

Αριστεροί και δεξιοί κύκλοι ταινιών της δεκαετίας του '60, ή τι απέγινε ο τυπικός ήρωας του κλασικού Χόλιγουντ

Μιχάλης Κοκκώνης
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

Περίληψη

Η μικρή περίοδος που ορίζεται από τα τέλη της δεκαετίας του '60 και τις αρχές της δεκαετίας του '70 έχει να επιδείξει, στο πλαίσιο της ιστορίας του αμερικανικού κινηματογράφου, παραγωγές που διαφέρουν σημαντικά από τις ταινίες που προηγήθηκαν, αλλά και από αυτές που ακολούθησαν. Ήταν μια σύντομη περίοδος, κατά την οποία οι αμερικανικές ταινίες ανέπτυξαν έναν ιδιαίτερο, πιο καλλιτεχνικό χαρακτήρα, και πλησίασαν αρκετά την ποιότητα των ευρωπαϊκών ταινιών τέχνης. Μάλιστα, ορισμένοι κριτικοί χαρακτήρισαν την προσπάθεια για ανανέωση και πειραματισμό των ανεξάρτητων παραγωγών-σκηνοθετών αυτής της δεκαετίας σημάδι της αναγέννησης του Χόλιγουντ.¹ Αρκεί μια απλή αναφορά σε μερικούς τίτλους ταινιών και το πνεύμα της εποχής εκείνης αναδύεται από τη μνήμη μας ολοζώντανο: *Μπόννυ και Κλάιντ* [*Bonny and Clyde*], *Ο προotάρης* [*The Graduate*], *Ξέγνοιαστος καβαλάρης* [*Easy Rider*], *Άγρια συμμορία* [*The Wild Bunch*], *Πέντε εύκολα κομμάτια* [*Five Easy Pieces*], *M*A*S*H** [*M*A*S*H**], *Ο κάουμποϊ του μεσονυχτίου* [*Midnight Cowboy*], *Η έντιμος κυρία και ο χαρτοπαίχτης* [*McCabe and Mrs. Miller*], *Οι δύο ληστές* [*Butch Cassidy and the Sundance Kid*], *Ο νονός* [*The Godfather*] και *Ταξιτζής* [*Taxi Driver*].

Τι έχουν οι ταινίες αυτές που τις κάνει τόσο ξεχωριστές σε σύγκριση με εκείνες του κλασικού Χολιγουντιανού κινηματογράφου; Πρώτιστα, δημιουργήθηκαν σε μια περίοδο που τα παραδοσιακά στούντιο του Χόλιγουντ (MGM, Paramount, 20th Century Fox, Warner, Universal και Columbia) είχαν χάσει την παντοδυναμία τους και αντιμετώπιζαν το φάσμα της χρεοκοπίας. Δεύτερον, δημιουργήθηκαν από μια ομάδα νέων ανεξάρτητων σκηνοθετών-παραγωγών² που είχαν είτε πανεπιστημιακή μόρφωση είτε προϋπηρεσία στην τηλεόραση ή στο θέατρο και σφυρηλατήθηκαν στην

¹ Αναφορά στον όρο «αναγέννηση του Χόλιγουντ» γίνεται στο πρώτο κύμα κριτικού ενδιαφέροντος για τις δεκαετίες του 1960 και του 1970 της κινηματογραφίας του Χόλιγουντ, το οποίο εκδηλώθηκε γύρω στα 1970 και 1980 από συγγραφείς όπως ο Larry Kanfer, ο Michael Madsen, η Jane Jacobs, ο Thomas Elsaesser (στο άρθρο του “The Pathos of Failure”) και ο Douglas Gomery (“The American Film Industry of the 1970s: Stasis in New Hollywood”). βλ. επίσης και Michalis Kokonis, “Hollywood’s Major Crisis and the American Film ‘Renaissance.’” Στους μετά το 1985 κριτικούς κυριαρχεί ο όρος “New Hollywood.”

² Αυτοί οι ανεξάρτητοι σκηνοθέτες-παραγωγοί προέρχονταν από διαφορετικούς χώρους: οι Peter Bogdanovich και Paul Schrader ήταν κριτικοί κινηματογράφου· ο Stanley Kubrick ήταν φωτο-δημοσιογράφος· ο Mike Nichols προερχόταν από το θέατρο· οι Milos Forman, Francis Ford Coppola, George Lucas, Roman Polanski, Terence Malick, Martin Scorsese και John Millius είχαν αποφοιτήσει από σχολές κινηματογράφου· οι Robert Altman, Arthur Penn, Steven Spielberg, Paul Mazursky και Sam Peckinpah είχαν κάνει καριέρα στην τηλεόραση· οι Warren Beatty, Peter Fonda και Jack Nicholson είχαν ξεκινήσει ως ηθοποιοί (Krämer, σελ. 83-88· Kokonis, σελ. 190).

τέχνη της ανεξάρτητης παραγωγής στο ιδιότυπο εργαστήριο του Roger Corman.³ Απολάμβαναν επομένως περισσότερη ελευθερία στην παραγωγή, απ' ό,τι οι σκηνοθέτες της παλιάς φρουράς του κλασικού Χόλιγουντ, οι περισσότεροι από τους οποίους είχαν παροπλιστεί ή συνταξιοδοτηθεί.⁴ Οι νέοι ανεξάρτητοι σκηνοθέτες εξέφραζαν μια τάση για καλλιτεχνική ανανέωση και επέβαλαν ένα πιο προσωπικό ύφος στις ταινίες τους. Σ' αυτό συνέβαλε και η εξασθένηση του θεσμού της λογοκρισίας, γνωστού ως Production Code ή Hays Office, που τελικά καταργήθηκε το 1966 και αντικαταστάθηκε από ένα σύστημα κατάταξης (MPAA Ratings) για την καταλληλότητα θέασης των ταινιών ανάλογα με τις ηλικίες του φιλοθεάμονος κοινού.

Οι κυριότεροι λόγοι, όμως, για την επικράτηση των ανεξάρτητων σκηνοθετών ήταν οι εξής δύο: Ο προϋπολογισμός των παραπάνω παραγωγών ήταν πολύ χαμηλότερος από τα υπέρογκα ποσά που ξοδεύονταν για τις υπερπαραγωγές και τα υπερθεάματα των δεκαετιών του '50 και του '60, για παράδειγμα βιβλικά έπη, όπως *Οι δέκα εντολές* και *Μπεν Χουρ*· ιστορικά έπη, όπως *Κλεοπάτρα* και *Η γέφυρα του ποταμού Κβαί*· γουέστερν, όπως *Καί οι 7 ήταν υπέροχοι* και *Η κατάκτηση της Δύσης*· μιούζικαλ, όπως *Η μελωδία της ευτυχίας* και *Δόκτωρ Ντουλίτλ*· μελοδράματα, όπως *Ο γίγας* και *Ανατολικά της Εδέμ*· και περιπέτειες, όπως οι ταινίες με τον James Bond. Για να κατανοήσουμε το μέγεθος των οικονομικών δεικτών, αξίζει να αναφερθούμε στην ακριβότερη από αυτές τις παραγωγές, την ταινία *Κλεοπάτρα*, η οποία κόστισε 44.000.000 δολάρια και απέφερε έσοδα μόλις 26.000.000 δολάρια στην πρώτη της προβολή. Ενώ οι ακριβότερες από τις ταινίες της χολιγουντιανής αναγέννησης, δηλαδή, *Οι δύο ληστές* και *Ο νονός*, δεν ξεπέρασαν το κόστος παραγωγής των 6.000.000 δολαρίων η καθεμία, απέφεραν όμως πολύ περισσότερα κέρδη από αυτά που αρχικά αναμένονταν (46.000.000 δολάρια και 87.000.000 δολάρια αντίστοιχα). Οι σπουδαιότερες ταινίες της αναγέννησης του Χόλιγουντ (*Μπόννυ και Κλάιντ*, *Ο*

³ Ο Roger Corman υπήρξε ένας θεσμός από μόνος του στον χώρο του αμερικανικού κινηματογράφου. Ιδρυτής των εταιρειών American International Pictures (και αργότερα New World Pictures), παραγωγός, διανομέας β' διαλογής ταινιών τρόμου, πορνό και βίας (exploitation movies) ιδιαίτερα χαμηλού προϋπολογισμού, δραστηριοποιήθηκε στις παρυφές του Χόλιγουντ, μιμούμενος τις πρακτικές των στούντιο. Έπαιξε σημαντικό ρόλο στη διάδοση των νέων ευρωπαϊκών ταινιών (art films) ως αποκλειστικός εισαγωγέας. Αλλά κυρίως υποστήριξε την ανεξάρτητη παραγωγή, προσφέροντας τη δυνατότητα σε νέους φιλόδοξους κινηματογραφιστές να μαθητεύσουν στα μυστικά του επαγγέλματος στα ιδιότυπα κινηματογραφικά του στούντιο. Ανάμεσα στους μαθητευόμενους του ήταν και τα ονομαζόμενα «παλιόπαιδα» του Χόλιγουντ, Francis Ford Coppola, Peter Bogdanovich, Monte Hellman, Martin Scorsese, Dennis Hopper, Jack Nicholson, Peter Fonda, Ron Howard, Jonathan Demme, Joe Dante, James Cameron, John Millius, Nestor Almendros, Lazlo Kovacs, John A. Alonso (Kokonis, σελ. 190-191).

