

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ
ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΑΘΗΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
Μεταπτυχιακό πρόγραμμα με
τίτλο: Από το κείμενο στη σκηνή,
το ελληνικό θέατρο σε διάλογο με
το παγκόσμιο

SCREWBALL ΚΩΜΩΔΙΑ: ΔΕΝ ΤΑ ΒΑΖΕΙΣ ΜΕ
ΕΝΑ ΠΑΛΙΡΡΟΙΚΟ ΚΥΜΑ: Η ΑΝΑΔΥΣΗ ΕΝΟΣ
ΝΕΟΥ ΜΟΝΤΕΛΟΥ ΕΤΕΡΟΦΥΛΟΦΙΛΙΚΗΣ
ΣΧΕΣΗΣ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ : ΜΑΝΟΣ ΣΤΕΦΑΝΙΔΗΣ

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗ: ΧΡΥΣΟΘΕΜΙΣ ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ-ΒΑΣΙΛΑΚΟΥ,
ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ, ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΕΦΑΝΗΣ
ΟΝΟΜΑ ΦΟΙΤΗΤΡΙΑΣ: ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΠΑΝΑΓΟΠΟΥΛΟΥ
ΑΡΙΘΜΟΣ ΜΗΤΡΩΟΥ: 201510
ΕΤΟΣ: 2018

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ 2

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Η ΡΟΜΑΝΤΙΚΗ ΚΩΜΩΔΙΑ ΩΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΕΙΔΟΣ
6

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Η ΒΡΥΧΩΜΕΝΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΚΑΙ Η ΑΠΡΟΒΛΕΠΤΗ ΣΤΡΟΦΗ:
ΚΟΙΝΩΝΙΚΑ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΣΥΜΦΡΑΖΟΜΕΝΑ ΤΗΣ ΡΟΜΑΝΤΙΚΗΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ
15

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: ΑΠΟ ΤΗ ΣΙΩΠΗ ΣΤΟΝ ΗΧΟ ΚΑΙ ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΣΤΗ
ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ: Η ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΟΥ ΗΧΟΥ ΣΤΗΝ ΡΟΜΑΝΤΙΚΗ ΚΩΜΩΔΙΑ 24

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Ο ΠΑΙΓΝΙΩΔΗΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΗΣ ΤΡΕΛΗΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ ΘΑ
ΕΛΕΓΑ ΚΑΛΥΤΕΡΑ ΤΑ ΔΥΟ ΦΥΛΑ ΣΤΗΝ ΤΡΕΛΗ ΚΩΜΩΔΙΑ 37

ΚΕΙΜΕΝΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΡΙΩΝ ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΕΥΤΙΚΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ 58

ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....89

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....91

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η παρούσα εργασία καλείται να θέσει υπό εξέταση το κινηματογραφικό είδος της screwball comedy ή τρελής κωμωδίας, όπως έχει μεταφραστεί στα ελληνικά, εστιάζοντας στην ανάδυση ενός νέου μοντέλου σχέσης ανάμεσα στα δύο φύλα βασισμένο στην ισότητα των δύο μελών σε αντίθεση με την συμβατική, πατριαρχική σχέση που ίσχυε μέχρι τότε στον αμερικάνικο κινηματογράφο.¹

Ποια είναι η μυστική συνταγή της κωμωδίας; Είναι άραγε οι πνευματώδεις ατάκες, οι καλά δομημένοι χαρακτήρες, οι αστείες καταστάσεις στις οποίες εμπλέκονται οι ήρωες, ή μήπως είναι όλα αυτά μαζί; Η αλήθεια είναι πως ποτέ δεν υπάρχει ένα συστατικό που να εγγυάται την επιτυχία, αλλά όπως συμβαίνει συνήθως, είναι το ταίριασμα όλων των συστατικών στην κατάλληλη ποσότητα.

