Ενώ όμως την προόριζε για τον βασικό ρόλο του *Vertigo*, έμεινε έγκυος, και ο Χίτσκοκ αναγκάστηκε να αποδεχτεί την Κιμ Νόβακ, με την οποία δεν τα πήγαινε καθόλου καλά. Κι όμως, η μέτρια αυτή ηθοποιός με τα ψυχρά χαρακτηριστικά θα μπορούσε να είναι τέλεια χιτσκοκική ηρωίδα, αν δεν είχε πάνω της κάτι το έκφυλο που την έφερνε πιο κοντά στις στάρλετ του «έκδηλου σεξαπίλ».

Τι θα ήταν όμως το *Vertigo* χωρίς την Κιμ Νόβακ; Ο Φρανσουά Τριφό παρατηρεί εύστοχα: «Η ηθοποιός που βλέπουμε στην οθόνη δεν είναι εκείνη που ήθελε ο σκηνοθέτης, κι αυτό κάνει την ταινία ακόμα πιο παράξενη, μια και το ίδιο το θέμα της είναι η αντικατάσταση: ένας άντρας, ερωτευμένος πάντα με μια γυναίκα που τη νομίζει νεκρή, προσπαθεί, όταν κατά τύχη την ξανασυναντά, να πλάσει πάλι την αρχική εικόνα. Στη διάρκεια μιας τιμητικής προβολής για τον Χίτσκοκ, κατάλαβα πως το *Vertigo* θα κέρδιζε αν το έβλεπα έτσι: ένας σκηνοθέτης υποχρεώνει μια αντικαταστάτρια ηθοποιό να μιμηθεί την ηθοποιό που είχε αρχικά διαλέξει».

Ο πληγωμένος Πυγμαλίων

Η τελευταία τυπική χιτσκοκική ηρωίδα, η Τίπι Χέντρεν, ήταν ένα καθαρό δημιούργημα του ίδιου του Χίτσκοκ. Την ανακάλυψε σ' ένα τηλεοπτικό διαφημιστικό σποτ και πίστεψε ότι θα την έκανε ηθοποιό, δίνοντάς της τον πρωταγωνιστικό ρόλο στα *Πουλιά* και στο *Μάρνι*, δυο ταινίες που είχαν αδικαιολόγητα εμπορική αποτυχία. Ερωτευμένος μαζί της, προσπάθησε να γίνει ο Πυγμαλίων που θα την μεταμόρφωνε σε μια νέα Γκρέις Κέλι και φυσικά απέτυχε. Η Τίπι Χέντρεν αφηγείται: «Άρχισε να μου λέει τι έπρεπε να φοράω στο σπίτι μου, τι να τρώω, ποιους φίλους να συναναστρέφομαι. Θύμωνε αν δεν του ζητούσα την άδεια να επισκεφτώ κάποιον φίλο τα βράδια ή τα γουικέντ».

Ο σεναριογράφος Ιβάν Χάντερ (γνωστός επίσης ως Εντ Μακ Μπέιν), που έγραψε το σενάριο στα *Πουλιά*, μας εξομολογείται ότι, στο τέλος, όταν ο Χίτσκοκ είδε ότι η Τίπι Χέντρεν δεν ανταποκρινόταν στις ερωτικές του προσκλήσεις, έχασε το ενδιαφέρον του γι' αυτήν και την αποκαλούσε υποτιμητικά «αυτή η κοπέλα». Αλλά και ο Τριφό, που καταλάβαινε όσο κανένας άλλος την ψυχολογία του μετρ, γράφει ότι «σε όλο το *Μάρνι*, πίσω από τον Σον Κόνερι, που προσπαθεί να ελέγξει, να καθυποτάξει και να κερδίσει την Τίπι Χέντρεν, κρύβεται ο Χίτσκοκ, ο πληγωμένος Πυγμαλίων».

Η τελευταία του προσπάθεια να συνεργαστεί με μια νέα σταρ του Χόλιγουντ ήταν στο *Σχισμένο ρούχο*, αλλά η Τζούλι Άντριους δεν έχει τίποτα από τα χαρακτηριστικά μιας χιτσκοκικής ηρωίδας. Οι υπόλοιπες ταινίες του μετρ διακρίνονται για την ασημαντότητα των γυναικείων ρόλων. Το σινεμά του Χίτσκοκ ήταν απόλυτα συνδεδεμένο με το glamour του κλασικού Χόλιγουντ και, χωρίς αυτό, ο μετρ έμοιαζε άοπλος, ανίκανος να δημιουργήσει όπως παλιά. Η νέα γενιά των ηθοποιών δύσκολα θα μπορούσε να εναρμονιστεί με τα αισθητικά ιδεώδη του και οι μόνες γυναίκες που μπορώ να σκεφτώ ότι θα ήταν δυνατό να παίξουν σε ταινίες του είναι η Κατρίν Ντενέβ και η Φέι Ντάναγουεϊ.

Έκτοτε, πολλές γυναίκες βρέθηκαν σε παρόμοια κατάσταση με τις ηρωίδες του Χίτσκοκ: η Σίμπιλ Σέπαρντ στο *Δολοφονία στο τρένο των 12.15*, η Νάνσι Άλεν στο *Προετοιμασία για έγκλημα*, η Τζιλ Κλέιμπουργκ στο *Ασημένιο τρένο*, η Γκόλντι Χόουν στο *Παιχνίδι για δολοφόνους*, η Μέλανι Γκρίφιθ, κόρη της Τίπι Χέντρεν, στο *Διχασμένο κορμί*, η Φανί Αρντάν στο *Οπωσδήποτε την Κυριακή*, η Μισέλ Πφάιφερ στο *Κυνηγητό μέσα στη νύχτα*, η Μέριλ Στριπ στην *Ύποπτη*, η Κιμ Μπάσινγκερ στη *Ναντίν*. Αν ζούσε σήμερα ο μετρ, ποια θα ήταν άραγε η επιλογή του; Ίσως η Μισέλ Πφάιφερ ή η Κάθλιν Τέρνερ, δύσκολα όμως μπορούμε να σκεφτούμε μια σημερινή σταρ που να έχει την αριστοκρατική χάρη της Γκρέις Κέλι, την αθωότητα της Ίνγκριντ Μπέργκμαν, την παγερή μα τόσο μυστηριακή σεξουαλικότητα της Κιμ Νόβακ. Ο Άλφρεντ Χίτσκοκ πέθανε στις 29 Απριλίου 1980. Και μαζί του πήρε όλες εκείνες τις ερωτικές φαντασιώσεις που έκαναν τις ηρωίδες του να έχουν μια τόσο έντονη δραματική και σεξουαλική παρουσία στην οθόνη.