⁴ Από τους παλιούς σκηνοθέτες του Χόλιγουντ που εργάζονταν για τα στούντιο, μόνο τρεις συνέχισαν να κάνουν ταινίες σε μεγάλη ηλικία, ο Alfred Hitchcock, ο Howard Hawks και ο Orson Welles (Ray, σελ. 288).

πρωτάρης και Ξέγνοιαστος καβαλάρης) δεν ξεπέρασαν το κόστος των 3.000.000 δολαρίων η καθεμία, ενώ απέφεραν κέρδη⁵ 23.000.000 δολαρίων, 44.000.000 δολαρίων και 19.000.000 δολαρίων αντίστοιχα, σημειώνοντας τεράστια εισπρακτική αλλά και καλλιτεχνική επιτυχία· ειδικά ο Ξέγνοιαστος καβαλάρης, με κόστος μόλις 400.000 δολάρια.⁶ Τη στιγμή που μεγάλες παραγωγές σημείωναν θεαματικές εισπρακτικές αποτυχίες (χρέος 11.000.000 δολάρια για το Δόκτωρ Ντουλίτλ το 1968, 15.000.000 δολάρια για το Η σαρ και 16.000.000 δολάρια για το Αλό Ντόλλυ το 1969)⁷ οι ταινίες χαμηλού προϋπολογισμού της αναγέννησης, με την εισπρακτική τους επιτυχία, ουσιαστικά έσωσαν τα στούντιο από την επικείμενη χρεοκοπία, έστω και προσωρινά (βλ. εικ. 1).



Εικ. 1. 1967-1969: Ταινίες που «έσπασαν τα ταμεία»: *Doctor Dolittle*, google.com, 20 Φεβ. 2020, www.google.com/search?tbm=isch&q=Doctor+Dolittle#imgrc=UNibBU0vDiGJ0M και *Hello Dolly*, imdb.com, 20 Φεβ. 2020, <https://www.imdb.com/title/tt0064418/mediaviewer/rm1064983296/>.

Ο δεύτερος λόγος αφορά την αισθητική των ταινιών. Με τη διαφορετική θεματική τους και με ένα ανανεωτικό, προσωπικό καλλιτεχνικό ύφος, οι ταινίες της χολιγουντιανής αναγέννησης είχαν τεράστια απήχηση στο νεανικό κυρίως κοινό, που όμως εκείνη την εποχή ήταν και το πιο ενθουσιώδες κινηματογραφικό κοινό στις

⁵ Γίνεται αναφορά σε κέρδη που εισπράχθηκαν μόνο από ενοίκια των ταινιών στους κινηματογράφους. Τα συνολικά έσοδα των ταινιών ήταν περισσότερα. Για παράδειγμα, τα κέρδη της ταινίας *Ο πρωτάρης* ανέρχονται στα 105.000.000 δολάρια.

⁶ Krämer, σελ. 8.

⁷ Schatz, σελ. 14.

ΗΠΑ (ηλικίας 17 με 35 ετών).⁸ Ένα κοινό που ήταν πιο μορφωμένο και πιο προοδευτικό στις αντιλήψεις του από ό,τι το παραδοσιακό κοινό του κλασικού Χόλιγουντ. Κυρίως ένα κοινό πλήρως ενημερωμένο πάνω στις συμβάσεις του κλασικού κινηματογράφου, δεδομένου ότι μεγάλωσε μπροστά στην τηλεόραση, όπου καθημερινά παίζονταν όλες οι κλασικές ταινίες. Επομένως, το κοινό αυτό, που ήταν σε θέση να αντιλαμβάνεται τις κινηματογραφικές συμβάσεις ως συμβάσεις, ήταν ικανό να αναπτύξει μια ειρωνική στάση προς τα κινηματογραφικά δρώμενα της εποχής, από όπου δεν έλειπαν η παρωδία, το καμπ και η σάτιρα.⁹

Οι ταινίες, λοιπόν, της χολιγουντιανής αναγέννησης είχαν απήχηση, γιατί πραγματεύονταν θέματα που άπτονταν της αμερικανικής κοινωνίας και κουλτούρας και αντανάκλασαν τα φλέγοντα ζητήματα της εποχής, όπως η αμφισβήτηση των κοινωνικών αξιών, το χάσμα των γενεών, η «επανάσταση» στα κρατούντα ήθη και έθιμα. Ενώ, αντίθετα, τα υπερθεάματα του '50 και του '60 είχαν χάσει τον αμερικανικό τους χαρακτήρα, καθώς για διάφορους λόγους οι παραγωγές είχαν διεθνοποιηθεί (εξωτερικά γυρίσματα σε εξωτικές χώρες, θέματα ιστορικού περιεχομένου με ελάχιστες ή καθόλου αναφορές στην Αμερική, διεθνές καστ ηθοποιών, κυρίως Βρετανών κ.ά.). Και ενώ, όπως διατείνονται οι περισσότεροι ιστορικοί του κινηματογράφου, οι αμερικανικές ταινίες ουδέποτε ξέφυγαν ριζικά από το ύφος συνέχειας (βασικό χαρακτηριστικό του κλασικού Χολιγουντιανού κινηματογράφου), οι ταινίες της αναγέννησης του Χόλιγουντ δανείστηκαν πολλά υφολογικά στοιχεία από το ρεύμα της γαλλικής *νουβέλ βαγκ*, αλλά κυρίως πρωτοτύπησαν στο θεματικό επίπεδο.¹⁰ Τη στιγμή ακριβώς που εξέλειπαν οι περιορισμοί του κώδικα παραγωγής (δηλαδή της λογοκρισίας), άρχισαν να εμφανίζονται και τολμηρά θέματα που μέχρι τότε παρέμεναν ταμπού: σεξουαλικότητα, βία, εγκληματικότητα, φυλετικές διακρίσεις.

Στα χρόνια της μετάβασης (δηλαδή τις δεκαετίες του '50 και του '60), αν υπήρχαν κάποιες σεξουαλικά τολμηρές σκηνές, δικαιολογούνταν μέσα από το

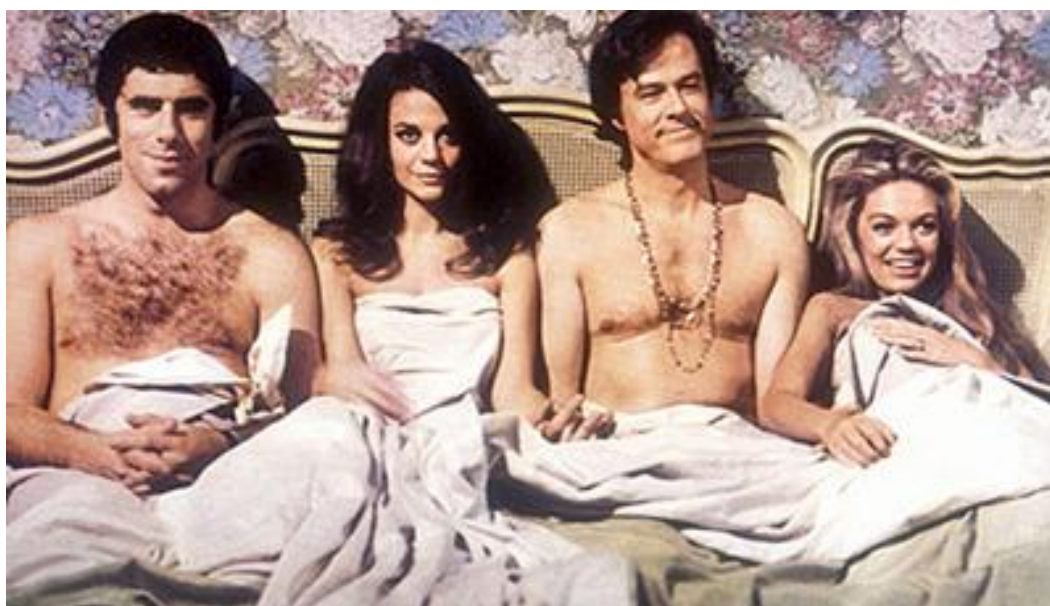
⁸ Krämer, σελ. 87.

⁹ Ο όρος «κάμπ» (camp) συνήθως σχετίζεται με το ύφος μιας ταινίας και αναφέρεται στην ειρωνική διάθεση με την οποία οι θεατές προσεγγίζουν μια τέτοια ταινία που φαντάζει εξωτική ή μπανάλ, ψευτο-αισθηματική, τετριμμένη κ.ά. (Ray, σελ. 406).