Από τη γέννηση του μέσου, ο κινηματογράφος ύμνησε τον έρωτα σε όλες του τις εκφάνσεις. Το ρομαντικό στοιχείο θεωρήθηκε απαρέγκλιτο συστατικό, και δεν έχει εκλείψει μέχρι τις μέρες μας. Αν λάβουμε υπόψη τις πρώτες ταινίες του βωβού κινηματογράφου, από τα αριστουργήματα του Charlie Chaplin και του Buster Keaton, τις κωμωδίες του Cecil B. DeMille προχωρώντας εν συνεχεία στις κωμωδίες των αδελφών Marx, καθώς επίσης και τις κωμωδίες της Mae West για να καταλήξουμε στην πιο θεαματική εκδοχή του είδους, την screwball κωμωδία θα διαπιστώσει κανείς ότι το ερωτικό ειδύλλιο είναι ένας από τους πυλώνες του κινηματογράφου.

Ακόμα και σήμερα, το είδος συνεχίζει να εξελίσσεται, πολλές φορές ανανεώνοντας τα δομικά του στοιχεία, κι άλλοτε επιστρέφοντας στις καλά δοκιμασμένες και στεμμένες με επιτυχία συνταγές του παρελθόντος. Η screwball κωμωδία, ή όπως έχει μεταφραστεί στη γλώσσα μας, τρελή κωμωδία, είναι ένας από αυτούς τους κύκλους ταινιών που η παρουσία του είναι κραταιή έως και σήμερα. Όσο απροσδόκητα και απότομα γεννήθηκε

¹ Η τρελή κωμωδία δεν υπήρξε το μοναδικό κινηματογραφικό είδος που στέκεται απέναντι στα παγιωμένα πρότυπα σε ότι αφορά το ρόλο της γυναίκας και τις σχέσεις που δημιουργούνται εντός μιας πατριαρχικής κοινωνίας. Στα χνάρια της τρελής κωμωδίας βάδισε και το φιλμ νουάρ, κινηματογραφικό είδος που αναπτύχθηκε ανάμεσα στις αρχές της δεκαετίας του '40 και των αρχών της δεκαετίας του '50. Μέσα στην απογοήτευση και την αγωνία που επικρατούσε στην Αμερική μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, η αίσθηση ότι όλα καταρρέουν ήταν αισθητή. Όλα έχουν ανατραπεί πλήρως, ειδικότερα οι σχέσεις ανάμεσα στα δύο φύλα, και το φιλμ νουάρ επιδεικτικά επιλέγει να τοποθετήσει στο κέντρο όλων των ταινιών τη μοιραία γυναίκα, ή τη γυναίκα αράχνη που με την ακαταμάχητη γοητεία της και την αβάσταχτη πολλές φορές σεξουαλική πρόκληση οδηγεί στον τελικό όλεθρο τον κεντρικό ήρωα, για να τον ακολουθήσει και η ίδια. Παρά το γεγονός ότι η γυναίκα στο φιλμ νουάρ αποκαλύπτεται με τις πιο μοχθηρές και διαβολικές διαθέσεις, ωστόσο δεν αντιμετωπίζεται ως άτομο που χρήζει άμεσης προστασίας, ξεφεύγοντας από τον συζυγικό της ρόλο εντός της πατριαρχικής κοινωνίας. Αντιθέτως, η πηγαία και συνάμα διαβολική λάμψη της και η υπολογίσιμη παρουσία της επιβάλλεται πάνω στον ευάλωτο άντρα, αφήνοντάς του ελάχιστα περιθώρια ελευθερίας. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το φιλμ νουάρ βλ. Andrew Dickos, *Street With No Name. A History of the Classic American Film Noir*, University Press of Kentucky, Kentucky, 2002., Frank Krutnik, *In a Lonely Street. Film Noir, Genre, Masculinity*, Routledge, London, 1991.

έτσι ξαφνικά εξαφανίστηκε από τον κινηματογραφικό ορίζοντα, αφήνοντας ένα τεράστιο πλήγμα στο κοινό που έσπευδε να παρακολουθήσει τις νέες αστείες περιπέτειες του κεντρικού ζευγαριού έως το ευτυχές τέλος. Η ρομαντική κωμωδία συνέχισε να διαγράφει λαμπρή πορεία στο κινηματογραφικό στερέωμα, αλλά κάτι από την παλιά μαγεία των ταινιών αυτού του κύκλου είχε χαθεί. Οι ταινίες που ακολούθησαν ήταν μεν άρτιες παραγωγές με καλές ερμηνείες ωστόσο συγκρίνοντάς τις με αυτές που προηγήθηκαν φαίνονταν μάλλον υποδεέστερες. Το στοιχείο που έλειπε δεν μπορούσε να υποκατασταθεί.