ΑΛΦΡΕΝΤ ΧΙΤΣΚΟΚ, εκδ. Αιγόκερως

Ο Τζέιμς Μποντ του 2...007

Η ρουλέτα γυρίζει στο Casino Royale *και ο Τζέιμς Μποντ ξαναγεννιέται με τα χαρακτηριστικά του Ντάνιελ Κρεγκ. Η 21η ταινία της σειράς επιστρέφει στη γέννηση του μύθου, παρουσιάζοντας τον 007 με ένα διαφοροποιημένο προφίλ. Το κοινό θα αποδεχθεί άραγε αυτή την αλλαγή; Νέος 007, καινούργια αρχή για τη σειρά, ριψοκίνδυνη, αλλά κατά τη γνώμη μας επιτυχημένη. Ο μύθος του πράκτορα κατασκευάζεται ξανά από την αρχή, με έναν υπό διαμόρφωση χαρακτήρα που σιγά σιγά (κι από ταινία σε ταινία) θα αποκτήσει τη φυσιογνωμία του Μποντ όπως τον καθιέρωσε ο Σον Κόνερι. Ή τουλάχιστον θα την πλησιάσει, αφού στο μεταξύ θα έχουμε μάθει διάφορα μυστικά του τελικού χαρακτήρα, όπως την προτίμησή του για το δικής του συνταγής «shaken, not stirred» ντράι μαρτίνι, το οποίο και παραγγέλνει σε μια στιγμή έμπνευσης στο* Casino Royale.

Το νέο προφίλ του Μποντ

Η ταινία, παρότι χρονικά είναι τοποθετημένη στις μέρες μας, αφηγείται την πρώτη σημαντική αποστολή του Τζέιμς Μποντ, ενός νέου Βρετανού πράκτορα της M16, που δεν έχει ακόμα αποκτήσει το χαρακτηρισμό 00, ο οποίος και επιτρέπει στον φέροντα να σκοτώνει ατιμώρητα στο όνομα της Αυτού Μεγαλειότητος. Σκληροτράχηλος, ριψοκίνδυνος, πεισματάρης, αλλά και αλαζόνας –πράγμα που τον οδηγεί συχνά σε λάθη– ο νέος Μποντ είναι ένας χαρακτήρας στο ύψος του ανθρώπου κι όχι η κυνική εκτελεστική μηχανή του *Δρος No* (τουλάχιστον όχι μόνο αυτό), ο Μποντ-αυτοπαρωδία του Ρότζερ Μουρ ή ο Μποντ-κόμικ φιγούρα του *Πέθανε μια άλλη μέρα*. Η σκηνή-κλειδί στο *Casino Royale* είναι εκείνη κατά την οποία ο Ντάνιελ Κρεγκ σκύβει να δέσει δήθεν τα κορδόνια του στην είσοδο ενός πολυτελούς ξενοδοχείου κι ένας νεοφερμένος πελάτης του ρίχνει τα κλειδιά του αυτοκινήτου του, νομίζοντας ότι είναι ο παρκαδόρος! Μια σκηνή που δεν θα μπορούσαμε να διανοηθούμε αν στο ρόλο του Μποντ ήταν ο Πιρς Μπρόσναν, ο Ρότζερ Μουρ ή ο Σον Κόνερι (ιδίως αυτός!). Όμως για μια λαϊκή «σκατόφατσα», όπως ο Ντάνιελ Κρεγκ, το να σε περάσουν για το παιδί του πάρκινγκ είναι η μικρότερη των παρεξηγήσεων.

Ο Τζέιμς Μποντ του 2006 είναι παιδί του λαού (κάπου τονίζεται ότι ορφάνεψε μικρός και σπούδασε χάρη σε υποτροφία κι όχι γιατί είχε την ανάλογη οικονομική στήριξη), ένας κοινός άνθρωπος που όμως θα σφυρηλατηθεί μέσα από μια κατασκοπική δοκιμασία για να γίνει ο 007 του «Bond, my name is James Bond». Δεν τον νοιάζει αν είναι ατημέλητος ή αξύριστος (αντίθετα, αυτό αποτελεί μέρος της αρρενωπής γοητείας του Ντάνιελ Κρεγκ), μπορεί να φορά σμόκιν, νιώθει όμως περισσότερη άνεση χωρίς αυτό, και έχει περάσει ώρες στα γυμναστήρια για να φτιάξει μυς κι ένα αξιοζήλευτα γεροδεμένο σώμα. Σε αντίθεση με τον «λαπά» Ρότζερ Μουρ, τον πάντα ατσαλάκωτο Σον Κόνερι ή τον «ακροβάτη»-γκατζετολόγο Πιρς Μπρόσναν, ο Ντάνιελ Κρεγκ είναι ο πρώτος Μποντ με «σωματική» υπόσταση: τα χέρια του ματώνουν όταν γρονθοκοπείται, το πρόσωπο και το σώμα του γεμίζει ουλές, ουρλιάζει από πόνο όταν τον βασανίζουν, δακρύζει από θλίψη. Κι αυτό το «σώμα» είναι λογικό να κουβαλά μέσα του μια «αδελφή ψυχή», όχι απόλυτα ταιριαστή με το προφίλ ενός σούπερ-πράκτορα, που μπορεί να κρύβει ευαισθησία, συναίσθημα, πάθος, ανθρώπινες αδυναμίες. Ο Μποντ, παρότι συχνά μας παρουσιάζεται ως φτηνός κατακτητής παντρεμένων γυναικών που αποφεύγει την όποια συναισθηματική δέσμευση, ερωτεύεται τη Βέσπερ (Εύα Γκριν) και μάλιστα είναι διατεθειμένος να παραιτηθεί από την υπηρεσία για να ζήσει μια «νορμάλ»ζωή κοντά της. Τα όσα διαδραματίζονται στο τελευταίο μέρος της ταινίας (γνωστά εν μέρει στους αναγνώστες του μυθιστορήματος του Ίαν Φλέμινγκ) συντελούν στο να αλλάξει γνώμη, να γίνει ένας μισογύνης που δεν εμπιστεύεται κανέναν πλην του εαυτού του – ο ψυχρός και κυνικός πράκτορας που ξέρουμε.