¹⁰ Το γαλλικό *νέο κύμα* στον κινηματογράφο (la nouvelle vague), ένα νέο είδος κινηματογραφίας, νεανικό και γεμάτο ζωντάνια, που αναπτύχθηκε στη Γαλλία από τα τέλη της δεκαετίας του '50, με σημαντικές θεματικές και κυρίως στυλιστικές αποκλίσεις από το παραδοσιακό κατεστημένο του παλιού γαλλικού κινηματογράφου αλλά και του κλασικού μοντέλου του Χόλιγουντ. Βασικοί του εκπρόσωποι ο Jean-Luc Godard (*Με κομμένη την ανάσα* [Breathless], 1960), François Truffaut (*Τα τετρακόσια χτυπήματα* [Les 400 coups], 1959), Alain Resnais (*Χιροσίμα, αγάπη μου* [Hiroshima Mon Amour], 1959), (βλ. Monaco, *The New Wave*· Ray, σελ. 294-295).

ιστορικό πλαίσιο της ταινίας (*Κλεοπάτρα* [Cleopatra], *Επιχείρηση κρεβατοκάμαρα/Τομ Τζόουνς* Tom Jones). Ενώ η επιτυχία της ταινίας *Ο πρωτάρης* [The Graduate], μίας από τις πρώτες ταινίες με τολμηρές σκηνές εκτός ιστορικού πλαισίου, ενέπνευσε την παραγωγή μιας σειράς ταινιών με σεξουαλικά θέματα (βλ. εικ. 2). Ο Peter Krämer επισημαίνει:

Μετά την εμφάνιση της ταινίας *Ο πρωτάρης*, εκτεταμένες απεικονίσεις γυμνών, άνδρες που χαριεντίζονται με ιερόδουλες ή που εκπορνεύονται οι ίδιοι, παντρεμένα ζευγάρια που σκέφτονται την ανταλλαγή ερωτικών συντρόφων, πόρνες που εμφανίζονται σε ρόλους κωμικής ηρωίδας, άνδρες που ξενοκοιμούνται σε αναζήτηση όχι αγάπης αλλά απλής σεξουαλικής ικανοποίησης, και εξωσυζυγικές σχέσεις ανάμεσα σε ώριμες γυναίκες και νεαρούς μπορούσαν πλέον να βρεθούν σε πολλές ταινίες γυρισμένες στη σύγχρονη Αμερική, περιλαμβανομένων και των παρακάτω επιτυχιών (από τη λίστα των top 10): *Ο κάουμποϊ του μεσονυκτίου* [Midnight Cowboy] (3^η/1969, rated “X”), *Ξέγνοιαστος καβαλάρης* [Easy Rider] (4^η/1969, “R”), *Μπομπ και Κάρολ και Τεντ και Αλίκη* [Bob & Carol & Ted & Alice] (6^η/1969, “R”), *Γούντστοκ* [Woodstock] (5^η/1970, “R”), *Η τροτέζα και ο πρωτάρης* [The Owl and the Pussycat] (10^η/1970, “R”), *Ο άνθρωπος από τη Γαλλία* [The French Connection] (3^η/1971, “R”), *Η γνωριμία της σάρκας* [Carnal Knowledge] (8^η/1971, “R”), *Η τελευταία παράσταση* [The Last Picture Show] (9^η/1971, “R”).¹¹



Εικ. 2. Η σεξουαλική απελευθέρωση τη δεκαετία του '60:
Bob & Carroll & Ted & Alice, imdb.com, 20 Φεβ. 2020, www.imdb.com/title/tt0064100/.

Όλες οι παραπάνω ταινίες, και πολλές άλλες ακόμη που δεν αναφέρονται στο απόσπασμα, είχαν τεράστια επιτυχία, ιδιαίτερα στο νεανικό κινηματογραφικό κοινό στα τέλη της δεκαετίας του '60, ακριβώς επειδή βασίστηκαν στην παραβίαση

¹¹ Krämer, σελ. 50. Η μετάφραση των αγγλικών κειμένων είναι του Μιχάλη Κοκκώνη.

θεμάτων ταμπού για την εποχή εκείνη και περιείχαν πολλές τολμηρές σκηνές σεξ και βίας. Γι' αυτό και είχαν τον χαρακτηρισμό “X” (μόνο για ενήλικες) ή “R” (ακατάλληλο για άτομα κάτω των 17).

Επίσης, η βία αποτέλεσε κύριο θέμα αρκετών ταινιών. Το 1967 ήταν η χρονιά που εμφανίστηκαν δύο από τις εξαιρετικά βίαιες ταινίες, το *Μπόννυ και Κλάιντ* και *Τα 12 καθάρματα* [*The Dirty Dozen*], που έδωσαν το έναυσμα για μια πληθώρα ταινιών με τη βία ως κεντρική θεματική επιλογή: βία σε σχέση με την εγκληματικότητα, όπως στις ταινίες *Μπούλλιτ* [*Bullitt*], *Ο επιθεωρητής Κάλαχαν* [*Dirty Harry*], *Ο άνθρωπος από τη Γαλλία* [*The French Connection*], *Σκυλίσια μέρα* [*Dog Day Afternoon*], *Ήταν δυο φουγάδες* [*The Getaway*], *Το δίκαιό σου το παίρνεις με αίμα* [*Coogan's Bluff*], *Καθαρά χέρια* [*Walking Tall*], *Ο νονός I και II* [*The Godfather I & II*]), αλλά και βία σε σχέση με τη σεξουαλικότητα, όπως οι ταινίες *Αδέσποτα σκυλιά* [*Straw Dogs*], *Το κουρδιστό πορτοκάλι* [*A Clockwork Orange*], *Το μωρό της Ροζμαρί* [*Rosemary's Baby*], *Το τελευταίο τανγκό στο Παρίσι* [*Last Tango in Paris*], *Ο εξορκιστής* [*The Exorcist*]). Η απεικόνιση της βίας με αυτά τα θεματικά χαρακτηριστικά σε συνδυασμό (υφολογικά) με τη γραφική της αναπαράσταση (τεράστια γκρο πλαν, *slow motion* κ.ά) θα ήταν αδιανόητη μερικά χρόνια πριν στην επικρατούσα τάση της διανομής ταινιών. Οι ταινίες της αναγέννησης, επομένως, θεματικά και υφολογικά, παραβίαζαν ταμπού δεκαετιών.

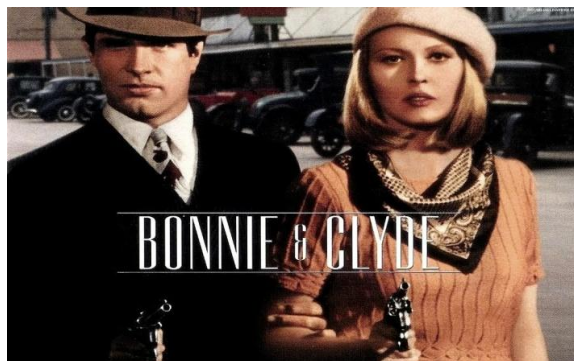
Αυτή η απόκλιση από το κλασικό μοντέλο σε επίπεδο μορφής και περιεχομένου δεν ήταν άμοιρη των αλλαγών που παρατηρήθηκαν στην αφηγηματική δομή των νέων ταινιών και κατ' επέκταση και στην απεικόνιση των χαρακτήρων-ηρώων, εφόσον πλοκή και χαρακτήρας είναι άρρηκτα συνδεδεμένα. Για να βάλουμε τα πράγματα στη σωστή τους διαστάση, ας θυμηθούμε πρώτα πώς λειτουργούσε το κλασικό αφήγημα στο Χόλιγουντ. Βασιζόταν σε μια δραματουργία μυστηρίου και ίντριγκας και έδινε μεγάλη έμφαση στην πλοκή, χάρη στην οποία χωρικές και χρονικές ακολουθίες μεταμορφώνονταν σε ένα σύνολο γεγονότων με σχέσεις αιτίας και αποτελέσματος. Κάθε εικόνα και σκηνή μιας ταινίας έδειχνε τι είχε προηγηθεί και τι έμελλε να ακολουθήσει, στοιχειοθετώντας έτσι μια λογική συνέχεια, εδραιώνοντας μια αιτιότητα που συμπεριλάμβανε και τον ήρωα και τον συνέδεε με τον κόσμο του. Είτε έβλεπες ένα θρίλερ του Hitchcock είτε μια κωμωδία του Hawks, είχες την αίσθηση ότι τα πλάνα ήταν σαν τα γρανάζια μιας καλοκουρδισμένης μηχανής, καθένα είχε έναν λόγο ύπαρξης για το μέρος όπου βρισκόταν, επειδή έδειχνε τα κίνητρα και τη δράση των χαρακτήρων ακόμη και εάν υπήρχαν συγκρούσεις,