Πως έγινε και γεννήθηκε η τρελή κωμωδία; Ήταν προϊόν των οικονομικών, κοινωνικών συνθηκών της εποχής, ή μήπως η γέννηση του κύκλου των ταινιών αυτών επέφερε αλλαγές στη νοοτροπία της χώρας; Όπως συμβαίνει τις περισσότερες φορές η αλήθεια βρίσκεται πάντοτε στη μέση. Πολλοί υπήρξαν οι παράγοντες που προκάλεσαν την παρουσία, την παραγωγή και συνάμα αναπαραγωγή του κύκλου στα κινηματογραφικά στούντιο.

Η Μεγάλη Ύφεση, η επιβολή του Κώδικα Χείζ στις αρχές της δεκαετίας του 1930, η έλευση του ήχου στο κινηματογραφικό μέσο και η εισροή πληθώρας τεχνιτών του λόγου στα κινηματογραφικά στούντιο, τα νέα ήθη αναφορικά με τις σχέσεις των δύο φύλων, η αντικατάσταση του βικτωριανού πατριαρχικού μοντέλου του γάμου, συνολικά οδήγησαν στην αντικατάσταση των παλαιότερων προτύπων και στερεοτύπων, εισάγοντας μια νέα θέαση του κόσμου, της ζωής και του έρωτα.

Η τρελή κωμωδία, παρά τις ανατρεπτικές υποθέσεις και καταστάσεις τις οποίες περιγράφει, το τέλος οδηγεί στην συμφιλίωση μεταξύ των εραστών. Ο γάμος που τελείται ή υπόσχεται ότι θα τελεστεί μετά τους τίτλους τέλους, επιστεγάζει την μεταξύ τους συμφιλίωση. Συντηρητικό ή ανατρεπτικό το περιεχόμενο, κύριο μέλημά τους υπήρξε, είτε αυτό συνέβη τυχαία είτε σκόπιμα, να στρέψουν την προσοχή στη σχέση που δημιουργείται ανάμεσα στο κεντρικό ζευγάρι.

Κι εδώ η τρελή κωμωδία έρχεται να χαράξει δική της ξεχωριστή πορεία, ξεφεύγοντας από τις συνήθειες τακτικές της τυπικής ρομαντικής κωμωδίας. Αν και το παράδειγμα των δια-ταξικών σχέσεων δεν είναι άγνωστο στην ρομαντική κωμωδία, η τρελή κωμωδία έρχεται να το αναγάγει σε σήμα κατατεθέν της, με την νεαρή κληρονόμο να προκαλεί χάος και πανικό άμα τη εμφανίσει της. Και δεν είναι το μοναδικό.

Αν έπρεπε να καταδείξουμε το πιο δομικό συστατικό της τρελής κωμωδίας αυτό θα ήταν η παιγνιώδης διάθεση (αίσθηση της διασκέδασης και του παιχνιδιού) που διέπει κάθε διάλογο και την κάθε συνύπαρξη των εραστών στη μεγάλη οθόνη. Και είναι αυτό ακριβώς το στοιχείο που ενώνει και οδηγεί αρχικά τους θεατές και έπειτα τους ίδιους τους πρωταγωνιστές της ταινίας στο συμπέρασμα ότι μοιράζονται περισσότερα κοινά

στοιχεία από ότι είχαν φανταστεί κατά την πρώτη τους συνάντηση και ότι τα εμπόδια που τους κρατούν χωριστά μπορούν εύκολα να ξεπεραστούν.

Η πρώτη μου επαφή με την τρελή κωμωδία ξεκίνησε πριν από πολλά χρόνια. Η ταινία *Ο Άντρας μου ο Αλήτης* έμελλε να σημάνει την αρχή της σχέσης μου με αυτό το είδος ταινιών. Όταν επέλεξα να ασχοληθώ με την τρελή κωμωδία έθεσα ως στόχο να επιχειρήσω μια πρώτη και συνοπτική ιστορία του κύκλου ταινιών. Ωστόσο, γρήγορα αντιλήφθηκα ότι ο όγκος του υλικού που είχα συγκεντρώσει ήταν πλούσιος. Ψάχνοντας για εβδομάδες, ως επί το πλείστον στο διαδίκτυο, ανακάλυψα πλήθος άρθρων περιοδικών, αναρτημένες διδακτορικές διατριβές καθώς επίσης και πληθώρα βιβλίων, που έφτασαν στα χέρια μου έπειτα από παραγγελία από το εξωτερικό.