Casino Royale

Ο Ντάνιελ Κρεγκ είναι αρκετά πιστευτός και ως προς αυτή τη διάσταση του Μποντ: τα χαρακτηριστικά του έχουν κάτι το ζωώδες, το σκληρό, το «φονικό» (στη δεκαετία του '60 θα ήταν ιδανική επιλογή για τον «κακό» της σειράς, όπως ο Ρόμπερτ Σόου στο *Από τη Ρωσία με*

αγάπη), και στις σκηνές δράσης είναι κάτι παραπάνω από πειστικός. Βέβαια, ό,τι κι αν κάνει, δύσκολα θα αποκτήσει τη χάρη και τη φινέτσα ενός Σον Κόνερι, τον σώζει όμως για την ώρα η αίσθηση του χιούμορ, κοινό χαρακτηριστικό πολλών Βρετανών ηθοποιών που έχουν τον Μάικλ Κέιν ως πρότυπό τους (ο Μποντ που ενσαρκώνει είναι περισσότερο πνευματικό παιδί του Κάρτερ –της ταινίας *Συλλάβετε τον Κάρτερ*– παρά του Φλέμινγκ). Μένει βέβαια στο κοινό να τον αποδεχτεί, όπως και την όλη «αλλαγή» που συντελείται και η οποία, είναι αλήθεια, απογυμνώνει το μύθο του Τζέιμς Μποντ από ένα μέρος της παλιάς του λάμψης και γοητείας. Γιατί, εδώ που τα λέμε, ποιος νοιάζεται για τα ψυχωτικά ενδότερα ενός επαγγελματία δολοφόνου, έστω κατ' εντολήν του κράτους; Ενώ όλοι μας θα θέλαμε να είμαστε ο γοητευτικός κοσμοπολίτης άνθρωπος της περιπέτειας, χωρίς οικονομικές και συζυγικές δεσμεύσεις, που παραβιάζει ατιμώρητα το νόμο. Να ήμασταν Μποντ στη θέση του Σον Κόνερι κι ας ξυπνήσουμε το πρωί αξούριστοι με τη φάτσα του Ντάνιελ Κρεγκ!

Τα highlights ενός μύθου

Ριψοκίνδυνες αποστολές, γκάτζετ, ωραία κορίτσια, εξωτικά μέρη, βότκα, ντράι μαρτίνι, Άστον Μάρτιν, καζίνο, χλιδή και κίνδυνος είναι η «καθημερινότητα» του Τζέιμς Μποντ. Από το 1962 (*Δρ. No*) μέχρι σήμερα, ο κινηματογραφικός απολογισμός είναι 21 «επίσημες» ταινίες, συν το *Ποτέ μην ξαναπείς ποτέ*, που έγινε από άλλους παραγωγούς (παραλείπουμε τη σάτιρα *Casino Royale* –καμία σχέση με την τωρινή ταινία– όπου ο Ντέιβιντ Νίβεν υποδυόταν έναν συνταξιούχο Μποντ). Ας ρίξουμε μια (υποκειμενική) ματιά στα highlights της σειράς.

Καλύτερο γκάτζετ: Ο κατάλογος μπορεί να είναι ατελείωτος και παντελώς προσωπικός. Όλοι συμφωνούν πάντως ότι το καλύτερο γκάτζετ της σειράς είναι τα αυτοκίνητα, ήτοι οι Άστον Μάρτιν.

Καλύτερο μέσο διαφυγής: Η Little Nelly, το μονοθέσιο ελικοπτεράκι στο *Ζεις μονάχα δυο φορές*. Αλλά και το 2CV, που τα καταφέρνει τόσο καλά στα ελληνικά καλντερίμια (*Για τα μάτια σου μόνο*).

Οι εγκέφαλοι του κακού: Δεν συμφωνούν ότι ο καλύτερος κακός της σειράς ήταν ο Χρυσοδάκτυλος. Βρίσκω πιο ενδιαφέροντα τον Στρόμπεργκ (Κουρτ Γιούργκενς), μια προέκταση του Δρος Νο και του πλοιάρχου Νέμο (*Η κατάσκοπος που μ' αγάπησε*). Στα εκτελεστικά όργανα των κακών κεντρική θέση έχει φυσικά ο Σαγόνας (*Η κατάσκοπος που μ' αγάπησε*) και ο Όττζομπ, δεξί χέρι του Χρυσοδάκτυλου, με το περιβόητο καπέλο-λαιμητόμο.

Καλύτερη σκηνή δράσης: Η καταδίωξη με μοτοσικλέτα στις στέγες της Σαϊγκόν (*Το αύριο ποτέ δεν πεθαίνει*). Επίσης η καταδίωξη στις Άλπεις (*Στην υπηρεσία της Αυτής Μεγαλειότητος*) είναι μια σκηνή που κοπιαρίστηκε αρκετές φορές από την ίδια τη σειρά.