αντιθέσεις και αντιφάσεις.¹² Στο τέλος, το αφήγημα άφηνε μια αίσθηση απόλυτης τάξης και ψυχολογικής ολοκλήρωσης και, όπως εύστοχα αναφέρει ο Elsaesser, η δραματουργία συχνά πρόβαλλε φιγούρες που τόσο σε ψυχολογικό όσο και συναισθηματικό επίπεδο είχαν κάποιο κίνητρο: μια υπόθεση να εξιχνιάσουν, μια υπόληψη να καθαρίσουν, έναν άνδρα (ή γυναίκα) ν' αγαπήσουν, έναν στόχο να φτάσουν.¹³

Εδώ ακριβώς, κατά τον Elsaesser, βρίσκεται η διαφορά στις ταινίες στα τέλη του '60 και στις αρχές του '70. Αυτή η υπονοούμενη αυτοπεποίθηση εξέλιπε από τους χαρακτήρες και την πλοκή. Το αφήγημα σε αρκετές περιπτώσεις δεν είχε έναν ξεκάθαρο τελεολογικό προορισμό, εξ ου και το ανοιχτό τέλος σε πολλές από αυτές τις ταινίες. Αλλά κυρίως οι χαρακτήρες φαινόταν να πορεύονται στη ζωή χωρίς κάποιον συγκεκριμένο σκοπό, χωρίς στόχο. Αυτό είναι φανερό σχεδόν κυριολεκτικά στις ταινίες δρόμου, όπως το *Μπόννυ και Κλάιντ* και το *Ξέγνοιαστος καβαλάρης*, είναι όμως φανερό και στην περίπτωση του Μπέντζαμιν Μπράντοκ στην ταινία του *Ο πρωτάρης*, σε μεταφορικό επίπεδο. Η Μπόννυ και ο Κλάιντ δεν είναι παρά δύο εμφανίσια μεν, κάπως αποπροσανατολισμένα δε, νεαρά παιδιά που καταφεύγουν στις ληστείες τραπεζών για να αποφύγουν τους περιορισμούς της καταπιεστικής και βαρετής επαρχιακής ζωής. Οι ληστείες καθ' εαυτές δεν είναι αυτοσκοπός, αλλά το μέσο για τη φυγή προς την ελευθερία, την περιπέτεια που υπόσχεται η ζωή του υποκόσμου, ακόμη και η διασημότητα του παράνομου ήρωα, την οποία και καλλιεργούν σε κάθε ευκαιρία. Σε κάποια ανάπαυλα από τις ανηλεείς καταδιώξεις της αστυνομίας, η Μπόννυ ρωτάει τον Κλάιντ: «Αν ξαναρχίζαμε από την αρχή, τι θα ήθελες να κάναμε;». Αφού σκέφτεται για λίγο, ο Κλάιντ απαντά ότι θα έκαναν περίπου τα ίδια, μόνο που θα προτιμούσε να ληστεύουν τις τράπεζες στη διπλανή πολιτεία και να γυρίζουν για ασφάλεια στη δική τους. Παρ' όλες τις ληστείες, μαζεύουν τελικά ελάχιστα χρήματα. Προτιμούν τη φαντασία της απόδρασης από τα τετριμμένα και χαίρονται την αίγλη του λαϊκού ήρωα. Ο δρόμος που έχουν πάρει δεν φαίνεται να τους προσφέρει διέξοδο και ο τραγικός και βίαιος θάνατός τους μετά από ενέδρα μας αφήνει μια πικρή γεύση (βλ. εικ. 3 και 4).

¹² Ray, σελ. 48-85.

¹³ Elsaesser, σελ. 281.



Εικ. 3. «Ληστεύουμε τράπεζες!»: *Bonnie & Clyde*, cinematerial.com, 20 Φεβ. 2020, <https://www.cinematerial.com/movies/bonnie-and-clyde-i61418/p/iskbwgst>.



Εικ. 4. Έντονα βίαιη αναπαράσταση του τραγικού τέλους των ηρώων στο φινάλε της ταινίας *Μπόννυ και Κλάιντ*: «Ο θάνατος σε αργή κίνηση», cinemorgue.fandom.com, 20 Φεβ. 2020, cinemorgue.fandom.com/wiki/Faye_Dunaway.

Ο σχεδόν παρανοϊκός και ευέξαπτος Μπίλλυ (Dennis Hopper) και ο απαθής, ήρεμος και μειλίχιος Τζακ (Peter Fonda) του *Ξέγνοιαστου καβαλάρη* [*Easy Rider*] στοιχειοθετούν τις πιο εμβληματικές φιγούρες χίππυ που έχουν υπάρξει στο κινηματογραφικό στερέωμα. Καβάλα στις μοτοσυκλέτες τους ξεκινούν για ένα ταξίδι, όχι προς τα δυτικά όπως θα περιμέναμε, αλλά ανατολικά από το L.A. στη Νέα Ορλεάνη με κάπως αόριστο σκοπό –τις γιορτές της Αποκριάς– και σε αληθινό στιλ της δεκαετίας του '60 με μαριχουάνα, LSD και τη συνοδεία των τραγουδιών των Steppenwolf, The Byrds και The Band στο σάουντρακ (βλ. εικ. 5).



Εικ. 5. Ο Μπίλλν and ο Τζακ στο *Easy Rider*: «Ελευθερία, φίλε μου», theguardian.com, 20 Φεβ. 2020, www.theguardian.com/film/2019/jul/15/easy-rider-at-50-how-the-rebellious-road-movie-shook-up-the-system.

Καθώς διασχίζουν αμέριμνοι τα πανέμορφα τοπία και τις απέραντες ερημιές, οι ίδιοι φαίνονται να μη νοιάζονται για τίποτε, παρά για τη χαρά του ταξιδιού και την απόλυτη ελευθερία του δρόμου που φαίνεται ατελείωτος. Ούτε φαίνονται να συνειδητοποιούν τι πρεσβεύουν. Τους το ξεκαθαρίζει ο Τζωρτζ (Jack Nicholson), ένας επαρχιώτης δικηγόρος που τους συνοδεύει σ' ένα μέρος του ταξιδιού:

ΤΖΩΡΤΖ: Δεν φοβούνται [αυτοί που είχαν αρνηθεί να νοικιάσουν δωμάτια μωτέλ στον Ουάιατ και στον Μπιλ] εσένα. Φοβούνται αυτό που εκπροσωπείς.

ΜΠΙΛΛΥ: Σιγά! Γι' αυτούς δεν είμαστε παρά κάτι τύποι που χρειάζονται κούρεμα.

ΤΖΩΡΤΖ: Εσείς γι' αυτούς εκπροσωπείτε την ελευθερία.

ΜΠΙΛΛΥ: Και τι το κακό έχει η ελευθερία; Γι' αυτό ακριβώς πρόκειται. Την ελευθερία όλοι τη θέλουν.

ΤΖΩΡΤΖ: Ναι, σωστά – γι' αυτό ακριβώς πρόκειται. Μόνο που άλλο πράγμα το να τη συζητάς και άλλο το να την πρεσβεύεις – πρόκειται για δύο διαφορετικά πράγματα. Αυτό που θέλω να πω είναι ότι δύσκολα μπορείς να είσαι ελεύθερος, όταν κάθε μέρα αγοράζεις και πουλιέσαι στην αγορά. Μόνο μην πεις σε κάποιον ότι δεν είναι ελεύθερος, γιατί θα σκιστεί και θα κάνει τα πάντα για να σου αποδείξει ότι και καλά είναι. Δεν σταματάνε να μιλάνε για την ελευθερία του ατόμου, αλλά, μόλις δουν ένα ελεύθερο άτομο, τρομάζουν.

ΜΠΙΛΛΥ: Χμμ, δεν τους είδα να το βάζουν και στα πόδια πάντως.

ΤΖΩΡΤΖ: Όχι, αλλά γίνονται επικίνδυνοι.¹⁴

¹⁴ Ray, σελ. 328.

Το παράδοξο και εντελώς απρόσμενο τέλος της ταινίας, όπου οι δύο ήρωες πυροβολούνται εν ψυχρώ εντελώς ξαφνικά και χωρίς φανερή αιτία από δύο άξεστους χωρικούς του Νότου, επιβεβαιώνει απόλυτα τα λόγια του Τζωρτζ.

Ο Μπέντζαμιν Μπράντοκ στην ταινία *Ο πρωτάρης*, παρατηρεί ο Geoff King, «φαίνεται να τα έχει όλα: εμφάνιση (λίγο-πολύ), εξυπνάδα, νιάτα, φυσική κατάσταση και ένα σωρό οικογενειακούς φίλους με τις γνωριμίες τους για επαγγελματική αποκατάσταση».¹⁵ Όμως, φαίνεται κάτι να τον στεναχωρεί και να τον πνίγει. Στις επίμονες ερωτήσεις του πατέρα του, «Τι τρέχει;», δεν φαίνεται ικανός να προσδιορίσει με ακρίβεια τι τον ανησυχεί, και η απάντηση που με το ζόρι εκμαιεύει ο πατέρας του, «Το μέλλον μου», μοιάζει πιο πολύ με υπεκφυγή. Η συμβουλή των μεγαλύτερων είναι ότι το μέλλον βρίσκεται στα «πλαστικά» τα οποία αποτελούν επιτομή του ψεύτικου, του αφύσικου και του τεχνητού, όπως και ο κόσμος των γονιών του, ένας κόσμος «πλαστικός», το ίδιο λαμπερός και συνάμα ρηχός και εξωπραγματικός, όπως το ενυδρείο πίσω του (βλ. εικ. 6).



