



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ

ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ, ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΩΝ ΑΓΑΘΩΝ

**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**«ΝΕΟΤΕΡΗ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΙΣΤΟΡΙΑ:**

**ΝΕΕΣ ΘΕΩΡΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΠΡΟΟΠΤΙΚΕΣ»**

ΔΙΑΤΡΙΒΗ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗΣ ΕΙΔΙΚΕΥΣΗΣ

ΤΟΥ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗ Γ. ΔΙΑΚΟΥ

A.M: 1012201703018

Θέμα: «Συνοπτική Ιστορία του φιλμ νουάρ και ανάλυση της ταινίας *Laura* του Otto Preminger»



Επιβλέπων καθηγητής: Θανάσης Χρήστου

Συνεπιβλέπουσα καθηγήτρια: Ευγενία Γιαννούλη

Συνεπιβλέπων καθηγητής: Ιάκωβος Μιχαηλίδης

ΚΑΛΑΜΑΤΑ 2019

## ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

<b>ΠΡΟΛΟΓΟΣ</b> .....	2
<b>ΕΙΣΑΓΩΓΗ</b> .....	5
<b>Α΄ ΚΕΦΑΛΑΙΟ</b>	
Συνοπτική εισαγωγή στο φιλμ νουάρ.....	7
<b>Β΄ ΚΕΦΑΛΑΙΟ</b>	
Όττο Πρέμιντζερ: Η πορεία από τη Βιέννη προς την Αμερική.....	26
<b>Γ΄ ΚΕΦΑΛΑΙΟ</b>	
Η Laura του Όττο Πρέμιντζερ.....	40
<b>ΕΠΙΛΟΓΟΣ</b> .....	65
<b>ΠΗΓΕΣ ΚΑΙ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ</b> .....	67
<b>ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ</b> .....	69
1. Απόσπασμα από την αυτοβιογραφία του Όττο Πρέμιντζερ.....	69
2. Απόσπασμα από την αυτοβιογραφία της Τζιν Τίρνει.....	77
3. Φιλμ Νουάρ και Νίκος Νικολαΐδης.....	82
<b>ΠΕΡΙΛΗΨΗ</b> .....	84

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Όπως συνηθίζεται στους προλόγους των ακαδημαϊκών διπλωματικών εργασιών, έτσι και στην παρούσα εργασία θα πρέπει εγώ, ο μεταπτυχιακός φοιτητής Παναγιώτης Λιάκος που έχω αναλάβει τη συγγραφή της, να καταθέσω τις σκέψεις μου σχετικά με το θέμα που επέλεξα, να δικαιολογήσω την επιλογή, να αναφερθώ σε τυχόν δυσκολίες, προτού περάσω στις ευχαριστίες.

Λόγω του προσωπικού ύφους που επιβάλλεται να έχει ένας πρόλογος, ας μου επιτραπεί να εκφράσω εδώ κάποιες ιδιαίτερες σκέψεις και συναισθήματά μου. Πόσο γρήγορα πέρασαν αυτά τα δύο χρόνια στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα της νεότερης και σύγχρονης Ιστορίας! Κι αυτό οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στο διευθυντή του προγράμματος, Θανάση Χρήστου, ο οποίος είναι πάντα δεκτικός, συνεργάσιμος και ευγενής με τους φοιτητές του. Το ίδιο υπήρξε και με εμένα όταν του ανακοίνωσα ότι επιλέγω το δικό του πρόγραμμα καθώς με ενδιέφερε τα μάλα η έρευνα πάνω σε θέματα που συνδέουν την Ιστορία με τις τέχνες της λογοτεχνίας και του κινηματογράφου που αποτελούν τους μεγάλους έρωτες της ζωής μου.

Τη λογοτεχνία τη μελετώ με ζέση από τα παιδικά μου χρόνια, οι σπουδές μου όμως της φιλολογίας με βοήθησαν να διαβάζω τα μεγάλα έργα της με σύστημα, με εξόπλισαν με τα κατάλληλα εργαλεία, άνοιξαν περισσότερο τις αντένες μου. Από αυτά τα πρώτα χρόνια της ζωής μου ερωτεύομαι και την έβδομη τέχνη. Το ίδιο αυθόρμητα ξεκινώ το ταξίδι μου κι εκεί, στο δρόμο βρίσκω όμως δασκάλους όπως τον Παναγιώτη Τιμογιαννάκη που μου δείχνουν πώς μπορώ εκτός από ενθουσιώδης να είμαι και συστηματικός. Την ίδια στιγμή μαθαίνω να αναλύω όσο μου το επιτρέπει η ηλικία και το μυαλό μου τα αποτελέσματα των κινηματογραφικών Ακαδημιών και συνειδητοποιώ ότι όντως μόνο μέσα από αυτές μπορεί να μάθει τον κινηματογράφο όποιος το επιθυμεί. Διότι μέλη αυτών των Ακαδημιών είναι άνθρωποι που δουλεύουν μέσα στην κινηματογραφική βιομηχανία- σκηνοθέτες, σεναριογράφοι, παραγωγοί, μοντέρ, σκηνογράφοι, ενδυματολόγοι: ο καθένας προσφέρει τη δική του ματιά, βλέπει τα έργα μέσα από τη δική του τέχνη.

Μαζί με τα των κινηματογραφικών Ακαδημιών έρχεται και η συστηματική μελέτη του έργου του Αριστοτέλους *Περί Ποιητικής* όπου είχαμε την ευκαιρία να διδαχθούμε στο τελευταίο εξάμηνο της φιλολογίας από τον χρυσορήμονα Βασίλειο Κωνσταντινόπουλο. Το έργο αυτό αποτελεί τη βάση για όλους τους

νεοαριστοτελιστές μελετητές του κινηματογράφου. Αυτοί οι τελευταίοι μιλούν για τα κινηματογραφικά είδη και μελετούν την ιστορία της μυθοπλασίας από το Μένανδρο και εξής (θα μπορούσε κάλλιστα κάποιος να πραγματοποιήσει-εάν δεν έχει ήδη συμβεί κάτι τέτοιο- μια συγκριτική μελέτη του *Δύσκολου* του Μενάνδρου με το στριφνό χαρακτήρα που υποδύεται ο Τζακ Νίκολσον στο επίσης κωμικό έργο *As good as it gets*). Ο ίδιος είχα την ευκαιρία να καταδυθώ μέσα στο καθαρό είδος της κωμωδίας- ένα είδος που μαζί με το μελόδραμα και το φιλμ νουάρ που θα απασχολήσει την εργασία μου εκτιμώ βαθύτατα- καθώς με την ιδιότητα του φιλόλογου μετέγραψα- απέδωσα στη νέα ελληνική τόσο το έργο του Μενάνδρου όσο και τη νεότερη κωμωδία του Αριστοφάνους, τον *Πλούτο*. Ελπίζω κάποτε οι αποδόσεις μου να βρουν το δρόμο τους προς τη θεατρική παράσταση.

Έχοντας πάρει πλέον μια σαφή κατεύθυνση προς τη θεωρία των κινηματογραφικών ειδών, σκέφτηκα ότι θα ήταν καλό η διπλωματική μου εργασία αντί να εστιάζει σε κάποιον *auteur* του παγκόσμιου κινηματογράφου (θεωρία του *auteur* που συχνά σφάλει, δείχνει σημάδια συντηρητισμού παρουσιάζοντας το σεναριογράφο-σκηνοθέτη ως το μοναδικό γεννήτορα ενός κινηματογραφικού έργου- λες και δεν είναι τέχνη το μοντάζ, τα κοστουμια, η σκηνογραφία!), να καταπιαστεί με ένα συγκεκριμένο είδος ταινιών.

Το είδος αυτό θα είναι το φιλμ νουάρ, το είδος του αστυνομικού εκείνου έργου που έκανε εντύπωση στους θεατές της δεκαετίας του 1940 και του 1950. Παρατηρώντας, δε, το σύγχρονό μας πολιτικοκοινωνικό σκηνικό, τις σχέσεις μεταξύ ανδρών και γυναικών θα μπορούσα να πω ότι έχουν πολλά κοινά με τις πρώτες δεκαετίες κατά τις οποίες αναπτύχθηκε το είδος αυτό. Γενικευμένη απαισιοδοξία, πολίτες-και ιδίως άνδρες- σε σύγχυση, σπασμένες επικοινωνίες, πισώπλατα μαχαιρώματα, παιχνίδια εξουσίας. Έτσι εξηγείται και η ανάγκη των νεότερων γενεών να επιστρέφουν ξανά και ξανά σε αυτά φιλμ όπου με σαφήνεια και εντελώς *straightforward* τρόπο- για να χρησιμοποιήσουμε τον αμερικάνικο όρο- απευθύνονται στο θεατή. Ο θεατής αφού βιώσει την κινηματογραφική εμπειρία, κατόπιν θα σκεφτεί, θα κάνει τους δικούς του συνειρμούς. Και οι νεότεροι τις αντιστοιχίες. Γι' αυτό το λόγο το είδος σχεδόν αναγεννήθηκε κατά τη δεκαετία του 1970 με το *Νέο Χόλιγουντ* και ταινίες όπως η *Chinatown* του Ρομάν Πολάνσκι, σε σενάριο του Ρόμπερτ Τάουνι- ένα σενάριο που θεωρείται από τα καλύτερα στην ιστορία του κινηματογράφου.

Προτού ξεκινήσω την επιστημονικού ύφους ανάλυση της διάρθρωσης της εργασίας στην *Εισαγωγή* που θα ακολουθήσει, ας αιτιολογήσω εδώ την επιλογή των ταινιών που θα με απασχολήσουν. Όπως όλα τα είδη, έτσι και εκείνο του νουάρ αποτελείται από πληθώρα ταινιών, πρώτης αλλά κυρίως δευτέρας διαλογής (όσον αφορά στο κόστος παραγωγής τους) κι έτσι μια πλήρης προσέγγιση θα ήταν αδύνατη ακόμα και στα πλαίσια της διπλωματικής εργασίας. Παράλληλα προκύπτουν και κάποια προβλήματα θεωρίας του είδους καθώς στοιχεία από αυτό είδαμε κατά τη διάρκεια των δεκαετιών 1940-1960 να περνάνε και σε άλλα κινηματογραφικά είδη.

Θέλοντας η εργασία μου να είναι περισσότερο στοχευμένη, σκέφτηκα να αποτελείται από δύο κυρίως κεφάλαια. Στο πρώτο θα επιχειρηθεί μια γενική επισκόπηση του είδους, των καταβολών και επιβιώσεών του. Κατόπιν, στο δεύτερο κεφάλαιο της εργασίας, θα με απασχολήσει η ανάλυση της πλοκής μιας από τις σημαντικότερες ταινίες του αμερικανικού κινηματογράφου και φυσικά του είδους. Πρόκειται για τη *Laura* (1944) του Όττο Πρέμιντζερ, μια ταινία ανοικτή σε πολλές, ακόμα και φροϋδικές ερμηνείες.

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Όπως συνηθίζεται στις εισαγωγές, κρίνουμε σκόπιμο εδώ να αφήσουμε κατά μέρος το πρώτο ενικό πρόσωπο του προλόγου και να μιλήσουμε ακόμα πιο συγκεκριμένα για τη διάρθρωση της εργασίας μας. Μιας εργασίας που επιλέγει να αναζητήσει πληροφορίες και εν τέλει να μελετήσει το κινηματογραφικό είδος του φιλμ νουάρ.

Στο πρώτο κεφάλαιο θα ανατρέξουμε στη σύγχρονη βιβλιογραφία προκειμένου να καταδείξουμε τις καταβολές του είδους και τις στρατηγικές της αφήγησής του. Θα εξεταστούν έννοιες όπως ο *ιδιωτικός ντετέκτιβ*, η *φαι φατάλ* και ο *ανδρισμός* μέσω της ψυχανάλυσης.

Κατά το δεύτερο κεφάλαιο της εργασίας μας, θα προσπαθήσουμε να ρίξουμε φως σε μια πτυχή της ζωής του σκηνοθέτη Όττο Πρέμιντζερ όπου συνήθως συζητείται λιγότερο- δηλαδή στα πρώτα του θεατρικά βήματα στη Βιέννη και από εκεί στο πέρασμά του στη Νέα Υόρκη αλλά και τα μεγάλα στούντιο του Χόλιγουντ. Μια πορεία που συναρπάζει και οπωσδήποτε εμπνέει τους νεότερους μελετητές του έργου του και του κινηματογράφου εν γένει.

Το τρίτο κεφάλαιο εστιάζει στην ανάλυση του σεναρίου της κινηματογραφικής ταινίας *Laura* του Όττο Πρέμιντζερ. Αφού η ταινία αναλυθεί με καθαρά κινηματογραφικούς όρους, θα επιχειρηθεί μια ψυχαναλυτική ματιά πάνω στους χαρακτήρες. Θα εξετάσουμε, ακόμα, το εάν τελικά η *Laura* αποτελεί τυπικό δείγμα ταινίας του είδους καθώς και το εάν η ηρωίδα είναι πραγματικά μια *φαι φατάλ*. Στο παράρτημα της εργασίας μας θα υπάρχει ένα ενδιαφέρον υποκεφάλαιο για την παραγωγή της ταινίας με μεταφρασμένο απόσπασμα από την αυτοβιογραφία του σκηνοθέτη. Ένα ακόμη θα περιλαμβάνει απόσπασμα από την αυτοβιογραφία της πρωταγωνίστριας Τζιν Τίρνει.

Ένα τελευταίο παράρτημα του πονήματός μας θα αποτελέσει μια λίστα με τα καλύτερα νουάρ κατά την άποψη του μεγάλου Έλληνα σκηνοθέτη και εμβριθή μελετητή-λάτρη του είδους, Νίκου Νικολαΐδη. Πριν τη φωτογραφική αναπαράσταση του αποκόμματος, θα επιχειρηθεί ένας σύντομος σχολιασμός από τον υπογράφοντα την παρούσα εργασία. Να ευχαριστήσουμε θερμά τη χήρα του Νίκου Νικολαΐδη, Μαρία-Λουΐζα Νικολαΐδη, που μας παραχώρησε το απόκομμα της εφημερίδας.

Τέλος, πέρα από τον καθηγητή Θανάση Χρήστου που δεν θα ήταν υπερβολή να τον χαρακτηρίσουμε «κινητή βιβλιοθήκη», οφείλουμε να ευχαριστήσουμε τους φίλους Λορέντζο Καρρέα για τη βοήθεια σχετικά με την εύρεση ξενόγλωσσας βιβλιογραφίας- από την οποία κυρίως αποτελείται το πόνημά μας- καθώς επίσης και το σκηνοθέτη Δημήτρη Τζέτζα για τις πολύτιμες πηγές στις οποίες μας παρέπεμψε προκειμένου να μελετήσουμε όσα αφορούν στη διεύθυνση φωτογραφίας των ταινιών του είδους.

## Α΄ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

## Συνοπτική εισαγωγή στο Φιλμ Νουάρ



Ξεκινώντας να διαβάζουμε τη σύγχρονη- σχεδόν αποκλειστικά ξενόγλωσση- βιβλιογραφία, αξίζει να σταθούμε στο βιβλίο του καθηγητή James Naremore που κυκλοφόρησε στις αρχές του καλοκαιριού του 2019 από τις εκδόσεις της Οξφόρδης. Σε αυτό το βιβλίο με τίτλο *Film Noir: A very short introduction* ο καθηγητής λογοτεχνίας και κινηματογράφου του Πανεπιστημίου της Ιντιάνα επιχειρεί όσο πιο συνοπτικά να αναφερθεί στις ρίζες του είδους και τους ανθρώπους εκείνους που εφηύραν τον όρο γι' αυτό.

Ήδη από την εισαγωγή του έργου του, ο καθηγητής ξεκαθαρίζει ότι είναι ιδιαίτερος δύσκολο να ορίσουμε ποιες ακριβώς ταινίες υπάγονται στο νουάρ. Οι ήρωες του όσο και οι τεχνικές ποικίλουν: χαμένοι που παρασύρονται από μοιραίες γυναίκες, ιδιωτικοί ντετέκτιβ που προσλαμβάνονται από αυτές, παρανομίες, διεφθαρμένοι αστυνομικοί, νεαροί ερωτευμένοι σε φυγή, φλασμπάκ, βόις όβερ, ομιχλώδη πλάνα, βροχεροί δρόμοι, εστιατόρια, νάιτ-κλαμπ, τσιγάρα, ωμοί διάλογοι<sup>1</sup>.

Στο παρόν σημείο αξίζει να σταθούμε προκειμένου να μελετήσουμε σχετικά με την άνωθεν αναφερομένη τεχνική του φλασμπάκ, τεχνική που συναντάμε κατά κόρον στο φιλμ νουάρ. Η ομότιμη καθηγήτρια Κινηματογραφικών Σπουδών του Τμήματος του Πανεπιστημίου του Έξετερ, Susan Hayward, στο σύγγραμμά της περί

<sup>1</sup> James Naremore, *Film Noir A very short Introduction*, Oxford 2019



των βασικών εννοιών του κινηματογράφου είναι κατατοπιστικότερη. Η Hayward ισχυρίζεται ότι πρόκειται περί ενός αφηγηματικού μηχανισμού που χρησιμοποιείται τόσο στον κινηματογράφο όσο και στη λογοτεχνία έτσι ώστε να πραγματοποιηθεί μια αναδρομή σε προηγούμενο στάδιο της ζωής του ήρωα ή της ιστορίας. Κατ' επέκταση, τα φλας μπακ κατά την ερευνήτρια αποτελούν υποκειμενικές στιγμές της αφήγησης ενώ εντύπωση προκαλεί τόσο σε εκείνη όσο και σε εμάς το γεγονός ότι η τεχνική αυτή χρονολογείται ήδη από τις απαρχές του κινηματογράφου με την ταινία *Histoire d' un crime* του Ferdinand Zecca. Γυρισμένο στα 1901, το φιλμ αυτό για τους μελετητές συμπίπτει με τη γέννηση και ανάπτυξη της επιστήμης της ψυχανάλυσης. Κατ' αυτό τον τρόπο, συνδέουν το φλας μπακ με τις ψυχολογικές διεργασίες και την ερμηνεία της ιστορίας του ατόμου. Καθότι τέτοιου είδους παρεκβάσεις από την κυρίως αφήγηση χρησιμεύουν στο να διαλευκανθεί κάποιο μυστήριο, όπως ο φόνος ή άλλες ψυχικές διαταραχές, η Hayward τα χαρακτηρίζει ως *εκ φύσεως διερευνητικούς ή ομολογητικούς κώδικες* ενώ καταλήγει στο συμπέρασμα ότι γι' αυτό το λόγο συνδέονται στενά με τη διαδικασία της ψυχανάλυσης. Ένα από τα πλέον ευφυή συμπεράσματα στα οποία καταλήγει η ερευνήτρια είναι ότι ακριβώς επειδή τα φλας μπακ αποτελούν μια ανακατασκευή της ιστορίας, ενδέχεται είτε να εξυπηρετούν προπαγανδιστικούς σκοπούς καθεστώτων (εθνικιστικούς, κομμουνιστικούς), αλλά από την άλλη μεριά υπάρχουν περιπτώσεις όπου η χρήση τους αποσκοπεί στην κοινωνική κριτική και την αμφισβήτηση των κοινωνικών αξιών- όπως στην περίπτωση του φιλμ νουάρ<sup>2</sup>.

Αυτό το ίδιο κεφάλαιο της καθηγήτριας εξειδικεύει μιλώντας για είδη όπως το μελόδραμα αλλά και εκείνο που ενδιαφέρει την εργασία μας, το φιλμ νουάρ. Μέσα από το εν λόγω κεφάλαιο, ο ενδιαφερόμενος πληροφορείται για το γεγονός ότι *φλας μπακ* που αφορούσαν σε ψυχολογικά κίνητρα υπήρξαν ιδιαίτερα δημοφιλή κατά τις δεκαετίες του 1940 και 1950 στον αμερικανικό κινηματογράφο- μια περίοδο όπου η φροϋδική ψυχανάλυση απασχολούσε σχεδόν καθημερινώς τον τύπο και την επιστημονική κοινότητα. Η καθηγήτρια παρατηρεί: *Αυτή η δημοφιλία πρέπει να ιδωθεί στο πλαίσιο μιας πολύ βαθιάς δυσφορίας τη δεκαετία του 1940 για την εγκατάλειψη του απομονωτισμού και τη συμμετοχή στον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο. Και έπειτα, τη δεκαετία του 1950, η ατμόσφαιρα της καχυποψίας που δημιούργησε ο Ψυχρός Πόλεμος και ο βαθύς κυνισμός της νεότερης γενιάς σε σχέση με τις αξίες και τις*

<sup>2</sup> Susan Hayward, *Οι βασικές έννοιες του κινηματογράφου*, Αθήνα 2017, σελ. 568-569

πεποιθήσεις των μεγαλύτερων<sup>3</sup>. Ως προς τη φροϋδική ψυχανάλυση συνάγεται το συμπέρασμα ότι μπορεί να μην προσέφερε- όπως και ακόμα δεν προσφέρει- εύκολες λύσεις αλλά η εκλαΐκευση των ιδεών του μεγάλου ψυχαναλυτή μπορούσε σε κάθε περίπτωση κατά τη διάρκεια εκείνων των δεκαετιών να απαντήσει σε ορισμένα ερωτήματα ή να επεξηγήσει τις συμπεριφορές ενός χαρακτήρα.

Το φλας μπακ κυριαρχεί κατά τις δεκαετίες του 1940 και 1950 στα είδη του φιλμ νουάρ και του ψυχολογικού μελοδράματος- στην πρώτη περίπτωση, ως προς το φύλο, έχουμε να αντιμετωπίσουμε ταινίες που εκφράζουν τον ανδρικό ψυχισμό ενώ στη δεύτερη τη γυναικεία ψυχοσύνθεση και ιδιοσυγκρασία. Παρά τις όποιες διαφορές, η αφετηρία κατά την αναπαράσταση του παρελθόντος είναι ίδια, εξηγεί η Hayward: *Το παρελθόν θεωρείται είτε αντικείμενο νοσταλγίας, συνεπώς επιθυμίας, είτε αντικείμενο απελπισίας. Και στις δύο περιπτώσεις, αυτό το αντικείμενο της επιθυμίας είναι επίσης τρομακτικό και επικίνδυνο εξαιτίας της νοσταλγικής επιθυμίας της επανάληψης. Αυτή η επιθυμία της επανάληψης είναι ασφαλώς βαθιά αταβιστική και μαζοχιστική, αλλά και συνυφασμένη με την έννοια της μοίρας- αυτή η έννοια της μοιρολατρίας είναι ιδιαίτερα εμφανής στο είδος του φιλμ νουάρ*<sup>4</sup>. Το γεγονός ότι στα φλας μπακ οι μελετητές εντοπίζουν μοτίβα επανάληψης, θα μπορούσε να ερμηνευθεί φροϋδικά. Διότι στις περισσότερες περιπτώσεις αυτά αποκαλύπτουν ψυχώσεις (όπως το σύνδρομο του εγκαταλειμμένου παιδιού, το απορριφθέν παιδί, το ελεγχόμενο/υπερπροστατευμένο παιδί) που αποτελούν την κινητήριου δύναμη αυτού του αφηγηματικού μηχανισμού- ιδίως στα ψυχολογικά δράματα αλλά και στις πιο σπάνιες περιπτώσεις όπου στο νουάρ θύμα της ψύχωσης είναι μια γυναίκα<sup>5</sup>.

Παρά την παραδοχή από πλευράς της ερευνήτριας Susan Hayward ότι η φύση των φλας μπακ καθορίζεται από το φύλο, η ταυτόχρονη επισήμανσή της ότι αυτά είναι αδύνατο να κατηγοριοποιηθούν ως προς το φύλο κινεί το ενδιαφέρον όσων ανατρέχουν στο σύγγραμμα και τη βιβλιογραφία της. Αν και το ψυχολογικό δράμα δεν θα απασχολήσει διόλου τη μελέτη μας, εντούτοις η Hayward μας παρέχει ένα παράδειγμα προς επίρρωση της άνωθεν αναφερομένης άποψής της περί κατηγοριοποίησης των φλας μπακ. Αναδιατυπώνοντας την πρόταση της, η καθηγήτρια ισχυρίζεται ότι παρά το γεγονός ότι στα ψυχολογικά μελοδράματα η

<sup>3</sup> S. Hayward, ό.π., σελ. 572

<sup>4</sup> S. Hayward, ό.π., σελ. 572

<sup>5</sup> S. Hayward, ό.π., σελ. 572-573

γυναίκα παρουσιάζεται ως υπέρμετρα φιλόδοξη, δυσλειτουργική ή αυτοκτονική, σε πολλές των περιπτώσεων η ανάλυση της ψυχосύνθεσής της δεν προέρχεται από κάποιο δικό της φλας μπακ παρά από κάποιο αντίστοιχο ενός ψυχαναλυτή, γιατρού ή ιδιωτικού ντετέκτιβ<sup>6</sup>.

Σχετικά με τον άρρενα πρωταγωνιστή του είδους που μάς απασχολεί, του φιλμ νουάρ, τα φλας μπακ συνήθως αφορούν σε προσωπική του υπόθεση και ματιά, κάτι που τονίζεται κατά τους ερευνητές και από το δικό του βόις όβερ. Σε αντίθεση με τα φλας μπακ του ψυχολογικού μελοδράματος, εκείνα του νουάρ είδους έχουν διερευνητικό και εξομολογητικό τόνο ενώ είναι βαθιά μοιρολατρικά. Η Hayward, ανατρέχοντας στη βιβλιογραφία της επισημαίνει ότι το ανδρικό φλας μπακ του φιλμ νουάρ έχει περισσότερο το χαρακτήρα της αναδρομής παρά της ενδοσκόπησης: ο άνδρας συνοψίζει ή πραγματοποιεί μια αποτίμηση σε γεγονότα που έχουν συντελεστεί ήδη. Σαν ήρωας νευρωτικός που είναι εκείνος του νουάρ- παρά τις εξωτερικές του αντιστάσεις-, τα φλας μπακ του δεν θα μπορούσαν παρά να μεταφέρουν στις περισσότερες των περιπτώσεων την αμφισημία του<sup>7</sup>.

Ο ήρωας του νουάρ συνήθως είναι ένας άνθρωπος έμπειρος σχετικά με όσα αφορούν στη ζωή- παρόλα αυτά είναι εξαρτημένος από μια νεύρωση και εκείνη την παρόρμηση που τον ωθεί στον πόθο για κάποια μοιραία γυναίκα που δεν μπορεί να αποκτήσει. Η Hayward ονομάζει τη συγκεκριμένη γυναίκα ως «διαβολογυναίκα» και επισημαίνει ότι το γεγονός ότι ο ήρωας έλκεται από εκείνη και είναι αποφασισμένος να κάνει τα πάντα προκειμένου εκείνη να γίνει δικιά του καταδηλώνει την επιθυμία του να φλερτάρει με το θάνατο. Φτάνοντας τη σκέψη περί των ανδρικών αναδρομών ένα βήμα παραπέρα, η ερευνήτρια υποστηρίζει ότι το ίδιο το γεγονός της αναδιήγησης της- συνήθως θλιβερής- ιστορίας από τον άνδρα, δεικνύει τις μαζοχιστικές του τάσεις (*«το παρελθόν ως αντικείμενο επιθυμίας»*)<sup>8</sup>.

Η σύγχρονη ψυχαναλυτική προσέγγιση του φιλμ νουάρ (η Hayward παραπέμπει συχνά στο έργο της M. Turim για τα φλας μπακ στον κινηματογράφο) ισχυρίζεται ότι η παρόρμηση του θανάτου από την οποία διακατέχεται ο ήρωας του νουάρ δεν θα μπορούσε να ολοκληρωθεί δίχως την παρουσία της μοιραίας γυναίκας- η φαντασίωσή του θα ήταν ανέφικτο να ολοκληρωθεί χωρίς εκείνη. Η γυναίκα, όπως

<sup>6</sup> S. Hayward, ό.π., σελ. 573

<sup>7</sup> S. Hayward, ό.π., σελ. 574

<sup>8</sup> S. Hayward, ό.π., σελ. 574

θα αποδείξουμε στο δεύτερο μέρος της εργασίας μας με την αναφορά στη Laura του Όττο Πρέμιντζερ, αποτελεί την «προβολή της ψυχής του πρωταγωνιστή»<sup>9</sup>, μιας ψυχής που δεν μπορεί να αντισταθεί στη γοητεία μιας καταστροφής. Κατά αυτό τον τρόπο, μια τέτοια γυναίκα από την ψυχαναλυτική σκοπιά παραπέμπει στο απαγορευμένο από το νόμο της πατριαρχίας, και πιο συγκεκριμένα στην εικόνα της μητέρας. Οι μαζοχιστικές τάσεις του ήρωα (επανάληψη, παρόρμηση του θανάτου) θα πρέπει να εξηγηθούν ως άρνηση απεμπλοκής από το οιδιπόδειο σύμπλεγμα. Με γλαφυρό τρόπο η S. Hayward σχολιάζει: «Αντί να υποκύψει στο Όνομα του Πατρός, ο άνδρας πρωταγωνιστής επιλέγει να το παραβεί»<sup>10</sup>.

Κανείς δεν μπορεί να αμφισβητήσει την πατρότητα του όρου *φιλμ νουάρ*. Επινοήθηκε από Γάλλους κριτικούς του κινηματογράφου σε μια προσπάθειά τους να ορίσουν ένα συγκεκριμένο τύπο αμερικανικών ταινιών θρίλερ. Πράγματι, μετά την απελευθέρωση της Γαλλίας το 1944, ήρθη και η επιβληθείσα από τους Γερμανούς απαγόρευση της εισαγωγής αμερικανικών ταινιών, και οι οθόνες κατακλύστηκαν από ταινίες του Χόλιγουντ, ανάμεσα στις οποίες τόσο το λαϊκό κοινό όσο και οι διανοούμενοι ανακάλυψαν αυτό το νέο τύπο σκληροτράχηλης αστυνομικής ταινίας. Τα πέντε φιλμ που διαδοχικά γοήτευσαν τα παρισινό κοινό ήταν: *Το γεράκι της Μάλτας*, *Με διπλή ταυτότητα* (1944), *Ραντεβού με το Θάνατο* (1944), *Λάουρα* (1944) και *Το χαμένο σαββατοκύριακο* (1945) Όπως προκύπτει από την προσεκτική μελέτη της βιβλιογραφίας μας, ο όρος *νουάρ* προτάθηκε από το Νίνο Φρανκ σαν μια αναγνώριση των ομοιοτήτων αυτών των ταινιών με το σκληρό αστυνομικό μυθιστόρημα όπου οι Γάλλοι ονόμαζαν *roman noir*<sup>11</sup>.

Ο καθηγητής James Naremore στην πρόσφατη μελέτη του αναφέρεται στον τρόπο με τον οποίο η γαλλική κριτική υποδέχθηκε και μελέτησε τις ταινίες αυτές. Όπως μπορούμε να καταλάβουμε, οι κριτικοί εξέτασαν διεξοδικά αυτά τα δείγματα νουάρ, πραγματοποιώντας αναφορές στις ήδη σημαντικές ταινίες *Πολίτης Κέιν* του Ορσον Γουέλς και τις *Υποψίες* του Άλφρεντ Χίτσκοκ. Ο μεν Νίνο Φρανκ- για τον οποίο συζητήσαμε και πιο πάνω- έγραψε το άρθρο *A New Genre of 'Police Story': The criminal adventure* που δημοσιεύτηκε στο αριστερό περιοδικό *L'écran français*

<sup>9</sup> S. Hayward, ό.π., σελ. 574

<sup>10</sup> S. Hayward, ό.π., σελ. 574. Επίσης, βλ. Christine Gledhill, *Klute 1: A contemporary Film Noir and Feminist Criticism* στο *Women in Film Noir* (edited by E. A. Kaplan), London 1998, σελ.29-31

<sup>11</sup> S. Hayward, ό.π., σελ. 562, J.Naremore, ό.π., σελ.1 και Angela Martin, 'Gilda didn't do any of those things you've been losing sleep over': *The central women of 40's Films Noirs* στο *Women in Film Noir*, σελ. 204-205

και εξυμνούσε τα σκληροτράχηλα φιλμ που εστίαζαν στην ψυχολογία του εγκληματία.

Από την άλλη μεριά, το άρθρο του Ζαν-Πιερ Καριέ *The Americans Also Make Film Noirs* δημοσιεύτηκε στο πιο συντηρητικό *Revue du cinema* και υπήρξε επιφυλακτικό ως προς τις κρίσεις του. Ο θεωρητικός θαύμασε το φιλμ *Ραντεβού με το Θάνατο* που του θύμιζε «την παλιά *αβανγκάρντ*», όμως ανησυχούσε για τα απαισιόδοξα αισθήματα και τον αμοραλισμό που τέτοια αμερικάνικα φιλμ εξέπεμπαν. Συγκρίνοντας το αμερικάνικο νουάρ με αντίστοιχες γαλλικές προπολεμικές ταινίες, επισημαίνει ότι οι δεύτερες είχαν «επαναστατικό τόνο, μια ελπίδα για έναν καλύτερο κόσμο» ενώ τα σύγχρονα αμερικάνικα ήταν μια ψυχρή παράθεση από «τέρατα, εγκληματίες των οποίων την κακότητα τίποτα δεν μπορεί να δικαιολογήσει»<sup>12</sup>.

Σε πολλές περιπτώσεις, οι ακαδημαϊκοί θεωρούν ότι το φιλμ νουάρ είναι υποείδος της ταινίας εγκλήματος θρίλερ ή της γκανγκστερικής ταινίας, παρά το γεγονός ότι ως στυλ αναγνωρίζεται και σε άλλα είδη, όπως το μελόδραμα και το γουέστερν. Η συγκεκριμένη μερίδα της κριτικής- η οποία θεωρεί το φιλμ νουάρ περισσότερο ρεύμα παρά είδος- επισημαίνει το γεγονός ότι όπως και πληθώρα άλλων ρευμάτων, έτσι κι αυτό άνθισε σε μια περίοδο αστάθειας. Η Susan Hayward, η οποία θεωρεί το νουάρ πρωτίστως εικαστικό στυλ που εμφανίστηκε ως απόρροια των πολιτικών συνθηκών και της διασταύρωσης των ειδών, επισημαίνει κάποια πράγματα σχετικά με την εποχή του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου και αργότερα του Ψυχρού Πολέμου. Κατά την περίοδο 1941-1958 επικρατούσε μια γενικευμένη ανασφάλεια ενώ το αμερικανικό όνειρο έμοιαζε καταβαρθρωμένο.

Παράλληλα, οι γυναίκες που αναγκάστηκαν να βγουν από την οικογενειακή εστία κατά τη διάρκεια του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου, ανήκαν πλέον στο εργατικό δυναμικό. Η περίοδος προσαρμογής των ανδρών με την επιστροφή από το μέτωπο ήταν σίγουρα δύσκολη. Με μια σειρά ρητορικών ερωτημάτων, η Susan Hayward μεταφέρει στον αναγνώστη όλα τα αισθήματα ανασφάλειας των επαναπατρισμένων ανδρών: «Τι είχε συμβεί με τις γυναίκες «τους»; Πού πήγε ο ρόλος τους στη δουλειά και στην πολιτική κουλτούρα γενικότερα; Και γιατί πολέμησαν, τελικά, όταν το μόνο που βρήκαν ήταν η χώρα τους βουτηγμένη σε μια νέα έχθρα, που

---

<sup>12</sup> J. Naremore, ό.π., σελ. 2-4

βασιζόταν στην καχυποψία και την παράνοια; Έτσι, το ζήτημα της εθνικής ταυτότητας ταυτίστηκε με το ζήτημα της ανδρικής ταυτότητας»<sup>13</sup>.

Δεν είναι λίγοι εκείνοι που επιμένουν ότι η κληρονομιά του αμερικανικού φιλμ νουάρ προέρχεται εξολοκλήρου από το κινηματογραφικό στυλ του γερμανικού εξπρεσιονισμού. Την ίδια στιγμή οι Γάλλοι θεωρούν ότι είναι οι πρώτοι διδάξαντες με το φιλμ *Ξημερώνει* (1939) του Μαρσέλ Καρνέ. Οι Αμερικάνοι θεωρητικοί, από την άλλη, διατείνονται ότι η αρχή του νουάρ σηματοδοτείται με τα σκοτεινά θρίλερ που γύριζαν τα μεγάλα στούντιο κατά την δεκαετία του 1940 και ιδίως *Το γεράκι της Μάλτας* (1940, σκηνοθεσίας Τζον Χιούστον). Η Susan Hayward δίνει μεγάλη σημασία στην επιρροή που άσκησε ο γερμανικός εξπρεσιονισμός και ιδίως ο τρόπος φωτισμού και τα σκηνικά εκείνων των ταινιών όπου αντανakλούσαν εκείνη την εσωτερική αγωνία και αλλοτρίωση που συνδέονται τόσο στενά με το νουάρ<sup>14</sup>.

