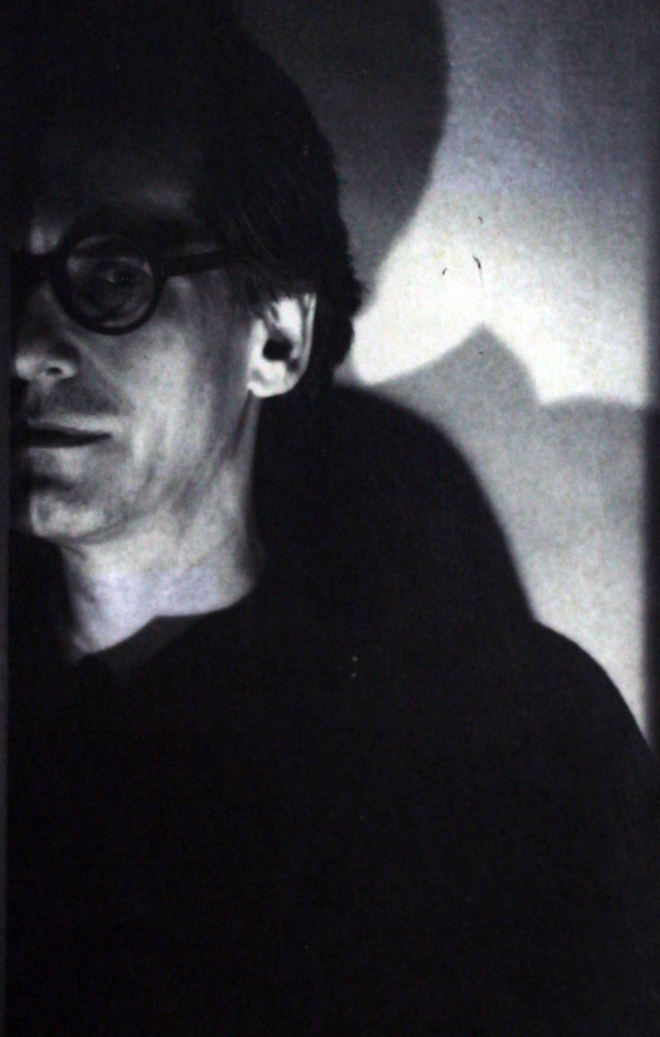


34ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ



DAVID CRONENBERG



Κινηματογράφος



34ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ 1993

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: ΜΙΧΑΛΗΣ ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΣ

ΠΙ-000000011573

Το αφιέρωμα αυτό οργανώνεται στα πλαίσια των «Νέων Οριζόντων» του 34ου Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.

Οργανώθηκε από τους Δημήτρη Εϊπίδη και Θρασύβουλο Γιάτσιο και συντονίστηκε από την Μαρία Γκολφινόπούλου.

Συνεργάστηκαν οι:

DAVID CRONENBERG PRODUCTIONS Ltd., CINEMATEQUE ONTARIO, Τορόντο, TELEFILM CANADA, Μοντρεάλ

Οι οργανωτές επιθυμούν να ευχαριστήσουν τους: UIP (Λονδίνο), WARNER BROS (Λονδίνο), RENNE MALO FILMS (Μοντρεάλ), QUADRON (Τορόντο), ΕΛΚΕ (Αθήνα), ΣΠΕΝΤΖΟΣ ΦΙΛΜΣ (Αθήνα), ROSEBUD (Αθήνα), ΝΕΑ ΚΙΝΗΣΗ (Αθήνα), Sandra Tucker (Τορόντο), Nohah Cowan (Τορόντο), Steve Pantos (Μοντρεάλ), Sandra Cunningham (Τορόντο), Martin Delisle (Μοντρεάλ), Peter Roberts (Τορόντο).

Τυπογραφική επιμέλεια

ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ

Ζωοδόχου Πηγής 17

36 13 137

Καλλιτεχνική επιμέλεια

Ερσίλια Μπαχάουερ

Τασία Διαμαντοπούλου

Φωτοστοιχειοθεσία

Μαύρα Γράψα - Αφροδίτη Φίλωνος

© 1993 34ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

34ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ 1993

Ντέηβιντ Κρόνενμπεργκ

Επιμέλεια

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΟΛΙΟΔΗΜΟΣ

«ΝΕΟΙ ΟΡΙΖΟΝΤΕΣ»
Διευθνής
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΕΥΠΙΑΔΗΣ

ΑΘΗΝΑ 1993

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS

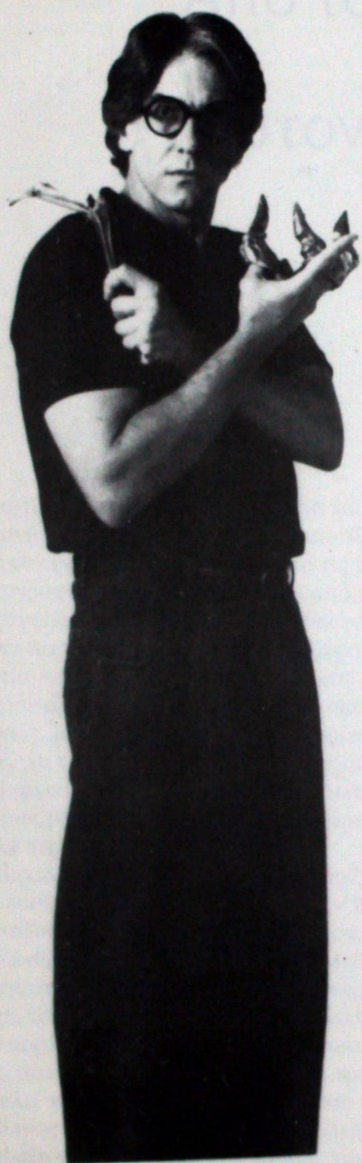
CHICAGO, ILL.

1900



THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS

CHICAGO, ILL.



Ο Ντέιβιντ Κρόνενμπεργκ επιδεικνύει τις δακτυλικές προεκτάσεις των «Εργαλείων για Μεταλλαγμένες Γυναίκες» στους Διχασμένους.

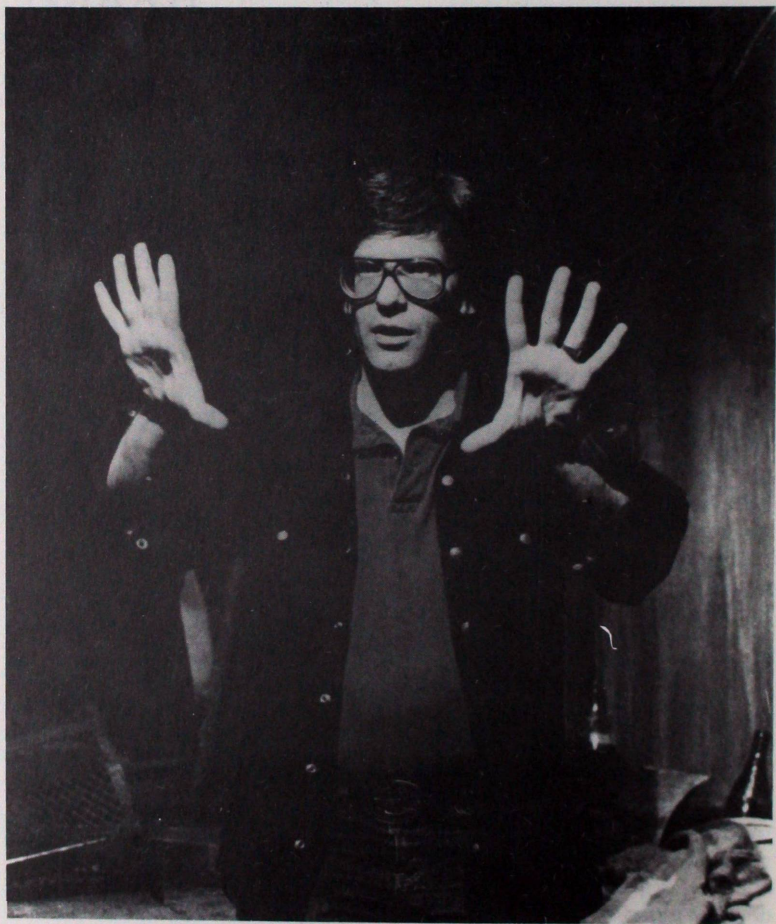
Από τον εξωτερικό τρόμο στον ψυχολογικό

ΤΟΥ ΡΟΜΠΕΡΤ ΚΟΛΛΙΣΟΝ

Το σύνολο ανάμεσα στη φαντασία και την πραγματικότητα αποτελεί βαθιά εμμονή του Κρόνενμπεργκ και διαποτίζει τη δουλειά του. Όμως, το τι ακριβώς τον ενεργοποιεί είναι μία από τις βασικές εμμονές της καναδικής κινηματογραφικής βιομηχανίας πάνω από είκοσι χρόνια. Ο Κρόνενμπεργκ έχει παράγει έναν όγκο δουλειάς μοναδικό στον καναδικό κινηματογράφο για τη συνέπεια των θεματικών του ενδιαφερόντων. Για χρόνια τον αποκαλούν αυθεντία – πολλοί θα έλεγαν θεμελιωτή —της «ταινίας βιολογικού τρόμου». Σχεδόν είκοσι χρόνια μετά την κυκλοφορία της πρώτης του μεγάλου μήκους ταινίας, με τίτλο *Ανατριχίλες*, το κρονεμπεργκικό έχει γίνει τόσο δόκιμος όρος για την περιγραφή μιας συγκεκριμένης κινηματογραφικής ευαισθησίας όσο και ο φελινισμός. Και μια ατέλειωτη σχεδόν σειρά αφιερωμάτων και εκθέσεων, βιβλίων και κριτικών έχει εξερευνήσει το όραμα του Κρόνενμπεργκ. Αλλά περί τίνος ακριβώς πρόκειται;

Παραδοσιακά, οι ταινίες τρόμου ορίζονται από κάποια εξωτερική απειλή της κοινωνίας ή του ατόμου. Από τον *Φρανκενστάιν* της Μαίρη Σέλλεϋ έως τον *Εξολοθρευτή* του Τζέιμς Κάμερον, οι ψυχικοί φόβοι που κατατρύχουν την ανθρωπότητα συγκεκριμενοποιήθηκαν και υποστασιοποιήθηκαν ως πραγματικά φυσικά τέρατα. Ο Κρόνενμπεργκ αντέστρεψε το είδος. Από την αρχή, το τέρας στον κόσμο του Κρόνενμπεργκ βρισκόταν μέσα μας – μέσα στο αρρωστημένο σώμα μας, που αποσυντίθεται, και στο εύθραυστο μυαλό μας, που παραληρεί. «Στις ταινίες του Κρόνενμπεργκ, το σώμα συνεχώς απειλεί να επαναστατήσει ενάντια στο νου», λέει ο κριτικός Τζον Χάρκνες, «ή ο νους απειλεί να κυριεύσει κυριολεκτικά το σώμα». Αυτή η μοναδική «φιλοσοφία τρόμου» γοήτευσε αμέσως τον Τζον Ντάνινγκ της εταιρείας Σίνεπιξ, τον πρώτο παραγωγό του Κρόνενμπεργκ. «Δεν υπάρχει τίποτε πιο τρομερό από τον τρόπο μέσα μας», λέει ο Ντάνινγκ.

Στις *Ανατριχίλες*, φαλλόμορφα παράσιτα διεισδύουν στα σώματα των



Ο Ντέιβιντ Κρόνενμπεργκ την εποχή που γύριζε το
Βίντεοντρομ.

άμοιρων θυμάτων και τα μεταμορφώνουν σε σεξομανή ζόμπι. Στην επόμενη ταινία μεγάλου μήκους του Κρόνενμπεργκ, το *Λυσσασμένες στα νύχια του τρόμου*, μια γυναίκα (την υποδύεται η πρώην πορνοστάρ Μαίριλυν Τσέμπερς), μολύνει το μισό Μόντρεαλ με μια ασθένεια που προκαλεί λύσσα. Και στο *Σκάνερς, η νύχτα του μεγάλου τρόμου*, τηλεπαθητικοί αποστάτες διεισδύουν στον εγκέφαλο των αντιπάλων τους, κάνοντας κυριολεκτικά τα κεφάλια τους να εκρήγνυνται. Τέτοιες οργανικές εικόνες καθορίζουν τα πρώτα του έργα. Αλλά και στις μεταγενέστερες ταινίες του, ο Κρόνενμπεργκ συγγλυνίζει εξίσου. Στη *Μύγα*, ο επιστήμονας Σεθ Μπραντλ συγχωνεύει άθελά του τη δική του γενετική δομή μ' εκείνη μιας μύγας, υποκινώντας μία φρικιαστική μεταμόρφωση, μία οδυνηρή αποσύνθεση της ανθρώπινης ταυτότητάς του.

Καθώς η δουλειά του έχει ωριμάσει, οι εμμονές του Κρόνενμπεργκ με τη σάρκα αντικαταστάθηκαν από το ενδιαφέρον του για τον πυρήνα της ψυχολογικής και σεξουαλικής μας ταυτότητας. Το επίκεντρο του εσωτερικού τρόμου του Κρόνενμπεργκ μετανάστευσε από τα σωθικά στο νου. Όπως παρατήρησε ο κριτικός Ντέιβιντ Τσιούτ, «η αποσύνθεση της προσωπικότητας – ο πραγματικός ψυχολογικός τρόμος – αποτελεί τώρα το κύριο θέμα του Κρόνενμπεργκ»: στους *Διχασμένους*, οι δίδυμοι Μαντλ καταλήγουν σε αδελφοκτόνο χάος, ενώ στο *Γυμνό γεύμα*, περιγράφεται το ταξίδι του Μπιλ Λη στην παρανοϊκή νάρκωση.

Δεν αποτελεί έκπληξη το γεγονός ότι μερικοί κριτικοί δεν συμμερίζονται καν τις προσπάθειες του Κρόνενμπεργκ. Το 1975, για παράδειγμα, ο τότε εκδότης του *Saturday Night* Ρόμπερτ Φούλφορντ, κόντεψε να καταστρέψει την καριέρα του Κρόνενμπεργκ, απορρίπτοντας τις *Ανατριχίλες* ως «την πιο αποκρουστική ταινία που έχω δει ποτέ». Η στήλη του Φούλφορντ πυροδότησε μια διαμάχη στο Κοινοβούλιο και σ' ολόκληρο τον Καναδά. Ο Κρόνενμπεργκ συνάντησε μεγάλες δυσκολίες στο να πάρει χρηματοδότηση απ' την CFDC, την κρατική ομοσπονδιακή υπηρεσία χρηματοδότησης κινηματογραφικών ταινιών του Καναδά. «Θυμάμαι ότι είπα στον Μάικλ Σπένσερ (τον επικεφαλής της CFDC) ότι «μόνο εκατό άτομα διαβάζουν την *Saturday Night*». Μου απάντησε, «Ναι, αλλά είναι οι εκατό επικίνδυνοι».

Σ' όλα αυτά τα χρόνια, ο Κρόνενμπεργκ έκανε συχνά σχόλια για τις «καρτεσιανές εμμονές» του: νους/σώμα, πνεύμα/σάρκα, άντρας/γυναίκα, επιστήμη/φύση. Και σ' όλο το έργο του υπάρχει η προσπάθεια να συμβιβάσει τα ασυμβίβαστα, ξεκινώντας με τη ζωή και το θάνατο. Όταν ήταν ακόμη νεαρός σκηνοθέτης, ο πατέρας του πέθανε μετά από μια μακρόχρονη και οδυνηρή ασθένεια. Ο θάνατος τον επηρέασε βαθύτατα. «Μου ήταν δύσκολο να δεχτώ ότι το σώμα του πέθαινε ενώ το μυαλό του ήταν ακόμη πάρα πολύ ζωντανό», θυμάται ο Κρόνενμπεργκ. Και η επιστήμη είναι ανίκανη να εμποδίσει αυτή την αναπόφευκτη αποσύνθεση – άλλο ένα κλασικό θέμα του Κρόνενμπεργκ. Πραγματικά, οι καλύτερες προσπάθειες της επιστήμης έχουν συχνά, όπως περιέργως, αντίθετα αποτελέσματα στον κόσμο του Κρόνενμπεργκ. Και στα πρώτα και στα μετέπειτα έργα του, η πνευματική ή οργανική αποκάλυψη είναι συνεχώς επικείμενη.

Αυτή ακριβώς η πρωτοτυπία του οράματός του, του εξασφάλισε λεγεώνες

θαυμαστών, ειδικά ανάμεσα στους συναδέλφους του. Σύμφωνα με τον χολιγουντιανό σκηνοθέτη Τζον Κάρπεντερ, «ο Κρόνενμπεργκ είναι καλύτερος απ' όλους εμάς μαζί». Και ο Μάρτιν Σκορσέζε, ίσως ο πιο σημαίνων Αμερικάνος σκηνοθέτης της γενιάς του, ισχυρίζεται ότι «ο Κρόνενμπεργκ ανήκει στον 20ό αιώνα, στα τέλη του 20ού αιώνα. Ο Κρόνενμπεργκ είναι κάτι που δυστυχώς δεν μπορούμε να ελέγξουμε. Αυτό που εννοώ είναι ότι δεν μπορούμε να ελέγξουμε την επικείμενη καταστροφή του εαυτού μας. Κι αυτό ακριβώς είναι τόσο ξεκάθαρο, τόσο τρομακτικό, τόσο ανησυχητικό στη δουλειά του».

Για μεγάλη ειρωνεία, ο Κρόνενμπεργκ είναι, όπως όλοι ομολογούν, ο σχεδόν τυπικός «οικογενειάρχης», μοιράζοντας το χρόνο του ανάμεσα σ' ένα σπίτι στο Τορόντο κι ένα εξοχικό στο Κάλεντον Χιλς. Όταν δεν δουλεύει, περνά τον περισσότερο καιρό του με τη γυναίκα του, την Κάρολαϊν, και τα τρία παιδιά τους. «Ο Ντέιβιντ δεν συχνάζει στις παρέες του κινηματογραφικού κόσμου του Τορόντο», λέει ο Πηρς Χάντλινγκ, ο καλλιτεχνικός διευθυντής του φεστιβάλ κινηματογράφου του Τορόντο. Επειδή στην πραγματικότητα δεν το χρειάζεται. Για χρόνια, ο Κρόνενμπεργκ δουλεύει με τον ίδιο στενό κύκλο συνεργατών, που του είναι απόλυτα αφοσιωμένοι. «Κάνουμε κι άλλες δουλειές για να βγάζουμε το ψωμί μας, στο ενδιάμεσο των ταινιών του Κρόνενμπεργκ», λέει η σχεδιάστρια παραγωγής, η Κάρολ Σπίερ. Ο μόνος αποστάτης από την «κινηματογραφική του οικογένεια» ήταν ο Μαρκ Τργουιν, ο οπερατέρ του Κρόνενμπεργκ στις πρώτες ταινίες του, που τα μάξιψε κι έφυγε κατά τη διάρκεια των χρηματοδοτικών προβλημάτων των Διχασμένων, δηλώνοντας σαρκαστικά «Με πόσους τρόπους πια μπορείς να κινηματογραφήσεις μία κλινική;» Ο Κρόνενμπεργκ παραδέχεται ότι πληγώθηκε πολύ. «Πιστεύω ότι η αφοσίωση πρέπει να είναι αμίδρομη».

Ίσως επειδή και η οικογένεια και η εργασία του λειτουργούν τόσο αποτελεσματικά, ο Κρόνενμπεργκ οργανώνει τη δουλειά σαν ρολόι. «Μπορείς να πάρεις έναν υπνάκο κατά τη διάρκεια ενός από τα γυρίσματά του», λέει ο ηθοποιός Νίκολας Κάμπελ. «Χωρίς φωνές, χωρίς υστερίες, ο Ντέιβιντ έχει τον απόλυτο έλεγχο». Στην αρχή της καριέρας του δεν είχε την ίδια εκφοβιστική φήμη ως «σκηνοθέτης των ηθοποιών». Και περιστασιακά ήταν κι ο ίδιος ψυχικά καταβεβλημένος όταν αντιμετώπιζε ευέξαπτους σταρ. Όταν ο Βρετανός ηθοποιός Όλιβερ Ρηντ, διάσημος για το δύσκολο χαρακτήρα του, έφτασε στο Τορόντο για την προετοιμασία των γυρισμάτων των Νεοσσών, έκλεισε δωμάτιο στο ξενοδοχείο Πλάζα και μετά αποφάσισε να περπατήσει σχεδόν γυμνός μέχρι το ξενοδοχείο Φορ Σήζονς που ήταν απέναντι. Ήρθε η αστυνομία. Το ζήτημα τακτοποιήθηκε. Την επομένη κανέναν, ούτε κι ο Κρόνενμπεργκ, δεν ήθελε να συναντήσει τον νεοαφιχθέντα πρωταγωνιστή. «Πρέπει οπωσδήποτε να συναντήσω αυτόν τον παλαβό;» ρώτησε τον βοηθό σκηνοθέτη. «Ναι». Αργότερα, όταν τον ρώτησαν πώς πήγε, ο Κρόνενμπεργκ χαμογέλασε. «Όταν σφίξαμε τα χέρια, η παλάμη του ήταν υγρή από τον ιδρώτα. Ήταν πιο νευρικός από μένα». Ο Κρόνενμπεργκ κράτησε σφιγμένα τα λουριά του απρόβλεπτο ηθοποιού κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων. Δεν υπήρξαν άλλες γυμνές σκηνές.

Λιγάκι «μανιακός με τον έλεγχο», λιγάκι «μοναχικός», ο Κρόνενμπεργκ εί-

πε κάποτε κοροϊδεύοντας τον εαυτό σε κάποιον φίλο του ηθοποιό: «Έχω φίλους· δεν τους θέλω, αλλά τους έχω». Η μοναδική εξεζητημένη πολυτέλειά του είναι τα ακριβά αυτοκίνητα – και τα ράλλυ. Το καλοκαίρι, ο Καναδός μαϊτρ του μακάβριου περνά τα περισσότερα Σαββατοκύριακα τρέχοντας με κάποιο από τα αυτοκίνητα Κούπερ της Φόρμουλα 1 στο Μοσπόρτ.

Πιθανότατα το μόνο σοβαρό τραύμα της ενήλικης ζωής του ήταν η διάλυση του πρώτου του γάμου. Η μάχη για την κηδεμονία της κόρης του, Κασσάνδρας, που επακολούθησε, έγινε ο καταλύτης για την πιο αυτοβιογραφική του ταινία, τους *Νεοσσούς*, ιστορία ενός άνδρα που σώζει το παιδί του από τα νύχια της μητέρας της και των άφυλων, ψυχωτικών αδελφών, που γεννήθηκαν με «άσπυλο» τρόπο, ως οργανική εκδήλωση της οργής της μητέρας τους. Ο Κρόνενμπεργκ αποκαλεί αυτήν την ταινία το δικό του *Κράμερ εναντίον Κράμερ*. Όμοια με τον πατέρα στους *Νεοσσούς*, ο Κρόνενμπεργκ κατάφερε να «απελευθερώσει» την κόρη του από τα νύχια της πρώην γυναίκας του, που εκείνη την εποχή ζούσε με μια θρησκευτική ομάδα. Ήταν μια καθοριστική εμπειρία.

Η ανατροφή του ίδιου του Κρόνενμπεργκ ήταν πολύ λιγότερο επεισοδιακή. Και οι δύο γονείς του ήταν διανοούμενοι – ο πατέρας του ήταν δημοσιογράφος στο Τορόντο και η μητέρα του μουσικός – και μεγάλωσε σ' ένα σπίτι γεμάτο βιβλία. Αρχικά ήθελε να γίνει επιστήμονας, αλλά στράφηκε στην Αγγλική Γλώσσα και Λογοτεχνία στο δεύτερο έτος του στο Πανεπιστήμιο του Τορόντο, αποφοιτώντας τελικά με έπαινο. Ο Κρόνενμπεργκ πιστεύει ότι οι ταινίες του ήταν πάντα κάπως ιδιόρρυθμες, λόγω αυτής της σχετικής έλλειψης κινηματογραφικών αναφορών. «Όταν μεγάλωνα, οι επιρροές μου ήταν λογοτεχνικές και όχι κινηματογραφικές· οι ήρωές μου ήταν ο Μπάροους και ο Ναμπόκοφ, όχι ο Τζον Φορντ ή ο Λουίς Μπουνιουέλ».

Εμπνευσμένος από έναν συμμαθητή του, που γύρισε μία ταινία μεγάλου μήκους ενώ φοιτούσε στο Πανεπιστήμιο του Τορόντο, ο Κρόνενμπεργκ αποφάσισε να κάνει μια προσπάθεια στη σκηνοθεσία. Αφού γύρισε δύο καλλιτεχνικές ταινίες μικρού μήκους, και δύο πειραματικές μεσαίου, έγραψε την κλασική ταινία αφροδίσιου τρόμου *Ανατριχίλες*. Κανείς δεν εξεπλήγη περισσότερο με το σενάριο από τον ίδιο τον Κρόνενμπεργκ. «Πίστευα ότι ήταν πιθανότερο να γράψω μια καταπληκτική απομίμηση του Φελλίνι ή του Μπέργκμαν, αλλά όταν άφησα μπροστά στη γραφομηχανή, οι Ανατριχίλες γράφτηκαν μόνες τους».

«Υποθέτω πως πάντα με γοήτευε η σκοτεινή πλευρά της ζωής, και οι ταινίες τρόμου είναι το πλαίσιο για τη συζήτησή της. Όπως για παράδειγμα Η μύγα. Αν σερβίρατε σ' έναν παραγωγό του Λος Άντζελες την ακόλουθη πλοκή: ένα ελκυστικό νεαρό ζευγάρι είναι παράφορα ερωτευμένο. αυτός κολλάει μια φριχτή αρρώστια και αποσυντίθεται σιγά-σιγά· αυτή τον βοηθάει να πεθάνει στα χέρια της – πιθανότατα θα σας έδιωχνε από το γραφείο του με τις κλωτσιές. Πολύ καταθλιπτικό. Αλλά επειδή πρόκειται για ταινία τρόμου, το κοινό δεν το προσέχει και το στούντιο κάνει τα στραβά μάτια».

Η καριέρα του Κρόνενμπεργκ πιθανότατα γνώρισε εμπορική επιτυχία σε γενικές γραμμές επειδή έκανε ταινίες τρόμου. Τότε που η καναδική αγορά ταινιών μεγάλου μήκους έκανε τα πρώτα της βήματα, στην καλύτερη περί-



Ο Ντέιβιντ Κρόνενμπεργκ την εποχή που γύριζε το Στέρκο.

πτωση, αυτός έφτιαχνε ταινίες που απευθύνονταν σ' ένα τεράστιο κοινό στις ΗΠΑ και αλλού. Όταν πήγε το σενάριο του για τις *Ανατριχίλες* σε μια μικρή ανεξάρτητη εταιρεία παραγωγής του Μόντρεαλ, τη Σίνεπιξ, το ενέκριναν αμέσως. «*Εκείνη την εποχή παρήγαγαν ταινίες μαλακού πορνό που πήγαιναν καλά στην Ευρώπη*», θυμάται ο Κρόνενμπεργκ, «*αλλά δεν είχαν πρόσβαση στην αμερικανική αγορά*. Συνειδητοποιήσαν όμως ότι υπήρχε ένα κοινό για ταινίες τρόμου/επιστημονικής φαντασίας τύπου Ρότζερ Κόρμαν με χαμηλό προϋπολογισμό». Αρχικά, η Σίνεπιξ ήθελε το σενάριο, αλλά όχι και τον αρχάριο σκηνοθέτη. Όμως, αυτά τα δύο πήγαιναν μαζί, κι έτσι ο Κρόνενμπεργκ είχε την ευκαιρία να σκηνοθετήσει την πρώτη του μεγάλου μήκους ταινία στην ηλικία των τριανταενός χρόνων.

Με προϋπολογισμό μόνο 185.000 δολάρια, οι *Ανατριχίλες* έκαναν περισσότερα από 5 εκατομμύρια δολάρια εισπράξεις παγκοσμίως, και έγινε έτσι η μοναδική ταινία στη μέχρι τότε ιστορία του καναδικού κινηματογράφου που απέσβησε τις δαπάνες παραγωγής της τόσο γρήγορα. Αλλά η σημασία της εκτείνεται πέρα απ' αυτό. Όπως επισημαίνει ο Πηρς Χάντλινγκ, «*ο Ντέιβιντ έκανε μια βαθιά τομή στη ρεαλιστική παράδοση – την παράδοση του Γκρήρσον – του καναδικού κινηματογράφου*». Μέχρι τον Κρόνενμπεργκ, οι Καναδοί σκηνοθέτες ένιωθαν αναγκασμένοι να κάνουν κοινωνικά δράματα βασισμένα σε αληθινές ιστορίες, που σπάνια παιζόταν και δεν είχαν καθόλου κέρδη. «*Ο Ντέιβιντ το άλλαξε αυτό*».

«*Δεν ακολουθώ την πεπατημένη*», λέει ο Κρόνενμπεργκ. Και αντιστάθηκε στον πειρασμό να μετακομίσει στο Λος Αντζελες ή να κάνει παραδοσιακές χολλυγουντιανές ταινίες. «*Το Χόλλυγουντ είναι μια πόλη με μία μόνο βιομηχανία*», εξηγεί, «*κι αυτή η βιομηχανία παράγει μόνο χολλυγουντιανές ταινίες, όχι κινηματογράφο*. Υπάρχει μεγάλη διαφορά». Κατά τη διάρκεια της καριέρας του τα σενάρια των ταινιών *Τολ γκαν*, *Ο μπάτσος του Μπέβερλυ Χιλς* και *Φλάσντανς* πλημμύρισαν το γραφείο του στο Τορόντο. Τα ασέριψε όλα.

Όταν τέλειωσε το *Γυμνό γεύμα*, ο Κρόνενμπεργκ αποφάσισε ότι ήθελε να σκηνοθετήσει ένα σενάριο που να μην το έχει γράψει ή επεξεργαστεί ο ίδιος. «*Και οι Διχασμένοι και το Γυμνό γεύμα χρειάστηκαν τρία χρόνια για να γίνουν και εγώ ήθελα να σκηνοθετήσω κι άλλες ταινίες*». Μέσω του ατζέντη του πλησίασε τον Ντέιβιντ Γκέφφεν, τον μεγιστάνα της ψυχαγωγίας που είχε τα κινηματογραφικά δικαιώματα του *Μ. Μπάττερφλαϊ*. (Ο Γκέφφεν είχε ήδη κάνει την παραγωγή του θεατρικού στο Μπρόντγουεϊ). «*Ηρθε να με δει, μίλησαμε και τον προσέλαβα επιτόπου*», θυμάται ο Γκέφφεν. «*Έχει πολύ ταλέντο*». Ο Γκέφφεν του έδωσε επίσης απόλυτη δημιουργική ελευθερία. «*Μου είπε ότι θα τα ξαναπούμε στην προεμέρα*», λέει ο Κρόνενμπεργκ. Και ο Γκέφφεν κράτησε το λόγο του. Ούτε αυτός ούτε κανένας από τους ανθρώπους του δεν επισκέφτηκαν ποτέ το χώρο των γυρισμάτων, ούτε είδαν κόπιες εργασιών πριν την προβολή στο Λος Αντζελες την περασμένη άνοιξη.

Παρόλο που οι κριτικοί σχολιάζουν τη «θεματική συνέπεια» της δουλειάς του Κρόνενμπεργκ, ισχυρίζεται ότι δεν ανησυχεί με τέτοια θέματα. «*Απλά ψάχνω ιστορίες που να μου κινούν το ενδιαφέρον και υποθέτω ότι οι θεματικές ενασχολήσεις θα τακτοποιηθούν από μόνες τους*». Ωστόσο, άσχετα από

το πόσο καλή είναι η υπόθεση, ο Κρόνενμπεργκ κάνει πάντα έναν έλεγχο πριν αναλάβει την ταινία. «Ενώ διαβάζω ένα σενάριο φαντάζομαι τον εαυτό μου το μεσοχειμώνα πηγαίνοντας για το γύρισμα. Είμαι ακόμη ενθουσιασμένος ή έχω αυτοκτονικές τάσεις; Ο Μ. Μπάττερφλαϊ με ταλαιπώρησε για δύο χρόνια, αλλά εντυχώς δίνει ακόμα καρπούς».

Με προϋπολογισμό 17 εκατομμυρίων δολαρίων – «σκέτη ευκαιρία για τα δεδομένα του Χόλλυγουντ», λέει μ' ενθουσιασμό ο Ντέιβιντ Γκέφφεν – το Μ. Μπάττερφλαϊ είναι η πιο ακριβή ταινία του Κρόνενμπεργκ έως σήμερα και η πρώτη που γυρίστηκε στο εξωτερικό. Αλλά το δύσκολο μέρος δεν ήταν τα γυρίσματα στην Κίνα, τη Βουδαπέστη και το Παρίσι, αλλά ο χειρισμός της πειραγμένης ιστορίας αγάπης που είναι ο δραματικός πυρήνας της ταινίας. Ο Κρόνενμπεργκ συμβούλευε τον σεναριογράφο Ντέιβιντ Χένρυ Χουάνγκ να απογυμνώσει το σενάριο από οτιδήποτε άσχετο με τη σχέση ανάμεσα στον διπλωμάτη Ρενέ Γκαλιμάρ και τον τραβεστί εραστή του Σονγκ Λιλίγγ. «Στο αρχικό κείμενο ο Χουάνγκ είχε βάλει στοιχεία όπως βόμβες να πέφτουν στο Ανόι», λέει ο Κρόνενμπεργκ. «Αλλά δεν πίστευα ότι επρόκειτο για μια ιστορία για την πολιτική του Βιετνάμ ή της Κίνας. Πρόκειται για τις ψευδαισθήσεις και τις αυταπάτες που στηρίζουν τις ερωτικές σχέσεις. Όλοι μας είμαστε ένοχοι για το ότι βλέπουμε τον ερωτικό μας σύντροφο όπως θα θέλαμε να είναι και όχι όπως πραγματικά είναι. Ο Γκαλιμάρ πρωτοτυπεί μόνο επειδή η αυταπάτη του είναι τόσο πλήρης».

Από την αρχή, ο Κρόνενμπεργκ κατάλαβε ότι η επιτυχία της ταινίας εξαρτιόταν από τους ηθοποιούς που θα έπαιζαν τους κύριους ρόλους. Για τον Γκαλιμάρ, είχε μόνο έναν υποψήφιο: τον Τζέρεμ Άιρονς. Υποδυόμενος τους διδύμους Μαντλ στους Διχασμένους – ένας ρόλος που απεργρίφη από τους μισούς πρωταγωνιστές του Χόλλυγουντ – ο Άιρονς έδωσε την καλύτερη ερμηνεία της καριέρας του και, όταν αργότερα πήρε το Όσκαρ για το ρόλο του Κλάους φον Μπύλο στο *Γύρισμα της τύχης*, ευχαρίστησε δημοσίως τον Κρόνενμπεργκ.

Όπως και με τους Διχασμένους, ο Άιρονς γοητεύτηκε από τη διαφορούμενη σεξουαλικότητα του Μ. Μπάττερφλαϊ. Στην πρώτη ταινία, ο συμβιωτικός δεσμός ανάμεσα στους δίδυμους αδελφούς υπονόμει τις σχέσεις τους με τις γυναίκες – και κατόπιν τους κατέστρεψε. Στο Μπάττερφλαϊ, ο χαρακτήρας που υποδύεται ο Άιρονς είναι ξανά θύμα της έμμονης αγάπης. «Αυτά τα θέματα μ' ενδιαφέρουν λόγω της τάσης μας να πολωνούμε τη σεξουαλικότητα», λέει ο Άγγλος ηθοποιός. «Υπάρχει ακραία ετεροφυλοφιλία από τη μια πλευρά και ακραία ομοφυλοφιλία από την άλλη. Νομίζω ότι οι διακρίσεις είναι πολύ πιο ασαφείς, πιο συγκεχυμένες. Αυτό ανησυχεί τους ανθρώπους, επειδή τους απασχολεί αν θα τους χαρακτηρίσουν έτσι ή αλλιώς. Μπορεί να γίνονται σκανδαλοποιός, αλλά μ' αρέσει να ταραζώ τα νερά».

Η ανάθεση του ρόλου του Σονγκ Λιλίγγ ήταν πολύ πιο πολύπλοκη. Ο Κρόνενμπεργκ χρειάζοταν πράγματι έναν ηθοποιό που να είναι πειστικός και ως (θηλυκή) Μπάττερφλαϊ – η εξιδανικευμένη εικόνα του δυτικού άντρα για την υπάκουη ανατολίτισσα – και ως ο (αρσενικός) συντηρητικός. Το δρόμο για το Μ. Μπάττερφλαϊ αναμφίβολα έχει ανοίξει η τεράστια επιτυχία της ταινίας *Το παιχνίδι των λυγμών* το 1992, που δεν ήταν καθόλου αναμενόμενη,

στην οποία ένας ενεργός τρομοκράτης του ΙΡΑ ερωτεύεται έναν τραβεστί κομμωτή στο κεντρικό Λονδίνο. Ο ανδρόγυνος συμπρωταγωνιστής, ο Τζέι Ντέιβιντσον, προτάθηκε για Όσκαρ για την αξιόλογη ερμηνεία του. «Στο Παιχνίδι των λυγμών, ο χαρακτήρας του Τζέι Ντέιβιντσον παραμένει γυναικείος, ψυχολογικά τουλάχιστον, ακόμη κι αφού αποκαλύψει το πουλί του», υποστηρίζει ο Κρόνενμπεργκ. «Γι' αυτούς που αισθάνονται άβολα με τέτοιου είδους υλικό, αυτό είναι κάπως καθησυχαστικό. Είναι ευκολότερο να αποδεχθεί κανείς το ότι ο Στήβεν Ρία (ο άντρας πρωταγωνιστής) ελκύεται απ' αυτόν. Το ενοχλητικό στοιχείο στην περίπτωση του Μ. Μπάττερφλαϊ είναι ότι η μεταμόρφωση του Σονγκ από γυναίκα σε άντρα είναι τόσο πλήρης ψυχολογικά».

Ο Τζων Λόουν, Κινέζος ηθοποιός που μένει στη Νέα Υόρκη, που είχε επιδοκιμαστεί για το ρόλο του στο έπος του Μπερνάρντο Μπερτολούτσι *Ο τελευταίος αυτοκράτορας*, στον Μ. Μπάττερφλαϊ, υφίσταται μια ανατριχιαστική, ανησυχαστική μεταμόρφωση: από μία φιλάρεσκη ντίβα σ' έναν κυνικό διπλό πράκτορα. «Κάποια στιγμή σκέφτηκα να δώσω το ρόλο σε πραγματικό τραβεστί», λέει ο Κρόνενμπεργκ, «αλλά οι τελευταίες σκηνές θα ήταν γελοίες. Μόνο ένας ηθοποιός με τόσο αντρική παρουσία όπως ο Λόουν θα μπορούσε να αποδώσει τη δύναμη και την ενέργεια που απαιτούν οι τελευταίες σκηνές».

Όταν συμφώνησε να σκηνοθετήσει το Μ. Μπάττερφλαϊ, ο Κρόνενμπεργκ πίστευε ότι θα ήταν η πρώτη του ταινία χωρίς περίτεχνα ειδικά εφφέ. «Μετά κατάλαβα ότι ο Τζων ήταν το μοναδικό μου μεγάλο ειδικό εφφέ». Με τη βοήθεια των κομμωτών και των μακιγιέρ, ο Λόουν μετασχηματίστηκε σε μια αρκετά σαγηνευτική γυναίκα. «Στο πλατώ έπαιζα πάντα το ρόλο μου», λέει ο Λόουν, «ήμουν πάντοτε η ντίβα». Και μήνες αργότερα, όταν μετασχηματίστηκε ξανά σε άντρα, πολλοί από το συνεργείο έμειναν άναυδοι. «Ήταν απαίσιο», θυμάται η Γκαμπριέλλα Μαρτινέλι, παραγωγός του Μ. Μπάττερφλαϊ. «Είχα συνηθίσει να συμπεριφέρομαι στον Τζων σαν να ήταν αδελφή μου».

Στην προτελευταία σκηνή της ταινίας, ο Λόουν δίνει μία τρομακτική ερμηνεία της ανθρώπινης σεξουαλικότητας κυριολεκτικά μεταμορφωμένης. Μέσα στην άμαξα που πηγαίνει τους δύο άντρες πίσω στη φυλακή, ο Λόουν ξεγυμνώνεται εντελώς μπροστά στον πρώην εραστή του, πειράζοντάς τον με την πρόταση ότι, ακόμη και σαν άντρας, συνεχίζει να είναι η μικρή του πεταλούδα. Οπισθοχωρώντας με τρόμο, ο Άιρονς ψελλίζει: «Αγάπησα ένα ψέμα. Ένα γλυκό ψέμα που καταστράφηκε». Έπειτα προφέρει την ατάκα που αποτελεί το κλειδί όλης της ταινίας: «Είμαι ένας άντρας, που αγάπησε μία γυναίκα, που τη δημιούργησε ένας άντρας». Και μετά, με την χαρακτηριστική ψυχραιμία του Άιρονς, «Ο,τιδήποτε άλλο μου πέφτει λίγο».

Νωρίτερα φέτος, σε μια συνέντευξη στο περιοδικό *Rolling Stone*, ο Γκέφφεν – ένας από τους πιο διακεκριμένους ομοφυλόφιλους άντρες στην Αμερική – υποστήριξε ότι το Μ. Μπάττερφλαϊ ήταν, εν μέρει, η δική του συνεισφορά στο κίνημα για τα δικαιώματα των ομοφυλόφιλων. Αυτή είναι μία άποψη που ενοχλεί ιδιαίτερα το σκηνοθέτη του Γκέφφεν. «Ειλικρινά ελπίζω αυτή η ταινία να μην θεωρηθεί ότι ασχολείται μ' έναν ομοφυλόφιλο που καταπιέζει



Ο Ντέηβιντ Κρόνεμπεργκ στο γύρισμα των
Ανατρίχλων.



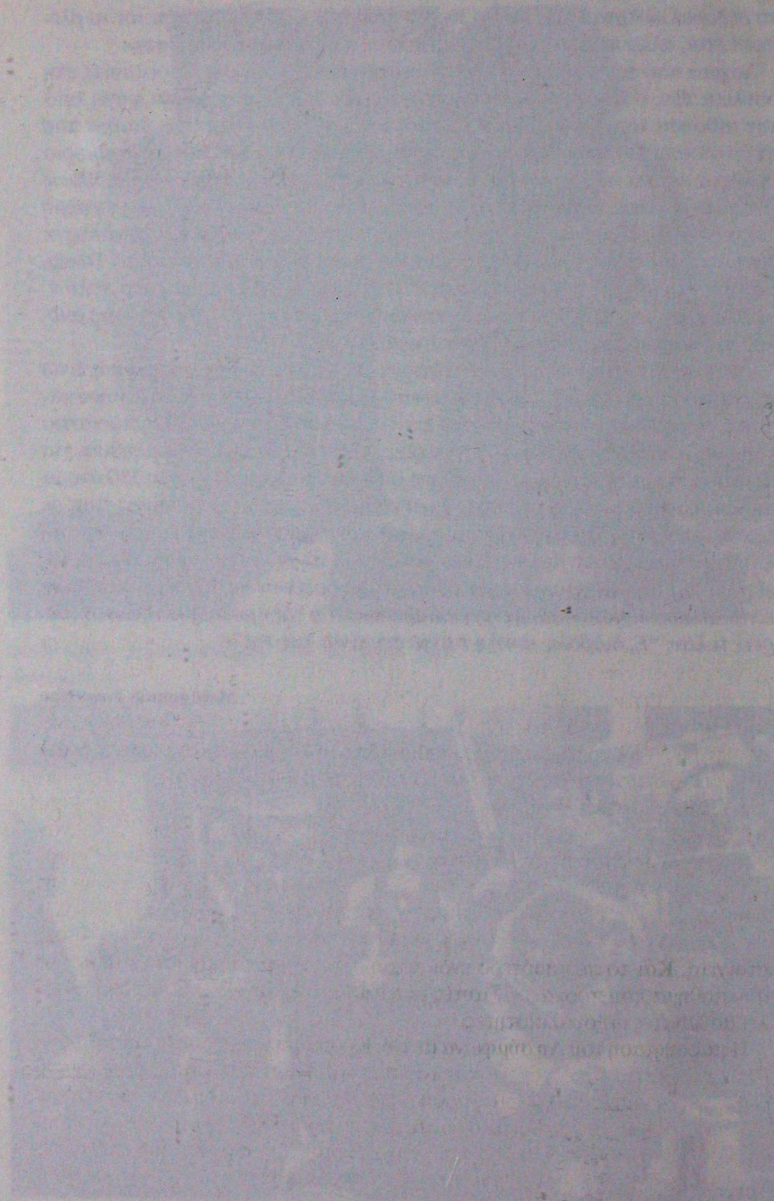
Στο Παρίσι, από το γύρισμα του *M. Butterfly*. Από
αριστερά προς τα δεξιά: ο διαλογίστας Νταγκ
Ροτστάιν, ο πρωταγωνιστής Τζέρεμυ Άιρονς, ο
σκηνοθέτης Ντέηβιντ Κρόνεμπεργκ και ο διευθυντής
φωτογραφίας Πήτετ Σουσίτοκι.

τη σεξουαλικότητά του», λέει ο Κρόνενμπεργκ. «Ξέρω πως κάποιοι το βλέπουν έτσι, αλλά πιστεύω ότι είναι μια πολύ απλοϊκή αντιμετώπιση».