Τα κακά κορίτσια: Αδίστακτες δολοφόνοι ή απλώς ερωμένες κάποιου αρχιεγκληματία, υποκύπτουν στη γοητεία του 007, συνήθως όμως για να επιχειρήσουν να τον σκοτώσουν μετά το σεξ. Καλύτερη όλων είναι φυσικά η Γκρέις Τζόουνς στο *Επιχείρηση κινούμενος στόχος*, ενώ άριστα παίρνει επίσης η Φάμκε Γιάνσεν, που έρχεται σε οργασμό σκοτώνοντας (*Goldeneye*).

Το καλύτερο ζενερίκ: Παραμένει κλασικό αυτό του *Χρυσοδάκτυλου*, πολύ ωραίο όμως είναι και το ψυχεδελικό του *Ο άνθρωπος με το χρυσό πιστόλι*, όπως και του *Casino Royale*.

Τραγούδια: Εδώ η Σίρλεϊ Μπάσεϊ έχει την πρωτοκαθεδρία, με δύο αξεπέραστα τραγούδια, το «Goldfinger» και το «Diamonds are forever». Πολύ καλή σύνθεση είναι επίσης το «Live and let die» του Πολ Μακάρτνεϊ αλλά και το «Goldeneye» με την Τίνα Τάρνερ.

Καλύτερη ταινία

Περίοδος Σον Κόνερι: *Από τη Ρωσία με αγάπη*
Περίοδος Ρότζερ Μουρ: *Η κατάσκοπος που μ' αγάπησε*
Περίοδος Πιρς Μπρόσναν: *Το αύριο ποτέ δεν πεθαίνει*
Στην ανθολόγηση αυτή θα μπορούσε κάλλιστα να περιλαμβάνεται το *Στην υπηρεσία της Αυτής Μεγαλειότητος*, αν δεν είχε ως Μποντ τον άνευρο Τζορτζ Λέιζενμπι.

James Bond Girls: Καμία δεν ευτύχησε κοντά του, αποτελούν όμως αναπόσπαστο στοιχείο της γοητείας του μύθου Μποντ. Συχνά είναι διπρόσωπες, κάτι που τις κάνει αναλώσιμες. Οι περισσότεροι συμφωνούν ότι η καλύτερη (δηλαδή η ομορφότερη) όλων είναι η Ούρσουλα Άντρες (*Δρ. No*), προσωπικά όμως εκτιμώ εξίσου την Μπάρμπαρα Μπαχ (*Η κατάσκοπος που μ' αγάπησε*) κι ακόμη περισσότερο τη Μισέλ Γεό (*Το αύριο ποτέ δεν πεθαίνει*).

Ατάκες: Εκτός από την κλασική πλέον ατάκα: *«Bond, my name is Bond»*, η σειρά φημίζεται για τους κατά καιρούς εμπνευσμένους διαλόγους της:
Μποντ: «You expect me to talk?» [Περιμένεις να μιλήσω;]
Χρυσοδάκτυλος: «No, Mr. Bond. I expect you to die» [Όχι, κ. Μποντ. Περιμένω να πεθάνεις.]
Και η καλύτερη ατάκα του *Casino Royale*:
Μπάρμαν: Πώς θέλετε το μαρτίνι σας, κουνημένο ή χτυπημένο;
Μποντ: Βλέπεις να έχω καμιά σκασίλα;

Κριτική Κινηματογράφου

Συνέντευξη στη Βαρβάρα Νεγκοπούλου και τον Θόδωρο Σούμα

Πώς ξεκίνησε και πότε η έκδοση του περιοδικού Κινηματογραφικά Τετράδια*;*

Υπήρχε στη Θεσσαλονίκη μια πολύ δυνατή φοιτητική ομάδα, η οποία δούλευε στον ΦΟΘΚ (Φοιτητικός Όμιλος Θεάτρου και Κινηματογράφου) κι έτσι η ιδέα του περιοδικού ήταν εύκολο να γεννηθεί. Άλλωστε, ο ΦΟΘΚ, στις εκδηλώσεις τις οποίες έκανε κατά καιρούς, εξέδιδε διάφορα πολύ ενδιαφέροντα κινηματογραφικά έντυπα. Υπήρχε λοιπόν η έννοια ενός υποτυπώδους κινηματογραφικού περιοδικού, μόνο που δεν είχε περιοδικότητα. Η βασική ομάδα του ΦΟΘΚ κατέληξε κάποια στιγμή να βγάζει την *Οθόνη*, αλλά η δουλειά που γινόταν από την *Οθόνη* θα έλεγα ότι ήταν πολύ εγκεφαλική. Είχε πιο πολύ σημειολογική κατεύθυνση, που ήταν άλλωστε και της μόδας εκείνη την εποχή. Ωστόσο εκφράζονταν σοβαρά παράπονα από τους σινεφίλ της εποχής, γιατί δεν μπορούσαν να παρακολουθήσουν τα κείμενα της *Οθόνης*. Μέσα σε εκείνο το πλαίσιο και ενώ εγώ δούλευα στην *Οθόνη*, ένα βιβλιοπωλείο –που είχε όμως και φιλοδοξίες να προχωρήσει σε εκδόσεις, αν και δεν είχε τότε την κατάλληλη υποδομή ενός εκδοτικού οίκου– το οποίο ονομαζόταν Εκδοτική Ομάδα, μου έκανε την πρόταση να βγάλουμε ένα περιοδικό με τη μορφή τετραδίων. Πρέπει να σας πω, γιατί κάποιοι τότε θεώρησαν ότι το περιοδικό θέλησε να αντιγράψει τα *Cahiers du cinéma*, ότι ο τίτλος «Κινηματογραφικά Τετράδια» προήλθε από το ύφος της ίδιας της έκδοσης, που είχε πραγματικά τη μορφή ενός τετραδίου για τον κινηματογράφο. Δεν είχε τίποτα το επαγγελματικό, εξάλλου δεν υπήρχαν και οι δυνατότητες για κάτι τέτοιο, με πολλές σελίδες χτυπημένες σε γραφομηχανή και κάποιες άλλες χτυπημένες σε ηλεκτρονική γραφομηχανή IBM, η οποία θεωρούνταν κάτι το πολύ προχωρημένο εκείνη την εποχή. Μην ξεχνάμε ότι, όταν ξεκινήσαμε το Μάιο του 1981, τα σύγχρονα μηχανήματα της φωτοσύνθεσης δεν υπήρχαν ακόμη στην Ελλάδα. Το γεγονός ότι η Εκδοτική Ομάδα πήρε με γραμμάτια μια τέτοια γραφομηχανή μάς επέτρεψε στην ουσία να προχωρήσουμε στην έκδοση ενός τέτοιου περιοδικού, το οποίο είχαμε τη φιλοδοξία να είναι μηνιαίο. Βέβαια, εκ των πραγμάτων, ποτέ δεν μπόρεσε να είναι μηνιαίο. Καμιά χρονιά δεν καταφέραμε να βγάλουμε πάνω από τέσσερα πέντε τεύχη. Αλλά η αρχική σκέψη ήταν να είναι περιοδικό που να βοηθούσε κυρίως τις κινηματογραφικές λέσχες στη δουλειά που έκαναν εκείνο τον καιρό. Να έχει δηλαδή έναν παιδαγωγικό χαρακτήρα γύρω από τον κινηματογράφο, να ασχολείται με τις νέες ταινίες, αλλά κυρίως να δίνει προτάσεις και υλικό στις κινηματογραφικές λέσχες για να κάνουν αφιερώματα.