Εικ. 6. Ο Μπέντζαμιν Μπράντοκ σκεπτικός για το μέλλον: *Ο πρωτάρης*, vox.com, 20 Φεβ. 2020, www.vox.com/culture/2017/12/21/16801324/graduate-50-years-dustin-hoffman-anne-bancroft-katherine-ross-sexual-assault.

Επειδή ίσως δεν έχει το ηθικό σθένος να κάνει ό,τι περιμένουν απ' αυτόν οι συνομήλικοί του, δηλαδή να οργιστεί, να ξεσπαθώσει ή να επαναστατήσει, ενδίδει στην αποπλάνηση της κας Ρόμπινσον (βλ. εικ. 7).

¹⁵ Brandock, σελ. 15.



Εικ. 7. «Μήπως προσπαθείτε να με αποπλανήσετε, κα Ρόμπινσον;»: *Ο πρωτάρης*, vox.com, 20 Φεβ. 2020,

www.vox.com/culture/2017/12/21/16801324/graduate-50-years-dustin-hoffman-anne-bancroft-katherine-ross-sexual-assault.

Τελικά, βρίσκει τον ρόλο του με το που ερωτεύεται την κόρη της κας Ρόμπινσον και επαναστατεί ενάντια στο κατεστημένο, κλέβοντάς την από την εκκλησία λίγο πριν παντρευτεί με κάποιον αριστοκράτη. Αλλά το διαφορούμενο τέλος της ταινίας υπονοεί ότι ο Μπέντζαμιν υποχωρεί μέσα στον ίδιο κόσμο απ' όπου ήθελε να δραπετεύσει.

Την ίδια αβεβαιότητα θα συναντήσουμε στην αφηγηματική εξέλιξη των ιστοριών και στην απεικόνιση των χαρακτήρων στις υπόλοιπες ταινίες της περιόδου. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Maitland McDonagh, ακόμη και τα μεγάλα στούντιο έβγαζαν ταινίες που είχαν ως ήρωες εκκεντρικούς μοναχικούς τύπους, καταφερτζήδες, τοξικομανείς, εικονοκλάστες, κοινούς κλέφτες, παρατημένους, πόρνες, αποτυχημένους, σεξο-επαναστάτες, ακόμη και δολοφόνους (βλ. εικ. 8).¹⁶



Εικ. 8. *Midnight Cowboy*, με τους Jon Voight και Dustin Hoffman: «Εεε, περπατάω εδώ, δεν βλέπετε;», youtube.com, 20 Φεβ. 2020, www.youtube.com/watch?v=Z-tCU-sULA.

¹⁶ McDonagh, σελ. 107.

Η νέα γενιά ηθοποιών που έκαναν την εμφάνισή τους ή καθιερώθηκαν σ' αυτήν τη δεκαετία απέδωσε ένα νέο είδος κινηματογραφικού αστέρα, εξαιτίας της αναπτυσσόμενης αυτοεπίγνωσης της περιόδου για τους παραδοσιακούς αμερικανικούς μύθους. Στο κλασικό Χόλιγουντ θα συναντούσαμε τέτοιους ηθοποιούς μόνο σε δεύτερο ρόλο, στα περιθώρια των ταινιών είδους. Όπως επισημαίνει ο Ray,

[ο] Elliot Gould, ο Walter Matthau, ο Dustin Hoffman, ο Al Pacino, ο Robert DeNiro, ο Woody Allen, Ο Gene Wilder, ο Gene Hackman, ο Mel Brooks, ο Jack Nicholson, η Jane Fonda, η Goldie Hawn και η Jill Clayburgh υποδύονταν εκκεντρικούς ρόλους, των οποίων οι αυτο-αναστοχαστικές, αυτο-αμφισβητούμενες περσόνες έρχονταν σε έντονη αντίθεση με τη σιγουριά και την απόλυτα φυσική ψυχραιμία των Gary Cooper, Cary Grant, Clark Gable και John Wayne. Ενώ οι αστέρες του κλασικού Χόλιγουντ είχαν στηριχτεί στη σωρευτική δύναμη της τυποποίησης των ηθοποιών και των συμβάσεων του κάθε κινηματογραφικού είδους, αυτοί οι νέοι ερμηνευτές ειδικεύονταν στο να παίζουν ενάντια στις προσδοκίες που δημιουργούσε είτε το είδος της ταινίας είτε οι ρόλοι τους σε προηγούμενες ταινίες.¹⁷

Πώς εξηγείται αυτή η μετάλλαξη στη μορφή του παραδοσιακού χολιγουντιανού ήρωα; Το ζήτημα αυτό θα μπορούσε να συζητηθεί σε πολλά διαφορετικά επίπεδα και οι απαντήσεις να αλληλοσυμπληρώσουν η μία την άλλη. Πάντως, μια σημαντική παράμετρος υπήρξε η ριζική αλλαγή στην ίδια την κοινωνία. Αυτό συνέβη την εκρηκτική δεκαετία του '60, όταν μια σειρά συγκλονιστικών γεγονότων, από τη δολοφονία του Προέδρου Κέννεντι μέχρι το σκάνδαλο του Γουότεργκεϊτ, συντάραξε την Αμερική.

Τα γεγονότα αυτής της δεκαετίας πόλωσαν την αμερικανική κοινωνία περισσότερο από κάθε άλλη κρίση, από την εποχή του Εμφύλιου Πολέμου, και η ανάδυση πολιτικών ζητημάτων υπέδειξε ότι άτομα και ομάδες ήταν πλέον λιγότερο ανεκτικά και περισσότερο πρόθυμα να επιμείνουν ηχηρά στις ανάγκες τους. Πού και πού και οι δύο πόλοι κατέφευγαν στη βία, άγνωστη μέχρι εκείνη τη στιγμή στην αμερικανική πολιτική του 20ού αιώνα.¹⁸

Καταλυτικό ρόλο στην πόλωση του κοινού, όπως σημειώνεται παραπάνω, έπαιξαν τα ΜΜΕ, και ειδικά η τηλεόραση που έγινε αναπόσπαστο μέρος της οικογενειακής ζωής. Κάμερες και κασέτες δεν κατέγραφαν απλά τα γεγονότα, αλλά έπαιζαν ουσιαστικό ρόλο στη δημιουργία τους. Η ίδια η πολιτική είχε μετατραπεί σε σόου, όπως απέδειξαν τα περίφημα ντιμπέιτ Κέννεντι - Νίξον. Το περίεργο είναι ότι τόσο η

¹⁷ Ray, σελ. 281.

¹⁸ Ο.π., σελ. 271.

Αριστερά όσο και Δεξιά κατέφευγαν στην παραδοσιακή αμερικανική ιδεολογία για να ενισχύσουν τις διακηρύξεις τους, αλλά η μία παράταξη δανειζόταν στοιχεία από την ιδεολογική πλατφόρμα της άλλης.

Επιφανειακά, η Αριστερά αντιπροσώπευε αξίες που ιστορικά συσχετιζόνταν με τον ατομικισμό του παράνομου ήρωα:

- ελευθερία από περιορισμούς,
- προτίμηση της διαίσθησης,
- δυσπιστία προς τους νόμους,
- παράταση της εφηβείας,
- προκατάληψη κατά της τεχνολογίας, της γραφειοκρατίας και της αστικής ζωής.¹⁹

Ταυτόχρονα η Αριστερά εισήγαγε μια αίσθηση της κοινότητας, με έμφαση στην οικολογία, τη συνεργασία και την αντι-ανταγωνιστικότητα, αξίες συνυφασμένες με τον επίσημο ήρωα. Ενώ η Δεξιά πρότασσε τις αξίες του επίσημου ήρωα:

- νόμος και τάξη,
- διατήρηση της ειρήνης σε διεθνές επίπεδο,
- σεβασμός για τη μεσαία τάξη.²⁰

Όμως, για να επιβάλλει τις αξίες αυτές, η Δεξιά με τη σειρά της υπερασπίστηκε το είδος της προσωρινής, άμεσης, *ad hoc* δράσης, που συνήθως σχετίζεται με τον παράνομο ήρωα, ο οποίος αποτελούσε την ενσάρκωση της Αριστεράς. Έτσι δημιουργήθηκαν δύο κύκλοι ταινιών στο Χόλιγουντ, ο αριστερός και ο δεξιός κύκλος, ως αντανάκλαση των σχιζοφρενικών αυτών τάσεων στην πολωμένη κοινωνία του '60. Πρώτα έκαναν την εμφάνισή τους αριστερές ταινίες, όπως οι *Μπόννυ και Κλάιντ* και *Ο πρωτάρης* το 1967. Όμως, «η εκλογή του Νίξον στην Προεδρία και η επιτυχία του παλιομοδίτικου *Διεθνές αεροδρόμιο* (1970) απέδειξαν την ύπαρξη ενός πολυπληθούς συντηρητικού κοινού», καθόλου ευκαταφρόνητου, με αποτέλεσμα η βιομηχανία να προχωρήσει στη δημιουργία ενός κύκλου δεξιών ταινιών».²¹

Ο παρακάτω πίνακας παρουσιάζει σχηματικά τις πιο δημοφιλείς ταινίες των δύο κύκλων ως εξής:

¹⁹ Ο.π., σελ. 275.