Άσχετα από το πόσο πολύ προσπαθεί να δώσει τις σωστές διαστάσεις στη δουλειά του, ο Ντέιβιντ Κρόνενμπεργκ ξέρει ότι, όταν η ταινία φύγει από την αίθουσα του μοντάζ, αποκτά δική της ζωή. «Μοιάζουν με παιδιά που φεύγουν από το σπίτι. Προφανώς θα 'θελα πολύ να βγάλει 300 εκατομμύρια δολάρια και να είναι η ταινία με τα περισσότερα κέρδη στην ιστορία. Όμως δεν το θέλω τόσο ώστε να αλλάξω την ταινία – να ξεπουληθώ για τη γνώμη του κόσμου». Πριν μερικά χρόνια, ένας σκηνοθέτης που ο Κρόνενμπεργκ θαυμάζει ιδιαίτερα, ο Φράνσις Φορντ Κόππολα, έκανε μια ταινία, το *Τάκερ*, που στεναχώρησε τον Κρόνενμπεργκ. «Η ταινία προσπαθούσε τόσο πολύ ν' αρέσει στον κόσμο που πρόδωσε εντελώς τον εαυτό της. Ήταν σαν ένας σκύλος που ικετεύει για στοργή. Ήταν τρομακτικό».

Μία τέτοια τύχη για τον Κρόνενμπεργκ δεν φαίνεται καθόλου πιθανή. Ενώ ήταν στο Λος Άντζελες, την περασμένη Άνοιξη, το στούντιο διοργάνωσε κάποιες δοκιμαστικές προβολές στη Σάντα Μόνικα, το δημοφιλές προάστιο του Λος Άντζελες. «Για το Λος Άντζελες, η Σάντα Μόνικα είναι αληθινή, για μένα όχι και τόσο», δηλώνει με θλίψη ο Κρόνενμπεργκ. Περίπου 350 άτομα παρακολούθησαν το *Μ. Μπάττερφλαϊ* και μετά έγραψαν τις απόψεις τους σε ερωτηματολόγια. Πίσω στο Τορόντο, ο Κρόνενμπεργκ ξεφύλλισε τα αποτελέσματα, ψάχνοντας για ενδείξεις για το πώς να χειριστεί ορισμένες λεπτομέρειες της ταινίας του. «Κάποια στοιχεία με βοηθούν», παραδέχεται. «Άλλα είναι απλώς παράπονα: "Δεν κατάλαβα αυτό" ή "Δεν μου άρεσε εκείνο". Ξέρετε τι λέω; "Ε, διάβole, αυτή η ταινία δεν είναι για σας"».

Μετάφραση: Τίνα Θέου



Ολέθρια γνώση

ΤΟΥ ΜΑΙΚΛ Ο'ΠΡΑΙΗ

Ως νέος και ανερχόμενος συγγραφέας στη δεκαετία του '60, ο Ντέιβιντ Κρόνενμπεργκ γοητεύτηκε από δύο χαρισματικές φιγούρες της λογοτεχνίας: τον Ναμπόκωφ και τον Μπάροουζ. Παρόλο που δεν έχει τη λεπτεπίλεπτη σεξουαλική «παλέτα» του Ρώσου, ούτε την ευγενική θρασύτητα του συγγραφέα των μπιτ, θα μπορούσε να ερμηνεύσει κανείς όλη την κινηματογραφική παραγωγή του Κρόνενμπεργκ από τότε και μετά (ξόδεψε το πρώτο λογοτεχνικό του επίδομα για να φτιάξει μία ταινία) υπό το πρίσμα αυτών των δύο ολέθρια γοητευτικών συγγραφέων. Με το *Γυμνό γεύμα*, ο σκηνοθέτης ξεπλήρωσε το χρέος του στον έναν απ' τους δύο – ή έτσι φαίνεται.

Αλλά το *Γυμνό γεύμα* του Κρόνενμπεργκ είναι τουλάχιστον μια αναφορά τόσο απ' το δικό του στρατόπεδο, όσο είναι και από εκείνο του Μπάροουζ. Και συγκεκριμένα στη δική του απεικόνιση του συγγραφέα/ναρκομανή Μπιλ Λη, η ασυνήθιστη προσωπική του άποψη φτάνει να κυριαρχήσει στη διασκευή ενός βιβλίου που συνειδητοποιούσε πάντα ότι χρειάζεται ερμηνεία, εφ' όσον η κυριολεκτική του μεταφορά στην οθόνη ήταν αδύνατη. Γι' αυτόν τον αναγνώστη/θεατή, τουλάχιστον, ο Λη του Κρόνενμπεργκ είναι μια διαφορετική προσωπικότητα από το πρωτότυπο του Μπάροουζ. Μία προφανής διαφορά είναι ότι ο Λη του Κρόνενμπεργκ είναι ένας ετεροφιλόφιλος, ο οποίος περιφέρεται σε μια παρανοϊκή φαντασίωση γεμάτη ομοφυλοφιλικά στοιχεία. Και το περισσότερο ενδιαφέρον της ταινίας βρίσκεται στο άβολο συναίσθημα που προκαλούν αυτές οι αταίριαστες/συγκρουόμενες και εν τέλει ασύμβατες σεξουαλικότητες.

Η παρουσίαση του Λη σύμφωνα με τον Κρόνενμπεργκ υποστασιοποιεί ένα θέμα που κατακλύζει τις ταινίες του σκηνοθέτη, στις οποίες ο ανδρισμός, όπως ενσαρκώνεται από διάφορους «ήρωες», έχει μια ιδιαίτερη απόδοση. Δηλαδή ο Λη είναι ο τελευταίος μιας σειράς αρσενικών πρωταγωνιστών, οι οποίοι με τον ένα ή τον άλλο τρόπο είναι ουσιαστικά παρείσακτοι: αδέσμευτοι, παθητικοί, απόλυτα εύθραυστοι ως προσωπικότητες που, με όρους αφήγησης, προσπαθώντας να αποκτήσουν την αυτογνωσία που τους λείπει αρχικά, εξοντώνονται ψυχικά ή σωματικά, καμιά φορά και τα δύο.

Μόνο ο Σκορσέζε (μεγάλος θαυμαστής των ταινιών του Κρόνενμπεργκ από παλιά) παρουσίασε ως ενδιαφέρονσα μια περιγραφή του σύγχρονου αρσενικού από μια ανδρική σκοπιά. Ωστόσο, σε αντίθεση με τη φαινομενικά εύρωστη ψυχή του Ιταλο-Αμερικανού άνδρα που εξερεύνησε στο *Κακόφημοι δρόμοι* (1973), στον *Ταξιτζή* (1975) και στο *Οργισμένο είδωλο* (1980), οι άνδρες του Κρόνενμπεργκ είναι μοναχικοί άνθρωποι, με μόρφωση και ευφράδεια, απομονωμένοι από το περιβάλλον τους και διαταραγμένοι ψυχικά, αγγίζοντας τα όρια της μανίας. Πολύ συχνά πέφτουν θύματα της ίδιας της ανικανότητάς τους να επιλύσουν τα εσωτερικά τους διλήμματα. Ενάντια σ' αυτούς υπάρχει μια σειρά «δυνατών» γυναικείων χαρακτηρισμών: αποφασιστικές, ταυτισμένες με τις επιθυμίες τους, ικανές για δράση και συχνά αποτελούν το συναισθηματικό σύνδεσμο της αφήγησης. Η κρονενμπεργκική *mise en scene* της τεχνο-φαντασίωσης, που στηρίζει τη φήμη του σκηνοθέτη – τα παράσιτα, οι όγκοι, οι συναισθηματικές παραβιάσεις του σώματος – είναι εντελώς αρσενική.

Για να πάρουμε τα πράγματα από την αρχή, οι *Ανατριχίλες* (1974) σηματοδοτούν τη γέννηση του σεξουαλικού παράσιτου-επιδρομέα – το φαινομενικό αντικείμενο της ταινίας – σε μια *mise en scene* αστικής αλλοτρίωσης, μ' έναν άνθρωπο οδυνηρά αποξενωμένο από τη γυναίκα του, τα συναισθήματά του και το περιβάλλον του. Αυτή η ανδρική ανία με τη μορφή ανικανότητας προωθείται στις *Ανατριχίλες* από τον στερεότυπο ήρωα, τον εσωτερικό γιατρό που προσπαθεί αναποτελεσματικά να αντιμετωπίσει τα παράσιτα. Μέσα σ' αυτή την απελπισμένη ιστορία της παραλυμένης ανδρικής επιθυμίας, η μοναδική σκηνή που εκπροσωπεί κάποιο είδος σημασιολογικής γνώσης είναι εκείνη όπου η Μπετ (Μπάρμπαρα Στηλ) φιλά την Τζανίν (Σούζαν Πέτρι) και της μεταδίδει το παράσιτο. Η σεξουαλική έλξη μεταξύ τους αναγνωρίζεται, λες και το παράσιτο εξασφάλισε τις πραγματικές τους επιθυμίες ενάντια σ' αυτές που υπαγορεύει η αστική κοινωνία. Για τον γιατρό ήρωα, δεν υπάρχει καμιά τέτοια αναγνώριση: μόνο μια κοινότυπη και εξευτελιστική υποταγή σε μαζικό βιασμό μέσα στην πισίνα, στο φινάλε.

Κατακερματισμός

Η επόμενη ταινία του Κρόνενμπεργκ, *Λυσσασμένες στα νύχια του τρόμου* (1976), συνεχίζει να εξερευνά τα ίδια θέματα, αλλά έχει επίκεντρο μια γυναίκα. Η Ρόουζ (Μαίριλιν Τσέμπλερς) αποδέχεται και αντιμετωπίζει την επιθυμία της για μιαν άλλη γυναίκα, αν και απρόθυμα, ενώ ο αναποτελεσματικός εραστής της δυσανασχετεί ως απλός θεατής. Στην τοποθέτηση που υπαγορεύει γνώση/επιθυμία/δράση για τις γυναίκες και περιθωριοποίηση για τον άνδρα, το *Λυσσασμένες στα νύχια του τρόμου* αναπτύσσει περισσότερο το θέμα των *Ανατριχίλων*. Η εκδικητική σύζυγος (Σαμάνθα Έγκαρ) στο *Οι νεοσσοί* (1979) είναι ένα ακόμη πιο σαφές παράδειγμα μιας έξυπνης και δραστήριας γυναίκας, που αντιμετωπίζει ένα αποξενωμένο και τυραννισμένο σύζυγο.

Το θέμα του Κρόνενμπεργκ είναι λιγότερο σαφές στο *Σκάνερς, η νύχτα του τρόμου* (1980), παρόλο που εδώ ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί για πρώτη φορά το τέχνασμα του διχασμού ενός «χαρακτήρα»: στη συγκεκριμένη περι-

πτωση δύο αντιμαχόμενα αδέλφια (πρόδρομοι των διδύμων στους *Διχασμένους*) που κυριολεκτικά μπορούν να σκοτώσουν (η εκδοχή του Κρόνενμπεργκ για τη φροϊδική «παντοδυναμία της σκέψης») και που τελικά εξολοθρεύουν ο ένας τον άλλο μέσω της συγχώνευσης. Μετά το *Σκάννερς*, οι άνδρες του Κρόνενμπεργκ γίνονται πιο κεντρικοί και πιο ενδιαφέροντες, παρόλο που το τίμημα βρίσκεται στον κατακερματισμό και την αυτοκαταστροφική ψυχική διάθεση.

Το *Βίντεοντρομ* (1982), μία ιστορία για την ολέθρια γοητεία και τα ιδιόρρυθμα και αλλόκοτα φυσικά εφφέ της πορνογραφίας και της σεξουαλικής «διαστροφής», είναι η πρώτη ταινία του Κρόνενμπεργκ στην οποία ο κεντρικός ανδρικός χαρακτήρας έχει κλασικές ανδρικές ιδιότητες και κάποιο βάθος και αποτελεσματικότητα. Αλλά ο σκληρός Μαξ Ρεν (Τζέιμς Γουντς) δεν μπορεί να συναγωνιστεί ούτε τη Νίκι (Ντέμπορα Χάρρυ) ούτε την Μπιάνκα Ομπλίβιον, που την υποδύεται η Σόνια Σμιτς (αρχικά η Ντέμπορα Χάρρυ επρόκειτο να υποδυθεί και αυτό το ρόλο – άλλο ένα δείγμα της γοητείας που ασκεί ο διχασμός στον Κρόνενμπεργκ). Το ολέθριο ελάττωμα του Ρεν είναι η έλλειψη αυτογνωσίας εν συγκρίσει με τη Νίκι, που αναγνωρίζει και έχει το θάρρος να παραδεχτεί τις σεξουαλικές της πεποιθήσεις. Ένα μέρος της γοητείας της ταινίας βρίσκεται στην αλά φιλμ νουάρ σύγχυση του Ρεν (ανάλογη εκείνης του Τζέι Γκίττες/Τζακ Νίκολσον στην *Τσάινταουν*, 1974) και στην αθωότητά του (παραδόξως, για έναν μικροπωλητή τηλεοπτικού μαλακού πορνό) μπροστά στον κόσμο των πραγματικών επιθυμιών με τη μορφή των τολμηρών σαδομαζοχιστικών απαιτήσεων της Νίκι. Η σταδιακή αποσύνθεση του σκληρού τηλεοπτικού στελέχους μέσω του πνευματικού και σεξουαλικού άγχους, και η φριχτή του μεταμόρφωση, είναι μια κλασική παραλλαγή στο όραμα του Κρόνενμπεργκ για την αρρενωπότητα.

Ο Κρίστοφερ Γουώκεν, στη βασανιστική του ερμηνεία στη *Νεκρή ζώνη* (1983), αντιπροσωπεύει τον ίδιο τύπο ευγενικού αθώου, όπως ο σύζυγος στους *Νεοσσούς* και ο ευγενικός δίδυμος στους *Διχασμένους*. Ο Γουώκεν υποφέρει τον κόσμο στην κάθε του λεπτομέρεια και βρίσκει διέξοδο μόνο σε μια τελική πράξη φόνου, που προκαλεί και το δικό του θάνατο. Καθώς η αγάπη, η ζωή και η πολιτική συνεχίζουν, αυτός κείται με σπασμένη ραχοκοκαλιά, θύμα της δικής του, σχεδόν «θηλυκής» ευαισθησίας.

Ο επιστήμονας (Τζεφ Γκόλντμπλαμ) στη *Μίγα* (1986) είναι άλλος ένας περιθωριακός άνδρας, ανίκανος να χειριστεί τα συναισθήματά του και την πραγματικότητα. Η λογική, ψυχρή προέγγιση της δικής του παρακμής εκφράζει την αποξένωση από τον εαυτό του, που βρίσκει διέξοδο μόνο στο θάνατο και την εξόντωση. Η κοπέλα του, όμως, γνωρίζει την πραγματικότητα, την αγάπη και το συναίσθημα και κουβαλά το βάρος της ύπαρξης, που συμβολίζεται από την τραυματική της εγκυμοσύνη.

Εθισμός

Οι *διχασμένοι* (1988) είναι η πιο εμπεριστατωμένη και επικεντρωμένη μελέτη του άνδρα των άκρων στο έργο του Κρόνενμπεργκ. Προστατευμένες από όλα τα εφόδια του σύγχρονου ανδρισμού – δύναμη, φήμη, επιτυχία και



Ο Ντέηβιντ Κρόνενμπεργκ στο γύρισμα των
Ανατρίχλων.

σεξουαλική έλξη – οι άμυνες των διδύμων, λεπτές σαν τσόφλι αυγού, ραγίζουν όταν το συναίσθημα κάνει την εμφάνισή του στο πρόσωπο της Κλαιρ (Ζενεβιέβ Μπιζόλντ), η οποία γνωρίζει σαρκικά και τους δύο, αποτελώντας έτσι τον καταλύτη για την καταστροφή τους.

Κάτω απ' αυτό το πρίσμα, ο Μπιλ Λη του Κρόνενμπεργκ είναι άλλο ένα αρσενικό σε κρίση, ένας άνδρας τόσο τυλιγμένος σ' έναν κόσμο, όπου το εθιστικό έργο του γραψίματος έχει καταρρεύσει στον κόσμο των ναρκωτικών, ώστε ο μοναδικός έλεγχος της πραγματικότητας να είναι ο έλεγχος μιας σχεδόν ξεχασμένης επιθυμίας. Η καθιερωμένη επίσκεψη στη γυναίκα του, για να ισορροπήσει ένα αντικείμενο στο κεφάλι της, το οποίο θα πυροβολήσει με το περιστροφό του, είναι μια ενέργεια που υποκαθιστά και παρωδεί τη σχέση τους, μια προσπάθεια και των δύο να επιστρέψουν σε μια αφετηρία με νόημα. Το να την σκοτώσει σημαίνει ότι αντιμετωπίζει την επιθυμία που δίνει νόημα σ' αυτήν την ιεροτελεστία, που είναι ταυτόχρονα ένας αρχαίος έλεγχος της αγάπης, μία αρχαία χειρονομία μηδενισμού και ένας αρχαίος χορηγός νοήματος. Με το θάνατο της Τζόαν, ο Μπιλ ξεφορτώνεται και το τελευταίο ίχνος του κόσμου και βυθίζεται στη Μέση Ζώνη. Η Τζόαν Λη επιστρέφει στη Μέση Ζώνη ως Τζόαν Φροστ, συγγραφέας της παρακμής, και είναι οι χαρακτηρισές των Τζόαν Λη/Τζόαν Φροστ που παρέχουν τη συναισθηματική σύνδεση της ταινίας. Η τρωτότητά τους απορρέει από μια γνώση που δεν κατέχει ο Λη: ότι η επιθυμία πρέπει να ικανοποιηθεί στην πραγματικότητα.

Με τον Μπιλ Λη ο Κρόνενμπεργκ συγχωνεύει μία σωματική σκληρότητα τύπου Μπόγκαρτ με μια διανοητική επιθετικότητα, σ' έναν χαρακτήρα αντιμετώπο με τη φαντασία του και τους μηχανισμούς της συγγραφής. Η σύλληψη του συγγραφέα είναι σύλληψη μιας παγιδευμένης ψυχής, προθύμης να ανταλλάξει την επιφάνεια και τις δομές των πραγμάτων μόνο με κινισμό και μίσος («εξολοθρευστε κάθε λογική σκέψη», λέει ο Λη στους συγγραφείς φίλους του). Η απελπισία του είναι μανιακή. Η μοναδική λύση είναι ο φόνος του αντικειμένου της αγάπης.

Τα ναρκωτικά, το γραψίμο και το πήδημα στον Μπάροουζ είναι επαναλήψεις τύπου ντε Σαντ, ατελείωτες και τελικά άχρηστες παραβιάσεις της φύσης και του κόσμου από κάποια επαναλαμβανόμενη πράξη. Το να θεωρήσει κανείς τα γραπτά του ντε Σαντ ως εθιστική μελέτη για τον εθισμό ίσως σημαίνει ότι θα καταλάβει πως ο προσωπικός εθισμός του Κρόνενμπεργκ βρίσκεται στην ταινία που επίμονα επεξεργάζεται ξανά και ξανά την ίδια στείρα από συναισθήματα κενότητα που συνιστά ο άνδρας, ο ανδρισμός, η αρρενωπότητα. Ως συνήθως, η πιο πρόσφατη αναφορά από το στρατόπεδο του Κρόνενμπεργκ είναι ένα θέαμα που ενοχλεί.

Μετάφραση: Σώτη Τριανταφύλλου



Ο Ντέιβιντ Κρόνενμπεργκ στο γύρισμα της δεύτερης μικρού μήκους ταινίας του, *From the Drain*.

Εσωτερικές μεταφορές, εξωτερικός τρόμος

ΤΟΥ MARTIN ΣΚΟΡΣΕΖΕ

Ήταν εναρκτήρια νύχτα, μία πολύ καλοκαιρινή εκδήλωση του Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Εδιμβούργου το 1975. Είχα πάει για μία αναδρομική παρουσίαση των ταινιών μου – και των δύο – και παρακολούθησα την έναρξη από αίσθηση εθιμοτυπίας. Δεν πολυσυμπαθώ τις ενάρξεις των κινηματογραφικών φεστιβάλ. Είναι σαν συγκεντρώσεις οικονομικής ενίσχυσης, και οι ταινίες που δείχνουν σε τέτοιες περιστάσεις συνήθως έχουν τίτλους όπως *Πόσο νόστιμος ήταν ο μικρός μου Γάλλος*. Συνήθως είναι ταινίες που αρέσουν σε όλο τον κόσμο, τουλάχιστον λίγο. Στο Εδιμβούργο, εκείνη τη χρονιά, η ατραξιόν της έναρξης ήταν δουλειά κάποιου που δεν είχα ξανακούσει – αυτό δεν είναι παράξενο – ονόματι Ντέιβιντ Κρόνενμπεργκ. Ο τίτλος ήταν *Ανατριχίλες*. Το όλο πράγμα έμοιαζε να αποκτάει ενδιαφέρον.

Η διευθύντρια του Φεστιβάλ, η Λίντα Μάιλς, με βεβαίωσε πως υπήρχαν «φανατικοί του Κρόνενμπεργκ» και πως «στόμα με στόμα» λεγόταν πως ήταν «τουλάχιστον ασυνήθιστη». Το όλο πράγμα έμοιαζε να αποκτάει πολύ ενδιαφέρον.

Κάθησα στη θέση μου και παρακολούθησα τους τίτλους, που έμοιαζαν σαν διαφημιστικό τοπικής μεταμεσονύκτιας ταινίας. Ύστερα, μετά τους τίτλους, παρακολούθησα λίγο ακόμα κι άρχισα να αναρωτιέμαι πώς θα μπορούσαν να μοιάζουν αυτοί οι φανατικοί του Κρόνενμπεργκ. Χοντρά γυαλιά, μύτες που τρέχουν, εκ γενετής ακοινώνητοι και πιθανότατα κομμουνιστές.

Εφτάσα ως το τέλος της ταινίας μ' ένα ολοένα αυξανόμενο βάρος σοκ και κατάθλιψης. Όταν τελείωσε, πίστευα πως δεν μου άρεσε. Αλλά ένα χρόνο αργότερα, έπιανα τον εαυτό μου να την σκέφτεται ακόμα και να μιλάει γι' αυτήν σ' οποιονδήποτε με άκουγε. Για να 'μαστε ειλικρινείς, ήταν πολλοί αυτοί που δεν κάθονταν ν' ακούσουν. Ο Κρόνενμπεργκ ήταν ένα παράξενο όνομα, κι οι φίλοι μου ήταν έτσι κι αλλιώς διστακτικοί σε σχέση με τον καναδικό κινηματογράφο. Παρόλα αυτά, συνέχισα να μιλάω – ίσως να ήταν ένας τρόπος για να εξορκίσω τις εικόνες του Κρόνενμπεργκ.

Λοιπόν, ποτέ δεν ξόρκισα καμία τους. *Η τελευταία σκηνή από τις *Ανατριχίλες*, όπου οι ένοικοι φεύγουν για να μολύνουν ολόκληρο τον κόσμο με σεξουαλική παράνοια, είναι κάτι που ποτέ δεν κατόρθωσα να ξεφορτωθώ. Είναι ένα τέλος γνήσια συγκλονιστικό, ανατρεπτικό, σουρεαλιστικό και πιθανότατα κάτι που αξίζει σ' όλους μας.

Φαίνεται πως χρειάστηκε κάποιος χρόνος για να κυκλοφορήσει η φήμη του Κρόνενμπεργκ, πάντως. Ίσως οι φανατικοί του Κρόνενμπεργκ να ήταν πολύ απασχολημένοι με άλλα πράγματα – μαζικές δολοφονίες, ίσως – για να βγουν να διδάξουν το λόγο του Θεού, αν και ακούγονταν λόγια για άλλες ταινίες του Κρόνενμπεργκ. Αυτές, βέβαια, ήταν αδύνατο να τις δει κανείς.

Τέλος πάντων, το 1978, όταν παιζόταν το φιλμ μου *Ραντεβού με τ' αστέρια της ποπ* στο κινηματογραφικό φεστιβάλ του Τορόντο, με ρώτησαν αν υπήρχε κανένας Καναδός σκηνοθέτης που θα 'θελα να καλέσω ειδικά στην προβολή. Είπα στον φίλο μου Ρόμπυ Ρόμπερτσον, που ήταν μέλος της επιτροπής απονομής βραβείων καναδικών ταινιών (διασκεδαστική ιδέα από μόνη της) να καλέσει τον Κρόνενμπεργκ. Είχα αρχίσει να ενοχλούμαι απ' αυτό που αντιλαμβανόμουν ως μία, αθέλητη ίσως, αποσιώπηση των ταινιών του Κρόνενμπεργκ. Αργότερα, ο Ρόμπυ μου είπε πως ο Κρόνενμπεργκ δεν πήγε στο *Ραντεβού με τ' αστέρια της ποπ*. «Γιατί;» ρώτησα. «Λοιπόν», απάντησε ο Ρόμπυ, λίγο δύσπιστος κι ο ίδιος, «είπαν πως δεν μπόρεσαν να τον βρουν».

Λοιπόν, χαίρομαι που επιτέλους τον ανακάλυψαν. Στα χρόνια που μεσολάβησαν είδα τα *Οι νεοσσοί*, *Σκάνερς* και *Βίντεοντρομ*. Δεν τολμάω να ξανακουτάξω δεύτερη φορά τις *Ανατριχίλες*, ακόμα περισσότερο τους *Νεοσσούς*· παραείναι ανησυχητικά. Οι καλύτερες ταινίες του Κρόνενμπεργκ έχουν ακόμα τη δύναμη να προκαλούν ένα είδος γιουγκικό πολιτιστικού σοκ. Είναι σαν τον Μπουνιουέλ ή τον Φράνσις Μπέηκον: πνεύμα και τραύμα, βαρβαρότητα και οίκτος. Μέσα σ' αυτό που για τους περισσότερους είναι ένας πολύ περιοριστικός κινηματογράφος, ο Κρόνενμπεργκ ανακάλυψε ένα όραμα που είναι αληθινά αυθεντικό. Εσωτερικές μεταφορές, εξωτερικός τρόμος.

Είχα επίσης την ευκαιρία να φτιάξω μια φιλία με τον Ντέηβιντ, στον οποίο ποτέ δεν θα ανέθετα να παίξει τον εαυτό του σε μία ταινία. Περίμενα κάποιον που θα έμοιαζε σαν συνδυασμός του Άρθουρ Μπρέμμερ και του Ντουάιτ Φράντς Ρένφελντ στον *Δράκουλα*, να του τρέχουν τα σάλια για παχουλές μύγες. Ο άνθρωπος που εμφανίστηκε στο διαμέρισμά μου στη Νέα Υόρκη έμοιαζε σαν γυναικολόγος από το Μπέβερλυ Χιλς. Είχαμε ένα ευχάριστο δείπνο, αν και υπήρχε μια κάποια ένταση, από μέρους μου, που πιθανότατα οφειλόταν στην προσδοκία μου πως οι φλέβες του Ντέηβιντ θα άνοιγαν και το κεφάλι του θα ανατιναζόταν. Αργότερα, ως δώρο γενεθλίων, ο Ντέηβιντ μου έστειλε μια αλογόκριτη κόπια των *Νεοσσών*. Είπε πως ήταν η δική του εκδοχή του *Κράμερ εναντίον Κράμερ*.

Σκέφτομαι πολύ τις ταινίες του. Μακάρι να μην το έκανα. Περιμένω με ανυπομονησία τις καινούριες. Μακάρι να μην το έκανα. Έχουν ακόμη την παλιά δύναμη.

Μετάφραση: Γιάννης Δεληολάνης

Μια γοτθική αναβίωση:

Η εμμονή και η γοητεία στις ταινίες
του Ντέιβιντ Κρόνενμπεργκ

ΤΟΥ ΓΟΥΕΗΝ ΝΤΡΙΟΥ

Νομίζω πως η τέχνη ασκεί τη γοητεία της κυρίως στο ασυνείδητο και προσπαθώ να επικοινωνώ με το κοινό μου σ' αυτό το επίπεδο. Ο ονειρικός χαρακτήρας του κινηματογράφου είναι το επίκεντρο αυτής της εμπειρίας. Ιδιαίτερα στα όνειρα οι αναστολές μας εξασθενούν και έρχονται στην επιφάνεια στοιχεία από το ασυνείδητο. Δεν είμαι με κανένα τρόπο φροϊδικός, αλλά νομίζω πως οι μηχανισμοί που περιγράφει είναι αρκετά ακριβείς. Αυτή τη λειτουργία προσπάθησα να απελευθερώσω και να την κάνω να λειτουργήσει όταν γράφω ένα σενάριο. Νομίζω πως κάτι τέτοιο συμβαίνει στο κοινό όταν βλέπει τις ταινίες μου.

Ντέιβιντ Κρόνενμπεργκ

Οι ταινίες του Ντέιβιντ Κρόνενμπεργκ είναι διεγερτικά δείγματα του γοτθικού είδους. Εμπεριέχουν σύγχρονες παρανοϊκές εμμονές και τις εξερευνούν χρησιμοποιώντας προκλητικές αφηγηματικές δομές και περίπλοκη και διφορούμενη σκιαγράφηση χαρακτήρων.

Αν εξεταστούν με προοπτική, οι ταινίες του Κρόνενμπεργκ αντιπροσωπεύουν συγκεκριμένα στάδια σ' έναν κύκλο. Τα ζητήματα που τίθενται στο ασυμβίβαστο *Στέρεο* (1969) και στο *Εγκλήματα του μέλλοντος* (1970), δύο πειραματικές παραγωγές της πρώιμης περιόδου, αναπτύσσονται περαιτέρω στη μετέπειτα, πιο εμπορική, αλλά εξίσου αμφιλεγόμενη δουλειά του. Πράγματι, το *Βίντεοντρομ*, με την ιδιόμορφη πλοκή του και τον πολυσύνθετο τρόπο με τον οποίο χειρίζεται τη διαδικασία του προσδιορισμού της ταυτότητας, εμπεριέχει έναν προβληματισμό εφάμιλλο με αυτόν του πρωτοποριακού υλικού του. Ήδη από το 1976, ο Κρόνενμπεργκ ξεκαθάρισε ότι τον απασχολούσε μια μετάβαση προς τον πιο εμπορικό κινηματογράφο: «Πάντοτε ήλπιζα ότι μια τέτοια μετάβαση είναι δυνατή. Δεν θέλω να κάνω τίποτε άλλο παρά



Στέρεο



Ανατριχίλες

να φτιάχνω ταινίες και απολαμβάνω το γεγονός ότι οι ταινίες μου τώρα είναι διαθέσιμες σε ανθρώπους που ποτέ δεν θα πήγαιναν να δουν την προηγούμενη δουλειά μου».

Το έμμοιο ρυπαρογραφικό/σκατολογικό όραμα του Κρόνενμπεργκ βρίσκεται στην εξομοίωση της σεξουαλικότητας με τον τρόμο και το θάνατο. Ως τέτοιο ανήκει σταθερά στη ρομαντική παράδοση, από την άποψη ότι η ολέθρια γοητεία που προέκυψε από την ένωση της ομορφιάς με το θάνατο στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία του 18ου αιώνα είναι βασικό στοιχείο της λογοτεχνίας του ρομαντισμού. Η γοητεία που ασκεί πάνω του η ομορφιά και ο θάνατος συνδυάζεται με μια επιμονή στην αλγολαγνεία: η σεξουαλική ευχαρίστηση ως αποτέλεσμα της επιβολής ή της ανοχής του πόνου. Αυτή η αντίληψη αποτελεί τη βάση των ταινιών του Κρόνενμπεργκ τόσο ξεκάθαρα όσο και της «grande synthese» του Φλωμπέρ ή των εγκωμίων του Σούννμπερν για τη διεφθαρμένη ομορφιά. Ταυτόχρονα, μ' αυτήν τη σιωπηρή προσκόλληση σ' αυτό που ο Μάριο Πραζ θα ονόμαζε «ρομαντική αγωνία», έχουμε ένα ρητό υπαρκτισμό: «Για μένα το σώμα είναι το κέντρο του τρόμου... η πλήρης επίγνωση του σώματος, η πλήρης επίγνωση του θανάτου, είναι η αστείρευτη πηγή του τρόμου... έχω πλήρη επίγνωση της σχέσης ανάμεσα στη σεξουαλικότητα και το θάνατο».

Έτσι λοιπόν, η στάση του Κρόνενμπεργκ ως δημιουργού γίνεται ένα περίπλοκο αμάλγαμα φιλοσοφικών θέσεων, μία ευαισθησία που περιγράφεται καλύτερα με όρους που παραπέμπουν στις συνθήκες που δημιούργησαν το ίδιο το γοτθικό μυθιστόρημα ή το λογοτεχνικό είδος «Ιστορία Τρόμου». Για να καταλάβει κανείς το έργο του Κρόνενμπεργκ και να αποτιμήσει τα πρότυπα της γοητείας στη δουλειά του, είναι απαραίτητο να εξετάσει αυτό το λογοτεχνικό πρωτότυπο, τόσο από την άποψη της θεματολογίας του όσο και από εκείνη της δόμησής του.

Το γοτθικό μυθιστόρημα ήταν ένα «παρηκμασμένο» παρακλάδι της ρομαντικής λογοτεχνίας και αποτελούσε χαρακτηριστική τεχνοτροπία της αγγλικής μυθοπλασίας του 18ου και 19ου αιώνα. Η συνείδηση και το πλαίσιο του είχαν βαθιές ρίζες στην αλληλεπίδραση διαφόρων ιστορικών, ψυχολογικών και πολιτισμικών παραγόντων. Υπήρχε, στην ευγενέστερη μορφή του, στο έργο συγγραφέων όπως ο Ματιούριν, ο Γκρέγκορ «Μονκ» Λιούις και ο Τζέιμς Χογκ, που παρήγαγαν παράδοξα έργα αφηγηματικής πρωτοτυπίας. Στον πυρήνα τέτοιων κειμένων ενυπήρχε μία διαλεκτική τάση, που ήταν στενά συνδεδεμένη τόσο με τη καλλιτεχνική υφή των έργων όσο και με την περίπλοκη γένεσή τους και το σκανδαλώδες αντικείμενό τους. Η θέση του αφηγητή σε τέτοια κείμενα είναι αντικανονική, δημιουργημένη από λογοτεχνικές τεχνικές που κυμαίνονται από τις «απροβλημάτιστες» παραδοσιακές αφηγήσεις της κυρίας Ράντκλιφ στα *Μυστήρια του Ουντόλφο* και της Κλάρα Ρηβ στο *Γέρο-Άγγλο βαρόνο*, μέσω της απόμακρης ειρωνείας και του εξωτισμού του Μπέκφορντ στην *Ιστορία του χαλίφη Βατέκ* και τις δομικές περιπλοκές της Σέλλεϋ στον *Φρανκενστάιν*, του Χογκ στις *Εξομολογήσεις ενός δικαιωμένου αμαρτωλού*, του Λιούις στον *Καλόγηρο* και της μαύρης ιρλανδικής αφήγησης όπως του Ματιούριν στο *Μέλμοθ ο περιπλανώμενος*.

Αυτοί οι συγγραφείς διέσπασαν τη δεδομένη σχέση ανάμεσα στον αναγνώ-

στη και το κείμενο μέσω αφηγηματικών καινοτομιών, οι οποίες ενίσχυσαν την ηθική ασάφεια και τη μεταφυσική περιπλοκή του εξαιρετικά ανατρεπτικού θέματος.

Για τους αναγνώστες της, η γοτθική πεζογραφία ήταν ριζωμένη σε πολιτισμικές νευρώσεις. Ήταν η γλώσσα της απειλής, εκφρασμένη στο πιο θεμελιώδες επίπεδο. Όταν ο κινηματογράφος επιχείρησε να μεταφέρει τη γοτθική εμπειρία στις ταινίες, τις περισσότερες φορές το αποτέλεσμα ήταν άκρως μεθοδικό και άτονο. Η αναρχική μεγαλοπρέπεια, το ανατρεπτικό πνεύμα και η ακέραιη ειρωνεία του γοτθικού μυθιστορήματος χάθηκαν, ενώ μόνο κάποια υπολείμματα της αρχικής του δύναμης διασώθηκαν σε ταινίες όπως *Η μνηστή του Φρανκεστάιν* (1935) και το απωθημένο *Νησί των χαμένων ψυχών* (1933). Σε άλλες επονομαζόμενες γοτθικές ταινίες, η εν δυνάμει επαναστατικότητα, που ήταν εγγενής στο λογοτεχνικό έργο, ευνουχίστηκε μέσα από πλαδαρές πλοκές, που όχι μόνο δεν προκάλεσαν την υπάρχουσα τάξη πραγμάτων, αλλά και την ενδυνάμωσαν μέσα από την απλή ιδεαλιστική φύση των σεναρίων. Σ' αυτές τις ταινίες, η κοινωνία υφίστατο επίθεση από κάποια εξωτερική δύναμη, η οποία στη συνέχεια ηττάτο, συνήθως από μία ημι-πνευματική ενέργεια, πριν τελικά να αποκατασταθεί πλήρως η τάξη.

Μέσα απ' αυτές τις σαφώς μηχανιστικές ταινίες, οι κοινωνικές δομές που περιγράφονταν ήταν σύμφωνες με τα πρότυπα και διαμόρφωναν ένα καθησυχαστικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο η οικογένεια, ως ασφαλής μονάδα, έγινε η συμβολική ενσάρκωση της τάξης και της σταθερότητας. Το παιδί απεικονιζόταν ως αθώο, προστατευμένο από τους γονείς και τις τελετουργίες και τους θεσμούς της Εκκλησίας και του Κράτους, ενάντια στον τρόπο που παραμόνευε σε μοναχικά ορεινά μονοπάτια και σκοτεινά νεκροταφεία. Σ' αυτές τις ταινίες το γοτθικό είδος έχασε την ισχύ του και πήρε μια μεθοδική, καθησυχαστική, πολιτικά αντιδραστική μορφή, που ήταν μια τραγελαφική παρωδία του λογοτεχνικού του πρωτότυπου.

Μόνον όταν φτάνουμε στα κείμενα του Ντέιβιντ Κρόνενμπεργκ το γοτθικό είδος αντιμετωπίζεται πλέον με σφρίγος, δυναμισμό και αφοσίωση, καθώς απευθύνεται στη γοητεία και τις εμμονές, στη συμβολική τους μορφή, ενός αναγνωστικού κοινού του 20ού αιώνα.

Τα ίδια τα γοτθικά μυθιστορήματα, από την εποχή του *Κάστρου του Οτράντο* του Χόρας Γουόλπολ, ήταν αρχικά ασκήσεις για την «ονειρική φαντασία» και την αυτόματη γραφή. Με ανάλογο τρόπο, η πρακτική του Κρόνενμπεργκ εμπεριέχει μία ξεκάθαρη επίκληση του ασυνειδήτου, το οποίο θεωρεί ως τον πραγματικό καθοριστικό παράγοντα, καθώς επίσης και την πηγή έλξης για όλες τις μορφές της τέχνης:

Πάντοτε πίστευα ότι τα όνειρα λειτουργούν με ονειρική λογική και αναζητώ μάλλον μια ονειρική πλοκή παρά αυτό που εμείς νομίζουμε πραγματικό. Έχω προσέξει ότι σε μερικά όνειρα, που ο κόσμος τα θεωρεί πολύ ενοχλητικά όταν τα εκφράζει με λόγια, το τρομαχτικό στοιχείο έχει εξαφανιστεί. Αυτός ο τόπος είναι δύσκολο να διατυπωθεί με λέξεις και υποθέτω πως, από μιαν άποψη, αυτό ακριβώς είναι που αναζητώ όταν προσπαθώ να κάνω μια ταινία.

Μια τέτοια διαδικασία καταπατά κατ' αρχάς τους τυπικούς και οικονομικούς παράγοντες και δίνει διέξοδο σ' ένα σχεδόν ανεξέλεγκτο ποταμό συναισθημάτων!

Ένα μέρος της δουλειάς μου είναι πολύ διαισθητικό κι όταν γράφω προσπαθώ να μην σκέφτομαι τους μηχανισμούς πωλήσεων, προσπαθώ να μην σκέφτομαι πόσο δύσκολο ή εύκολο θα είναι το συγκεκριμένο ειδικό ερφέ ή πόσο δύσκολο θα είναι η διανομή των ρόλων. Απλώς κοιτάζω τις σελίδες να βγαίνουν από τη γραφομηχανή. Το ζήτημα, τελικά, είναι να προσπαθήσω να έρθω σε επαφή με το δικό μου ασυνείδητο.

Αφού το αρχικό κείμενο ολοκληρωθεί από τον Κρόνενμπεργκ, κατόπιν υπόκειται σε πολυάριθμες αναθεωρήσεις, διορθώσεις λεπτομερειών και αλλοιώσεις από πολλές πηγές, όπως η κοινωνική πολιτική του ντεκόρ, πράγμα που μπορεί να κάνει τον Κρόνενμπεργκ να αλλάξει αρκετά τη σχετική σημασία των χαρακτηρισμών τους και τις σχέσεις που τους συνδέουν μέσα στο εν εξελίξει σενάριο. Τα κείμενα που προκύπτουν περιέχουν μια λανθάνουσα δύναμη, που πηγάζει από την αρχική, σχεδόν σουρεαλιστική, προσέγγιση της ανάπτυξης του έργου η οποία, ως ζωτικό στοιχείο, δομείται κατόπιν προσεκτικά και κωδικοποιείται για να έχει το μεγαλύτερο δυνατό δημιουργικό αντίκτυπο. Το τελικό σχέδιο επικεντρώνεται στην τοποθέτηση σε πρώτο πλάνο των προσωπικών και πολιτισμικών προτύπων που αφορούν την εμμονή και τη γοητεία με τρόπους που προξενούν μια ξεκάθαρη σύνδεση με το κοινό του. Ο Κρόνενμπεργκ ανατρέπει τη μακαριότητα του κοινού, με σκοπό να το αναγκάσει να αντιμετωπίσει τους παράλογους φόβους και τις κοινωνικά καταπιεσμένες εμμονές και νευρώσεις. Και πετυχαίνει το στόχο του αυτό μέσα από μια προσεκτικά δομημένη επίθεση πέντε σταδίων ενάντια στον θεατή, χρησιμοποιώντας: α) το νου και το σώμα, β) τη σεξουαλική ταυτότητα, γ) την οικογένεια και τους κοινωνικούς θεσμούς, δ) τους ηθικούς κώδικες και τις μεταφυσικές δοξασίες, και ε) τις οικονομικές και πολιτικές δομές.

Τέτοιες προκλήσεις στη διανοητική ισορροπία του θεατή είναι θεμελιακά στοιχεία, που χαρακτηρίζουν την εν τη γενέσει παρόρμηση της πιο επαναστατικής γοητικής πεζογραφίας και τοποθετούν τον Κρόνενμπεργκ στην πρώτη γραμμή μιας δυναμικής παράδοσης.

1. Ο νους και το σώμα

Ο Κρόνενμπεργκ αναγνωρίζει ότι η διαλεκτική που έχει εγκαθιδρυθεί ανάμεσα στο νου και το σώμα στις ταινίες του είναι ουσιαστικά καρτεσιανή. Οι συνέπειες αυτής της διπλής υπόστασης περιγράφονται καλύτερα στους *Νεοσοφούς* και το *Σκάννερς, η νύχτα του μεγάλου τρόμου*, παρόλο που οι *Ανατριχίλες* και το *Λυσσασμένες στα νύχια του τρόμου* προσφέρουν κάποιες λεπτές παραλλαγές του ίδιου θέματος. Όταν μια ρωγή έχει δημιουργηθεί στο επίπεδο του σώματος, ο αντίκτυπός της σύντομα επηρεάζει και το μακρόχρονο. Στις ταινίες του Κρόνενμπεργκ, η υγεία του σώματος είναι σαφώς ενδει-



Ανατριχίλες



κτική για την κατάσταση της κοινωνίας με την ευρύτερη έννοια. Αυτό που διαφοροποιεί τη φιλοσοφική τοποθέτηση του Κρόνενμπεργκ από ένα πλήθος άλλων λογοτεχνικών παραδειγμάτων είναι ο εξτρεμισμός του συμβολικού του λεξιλογίου και η αγκιότητα της εικονογραφίας του, που υπερβαίνει και τις πιο αχαλίνωτες ακρότητες ενός επίσης καρτεσιανού: του Έντγκαρ Άλαν Πόε.

Μία τόσο ισχυρή εικονογραφία ανατρέπει και προβληματίζει κάθε μακά-ρια αντίληψη που έχουμε για τον εαυτό μας. Η ευάλωτη φύση του ανθρώπου είναι το κεντρικό θέμα και, παρόλο που οι ταινίες του Κρόνενμπεργκ είναι ουσιαστικά πατριαρχικές, εξετάζουν πολλούς σύγχρονους φόβους που υπερβαίνουν το φύλο. Αρρώστιες, γηρατειά, σεξουαλική αποτυχία και ανε-πάρκεια θεωρούνται ως δεδομένα, παίρνουν ανθρώπινη μορφή και ενεργο-ποιούνται σ' έναν κόσμο που αρνείται τη χαλάρωση ενός σαφώς προσδιορι-σμένου σχήματος ή ηθικής τάξης. Σ' ένα τέτοιο σύμπαν δεν υπάρχει καμιά ασφάλεια για μας και πέφτουμε θύματα των πιο τρομακτικών εφιαλτών που μπορεί να συλλάβει το ασυνείδητο τμήμα του μυαλού μας.