Ποιοι ήταν οι συνεργάτες του περιοδικού;

Στην πραγματικότητα οι συνεργάτες, αν εξαιρέσουμε τους δύο επώνυμους δημοσιογράφους που ασχολούνταν με τον κινηματογράφο, τον Αλέξη Δερμεντζόγλου, καταξιωμένο κριτικό της Θεσσαλονίκης, και τον Ανδρέα Τύρο, που εκείνη την εποχή άρχιζε τη δημοσιογραφική καριέρα του, ήμουν εγώ, που την εποχή εκείνη σπούδαζα κινηματογράφο στο Παρίσι, και τα υπόλοιπα μέλη του προέρχονταν από μια ομάδα κινηματογραφικής λέσχης, την οποία είχα δημιουργήσει στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Παρόλο που ήμουν φοιτητής εξωτερικού, περνούσα πολύ καιρό στη Θεσσαλονίκη, όπου με προσκαλούσαν να δίνω διαλέξεις για τον κινηματογράφο. Μέσα από αυτές τις διαλέξεις δημιουργήθηκε μια ομάδα φίλων του κινηματογράφου, που στελέχωσαν το περιοδικό. Και μου είναι πολύ ευχάριστο να βλέπω ότι δύο από τους βασικούς συνεργάτες της εποχής, ο Πάνος Μανασσής και ο Σωτήρης Ζήκος, εξακολούθησαν να δουλεύουν για τον κινηματογράφο. Ο Σωτήρης Ζήκος επιμελείται σήμερα την εφημερίδα του Φεστιβάλ Κινηματογράφου, ο δε Πάνος Μανασσής συνεργάζεται μόνιμα με το Φεστιβάλ. Μετέπειτα, πέρασαν από το περιοδικό πάρα πολλοί άνθρωποι, που δεν ασχολήθηκαν ποτέ επαγγελματικά με την κινηματογραφική κριτική· ένας από αυτούς ήταν και ο Σπύρος Βούγιας.

Οι στόχοι του περιοδικού διαφοροποιήθηκαν στην πορεία. Από τα κατοπινά τεύχη βλέπουμε ότι δεν απευθυνόταν μόνο στις κινηματογραφικές λέσχες, αλλά και στο ευρύτερο κινηματογραφόφιλο κοινό, που ενδιαφερόταν για τις ταινίες που έβγαιναν στις αίθουσες και για τις νέες τάσεις του σινεμά. Πώς συνέβη αυτό;

Οι στόχοι αυτοί διαφοροποιήθηκαν με την έννοια ότι αρχίσαμε να δίνουμε μεγαλύτερη σημασία στην επικαιρότητα, αλλά, εννοείται, με την καλή έννοια. Ήταν και μια εποχή όπου παίζονταν ταινίες οι οποίες μας ενέπνεαν για διάφορα θέματα. Δώσαμε τότε πολύ μεγάλη σημασία στον ελληνικό κινηματογράφο. Ήμασταν το μοναδικό περιοδικό κινηματογράφου που

έκανε πλήρη κριτική παρουσίαση όλων των ταινιών μικρού μήκους. Αυτή ήταν η αρχή μας. Γράφαμε για τις μικρού μήκους ταινίες που παίζονταν τότε στο Φεστιβάλ της Δράμας και της Θεσσαλονίκης. Αφιερώναμε σχεδόν ένα ειδικό τεύχος για κάθε Φεστιβάλ Κινηματογράφου. Είναι πράγματα τα οποία σήμερα μπορεί να θεωρούνται αυτονόητα, αλλά τότε δεν ήταν καθόλου. Για παράδειγμα, η *Οθόνη* δεν έδινε καμία σημασία στον ελληνικό κινηματογράφο –τον οποίο μπορώ να πω ότι τον ονόμπαρε και λίγο, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι κι εμείς τον χαϊδεύαμε. Μπορώ να σας πω μάλιστα ότι ήμασταν αρκετά αυστηροί, αλλά από κει και πέρα φροντίζαμε να μιλάμε για τα καινούργια ρεύματα του κινηματογράφου. Παιζόταν, για παράδειγμα, η τελευταία ταινία του Μπουνιουέλ, αμέσως κάναμε ένα μίνι αφιέρωμα στον Μπουνιουέλ. Ή το *Καλά Χριστούγεννα, κύριε Λόρενς* μας έδωσε ένα πολύ ωραίο ερέθισμα για να κάνουμε ένα μεγάλο αφιέρωμα στον Όσιμα. Με το *Φιτζκαράλντο* μας δόθηκε η ευκαιρία να δούμε όλες τις ταινίες του Χέρτζοκ. Επίσης, εκδώσαμε μια σειρά τεύχη γύρω από τον αμερικανικό κινηματογράφο, σε αντίθεση με την *Οθόνη*, που έδινε περισσότερη βαρύτητα στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο, και καλά έκανε. Προσέχαμε όμως και τις ιδιαιτερότητες, όπως ήταν ο τριτοκοσμικός κινηματογράφος, να φιλοξενηθούν στις σελίδες μας. Παράλληλα, αναζητήσαμε και ανταποκρίσεις από τα φεστιβάλ, έστω και αν αυτές είχαν ερασιτεχνικό χαρακτήρα. Εξάλλου, ποτέ δεν διεκδικήσαμε το ρόλο ενός επαγγελματικού περιοδικού.