Θα ήταν αδύνατο να συνεχίσουμε τη συνοπτική μας εισαγωγή στην ιστορία του φιλμ νουάρ, δίχως να μελετήσουμε το γερμανικό εξπρεσιονισμό. Το εν λόγω στυλ κινηματογράφησης εμφανίστηκε στη Γερμανία το χρονικό διάστημα 1919-1924 και συνδέεται με την περίοδο του κινηματογράφου της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης. Ο γερμανικός εξπρεσιονισμός στον κινηματογράφο συνδέεται άρρηκτα με τις ιδέες του εξπρεσιονιστικού κινήματος της μοντέρνας τέχνης, όπως εκείνη εμφανίστηκε στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα με σκοπό την έκφραση των βαθύτερων συναισθημάτων και της σεξουαλικότητας του ατόμου. Εάν προσπαθήσει κανείς να αναλύσει τη λέξη, θα διαπιστώσει ότι εκείνη σημαίνει «πίεση προς τα έξω».

Πρόκειται για ένα κίνημα που απορρίπτει την αστική αισθητική, απορρίπτει τους ρεαλιστικούς τρόπους απεικόνισης και έτσι χαρακτηρίζεται ως ένα μοντερνιστικό κίνημα. Παρόλα αυτά, οι προβληματισμοί του γύρω από τη

<sup>13</sup> S. Hayward, ό.π., σελ. 562-563. Τα ίδια θέματα διαπραγματεύεται και ο Andrew Dickos στο *Street with no Name: A history of the Classic American Film Noir*, Kentucky 2002, σελ.3-4. Ο καθηγητής Θάνος Βερέμης γράφει σχετικά με την εν λόγω περίοδο της αμερικανικής ιστορίας: «Οι σχέσεις των ΗΠΑ με τους συμμάχους τους δεν υπήρξαν πάντοτε αρμονικές, αλλά μετά το τέλος του Πολέμου ο ανταγωνισμός με τη Σοβιετική Ένωση (ΕΣΣΔ) επρόκειτο να προκαλέσει μια νέα μορφή παρατεταμένου πολέμου. Το πρόγραμμα που κατέστησε τις ΗΠΑ πυρηνική δύναμη, είχε την κωδική ονομασία «Manhattan Project» και άρχισε τον Αύγουστο του 1942. Η πρώτη ατομική βόμβα δοκιμάστηκε με επιτυχία στις 16 Ιουλίου 1945 στην έρημο του Νέου Μεξικού. Τέσσερα χρόνια αργότερα οι Σοβιετικοί απέκτησαν και αυτοί την πυρηνική ικανότητα. Ο αμοιβαίος φόβος ολοκληρωτικής εξόντωσης αποσόβησε έναν νέο θερμό πόλεμο και εξασφάλισε μια μακροχρόνια περίοδο ανήσυχης ειρήνης που έμεινε γνωστή ως «Ψυχρός Πόλεμος». Βλ. αναλυτικότερα Θάνος Βερέμης, *ΗΠΑ: Από το 1776 έως σήμερα*, Αθήνα 2010, σελ.98

<sup>14</sup> Susan Hayward, *Οι βασικές έννοιες του κινηματογράφου*, Αθήνα 2017, σελ. 563

σεξουαλικότητα και την αστάθεια του σύγχρονου κόσμου δεν συμβαδίζουν με την αισιόδοξη αύρα του μοντερνισμού- εξετάζονται παρόλα αυτά οι επιπτώσεις της νέας τεχνολογίας στην ψυχοσύνθεση του ατόμου. Για άλλη μια φορά γίνεται αντιληπτός ο τεράστιος αντίκτυπος του έργου του Φρόιντ στην τέχνη- ιδίως τα όσα έγραψε περί υστερίας<sup>15</sup>.

Στο *Λεξικό Αισθητικών και τεχνικών όρων του κινηματογράφου* ο Γιώργος Διζικιρίκης συνοψίζει την ιστορία του γερμανικού εξπρεσιονισμού. Έμφαση δίδεται στο ξέσπασμα των καλλιτεχνικών αναζητήσεων που παρουσίασε ο γερμανικός κινηματογράφος ευθύς μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο- ένα ξέσπασμα που ομοιάζε πολύ με εκείνο του πρώιμου σοβιετικού κινηματογράφου. Κι όλα αυτά παρά την βαθύτατη κρίση, αναρχία και κοινωνική αναταραχή που βίωνε η Γερμανία μετά την ήττα του 1918. Είναι αυτή η κρίση που γέννησε τις αμφιλεγόμενες πολιτικές της σοσιαλδημοκρατίας που σε συνδυασμό με την αναποφασιστικότητα, την αντιφατικότητα και την υποκρισία προλείαναν το έδαφος για το Χίτλερ και το ναζισμό του. Κατά αυτή την περίοδο ένας ευρύς κύκλος διανοουμένων-προερχόμενοι κυρίως από τις εικαστικές τέχνες, όπως οι Βαρμ, Ρίραμ, Ρόριγκ και Λανγκ-, άσκησαν μεγάλη επιρροή στον κινηματογράφο.

Είναι το 1919 που εμφανίζεται ίσως το πιο χαρακτηριστικό δείγμα του γερμανικού εξπρεσιονισμού, το φιλμ *Το εργαστήρι του δόκτορα Καλιγκάρι* του Βίνε-με ανάλογη σκηνογραφία των Βαρμ, Ρίραμ και Ρόριγκ. Παραπέμποντας τον αναγνώστη στο γερμανό θεωρητικό του κινηματογράφου Κρακάουερ, ο Διζικιρίκης ερευνά τη φύση της εμβληματικής αυτής ταινίας, αποκαλύπτοντας ότι παρά το γεγονός ότι το αρχικό σενάριο μιλούσε για τον παραλογισμό της εξουσίας, ο Βίνε αποφάσισε να ακολουθήσει έναν πιο κομφορμιστικό δρόμο προκειμένου να ικανοποιήσει το πλατύ κοινό. Το κοινό της περιόδου αισθανόταν βαθύτατα παραιτημένο, η μεσαία τάξη παραλυμένη. Εκτός από το έργο του Βίνε, κατά την περίοδο του κλασικού γερμανικού εξπρεσιονισμού ξεχωρίζουν κι άλλοι σκηνοθέτες, όπως ο Μουρνάου, σκηνοθέτης των *Νοσφεράτου* (1922) και *Δόκτωρ Μαμπούζε* (1922) αλλά και ο Φριτς Λανγκ (*Ο φοιτητής της Πράγας*)<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> S. Hayward, ό.π., σελ. 68-69

<sup>16</sup> Γιώργος Διζικιρίκης, *Λεξικό αισθητικών και τεχνικών όρων του κινηματογράφου*, Αθήνα 1988, σελ. 139-140 και Α. Dickos ό.π., σελ. 11-14

Παρόλα αυτά, όπως σημειώνουν στα συγγράμματά τους και οι νεότεροι μελετητές, οι επιτυχίες του γερμανικού εξπρεσιονισμού άρχισαν να φθίνουν- ακόμα και η *Μητρόπολις* του Λανγκ υπήρξε μια εμπορική αποτυχία. Η Susan Hayward εντοπίζει την παρακμή αυτή σε δύο λόγους: «Ο πρώτος ήταν οικονομικός. Το μάρκο είχε ανακτήσει την ισχύ του από το 1923 και η σταθεροποίησή του σηματοδότησε την απόλεια του προγενέστερου εξαγωγικού εμπορικού πλεονεκτήματος (Elsaesser, 1996:144). Ο δεύτερος είχε να κάνει με τη μετανάστευση ανθρώπινου δυναμικού, πρωτίστως στις ΗΠΑ, που-είτε για πολιτικούς είτε για επαγγελματικούς λόγους-ήρθε να εργαστεί στο Χόλλυγουντ. Έτσι, οι πιο γνωστοί σκηνοθέτες όπως ο Paul Leni, ο Ernst Lubitsch, ο F.W.Murnau και ο Fritz Lang, έφυγαν από τη Γερμανία μεταφέροντας τις σκηνοθετικές τους μεθόδους, που επηρέασαν σημαντικά το στιλ του Χόλλυγουντ, ιδίως στις ταινίες τρόμου και το φιλμ νουάρ»<sup>17</sup>.

Ο μελετητής A. Dickos όπως και η S.Hayward είναι σε θέση να μας εξηγήσουν τα κινηματογραφικά-πλέον- χαρακτηριστικά του φιλμ νουάρ. Μαθαίνουμε, λοιπόν, ότι το φιλμ νουάρ διαθέτει τρία βασικά χαρακτηριστικά που απορρέουν από το γεγονός ότι στηρίζεται στην αρχή των κοντράστ του φωτισμού: κιαροσκύρο, το έντονα στιλιζαρισμένο καλλιτεχνικό ύφος που συνοδεύεται από μία εξίσου περίτεχνη αφήγηση και στιλιζαρισμένα στερεότυπα- ιδίως όσον αφορά στις γυναίκες ηρωίδες. Ένα φιλμ νουάρ δεν θα μπορούσε να σταθεί δίχως χαρακτηριστική σκηνογραφία, αντιθέσεις στο φωτισμό, χρήση χαμηλού φωτισμού, μια συγκεκριμένης ιδιοσυγκρασίας αρσενική πρωταγωνιστική προσωπικότητα και ένα αίσθημα παρακμής, πεσιμισμού, κοινωνικής πνιγμονής που συνδέεται με τις τότε πολιτικές συγκυρίες. Το σκηνικό του νουάρ είναι συνήθως αστικό και γενικότερα αποτελείται από βρεγμένους δρόμους, εσωτερικούς χώρους με αμυδρό φωτισμό, κάδρα αυστηρά, με ασυνήθιστες γωνίες λήψης (στοιχεία που δηλώνουν τις καταβολές από το γερμανικό εξπρεσιονισμό)<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> S.Hayward, ό.π., σελ. 75-76

<sup>18</sup> Καθότι η διεύθυνση φωτογραφίας παίζει κυρίαρχο ρόλο στο είδος του φιλμ νουάρ, μπορεί κανείς να ανατρέξει στο ντοκιμαντέρ *Visions of Light* (1992) όπου κορυφαίοι διευθυντές φωτογραφίας μιλούν για την πορεία της τέχνης τους. Σχετικά με το είδος που εξετάζουμε, οι επαγγελματίες συμφωνούν ότι τα αποτυπώματα της φωτογραφίας του φιλμ νουάρ μάς πάνε πίσω στο γερμανικό εξπρεσιονισμό ενώ η άνθηση της τέχνης τους συμπίπτει με την άνθηση μεγάλων αστέρων, όπως η Μαρλέν Ντήτριχ που επιθυμούσε άριστα αποτελέσματα και είχε τον προσωπικό της διευθυντή φωτογραφίας. Το πιο σημαντικό στοιχείο που μπορέσαμε να αντλήσουμε από το εν λόγω ντοκιμαντέρ είναι η παραδοχή ότι στο φιλμ νουάρ οι διευθυντές φωτογραφίας άρχισαν πλέον να μη θεωρούν το σκοτάδι σαν πρόβλημα αλλά το ανέδειξαν σε σημαντικό στοιχείο της αφήγησης.



Μέσα από αυτό το αστικό τοπίο, το διεφθαρμένο και γεμάτο παγίδες-αντικατοπτρίζονται οι κατακερματισμένες ηθικές και πνευματικές αξίες της σύγχρονης εποχής όπως επίσης και η δυσκολίες κατά την ανεύρεση της αλήθειας. Το ίδιο αβέβαιοι είναι και οι ήρωες, αρχής γενομένης από τον τρόπο που παρουσιάζονται στο σενάριο και κατόπιν ως προς τον τρόπο με τον οποίο καδράρονται ή φωτίζονται: οι σκιές κυριαρχούν, τα σώματα μοιάζουν κι αυτά κατακερματισμένα. Όπως σημειώνει η Susan Hayward, το μόνο πράγμα που φαίνεται ξεκάθαρα στο νουάρ είναι εκείνη η αίσθηση της κλειστοφοβίας που υπογραμμίζει την αίσθηση του αισθήματος της απογοήτευσης και της έντασης.<sup>19</sup>

Ας συζητήσουμε από εδώ και στο εξής περί των τύπων των ηρώων που συναντάμε σε κινηματογραφικά έργα του είδους. Καθώς το θέλουν και οι κλασικοί κανόνες, ο «ήρωας» του φιλμ νουάρ, ο βασικός πρωταγωνιστής, είναι γένους αρσενικού. Οι προβληματισμοί που κυριαρχούσαν στην αμερικανική κοινωνία μετά το τέλος του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου, κατά τον Thomas Schatz, δημιουργούν μια κάποια αμφισημία στον παραδοσιακό ήρωα-λυτρωτή<sup>20</sup>. Την ίδια αμφισημία εντοπίζει και η S. Hayward η οποία εξηγεί την εικονοποιία της: «Ο πρωταγωνιστής είναι συχνά φωτισμένος από τα πλάγια, προκειμένου να τονίζεται το προφίλ από τη μια πλευρά, και αφήνοντας το άλλο μισό του προσώπου στο σκοτάδι, δείχνοντας έτσι την ηθική αμφισημία του κεντρικού ήρωα, ο οποίος δεν είναι ούτε ιππότης με αστραφτερή πανοπλία ούτε κάποιος εντελώς «κακός»<sup>21</sup>.

Η ίδια ερευνήτρια ισχυρίζεται ότι ένας παραδοσιακός ήρωας του είδους κακομεταχειρίζεται ή περιφρονεί τη γυναίκα του ή ένα κορίτσι με χρυσή καρδιά-πράγμα που μπορούμε να διακρίνουμε σε κλασικά έργα όπως το *Η νύχτα και η πόλη* (1950) του Ζυλ Ντασσέν. Ένας τέτοιος ήρωας πέφτει στα δίχτυα της *φραμ φατάλ* (ή

<sup>19</sup> S.Hayward, ό.π., σελ. 564 και A.Dickos, ό.π., σελ. 9. Ακόμη, ο κλασικός μελετητής των κινηματογραφικών ειδών, Thomas G. Schatz συμπληρώνει τις γνώσεις μας: «Μια σειρά τεχνολογικών εξελίξεων κατά τη διάρκεια των δεκαετιών 1920 και 1930 επίσης συνέβαλε στο ύψος νουάρ του Χόλιγουντ. Η εξέλιξη «ταχύτερων» παγχρωματικών φιλμ και φακών κάμερας έδωσε τη δυνατότητα για μεγαλύτερη ευαισθησία στο φως, έτσι οι κινηματογραφιστές είχαν πολύ μεγαλύτερη ευελιξία στο χειρισμό του φωτισμού και του βάθους του πεδίου (για παράδειγμα πόσο μέρος του οπτικού πεδίου είναι φωτισμένο και με έντονη εστίαση). [...] Όταν χρησιμοποιήθηκαν αυτές οι τεχνικές για να παρουσιάσουν το έγκλημα, την ίντριγκα και την ψυχική οδύνη, ειδικά μέσα σε ένα πολύ σκιώδες αστικό περιβάλλον, απέκτησαν σταδιακά τις δικές τους αφηγηματικές και θεματικές υποδηλώσεις. Ο γενικά επίπεδος φωτισμός και η αβασάνιστη αισιοδοξία που φαινόταν να κυριαρχούν στον χολιγουντιανό κινηματογράφο της δεκαετίας του 1930 σταδιακά υποχώρησαν μπροστά σε μια πιο σκοτεινή οπτική του κόσμου που ήταν πιο «ρεαλιστική» από ψυχολογικής πλευράς και όμως πιο αόρατη οπτικά». Thomas G.Schatz, *Τα είδη ταινιών του Χόλιγουντ*, Θεσσαλονίκη 2013, σελ. 169-170

<sup>20</sup> T.Schatz, ό.π., σελ. 171

<sup>21</sup> S. Hayward, ό.π., σελ. 564

κατά άλλους, όπως ο Schatz, *φαι νουάρ*), την οποία όμως ενδέχεται εξαιτίας των νευρώσεών του και των λοιπών αγχωτικών διαταραχών του να προδώσει. Προκειμένου να σημειώσουμε έτι μία φορά την πολυπλοκότητα αυτού του είδους (εκεί έγκειται και η γοητεία του που το κάνει μέχρι τις μέρες το πιο επιδραστικό ίσως από όλα), ας μας επιτραπεί να εκθέσουμε το παράδειγμα μιας ταινίας νουάρ όπου ο ήρωας είναι ελάχιστα νευρωτικός και κάθε άλλο παρά μεταχειρίζεται με άσχημο τρόπο τη γυναίκα του.

Ο λόγος για την ταινία *Η μεγάλη κάψα* (1953) του Φριτς Λανγκ όπου το διασκευασμένο σενάριο του Σίντνεϊ Μποέμ θέλει τον ήρωα που υποδύεται ο Γκλεν Φορντ να είναι ένας αστυνομικός με μια ιδανική γυναίκα. Κι είναι αυτό ένα στοιχείο που χρειάζεται απαραίτητως ώστε να κυλήσει η πλοκή, ο ρόλος της συζύγου έχει γραφτεί να είναι τόσο συμπαθής ώστε όταν εκείνη δολοφονηθεί άδικα από ένα διεφθαρμένο συνδικάτο, ο θεατής ταυτίζεται πλέον με τα οργισμένα αισθήματα και την εκδικητική μανία του συζύγου. Ενός συζύγου που αποτελεί την πλήρη ενσάρκωση της αρρενωπότητας, που βαδίζει με χέρι σταθερό προς το σκοπό του<sup>22</sup>.

Σχετικά με τον διαταραγμένο, νευρωτικό ήρωα, οι μελετητές σημειώνουν ότι η αμφισημία του χαρακτήρα του συμβαδίζει με τις αξεδιάλυτες ανατροπές της πλοκής. Μέχρι το φινάλε συνήθως αυτός ο ήρωας είναι αμήχανος και μπερδεμένος. Η S. Hayward επισημαίνει ότι το φιλμ νουάρ στην πραγματικότητα πραγματεύεται σχέσεις ισχύος και την έμφυλη ταυτότητα: «*Η εξουσία που η φαι φατάλ ασκεί πάνω στον ήρωα οφείλεται σε αυτόν τον ίδιο, διότι αυτός έχει επενδύσει υπέρμετρα στην κατασκευή της σεξουαλικότητάς της σε βάρος της δικής του υποκειμενικότητας. Της επέτρεψε να έχει το πάνω χέρι λόγω της δικής του ανασφάλειας για το ποιος πραγματικά είναι*»<sup>23</sup>.

Προτού περάσουμε στις μοιραίες γυναίκες του δημοφιλούς είδους (προς το τέλος του κεφαλαίου μας), ας εξακολουθήσουμε με μια άλλη πτυχή του κεντρικού πρωταγωνιστή αυτών των έργων. Σε πολλές από αυτές τις σκληροτράχηλες ταινίες,

<sup>22</sup> Μια εκτενέστερη ανάλυση για την ταινία μπορεί κανείς να διαβάσει στο Fran Mason, *American Gangster Cinema: From Little Caesar to Pulp Fiction*, New York 2002, σελ. 112-115

<sup>23</sup> Susan Hayward, *Οι βασικές έννοιες του κινηματογράφου*, Αθήνα 2017, σελ. 564-565. Ο Thomas Schatz, επίσης, συμπληρώνει: «*Οι πιο εμφανώς ψυχοπαθείς τύπου στο φιλμ νουάρ εμφανίζονταν γενικά σε δευτέρους ρόλους και τελικά εξολοθρεύονταν από τους άνδρες πρωταγωνιστές, που ήταν ελαφρώς πιο σταθεροί, αλλά ήταν εξίσου απειλούμενοι και ανασφαλείς παράγοντες της κοινωνικής τάξης*», ό.π., σελ. 171

κεντρικός ήρωας τυχαίνει να είναι κάποιος ιδιωτικός ντετέκτιβ- ένας ήρωας του οποίου η φόρμουλα είχε ήδη καθιερωθεί στο ραδιόφωνο, σε περιοδικά και λαϊκά μυθιστορήματα της δεκαετίας του 1930. Θα ήταν πέρα για πέρα επιτυχημένο, εάν ισχυριζόμασταν ότι αυτή η φόρμουλα συνδέεται με τις εξελίξεις στην αμερικανική λογοτεχνία και τη μυθιστορία του ντετέκτιβ. Ο Thomas G. Schatz εξηγεί με σαφήνεια το συγγραφικό είδος, ανατρέχοντας σε παραδείγματα συγγραφέων όπως ο Έντγκαρ Άλαν Πόε αλλά και στους νεότερους: «[...] Ο πρωταγωνιστής-ντετέκτιβ του Πο, ο Ντιπέν, ήταν το πρότυπο του κλασικού ντετέκτιβ: εξαιρετικά καλλιεργημένος, αριστοκρατικός, εκκεντρικός, επιστήμων και ικανός για περίπλοκο, παραγωγικό συλλογισμό. Όπως και οι απόγονοί του- κυρίως ο Σέρλοκ Χολμς του Άρθουρ Κόναν Ντόιλ (Arthur Conan Doyle) και ο Ερκύλ Πουαρό της Άγκαθα Κρίστι (Agatha Christie)-το πρωταρχικό κίνητρό του ήταν η προσωπική ευχαρίστηση από τη λύση του παζλ, και οι υποθέσεις που αφορούσαν την απόδοση προσωπικής ενοχής σε οποιονδήποτε τάραζε αυτό που ήταν σε τελική ανάλυση ένας πειθαρχημένος και καλοπροαίρετος κόσμος»<sup>24</sup>.

Σχετικά με τους συγγραφείς των δεκαετιών του 1920 και 1930, ο ίδιος μελετητής αναφέρεται σε εκείνους που πρώτοι εφάρμοσαν τη φόρμουλα του σκληροτράχηλου ντετέκτιβ, τους Κάρολ Τζον Ντέιλι (Caroll John Daly) και Ντάσιελ Χάμετ. Κατά τα πρώτα χρόνια ανάπτυξης του συγγραφικού αυτού είδους, όπως μαθαίνουμε από το Schatz, η εγκληματική δραστηριότητα δεικνύονταν ως μια αρνητική δραστηριότητα που είχε να κάνει βίαιους, δίχως ενσυναίσθηση χαρακτήρες. Ο Thomas Schatz μάς παραδίδει ένα σχόλιο του μεγάλου συγγραφέα του είδους, Ρέιμοντ Τσάντλερ: «Ο Ρέιμοντ Τσάντλερ κάποτε σχολίασε, «ο Χάμετ έφερε τον φόνο πίσω στους ανθρώπους που τον διαπράττουν για κάποιο λόγο και με εργαλεία που είναι εύκολα διαθέσιμα... Έριξε τον φόνο πίσω στα σοκάκια» (Chandler, 1944, σ. 58)»<sup>25</sup>.

Το έγκλημα για συγγραφείς όπως ο Τσάντλερ δεν ήταν απλώς μια πρόφαση προκειμένου να προκύψουν δηλητηριώδεις διάλογοι και συγκρούσεις ανάμεσα σε ανθρώπους της αστικής τάξης. Ο Thomas Schatz το εκλαμβάνει σαν μια κοινωνική φάρσα που διαπερνούσε όλους τους ανθρώπους που αλληλεπιδρούσαν με αυτή την τάξη. Κατά περίεργη εξέλιξη του είδους, ο Ρέιμοντ Τσάντλερ μετακίνησε τον διάσημο ήρωά του, Φίλιπ Μάρλοου, στο να λύνει υποθέσεις σε προάστια και βίλες

<sup>24</sup> T. Schatz, *Τα είδη ταινιών του Χόλλιγουντ*, Θεσσαλονίκη 2013, σελ. 184-185

<sup>25</sup> T. Schatz, *ό.π.*, σελ. 186

πλούσιων ανθρώπων. «Σ' αυτά τα μυθιστορήματα, όμως, σε αντίθεση με εκείνα των συγγραφέων των κλασικών ντετέκτιβ, η ανώτερη τάξη ήταν τόσο διεφθαρμένη ηθικά όσο και οι κάτοικοι στα σοκάκια του Χάμετ», τονίζει ο καθηγητής Schatz<sup>26</sup>.

Τόσο τα μυθιστορήματα όσο και οι ταινίες με πρωταγωνιστές σκληροτράχηλους ντετέκτιβ, συνήθως δίνουν μεγάλη έμφαση στη σύγκρουση του συστήματος αξιών του πρωταγωνιστή με εκείνο του διεφθαρμένου κοινωνικού περιβάλλοντος ή κάποιου συγκεκριμένου συνδικάτου/οργάνωσης. Γι' αυτό και η αφήγηση δίνεται μέσα από τη δική του οπτική γωνία- την πραγματοποιεί είτε ο ίδιος είτε κάποιος παντογνώστης αφηγητής που συμφωνεί με τις απόψεις του ντετέκτιβ. Ο καθηγητής Thomas G. Schatz καταλήγει επισημαίνοντας ότι η συγκεκριμένη φόρμουλα πρωταγωνιστή ήταν ιδανική για τη λαϊκή λογοτεχνία και το ραδιόφωνο της δεκαετίας του 1930 αλλά παρουσίασε ένα μάλλον δύσκολο πρόβλημα για όσους θέλησαν να προσαρμόσουν το μέσο στην κινηματογραφική οθόνη (όπου η «φωνή» του αφηγητή είναι η κάμερα παρά ένας χαρακτήρας μέσα στο αφήγημα). Σε κάθε περίπτωση, η όλο και αναπτυσσόμενη τεχνική ικανότητα του Χόλιγουντ σε συνδυασμό με τις πολιτικοκοινωνικές, ηθικές ανησυχίες του κοινού συνέβαλαν στο να αναδειχθεί ο σκληροτράχηλος ντετέκτιβ ως ένας κυρίαρχος κινηματογραφικός ήρωας<sup>27</sup>.

Εμείς, ως Έλληνες, δεν θα πρέπει να λησμονούμε την καταγωγή του ντετέκτιβ ή του ανθρώπου που αναζητά να λύσει κάποιο αίνιγμα. Αυτή η καταγωγή δεν είναι άλλη από το μύθο του Οιδίποδα και τον τρόπο που αυτός στρέφει το φακό του πάνω στον Άνθρωπο (το αίνιγμα της Σφίγγας) ή προσπαθεί να ξεκαθαρίσει την αιτία πίσω

<sup>26</sup> T. Schatz, ό.π., σελ. 185-186. Περισσότερα για το Χάμετ και τους υπόλοιπους καθοριστικούς για το είδος συγγραφείς της περιόδου μπορεί κανείς να αναζητήσει στο κεφάλαιο *The modernist crime novel and Hollywood noir* που βρίσκεται στο βιβλίο του James Naremore που έχουμε ήδη παραπέμψει παραπάνω, σελ. 19-47. Επίσης στο A. Dickos, ό.π., σελ. 96-109

<sup>27</sup> T. Schatz, ό.π., σελ. 187. Όσον αφορά στην αφήγηση, ο εμβριθής μελετητής των ειδών σημειώνει, σελ.204-205: «Όπως δείχνουν οι περισσότερες ταινίες με σκληροτράχηλους ντετέκτιβ, η ταύτιση του θεατή μπορεί να πραγματοποιηθεί επαρκώς, μέσω της στρατηγικής πλάνο-αντίστοιχο πλάνο. Γενικά, το κύριο πλάνο εδραιώνει το χωρικό πλαίσιο και τη θέση του κεντρικού χαρακτήρα μέσα σε αυτό και ακολουθείται από ένα κοντινό πλάνο ή μέτριο-κοντινό πλάνο που χαρακτήρα εκείνου και μετά από ένα πλάνο αντίστροφης γωνίας αυτού που ο χαρακτήρας (τόρα η κάμερα-ως-χαρακτήρας) ουσιαστικά «βλέπει». Έτσι, ο κινηματογραφιστής αρχικά θα μπορούσε να εδραιώσει την οπτική του παντογνώστη για να ανοίξει μια σκηνή και να πλησιάζει και να απομακρύνεται από την οπτική του κεντρικού χαρακτήρα όπως απαιτεί η σκηνή. Οι διαφορετικές αφηγηματικές τεχνικές-ειδικά το πλαίσιο της αναδρομής και επίσης ο χειρισμός του φωτισμού και της εικονοληψίας για να αναπαρίσταται η απομονωμένη άποψη του ντετέκτιβ-αντισταθμίζουν με το παραπάνω την ανικανότητα του κινηματογράφου να υποκαταστήσει τον υποκειμενικό πρωτοπρόσωπο αφηγητή του λογοτεχνικού είδους με τους ντετέκτιβ».

από την καταστροφή της πόλης του πραγματοποιώντας μια σειρά από ανακρίσεις-όπως διαβάζουμε στον *Οιδίποδα τύραννο* του Σοφοκλέους<sup>28</sup>.

Σε γενικές γραμμές, στο αμερικανικό φιλμ νουάρ, η μορφή γίνεται αχώριστη από το περιεχόμενο. Ως προς την όψη, οι ταινίες αυτές ήταν περισσότερο σκοτεινές ενώ από την άποψη του περιεχομένου πιο απαισιόδοξες ακόμα και από τις γκανγκστερικές ταινίες της δεκαετίας του 1930. Ο Thomas Schatz παρατηρεί ότι ακόμα και οι αισιόδοξες κλασικές ταινίες της περιόδου, όπως το *Μια υπέροχη ζωή* του Φρανκ Κάπρα και *Τα καλύτερα χρόνια της ζωής μας* του Ουίλιαμ Ουάιλερ αντλούν μεγάλο μέρος του δραματικού αντίκτυπού τους από το αντίθετο ρεύμα αγωνίας και αποξένωσης που ελλοχεύει ακριβώς πίσω από την επιφάνεια, όπως δείχνουν και οι ειρωνικοί τίτλοι τους<sup>29</sup>. Κατόπιν, ο διεθνούς φήμης μελετητής επιχειρεί να αναδείξει τις υφολογικές επιρροές σε είδη όπως το μελόδραμα, το γουέστερν και τα ψυχολογικά θρίλερ του Χίτσκοκ, όπως η *Υπόθεση Νοτόριους* και *Ο Άγνωστος του εξπρές*<sup>30</sup>. Παρόλα αυτά, με τη νεανική μας ματιά ας μας επιτραπεί να αμφισβητήσουμε το γεγονός ότι ο Schatz δεν κατατάσσει σε κάποιο είδος τα φιλμ *Το χαμένο σαββατοκύριακο* και τη *Λεωφόρο της Δύσεως*<sup>31</sup> - σκηνοθεσίας και οι δύο του Μπίλι Ουάιλντερ- σε μια εύστοχη κατά τα λοιπά παρατήρησή του ότι και τα δυο έχουν επιρροές από το νουάρ. Με βάση τα κεντρικά προβλήματα των πρωταγωνιστών (αλκοολισμός στην πρώτη περίπτωση, ψυχολογικό αδιέξοδο πρώην επιτυχημένης σταρ στη δεύτερη), θα πρέπει να θεωρήσουμε τα άνωθεν αναφερόμενα φιλμ ως δράματα ή ψυχοδράματα.

Αξίζει στο παρόν σημείο να ανατρέξουμε στην άποψη ενός σκηνοθέτη και μελετητή του φιλμ νουάρ, Πολ Σρέιντερ, όπου σε ένα διάσημο κείμενό του για το είδος δηλώνει ανάμεσα σε άλλα τα εξής που μας δίνουν τροφή για σκέψη πάνω σε αυτό το αγαπητό όσο και πολυσύνθετο εν τέλει είδος: «*Το φιλμ νουάρ επιτέθηκε και ερμήνευσε τις κοινωνιολογικές του συνθήκες και, μέχρι το τέλος της περιόδου νουάρ,*

<sup>28</sup> Σε αυτή την οπτική αναφέρεται και ο μελετητής Michael Eaton κατά τη μελέτη του γύρω από την Τσαινατάουν του Ρομάν Πολάνσκι, Michael Eaton, *Chinatown*, London 2008, σελ.17

<sup>29</sup> T.Schatz, ό.π., σελ. 168

<sup>30</sup> Περισσότερα για τις ταινίες αυτές του Χίτσκοκ και τις όποιες συνδέσεις τους με το νουάρ μπορεί κανείς να αναζητήσει στο βιβλίο του Pierre Lherminier *Χίτσκοκ*, Αθήνα 1985, σελ. 69-72 και 83-88 αντίστοιχα. Σχετικά με τον εξπρεσιονισμό, σε συνέντευξη του Άλφρεντ Χίτσκοκ που βρίσκουμε στο ίδιο βιβλίο (σελ. 166), ο ίδιος δηλώνει: «*Όσο για τον εξπρεσιονισμό, θα σα πω ότι δεν υφίσταται επιδράσεις, δεν πηγαίνω ποτέ στον κινηματογράφο*».

<sup>31</sup> Ο A. Dickos θεωρεί την ταινία μια προβληματική περίπτωση κατάταξης, όπως κι εκείνες του Χίτσκοκ όσον αφορά στον τρόπο που χρησιμοποιούν την ειρωνεία και το χιούμορ. Βλ. A. Dickos, ό.π., σελ. 6-7

δημιούργησε έναν νέο καλλιτεχνικό κόσμο, που ξεπέρασε την απλή κοινωνιολογική αντανάκλαση, έναν εφιαλτικό κόσμο αμερικανικών επιτηδευμένων συμπεριφορών, που ήταν περισσότερο δημιούργημα, παρά αντανάκλαση. Αυτό γιατί το φιλμ νουάρ ήταν πρώτα απ' όλα ένα ύφος, γιατί έλυνε τις συγκρούσεις του οπτικά και όχι θεματικά, γιατί είχε συναίσθηση της ταυτότητάς του, ήταν σε θέση να δημιουργεί καλλιτεχνικές λύσεις σε κοινωνιολογικά προβλήματα».<sup>32</sup>

Μια ακόμα καλλιτεχνική εφεύρεση του είδους είναι και η γυναίκα *φωμ νουάρ* ή πιο συχνά *φωμ φατάλ*, μια γυναίκα που στις ταινίες αυτές έχει συνήθως πρωταγωνιστικό ρόλο και η λειτουργία της είναι να χειραγωγήσει, προδώσει ή διαταράξει την οικογενειακή ισορροπία του άνδρα πρωταγωνιστή<sup>33</sup>. Παρόλα αυτά, σύμφωνα με τις φεμινιστικές θεωρίες που ίσως σε κάποιες περιπτώσεις φτάνουν τις ιδέες τους πολύ μακριά, το φιλμ νουάρ ίσως να μην είναι τελικά τόσο απόλυτο στο μισογυνισμό του. Κι αυτό διότι πρώτα απ' όλα, το είδος δίνει έναν πολύ δραστήριο ρόλο σε μια γυναίκα, έξυπνη και υπεύθυνη για τη σεξουαλικότητά της- τουλάχιστον μέχρι και πριν από το φινάλε της ταινίας όπου συνήθως επέρχεται ο θάνατός της ή η υποταγή στο πατριαρχικό σύστημα αξιών<sup>34</sup>.

Θα μπορούσαμε να φέρουμε στο μυαλό μας το παράδειγμα της ταινίας του Όρσον Γουέλς *Η κυρία από τη Σαγκάη* (1947) με πρωταγωνιστές τον ίδιο και τη Ρίτα Χέιγουορθ. Σε αυτό το νουάρ με τα εξωτικά στοιχεία, ο Όρσον Γουέλς υποδύεται ένα ναύτη που ερωτεύεται τη σύζυγο ενός επιτυχημένου δικηγόρου. Όπου σύζυγος η Ρίτα Χέιγουορθ με αλλαγμένο λουκ- κοντόξανθο μαλλί. Η ρομαντική ατμόσφαιρα του καταραμένου ήρωα υπάρχει ήδη από το *voice over* του προλόγου όπου ο ίδιος παραδέχεται ότι είναι αγαθός, ανίκανος να μυριστεί τον κίνδυνο, ιδεαλιστής. Παρότι δείχνει σκληρός, εντούτοις θα λέγαμε ότι θα του ταίριαζαν απολύτως τα λόγια που ο Ιάγος λέει στην πρώτη πράξη της τραγωδίας του Σαίξπηρ για τον *Οθέλλο*: "...απλός και απονήρευτος, έτοιμος να θεωρήσει τίμιο τον καθένα που το ισχυρίζεται". Όσο βλέπουμε ή ξαναβλέπουμε κάποια νουάρ τόσο κατανοούμε γιατί πολλοί από τους νεότερους κινηματογραφόφιλους γοητεύονται από τα θέματά του. Όσο πιο μονοκόμματα ιδεαλιστής κάποιος, τόσο πιο επιρρεπής στο νουάρ. Όσο πιο αθώος, μπερδεμένος, ντοστογιεφσκικά ηλίθιος. Και παρότι μοίρα του νουάρ ήρωα είναι να

<sup>32</sup> Paul Schrader, *Notes on Film Noir* (Film Comment), Spring 1972, σελ.13

<sup>33</sup> T. Schatz, ό.π., σελ. 171

<sup>34</sup> S. Hayward, ό.π., σελ. 565

καταστρέφεται και βιολογικά, στην *Κυρία απ' τη Σανγκάη* καταφέρνει ο ναύτης να ξεφύγει και φαινομενικά να επιβάλλει τον ανδρισμό του (με το θάνατο της Χέιγουορθ). Για να συνεχίσει και ίσως (με τα μυαλά και την καρδιά που διαθέτει) καταστραφεί σε κάποιο άλλο ταξίδι.