Τα *Εγκλήματα του μέλλοντος* και *Στέρχο* ασχολούνται με τις οργανικές και διανοητικές συνέπειες της γενετικής μετάλλαξης και των ψυχο-χειρουργικών πειραμάτων. Στις *Ανατριχίλες*, παράσιτα – ισχυρές μεταφορές γι' αυτόν τον αιώνιο εφιάλτη στις ταινίες του Κρόνενμπεργκ, τον καρκίνο – αναπτύσσου-νται και πολλαπλασιάζονται στις σωματικές κοιλότητες των φορέων, ενώ εκκρίνουν ένζυμα τα οποία μετατρέπουν τα θύματά τους σε σεξουαλικά πα-ραφρονημένα αυτόματα. Στις *Λυσσασμένες*, η ιατρική επιστήμη όχι μόνο δεν ανακουφίζει τον πόνο ενός θύματος αυτοκινητιστικού δυστυχήματος, αλλά εισαγάγει και μία καινούργια και τρομακτική κοσμική διάσταση στην αγωνία της. Το *Βίντεοντρομ*, από την άλλη πλευρά, είναι ένα καλειδοσκοπικό και κλιμακούμενο δημιούργημα, διανθισμένο με μεταλλάξεις, καρκίνους, παρα-μορφώσεις και μύρια όσα επαναλαμβανόμενα φροϊδικά μοτίβα. Ο Κρόνεν-μπεργκ, πιστός στη δεδηλωμένη πρόθεσή του να δείξει όσα δεν δείχνονται και να πει όσα δεν λέγονται, βγάζει στη φόρα, μ' έναν απαράμιλλο τρόπο, όλα τα ταμπού του 20ού αιώνα.

2. Η σεξουαλική ταυτότητα

Ο Κρόνενμπεργκ ενισχύει το απόφθεγμα του Φρόυντ ότι ο φόβος του νοση-ρού υποδεικνύει πάντα καταπιεσμένα σεξουαλικά ένστικτα. Μιλά με αναζω-ογονητική ειλικρίνεια για το πόσο η προσωπική του ζωή απεικονίζεται στο έργο του:

Οι ταινίες μου μπορεί να απεικονίζουν την προσωπική μου ζωή. Είναι πολ-λύ συνηθισμένο στους ανθρώπους που περνούν μια σεξουαλική περίοδο να γράφουν πολύ σεξουαλικά. Αφ' ότου ξαναπαντρεύτηκα η ζωή μου άλ-λαξε και ίσως, μια που τα πράγματα τώρα πάνε τόσο καλά για μένα, δεν θα περίμενε κανείς να εξερευνώ τόσο απερίφραστα τα σεξουαλικά στοιχεία στις ταινίες μου. Αυτό, όμως, είναι μόνο εν μέρει αλήθεια: το *Βίντεοντρομ*, που είναι πολύ ιδιόρρυθμο και αρκετά σεξουαλικό, γράφτηκε σε μια ιδιαι-

τερα ευτυχημένη και ικανοποιητική περίοδο της ζωής μου και γι' αυτό πιστεύω ότι ίσως είναι επικίνδυνο να εξισώνει κανείς απόλυτα το περιεχόμενο της δουλειάς ενός συγγραφέα και την υποτιθέμενη πνευματική του κατάσταση.

Τα σεξουαλικά στοιχεία στις ταινίες του Κρόνενμπεργκ υπερβαίνουν σαφώς τα προσωπικά στοιχεία και έχουν πιο ενδιαφέρουσα αντιμετώπιση όσον αφορά τη διαμάχη των φύλων και τα ευρύτερα ζητήματα της σεξουαλικής πολιτικής.

Η εμμονή του Κρόνενμπεργκ με τη σεξουαλική και τη ρυπαρογραφική/σκατολογική εικονογραφία είναι διαβρωτική. Η επικέντρωση στα οργασμικά υγρά και λειτουργίες είναι καθοριστικό χαρακτηριστικό του σύγχρονου γοτθικού είδους και είναι δυνατό να ερμηνεύσει κανείς τις πιο εντυπωσιακές του εικόνες από την άποψη της γενετικής, της κληρονομικότητας και του αταβισμού. Ωστόσο, αυτή η γοητεία μπροστά στο θαυμαστό και το άγνωστο χαρακτηρίζει το έργο του από την εποχή του *Εγκλήματα του μέλλοντος* και μετά – μία ταινία σκηνοθετημένη αρκετά χρόνια πριν *Ο εξορκιστής* (1973), με την εμπορική επιτυχία του, μετατρέψει τον εμετό σε σκληρό νόμισμα. Οι ταινίες του Κρόνενμπεργκ έχουν την ειρωνική προκλητικότητα της εξώκοσμης και αλλόκοτης υπερβολής του Τζων Γουώτερς και της ταινίας του Κρεν πάνω στα happenings του Όττο Μυλ, διατηρώντας ταυτόχρονα στον πυρήνα τους έναν ουσιαστικό πουριτανισμό, μέσω του οποίου όλες οι μορφές σεξουαλικής «ανορθοδοξίας» αποδοκιμάζονται σιωπηρά. Η καταδίκη καθορίζεται ουσιαστικά δεν πατριαρχικό τρόπο, αλλά δεν παύει να είναι περίπλοκη. Παρόλο που τα λεσβιακά στοιχεία στις *Ανατριχίλες* και τις *Λυσσασμένες* μοιάζουν γοητευτικά για το σκηνοθέτη, καταδικάζονται, ενώ το σεξουαλικά διαφορούμενο τάξιδο του Άντριαν Τρίποντ στα *Εγκλήματα του μέλλοντος* και οι σαδομαζοχιστικές φαντασιώσεις του ήρωα στο *Βίντεοντρομ* παρουσιάζονται με μία πολύπλευρη ασάφεια.

Η σεξουαλική ταυτότητα των γυναικών είναι το αιώνιο και βασανιστικό ερώτημα σ' όλες τις ταινίες του Κρόνενμπεργκ. Το «βαμπίρικό» θέμα είναι βασικό στην εξερεύνηση της γυναικείας σεξουαλικότητας. Με όρους της ψυχοπαθολογίας, η έννοια του βαμπίρ αποτελεί ένα αμάλγαμα θρησκευτικών και ψυχολογικών κινήτρων, όπου η επιθυμία του θανάτου αντιτίθεται στην επιθυμία της αθανασίας. Στη ρίζα της σύγκρουσης βρίσκεται η πολυσύνθετη απόκριση της αλγοαγνείας. Όμως, στον Κρόνενμπεργκ, το βαμπίρ γίνεται το κατάλληλο θεματικά σύμβολο: η φαλλική γυναίκα.

Στη βαθύτερη ουσία της, η «μοιραία γυναίκα», ενώ υποτίθεται ότι αντιπροσωπεύει μία απειλή για τον ανδρισμό, ουσιαστικά παίζει βασικό ρόλο στην επικύρωση της πατριαρχίας. Οι μοιραίες γυναίκες υπήρχαν ανέκαθεν στη μυθολογία και τη λογοτεχνία, όπου οι πράξεις τους ήταν επινοητικές, ποικίλες και φριχτές. Η Αλθέα δολοφόνησε τον ίδιο τον γιο της, η Σκύλλα δολοφόνησε τον πατέρα της, η Κλυταιμνήστρα δολοφόνησε τον άνδρα της.

Στις ταινίες του Κρόνενμπεργκ υπάρχουν πολλές εκπληκτικές γυναίκες με μεγάλη δύναμη. Η Μπάμπαρα Στηλ, μετά από μια σειρά σαγηνευτικών ρόλων σε ταινίες τρόμου, είναι αξιοθαύμαστη στις *Ανατριχίλες*, όπου υποδύε-

ται μία μολυσμένη από τα παράσιτα μέγαιρα. Παρομοίως, η Σαμάνθα Έγκαρ, στους *Νεοσσούς*, ως η Σύζυγος με την παρθενογενετική ικανότητα να παράγει τα δικά της παιδιά της οργής από ένα εξωτερικό αμνιακό σάκο, εξισώνεται μόνο από την τηλεπαθητικά προικισμένη Τζένιφερ Ο'Νηλ, στο *Σκάννερς*, και από το αινιγματικό θαύμα, τη σαδο-μαζοχίστρια Ντέμπυ Χάρου στο *Βιντεοντρόμ*.

Στις *Λυσσασμένες*, από όλες τις «μοιραίες γυναίκες» των ταινιών του, ο Κρόνενμπεργκ καθιερώνει ένα δημιούργημα σχεδόν κλασικών διαστάσεων. Στη Ρόουζ, η «*ωραία γυναίκα χωρίς οίκτο*» των ρομαντικών έχει γίνει η με πέος εφοδιασμένη γυναίκα. Όπως συμβαίνει με τη μάγισσα/γόησσα στην *Κρίσταμπελ* του Κόουλριτζ, τη μάγισσα στη λαϊκή παράδοση και με άλλες τέτοιες μοιραίες γυναίκες, προικισμένες με απόκρυφη γνώση και δύναμη, ένα σεξουαλικό όργανο στη μασχάλη δεν αποτελεί καινούρια ιδέα. Ωστόσο, ένα επί πλέον στήθος είναι περισσότερο «συμβατικό» από έναν κόλπο με φαλλική προέκταση! Ένα τόσο διφορούμενο δημιούργημα θυμίζει κάποιους χαρσκήρες στα τέλη του 19ου αιώνα, στα μυθιστορήματα του Σούνμπερν (Λέσμιτσια Μπράντον), του Γκωτιέ (Δεσποινίς ντε Μωπέν) και του Μπαλζάκ (*Το κορίτσι με τα χρυσά μάτια*). Η σύγχυση της λειτουργίας και της ιδέας/ιδεατού που αναγνώρισε ο Μάριο Πραζ ως βασικό στοιχείο τέτοιων έργων υπάρχει αντίστοιχα στον πυρήνα της θέσης του Κρόνενμπεργκ. Η Ρόουζ ενοστακώνει την υποτιθέμενη στείροτητα και το θάνατο της αναρχικής νέας τάξης και ως τέτοια δεν μπορεί παρά να σπέρνει την αργώστια και τον πόνο. Είναι ένα δημιούργημα γενετικά προσδιορισμένο, αλλά αλλοιωμένο και ενισχυμένο από την πατριαρχική παράνοια, μια παράνοια του είδους που πραγματεύτηκε ο Άντριου Μπρίττον στην ανάλυσή του για τον *Εξορκιστή* (στο Νο 25 του περιοδικού *Μονιέ*), στην οποία εξισώνει τέτοια σύμβολα με την εμφάνιση της ομοφυλοφυλικής απελευθέρωσης και το Γυναικείο Κίνημα, που «απειλούν» τις «προκαθορισμένες» σεξουαλικές νόρμες. Ωστόσο, τελικά, η Ρόουζ δεν είναι ένα περιορισμένο δημιούργημα, που απλώς ενοστακώνει το ανδρικό άγχος. Της επιτρέπεται να έχει περίπλοκα κίνητρα και παρουσιάζεται με μία αποστασιοποίηση που παροτρύνει τη ριζοσπαστική συζήτηση για τη σεξουαλική ταυτότητα. Ο Κρόνενμπεργκ επιτρέπει στους θεατές να στοχαστούν πάνω στους πολιτισμικούς τους «δαίμονες».

3. Η οικογένεια και οι κοινωνικοί θεσμοί

Ο Κρόνενμπεργκ δεν επιτρέπει στο κοινό του να τρέφει αυταπάτες σχετικά με τη σταθερότητα των κοινωνικών θεσμών. Παρουσιάζει την οικογενειακή αποκάλυψη στο αποκορύφωμά της, όπου η οικογένεια απεικονίζεται σε πλήρη κατάρρευση και συντριβή. Τέτοια ανατροπή των κοινωνικών ομαδοποιήσεων συγκρίνεται μόνο με την Ιακωβιανή Τραγωδία και το Γοτθικό Μυθιστόρημα.

Οι νεοσσοί αποτελούν ίσως τον ορισμό της κατάρρευσης του γάμου, ειδικά μέσα από το σκοτεινό πρίσμα της μεσαιωνικής αλληγορίας. Εντούτοις, η δύναμη του κρονενμπεργκικού *Κράμερ εναντίον Κράμερ* συναγωνίζεται περιστασιακά μόνο άλλες ταινίες του Κρόνενμπεργκ, σε επεισόδια όπως η



RABID

Λυσσασμένες στα νύχια του τρόμου



σεξουαλική επίθεση σ' ένα μικρό παιδί και τη μητέρα του στις *Ανατριχίλες* και η σκηνή όπου ο Μάρρεϋ γυρίζει σπίτι και βρίσκει το νεκρό παιδί του, δολοφονημένο από την παράφρονα γυναίκα του στις *Λυσσασμένες*. Σε σχέση με την απεικόνιση της οικογένειας μέσα στο πλαίσιο του φιλμικού γοτθικού είδους, ο φόνος ενός παιδιού θεωρείται ταμπού. Όμως, στον Κρόνενμπεργκ τέτοια περιστατικά αποτελούν τον κανόνα και ανήκουν στο χώρο του φυσιολογικού.

Η αναρχική συμπεριφορά ενισχύεται από την τοποθέτηση τραυματικών γεγονότων σε τοποθεσίες όπως το συγκρότημα διαμερισμάτων Σταρλάινερ στις *Ανατριχίλες*, ένα απρόσωπο υπερ-σύγχρονο οικοδόμημα, χαρακτηριστικό του δαντικού οράματος του Κρόνενμπεργκ. Είναι ένα περιβάλλον με λαβυρινθώδεις διαδρόμους και ταχύτατους ανελκυστήρες, που ωθούν τους ανώνυμους και ανυποψίαστους ενοίκους σε πεπρωμένα πολύ πιο φρικτά απ' όσα υπέφερε ποτέ κανείς μέσα στα τείχη ενός γοτθικού πύργου. Το συνηθισμένο και το οικείο αποκτούν μία επιπλέον παρανοϊκή διάσταση. Μία από τις πιο τρομακτικές στιγμές στις *Ανατριχίλες* είναι όταν μια ηλικιωμένη κυρία δέχεται επίθεση (και παραμορφώνεται στο πρόσωπο) από ένα παράσιτο που της χυμεί πάνω της μέσα από το πλυντήριο! Παρόμοια, στις *Λυσσασμένες*, ένα εστιατόριο με τηγανητά κοτόπουλα αποτελεί το σκηνικό μιας ιδιαίτερα φρικτής συνάντησης και στους *Νεοσσούς* μία νεαρή δασκάλα ξυλοκοπείται μέχρι θανάτου από δύο υποτιθέμενα παιδιά.

Στις ταινίες του Κρόνενμπεργκ, οι δαίμονες δεν παραμονεύουν σε σκοτεινές και ανήλιες κάμαρες, αλλά σε συνηθισμένους και καθημερινούς χώρους.

4. Οι ηθικοί κανόνες και οι μεταφυσικές δοξασίες

Η αμφισβήτηση του Κρόνενμπεργκ προς τις ηθικές και μεταφυσικές παραμέτρους είναι εξίσου ανατρεπτική με την αντιμετώπισή του προς τη φυσική και σεξουαλική ζωή ανδρών και γυναικών και η γένεσή της είναι περίπλοκη και άκρως λογοτεχνική. Φυσικά, είναι προφανές ότι οι έννοιες της ηθικής και του μεταφυσικού διαλογισμού είναι άμεσα συνδεδεμένες με το καρτεσιανό σχίσμα ανάμεσα στο νου και το σώμα, που προαναφέρθηκε:

Χρησιμοποιώ τον Καρτέσιο ως πρότυπο, ωστόσο δεν θα χαρακτηρίζα τον εαυτό μου καρτεσιανό. Πιστεύω πως ο Καρτέσιος ήταν εντελώς τρελός, αλλά μ' έναν ιδιοφυή και αποκαλυπτικό τρόπο. Έχω πλήρη συνείδηση ότι στο έργο μου προσπαθώ συνεχώς να γεφυρώσω το καρτεσιανό σχίσμα. Πράγματι, στις ταινίες μου ίσως να επιχειρώ να διορθώσω τα πράγματα περισσότερο απ' όσο χρειάζεται.

Η θέση του Κρόνενμπεργκ επηρεάζεται περαιτέρω από έννοιες όπως από το «σύστημα των ελικοειδών αντιθέσεων» του Μπεμ, όπως το βελτίωσε ο Γουίλλιαμ Μπλέηκ, και από τους πειραματισμούς με κατακερατισμένες προσωπικότητες των Γερμανών γοτθικών μυθιστοριογράφων.

Το θέμα του «σωσίας», ή του δεύτερου/άλλου εαυτού, είναι συνηθισμένο στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία και από μία άποψη μπορεί να ειπωθεί ως ένα ξεπέρασμα της ηθικής σύμβασης για την εξωτερική της εσωτερικής σύ-

γκρουσης. Ο Κακός Άγγελος μεταλλάσσεται σε Κύριο Χάνντ, σε Γουίλλιαμ Γουίλσον και σ' ένα σωρό παρόμοιους δεύτερους εαυτούς. Εντούτοις, στα πιο «περίτεχνα» γοθικά μυθιστορήματα υπάρχουν πολλές αποδείξεις ότι το θέμα του σωσία χρησιμοποιήθηκε ευφυώς για να εξεταστούν οι σκοτεινότερες πλευρές της ανθρωπίνης ύπαρξης. Η διαλεκτική που καθιερώθηκε ανάμεσα στους Ρίνγκχαμ και Γκιλ Μάρτιν του Τζέιμς Χογκ (*Εξομολογήσεις ενός δικαιωμένου αμαρτωλού*) είναι ένα περίπλοκο παράδειγμα μιας τέτοιας εξέτασης. Πολλοί συγγραφείς, ωστόσο, δεν κατείχαν το συμβολικό λεξιλόγιο ώστε να χειριστούν επαρκώς τις περιπλοκές που αντιμετώπιζαν μέσω τέτοιων αναλύσεων. Επομένως, τα ερωτήματα που τίθεντο είτε παρακάμπτονταν είτε απαντώνταν με τους ατυχείς όρους του πιο ορθόδοξου μεταφυσικού συλλογισμού. Η λύση του «μυστηρίου» βρισκόταν φαινομενικά σ' ένα ρητά καθορισμένο σύμπαν με σαφείς πνευματικές αξίες και κώδικες πίστης. Εδώ, περιστασιακά και μερικές φορές μάλλον συγκινητικά, τα υπαρκτικά ζητήματα που προέκυπταν αγνοούνταν να λυγίσουν κάτω από το βάρος της επιβλαβόμενης τυφλής πίστης, όταν υπήρχαν υπόνοιες ότι ο αληθινός τρόμος προερχόταν από τα άδυτα του ανθρώπινου νου και περιέκλειε τις κοινωνικές αδικίες και τους ατροφικούς περιορισμούς των συμβάσεων και των κοινωνικών κωδίκων. Ο Κρόνενμπεργκ κατέχει το συμβολικό λεξιλόγιο για να ασχοληθεί με την πολυσύνθετη αυτή περιοχή. Ανάγει τις ρίζες του σε μια αλληγορική παράδοση και αναγνωρίζει τη συγγενεία του με τη μεσαιωνική λογοτεχνία:

Η ευαισθησία μου είναι απόλυτα συμβατή με τη λογοτεχνική ευαισθησία του Μεσαίωνα. Η πραγματική αλληγορία θα ήταν ελάχιστα αποδεκτή από ένα σύγχρονο κοινό. Δεν θα ήξεραν πως να την αντιμετωπίσουν. Ωστόσο, στο *Σκάννερς* είχα υπόψη μου ότι τα δύο αδέλφια δεν ήταν ολοκληρωμένα άτομα, αλλά τα δύο μισά ενός ολοκληρωμένου ατόμου, πράγμα που πλησιάζει την αλληγορία, όπου έχουμε ανθρώπινους χαρακτήρες να παίζουν τις πλευρές μίας προσωπικότητας. Στο μεγαλύτερο μέρος του *Σκάννερς*, το καλό και το κακό παρουσιάζεται ως διαφορετικές πλευρές του ίδιου φαινομένου. Δεν υπάρχει διαχωριστική γραμμή ανάμεσά τους.

Σ' όλες τις ταινίες του Κρόνενμπεργκ, οι χαρακτήρες του πέφτουν θύματα μιας απατηλής σχετικότητας. Δεν έχουν ούτε κοινωνικούς θεσμούς, ούτε θρησκευτική πίστη για να στηριχτούν. Έχουν αρνηθεί ακόμη και την πίστη στη προσωπική, πνευματική και οργανική ακεραιότητά τους και τον έλεγχο που ασκούν στη μορφή και την πραγματικότητα, καταλήγοντας έτσι σ' ένα μεταφυσικό δίλημμα με πρωτόγνωρες περιπλοκές. Προβληματίζει και την προσωπική πολιτική και τη δυναμική της πολιτιστικής και φιλοσοφικής ταυτότητας και κάνει τον Κρόνενμπεργκ να συγγενεύει περισσότερο με τους Ευρωπαίους υπαξιούτους από ό,τι οι άλλοι σκηνοθέτες ταινιών τρόμου.

5. Οι οικονομικές και πολιτικές δομές

Ο Κρόνενμπεργκ ανέκαθεν αρνιόταν ότι υπάρχει μια συνεδητή πολιτική κριτική στο έργο του. Το *Σκάννερς*, η περισσότερη απροκάλυπτα πολιτική

ταινία του, έγινε αντικείμενο εκτεταμένου κριτικού σχολιασμού όσον αφορά τον τρόπο συμπεριφοράς του απέναντι στις πολυεθνικές εταιρείες. Ο Κρόνενμπεργκ παραδέχεται ότι υπάρχουν τέτοια στοιχεία στις ταινίες του και έχει συγκεκριμένες απόψεις σχετικά με την προέλευσή τους:

Όταν προβλήθηκε το *Σκάννερς*, μου φάνηκε ενδιαφέρον που ο δήθεν underground Τύπος στη Νέα Υόρκη – το *Soho News*, η *Village Voice* και το *Rolling Stone* – αντιμετώπισε την ταινία με αυστηρά πολιτικούς όρους. Το *Soho News* την κατέκρινε επειδή χρησιμοποιούσε, λέει, μία κραυγαλέα βερμπαλιστική τακτική για τις αντι-πολεμικές βιομηχανίες. Η *Village Voice* την ενέκρινε για τους ίδιους λόγους που την κατέκρινε το *Soho News*. Ξέρω πολύ καλά ότι δεν προσπάθησα να κάνω αυτό που θα αποκαλούσα πολιτική δήλωση με την ταινία μου αυτή. Από την άλλη πλευρά, τα στοιχεία που μου επισήμαναν υφίστανται πραγματικά. Το μόνο που μπορώ να σκεφτώ είναι ότι αυτά τα στοιχεία είναι υπολανθάνουσες εκφράσεις αυτών που πραγματικά αισθάνομαι και εκφράζουν την προσωπική μου ευαισθησία σχετικά με αυτά τα θέματα.

Μια τέτοια υπολανθάνουσα πολιτική κριτική είναι πρόδηλη σ' όλο το έργο του Κρόνενμπεργκ. Ο ρόλος του στρατού κατά την αντιμετώπιση της αναρχίας του Μόντρεαλ στις *Λυσσασμένες* είναι ένα ενδιαφέρον παράδειγμα, όπου οι μηχανισμοί του κράτους καταρρέουν και θρυμματίζονται όταν βρίσκονται αντιμέτωποι με τον τρόπο μιας πόλης που την έχει κατακλύσει η αρρώστια. Οι ενέργειές τους είναι ουσιαστικά αδύναμες, όπως αυτές της αστυνομίας στις *Ανατριχίλες*, που αποστέλλεται για να εκλογικεύσει την εισβολή των παρασίτων στο Συγκρότημα Σταρλάινερ, ή εκείνες της ερευνητικής ομάδας, που προσπαθεί να συμβιβαστεί με τις δολοφονικές επιθέσεις των «παιδιών της οργής» στους *Νεοσσούς*. Ξανά στο *Βίντεοντρομ*, η δημιουργία των φασιστικών παραγόντων της ηθικής τάξης πίσω από τα Φαντάστικ Όπτικαλς είναι μια σαφής επίθεση του Κρόνενμπεργκ σε συγκεκριμένες πουρτανικές πολιτικές τάσεις στο σύγχρονο Καναδά και στις ανεξιχνάστες επιδράσεις τους στην καπιταλιστική ανάπτυξη. Η προέλευση αυτών των στοιχείων μοιάζει να μην έχει σημασία: το επίκεντρο είναι ξεκάθαρα το αποτέλεσμα που έχουν μέσα σ' αυτό το σχέδιο, δηλαδή ότι εισάγουν ένα σαφές επίπεδο πολιτικής διαμάχης στο σενάριο και επεκτείνουν το σκοπό αυτής της διαμάχης από το δίλημμα ενός ατόμου στα διλήμματα μιας ολόκληρης κοινωνίας.

Δομικός πειραματισμός

Οι επιθέσεις του Κρόνενμπεργκ στις ευαισθησίες και το πλαίσιο αναφοράς του θεατή ενισχύονται μέσω του αφηγηματικού και του δομικού πειραματισμού του. Ένας τέτοιος πειραματισμός, που ήταν βασικό στοιχείο της πιο προχωρημένης γοτθικής λογοτεχνίας, στις ταινίες του Κρόνενμπεργκ αντιμετωπίζεται με τρεις τρόπους:

1. Υπάρχει μία αποδόμηση των θεωριών για την παραδοσιακή αφήγηση.

2. Το καλλιτεχνικό ντεκόρ δίνει έμφαση στη δράση και προκαλεί σύνθετες αντιδράσεις.

3. Υπάρχει μία προσεκτική διατήρηση του ελέγχου της απόστασης ανάμεσα στο θεατή και το φιλμ.

Στις πρώτες ταινίες, η «τονική λογική» λειτουργεί σχεδόν αποκλειστικά ως ενοποιητική δύναμη ανάμεσα στα τμήματα της ταινίας, παρά ως διηγηματική με τη συμβατική έννοια.

Η δημιουργία αυτού του τόνου αποτελεί βασικό στοιχείο στο σχέδιο του Κρόνενμπεργκ και καθορίζεται τόσο συναισθηματικά όσο και στο συνειδητό επίπεδο:

Ο τόνος των ταινιών μου προέρχεται από κάποια στοιχεία της πλοκής, αλλά και από το φωτισμό, την κίνηση της κάμερας, τη σύνθεση του πλάνου και τη χορογραφία. Όταν γυρίζω μια ταινία, η σύνθεση των πλάνων, ο φωτισμός και οι κινήσεις της κάμερας είναι βασικά στοιχεία για μένα. Επιτυγχάνονται τόσο συναισθηματικά όσο και εγκεφαλικά κι όταν κοιτάζω μέσα από το φακό, αν η λήψη είναι off, αυτό καταγράφεται στα σωθικά μου και νιώθω σχεδόν οργανικά άρρωστος. Αυτό δεν είναι υπερβολή, όπως θα σας βεβαιώσουν και οι οπερατέ μου.

Η τονική παράνοια που επιτυγχάνεται στις ταινίες του Κρόνενμπεργκ είναι ο βασικός παράγοντας στην ορμή που καθοδηγεί το θεατή διαμέσου του φιλμ. Με όρους αφηγηματικής ανάπτυξης, υπάρχει αναμφίβολα μια σχέση αιτίας-αποτελέσματος και μία αληθοφανής κατάληξη των γεγονότων, αλλά το ύψιστο ενδιαφέρον συγκεντρώνουν οι συνέπειες της διήγησης και τα θεματικά ερωτήματα του Κρόνενμπεργκ μάλλον, παρά οποιαδήποτε αφηγηματικά ζητήματα με τη συμβατική έννοια.

Στις πιο πρόσφατες ταινίες του Κρόνενμπεργκ, η τυπική αφήγηση αποκτά ένα μεγαλύτερο, αλλά σχετικό πάλι βαθμό σημασίας. Η επεισοδιακή δομή καθορίζει τη μορφή. Μία τέτοια δομή αποδίδεται καλύτερα στις *Λυσισαμένες*, που έχει μια εκπληκτική επεισοδιακή παρεκβατική πλοκή, η οποία αποτελείται από επεισόδια που συνδέονται μεταξύ τους από ένα κεντρικό θέμα – τη διάδοση της ασθένειας – παρά έναν συγκεκριμένο χαρακτήρα ή δράση με την κοινώς παραδεκτή έννοια. Η Ρόουζ, το ερμαφρόδιτο βαμπίρ, που βρίσκεται στο επίκεντρο της ιστορίας, δρα ως συνδετικός κρίκος, αλλά αντιμετωπίζεται με μίαν αποστασιοποιημένη αντικειμενικότητα, που θέτει το θεατή σαφώς εκτός διήγησης και, κάποιες φορές, επιτρέπει το στοχασμό, το σχολιασμό και την ανάλυση πάνω στις πολιτικές και μεταφυσικές συνέπειες της ταινίας. Η εμπλοκή του θεατή αποφεύγεται, για να υπάρχει μία αμεσότητα στο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα.

Ο έλεγχος της απόστασης, που ασκεί ο Κρόνενμπεργκ, είναι άμεμπτος και αποτελεί συνειδητά μέρος της δουλειάς του, παρόλο που, για άλλη μια φορά, καθορίζεται με σαφώς συναισθηματικό τρόπο:

Η απόσταση στις ταινίες μου και οι τεχνικές αποστασιοποίησης που χρησι-

μποιού, διαφέρουν από ταινία σε ταινία. Δεν είναι σαφώς υπολογισμένες όπως στον Μπρεχτ, που η τεχνική του ήταν αποτέλεσμα φιλοσοφικών συλλογισμών. Η ειρωνεία στις ταινίες μου, που βρίσκεται στη βάση της απόστασης που επιτυγχάνω, είναι μια έκφραση της δικής μου ευαισθησίας, την οποία εν πρώτοις αγγίζω ασυνείδητα.

Αυτή η βαθυστόχαστη έννοια δραματικής ειρωνείας προάγει τη μετάθεση που υπονοείται στην αφηγηματική «δομή», ενώ υπάρχουν κάποιες δομικές ανατροπές θεαματικής ειρωνείας, οι οποίες χαρακτηρίζουν τη δουλειά του Κρόνενμπεργκ ως σύνολο. Σε κάποια σκηνή των *Λυσσασμένων*, η μολυσμένη ηρωίδα φαίνεται να βρίσκεται στο έλεος ενός νεαρού, που συμπεριφέρεται ύποπτα σ' ένα εμπορικό κέντρο. Πολύ σύντομα, γίνεται αντιληπτό ότι επρόκειτο για «ψεύτικο συναγερμό» και ο θεατής παρασύρεται σε μία κατάσταση ψεύτικης ηρεμίας, καθώς ο άντρας γυρίζει και ζητά από το διπλανό του φωτιά για να ανάψει το τσιγάρο του. Ο άνδρας αυτός είναι που θα δεχτεί επίθεση απ' αυτόν τον άγνωστο, που πάσχει από λύσσα. Καθώς ο μολυσμένος άντρας φεύγει τρέχοντας, ένας αστυνομικός τον πυροβολεί, αλλά αστοχεί και σκοτώνει κατά λάθος έναν Άη-Βασίλη, που μοιράζει δώρα σε μια ομάδα παιδιών. Η πραγματική ειρωνεία του περιστατικού βρίσκεται στο ότι πρόκειται για τη Ρόουζ, το επίκεντρο του «ενδιαφέροντος» του κοινού εκείνη τη στιγμή, που είναι η πηγή της μόλυνσης και ο αληθινός «δαίμονας» του σεναρίου.

Μια παραλλαγή του ίδιου θέματος παρουσιάζεται στη σκηνή του πορνοσινεμά, στην ίδια ταινία. Εδώ, εντούτοις, η περιπλοκότητα προκύπτει από το χειρισμό των ακουστικών κωδίκων, παρά από τη *mise en scene* με την παραδεκτή έννοια. Η σκηνή, που απεικονίζει τη Ρόουζ, η οποία μολύνει ένα νεαρό που προσπαθεί να της κάνει καμάκι ενώ παρακολουθούν μια σκηνή συνουσίας, είναι ένα περίπλοκο επεισόδιο, που βγάζει στην επιφάνεια διάφορα λεπτά ζητήματα, που πραγματεύονται τις διαδικασίες της απεικόνισης και της εμφάνισης και της πραγματικότητας. Οι ακουστικοί κώδικες και οι μορφές του υιοθετημένου και «φυσικού» τρόπου ομιλίας λειτουργούν ως ειρωνικά αντισταθμίσματα της *mise en scene*. Η Ρόουζ υιοθετεί μία γλώσσα, που γενικά ορίζεται ως γλώσσα «ζωηρού νυμφιδίου», με σκοπό να δαλεάσει το νεαρό, που επιχειρεί να την αποπλανήσει. Κι αυτός, με τη σειρά του, υιοθετεί έναν τρόπο ομιλίας κατάλληλο για την επαφή, που φαίνεται να πραγματοποιείται συνειδητά. Η συζήτησή τους αντισταθμίζεται σ' ένα επίπεδο από το διάλογο της πορνοταινίας που προβάλλεται στην οθόνη, που είναι ταυτόχρονα μία ειρωνική παρωδία των ρόλων που παίζουν και μία εκδήλωση του ενδιαφέροντος του ίδιου του Κρόνενμπεργκ για τα ευρύτερα ερωτήματα της απεικόνισης («η πραγματικότητα είναι σαν όνειρο»). Τα μηνύματα που προσφέρονται σ' αυτό το πολύπλευρο επεισόδιο επηρεάζονται περαιτέρω από τους μουσικούς κώδικες της ίδιας της ταινίας και της ταινίας μέσα στην ταινία. Η σκηνή τελειώνει με μια πλήρη ανατροπή, όπου το ενεργητικό αρσενικό έχει γίνει συμβολικά ανίκανο, καθώς σωριάζεται σε εμβρυνική στάση στην καρέκλα του. Η Ρόουζ απομακρύνεται χορτασμένη.

Τέτοιες σκηνές είναι χαρακτηριστικές για τις ταινίες του Κρόνενμπεργκ.



Οι νεοσσοί

Οι ανατροπές και οι αντι-ανατροπές προξενούν παραγωγικές κρίσεις στις παραδοσιακές διαδικασίες του θεατή και ενθαρρύνουν μία ενεργό σχέση ανάμεσα στον θεατή και το φιλμ. Οι ανατροπές μπορεί να είναι περιτεχνα δομημένα επεισόδια, όπως έχει ήδη υποδειχθεί, ή μπορεί να είναι φευγαλέες πνευματώδεις ανακλαστικές στιγμές, κατά τις οποίες ο Κρόνενμπεργκ μας παραπέμπει στις λογοτεχνικές του ρίζες.

Παρόλο που απομακρύνεται συνειδητά από τη συμβατική γοτθική εικονογραφία, ο Κρόνενμπεργκ χρησιμοποιεί περιστασιακά τη *mise en scene* του γοτθικού είδους για να προσθέσει ειρωνική απόσταση στη δράση και να προωθήσει την ανακλαστικότητα του γένους. Στο *Στέρκο*, η *mise en scene* διαθέτει μια σύντομη στιγμή γοτθικής ιδιοσυγκρασίας, όπου ο Άντριαν Τρίποντ περιβάλλεται μ' ένα βυρωνικό μεγαλείο. Παρομοίως, στους *Νεοσσούς*, η κλιμακούμενη συνάντηση του Άρτ Χιντλ με τη Σαμάνθα Έγκαρ παρουσιάζεται προς στιγμήν με τους όρους της *mise en scene* του βαμπιρικού κινηματογράφου. Η Έγκαρ, με την πλάτη της στο φακό, ανοίγει την κάπα της και αποκαλύπτει τον τρόπο και το μυστήριο και, για μια στιγμή, μοιάζει με το εκδικούμενο βαμπίρ που είναι έτοιμο να μνησεί το θύμα του στην ιεροτελεστία της αφαιμάξης. Αυτή η σκηνή λαμβάνει χώρα στους *Νεοσσούς*, πιθανότατα στην πιο δυναμική σκηνή της διήγησης, και είναι ένα δείγμα ανακλαστικής τόλμης και πνεύματος, που είναι ασύγκριτα στο είδος τους.

Άλλες φορές, ο Κρόνενμπεργκ χρησιμοποιεί τον έλεγχο της απόστασης για να γοητεύσει, να κεντρίσει και να εμπλέξει ανηλεώς τον θεατή στη διήγηση, και μετά ανατρέπει την κατάσταση και παράγει μία βίαιη και τραυματική αποστροφή.

Στις *Ανατριχίλες* υπάρχει μια σκηνή που παρουσιάζεται καθαρά υπό το πρίσμα της *mise en scene* του «ερωτικού κινηματογράφου»: ενώ η Μπάρμπαρα Στηλ κάνει το μπάνιο της, ένα παράσιτο μπαίνει στην μπανιέρα από τη σωλήνα της αποχέτευσης και διεισδύει στον κόλπο της. Το νερό γεμίζει αίμα και η απήχηση στο θεατή είναι άμεση. Μια τέτοια αντίδραση είναι ιδιαίτερα περίπλοκη και παράγεται με διάφορους τρόπους:

1. Σ' ένα βασικό θεματικό επίπεδο, η σκηνή ενισχύει μια ευρεία άποψη συμβατικής ηθικής. Το αίμα που ρέει στο νερό επισημαίνει τη μύηση της Στηλ στην αρπακτικά σεξουαλική, αλλά συναισθηματικά και κοινωνικά στείρα, ζωή των φορέων των παρασίτων. Ταυτόχρονα, γίνεται μια αισχρή και ιδιαίτερα ειρωνική παρωδία του παρθενικού αίματος στη νυμφική κλίνη, σύμβολο του τεκνοποιητικού του δυναμικού.
2. Σύμφωνα με την πατριαρχική παράνοια, η σκηνή είναι μια διακριτική ανατροπή του ενεργητικού θηλυκού. Η Μπάρμπαρα Στηλ, στις ταινίες τρόμου, είναι γνωστή ως κυρίαρχη προσωπικότητα. Παρομοίως, στις *Λυσσασμένες*, η πορνοστάρ Μαίριλυν Τσέμπερς, επιλέχθηκε για τη σεξουαλικά επιθετική φύση της. Και οι δύο γυναίκες είναι κυρίαρχες εξουσιαστικές φιγούρες και όχι υποταγμένα στερεότυπα. Η «υποβάθμιση» τέτοιων ισχυρών μορφών προκαλεί μια περίπλοκη αντίδραση παρόμοια μ' αυτή του Χίτσκοκ στη φετιχοποίηση και την επακόλουθη υποβάθμιση και κυριαρχία της ξανθής θεάς.

3. Ένα επιπλέον επίπεδο περιπλοκότητας εισαγάζεται μέσα από τη σεξουαλικά διαφορούμενη αντιμετώπιση του Κρόνενμπεργκ προς τις γυναίκες που προαναφέρθηκαν. Μετά από κάποια φριχτή πράξη, για παράδειγμα το σωματικό βιασμό μέσω ιατρικών πειραμάτων στις *Λυσσασμένες*, και το συμβολικό βιασμό μέσω των παρασίτων στις *Ανατριχίλες*, οι ηρωίδες γίνονται ερμαφρόδιτες έξω από κάθε συμβατικό περιορισμό οποιουδήποτε φύλου. Φαίνεται πως ακόμα και μετά τη συμβολική προσπάθεια του σκηνοθέτη να υποτάξει το τρομαχτικά ακατάληπτο θηλυκό του, αυτό μεταμορφώνεται σε μία ακόμη πιο ισχυρή και διαφορούμενη απειλή για την ανδρική σεξουαλική ταυτότητα. Στη διαμάχη των φύλων, δεν υπάρχουν απλές απαντήσεις και ο Κρόνενμπεργκ έχει το κουράγιο να βγάλει στην επιφάνεια τη δική του τρομοκρατημένη θέση.

Η διαλεκτική, που επιτυγχάνεται μ' αυτόν τον τρόπο, μέσα από το διαφορούμενο υλικό του Κρόνενμπεργκ, και που αλλοιώνεται μέσα από την περιπετειώδη κατασκευή του, κάνει μοναδικό το έργο του σκηνοθέτη. Η ουσιαστικά ασυμβίβαστη υπαρξιστική προσέγγιση του Κρόνενμπεργκ για τις ταινίες τρόμου, σε συνδυασμό με τις ψυχοσεξουαλικές προεκτάσεις και τον κοινωνικό και πολιτικό απόηχο σκηνοθετών όπως ο Τζωρτζ Ρομέρο, ο Τζεφ Λίμπερμαν και ο Γουές Κρέιβεν, επέφερε την αναβίωση του γοτθικού είδους.

Τα μορφικά καλλιτεχνικά και δομικά ενδιαφέροντα, το πνεύμα και η σαφής αίσθηση της φιλοσοφικής έρευνας, δίνουν τη δυνατότητα στο έργο του να πετύχει το αρχέγονο αποτέλεσμα του ίδιου του γοτθικού μυθιστορήματος. Ο Κρόνενμπεργκ απομακρύνθηκε από τη συμβατική, φθαρμένη εικονογραφία και την αντικατέστησε με σύγχρονες, πολιτιστικά κατάλληλες εικόνες, που επιτρέπουν την επαναδραστηριοποίηση ενός ως τώρα ανύπαρκτου πεδίου συζήτησης. Το γοτθικό είδος δεν πρέπει να έχει στατική μορφή, αλλά πρέπει να εξελίσσεται συνεχώς, ούτως ώστε να έχει συνάφεια και να εκφράζει τους εξατομικευμένους φόβους και τις εμμονές της κάθε γενιάς.

Οι ταινίες του Κρόνενμπεργκ είναι δυσάρεστες και αντιφατικές, αλλά το ίδιο είναι και τα ζητήματα που πραγματεύεται. Μας φέρνει αντιμέτωπους με τους πιο ενδόμυχους φόβους μας – και δεν το κάνει για να μας τρομοκρατήσει, αλλά για να μας προτρέψει να σκεφτούμε. Οι ταινίες του Κρόνενμπεργκ δεν δίνουν απαντήσεις, αλλά σίγουρα θέτουν πολλά από τα σωστά ερωτήματα.

Μετάφραση: Σώτη Τριανταφύλλου

Η κωμωδία στον Κρόνενμπεργκ

ΤΟΥ ΜΩΡΙΣ ΓΙΑΚΟΓΟΥΟΥ

Ο Καναδός «Βαρόνος του αίματος» είναι επίσης και πρίγκιπας της κωμωδίας. Οι ταινίες του Ντέιβιντ Κρόνενμπεργκ διακρίνονται τόσο για το πνεύμα και το χιούμορ τους, όσο και για το αίμα. Εκτός από την εγκεφαλική ειρωνεία του Μάικλ Σνόου, είναι ο πιο διασκεδαστικός σκηνοθέτης μας. Ποιος άλλος, αν όχι ένας κωμικός, θα απαιτούσε μια Καναδική Ακαδημία Ερωτικής Έρευνας; Ο Κρόνενμπεργκ το έκανε, στο *Στέρεο*. Η ιδέα ενός τέτοιου ιδρύματος, φυσικά είναι κωμική μόνο στον Καναδά (τι κρίμα).

Όπως επισήμανε και ο Άλφρεντ Χίτσκοκ, η κωμωδία και ο τρόμος είναι σιαμαία είδη, που συνδέονται με το νευρικό γέλιο. Τα μικρά παιδιά γελάνε με το «μπούου», που υποτίθεται ότι είναι τρομαχτικό. Και τα δύο είδη προξενούν γέλιο. Ο τρόμος μάλιστα ίσως χρειάζεται ένα κωμικό στοιχείο για να μετριάσει τους φόβους με τους οποίους μας διαποτίζει. Επιπλέον, και τα δύο είδη απολαμβάνουν την ανατροπή των δυνάμεων της τάξης, την απελευθέρωση του χάους και της αταξίας. Το κωμικό χάος της κωμωδίας είναι η ανώδυνη εκδοχή της εξαπόλυσης των σκοτεινών δυνάμεων στις ταινίες τρόμου. Ο Κρόνενμπεργκ θα μπορούσε να αντιπροσωπεύει οποιοδήποτε από τα δύο είδη, τον τρόπο ή την κωμωδία, όταν παρατηρούσε ότι «*Χρειαζόμαστε όλοι περιοδικές ανάπαυλες από την τυραννία του «καλού γούστου»*». Έτσι κι αλλιώς, οι ταινίες τρόμου του Κρόνενμπεργκ περιλαμβάνουν και τα τυπικά ερφέ και το ουσιαστικό πνεύμα της κωμωδίας.

Υπάρχει μία βασική ευχαρίστηση να βλέπει κανείς την εύθραυστη ψευδαίσθηση της τάξης να αποκαλύπτεται – στην τέχνη. Είναι αστειό όταν ένας γιατρός στις *Λυσισασμένες στα νύχια του τρόμου* σκύβει πάνω από το χειρουργικό τραπέζι για να κόψει ηθελημένα την άκρη από το δάχτυλο μιας νοσοκόμας. Είναι φαιδρό να βλέπει κανείς πόσους τρόπους επινοούν τα πλάσματα των *Ανατριχίλων* για να εισβάλλουν και να κατακτήσουν. Και είναι κωμική η ενέργεια που εξαπολύει τους δαίμονες του ασυνείδητου σε στιλπνά, αποστει-



Σκάννερς, η νύχτα του μεγάλου τρόμου

ρωμένα κτίρια όπως το Σταρλάνερ Τάουερς στις Ανατριχίλες ή τα φουτουριστικά τοπία στο Στέρεο και τα Εγκλήματα του μέλλοντος.

Μερικές φορές οι χαρακτήρες εκφράζουν οι ίδιοι το χιούμορ, ακόμη και στην πιο «μαύρη» μορφή του. Για παράδειγμα, ο γιατρός στις Ανατριχίλες: «Κοίτα εδώ. Τι έχουμε; Ένα άρρωστο νεφρό. Αλλά αν βάλουμε ένα παράσιτο στο σώμα, τι έχουμε; Ένα απόλυτα υγιές παράσιτο». Πιο συχνά, η κωμωδία του Κρόνενμπεργκ πηγάζει πέρα από την προοπτική του χαρακτήρα. Εκφράζει την άποψη του Δημιουργού. Έτσι, μία γλυκιά ηλικιωμένη κυρία λιποθυμά όταν το μικρό πλάσμα σκαρφαλώνει στο καλάμι της και χώνεται στο μπράτσο της. Γελάμε. Όταν ο Πηρς στο Σκάννερς, η νύχτα του μεγάλου τρόμου λέει, «Μόνο η τέχνη μου με βοηθά να διατηρήσω τα λογικά μου», τότε ξέρουμε ότι είναι θεότρελος. Αλλά τότε μπορούμε να ακούσουμε και την άποψη του Κρόνενμπεργκ – ειλικρινή, λογική και ντόμπρα.