²⁰ Ο.π.

²¹ Ο.π., σελ. 320.

Αριστερός κύκλος	Δεξιός κύκλος
<i>Ο πρωτάρης [The Graduate] (1967)</i>	<i>Μπούλλιτ/ [Bullitt] (1968)</i>
<i>Μπόφι και Κλάιντ [Bonnie and Clyde] (1967)</i>	<i>Το δίκιο σου το παίρνεις με αίμα [Coogan's Bluff] (1968)</i>
<i>Ο μεγάλος δραπέτης/Λουκ Τζάκσον: ο μεγάλος δραπέτης [Cool Hand Luke] (1967)</i>	<i>Πάττον [Patton] (1970)</i>
<i>2001: Η Οδύσσεια του διαστήματος [2001: A Space Odyssey] (1968)</i>	<i>Ο επιθεωρητής Κάλαχαν [Dirty Harry] (1971)</i>
<i>Ο κάουμποϊ του μεσονυχτίου [Midnight Cowboy] (1969)</i>	<i>Ο άνθρωπος από τη Γαλλία [The French Connection] (1971)</i>
<i>Ξέγνοιαστος καβαλάρης [Easy Rider] (1969)</i>	<i>Καθαρά χέρια/Άγριος, σκληρός εκδικητής [Walking Tall] (1973)</i>
<i>Οι δύο ληστές [Butch Cassidy and the Sundance Kid] (1969)</i>	<i>Ο Εκτελεστής της νύχτας [Death Wish] (1974)</i>
<i>Άγρια συμμορία [Wild Bunch] (1969)</i>	
<i>Το μεγάλο ανθρωπάκι [Little Big Man] (1970)</i>	
<i>Η έντιμος κυρία και ο χαρτοπαίχτης [McCabe and Mrs. Miller] (1971)</i>	
<i>Μπίλλν Τζακ [Billy Jack] (1972)</i>	
<i>Το κουρδιστό πορτοκάλι [A Clockwork Orange] (1972)</i>	
<i>Στη φωλιά του κούκου [One Flew Over the Cuckoo's Nest] (1975).</i>	

Κοινό χαρακτηριστικό των ταινιών και των δύο πόλων υπήρξε η τάση να αντλούν στοιχεία από την αμερικανική μυθολογία, στα οποία παρατηρείται μια ιδεολογική απόκλιση. Τα στοιχεία αυτά, τα οποία θα σχολιαστούν συνοπτικά παρακάτω, είναι τα εξής:

- η αντίδραση στο κλείσιμο της μεθορίου,
- τα χαρακτηριστικά του ήρωα (παράνομος - επίσημος),
- η προθυμία ή απροθυμία για αυτεπίγνωση.²²

Στην πολιτική, η Δεξιά αρνούσαν να αναγνωρίσει ότι η μεθόριος εξέλιπε, ενώ η Αριστερά επέμενε ότι η μεθόριος, τόσο ως γεωγραφική όσο και ως μεταφορική έννοια είχε εξαφανιστεί και μαζί της όλοι οι θεσμοί, οι τρόποι ζωής και οι αξίες που απέρρεαν από την ύπαρξή της. Έτσι, στις αριστερές ταινίες οι παραδοσιακοί τρόποι ζωής εμφανίζονταν ως αναχρονιστικοί, τα κλειστοφοβικά σκηνικά δήλωναν τον περιορισμένο χώρο, οι κακοί χαρακτήρες αντιπροσωπεύονταν από απρόσωπες, αμείλικτες δυνάμεις που έρχονταν σε σύγκρουση με τους ήρωες (συνήθως παράνομους και ατομικιστές), και στα γουέστερν ειδικά η υπόθεση μετατοπίζονταν χρονολογικά προς το τέλος του 19ου και τις αρχές του 20ού αιώνα για να υποδηλώσει την αέναη πρόοδο της νεωτερικότητας. Το πιο χτυπητό παράδειγμα αυτού του μοτίβου, όπως αναφέρει ο Ray, είναι οι άνδρες του Πίνκερτον στην ταινία *Οι δύο ληστές*, που αντιπροσωπεύουν «το χέρι του νόμου» και καταδιώκουν ανηλεώς τους ήρωες Σάντανς και Μπουτς. Ποτέ δεν παρουσιάζονται σε κοντινά πλάνα, αλλά είναι πάντοτε παρόντες, «σαν δύναμη της φύσης».²³ Η φράση των ηρώων που επαναλαμβάνεται στην αρχή χιουμοριστικά, μετά ανησυχητικά, «Μα ποιοι είναι αυτοί οι τύποι;», «έγινε σλόγκαν στην αντικουλτούρα της εποχής και συνόψιζε την αγωνία της Αριστεράς για τον εξευρωπαϊσμό της Αμερικής» (βλ. εικ. 9).²⁴



Εικ. 9. *Butch Cassidy and the Sundance Kid*, unsungfilms.com, 20 Φεβ. 2020, www.unsungfilms.com/19234/butch-cassidy-and-the-sundance-kid/.

²² Ο.π., σελ. 323-348.

²³ Ο.π., σελ. 325.

²⁴ Ο.π.

Στις δεξιές ταινίες, με εξαίρεση το *Patton*, οι οποίες ασχολούνταν αποκλειστικά με το έγκλημα στις συνωστισμένες και παρακμάζουσες μεγαλουπόλεις, το κλείσιμο της μεθορίου έβρισκε υπόρρητα παραδοχή, όμως στην υπόθεση των ταινιών τα προβλήματα δεν πήγαζαν από κάποιους γενικούς εξασθενημένους θεσμούς, αλλά, αντίθετα, από συγκεκριμένα πρόσωπα, με ονόματα που μπορούσαν να ανακαλυφθούν και να εξουδετερωθούν από τους ήρωες, ώστε να επιστρέψει ξανά η τάξη στην κοινωνία.²⁵

Η πιο χαρακτηριστική διαφορά που επήλθε από την πόλωση, ομολογουμένως, αφορούσε τα χαρακτηριστικά του ήρωα. Το κλασικό μοντέλο επέτρεπε την πάλη των αξιών μέσα στην πλοκή της ταινίας από τις φιγούρες του παράνομου και του επίσημου ήρωα, καθώς στο φινάλε όλες οι διαφορές εξαλείφονταν χάρις στη συμφιλίωση των αντιθέτων. Στις μοντέρνες ταινίες, η επιλογή του συστήματος αξιών γινόταν πριν αρχίσει η ταινία, κι έτσι υπήρχε μόνο ο παράνομος ήρωας (ατομικισμός) στις αριστερές ή ο επίσημος ήρωας (κοινότητα) στις δεξιές ταινίες. Το κοινό επέλεγε ποιες αξίες του ταιριάζουν και παρακολουθούσε τον ανάλογο κύκλο ταινιών. Έτσι, οι αριστερές ταινίες ήταν *Καζαμπλάνκες* χωρίς τον επίσημο ήρωα Βίκτωρ Λάζλο και οι δεξιές *Λίμπερτι Βάλανς* χωρίς τον Ρανς Στόνταρντ.²⁶

Ωστόσο, το Χόλιγουντ προσπάθησε εσκεμμένα να θολώσει τις διαφορές ανάμεσα στους δύο κύκλους. Έτσι, ενώ ο ατομικιστής ήρωας στις κλασικού μοντέλου ταινίες ήταν πάντοτε μια μοναχική φιγούρα, όπως για παράδειγμα ο Σέιν, στις αριστερές ταινίες παρατηρούμε τους παράνομους να σχηματίζουν ομάδες, εφόσον η αντικουλτούρα είχε αναμείξει αυθαίρετα τις αξίες του ατομικισμού και της κοινότητας. Εξ ου και τα δίδυμα των ηρώων Μπόννυ και Κλάιντ στο έργο με τον ομώνυμο τίτλο, των Σάντανς και Μπουτς στους *Δύο ληστές, των Ουάιτ και Μπίλλυ στον Ξέγνοιαστο καβαλάρη*, των ΜακΚέιμπ και κα Μίλερ στο *Η έντιμος κυρία και ο χαρτοπαίχτης* ή ολόκληρες ομάδες, όπως τα μέλη της *Άγριας συμμορίας* και ο Άλεξ και η παρέα του στο *Κουρδιστό πορτοκάλι*. Μάλιστα, η συμμορία των Μπάρροουζ στο *Μπόννυ και Κλάιντ* διευρύνεται στο μέγεθος μιας περιπλανώμενης οικογένειας, έστω με ετερόκλητα μέλη, που διακωμωδείται μέσω των σκηνών διαπληκτισμού και γκρίνιας, στοιχείο το οποίο αποτελεί παρωδία της πατροπαράδοτης αξίας στο σύστημα του επίσημου ήρωα.