Επανερχόμενοι, όμως, στη φεμινιστική θεώρηση της νουάρ ηρωίδας, θα πρέπει οπωσδήποτε να αναφέρουμε εκείνο που όλα τα συγγράμματα περί του είδους αναφέρουν, ότι δηλαδή η εικόνα της συγκεκριμένης πρωταγωνίστριας έρχεται σε πλήρη ρήξη με την πρότερη παθητική εικόνα των γυναικών στον κλασικό χολιγουντιανό κινηματογράφο (είτε εκείνες είναι μητέρες και σύζυγοι, είτε πόρνες και ερωμένες). Παρότι, όπως θα εξηγήσουμε διεξοδικότερα πιο κάτω, η *φαιμ φατάλ* έχει τις ρίζες της ψυχαναλυτικά στους φόβους του άνδρα για τη μοντέρνα γυναίκα (τη γυναίκα, δηλαδή, από το 1940 και εξής) και παρότι συνήθως το τέλος της είναι κακό παρόλα αυτά οι καθηγητές James Naremore και E. Ann. Kaplan θεωρούν ότι ακόμα κι έτσι- από φεμινιστικής απόψεως- «η ιδεολογική δουλειά» έχει γίνει<sup>35</sup>.

Κατά συνέπεια, θα μπορούσαμε να πούμε ότι πραγματοποιείται ένας αγώνας κυριαρχίας, ανάμεσα στο αρσενικό και το θηλυκό, ένας αγώνας που διαφαίνεται μέσα και από τις αφηγηματικές τεχνικές του νουάρ. Η Susan Hayward, καταφεύγοντας στη σύγχρονη βιβλιογραφία εξηγεί ότι η γυναίκα στο φιλμ νουάρ είναι δύσκολο να περιοριστεί, κάτι που διαφαίνεται και στις αφηγηματικές του στρατηγικές. Οι υποκειμενικές οπτικές ποικίλουν σε αυτό το είδος, υπάρχουν πολλοί λόγοι που αγωνιούν να κυριαρχήσουν στη συνείδηση του κοινού και να μεταφέρουν την αλήθεια τους. Παρά το γεγονός ότι τεχνικές όπως το φλας μπακ και το σπικάζ αρχικά ευνοούσαν την οπτική γωνία του άρρενος πρωταγωνιστής, ωστόσο εμβόλιμες αφηγήσεις προερχόμενες και από άλλους χαρακτήρες (γυναίκα, αστυνομία)-αγωνίζονται για το ποια θα επικρατήσει. Συχνά ο αγώνας αυτός δεν αφορά μόνο στον έλεγχο πάνω στην αφήγηση αλλά, εν τέλει, στον έλεγχο πάνω στη μορφή της γυναίκας. Αυτή η διαμάχη μπορεί να πραγματοποιείται είτε μεταξύ ανδρών αλλά πολύ συχνότερα μεταξύ του άρρενος και του θήλεος (αρχέτυπα). Η άνωθεν αναφερομένη καθηγήτρια, ανατρέχοντας στη βιβλιογραφία της παρατηρεί κάτι που

---

<sup>35</sup> J. Naremore, ό.π., σελ 58

θα καταδείξουμε στο δεύτερο μέρος της εργασίας μας, ότι δηλαδή η εικόνα της γυναίκας πρόκειται για ανδρικό κατασκεύασμα<sup>36</sup>.

Έχουμε ήδη υπαινιχθεί τη σχέση ανάμεσα στη θέση της γυναίκας κατά το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο και το φιλμ νουάρ. Αυτές οι γυναίκες που έπρεπε να επιδείξουν εκείνη την περίοδο στην αμερικανική κοινωνία ανεξαρτησία και δυναμισμό, με τη λήξη του πολέμου επιστρέφουν στο σπίτι και την οικογενειακή θαλπωρή. Οποιοδήποτε σύγγραμμα κινηματογράφου κι αν ανοίξει κανείς, θα ανακαλύψει φτάνοντας στην ανάλυση του είδους του νουάρ ότι σημειώνεται εξ' άπαντος όσον αφορά στα νουάρ της δεκαετίας του 1940 η τάση που υπάρχει σε αυτά αφενός για αμφισβήτηση του θεσμού της οικογένειας και αφετέρου αυτός ο ασυνείδητος φόβος για τις δυναμικές γυναίκες. Παρόλα αυτά, στο νουάρ της δεκαετίας του 1950 φαίνεται να έχει επιστρέψει η ασφάλεια και η σταθερότητα της οικογενειακής ζωής- ίσως έτσι να εξηγείται και η περίπτωση ταινιών όπως η *Μεγάλη Κάβα* (1953) που αναφέραμε κάποιες σελίδες πιο πριν όπου ο άνδρας δεν κακομεταχειρίζεται σε καμία των περιπτώσεων τη γυναίκα του. Παρότι ξεμακραίνει από τους ψυχαγωγικούς σκοπούς της τέχνης, αγγίζοντας τα όρια της επιστήμης της ψυχανάλυσης, η ακόλουθη επισήμανση της S. Hayward δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί άτοπη: *«Βλέπουμε λοιπόν πώς το φιλμ νουάρ εκφράζει τις καταπιεσμένες ανάγκες της αμερικανικής κουλτούρας. Επιπλέον, οι μαζοχιστικές σεξουαλικές φαντασιώσεις, συνυφασμένες με την απειλή που συνιστά η φαμ φατάλ για τον άνδρα πρωταγωνιστή, συνδέονται, από την άποψη αυτή, με ζητήματα (ανδρικής) ταυτότητας. Όμως, πραγματικά, δεν είναι «τίποτα» σε σχέση με το σαδιστικό τέλος που επιφυλάσσεται για τη γυναίκα: θάνατος, κοινωνικός αποκλεισμός, επανένταξη στην οικογένεια»<sup>37</sup>.*

Αυτά ακριβώς τα ζητήματα σεξουαλικής ταυτότητας αλλά και μια σειρά από πολιτικά θέματα (με πιο χαρακτηριστικό εκείνη της διαφθοράς) είναι οι λόγοι που το νουάρ με τον έναν ή τον άλλο τρόπο βρίσκονταν πάντα στην επικαιρότητα και σίγουρα στις συζητήσεις των νεότερων κάθε φορά μελών της μεγάλης οικογένειας του κινηματογράφου. Το είδος, όμως, αυτό επιβίωσε ακόμα και στην αμερικανική τηλεόραση (αστυνομικά σίριαλ με ντετέκτιβ της δεκαετίας του '50 και '60)- χωρίς ωστόσο να έχει να παρουσιάσει σημαντικά αισθητικά αποτελέσματα. Ο Thomas

<sup>36</sup> S. Hayward, *Οι βασικές έννοιες του κινηματογράφου*, Αθήνα 2017, σελ. 566

<sup>37</sup> S. Hayward, ό.π., σελ. 567



Schatz σημειώνει σχετικά: «Ο ιδιωτικός ντετέκτιβ σε εκείνες τις σειρές ήταν μια μετριασμένη έκδοση του κινηματογραφικού προκατόχου του και η τεχνοτροπία νουάρ του κινηματογράφου ήταν δύσκολο να επιτευχθεί στην τηλεοπτική οθόνη. Το τηλεοπτικό γύρισμα απαιτούσε ένα ύφος επίπεδου φωτισμού χαμηλής αντίθεσης και διακριτικής εικονοληψίας κατά τη διάρκεια εκείνης της εποχής των ασπρόμαυρων ταινιών»<sup>38</sup>.

Όσον αφορά στον κινηματογράφο, το μοντέλο του σκληροτράχηλου ντετέκτιβ επανήλθε και πάλι δυναμικά με το λεγόμενο *Νέο Χόλιγουντ* από τα τέλη της δεκαετίας του 1960 και εξής ενώ έφτασε στην πλήρη κορύφωσή του με σύγχρονα νουάρ, νέονουάρ όπως ονομάζονται, όπως με το *Μεγάλο αποχαιρετισμό* (1973) του Ρόμπερτ Άλτμαν και ιδίως με την *Τσάινάταουν* (1973) του Ρομάν Πολάνσκι. Η υπόθεση του έργου του Ρομάν Πολάνσκι διαδραματίζεται στο Λος Άντζελες της δεκαετίας του 1930 και έχει για πρωταγωνιστή ένα ντετέκτιβ με ανησυχίες που εκφράζουν περισσότερο την σύγχρονη (δεκαετία 1970) εποχή.

Τελικά ο Thomas Schatz παρατηρεί εύστοχα ότι εκείνη την περίοδο επανέρχονται ο κυνισμός, η αποξένωση και μια νοσταλγία για την προ της δεκαετίας του 1950 Αμερική. Το σύμπαν μέσα στο οποίο καλείται να λειτουργήσει ο ντετέκτιβ είναι ακόμα πιο περίπλοκο. Στη θέση του Παγκοσμίου Πολέμου, υπάρχει το Βιετνάμ. Επιπροσθέτως, με την εμφάνιση του γυναικείου κινήματος, οι γυναίκες πλέον αρνούνται να υπηρετήσουν τον παραδοσιακό τους ρόλο. Παράλληλα, τα γκέτο κυριαρχούν στις πόλεις και η ατομική βόμβα έχει αφήσει καταστροφές και ανασφάλεια για τη χρήση της επιστήμης. Ο καθηγητής καταλήγει εύστοχα: «Όπως και το πρότυπό του στη δεκαετία του 1940, ο ντετέκτιβ της δεκαετίας του 1970 αποδεχόταν την κοινωνική διαφθορά ως δεδομένο και προσπαθούσε να παραμείνει μακριά από αυτή, ακόμη απονήρευτος ιδεαλιστής πίσω από τον κυνισμό που έδειχνε στην επιφάνεια. Αλλά ο νέος ντετέκτιβ της δεκαετίας του 1970 ζούσε σε έναν χώρο χωρίς να είναι σε θέση να τον κατανοήσει ή να τον ελέγξει- ακόμη και στην ταινία εποχής *Τσάινάταουν*, όπου το περιβάλλον που παρουσιάζεται είναι το Λος Άντζελες στα τέλη της δεκαετίας του 1930. Χωρίς να είναι πια ο προστάτης-ήρωας, ο ντετέκτιβ σε πιο σύγχρονες ταινίες είναι ο ίδιος το θύμα τελικά»<sup>39</sup>.

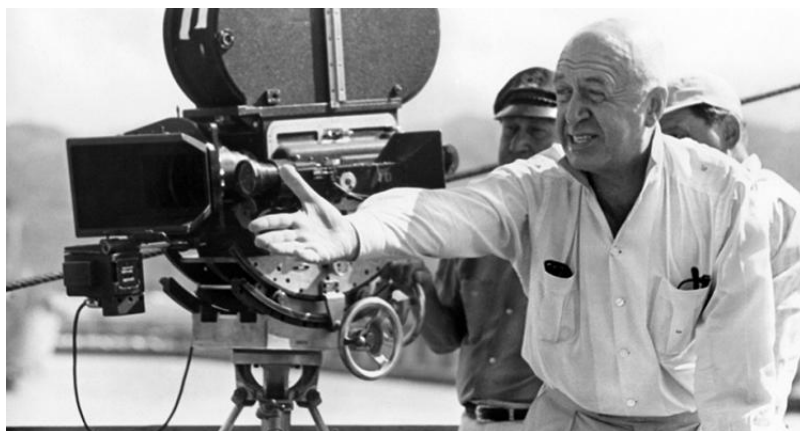
<sup>38</sup> T. Schatz, ό.π., σελ. 218

<sup>39</sup> T. Schatz, *Τα είδη ταινιών του Χόλιγουντ*, Θεσσαλονίκη 2013, σελ. 218

Καθώς ο κόσμος και οι σχέσεις γύρω μας γίνονται σταδιακά από τη δεκαετία του 1970 και εντεύθεν όλο και πιο περίπλοκες, γεμάτες ανταγωνισμούς, με πολιτικά συστήματα που αποτυγχάνουν, απογοητεύουν και καταστρέφουν, ο κόσμος του νουάρ είναι καταφύγιο έκφρασης για τους νεότερους ιδεαλιστές. Για όλους όσους αυτοπαγιδεύονται μέσα στις εικόνες που ίσως και οι ίδιοι να έχουν φτιάξει για την κοινωνία ή τις γυναίκες. Για όσους ακολουθούν διαρκώς, μονομανώς την ενσυναίσθηση τους και όπως ο ντετέκτιβ του Τζακ Νίκολσον στην *Τσάιναταουν* κάνουν τα ίδια λάθη ξανά και ξανά.

## Β΄ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

### Όττο Πρέμιντζερ: Η πορεία από τη Βιέννη προς την Αμερική



Εάν ανατρέξει κανείς στις σύγχρονες ηλεκτρονικές ή έντυπες εγκυκλοπαίδειες, θα διαπιστώσει ότι ο Όττο Πρέμιντζερ θεωρείται ως ένας από τους πιο καθοριστικούς σκηνοθέτες του παγκόσμιου κινηματογράφου. Η θεματολογία ταινιών του όπως το *The Moon is blue* (1953, θίγει το ταμπού της παρθενίας) και το *Advise and Consent* (1962, μια ταινία που μιλάει ανοικτά για την ομοφυλοφιλία) είναι ρηξικέλευθη για την εποχή και οδηγεί προς τη χαλάρωση του περίφημου *Κώδικα Παραγωγής* για τον οποίο θα μιλήσουμε διεξοδικά με αφορμή τη διεξοδική ανάλυση του φιλμ νουάρ *Laura* (1944)<sup>40</sup>.

Πολύ συχνά οι μελετητές του κινηματογράφου κάνουν λόγο για σκηνοθέτες όπως ο Όττο Πρέμιντζερ ή ο Ντάγκλας Σερκ όπου ανανέωσαν τον αμερικανικό κινηματογράφο κουβαλώντας τον ευρωπαϊκό τους αέρα- παρά τις όποιες ελλείψεις είχαν αρχικά στους τεχνικούς τομείς. Αξίζει, κατά τη γνώμη μας, να εστιάσουμε στην ιστορία του Όττο Πρέμιντζερ και της οικογένειάς του ώστε εν τέλει να δικαιολογήσουμε για ποιο λόγο ο σκηνοθέτης ήταν σε θέση να ανταπεξέλθει στις απαιτήσεις διαφόρων κινηματογραφικών ειδών καθώς και το για ποιο λόγο προτιμούσε τα δικαστικά δράματα και τις αστυνομικές ιστορίες.

Ο Otto Ludwig Preminger γεννήθηκε στη Βιέννη το 1905 ή 1906. Στην αυτοβιογραφία του, ο σκηνοθέτης αναφέρει ότι υπήρχαν δύο δημόσια έγγραφα- και τα δύο έμοιαζαν γνήσια- όπου το μεν αναφέρει ότι γεννήθηκε στις 5 Δεκεμβρίου

<sup>40</sup> Για περισσότερα σχετικά με τον τρόπο που οι ταινίες του Πρέμιντζερ βοήθησαν προς την κατεύθυνση της χαλάρωσης του Κώδικα Παραγωγής, βλ. το λήμμα στην ηλεκτρονική εγκυκλοπαίδεια της Britannica <https://www.britannica.com/biography/Otto-Preminger> (Προσπέλαση στις 24/8/2019)

1905 στη Βιέννη, και το άλλο ότι γεννήθηκε σε μια κοντινή της Βιέννης επαρχία (όπου ο προπάππος του διέθετε κάποια φάρμα) ακριβώς ένα χρόνο αργότερα. Όταν εκδίδεται η αυτοβιογραφία του, ο Πρέμιντζερ είναι ήδη άνω των εβδομήντα ετών και δεν διστάζει να κάνει χιούμορ: «Στην ηλικία μου, ένας χρόνος ζωής πάνω ή κάτω λίγη σημασία έχει»<sup>41</sup>.

Ήδη η ιστορία του πατέρα του, Μαρκ Πρέμιντζερ, προσημαίνει την ευφυΐα και τη σπουδαία διαδρομή την οποία εν τέλει είχε ο Όττο. Γεννημένος στα 1877, ο πατέρας του Πρέμιντζερ προέρχονταν από μια φτωχή εβραϊκή οικογένεια, με έναν πατέρα ο οποίος επιθυμούσε για το γιο του να λάβει ανώτατη μόρφωση. Ο Μαρκ δεν άργησε να διαπρέψει, παρά το γεγονός ότι παράλληλα με τις σπουδές έπρεπε να δουλεύει ώστε να υποστηρίζει τις πέντε αδερφές και τη μητέρα του, μετά τον πρόωρο θάνατο του πατέρα του. Για τις επιδόσεις του ως φοιτητής της επιστήμης της νομικής τιμήθηκε από την τότε Αυτοκρατορία της Αυστροουγγαρίας. Παρά το γεγονός ότι η Αυστρία, ακόμα και χρόνια πριν την εμφάνιση του Χίτλερ, έτρεφε αντισημιτικά αισθήματα, ο πατέρας Πρέμιντζερ κατάφερε να βρεθεί στις νομικές υπηρεσίες του Αυτοκράτορα. Όταν του προτάθηκε να αναλάβει το ανώτατο αξίωμα του Γενικού Εισαγγελέα, αρνήθηκε να βαφτιστεί καθολικός- παρά το γεγονός ότι δεν υπήρξε ποτέ θρησκόληπτος Εβραίος. Κατά παράδοξο γύρισμα της τύχης, όπως περιγράφει ο γιος του στα πρώτα κεφάλαια της αυτοβιογραφίας του, η θέση τού δόθηκε ούτως ή άλλως<sup>42</sup>.

Νεότερος ο πατέρας του Όττο Πρέμιντζερ, κάτω των τριάντα ετών, είχε εξουσία που έφτανε μέχρι και στον έλεγχο του τύπου. Ήταν εκείνη την περίοδο, σε ηλικία 26 ετών που παντρεύεται την Josepha Fraenkel, μια γλυκιά και ζεστή γυναίκα όπως την περιγράφει ο γιος της. Με την ίδια θέρμη μιλούσε ο Όττο Πρέμιντζερ και για τον πατέρα του. Τον περιγράφει ως έναν άνθρωπο που ναι μεν πίστευε ότι δεν χρειάζεται υπερβολική στοργή για να μεγαλώσει ένα παιδί αλλά από την άλλη συζητούσε μαζί του σαν να ήταν ενήλικας. Ανάμεσα στις συμβουλές του που κράτησε και διατύπωσε και στο έργο ζωής του ο Πρέμιντζερ είναι και εκείνη περί μη εκδίκησης των εχθρών. Όταν βρίσκονταν στην ηλικία των πέντε ετών, γεννιέται και ο

<sup>41</sup> Otto Preminger, *Preminger An autobiography*, New York 1977, σελ. 28-29

<sup>42</sup> O. Preminger, ό.π., σελ. 28

αδερφός του Ίνγκο με τον οποίο ο σκηνοθέτης διατήρησε καλές σχέσεις καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής τους<sup>43</sup>.

Εν συνεχεία θα αποδείξουμε ότι ο πατέρας του Όττο Πρέμιντζερ έπαιξε καθοριστικό ρόλο στο ρου της ιστορίας. Στα 1914, ο Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος ξέσπασε με τη δολοφονία του Αρχιδούκα Φραντς Φέρντιναντ, κληρονόμου του θρόνου της Αυτοκρατορίας. Πολλοί ύποπτοι προδοσίας αιχμαλωτίστηκαν και κρατούνταν στο Γκρατς, πρωτεύουσα της επαρχίας της Στύρια. Εκεί μετακόμισε και η οικογένεια Πρέμιντζερ καθώς καθήκον του πατέρα της οικογένειας ήταν το να διεξάγει έρευνες και δίκες, προκειμένου να εξακριβώνει ποιος είναι αθώος και ποιος ένοχος. Παράλληλα, η ζωή στη συγκεκριμένη πόλη υπήρξε δύσκολη για την οικογένεια, καθώς αντιμετώπισαν το ρατσισμό ενώ ο Όττο Πρέμιντζερ δέχτηκε επίθεση από συμμαθητές του στο σχολείο<sup>44</sup>.

Με την επιστροφή της οικογένειας στη Βιέννη, ο μεν πατέρας περνάει δύσκολες στιγμές κατά τη διάρκεια της κατάρρευσης της Αυτοκρατορίας μετά το πέρας του Μεγάλου Πολέμου, ενώ ο Όττο διαγιγνώσκεται με κάποιο μικρό πρόβλημα στην καρδιά του. Ο Μαρκ, με το αναγκαστικό τερματισμό της καριέρας του, ανοίγει με μεγάλη επιτυχία ένα δικηγορικό γραφείο. Το γεγονός ότι το μικρό πρόβλημα με την καρδιά του δεν επέτρεπε στον Όττο να συμμετάσχει στα παιχνίδια με τα υπόλοιπα μικρά αγόρια, τον εξώθησε στην απομόνωση στο σπίτι και στο διάβασμα. Είναι εκείνη η περίοδος όπου αντιλαμβάνεται την αγάπη του για τα κλασικό θέατρο (Σαίξπηρ, Γκαίτε, Σίλερ) ενώ συχνάζει πολλές ώρες στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Βιέννης, στις όπερες, στα θέατρα και φυσικά τους κινηματογράφους. Κατά δική του ομολογία, υπήρχαν περιπτώσει όπου πλαστογραφούσε την υπογραφή του πατέρα του και έλειπε από το σχολείο ακόμα και για δέκα συνεχόμενες βδομάδες<sup>45</sup>.

Η πρώτη θεατρική εμφάνιση του Όττο Πρέμιντζερ έγινε όταν εκείνος ήταν στην ηλικία των 12 ετών- απαγγελία ποιημάτων σε ένα κονσέρτο για φιλανθρωπικούς σκοπούς. Οι γονείς του καμάρωσαν για το ταλέντο που επέδειξε αλλά ακόμα δεν είχαν αντιληφθεί ότι ο γιος τους προετοιμάζονταν για μια λαμπρή θεατρική διαδρομή στη Βιέννη που σαν συνέπεια θα τον οδηγούσε έπειτα στα μεγάλα στούντιο του Χόλιγουντ και τις θεατρικές σκηνές του Broadway. Στα 1923, ο Όττο Πρέμιντζερ

<sup>43</sup> O. Preminger, ό.π., σελ. 29

<sup>44</sup> O. Preminger, *Preminger An autobiography*, New York 1977, σελ. 30

<sup>45</sup> O. Preminger, ό.π., σελ. 32

σχεδόν δεκαεφτά χρονών όταν όλη η Βιέννη ενθουσιάστηκε με την είδηση ότι ο σπουδαίος θεατράνθρωπος Μαξ Ρέινχαρτ θα άνοιγε θέατρο εκεί. Ο Ρέινχαρτ παρότι αυστριακός έζησε πολλά χρόνια στο Βερολίνο όπου και είχε αναγνωριστεί ως ο καλύτερος θεατρικός σκηνοθέτης της υφηλίου<sup>46</sup>.

Δεν θα μπορούσαμε να προχωρήσουμε την ιστορία της αναγέννησης του θεάτρου της Βιέννης, εάν δεν μιλούσαμε για το δισεκατομμυριούχο Καμίλο Καστιλόνι, ο οποίος παρείχε όλα τα μέσα στο Μαξ Ρέινχαρτ ζητώντας σαν μοναδικό αντάλλαγμα το πιο μεγάλο και καλύτερο θεωρείο του θεάτρου να είναι ρεζερβέ για εκείνον σε κάθε παράσταση. Όλη η Βιέννη παρακολουθούσε κατάπληκτη τις διαδικασίες αναμόρφωσης του θεάτρου, κανείς όμως δεν έδειξε το ζήλο του νεαρού Όττο Πρέμιντζερ. Ο τελευταίος πήρε το θάρρος και έστειλε επιστολή στο Ρέινχαρτ ζητώντας να κάνει δοκιμαστικό για το θίασό του- περίμενε με αδημονία την απάντηση πηγαίνοντας συχνά στο ταχυδρομείο, μιας και δίσταζε να δώσει τη διεύθυνση του σπιτιού του, φοβούμενος την πιθανή άρνηση των γονιών του. Με το σπάνιο χάρισμα που διαθέτουν οι σκηνοθέτες της εμβέλειάς του στην αφήγηση, το εν λόγω περιστατικό και η κατάληξή του όπως τα αφηγείται στην επίσημη αυτοβιογραφία του δημιουργεί στους αναγνώστες εικόνες κινηματογραφικές. Μετά από μια αρκετά μεγάλη περιπέτεια, λοιπόν, ο Όττο Πρέμιντζερ κατάφερε να καταπλήξει στο δοκιμαστικό τόσο το στενό συνεργάτη του Ρέινχαρτ όσο και τον ίδιο το μεγάλο θεατρικό σκηνοθέτη που τον έχρισε τον πρώτο «μαθητευόμενο ηθοποιό» της *Viennese Reinhardt Company*<sup>47</sup>.

Τελικά ο Μαρκ Πρέμιτζερ αποδέχτηκε την απόφαση του γιου του να ασχοληθεί με την υποκριτική, ζητώντας του σαν μοναδική χάρη να παρακολουθεί παράλληλα όποιες ακαδημαϊκές σπουδές επιθυμούσε. Ο νεαρός Όττο επέλεξε να ακολουθήσει τα χνάρια του πατέρα του και να καταπιαστεί με τις σπουδές πάνω στη νομική επιστήμη. Παρόλα αυτά, στην πρεμιέρα του νέου θεάτρου ο Όττο Πρέμιντζερ συνειδητοποίησε ότι η λειτουργία του στο θίασο δεν ήταν σε υποκριτικό επίπεδο, παρά αποτελούσε ένα είδος παιδιού για όλες τις δουλειές. Η νεανική του ακόμα τότε ψυχή μπορεί να αντιμετώπισε το παραπάνω με κατάπληξη, όμως οι περισσότεροι άνθρωποι που αργότερα διαπρέπουν στις τέχνες του θεάτρου, της μουσικής και του

<sup>46</sup> Ο. Preminger, ό.π., σελ.35

<sup>47</sup> Ο. Preminger, ό.π., σελ. 36-37

κινηματογράφου, συνήθως ξεκινούν από εξίσου χαμηλά πόστα προκειμένου να χαλυβδώσουν το χαρακτήρα τους και να αποκτήσουν την πρέπουσα εμπειρία<sup>48</sup>.

Η πορεία του Όττο Πρέμιντζερ δεν άργησε να φανεί ότι ήταν ανοδική. Ο μεγάλος αυτός θεατράνθρωπος, Μαξ Ρέινχαρτ, τον έκανε βοηθό του στη σχολή υποκριτικής που άρχισε να διευθύνει όπως επίσης και στο Salzburg Festival. Η ψυχή του Όττο Πρέμιντζερ βρίσκεται διαρκώς σε δημιουργική ανησυχία, ο τρόπος εργασίας του αεικίνητου δασκάλου του τον εντυπωσιάζει. Θέλοντας, όμως, πια να μην καταπιάνεται ως προς το υποκριτικό κομμάτι με ευτελείς ρόλους παίρνει την απόφαση να αναζητήσει δουλειά σε γερμανικούς θιάσους που περιόδευαν παρουσιάζοντας θεατρικά δράματα, όπερες και οπερέτες. Δούλεψε στη Τσεχοσλοβακία με το ψευδώνυμο Otto Pretori- μιας και όσοι διαχειρίζονταν την εξουσία της χώρας πια ίσως γνώριζαν το επώνυμο του πατέρα του σκηνοθέτη από τις ανακρίσεις για προδοσία κατά τη διάρκεια του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου<sup>49</sup>.

Ένα χρόνο αργότερα θα εργαστεί στη Ζυρίχη. Ο Όττο Πρέμιντζερ είναι δεκαεννέα ετών και ήδη χάνει το μεγαλύτερο μέρος από τα μαλλιά του, παρόλα αυτά δεν παύει να ερμηνεύει ρόλους στο θέατρο ενώ σε μια μικρή γερμανική πόλη της Τσεχοσλοβακίας του δίνεται η ευκαιρία να σκηνοθετήσει. Με την επιστροφή του στη Βιέννη παίρνει την απόφαση να εγκαταλείψει την υποκριτική και να ασχολείται πλέον αποκλειστικά με τη θεατρική σκηνοθεσία. Με το συνεργάτη του, Ρολφ Τζαν, ιδρύουν τη θεατρική εταιρεία Die Komodie. Το κυρίως κεφάλαιο για την έναρξη της εταιρείας το βάζει η σύζυγος του συνεργάτη του Πρέμιντζερ, η πάμπλουτη ηθοποιός που κρατάει και τον τίτλο της κόμισσας, Μαρίτα Στρίλεν. Το πρώτο έργο που παρουσίασε ο εν λόγω θίασος ήταν το κλασικό αριστούργημα του Άντον Τσέχωφ *Οι Τρεις αδερφές* και δεν γνώρισε μεγάλη επιτυχία. Μάλιστα, την ημέρα της πρεμιέρας του έργου, ο Όττο Πρέμιντζερ αποτυγχάνει επίσης και στο τελευταίο μάθημα που του έμενε στο Πανεπιστήμιο προκειμένου να εξασφαλίσει το πτυχίο της νομικής. Όταν εξετάζουμε στιγμές από τη ζωή ενός μεγάλου καλλιτέχνη, όπως η άνωθεν, αρχίζουμε να καταλαβαίνουμε ότι ο χώρος της τέχνης στην πραγματικότητα δεν έχει να κάνει μόνο με το φως- όπως διαχρονικά θέλουν να πιστεύουν όσοι ασχολούνται με τη

<sup>48</sup> O. Preminger, ό.π., σελ. 38

<sup>49</sup> Otto Preminger, Preminger An autobiography, New York 1977, σελ. 38-40

δημοσιογραφία- αλλά κυρίως έχει πόνο, δοκιμασίες και αποτυχίες μέχρι τη μεγάλη στιγμή<sup>50</sup>.

Ο Όττο Πρέμιντζερ, δεν χρειάστηκε και πολύ για να ορθοποδήσει. Μόλις τρεις μήνες αργότερα καταφέρνει να αποκτήσει τόσο το πτυχίο της νομικής επιστήμης όσο και να κάνει την πρώτη του τεράστια θεατρική επιτυχία με ένα δικαστικό δράμα. Αν εξετάσει κανείς ακόμα και τις περισσότερες ταινίες του Πρέμιντζερ που τον οδήγησαν στις υποψηφιότητες της Αμερικανικής Ακαδημίας Κινηματογράφου για το Όσκαρ καλύτερης σκηνοθεσίας (*The Cardinal*, υποψήφιος στην απονομή του 1964) ή ταινίας (*Anatomy of a murder*, υποψήφιος στην απονομή του 1960), θα παρατηρήσει ότι αυτές είχαν οπωσδήποτε είτε αστυνομικό μυστήριο είτε συγκαταλέγονταν στο είδος του δικαστικού δράματος- στην περίπτωση του *Anatomy of a murder*. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης κατά λέξη στην αυτοβιογραφία του δηλώνει: «Πιθανόν με ελκύουν τα δικαστικά δράματα διότι πέρασα μεγάλο μέρος της παιδικής μου ηλικίας εντυπωσιασμένος από τις δίκες που πραγματοποιούσε ο πατέρας μου»<sup>51</sup>. Στην επιτυχία των θεατρικών παραστάσεων ή αντίστοιχων ταινιών που γύρισε αργότερα στο Χόλιγουντ θα πρέπει οπωσδήποτε να συνέβαλε εκτός από τον ενθουσιασμό του για το ταλέντο του πατέρα του και οι γνώσεις που ο ίδιος είχε αποκτήσει κατά τα διαβάσματά του στο Πανεπιστήμιο.

Παρά την πρώτη του μεγάλη επιτυχία με το Ρολφ Τζαν, ο Όττο Πρέμιντζερ αποφασίζει να διακόψει τη συνεργασία μαζί του- ίσως στην απόφαση να τον έσπρωξε και ο εγωκεντρικός χαρακτήρας της συζύγου του συνεργάτη του που είχε απορρίψει ακόμη και το ταλέντο της Μαρλέν Ντήτριχ όταν έτυχε να κάνουν ένα δοκιμαστικό μαζί της. Στο αντίστοιχο απόσπασμα της αυτοβιογραφίας του, ο σκηνοθέτης δεν διστάζει να τους ειρωνευτεί με λεπτότητα. Ακόμα, όμως, και στον επόμενο θίασο που διαλέγει για συνεργασία, ο Πρέμιντζερ θα βιώσει παρόμοια κατάσταση με την συνεργάτιδά του η οποία υποδείκνυε έργα και ρόλους για τον αδερφό της, Γιάκομπ Φελντχάμερ, που ήταν από τους πρωταγωνιστές του θιάσου<sup>52</sup>.

Την ίδια περίοδο, δύσκολες στιγμές βίωσε και η θεατρική επιχείρηση του δασκάλου του, Μαξ Ρέινχαρτ, έπειτα και από την ολοκληρωτική οικονομική καταστροφή του Καμίλο Καστιλόνι. Ο τελευταίος είχε προσέξει τη δουλειά που είχε

<sup>50</sup> Ο. Preminger, ό.π., σελ. 41-42

<sup>51</sup> Ο. Preminger, ό.π., σελ. 42

<sup>52</sup> Ο. Preminger, ό.π., σελ. 43



παρουσιάσει ο Όττο Πρέμιντζερ τα προηγούμενα δύο χρόνια στη Βιέννη και έπεισε το Ρέινχαρντ να τον προσλάβει σαν σκηνοθέτη στο θέατρο του Γιόζεφστατ. Η πρώτη παράσταση που σκηνοθέτησε εκεί ήταν επίσης ένα δικαστικό δράμα που γνώρισε μεγάλη εμπορική επιτυχία. Καθώς στην αυτοβιογραφία του, ο σκηνοθέτης μιλάει περί της επόμενης μεγάλης επιτυχίας του, το ανέβασμα της παράστασης *The Front Page*, του δίνεται η ευκαιρία να καυτηριάσει τη συμπεριφορά της πρωταγωνίστριάς του, Πόλα Γουέσλι η οποία την επόμενη περίοδο, προκειμένου να επιβιώσει ασπάστηκε τις αρχές του ναζισμού. Τέτοιους ανθρώπους, ο Όττο Πρέμιντζερ τους χαρακτηρίζει ως θύματα κι αυτούς του καθεστώτος του Χίτλερ<sup>53</sup>.

Τη θεατρική περίοδο 1932/33 ο Μαξ Ρέινχαρντ ανακοινώνει ότι θα βρίσκεται για τελευταία φορά στο τιμόνι του θεάτρου του Γιόζεφστατ και έτσι ο πρόεδρος Καστιλόνι ονοματίζει τον Όττο Πρέμιντζερ διάδοχο του μεγάλου δασκάλου του- μια απόφαση που προκάλεσε μεγάλη εντύπωση δεδομένου του νεαρού της ηλικίας του σκηνοθέτη που τότε ήταν κάτω των τριάντα ετών. Από τους πρώτους κιόλας μήνες στο καινούριο του πόστο, ο Πρέμιντζερ έδιξε ότι μπορούσε να διαχειριστεί το ταμείο αλλά παράλληλα δεν δίστασε να συγκρουστεί με το δάσκαλό του όταν εκείνος του πρότεινε να ανεβάσει τέσσερις συνεχόμενες παραστάσεις τις οποίες έπειτα επιθυμούσε να πάει σε περιοδεία. Παρά τη συμφωνία που έγινε μεταξύ τους- κατά την οποία ο Πρέμιντζερ παραχωρούσε το θέατρο στο Ρέινχαρντ υπό την προϋπόθεση να βρει εκείνος ιδιωτικό χρηματοδότη, οι παραστάσεις όπως και η περιοδεία απέτυχαν παταγωδώς<sup>54</sup>.