Αυτή η προοπτική παρέχει ένα στοιχείο σάτιρας στη δουλειά του Κρόνενμπεργκ, της κριτικής μέσω της γελοιοποίησης. Ο στρατός που αδειάζει τα πτώματα σε σακούλες σκουπιδιών στο Μόντρεαλ στο τέλος του Λυσσασμένες δίνει ένα πολιτικό τόνο. Αλλά οι αναφορές στα σκάνδαλα της θαλιδομίδης και του DES πίσω από τις Ανατριχίλες, τις Λυσσασμένες και το Σκάννερς εκφράζουν σαφέστερες απόψεις. Η νόσος του Αντουάν Ρουζ, «ίσως μία μορφή δημιουργικού καρκίνου», είναι το κακό που διαγιγνώσκεται σε όλες τις ταινίες τρόμου του Κρόνενμπεργκ, οι απρόβλεπτες παρενέργειες της δύναμης, της προόδου και των νέων ελευθεριών μας. Δεν γελάμε με τους στόχους του Κρόνενμπεργκ εδώ, όπως στην παραδοσιακή σάτιρα. Αλλά αισθανόμαστε μια προειδοποίηση πίσω από τους εύθυμους επιλάτες του.

Εξέχοντα ανάμεσα στα κωμικά εφέ του Κρόνενμπεργκ είναι τα λογοπαίγνια και οι ευφρείς νεολογισμοί του. Τα καλαμπούρια προδίδουν ένα πνεύμα κεφάλτο και μορφωμένο (παρόλο που σπούδασε Αγγλική Λογοτεχνία στο Πανεπιστήμιο του Τορόντο). Υπάρχει ένα πραγματικό πνεύμα στο παράδοξο των «υπογείων αερορρευμάτων» στο Βίντεοντρομ. Κάτι τέτοιο είναι ουσιαστικά αδύνατο κι αυτό παραπέμπει στις εναλλακτικές λύσεις της πολιτικής ανατροπής και του υποσυνειδήτου. Ότι η εντελώς ανεύθυνη εταιρεία της καλωδιακής τηλεόρασης του ήρωα ονομάζεται Civic TV – η Τηλεόραση του Πολίτη («Η τηλεόραση που την παίρνετε μαζί σας στο κρεβάτι» – Πρώτη Επιλογή;). Ο «κακός», ο Μπάρρυ Κόνβεξ (ένας αναίσχυντος, εκνευριστικός απατεώνας) πουλά γυαλιά και στόχαστρα πυραύλων. Αυτός ο συνδυασμός μετώπων συνχωνεύει το προσωπικό με το κοινό, τις κοινωνικές με τις πολιτικές μορφές της ηδονοβλεψίας. Το σλόγκαν της εταιρείας «Παρακολουθώντας τον Κόσμο», προσλαμβάνει ένα δυσοίωνα εύρος αναφορών στην ταινία. Η «Συναισθηματική Διάσωση» που υπόσχεται η ραδιοφωνική εκπομπή C-RAM υπονομεύεται από τις σαδο-μαζοχιστικές αναφορές του ονόματος (και της φύσης) της ηρωίδας, Νίκι Μπραντ¹ (που την υποδύεται η Ντέμπορα Χάρν, με το εξίσου κατάλληλο όνομα)².

Στο Βίντεοντρομ, ο Τζακ Κρέλεν παίζει τον Μπράιαν Ο' Μπλίβιον³ – όνομα που παραπέμπει στον Μάρσαλ Μακ Λιούαν – ο οποίος πλέον υψίσταται μόνο σε βιντεοκασέτες. Είναι το τέλειο παράδειγμα του ατόμου που γίνεται προσωπικότητα ή εικόνα των μέσων μαζικής ενημέρωσης και βυθίζεται στη

λήθη του μέσου. Το αν αυτή η μοίρα είναι τραγωδία ή δόξα παραμένει το κεντρικό διφορούμενο σημείο στο τέλος της ταινίας. Ο Κρόνενμπεργκ αντλεί περισσότερη ελπίδα απ'ότι εγώ από τη δήλωση, «η Σάρκα απέθανε· ζήτω η Νέα Σάρκα». Αυτό το ερώτημα της σωτηρίας τίθεται στη κωμική σκηνή της Αποστολής Καθολικών Ακτινών (διάδοχος των οικοτροφείων του Στρατού της Σωτηρίας), όπου τα ναύαγια του μέλλοντος επαναφορτίζονται πνευματικά σε ξεχωριστούς θαλαμίσκους τηλεόρασης. (Οι επαναλήψεις των εκπομπών θα μπορούσαν να δώσουν καινούργιο νόημα στον όρο «φτωχοκομείο». Τα απογευματινά προγράμματα θα έδειχναν σαπουνόπερες για τις νοικοκυρές στην κουζίνα τους. Ξεφεύγω από το θέμα μου). Ο άνθρωπος που είναι το δεξί χέρι του ήρωα ονομάζεται Χάρλαν, πιθανότατα προς τιμήν του Χάρλαν Έλλισον, του συγγραφέα επιστημονικής φαντασίας που είναι γνωστός και για τις δηκτικές του προειδοποιήσεις σχετικά με την τηλεόραση. Το πληροφορημένο κοινό του Τορόντο (όχι απαραίτητα αντιφατικοί όροι) απολαμβάνουν ιδιαίτερα τη σκηνή στην οποία ο ήρωας δολοφονεί τον τηλεοπτικό συνεργάτη του, τον Μόουζες.

Τέτοια διακωμώδηση είναι συχνή στα ονόματα των χαρακτήρων του Κρόνενμπεργκ. Ο δόκτωρ Έμιλ Χόουμπε, ο επιστήμονας που στις *Ανατριχίλες* απελευθερώνει τη σάρκα συνδυάζοντας ένα αφροδισιακό με κάποιο είδος αφροδισίου νοσήματος, επικαλείται τον Τόμας Χόουμπε, του οποίου η υλιστική φιλοσοφία χρησιμοποιήθηκε για την εκλογίκευση της ελευθεριάζουσας Παλινόρθωσης. Ο βοηθός τους, ο Ρόλλο Λίνσκι (ο κωμικός ηθοποιός Τζο Σίλβερ), που διαμαρτύρεται ότι η ακραία λογική του σύγχρονου ανθρώπου του στέρησε την αίσθηση του ίδιου του του κορμιού, παραπέμπει στον Ρόλλο Μαίη. Ο γιατρός στους *Νεοσσοίς* λέγεται Ράγκλαν⁴, όνομα κατάλληλο για να περιγράψει τους ανθρώπους που εκθέτουν τα συναισθήματά τους σε κοινή θέα (μοιάζουν να τα «φορούν» πάντοτε, σαν σακάκια χωρίς ραφές). Η τέχνη του Ράγκλαν είναι αυτή του Κρόνενμπεργκ: να κάνει τα πνευματικά πράγματα οργανικά.

Στον καθρέφτη του Κρόνενμπεργκ, μπορούμε μερικές φορές να κατανοήσουμε το χαρακτήρα καλύτερα διαβάζοντας το όνομα ανάποδα. Στους *Νεοσσοίς*, η Νόλα (Nola) είναι στην πραγματικότητα μόνη (alone) (καθώς ο Κρόνενμπεργκ ακριβώς εκείνη την εποχή βρισκόταν στα ερείπια του πρόσφατα διαλυμένου γάμου του). Στο *Σκάννερς*, ο Ρέβοκ (Revok) είναι στην πραγματικότητα μία κάλυψη (cover), ενώ ήρωας είναι ο ευάλωτος, διάφανος Βέηλ (πέπλο). Ο «κακός» δόκτωρ Πωλ Ρουθ, δεν είναι απλώς αδιάστατος, αλλά και καταπιεστικός γονιός, αναλαμβάνοντας πατρικές και μητρικές ευθύνες μαζί, χωρίς κανένα από τα ανάλαφρα συναισθήματα της γυναικείας φύσης. Ένα αντεστραμμένο χαλάκι που γράφει «Καλωσόρισες» και το μοτίβο κεφαλιών που γυρίζουν μέσα-έξω προκαλεί αυτήν την αντίστροφη ανάγνωση στο *Σκάννερς*.

Σε γενικότερο πλαίσιο, ο ήρωας του *Εγκλήματα του μέλλοντος* είναι ο Άντριαν Τρίλιποντ (τρίποδο), οπαδός του τρελού δερματολόγου Αντουάν Ρουζ, του οποίου τα καλλυντικά κάνουν τα κορίτσια μετά την εφηβεία να εκκρίνουν ένα θανατηφόρο υγρό, παράδοξα ελκυστικό αλλά θανατηφόρο. Το Μάλαντι (Νόσος) του Ρουζ δεν είναι απλώς ένα καλλυντικό, αλλά το από-

σταγμα της σεξουαλικότητας, μία μεταφορά που έχει σχέση και με τον ηρωικό Τράιποντ. Το όνομά του θυμίζει στημένο πολυβόλο.

Η εκκεντρική φαντασία του Κρόνενμπεργκ συχνά παίρνει τη μορφή χυδαίου αστείου. Αναπολούμε τα αιμάτινα φαλλικά πλάσματα στις *Ανατριχίλες*, το βαμπυρικό φαλλό που ξεπροβάλλει από τη μασχάλη της Μαίριλυν Τσέιμπερς στις *Λυσσασμένες* και το κοιλιακό τραύμα στο στομάχι (το οποίο ένας φίλος, σε μια έκρηξη αμφίβολου γούστου, ονόμασε «κοιλιά κάστορα») στο *Βίντεοντρομ*. Στις *Ανατριχίλες*, όταν ο ήρωας μιλάει στο μικρό παράσιτο που χοροπηδά κάτω από το δέρμα του, το αστείο εκφράζει μια ανατριχιαστική οικειότητα που η εικόνα από μόνη της δεν θα μπορούσε να αποδώσει. Στους *Νεοσσοί*, ο Κρόνενμπεργκ αντλεί μια κωμική ευχαρίστηση βάζοντας την κομψή Σαμάνθα Έγκαρ να αποσπά με τα δόντια το νεοσσό της από τον αμνιακό σάκο και να γλείφει το αίμα του. Αυτό το τόσο μακάβριο στοιχείο έχει μια κωμική εκκεντρικότητα. Σε τέτοιες περιπτώσεις – για να παραφράσω τον Λόρδο Βύρωνα – γελάμε για να μην ξεράσουμε.

Αλλά ας ξαναγυρίσουμε στην κοιλιά του κάστορα. Η εικόνα είναι τόσο εξωφρενική που βάζουμε τα γέλια. Αλλά καθώς είναι η πιο αστεία και συγκλονιστική εικόνα της ταινίας, η σπουδαιότητά της απαιτεί ανάλυση. Όταν ο ήρωας αρχίζει να χάνει την ικανότητά του να ξεχωρίζει τον πραγματικό κόσμο απ' αυτόν της τηλεόρασης, εμφανίζεται μία ουλή στο στομάχι του. Αυτή είναι αυτομάτως μια εικόνα της ευάλωτης κατάστασής του που οφείλεται στο ότι η ζωή του και οι αντιδράσεις του καθορίζονται από το πως νιώθει μέσα του. Του λένε ότι είναι στο έλεος των «κακών» που έχουν «κάποια φιλοσοφία». Η πληγή είναι και μια εικόνα του πώς ο άνθρωπος επηρεάζεται οργανικά από τις πνευματικές εμπειρίες (όπως στους *Νεοσσοί* και το *Σκάννερς*) και από την καινούρια τεχνολογία (όπως σ' όλες τις ταινίες του Κρόνενμπεργκ). Επιπλέον, η ομοιότητα της πληγής με τον κόλπο (οποιοδήποτε κόλπο) δίνει έμφαση στη διαφορούμενη κατάσταση του ήρωα. Έχει υπερβεί τα όρια της παλιάς του σάρκας, δημιουργώντας αυτό το γυναικείο στοιχείο. Εντούτοις, η πληγή τον κάνει παθητικό, οι άλλοι τον εκμεταλλεύονται, δέχεται τα πάντα, γίνεται τελικά αυτό ακριβώς που εκμεταλλεύονταν ο ίδιος πρωτότερα. Όταν η πληγή του δαγκώνει και κόβει το χέρι κάποιου προγραμματιστή, η εικόνα παραπέμπει στον αρχέγονο φόβο του *vagina dentata* (πριονωτός κόλπος). Αυτός ο κόλπος δεν είναι το λίκνο της γονιμότητας, αλλά του θανάτου. Εξ ου και το αμνιακό υγρό που στάζει όταν ένα όπλο τραβιέται από τη μήτρα του. Οι κωμικές και σοκαριστικές πλευρές της την κάνουν όχι μόνο την πιο εντυπωσιακή εικόνα της ταινίας, αλλά και τον πυρήνα του νοήματός της.

Συχνά τα λογοπαίγνια είναι θέμα απλώς μιας τέτοιας οργανικής εικονοπλασίας. Στο *Σκάννερς*, ο γλύπτης Πηρς κυριολεκτικά «ζει μέσα στο κεφάλι του»: τον βλέπουμε μέσα σ' ένα γιγαντιαίο κρανίο, που έχει φτιάξει ο ίδιος. Φυσικά, αυτή η εικόνα είναι ουσιαστικά σε μια μυθοπλασία που αφορά την τηλεπάθεια και τον έλεγχο του νου. Το ίδιο συμβαίνει και με τη σκηνή όπου οι χαρακτήρες κυριολεκτικά τινάζουν ο ένας τα μυαλά του άλλου στον αέρα.

Σ' ένα συγκεκριμένο είδος λογοπαίγνιου, οι νεολογισμοί του Κρόνενμπεργκ προβάλλουν ένα προσδιορισμό μέλλον στα πλαίσια του παρόντος. Στο Ινστιτούτο Ψυχοπλαστικής Σόμαφρη, στους *Νεοσσοί*, το «Somafree» συν-



Βίντεοντρομ

δύαζει τις αναφορές στο πραγματικό Σάμμερχιλ, την προβολή ενός καταπρα-
ΐντικου ναρκωτικού από τον Χάξλεϋ, του σώμα (soma), στο *Θαυμαστό και-
νούριο κόσμο*, και την αιώνια ψευδαίσθηση ότι «μερικοί είναι ελεύθεροι»
(some are free). Στην «ψυχοπλασμική» επικεντρώνεται ο βασικός συλλογι-
σμός του Κρόνενμπεργκ στην ταινία: ότι τα συναισθήματά μας μπορεί να
πραγματοποιηθούν σε οργανικό επίπεδο. Η ένωση τέτοιων ανόμοιων απόψε-
ων σε μια μόνο λέξη επιβεβαιώνει τη συνέχεια ανάμεσα στο νου και το σώμα.
Όπως και τα λογοπαίγνια, οι νεολογισμοί εκφράζουν το κεφάλτο στην ουσία
πνεύμα του. Αποκαλύπτουν ένα πνεύμα που συνεχώς υπερβαίνει τα ίδια τα
αντικείμενα, φτάνοντας στην μεταφορά. Ο Κρόνενμπεργκ πιθανότατα έπρε-
πε να στραφεί από τη βιοχημεία στα Αγγλικά επειδή η πραγματικότητα δεν
τον γοήτευε όσο ο εύκαμπτος, μεταφορικός κόσμος.

Πέρα απ' αυτά τα συγκεκριμένα αστεία, η κωμωδία του Κρόνενμπεργκ συ-
χνά είναι ζήτημα τόνου. Στις δύο πρώτες ταινίες του, το *Στέρκο* και τα
Εγκλήματα του μέλλοντος, το κωμικό αποτέλεσμα προκύπτει από τους πα-
ρηκασμένους, αποστασιοποιημένους αφηγητές. Στις *Λυσσασμένες* υπάρχει
μια απολαυστική ειρωνεία στη σκηνή όπου η Ρόουζ (Μαίριλιν Τσέμπερς)
προσπαθεί να ξεδιψάσει πίνοντας αίμα αγελάδας αντί για ανθρώπου. Ο
Κρόνενμπεργκ δίδει στη σκηνή μία εικαστική σύνθεση. Τα καλάθια με τα λα-
χανικά και η χωριάτικη, βουκολική ατμόσφαιρα έρχονται σε αντίθεση με τη
δράση, αλλά υποδεικνύουν την παραδοσιακή αγνότητα της ηρωίδας.

Όπως σε κάθε κωμωδία, υπάρχουν και αθέλητα αστεία. Στα *Εγκλήματα
του μέλλοντος*, για παράδειγμα ο Μπράιαν Λίνεχαν κάνει μια προφητική/ει-
ρωνική εμφάνιση όταν δίνει συνέντευξη στον Άντριαν Τράιποντ· ο ανώνυ-
μος χαρακτήρας του Λίνεχαν πακετάρει τα εσώρουχα κάποιου άλλου σε μια
διαφανή τσάντα. *Plus ca change...*⁵ Έπειτα υπάρχει το αξέχαστο φόντο στις
Ανατριχίλες: ο Τζο Μπλάσκο, που έκανε τα ειδικά εφφέ, έκανε το μακιγιάζ
και στο «Λώρενς Γουέλκ Σώου». Αλλά σε τελική ανάλυση, αυτό που ξεχωρί-
ζει τον Κρόνενμπεργκ από τους υπόλοιπους σκηνοθέτες ταινιών τρόμου,
που μας έκαναν να γελάσουμε, είναι το ότι τα αστεία του είναι σκόπιμα. Μας
φέρνουν στην καρδιά του πνεύματος και του νοήματός του.

Στις ταινίες του Κρόνενμπεργκ κυριαρχεί η διάθεσή του για παιχνίδι.
Μπορεί να αναφέρει το λατινικό *Timor mortis conturbat mea* (Ο φόβος του
θανάτου με ανησυχεί) ως το πιστεύω για τις ταινίες του, αλλά προσεγγίζει το
θέμα του φόβου με τη ξενονομία ενός μεθυσμένου που προσπερνά το νεκρο-
ταφείο σφυρίζοντας. Μεθά με την ελαστικότητα της γλώσσας, τη δύναμη του
μέσου να δίνει σάρκα και οστά στα πιο τρομαχτικά μας φαντάσματα και με
τη συγκίνηση του να μπορεί να αντιμετωπίζει με ελαφρότητα τόσο σοβαρά
θέματα. Μόνο και μόνο επειδή έχεις να κάνεις με το θάνατο δεν σημαίνει ότι
πρέπει να τα βάψεις μαύρα.

Απ' αυτήν τη βαθύτερη άποψη, ο Κρόνενμπεργκ είναι ο φιλόσοφος-κωμι-
κός. Αποδέχεται το ουσιαστικά διεστιακό όραμα του ανθρώπου και της ζω-
ής. Μπορεί να βλέπει τα πράγματα από δύο αντίθετες κατευθύνσεις ταυτό-
χρονα. Μπορεί να βλέπει την ίδια στιγμή το σοβαρό και το ασήμαντο της αν-
θρώπινης συνθήκης, το θάνατο ως το σημαντικότερο και ταυτόχρονα το πλέ-
ον ανόητο γεγονός της ζωής, τον άνθρωπο με τα όνειρά του στα σύννεφα και

τα πόδια του στη λάσπη, σε όλη του τη μεγαλοπρέπεια και την ασημαντότητά του. Αυτή είναι η φιλοσοφία του κωμικού.

Το έργο του Κρόνενμπεργκ βρίσκεται στα πλαίσια της κλασικής κωμωδίας. Όπως ευστοφά παρατήρησε κάποιος κωμικός, η κωμωδία τελειώνει με το γάμο και η τραγωδία αρχίζει με το γάμο. Το θέμα είναι ότι η κωμωδία γιορτάζει την συντροφικότητα μας και την πεποίθησή μας για αναγέννηση. Γι' αυτά, ο γάμος αποτελεί κυρίαρχο έμβλημα. Αντίστροφα, η τραγωδία πραγματεύεται την αποσύνθεση των ψευδαισθήσεών μας για τη συντροφικότητα και την παρηγοριά. Το επίκεντρό της είναι η καταδίκη του ατόμου. Αυτή είναι και η λογική πίσω από την παρατήρηση του Τσάρλι Τσάπλιν ότι η κωμωδία είναι γενικό, η τραγωδία κοντινό πλάνο. Οι ταινίες φρίκης του Κρόνενμπεργκ ασχολούνται μ' αυτή την παλιά μορφή κωμωδίας, όταν ανατέμνει την εποχή των νέων ελευθεριών μας, ιδιαίτερα των σεξουαλικών. Αλλά ο Κρόνενμπεργκ ξεγυμνώνει τη σεξουαλικότητα από τη παραδοσιακή σημασία της γονιμότητας, και την κοινωνία από τα γνωστά χαρακτηριστικά της ξεστασίας και της λογικής. Ο Κρόνενμπεργκ σπρώχνει την κωμική αφήγηση σ' ένα όραμα ενός τρελαμένου όχλου και μιας σεξουαλικότητας που είναι μια φριχτή, καταναγκαστική ασθένεια. Η γονιμότητα γίνεται στείρότητα. Στον Κρόνενμπεργκ η κλασική κωμική δομή οδηγεί στον εφιάλτη και την απελπισία. Ας θυμηθούμε τον καλό γιατρό από τις *Ανατριχίλες*: υγεία είναι το παράσιτο. Αλλά η μορφή παραμένει όπως και στην κλασική κωμωδία.

Το συγκεκριμένο είδος ταινιών του επιτρέπει επίσης να χρησιμοποιεί την επίθεση του κωμικού ενάντια στην ηρεμία του κοινού. Το κορυφαίο αστείο του Κρόνενμπεργκ αφορά την τηλεοπτική μεταφορά και μορφή του *Βίντεο-ντρομ*. Η ταινία βρίθκει στα κοντινά πλάνα που δείχνουν μία απειλητική, υπερρεαλιστική, ακόμη και ζωντανή οθόνη τηλεόρασης. Επιπλέον, οι πιο σοκαριστικές στιγμές της ταινίας είναι όταν μια βιντεοκασέτα μπαίνει στο στομάχι του ήρωα. Αυτό προετοιμάζει την ταινία για μια ένδοξη μέλλουσα ζωή ως βιντεοκασέτα. Τότε ακριβώς η ταινία αναστατώνει πιο άμεσα το θεατή. Θα νιώσει ένα σφίξιμο στο στομάχι, τη σπλαχνική του αντίδραση, καθώς βάζει τη δικιά του κασέτα. Τότε η σχέση δεν θα είναι πια η αποστασιοποίηση της επίτευξης εικόνας από το θεατή, αλλά κάτι πιο ανάγλυφο, στο οποίο η φαντασία θα δουλεύει στο φυσικό χώρο που μοιράζεται με το θεατή και η δική του πραγματική συμμετοχή με την απελευθέρωση της εικονοπλασίας. Αυτή η ανατριχιαστική ευχαρίστηση θα προκαλέσει το πιο βαθύ γέλιο του Κρόνενμπεργκ. Και θα βρίσκεται μέσα μας.

Μετάφραση: Τίνα Θέου

Σημειώσεις:

1. brand: στίγμα, μαρκάρισμα με πυρωμένο σίδερο
2. happy: λεηλατώ, βασανίζω
3. oblivion: λήθη, λησμονιά
4. raglan: ραγλάν, όρος της ραπτικής
5. Plus ça change...: Ουδέν καινόν υπό τον ήλιον

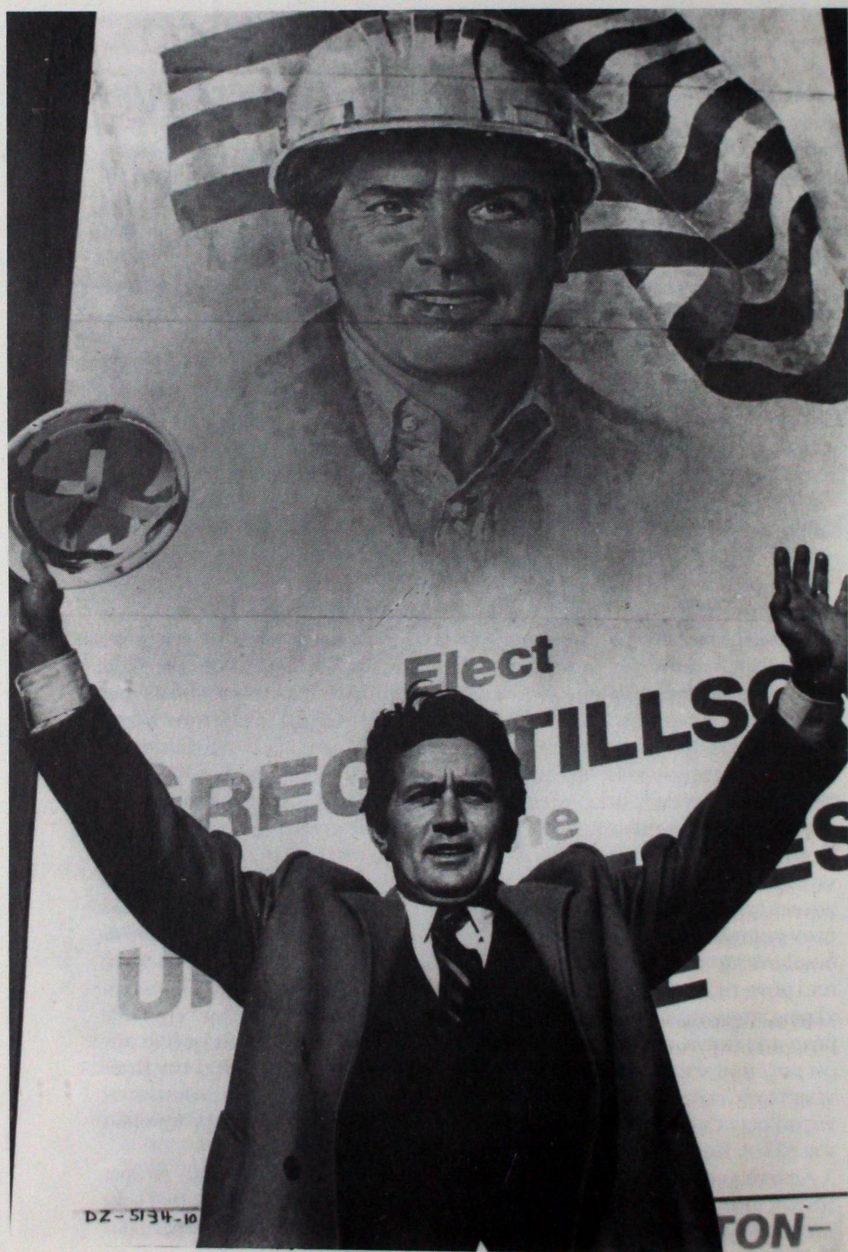
Μέσα από το σκοτεινό καθρέφτη

**Οι εικόνες, οι ιδέες, και οι σκιές τους
στο έργο του Ντέβιντ Κρόνενμπεργκ**

ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΔΕΛΗΟΛΑΝΗ

Δεν ήξερα παρά ελάχιστα πράγματα τότε, το όνομα Κρόνενμπεργκ μόνο, δύο ή τρεις τίτλους ταινιών και δύο ή τρία – ασαφή στοιχεία – για κάθε μια τους. Στην πραγματικότητα, τα γεγονότα (ή μάλλον η έλλειψη γεγονότων) που συνέβησαν στην προβολή του *Ανατριχίλες* στη Θεσσαλονίκη ήταν η σπίθα που έκανε την περιέργειά μου φωτιά: η ταινία «ανέβηκε» κατευθείαν σε έναν κινηματογράφο Β' προβολής, που άλλαξε τα εκλεκτά έργα του («περιπέτεια» και σοφτ κορ σεξ) κάθε εβδομάδα· οι *Ανατριχίλες* κατέβηκαν σε τρεις μέρες. Ποτέ δεν έμαθα το γιατί – μονάχα το υποψιάστηκα, όταν επιτέλους είδα το φιλμ μετά από αρκετό καιρό, και τότε πάλι στη Γαλλία, σ' ένα ξεχασμένο από το Θεό σινεμά (πίσω στη Θεσσαλονίκη, η γη έμοιαζε να έχει ανοίξει και να έχει καταπιεί τις *Ανατριχίλες*). Λέω το *υποψιάστηκα*, γιατί η ταινία ήταν μεταγλωττισμένη κι εγώ δε μιλούσα λέξη γαλλικά, αλλά και η αίθουσα δικαίωσε πανηγυρικά τον τίτλο και την ατμόσφαιρα του φιλμ, προκαλώντας από μόνη της ανατριχίλες. Βγαίνοντας, ένιωθα μια ακαθόριστη αίσθηση ενόχλησης που κέρδιζε, διακριτικά, μια ικμάδα δύναμης στη μνήμη μου με κάθε βήμα που έκανα, σα να είχα ξεχάσει κάτι πίσω στην αίθουσα ή σα να είχα πάρει μαζί μου κάτι που δεν σκόπευα, όταν μπήκα. Ναι, είχα αρπάξει τον Κρόνενμπεργκ, έναν ιό χωρίς χτυπητά συμπτώματα, που όμως μ' έριξε σε στοτεινές αίθουσες και παραπάνω από μια βιντεολέσχες, αναζητώντας τη θεραπεία – κι άλλον Κρόνενμπεργκ.

Αρκετά χρόνια και πολλές ταινίες αργότερα, εξακολουθώ να μην έχω βρει ταινίες ίδιες με τις δικές του, αλλά η εικόνα ξεκαθάρισε στο μυαλό μου. Το *sui generis* έργο του Καναδού σκηνοθέτη δεν φωτίζει τους βιομηχανικούς ουρα-



Νεκρή ζώνη

νούς του σινεμά, δεν λάμπει από Όσκαρ, βραβεύσεις ή θεαματικές εισπράξεις· παραμένει κρυφό προς τα έξω, κρυπτικό προς τα μέσα, ένα αίνιγμα που, αν θέλεις να το λύσεις, δεν μπορείς παρά να προχωρήσεις πιο βαθιά μέσα του. Η τόσο περιφρονημένη από το «μέσο» κοινό και τους «αξιοπρεπείς» κριτικούς φόρμα του φιλμ τρέμου που υιοθετεί η δουλειά του βοήθησε στην ακόμη πιο ευρύτερη περιθωριοποίησή της. Ο Κρόνενμπεργκ το ήξερε, αλλά δεν υποχώρησε, απεναντίας συνέβαλε, σ' ένα βαθμό, στον αποκλεισμό του από τα «σαλόνια». Στάση σίγουρα ασυνήθιστη μέσα σε μια τέχνη που είναι περισσότερο βιομηχανία, έδινε στο παράξενο έργο του ένα πρόσθετο, σαγηνευτικό μυστήριο. Ορίστε μια σειρά από ταινίες που όχι μόνο δεν χοροπηδούν στους χορούς της προώθησης και της διαφήμισης, αλλά πρέπει να τις αναζητήσεις και – ω φρίκη – να τις σκεφτείς. Ήδη οι εννιά στους δέκα καθώς πρέπει θεατές είχαν κάνει φτερά, και ο δέκατος δεν αισθανόταν πολύ καλά.

Ευτυχώς, ο Κρόνενμπεργκ σταμάτησε τις αντάρτικες τακτικές στο μάρκετινγκ, και σιγά-σιγά, καθώς ο ίδιος ωριμάζε και η δεκαετία του ογδόντα προχωρούσε, οι ταινίες του άρχισαν να φτάνουν πιο κοντά στην «επιφάνεια» και να συναντούν περισσότερα μάτια. Κουράστηκε; Συμβιβάστηκε; Αν η ιδέα πέρασε για μια στιγμή από το μυαλό μου, εξαφανίστηκε σε χρόνο μηδέν με τους Διχασμένους και το Γυμνό γεύμα. Η παλιά δύναμη εξακολούθει να υπάρχει στις ταινίες του, διαβρωτική και αδιαπραγμάτευτη, και με κάνει να αναρωτιέμαι: μήπως ο ίδιος άνθρωπος προχώρησε απλώς ένα σκαλοπάτι πιο κοντά στα media και στην αποδοχή, μόνο και μόνο για να βρεθεί ένα εκατοστό πιο βαθιά στην προσοχή μας, έναν ψίθυρο πιο κοντά στο μυαλό μας;

Υπερβολές, θα μου πείτε, και μάλλον θα έχετε δίκιο. Οι ταινίες είναι μονάχα κατασκευές, σίγουρα, και όχι πράγματα ζωντανά, με δικούς τους στόχους και χαρακτήρες. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης θα κουνούσε σεμνά το κεφάλι με το απαλό του χαμόγελο και τα νηφάλια γαλανά μάτια να κοιτάζουν ευγενικά πίσω από τα γυαλιά του, συμφωνώντας: Μα ναι, το σινεμά είναι μονάχα ψυχαγωγία.

Ο ίδιος άνθρωπος το ίδιο έργο. Τι έχει μείνει ίδιο, τι έχει αλλάξει, και πώς; Δεκαοχτώ χρόνια χωρίζουν τις Ανατριχίλες, την πρώτη του «επαγγελματική» μεγάλου μήκους ταινία, και τη φετινή *M. Butterfly*. Ένα ολόκληρο ταξίδι στο χρόνο, με εννιά βασικές στάσεις. Ας πάρουμε, λοιπόν, τα πράγματα από την αρχή.

Μια παράδοση αλυσίδα

Έχοντας φανερά διαγραμμένη επάνω του τη σφραγίδα του «δημιουργού», ήτοι μια συνέχεια και συνέπεια ύφους και ιδεών, το έργο του Κρόνενμπεργκ αποσπά άκοπα από το βασικό κομμά του τρεις τίτλους: τα *Στέρφο* και *Εγκλήματα του μέλλοντος*, δύο μεσαίου μήκους πειραματικές απόπειρες με τις οποίες ξεκίνησε τη σκηνοθετική του καριέρα, και το *Εταιρεία φόνου*, ένα φιλμ «εκμετάλλευσης», το οποίο γύρισε εμφόλιμα και μάλλον για οικονομικούς λόγους και στερείται οποιουδήποτε ενδιαφέροντος αλλά και σχέσης με τις υπόλοιπες δουλειές του. Οι εννιά ταινίες που απαρτίζουν τη δημιουργική του αλυσίδα είναι οι: *Ανατριχίλες* (1975), *Λυσσασμένες στα νύχια του τρό-*

μου(1977), *Οι νεοσσοί* (1979), *Σκάνερς, η νύχτα του μεγάλου τρόμου* (1980), *Βίντεοντρομ* (1982), *Νεκρή ζώνη* (1983), *Η μύγα* (1986), *Οι διχασμένοι* (1988), *Γυμνό γέυμα* (1991).

Συμβαίνει – και συμβαίνει συχνά – στο έργο κάποιων σκηνοθετών να επανέρχονται σχεδόν εμμονοληπτικά κάποια θεματικά «φαντάσματα», ιδέες που απλώς αργούνονται να τους αφήσουν ήσυχους. Για την ακρίβεια, ελάχιστα είναι οι δημιουργοί που στερούνται εμμονοληψιών: είναι κάτι που έχει να κάνει με την ίδια τη χημεία της δημιουργικότητας, αυτά τα σταθερά κέντρα που ξεδιπλώνουν το κουβάρι των μύθων... Ο Κρόνενμπεργκ δεν αποτελεί εξαίρεση στον αδήλωτο κανόνα, απεναντίας τον δικαιώνει. Υπάρχει μια φανερή εξέλιξη που διαπερνάει το έργο του σαν την ενότητα μιας αλυσίδας μέσα από τους κρίκους της, επαπτόμενες ιδέες έτοιμες να συναντηθούν, με κάθε νέα ταινία, ένα νέο ορίζοντα. Ας ρίξουμε μια ματιά σε αυτές τις ιδεατές, αλληλοδιαδεχόμενες «μπαταρίες» που φορτίζουν το κάθε έργο, συμφωνώντας προσωρινά σε μια συμβατική σχηματικότητα: οι περιλήψεις που ακολουθούν είναι μονάχα *επιλεκτικές περιγραφές* κι όχι ολόκληρες οι ταινίες, πρώιμοι οδηγοί στην χαρτογράφηση μιας «άγνωστης» χώρας.

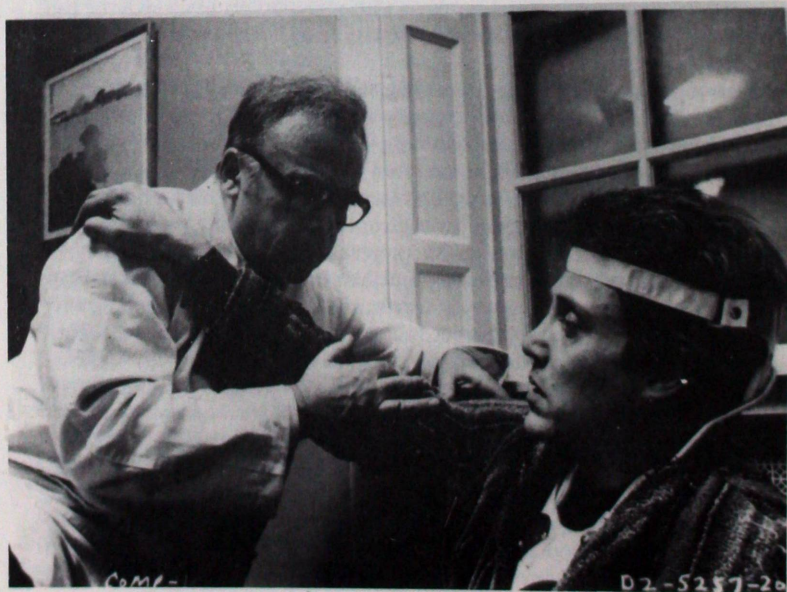
Ανατριχίλες: Το σεξ και η μόλυνση. Μια ορδή από σκουληκόμορφα παράσιτα εισβάλλει σ' έναν πολυτελή ουρανοξύστη και στα σώματα των ενοίκων του, προκαλώντας μια άγρια σεξουαλική φρενίτιδα. Το σεξ, όμως, απεικονίζεται σαν ένα βιολογικό σύμπτωμα μιας αρρώστιας, και η απελευθερωμένη από-στόχο επιθυμία σαν το φανερό σημάδι μιας μόλυνσης. Η σύνδεση των δύο ιδεών γίνεται με τόση απλότητα και αποκρουστική ευθύτητα, που προκαλεί σοκ (συνηθισμένη παρενέργεια των ταινιών του Κρόνενμπεργκ). Σε μια εποχή (1975) που η σεξουαλική επανάσταση έχει κυριαρχήσει και σχεδόν γίνεται αποδεκτή, οι *Ανατριχίλες* πέφτουν σαν μια εμπρηστική και άκρως απομυθοποιητική βόμβα: οι άνθρωποι είναι μονάχα τα σαρκικά ρομπότ του σεξουαλικού παράσιτου, και καταδικάζονται να παρακολουθήσουν την κοινωνία τους να γκρεμίζεται από τα μέσα. Δεν τους νικάει κάποιος εξωτερικός εχθρός, απλώς... παύει να τους ανήκει τόσο το σώμα όσο και το μυαλό τους, σαν μια ιδιοκτησία που τους είχε δοθεί δανεική και τώρα ανακαλείται. Σίγουρα, κανείς δεν είχε φανταστεί μέχρι τότε το σεξ με τέτοιο τρόπο, οργαστικό κι εντελώς εξωανθρώπινο.

Λυσασμένες στα νύχια του τρόμου: Η μόλυνση και η τρέλα. Μια νεαρή γυναίκα πέφτει θύμα ατυχήματος, και δέχεται ένα μόσχευμα που θα προκαλέσει απρόοπτες παρενέργειες: θα μεταμορφωθεί σε ένα αρπακτικό που χρειάζεται αίμα για να ζήσει, και του οποίου το «δάγκωμα» προκαλεί λύσσα και, τελικά, θάνατο. Ο τρόπος μετάδοσης της αρρώστιας χρειάζεται σωματική εγγύτητα, και εκείνη χρησιμοποιεί το σεξ σαν δόλωμα για να προσελκύσει θύματα. Γι' άλλη μια φορά, το σεξ είναι «βρώμικο», γίνεται ο σπόρος που φέρνει την καταστροφή, καθώς η μεταδοτική λύσσα απλώνεται ανεξέλεγκτα. Σε αντίθεση με τις *Ανατριχίλες*, η παραφορά των λυσασμένων δεν έχει στόχο το σεξ, αλλά την καθαρή, τυφλή, καταστροφική βία. Τα ανθρώπινα σώματα δεν είναι παρά η αρένα, το βασίλειο ενός ιού που εξαπλώνεται μέσα από σειρές κορμιών. Η «τρέλα» που προκαλείται είναι μια καννιβαλιστική, αυτοκαταστροφική ορμή, μια οργή ενάντια σε κάθε τι, που μέχρι πριν από λίγο ήταν

γνωστό και οικείο – ο ανθρώπινος κόσμος. Οι απρόσβλητοι από τον ιό επίσης καταφεύγουν στην έσχατη λύση: μαζική και συστηματική εξόντωση των λυσσασμένων.

Οι νεοσσοί: Η τρέλα και η εκδήλωση: Ένας ψυχίατρος διδάσκει στους ασθενείς του να θεραπεύονται, εξωτερικεύοντας τα αισθήματα, τις απογοητεύσεις, την οργή τους. Μια παντρεμένη γυναίκα τα καταφέρνει ιδιαίτερα καλά, ζωογονώντας φρικτά «παιδιά» που βγαίνουν από το σώμα της για να πάρουν άγρια εκδίκηση από όσους πιστεύει η μαμά ότι είναι εχθροί της. Οι «βόλτες» του Κρόνενμπεργκ στις επικίνδυνες περιοχές των ταμπού κορυφώνονται, σε μια ταινία που ακολουθεί, θεματικά, τα χνάρια των προηγούμενων, αλλά – προσοχή – είναι ικανή να προκαλέσει ένα βαθύ και άγριο σοκ στους απροετοίμαστους: σκηνές όπως, μια τρελή με ρόμπα που γεννάει άμορφες μάζες, κόβοντας τον ομφάλιο λώρο με τα δόντια, μέχρι να έρθει ο σύζυγός της και να την σταματήσει στραγγαλίζοντάς την, περιττεύει να ειπωθεί ότι δεν είναι για όλους, και κυρίως για εκείνους που παίρνουν τοις μετρητοίς το κάθε τι. Η ταινία λογοκρίθηκε στις ΗΠΑ, και δεν έφτασε ποτέ στην Ελλάδα (ούτε καν στο βίντεο). Περνώντας ένα ιδιαίτερα προβληματικό διαζύγιο εκείνη την εποχή, ο Κρόνενμπεργκ έφτιαξε το *Οι νεοσσοί*, για το οποίο δήλωσε εύθυμα ότι ήταν η δική του εκδοχή του *Κράμερ εναντίον Κράμερ*. Πέρα από τα ζητήματα των εντυπώσεων, καρδιά της ιστορίας της ταινίας *Οι νεοσσοί* είναι η οργή, η τρέλα, και η εκδήλωσή της προς τα έξω, με φυσικό πλέον φορέα: μια έμμεση αντανάκλαση των δύο προηγούμενων φιλμ, αλλά και αντιστροφή της βασικής τους ιδέας, όπου η «τρέλα» τρύπωνε μέσα στο σώμα – μέσα, φυσικά, από το σεξ. Η αναπαραγωγική λειτουργία είναι αυτή που μπαίνει τώρα στο στόχαστρο, κι όχι η ίδια η πράξη, ολοκληρώνοντας μια άτυπη τριλογία, κι επιτρέποντας, στον Κρόνενμπεργκ να «ανοίξει» θεματικά τις ταινίες του.

Σκάννερς, η νύχτα του μεγάλου τρόμου: Η εκδήλωση και ο «πόλεμος». Έχοντας ήδη ολοκληρώσει την αμφίδρομη διαδρομή «εσωτερικό»-«εξωτερικό», ο σκηνοθέτης μας δίνει μια ταινία φαινομενικά πιο πολιτική: οι Σκάννερς είναι μια ομάδα ανθρώπων που έχουν μεταλλαχθεί εξαιτίας της εγκυμοσύνης, κι έχουν αποκτήσει ένα είδος τηλεπάθειας. Μπορούν να συντονίζονται και να ελέγχουν τα νευρικά συστήματα των άλλων ανθρώπων, κι έτσι να τους «κατευθύνουν». Παρ' όλο που περιέχει μερικές πολύ έντονες σκηνές, το *Σκάννερς* κινείται πιο κοντά στα πλαίσια ενός θρίλερ, μεταφέροντας μονάχα αντίλογους από τις προηγούμενες ταινίες: οι Σκάννερς χρησιμοποιούν τις δυνάμεις τους συνήθως υπό το καθεστώς της οργής, βρέθηκαν στην κατάσταση που βρέθηκαν εξαιτίας της μητέρας τους, το «μέσα» και το «έξω» βρισκείται γι' αυτούς σ' ένα συνεχές καθρέφτισμα, είναι – χωρίς να το θελήσουν – απόκληροι (ένα θέμα που θα ξαναπασχολήσει τον Κρόνενμπεργκ σε μεταγενέστερες ταινίες). Ο πόλεμος μεταξύ τους είναι μανιχαϊστικός και – σε τελική ανάλυση, όπως αποκαλύπτεται από το αμφίροπο φινάλε – εσωτερικός. Το έργο φαντάζει καθαρά ενταγμένο στη λογική του Κρόνενμπεργκ, αλλά, όντας μια προσπάθεια να κατακτήσει ένα ευρύτερο κοινό, βαδίζει, ως το πούμε έτσι, στη μέση του δρόμου, χωρίς να αφήνει τις ενδόθετες εμμονές του να φτάσουν σε θεαματικές κορυφώσεις. Πρόκειται για μια τακτική που ο



Νεκρή ζώνη

σκηνοθέτης θα αναπτύξει και θα τελειοποιήσει στις επόμενες δουλειές του.