Ποιοι αποτελούσαν το αναγνωστικό σας κοινό;

Εκ των πραγμάτων, πουλούσαμε περισσότερα τεύχη στη Θεσσαλονίκη από ό,τι στην Αθήνα, όπου είχαμε ένα πολύ μεγάλο πρόβλημα διανομής. Δηλαδή, αν πουλούσαμε στη Θεσσαλονίκη 1500 τεύχη, στην Αθήνα θα πουλούσαμε 500. Από κει και πέρα, είχαμε μια συνεργασία με τις κινηματογραφικές λέσχες, κυρίως της Βόρειας Ελλάδας, Αλλά ποτέ δεν ξεπεράσαμε τα 3000 τεύχη. Θυμάμαι ότι το τεύχος 8, όπου είχαμε κάνει ένα αφιέρωμα στον αμερικανικό κινηματογράφο, είχε εξαντληθεί.

Πότε έκλεισε το περιοδικό και για ποιους λόγους;

Το Δεκέμβριο του 1987, με το τεύχος 27-28. Έφυγα στην Αθήνα και δεν μπορούσα πια να το παρακολουθήσω. Σταδιακά η ομάδα διαλύθηκε, γιατί ο καθένας ακολούθησε άλλους επαγγελματικούς δρόμους. Πιστεύω ότι είχε περάσει και η εποχή που θα μπορούσε να βγει ακόμη μια ερασιτεχνική έκδοση στην επαρχία.

Ποιος, κατά τη γνώμη σας, είναι ο ρόλος που παίζει η κριτική σήμερα;

Ο ρόλος της κριτικής σήμερα έχει παρεξηγηθεί. Γιατί, ουσιαστικά, ο κόσμος πιστεύει ότι κριτική σημαίνει να γράφεις για μια ταινία αν είναι καλή ή κακή, πράγμα που είναι τελείως λάθος. Εκ των πραγμάτων, έχει υποβαθμιστεί η κριτική διάσταση των γραπτών γύρω από τον κινηματογράφο και έχουν γίνει περισσότερο κείμενα πληροφόρησης, στα οποία βέβαια μπορεί να υπάρχει δόση κριτικής. Παλιότερα, θυμάμαι ότι στις κριτικές μου δεν χρειαζόταν να αναφερθώ καθόλου στο θέμα της ταινίας. Το θεωρούσα αυτονόητο και απευθυνόμουν στον αναγνώστη που είχε ήδη δει την ταινία. Συνομιλούσα μαζί του σε επίπεδο κριτικής ανάλυσης, αλλιώς δεν είχε κανένα νόημα να διαβάσει τα κείμενά μου. Έτσι ήταν τότε η μελετημένη κριτική. Το ίδιο ίσχυε κατά ένα μέρος και για τον Τύπο, κυρίως τον περιοδικό Τύπο. Αντίθετα, σήμερα, όταν γράφεις ένα κείμενο, πρέπει να αναφέρεσαι και λίγο στο θέμα της ταινίας, γιατί ο αναγνώστης διαβάζει κυρίως για να δει αν τον ενδιαφέρει η συγκεκριμένη ταινία. Άρα, εκ των πραγμάτων, έχει διαφοροποιηθεί ο ρόλος της κριτικής και έχει χάσει τη θεωρητική του υπόσταση. Αυτό σχετίζεται και με την εξέλιξη της κινηματογραφικής κριτικής, η οποία κάποτε είχε ένα θεωρητικό οπλοστάσιο και μαχόταν ενδεχομένως λανθασμένα ή πολύ δογματικά, αλλά είχε κάποιες μάχες να δώσει, κάτι που δεν γίνεται σήμερα. Βέβαια, αυτό κατά ένα μέρος οφείλεται και στο γεγονός ότι οι μεγάλες θεωρητικές διαμάχες γύρω από τον κινηματογράφο κατέληξαν σε αδιέξοδο. Η σημειολογική προσέγγιση του κινηματογράφου, που κάποτε θεωρούνταν πολύ βαθυστόχαστη, δεν οδήγησε σε τίποτα το φοβερό. Δηλαδή δεν μας έκανε να αγαπήσουμε περισσότερο τον κινηματογράφο ή να τον γνωρίσουμε καλύτερα. Όπως κάποιες βαθυστόχαστες ψυχαναλυτικές προσεγγίσεις, κυρίως της λακανικής σχολής, που μάλλον απομάκρυναν τον αναγνώστη από την κριτική του κινηματογράφου παρά του έδωσαν την επιθυμία να διαβάσει καλά κείμενα. Υπάρχει, δηλαδή, ένα γενικότερο ζητούμενο της κριτικής, να ξαναβρεί το θεωρητικό υπόβαθρο που κάποτε είχε. Δεν μπορούμε, βέβαια, να πούμε ξαφνικά ότι όλα αυτά ανήκουν στο παρελθόν, ότι η μαρξιστική κριτική ή η ψυχαναλυτική κριτική πέθανε. Κάτι άφησαν στα πράγματα, τα οποία πρέπει να ανασυντάξουμε, για να βλέπουμε ξανά τον κινηματογράφο μέσα από ένα πιο θεωρητικό υπόβαθρο.