Μόλις μια χρονιά πριν προκύπτει και η πρώτη πρόταση που έλαβε ο Όττο Πρέμιντζερ σχετικά με σκηνοθεσία έργου για τον κινηματογράφο. Επρόκειτο για την κινηματογραφική ταινία *Die grosse Liebe* (*Η μεγάλη αγάπη*, 1931). Παρά το γεγονός ότι ο Πρέμιντζερ δεν είχε ακόμη τις απαραίτητες γνώσεις για το νέο μέσο, δέχτηκε την πρόταση του επιχειρηματία Χάινριχ Χάας προκειμένου να διατηρηθεί απασχολημένος κατά τους καλοκαιρινούς μήνες όπου τα θέατρα δεν λειτουργούσαν. Παρά το γεγονός ότι η ταινία έλαβε καλές κριτικές και έκοψε πολλά εισιτήρια, ο

<sup>53</sup> O. Preminger, ό.π., σελ. 44

<sup>54</sup> O. Preminger, ό.π., σελ. 46-47

Όττο Πρέμιντζερ δήλωνε επανειλημμένα ότι το εν λόγω φιλμ είναι ένα νεανικό του ατόπημα που προσπαθεί να ξεχάσει<sup>55</sup>.

Τα αποτελέσματα που παρουσιάζει ο Όττο Πρέμιντζερ στη διοίκηση του θεάτρου του Γιόζεφστατ είναι εξαιρετικά. Ο συνδυασμός του ταλέντου, του ενστίκτου και της δουλειάς του είναι τέτοιος που ο σκηνοθέτης δέχεται πρόταση από τον Υπουργό Πολιτισμού της χώρας να αναλάβει τη θέση του διευθυντή στο Εθνικό Θέατρο που βρίσκονταν στη Βιέννη. Παρόλα αυτά, όταν ο Υπουργός τού ζήτησε να ασπασθεί τον καθολικισμό προκειμένου να γίνει και επισήμως δεκτός στη θέση, ο Όττο Πρέμιντζερ, όπως και ο πατέρας του κάποια χρόνια πρωτότερα, αρνήθηκε κι έτσι δεν κατέλαβε εκείνος τη θέση. Στη αυτοβιογραφία του γράφει πιο συγκεκριμένα ο σκηνοθέτης: *«Η άρνησή μου να γίνω καθολικός πιθανότατα μου έσωσε τη ζωή. Εάν είχα δεχτεί, πιθανότατα δεν θα ήμουν ελεύθερος καθηκόντων όταν δύο χρόνια αργότερα ο Τζόζεφ Σενκ με προσκάλεσε στο Χόλιγουντ. Θα ήμουν στη Βιέννη όταν ο Χίτλερ επιτέθηκε στην Αυστρία το 1938 και θα είχα την ίδια τύχη με πολλούς από τους φίλους μου. Διότι, για το Χίτλερ, ακόμα κι αν είχα αλλάξει πίστη, θα παρέμενα για πάντα ένας Εβραίος»*<sup>56</sup>.

Όπως μπορεί κανείς να αντιληφθεί, ο άνωθεν αναφερόμενος Τζόζεφ Σενκ ήταν ένας από τους πιο ισχυρούς ανθρώπους της τότε βιομηχανίας του Χόλιγουντ ο οποίος τον Απρίλιο του 1935 επισκέφθηκε στη Βιέννη κάποιον ζάμπλουτο, παλιό του φίλο μέσω του οποίου πληροφορήθηκε για το νεαρό ταλέντο που πριν λίγα μόλις χρόνια διαδέχθηκε το μεγάλο δάσκαλο Ρέινχαρτ στη διοίκηση του θεάτρου του Γιόζεφστατ. Ο Όττο Πρέμιντζερ με γλαφυρό ύφος περιγράφει στα απομνημονεύματά του εκείνο το πρωινό που η γραμματέας του διέκοψε απότομα την πρόβα για να του ανακοινώσει ότι ο Σενκ ζητάει να τον συναντήσει. Εντύπωση προκαλεί στο σύγχρονο αναγνώστη αφενός το γεγονός ότι ο Πρέμιντζερ επέλεξε παρά τη σπουδαιότητα της πρόσκλησης να μη διακόψει την πρόβα και αφετέρου το ότι ο Σενκ τελικά δέχθηκε να τον συναντήσει όποτε ο Πρέμιντζερ τελείωνε από τις υποχρεώσεις των προβών. Οι νεότεροι μπορούμε μέσα από αυτό το περιστατικό να διδαχθούμε πολλά σχετικά με

<sup>55</sup> Foster Hirsch, *Otto Preminger: The man who would be king*, New York 2007, σελ.34-35

<sup>56</sup> Otto Preminger, *Preminger An autobiography*, New York 1977, σελ. 51

τον επαγγελματισμό και την αφοσίωση αυτών των ανθρώπων- στοιχεία που τους έκαναν να διακριθούν<sup>57</sup>.

Κατά την πρώτη συνάντηση του Όττο Πρέμιντζερ με το Τζόζεφ Σενκ, ο κοινός φίλος τους χρειάστηκε να παρευρίσκεται με την ιδιότητα του διερμηνέα καθώς ούτε ο Πρέμιντζερ ήξερε αγγλικά, ούτε ο Σενκ τα γερμανικά. Ο Σενκ εξήγησε στο νεαρό σκηνοθέτη ότι μαζί με το συνεργάτη του, Ντάριλ Ζάνουκ, αναζητούσαν δημιουργικούς νέους ανθρώπους για την καινούρια τους κινηματογραφική εταιρεία. Δεν φάνηκε να απασχολεί το Σενκ το γεγονός ότι ο νεαρός Όττο δεν μιλούσε τα αγγλικά αλλά και ότι η μοναδική του σκηνοθετική απόπειρα ήταν ένα ασήμαντο φιλμ. Το ίδιο θετικός για συνεργασία φάνηκε από την πρώτη στιγμή και ο Πρέμιντζερ ο οποίος προθυμοποιήθηκε να πάει στο Χόλιγουντ με την ολοκλήρωση των υποχρεώσεών του στη Βιέννη. Οι γονείς του Πρέμιντζερ σοκαρίστηκαν με την απόφασή του να εγκαταλείψει μια σίγουρη ζωή και καριέρα για να πάει σε μια χώρα όπου ήταν εντελώς άγνωστος, αλλά ο γιος τους είχε πάρει ήδη την απόφασή του και αρχίζει να μελετά με ζέση την αγγλική γλώσσα<sup>58</sup>.

Την ίδια χρονική περίοδο, τα νέα για τον ερχομό του Πρέμιντζερ στην Αμερική έχουν διαδοθεί. Ο θεατρικός παραγωγός του Μπροντγουέι, Γκίλμπερτ Μίλερ, ζητάει από το μεγάλο σκηνοθέτη προτού εγκατασταθεί στο Χόλιγουντ να σκηνοθετήσει στη Νέα Υόρκη ένα ακόμη δικαστικό δράμα, το *Libel!*. Καθότι είχε σκηνοθετήσει και τη γερμανική εκδοχή του έργου στη Βιέννη, ο Όττο Πρέμιντζερ δέχθηκε αμέσως την πρόταση χωρίς καν να συζητήσει το θέμα της αμοιβής του<sup>59</sup>.

Το τελευταίο θεατρικό έργο που ο Πρέμιντζερ σκηνοθέτησε στη Βιέννη ήταν το *The First Legion*. Σε απόσπασμα από την αυτοβιογραφία του, ο σκηνοθέτης περιγράφει αυτό το έργο σαν ένα δράμα που λαμβάνει χώρα σε ένα μοναστήρι και απαιτεί πολλούς υποκριτές. Σαν δείγμα τιμής και αποχαιρετισμού προς το πρόσωπό του, ακόμα και μεγάλοι πρωταγωνιστές δέχθηκαν μικρούς ρόλους σε αυτή την παράσταση που αποτέλεσε μια επιτυχία άνευ προηγουμένου. Τέτοια ένδειξη αναγνώρισης από τους συναδέλφους του δεν θα πρέπει ο μελετητής να την προσπεράσει έτσι απλά. Σε ένα λειτούργημα όπου συνήθως κυριαρχούν η αντιζηλία και ο ανταγωνισμός, ο Όττο Πρέμιντζερ είχε προφανώς καταφέρει να επιβληθεί σαν

<sup>57</sup> O. Preminger, ό.π., σελ. 2

<sup>58</sup> O. Preminger, ό.π., σελ. 3

<sup>59</sup> O. Preminger, ό.π., σελ 4

φωτισμένος σκηνοθέτης, πολυμαθής και ταυτόχρονα με διοικητικές ικανότητες- κάτι το οποίο συνήθως δεν διαθέτει η πλειοψηφία των καλλιτεχνών.<sup>60</sup>

Όσο μεγαλειώδης και εάν υπήρξε αυτή η τελευταία του θεατρική επιτυχία στη Βιέννη, ο Όττο Πρέμιντζερ δεν δυσκολεύτηκε καθόλου να την αποχαιρετήσει, μαγεμένος από την προοπτική του καινούριου ξεκινήματος. Διαβάζοντας κανείς την επίσημη αυτοβιογραφία του- θεωρούμε ότι το αυτό είναι προτιμότερο από το να ανατρέχει κανείς σε έργα μεταγενέστερων μελετητών όπου και διαπιστώνεται πλήθος από ανακρίβειες και εξεζητημένα διατυπωμένες ιστορίες- ο μελετητής της ζωής του αντιλαμβάνεται ότι εν τέλει η Αμερική ήταν μια ευτυχής εμπειρία για τον ίδιο. Κι αυτό διότι επιλέγει να ανοίξει το έργο του όχι γραμμικά μα περιγράφοντας τις πρώτες στιγμές του πάνω στο πλοίο προς την Αμερική. Σε κάποιο επόμενο κεφάλαιο θα πληροφορηθούμε και περί της πρώτης σύζυγου του, που τον ακολούθησε στο Χόλιγουντ λίγους μήνες μετά την εγκατάστασή του εκεί, τη Μάριον Μιλ Πρέμιντζερ που την περιγράφει ως μια μάλλον ασταθή και φαντασιόπληκτη γυναίκα<sup>61</sup>.

Το πλοίο με το οποίο ο μεγάλος σκηνοθέτης σαλπάρισε για την Αμερική, ήταν το *Normandie*. Συντροφιά του είχε το θεατρικό παραγωγό που προαναφέραμε, Γκίλμπερτ Μίλερ και τη σύζυγο αυτού. Επρόκειτο για ένα ζευγάρι με υψηλές γνωριμίες που αρέσκονταν στην παρέα των πλούσιων και διάσημων. Με τις συναναστροφές στο πλοίο, ωστόσο, ο Όττο Πρέμιντζερ αντιλαμβάνεται ότι στην πραγματικότητα το επίπεδο των αγγλικών του ήταν εξαιρετικά χαμηλό. «Δεν μπορούσα να καταλάβω σχεδόν τίποτα από τις συζητήσεις τριγύρω μου. Δεν το πρόσεξε κανείς διότι χαμογελούσα, κουνούσα το κεφάλι με κατανόηση και χρησιμοποιούσα μια σειρά από απλές εκφράσεις που είχα αποστηθίσει»<sup>62</sup>.

Μια μέθοδος που χρησιμοποίησε ο Πρέμιντζερ προκειμένου να βελτιώσει τα αγγλικά του ήταν το να διαβάσει κατά αντιπαραβολή το αγγλικό θεατρικό κείμενο που επρόκειτο να σκηνοθετήσει στη Νέα Υόρκη με τη γερμανική εκδοχή του. Το παράδειγμα του Όττο Πρέμιντζερ θα πρέπει οπωσδήποτε να δίνει δύναμη στους νεότερους καλλιτέχνες που αναζητούν στις μέρες μας την τύχη τους στην Αμερική. Κι αυτό διότι σήμερα, περισσότερο από ποτέ, όσοι μη αγγλόφωνοι Ευρωπαίοι το επιθυμούν, μπορούν να μάθουν την αγγλική γλώσσα σε σύντομο χρονικό διάστημα

<sup>60</sup> O. Preminger, ό.π., σελ. 53

<sup>61</sup> O. Preminger, ό.π., σελ. 53-54

<sup>62</sup> Otto Preminger, *Preminger An autobiography*, New York 1977, σελ. 4

και κατά συνέπεια να παρουσιάσουν με πιο πλήρη τρόπο τον εαυτό τους στις αμερικανικές επιχειρήσεις. Με την άφιξή του στη Νέα Υόρκη, λοιπόν, όπως είναι αναμενόμενο για κάθε Ευρωπαίο, ο Όττο Πρέμιντζερ καταπλήσσεται όχι μόνο από το ζεστό κλίμα του τόπου αλλά κυρίως από τον πλούτο στα πρώτα πάρτι όπου τον προσκαλούν. Τον αφήνει στα σίγουρα άφωνο το γεγονός ότι ο Μίλερ του προσφέρει γενναιόδωρα ποσά για τις θεατρικές του επιτυχίες και τον συστήνει σε όλους τους φίλους του με κάθε επισημότητα<sup>63</sup>.

Όταν επισκέπτεται το Λος Άντζελες προκειμένου πια να αρχίσει να χτίζει την κινηματογραφική του καριέρα, η πρώτη του εντύπωση είναι μάλλον αρνητική- του λείπουν οι ουρανοξύστες και η κοσμοπολίτικη ζωή της Νέας Υόρκης. Οι πρώτες ταινίες που γυρίζει στο στούντιο της Fox είναι- όπως θα ανέμενε κανείς- παραγωγές δευτέρας διαλογής ενώ, όπως θα υπονοήσουμε στην ανάλυση της *Laura* και κατόπιν θα αναδείξουμε στο *Παράρτημα* μέσω μεταφράσεως αποσπάσματος από την αυτοβιογραφία του Πρέμιντζερ, η σχέση του με το μεγάλο παραγωγό της εταιρείας, Ντάριλ Ζάνουκ, ήταν συνεχώς στα όρια. Το 1937 τα πράγματα είχαν πλέον φτάσει στα άκρα και ο Πρέμιντζερ κινδύνευε να μην του επιτραπεί ποτέ ξανά να δουλέψει στο Χόλιγουντ. Μη θέλοντας να οξύνει τα πνεύματα παραπάνω, ο Πρέμιντζερ επιλέγει να επιστρέψει στη Νέα Υόρκη, όπου και αισθάνεται μεγαλύτερη ασφάλεια στο θέατρο- μια τέχνη όπου είχε ήδη ολοκληρωτικά κατακτήσει πίσω στη Βιέννη- και τους φίλους του. Για εκείνο το δύσκολο χειμώνα του 1937, ο Όττο Πρέμιντζερ γράφει: «*Ούτε για ένα λεπτό δεν σκέφτηκα να εγκαταλείψω την Αμερική. Αγαπούσα τη χώρα. Πίστευα στο μέλλον μου εκεί. Δεν είχα καμία απολύτως επιθυμία να επιστρέψω στη Βιέννη. Τα γεγονότα απέδειξαν ότι είχα δίκιο*»<sup>64</sup>.

Πράγματι, η πρώτη μεγάλη κινηματογραφική επιτυχία έρχεται για τον Όττο Πρέμιντζερ το 1944 με τη *Laura* όπου ανάμεσα στις υπόλοιπες υποψηφιότητες, κερδίζει και μια για τη δική του σκηνοθεσία από την Αμερικανική Ακαδημία Κινηματογράφου. Μπορεί να έχασε το χρυσό αγαματίδιο του Όσκαρ από το σκηνοθέτη Λίο Μακάρει και τη δραματική κωμωδία *Ο δρόμος της αγάπης*, όμως ένας άλλος δρόμος είχε ανοίξει για το Πρέμιντζερ: ο δρόμος της επιτυχίας. Δεν διακρίνεται μονάχα για τα εξαιρετικά φιλμ νουάρ του (*Angel Face*, *Where sidewalk ends*) αλλά και για τα δικαστικά του δράματα (*Anatomy of a murder*, για το οποίο κέρδισε

<sup>63</sup> O. Preminger, ό.π., σελ. 5-7

<sup>64</sup> O. Preminger, ό.π., σελ. 26

υποψηφιότητα καλύτερης ταινίας από την Ακαδημία το 1960) όπως επίσης και τα επικά φιλμ του (*Exodus, The Cardinal*- για το οποίο κερδίζει και την τελευταία του υποψηφιότητα από την Ακαδημία το 1964, και πάλι για τη σκηνοθεσία του).

Η επιτυχία του φιλμ *Anatomy of a murder*<sup>65</sup> ήταν τέτοια που η Αμερικανική Ακαδημία Κινηματογράφου τις έδωσε υποψηφιότητες καλύτερης ταινίας, πρώτου ανδρικού ρόλου για το Τζέιμς Στιούαρτ, υποστηρικτικού ανδρικού ρόλου για τους Τζορτζ Σι Σκοτ και Άρθουρ Ο' Κόνελ, σεναρίου εκ διασκευής (Γουέντελ Μάγιες), ασπρόμαυρης φωτογραφίας (Σαμ Λήβιτ) και μοντάζ (για το Λούις Ρ. Λέφλερ που ξεχώρισε και για τη δουλειά του σε επόμενη ταινία του Πρέμιντζερ, το *The Cardinal*). Ο ανταγωνισμός ήταν τέτοιος που παρά το γεγονός ότι το έργο αυτό με τη σκηνοθετική υπογραφή του Πρέμιντζερ αποτελεί μέχρι και σήμερα ένα από τα κορυφαία δικαστικά δράματα όλων των εποχών, η ταινία έφυγε από την Απονομή των Όσκαρ του 1960 δίχως καμία βράβευση. Ήταν η χρονιά που ο Μπεν Χουρ του Γουίλιαμ Γουάιλερ σπάει κάθε ρεκόρ κερδίζοντας 11 Όσκαρ. Ο Τσάρλτον Χέστον διακρίθηκε για την ηρωική μορφή που πλάθει σε αυτό το έργο, όπως επίσης και ο Χιου Γκρίφιθ για τον τρόπο που ξεχωρίζει στο ρόλο του σείχη με την πληθώρα των κωμικών στοιχείων. Το βραβείο του μοντάζ, επίσης, το παραλαμβάνουν οι δύο μοντέρ της επικής σε διάρκεια ταινίας του Γουάιλερ. Δεν είναι μόνο ο όγκος της δουλειάς που είχαν να βγάλουν σε πέρας οι Ραλφ Ε. Γουίντερς και Τζον Ντ. Ντάνινγκ, αλλά και το ίδιο το τελικό αποτέλεσμα με σκηνές όπως εκείνη στις αρματοδρομίες ή κατά τη διάρκεια των κωπηλασιών όπου από πλευράς τεχνικής μελετούνται ακόμη και σήμερα. Ως προς τη διεύθυνση φωτογραφίας (κατηγορία φωτογραφίας για ασπρόμαυρη ταινία, διότι το *Μπεν Χουρ* διακρίθηκε και στην κατηγορία της φωτογραφίας για έγχρωμη ταινία), η Ακαδημία εκείνο το έτος βράβευσε το διευθυντή φωτογραφίας Γουίλιαμ Σ. Μέλορ για τη δουλειά του στην ταινία *Το ημερολόγιο της Άννας Φρανκ*- πράγματι ο τρόπος που αιχμαλωτίζει αυτό το κλειστοφοβικό αίσθημα στο δεύτερο μέρος της ταινίας και το πώς το αποδίδει με τις σκιές είναι ανεπανάληπτος. Όσον αφορά στη σημαντικότερη κατηγορία του σεναρίου εκ διασκευής- η μοναδική κατηγορία στην οποία εκείνη τη χρονιά ηττήθηκε και ο

<sup>65</sup> Ένας από τους πιο συστηματικούς μελετητές του έργου του Πρέμιντζερ, ο Chris Fujiwara, σε ηλεκτρονικό του άρθρο για το σκηνοθέτη δηλώνει σχετικά με το *Anatomy of a murder* : «*Η ίδια η ταινία γίνεται μια δίκη- όχι μόνο υπό την έννοια ότι οι θεατές της ταινίας καλούνται να φτάσουν στα δικά τους συμπεράσματα σχετικά με την αλήθεια αυτών που λέγονται, αλλά και ως προς το ότι κάθε λέξη έχει σαφή θέση με βάση τα όσα κάθε φορά προαναφέρονται*». <http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/preminger/> (Προσπέλαση στις 27/8/2019)

Μπεν Χουρ, πέρα από το φιλμ του Πρέμιτζερ,- την διάκριση έλαβε ο Νιλ Πάτερσον για τη συγγραφική του απόδοση στο φιλμ *Room at the top*, μια ταινία που οδήγησε τη Σιμόν Σινιορέ σε Όσκαρ πρωταγωνιστικής ερμηνείας<sup>66</sup>.

Η επόμενη χρονιά κατά την οποία ο Όττο Πρέμιτζερ προσελκύει το βλέμμα της Αμερικανικής Ακαδημίας Κινηματογράφου είναι το 1964. Η ταινία *The Cardinal* ήταν υποψήφια σε έξι κατηγορίες, δίχως και πάλι να κατορθώσει να επιτύχει νίκη σε καμία εξ' αυτών. Εκτός από την υποψηφιότητα για τη σκηνοθεσία του Όττο Πρέμιτζερ, τα μέλη της Ακαδημίας σημείωσαν ως εξαιρετική την υποστηρικτική ανδρική ερμηνεία του Τζον Χιούστον, ενώ υποψηφιότητες έδωσαν και στην έγχρωμη φωτογραφία του Λέον Σαμρόι- ο οποίος κέρδισε την ίδια χρονιά το βραβείο Όσκαρ για την ταινία *Κλεοπάτρα*, στους σκηνογράφους Λάιλ Γουίλερ και Τζιν Κάλαχαν, στον ενδυματολόγο Ντόναλντ Μπρουκς και στο μοντέρ Λουίς Λέφλερ. Ως προς την υποστηρικτική ανδρική ερμηνεία, προτιμήθηκε ο Μέλβιν Ντάγκλας για τις επιδόσεις του στο δραματικό γουέστερν *Hud*, ενώ το βραβείο σκηνογραφίας έλαβε τελικά η ταινία *Κλεοπάτρα*, μια ταινία που λίγο έλειψε να καταστρέψει οικονομικά τα στούντιο της Fox. Καθώς η ενδυματολογία παίζει τον πιο καθοριστικό ρόλο σε μια ταινία εποχής, το φιλμ *The Cardinal* χάνει το βραβείο από τη δουλειά των ενδυματολόγων της *Κλεοπάτρας*. Ατύχησε το φιλμ του Πρέμιτζερ και στην κατηγορία του μοντάζ, αφού το μεγάλο βραβείο πήγε στο Χάρολντ Φ. Κρες για την δουλειά του στην ταινία *How the West was won*- ένα επικό φιλμ που είχε να διαχειριστεί βάσει σεναρίου πολλά πρόσωπα, καταστάσεις αλλά και εποχές. Ως προς τη σκηνοθεσία, ο Όττο Πρέμιτζερ είχε εκείνη τη χρονιά να αντιμετωπίσει μεγαθήρια όπως ο Φεντερίκο Φελίνι (υποψήφιος με το αριστούργημά του «8 ½»), ο Μάρτιν Ριτ (υποψήφιος με το *Hud*), ο Ελία Καζάν (υποψήφιος με το «Αμέρικα, Αμέρικα») αλλά και με το μεγάλο νικητή, τον Άγγλο Τόνι Ρίτσαρντσον που εν τέλει κατέκτησε τη νίκη χάρη στην ιδιόμορφη κωμωδία εποχής *Tom Jones*.

Αναγνωρισμένος τόσο από τους οπαδούς της θεωρίας του auteur, όσο και από εκείνους που ενδιαφέρονται περισσότερο για τη μελέτη των κινηματογραφικών ειδών- ακόμα περισσότερο από ίδιο το κοινό-, ο Όττο Πρέμιτζερ απεβίωσε στη Νέα Υόρκη στις 23 Απριλίου 1986, σε ηλικία ογδόντα ετών. Η ίδια η ζωή του, και ιδίως το πέρασμά του από τις θεατρικές σκηνές της Βιέννης, στα μεγάλα στούντιο του

<sup>66</sup> Τους νικητές και του υποψηφίους των Όσκαρ μπορεί ο ενδιαφερόμενος να αναζητήσει αναλυτικά στην ιστοσελίδα της Ακαδημίας: <https://oscar.go.com/> (Προσπέλαση στις 27/8/2019)

Χόλιγουντ, θα μπορούσε από μόνη της να δώσει έμπνευση για μια κινηματογραφική ταινία. Κι αυτό διότι, πέρα από το υπόβαθρο που είχε (κλασική παιδεία, θέατρο, νομική), ο Όττο Πρέμιντζερ υπήρξε ρηξικέλευθος ως προς τη διαπραγμάτευση θεμάτων που με τη λογοκρισία της εποχής ήταν ξεκάθαρα ταμπού, κάτι που συχνότατα τον έκανε να συγκρούεται με τους παραγωγούς του και τα καλλιτεχνικά κατεστημένα της περιόδου.

Είναι ιδιαίτερος ενθαρρυντικό το γεγονός ότι οι νεότερες γενιές μελετητών αντλούμε έμπνευση από ιστορίες ζωής όπως η δική του καθώς και το ότι μέσα από τις ταινίες του μαθαίνουμε περί των κλασικών κινηματογραφικών ειδών- όπως το δικαστικό δράμα ή το φιλμ νουάρ. Ένα τέτοιο είναι η Laura, την οποία επιλέξαμε να αναλύσουμε διεξοδικά στο τρίτο μέρος της εργασίας μας.



## Γ' ΚΕΦΑΛΑΙΟ

## Laura (1944) του Όττο Πρέμιντζερ



Το νουάρ αυτό φιλμ του Όττο Πρέμιντζερ, αντλεί το θέμα του από το ομώνυμο βιβλίο της Βέρα Κάσπαρ, μιας ενεργής κομμουνίστριας, συγγραφέως και σεναριογράφου. Δυσανεστημένη από το πολιτικό σκηνικό της εποχής, αρχικά ήθελε να γράψει ένα θεατρικό έργο μυστηρίου<sup>67</sup>. Κατά παράδοξο τρόπο, η Κάσπαρ δηλώνει στην αυτοβιογραφία της ότι οι ιστορίες μυστηρίου δεν υπήρξαν ποτέ το αγαπημένο της ανάγνωσμα κι αυτό διότι ο δολοφόνος, που τις περισσότερες φορές αποτελεί και τον πιο ενδιαφέροντα χαρακτήρα ενός τέτοιου έργου, μένει αρκετά κρυμμένος καθ' όσο εξελίσσεται η πλοκή ενώ η αληθινή του ταυτότητα δεν αποκαλύπτεται παρά μονάχα στις τελευταίες σελίδες του μυθιστορήματος<sup>68</sup>.

Το θεατρικό αυτό έργο, η Βέρα Κάσπαρ ξεκίνησε να το γράφει το 1940 αλλά εγκατέλειψε την προσπάθεια στην τρίτη πράξη. Παρόλα αυτά είχε το βασικό σχεδιάσμα της πλοκής, για μια γυναίκα που την πυροβολούν στο πρόσωπο, θεωρούμενη νεκρή και ένα ντετέκτιβ που την ερωτεύεται. Το μόνο στοιχείο που δεν είχε προστεθεί ακόμη στην πλοκή, ήταν ο χαρακτήρας του Waldo Lydecker, του

<sup>67</sup> A. Martin ό.π., σελ.211

<sup>68</sup> Vera Caspary, *The Secrets of Grown-Ups*, New York 1979, σελ. 194-195

θηλυπρεπή εκείνου ανθρώπου που σκοτώνει εκείνο (ή ακόμα καλύτερα... εκείνη) που δεν μπορεί να έχει στην κατοχή του. Εν τέλει, μέσα στα επόμενα δύο χρόνια αυτό το υλικό χρησιμοποιήθηκε για να γραφτεί ένα μυθιστόρημα. Ο καθηγητής Eugene McNamara στη μελέτη του *Laura as novel, film and myth*- από την οποία αντλούμε σημαντικές πληροφορίες για το πόνημά μας- αναφέρει ότι η Κάσπαρु ακόμα και μετά την κυκλοφορία του βιβλίου όταν και η εξαγορά των δικαιωμάτων από κάποιο μεγάλο στούντιο για τις ανάγκες ταινίας βρισκόταν προ των πυλών, εκείνη εξακολουθούσε να κυνηγάει την ιδέα του θεατρικού έργου. Ενδιαφέρον για τον πρωταγωνιστικό ρόλο είχε εκφράσει η μεγάλη σταρ Μαρλέν Ντήτριχ, αλλά τελικά το θεατρικό ανέβηκε για πρώτη φορά το 1945 χωρίς εκείνη. Η Κάσπαρु αναγκάστηκε να κάνει αρκετές περικοπές ώστε η πλοκή να χωρέσει μέσα σε τρεις θεατρικές πράξεις<sup>69</sup>.

Η πρώτη παράσταση του θεατρικού δόθηκε τελικά στο θέατρο *Q* του Λονδίνου στις 30 Ιανουαρίου 1945, δίχως όμως την αναμενόμενη επιτυχία. Τον κεντρικό ρόλο κρατούσε μια αγγλίδα ηθοποιός, η Σόνια Ντρέσντελ. Στις 19 Απριλίου 1946, η θεατρική εκδοχή της *Laura* έκανε πρεμιέρα σε αμερικανικό έδαφος, στο *Playhouse Theatre* στο Wilmington του Delaware. Η Μίριαμ Χόπκινς, που είχε περάσει την ηλικία των σαράντα ετών, έπαιξε τον πρωταγωνιστικό ρόλο ενώ το καστ συμπλήρωναν οι Τομ Νηλ (στο ρόλο του επιθεωρητή) και ο Όττο Κρούγκερ (Waldo Lydecker). Το κοινό λάτρεψε τον Κρούγκερ, ενώ μάλλον αποδοκίμασε κάποιες ενδυματολογικές επιλογές στην περίπτωση της πρωταγωνίστριας. Ένα ακόμη ανέβασμα του έργου, στη Νέα Υόρκη αυτή τη φορά, υπήρξε ομοίως αποτυχημένο. Οι κριτικοί το αποδοκίμασαν εν συνόλω, με την εξαίρεση του Κρούγκερ που επαναλάμβανε το ρόλο του μοχθηρού Lydecker και της επιμέλειας του σκηνικού. Σύμφωνα με τις πληροφορίες που συγκεντρώνει ο McNamara, η παραγωγή στο *Cort Theatre* της Νέας Υόρκης έδωσε μόλις 44 παραστάσεις<sup>70</sup>.

Ο κορυφαίος σκηνοθέτης Όττο Πρέμιντζερ λάτρεψε αμέσως το βιβλίο της Κάσπαρु και θέλησε να το μετατρέψει σε ταινία, με τη βοήθεια βεβαίως του μεγάλου αφεντικού της *Fox*, Darryl F. Zanuck. Οφείλουμε εδώ να σταθούμε προκειμένου να αναλύσουμε όσο πιο συνοπτικά γίνεται τη δομή του βιβλίου που διαφέρει τόσο από εκείνη του θεατρικού έργου όσο και από εκείνη του σεναρίου. Το πρώτο μέρος του

<sup>69</sup> Eugene McNamara, *Laura as novel, film and myth*, New York 1992, σελ. 61-62

<sup>70</sup> E. McNamara, ό.π., σελ. 63-64

μυθιστορήματος είναι η αφήγηση του Waldo Lydecker, ο οποίος προσπαθεί να στρέψει τις υποψίες του ντετέκτιβ McPherson εναντίον του αρραβωνιαστικού της Laura, Shelby Carpenter. Παράλληλα μας συστήνεται ο χαρακτήρας της θείας της Laura, Anne Treadwell η οποία φαίνεται να διατηρεί κρυφό δεσμό με το Shelby.

Στο δεύτερο μέρος την αφήγηση αναλαμβάνει πλέον ο ντετέκτιβ, ο οποίος σταδιακά συνειδητοποιεί ότι δεν πρόκειται για άλλη μια υπόθεση ρουτίνας. Έτσι, αρχικά πιστεύει ότι η Laura ήταν άλλη μια ανήθικη γυναίκα που κάποιος από τους εραστές της την δολοφόνησε. Βλέποντας το πορτρέτο της και ακούγοντας για τον μαχητικό χαρακτήρα και τη γενναιοδωρία της, ο McPherson σχεδόν την ερωτεύεται εν τη απουσία της. Ξαφνικά, όμως, εκείνη επιστρέφει και οι αναγνώστες μαζί με το ντετέκτιβ μαθαίνουν ότι η Laura πέρασε το σαββατοκύριακο στην εξοχή και ότι το διαμέρισμά της το είχε νοικιάσει εκείνη την περίοδο σε ένα νεαρό μοντέλο, τη Diane Redfern. Άρα, ήταν εκείνη που δολοφονήθηκε. Στο τρίτο μέρος του βιβλίου, οι αναγνώστες διαβάζουν το υποτιθέμενο αντίγραφο μιας ανάκρισης που είχε ο ντετέκτιβ με το Shelby. Στο τέταρτο μέρος τις εξελίξεις αφηγείται πλέον η ίδια η Laura ενώ το πέμπτο μέρος- που αποτελεί κάτι σαν κλιμάκωση και επίλογο- ανήκει και πάλι στο ντετέκτιβ<sup>71</sup>.

Λόγω των τεταμένων σχέσεων του Πρέμιντζερ με το Zanuck, ο δεύτερος του απαγόρευσε να σκηνοθετήσει το έργο για το σινεμά, αλλά του επέτρεψε να είναι στη θέση του παραγωγού. Παρόλα αυτά θέλησε να το βάλει στο τμήμα των *μπι μούβις*. Δεν είναι κάτι σπάνιο για τα νουάρ της δεκαετίας του 1940<sup>72</sup> αλλά και για τα φτηνά δράματα της προηγούμενης δεκαετίας. Η Susan Hayward δίνει μια ιδέα γι' αυτές τις ταινίες αναφέροντας πως πρόκειται ακριβώς για φτηνές, γρήγορα γυρισμένες ταινίες που γνώρισαν άνθιση κατά τη μεγάλη οικονομική κρίση των ΗΠΑ και το κοινό

<sup>71</sup> Βλ. αναλυτικότερα E.McNamara, ό.π., σελ. 21-22. Οι σελίδες αυτές περιλαμβάνονται στο ειδικό κεφάλαιο του καθηγητού που αφορά αποκλειστικά στην ανάλυση του βιβλίου της Κάσπαρ. Εμείς, εστιάζοντας κυρίως σε αυτό που βλέπουμε στο φιλμ, θα ανατρέχουμε σε αυτό το κεφάλαιο όποτε συντρέχει λόγος.

<sup>72</sup> Για τις «σειρές» ταινιών φιλμ νουάρ εκείνης της δεκαετίας, μπορεί κανείς να ανατρέξει στα όσα λέει συνοπτικά ο Michael Eaton, ό.π., σελ 8 καθώς και στο A.Dickos, ό.π., σελ. 184-187. Ο γράφων, προκειμένου να έχει μια σφαιρική άποψη του αντικειμένου που εξετάζει, παρακολούθησε τη «σειρά» ταινιών νουάρ *The Whistler* (παραγωγής της Columbia), όλα μπι-μούβις με πρωταγωνιστή το Ρίτσαρντ Ντιξ- με την εξαίρεση της όγδοης και τελευταίας ταινίας. Το ενδιαφέρον με αυτή τη σειρά, που υπήρξε και ραδιοφωνική εκπομπή μυστηρίου, είναι ότι ο πρωταγωνιστής σε κάθε ταινία αλλάζει πρόσωπο. Άλλοτε είναι ο θύτης, άλλοτε το θύμα μιας κατάστασης ενώ όπως και τα περισσότερα μπι- μούβις, έτσι κι αυτά αποτελούν ένα μάθημα για όσους ασχολούνται με το σενάριο- για το πώς μπορεί κάποιος μέσα σε μόλις μία ώρα αφήγησης να αναπτύξει, κορυφώσει μια υπόθεση μυστηρίου, αναπτύσσοντας παράλληλα και τους χαρακτήρες της.