Βίντεοντρομ: Ο «πόλεμος» και ο απόκληρος. Σε επίπεδο σύλληψης και ακατέργαστης δύναμης, το *Βίντεοντρομ* θέτει ισχυρότατη υποψηφιότητα για τον τίτλο της κορυφαίας ταινίας του σκηνοθέτη. Πρόκειται για την ιστορία του Μαξ Ρεν, ιδιοκτήτη ενός μικρού τηλεοπτικού σταθμού που βασίζει το πρόγραμμά του στο σεξ και στη βία. Το *Βίντεοντρομ* είναι ένα πειρατικό σήμα, γεμάτο σαδομαζοχιστικά βασανιστήρια, που στην αρχή του φαίνεται κελεπούρι, αλλά στη συνέχεια ανακαλύπτει ότι προκαλεί όγκους στον εγκέφαλο και μια σειρά ανεξέλεγκτων παραισθήσεων. Οι λέξεις και οι περιγραφές δεν φτάνουν για να περιγράψουν σωστά αυτό το αλλόκοτο αριστούργημα. Χρόνια μπουρνά από κάθε έννοια του μοντέρνου, βρίθει από ανησυχητικές ιδέες και θρασύτατα οπτικά «σχόλια» για την εικόνα και τη σάρκα, τη σεξουαλικότητα και την πραγματικότητα, καταρρακώνοντας de facto κάθε στεγανή αντίληψη γι' αυτά τα «ιδιότροπα» θέματα. Και όλα αυτά με τη φορεσιά μιας φόρμας τόσο επιθετικής, ονειρικής και γενικά προσβλητικής προς το απαίδευτο μάτι, που η ταινία *κατόρθωσε* να «πατώσει» παντού όπου προβλήθηκε, τρομοκρατώντας το κοινό όσο και τον Έλληνα διανομέα της, που την έστειλε πακέτο πίσω στην Αμερική. Εδώ ο πόλεμος έχει να κάνει με την ίδια τη φύση και την υφή της πραγματικότητας, θέμα εκ προοιμίου υπερβολικά τρομακτικό για τους περισσότερους, πόσο μάλλον με μια τόσο απροσπέλαστη μορφή: οι θεατές αποχωρούσαν από την πρώτη προβολή στις ΗΠΑ, απλά δηλώνοντας ότι δεν καταλάβαιναν τι συμβαίνει. Και εδώ, λοιπόν, ο πόλεμος συμβαίνει ταυτόχρονα μέσα στο νου κι έξω από αυτόν, και ο Ρεν γίνεται το μεγάλο θύμα: ένας απόκληρος από την πραγματικότητά του, στην οποία δεν μπορεί πια να επιστρέψει.

Νεκρή ζώνη: Ο απόκληρος και η επιστροφή της τραγωδίας. Ο Κρόνενμπεργκ επιστρέφει σε πιο συμβατικό τερέν, χρησιμοποιώντας αμερικάνικα κεφάλαια για να μεταφέρει στην οθόνη το μυθιστόρημα του Στήβεν Κινγκ *Νεκρή ζώνη*. Παρ' όλο που αυτή τη φορά το σενάριο δεν είναι δικό του, το φιλμ φέρει τη σφραγίδα του τόσο οπτικά, όσο και, εξαντανakλάσεως, θεματικά. Όταν ο δάσκαλος Τζώννυ Σμιθ πέφτει σε κώμα, μετά από ένα ατύχημα, και ξυπνάει πέντε χρόνια αργότερα, με την ικανότητα της πρόβλεψης του μέλλοντος, βρίσκεται διπλά αποκληρωμένος από τον κόσμο: η ζωή του σταμάτησε πριν από πέντε χρόνια κι ο χρόνος του πήρε ό,τι είχε, ενώ έχει γίνει και «τέρας» για τους άλλους εξαιτίας της ικανότητάς του. Πικρή, ελεγειακή ταινία που ο Κρόνενμπεργκ περιγράφει σαν μία *φάρσα* του Θεού στον ήρωα, δεν έχει το αίμα και τη βία των προηγούμενων έργων, αλλά διαθέτει μια ολοκληρωμένη δομή της τραγωδίας που φέρνει στο μυαλό την αρχαία ελληνική, με μια μόνο οδυνηρή διαφορά: ο ήρωας δεν τιμωρείται για κάτι κακό που έκανε, αλλά θυσιάζεται με το να γίνει όργανο της μοίρας, μαγνήτης της συμφοράς, για να κάνει αργότερα μια καλή πράξη (που φαντάζει κακή, το φόνο του παρanoϊκού υποψήφιου προέδρου των ΗΠΑ). Απλό, αλλά αποτελεσματικό.

Η μύγα: Η τραγωδία και η μεταμόρφωση. Το τραγικό σχήμα φτάνει στην κλασική ολοκλήρωσή του στη *Μύγα*: Ένοχος της «ύβρεως» της ανάμειξης στο έργο του Θεού, ο Μπραντλ, ο επιστήμονας που λύνει το αίνιγμα της τηλεμεταφοράς, τιμωρείται όταν το DNA του συγχωνεύεται με εκείνο μιας μύγας,

στη διάρκεια ενός πειράματος. Προβλέψιμα, ο άνθρωπος αρχίζει να μεταμορφώνεται σε έναν τερατώδη άνθρωπο-μύγα. Δραματική ερωτική ιστορία κάτω από την επίστρωση της ταινίας τρόμου, *Η μύγα* είναι ένας ιδανικός τραγικός σχολιασμός, αλλά και η πιο κυριολεκτική απόπειρα του σκηνοθέτη να απεικονίσει τον υπέρτατο σωματικό τρόμο, την απώλεια κάθε ελέγχου σε αυτή τη βιοφυσική κατασκευή που ο άνθρωπος έχει τόσο συνηθίσει να θεωρεί δική του. Η μετάλλαξη, εξάλλου, επέστρεφε θεματικά σε όλες τις ταινίες του Κρόνενμπεργκ (ακόμα και στον Τζώννυ Σμιθ της *Νεκρής ζώης*, ο οποίος έχει μεταλλαχθεί μονάχα νοητικά), αντανακλώνοντας έναν κοινό υπόγειο φόβο, που είναι και ο – λιγότερο ή περισσότερο – κρυμμένος κοινός παρονομαστής της φιλοσοφίας του σκηνοθέτη.

Οι διχασμένοι: *Η μεταμόρφωση και οι μηχανισμοί της*. Με τους *Διχασμένους*, ο Κρόνενμπεργκ φτάνει σε ένα σχεδόν ιδανικό σημείο ισορροπίας αισθητικής, σεναρίου και εικόνας, και ταυτόχρονα αναδεικνύεται σε εξπέρ της ψυχολογικής υποβολής. Χωρίς να είναι ταινία τρόμου, χωρίς να προτείνει ούτε μια σκηνή βίας, το έργο παγώνει το αίμα. Βασισμένο, παράδοξα, σε ένα πραγματικό γεγονός, αφηγείται την ιστορία δύο διδυμων γυναικολόγων που ερωτεύονται την ίδια γυναίκα. Όταν, μετά από την απόρριψή του, ο ένας καταρρέει ψυχολογικά, ο άλλος αρχίζει να μεταμορφώνεται φυσιολογικά και ψυχικά στον αδελφό του, για να μπορέσουν να ξαναγίνουν ίδιοι. Ταινία που σε «σφάζει με το βαμβάκι». Οι *διχασμένοι* κρύβουν μέσα τους μια άβυσσο εσωτερικής αγωνίας, που μεταδίδουν στο θεατή με μια φαινομενική «αθωότητα» βραδυφλεγούς εξέλιξης. Μεταφέροντας το θέμα της μεταμόρφωσης στο ψυχολογικό ταμπλό, το έργο κρύβει την τρομακτική του διάσταση, που προκαλούσε την αμυντική απόρριψη των δρώμενων στη *Μύγα*, και αφήνει τη συνείδηση του θεατή ανοχύρωτη στην εισβολή του φόβου. Η ταινία «μεγαλώνει» στο μυαλό όσο την σκέφτεται, ο μηχανισμός της γίνεται πιο *αισθητός* χωρίς όμως να γίνεται απαραίτητα *αντιληπτός*, και η φαινομενικά παράλογη μεταμόρφωση του ενός αδελφού στον άλλο αποκτάει μια συγκλονιστική συνέπεια. Μιλάμε για μια ταινία που η πραγματική της ταυτότητα σχεδόν δεν διακρίνεται ούτε στις επιμέρους λέξεις της, ούτε στις επιμέρους εικόνες της: μια ιδανική υποβολή, ένα τέλειο (αν και οδυνηρό) φιλικό «έγκλημα».

Γυμνό γέυμα: *Οι μηχανισμοί της αλλαγής*. Από μια άποψη, το *Γυμνό γέυμα* είναι η πιο φιλόδοξη ταινία του Ντέιβιντ Κρόνενμπεργκ. Το «πρώτο υλικό» της αποτελεί το ομότιτλο μυθιστόρημα του Μεγάλου Αιρετικού της αμερικάνικης λογοτεχνίας, του Γουίλλιαμ Σ. Μπάροουζ, ένα βιβλίο για το οποίο είχε ειπωθεί – δικαιολογημένα – πως δεν θα μπορούσε ποτέ να γυριστεί σε ταινία. Λοιπόν, ο Κρόνενμπεργκ τα κατάφερε, ακριβώς επειδή δεν προσπάθησε ν' ανεβάσει στην οθόνη το βιβλίο, αλλά το πνεύμα του βιβλίου. Όλα τα «κοινά» θέματα που έχουν βασανίσει τη φαντασία του σκηνοθέτη και του συγγραφέα βρίσκονται εδώ σε πυρετώδη δημιουργική έξαρση, που, χάρη στη συγκροτημένη ματιά του Κρόνενμπεργκ, δεν ξεστρατίζουν ποτέ σε παραλήρημα. Σχηματικά μιλώντας, το *Γέυμα* είναι η παραισθητικά αυτοβιογραφική προσέγγιση στη ζωή του συγγραφέα, περνώντας από την καριέρα του εξολοθρευτή εντόμων στο θάνατο της γυναίκας του, κι από κει στο ταξίδι στην Ταγγέρη, στον εθισμό, στην ομοφυλοφιλία... «Τίποτα δεν είναι αληθινό, όλα επιτρέπο-

νται». Ο πρώιμος αντίλαλος της ιστορικής αυτής πρότασης του Μπάροουζ, που αντηχούσε σε όλες τις ταινίες του Κρόνενμπεργκ, φτάνει τώρα σε ένα κρεσέντο. Η πραγματικότητα κι η φαντασία συναντιούνται, ενώνονται και συνυπάρχουν στη *Μέση Ζώνη*, το φανταστικό πρόσωπο της Ταγγέρης. Μπορεί να πει κανείς ότι η πραγματικότητα εδώ είναι *υποκειμενική* υπόθεση, ή, ακόμη καλύτερα, ότι είναι φανταστική υπόθεση. Μέσα από τη ρευστοποίηση κάθε τι πραγματικό, το *Γεύμα* αφήνει τη λογική πίσω για να βουτήξει σε βαθύτερα νερά. Η *αλλαγή* εδώ βρίσκεται στην κάθε στιγμή, στην κάθε εικόνα, δημιουργώντας ένα πρότυπο έργο το οποίο μένει «κλειστό» σε κάθε κριτική προσέγγιση, επιβεβαιώνοντας τις ικανότητες που επέδειξε ο Κρόνενμπεργκ με τους *Διχασμένους* – και βάζοντας μια διστακτική τελεία στη γενικόλογη περίληψή μας... Το σλόγκαν της ταινίας μας υποδεικνύει μια οδό (τη μόνη;) προς την αληθινή της ταυτότητα, και, ίσως, προς την ψυχή του αινίγματος που είναι το έργο του Ντέιβιντ Κρόνενμπεργκ: *Εξολοθρεύστε κάθε λογική σκέψη*. Μια πολύ ενδιαφέρουσα κι απαιτητική πρόταση, που θα την κρατήσουμε σαν τον υποχρεωτικό επίλογο της μικρής μας περιήγησης, όταν θα έχουν εξαντληθεί οι λέξεις.

Αχνάρια μιας καριέρας

Το «χρήσιμο» μέρος μιας ταινίας είναι τα διαστήματα ανάμεσα στις εικόνες, τα πράγματα που, επειδή ακριβώς είναι νέα, δεν περιγράφονται και δεν χωνεύονται εύκολα, αλλά ενοχλούν, φαγουρίζουν, βάζουν σε σκέψεις, προβληματίζουν – όλα όσα μπορούμε μονάχα να προσεγγίσουμε αλλά όχι και να αδράξουμε, απλά για να τα βάλουμε στην αποθήκη που έχουμε στο μυαλό, στον με σαφήνεια περιχαραγμένο Χώρο των Γνωστών Πραγμάτων. Ο Κρόνενμπεργκ είναι *εξπέρ* στο να *μη* δίνει στον θεατή αυτό που θέλει – δηλαδή, αυτό που περιμένει. Έτσι, αν θέλουμε να είμαστε ειλικρινείς μαζί του, δεν επιχειρούμε να τον «λύσουμε» και να τον «δέσουμε»: όσον αφορά το έργο του, *εξηγώ* σημαίνει *ουδετεροποιώ*. Γι' αυτό ακριβώς και η «περίληψη» των ιστοριών του, παραπάνω, κρατάει ρόλο συμβατικό· είναι μονάχα *αχνάρια* μιας καριέρας, κι όχι μια συστηματική προσπάθεια να την εξαντλήσουμε. Έτσι και τώρα, θα διευρύνουμε τη σκοπιά μας σ' ένα εισαγωγικό παιχνίδι με κάποιες φανερές εμμονές του έργου του.

Από τη σκοτεινή πλευρά

Όπως αποκαλύπτει και η πιο στοιχειώδης παρατήρηση, η «μαύρη οπτική» είναι καθιερωμένος παράγοντας στις περισσότερες ταινίες τρέμου. Πρόκειται για μια εφαρμογή του λεγόμενου νόμου του Μέρφνι: *ό,τι μπορεί να πάει στραβά, θα πάει*. Συνήθως, αυτό το βασικό αξίωμα περνάει στα «δεδομένα» των θρίλερ της σειράς, σαν ένας μηχανισμός της δράσης που παραμένει ανεξήγητος, αυθαίρετος, χωρίς καμιά ουσιαστική υπόσταση, αλλά ταυτόσημος, παρ' όλα αυτά, με την ίδια τη δομή ενός φιλμ τρέμου. Αυτή η κατασκευή, είναι, φυσικά, η αντανάκλαση μιας ιδέας, ενός κεντρικού φόβου.



Η μύγα

Όντας ένα είδος που έχει σαν σήμα κατατεθέν του τη λογική, ο άνθρωπος ταυτίζεται με την ιδέα ότι ελέγχει πλήρως το περιβάλλον του – ένα περιβάλλον που, σε μεγάλο βαθμό, το έχει κατασκευάσει ο ίδιος. Έτσι, έρχεται σαν φυσική συνέπεια το ότι η απώλεια του ελέγχου φαντάζει σαν ο μεγαλύτερος ανθρώπινος φόβος – απώλεια είτε στον έλεγχο του περιβάλλοντος (φυσικές καταστροφές, δυστυχήματα) είτε σε σωματικό επίπεδο (τρέλα, αρρώστια, θάνατος). Ο φόβος, όμως, για «ό,τι δεν πάει καλά», χωρίς μάλιστα να ξερούμε γιατί, αγγίζει ένα βαθύτερο, κρυμμένο και ξεχασμένο αταβιστικό επίπεδο, μεταφέρει αρχαίους αντίλαλους ενός ενστικτώδους φόβου προς το «μεγάλο άγνωστο», την πραγματικότητα πέρα από τις γνώσεις και τις προκαταλήψεις, τα υποκειμενικά οχυρά μας. Τότε ο ήλιος της λογικής γίνεται μια ισχνή, αδύναμη δάδα μέσα σε ένα σκοτάδι χωρίς όρια.

Εφαρμοσμένη διακριτικά, η τελευταία αρχή μεταφέρεται στο σινεμά του Κρόνενμπεργκ με την αφηγηματική όψη ιστοριών με ήρωες, που σύρονται, άθελά τους, πέρα από το γνωστό. Πέρα από την υποκειμενική – ή και πάλι *εσωτερική* – περιπέτειά τους, η αντικειμενική δράση, στην πραγματικότητα ολόκληρες οι ταινίες, αντανakλούν έναν *ιδιωτικό* πανικό, μια τρικυμία που συμβαίνει στο ψυχικό επίπεδο. Κάπου εδώ βρίσκεται μία από τις γενικές αιτίες της «ενόχλησης», αόρατης μα αισθητής, που ξέρον τόσο καλά να αφήνουν πίσω τους τα έργα του Κρόνενμπεργκ: η ουσιαστική τους εξέλιξη συμβαίνει στα υπόγεια ρεύματα της συνείδησης, δημιουργώντας «παρασκηνιακά» την αίσθηση ότι οι εικόνες μας απευθύνονται με κάποιον *προσωπικό*, ιδιαίτερο τρόπο, σταματώντας την αμυντική αποστασιοποίησή μας – ένα σημείο όπου πολλές φιλόδοξες ταινίες και άξιοι σκηνοθέτες χάνουν το παιχνίδι.

«*Εσωτερικές μεταφορές, εξωτερικός τρόμος*», όπως είχε πει κάποτε για το έργο του Κρόνενμπεργκ ο μέγας θαυμαστής του, σκηνοθέτης Μάρτιν Σκορσέζε. Ποια είναι, όμως, τα αγαπημένα «εξωτερικά» τερέν, όπου ο νόμος του Μέρφου φτάνει στη βλοσυρή εκπλήρωσή του; Με θαυμαστή ευθύτητα, ο Καναδός σημαδεύει τα δύο σημαντικότερα τοτέμ της κοινωνίας μας, την *επιστήμη* και το *σεξ*. Δεν είναι ούτε ο πρώτος ούτε ο τελευταίος, αλλά – για μια ακόμη φορά – η προσέγγιση του Καναδού διαφέρει: η μέση ταινία τρέμου «σκάβει», στη διάρκεια της, μια άχαρη *τρίττα* στις συνήθειες των ανθρώπων, υπηρετώντας με προχειρότητα τις βιαστικές της ανατριχίλες, και ξαναεπιβεβαιώνοντας, έμμεσα, τις ίδιες αξίες που θίγονται: ταινίες σαν αυτές του Κρόνενμπεργκ, από την άλλη, παρατηρούν το ανθρώπινο σύμπαν με την «απάθεια» μιας απόστασης, που έχει την αίσθηση του βλέμματος ενός εξωανθρώπινου ερευνητή. Κάνοντας αυτό το *βήμα προς τα πίσω*, η προοπτική ανοίγει και αλλάζει, αποκαλύπτοντας παραμέτρους που έμεναν αθέατες, ρεύματα συνθηκών και περιστάσεων που ανά πάσα στιγμή μπορούν να καταστρέψουν την αβέβαιη ανθρώπινη ισορροπία... Πρόκειται για ένα βαθύ, συνταρακτικό αίσημα αποξένωσης που ασφυκτιά, δυστυχώς, μέσα σε οποιαδήποτε λεκτική προσέγγιση. Όσοι έχουν δει τις ταινίες του, ξέρουν περί τίνος πρόκειται.

Πίσω στην επιστήμη: το επίκεντρο «κακού» είναι οι παρενέργειες ενός συστήματος που κάνει τυφλά βήματα μπροστά, βασισμένο σε μια εύθραυστη γνώση. Στις *Ανατριχίλες*, στις *Λυσσασμένες*, στους *Νεοσσοίς*, στο *Σκάννερς*, στη *Μύγα*, η επιστήμη ξεκινάει μια προσπάθεια με τις καλύτερες προθέσεις,

για να καταλήξει σε μια ολοκληρωμένη καταστροφή. Υπεύθυνα δεν είναι, βέβαια, τα *εργαλεία*, αλλά ο άνθρωπος, ένα ατελές πλάσμα του οποίου οι επεμβάσεις στη φύση – και στη φύση του – δεν μπορεί παρά να αναπαράγουν την ίδια την ατέλειά του.

Εδώ θα μπορούσε να διακρίνει κανείς αχνά σημάδια της θρησκευτικής ανατροφής του Κρόνενμπεργκ, αλλά, αν υπάρχει Θεός στις ταινίες του, είναι ένας Θεός που μόνιμα απουσιάζει, και όχι κάποιος φύλακας-τιμωρός της ασέβειας. Οι επιστήμονες μένουν μόνοι με τα λάθη τους, και βλέπουν αυτά τα λάθη να μεταμορφώνονται σε τέρατα για να τους τιμωρήσουν όποτε ξεστρατίζουν από τα καθορισμένα μονοπάτια. Η επιστήμη είναι ανεξέλεγκτη, απρόβλεπτη, και τα πειράματά της έχουν μια υβριδική ζωή που δεν μοιάζει καθόλου με εκείνη των ανθρώπινων δημιουργιών τους. Απ' όλες τις ταινίες που αναφέραμε απορρέει βουβά το ίδιο συμπέρασμα: η «επιστήμη» είναι πιο δυνατή από τους χειριστές της, ζωντανός κίνδυνος που ξυπνά κι ενεργοποιείται, σαν ένας ωρολογιακός μηχανισμός καταστροφής, από τις αδέξιες προσπάθειες των ανθρώπων. Η γνώση στα χέρια τους είναι ένα γεμάτο όπλο, στραμμένο, εν αγνοία τους, επάνω τους.

Το άλλο, και πολύ πιο «ιερό» ταμπού που μεταμορφώνεται σε προάγγελο κακού, είναι το σεξ. Η λέξη είναι πονηρή, κι έχει γίνει κατάχρηση της λειτουργίας της στις ταινίες τρόμου, με τους αναρίθμητους μπαμπούλες που τιμωρούν με χασαπομάχαιρα το «ανήθικο». Οι ανησυχητικοί στοχασμοί που διατρέχουν τις μυστικές λειτουργίες του σεξ στο έργο του Κρόνενμπεργκ δεν έχουν καμία σχέση με τις αφελείς συνταγές αυτού του τύπου. Στην πραγματικότητα, το σεξ παίζει πολλαπλούς ρόλους, που η πλειοψηφία των ανθρώπων αποθησαυρίζει. Αλλά *μια στιγμή*, λένε οι ταινίες του Καναδού, *μήπως αυτό που αποθησαυρίζουμε είναι ακριβώς οι ρόλοι*; Αν ναι, τότε αλλάξτε το κάστινγκ – δώστε στο σεξ διαφορετικές ιδιότητες, διευρύνετε τους ρόλους και τις χρήσεις του – και σύντομα το σεξ γίνεται κάτι διαφορετικό από αυτό που ξέρουμε, κι έτσι, ξανά, από αυτό που θέλουμε...

Μόλυνση

Δεν υπάρχει αμφιβολία: τα έργα του Κρόνενμπεργκ δίνουν στη φράση «βρώμικο σεξ» μια ολότελα καινούρια έννοια... Το σεξ έχει δυναμική παρουσία στις περισσότερες από τις ταινίες του Καναδού, αλλά οι ιδέες που το συνοδεύουν διαθέτουν ένα βαθμό μυστηρίου – και δυο βαθμούς *δέους* – αντιστέκεται σθεναρά στην παράδοση: οι συσχετισμοί που γίνονται γύρω από το «βασικό ένστικτο» είναι πρωτότυποι και παραπάνω από λίγο ενοχλητικοί, καθώς έρχονται σε μετωπική σύγκρουση με το σύνολο, σχεδόν, των καθιερωμένων αντιλήψεων για τη γεννητήσια ορμή. Το κεντρικό δίπολο που συναντούμε σαν σπερματική ιδέα: σεξ-αρρώστια, σε ελεύθερη κι αμφίδρομη σύνδεση. Στις *Ανατριχίλες* και στη *Μύγα*, το σεξ εκφράζει τη μόλυνση σαν κύρια επιρροή του DNA της παρασιτικής ομάδας αλλά και του εντόμου (δίνει *άλλη* διάσταση στην ιδέα *τα πουλάκια το κάνουν, οι μελισσούλες το κάνουν, πιθανότατα το κάνετε κι εσείς...*). Στις *Λυσσασμένες*, το σεξουαλικό ένστικτο είναι το «δόλωμα για τη μετάδοση της μόλυνσης. Στους *Νεοσσούς*, η αναπαρά-

γωγική λειτουργία βρίσκει την πιο ανεξάρτητη – και αφύσικη – εκδοχή της. Στο *Βίντεοντρομ* και στους *Διχασμένους*, το σεξ γίνεται, απλά, ο δρόμος για την κάθοδο στην κόλαση.

Όλα αυτά, φυσικά, δεν αντιπροσωπεύουν κάποια υπερ-συντηρητική τοποθέτηση από την πλευρά του δημιουργού τους, αφού ακόμα και το συντηρητικότερο των δογμάτων αναγνωρίζει μια αναγκαιότητα (τουλάχιστον) της φυσικής αναπαραγωγικής λειτουργίας. Και είναι σε αυτό το φυσικής που ρίχνει το βάρος των ερωτηματικών του ο Κρόνενμπεργκ, «δοκιμάζοντας» μια σειρά από παράξενα υποβλητικές αλλαγές ρόλων.

Πέρα, όμως, από τις επιμέρους μεταφορές που διαδραματίζονται στο τερέν της σεξουαλικότητας, το βασικό σοκ προέρχεται από την αρχική μετατόπιση, την απουσία του σεξ από την θέση που ολόκληρη η παιδεία μας του επιφυλάσσει εφ' όρου ζωής. Ω ναι, το Τοτέμ μπορεί να έχει εξαρτήματα από διάφορες ελάσσονες διαστορφές, μπορεί να είναι πολύ μικρό ή πολύ μεγάλο, αλλά σημασία για μας έχει να βρίσκεται εκεί, να μας περιμένει όπου περιμένουμε να το βρούμε. Με τη χάρη φιλοσοφικού διαρρήκτη, τα σενάρια κι οι έννοιες του Καναδού γλιστρούν στα ψυχοσεξουαλικά άδυτα, κι όταν οι φύλακες ξεκλειδώνουν την πόρτα, ιδού η αποκάλυψη: το Τοτέμ *λείπει*, και το τρομερό της υπόθεσης δεν βρίσκεται στο ερώτημα *πού είναι*, αλλά στο γεγονός ότι δεν είναι εκεί, ότι το βάθρο στέκεται άδειο.

Χρειάζεται θράσος για μια τέτοια κλοπή. Πολλές ταινίες (κι όχι μόνο) του ύψους ή του βάθους έχουν διατυπώσει βαθυστόχαστες θεωρητικές αναζητήσεις, έχουν εφεύρει ποικίλα σοκ κι έχουν επιδοθεί σε σεξο-πειράγματα, αλλά πάντα μέσα στα σύνορα της ίδιας της σεξουαλικής αρένας σαν υπέρτατης, τελικής ή μοναδικής ιδέας-πλαίσιο. Ο Καναδός κλέβει την ίδια την αρένα. Φυσικό αποτέλεσμα αυτής της σε ανύποπτο χρόνο μετακόμισης είναι ένας χαμηλόφωνος αλλά επίμονος ίλιγγος, ένας χαμηλόφωνος πανικός που ψιθυρίζει ακατανόητες απειλές στα όρια των γεννητήσιων αξιωματών μας.

Η σεξουαλική φρενίτιδα που μεταδίδεται χωρίς φραγμούς και χωρίς διάκριση στους ενοίκους του ουρανοξύστη στις *Ανατριχίλες* δεν έχει την παραμικρή συγγένεια με αυτό που αντιλαμβανόμαστε σαν ερωτική επιθυμία – ή, ακόμη χειρότερα, έχει όλες τις λάθος συγγένειες. Η φρενίτιδα διαπερνάει σαν ένα τεράστιο, νοήμον κύμα τα ανθρώπινα κορμιά, σαν ένας ζωντανός ιός που χρησιμοποιεί τα σάρκινα εργαλεία για να προχωρήσει προς τον προορισμό του. Αυτή τη φορά, το σεξ δεν είναι απόλαυση που ανήκει στους ανθρώπους, αλλά οι άνθρωποι μία απόλαυση που ανήκει στο – λεγόμενο – σεξ. Ζήτημα ιδιοκτησίας; Ναι.

Η αντίληψη του σεξ σαν *εχθρού* που χρησιμοποιεί τις κατάλληλες ανθρώπινες ψυχοσωματικές υποδοχές για ένα σκοπό τελείως ξένο, σε σχέση με τους δικούς μας, επανέρχεται στις *Λυσσασμένες*. Με μια πονηρή έμπνευση, ο Κρόνενμπεργκ διαλέγει για πρωταγωνίστριά του τη γνωστή πορνοστάρ Μαίριλιν Τσέιμπερς, που τότε βρισκόταν στο απόγειο της καριέρας της: η Μαίριλιν γίνεται η γυναικα αρπακτικό, που με τις φαλλικές προεξοχές κάτω από τη μασχάλη της τρέφεται (με αίμα) και μεταδίδει το μήνιμα της λύσσας. Ναι, η ιδέα θυμίζει λίγο ένα... μεταμοντέρνο Δράκουλα – ποτέ δεν έλειπαν, άλλωστε, τα σεξουαλικά υπονοούμενα από τον συγκεκριμένο μύθο – αλλά το



Η μύγα

πράγμα δεν σταματάει εκεί. Πέρα από το θέμα της αρπακτικής γυναίκας, στο οποίο θα ξαναέρθουμε, η έμπνευση του Κρόνενμπεργκ να «βγάλει» την πορνοστάρ-βαμπίρ στους δρόμους, αναζητώντας θύματα ανάμεσα στον αρσενικό πληθυσμό των πορνοσινεμά, αφήνει παράξενους απόηχους κάπου εκεί στις οικίες, στα μισοξεχασμένα περιθώρια της πλοκής. Η Μαίριλυν θυμίζει ένα αλογάκι της Παναγίας ή μια βασίλισσα του μελισσιού που καταστρέφει τα αρσενικά που θα την πλησιάσουν, και η ηδονοβλεψία και το σεξουαλικό ένστικτο αναδύονται σαν αγωγοί μιας ολέθριας μόλυνσης. (Οι όψιμοι συσχετισμοί με τον ιό του AIDS έχουν μια κάποια περιστασιακή αξία, αλλά αστοχούν ολοκληρωτικά, αφού ο Κρόνενμπεργκ εστιάζει στην εσωτερική αντανάκλαση της σωματικής περιπέτειας, κι εκεί πετυχαίνει τα υποβλητικότερα αποτελέσματά του).

Με ανάλογο τρόπο, *Οι νεοσσοί* προχωρούν στη μεγαλύτερη «βλασφημία», απεικονίζοντας μια παρανοϊκή μητέρα που γεννοβολάει παιδιά-τέρατα. *Οι νεοσσοί* συνάντησαν τεράστια προβλήματα με τη λογοκρισία, και απώθησαν πολλούς: όλοι ξέρουν ότι αυτά που βλέπουν είναι φανταστικά αλλά και μεμονωμένα – συμβαίνουν αποκλειστικά στην ηρωίδα, και σε καμία άλλη γυναίκα του έργου, – αλλά δεν έχει σημασία. Το έργο συγκεντρώνεται επάνω της, και σε ψυχολογικό επίπεδο αντανακλά με τον σκοτεινότερο τρόπο τη μία και μοναδική γυναικεία υπόσταση. Στον ψυχολογικό χώρο, υπάρχει μόνο ένας άντρας και μία γυναίκα, και η απώθηση δεν αρκεί για να αποκλείσει ολοκληρωτικά την ταύτιση με τα δρώμενα: έτσι *Οι νεοσσοί* πετυχαίνουν στο σκοπό τους. Πώς θα μπορούσε να μας τρομάξει χωρίς να μας υποβάλλει; Και πώς θα μπορούσε να μας υποβάλλει αν, εξαρχής, δεν μας αφορούσε; *Οι απαντήσεις*, μοιάζει να λέει ο Κρόνενμπεργκ, δικές σας.

Όσο για το *Βίντεοντρομ* και τους *Διχασμένους*... δύο διαφορετικές γυναίκες γίνονται οι καταλύτες που θα οδηγήσουν – μέσω του σεξ – τους ήρωες στον όλεθρο. Φταίει το σεξ; Όχι. Φταίνε οι άντρες; Όχι. Μήπως φταίνε οι γυναίκες; Ε λοιπόν, όχι. Φταίει ο σεξουαλικός προγραμματισμός, η ρύθμιση που, σαν όμορφη παγίδα φυτεμένη βαθιά μέσα στον άνθρωπο, τον οδηγεί σε κατευθύνσεις που τον ξεπερνούν. Στην καταστροφή. Ίσως αξίζει να το ξανασκεφτεί κανείς πριν βιαστεί να απαντήσει.

Αλλά πριν από αυτά – προσέξате, το πρόσεξα, και, δε μου το βγάξετε από το μυαλό, το πρόσεξε κι ο Κρόνενμπεργκ, και μάλιστα πριν από όλους. Σε όλες τις παραπάνω κακοτυχίες παραμένει ένα χαρακτηριστικό ίχνος γυναικείου αρώματος. Θα τις αφήσουμε να ξεφύγουν έτσι εύκολα;

Ε λοιπόν, όχι.

Η Γυναίκα-Αρπακτικό

... Και η γυναίκα-παγίδα. Οι φεμινίστριες για χρόνια είχαν τον Κρόνενμπεργκ στο μάτι, θεωρώντας τον μισογύνη σε βαθμό κακουργήματος. Μήπως είναι, ή μήπως είναι απλώς ένα καθαρά, ή – φρίκη – μια παλιαδεροφή;

Συνηθισμένες αντιδράσεις σε συνηθισμένες παρεξηγήσεις. Ο Κρόνενμπεργκ δεν είναι ομοφυλόφιλος, δεν είναι απλώς ένα καθαρά, και, ακόμα, δεν είναι μισογύνης. Θα μπορούσε ίσως να τον κατηγορήσει κανείς ότι είναι ένας

κακομαθημένος φαρσέρ, έτσι όπως στήνει τις ταινίες του, γεμάτες από νοήματα-παγίδες για τους βιαστικούς. Κάθε *γρήγορη* παρατήρηση – και τα ανάλογα συμπεράσματα – της δουλειάς τους είναι ικανή να οδηγήσει στα πιο λανθασμένα μονοπάτια, ακριβώς όπως ένα αίνιγμα που δεν αποκαλύπτει ποτέ την ταυτότητά του στην επιφάνειά του: και στη μία περίπτωση και στην άλλη θα μείνουν αναπάντητα ερωτήματα, κι ένα θλιβερό κενό εκεί όπου θα έπρεπε να βρίσκεται η καρδιά της πνευματικής μας επαφής με το έργο. Τι ρόλο, άραγε, έπαιζαν οι γυναίκες στο σινεμά του Βέντερς το '70, στο σινεμά του Γκρήναγουαιη το '80, στα παλιά γουέστερν, ή οι θηλυκοί, εγκληματικοί υπερ-εγκέφαλοι σε τόσα φιλμ νουάρ; Όπως πάντα, τα φαινόμενα απατούν, και οι «αγοράζοντες τοις μετρητοίς» παραμένουν τα ιδανικά θύματα στις ανθάδικες φάρσες.

Δύο πρότυπα κυριαρχούν στην απεικόνιση των «μοιραίων γυναικών» του Κρόνενμπεργκ. Η αποπλανήτρια, όπως στο *Βίντεοντρομ* και στους *Διχασμένους*, θυμίζει την προπατορική Εύα. «Οδηγεί» τον φιλικό Αδάμ της πέρας από τα όριά του – πάντως όχι χωρίς τη θέλησή του – σε μια περιπέτεια που θα τον οδηγήσει έξω από τον κόσμο που ήξερε. Και στις δύο ταινίες, οι «γυναίκες-παγίδες» κάθε άλλο παρά το κακό έχουν στο μυαλό τους.

Το δεύτερο πρότυπο είναι, φυσικά, η γυναίκα αρπακτικό. Η νοσοκόμα φίλη του νεαρού γιατρού στις *Ανατριχίλες* τον πιέζει φορτικά, με μια σεξουαλικότητα φανερά μεγαλύτερη από τη δική του, ενώ γύρω τους ξεσπάει ο σεξουαλικός πυρετός. Η άτυχη ηρωίδα στις *Λυσσασμένες* προσφέρει τα θέλητρά της για να προσελκύσει το αίμα που χρειάζεται. Η αλλόκοτη μάνα του *Οι νεοσσοί* δεν χρειάζεται τον άντρα της για να γεννήσει τα φρικτά παιδιά της. Και στις τρεις ταινίες, η γυναίκα παίρνει τον αντρικό ρόλο, κι ο άντρας την αντικαθίζει μέσα σε μια φρικτή αδυναμία. Μέσα στην αλά '70 ψυχολογία των έργων, θα μπορούσε κάποιος να πει ότι η γυναίκα είναι εκείνη που κλέβει – συμβολικά – το φαλλό του άντρα: στις *Ανατριχίλες* μεταφορικά, με το σεξουαλικό παράσιτο μέσα στο στόμα της, στις *Λυσσασμένες* με έναν ξεδιάντροπο, σχεδόν φαρσικό ρεαλισμό, με τις κοφτερές προεξοχές που βγαίνουν από τις σχισμές στις μασχάλες της ηρωίδας, στο *Οι νεοσσοί* – ευτυχώς – χωρίς τέτοιες χαριτωμένες οπτικές μεταφορές, αλλά διατηρώντας σε απόλυτο βαθμό το συμβολικό αντίκτυπο.

Το πρότυπο της γυναίκας-αρπακτικού δεν είναι μονάχα μια αντιστροφή στα υποτιθέμενα καθιερωμένα σεξουαλικά ήθη. Η νοητική εικόνα προχωράει βαθύτερα, ταράζοντας το λασπώδη βυθό της φυλετικής μνήμης, ανακαλώντας θαμπά το απειλητικό αρχέτυπο της φαλλικής μητέρας. Ευτυχώς – και πάλι – ο Κρόνενμπεργκ ευνοεί τα τεχνάσματα στην επιφάνεια της εικόνας, και αφήνει νύξεις εκεί όπου θα έπρεπε να υπάρχουν – και ίσως να μην χωρούσε τίποτε άλλο παρά – νύξεις. Αλλά και το «θράσος» των πρώτων του ταινιών καταλαγιάζει αργότερα, οι ακρότητες ελαττώνονται, χωρίς πάντως να συμβαδίζουν και με κάποια αλλαγή πλεύσης. Οι γυναίκες εξακολουθούν να είναι οι καταλύτες της δράσης, αλλά με πιο αφηρημένο τρόπο. Έτσι, οι Σκάννερς υποφέρουν από τα πειράματα που έγιναν στις μητέρες τους, ο Σμιθ στη *Νεκρή ζώνη* πεθαίνει για να μη σκοτώσει το παιδί της αγαπημένης του, το alter ego του Μπάροουζ στο *Γυμνό γέιμα* ξεκινάει την κατάδυση του στη σκοτεινότερη φαντασία μετά από το θάνατο της γυναίκας του...

Η προσέγγιση αυτή δεν μπορεί, πλέον, ούτε για αστείο να επικριθεί σαν «εσφαλμένη σεξουαλική πολιτική». Ετσι ή αλλιώς, μια ταινία δεν οφείλει να είναι «πολιτικά» σωστή· σκοπός της είναι να προκαλέσει κάποια απόκριση, κι όχι να παίξει το – αναγκαστικά πλαστό – αντίγραφο της καθημερινής μας πραγματικότητας. Ο Κρόνενμπεργκ εξακολουθεί πάντα να χρησιμοποιεί τη σεξουαλική αρένα σαν ένα εργαλείο του οποίου η ελεγχόμενη κατάχρηση βοηθάει την «απόβαση» των ιδεών στον ψυχισμό του θεατή. Οι εκδοχές της γυναικείας σεξουαλικότητας σαν ένα δυσοίωνο κενό ή μια απειλή είναι εξίσου σχηματικές με εκείνες του άντρα που μένει, τελικά, μόνος. Οριακά, στο σινεμά του Κρόνενμπεργκ η σεξουαλικότητα δεν είναι παρά μονάχα άλλη μια ταυτότητα, που, όπως όλες οι άλλες, κινδυνεύει ανά πάσα στιγμή να αλλάξει, να αναθεωρηθεί, να παραχαραχθεί, ή, απλά, να χαθεί.

Σε ακόμη πιο αφηρημένους όρους, τα πράγματα γίνονται ακόμη πιο απλά. Ορίστε ένα τελευταίο παιχνίδι για τους φίλους του συμβολισμού: αν το αρσενικό είναι ο θετικός πόλος, που εκφράζει αυτό που υπάρχει (ή που φαίνεται), την παρούσα τάξη του κόσμου, τότε το αρνητικό είναι αυτό που λείπει, όχι η αταξία αλλά το άγνωστο, αυτό που δεν έχει ακόμη φανεί. Και αφού κάθε ταινία τρόμου μιλάει για ένα γκρέμισμα, τα πράγματα αποκτούν αυτόματα τη δική τους συμβολική κατεύθυνση. Με δύο λόγια: η καταστροφή είναι γυναικεία.

Η αρένα του σώματος

Αν, όμως η «μυστική ζωή» του σεξ κρύβει αρκετούς κι απρόβλεπτους κινδύνους τα πράγματα μπορούν να γίνουν και χειρότερα. Οι σεξουαλικές παρεκκλίσεις γίνονται προθάλαμος ή ο σαν μάντης κακών προλόγος για μια πιο άμεση εμπλοκή με το άγνωστο, καθώς η σύγκρουση μεταφέρεται στην αρένα του σώματος. Εδώ πέφτουν τα τελευταία αμυντικά οχυρά, και το παιχνίδι του φόβου φτάνει, μέσα από μία κλιμακωτή σειρά μετατοπίσεων, στην οριακή μορφή του, με αυτό που θα μπορέσουμε να ονομάσουμε συμβατικά φανταστικό σώμα. Αλλά ας πάρουμε τα πράγματα με τη σειρά...

Αν σε ψυχο-συμβολικό επίπεδο είναι αδύνατο να αποφύγει κανείς την ταύτιση με τις σεξουαλικές λειτουργίες, η καθημερινή πραγματικότητα μοιάζει να προσφέρει μια μεγαλύτερη ελευθερία επιλογών, ή, τουλάχιστον, μια ύστατη αντίσταση στην εισβολή του παραδόξου: το σεξ το έχεις ή δεν το έχεις, αλλά το σώμα σου σίγουρα σου ανήκει, βρίσκεται στην αποκλειστική σου δικαιοδοσία. Κατ' αρχήν, ναι – αλλά για να υψώσεις τείχη και να σκάψεις τάφρους πρέπει να περιμένεις κάποιον εχθρό, κάτι που στο σινεμά του Καναδού δεν συμβαίνει· ο εχθρός εδώ είναι σαρωτικές, αόρατες δυνάμεις, και το ανθρώπινο κάστρο αλώνεται από μέσα. Η συμφορά δεν έρχεται από το πονθινά, για την ακρίβεια δεν έρχεται από έξω, αλλά περιμένει βαθιά ριζωμένη μέσα στην ζωή των πρώτων και σε λανθάνουσα κατάσταση, την στιγμή που θα ενεργοποιηθεί. Όλα τα δεινά που περιμένουν τους άτυχους ήρωες χωρούν ιδανικά, φανερόντως την αληθινή τους φύση, στον τίτλο *Ήρθαν από μέσα* (ο δεύτερος τίτλος του *Ανατρίχλες*), και φυσικά το σώμα δεν θα μπορούσε να εξαιρεθεί από μια τέτοια μάχη.



Οι διχασμένοι

Χρησιμοποιώντας την ίδια πρακτική της, ας πούμε, καταναγκαστικής αποστασιοποίησης απ' ότι θεωρούσαμε οικείο, ο Κρόνενμπεργκ είχε φέρει, από την αρχή της καριέρας του ακόμα, το βασικό θέμα της απώλειας του ελέγχου στο σωματικό επίπεδο. Όπως φαίνεται σχεδόν σε όλες τις ταινίες του, ο ετοιμόρροπος έλεγχος χάνεται με την πρώτη ριπή των αόρατων ανέμων, κόβοντας τον φυσικό δεσμό του ανθρώπου με το περιβάλλον του και διαταράσσοντας, έτσι, την ίδια την υφή της πραγματικότητας. Ας δούμε, τις διάφορες φάσεις αποξένωσης από το σώμα, όπως παρουσιάζονται στις ταινίες.

Το *Ανατριχίλες* και το φιλμ *Λυσσασμένες στα νύχια του τρόμου* μοιάζουν πολύ: και στα δύο, η μόλυνση προκαλεί φρενίτιδα, μία ολοκληρωτική απώλεια του φυσικού ελέγχου. Παρ' όλο που μια τέτοια περιπέτεια θα ερχόταν πρώτη στο μυαλό, δεν έχει το μέγιστο αντίκτυπο, αφού η «μετάβαση» συμβαίνει χωρίς το θύμα να *συνειδητοποιεί* – σε αντίθεση με τους υπόλοιπους, «καθαρούς» ανθρώπους: έτσι, η έμφαση πέφτει στον τομέα της κοινωνικής αποξένωσης περισσότερο, και μόνο αντανάκλαστικά στο φυσικό «διχασμό».