ΚΡΙΤΙΚΗ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ. Από την οθόνη στο κείμενο,
εκδ. Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου, 2001

Φιτζκαράλντο

Καλά Χριστούγεννα, κύριε Λόρενς

Οι καλύτερες ταινίες

Κατά καιρούς και σε διαφορετικά έντυπα,
ο Μπάμπης Ακτσόγλου είχε επιλέξει τις αγαπημένες του ταινίες.

ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΣΙΝΕΜΑ (αλφαβητικά)
Αναπαράσταση (Θ. Αγγελόπουλος)
Βιογραφία (Θ. Ρεντζής)
Ο Δράκος (Ν. Κούνδουρος)
Ευδοκία (Α. Δαμιανός)
Ο Θίασος (Θ. Αγγελόπουλος)
Θου-Βου, φαλακρός πράκτωρ: Επιχείρηση γης Μαδιάμ (Θ. Βέγγος)
Η κάλπικη λίρα (Γ. Τζαβέλλας)
Κόρπους (Θ. Ρεντζής)
Ρεβάνς (Ν. Βεργίτσης)
Στέλλα (Μ. Κακογιάννης)

Η κάλπικη λίρα

ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ '80 (αλφαβητικά)
Ο Αταίριαστος (Φ.Φ. Κόπολα)
Κάποτε στην Αμερική (Σ. Λεόνε)
Μπραζίλ (Τ. Γκίλιαμ)
Μπλέιντ Ράνερ (Ρ. Σκοτ)
Οργισμένο Είδωλο (Μ. Σκορσέζε)
Η πύλη της Δύσης (Μ. Τσιμίνο)
Ραν (Α. Κουροσάβα)
Φάνι και Αλέξανδρος (Ι. Μπέργκμαν)
Τα φτερά του έρωτα (Β. Βέντερς)
Χάος (Π. & Β. Ταβιάνι)

1980-81
Α. *Ο σώζων εαυτόν σωθήτω* (Ζ.Λ. Γκοντάρ)
Οργισμένο Είδωλο (Μ. Σκορσέζε)
Γκλόρια (Τ. Κασσαβέτης)
Β. *Ο θείος από την Αμερική* (Α. Ρενέ)
Μολιέρος (Α. Μνουσκίν)
Η πόλη των γυναικών (Φ. Φελίνι)
Η αυτοκρατορία του πάθους (Ν. Όσιμα)
Γ. *Καμουφλάζ* (Κ. Ζανούσι)
Ουγγρική Ραψωδία (Μ. Γιάντσο)
Ο Αραμπάς (Μ. Οκάν)

Ο σώζων εαυτόν σωθήτω

Εκτός συναγωνισμού θεωρώ όλες τις κλασικές ταινίες που προβλήθηκαν για πρώτη φορά στην Ελλάδα, όπως και τις ταινίες *Στάλκερ*, *Σαλό*, *Η αυτοκρατορία των αισθήσεων*, τις οποίες θέλω να ξαναδώ για να ξαναεκτιμήσω.

1982-83
Η φετινή ήταν η πιο φτωχή κινηματογραφική χρονιά που είδαμε τα τελευταία δέκα χρόνια. Ελάχιστες οι αξιόλογες ταινίες και από αυτές ακόμα πιο ελάχιστες κείνες που θα μείνουν στο δοκίμασμα του χρόνου. Με κόπο κατάφερα να βρω πέντε ταινίες που πραγματικά αγάπησα:
1. *Πιπί, κακά και νάνι* (Μ. Φερέρι)
2. *Το σκοτεινό αντικείμενο του πόθου* (Λ. Μπουνιουέλ)
3. *Μπλέιντ Ράνερ* (Ρ. Σκοτ)
4. *Η κατάσταση των πραγμάτων* (Β. Βέντερς)
5. *Ντίβα* (Ζ.Ζ. Μπενέξ)

Αναφέρω ακόμη τις ταινίες: *Οι Κόκκινοι*, *Βίκτωρ Βικτόρια*, *Τρον*, *Σ' αγαπώ*, που επίσης αγάπησα, παρά τις εν μέρει ατέλειες κι επαναλήψεις τους.

1983-84
Φάνι και Αλέξανδρος (Ι. Μπέργκμαν)
Πάθος (Ζ.Λ. Γκοντάρ)
Κερέλ (Ρ.Β. Φασμπίντερ)
Η γυναίκα φλέγεται (Ρ. Βαν Άκερεν)
Η Αλίκη στις πόλεις (Β. Βέντερς)
Πιοσότε, το χαμίνι του Σάο Πάολο (Ε. Μπαμπένκο)

Φάνι και Αλέξανδρος

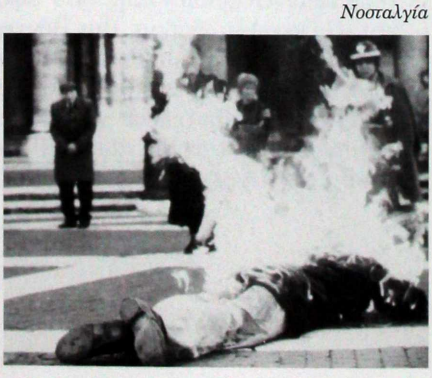
Νοσταλγία (Α. Ταρκόφσκι)
Καλά Χριστούγεννα, κύριε Λόρενς (Ν. Όσιμα)
Όστερμαν, το 48ωρο των κατασκόπων (Σ. Πέκινπα)
Ρεβάνς (Ν. Βεργίτσης)
Αναφέρω επίσης τις ταινίες: *Γλυκιά Συμμορία*, *Ζέλιγκ*, *Λάθος Κίνηση*, *Χωρίς Ανάσα*.