²⁵ Ο.π., σελ. 329.

²⁶ Ο.π., σελ. 321.

Αντίθετα, οι επίσημοι ήρωες των δεξιών ταινιών, οι οποίοι θα έπρεπε να είναι άνθρωποι της κοινότητας και οικογενειάρχες, είναι όλοι τους εντελώς μοναχικοί – μπάτσοι, σερίφηδες, αυτόκλητοι τιμωροί κι ένας στρατηγός –, δεν είναι κάπου μόνιμα εγκαταστημένοι, δεν έχουν πραγματικούς φίλους, ούτε φυσιολογικές σχέσεις με γυναίκες. Ακόμη και ο Μπιούφορντ Πάσερ, στην ταινία *Καθαρά χέρια*, χάνει τη γυναίκα του και το παιδί του στα μέσα της ταινίας και συνεχίζει τον αγώνα του μόνος. Ως μπάτσοι, ο Κούγκαν, ο επιθεωρητής Κάλαχαν, ο Μπιούφορντ, ο Ποπάι²⁷ και ο Μπούλλιτ, έχουν πάρει τα χαρακτηριστικά του παράνομου ήρωα, επιδεικνύοντας τη χαρακτηριστική δυσπιστία στους νόμους και έχουν πιο πολύ να αντιπαλέψουν τους ανωτέρους τους (συχνά διεφθαρμένους) απ' ό,τι τους ίδιους τους εγκληματίες.

Τέλος, ακόμη μία διαφορά ανάμεσα στον δεξιό και αριστερό κύκλο ταινιών έχει να κάνει με το βαθμό αυτεπίγνωσης των ηρώων. Ενώ οι δεξιές ταινίες αφηγούνταν τις ιστορίες τους με έναν ευθύ και διαφανή τρόπο, οι αριστερές ταινίες παρουσίαζαν μια αξιοσημείωτη αυτεπίγνωση για τους μύθους και τις συμβάσεις από όπου οι ήρωες αντλούν τη συμπεριφορά τους. Εμπνευσμένος από την άγρια ομορφιά του τοπίου, ο Μπίλλυ στον *Ξέγνοιαστο καβαλάρη* θα σχολιάσει: «Εδώ έξω στην ερημιά, κυνηγώντας καουμπόηδες και Ινδιάνους». Ο Μπουτς και ο Σάντανς συνεχώς φωτογραφίζονται, όπως και η Μπόννυ και ο Κλάιντ, καμαρώνοντας για την εικόνα τους στα μίντια ως λαϊκοί ήρωες. Το μοτίβο της φωτογραφίας επίσης απαντάται και στην ταινία *Ο μεγάλος δραπέτης*. Ο ΜακΚέιμπ στην αρχή παρουσιάζεται ως βλοσυρός πιστολέρο, «ένας άνδρας», κατά τον David Denby, «που υιοθετεί τους τρόπους και την εμφάνιση ενός θρυλικού χαρακτήρα της παλιάς Δύσης, αλλά στην πραγματικότητα έχει τη φαντασία και το χιούμορ ενός πλασιέ δεύτερης κατηγορίας».²⁸

Αυτός ο αυξημένος βαθμός αυτεπίγνωσης των χαρακτήρων στις αριστερές ταινίες κυρίως έχει τη χρηστικότητά του στη δομή των ταινιών. Βοηθάει, ως μπρεχτικό τέχνασμα, στη συνειδητοποίηση από το κοινό της ανακολουθίας ανάμεσα στην πραγματικότητα και τον μύθο, και στη σταδιακή απόσυρση της ταύτισης με τον ήρωα, ώστε να επιτευχθεί το ειρωνικό ύφος της ταινίας ή μια διάθεση παρωδίας των συμβόλων και συμβάσεών της. Κάποιες φορές το χάσμα ανάμεσα στην αυτοεικόνα

²⁷ Ο Ποπάι εδώ είναι ο ήρωας στην ταινία *Ο άνθρωπος από τη Γαλλία* [*The French Connection*] και δεν θα πρέπει να συγχέεται με τον ομώνυμο ήρωα του κόμικ.

²⁸ Αναφ. στον Ray, σελ. 341.

του ήρωα και την πραγματικότητα χρησιμοποιήθηκε απλά χάριν της κωμωδίας: Ο Μπέντζαμιν δεν μπορεί να θυμηθεί ποιο όνομα να χρησιμοποιήσει στο ξενοδοχείο που πρόκειται να συναντήσει την κα Ρόμπινσον. Ο Κλάιντ προσπαθεί να κάνει ληστεία σε τράπεζα που έχει φαλιρίσει. Ο Σάντανς και ο Μπουτς έχουν ξεχάσει τις λέξεις στα Ισπανικά, για να κάνουν ληστεία στη Βολιβία. Η άγρια συμμορία πυροβολεί μια ολόκληρη πόλη και, αντί για χρυσό, το έπαθλο είναι ροδέλες μολύβδου. Ο ΜακΚέιμπ χάνει συνεχώς στα χαρτιά και δεν καταφέρνει να «ρίξει» την κα Μίλερ (βλ. εικ. 10).



Εικ.10. «*Wild Bunch*, η επικείμενη σφαγή», dvdbeaver.com, 20 Φεβ. 2020, www.dvdbeaver.com/film/DVDReviews8/wild-bunch.htm.

Σε τελική ανάλυση, αν και ο πλούτος της κλασικής περιόδου χάθηκε, εντούτοις η σύγχρονη περίοδος με τη διαφορετικότητά της προσέφερε αξιομνημόνευτους χαρακτήρες και αναπάντεχα απρόσμενες και «φρέσκες» ταινίες, έστω σαν μια μικρή ανάπαυλα στο παραδοσιακά εμπορικό χολιγουντιανό σινεμά. Αν και για τους κριτικούς η σύντομη περίοδος της αναγέννησης του Χόλιγουντ θα αποτελεί μέτρο σύγκρισης ανάμεσα στον κλασικό και μετακλασικό κινηματογράφο, για τους απλούς θεατές θα ξεχωρίζει ως μια κινηματογραφική περίοδος που σηματοδοτεί ό,τι πιο έξυπνο και δημιουργικό συνέβη ποτέ στο Χόλιγουντ.

Βιβλιογραφία

Αγγλόφωνοι τίτλοι

Denby, David, editor. *Film 71/72*. Simon and Schuster, 1972.

Elsaesser, Thomas. “The Pathos of Failure: American Films in the 1970s: Notes on the Unmotivated Hero.” *Monogram*, Vol. 6, 1975, pp. 13-19. Reprint in *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s*, edited by Thomas Elsaesser, Alexander Horwath, and Noel King, pp. 279-292.

- Elsaesser, Thomas, Alexander Horwarth, and Noel King, editors. *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s*. Amsterdam UP, 2004.
- Gomery, Douglas. "The American Film Industry of the 1970s: Stasis in the 'New Hollywood.'" *Wide Angle*, vol.5, no.4, 1983, pp. 52-59.
- Jacobs, Diane. *Hollywood Renaissance*. Barnes, 1977.
- Kanfer, Stefan. "The Shock of Freedom in Films." *The Movies: An American Idiom*, edited by Arthur F. McClure, 1967, Farleigh Dickinson UP, 1971, pp. 322-333.
- King, Geoff. *New Hollywood Cinema: An Introduction*. I. B. Tauris, 2002.
- Kokonis, Michalis. "Hollywood's Major Crisis and the American Film 'Renaissance'." *Revisiting Crisis/Reflecting the Conflict: American Literary Interpretations from World War II to Ground Zero. Gramma/Γράμμα. Journal of Theory and Criticism/Περιοδικό Θεωρίας και Κριτικής*, edited by Tatiani G. Rapatzikou and Aliko Varvogli, vol. 16, 2008, pp. 169-206.
- Krämer, Peter. *The New Hollywood: From Bonnie and Clyde to Star Wars*. Wallflower Press, 2005.
- Lehman, Peter, editor. "The New Hollywood." *Wide Angle*, vol. 5, no. 4, 1983, pp. 2-86.
- McDonagh, Maitland. "The Exploitation Generation. Or: How Marginal Movies Came in from the Cold." *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s*, edited by Thomas Elsaesser, Alexander Horwarth, and Noel King, Amsterdam UP, 2004, pp. 107-130.
- Madsen, Axel. *The New Hollywood*. Crowell, 1975.
- Monaco, James. *The New Wave*. Oxford UP, 1976.
- Schatz, Thomas. "The New Hollywood." *Film Theory Goes to the Movies*, edited by Jim Collins, Hilary Radner, and Ava Preacher Collins, Routledge, 1993, pp. 8-36.