Τα πράγματα αποκτούν μια πολύ πιο ανησυχητική οικειότητα στο *Οι νεοσσοί*, όπου το σώμα αποκαλύπτεται στα μάτια του έντρομου συζύγου σαν ένα άγνωστο εργαστήρι: από τη μια στιγμή στην άλλη, με μια θριαμβευτική όσο και σκοτεινή χαρά, το ανθρώπινο απομένει ειρωνικό είδωλο της παλιάς ηθικής του ταυτότητας, και με μια *τρομακτική ευκολία* τίθεται στην υπηρεσία της τερατογονίας. Οι συνειρμοί που ακολουθούν τις εικόνες δεν είναι απρόβλεπτοι, αλλά ένας σπόρος αμφιβολίας έχει ήδη φτυευθεί στο βαθύτερο υπέδαφος της γεννητικής σιγουριάς μας: πόσο καλά γνωρίζουμε αυτό το εργαστήρι, τελικά, όταν σε μηδενικό σχεδόν χρόνο αλλάζουν τα πάντα; Και το χειρότερο, η ταυτότητά του δεν έχει μεταβληθεί, ο μηχανισμός της αναπαραγωγής βρίσκεται εκεί αλλά κάτω από ένα ξένο φως, μέσα σε μια φρικτή αυτονομία: το ψυχολογικό εφάε που προκαλείται από αυτή τη μεταστροφή θυμίζει τους εφιάλτες, όπου μέσα από μία συγκλονιστική αντιστροφή ή μία περιέργη παρεξήγηση το όμορφο και το ήρεμο «σκοτεινιάζει», κι έρχεται το «άλλο», απειλητικό του πρόσωπο στην επιφάνεια.

Στο *Βίντεοντρομ*, στη *Νεκρή ζώνη* αλλά και, σ' ένα μεγάλο βαθμό, στο *Σκάννερς*, οι ήρωες είναι εκείνοι που κατέχουν ένα σώμα «καταραμένο» με τη διαφορά. Εδώ, τα πράγματα δεν είναι τόσο δογματικά ενταγμένα στο ψυχοσεξουαλικό τερέν, όπως οι προηγούμενες τρεις ταινίες. Το σώμα αντιμετωπίζεται σαν κάτι το ξένο, επειδή έχει ξεφύγει από την κοινή ανθρώπινη νόρμα με έναν τρόπο οριστικό κι αμετάκλητο. Έτσι, ο τρόμος υποχωρεί, καθώς οι μηχανισμοί της ταύτισης μας κάνουν να συμπάσχουμε με τους «διάφορους» ήρωες, φέροντας τραγικές αποχρώσεις στο προσκήνιο.

Το σημείο, όμως, όπου και η ταύτιση υποχωρεί ξαφνικά, αφήνοντάς μας σαν κληρονομιά μία εσωτερική σύγκρουση με την ατομική μας προκατάληψη, είναι εκεί όπου μπαίνουν στο παιχνίδι οι έννοιες της μεταμόρφωσης και της μετάλλαξης. Πώς μπορούμε να συμπαθήσουμε ένα πλάσμα όταν πάψει να είναι *ανθρώπινο*; Ο Κρόνενμπεργκ εκτελεί αυτό το τέχνασμα με διακριτικότητα αλλά και ιδανική τελειότητα στη *Μύγα*: συμπάσχουμε με τον Μπραντλ που υποφέρει, πονάμε γι' αυτόν ακόμη και όταν η μετάλλαξη έχει αρχίσει να του δίνει *χιδαία χαρακτηριστικά* (αν και, βεβαίως, δεν θα τον πλησιάζαμε),

αλλά μόλις οι σάρκες πέφτουν και αποκαλύπτεται η μύγα – ο σώζων εαυτόν σωθήτω. Η «συμπάθεια» κομματιάζεται μαζί με το ανθρώπινο δέρμα, αφήνοντας μας έκθετους: η πλοκή είχε υπνωτίσει τα συναισθήματά μας, κρατώντας τα προσηλωμένα στην θέση τους με την άγκυρα της ανθρώπινης μορφής, αλλά τώρα... *Αλλά τώρα, όπως λέει ο Μπραντλ-μύγα, το όνειρο τελείωσε, και το Έντομο έχει ξυπνήσει...*

Πέρα από το υποκείμενο επίπεδο των εντυπώσεων και των ψυχολογικών αντιδράσεων, το σώμα απεικονίζεται με διάφορους αντικειμενικούς, επίσης, τρόπους, κατ' ευθείαν στην επιφάνεια της πλοκής. Το σοκ, εδώ, δεν είναι άμεσα κρυμμένο, αλλά αυτό δεν το κάνει μικρότερο. Οι τέσσερις εξωτερικές αντιστοιχίες των φυσικών σωμάτων είναι αυτές:

— *το σώμα σαν ανόργανη ύλη*, σαν σκουπίδι: οι καθαροί κυνηγούν τους μολυσμένους και τους πυροβολούν, σαν σκυλιά, και ύστερα πετούν τα πτώματά τους στα σκουπιδιάδικα. Το πτώμα της Μαίριλυν, θεραπευμένης πια, καταλήγει στα σκουπίδια. Το σώμα του Μπραντλ-μύγα καταλήγει κομματιασμένη, ημι-ανόργανη ύλη. Ο Μαξ Ρεν παίρνει ο ίδιος τη ζωή του *για να ζήσει στο Βίντεοντρομ*: κανείς τους δεν μπορούσε να λυτρωθεί και να κρατήσει το σώμα του.

— *το σώμα-φυλακή*: κυρίως στη *Μύγα* αλλά και στη *Νεκρή ζώνη*, οι ήρωες απο-ταυτίζονται από τα κορμιά τους, που έχουν αποκτήσει έμμεσα τη διάσταση ενός περιοριστικού «χώρου»· για τον Σμιθ και τον Μπραντλ, τα σώματά τους είναι μια έννοια του παρελθόντος, και τώρα συζούν με κάτι το ξένο, καταδικασμένοι να χαθούν (αυτό το «είδος» προκαλεί και τις πιο άμεσες ταυτίσεις, αντλώντας από τους κοινούς φόβους της αρρώστιας, της παραμόρφωσης και της αναπηρίας) μαζί του.

— *το σώμα σαν καμουφλάζ ή μάσκα για κάτι το ξένο*: εδώ ο φόβος κάνει ένα σημαντικό βήμα πιο κοντά στην καθαρή παράνοια. Οτιδήποτε μπορεί να συμβεί, καθώς το κοινό ψυχολογικό ανθρώπινο πρότυπο – το φυλετικό αρχέτυπο – στιγματίζεται από μια ανεξιχνίαστη ετερότητα: το σώμα του Μπάρου Κόνβεξ οκίζεται στα δύο στην *αλογόκριτη* κόπια του *Βίντεοντρομ*, κι από μέσα αρχίζει να βγαίνει κάτι το ελάχιστο, αν όχι καθόλου ανθρώπινο, κάτι σαν παραμορφωμένο έντομο· τα ίδια και στη *Μύγα*, τα ανάλογα και στην μεταμόρφωση του Τζούλιαν Σαντς στην σαν σαρανταποδαρούσα μορφή του στο *Γυμνό γεύμα*. Στο τελευταίο αυτό φιλμ, ο Κρόνενμπεργκ συναντά τη σύντροφη εμμονή του Γουίλλιαμ Μπάροουζ, του μεγαλύτερου εικονοκλάστη στο θέμα της φυσικής ανθρώπινης υπόστασης: μια εσωτερική κενότητα επιτρέπει σε ανθρώπινα περιβλήματα (που είναι αδύνατον να τα διακρίνεις εκ των προτέρων από τους φυσιολογικούς ανθρώπους) να φιλοξενήσουν εξωγήινους πράκτορες, τέρατα ή τερατώδεις δυνάμεις. Αυτή η καθαρά σχιζοφρενική ιδέα έχει αξιοποιηθεί πολλές φορές στο παρελθόν, από ταινίες όπως το *Οι άνθρωποι του τρόμου* και το *Μακάβρια εισβολή*, το *Μωρό της Ρόζμαρυ* τον *Ενοικο* του Πολάνσκι, χωρίς ποτέ να χάνει την παγερή δύναμη της υποβολής που προκαλεί, όταν χρησιμοποιηθεί σωστά.

— *το φανταστικό σώμα*: ή, εκεί όπου καταλήγουν όλα τα προηγούμενα. «*Ζήτη η νέα σάρκα*», λέει ο Μαξ Ρεν, ο ήρωας του *Βίντεοντρομ*, αφού πρώτα έχει δει να ανοίγει στο στομάχι του μια τεράστια τρύπα (που μοιάζει ύποπτα

με αιδού), να μπαίνουν μέσα της όπλα (και να χάνονται) ή βιντεοκασέτες προγραμματισμού, να γίνεται το χέρι του ζωντανή μεταλλική προέκταση ενός όπλου, και πράγματα ακόμη πιο παράξενα... Τι συμβαίνει μέσα στο σώμα του; Τίποτε, απολύτως, γιατί αυτό δεν είναι το *σώμα* του, με την έννοια, τουλάχιστον, που το ήξερε: είναι ένα σώμα θρεμμένο από ζωντανές παραισθήσεις, που υπάρχει και λειτουργεί ανάμεσα σε αντιμαχόμενες φυσικές διαστάσεις: στην *πραγματικότητα*, μονάχα μια χρήσιμη αντανάκλαση του φυσικού, που έχει πάψει να δεσμεύεται από τους παλιούς νόμους. Όποιος βλέπει το *Βίντεοντρομ* και αποδέχεται τους κανόνες του, βρίσκεται σε μια παράξενη χώρα – όπου το ζήτημα δεν βρίσκεται πια στο σώμα και στις «μεταφορές» που οπτικά υπομένει, αλλά στην ίδια τη φύση του πραγματικού.

Η εύθραυστη πραγματικότητα

Παρακολουθώντας τις επώδυνες διαδρομές των ιστοριών του Κρόνενμπεργκ οδηγούμαστε προς το σημείο απ' όπου ξεκινήσαμε, αλλά χωρίς να βρίσκουμε πια το αρχικό σύμπαν. Υπάρχει μία μέθοδος στην εξέλιξη των ταινιών και των ιδεών, μια ιδιότυπη λογική στην «πτώση» των ανθρώπων από το βασίλειο της σιγουριάς και της χαρισάμενης άγνοιας. Οι φυσικές αλλαγές από τα ανεξέλεγκτα πειράματα της επιστήμης, τις σεξουαλικές παρεκκλίσεις, τις επιδημίες, παύουν να είναι, όπως ήδη είπαμε, *φυσικές* μονάχα από ένα σημείο και πέρα προκαλούν – και καθρεφτίζουν – την καταρράκωση της τάξης του κόσμου μ' έναν τρόπο πολλαπλό, αφήνουν βραδυφλεγείς βόμβες στα θεμέλια των πεποιθήσεών μας.

Οι «καταστροφές» στα έργα του Καναδού ξεκινούν πάντα από ένα κλειστό προσωπικό, ελεγχόμενο περιβάλλον: ένα επιστημονικό πείραμα στις *Ανατριχίλες*, μια εγχείρηση στις *Λυσσασμένες*, μια ψυχοθεραπεία στους *Νεοσούς*, ένα περιορισμένο τεστ στους *Σκάνερς*, η ανακάλυψη ενός τηλεοπτικού σήματος στο *Βίντεοντρομ*, ένα δυστύχημα στη *Νεκρή ζώνη*, ένα άλλο πείραμα στη *Μύγα*, μια αδελφική σχέση στους *Διχασμένους*, ένα οικογενειακό ατύχημα στο *Γυμνό γεύμα* – δεν υπάρχουν εξαιρέσεις. Κι όμως, στο τέλος των ιδίων ταινιών η πραγματικότητα έχει αλλάξει για πάντα ακόμη κι όταν η «απειλή» δεν έχει αποκτήσει επιδημικές διαστάσεις στον κοινωνικό ιστό, ακόμη κι όταν το δράμα συμβαίνει μακριά από τα ανθρώπινα μάτια (όπως στις πιο πρόσφατες ταινίες του), ένα φράγμα έχει σπάσει: πράγματα που δεν έπρεπε να συμβούν *έχουν συμβεί*, με ένα μη αντιστρέψιμο τρόπο, και ούτε οι ήρωες, ούτε ο κόσμος μπορεί να «επιστρέψει στο σπίτι του». Ο νόμος της απώλειας του ελέγχου μοιάζει να περιμένει μονάχα μια αφορμή, να αναζητήσει μια σκανδάλη, ένα σημείο όπου η επιφάνεια του γνωστού δεν θ' αντέξει την υπόγεια πίεση του αγνώστου και θα υποχωρήσει.

Υπάρχει μια νέα αίσθηση σαν βουβό συμπέρασμα καθώς ολοκληρώνεται η τροχιά του κύκλου: η ρωγμή μεγαλώνει ώπου γίνεται γκρεμός, γιατί όμως οι άνθρωποι δεν μπορούν ν' αντισταθούν, να θεραπεύσουν τις πληγές, να αντιστρέψουν τη διαδικασία; Μόνο μια λιθανή «αιτία» υπάρχει. Από παλιά, στην έννοια της *καταστροφής* υπήρχε μια βαθύτερη λογική, το γκρέμισμα ερχόταν επειδή οι αρχιτέκτονες έχτισαν σε λάθος θεμέλια. Οι άνθρωποι είναι παγι-

δευμένοι στη «μερική εικόνα», στις αγαπημένες προκαταλήψεις, αρπάζονται με πάθος από το γνωστό, όταν ξεκινούν οι ιστορίες τους στην οθόνη τα παθήματά τους, αργότερα, μοιάζουν να λένε: *τα φαινόμενα απατούν. Τίποτε δεν είναι αυτό που φαίνεται.*

Πράγματι, η ψύχραιμη, σχεδόν κλινική ματιά του Κρόνενμπεργκ είναι άδεια από οργή ή δεισιδαιμονικές φοβίες. Όλες του οι ταινίες μοιάζουν να συμπυκνώνονται σε ένα ερωτηματικό, απέναντι σ' έναν άνθρωπο, τον άνθρωπο, που δεν παύει ούτε στιγμή να βεβαιώνει τον εαυτό του πως κατέχει την αλήθεια. Αυτή η συνηθισμένη αλαζονεία του είδους μας είναι η πρώτη που πέφτει θύμα... του εαυτού τους. Όπως λέγαμε νωρίτερα, ο Κρόνενμπεργκ κάνει ένα βήμα πίσω αναζητώντας τη γενική εικόνα, την άλω της ανθρωπίνης πνευματικότητας, και χρησιμοποιεί τη *Νεκρή ζώνη* πέρα από τις προκαταλήψεις της φυλής, όχι για να μας προτείνει μια νέα Απόλυτη Αλήθεια, αλλά για να μας κάνει να αναρωτηθούμε, να ξανασκεφτούμε τα «δεδομένα», να ανοίξουμε τα μάτια μας ένα χιλιοστό περισσότερο – άσχετα από το τι θα δούμε (ίσως, τελικά, να μην υπάρχει τίποτα εκεί παρά... ο εαυτός μας). Έτσι, οι ταινίες του σκάβουν στα θεμέλια των αξιών μας, και ταυτόχρονα της τρέχουσας πραγματικότητας του θεατή τους. Επιστήμη, σέξ, ο τρόπος που σκεφτόμαστε τον κόσμο: στο έργο του Καναδού, το *σώμα* και η *ταυτότητα* δεν είναι παρά προσωρινές αίθουσες transit σε ένα ταξίδι με άγνωστο προορισμό. Το «είναι» πλησιάζει ριποκίνδυνα στο «φαίνεσθαι», ελαχιστοποιώντας την ευκολία των διδαγμάτων και των αλεσμένων ιδεών, για χάρη των φιλικών αιγιμάτων. Όπως θα έπρεπε, οι μύθοι του μένουν ανοιχτοί στις ερμηνείες, χωρίς να παραδέχονται και χωρίς να ομολογούν τίποτα.

Στην πραγματικότητα – ας μη γελιόμαστε – το σινεμά του Κρόνενμπεργκ είναι απολύτως *παραδοσιακό*. «*Η ομορφιά είναι στα μάτια του παρατηρητή*», λένε στην Αμερική – το ίδιο και η αλήθεια. Ο Κρόνενμπεργκ περιφρονεί τη δημαγωγία όσο και τις εύκολες λύσεις, φωτίζοντας το έργο του με μία ενεργή πνευματικότητα. Όπως είχε γράψει ο Σκορσέζε, συνδυάζει «το πνεύμα και το τραύμα, τη βαρβαρότητα και τον οίκτο». Μια εξίσωση-ζυγαριά, στην οποία η δική μας ματιά είναι ο άγνωστος παράγονας που θα γείρει τις κλίμακες.

Πρόσωπα της τραγωδίας

Υπήρξαν κατά καιρούς αρκετοί *κριτικοί* των ταινιών του Καναδού, κυρίως στις πρώτες, άγριες μέρες του, πριν τον ανακαλύψουν οι επαγγελματίες κριτικοί και το ευρύτερο κοινό. Οι «κατηγορίες» είχαν κυρίως να κάνουν με τον υποτιθέμενο μισανθρωπισμό του σκηνοθέτη, χαρακτηρισμός που, με τη σειρά του, τρεφόταν από το βαθύ πεσιμισμό και την ένταση της βίας των ταινιών του. Βλέμματα υπό την επήρεια του «πολιτισμικού σοκ» που προκαλούσαν οι εικόνες του Κρόνενμπεργκ, αποτύχαιναν να αναγνωρίσουν τις βασικές δομές αυτού του μύθου της καταστροφής – δομές που, καλώς ή κακώς, δεν είναι καινούριες.

Η καταλυτική επιρροή της δύναμης ενός δυοσίωνου πεπρωμένου – μια επανερχόμενη ιδέα στο σινεμά του Κρόνενμπεργκ – φέρνει άκοπα στο μυαλό

την αρχαία τραγωδία, αλλά και τα αντίστοιχα – αιματοβαμμένα και στοιχειωμένα – έργα του Σαίξπηρ. Η ύβρις των αρχαίων Ελλήνων, η αναζήτηση της δύναμης ή της βασιλικής εξουσίας στον Σαίξπηρ, ακολουθεί σήμερα τα μονοπάτια της επιστήμης. Αλλά καθώς τα πράγματα γίνονται πιο συγκεκριμένα, βλέπουμε το στοιχείο του τραγικού στον Κρόνενμπεργκ να παίρνει ένα ιδιότυπο σχήμα: είναι η ιστορία του *απόκληρου*, ενός ανθρώπου σαν όλους του άλλους που ένα φαινομενικό καπρίτσιο της μοίρας δρομολογεί τη συντριβή του.

Συνδυασμένη με την εμμονή του σκηνοθέτη στο ζήτημα της μεταμόρφωσης και της μετάλλαξης, η «αποκλήρωση» του τραγικού ήρωα συμβαίνει και σε κοινωνικό και σε βιοφυσικό επίπεδο – «τέρας της φύσης», όπως αποκαλούν και τον Τζώννυ Σμιθ στη *Νεκρή ζώνη*. Η Μαίριλιν στην *Λυσσασμένες*, οι Σκάννερς στην ομότιτλη ταινία, ο Ρεν στο *Βίντεοντρομ*, ο Μπραντλ στη *Μύγα*, επίσης ούτε ζήτησαν ούτε θέλησαν να γίνουν τέρατα. Εδώ αντανakλάται φανερά μια αίσθηση του outsider που υπάρχει μέσα στον ίδιο τον Κρόνενμπεργκ, χωρίς όμως να επιβαρύνει τα έργα με δακρυβρεχτές συμπτώσεις ή ακρότητες, αλλά με την ηρεμία που χαρακτηρίζει την αυτογνωσία. Το τραγικό στοιχείο δεν διαγράφεται καθόλου σχηματικά: στις *Λυσσασμένες* η απόκληρος είναι η Μαίριλιν, που αγνοεί ότι μεταφέρει τη μόλυνση, ενώ στις *Ανατριχίλες*, με μια θεαματική αντιστροφή, απόκληρος γίνεται ο γιατρός, ο μόνος που έχει μένει αμόλυντος. Οι *Νεοσσοί* και το *Βίντεοντρομ* επιχειρούν πιο απόλυτους συμβολισμούς, «αποκλείοντας» τους ήρωές τους από τη φυσιολογική ζωή (*Νεοσσοί*) και, τελικά, από την ίδια την πραγματικότητα (*Βίντεοντρομ*). Στη *Νεκρή ζώνη* και στη *Μύγα* τα τραγικά μοτίβα προσεγγίζουν πιο κλασικά πρότυπα. Έτσι ή αλλιώς, όλοι τους βυθίζονται σε έναν κόσμο μοναξιάς, όπου δεν έχουν ούτε όμοιό τους, ούτε τρόπο να διαφύγουν.

Το στοιχείο της απομόνωσης από το κοινωνικό σώμα είναι εκείνο που ενδιαφέρει ιδιαίτερα τον Κρόνενμπεργκ. Οι ήρωές του μένουν μόνοι μ' ένα δυναμικό τρόπο, γίνονται τα πειραματόζωα της μετάλλαξης: ξαφνικά οι άνθρωποι περιορισμοί εξαφανίζονται από γύρω τους, την εσξέλιξη να έχει χάσει το δρόμο της, ένα δρόμο που με τρόπο συνειδητοποιούμε ότι δεν έχει φανάρια, προστατευτικά κιγκλιδώματα ή πεζούλια, κι ανά πάσα στιγμή μπορούμε να βρεθούμε... στο κενό.

Αυτές οι βασανιστικές περιπέτειες δεν αιτιολογούνται στη διάρκεια των ταινιών, που κατά κανόνα αρχίζουν μια χρονική στιγμή πριν ξεκινήσουν και τα γρανάζια της τραγωδίας. Σαν αποτέλεσμα, δημιουργείται η στενόχωρη αίσθηση ότι τα όσα φοβερά συμβαίνουν, συμβαίνουν σε έναν άνθρωπο σαν εσάς ή σαν εμένα, που δεν έκανε κάτι τόσο κακό για να αξίζει μια τέτοια τιμωρία: είμαστε όλοι βιολογικά πειράματα, τότε, βασισμένοι σε μια επισφαλή χημική σταθερότητα.

Αν, πάντως, η περιπέτεια συμβαίνει σε κάποιον *τυχαίο*, δεν σημαίνει ότι του συμβαίνει *τυχαία*. Ένα ειδικό πεπρωμένο επεμβαίνει για να βάλει το μηχανισμό σε κίνηση. Η έννοια του πεπρωμένου στην τραγωδία είναι μια μεγάλη, μεγάλη ιστορία, που, δυστυχώς ή ευτυχώς, δεν μπορούμε να τη συζητήσουμε εδώ αν δεν θέλουμε να γενικολογήσουμε σε απελτιστικό βαθμό. Ας αρκεστούμε να πούμε ότι, με έναν αρκετά κλασικό τρόπο σκέψης, ο Κρόνεν-



Γυμνό γεύμα

μπεργκ αντιμετωπίζει την τραγωδία και σαν ένα είδος τελετής, όπου και ο απόκληρος και η κοινωνία αντιδρούν με συγκεκριμένους τρόπους, σε ένα δράμα που παίζεται πάντα με τους ίδιους όρους. Καθώς ο «καταραμένος» με την μετάλλαξη, ή την οποιαδήποτε δυναμική του αποκόλληση από τον κοινωνικό ιστό, υποχρεώνεται να παίξει το ρόλο του *αποδιοπομπαίου τράγου*, οι πρώτοι συνάνθρωποί του «απαντούν», σαν το χορό της τραγωδίας, με προκαθορισμένες αντιδράσεις: ή παρατηρούν, με σιωπηλή ικανοποίηση, τον διαφορετικό να κατακαίγεται από τις άγνωστες φλόγες, που καταστρέφουν το «ξένο», ή στρέφονται οι ίδιοι κατά του απόκληρου, με αποκλειστικό σκοπό να τον εξαφανίσουν. Δεν υπάρχει άραγε εδώ μια σκιά, ένας αντίλαλος από τα παλιά, όπου ο φόνος γίνεται θυσία, μια εκ των πραγμάτων σπονδή πάνω στην ανθρώπινη σχεδία για τον εξευμενισμό του ωκεανού του αγνώστου; Δεν αχνοφαίνεται, άραγε, ένας βαθύτερος φόβος που η ανθρώπινη φυλή έχει πάψει να ομολογεί στον εαυτό της, υπό την σκέπη ενός θεοποιημένου πολιτισμού;

«Βαρβαρότητα και οίκτος...» Μόνο που οι μοντέρνοι πρωτόγονοι του Κρόνενμπεργκ έχουν εξισώσεις και δοκιμαστικούς σωλήνες στα χέρια αντί για ξύλα και πέτρες, και η «οργή των σκοτεινών θεών» είναι μια απολιθωμένη, νεκρή δικαιολογία. Όσο για τους απόκληρους... αυτοί δεν έχουν άλλη επιλογή από τη δράση. Η ζυγαριά του πεπρωμένου τους προσφέρει δύο, αντίστοιχους, δρόμους. Η αντιπαράθεση των κατευθύνσεών τους γίνεται, με σημαδιακή απλότητα και διαύγεια, στη *Νεκρή ζώνη* και στη *Μύγα*. Ο Τζώννυ Σμιθ της *Ζώνης* χρησιμοποιεί την επέμβαση του πεπρωμένου για να αλλάξει το πεπρωμένο, γίνεται ο άγνωστος άγγελος των συνανθρώπων του. Ο Σεθ Μπραντλ αντίθετα, χάνεται και συντρίβεται ολοκληρωτικά, υβριστής (λόγω της επιστημονικής του φιλοδοξίας) και θύμα ταυτόχρονα, χωρίς ελπίδα εξιλέωσης. Το χειρότερο, όμως, που συμβαίνει στον Μπραντλ της *Μύγας*, είναι ότι διαγραφεται όλη η ύπαρξή του, το σώμα, οι σκέψεις, η *ψύχη* του. Καθώς χάνει με έναν αργό, κομικοτραγικό τρόπο, νύχια, δόντια, αυτιά, πληρώνει την υπέρτατη ύβρη του: ότι πίστεψε πως κάτι τέτοιο δεν θα μπορούσε ποτέ να συμβεί.

ΕΞΕΛΙΞΕΙΣ

Όπως είναι φυσικό, πολλά πράγματα άλλαξαν στη διάρκεια της δεκαοχτάχρονης «επίσημης» καριέρας του Ντέηβιντ Κρόνενμπεργκ, και πρώτο απ' όλα το *ήθος* της δουλειάς του. Μέχρι και τη *Μύγα*, θα μπορούσε άνετα να χαρακτηριστεί ένας σκηνοθέτης ταινιών τρόμου *κατ' αποκλειστικότητα*. Οι φτωχικές πρώτες του ταινίες χρησιμοποιούσαν με πίστη, ακόμα και με μαυнерισμό, πολλές από τις συμβάσεις του φιλμ τρόμου, κι είχαν τους λόγους τους: το είδος αυτού του τύπου ταινίας δεν μπόρεσε παρά να φιλοξενηθεί στο κύκλωμα «εκμετάλλευσης», στις αίθουσες Β' διαλογής που είχαν τυποποιήσει το πρόγραμμά τους με θρίλερ της οκιάς. Η τηλεόραση δεν θα μπορούσε να τις δείξει, και το βίντεο ήταν ακόμη υπόθεση επιστημονικής φαντασίας.

Έχοντας, όμως, αποκτήσει φανατικούς οπαδούς από την αρχή, ο σκηνοθέτης άρχισε σιγά-σιγά να ανεβαίνει την κλίμακα των προϋπολογισμών και να

αναζητάει ένα πλατύτερο κοινό. Οι νεοσσοί ήταν μια σοβαρότερη, πιο συστηματική προσπάθεια από τις *Ανατριχίλες* και τις *Λυσσασμένες*, όπως και το *Σκάνενος* σε σύγκριση με τους *Νεοσσούς*. Το *Σκάνενος* έχει κατασκευαστεί φανερά για να «συναντήσει» περισσότερους θεατές, με προσοχή στα ερφέ, στα σεναριακά στοιχεία και χορογραφημένη βία φτιαγμένη για να αρέσει στο κοινό που στοχεύει. Έτσι κι έτσι, ο Κρόνενμπεργκ είναι πανταχού παρών μέσα την ταινία – όπως πάντα.

Με το *Βίντεοντρομ* τα πράγματα έφτασαν σε ένα όριο. Ταινία κλειστή, προσωπική, δεν μπόρεσε να προσελκύσει κοινό παρά (και εξαιτίας) την εκρηκτική της έμπνευση. Επιτομή κι επίλογος των θράσους των πρώτων ταινιών του, το υπέροχα άγριο *Βίντεοντρομ* έδωσε τη θέση του στη χαμηλότονη *Νεκρή ζώνη*, όπου ο Κρόνενμπεργκ έδειξε ότι μπορεί να παίξει – αν θέλει – και στο ταμπλό της εμπορικότητας. Η *Μίγα*, με τη σειρά της, απέδειξε ότι δεν θέλει. Δεν βλέπει τον εαυτό του σαν επαγγελματία, και δεν ενδιαφέρεται να καταξιωθεί στο mainstream του Χόλυγουντ. Η δουλειά του κάνει, από φιλή σε φίλη, ένα βήμα μπροστά – έχοντας αποκτήσει ένα γνωστό όνομα, ήταν ζήτημα χρόνου να εγκαταλείψει το φορμά των ταινιών τρόμου. Οι *Διχασμένοι* ήταν, με τον τρόπο τους, μια επίδειξη ικανοτήτων τόσο στο επίπεδο της έμπνευσης όσο και της αισθητικής, έδειχναν πως κανείς πια δεν μπορεί να ξέρει τι να περιμένει από τον Κρόνενμπεργκ.

Ανάλογη διαγράφεται η εξέλιξη του στον τομέα του σεναρίου. Καθώς τον ενδιαφέρει να αποδίδει με όσο το δυνατόν μεγαλύτερη ακρίβεια το όραμά του στην οθόνη, ο Καναδός είναι αποκλειστικός υπεύθυνος ή συν-σεναριογράφος σε όλα του τα έργα (μόνη εξαίρεση η *Νεκρή ζώνη*, που γράφτηκε από τον Τζέφρυ Μπόυμ). Στις πρώτες του δουλειές, έμοιαζε να ενδιαφέρεται σχεδόν αποκλειστικά για τη *δήλωση* της υπόθεσης κι όχι για τη συμβατική της αληθοφάνεια. Με λιγότερο ευγενική διατύπωση, τα σενάρια του έδειχναν πολλές φορές υπερβολικά λιτά, σε άλλα σημεία εξεζητημένα και σε άλλα σημεία λιγότερο πειστικά απ' όσο θα 'πρεπε. Οι «τρύπες» αφθονούσαν, και τον τιμεί το γεγονός ότι δεν επηρεάζουν τον ουσιαστικό αντίκτυπο των ταινιών. Έτσι «ερασιτεχνικό» και «βρώμικο», το σινεμά του καταφέρει να κάνει την ατέλεια φίλο, ποντάροντας στο θράσος και στην αμεσότητα που είχε σαν σημαία του. Ενώ στο *Βίντεοντρομ*, με τη μέθοδο που έχει κατασκευαστεί, οι διακοπές, τα κηα κι η αυθαρεσία εξυψώνουν το φίλη, και προωθούν τη συγκεκριμένη πνευματικότητα του μ' ένα – φαινομενικά – παράδοξο τρόπο.

Στην εποχή μετά το *Βίντεοντρομ*, τα σενάρια ακολουθούν τη γενική στρατηγική των ταινιών, περνώντας στη διακριτικότερη προσέγγιση αλλά και στην προσπάθεια να αποδοθεί η δράση με τη μεγαλύτερη δυνατή πειθώ. Οι «τρύπες» εξαφανίζονται και οι «αυθαρεσίες» υποχωρούν, πονηρά σ' ένα επίπεδο πιο πίσω από τις λέξεις. Τα σενάρια γίνονται αρμονικά στοιχεία του φίλη, με έξοχη αίσθηση της ομαδικότητας. Το *Γυινό γέυμα* και *Οι διχασμένοι* έχουν γραφτεί με έμπνευση, σοβαρότητα, κομψότητα και ακρίβεια (παρά το επιφανειακό «χάος» του *Γεύματος*) – συνολικά, με μια αξιοθαύμαστη οικονομία, σε σχέση, πάντα, με τους στόχους και τους σκοπούς του φίλη.

Στο ζήτημα των ηθοποιών, μπορεί κανείς να βρει ιδιαίτερα ενδιαφέρουσες εκλάμψεις. Σίγουρα, στην πρώτη εποχή οι πρωταγωνιστές απαρτίζονταν

από μια ανεπίσημη ομάδα και χαμηλόμισθους έκτακτους, αλλά έστω κι έτσι η κατάσταση βελτιωνόταν ραγδαία. Τα πρόσωπα στις *Ανατριχίλες* είναι ταιριαστά αλλά απλώς επαρκή. Στις *Λυσσασμένες*, η επιλογή της Τσέημπερς για τον πρωταγωνιστικό ρόλο δίνει από μόνη της μια άλλη διάσταση στην ταινία. Το ενδιαφέρον του Κρόνενμπεργκ για τους κατάλληλους ερμηνευτές αν-ξήθηκε φανερά στο *Σκάννερς*, ενώ στο *Βίντεοντρομ* ο Τζέιμς Γουντς ταιριάζει στο ρόλο του Μαξ Ρεν σα να γεννήθηκε με αυτό το πρόσωπο γι' αυτόν τον λόγο.

Από εκεί και πέρα, δύσκολα βρίσκει κανείς ψεγάδι στους πρωταγωνιστές των ταινιών του. Ο Κρίστοφερ Γουόκεν γίνεται ο Τζόννυ Σμιθ με το βασανισμένο αλλά και «συγκρατημένο» του πρόσωπο, οι ιδιόρρυθμες γωνίες και το ασυνήθιστο στυλ του προσώπου του Τζεφ Γκόλντμπλαμ ξεκινούν τη μεταμόρφωση πριν έρθει οποιοδήποτε φυσικό σημάδι της *Μύγας*. Με μια υπέροχα σαδιστική έμπνευση, ο Κρόνενμπεργκ έβαλε απέναντι στον Γκόλντμπλαμ την τότε σύζυγό του, Τζίνα Ντέηβις, προσθέτοντας μια αθέατη πηγή έντασης στην ήδη πολύ «δυνατή» ιστορία του καταδικασμένου ζευγαριού (ένα τέχνασμα που θυμίζει την εξω-φιλμική διάσταση που είχε και η επιλογή της Τσέημπερς για τις *Λυσσασμένες*). Στους *Διχασμένους*, ο Τζέρεμυ Άιρονς είναι απλά καταπληκτικός στο διπλό ρόλο των διδύμων με τον αντιδιαμετρικά αντίθετο χαρακτήρα, ενώ ο Πήτερ Γουέλερ με τα καθαρά χαρακτηριστικά και το κρύο γαλάζιο μιας ματιάς που τρυπάει τοίχους γίνεται το ιδανικό alter ego του Μπάροους στο *Γυμνό γεύμα*. Οι ηθοποιοί αυτοί ενσωματώνονται στη χημεία του έργου με τρόπο τόσο απόλυτο, ώστε φαντάζει αδύνατο, στη σύγκριση της μνήμης, αν σκεφτείς κάποιον άλλο στη θέση τους· αυτό οφείλεται, φυσικά, στον Κρόνενμπεργκ, που τους οδηγεί με χαρισματική ασφάλεια στην ψυχή της ταινίας.

Η πολυδιάστατη αλλαγή της αντίληψης και η διεύρυνση της ατμοσφαιρικής δύναμης των εικόνων φανερώνεται με εντυπωσιακή αμεσότητα στην αισθητική των τεσσάρων πιο πρόσφατων ταινιών του. Τα χρώματα παίζουν το δικό τους παιχνίδι (α, εκείνα τα κόκκινα των *Διχασμένων*...) ενώ και οι χώροι αποκτούν ειδικές διαστάσεις στο *Γεύμα*, όπως και στους *Διχασμένους*. Διακριτικές προσθήκες στο βάθος αλλά και στον αντίκτυπο των εικόνων, δίνουν στο φιλμ ένα βαθμό πραγματικότητας που έλειπε από τις μικρές παραγωγές των πρώτων χρόνων.

Στην άκρη κάθε πιρουνιού

«Το Γυμνό γεύμα είναι η παγωμένη στιγμή όπου όλοι βλέπουν τι υπάρχει στην άκρη του κάθε πιρουνιού». Ο Γουίλλιαμ Μπάροους το είχε γράψει στη δεκαετία του '50, ο Κρόνενμπεργκ το φέρνει στην ταινία του, στη δεκαετία του '90. Είναι μια φράση διαχρονική, που μιλάει για τη διακοπή του χρόνου και βρίσκεται έξω από το χρόνο. Για να δει κανείς τη θέση των πραγμάτων πρέπει να παγώσει η στιγμή όπως συμβαίνει ίσως σε ένα σοκ, ένα κενό που κάνει το νου να σκοντάψει και τη ψυχή, στιγμιαία, να αναδυθεί. Υποψιάζομαι πως, όπως τόσοι άλλοι πριν από αυτόν, ανάμεσά τους και ο γερο-Μπάροους, αυτή είναι η σταθερή επιθυμία του Ντέιβιντ Κρόνενμπεργκ. Όπως



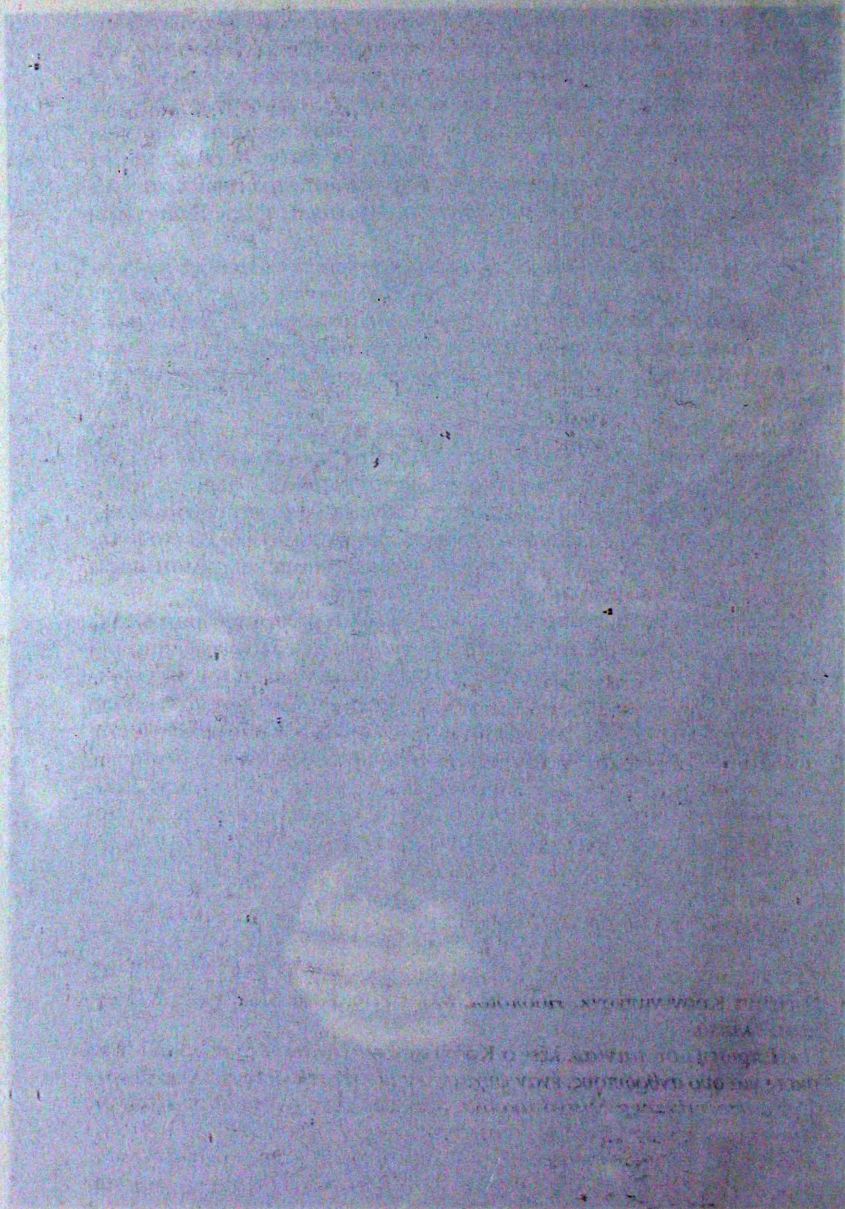
Γυμνό γεύμα

επεσήμανε ο Σκορσέζε, οι καλύτερες ταινίες του λειτουργούν σαν ένα είδος πολιτισμικού σοκ. Ο Κρόνενμπεργκ κατασκευάζει ταινίες-πειράματα, που δρουν μέσα μας όσο και τα μάτια μας, σαν εξερευνητές των σκιωδών περιοχών της ανθρώπινης συνείδησης. Σε αντίθεση με τον χολιγουντιανό κανόνα, ο Καναδός δεν ενδιαφέρεται για την «ψυχολογία της επιφάνειας». Απαντώντας σε έναν δημοσιογράφο του MTV, που είχε τη φαινή έμπνευση να τον ρωτήσει γιατί γύρισε τους *Διχασμένους*, είχε δηλώσει χαρακτηριστικά: «*Με ενδιαφέρει το εσωτερικό των πραγμάτων, ο μηχανισμός τους*». Η απάντησή του δεν καλύπτει μόνο τους *Διχασμένους*.

Είναι άχαρο να προσπαθήσει κανείς να εξηγήσει την «αίσθηση Κρόνενμπεργκ» και – όπως ήδη είπαμε – άσκοπο. Ο χαρακτήρας μιας εικόνας δεν μπορεί να μεταφερθεί στο χαρτί (ούτε και το αντίστροφο), αλλά μπορεί κανείς να μιλήσει για ορισμένους από τους μηχανισμούς τους οποίους χρησιμοποιεί ο Καναδός στο ενδιαφέρον του για τους μηχανισμούς – όπως ήδη κάναμε.

Η σπονδυλική σειρά των σκέψεων κάτω από τις εικόνες δεν χάθηκε σε καμιά από τις ταινίες του. Οι ιδέες μετατοπίζονται, προχωρούν, μεγαλώνουν όπως οι άνθρωποι, αλλά κάποια στοιχεία μένουν σταθερά – μαζί και αυτή η προσοχή στο εσωτερικό των πραγμάτων. Όπως έχει δηλώσει ο σκηνοθέτης, στο κοινωνικό βλέπει το ιδιωτικό, όπως στο σωματικό προβάλλει ένα πνευματικό είδωλο. Αυτή, όμως, είναι μονάχα μια κατεύθυνση, και μάλιστα αμφίδρομη, κι όχι κάποιο βολικό, για πολλούς, χωνευτήρι ιδεών.

Το φανταστικό είναι παντρεμένο με το αληθινό. Η ρευστή πραγματικότητα των έργων του ηλεκτρίζει τον θεατή, τον ενεργοποιεί, λειτουργώντας σαν ένας νοητικός χάρτης όπου ο καθένας παίρνει τις αποστάσεις του και μετράει τις συμπάθειές του, ορίζοντας το *στίγμα* του μέσα στην πρωτόγνωρη περιοχή. Και τι είναι αυτό το στίγμα τελικά παρά μια αντανάκλαση του εαυτού μας, εκεί, στον καθρέφτη της οθόνης, στην άκρη κάθε πικρυνιού;



Βιο-φιλμογραφία

ΤΟΥ ΔΗΜΗΤΡΗ ΚΟΛΙΟΔΗΜΟΥ

Ο Ντέιβιντ Κρόνενμπεργκ γεννήθηκε στο Τορόντο το 1943. Ο πατέρας του, Μίλτον, κρατούσε τη φιλοτελική στήλη της *Toronto Telegram* για 30 ολόκληρα χρόνια, ήταν συντάκτης του *True Canadian Crime Stories* και αρθρογραφούσε σε αρκετά άλλα φτηνά καναδικά περιοδικά. Η μητέρα του, Έστερ, ήταν πιανίστρια. Ο Κρόνενμπεργκ, που άρχισε να γράφει «νοσηρά διηγήματα» από τα γυμνασιακά του χρόνια, αναφέρει ότι το ενδιαφέρον του για το μακάβριο αναπτύχθηκε φυσιολογικά. «Θα ήταν παράξενο να μην το αποκτήσει κανείς, από τη στιγμή που θα συνειδητοποιήσει σε τι είδους κόσμο ζει», παραδέχεται.

Άριστος μαθητής στο γυμνάσιο, ο Κρόνενμπεργκ δεν ήξερε αν θα έπρεπε στη συνέχεια να ακολουθήσει τον πρακτικό ή το θεωρητικό κλάδο. Έτσι, για ένα χρόνο παρακολουθούσε τα μαθήματα και των δύο, στο πανεπιστήμιο του Τορόντο, μέχρι που εγκατέλειψε τη Βιοχημεία για να σπουδάσει Αγγλική Φιλολογία και Λογοτεχνία. Στα φοιτητικά του χρόνια προσπάθησε να γίνει λογοτέχνης, αλλά βρισκόταν πάντα κάτω από τη σκιά των αγαπημένων του συγγραφέων: του Γουίλλιαμ Μπάροουζ και του Βλαντιμίρ Ναμπόκωφ. Τελικά, ανακάλυψε τον κινηματογράφο και στράφηκε στη σκηνοθεσία, γυρίζοντας σε 16 mm την πρώτη (μικρού μήκους) ταινία του το 1966, ένα χρόνο πριν αποφοιτήσει από το Πανεπιστήμιο.

Κινηματογραφικές ταινίες

Transfer Καναδάς, 1966. Σκηνοθεσία-Σενάριο-Φωτογραφία-Μοντάζ: Ντέιβιντ Κρόνενμπεργκ. *Ηθοποιοί:* Μορτ Ριτς, Ρέηφ Μακ Φέρσον. *Διάρκεια:* 7 λεπτά.