1990-91
Α. *Χορεύοντας με τους λύκους* (Κ. Κόστνερ)
Τα καλά παιδιά (Μ. Σκορσέζε)
Τσάι στη Σαχάρα (Μ. Μπερτολούτσι)
Ένας άγγελος στο τραπέζι μου (Τ. Κάμπιον)
Β. *Νονός 3* (Φ.Φ. Κόπολα)
Το πέρασμα του Μίλερ (Τ. Κοέν)
Σιρανό ντε Μπερζεράκ (Ζ.Π. Ραπενό)
Γ. *Πράσινη Κάρτα* (Π. Γουίαρ)
Ο Μιλού το Μάη (Λ. Μαλ)
Ολική Επαναφορά (Π. Βερχόφεν)

Χορεύοντας με τους λύκους

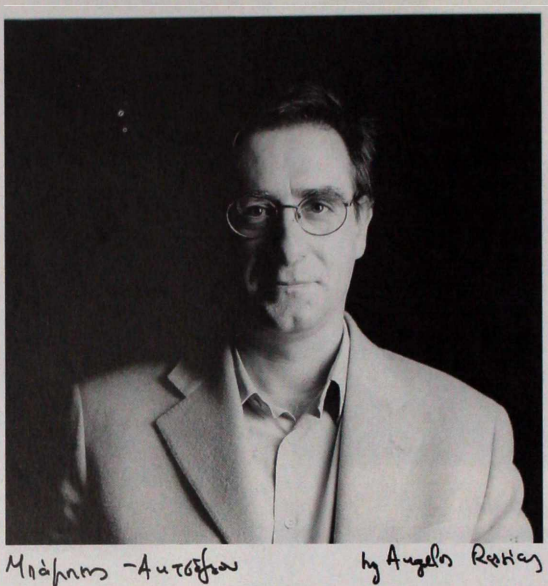
1992-93 (αλφαβητικά)
Οι Ασυγχώρητοι (Κ. Ίστγουντ)
Βασικό Ένστικτο (Π. Βερχόφεν)
Δράκουλας (Φ.Φ. Κόπολα)
Επιστροφή στο Χάουαρντς Εντ (Τ. Άιβορι)
Ήρωας κατά λάθος (Σ. Φρίαρς)
Όλα τα πρωινά του κόσμου (Α. Κορνό)
Ορλάντο (Σ. Πότερ)
Ο Παίκτης (Ρ. Άλτμαν)
Το παιχνίδι των λυγμών (Ν. Τζόρνταν)
Σήκωσε τα κόκκινα φανάρια (Ζ. Γιμού)

2003
Ξένες ταινίες (αλφαβητικά)
25η Ώρα (Σ. Λι)
Βροχή (Μ. Ματζίντι)
Η επέλαση των βαρβάρων (Ν. Αρκάν)
Θεϊκή Παρέμβαση (Ε. Σουλεϊμάν)
Ο Κιρικού και η μάγισσα (Μ. Οσελό)
Οι Κούκλες (Τ. Κιτάνο)
Μακριά (Ν.Μ. Τσεϊλάν)
Παγωμένος Δρομέας (Ζ. Κούνουκ)
Οι συμμορίες της Νέας Υόρκης (Μ. Σκορσέζε)
Το τρίο της Μπελβίλ (Σ. Σομέ)



Νοσταλγία

Ελληνικές ταινίες
Πολίτικη Κουζίνα (Τ. Μπουλμέτης)



ΜΠΑΜΠΗΣ ΑΚΤΣΟΓΛΟΥ
(1954-2007)

Ο Μπάμπης Ακτσόγλου γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη. Σπούδασε κινηματογράφο στο Παρίσι και επέστρεψε στην Ελλάδα το 1979, όταν και άρχισε να γράφει στην *Οθόνη* και τον *Προοδευτικό Κινηματογράφο*, ενώ συνεργάστηκε και με το περιοδικό *Φιλμ*. Το 1981, εξέδωσε τα *Κινηματογραφικά Τετράδια*, στα οποία παρέμεινε διευθυντής ως και το τελευταίο τους τεύχος, το 1987. Το 1986, εγκαταστάθηκε μόνιμα στην Αθήνα, επιμελήθηκε για λίγους μήνες την κινηματογραφική στήλη του *Ελεύθερου Τύπου* και από το φθινόπωρο του 1987 ανέλαβε κινηματογραφικός συντάκτης του *Αθηνοράματος*. Από το 1989, ήταν τακτικός συνεργάτης του περιοδικού *Σινεμά* (από το πρώτο τεύχος του) μέχρι και το 1999. Συνέγραψε μονογραφίες σκηνοθετών (*Άλφρεντ Χίτσκοκ*, *Φράνσις Κόπολα*, *Ρομάν Πολάνσκι*, *Τζότζεφ Λόουζι*), όπως και μια μελέτη για *Το Ουέστερν* στις εκδόσεις «Αιγόκερως». Επιμελήθηκε τον κατάλογο της αστικής μη κερδοσκοπικής κινηματογραφικής εταιρίας «Studio Παράλληλο Κύκλωμα», τα βιβλία *Le Cinéma Grec* (εκδ. Centre George Pompidou) και *30 Χρόνια Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου* (εκδ. Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου), ενώ συνεργάστηκε και στη *Σινεμυθολογία* (εκδ. Υπουργείο Πολιτισμού). Για πολλά χρόνια ήταν υπεύθυνος της σειράς εκδόσεων του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης που αφορούσαν στους σκηνοθέτες: Γιώργο Τζαβέλλα, Πέδρο Αλμοδόβαρ, Βιμ Βέντερς, Μάικλ Γουιντερμπότομ, Σοέι Ιμαμούρα, Κένζι Μιζογκούτσι, Λουίς Μπουνιουέλ, Καρλ Ντράγερ, Κλοντ Σαμπρόλ, Πατρίς Σερό. Συνεργάστηκε επίσης στην έκδοση του Φεστιβάλ *Commedia all' Italiana*. Τέλος, διετέλεσε για τέσσερα χρόνια υπεύθυνος προγραμματισμού του Filmcenter, του δικτύου αιθουσών του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου και επιμελήθηκε τους καταλόγους των αφιερωμάτων του.

Μπάμπης Ακτσόγλου

Από τον *Κλέφτη ποδηλάτων* στο *Καζίνο Ρουαγιάλ*

ΦΕΣΤΙΒΑΛ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
THESSALONIKI
INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ISBN 978-960-322-319-1