απαιτούσε περισσότερο για το αντίτιμο που κατέβαλλε- διπλή προβολή: δύο ταινίες στην τιμή της μίας. Συνήθως ένα *μπι- μούβι* είχε διάρκεια λιγότερη από μιάνμιση ώρα και προβάλλονταν ως δεύτερη μεγάλου μήκους ταινία μαζί με την κύρια ταινία (την *A-movie*). Εταιρείες που γύριζαν αποκλειστικά *μπι-μούβις*, θρίλερ και γουέστερν, ήταν *Monogram* και η *Revolution*. Όταν και τα μεγάλα στούντιο στράφηκαν στην παραγωγή κάποιων ταινιών χαμηλού κόστους, γνώρισαν συχνά εντυπωσιακή επιτυχία. Πιο χαρακτηριστική είναι εκείνη της RKO με το *μπι- μούβι Cat People* (1942). Η Hayward εντοπίζει τα αίτια του σταδιακού τερματισμού της παραγωγής τέτοιων ταινιών: «*Η απόφαση του Ανώτατου Δικαστηρίου το 1948 για τον τερματισμό του καρτέλ των μεγάλων στούντιο πάνω στη διανομή και εμπορική προβολή άνοιξε τις αίθουσες στις ταινίες των ανεξάρτητων παραγωγών. Ο αντίκτυπος αυτής της απόφασης στα στούντιο του Χόλυγουντ ήταν να αναζωπυρωθεί ο ανταγωνισμός μεταξύ των μεγάλων στούντιο. Στη συνέχεια, το κόστος παραγωγής ταινιών στο/ για το Χόλυγουντ αυξήθηκε κατακόρυφα. Έτσι, τερματίστηκε η παραγωγή *μπι-μούβις* και η διπλή προβολή»<sup>73</sup>.*

Το πρώτο σχεδιάσμα του σεναρίου έγινε από το Jay Dratler, και άφησε μάλλον ανικανοποίητη τη συγγραφέα του βιβλίου. Η Βέρα Κάσπαρου θεώρησε ότι το σενάριο αυτό υπεραπλούστευε κάποιους χαρακτήρες και έδινε την εντύπωση κοινότυπης αστυνομικής ιστορίας. Σύμφωνα με τον καθηγητή McNamara, το πρώτο αυτό σενάριο ολοκληρώθηκε στις 30 Οκτωβρίου 1943. Ο ίδιος μελετητής επιβεβαιώνει ότι αυτό το σενάριο έδινε την αίσθηση πως ήθελε να είναι όσο το δυνατόν πιο πιστό στο πρωτότυπο υλικό του- ειρήσθω εν παρόδω, μια από τις συμβουλές που δίνουν οι καθηγητές του σεναρίου στους νέους φοιτητές σχετικά με το εκ διασκευής βιβλίου ή πιο σπάνια θεατρικού έργου σενάριο είναι ότι θα πρέπει να είναι περισσότερο ελεύθεροι και δημιουργικοί καθώς οι κανόνες από το ένα είδος τέχνης στο άλλο αλλάζουν<sup>74</sup>.

<sup>73</sup> Susan Hayward, *Οι βασικές έννοιες του κινηματογράφου*, Αθήνα 2017, σελ. 54

<sup>74</sup> Ο Παναγιώτης Τιμογιαννάκης, στο ηλεκτρονικό του άρθρο *Oscar 2019: Ανάλυση 17- Διασκευασμένο σενάριο* (δημοσίευση σε [www.pantimo.gr](http://www.pantimo.gr), 19/2/19) γράφει σχετικά: «*Η διαφορά έγκειται στον ΘΕΜΕΛΙΩΔΗ ΝΟΜΟ που λέει ότι «το μυθιστόρημα μιλά για σκέψεις ανθρώπων, το σενάριο δείχνει πράξεις ανθρώπων».* Όπερ μεθερμηνευόμενον, αυτό που καλείται να κάνει ο σεναριογράφος-διασκευαστής είναι να μετατρέψει τις σκέψεις και πράξεις. Διαφορετικά έχει αποτύχει.

*Επίσης, το άλλο βασικό και θεμελιώδες που ανατρέπει όλα αυτά που λένε οι ΣΙΝΕ-ΑΣΤΟΙΧΕΙΩΤΟΙ σε σχόλια η κριτικές και το περνούν και στον κόσμο είναι πως για είναι καλό ένα σενάριο που προέρχεται*

Κατά συνέπεια, ο McNamara περιγράφει το πρώτο αυτό σχεδιάσμα ως μια επιτομή της κοινοτυπίας. Επικρίνει την επιλογή του να ακολουθήσει κατά πόδας τη δομή του βιβλίου, να απλουστεύσει (ακόμα κι αν κάνει πιο ρεαλιστικούς) του χαρακτήρες ενώ βεβαιώνει ότι δεν μπόρεσε να βρει την απαραίτητη ισορροπία ανάμεσα στο αστυνομικό και το ρομαντικό είδος (με προφανείς αναφορές στη σαρκική σχέση της Anne και του Shelby αλλά και σκηνές όπως μία όπου η Laura χαράσσει τα αρχικά του ονόματός της και του Waldo στο συνηθισμένο τους τραπέζι-κάτι που δεν υπάρχει καν στη νουβέλα και αποτελούσε μια όχι εύστοχη ιδέα του σεναριογράφου)<sup>75</sup>.

Παρότι ο Dratler έλαβε credit για τη συμβολή του στο σενάριο, εντούτοις χρειάστηκε να ξαναγραφεί αρκετές φορές μέχρι η Κάσπαρν να το βρει κάπως πιο γοητευτικό- θεώρησε ότι οφειλόταν στη συμμετοχή του συγγραφέα Σάμουελ Χοφενστάιν που τον εκτιμούσε και τον θεωρούσε έξυπνο<sup>76</sup>. Το τελικό σενάριο του φιλμ, σύμφωνα με τα στοιχεία που συγκεντρώνει ο McNamara, ολοκληρώθηκε στις 18 Απριλίου 1944. Σε αυτό συνεργάστηκαν επίσης οι Ring Lardner Jr. και Betty Reinhardt. Εν τέλει η Αμερικανική Ακαδημία Κινηματογράφου έδωσε στους σεναριογράφους υποψηφιότητες για το Όσκαρ καλύτερου σεναρίου στην Απονομή των Όσκαρ του 1945. Δεν θα πρέπει να αμελήσουμε το γεγονός ότι ο συγγραφέας Σάμουελ Χοφενστάιν είχε μια ακόμη υποψηφιότητα στα Όσκαρ του 1932 για το εκ διασκευής σενάριο της ταινίας Δόκτωρ Τζέκυλ και Μίστερ Χάιντ. Τα μέλη της Ακαδημίας διέκριναν, συνεπώς, και στις δύο περιπτώσεις ταινιών την ικανότητα ενός συγγραφέα να μετατρέψει την τέχνη που ήδη κατέχει σε βάθος, σε κινηματογραφικές εικόνες. Τελικό συμπέρασμα; Ότι τις υπηρετούσε εξίσια και τις δύο.

---

*από άλλη πηγή, πρέπει να είναι ΟΣΟ ΤΟ ΔΥΝΑΤΟΝ ΛΙΓΟΤΕΡΟ ΠΘΣΤΟ ΣΤΟ ΠΡΩΤΟΤΥΠΟ. Έχω παρακολουθήσει τέτοια μαθήματα στην Αμερική, Πανεπιστημιακού καθεστώτος, κι έχω πολλά να πω τα οποία λέω σκόρπια στις κριτικές. Διότι όταν μία Τέχνη μεταφέρεται σε μία άλλη ΟΦΕΙΛΕΙ να ακολουθεί τους κανόνες της δεύτερης. Συνεπώς, όποιος σας πει ή το διαβάσετε κάπου γραμμένο ότι «α, δεν ήταν τόσο καλό όσο το βιβλίο», ο άνθρωπος αυτός είναι ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΑΝΙΔΕΟΣ.*

*Υπάρχει μάλιστα και συγκεκριμένη οδηγία που δεν υποχρεούται βεβαίως ο διασκευαστής να την τηρεί στον πόντο που λέμε κι η οδηγία αυτή λέει πως από ένα μυθιστόρημα πρέπει να κρατάς γύρω στο 20 ο/ο της κεντρικής υπόθεσης, τον κεντρικό ήρωα επίσης (εννοείται) και κάποιες σκηνές του βιβλίου ώστε α δι' αυτού του τόπου να παραπέμπεις στην αρχική πηγή. Όλο το υπόλοιπο πρέπει να το γράφεις εξ αρχής».*

<sup>75</sup> E. McNamara, *Laura as novel, film and myth*, New York 1992, σελ 44-46

<sup>76</sup> A. Martin, *ό.π.*, σελ 212

Επιπροσθέτως, καθώς το σενάριο έπαιρνε την τελική του μορφή, ο χαρακτήρας της Laura γινόταν όλο και πιο μυστηριώδης, όλο και πιο αιθέριος ακριβώς για να αναδειχθεί το θέμα του εμμονικού έρωτα, εκείνου του έρωτα που υπάρχει μόνο μέσα στη φαντασία του ντετέκτιβ και που σίγουρα κάποια στιγμή, μέχρι ενός σημείου έχουν βιώσει όλοι οι άνθρωποι. Όπως ήδη εξηγήσαμε στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας μας, το φιλμ νουάρ ασχολείται με αρχέτυπα. Πράγματι, σύγχρονοι καθηγητές του σεναρίου, όπως ο εγνωσμένου κύρους Robert McKee, διδάσκουν ότι τέτοιες, αρχετυπικές ιστορίες προκαλούν *παγκόσμιες και διαρκείς αλυσιδωτές εκρήξεις απόλαυσης*. Πιο συγκεκριμένα, ο εμβριθής μελετητής της τέχνης του σεναρίου, στο πιο διάσημο βιβλίο του διασαφηνίζει σχετικά με τις έννοιες της αρχετυπικής και στερεότυπης ιστορίας: *«Η αρχετυπική ιστορία ξεθάβει μια παγκόσμια ανθρώπινη εμπειρία που στη συνέχεια λαμβάνει τη μορφή μιας μοναδικής έκφρασης με συγκεκριμένα πολιτιστικά χαρακτηριστικά. Η στερεότυπη ιστορία αντιστρέφει αυτό το μοτίβο: παρουσιάζει ένδεια τόσο στο περιεχόμενο όσο και στη μορφή. Αρκείται σε μια περιορισμένη εμπειρία με συγκεκριμένα πολιτιστικά χαρακτηριστικά την οποία επενδύει με ξεπερασμένες, αφηρημένες γενικολογίες [...] Οι στερεότυπες ιστορίες περιορίζονται στην πατρίδα τους, ενώ οι αρχετυπικές ταξιδεύουν»<sup>77</sup>.*

Καθώς πολλοί κορυφαίοι αμερικανοί σεναριογράφοι ακολουθούν τον πιο πάνω δρόμο, το δρόμο των αρχετύπων, γι' αυτό και βλέπουμε να διαπρέπουν στις βραβεύσεις αλλά και στην προτίμηση του κοινού κυρίως σενάρια αμερικανικής προελεύσεως. Συχνά πολλοί κριτικοί που αδυνατούν να κάνουν τη διάκριση ανάμεσα στα αρχέτυπα και τα στερεότυπα, κατηγορούν αμερικανικά σενάρια ως κλισέ- ίσως και με μια δόση σνομπισμού στα σχόλιά τους.

Όταν πια η *Laura* κατάφερε να βρεθεί στις ταινίες μεγάλου προϋπολογισμού της Fox, προέκυψε θέμα με το ποιος θα αναλάβει τη μουσική της επένδυση. Οι μεγάλοι της κινηματογραφικής μουσικής Άλφρεντ Νιούμαν και Μπέρναρντ Χέρμαν είχαν απορρίψει τη δουλειά και έτσι η εργασία ανατέθηκε στο Ντέιβιντ Ράξιν. Παράλληλα ο Πρέμιντζερ επιθυμούσε να εξασφαλίσει τα δικαιώματα του έργου του Τζορτζ Γκέρσουιν, *Summertime*, δίχως όμως τελικά να το καταφέρει. Όπως σημειώνει και ο σχολαστικός McNamara, ο Πρέμιντζερ θεωρούσε επίσης ότι το

<sup>77</sup> Robert McKee, *Το σενάριο, Ουσία, Δομή, Ύφος και Βασικές Αρχές*, Αθήνα 2017, σελ. 18-19

κομμάτι του Ντιουκ Έλινγκτον, *Sophisticated Lady*, θα ταίριαζε απολύτως στη σκηνή όπου ο ντετέκτιβ βρίσκεται μόνος του στο σπίτι της Laura.

Παρόλα αυτά, ο Ράξιν διαφωνούσε με την πιο πάνω επιλογή, την απέρριπτε ως προφανή για το χαρακτήρα της ηρωίδας και τα συναισθήματα του ντετέκτιβ. Στην ίδια συνάντηση με το Ζάνουκ και τη Κάσπαρυ παρόντες, η δεύτερη εξέφρασε έτι μία φορά τη διαφωνία της σχετικά με ζητήματα του σεναρίου. Ιδίως δυσανασχέτησε με την επιλογή να μη διατηρηθεί το σημαντικό για εκείνη φρουδικό σύμβολο- το όπλο που βρίσκεται κρυμμένο στο μαστούνι του Waldo Lydecker-, ένα σύμβολο που παραπέμπει στην ενδεχόμενη σεξουαλική του ανικανότητα<sup>78</sup>. Οι αντιρρήσεις της συγγραφέως δεν ελήφθησαν υπόψη των σεναριογράφων και του Πρέμιντζερ, ενώ ο σκηνοθέτης έδινε μια βδομάδα στο μουσικό Ράξιν ώστε να σκεφτεί κάποιο μουσικό θέμα που να ομοιάζει στο *Sophisticated Lady*. Η εν λόγω συνάντηση των συντελεστών πραγματοποιήθηκε κάποια Παρασκευή και την αμέσως επόμενη μέρα ο Ράξιν έλαβε μια επιστολή από τη γυναίκα που ήταν ερωτευμένος η οποία του ανακοίνωνε ότι μέχρι την Κυριακή θα τον έχει εγκαταλείψει. Με το που τελείωσε την ανάγνωση της επιστολής, ξεπήδησαν από το μυαλό του και οι πρώτες νότες για το πασίγνωστο πλέον μουσικό θέμα. Ο Johnny Mercer έγραψε τους στίχους ενώ έγινε το δεύτερο πιο πολυηχογραφημένο τραγούδι όλων των εποχών- ο Σινάτρα το ηχογράφησε τρεις φορές και ισχυρίζονταν ότι είναι το πιο αγαπημένο του ενώ ο σπουδαίος της τζαζ Κόουλ Πόρτερ δήλωσε κάποτε ότι ευχόταν πολύ να το είχε γράψει εκείνος<sup>79</sup>.

Σύμφωνα με το McNamara, υπάρχει κάτι το μοναδικό με τον τρόπο που το μουσικό αυτό θέμα χρησιμοποιείται κατά τη διάρκεια της ταινίας. Αρχικά μπορούμε να το ακούσουμε στους τίτλους της αρχής, όπου εμφανίζεται η ονομασία της ηρωίδας και το πορτρέτο της που θα στοιχειώσει το ντετέκτιβ. Είναι ένα θέμα που- αν και θα επαναληφθεί σε κάποιες στιγμές του φιλμ, εντούτοις δεν παίζεται ποτέ ολόκληρο. Ο καθηγητής καταθέτει τη γνώμη του: «*Το μουσικό θέμα δεν παίζεται ποτέ ολόκληρο. Έτσι δίνεται έμφαση στην εξαφάνιση της ηρωίδας η οποία όμως είναι πανταχού παρούσα. Επίσης έτσι συμβολίζεται το άπιαστο της γυναίκας. Η μη ολοκλήρωση του*

<sup>78</sup> E. McNamara, ό.π., σελ. 38-39

<sup>79</sup> E. McNamara, *Laura as novel, film and myth*, New York 1992, σελ. 39-40

*μουσικού θέματος εκφράζει, επίσης, τον πόνο του χαμένου ή χωρίς ανταπόκριση έρωτα, το διαρκή πόθο: μια διαρκή αγωνία που δεν ανακουφίζεται ποτέ»<sup>80</sup>.*

Με το τελείωμα των τίτλων αρχής, η κάμερα εξερευνά ένα όμορφα διακοσμημένο σαλόνι, μπορούμε να δούμε ότι ο ιδιοκτήτης είναι επίσης συλλέκτης σπάνιων αντικειμένων. Το υψηλό γούστο και τη λεπτότητα του ενοίκου έρχεται να επιβεβαιώσει η βόις-όβερ αφήγηση του Waldo Lydecker- η φωνή του Κλίφτον Γουεμπ που για τις επιδόσεις του σε αυτό το ρόλο επιβραβεύτηκε από την Αμερικανική Ακαδημία Κινηματογράφου το 1945 με μια υποψηφιότητα στην κατηγορία του υποστηρικτικού ανδρικού ρόλου. Ο McNamara ισχυρίζεται ότι αυτή η εναρκτήρια σεκάνς αποτελεί ίσως το μοναδικό απομεινάρι από τις σκηνές που είχε προλάβει να γυρίσει ο πρώτος σκηνοθέτης της ταινίας, ο Ρούμπεν Μαμούλιαν<sup>81</sup>.

Είναι η πιο ζεστή μέρα του καλοκαιριού και μόλις μερικές ώρες πριν η Laura βρέθηκε πυροβολημένη. Ο ντετέκτιβ McPherson, ο μοναδικός εκπρόσωπος του προλεταριάτου σε ολόκληρο το έργο με την εξαίρεση του μικρού ρόλου της υπηρέτριας<sup>82</sup>, στέκεται στη μέση του δωματίου εξετάζοντας τη συλλογή του αστού συγγραφέα, ο οποίος δεν θα αργήσει να φωνάζει από τα ενδότερα του σπιτιού ότι το αντικείμενο που περιεργάζεται ο ντετέκτιβ είναι ανεκτίμητης αξίας.

Μπορούμε ήδη να παρατηρήσουμε το σπουδαίο ρόλο που διαδραματίζει η σκηνογραφία των Τόμας Λιτλ, Λάιλ Ουίλερ και Λίλαντ Φούλερ σε αυτό το φιλμ νουάρ. Γι' αυτό και η δουλειά τους υπήρξε υποψήφια για Όσκαρ. Από την πρώτη κιόλας στιγμή, όχι μόνο αυτή αναδεικνύει αντικείμενα που θα παίξουν καταλυτικό ρόλο στην εξέλιξη της πλοκής (όπως το ρολόι-αντίκα, όπου ένα αντίστοιχα εντυπωσιακό στο σπίτι της Laura κρύβει εντός του το όπλο με το οποίο συντελέστηκε ο φόνος) αλλά δίνει ευθύς εξαρχής το στίγμα ότι έχουμε να κάνουμε με ταινία κλειστοφοβική, όπου τα πάντα διαδραματίζονται συνήθως εντός σπιτιού, είτε του Waldo, είτε αργότερα της θείας της Laura ή της ίδιας της ηρωίδας, σε εστιατόρια και μια σκηνή στα κεντρικά της αστυνομίας. Στην πραγματικότητα, ο πιο διεξοδικός μελετητής του έργου, όπως ο McNamara, θα παρατηρήσει ότι στο φιλμ αυτό δεν

<sup>80</sup> E. McNamara, ό.π., σελ. 2

<sup>81</sup> E. McNamara, ό.π., σελ. 3

<sup>82</sup> Ο McNamara σημειώνει σχετικά: «Ο McPherson γοητεύεται και ταυτοχρόνως απωθείται από τον κόσμο της άρχουσας τάξης. Από την άλλη πλευρά, η υπηρέτρια της Laura, Bessie, έχει παραδοθεί άνευ όρων. [...] Όλοι τη χρησιμοποιούν και την πατρνάρον. Γνωρίζει τη θέση της». Βλ. McNamara, ό.π., σελ.4



υπάρχουν παρά μονάχα επτά σκηνές που διαδραματίζονται σε εξωτερικούς χώρους- και όλες σχετικά σύντομης διάρκειας<sup>83</sup>.

Ο ντετέκτιβ McPherson βρίσκει τελικά τον εκκεντρικό δημοσιογράφο Waldo Lydecker να γράφει σε μια γραφομηχανή, γυμνός μέσα στη μπανιέρα του. Πρόκειται για κομβικής σημασίας στιγμιότυπο καθώς μάς μεταφέρει στοιχεία του χαρακτήρα του, όπως το ναρκισσισμό και την υπολανθάνουσα ομοφυλοφιλία του (κάτι που στο βιβλίο εκφράζεται περισσότερο ανοικτά). Δεν είναι πολλοί οι άνδρες που θα ήθελαν να εμφανιστούν γυμνοί μπροστά σε άλλους εκπροσώπους του φύλου τους. Ο τρόπος που γράφεται η σκηνή καθώς και η ιδιοσυγκρασία του ηθοποιού βοηθούν το θεατή στο να υποθέσει κάποια πράγματα για την κρυμμένη σεξουαλική ταυτότητα του ήρωα.

Ας μη λησμονούμε ότι κατά τη διάρκεια παραγωγής της ταινίας, είναι ακόμη σε ισχύ ο περίφημος *Κώδικας Hays*, τον οποίο η Hayward χαρακτηρίζει- όχι άδικα- ως τον πιο φημισμένο οργανισμό λογοκρισίας. Η υπηρεσία αυτή είχε ιδρυθεί ήδη από το 1922 ως *Motion Picture Producers and Distributors of America* αλλά συνδέθηκε με το όνομα του πρώτου της προέδρου Will H. Hays (1922-1945). Εξαιτίας των χολιγουντιανών σεξουαλικών σκανδάλων και του συχνά ομοίως σεξουαλικού περιεχομένου των ταινιών, θεωρήθηκε ότι η συγκεκριμένη υπηρεσία υπερασπίζεται τις προσβολές ενάντια στη δημόσια αιδώ. Στην πραγματικότητα, ο Hays ασκούσε τεράστια πολιτική επιρροή και *MPPDA* με τους αυστηρούς ελέγχους της ανάγκασε τις εταιρείες σχεδόν να αυτολογοκρίνονται μέχρι το 1930. Στο κλασικό της σύγγραμμα, η Hayward καταγράφει ότι το 1934, η *MPPDA*, δεχόμενη πιέσεις αγανακτισμένων θεατών- σχετικά με τον αντίκτυπο που θα μπορούσαν να έχουν στην κοινωνία οι γκανγκστερικές ταινίες- και συντηρητικών οργανώσεων, αποφάσισε να εφαρμόσει πλέον τον περίφημο Κώδικα Κινηματογραφικής Παραγωγής (*Motion Picture Production Code*) προκειμένου να κατευθύνει τις ταινίες στην κατά τη γνώμη της σωστή αισθητική και ευπρέπεια<sup>84</sup>. Η υπηρεσία αυτή είχε συντάξει ακόμη και κατάλογο με τις βασικές αρχές της ενώ- ορμώμενη από πουριτανικές σκέψεις- απαγόρευε τις σκηνές ωμής βίας, παρατεταμένων φιλιών, σεξ, μοιχείας, διαστροφής,

<sup>83</sup> E. McNamara, ό.π., σελ. 5

<sup>84</sup> S. Hayward, ό.π., σελ. 255

ανυπακοής απέναντι στα όργανα της τάξης και τους κληρικούς<sup>85</sup>. Οι γενικές αρχές του Κώδικα Παραγωγής της MPPDA όριζαν ότι:

- 1) Δεν θα γυρίζεται καμία ταινία που θα μειώνει τα ηθικά πρότυπα αυτών που τη βλέπουν. Έτσι, η συμπάθεια του κοινού ποτέ δεν θα βρίσκεται στην πλευρά του εγκλήματος, των κακών πράξεων, του κακού ή της αμαρτίας.
- 2) Θα παρουσιάζονται τα σωστά πρότυπα ζωής που υπόκεινται μόνο στις απαιτήσεις του έργου και της ψυχαγωγίας.
- 3) Ο νόμος, της φύσης ή των ανθρώπων, δεν θα γελοιοποιείται, ούτε θα προκαλείται συμπάθεια για την παραβίασή του<sup>86</sup>.

Με όλα τα παραπάνω να βρίσκονται σε ισχύ μέχρι το 1968- οπότε και ο κώδικας εγκαταλείφθηκε για το σύστημα βαθμονόμησης *Motion Picture Association of America* που επικρατεί μέχρι σήμερα-, δεν υπήρχαν πολλά περιθώρια για τους σεναριογράφους της *Laura* ώστε να κάνουν περισσότερο κατανοητή την κλίση του Waldo Lydecker προς την ομοφυλοφιλία. Στην εν λόγω σεκάνς, λοιπόν, ο θεατής παίρνει μια ιδέα σχετικά με το καυστικό χιούμορ του Lydecker αλλά και την πυγμαλιωνικών αποχρώσεων σχέση που διατηρούσε με τη *Laura*. Καθώς έχουμε ήδη αισθανθεί την αντίθεση ανάμεσα στους δυο κόσμους (ο λαϊκός ντετέκτιβ- ο εκλεπτυσμένος διανοούμενος), δεν μας κάνει μεγάλη εντύπωση το γεγονός ότι την προσοχή του McPherson ελκύει ένα μάλλον παιδικό παιχνίδι σχετικό με το μπέιζμπολ. Ο McNamara θεωρεί το συγκεκριμένο στοιχείο σαν σύνδεση με το βιβλίο της Κάσπαρ- στο οποίο αναφέρεται ότι ο ντετέκτιβ εκείνη την ημέρα ξεκίνησε την έρευνα ρουτινιάρικα, καθώς υπολόγιζε να διασκεδάσει τον εαυτό του σε κάποιον αγώνα μπέιζμπολ. Ο Ντάνα Άντριους, στο ρόλο του ντετέκτιβ, σε αυτή τη στιγμή- ιδίως με τα μάτια του επικοινωνεί στο θεατή το μήνυμά της, ότι δηλαδή το σώμα του ήρωα βρίσκεται στην έρευνα που έχει να κάνει με ο νους του πετάει για αλλού.

Εν τέλει ο Waldo θα ακολουθήσει το ντετέκτιβ στις ανακρίσεις που αυτός θα πραγματοποιήσει στη θεία της *Laura*, Anne Treadwell, και τον αρραβωνιαστικό της (της *Laura*), Shelby Carpenter. Από την αρχή κιόλας της σκηνής, η θεία φαίνεται κάπως εκνευρισμένη με το γεγονός ότι ο McPherson ανακάλυψε ότι εκείνη δάνειζε χρήματα στον αρραβωνιαστικό της ανιψιάς της. Μήπως υπάρχει κάποιος ερωτικός

<sup>85</sup> Βλ. αναλυτικότερα J. Naremore *Film Noir A very short introduction*, Oxford 2019, σελ. 48-50

<sup>86</sup> Οι Γενικές Αρχές όπως τις βρίσκουμε από την έρευνα του T. Schatz, *Τα είδη ταινιών του Χόλιγουντ*, Θεσσαλονίκη 2013, σελ. 145

δεσμός μεταξύ τους; Η είσοδος του Shelby στη σκηνή τον βρίσκει εμβρόντητο μπροστά στους αστυνομικούς- κι εμείς οι θεατές αρχίζουμε να έχουμε υποψίες για το άτομό του. Μήπως τη σκότωσε εκείνος, μιας και η Laura είχε αρχίσει να ξανασκέφτεται το ενδεχόμενο του γάμου μεταξύ τους; Το άλλοθι που παρουσιάζει είναι ότι τη στιγμή της δολοφονίας εκείνος βρισκόταν σε μια συναυλία κλασικής μουσικής- ο McPherson, ωστόσο, ανακαλύπτει ότι ο Shelby ψεύδεται σχετικά με το ποια έργα παρουσιάστηκαν σε αυτή τη συναυλία.

Κατόπιν οι τρεις άνδρες συνεχίζουν την έρευνα στο διαμέρισμα της Laura. Ο Waldo βγαίνει πραγματικά εκτός εαυτού όταν ο ντετέκτιβ εξακολουθητικά αναφέρεται στο πρόσωπο της δολοφονημένης χρησιμοποιώντας τη λέξη «*dame*». Πρόκειται για έναν λαϊκό τρόπο να αναφερθεί κάποιος σε μια γυναίκα, στα ελληνικά θα μπορούσε να μεταφραστεί «*κοπελιά*». Στο φωνόγραφο παίζει το μουσικό θέμα της *Laura* όπου κάποιος σημειώνει ότι «*δεν είναι κλασικό*». Πού να γνώριζαν την τραγική ειρωνεία οι σεναριογράφοι όταν έγραφαν τη συγκεκριμένη ατάκα- μιας και πλέον θεωρείται από τις κορυφαίες στιγμές της τζαζ της δεκαετίας του 1940. Καθώς ο θηλυπρεπής διανοούμενος αντικρίζει το πορτρέτο της αγαπημένης του, ισχυρίζεται ότι εκείνο την αδικεί, ότι η γυναίκα είναι πιο γλυκιά στην πραγματικότητα. Παράλληλα ο McPherson ανακαλύπτει ένα ακόμα ψέμα του Shelby σχετικό με κάποια κλειδιά στο διαμέρισμα της αρραβωνιαστικιάς του και ο Waldo παραλίγο να δημιουργήσει καβγά όταν διατυπώνει πλέον φανερά τις υποψίες του γύρω από αυτόν.

Στην επόμενη σκηνή, Waldo και McPherson δειπνούν στο εστιατόριο όπου ο πρώτος γιόρτασε με τη Laura τα εικοστά δεύτερα γενέθλιά της. Κατά αυτό τον τρόπο ξεκινά ένα φλας μπακ που μας μεταφέρει στην πρώτη γνωριμία τους σε κάποιο άλλο εστιατόριο, στο ξενοδοχείο *Algonquin*. Η Laura ήταν ένα ντροπαλό, φτωχικά ντυμένο κορίτσι (λειτουργική η ενδυματολογία της Μπόνι Κάσιν- δεν εδραιώνει ακόμη τη φυσική παρουσία της πρωταγωνίστριας ως *φάμ νουάρ*) που ήθελε να προσεγγίσει το είδωλό της- εκείνος όμως στέκει μπροστά της ψυχρός και καυστικός μέχρι αγένειας. Όταν εκείνη παρατηρεί τη διαφορά ανάμεσα στην ανθρωπιά των γραπτών του και τη συμπεριφορά που επιδεικνύει απέναντί της, γίνεται ακόμα πιο κυνικός απαντώντας : «*Τα άρθρα μου δίνουν πενήντα σεντ ανά λέξη*».

Όπως συμβαίνει, όμως, πάντα με τέτοιου είδους ανθρώπους, έτσι και ο Waldo κάπου μέσα του συγκλονίστηκε από αυτή την κοπέλα. Έτσι,- και πάλι σε φλας μπακ-,

βλέπουμε τον τρόπο με τον οποίο πάει να τη βρει και να της ζητήσει συγγνώμη ενώ παράλληλα δέχεται να υπογράψει τη διαφήμισή της. Από εκεί και έπειτα, σε ένα γρήγορο μοντάζ, οι θεατές βλέπουμε την αρχή της καριέρας της κατά την οποία δέχτηκε βοήθεια από το Waldo ενώ και ο ίδιος στη βόις-όβερ αφήγηση παραδέχεται ότι η νεαρή είχε τα απαραίτητα προσόντα όπως φαντασία, ταλέντο και φυσικά ενθουσιασμό. Παρόλα αυτά, σαν άλλος Πυγμαλίωνα επιθυμεί το δημιούργημά του να είναι μόνο δικό του και ζηλεύει όταν εκείνη προτιμάει την παρέα κάποιου μέτριου ζωγράφου. Έτσι κι εκείνος, για να τον αποκαθηλώσει στα μάτια της απαντάει με το μοναδικό όπλο που έχει: την πένα του. Τον γκρεμίζει, τον γελοιοποιεί. Σε αυτές τις σκηνές ο Κλίφτον Γουέμπ μας μεταφέρει την ένταση του ήρωά του με απόλυτη ακρίβεια- ακόμα και ο τρόπος που πετά το τσιγάρο του στη φωτιά δείχνει έναν ηθοποιό που δίνει έμφαση ακόμα και στις πιο λεπτές αποχρώσεις μιας ερμηνείας. Σχετικά με το κάπνισμα στις ταινίες της δεκαετίας του 1940, ο McNamara σχολιάζει: «*Το κάπνισμα στις ταινίες του 1940 χρησιμοποιούνταν για πολλούς διαφορετικούς λόγους. Οι σκληροί άναβαν το ένα μετά το άλλο, οι εραστές φυσούσαν ο ένας τον καπνό στο πρόσωπο του άλλου. Το άναμμα του τσιγάρου μιας γυναίκας ήταν τυπικό του φλερτ*»<sup>87</sup>.

Δεν θα αργήσουμε, ωστόσο, να μάθουμε τον πώς γνωρίστηκε η Laura με το Shelby. Είναι σε κάποιο πάρτι που δίνει η θεία της, με καλεσμένους από όλες τις τάξεις (όπως παρατηρεί μάλλον με υπεροπτικό ύφος ο αφηγητής- Waldo) ανάμεσα στους οποίους παρευρίσκεται και αυτός ο ευδιάθετος πλην άνεργος νεαρός. Η Laura, με τη χαρακτηριστική γαλαντομία της στα αισθήματα, προσφέρεται να τον βοηθήσει ενώ ο Waldo αισθάνεται για άλλη μια φορά να απειλείται. Τέτοιου είδους άνθρωποι, θέλουν πραγματικά να καταστρέφουν όσους είναι ευτυχισμένοι και φωτεινοί, διότι δεν μπορούν να είναι έτσι και οι ίδιοι. Ας μην ξεχνάμε ότι πρόκειται, επίσης, για ένα μάλλον σεξουαλικά ανίκανο άνδρα που σίγουρα ζηλεύει τη νιότη του Shelby.

Ο μεσήλικας διανοούμενος παρακολουθεί το νεαρό ζευγάρι ενώ βρίσκει στοιχεία από το αμαρτωλό παρελθόν του νεαρού- ακάλυπτες επιταγές και μικροκλοπές. Επιπροσθέτως, αναφέρει για τα ραντεβού του με το μοντέλο της εταιρείας Νταιάν Ρέντφερν και τις ύποπτες συνεστιάσεις στο σπίτι της θείας της.

<sup>87</sup> Eugene McNamara, *Laura as novel, film and myth*, New York 1992, σελ. 7. Ας σημειώσουμε με τη σειρά μας ότι σε φιλμ νουάρ όπως το *Out of the past* (1947) του Ζακ Τουρνιέρ, οι αντίζηλοι Κερκ Ντάγκλας και Ρόμπερτ Μίτσαμ φυσούν ο ένας στο πρόσωπο του άλλου τους καπνούς από τα τσιγάρα τους, σαν ένα εύρημα για να υπογραμμιστεί η μεταξύ τους κόντρα.

Αρχικά η Laura προσπαθεί να υπερασπιστεί το Shelby, όμως όταν πραγματικά τον βρίσκει σε μυστική επίσκεψη στη θεία της, του επιστρέφει τη ταμπακίερα και αποφασίζει να φύγει για την εξοχή (η ταμπακίερα είχε τα αρχικά του και εκείνος την πούλησε για να βγάλει όφελος οικονομικό, όπως ανακάλυψε ο δαιμόνιος Waldo). Κάπου εκεί σταματάει το φλας μπακ με το ντετέκτιβ να ζητά πληροφορίες για τη Ρέντφερν και το Waldo, κατά την αναχώρησή τους από το εστιατόριο *Montagnino*, να κατηγορεί τον εαυτό του που άφησε τη νεαρή γυναίκα να μπλέξει με ένα ύποπτο υποκείμενο σαν το Shelby. Ωστόσο υπάρχει κάτι το θεατρικό, το στημένο, στην έκφρασή του και ο McPherson μαζί με το κοινό αρχίζουν να υποψιάζονται την τόση πόζα του.

Τα σχόλια του McNamara μάς βοηθούν να καταλάβουμε κάποιες λειτουργίες του φλας μπακ: *«Το φλας μπακ στις ταινίες της δεκαετίας του 1940, συχνά εκφράζει το αίσθημα της αποξένωσης. Τα γεγονότα είναι παρελθοντικά, έχουν γίνει, έχουν τελειώσει πια. Αυτό και μόνο το γεγονός εκφράζει την αίσθηση του μοιραίου και της ματαιότητας. Όταν ένα φλας μπακ συνοδεύεται από αφήγηση βόις όβερ, αυτό προσθέτει περισσότερη ειρωνεία. Όλα αυτά συνέβησαν, λέει η φωνή, και προφανώς ήμουν ανίκανος να αλλάξω το οτιδήποτε. Και να, λοιπόν, που τα ξαναζω»<sup>88</sup>.*

Στην επόμενη σκηνή, ο ντετέκτιβ βρίσκεται και πάλι για έρευνα στο σπίτι της Laura. Τηλεφωνεί στην κάβα του Mosconi και ρωτάει εάν η δολοφονημένη, πελάτισσά του για χρόνια, είχε αγοράσει το φτηνό ουίσκι Black Ronny. Η υπηρέτρια Μπέσι εισέρχεται και δεν αργεί να δείξει την αποδοκιμασία της προς το πρόσωπο του νόμου, το McPherson, που διαβάζει τις προσωπικές επιστολές και τα ημερολόγια της κυρίας της. Δεν διστάζει να βγάλει, επιπροσθέτως, την προλεταριακή της συμπεριφορά (μήπως όμως και ο McPherson από εκεί δεν προέρχεται;) και να δηλώσει με πυγμή: *«Δεν φοβάμαι τους μπάτσους. Έμαθα να φτύνω κάθε που τους βλέπω»*. Εκείνο που ενδιαφέρει το ντετέκτιβ, παρόλα αυτά, είναι το ποιος έφερε στο σπίτι το φτηνό ουίσκι ενώ η υπηρέτρια παραδέχεται ότι την Παρασκευή, ημέρα της δολοφονίας, έκρυσε το μπουκάλι και καθάρισε τα πάντα προκειμένου να μην κηλιδωθεί η τιμή της κυρίας της.