Ελληνικός τίτλος

- Ray, Robert B. *Μια κάποια τάση του χολιγουντιανού κινηματογράφου, 1930-1980*, Μετφρ. Νίκη Σπυροπούλου. Επιμ. Μιχάλης Κοκκώνης. Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2011.

Φιλμογραφία

- Aldrich, Robert, director. *The Dirty Dozen* [*Τα 12 καθάρματα*]. Prod. MGM, 1967.
- Altman, Robert, director. *Mc Cabe and Mrs. Miller* [*Η έντιμος κυρία και ο χαρτοπαίκτης*]. Prod. David Foster Productions/Warner Bros, 1971.
- Altman, Robert, director. *M*A*S*H*. Prod. Aspen Prod., Ingo Preminger Productions/20th Century Fox, 1970.
- Bertolucci, Bernardo, director. *Last Tango in Paris* [*Τελευταίο τανγκό στο Παρίσι, Το*]. Prod. Les Productions Artistes Associés, Produzioni Europee Associate/United Artists, 1972.
- Bogdanovich, Peter, director. *The Last Picture Show* [*Η τελευταία παράσταση*]. Prod. BBS Productions/Columbia, 1972.
- Coppola, Francis Ford, director. *The Godfather II* [*Ο νονός II*]. Prod. American Zoetrope/Paramount, 1974.
- . *The Godfather* [*Ο νονός*]. Prod. Alfran Productions/Paramount, 1972.

- DeMille, Cecile B., director. *The Ten Commandments* [Οι δέκα εντολές]. Prod. Motion Picture Associates/Paramount, 1956.
- Fleischer, Richard, director. *Doctor Dolittle* [Δόκτωρ Ντουλίτλ]. Prod. APJAC Productions/20th Century Fox, 1967.
- Ford, John, and Henry Hathaway, directors. *How the West Was Won* [Η κατάκτηση της Δύσης]. Prod. Cinerama Production Corp./MGM, 1962.
- Forman, Milos, director. *One Flew Over the Cuckoo's Nest* [Στη φωλιά του κούκου]. Prod. Fantasy Films/United Artists, 1975.
- Friedkin, William, director. *The Exorcist* [Ο εξορκιστής]. Prod. Hoya Productions/Warner Bros, 1973.
- . *The French Connection* [Ο άνθρωπος από τη Γαλλία]. Prod. Philip D; Antoni Productions/20th Century Fox, 1971.
- Hopper, Dennis, director. *Easy Rider* [Ξέγνοιαστος καβαλάρης]. Prod. Pando Company, Raybert Productions/Columbia, 1969.
- Karlson, Phil, director. *Walking Tall* [Καθαρά χέρια/Άγριος, σκληρός εκδικητής]. Prod. Bing Crosby Productions/Cinerama Releasing, 1973.
- Kazan, Elia, director. *East of Eden* [Ανατολικά της Εδέμ]. Prod. Warner Bros, 1955.
- Kelly, Gene, director. *Hello Dolly!* [Αλό Ντόλλυ]. Prod. Chenault Productions/20th Century Fox, 1969.
- Kubrick, Stanley, director. *A Clockwork Orange* [Το κουρδιστό πορτοκάλι]. Prod. Hawk Films, Polaris Productions/Warner Bros, 1972.
- . *2001: A Space Odyssey* [2001: Η Οδύσσεια του διαστήματος]. Prod. Stanley Kubrick Productions/MGM, 1968.
- Laughlin, Tom, director. *Billy Jack* [Μπίλλυ Τζακ]. Prod. Eaves Movie Ranch/Warner Bros, 1972.
- Lean, David, director. *The Bridge on the River Kwai* [Η γέφυρα του ποταμού Κβάι]. Prod. Horizon Pictures/Columbia, 1957.
- Lumet, Sidney, director. *Dog Day Afternoon* [Σκυλίσια μέρα]. Prod. Artists Entertainment Complex Productions/Warner Bros, 1975.
- Mankiewicz, Joseph L., director. *Cleopatra* [Κλεοπάτρα]. Prod. MCL Films S.A./20th Century Fox, 1963.
- Nichols, Mike, director. *Carnal Knowledge* [Η γνωριμία της σάρκας]. Prod. Embassy Pictures, 1971.
- . *The Graduate* [Ο πρωτάρης]. Prod. Lawrence Turman/Embassy Pictures, 1967.
- Peckinpah, Sam, director. *The Getaway* [Ήταν δυο φηγάδες]. Prod. Foster-Brower Productions/Solar Productions/National General Pictures, 1972.
- . *Straw Dogs* [Αδέσποτα σκυλιά]. Prod. ABC Pictures, 1971.
- Peckinpah, Sam, director. *The Wild Bunch* [Άγρια συμμορία]. Prod. Warner Bros/Seven Arts, 1969.
- Penn, Arthur, director. *Little Big Man* [Το μεγάλο ανθρωπάκι]. Prod. Cinema Center Films, Stockbridge Hiller Productions/20th Century Fox, 1970.
- . *Bonnie and Clyde* [Μπόννυ και Κλάντ]. Prod. Tatira-Hiller Productions/Warner Bros./Seven Arts, 1967.
- Polanski, Roman, director. *Rosemary's Baby* [Το μωρό της Ροζμαρί]. Prod. William Castle Productions/Paramount, 1968.
- Rafelson, Bob, director. *Five Easy Pieces* [Πέντε εύκολα κομμάτια]. Prod. BBS Productions/Columbia, 1970.
- Richardson, Tony, director. *Tom Jones* [Επιχείρηση κρεβατοκάμαρα/Τομ Τζούνς]. Prod. Woodfall Film Productions/United Artists, 1963.

- Rosenberg, Stuart, director. *Cool Hand Luke* [Μεγάλος δραπέτης, Ο Λουκ Τζάκσον: ο μεγάλος δραπέτης]. Prod. Jalem Productions/Warner Bros, 1967.
- Ross, Herbert, director. *The Owl and the Pussycat* [Η τροτέζα και ο πρωτάρης]. Prod. Rastar Pictures, Tom Ward Enterprises/Columbia, 1970.
- Roy Hill, George, director. *Butch Cassidy and the Sundance Kid* [Οι δύο ληστές]. Prod. George Roy Hill/Paul Monash Production/20th Century Fox, 1969.
- Schlesinger, John, director. *Midnight Cowboy* [Ο κάουμποϊ του μεσονυκτίου]. Prod. Jerome Hellman Productions/United Artists, 1969.
- Scorsese, Martin, director. *Taxi Driver* [Ταξιτζής]. Prod. Bill/Philips/Columbia, 1976.
- Seaton, George, and Henry Hathaway, directors. *Airport* [Διεθνές αεροδρόμιο]. Prod. Ross Hunter Productions/Universal, 1970.
- Shaffner, Franklin J., director. *Patton* [Πάττον]. Prod. 20th Century Fox, 1970.
- Siegel, Don, director. *Dirty Harry* [Ο επιθεωρητής Κάλαχαν]. Prod. The Malpaso Company/Warner Bros, 1971.
- . *Coogan's Bluff* [Το δίκιο σου το παίρνεις με αίμα]. Prod. The Malpaso Company/Universal, 1968.
- Stevens, George, director. *Giant* [Ο γίγας]. Prod. George Stevens Productions/Warner Bros, 1956.
- Sturges, John, director. *The Magnificent Seven* [Και οι επτά ήταν υπέροχοι]. Prod. The Mirish Company, Alpha Productions/United Artists, 1960.
- Wadleigh, Michael, director. *Woodstock* [Γούντστοκ]. Prod. Wadleigh Maurice/Warner Pro, 1970.
- Winner, Michael, director. *Death Wish* [Εκτελεστής της νύχτας]. Prod. Dino de Laurentiis Cinematografica/Paramount, 1974.
- Wise, Robert, director. *Star!* [Η Σταρ]. Prod. Robert Wise Productions/20th Century Fox, 1968.
- . *The Sound of Music* [Η μελωδία της ευτυχίας]. Prod. Robert Wise Productions/20th Century Fox, 1965.
- Wyler, William, director. *Bob & Carol & Ted & Alice* [Μπομπ και Κάρολ και Τεντ και Αλίκη]. Prod. Frankovich Productions/Columbia, 1969.
- . *Ben Hur* [Μπεν Χουρ]. Prod. MGM, 1959.
- Yates, Peter, director. *Bullitt* [Μπούλλιτ]. Prod. Solar Productions/Warner Bros, 1968.