«Η πρώτη μου ταινία», λέει ο Κρόνενμπεργκ, «ήταν ένα σουρεαλιστικό σκετς για δύο ανθρώπους, έναν ψυχίατρο και τον ασθενή του, που κάθονταν σ' ένα στρωμένο για δείπνο τραπέζι, στο μέσο ενός χιονισμένου λιβαδιού, σαν να επρόκειτο να φάνε μέσα στο σπίτι τους. Ο ψυχίατρος ακολουθείται από τον μονομανή πρώην ασθενή του. Η μόνη σχέση που είχε ο ασθενής ήταν με τον ψυχίατρο. Ο ασθενής λέει στον ψυχίατρο ότι έχει επινοήσει πράγματα για να τον διασκέδασει και περιστασιακά να τον ταράξει, αλλά ο ψυχίατρος εξακολουθεί να μην εκτιμά τις προσπάθειές του. Στην πραγματικότητα, ήταν



Μ. Μπάτερφλάι

μία απόπειρα δημιουργίας ενός φιλμ βασισμένου στα όσα είχα διαβάσει στο περιοδικό American Cinematographer για το πώς να φτιάξετε ένα φιλμ. Αν τα κατάφερα ή δεν τα κατάφερα, δεν το ξέρω. Όμως, από τεχνική άποψη, σίγουρα ήταν χαριτωμένα αδέξιο».

From the drain Καναδάς, 1967. Σκηνοθεσία-Σενάριο-Φωτογραφία-Μοντάζ: Ντέιβιντ Κρόνενμπεργκ. Ηθοποιοί: Μορτ Ριτς, Στήβεν Νόσκο. Διάρκεια: 14 λεπτά.

«Αναμφίβολα, μοιάζει περισσότερο μ' ένα σκετς του Σάμιουελ Μπέκετ», εξηγεί ο Κρόνενμπεργκ. «Κάπου στο μακρινό μέλλον, δύο άνδρες κάθονται ντυμένοι σε μια άδεια μπανιέρα και συζητούν. Σιγά-σιγά αντιλαμβάνεσαι ότι πρόκειται για τους βετεράνους κάποιου πολέμου για τον οποίο δεν γνωρίζεις απολύτως τίποτα. Συζητούν για τις αλλαγές που συνέβησαν στην ανθρωποβιολογία και τη βοτανική. Στο τέλος, ένα φυτό βγαίνει μέσα από την αποχέτευση και στραγγαλίζει τον έναν. Ο άλλος άνδρας τακτοποιεί τα παπούτσια του, που τα είχε αφήσει σ' ένα ντουλάπι γεμάτο με παπούτσια. Ο θεατής καταλαβαίνει ότι έχει εξυφανθεί μία συνωμοσία, με σκοπό να βγάλει από τη μέση τους βετεράνους του Πολέμου, ώστε να μην μιλήσουν γι' αυτόν δημόσια. Πρόκειται για μία αδέξια, άκομψη, αμήχανη και κακή από τεχνική άποψη ταινία, την οποία προσπάθησα να εξαφανίσω, ώστε να μην μπορεί πια να την δει κανείς».

Stereo (Stereo). Καναδάς, 1969. Παραγωγή-Σκηνοθεσία-Σενάριο-Φωτογραφία-Μοντάζ: Ντέιβιντ Κρόνενμπεργκ. Αφήγηση: Γκλεν Μακ Κώλεϋ. Ηθοποιοί: Ρόναλντ Μλόντζικ, Ιέιν Γκουνινγκ, Τζακ Μέσσινγκερ, Κλάρα Μάγιερ, Πωλ Μουλχόλαντ, Αρλίν Μλόντζικ, Γκλεν Μακ Κώλεϋ, Κλάρα Μάγιερ. Διάρκεια: 63 λεπτά.

Στο κοντινό μέλλον, επτά εθελοντές δέχονται να πάρουν μέρος σ' ένα πείραμα της Καναδικής Ακαδημίας Ερωτικών Ερευνών, που έχει ως σκοπό να αποδείξει τις απόψεις ενός παραψυχολόγου για τη σχέση της κοινωνικότητας με την τηλεπαθητική επικοινωνία. Με εγχείριση, τους αφαιρείται η ικανότητα λόγου και, με επέμβαση στον εγκέφαλο, αυξάνεται η εν δυνάμει τηλεπαθητική τους ικανότητα. Οι εθελοντές κλείνονται σ' ένα απομονωμένο σύγχρονο κτίριο, όπου μία ομάδα αθέατων σ' αυτούς φοιτητών τους παρακολουθεί μέσα από μόνιτορ. Στην αρχή, οι ξαφνικές κρίσεις μελαγχολίας και η αντικοινωνικότητα των εθελοντών συνδυάζονται με την εκπομπή ενός τηλεπαθητικού «φράγματος» για να απωθήσουν τους άλλους· και οι απόψεις του παραψυχολόγου αρχίζουν να τεκμηριώνονται. Αργότερα, τούς χορηγούνται αφροdisιακά και άλλες ναρκωτικές ουσίες, για να σπάσουν τις συμβατικές αναστολές τους και να φέρουν στην επιφάνεια μια θεμελιώδη «πολύμορφη διαστροφή»· και αποδεικνύεται ότι το ερωτικό ερέθισμα είναι ένας συνδυασμός συμπεριφοράς και κίνησης. Και στο τελικό στάδιο, απομονώνονται ο ένας από τον άλλο για μεγάλα χρονικά διαστήματα· κάτι που προκαλεί εκδηλώσεις σωματικής βίας ανάμεσά τους ή, σε δύο περιπτώσεις, οδηγεί στην αυτοκτονία.

Η πρώτη ουσιαστικά μεγάλη ταινία του Κρόνενμπεργκ, που την γύρισε σε ηλικία μόλις 27 χρόνων, είναι μια πραγματικά πρωτότυπη δουλειά. Είναι μία ταινία που μπορεί κανείς να την χαρακτηρίσει πειραματική ή πρωτοπο-

ριακή, αλλά και που δεν μπορεί να την κατατάξει εύκολα σε κανένα από τα γνωστά φιλμικά είδη, παρόλο που το μελλοντικό πλαίσιο της δράσης την κάνει να ανήκει στην επιστημονική φαντασία. Ο ίδιος ο Κρόνενμπεργκ την περιγράφει ως «μία έρευνα για την ανεπάρκεια της σύγχρονης σεξουαλικότητας» και, είναι αλήθεια ότι θα μπορούσε να θεωρηθεί ως τέτοια: ο απομονωμένος, ακραίος κόσμος που απεικονίζει με αμεσότητα και με πειστικότητα, εμπεριέχει όλα τα μετέπειτα θέματά του και όλες τις προσωπικές του εμμονές.

Όπως ο σκοπός των παρατηρητών/ερευνητών της ταινίας είναι να δημιουργήσουν μια «στερεοσκοπική διάσταση της αμφισεξουαλικότητας» στα πειραματόζωά τους, έτσι και ο σκοπός του Κρόνενμπεργκ είναι να δημιουργήσει ένα «στερεοσκοπικό φιλμικό πλούτο»: κατακερματίζει το υλικό του σε επιμέρους μέρη, τα αναλύει και, μετά, τα επανασυνδυάζει μέσα σε νέα, πιο εύγλωττα πρότυπα. Στην αρχή, ο Κρόνενμπεργκ χώρισε τον ήχο από την εικόνα. Η δράση της ταινίας είναι βουβή: η ηχητική μπάντα αποτελείται από τις σποραδικές αναφορές των παρατηρητών/ερευνητών, και το ιδιόμορφο μαύρο χιούμορ της ταινίας του πηγάζει από την αντίθεση ανάμεσα στις αναφορές αυτές και τις εικόνες που σχολιάζουν. Μετά, ανέλυσε τις εικόνες του σε τρεις κατηγορίες: τις «αντικειμενικές» εικόνες (που είναι πανομοιότυπες με τις εικόνες που βλέπουμε στα μόνιτορ των ερευνητών), τις «υποκειμενικές» εικόνες (που δραματοποιούν τη συναισθηματική ένταση που αισθάνονται και μοιράζονται τηλεπαθητικά οι χαρακτήρες του), και τις «ποιητικές» εικόνες (που εκφράζουν την άποψη του Κρόνενμπεργκ για τα πειραματόζωά του). Και μοντάρει μαζί αυτές τις τρεις κατηγορίες, χωρίς να κάνει καμιά διάκριση, αλλά και χωρίς να τους επιτρέπει να συγχέονται μεταξύ τους – με τις «ποιητικές» εικόνες να αποτελούν το επίκεντρο της ταινίας. Επιπλέον, η απουσία σύγχρονου ήχου επιτρέπει στον Κρόνενμπεργκ να μεριμνήσει για τη σύνθεση των ιδίων των εικόνων του: παίζει με το βάθος πεδίου μέσα στο κάδρο και πλάθει τους χαρακτήρες του σε ισορροπημένα ή μη μοντέλα, σαν να είναι πλαστικές μορφές. Η ευέλικτη, ταχύτητα κινούμενη κάμερά του, θυμίζει συνεχώς Στέρνμπεργκ – τόσο ως προς την πλαστικότητα των εικόνων, όσο και ως προς την «χωρίς πηγή» φωτεινότητα και το σωματικό αισθησιασμό. Και, τελικά, το Στέρεο επιβεβαιώνει τα σχόλια των παρατηρητών/ερευνητών για τη φύση του ερωτικού ερεθισμού.

Έγκληματα του μέλλοντος (Crimes of the Future). Καναδάς, 1970. *Παραγωγή-Σκηνοθεσία-Σενάριο-Φωτογραφία*: Ντέιβιντ Κρόνενμπεργκ. *Ηθοποιοί*: Ρόναλντ Μλόντζικ (Αντριαν Τράιποντ), Τζων Λίντολτ, Τάνια Ζόλτν, Τζακ Μέσσινγκερ, Πωλ Μουλχόλαντ, Γουίλλιαμ Χάσλεμ, Γουίλλεμ Πούλμαν, Ιέιν Γκουνιγκ. *Διάρκεια*: 63 λεπτά.

Στο μέλλον, η χρήση καλλυντικών είχε ως αποτέλεσμα τη γενετική κατάργηση του ανθρωπίνου είδους και το θάνατο εκατομμυρίων γυναικών μετεφηβικής ηλικίας από τη νόσο ρουζ – μία αρρώστια που πήρε το όνομα αυτού που την διέγινωσεν: του τρελού δερματολόγου Αντουάν Ρουζ, ο οποίος και εξαφανίστηκε μυστηριωδώς λίγο αργότερα, έχοντας πιθανότατα πέσει θύμα της νόσου αυτής. Τώρα, η κλινική του, ο Οίκος του Δέρματος, διευθύνεται από τον Αντριαν Τράιποντ, ο οποίος, χωρίς την καθοδήγηση του δασκάλου

του, τα έχει εντελώς χαμένα και δεν μπορεί να κατανοήσει τα γεγονότα που συμβαίνουν γύρω του. Στο Ινστιτούτο Νεο-Αφροδισίων Νοσημάτων, ο Τράιποντ συναντά έναν παλιό του συνάδελφο, που το σώμα του παράγει τέλεια, αλλά δυσλειτουργικά νέα όργανα. Στη συνέχεια, γίνεται μέλος μιας ομάδας της Ωκεάνειας Ποδιατρικής, με σκοπό να δοκιμάσει τη θεραπευτική πρακτική τους για να θεραπεύσει τη σωματική κατάρρευση, που μαστίζει τον εναπομείναντα ανδρικό πληθυσμό. Και στο τέλος, πλησιάζεται από μία ομάδα ετεροφυλόφιλων παιδεραστών, που σκοπεύουν να γονιμοποιήσουν ένα 5χρονο κορίτσι, που έχει φτάσει πρόωρα στην εφηβεία, ώστε να αποφύγει την αρρώστια.

Στα *Εγκλήματα του μέλλοντος*, ο Κρόνενμπεργκ μεγθύνει και επεκτείνει τα πιο εντυπωσιακά γνωρίσματα του *Στέρεο*: το πειραματικό εικαστικό ύφος, την ασυνήθιστη αντίστιξη εικόνας και ήχου, το ξεκάθαρο ενδιαφέρον για τη σεξουαλικότητα, το μαύρο χιούμορ. Όμως, αν τό *Στέρεο* παρουσιαζόταν ως ιατρική έρευνα, τα *Εγκλήματα* λειτουργούν ως αφηγηματικό χρονικό. Ο Άντριαν Τράιποντ, ο αφηγητής αλλά και ο πρωταγωνιστής της ταινίας του, περιφέρεται από τη μία τελματωμένη οργάνωση στην άλλη, αναζητώντας έναν τρόπο συμπεριφοράς μέσα σ' ένα μελλοντικό κόσμο, όπου η γενετική κατάρρευση έχει δημιουργήσει μία κοινωνία εικονοκλαστών με δόλια και κρυφά κίνητρα. Η ανικανότητά του, η αυτοκαταπίεσή του και η άσκοπη περιπλάνησή του χωρίς την καθοδήγηση του Ρουζ (είναι απών, όπως ο Θεός), του προκαλούν μία αρρωστημένη ψυχική αποξένωση. Η μοναδική ελπίδα σωτηρίας φαίνεται να έρχεται μέσα από την πλήρη παράδοσή του στη «διεστραμμένη» έλξη προς τους μεταλλαγμένους του κόσμου όπου ζει.

Ο ίδιος ο Κρόνενμπεργκ έχει δηλώσει ότι η ταινία του ασχολείται με «άνδρες που έρχονται αντιμέτωποι με τη θηλυκή όψη της ευαισθησίας τους». Ένας τέτοιος άνδρας είναι ο Τιόμκιν, ο επικεφαλής των ετεροφυλόφιλων παιδεραστών, που απαιτεί μία καινούρια σεξουαλικότητα, κατάλληλη για το νέο είδος ανθρώπου – και ο Τράιποντ (σε μια ταινία με θέμα τη γενετική μεταλλαγή, το όνομά του καταδηλώνει σαφώς τον ερμαφροδιτισμό) φαίνεται να είναι ο κατάλληλος «άνθρωπος» που θα την εγκαταστήσει. Το απότομο φινάλε της ταινίας, όπου το κοριτσάκι παίρνει πόξες που θα ήταν εξαιρετικά προκλητικές για μια γυναίκα και ο Τράιποντ παρασύρεται να γευτεί τα υγρά του (τον «αφρό του Ρουζ»), μοιάζει να υπόσχεται έναν *θαυμαστό καινούριο κόσμο* – έναν κόσμο που ο Κρόνενμπεργκ θα φέρει στο παρόν τέσσερα χρόνια αργότερα, με τις *Ανατριχίλες*, και θα τον δώσει με περισσότερη πειστικότητα. Αυτή η τελευταία, εδώ, βρίσκεται στη σύλληψη της πρωτότυπης και νοηματικά γόνιμης σεναριακής ιδέας του, παρά στην εκτέλεσή της. Οι επιρροές του Κρόνενμπεργκ, αν υπάρχουν, είναι λογοτεχνικές μάλλον παρά κινηματογραφικές: η παρανοϊκή απόσταση ανάμεσα στην αφήγηση και τις εικόνες θυμίζει Ναμπόκαφ, ενώ η ακρίβεια, η υπαινικτικότητα και η ψυχρή σοφία της αφήγησης αυτής καθεαυτής ανακαλεί στη μνήμη τον Μπόρχες.

Ανατριχίλες (Shivers) (They Came from Within) (The Parasite Murders) (Frissons). Καναδάς, 1974. Παραγωγή: Ιβάν Ράιτμαν. Σκηνοθεσία-Σενάριο: Ντέιβιντ Κρόνενμπεργκ. Φωτογραφία: Ρόμπερτ Σάαντ. Μουσική: Ιβάν Ράιτμαν. Μοντάζ: Πάτρικ Ντοντ. Ηθοποιοί: Πωλ Χάμπτον (Ροζέ Σαιν Λυκ),



Μ. Μπάτερφλάι



Τζο Σίλβερ (Ρόλλο Λίνσχυ), Λυν Λόουρυ (Φορσάιθ), Άλλαν Μιτζικόφσκι (Νίκολας Τούντορ), Σούζαν Πέτρι (Τζανίν Τούντορ), Μπάρμπαρα Στηλ (Μπετς), Ρόλαντ Μλόντζικ (Μέρρικ). *Διάρκεια: 88 λεπτά.*

Στο Σταρλάινερ Τάουερ, ένα υπερσύγχρονο και υπάρκτος οικοδομικό συγκρότημα, διεισδύει το προϊόν ενός αποτυχημένου επιστημονικού πειράματος: ένας φαλλόμορφος παρασιτικός οργανισμός, που μπαίνει στα κορμιά των ενοίκων του συγκροτήματος και τα μολύνει, προκαλώντας τους βίαιη σεξουαλική συμπεριφορά. Ο δόκτωρ Σαιν Λυκ, ο γιατρός του Σταρλάινερ, προσπαθεί να εμποδίσει τη μετάδοση του παρασίτου, αλλά το μόνο που κατορθώνει είναι να βρεθεί εγκλωβισμένος στον κόσμο των σεξομανών.

Με τις *Ανατριχίλες*, ο Κρόνενμπεργκ διευρύνει με καταπληκτική επιτυχία τα θέματα των ταινιών τρόμου, δημιουργώντας ένα ουσιαστικά καινούριο υπο-είδος του φανταστικού κινηματογράφου: τον *αφροδίσιο* τρόμο – το Κακό εξαπλώνεται όπως ακριβώς διαδίδεται ένα αφροδίσιο νόσημα. Πηγή αυτού του κακού είναι ένα είδος φαλλόμορφων παρασιτικών οργανισμών, που αναπτύσσονται μέσα στο στομάχι του ανθρώπινου οργανισμού και η μετάδοσή τους γίνεται κυρίως από στόμα σε στόμα, στη διάρκεια της σεξουαλικής επαφής – με το φιλί. Και υπεύθυνος είναι ένας γιατρός της ημικρατικής Εταιρείας Μεταμοσχεύσεων Οργάνων, που επιχειρεί να απελευθερώσει συνθετικά τη σάρκα του σύγχρονου ανθρώπου: αυτού του υπερ-λογικού ζώου, που έχει χάσει την επαφή με το σώμα του.

Ο γιατρός του Κρόνενμπεργκ (όπως όλοι οι ερευνητές/επιστήμονες/γιατροί του) είναι άνθρωπος καθημερινός, που ενδιαφέρεται για την καλύτερευση της ζωής των συνανθρώπων του κι ό,τι συμβαίνει μοιάζει να είναι αποτέλεσμα μιας αβλεψίας: εδώ, ο γιατρός/ερευνητής, που προσπαθεί με τη βία της νόησής του να αλλάξει τον άνθρωπο, να τροποποιήσει και να μεταβάλλει τη φύση του, έχοντας αντιληφθεί τις συνέπειες των πειραμάτων του και θέλοντας να τις εξαλείψει (δηλαδή, νιώθοντας ότι απέτυχε), παίρνει μια ευκρινή *ηθική στάση*: δολοφονεί το πειραματόζωό του, το χειρουργεί, καταστρέφει με οξύ τα ευρισκόμενα μέσα του παράσιτα και, μετά, αυτοκτονεί.

Γιατί, αν και άνθρωπος καθόλα δημιουργικός και επινοητικός, απέτυχε να ολοκληρώσει το έργο του; Η αποτυχία δεν οφείλεται σ' αυτόν: οφείλεται στον ίδιο τον ασθενή! Αυτός είναι ο κύριος υπαίτιος του κακού που ακολουθεί: η καταστροφή επέρχεται από τη (σεξουαλική) συμπεριφορά της κοπέλας πειραματόζωου. Η διαφθοροποίηση του Κρόνενμπεργκ από την κλασική φόρμουλα – το αδύναμο της ανθρώπινης φύσης ευθύνεται για τις κακές συνέπειες της καλής, στην υπηρεσία του ανθρώπου επιστήμης – είναι σαφής. Ταυτόχρονα, όμως, το φύλο του ασθενούς και η πρόκληση τρόμου μέσω μιας γυναίκας και της σεξουαλικής της συμπεριφοράς φέρνει ένα ακόμα στοιχείο στην επιφάνεια, που το εκμεταλλεύεται διαρκώς ο Καναδός σκηνοθέτης: τον τρόπο που προκαλεί (και που μεταδίδει) η αποδεδειγμένη *γυναικεία επιθυμία*.

Ως σεναριογράφος, ωστόσο, ο Κρόνενμπεργκ δεν φαίνεται να πρωτοτυπεί. Αυτοί καθαυτοί οι παρασιτικοί οργανισμοί των *Ανατριχίλων* θυμίζουν, λόγω χάριν, τα αργονήματα εξωγήινα όντα με μορφή γυμνοσάλιαγκα του *The Puppet Masters*, που εισβάλλουν στη Γη από τον Τιτάνα, εισχωρούν στο ανθρώπινο νευρικό σύστημα και αποκτούν τον απόλυτο έλεγχο του οργανι-

σμού. Κι αν το εύρημα της κατοχής του ανθρωπίνου σώματος, αρχετυπικό θέμα της λογοτεχνίας επιστημονικής φαντασίας, το συναντούμε στο μυθιστόρημα του Ρόμπερτ Χενλάιν, την πλοκή την βρίσκουμε σχεδόν ατόφια στο *The Body Snatchers* του Τζακ Φίννεϋ (μυθιστόρημα που γνώρισε τρεις μέχρι σήμερα κινηματογραφικές διασκευές: *Οι άνθρωποι του τρόμου* (1956) του Ντον Σήγκελ, *Μακάβρια εισβολή* (1978) του Φίλιπ Κάουφμαν και *Body Snatchers* (1993) του Έημπελ Φερράρα): μόνο που, ενώ οι άνθρωποι-σωσίες του Φίννεϋ εμφανίζουν μία μη ανθρώπινη, χωρίς αισθήματα συμπεριφορά: οι μολυσμένοι του Κρόνενμπεργκ εμφανίζουν μία υπερ-ερωτική, αφροδίσια συμπεριφορά. και η κατάληξη είναι αντεστραμμένη: ο γιατρός του Σταρλάιτερ, που δεν καταφέρνει να βοηθήσει τους μολυσμένους, γίνεται φορέας της νόσου και, μαζί με τους υπόλοιπους ενοίκους του συγκροτήματος, ξεκινά πανευτυχής να την μεταδώσει στους συνανθρώπους τους!

Τα παράσιτα του Κρόνενμπεργκ απελευθέρωσαν τις απωθημένες και καταπιεσμένες από την πατριαρχική κοινωνία σεξουαλικές επιθυμίες και η γενικευμένη εξάπλωση του πανσεξουαλισμού αποτελεί γεγονός. Στην ταινία του, η φροϋδική αρχή της ηδονής θριαμβεύει επί της αρχής της πραγματικότητας και αυτή η πλήρης ερωτική ικανοποίηση (μαζί με τα ηδονικά συναισθήματα που δημιουργεί) τονίζονται ξεκάθαρα στην έντονα υποβλητική, γεμάτη αισθησιασμό σκάνες του τέλους: τη *μύηση* του γιατρού από τη βοηθό του, τις συνεχείς σεξουαλικές προτάσεις της οποίας απέφευγε συστηματικά, παρουσία των άλλων μολυσμένων. Μάλιστα, το μεν γύρισμα σε αργή κίνηση δίνει στα δρώμενα έναν τελετουργικό χαρακτήρα, η δε ύπαρξη του υδάτινου στοιχείου της πισίνας εντείνει την αίσθηση της συντελούμενης πλήρους σεξουαλικής απελευθέρωσης.

Λυσσασμένες στα νύχια του τρόμου (Η μανιακή) (Οι λυσσασμένοι) (Rabid) (Rage). Καναδάς, 1976. Παραγωγός: Τζων Ντάνινγκ. Σκηνοθεσία-Σενάριο: Ντέντριτ Κρόνενμπεργκ. Φωτογραφία: Ρενέ Βεζιέ. Μουσική: Ιβάν Ράιτμαν. Μοντάζ: Ζαν Λα Φλερ. Ειδικά εφέ: Αλ Γκρίσγουολντ. Ηθοποιοί: Μαίριλιν Τσέμπερς (Ρόουζ), Φρανκ Μουρ (Χαρτ Ρηντ), Τζο Σίλβερ (Μάρρεϋ Σάιφερ), Χάουαρντ Ράισπαν (Δρ Νταν Κέλοϊντ), Πατρίσια Γκέητζ (Δρ Ροξάν Κέλοϊντ). Σούζαν Ρόμαν (Μάιντν Κεντ). Διάρκεια: 91 λεπτά.

Μετά από ένα μοτοσυκλετικό ατύχημα στην ύπαιθρο, η Ρόουζ και ο φίλος της μεταφέρονται στην τοπική κλινική, όπου ένας πλαστικός χειρουργός βρίσκει την ευκαιρία να εφαρμόσει στην τραυματισμένη κοπέλα μία δική του, σε πειραματικό ακόμη στάδιο τεχνική χειρουργικής ανάπλασης του δέρματος. Η επέμβαση είναι επιτυχής, αλλά η αντίδραση του οργανισμού της Ρόουζ δημιουργεί ένα νέο όργανο κάτω από τη μασχάλη της και προκαλεί αλλαγή στο μεταβολισμό της: τώρα, η Ρόουζ πρέπει να τρέφεται με αίμα. Έτσι, αρχίζει να δελεάζει άνδρες και να απομυζά το αίμα τους, αλλά τα θύματά της τρελαίνονται, επιτίθενται στους συνανθρώπους τους και τους δαγκώνουν, για να πεθάνουν μέσα σε 48 ώρες. Η Ρόουζ μεταδίδει μία θανάσιμη νόσο (απέναντι στην οποία η ίδια εμφανίζει ανοσία), που αναγκάζει την κυβέρνηση να κηρύξει το στρατιωτικό νόμο.

Στις *Λυσσασμένες* ξαναβρίσκουμε τη γνωστή προβληματική της αλληλεξάρτησης του νου και του σώματος: ο νους προσπαθεί να αναπλάσει το σώμα

(μέσω της πλαστικής χειρουργικής) και το τελευταίο επαναστατεί, μετατρέποντας την Ρόουζ σ' ένα πεινασμένο βαμπίρ, φορέα μιας ανίατης νόσου. Μιας αρρώστιας που (αρχικά) προκαλεί λύσσα και (τελικά) επιφέρει θάνατο στον ασθενή: μιας αρρώστιας που εξαπλώνεται όπως ένα αφροδίσιο νόσημα. Από την άποψη αυτή, παρά τις επιμέρους διαφορές της, η ταινία φαίνεται σαν η πιο ολοκληρωμένη, τελειότερη εκδοχή των *Ανατριχίλων*.

Εδώ, η πηγή του Κακού είναι και πάλι ένα φαλλόμορφο παράσιτο, που εμφανίζεται (ως καινούριο όργανο: ένα κρυφό πέος) στη μασχάλη της Ρόουζ και η μετάδοσή του γίνεται μέσω του αίματος που απομυζά κατά τις ερωτικές περιπτώξεις – με το αγκάλιασμα. Ωστόσο, και πάλι ο επιστήμονας/γιατρός είναι άμοιρος ευθυνών: οι προσπάθειες του δρ Νταν Κέλοϊντ να αναπλάσει το άσχημα τραυματισμένο σώμα της Ρόουζ προκαλούν μία απρόβλεπτη μετάλλαξη του οργανισμού της. Η ηρωίδα ανακαλύπτει (και μαζί της κι ο θεατής) ότι έχει μετατραπεί σ' ένα φρικτό πλάσμα, σ' ένα τρεφόμενο μόνο με αίμα τέρας, αλλά αυτή η μετατροπή της δεν οφείλεται ούτε στην ίδια, ούτε στα σατανικά πειθήνια ενός τρελού γιατρού: είναι η *επανάσταση της φύσης* που την μεταβάλλει από καλοσυνάτο δόκτορα Τζέκυλ σε διαβολικό μίστερ Χάνντ. Η ιατρική της έσωσε τη ζωή, προσωρινά τουλάχιστον, αλλά η επιθυμία του ανθρώπου να αφαιρέσει τον έλεγχο του περιβάλλοντος από την τύχη, επέφερε τη χειρότερη επιδημία του αιώνα: μετέτρεψε την πόλη του Μόντρεαλ σε μια εφιαλτική κόλαση λυσσασμένων τρελών και οδήγησε στην επιβολή του στρατιωτικού νόμου (στο σημείο αυτό, το φιλμ συγγενεύει με τις ταινίες ζόμπι του Τζωρτζ Ρομέρο, αλλά και με το *Καραντίνα: ο ουρανός έβρεξε θάνατο*).

Η δράση της ταινίας έχει κοινωνική βάση. Μέσα από μια σειρά πολλών, επάλληλων επεισοδίων εξετάζει τις αντιδράσεις των ανθρώπων μπροστά σ' έναν άγνωστο κίνδυνο. Η αποτελεσματικότητά της, όμως, στηρίζεται στον τρόπο της *γυναικείας επιθυμίας* και του *σεξουαλικού πόθου*. Γι' αυτό και, αντίθετα από τις *Ανατριχίλες*, συνδέεται άμεσα με τις καταστροφικές συνέπειες της απελευθερωμένης ερωτικής παρόρμησης του ατόμου, φέροντας σήμερα στο νου τη μάλιστα του AIDS, αλλά και την αντίληψη του ασφαλούς σεξ, που προπαγανδίζει η πορνοταινία *Τα όργανα των αδελφών Μίτσελ* και της Σάρον Μακ Νάιτ. Φυσικά, το θέμα του πορνό, είδους εξίσου εκμεταλλευτικού με αυτό της ταινίας τρόμου, υπάρχει στις *Λυσσασμένες* με διπλή μορφή: αυτήν ενός από τους πιο γνωστούς κινηματογράφους έργων μόνο για άνδρες του Μόντρεαλ κι εκείνην της πρωταγωνίστριας. Η Μαίριλιν Τσέιμπερς, η πάλαι τότε βασίλισσα του σεξ, υποδύεται τη γλυκιά Ρόουζ, που γίνεται υπεύθυνη ενός καταστροφικού μανιακού πάθους.

Εταιρεία θανάτου (Fast Company). Καναδάς, 1978. *Παραγωγοί*: Μάικλ Λίμποπιτς, Πήτερ Ο' Μπράιαν και Κόρτνεϊ Σμιθ. *Σκηνοθεσία*: Ντέιβιντ Κρόνενμπεργκ. *Σενάριο*: Φιλ Σέιβαθ, Κόρτνεϊ Σμιθ και Ντέιβιντ Κρόνενμπεργκ. *Φωτογραφία*: Μαρκ Ίγγουιν. *Μουσική*: Φρεντ Μόλλιν. *Μοντάζ*: Ρόναλντ Σάντερς. *Ηθοποιοί*: Γουίλλιαμ Σμιθ (Λόννυ «Λάκυ Μαν» Τζώνσον), Κλώντια Τζένινγκς (Σαμ), Τζων Σάξον (Φιλ Ανταμσον), Νίκολας Κάμπελ (Μπίλλυ Μπρούκερ), Ντον Φρανκς (Έλντερ), Σέντρικ Σμιθ (Γκάρυ Μπλακ), Τζούντι Φόστερ (Κάντυ Άλλισον), Ρόμπερτ Χάλεϊ (Πι Τζέι). *Διάρκεια*: 91 λεπτά.

Το αυτοκίνητο του Λόννυ Τζώνσον, ενός βετεράνου οδηγού αγώνων ταχύτητος, που ανήκει στο πλήρωμα της εταιρείας Φαστ Κόμπανι, εκρήγνυται την ώρα που δοκίμαζε μία καινούρια μονάδα τροφοδοσίας και αργότερα, στον αγώνα, ο νεότερος συναδελφός του Μπρούκερ τερματίζει δεύτερος, με ελάχιστη διαφορά από τον ανεξάρτητο οδηγό Γκάρυ Μπλακ. Έτσι, στον επόμενο αγώνα, ο Άνταμσον, ο διεφθαρμένος επικεφαλής της ομάδας της Φαστ Κόμπανι, αναγκάζει τον Τζώνσον να αντιμετωπίσει τον Μπλακ με το αυτοκίνητο του Μπρούκερ, προκαλώντας τη δυσареσία του τελευταίου. Αλλά και ο Τζώνσον είναι δυσареστημένος με την Φαστ Κόμπανι, επειδή πιστεύει ότι τον βάζει εμπόδια, και δυσφημεί τα προϊόντα της σε μια τηλεοπτική του συνέντευξη. Μετά απ' αυτό, ο Άνταμσον προσπαθεί να έρθει σε συμφωνία με τον Μπλακ, ενώ βάζει τον μηχανικό του να σαμποτάρει το αυτοκίνητο του Τζώνσον, ο οποίος στο μεταξύ τα ξαναφτιάχνει με την πρώην φιλενάδα του.

Υπό το φως της προκλητικής θεματολογίας και των μοτίβων τρόμου που διατρέχουν το υπόλοιπο έργο του Κρόνενμπεργκ, η *Εταιρεία θανάτου* είναι μία καθαρά συμβατική ταινία χαμηλού κόστους, προορισμένη σαφώς να τροφοδοτήσει τις αίθουσες προβολής δύο έργων και τους κινηματογράφους αυτοκινήτων: μία ταινία που δεν διαφέρει σε τίποτα απολύτως από τις άλλες, ανάλογες ταινίες του είδους της. Γι' αυτό και, από μόνη της, απονέμει ένα κλίμα φτώχειας (οι πίστες του Μπιγκ Σκάι, του Σλόκεν και του Έντμοντον είναι σαν να μην υπάρχουν, εκρήξεις των ίδιων αυτοκινήτων επαναλαμβάνονται σε διαφορετικά σημεία της δράσης) και ρουτίνας: λίγο σεξ, λίγη βία, λίγο χιούμορ, λίγη ροκ μουσική, λίγη «κοινωνική καταγγελία» (η διαφθορά της εταιρείας) και πολλά-πολλά κλισέ. Παρόλα αυτά, οι βασικοί χαρακτήρες της ξέχρουν καλά ποιοι είναι και τι αντιπροσωπεύουν. Η επιβίωσή τους μέσα σ' έναν σκληρό και διεφθαρμένο κόσμο (αυτών των αγώνων ταχύτητας, της Φαστ Κόμπανι και των εκπροσώπων της) εξαρτάται από τη σαφή γνώση τους για τον κόσμο αυτό, από την πλήρη συναίσθηση της θέσης τους μέσα σ' αυτόν και από την απόλυτη επίγνωση των δικών τους δυνάμεων και ικανοτήτων.

Δηλαδή, στην *Εταιρεία θανάτου* μπορεί να είναι δύσκολο να εντοπισθούν ίχνη θεματικής συνέχειας με το προηγούμενο (και το επόμενο) έργο του δημιουργού της, αλλά μπορούν να ανιχνευθούν κάποια στοιχεία από την προβληματική ενός Χάουαρντ Χωκς, στην *Κόκκινη γραμμή 7000* λόγου χάρη, όπου μία ομάδα επαγγελματιών οδηγών αγώνων ταχύτητας (και οι κοπέλες τους) μπλέκονται σε μια σειρά επαγγελματικών και προσωπικών συγκρούσεων. Με άλλα λόγια, είναι μία ταινία που αποκαλύπτει έναν αρκετά διαφορετικό Κρόνενμπεργκ, ο οποίος εκφράζει τον ενθουσιασμό του για τα αγωνιστικά αυτοκίνητα και τους αγώνες ταχύτητας. «Αγατώ τα αυτοκίνητα και τα αμαξώματα. Πιστεύω ακράδαντα ότι ο κύριος Φερράρι είναι ένας καλλιτέχνης εξίσου σημαντικός με τον κύριο Φελλίνι. Βασικά, η *Εταιρεία θανάτου* είναι μία Β-μονία, αλλά το φχαριστήθηκα που την γύρισα και έδωσα σ' αυτήν τον καλύτερο εαυτό μου».

Οι νεοσσοί (The Brood). Καναδάς, 1979. Παραγωγός: Κλωντ Χερού. Σκηνοθεσία-Σενάριο: Ντέιβιντ Κρόνενμπεργκ. Φωτογραφία: Μαρκ Ίργουιν. Μουσική: Χάουαρντ Σορ. Μοντάζ: Άλαν Κόλλινς. Ειδικά εφέ: Άλλαν Κότερ. Ηθοποιοί: Όλιβερ Ρηντ (δρ Χαλ Ράγκλαν), Σαμάνθα Έγκαρ (Νόλα Κάρ-



Μ. Μπάτερφλάι

βεθ), Αρτ Χιντλ (Φρανκ Κάρβεθ), Σίντυ Χιντς (Κάντις Κάρβεθ), Νουάλα Φι-τζέραλντ (Τζουλιάννα Κέλλυ), Χένρυ Μπίκμαν (Μπάρτον Κέλλυ), Σούζαν Χόγκαν (Ρουθ Μάγιερ), Μάικλ Μακ Τζη (επιθεωρητής Μράζεκ). *Διάρκεια:* 91 λεπτά.

Ο Φρανκ Κάρβεθ, που η ψυχοπαθής γυναίκα του Νόλα νοσηλεύεται στο Ινστιτούτο Ψυχοπλασμικών Σόμαφρη, βρίσκει την 5χρονη κόρη του Κάντις, που είχε περάσει το Σαββατοκύριακό της με την Νόλα, γεμάτη αμυγχές και μελανιές και αποφασίζει να την απομακρύνει από τη μητέρα της, παρόλο που ο δρ Ράγκλαν, που την παρακολουθεί, επιμένει ότι αυτό μπορεί να θέσει σε κίνδυνο τη δουλειά του και να οδηγήσει την Νόλα σε ακόμα πιο βίαιη συμπεριφορά. Ο Φρανκ αφήνει την κόρη του στη μητέρα της Νόλα, που δολοφονείται με κτηνώδη τρόπο, και η Κάντις παθαίνει τέτοιο σοκ ώστε δεν μπορεί να περιγράψει τι είδε: ένα τρομακτικό «εξωγήινο» παιδί. Αργότερα, δύο παρόμοια «παιδιά» θα σκοτώσουν την μπέημπτu σίττερ της Κάντις και θα απάγουν την κοπέλα. Ο Φρανκ, ψάχνοντας πανικόβλητος να την βρει, έρχεται αντιμέτωπος με τον Ράγκλαν, που του εξηγεί ότι τα τρομακτικά αυτά πλάσματα είναι δημιουργήματα της οργής της Νόλα.

Από την εντυπωσιακά σκηνοθετημένη αρχική σεκάνς, όπου παρακολουθούμε μία δημόσια παρουσίαση των νέων θεραπευτικών τεχνικών του δόκτορα Ράγκλαν, που συνδέονται με φλύκταινες και έλκη στο σώμα του ασθενή (τα σωματικά «συμπτώματα» του ψυχικού του τραύματος), μέχρι την τρομακτική αποκάλυψη ότι οι φονικοί «νεοσσοί» δημιουργούνται από την εξωτερίκευση της ψυχικής οργής της Νόλα, ο Κρόνενμπεργκ εκμεταλλεύεται επιτυχώς τη νέα γεύση τρόμου που είχε παρουσιάσει και στις προηγούμενες ταινίες του: την αμοιβαία αλληλεξάρτηση του νου και του σώματος. Εδώ, όμως, στη θέση της ιατρικής του σώματος, η οποία δημιουργεί βίαια συναισθήματα (τον πόθο στις *Ανατριχίλες*, την πείνα στις *Λυσασμένες*), έχουμε την ιατρική του πνεύματος, η οποία δημιουργεί βίαια πλάσματα: ο ψυχίατρος δρ Χαλ Ράγκλαν προτρέπει τους ασθενείς του να εξωτερικεύουν τον υποσυνείδητο θυμό τους, δίνοντάς του υλική/σωματική υπόσταση.

Στους *Νεοσσούς*, όμως, τα θύματα των τρομακτικών (όχι πάντα μεταλλαγμένων) προϊόντων αυτής της εξωτερίκευσης δεν είναι τυχαία: αραιά και που είναι οι ίδιοι οι ασθενείς (ένας απ' αυτούς αναπτύσσει καρδινογενείς όγκους· παρόμοια έλκη βλέπουμε στο σώμα της Κάντις) και, συχνότερα, είναι τα άτομα που ο ασθενής μισεί (ο πατέρας και η μητέρα της Νόλα, η οποία, ως εκδικητικός άγγελος καθισμένος στο θρόνο του, τα στέλνει ακόμα και εναντίον της κόρης της). Δηλαδή, είναι ιδιαίτερα σημαντικό το γεγονός ότι οι δολοφονικές επιθέσεις των νεοσσών γίνονται, κυρίως, σε μέλη (ή πρώην μέλη) μιας οικογένειας. Ο Κρόνενμπεργκ έφτιαξε ένα φιλμ που δεν σε αφήνει αδιάφορο, και μαζί ένα φιλμ ιδιαίτερα ενοχλητικό, που πολλοί θεατές μοιάζουν ανέτοιμοι να δεχθούν, παρόλο που ο πρωταρχικός του σκοπός δεν είναι να τρομάξει. «*Είναι η δική μου εκδοχή για το Κράμερ εναντίον Κράμερ*», λέει ο ίδιος. «*Είναι τόσο αυτοβιογραφική που δεν πρόκειται να ξανακάνω ταινά τόσο προσωπικά μου θέματα*». Με άλλα λόγια, η οδύνη της διάλυσης του πρώτου γάμου του, που δίνει την ευκαιρία να διαπραγματευθεί αρκετά σοβαρά τις συνέπειες της κατάρρευσης της οικογενειακής συνοχής και την οργή που συνοδεύει τη διάλυση των δεσμών ανάμεσα στα μέλη της οικογένειας.



Μ. Μπάτερφλάι

Σκάννερς, η νύχτα του μεγάλου τρόμου (Scanners). Καναδάς, 1980.
Παραγωγός: Κλωντ Χερού. *Σκηνοθεσία-Σενάριο:* Ντένβιντ Κρόνενμπεργκ.
Φωτογραφία: Μαρκ Τζουιν. *Μουσική:* Χάουαρντ Σορ. *Μοντάζ:* Ρον Σάντερς. *Ειδικά εφφέ:* Ντικ Σμιθ, Γκάρι Ζέλλερ, Χένρυ Πίρρινγκ και Κρις Γουάλας. *Ηθοποιοί:* Στίβεν Λακ (Κάμερον Βέηλ), Τζέννιφερ Ο'Νηλ (Κιμ), Πάτρικ Μακ Γκουάν (Δρ Πωλ Ρουθ), Λώρενς Ντέντν (Κέλλερ), Ρόμπερτ Σίλβερμαν (Πηρς), Μάικλ Άιρονσαϊντ (Ντάρρυλ Ρέβοκ), Άνταμ Λούντβικ (Κρόστικ). *Διάρκεια:* 103 λεπτά.

Ο απόκληρος Κάμερον Βέηλ, ένας τηλεπαθητικός που δεν μπορεί να ελέγξει τις παραψυχολογικές του δυνάμεις, συλλαμβάνεται από άνδρες του δόκτορα Πωλ Ρουθ, που τον πληροφορεί ότι είναι ένας σκάννερ. Όταν μία δημόσια επίδειξη, που οργανώνει ο Ρουθ σε αίθουσα της εταιρείας ΚομΣεκ, για την οποία εργάζεται, καταλήγει στην έκρηξη του κεφαλιού ενός εθελοντή και ο Ντάρρυλ Ρέβοκ, ο σκάννερ που επιδείκνυε την τεχνική του, δραπετεύει, ο Ρουθ βάζει τον Βέηλ να ανακαλύψει τα ίχνη του. Ο Βέηλ έρχεται σε επαφή με μία ομάδα ειρηνόφιλων σκάννερς, που θέλουν να ματαιώσουν τα σχέδια του Ρέβοκ, και ανακαλύπτει ότι η Βιοχημική Ένωση παρασκευάζει μαζικά εφέμερολ, μία ουσία που συμβάλλει στη δημιουργία σκάννερς. Και ακόμη, μαθαίνει ότι αυτός και ο Ρέβοκ είναι αδέρφια, παιδιά του δρ Ρουθ.

Οι σκάννερς είναι άτομα εφοδιασμένα με το χάρισμα της ενσυνείδητης εισόδου στο κεντρικό νευρικό σύστημα των συνανθρώπων τους, που παραλύει και παραδίδεται στις επιθυμίες του εισβολέα. Με βάση αυτό το εύρημα, ο Κρόνενμπεργκ συνεχίζει να αναπτύσσει τη θεματολογία του και τις προσωπικές εμμονές του, εκμεταλλευόμενος απόλυτα την καινούρια πηγή τρόμου που επινόησε. Η ταινία του, ωστόσο, παρά τις αρκετές ομοιότητες με τα προηγούμενα φιλμ του παρεκκλίνει προς μια (εμπορική) κατεύθυνση που έχει να κάνει λιγότερο με τις σεξουαλικές εμμονές και τον αφροδίσιο τρόμο και περισσότερο με τη συμβατική διέγερση και τον κανονικό φόβο.

Αυτή τη φορά, έχεις την εντύπωση ότι ο Κρόνενμπεργκ έφτιαξε μια ταινία στα μυθολογικά χνάρια του Τζων Κάρπεντερ – ενός σκηνοθέτη που έχει ομολογήσει ότι θαυμάζει. Έτσι, χρησιμοποιεί μία αρκετά εντυπωσιακή ιστορία, πάνω στην οποία επενδύει το λεπτό σκηνοθετικό του ταλέντο, την ενστικτώδη έμφασή του στη λεπτομέρεια και την εξαιρετικά ελεγχόμενη διορατικότητα του. Συνδυάζει την επιστημονική φαντασία με την ταινία τρόμου και προσεγγίζει τον κόσμο της σύγχρονης φαρμακευτικής με μια θαυμάσια (αλλά και σκληρή συνάμα) αίσθηση μαύρου χιούμορ.