Σε λίγο καταφτάνουν στο σπίτι η Anne, ο Shelby και ο Waldo. Ο McPherson σκέφτεται να παρουσιάσει το μπουκάλι ενώπιόν τους προκειμένου να αντιληφθεί από

<sup>88</sup> E. McNamara, ό.π., σελ. 9

τις αντιδράσεις τους μήπως κάποιος από τους δύο άνδρες είχε φέρει το μπουκάλι κατά την επίσκεψη στη Laura. Κανείς από τους δύο δεν αντιδρά. Καθώς ο McPherson σερβίρει τα ποτά, η θεία της Laura χωρίς κανένα συναισθηματισμό δηλώνει ότι εάν είναι εκείνη που θα διαχειριστεί την παρουσία της νεκρής, θα πουλήσει τα πράγματά της- με τη βοήθεια του εκτιμητή φίλου της οικογένειας, Λάνκαστερ Κόρι. Δείχνοντας για άλλη μια φορά τον εγωιστικό του χαρακτήρα, ο Waldo βιάζεται να δηλώσει ότι επιθυμεί να του επιστραφούν κάποια πράγματα του σπιτιού που είναι δικά του, όπως ένα βάζο, το περίφημο ρολόι και η σήτα- αντίκα του τζακιού. Αξίζει στο παρόν σημείο να δώσουμε προσοχή στον τρόπο που αλληλεπιδρούν οι ερμηνευτές-εστιάζοντας στο Ντάνα Άντριους (McPherson) και το Κλίφτον Γουεμπ (Waldo). Αξίζει, με άλλα λόγια, να παρατηρήσουμε το πώς μετά το τέλος του σύντομου λογύδριου του Waldo περί επανάκτησης των αντικειμένων του, με μια αδιόρατη και σοφά υπολογισμένη κίνηση του χεριού του, ο McPherson του αρπάζει από τα χέρια το βάζο επιβάλλοντας την άποψη ότι μέχρι τη διαλεύκανση του φόνου δεν πρέπει να μετακινηθεί κανένα αντικείμενο από τη θέση του. Θα πρέπει να έγιναν αρκετές πρόβες για να βγει σωστά ο ρυθμός αυτής της σκηνής!

Η επόμενη νοηματική ενότητα του φιλμ, ξεκινά ένα βροχερό βράδυ με το ντετέκτιβ να επιστρέφει και πάλι στο διαμέρισμα της Laura. Το πρώτο πράγμα που κάνει, κοιτάει το πορτρέτο της και έπειτα χαλαρώνει τη γραβάτα του, πιο ύστερα βγάζει και το σακάκι του. Όλα τα παραπάνω δείχνουν ότι αισθάνεται μια άνεση πλέον, σχεδόν οικειότητα μέσα σε αυτό το σπίτι. Η δε έρευνά του συνεχίζεται στα συρτάρια του γραφείου αλλά και στην ντουλάπα της Laura με τους καθρέφτες. Όπως επισημαίνει και ο McNamara, η παρουσία των καθρεφτών ενδεχομένως- πέρα από το ναρκισσισμό- να υπογραμμίζει κάποια από τα θέματα του έργου, όπως τη διπροσωπία και τις ψευδαισθήσεις<sup>89</sup>.

Η επίσκεψη του Waldo μάλλον φέρνει σε αμήχανη θέση το ντετέκτιβ, αφού αναγκάζεται να έρθει σε επαφή με τις κυνικές επισημάνσεις του πρώτου. Αυτές οι επισημάνσεις, όμως, έχουν τοποθετηθεί στο συγκεκριμένο σημείο από τους σεναριογράφους ούτως ώστε να ενημερωθούν οι θεατές περί της ψυχώσεως που έχει αρχίσει να παθαίνει με τη νεκρή γυναίκα ο McPherson. Μετά την αρχική ειρωνεία του Lydecker που προτείνει στο ντετέκτιβ μιας και περνάει όλο και πιο πολλές ώρες

---

<sup>89</sup> E. McNamara, ό.π., σελ. 10

στο σπίτι της νεκρής να το νοικιάσει, μαθαίνουμε επίσης ότι ο McPherson έχει κάνει ειδική συμφωνία με τον εκτιμητή έργων τέχνης προκειμένου να αγοράσει το πορτρέτο της Laura.

Η συμπεριφορά του Waldo οπωσδήποτε θορυβεί τους θεατές, αφού συνήθως οι ένοχοι στις ταινίες μυστηρίου είναι εκείνοι που προηγουμένως επιρρίπτουν διάφορες κατηγορίες προς πάσαν κατεύθυνση. Δια του λόγου το αληθές, ο Waldo μέχρι να τελειώσει τη στιχομυθία του με το ντετέκτιβ ισχυρίζεται ότι ο συνομιλητής του μπορεί να καταλήξει στο ψυχιατρείο διότι στην πραγματικότητα έχει ερωτευτεί ένα πτώμα. Υπονοεί, δηλαδή, ότι ο McPherson είναι νεκρόφιλος. Κατόπιν ο ντετέκτιβ μένει και πάλι μόνος, ρίχνει μια ματιά στο πορτρέτο και κοιμάται στην παρακείμενη πολυθρόνα.

Κάτι πολύ ενδιαφέρον παρατηρεί ο μελετητής γι' αυτή τη σεκάνς. Ο Eugene McNamara ισχυρίζεται ότι συνήθως το κοινό περιμένει σε αντίστοιχες σκηνές-όπου δηλαδή ο ντετέκτιβ κάποιο βράδυ είναι μόνος του στο σπίτι που διεπράχθη κάποιο έγκλημα- να υπάρξει μια επίθεση εναντίον του ερευνητή, μιας και ο δολοφόνος πάντα επιστρέφει στο τόπο του εγκλήματος. Καθότι ο Waldo θα αποδειχθεί ο διαταραγμένος νους του έργου, θα λέγαμε ότι έχει ήδη επιστρέψει αρκετές φορές σε αυτό τον τόπο του εγκλήματός του- κάτι που στο φινάλε θα κάνει τους θεατές να παρατηρήσουν έτι περισσότερο την ψυχρότητά του. Παρόλα αυτά, στην παρούσα σεκάνς η μουσική γίνεται ρομαντική και για πρώτη φορά ερχόμαστε σε επαφή με τα αισθήματα που έχει αρχίσει να τρέφει ο ντετέκτιβ για εκείνη που θεωρείται δολοφονημένη<sup>90</sup>.

Από εδώ και στο εξής ξεκινά το δεύτερο μέρος του έργου- πολλοί μελετητές εκφράζουν την παρατραβηγμένη άποψη ότι πρόκειται περί ονείρου του ντετέκτιβ. Η πραγματική Laura, ντυμένη σε άσπρες αποχρώσεις (οι θεατές και τα υπόλοιπα πρόσωπα τη θεωρούσαμε νεκρή ως τότε, γι' αυτό ίσως και η ενδυματολογική επιλογή), μπαίνοντας στο διαμέρισμά της αντικρίζει το McPherson να κοιμάται. Όταν αντιληφθεί την παρουσία της, ο ντετέκτιβ- όπως επίσης και το κοινό- τρίβει με ένταση τα μάτια του: θεωρεί ότι βλέπει κάποιο εφιάλη ή φάντασμα. Καθώς η νεαρή γυναίκα απειλεί να φωνάξει την αστυνομία, εκείνος αποκρίνεται: «*Εγώ είμαι η αστυνομία*».

---

<sup>90</sup> E. McNamara, ό.π., σελ. 11

Η Laura, εν τέλει, πέρασε το σαββατοκύριακο στο εξοχικό της χωρίς ραδιόφωνο και εφημερίδα, γι' αυτό και δεν είχε αντιληφθεί το τι γινόταν πίσω στο νεοϋορκέζικο διαμέρισμά της. Στις ερωτήσεις του McPherson περί του αν είχε κάποιος κλειδί για το σπίτι, η Laura απαντά με την αθωότητα ενός μικρού παιδιού-εκείνη την αθωότητα που καμιά φορά παρασύρει τους άνδρες. Τον κοιτάζει μάλιστα με έκπληξη- μια έκφραση που παίρνει το πρόσωπο της ηθοποιού Gene Tierney, σαν βγαλμένη από το βωβό σινεμά- όταν της προτείνει να αλλάξει τα βρεγμένα της ρούχα για να μην αρρωστήσει. Ας σημειωθεί ότι σε όλη τη διάρκεια της σύντομης αυτής σκηνής, η ηρωίδα δεν σκέφτεται να αφαιρέσει τα βρεγμένα της ρούχα, δεν αισθάνεται άνετα μπροστά στον άγνωστο και έτσι δηλώνεται το αίσθημά της του φόβου της εισβολής στον προσωπικό της χώρο<sup>91</sup>.

Βγαίνοντας ξανά από την κρεβατοκάμαρά της, η Laura έχει ανακαλύψει ένα φόρεμα της Νταιάν Ρέντφερν. Ξεκινούν και οι υποψίες του ντετέκτιβ ότι ίσως ήταν το μοντέλο που δολοφονήθηκε. Μαζί αρχίζουν και οι ερωτήσεις προς τη μέχρι στιγμής θεωρούμενη νεκρή. Διότι η Laura, εξαιτίας του ειδυλλίου ανάμεσα στο μοντέλο και το Shelby θα είχε κάλλιστα κίνητρο για δολοφονία της. Η Laura ισχυρίζεται ότι πέρασε το σαββατοκύριακο στο εξοχικό της διότι έπρεπε να πάρει την απόφαση περί του εάν θα παντρευτεί το Shelby. Ο McPherson παρατηρεί ότι η Αστυνομία ερεύνησε το εξοχικό της το Σάββατο, δίχως να βρει κανέναν εκεί- η Laura δικαιολογείται ότι είχε πάει ένα μεγάλο περίπατο. Όταν ο ερευνητής μαθαίνει ότι η νεαρή πήρε την απόφαση να μην παντρευτεί το Shelby, ο McNamara παρατηρεί μια λάμψη ανακούφισης στο πρόσωπο του υποκριτική Dana Andrews. Χαρακτηρίζει το μειδίαμά του ως το πιο αδιόρατο στην ιστορία του σινεμά<sup>92</sup>.

Προτού αποχωρήσει από τη σκηνή, ο ντετέκτιβ προτείνει στη Laura να είναι προσεκτική, να μην τηλεφωνήσει σε κανέναν, να μη βγει ή δηλώσει ακόμη ότι είναι ζωντανή. *«Αυτή η νεκρανάσταση της Laura έρχεται σε ένα κρίσιμο σημείο της πλοκής. Η ανήσυχη συμπεριφορά του McPherson μπορεί τώρα με ασφάλεια να μεταφραστεί σαν ερωτικό ενδιαφέρον και όχι σαν σύμπτωμα νεκροφιλίας»*, συνοψίζει εύστοχα σχετικά με τη νοηματική ενότητα του φιλμ ο McNamara<sup>93</sup>.

<sup>91</sup> A. Martin, ό.π., σελ. 214

<sup>92</sup> Eugene McNamara, *Laura as novel, film and myth*, New York 1992, σελ. 12

<sup>93</sup> E. McNamara, ό.π., σελ. 13



Επιστρέφοντας στο αρχηγείο, ο McPherson μαθαίνει ότι ο ιατροδικαστής κατάλαβε κι εκείνος από το πόρισμά του ότι η δολοφονημένη δεν ήταν η Laura Hunt. Ο συνεργάτης του ντετέκτιβ παρακολουθεί τις τηλεφωνικές γραμμές του σπιτιού της Laura και εντοπίζει ένα τηλεφώνημα στο Shelby ο οποίος της μιλάει σαν να μην απορεί που την ακούει ζωντανή. Οι δυο ντετέκτιβ θα παρακολουθήσουν το ζευγάρι, που πράγματι εκείνο το βράδυ συναντιέται μέσα στο αυτοκίνητο του Shelby. Κατόπιν, με τη βροχή να μαίνεται, ο Shelby κατευθύνεται προς το εξοχικό της νεαρής γυναίκας και ο McPherson τον πιάνει επ' αυτοφόρω να αρπάζει την καραμπίνα που είναι κρεμασμένη μπροστά στο τζάκι.

Θα ακολουθήσει ένα από τα πιο καλογραμμένα κομμάτια διαλόγων του έργου κατά το οποίο θα μάθουμε ότι το μοιραίο βράδυ ο Shelby και το μοντέλο της εταιρείας βρέθηκαν στο σπίτι της Laura προκειμένου να ξεκαθαρίσουν τη σχέση τους. Το κουδούνι χτυπάει, ο Shelby ντρέπεται μήπως είναι κάποιος από τους πολλούς φίλους της Laura και έτσι, έστω και νεγκλιζέ, τρέχει να απαντήσει αντ' αυτού η Ντάιαν Ρέντφερν. Ο ακαριαίος πυροβολισμός στο πρόσωπο μαρτυρά ότι ο δράστης δεν πρόλαβε να αντιληφθεί ότι σκότωνε το λάθος πρόσωπο. Ο McPherson δεν θα συλλάβει το Shelby, αλλά θα αποκαλύψει το ψέμα της Laura καθώς ελέγχοντας το ραδιόφωνο του εξοχικού διαπιστώνει ότι εκείνο λειτουργεί κανονικά.

Το επόμενο πρωινό, ο McPherson δείχνει εν μέρει το νοιάξιμό του προς τη Laura φέρνοντάς της φαγητό. Η ανεξαρτησία του χαρακτήρα της υπογραμμίζεται από τη δήλωσή της ότι όσο η μητέρα της προσπαθούσε να της μάθει στα παιδικά της χρόνια συνταγές μαγειρικής, εκείνη ονειροπολούσε για την καριέρα της. Όταν η Μπέσι αντικρίζει την κυρία της, η ταραχή της είναι απόλυτη- με την ίδια, όμως, ένταση επιστρέφει στο πόστο της. Η πιστή υπηρέτρια είναι από τα βασικά συστατικά της δραματουργίας, από την εποχή κιόλας του Ευριπίδη. Το περί ανεξαρτησίας του χαρακτήρα της Laura κορυφώνεται με την επίπληξη του ντετέκτιβ σχετικά με το γεγονός ότι τον παράκουσε και βγήκε το προηγούμενο βράδυ από το σπίτι της, μόνο και μόνο για να εισπράξει πλέον ξεκάθαρα την απάντηση ότι δεν κάνει τίποτα ενάντια στην ελεύθερη βούλησή της. Δεν είναι τυχαίο που αυτό το τελικό σενάριο του έργου προτάθηκε για το Όσκαρ σεναρίου από την Ακαδημία. Αρκεί να παρατηρήσουμε ότι ενώ ο ντετέκτιβ έχει φροντίσει για το φαγητό της ηρωίδας, κατά τη διάρκεια της λογομαχίας τους δεν προτίθεται να ανάψει το τσιγάρο της- κάτι που

θα ήταν χαρακτηριστικό του φλερτ προς μια γυναίκα στις ταινίες της δεκαετίας, όπως σημειώσαμε πιο πριν- παρά πρέπει εκείνη να του το υπενθυμίσει.

Με την είσοδο του Shelby, ο McPherson μόλις και μετά βίας μπορεί να συγκρατήσει τη ζήλια του. Προσπαθεί, μάλιστα, να του φορτώσει το φόνο της Νταιάν Ρέντφερν όταν εκείνος του εξομολογείται πως τίποτα από όσα του είπε το προηγούμενο βράδυ δεν ήταν αλήθεια. Σε λίγο καταφτάνει ο Waldo ο οποίος παθαίνει κρίση επιληψίας στη θέα της ζωντανής Laura («οικογενειακής μας παράδοση», θα δηλώσει περί της επιληψίας δείχνοντας τον αυτοσαρκασμό έξυπνου ανθρώπου αργότερα).

Παρότι, όπως παρατηρεί και ο McNamara, δεν έχουμε να κάνουμε με ταινία με περίπλοκες κινήσεις της κάμερας και διάφορα τεχνάσματα ή επιδείξεις του σκηνοθέτη, εντούτοις θα πρέπει να σταθούμε στο πώς επιλέχθηκε να παρουσιαστεί στα μάτια του κοινού αυτή η είσοδος και κατάρρευση του Waldo (μια επιλογή που ίσως ξεκινάει από το σενάριο και κατόπιν τη συνεργασία του σκηνοθέτη με τους υπεύθυνους του ήχου). Καθώς, λοιπόν, βλέπουμε τη Laura να σηκώνεται να τον χαιρετήσει και ενώ υπάρχει μεσαίο πλάνο στο πρόσωπό της, ακούμε από την ηχητική μπάντα κάποιον (προφανώς το Waldo) να σωριάζεται. Είναι ξάφνιασμα αυτά τα δευτερόλεπτα για το θεατή, μέχρι να ανοίξει και πάλι το πλάνο σε γενικό στους McPherson και Waldo και ο δεύτερος προειδοποιήσει πού έχει τα υπογλώσσια χάπια του.

Ενώσω ο Waldo συνέρχεται στην κρεβατοκάμαρα της Laura, προσκαλεί όλους τους φίλους τους σε μάζωξη προς τιμήν εκείνης που μέχρι πριν λίγο θεωρούνταν νεκρή. Ο McPherson ομολογεί ότι έχει ήδη προλάβει εκείνος να προσκαλέσει τους πάντες- ίσως, κάτω από αυτή την επαγγελματική κίνηση που θα του έδινε τη δυνατότητα να ξεσκεπάσει το δολοφόνο (παρά το ότι σε αυτό τα σημείο του έργου όλες οι υποψίες στρέφονται προς το Shelby) να κρύβεται και πάλι μια ζεστή χειρονομία για το κορίτσι που κατέκτησε τη φαντασία του.

Καθώς ο Shelby ετοιμάζει τα κοκτέιλ του πάρτι, η Anne, ντυμένη κι εκείνη σαν μοιραία γυναίκα του φιλμ νουάρ, φαίνεται να ζηλεύει τις περιποιήσεις που εκείνος προσφέρει στη Laura. Του εξομολογείται τον έρωτά της και το γεγονός ότι ακόμα δεν την έχει χάσει. Στην άλλη μεριά του δωματίου, ο επιθεωρητής φαίνεται να απολαμβάνει τη συζήτηση του με τη Laura μέχρι τη στιγμή που ο Shelby προσφέρει

το ποτό στη νεαρή, οπότε και αποσύρεται απρόθυμα. Αργότερα, νευρική στην κρεβατοκάμαρά της, η Laura εξομολογείται στη θεία της ότι όλοι της οι φίλοι την υποψιάζονται για το φόνο της άλλης γυναίκας. Πράγματι, σε αυτή τη συνεστίαση η κάμερα του Πρέμιντζερ ακόμα και όταν δείχνει στο βάθος κάποια συντροφιά φίλων, δημιουργεί το αίσθημα της αποξένωσης.

Σε αυτή τη σκηνή στην κρεβατοκάμαρα, η θεία Anne βγάζει το πιο κυνικό της πρόσωπο, καθώς ξεκάθαρα διεκδικεί το Shelby, ξεκάθαρα έχει διακρίνει το ενδιαφέρον του ντετέκτιβ ενώ ομολογεί ότι για μια στιγμή σκέφτηκε το ενδεχόμενο να τη δολοφονήσει. Είναι η μεγάλη σκηνή της εν λόγω ηρωίδας, η στιγμή όπου φτάνει στην αυτοπαραδοχή. Η στιγμή όπου φαίνεται πλέον ολοκάθαρα όλη της η μοχθηρία- γι' αυτό και ταιριάζει με το χαρακτήρα του Shelby που σαν ζιγκολό της απομυζά (κι εκείνη το ευχαριστιέται) τα χρήματά της.

Ο McPherson τώρα κλείνει το τηλέφωνο αναφέροντας στα κεντρικά ότι το ίδιο βράδυ θα επιστρέψει με το δολοφόνο. Και σαν τέτοιον στιγματίζει τη Laura. Ίσως με πόνο ψυχής, αλλά τη στιγματίζει. Το κοινό έχει μείνει παγωμένο και η μόνη που ουρλιάζει για την αθωότητα της κυρία της είναι η Μπέσι. Ο Waldo απειλεί ότι θα διασύρει το ντετέκτιβ στα άρθρα του ενώ ο Shelby, προσπαθώντας να εμποδίσει το ντετέκτιβ με τα λόγια, εισπράττει την απάντηση: «*Καλά που δεν άνοιξες εσύ την πόρτα την Παρασκευή*». Καθώς ο Shelby τείνει το χέρι στον ώμο του McPherson για να τον εμποδίσει, εκείνος του καταφέρνει ένα χτύπημα στο στομάχι. Με το που σωριάζεται στην καρέκλα, η Anne τρέχει να δει αν είναι καλά- ήδη ο παρατηρητικός θεατής θα πρόσεξε ότι από τη στιγμή που ο McPherson έχει αναγγείλει ότι βρήκε το δολοφόνο το ίδιο βράδυ, εκείνη κρατούσε το χέρι του άνδρα που ο επιθεωρητής θεωρούσε μέχρι εκείνη τη στιγμή ως το βασικό ύποπτο. Ο Eugene McNamara που αποδεικνύεται ίσως ο μοναδικός (ως προς την άποψη της έκδοσης έργου) διεξοδικός μελετητής του μύθου της *Laura*, παρατηρεί ότι η εν λόγω σκηνή μαζί με εκείνη της κορύφωσης είναι οι μοναδικές στιγμές του έργου όπου ο θεατής θα δει στην οθόνη φυσική βία<sup>94</sup>.

Η σκηνή της ανάκρισης της Laura είναι από τις πιο καλά δομημένες του έργου. Ο επιθεωρητής, ακολουθώντας το καθήκον του, της συμπεριφέρεται αυστηρά. Παρόλα αυτά, όταν εκείνη ενοχλείται από το φωτισμό, ο McPherson δέχεται να τον

<sup>94</sup> Eugene McNamara, *Laura as novel, film and myth*, New York 1992, σελ. 14

κλείσει. Ο McNamara παρατηρεί ότι η εν λόγω συμπεριφορά του ντετέκτιβ δεν περνάει απαρατήρητη στο θεατή που μέχρι εκείνη τη στιγμή θεωρεί ότι ο ντετέκτιβ είναι πραγματικά ερωτευμένος με τη νεαρή γυναίκα<sup>95</sup>. Ο ντετέκτιβ ζητά διακαώς να μάθει γιατί η Laura είπε ψέματα για το ραδιόφωνο καθώς και το γιατί άλλαξε τη γνώμη της σχετικά με το γάμο της με το Shelby. Μήπως του είπε εκείνο που ήθελε να ακούσει; Ο McPherson που κατά βάθος είναι ερωτευμένος με τη Laura φαίνεται να περιστρέφει τις ερωτήσεις του γύρω από το επίμαχο θέμα συνεχώς. Η γυναίκα παραδέχεται τελικά ότι είπε ψέματα προκειμένου να προστατέψει το Shelby που έμοιαζε ένοχος- ενώ στην πραγματικότητα δεν ήταν παρά είχε και ο ίδιος υποψιαστεί τη Laura. Η τελευταία ερώτηση του ντετέκτιβ αφορά και πάλι στο εάν είναι ερωτευμένη με το Shelby. Σχεδόν ανακουφίζεται όταν λαμβάνει την αρνητική απάντηση και της αποκαλύπτει ότι τελικά ήταν σίγουρος για την αθωότητά της- όλα ήταν ένα κόλπο για να πιστέψουν κάποιοι άλλοι πως εκείνος τη θεωρούσε ύποπτη.

Το φινάλε του έργου ξεκινάει από τη στιγμή που βλέπουμε το ντετέκτιβ να ψάχνει για άλλη μια φορά στοιχεία στο σπίτι του Waldo- την προσοχή του τραβάει και πάλι το ρολόι εντός του οποίου υποψιάζεται ότι κάποιος ενδέχεται να έχει κρύψει το όπλο του εγκλήματος. Τελικά δεν το βρίσκει εκεί αλλά βλέπουμε στο πρόσωπό του την ιδέα που και εμείς έχουμε- ότι ένα τέτοιο ρολόι υπάρχει και στο διαμέρισμα της Laura. Ο Waldo βρίσκεται μαζί με τη νεαρή στο σπίτι της νουθετώντας τη σχετικά με τις μεθόδους του ντετέκτιβ. Εκείνη δεν φαίνεται να τον παίρνει πολύ στα σοβαρά, ονειροπολεί και χαμογελά- ένδειξη ότι έχει αρχίσει να είναι επίσης ερωτευμένη με το McPherson.

Έχει τεράστιο ενδιαφέρον από άποψη γραφής σεναρίου, να μελετήσουμε το πώς ολοκληρώνεται στο παρόν σημείο το ψυχογράφημα του Waldo Lydecker με τον ίδιο να δίνει την εξήγηση για το χαρακτήρα του: *«Όποιος έχει τα πάντα εκτός από αυτό που θέλει, χάνει τον αυτοσεβασμό του. Γίνεται πικρόχολος, θέλει να πληγώσει κάποιον όπως πληγώθηκε κι αυτός»*. Αποτελεί φυσικά η παραπάνω, συνήθη δήλωση συμπλεγματικών, εγωκεντρικών ανθρώπων-συγγραφέων. Με την άφιξη του McPherson, ο Waldo νιώθει απειλούμενος και αποχωρεί ζητώντας από το ζευγάρι να ακούσει σε δεκαπέντε λεπτά την εκπομπή του στο ραδιόφωνο, τη σχετική με τους μεγάλους εραστές της ιστορίας. Διόλου τυχαία δεν επελέγη το συγκεκριμένο θέμα-

---

<sup>95</sup> E. McNamara, ό.π., σελ. 15

οφείλουμε να πιστεύουμε- από την πλευρά των σεναριογράφων. Μάλιστα, όταν πιο κάτω ακουστεί απόσπασμα από την εκπομπή, κάποιο ποίημα του Ernest Dowson, θα συμβάλει κι αυτό στη γενικότερη ατμόσφαιρα της παρακμής που επικρατεί στο έργο<sup>96</sup>.

Ο Waldo παραφυλάει έξω από το διαμέρισμα της Laura, ενώ ο ντετέκτιβ ανακαλύπτει τελικά το όπλο με τις χρησιμοποιημένες σφαίρες μέσα στο ρολόι της Laura- εκείνο που της είχε κάνει δώρο ο Waldo. Η νεαρή δεν μπορεί καλά-καλά να πιστέψει ότι εκείνος που ήθελε να τη σκοτώσει- μιας και δεν μπορούσε να την έχει ερωμένη του- ήταν ο ίδιος της ο μέντορας. Κατόπιν κατηγορεί τον εαυτό της ως υπαίτιο για τη δολοφονία του κοριτσιού που ο διαταραγμένος διανοούμενος μπέρδεψε για εκείνη. Ο ντετέκτιβ συνιστά στη Laura να ξεκουραστεί και να θεωρήσει το όλο θέμα σαν να ήταν ένα κακό όνειρο. Καθώς ανοίγει την πόρτα για να βγει, δίνουν και το μοναδικό τους φιλί κατά τη διάρκεια του φιλμ.

Η Laura σβήνει τα φώτα, αρχίζει να χτενίζεται (η εκπομπή του Waldo έχει ήδη ξεκινήσει στο ραδιόφωνο και το θέαμα γίνεται αλλόκοτο, οι αντιθέσεις κορυφώνονται αφού από τη μια μιλάει για έρωτα και ποίηση στη μαγνητοφωνημένη εκπομπή ενώ από την άλλη ο πραγματικός του εαυτός ετοιμάζεται να διαπράξει μια δολοφονία ακόμα με το όπλο που είχε κρύψει κάτω από τη μύτη όλων των προσώπων) προτού πέσει για ύπνο κι εμείς αντιλαμβανόμαστε ότι ο Waldo έχει επιστρέψει στο σαλόνι προκειμένου να πάρει το όπλο στα χέρια του- σύντομα, ανοίγοντάς το, συνειδητοποιεί ότι ο ντετέκτιβ έχει ανακαλύψει την αλήθεια και κατόπιν τοποθετεί δυο καινούριες σφαίρες. Ταυτόχρονα, στην είσοδο της πολυκατοικίας, ο ντετέκτιβ με τον αστυνομικό υπηρεσίας ανησυχούν για το γεγονός ότι παρότι ο Waldo υποτίθεται ότι είχε φύγει εδώ και πέντε λεπτά από το διαμέρισμα της νεαρής, παρόλα αυτά δεν είχε θεαθεί να περνάει την κεντρική είσοδο- έξοδο.

---

<sup>96</sup> Πρόκειται για το ποίημα *Vita Summa Brevis*, όπως διαβάζουμε στο McNamara, σελ.16-17. Ο Waldo στη μαγνητοφωνημένη εκπομπή του απαγγέλλει από την τρίτη στροφή και εξής. Ολόκληρο το ποίημα: *They are not long, the weeping and the laughter*  
*Love and desire and hate:*

*I think they have no portion in us after*  
*We have passed the gate.*

*They are not long, the days of wine and roses*  
*Out of a misty dream*

*Our path emerges for a while, then closes*  
*Within a dream*

Η απαγγελία του ποιήματος του Dowson τελειώνει και ο δολοφόνος στέκεται στο κατώφλι της κρεβατοκάμαρας της Laura με ύφος εντελώς χαμένο μετά από σύντομη λογομαχία του με τη νεαρή- την ίδια στιγμή οι αστυνομικοί χτυπούν την πόρτα του διαμερίσματος και ο Waldo λέει: «Θα μας βρει και τους δυο μαζί, όπως είμαστε πάντα και όπως θα είμαστε για πάντα». Προσπαθώντας να πυροβολήσει, η Laura τον σπρώχνει και το όπλο εκπυρσοκροτεί. Τρέχει, ο McPherson έχει προλάβει να ανοίξει την πίσω πόρτα και να την προστατεύσει ενώ κάποιος συνάδερφός του στη μπροστινή πυροβολεί το Waldo ο οποίος ξοδεύει και τη δεύτερη σφαίρα του όπλου του. Καθώς ξεψυχά μονολογεί: «Αντίο, Laura, αντίο αγάπη μου». Η τελευταία εικόνα που αντικρίζει ο θεατής προτού την κάρτα με τους τίτλους τέλους και το πορτρέτο της γυναίκας που στοίχειωσε τους άντρες της ταινίας είναι η πρόσοψη του ρολογιού κατεστραμμένη από την άστοχη δεύτερη βολή του Waldo- ίσως να πρόκειται και για μια αναφορά στην έννοια του χρόνου που περνάει, καταστρέφοντας, αλλοιώνοντας τα πάντα στο πέρασμά του. Ακόμα και εκείνο το αντικείμενο (το ρολόι) που τον σημαίνει.

Η ταινία, παρά το γεγονός ότι δεν ήταν υπερπαραγωγή, τα πήγε αρκετά καλά στα ταμεία ενώ οι κριτικές ήταν επίσης ενθαρρυντικές, ιδίως από την πλευρά του περιοδικού *Variety*. Σε δημοσίευμα της εντεκάτης Οκτωβρίου 1944 που εντοπίζει ο McNamara, η κριτική εξαίρει το πλέξιμο του σεναρίου, τον τρόπο δημιουργίας του σασπένς ενώ ξεχωριστή αναφορά γίνεται στην ερμηνεία του Ντάνα Άντριους («ευφυής και απερίγραπτη ερμηνεία»), στη δυναμική παρουσία της Τζούντιθ Άντερσον για το ρόλο της Anne και φυσικά στη φιγούρα της Τζιν Τίρνει που «μαγνητίζει». Οι *New York Times*, ωστόσο, σε δημοσίευμα της δωδεκάτης Οκτωβρίου του ίδιου έτους δεν φαίνονται να εντυπωσιάζονται από την πρωταγωνίστρια αλλά επαινούν μονάχα τις αντρικές ερμηνείες, του Κλίφτον Γουέμπ αλλά και του Ντάνα Άντριους. Σχετικά με τον τελευταίο, μιας και οι επιφυλλιδογράφοι από τότε αρέσκονταν στις συγκρίσεις και τα παιχνίδια με τις λέξεις, διαβάζουμε ότι τον παρομοιάζουν με μια «νεότερη εκδοχή του Σπένσερ Τρέισι»<sup>97</sup>.

Ο τρόπος με τον οποίο αναπτύχθηκε και κορυφώθηκε ο χαρακτήρας του Waldo Lydecker σε συνδυασμό με τη γεμάτη υπαινιγμούς ερμηνεία του Κλίφτον Γουέμπ, δεν θα μπορούσαν παρά να οδηγήσουν τον ηθοποιό στο να κερδίσει τη

<sup>97</sup> Eugene McNamara, *Laura as novel, film and myth*, New York 1992, σελ. 59-60

μοναδική ερμηνευτική υποψηφιότητα της ταινίας στα Όσκαρ του 1945. Ο σκηνοθέτης Όττο Πρέμιντζερ, όπως σημειώσαμε και πιο πριν, δεν ενδιαφέρεται για φτηνούς εντυπωσιασμούς και περίτεχνες κινήσεις της κάμερας παρά να μας παραδώσει με ακρίβεια την ιστορία μυστηρίου που είναι βουτηγμένη στην αχλή του ονείρου. Το μοναδικό Όσκαρ που κέρδισε το φιλμ είναι για τη φωτογραφία του Τζόζεφ ΛαΣελ, ο οποίος ανέφερε πάντα πως δεν αντιμετώπισε προβλήματα προσπαθώντας να φωτίσει το πρόσωπο της πρωταγωνίστριας καθώς η Τίρνει δεν είχε κακές ή προβληματικές γωνίες, ενώ υπεδείκνυε τεράστια υπομονή κατά τη διάρκεια του γυρίσματος<sup>98</sup>.

Παραμένοντας στον τομέα της διεύθυνσης της φωτογραφίας του εν λόγω φιλμ, εκείνο που παρατηρούν πολλοί μελετητές είναι το γεγονός ότι εάν και αυτό εντάσσεται στο είδος του φιλμ νουάρ, ωστόσο ο φωτισμός είναι κυρίως έντονος και δεν υπάρχουν σκιές ή το κιαροσκούρο παρά εκείνες προκύπτουν από τους ίδιους τους χαρακτήρες του έργου<sup>99</sup>. Κατά αυτό τον τρόπο, οι περισσότεροι μελετητές θεωρούν ότι ο ρόλος της Τζιν Τίρνει στη *Laura* δεν είναι εκείνος της τυπικής μοιραίας γυναίκας του είδους, καθότι είναι ο τρόπος που οι άνδρες προβάλουν τις φαντασιώσεις τους πάνω σε εκείνη που οδηγεί στο «μοιραίο» της καταστάσεως. Ειρήσθω εν παρόδω, η A. Martin σημειώνει ότι το πραγματικό έγκλημα της *φαινονυάρ* είναι ακριβώς ότι με οποιοδήποτε τρόπο φέρνει στην επιφάνεια των αντρών όλα εκείνα που ήδη υπάρχουν εντός τους<sup>100</sup>.

Χωρίς καμία αμφιβολία, η ηρωίδα του έργου είναι το αντικείμενο του εμμονικού έρωτα τόσο του Waldo Lydecker όσο και του Mark McPherson. Καθότι αποτελεί τον κινητήριο μοχλό του μύθου, θα τη χαρακτηρίζαμε σίγουρα ως το πιο σημαντικό πρόσωπο του έργου. Είναι, όμως, οι δύο αρσενικοί χαρακτήρες που εξαιτίας της παραδοξότητας του έρωτά τους και της πολύπλοκης ψυχοσύνθεσής τους κεντρίζουν την προσοχή μας. Όσον αφορά στο McPherson, εκείνος σε καμία περίπτωση- όπως εξελίσσεται δραματουργικά ο χαρακτήρας του- δεν είναι ο κλασικός σκληροτράχηλος ντετέκτιβ. Μπορεί η όψη του να δείχνει ανέκφραστη, μπορεί να χρειάζεται να παρακολουθήσει κανείς την ίδια σκηνή της ταινίας πολλές φορές προκειμένου να εντοπίσει και το ελάχιστο μειδίαμά του, αλλά πίσω από όλα

<sup>98</sup> E. McNamara, ό.π., σελ. 59

<sup>99</sup> A. Martin, ό.π. σελ. 214

<sup>100</sup> A.Martin, ό.π., σελ. 214

αυτά κρύβεται τελικά ένα καλό παιδί, μια αγαθή ψυχή, πληγωμένη από τις γυναίκες, ένας ονειροπόλος που γοητεύεται αμέσως από το πορτρέτο της γυναίκας που υποτίθεται ότι έχει δολοφονηθεί και του γίνεται σχεδόν έμμονη ιδέα. Ίσως εκείνο ακριβώς που στη δική του περίπτωση φέρνει ξανά λυσσαλέα στην επιφάνεια το πορτρέτο της Laura να είναι το ονειροπόλο του χαρακτήρα του, ένα στοιχείο που υπό την πίεση των ρεαλιστικών συνθηκών του επαγγέλματός του προσπαθούσε να κρύψει<sup>101</sup>. Παρά το γεγονός ότι άνθρωποι ονειροπόλοι σπάνια φτάνουν στο να αποκτήσουν τα αντικείμενα του πόθου τους, ωστόσο ο ήρωας- όπως καταφέρνει στο τέλος να ενωθεί με τη γυναίκα που κυριάρχησε στις φαντασιώσεις του κατά τη διάρκεια των ερευνών- η Angela Martin παρόλα αυτά ισχυρίζεται ότι πρόκειται για το λιγότερο εγωιστή ή νευρωτικό χαρακτήρα του έργου<sup>102</sup>.