Η πλοκή του (το χρονικό των περιπετειών του 35χρονου τηλεπαθητικού Βέηλ, που αναγκάζεται να εισχωρήσει σ' έναν ανταγωνιστικό κόσμο) και οι διακυμάνσεις της (η ύπαρξη τριών τηλεπαθητικών ομάδων, δύο καταστροφικών οργανισμών, δύο διπλών πρακτόρων, οι κρυμμένες στο – οικογενειακό – παρελθόν πληροφορίες κ.λπ.) επιβάλλουν ένα μη ελλειπτικό αφηγηματικό ύφος, στο οποίο κυριαρχεί η γοργή δράση (η όποια εξήγηση ακολουθεί πολύ αργότερα). Ίσως γι' αυτό, η ικανότητά του να μετασχηματίζει ένα απλό ψυχολογικό (όπως αυτό του πρωταγωνιστή του) σε μία έξοχη οπτικοακουστική συμφωνία, συγχροείται με την ανετοιμότητα των θεατών να δεχθούν μία τόσο παράξενη, ανησυχητική και εφιαλτική πραγματικότητα.



Μ. Μπάτερφλάι

Binteotrome (Videodrome). Καναδάς, 1982. *Παραγωγός*: Κλωντ Χερού. *Σκηνοθεσία-Σενάριο*: Ντέιβιντ Κρόνενμπεργκ. *Φωτογραφία*: Μαρκ Τζογουιν. *Μουσική*: Χάουαρντ Σορ. *Μοντάζ*: Ρόναλντ Σάντερς. *Ειδικά εφέ*: Ρικ Μπέπκερ και Φρανκ Καρέρ. *Ηθοποιοί*: Τζέιμς Γουντς (Μαξ Ρεν), Σόνια Σμιτς (Μπιάνκα Ο'Μπλίβιον), Ντέμπορα Χάρρυ (Νίκι Μπραντ), Πήτερ Ντβόρσκι (Χάρλαν), Λες Κάρλσον (Μπάρρυ Κόνβεξ), Τζακ Κρίλεϋ (Μπράιαν Ο'Μπλίβιον), Λυν Γκόρμαν (Μάσα), Τζούλυ Κέηνερ (Μπράιντυ). *Διάρκεια*: 89 λεπτά.

Ο Μαξ Ρεν, διευθυντής του καλωδιακού τηλεοπτικού σταθμού Channel 88 Civic-TV, θέλοντας να κάνει το πρόγραμμά του σταθμού του πιο αισθησιακό, γοητεύεται από το σκληρό σαδομαζοχιστικό πρόγραμμα του πειραματικού τηλεοπτικού σταθμού Videodrome Channel και προσπαθεί να ανακαλύψει τους ανθρώπους που βρίσκονται πίσω από το σταθμό αυτό. Από μία βιντεοκασέτα, μαθαίνει το ρόλο που επιτελεί ο Videodromé, και βιώνει τη δύναμη των προγραμμάτων του να προκαλούν στον θεατή τους ζωντανές σαδομαζοχιστικές παραισθήσεις. Παράλληλα, μαθαίνει ότι ο Μπράιαν Ο'Μπλίβιον, ο δημιουργός του Videodrome, είναι νεκρός. Ο Μπάρρυ Κόνβεξ, πρώην συνεργάτης του Ο'Μπλίβιον, χρησιμοποιεί τον Ρεν ως πειραματόζωο, στις πειραματικές εκπομπές του Videodrome. Τοποθετεί μία κασέτα στο στομάχι του Ρεν και τον προγραμματίζει να εξοντώσει τους συνεργάτες του και να σκοτώσει την κόρη του Ο'Μπλίβιον, αλλά τα σχέδιά του αποτυγχάνουν.

Ο φιλικός κόσμος του Κρόνενμπεργκ κατοικείται συχνά από (σεξουαλικά κυρίως) εκφυλιζόμενους χαρακτήρες, αλλά πάντοτε υπάρχει ένα κάποιο αντιστάθμισμα, που κάνει τον θεατή να αισθανθεί συμπάθεια για την κατάσταση τους. Κι αυτό ακριβώς συμβαίνει κι εδώ, παρόλο που ο θεατής είναι αναγκασμένος να παίζει το δυσάρεστο ρόλο του ηδονοβλεψία μέχρι το τέλος. Ο Ρεν είναι ένας από τους πιο γνήσιους χαρακτήρες του σκηνοθέτη, μια και στο πρόσωπό του συνδυάζεται ο διπλός ρόλος του θύτη και του θύματος. Επιπλέον, μέσω αυτού, ο Κρόνενμπεργκ οδηγεί το αγαπημένο του θέμα της αντίθεσης σάρκας/νου σε μία αποδιαρθρωτική ακρότητα ανάλογη εκείνης του Σκάννερς, τοποθετώντας στη θέση της συγχώνευσης την ανυπαρξία: η μέσση των εικόνων μεταλλαγή του Ρεν προκαλεί το σωματικό του εκφυλισμό κι αυτός, με τη σειρά του, προκαλεί την πλήρη (αυτο)καταστροφή του σώματός του.

Το θέμα της ταινίας, το *σύνδρομο του βίντεο* κατά τον τίτλο της, δεν είναι μία κατά μέτωπο επίθεση στην Τηλεόραση ως θεσμό, αλλά μία υπνωτιστική αφήγηση, που περιστρέφεται γύρω από την επίδραση των τηλεοπτικών εικόνων πάνω στον θεατή τους και τανάπαλιν: η βίντεο-τηλεοπτική εμπειρία δεν είναι μόνο οργασμιακή, ούτε προκαλεί μόνο εθισμό· κυριολεκτικά δαγκώνει. Ταυτόχρονα, το *Βίντεοντρομ* είναι και μία τρομακτικά βασανιστική μυθοπλασία γύρω από τις ψυχοσωματικές συνέπειες αυτής της αμοιβαίας αλληλεξάρτησης: η προέκταση της λογικής της στο ανθρώπινο σώμα δεν είναι η δημιουργία κάποιων νέων εικόνων, αλλά η δημιουργία μιας νέας σάρκας, την οποία αδυνατεί να ελέγξει ο (παλαιός) νους, όπως ακριβώς και στους *Νεοσσοίς*. Με δυο λόγια, το ταλέντο του Κρόνενμπεργκ κρυσταλλώνεται σε μια ταινία αυθεντικό οπτικοακουστικό *fleur du mal*.

Νεκρή ζώνη (The Dead Zone). ΗΠΑ, 1983. *Παραγωγός*: Ντέμπρα Χιλ. *Σκηνοθεσία*: Ντέιβιντ Κρόνενμπεργκ. *Σενάριο*: Τζέφρυ Μπόαμ (από το μυθιστόρημα του Στήβεν Κινγκ). *Φωτογραφία*: Μαρκ Τργουιν. *Μουσική*: Μάικλ Κέμμεν. *Μοντάζ*: Ρόναλντ Σάντερς. *Ειδικά εφέ*: Τζων Μπέλιου. *Ηθοποιοί*: Κρίστοφερ Γουόκεν (Τζώννυ Σμιθ), Μπρουκ Άνταμς (Σάρα Μπράνκελ), Τομ Σκέρριτ (σερίφη Μπάννερμαν), Χέρμπερτ Λοι (Δρ Σαμ Γουέιζακ), Άντονι Ζερμπ (Ρότζερ Στιούαρτ), Κόλλην Ντιούχαροτ (Ενριέττα Ντοντ), Μάρτιν Σον (Γκρεγκ Στίλσον), Νίκολας Κάμπελ (Φρανκ Ντοντ). *Διάρκεια*: 103 λεπτά.

Ο νεαρός, ντροπαλός καθηγητής Τζώννυ Σμιθ, μετά από ένα αυτοκινητικό ατύχημα, που τον κρατάει σε κώμα για πέντε ολόκληρα χρόνια, αντιλαμβάνεται πως μπορεί να έχασε τα πάντα στη ζωή του (η αρραβωνιαστικιά του παντρεύτηκε έναν άλλον άνδρα, η μητέρα του έγινε φανατική θρησκόληπτη, η καριέρα του ιδίου καταστράφηκε), αλλά απέκτησε τρομακτικές ψυχικές δυνάμεις: μπορεί να βλέπει το μέλλον. Χάρη σ' αυτό το χάρισμά του, ο Τζώννυ σώζει τη ζωή της κόρης της νοσοκόμας του και αμέσως μετά αποφασίζει να βοηθήσει τον σερίφη του Καστλ Ροκ να συλλάβει έναν σχιζοφρενή δολοφόνο: τον Φρανκ Ντοντ. Στη συνέχεια, αποφασίζει να βοηθήσει τον γιο του Ρότζερ Στιούαρτ και δεν αργεί να διαπιστώσει ότι είναι σε θέση να επιδράσει πάνω στην πορεία του μέλλοντος, πράγμα που του δημιουργεί ένα κρίσιμο δίλημμα: να σκοτώσει ή να μην σκοτώσει τον Γκρεγκ Στίλσον, έναν ματαιόδοξο πολιτικό, που θα γίνει Πρόεδρος των ΗΠΑ και θα οδηγήσει τον κόσμο στον πυρηνικό αφανισμό;

Η *Νεκρή ζώνη* είναι η πρώτη ταινία που γύρισε ο Κρόνενμπεργκ χωρίς να έχει γράψει ο ίδιος το σενάριο – γι' αυτό, ίσως, αφήνει το αίσθημα του ανολοκλήρωτου και την εντύπωση ότι ξεφεύγει από τα χνάρια της δικής του προβληματικής. Αν και δεν κάνει τίποτα περισσότερο από το να καταγράφει τις ενοχές της κοινωνίας μας και να δείχνει το βρώμικο σύστημά της, σε κάνει να αναρωτηθείς πώς ο Βαρόνος του Τρόμου δέχθηκε να διοχετεύσει το ταλέντο του σ' ένα φιλμ που προδίδει την αρχική πηγή του: το μυθιστόρημα του Στήβεν Κινγκ.

Στο μυθιστόρημα, οι ιστορίες των Τζώννυ Σμιθ, Φρανκ Ντοντ και Γκρεγκ Στίλσον εκτυλίσσονται παράλληλα. Στην ταινία, αντίθετα, οι τρεις ιστορίες αναπτύσσονται από την πλευρά του Τζώννυ και αποκτούν έναν παρατακτικό χαρακτήρα. Έτσι, όμως, καταστρέφεται η εσωτερική δομή του βιβλίου, που καταδικάζεται σε μία διαδοχή αυτόνομων και μεμονωμένων επεισοδίων, χωρίς δραματουργικό πυρήνα. Παράλληλα, το σενάριο του Τζέφρυ Μπόαμ παραλείπει τις λεπτομέρειες των καταπιεστικών εφηβικών χρόνων του Ντοντ, με την έντονη παρουσία της μητρικής φυσιογνωμίας, όλα τα γεγονότα που αναφέρονται στο σκοτεινό πολιτικό ξεκίνημα της καριέρας του Γκρεγκ, καθώς επίσης και το γεγονός ότι οι δυνάμεις του Τζώννυ είναι κληρονομιά του παρελθόντος, δημιούργημα ενός παιδικού ατυχήματος. Βέβαια, ο Κρόνενμπεργκ προσπάθησε να «διορθώσει» οπτικά τα πράγματα, αλλά πρέπει ο θεατής να είναι πολύ παρατηρητικός για να κατανοήσει τη σημασία του πιασμάτος του κεφαλιού του Τζώννυ (στη σκηνή του λούνα-παρκ, πριν το δικαστήριο) ή να αντιληφθεί τον παιδικό διάκοσμο του δωματίου του Ντοντ και

την υπερπροστατευτική συμπεριφορά της μητέρας του. Οποσδήποτε, πάντως, σε καμιά από τις δύο περιπτώσεις, η εικόνα δεν αναπληρώνει τα κομμάτια που λείπουν.

Όμως, εκτός από τη βασική αναθεώρηση της πλοκής, ο Μπόαμ μεταβάλλει και τη φύση των οραμάτων του Τζώννυ, εισάγοντας καινούρια στοιχεία. Στο αρχικό όραμα, για παράδειγμα, μόλις συνέρχεται από το κόμα και βλέπει το φλεγόμενο σπίτι, δεν υπήρχε το κοριτσάκι, παρά μόνο μία χαριτωμένη γατούλα. Η αλλοίωση αυτή, σε συνδυασμό με την αλλαγή κάμποσων μικρολεπτομερειών στη συνέχεια, υποβιβάζει την πολιτική σημασία της τελικής πράξης του παραφυσιολογικού ήρωα, οδηγώντας την στην κατεύθυνση ενός οικογενειακού δράματος. Από την άποψη αυτή, η δραματουργία ολισθαίνει είτε προς το θέμα της ανοολκλήρωτης αγάπης, με το θάνατο ως τελική κατάληξη, αφού δεν υπάρχουν τα παιδιά που θα την στηρίζουν, είτε προς τη θεώρηση του Τζώννυ ως ψυχωτικού, που έχει κάποια οράματα (ή που, ενδεχομένως, τα παράγει ο ίδιος), για να προσφέρει στον εαυτό του μία αυτοϊκανοποίηση. Όπως και να 'χει το πράγμα, το αποτέλεσμα όχι μόνο σαρκάζει τον κάπως πομπώδη προσδιορισμό του ήρωα, αλλά αντιστρέφει και το χαρακτήρα των δυνάμεων που κατέχει – από κατάρα σε χάρισμα.

Το πιο περίεργο, όμως, ανεξάρτητα από τη σχέση ταινίας/μυθιστορήματος, είναι το γεγονός ότι ο Κρόνενμπεργκ υιοθετεί ένα σενάριο που ωθεί στο περιθώριο τη μορφή του γιατρού. Στις προηγούμενες ταινίες του, είτε αυτές ανήκαν στο υπο-είδος του αφροδίσιου τρόμου (*Ανατριχίλες*, *Λυσσασμένες* και *Νεοσσοί*), είτε είχαν τα γνωρίσματα της σκληρής επιστημονικής φαντασίας (*Σκάννερς*), έφτιαχνε ανατριχιαστικές αλληγορίες, που είχαν ως βασικό θέμα την αντίθεση πνεύματος και σάρκας, μέσω της ευθύνης των λειτουργιών της ιατρικής επιστήμης. Εδώ, αν και η διασκευή του έργου του Κινγκ του παρείχε μία διαφορετική πηγή έμπνευσης, ώστε να ξαναπαίσει την ήδη γνωστή προβληματική του και να δώσει μία νέα εκδοχή της ηθικής σε τελική ανάλυση αγωνίας του, μοιάζει να αδιαφόρησε παντελώς.

Η Μύγα (Μύγα, η μεταμόρφωση) (The Fly). ΗΠΑ, 1986. *Παραγωγός*: Στιούαρτ Κόρνφελντ. *Σκηνοθεσία*: Ντέιβιντ Κρόνενμπεργκ. *Σενάριο*: Τσαρλς Έντουαρντ Πογκ και Ντέιβιντ Κρόνενμπεργκ (από το διήγημα του Ζορζ Λανγκελάν). *Φωτογραφία*: Μαρκ Ίργουιν. *Μουσική*: Χάουαρντ Σορ. *Μοντάζ*: Ρόνλαντ Σάντερς. *Ειδικά εφέ*: Λούις Κραιγκ και Τεντ Ρος. *Ηθοποιοί*: Τζεφ Γκόλντμπλαμ (Σεθ Μπραντλ), Τζήνα Ντέιβις (Βερόνικα Κουέιφ), Τζων Γκετζ (Στάθης Μπόρανς), Λες Κάρλσον (Δρ Τσίβερς), Τζόν Μπούσελ (Τάουνι), Τζωρτζ Τσουμπέλο (Μάρκυ), Ντέιβιντ Κρόνενμπεργκ (γυναικολόγος). *Διάρκεια*: 96 λεπτά.

Σε μία εποχή που τα πειράματά του πάνω στην τηλεμεταφορά της ύλης βρίσκονται στο τελευταίο τους στάδιο, ο φυσικός Σεθ Μπραντλ γνωρίζεται με την δημοσιογράφο Βερόνικα Κουέιφ. Γίνονται εραστές και η Βερόνικα αρχίζει να παρακολουθεί από κοντά την εργασία του Σεθ, ο οποίος κάποια στιγμή αποφασίζει να χρησιμοποιήσει τον εαυτό του ως πειραματόζωο. Όμως, ένα τυχαίο γεγονός έχει ως αποτέλεσμα να ενσωματωθούν τα μόρια της μύγας μ' εκείνα του Σεθ σε γενετικό επίπεδο και να αρχίσει μια βαθμιαία μεταμόρφωσή του σε έντομο. Η ξαφνική αλλαγή στη συμπεριφορά και την εμφάνισή του,

που ακολουθεί, είναι απλώς το προοίμιο για την τρομακτική του μεταμόρφωση σε μία τεράστια μύγα.

Δύο σώματα γίνονται ένα, δύο εγκέφαλοι ενώνονται σε μία ψυχή. Πρόκειται για ένα συνδυασμό που προκαλεί μία συναισθηματική έκρηξη τρομακτικής έντασης, με ανυπολόγιστες συνέπειες για τον επιστήμονα/ερευνητή/ήρωα του Κρόνενμπεργκ, αλλά και για τη γυναίκα που αγαπά· και ο σκηνοθέτης μοιάζει να ασκείται πάνω σ' ένα θέμα που θα αναπτύξει εναργέστερα στους *Διχασμένους* του, φτιάχνοντας παράλληλα κι ένα εντυπωσιακό ρημέικ της ομότιτλης ταινίας του Κουρτ Νιούμαν (1958), από την οποία και φροντίζει να διαφοροποιηθεί αρκετά (για παράδειγμα, στο φιλμ του Νιούμαν τα γεγονότα έχουν ήδη συμβεί και έχουν οδηγήσει στην τραγική κατάληξη, ενώ στο φιλμ του Κρόνενμπεργκ τα γεγονότα συμβαίνουν καθώς εξελίσσεται η ιστορία – δηλαδή, αντί για ένα φλας-μπæk, η ύπαρξη του οποίου δηλώνει το κλείσιμο ενός κύκλου και την απομάκρυνση περισσότερο δυσάρεστων επακόλουθων, το ξετύλιγμα της αφήγησης μας παρουσιάζει λεπτομερώς το δράμα από τη γέννησή του μέχρι το τελικό του αποκορύφωμα).

Για τον Κρόνενμπεργκ, ο Σεθ είναι ένας ιδιοφυής, αλλά και συνάμα συνθησιμένος επιστήμονας. Ένας άνθρωπος καθημερινός, καταπιεσμένος, σεξουαλικά στερημένος και εμπαθής με την έρευνα. Το έργο του μοιάζει να εμποδίζεται απ' αυτήν ακριβώς τη στέρηση και ο δεσμός του με την Βερόνικα λειτουργεί απελευθερωτικά προς δύο επιφανειακά διαφορετικές, αλλά ουσιαστικά όμοιες καταθύνσεις: την κατάκτηση της γνώσης του σώματος (δηλαδή της σάρκας) και της γνώσης του πνεύματος (δηλαδή της επιστήμης). Ο έρωτάς του για την Βερόνικα (και η σχέση τους) τον οδηγεί στην επιστημονική ανακάλυψη, η οποία, με τη σειρά της, τον οδηγεί σε μια «κατάδυση στη λίμνη του πλάσματος» και στην υπέρβαση του σώματος. Όμως, όπως σε όλες τις ταινίες του Κρόνενμπεργκ, αυτή η υπέρβαση αποκαλύπτει μία *κακή όψη* της (την κακή πλευρά του εαυτού του) και η επιθυμία του Σεθ να εξουσιάσει την σύντροφό του φέρνει στην επιφάνεια τις απολυταρχικές επιδιώξεις κάθε αρσενικού, επιφέροντας την καταστροφή. Σε τελική ανάλυση, οι έρευνες του Σεθ έχουν ως αποτέλεσμα την απώλεια της ανθρώπινης αρετής και στην ταινία κυριαρχεί ο τρόμος της ανθρώπινης φιλοδοξίας, λόγω της απώλειας ελέγχου πάνω στη σεξουαλική επιθυμία.

Οι διχασμένοι (Dead Ringers). Καναδάς, 1988. *Παραγωγοί*: Ντέιβιντ Κρόνενμπεργκ και Μαρκ Μπόουμαν. *Σκηνοθεσία*: Ντέιβιντ Κρόνενμπεργκ. *Σενάριο*: Ντέιβιντ Κρόνενμπεργκ και Νόρμαν Σνάιντερ (από το βιβλίο *Οι δίδυμοι των Μπάρι Γουντ και Τζακ Γκέσλαντ*). *Φωτογραφία*: Πήτερ Σουσίτσκι. *Μουσική*: Χάουαρντ Σορ. *Μοντάζ*: Ρόναλντ Σάντερς. *Ειδικά εφέ*: Γκόρντον Σμιθ. *Ηθοποιοί*: Τζέρεμυ Άιρονς (Μπέβεργλντ και Έλλιοτ Μαντλ), Ζενεβιέβ Μπυζόλντ (Κλαίρ Νιβώ), Χάιντι φον Παλλέσκε (Κάρν), Μπάριπαρτ Γκόρντον (Ντανούτα), Σίρλεϊ Ντάγκλας (Λώρα), Στήβεν Λακ (Άντερς Γουόλλεκ), Νικ Νίκολς (Λίο), Λυν Κόρμακ (Αρλήν). *Διάρκεια*: 115 λεπτά.

Ο Έλλιοτ και ο Μπέβεργλντ Μαντλ είναι δύο διάσημοι γυναικολόγοι και δίδυμοι αδελφοί. Είναι αχώριστοι ακόμα και στις ερωτικές τους περιπέτειες (οι γυναίκες δεν είναι σε θέση να τους ξεχωρίσουν), παρόλο που ο δειλός, συναισθηματικός, συγκεντρωμένος στη δουλειά του Μπέβεργλντ διαφέρει πολύ

από τον γυναικοκατακτητή, γλεντζέ Έλλιοτ. Κι όλα πηγαίνουν μια χαρά στη ζωή τους, μέχρι τη στιγμή που ο Μπέβεργλ γνωρίζει και ερωτεύεται τη γοητευτική σταρ του κινηματογράφου Κλαιρ Νιβώ. Ο Μπέβεργλ μοιράζεται την Κλαιρ με τον Έλλιοτ, κάτι που εκείνη (όντας ερωτευμένη μαζί του) δεν θέλει, και ο διχασμός των δύο αδελφών θα έχει τραγικές συνέπειες.

Η ιατρική επιστήμη δεχόταν πάντα τις βολές του Κρόνενμπεργκ, κυρίως μέσω των έργων των εκπροσώπων της, οι αβλεψίες ή οι σκοπιμότητες των οποίων προκαλούσαν (εν αγνοία τους πάντοτε) μία καταστροφική έκρηξη, δίνοντας την εκκίνηση για τα απεχθή επακόλουθα κάποιου πειράματος. Ποτέ, ωστόσο, ο Κρόνενμπεργκ δεν είχε ασχοληθεί με τους ίδιους τους εκπροσώπους της. Μέχρι πρότινος, ενδιαφερόταν για τις συνέπειες των πράξεών τους στο κοινωνικό σύνολο, όπως συνέβαινε με τα έργα του Τέρατος του δόκτορα Φρανκενστάιν. Όμως, ο γιατρός (και βαρόνος) Φρανκενστάιν έγινε αντικείμενο μελέτης στις ταινίες της αγγλικής σχολής και ο Κρόνενμπεργκ δείχνει να ακολουθεί τα χνάρια του Τέρενς Φίσερ: στην προκειμένη περίπτωση παρακολουθεί τη διεστραμμένη σχέση ανάμεσα σε δύο διδύμους γυναικολόγους, ξαναπιάνοντας, όπως στο *Βίντεοντρομ*, το θέμα της αυτονομίας της προσωπικότητας, της σχέσης ανάμεσα στον εαυτό και τον άλλον. Ποιος είναι ο εαυτός και ποιος ο άλλος στην περίπτωση δύο πανομοιότυπων διδύμων; Η απάντηση δεν είναι εύκολη, ιδίως όταν οι ρόλοι και οι συμπεριφορές των δυο τους είναι αντιμεταθεσίσιμες και εναλλάξιμες, όπως συμβαίνει με τους Μπέβεργλ και Έλλιοτ στην ταινία του. Ακόμη περισσότερο, ποιος από τους δύο είναι ο *δόκτωρ Τζέκυλ* και ποιος ο *κύριος Χάιντ* – δηλαδή, η ενάρετη και η σατανική πλευρά του υποκειμένου; Να άλλο ένα πολυσύνθετο ερώτημα, που επιδέχεται πολλαπλές προσεγγίσεις. Από τι εξαρτάται η απάντηση; Από την ψυχολογία ή από τη σεξουαλικότητα;

Η Κλαιρ Νιβώ (η έξοχη Ζενεβιέβ Μπυζόλντ δίπλα στον εξαίρετο Τζέρεμυ Άιρονς, που υποδύεται και τους δύο διδύμους) είναι ο καταλύτης. Είναι η γυναίκα που θα λειτουργήσει ως ιατρός, κόβοντας τον ομφάλιο λώρο ανάμεσα στα δύο αδέρφια, φέρνοντας στο φως το φόβο του σωματικού και διανοητικού διαχωρισμού, την τάση επικυριαρχίας στο ασθενές φύλο (που γοητεύει και ξελογιάζει), τη μοναξιά, τη θνητότητα και την παρακμή, σε τελική ανάλυση. Από την άποψη αυτή, ψυχολογία και σεξουαλικότητα πάνε μαζί, αλλά η παράνοια δεν δημιουργείται από την ερωτική μοναξιά! Ο Κρόνενμπεργκ, εδώ, όχι μόνο βρίσκεται στην καλύτερη στιγμή της μακρόχρονης καριέρας του, αλλά, παρόλο που δεν έχει ούτε μία τρομακτική σκηνή, εγκαθιδρύει εξ αρχής ένα *πεδίο οργής*, ένα βασίλειο *ψυχολογικού τρόμου*, και δεν βγαίνει ποτέ από τα σύνορά του. Με τη δεξιοτεχνία του ειδικού, απεικονίζει τις συνέπειες ενός καταστροφικού ερωτικού πάθους και αναπαριστάνει έναν προσωπικό, αινιγματικό κόσμο ιδεοληψιών, ναρκισσισμού, (αυτο)απομόνωσης και σύγχυσης ταυτοτήτων, που σχετίζεται με την καταστροφική μοίρα των διδύμων (ως προς αυτό, αν και από διαφορετική κατεύθυνση, συναντά τον Πήτερ Γκρήνγκαουι του δυσοίωνου *Ένα ζήτη και δύο μηδενικά*).

Γυμνό γεύμα (Naked Lunch). Καναδάς/Αγγλία, 1991. Παραγωγός: Τζέρεμυ Τόμας. Σκηνοθεσία: Ντέιβιντ Κρόνενμπεργκ. Σενάριο: Ντέιβιντ Κρόνενμπεργκ (από το βιβλίο του Γουίλλιαμ Μπάρροουζ). Φωτογραφία: Πήτερ

Σουσίτσκι. *Μουσική*: Χάουαρντ Σορ. *Μοντάζ*: Ρόναλντ Σάντερς. *Ειδικά εφέ*: Κρις Γουάλας. *Ηθοποιοί*: Πήτερ Γουέλλερ (Γουίλλιαμ Λη), Τζούντι Ντέιβις (Τζόαν Φροστ και Τζόαν Λη), Ίαν Χολμ (Τομ Φροστ), Τζούλιαν Σαντς (Υβ Κλοκέ), Ρόν Σάντερ (Δρ Μπένγκουαιη), Μονίκ Μέρκιουρ (Φαντέλα), Νίκολας Κάμπελ (Χανκ), Ρόμπερτ Έι Σίλβερμαν (Χανς). *Διάρκεια*: 115 λεπτά.

Το χειμώνα του 1953, στη Νέα Υόρκη, ο συγγραφέας Γουίλλιαμ Λη σκοτώνει τη γυναίκα του και, στη συνέχεια, χρησιμοποιώντας ναρκωτικές ουσίες, κατορθώνει να ταξιδεύσει στη Μέση Ζώνη: την περιοχή των απαγορευμένων αισθημάτων, έναν κόσμο παραισθήσεων και παράξενων πλασμάτων (των μάγκγουαμπς). Για το «ταξίδι» του αυτό χρησιμοποιεί ένα καινούριο είδος κατασαριδοκτόνου: μία κιτρινωπή σκόνη, η οποία, όταν εισχωρήσει στο σώμα του συγγραφέα/χρήστη, τον απογειώνει σ' ένα κόσμο όπου η γραφομηχανή του έχει μετατραπεί σε τεράστια, ομιλούσα κατασαρίδα. Σ' αυτόν τον παραισθησιακό κόσμο, ο Λη συναντάει φιλικά του πρόσωπα και έρχεται αντιμέτωπος με τον γιατρό Μπήγγουαιη, αιώνιο εχθρό του.

Ο Κρόνενμπεργκ, χωρίς να έχει εγκαταλείψει το είδος του φανταστικού, αλλά και χωρίς να έχει απορροφηθεί από το Χόλλυγουντ, συνεχίζει τη δική του, μοναχική πορεία, πιστός σε μια στέρεη, συμπαγή και συνεκτική θεματολογία. Μπορεί να αφήνει πίσω του το ύφος που τον ξέραμε (αυτό του σκηνοθέτη φρικιαστικών ταινιών, με έντονο το στοιχείο του καταδηλωτικού τρόμου), αλλά δεν παύει να διακατέχεται από την ίδια παρόρμηση για την αφήγηση στρεβλών, παρακμιακών ιστοριών, που επιδρούν έντονα (μέσα από την υποδηλωτική, υπαινικτική δύναμη των εικόνων τους) στον ψυχισμό μας. Εδώ, το θαυμαστό συνυπάρχει αρμονικά με το τερατώδες, καθώς ό,τι συμβαίνει εκτυλίσσεται μέσα στο μυαλό του ήρωα (στην πραγματικότητα, είναι ο Γουίλλιαμ Μπάροουζ, συγγραφέας του ομότιτλου μυθιστορήματος, όπου βασίζεται το σενάριο), και ο Κρόνενμπεργκ ωθεί το θέμα της ανθρώπινης μετάλλαξης στα έσχατα όριά του, δημιουργώντας υπερρεαλιστικές εικόνες, θαυμαστά διεστραμμένες σε σύλληψη. Και, όπως στους *Διχασμένους* του, έτσι κι εδώ, ξαναβρίσκουμε κάτι από την παράφρονη, αποστροφική ποιότητα ενός Πήτερ Γκρήναγουαιη ή ενός Ντέηβιντ Λυντς.

Μ. Μπάτερφλαϊ (M. Butterfly). ΗΠΑ, 1993. *Παραγωγή*: Γκαμπριέλλα Μαρτινέλλι. *Σκηνοθεσία*: Ντέηβιντ Κρόνενμπεργκ. *Σενάριο*: Ντέηβιντ Χένρυ Χουάνγκ (από το θεατρικό του έργο). *Φωτογραφία*: Πήτερ Σουσίτσκι. *Μουσική*: Χάουαρντ Σορ. *Μοντάζ*: Ρόναλντ Σάντερς. *Ηθοποιοί*: Τζέρεμι Αϊρονς (Ρενέ Γκαλλιμάρ), Τζων Λόουν (Σονγκ Λιλίνγκ), Μπάρμπαρα Σούκοβα (Ζαν Γκαλλιμάρ), Ίαν Ρίτσαρντσον (πρέσβης Τουλόν), Ανναμπέλ Λέβεντον (κυρία Μπάντεν), Σιζούκο Χόσι (Τσιν).

Πρόκειται για την πρώτη ταινία που γύρισε ο Κρόνενμπεργκ σε τοποθεσίες εκτός Καναδά (την Κίνα, τη Βουδαπέστη και το Παρίσι) και η δεύτερη από τις (δεκατρείς) μεγάλου μήκους ταινίες του που δεν έγραψε το σενάριό της (ή που δεν αναμίχθηκε στη συγγραφή του). Η δράση της τοποθετείται στην Κίνα του '60 και επικεντρώνεται σ' έναν Γάλλο διπλωμάτη, που γνωρίζει και ερωτεύεται μια πανέμορφη, αινιγματική ντίβα της Όπερας. Η τραγουδίστρια τον ξελογιάζει και αρχίζει να τον παρασέρνει όλο και πιο βαθιά στη δίνη ενός παράφορου πάθους και εμμονών, που περιλαμβάνουν την κατασκοπεία και την προδοσία.

Με το *Μ. Μπάτερφλαϊ*, ο Κρόνενμπεργκ, για πρώτη φορά στην καριέρα του, φαίνεται να γυρίζει μία ταινία χωρίς ειδικά εφέ, χωρίς παράξενα πλάσματα. Ο ίδιος, ωστόσο, δεν συμμερίζεται κάτι τέτοιο: «*Το πλάσμα είναι ο Τζων*», επιμένει, αναφερόμενος προφανώς στην προσεκτικά δημιουργημένη από τον Λόου ψευδαίσθηση. Ακόμα κι έτσι, όμως, εξακολουθούν να μην υπάρχουν ζωύφια, παράσιτα, περίεργα πλάσματα, που θα έκαναν το θεατή να πεταχτεί έντρομος από το κάθισμά του και να ξεφωνίσει. Στην πραγματικότητα, πρόκειται ίσως για την πιο ευχάριστη απ' όλες τις ταινίες του, παρόλο που στον ίδιο δεν θα άρεσε μια τέτοια παρατήρηση. Κι αυτό επειδή μπορεί να είναι μία ιστορία αγάπης, αλλά: «*περιλαμβάνει και την ανατροπή της ερωτικής ιστορίας. Υπάρχει το συναίσθημα, αλλά υπάρχουν και τα εργαλεία για να το εξετάσεις, για να σκάψεις γύρω απ' αυτό*». Η σχέση του Ρενέ και της Σονγκ είναι αρετά σύνθετη και περίπλοκη. «*Δεν είναι μία σχέση όπου το ένα πρόσωπο εξαπατά το άλλο*», εξηγεί ο σκηνοθέτης. «*Είναι μία σχέση όπου και τα δύο πρόσωπα εξαπατούν τους εαυτούς τους*».

Από μια άλλη σκοπιά, το *Μ. Μπάτερφλαϊ*, όπως και *Οι διχασμένοι*, είναι η ιστορία ενός καταπιεσμένου ομοφυλόφιλου πάθους. Όμως, και στις δύο ταινίες, πρόθεση του Κρόνενμπεργκ είναι να υπερβεί τα φύλα. «*Δεν έχει καμιά σημασία αν είσαι ομοφυλόφιλος ή κανονικός*», λέει. «*Για τους ανθρώπους, η σεξουαλικότητα δεν είναι παρά μια επινόηση, ένα μύθευμα, ένα ψέμα. Μία από τις ατάκες που λατρεύω, τόσο στο θεατρικό έργο όσο και στην ταινία, είναι η: «Μόνο ένας άνδρας ξέρει πώς υποτίθεται ότι συμπεριφέρεται μία γυναίκα». Τί σημαίνει αυτό; Σίγουρα, όχι μόνο ότι οι άνδρες επιβάλλουν στις γυναίκες τη δική τους εκδοχή για τη γυναικεία σεξουαλικότητα. Υπάρχει μία περίεργη συνεργασία για να δημιουργηθεί μία ανδρική εικόνα και μία γυναικεία εικόνα, οι οποίες, κατά κάποιον τρόπο, είναι εξίσου λειτουργικές και για τους δύο, και οι οποίες συνεχώς προσαρμόζονται. Γιατί; Επειδή δεν υπάρχει πια καμιά απόλυτη σεξουαλικότητα*».

Ταινίες για την τηλεόραση

Φιλεράκια που έγραψε και σκηνοθέτησε ο Ντέιβιντ Κρόνενμπεργκ για τη γαλλική τηλεόραση, το 1971: **Jim Ritchie Sculptor** (το έργο του Καναδού γλύπτη από το Μόντρεαλ, που ζούσε στη Γαλλία – χωρίς φωνή, με μουσική επένδυση μόνο). **Letter from Michelangelo** (κείμενο: Μικελάντζελο, σπηκάς: Πωλ Μουλχόλαντ). **Tourettes** (με μουσική επένδυση μόνο).

Φιλεράκια που έγραψε και σκηνοθέτησε ο Ντέιβιντ Κρόνενμπεργκ για την καναδική τηλεόραση, το 1972: **Don Valley, Fort York, In the Dirt, Lakeshore, Scarborough Bluffs, Winter Garden** (και τα έξι ήταν φιλεράκια των 5-6 λεπτών, χωρίς φωνή, αλλά με μουσική επένδυση).

Secret Weapons. Καναδάς, 1972. Σκηνοθεσία: Ντέιβιντ Κρόνενμπεργκ. Σενάριο: Νόρμαν Σνάιντερ. Αφηγητής: Λίστερ Σίνκλαιρ. Ηθοποιοί: Μπάρμπαρα Ο'Κέλλυ, Νόρμαν Σνάιντερ, Βέρον Τσάπμαν, Ρόναλντ Μλόντζικ, Μπρους Μάρτιν. Διάρκεια: 26 λεπτά. Ημερομηνία μετάδοσης: 1 Ιουνίου 1972, στο Program X.

Μετά τον πενταετή εμφύλιο πόλεμο, η Γενική Φαρμακευτική περνάει στα

χέρια της κυβέρνησης, που ασκεί πάνω της πλήρη έλεγχο, κι ένας πρώην επι-
στήμονας/ερευνητής επανεξετάζει τη στάση του.

The Victim. Καναδάς, 1975. *Σκηνοθεσία:* Ντέιβιντ Κρόνενμπεργκ. *Σενάριο:* Τάι Χάλλερ. *Φωτογραφία:* Ήμον Μπέγκλαν, Ρον Μάνσον, Τζων Χαλέντα, Ντέιβ Ντόχερτυ και Πήτερ Μπρίμσον. *Ηθοποιοί:* Τζάνετ Ράιτ, Τζόνθαν Γου-
έλς, Σέντρικ Σμιθ. *Διάρκεια:* 27 λεπτά. *Ημερομηνία μετάδοσης:* 22 Ιανουαρί-
ου 1976, στο *Peep Show*.

Το «θύμα» ενός διεστραμμένου, που κάνει αισχρά τηλεφωνήματα σε άγνω-
στές του γυναίκες, κάνει πραγματικότητα τις σεξουαλικές του φαντασιώσεις.
The Lie Chair. Καναδάς, 1975. *Σκηνοθεσία:* Ντέιβιντ Κρόνενμπεργκ. *Σενά-
ριο:* Ντέιβιντ Κόουλ. *Φωτογραφία:* Ήμον Μπέγκλαν, Τζωρτζ Κλέμεντς και
Τομ Φάρκαρσον. *Ηθοποιοί:* Ρίτσαρντ Μονέτ, Σούζαν Χόγκαν, Αμέλια Χωλ,
Ντόρις Πέτρι. *Διάρκεια:* 27 λεπτά. *Ημερομηνία μετάδοσης:* 12 Φεβρουαρίου
1976, στο *Peep Show*.

Για να αποφύγει μία ξαφνική καταιγίδα, ένα ζευγάρι αναζητά καταφύγιο
σ' ένα απομονωμένο σπίτι και μπλέκεται όλο και περισσότερο στη φανταστι-
κή οικογενειακή ζωή δύο ηλικιωμένων κυριών.

The Italian Machine. Καναδάς, 1976. *Σκηνοθεσία-Σενάριο:* Ντέιβιντ Κρό-
νενμπεργκ. *Φωτογραφία:* Νίκολας Έβντεμον. *Ηθοποιοί:* Γκάρυ Μακ Κήαν,
Φρανκ Μουρ, Χάρντη Λίνεαν, Τσακ Σαμάτα, Λούις Νέγκιν, Σέντρικ Σμιθ.
Διάρκεια: 26 λεπτά. *Ημερομηνία μετάδοσης:* 2 Δεκεμβρίου 1976, στο
Teleplay.

Μία συμμορία μοτοοικητιστών κι ένας συλλέκτης έργων τέχνης διεκδι-
κούν ένα σχεδόν μυθικό μοντέλο μοτοοικητέας.

The Faith Healer. ΗΠΑ, 1988. *Σκηνοθεσία:* Ντέιβιντ Κρόνενμπεργκ. *Σενά-
ριο:* Κριστίν Κόρνις. *Ηθοποιοί:* Τζων Ντι ΛεΜαίη, Ρόμπυ, Κρίστοφερ Γουό-
γκινς, Μιγκέλ Φερνάντες, Ρόμπερτ Σίλβερμαν. *Διάρκεια:* 47 λεπτά. Επεισόδιο
της σειράς *Friday the Thirteen: The Series* (ετ: *Το μυστήριο της Παρασκευής*).

Ένας ψευδοθεραπευτής αποκτά ένα καταραμένο γάντι, που απορροφά τις
αρρώστιες του σώματος και τις μεταφέρει σε άλλους ανθρώπους, και το χρη-
σιμοποιεί για να γίνει διάσημος, προκαλώντας το θάνατο των αθώων ανθρω-
πων, που επωμίζονται τα βάρη της κατάρας του γαντιού. Ο Μίκυ, η Ράιαν, ο
Τζακ κι ένας φίλος του προσπαθούν να ανακτήσουν το γάντι, αλλά αγνοούν
ότι ο φίλος του Τζακ πάσχει από μία ανίατη ασθένεια και θέλει να χρησιμο-
ποιήσει το γάντι για να θεραπευθεί.

Regina vs Horvath. Καναδάς, 1990. *Σκηνοθεσία:* Ντέιβιντ Κρόνενμπεργκ.
Διάρκεια: 48 λεπτά.

Επεισόδιο της σειράς *Scales of Justice*.

Regina vs Logan. Καναδάς, 1991. *Σκηνοθεσία:* Ντέιβιντ Κρόνενμπεργκ.
Διάρκεια: 44 λεπτά.

Επεισόδιο της σειράς *Scales of Justice*.

Κινηματογραφικές εμφανίσεις

Κυνηγητό μέσα στη νύχτα (*Into the Night*). ΗΠΑ, 1985. *Σκηνοθεσία:* Τζων Λά-
ντις.

Εμφανίζεται στο ρόλο ενός από τους γκάγκστερ που κυνηγούν τον πρωταγωνιστή. «Ο Τζων πάντα ήθελε σκηνοθέτες να κάνουν σύντομες εμφανίσεις στις ταινίες του», λέει ο Κρόνενμπεργκ. «Στο Κυνηγητό μέσα στη νύχτα, παίζουν κάμποσοι. Νομίζω ότι το κάνει επειδή θα ήθελε κι αυτοί να του ζητήσουν να εμφανιστεί στις δικές τους ταινίες».

Η μύγα (The Fly). ΗΠΑ, 1986. Σκηνοθεσία: Ντέιβιντ Κρόνενμπεργκ.

Στη δική του ταινία, όπου έγραψε όλους σχεδόν τους διαλόγους και είχε την ευθύνη για την υπόσταση των χαρακτήρων, εμφανίζεται στο ρόλο του γυναικολόγου. «Ο μόνος λόγος που το έκανα είναι επειδή με παρακάλεσε η Τζήνα Ντέιβις. Δεν ήθελε έναν άγνωστο ανάμεσα στα μπουτία της, και αισθανόταν πολύ πιο άνετα μ' εμένα εκεί. Οφείλω να ομολογήσω ότι ήταν η πιο πρακτική θέση για να σκηνοθετήσω τη σκηνή».

Η γενιά της νύχτας (Nightbreed). ΗΠΑ, 1989. Σκηνοθεσία: Κλάιβ Μπάρκερ.

Ο Κρόνενμπεργκ έπαιξε τον πρωταγωνιστικό ρόλο του δρ Ντέκερ. «Μου έδειξε (ο Κλάιβ Μπάρκερ) ένα ντοκιμαντέρ και είχαμε μία εκτενή συζήτηση πάνω σ' αυτό», αναφέρει ο ίδιος. «Του άρεσε η εμφανής γαλήνη, αταραξία και ηρεμία μου, την οποία φαίνεται ότι χρειαζόταν για το δόκτορα Ντέκερ στην αρχή της ταινίας του. Έτσι, μολονότι μπορεί να μην τον χωνεύεις, τελικά πιστεύεις ότι είναι ένας σοβαρός ψυχίατρος, που ενδιαφέρεται πραγματικά για τον ασθενή του, τον οποίο κάνει να πιστέψει ότι είναι σχιζοφρενής δολοφόνος».

Διαφημιστικά

Hydro. Το 1988, ο Ντέιβιντ Κρόνενμπεργκ σκηνοθέτησε τέσσερα διαφημιστικά των 30 δευτερολέπτων για την Ontario Hydro.

Caramilk. Το 1990, ο Ντέιβιντ Κρόνενμπεργκ σκηνοθέτησε δύο διαφημιστικά των 30 δευτερολέπτων για την William Nelson.

Nike. Το 1990, ο Ντέιβιντ Κρόνενμπεργκ σκηνοθέτησε ένα διαφημιστικό των 15 δευτερολέπτων και τέσσερα διαφημιστικά των 30 δευτερολέπτων για την Nike International.

The first of these is the fact that the
... ..
... ..
... ..

The second of these is the fact that the
... ..
... ..
... ..

The third of these is the fact that the
... ..
... ..
... ..

The fourth of these is the fact that the
... ..
... ..
... ..

The fifth of these is the fact that the
... ..
... ..
... ..

The sixth of these is the fact that the
... ..
... ..
... ..

The seventh of these is the fact that the
... ..
... ..
... ..

The eighth of these is the fact that the
... ..
... ..
... ..

The ninth of these is the fact that the
... ..
... ..
... ..

Περιεχόμενα

Από τον εξωτερικό τρόμο στον ψυχολογικό του Ρόμπερτ Κόλινσον	7
Ολέθρια γνώση του Μάικλ Ο'Πραίη	17
Εσωτερικές μεταφορές, εξωτερικός τρόμος του Μάρτιν Σκορσέζε	21
Μια γοτθική αναβίωση του Γουέην Ντριού	25
Η κωμωδία στον Κρόνενμπεργκ του Μωρίς Γιακονουόρ	41
Μέσα στο σκοτεινό καθρέφτη του Γιάννη Δεληολάνη	49
Βιο-φιλμογραφία του Δημήτρη Κολιοδήμου	75

2

8