Πέρα από τις όποιες νεκροφιλικές, διαστροφικές<sup>103</sup> διαστάσεις που λαμβάνει το ζήτημα κατά το πρώτο μισό της πλοκής, ανατρέχοντας στο έργο του Σίγκμουντ Φρόιντ διαβάζουμε ότι το στοιχείο της υπερεκτίμησης της αγαπημένης και της θεώρησής της ως μοναδικής και αναντικατάστατης παραπέμπει στην εμπειρία του παιδιού και έτσι με κάποιο τρόπο συνδέεται με το λεγόμενο οιδιπόδειο σύμπλεγμα των αντρών<sup>104</sup>.

Είναι εκείνο το σύμπλεγμα από το οποίο αργούν να απεμπλακούν ή δεν απεμπλέκονται ποτέ άντρες με ομοφυλοφιλικές τάσεις ή ανίκανοι. Ένας τέτοιος άνδρας που συναντήσαμε στο κινηματογραφικό έργο που αντλεί την έμπνευσή του από το μυθιστόρημα της Βέρα Κάσπαρντ είναι το δίχως άλλο ο Waldo Lydecker. Αυτός δεν είναι απλά εγωιστής, βαθιά μισάνθρωπος (παρά το ότι είναι υποτίθεται διανοούμενος, άλλη μια ενδιαφέρουσα αντίθεση αυτού του ήρωα- οι αντιθέσεις και οι εσωτερικές συγκρούσεις κατά Φρόιντ λένε πολλά και για το σχηματισμό των

<sup>101</sup> Καθώς σενάριο, σκηνοθεσία, μουσική και φωτογραφία φροντίζουν να διατηρήσουν το αίσθημα αυτό του ονείρου, ας ανατρέξουμε σε κάποιες παρατηρήσεις από το έργο του μεγάλου ψυχαναλυτή Σίγκμουντ Φρόιντ: «[...] Γνωρίζουμε ότι αυτές οι ονειροπολήσεις είναι πυρήνες των ονείρων. Βασικά το όνειρο δεν είναι τίποτα άλλο παρά μια ονειροπόληση που έχει διατραφεί από τη νυχτερινή μορφή της νοητικής δραστηριότητας και που γίνεται δυνατό από τη νυχτερινή ελευθερία των ενστίκτων διεγέρσεων. Γνωρίζουμε ήδη καλά ότι μια ονειροπόληση δεν είναι αναγκαστικά συνειδητή και πως υπάρχουν και ασυνείδητες ονειροπολήσεις. Αυτές οι ονειροπολήσεις είναι πηγή ονείρων όσο και νευρωτικών συμπτωμάτων». βλ. Σίγκμουντ Φρόιντ, *Η σεξουαλική ζωή του ανθρώπου*, Αθήνα 1961, σελ. 78

<sup>102</sup> A. Martin, ό.π., σελ. 214

<sup>103</sup> Κατά το Φρόιντ: «Διαστροφή ονομάζεται ό, τι γίνεται πριν απ' αυτή την υποταγή (σ.σ. της σεξουαλικής ζωής στους σκοπούς της αναπαραγωγής) και επιδιώκει μονάχα την απόλαυση, αρνούμενο να υποταχθεί στους σκοπούς της αναπαραγωγής», βλ. Σίγκμουντ Φρόιντ (1961), ό.π. σελ. 19

<sup>104</sup> Σίγκμουντ Φρόιντ, *Ψυχολογία της ερωτικής ζωής*, Αθήνα 2018, σελ.17



νευρώσεων) και αγχώδης (το οιδιπόδειο σύμπλεγμα θεωρείται από το Φρόιντ ο πυρήνας των νευρώσεων) παρά έχει πλέον φτάσει στο απώτατο σημείο.<sup>105</sup> Πράγματι, ήδη η εμπειρική παρατήρηση μάς πληροφορεί για την ιδιαίτερη ψυχοσύνθεση ομοφυλόφιλων ατόμων, ατόμων που συνήθως θέλουν να αποκτήσουν ηδονή που δεν μπορούν να έχουν και έτσι από την εσωτερική τους σύγκρουση προκύπτει θυμός τόσο για το γυναικείο φύλο (αισθήματα ζήλειας και ανταγωνισμού) όσο και για το αντρικό. Τα συγκεκριμένα άτομα, προκειμένου να ξεπεράσουν την ιδέα ότι δεν μπορούν να έχουν εκείνο που επιθυμούν, προτιμούν να το υποβιβάζουν, ακόμα και να το καταστρέφουν. Στην περίπτωση του Lydecker η έμμονη ιδέα του φτάνει μέχρι την εγκληματική πράξη της δολοφονίας.

Καταλήγοντας, θα μπορούσαμε να ισχυρισθούμε ότι η λιγότερο ασταθής παρουσία του έργου είναι της ίδιας της Laura: μια γυναίκα δυναμική, εξωστρεφής, που φαίνεται να αποδέχεται τον εαυτό της και τον κόσμο γύρω της, μια γυναίκα εν τέλει- όπως υπονοείται- ευεπίφορη στο φλερτ και άρα με μια περισσότερο υγιή σεξουαλική ζωή.

---

<sup>105</sup> Σ. Φρόιντ (1961), ό.π., σελ. 43

## ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Το φιλμ νουάρ είναι ένα από τα δημοφιλέστερα είδη του κινηματογράφου. Ένα είδος που εδραιώθηκε στο αμερικανικό έδαφος αλλά επηρέασε τον κινηματογράφο σε παγκόσμιο επίπεδο. Ιδιαίτερη εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι τα έργα αυτού του είδους ικανοποιούν τόσο το απλό κοινό (στο οποίο πρωτίστως απευθύνονται) ενώ ταυτόχρονα αποτελούν τροφή για τη σκέψη των ακαδημαϊκών που ασχολούνται με τη θεωρία του κινηματογράφου.

Η εξήγηση βρίσκεται σίγουρα στον τρόπο με τον οποίο γράφονταν τα σενάρια της κλασικής περιόδου του Χόλιγουντ- με την έμφαση να τοποθετείται στα αρχέτυπα και άρα σε ζητήματα που αφορούν πυρηνικά στη ζωή των ανθρώπων. Σε έννοιες, επιπροσθέτως, όπως ο ανδρισμός, η χειραγώγηση, η διαφθορά, η έλλειψη επικοινωνίας, η διπροσωπία.

Καθότι οι νεότεροι άνθρωποι έρχονται συνήθως σε επαφή με ένα κόσμο που συγκρούεται με τις δικές τους ρομαντικές αξίες, όλο και συχνότερα από τη δεκαετία του '70 και εξής αισθάνονται αυτό το αίσθημα της αποξένωσης το οποίο αντιμετωπίζει και ο ήρωας του φιλμ νουάρ στις περισσότερες περιπτώσεις. Σαν άλλοι ήρωες του νουάρ, οι νεότεροι προσπαθούν να βρουν ένα νόημα και μια σειρά σε ένα κόσμο που μοιάζει να τον μπερδεύει όλο και περισσότερο.

Γι' αυτό δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι κάθε νέα γενιά κινηματογραφιστών ή κινηματογραφόφιλων παρακολουθούν με τέτοια προσήλωση τις κλασικές στιγμές του είδους. Η αισθητική του συνεχίζει να επηρεάζει τους επαγγελματίες (σκηνοθέτες και ιδίως σεναριογράφους και διευθυντές φωτογραφίας) ενώ οι θεατές συχνά προτιμούν για την ψυχαγωγία τους ακόμα και τηλεοπτικές αστυνομικές σειρές που συγγενεύουν με το κλασικό νουάρ.

Η ιστορία ζωής του Όττο Πρέμιντζερ δίνει δύναμη σε όσους ασχολούνται με τον κινηματογράφο. Επιβεβαιώνει επίσης την εντύπωση ότι άνθρωποι με ταλέντο, γνώση του αντικειμένου τους αλλά και πολυσύνθετη σκέψη (απόφοιτος νομικής, γαρ, με τον πατέρα του να είναι εξέχον μέλος της κοινωνίας της εποχής) δεν αργούν να βρουν την καταξίωση των συνεργατών τους, των μελετητών αλλά και του κοινού- που στην περίπτωση ενός καλλιτέχνη είναι το πλέον σημαντικό.

Όσον αφορά στη μνημειώδη ταινία του *Laura*, πρόκειται για ένα φιλμ του είδους που όμως δεν φαίνεται να ακολουθεί όλες τις συμβάσεις του- εάν, όπως ειπώθηκε και στη συνοπτική εισαγωγή μας, η «ομπρέλα» του είδους είναι μεγάλη. Είναι ίσως αυτή η μείξη του μυστηρίου με το ρομαντισμό που καθιστά ακαταμάχητη τη θέαση της ταινίας αυτής μέχρι τις μέρες μας. Τέλος, η πολυπλοκότητα των χαρακτήρων της σαγηνεύει το θεατή και προκαλεί το μελετητή να τους αποκρυπτογραφήσει- ανατρέχοντας κάποτε στην ιστορία της σεξουαλικότητας και την ψυχανάλυση που κατά τη γνώμη μας περισσότερο από τη φιλοσοφία συνεπικουρεί σε μια πιο σωστή δραματουργική ανάλυση ενός οποιουδήποτε φιλμ.

## ΠΗΓΕΣ ΚΑΙ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### A. ΠΗΓΕΣ

#### 1. ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ ΚΑΙ ΤΑΙΝΙΕΣ

1. *Η Μεγάλη Κάψα*, ταινία παραγωγής 1953 του Φριτς Λανγκ
2. *Το Μεγάλο Σαββατοκύριακο*, ταινία παραγωγής 1945 του Μπίλι Ουάιλντερ
3. *Η Λεωφόρος της Δύσεως*, ταινία παραγωγής 1950 του Μπίλι Ουάιλντερ
4. *Η Κυρία από τη Σαγκάη*, ταινία παραγωγής 1947 του Όρσον Γουέλς
5. *Τσάιναταουν*, ταινία παραγωγής 1973 του Ρομάν Πολάνσκι
6. *Λάουρα*, ταινία παραγωγής 1944, του Όττο Πρέμιντζερ
7. *Out of the past*, ταινία παραγωγής 1947, του Ζακ Τουρνέρ
8. *Visions of Light*, ντοκιμαντέρ παραγωγής 1992

#### 2. ΙΣΤΟΣΕΛΙΔΕΣ

[www.pantimo.gr](http://www.pantimo.gr) (Προσπέλαση στις 4/8/2019)

<https://www.britannica.com/> (Προσπέλαση στις 24/8/2019)

<https://oscar.go.com/> (Προσπέλαση στις 27/8/2019)

<http://sensesofcinema.com/> (Προσπέλαση στις 27/8/2019)

#### 3. ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ

*Film Comment*, Vol. 8, No.1 (Spring 1972)

### B. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Βερέμης Θάνος, *ΗΠΑ: Από το 1776 έως σήμερα*, Αθήνα 2010
2. Διζικιρίκης Γιώργος, *Λεξικό αισθητικών και τεχνικών όρων του κινηματογράφου*, Αθήνα 1988
3. Φρόνιτ Σίγκμουντ, *Η σεξουαλική ζωή του ανθρώπου*, Αθήνα 1961
4. Φρόνιτ Σίγκμουντ, *Ψυχολογία της ερωτικής ζωής*, Αθήνα 2018
5. Caspary Vera, *The Secrets of Grown-Ups*, New York 1979
6. Dickos Andrew, *Street with no Name: A history of the Classic American Film Noir*, Kentucky 2002
7. Eaton Michael, *Chinatown*, London 2008

8. Hayward Susan, *Οι βασικές έννοιες του κινηματογράφου*, Αθήνα 2017
9. Hirsch Foster, *Otto Preminger: The man who would be king*, New York 2007
10. Kaplan E.A., *Women in Film Noir*, London 1998
11. Lherminier Pierre, *Χίτσκοκ*, Αθήνα 1985
12. Mason Fran, *American Gangster Cinema: From Little Caesar to Pulp Fiction*, New York 2002
13. McKee Rober, *Το σενάριο, Ουσία, Δομή, Ύφος και Βασικές Αρχές*, Αθήνα 2017
14. McNamara Eugene, *Laura as novel, film and myth*, New York 1992
15. Naremore James, *Film Noir A very short Introduction*, Oxford 2019
16. Preminger Otto, *Preminger An autobiography*, New York 1977
17. Schatz Thomas G., *Τα είδη ταινιών του Χόλιγουντ*, Θεσσαλονίκη 2013
18. Tierney Gene, *Self-portrait*, New York 1979

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι

## Απόσπασμα από την αυτοβιογραφία του Όττο Πρέμιντζερ

Προς επίρρωση του κυρίως σώματος της εργασίας μας, ανατρέχουμε στις αφηγήσεις των δύο βασικών συντελεστών της εξεταζόμενης ταινίας, του σκηνοθέτη Όττο Πρέμιντζερ αφενός και της πρωταγωνίστριας Τζιν Τίρνει αφετέρου. Μεταφράζουμε τα αποσπάσματα- έπειτα από σύντομη αναζήτηση το αυτό καταλάβαμε- για πρώτη φορά στα ελληνικά. Ο Όττο Πρέμιντζερ, λοιπόν, αφηγείται στην αυτοβιογραφία του<sup>106</sup>:

*«Το τμήμα σεναρίου του στούντιο<sup>107</sup> αναζητούσε βιβλία και θεατρικά έργα που θα μπορούσαν να γίνουν ταινίες. Οι σκηνοθέτες και οι παραγωγοί λάμβαναν προτάσεις από τους ατζέντες ή αναζητούσαν υλικό και από μόνοι τους.*

*Από όλα τα σενάρια, βιβλία και θεατρικά έργα που διάβασα όσο σκηνοθετούσα το *Margin for Error*, μόνο δύο μου άρεσαν. Το ένα λεγόταν *Army Wives* και το άλλο μια ιστορία σασπένς της Βέρα Κάσπαρ, η *Laura*. Ο Goetz τους έριξε μια ματιά και είπε εντάξει, προχώρα.*

*Κατόπιν επέστρεψε ο Zanuck. Κατηγόρησε το Goetz για προδοσία. Εξοργίστηκε από κάποιες αποφάσεις που ο Goetz είχε πάρει κατά τη διάρκεια της απουσίας του- ανάμεσα σε αυτές και η πρόσληψή μου σαν σκηνοθέτη. Υποψιάζονταν ότι ο Goetz προσπαθούσε να αναλάβει την εξουσία του στούντιο. Ήταν μια μάχη για την εξουσία. Ο*

<sup>106</sup> Ο μεταπτυχιακός φοιτητής μετέφρασε από το έργο *Preminger An autobiography*, New York 1977, chapter 12, σελ. 84-94. Οι επεξηγηματικές αναφορές είναι αποκλειστικά δικές του, για τη διευκόλυνση του εξετάζοντος και των αναγνωστών, και δεν περιλαμβάνονται στο σώμα του πρωτότυπου κειμένου.

<sup>107</sup> Πρόκειται για ένα από τα πέντε μεγαλύτερα στούντιο της κλασικής περιόδου του Χόλιγουντ. Είναι το στούντιο της Fox. Η Susan Hayward δίνει κάποιες βασικές πληροφορίες: «*Η Fox ιδρύθηκε το 1913 από τον William Fox. Αρχικά εταιρεία διαχείρισης αιθουσών προβολής (στη Νέα Υόρκη), εξελίχθηκε γρήγορα σε εταιρεία παραγωγής (1915) με στούντιο στο Χόλιγουντ. Η φιλοδοξία του Fox ήταν να γίνει ο μεγαλύτερος από τους «Μεγάλους». Αυτή η φιλοδοξία οδήγησε, το 1931, την εταιρεία στη χρεοκοπία. Το 1935, μια μικρή εταιρεία παραγωγής, η 20<sup>th</sup> Century, με επικεφαλής τον Joseph M. Schenk και τον Darryl F. Zanuck (πρώην διευθυντή παραγωγής της Warner Brothers), συγχωνεύτηκε με τη Fox και η εταιρεία μετονομάστηκε σε 20<sup>th</sup> Century Fox. Σε σύντομο χρονικό διάστημα ο Zanuck, ως αντιπρόεδρος (θέση που κράτησε για περισσότερα από είκοσι χρόνια), ανέστρεψε τις αρνητικές τάσεις της προηγούμενης εταιρείας, φέρνοντάς την στην τρίτη θέση, μετά την MGM. Αυτό επιτεύχθηκε- τουλάχιστον στα τέλη της δεκαετίας του 1930- χάρη στον τύπο των παραγόμενων ταινιών- δημοφιλή μιούζικαλ- παρά στη δεξαμενή των ηθοποιών, που δημιούργησε με πολύ βραδείς ρυθμούς. Στους δύο πρώτους που κληρονόμησε από τη Fox- Shirley Temple και Will Rodgers- πρόσθεσε τους Tyrone Power, Sonja Henie, Alice Fay, Carmen Miranda και Betty Grable και, τελικά, στις δεκαετίες του 1940 και 1950, τους Henry Fonda, Marlon Brando, Marilyn Monroe, Jane Russell και Gregory Peck. Μεταξύ των σκηνοθετών της εταιρείας συγκαταλέγονταν οι Elias Kazan, John Ford και Joseph Mankiewicz. Μετά το 1948, η Fox στράφηκε στα γυρίσματα σε φυσικούς χώρους και διεύρυνε το κινηματογραφικό της ρεπερτόριο σε ταινίες που περιελάμβαναν «ρεαλιστικές» αστυνομικές, γουέστερν, μιούζικαλ και υπερπαραγωγές. Για να προσελκύσει εκ νέου το κοινό στις αίθουσες, η Fox υιοθέτησε τη νέα τεχνολογία- παράγοντας, για παράδειγμα, το Χιτώνα (*The Robe*, 1953), την πρώτη μεγάλου μήκους ταινία γυρισμένη σε σινεμασκόπ. Σήμερα η Fox ανήκει στον Rupert Murdoch». ό.π., σελ. 470*

*Zanuck αρνιόταν να πατήσει το πόδι του στα κεντρικά όσο ο Goetz ήταν ακόμη εκεί. Εν τω μεταξύ κανόνιζε τις δουλειές του από το εξοχικό του στη Σάντα Μόνικα και συγκέντρωνε παραγωγούς και σκηνοθέτες για συζητήσεις εκεί. Κάποια στιγμή ήρθε και η σειρά μου. Δεν είχαμε μιλήσει εδώ έξι χρόνια- από τη διαφωνία μας το 1937 για το σενάριο του *Kidnapped*.*

*Ένας μπάτλερ με συνόδευσε από την είσοδο στον κήπο όπου ο Zanuck καθόταν με το μαγιό δίπλα από την πισίνα του. Η πλάτη του ήταν γυρισμένη σε εμένα. Έριξε μια γρήγορη ματιά τριγύρω κι έπειτα γύρισε ξανά την πλάτη του. Σήκωσε ένα κομμάτι χαρτί και είπε: «Βλέπω ότι δουλεύεις μερικά πράγματα. Δεν βρίσκω κανένα ενδιαφέρον, εκτός από ένα, τη Laura. Το διάβασα και δεν είναι κακό. Μπορείς να κάνεις την παραγωγή αλλά όσο καιρό βρίσκομαι στη Fox δεν θα σκηνοθετήσεις. Αντίο». «Αντίο», είπα στην πλάτη του και έφυγα.*

*Η επόμενη κίνηση του Zanuck ήταν να βάλει τη Laura κι εμένα στο τμήμα των ταινιών χαμηλού προϋπολογισμού (B-unit). Οι ταινίες αυτές που γυρίζονταν πολύ γρήγορα ήταν τότε υπό την επίβλεψη του Bryan Foy, ενός χαριτωμένου ανθρώπου γνωστού ως Brynie, που είχε διαδεχθεί τον Sol Wurtzel. Αρχικά δούλεψα το σενάριο με ένα συγγραφέα, τον Jay Dratler, αλλά οι διάλογοι δεν ήταν όπως έπρεπε. Ο Foy μου έδωσε την άδεια να προσλάβω τη συγγραφική ομάδα του ποιητή Σάμουελ Χοφενστάιν και της Μπέτι Ρέινχαρντ. Πρακτικά ο Χοφενστάιν δημιούργησε το χαρακτήρα του Waldo Lydecker πάνω στα μέτρα του ηθοποιού Κλίφτον Γουέμπ. Είχε το συνήθειο να γράφει μακροσκελείς σκηνές αλλά μετά το μοντάζ ο διάλογό του ήταν εξαιρετικός.*

*Όταν τελειώσαμε το σενάριο της Laura, είχαμε στα χέρια μας μια σχεδόν καινούρια πλοκή. Από το βιβλίο είχαμε κρατήσει μονάχα το εύρημα όπου η Laura αρχικά παρουσιάζεται ως το θύμα και κατόπιν, όταν επιστρέφει, γίνεται η κύρια ύποπτος. Όταν η Βέρα Κάσπαρν διάβασε το σενάριο, δεν ενθουσιάστηκε.*

*«Γιατί κάνετε το βιβλίο μου μια ταινία δευτέρας διαλογής;», με ρώτησε*

*Της είπα ότι θα γινόταν ένα εξαιρετικό φιλμ. Δεν πείστηκε.*

*Στην πραγματικότητα το σενάριο δεν άρεσε σε κανέναν εκτός από εμάς που είχαμε δουλέψει σε αυτό. Ο Brynie Foe με κάλεσε στο γραφείο του και μου έδωσε τα κακά μαντάτα.*

*«Ο Ντέιβιντ διάβασε το σενάριο και λέει ότι είναι κακό», με πληροφόρησε. Του Brynie δεν του άρεσε να διαβάσει. Ο βοηθός του, ο Ντέιβιντ έκανε το διάβασμα γι' αυτόν.*

*«Κοίτα, Brynie», του απευθύνθηκα με το μοναδικό τρόπο που ήξερα ότι θα μπορούσα να συνεννοηθώ μαζί του, «ο Ντέιβιντ βγάζει 75 δολάρια τη βδομάδα κι εγώ 15.000. Δεν του άρεσει, αλλά έτσι πάει. Ίσως είναι καλύτερο να το διαβάσεις μόνος σου και να αποφασίσεις ποιος απ' τους δυο μας έχει δίκιο».*

Υποσχέθηκε ότι θα το έκανε. Συναντηθήκαμε το επόμενο πρωί στον ανελκυστήρα του στούντιο. Παρουσία δέκα ατόμων είπε ξερά, «Έχει δίκιο ο Ντέιβιντ. Το σενάριο είναι άθλιο».

Ήξερα ότι το σενάριο δεν ήταν άθλιο. Ζήτησα από το Foy να το στείλει στο Zanuck για να μας πει τη γνώμη του.

Ήταν κατηγορηματικός. «Ο Zanuck σε μισεί», είπε. «Το μόνο που του έλειπε είναι να διαβάσει αυτό το άθλιο σενάριο. Θα σε απολύσει».

«Θα πάρω το ρίσκο», είπα. Ο Foy δεν είχε άλλη επιλογή από το να στείλει το σενάριο στο Zanuck που είχε κερδίσει στη μάχη του με το Goetz και είχε επιστρέψει ξανά στο στούντιο.

Ο Darryl κάλεσε το Foy κι εμένα στο γραφείο του δύο μέρες αφού έλαβε το σενάριο της Laura. «Δεν σου αρέσει το σενάριο, Brynie;» «Όχι». «Γιατί;» ρώτησε κοφτά ο Zanuck. Ο Foy μουρμούρησε κάτι ακαταλαβίστικα. Μια από τις διαφωνίες του ήταν η εξής: πώς γίνεται να έχεις μια αστυνομική ιστορία χωρίς ούτε μία σκηνή να διαδραματίζεται μέσα σε αστυνομικό τμήμα;

Ο Zanuck τον κοίταζε καλά-καλά. «Το γεγονός ότι δεν έχει κλισεδιάρικη σκηνή σε αστυνομικό τμήμα είναι ακριβώς ό, τι μου αρέσει σε αυτό. Θα αναλάβω την επίβλεψη της ταινίας».

Αυτό σήμαινε ότι η Laura κι εγώ προβιβαζόμασταν στο τμήμα με τις ταινίες πρώτης διαλογής. Παρόλα αυτά, ο Zanuck συνέχιζε να μη μου επιτρέπει να σκηνοθετήσω την ταινία. Έστειλε το σενάριο από τον ένα σκηνοθέτη στον άλλον. Κανείς δεν ήθελε να το κάνει. Καθώς οι αρνήσεις συσσωρεύονταν, γίνονταν αμφίβολο και για το πόσο ακόμα θα κρατούσε αυτό το σενάριο στα χέρια του ο Zanuck.

Εν τω μεταξύ επιφορτίστηκα με το κάστινγκ της ταινίας. Κατά τη γνώμη μου ο ρόλος του Waldo Lydecker ήταν σημαντικός για την επιτυχία της ταινίας. Το κοινό δεν έπρεπε να υποψιαστεί ότι είναι ο κακός. Ο Zanuck ήθελε στο ρόλο τον Laird Cregar αλλά διαφώνησα διότι ο ηθοποιός είχε κάνει καριέρα ως βαρύς τύπος κι έτσι θα πρόδιδε την πλοκή. Ήθελα κάποιον άγνωστο για το κινηματογραφικό κοινό και σκέφτηκα ότι ο ηθοποιός του Μπροντγουαίη Κλίφτον Γουέμπ θα ήταν ο κατάλληλος για το ρόλο.

Στην πραγματικότητα, είχα ήδη προσεγγίσει το Γουέμπ μέσω του παλιού μου φίλου Fefe που τον εκπροσωπούσε. Ο πόλεμος είχε καταστρέψει το νάιτ κλαμπ του στη Νέα Υόρκη και μετακινήθηκε στο Χόλιγουντ για να γίνει ατζέντης. Μίλησα με το Γουέμπ στα παρασκήνια του Μπάλτιμορ Θίατερ στο Λος Άντζελες όπου πρωταγωνιστούσε σε μια παραγωγή του έργου *Blithe Spirit* του Νόελ Κάουαρντ. Του έδωσα το σενάριο της Laura και του ζήτησα να το διαβάσει.

Ο Zanuck ήταν αρνητικός όταν πρότεινα το Γουέμπ. Ο επικεφαλής του τμήματος κάστινγκ, Rufus LeMaire, που ήταν παρών, πήρε το σήμα του αφεντικού και



είπε ότι είχε δει ένα δοκιμαστικό του Γουέμπ για την MGM. Είπε ότι ο άνθρωπος ήταν εκπληκτικός. «Δεν περπατάει, αυτός πετάει», υπονοώντας ότι ήταν θηλυπρεπής.

«Ας κοιτάξουμε το δοκιμαστικό», προέτρεψα. Είμαι σίγουρος ότι ο Γουέμπ είναι ο κατάλληλος για το ρόλο».

Ο Ζάνουκ ανέθεσε στο LeMaire να βρει το δοκιμαστικό. Οι μέρες περνούσαν. Ο LeMaire συνέχιζε να βρίσκει δικαιολογίες. Ο Fefe ρώτησε το Γουέμπ και όλα εξηγήθηκαν. Δεν είχε κάνει ποτέ δοκιμαστικό για την MGM ή οποιοδήποτε άλλο στούντιο.

Ο Ζάνουκ με είχε εντάξει ξανά στο κλειστό γκρουπ που γευμάτιζε μαζί του στη μεγάλη τραπεζαρία. Εκεί πέτυχα το Rufus LeMaire.

«Πότε θα έρθει το δοκιμαστικό του Γουέμπ;», ρώτησα.

«Σίγουρα αύριο», απάντησε.

«Είσαι ψεύτης», είπα σιγανά. «Ο Γουέμπ δεν έκανε ποτέ δοκιμαστικό. Δεν εμφανίστηκε μπροστά στην κάμερα ούτε μια φορά κατά τη διάρκεια των 18 μηνών που είχε συμβόλαιο με την MGM».

Ο Ζάνουκ ήταν αρκετά δίκαιος για να μου επιτρέψει να κάνω δοκιμαστικό στο Γουέμπ. Μου είπε ότι θα μπορούσα να βάλω τη Τζιν Τίρνει στο πλάι του για να του δώσω την καλύτερη δυνατή ευκαιρία. Η Τζιν πήρε το ρόλο του τίτλου. Ο Ζάνουκ είχε γίνει υποχωρητικός απέναντί μου κι έτσι έδωσα τον πρωταγωνιστικό αντρικό ρόλο στο Ντάνα Άντριους, ένα νεαρό με συμβόλαιο στη Fox και λίγες μόνο κινηματογραφικές εμφανίσεις.

Πήγα στο καμαρίνι του Γουέμπ με τα καλά νέα. Αρνήθηκε να κάνει το δοκιμαστικό.

«Αγοράκι μου», είπε, «εάν ο κύριος Ζάνουκ σου θέλει να δει αν μπορώ να παίξω πες του να έρθει στο θέατρο. Δεν γνωρίζω αυτή την κυρία Τίρνει που μου λες και δεν θέλω να κάνω δοκιμαστικό μαζί της».

Ο Ζάνουκ ήταν ομοίως αμετακίνητος. «Δεν θέλω να τον δω στη σκηνή να παίζει Νόελ Κάουαρντ», μου είπε θυμωμένα. «Θέλω να τον δω σε φιλμ να παίζει το ρόλο του Waldo Lydecker».

Έβαλα μπρος ένα τολμηρό σχέδιο. Χωρίς να το πω στο Ζάνουκ, πήγα ένα συνεργείο στο θέατρο που έπαιζε ο Γουέμπ. Όταν έφυγε το κοινό, ο Γουέμπ, μέσα στην άδεια σκηνή ερμήνευσε τον διάσημο μονόλογό του από το *Blithe Spirit*. Φιλμική στιγμή ολκής. Καμεραμάν μου ήταν ο Joe La Shelle, που ακόμη δεν ήταν πρώτος καμεραμάν αλλά ήταν ο μοναδικός διαθέσιμος.

Το επόμενο στάδιο ήταν περίπλοκο. Έπρεπε να ρισκάρω την οργή του Ζάνουκ. Του εξομολογήθηκα τί είχα κάνει και του ζήτησα να δει το δοκιμαστικό. Ήταν έξω φρενών. Μα όταν τελείωσε το δοκιμαστικό συμπεριφέρθηκε με εκείνη την καλοσύνη που ήταν

μέρος της περίπλοκης φύσης του. «Είσαι κάθαρμο», είπε, «αλλά έχεις δίκιο. Είναι πολύ καλός. Μπορείς να έχεις τον Κλίφτον Γουεμπ».

Ο Γουεμπ και ο Ζάνουκ έγιναν στενοί φίλοι και ο Γουέμπ έγινε μεγάλος αστέρας της Fox για πολλά χρόνια.

Ο Ζάνουκ επιτέλους είχε κλείσει σκηνοθέτη για τη Laura: το Ρούμπεν Μαμούλιαν. Δεν του είχε αρέσει το σενάριο περισσότερο από τους υπόλοιπους που το είχαν απορρίψει αλλά δεν είχε άλλες δουλειές ενόψει και χρειαζόνταν τα χρήματα. Ο Μαμούλιαν μπορούσε με μεγάλη ευφροσύνη να κατανοήσει τα παιχνίδια του Χόλιγουντ όσο κανένας άλλος στο χώρο και έτσι είχε καταλάβει ότι ο Ζάνουκ δεν ήταν ακριβώς ενθουσιασμένος με το πρόσωπό μου. Αυτή η κατάσταση τον έκανε να αισθανθεί ότι είχε την απόλυτη ελευθερία, να με αγνοήσει ακόμα-ακόμα. Προχώρησε σε αλλαγές σκηνικών και κοστούμιών χωρίς να ρωτήσει τη συμβουλή μου. Όταν άρχισε να κάνει αλλαγές και στο σενάριο, πάτησα πόδι. Ο Μαμούλιαν θυμήθηκε ότι το σενάριο άρεσε στο Ζάνουκ και υποχώρησε.

Ξεκίνησε το γύρισμα. Μου ζήτησε να μην παρευρεθώ. Είπε ότι του έφερνα άγχος. Ο Ζάνουκ ήταν στη Νέα Υόρκη. Μετά έβλεπα το υλικό και πάθαινα σοκ. Έχει επιλέξει μια απλή γούνα για τη Τζούντιθ Άντερσον, αλλά ο Μαμούλιαν επηρεασμένος πιθανόν από την σύνδεση της με το ρόλο της Μήδειας για τον οποίο έγινε διάσημη, την είχε ντύσει με κάτι ριχτό, σαν αρχαιοελληνικό. Ήταν εντελώς λάθος για μια σύγχρονη ιστορία και το ίδιο συνέβαινε με τα σκηνικά.

Οι ερμηνείες ήταν φρικτές. Η Τζούντιθ Άντερσον υπερτόνιζε το παίξιμό της, ο Ντάνα Άντριους και η Τζιν Τίρνει ήταν σαν ερασιτέχνες και υπήρχε ακόμα και στην ερμηνεία του Κλίφτον Γουέμπ κάτι κακό.

Πήγα στο Lew Schreiber που είχε διαδεχτεί το Goetz στη θέση του πρώτου βοηθού. Επέμενα να σταλεί το αμοντάριστο υλικό στο Ζάνουκ στη Νέα Υόρκη. Ο Ζάνουκ αντέδρασε με ένα οργισμένο τηλεγράφημα και διέταξε το Σράιμπερ να το δείξει στο Μαμούλιαν και εμένα. Μίσησε την ερμηνεία του Ντάνα Άντριους. Τον αποκάλεσε "σχεδόν σχολιαρόπαιδο" που δεν είναι αρκετά σκληρό για το ρόλο του ντετέκτιβ. Πρόσθεσε: «Αυτό φοβόμουν από την αρχή και γι' αυτό ήθελα το Τζον Χόντιακ μα σαν βλάκας άκουσα το Πρέμιντζερ».

Ήθελε να γυριστούν ξανά όλα από την αρχή, εκτός από τα κοντινά πλάνα του Κλίφτον Γουέμπ. Τώρα ο Ζάνουκ δεν μου έδινε πρόσβαση στο γύρισμα και ο Μαμούλιαν ξεκίνησε και πάλι.

Το δεύτερο αμοντάριστο υλικό που προέκυψε ήταν περίπου όπως το πρώτο ή ίσως και ακόμα χειρότερο. Ο Ζάνουκ το είδε όταν επέστρεψε από τη Νέα Υόρκη. Την επόμενη ώρα συντρώγαμε, το τραπέζι γεμάτο από παραγωγούς και τα μεγάλα κεφάλια της ΦΟΞ. Ο Ζάνουκ με κοίταζε.

«Ποια είναι η γνώμη σου;», ρώτησε απότομα «Μήπως να απολύσω το Μαμούλιαν από την ταινία;»

*Χωρίς δισταγμό είπα «Ναι».*

*Καθώς αποχωρούσαμε από το γεύμα, ο Ζάνουκ μου πέταξε απότομα: «Τη Δευτέρα μπορείς να ξεκινήσεις να γυρνάς τη Laura. Από το μηδέν».*

*Ξεκίνησα πετώντας τα γελοία σκηνικά και κοστούμια του Μαμούλιαν. Αντικατέστησα τον ενδυματολόγο με κάποια που βρήκα στο τμήμα ενδυματολογίας της ΦΟΞ, την Μπόφι Κάσιν. Δεν είχε αναλάβει ξανά κοστούμια ταινίας μόνη της. Τώρα είναι μια διεθνώς αναγνωρισμένη σχεδιάστρια γυναικείων ρούχων.*

*Ο Λουσιέν Μπαλάρ, ο διευθυντής φωτογραφίας, συμπεριφέρονταν παράξενα. Με αγνοούσε πλήρως. Ενώ είμασταν έτοιμοι για γύρισμα εκείνον κάπνιζε πουράκια και διάβαζε εφημερίδα σαν να ήταν κανένας επισκέπτης. Ανακάλυψα ότι ήθελε στην πραγματικότητα να τον πετάξω έξω από την ταινία. Ήταν αρραβωνιασμένος με τη Μερλ Όμπερον και ήθελε να κάνει μια ταινία μαζί της στην MGM.*

*Τον απέλυσα, κάτι για το οποίο μου ήταν ευγνώμων, αλλά ο Ζάνουκ δεν ήταν τόσο βολικός. Δεν έσπασε το συμβόλαιό του και τον έβαλε να εργαστεί στα δοκιμαστικά, την κατώτατη δηλαδή δουλειά που υπήρχε.*

*Τον αντικατέστησα με το Τζο ΛαΣελ, που είχε κάνει και το δοκιμαστικό του Κλίφτον Γουέμπ, προβιβάζοντάς τον σε πρώτο καμεραμάν. Κέρδισε Όσκαρ για τη Laura και έγινε ένας από τους πιο περιζήτητους διευθυντές φωτογραφίας του Χόλιγουντ.*

*Όταν ξεφορτώθηκα τα σκηνικά του Μαμούλιαν, το πορτρέτο της Laura έφυγε επίσης. Είναι σημαντικό για την πλοκή να υπάρχει ένα χαρακτηριστικό πορτρέτο της ηρωίδας το οποίο ο Ντάνα Αντριους κοιτάει επίμονα στην αρχή του φιλμ όπου εκείνη θεωρείται νεκρή. Ο Μαμούλιαν είχε βάλει τη συζυγό του να ζωγραφίσει ένα, αλλά τα πορträτα δύσκολα φωτίζονται (σ.μ. αναφορά στη δουλειά του διευθυντή φωτογραφίας) και έτσι σκαρφίστηκα μια συμβιβαστική λύση. Μεγεθύναμε μια φωτογραφία της Τζιν Τίρνει και την πασαλείψαμε με κόλλα για να ελαφρύνουμε τις γραμμές. Έμοιαζε με πίνακα τελικά και είχε ομοιότητα με την Τζιν Τίρνει.*

*Όταν ξεκίνησα τις πρόβες, όλοι ήταν εχθρικοί εκτός από τον Κλίφτον Γουέμπ. Εκ των υστέρων έμαθα ότι ο Μαμούλιαν τους είχε καλέσει έναν-έναν και προειδοποίησε ότι δεν μου άρεσε το παίξιμό τους και ότι σκόπευα να τους απολύσω. Η Τζούντιθ Άντερσον ήταν ιδιαίτερος καυστική.*

*«Κύριε Πρέμιτजर», μου έλεγε με υπεροψία, «μαθαίνω ότι δεν σας αρέσει ο τρόπος που παίζω το ρόλο μου».*

*Κόκκαλο όλοι στο γύρισμα. Ήταν η κήρυξη του πολέμου.*

*«Όχι, δεν μου αρέσει τίποτα σε αυτή την ερμηνεία», απάντησα.*

*«Εντάξει», απάντησε αμέσως, «Τότε δείξτε μου πώς να το κάνω καλύτερα».*

Προς έκπληξη της, το έκανα. Ήξερα κάθε ατάκα του σεναρίου απέξω και της έδειξα τι ήθελα λέξη- λέξη, - βήμα- βήμα, χειρονομία-χειρονομία. Είναι καλή ηθοποιός και παρόλο που νόμιζε ότι ήμουν λάθος, έκανε ακριβώς ό, τι της είχα δείξει. Στο τέλος της είπα: «Αύριο έλα μαζί μου να δούμε το υλικό και θα δεις τι εννοώ». Όλο το καστ είδε την επόμενη μέρα το υλικό και από εκείνη τη στιγμή τους είχα όλους με το μέρος μου.

Έκανα ένα πρώτο μοντάζ της ταινίας και το έδειξα στο Ζάνουκ στην αίθουσα προβολών του. Σε αυτές τις προβολές καθόμασταν ως εξής: Ο Ζάνουκ καθόταν στην πρώτη σειρά με το σκηνοθέτη, που ήμουν εγώ σε αυτή την περίπτωση, και το μοντέρ, το Λουίς Λεφλέρ εν προκειμένω. Πίσω μας ήταν καμιά δεκαριά τσιράκια του Ζάνουκ. Δεν έδιναν μεγάλη σημασία στην ταινία. Είχαν εξασκηθεί στην τέχνη του να διαβάζουν την επιδοκιμασία ή αποδοκιμασία στην πλάτη του Ζάνουκ. Έτσι ρύθμιζαν και τις αντιδράσεις τους απέναντι στην ταινία.

Εκείνο το βράδυ δεν ήθελε τέχνη για να βγάλει κανείς συμπέρασμα για τα αισθήματα του Ζάνουκ. Δεν ρώτησε καν την άποψή τους. Σηκώθηκε και μου είπε: «Λοιπόν, φαίνεται ότι με αυτή εδώ ατυχήσαμε. Αύριο στις έντεκα να είσαι στο γραφείο μου». Και βγήκε από την αίθουσα.

Το επόμενο πρωί ο Ζάνουκ μου έδωσε τις παρατηρήσεις που είχαν κάνει τα τσιράκια του. Όπως ήταν αναμενόμενο, όλες αρνητικές. Μερικές πρότειναν να βάλουμε την ταινία στο ράφι και να την καταλογίσουμε σαν χασούρα. Μα οι ιδέες τους περί διάσωσης της ήταν ακόμη χειρότερες.

Ο Ζάνουκ είχε το δικό του σχέδιο. Κάλεσε μια γραμματέα του και έναν συγγραφέα που είχε συμβόλαιο στη ΦΟΞ. Κατόπιν άρχισε να σουλατσάρει πάνω-κάτω με το πούρο στο στόμα και το μπαστούνι του πόλο στο χέρι και να διατάζει για εκ νέου συγγραφή του σεναρίου. Η γνώμη του ήταν ότι το λάθος βρίσκονταν στα τελευταία δεκαπέντε λεπτά του φιλμ, τα οποία έπρεπε να αντικατασταθούν. Το μισό φιλμ ήταν αφήγηση από τα μάτια του Waldo Lydecker και το άλλο μισό από τα μάτια του ντετέκτιβ. Τώρα ο Ζάνουκ ήθελε να προσθέσει μια τρίτη αφήγηση της Laura όπου θα διέψευδε και θα αναιρούσε ό, τι είχαμε δει προηγουμένως.

Κάπως το πρόσωπο μου θα πρέπει να πρόδωσε τη σκέψη μου γιατί ξαφνικά εκείνος διέκοψε και είπε ψυχρά: «Εάν δεν σου αρέσει, θα πάρω άλλον σκηνοθέτη». Είπα ότι όχι, δεν θα το σκηνοθετούσα. Προσπαθούσα να σώσω ό, τι μπορούσα.

Όταν έδωσα το καινούριο σενάριο στους ηθοποιούς, κι αυτοί γελοίο το βρήκαν. Τους είπα ότι παρόλα αυτά έπρεπε να το γυρίσουμε. Σε δυο βδομάδες είχαμε τελειώσει τις πρόσθετες σκηνές.

Το απόγευμα που ο Ζάνουκ είδε τη νέα εκδοχή, το δωμάτιο προβολών ήταν ουσιαστικά άδειο. Τα τσιράκια είχαν παρατήσει την προσπάθεια. Μόνο εγώ και ο μοντέρ καθόμασταν δίπλα στο Ζάνουκ στην πρώτη σειρά και από πίσω δύο άνθρωποι: ο Ουόλτερ Γουίντσελ και μια νεαρή γυναίκα. Όποτε ο Γουίντσελ έρχονταν στο

*Χόλιγουντ, ο Ζάνουκ του προσέφερε γραφείο στη διάθεσή του. Ήταν φίλοι. Ο Ζάνουκ τον είχε προσκαλέσει να δούνε την ταινία μαζί και κατόπιν να δειπνήσουν. Εν αντιθέσει με τα τσιράκια, ο Γουίντσελ και η συντροφιά του έμοιαζαν να είναι ευχαριστημένοι με την ταινία. Γέλασαν, ιδίως με τις ατάκες και τον τρόπο εκφοράς τους από τον Κλίφτον Γουέμπ. Ο Ζάνουκ φάνταζε έκπληκτος. Γύρισε κάμποσες φορές προς τα πίσω και τους κοίταζε.*

*Όταν τελείωσε η προβολή, ο Γουίντσελ προχώρησε προς το Ζάνουκ και του είπε με το στακάτο τρόπο του: «Μεγάλη στιγμή! Μεγάλη στιγμή! Μπράβο Ντάρυλ. Εκτός από το φινάλε. Δεν το έπιασα. Δεν το έπιασα».*

*Ο Ζάνουκ αποδείχθηκε ευέλικτος. Γύρισε και μου είπε: «Θέλεις να βάλεις το δικό σου τέλος πίσω;»*

*Είπα «Ναι» και ευχαρίστησα το Γουίντσελ.*

*Οι κριτικοί δεν υποδέχθηκαν τη Laura με ενθουσιασμό. Δεν πειράζει διότι το κοινό έκανε τη Laura μια εντυπωσιακή επιτυχία στο box office. Μόνο στην Αγγλία έβγαλε περισσότερο από το ίδιο της το κόστος παραγωγής. Έλαβα μια ανανέωση συμβολαίου για επτά χρόνια και αύξηση στο μισθό. Ο Τζο Σενκ μου έγραψε ευχαριστήριο γράμμα και ο Ζάνουκ άρχισε να με καλεί τα σαββατοκύριακα στο σπίτι του στο Palm Springs».*

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ

## Απόσπασμα από την αυτοβιογραφία της Τζιν Τίρνει

Ο ρόλος με τον οποίο πιο συχνά συνδέεται η καριέρα μου είναι ο ομώνυμος της ταινίας *Laura*. Ο ρόλος ήταν περίεργος από την άποψη ότι στοίχειωνε την ιστορία με την παρουσία της, αν και στη μισή ταινία δεν τη βλέπουμε. Ήταν θύμα καταστάσεων που δεν είχε δημιουργήσει η ίδια και που δεν μπορούσε να ελέγξει. Η *Laura* ήταν μια γυναίκα μυστηριώδης και λαμπερή, άπιαστη, το είδος της γυναίκας που θαύμαζα στα εξώφυλλα της *Vogue* όταν ήμουν μικρό κορίτσι. Ποτέ δεν μου ήταν εύκολο να εξηγήσω κάποια πράγματα- γιατί κάτι λειτουργεί καλά ή όχι. Οι πρόβες και τα δωμάτια προβολών είναι συχνά αναξιόπιστα επειδή δεν μπορούν να εγγυηθούν τη χημεία, το ρεύμα που μπορεί να έχει ένα κινηματογραφικό ή θεατρικό έργο στο κοινό. Ένα σπουδαίο έργο μπορεί να στέκεται από μόνο του. Αλλά εάν υπάρχει χημεία, μια συνηθισμένη ιστορία μπορεί να γίνει κάτι ακόμα καλύτερο. Αν προσπαθήσω να το αναλύσω παραπάνω, θα είναι σαν να προσπαθώ να εξηγήσω τι είναι αέρας. Στη *Laura* υπήρχε χημεία. Δεν θα ήταν από σεμνότητα εάν έλεγα ότι ο κόσμος με θυμάται λιγότερο για την υποκριτική μου και περισσότερο ως το κορίτσι στο πορτρέτο, που ήταν το κυρίως εύρημα αυτής της ταινίας. Κι έπειτα ήταν το τρομερό τραγούδι τίτλων του *Johnny Mercer* και μια περίπλοκη υπόθεση: η *Laura*, που θεωρείται το θύμα μιας δολοφονίας, επανεμφανίζεται μόνο και μόνο για να γίνει ύποπτη. Όποιοι κι αν είναι οι λόγοι, η ταινία μέσα στα χρόνια έγινε καλτ. Κανένα αφιέρωμα στα στούντιο της *Fox* δεν είναι ολοκληρωμένο εάν δεν περιλαμβάνει έστω και μια σκηνή από τη *Laura*- συνήθως τη σκηνή όπου ο ντετέκτιβ, Ντάνα Αντριους, λαγοκοιμάται και ξαφνικά το κορίτσι του πορτρέτου εμφανίζεται μπροστά του, η *Laura* ζωντανεύει. Υπάρχουν άνθρωποι που μου λένε ότι βάζουν τα ρολόγια τους και ξυπνάνε μετά τα μεσάνυχτα για να προλάβουν τη *Laura* στις μεταμεσονύχτιες προβολές της καλωδιακής τηλεόρασης. Το σενάριο μου άρεσε, αλλά μετά την πρώτη ανάγνωση δεν ήμουν ενθουσιασμένη με το ρόλο μου. Η εμφάνιση μπροστά από την κάμερα ήταν λιγότερη από ό, τι θα άρεσε σε κάποιον. Και ποιος θέλει να παίζει ένα πορτρέτο; Ο χειρισμός της ιστορίας έμοιαζε ανορθόδοξος. Το πρώτο μισό ήταν σε αφήγηση του χαρακτήρα του Κλίφτον Γουέμπ, που έπαιζε το συγγραφέα *Waldo Lydecker*, ο οποίος είναι κρυφά ερωτευμένος με τη *Laura* αλλά τελικά προσπαθεί να την ξεφορτωθεί. Το δεύτερο μισό ήταν ειπωμένο από τη σκοπιά του νεαρού ντετέκτιβ, ο οποίος ερωτεύεται το

πορτρέτο της. Μπορούσε να λειτουργήσει η όλη ιστορία; Στην πραγματικότητα, μόνο ο Όττο Πρέμιντζερ είχε απόλυτη πίστη σε αυτό το πρότζεκτ. Είχα ακούσει ότι η Τζένιφερ Τζόουνς είχε απορρίψει το ρόλο προτού η Fox τον προτείνει σε εμένα. Δεν με πείραζε τόσο ο μικρός ρόλος, όσο το γεγονός ότι ήμουν η δεύτερη επιλογή τους. «Αφού δεν θέλει το ρόλο η Τζένιφερ Τζόουνς», ρώτησα το Νταρύλ Ζάνουκ, «γιατί να τον θελήσω εγώ;». «Ο ρόλος είναι κατάλληλος για σένα», με διαβεβαίωνε ο Ζάνουκ. «Θα είσαι καλός σε αυτόν. Και θα δεις, θα βοηθήσει την καριέρα σου». Διαισθανόμουν ότι ίσως είχε δίκιο, και πάντα προσπαθούσα να ακολουθώ το ένστικτό μου. Ειλικρινά, δεν ήμουν σε θέση να το παίξω επιλεκτική. Είχα να κάνω ταινία για παραπάνω από ένα χρόνο. Ο άντρας μου ήταν ακόμα στο στρατό. Το μέγεθος των προβλημάτων υγείας της κορούλας μας δεν ήταν ακόμη γνωστό. Έπρεπε να επιστρέψω πίσω στη δουλειά. Η λέξη «ηθοποιός» μου έμοιαζε λιγότερο για περιγραφή επαγγέλματος και περισσότερο για τίτλο. Δεν ένιωθα ότι είχα κερδίσει τον δικό μου ακόμα. Η Laura θα ήταν η πρώτη μου ταινία μυστηρίου. Παρά τις επιφυλάξεις μου, είχα τον ομώνυμο ρόλο και την ευκαιρία να εδραιώσω τον εαυτό μου ως πρωταγωνίστρια. Καθ' όλη τη διάρκεια της καριέρας μου, πάντα μου δίνονταν ρόλοι εξωτικού κοριτσιού, αριστοκράτισσας, Αράβισσας, Ευρασιάτισσας, κοριτσιού από την Πολωνησία και την Κίνα. Οι παραγωγοί εξακολουθούσαν να προσπαθούν να με τυποποιήσουν σαν εξωτικό, αιθέριο πλάσμα, σαν να ήμουν καμιά αρχαία Αφροδίτη. Δεν ήμουν έτσι εγώ. Από όλους τους ανθρώπους που γνωρίζω, είμαι ίσως η λιγότερο μυστήρια. Δεν είχα πρόβλημα να παίξω οποιοδήποτε ρόλο. Τα προβλήματα ξεκίνησαν όταν θέλησα να είμαι ο εαυτός μου. Αρχής γενομένης με το κάστινγκ της Laura, σχεδόν κάθε απόφαση ήθελε πάλη, μα με κάποιο τρόπο όλα λειτούργησαν. Ο επικεφαλής του στούντιο, Ζάνουκ, ανοικτά αντιπαθούσε τον παραγωγό, Όττο Πρέμιντζερ. Με τη σειρά του, ο Πρέμιντζερ απέλυσε τον σκηνοθέτη του, Ρούμπεν Μαμούλιαν, και ανέλαβε τη σκηνοθεσία μόνος του. Ούτε ήταν ευχαριστημένος ο Όττο με το πορτρέτο μου που είχε φτιάξει η γυναίκα του Ρούμπεν, Αζάντια, μια δημοφιλή τότε καλλιτέχνη του Χόλιγουντ. Είναι μια από εκείνες τις περίεργες περιπτώσεις όπου οι πίνακες σπάνια αιχμαλωτίζονται καλά στο φιλμ. Ο Όττο ένιωθε ότι το δικό μου δεν είχε εκείνη τη μυστηριώδη στόφα που ο ίδιος επέμενε ότι έπρεπε να έχει. Αντ' αυτού με έστειλε να ποζάρω για το Φρανκ Πόλονι, τον φωτογράφο του στούντιο του οποίου οι φωτογραφίες που με είχε βγάλει πρωτότερα ως στάρλετ είχαν δημοσιευτεί σε πολλά περιοδικά. Ο Όττο μεγέθυνε τη φωτογραφία και της πέρασε από πάνω κόλλα για να

δημιουργήσει το εφέ που ήθελε. Κι έτσι το «πορτρέτο» της Laura ήταν, στην πραγματικότητα, μια φωτογραφία μεγεθυμένη. Με ένα τρόπο, ακόμα και στο τραγούδι των τίτλων έγινε συμβιβασμός. Ο Πρέμιντζερ ήθελε να χρησιμοποιήσει το *Sophisticated Lady* του Ντιουκ Έλινγκτον. Ο επιβλέπων της μουσικής, Ντέιβιντ Ράσκιν, είχε άλλη ιδέα. Σκαρφίστηκε την τρομερή μελωδία την οποία ο Τζόνι Μέρσερ ευλόγησε με το στίχο του και το κομμάτι της Laura έγινε κλασικό. Το τραγούδι ίσως ήταν το μοναδικό κομμάτι της ταινίας που δεν είχε το άγγιγμα του Πρέμιντζερ. Ο Όττο είχε καταφέρει το Ζάνουκ και είχε κλείσει στο κάστινγκ δύο από τους κύριους ρόλους: Ντάνα Αντριους και Κλίφτον Γουεμπ. Και οι δύο έμοιαζαν για ριψοκίνδυνες αποφάσεις. Ο Αντριους δεν είχε διαπιστευτήρια πρωταγωνιστή. Ο Γουέμπ δεν είχε κάνει ποτέ ταινία, αλλά είχε περάσει όλη του την καριέρα στο Μπρόντγουαιη και ένα παρουσιαστικό μάλλον λεπτεπίλεπτο. Ο Γουέμπ είχε μόλις τελειώσει στο θέατρο με το *Blithe Spirit* του Νόελ Κάουαρντ, στο οποίο εμφανίζονταν για περίπου ένα χρόνο, κι έτσι το ένα βράδυ τελείωσε την παράσταση και το επόμενο πρωινό εμφανίστηκε στο γύρισμα της Laura. Ήταν μια ευχαρίστηση να παρακολουθώ από κοντά τον επαγγελματικό σεβασμό ανάμεσα στον Κλίφτον και στο Πρέμιντζερ. Ο ρόλος του φαρμακόγλωσσου *Waldo Lydecker* ήταν ο πιο απαιτητικός από όλους, με εκτεταμένους διαλόγους. Υπήρχε κάτι υπέροχα εύθραυστο στον Κλιφτον, στους τρόπους του, στο λόγο του, στον τρόπο που κινούνταν. Ένα μέρος πέρασε και στην οθόνη, η εντύπωση ενός άντρα τρομερά νευρωτικού, κάτι που ίσχυε στην πραγματικότητα γι' αυτόν. Με το πέρας των γυρισμάτων έπαθε νευρικό κλονισμό και νοσηλεύτηκε σε σανατόριο στη Νέα Αγγλία. Βγήκε από εκεί ξεκούραστος και αποκαταστημένος αλλά το κυριότερο σημείο της θεραπείας του ήταν να ενθαρρυνθεί ώστε να μιλάει στη μητέρα του με περισσότερη αγένεια. Καθώς ετοιμαζόμασταν ένα απόγευμα να φύγουμε από το σπίτι του, η μητέρα του τού ζήτησε να τη βοηθήσει με το παλτό της. Ο Κλίφτον ανασηκώθηκε και ρουθούνησε, «Να το βάλεις μόνη σου». Αμέσως του έκανα την παρατήρηση. «Μην κατηγορείς πια τη μητέρα σου για λάθη που τυχόν να έχουν γίνει», είπα. «Είναι πολύ αργά πια». Ποτέ δεν κατάλαβα τη θεωρία, κάποτε δημοφιλή στους γιατρούς, που απέδιδαν τις ψυχικές διαταραχές στην ελάχιστη ή στην υπερβολική μητρική αγάπη. Η δική μου μητέρα ήταν ο έρωτάς μου. Αν θα πρέπει να αρχίσουμε τις καταγγελίες, μία σοβαρή θα μπορούσε να αφορά στην πατρική αγάπη όταν εκείνη ξαφνικά αποσύρεται ή εκείνος την αρνείται, κλονίζοντας το είναι του παιδιού. Η Laura είχε κέρδος για όλους όσους συνδέθηκαν



μαζί της. Η ερμηνεία του Κλίφτον Γουέμπ του απέφερε μια υποψηφιότητα για το Όσκαρ καλύτερου υποστηρικτικού ρόλου. Ο καμεραμάν που επέλεξε ο Όττο, ο Τζο ΛαΣελ που δεν είχε δουλέψει ποτέ ξανά πριν στη θέση του πρώτου καμεραμάν, κέρδισε το Όσκαρ για την καλύτερη φωτογραφία. Ο Τζο ήταν αποφασισμένος να κάνει επιτυχία μέσα από την ευκαιρία που του δόθηκε. Για να φωτίσει μια σκηνή, πέραγε άπειρος χρόνος. Κάθε φορά τον άκουγα να λέει «Όχι, όχι, δεν είναι σωστό», ένιωθα τα δόντια μου να σφίγγονται και ήξερα ότι θα περιμέναμε άλλες μια-δυο ώρες περιμένοντας να ξανασηθούν τα φώτα. Ήμουν στο γύρισμα προτού ανατείλει ο ήλιος και γύριζα κατάκοπη στις οκτώ ή εννιά το βράδυ. Μια φορά ο Όλεγκ, έξαλλος με τις μεγάλες αργοπορίες, μπήκε μέσα στο γύρισμα και με άρπαξε από το χέρι. «Πάμε», γρύλισε, «δεν αξίζει. Δεν αξίζει τίποτα. Πάμε σπίτι». Και έτσι κάναμε. Ο Όλεγκ ήξερε καλύτερα. Η προσπάθεια άξιζε. Το *Film Daily* επέλεξε τη *Laura* ως μια από τις δέκα καλύτερες ταινίες της χρονιάς. Τι γλυκιά στιγμή για το *Πρέμιντζερ* που είχε καθοδηγήσει εμάς και τον εαυτό του με σκληρή δουλειά. Ήταν απλά ακούραστος. Όταν το υπόλοιπο καστ ήταν έτοιμο να καταρέψει από την κούραση, ο Όττο συνέχιζε να επιθεωρεί με τόσο δυναμισμό όσο είχε και στην αρχή της ημέρας. Ποτέ δεν ένιωσα ότι η ερμηνεία μου ήταν κάτι παραπάνω από απλά επαρκής. Χαίρομαι που ακόμα το κοινό με ταυτίζει με τη *Laura*- καλύτερα από το να μη σε ταυτίζουνε καθόλου, πιστεύω. Τα αφιερώματα που κάνουν, πιστεύω, αφορούν κυρίως στο χαρακτήρα- την βγαλμένη από όνειρο *Laura*- παρά στις αρετές που έφερα στο ρόλο. Δεν θα ήθελα να φανώ μετριόφρων. Αμφιβάλω αν κανείς από όσους συνδεόμαστε με την ταινία σκέφτηκε ποτέ ότι θα είχε την ευκαιρία να γίνει μια κλασική ταινία μυστηρίου ή ότι θα άντεχε πέρα από τη γενιά της. Αψήφησε όλες τις συνήθεις πρακτικές επιτυχίας του Χόλιγουντ. Η ταινία ξεκίνησε σαν δεύτερης διαλογής ως απόρροια του καβγά του Ζάνουκ με το *Πρέμιντζερ*. Είμαστε ένα μείγμα με εμένα να είμαι η δεύτερη επιλογή, το Κλίφτον, το Ντάνα, το τραγούδι, το πορτρέτο. Αν όλο αυτό λειτούργησε, ήταν επειδή τα συστατικά αποδείχτηκαν τα σωστά. Ο Όττο μας έκανε ομάδα, μας ζόρισε και ανασήκωσε κάτι που θα μπορούσε να είχε γίνει απλώς μια καλή ταινία σε μία που έγινε κάτι ξεχωριστό.

Ο *Πρέμιντζερ* έμοιαζε λιγάκι με αξιωματικό του πρωσικού στρατού. Εντελώς καταφρός, σαν αυγό και με μάτια σαν λαγωνικό, μπορούσε να σε γοητεύσει και να σε τρομάξει ταυτοχρόνως. Θα πρέπει να προσθέσω ότι ο Όττο μπροστά μου ήταν πάντα τζέντλεμαν. Εν αντιθέσει με άλλους σκηνοθέτες της περιόδου, δεν είχε

*ανασφάλειες και δεν ένιωθε την ανάγκη να αποπλανεί τις πρωταγωνίστριές του. Ποτέ δεν κατάλαβα τις προστριβές μεταξύ του Όττο και του Ντάρυλ Ζάνουκ, αν και θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι δύο τόσο ισχυροί εγωισμοί, προερχόμενοι από διαφορετικά περιβάλλοντα, δεν θα συνυπήρχαν αρμονικά. Ο Ζάνουκ ήταν όπως τα περισσότερα αφεντικά μεγάλων στούντιο των ημερών του: σκληρός, δημιουργικός, γοητευτικός όποτε έβρισκε το χρόνο, ωμός μα λαμπερός.*

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙΙ

## Φίλμ Νουάρ και Νίκος Νικολαΐδης

Ο Έλληνας σκηνοθέτης, σεναριογράφος και συγγραφέας Νίκος Νικολαΐδης υπήρξε μια από τις πιο τολμηρές φωνές του ελληνικού κινηματογράφου της μεταπολίτευσης (1939-2007). Μέσα από το έργο του, με τις συχνά σοκαριστικές εικόνες, εξυμνείται η φιλία, ο ιδεαλισμός ενώ ταυτόχρονα υπάρχει ένα νοσταλγικό κλίμα για τις δεκαετίες του 1940-1950 και μια αίσθηση παρακμής για τον αφιλόξενο σύγχρονο κόσμο. Η τάση του να εκφράζεται έξω από τις συνήθεις νόρμες, συχνά τον έφερνε σε σύγκρουση με το εγχώριο κινηματογραφικό στερέωμα, όμως οι νεότερες γενιές θεατών εμπνέονται από σενάρια ταινιών του όπως η *Γλυκιά Συμμορία*, *Τα Κουρέλια τραγουδάνε ακόμα*, *Singapore Sling*, *Ο Χαμένος τα παίρνει Όλα*. Ταυτόχρονα, ο Νικολαΐδης υπήρξε ένας από τους μεγαλύτερους λάτρεις του φιλμ νουάρ- κάτι που διαφαίνεται στα κάδρα των ταινιών του, ιδίως δε στο *Singapore Sling*- ένα νουάρ που προκαλεί εντύπωση όπου κι αν προβάλλεται ανά τον κόσμο. Να ευχαριστήσουμε για άλλη μια φορά τη χήρα του σκηνοθέτη, Μαρία-Λουίζα Βαρθολομαίου, που μας απέστειλε απόκομμα παλιάς εφημερίδας όπου περιλαμβάνει μια επιλογή του σκηνοθέτη από ταινίες του νουάρ που ο ίδιος ξεχώριζε- στη δεύτερη θέση και η ταινία που μας απασχόλησε, *Laura*.



«Το γεράκι της Μάλτας», 1941 με τους Χόμφρεϊ Μπόγκαρτ και Μαίρη Αστορ.

## ΦΙΛΜ ΝΟΥΑΡ ΓΙΑ ΠΑΝΤΑ

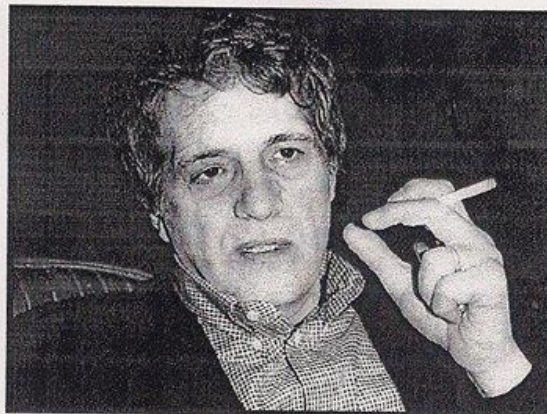
**ΝΙΚΟΣ ΝΙΚΟΛΑΪΔΗΣ**  
(σκηνοθέτης)

Θέμα με τις «δέκα καλύτερες ταινίες όλων των εποχών» διαβάζουμε συχνά στις προτάσεις των Ευρωπαϊκών και Αμερικανικών Ενώσεων Κριτικών Κινηματογράφου.

Στις επιλογές αγνοούνται Φελίσι Αντονιόνι και παρουσιάζονται ντόματα με μικρή προσφορά στο χώρο του σινεμά.

Γι' αυτό διάλεξα να προτείνω τα δέκα καλύτερα φιλμ νουάρ.

Είδος παρεξηγημένο και κοινωνικά απωθημένο, περιορίζεται σε 10 – 40 περίπου ταινίες. Κοινό γνώρισμα του μύθου, του καθαυμένου φιλμ νουάρ και όλων των προτεινόμενων ταινιών είναι, ότι είναι χτισμένες πάνω στη γυναίκα – «εκπεσμένο άγγελο» – ότι κατά κανόνα ανήκουν στα 1940s. Ακόμα ότι με το είδος ισχυρήθηκαν πολλοί, μεγάλοι σκηνοθέτες. Ετσι, ταινίες σαν την «Τζιλντα», «Καζαμπλάνκα», Τι συνέβη στην Μπέιμπι Τζέιν» και άλλες λείπουν από τον κατάλογο, όπως επίσης και τα επιχρημαμένα ριμείκ «Ο Ταχυδρόμος



ΦΩΤΟ: ΑΡΧΕΙΟ-ΕΙΚΟΝΩΝ

θα κτυπήσει δυο φορές», «Αντίο αγαπούλα μου» κ.ά.

**1. «Το γεράκι της Μάλτας»** του Τζον Χιούστον, 1941. Ηθοποιοί: Χόμφρεϊ Μπόγκαρτ, Μαίρη Αστορ.

**2. «Λάουρα»** του Οτο Πρέμινγκερ, 1944.

Με τους: Ντάνα Αντριους, Τζιν Τίρνει, Κλίφτον Γουέμπι.

**3. «Διπλή αποζημίωση»** του Μπίλι Ουάιλντερ, 1944

Με τους: Μπάρμπαρα Στάνγουικ, Φρεντ ΜακΜάρει.

**4. «Ο Μεγάλος ύπνος»** του Χάουαρντ Χοκς, 1946.

Παίζουν ο Χόμφρεϊ Μπόγκαρτ και η Λορίν Μπακόλ.

**5. «Ανθρώπινη κόλαση»** του Τζον Κρόμγουελ.

Παίζουν: Χόμφρεϊ Μπόγκαρτ, Λίζ Σκοτ.

**6. «Αμαρτωλός δολοφόνος»** του Τζ. Τουρνιέ, 1947.

Με τους: Ρόμπερτ Μίτσαμ, Τζέιν Γκριρ, Κερκ Ντάγκλας.

**7. «Συγγνώμη λάθος νούμερο»** του Ανατόλ Λίτβακ, 1948.

Παίζουν: Μπάρμπαρα Στάνγουικ, Μπαρτ Λάνκαστερ.

**8. «Θέλω Τζόρνταν»** του Ρόμπερτ Σάιοντμακ, 1950.

Με τους: Μπάρμπαρα Στάνγουικ, Γουέντελ Κόρεϊ.

**9. «Η Μεγάλη κάψα»** του Φριτς Λανγκ, 1953.

Παίζουν: Γκλεν Φορντ, Γκλόρια Γκρόαχαμ, Λι Μάρβιν.

**10. «Αγγελικό πρόσωπο»** του Οτο Πρέμινγκερ, 1953.

Με τους: Ρόμπερτ Μίτσαμ, Τζιν Σίμονς.

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα έρευνα αποτελεί τη διατριβή μεταπτυχιακής ειδίκευσης του φοιτητού Παναγιώτη Λιάκου. Μέσα στα πλαίσια των νέων θεωρήσεων πάνω στη σύγχρονη ιστορία και με βάση τα προσωπικά του ενδιαφέροντα, επέλεξε να καταπιαστεί με ένα ζήτημα που αφορά στην ιστορία της τέχνης, και ειδικότερα της τέχνης του κινηματογράφου.

Κατά αυτό τον τρόπο, η μεταπτυχιακή αυτή εργασία επιχειρεί να καταπιαστεί με ένα από τα πλέον αγαπητά στους ακαδημαϊκούς αλλά και στο ευρύ κοινό κινηματογραφικά είδη, το φιλμ νουάρ. Για την καλύτερη ανάπτυξη του θέματος, το έργο χωρίζεται σε τρία κεφάλαια.

Στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας μπορεί κανείς να διαβάσει μια συνοπτική ιστορία του είδους του φιλμ νουάρ, με αναφορές στην πιο πρόσφατη βιβλιογραφία καθώς και κριτική αμφισβήτηση αυτής όπου κρίνεται ορθό σύμφωνα με το συγγραφέα της διπλωματικής εργασίας.

Κατά το δεύτερο κεφάλαιο, επιχειρείται μια αναδρομή στη ζωή και το πρώιμο έργο του σκηνοθέτη Όττο Πρέμιντζερ, το διάσημο φιλμ νουάρ του οποίου, *Laura*, θα εξετασθεί σχολαστικά στο τρίτο μέρος της εργασίας. Ο Όττο Πρέμιντζερ υπήρξε μια πολυσχιδής προσωπικότητα, καταγόμενος από μια οικογένεια με πατέρα νομικό που τον επηρέασε βαθύτατα. Ο Πρέμιντζερ κατάλαβε από νωρίς ότι ήθελε να ασχοληθεί με το θέατρο και σε πολύ νεαρή ηλικία τον πρόσεξε ο μεγάλος θεατράνθρωπος Μαξ Ρέινχαρτ. Σε αυτό το δεύτερο κεφάλαιο του έργου θα υπάρχει αναφορά στην πορεία του Πρέμιντζερ από τα θέατρα της Βιέννης, στο Μπρόντγουεϊ και τα μεγάλα χολιγουντιανά στούντιο.

Καθότι θα ήταν εξαιρετικά δύσκολο μέσα σε μια διπλωματική εργασία να έχει κανείς μια πλήρη εικόνα για το είδος του φιλμ νουάρ, ο συγγραφέας προτίμησε στο τρίτο μέρος της εργασίας του να εστιάσει σε ένα από εκείνα που απασχολούν ακόμα και σήμερα τις νεότερες γενιές καλλιτεχνών και κινηματογραφοφίλων. Πρόκειται για το φιλμ νουάρ του 1944 *Laura* το οποίο και εξετάζεται σχεδόν σκηνή-σκηνή κατά αυτό το μέρος της εργασίας, με έμφαση στο σενάριο, τις ερμηνείες, τη σκηνογραφία και ενδυματολογία. Θα αποδειχθεί ότι η ψυχανάλυση, ακόμα πιο πολύ και από τη

φιλοσοφία είναι σε θέση να ερμηνεύσει ένα κινηματογραφικό έργο- ιδίως δε τις πράξεις των χαρακτήρων του.

Στο παράρτημα, τέλος, της παρούσας εργασίας μπορεί κανείς να διαβάσει αποσπάσματα (μεταφρασμένα ίσως για πρώτη φορά στα ελληνικά) από τις αυτοβιογραφίες του σκηνοθέτη Οττο Πρέμιντζερ και της ηθοποιού Τζιν Τίρνει αντιστοίχως που συμπληρώνουν την κυρίως αφήγηση- ιδίως το τρίτο μέρος της εργασίας- αφού φωτίζουν πτυχές των γυρισμάτων της ταινίας Laura. Στο τρίτο και τελευταίο παράρτημα της παρούσας μεταπτυχιακής εργασίας αποτίνεται ένας φόρος τιμής στο σκηνοθέτη Νίκο Νικολαΐδη, που υπήρξε από εκείνους που αγαπούσαν πολύ το είδος της νουάρ ταινίας.