Συνειδητοποίησα ότι η τρελή κωμωδία έχει απασχολήσει κι άλλους μελετητές. Μελετώντας τα διάφορα βιβλία και άρθρα, αισθανόμουν ότι η αποκλειστική μελέτη δεν θα με οδηγούσε στον τελικό προορισμό. Για να κατανοήσει κανείς πλήρως το αντικείμενο με το οποίο καταπιάνεται οφείλει να μην απορρίψει καμία πληροφορία, όσο άχρηστη κι αν μοιάζει τη στιγμή της πρώτης ανάγνωσης. Επιχείρησα να συμπεριλάβω στην παρούσα εργασία το μεγαλύτερο μέρος του υλικού που συγκεντρώσα, όπου ήταν δυνατό.

Φυσικά κατέστη δυνατό να έχω πρόσβαση σε βιβλία ή άρθρα που συγκροτούσαν το σύνολο της βιβλιογραφίας που είχα συντάξει. Πρακτικοί λόγοι με εμπόδισαν (αρκετά βιβλία έχουν σταματήσει να εκδίδονται) στην προσθήκη αρκετών τίτλων στην τελική βιβλιογραφία. Παρόλα αυτά, ήμουν σε θέση να αποδελτιώσω ένα σημαντικό μέρος της ελληνικής και αγγλικής βιβλιογραφίας. Ανάμεσα στις πληροφορίες που δύναται να λάβει κανείς από τα βιβλία και τα άρθρα, συγκαταλέγονται και οι ίδιες οι ταινίες, καθότι πολλές φορές είναι σε θέση να προσφέρουν μια διαφορετική ματιά ή μια διαφορετική ανάγνωση σε σχέση με τον τρόπο που αναλύονται σε αρκετά βιβλία.

Η ανεύρεση των πενήντα τριών ταινιών που διαμορφώνουν τη λίστα της τρελής κωμωδίας δεν ήταν εύκολη. Εύκολη δεν ήταν επίσης και η απόπειρα αποκλεισμού των περισσότερων ταινιών και η επικράτηση των πιο σημαντικών ταινιών προς ανάλυση. Το βήμα αυτό κρινόταν απαραίτητο διότι το μέγεθος της τελικής εργασίας θα ξεπερνούσε κατά πολύ το επιθυμητό όριο και θα προκαλούσε δυσφορία στον αναγνώστη όσο και στη γράφουσα προσπαθώντας να τιθαसेύσει το υλικό ανά χείρας.

Η τελική επιλογή των είκοσι ταινιών θεωρήθηκε ότι διατηρεί την απαραίτητη ισορροπία. Ωστόσο, σύντομα συνειδητοποίησα ότι όφειλα να περιορίσω τον αριθμό των ταινιών προς ανάλυση. Κατέληξα στην ανάλυση τριών ταινιών ακολουθώντας την λογική. Η ταινία *Συνέβη μια Νύχτα (It Happened One Night)* αποτελεί ουσιαστικά την αφετηρία του είδους της τρελής κωμωδίας, ανοίγοντας τον δρόμο για τις επόμενες που θα ακολουθούσαν. Αντίστοιχα, η ταινία *Η Γυναίκα με την Λεοπάρδαλη (Bringing up Baby)*,

γυρισμένη το 1938 είναι τοποθετημένη περίπου στη μέση του είδους, αποτίει φόρο τιμής στις αλλοπαρμένες κληρονόμους που κόσμησαν την τρελή κωμωδία, παρέχοντας το τελευταίο δείγμα, προτού οι αγριεμένες διαθέσεις της καταλαγιάσουν εντελώς. Τέλος, η ταινία *Η Γυναίκα Πειρασμός (The Lady Eve)*, αποτελεί την τελευταία επιτυχή ανάκαμψη του είδους προτού εξαφανιστεί από το προσκήνιο οριστικά μετά την συμμετοχή της Αμερικής στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Ένα περεταίρω ζήτημα που υπήρξε τροφή για σκέψη ήταν η διατήρηση των πρωτότυπων τίτλων των ταινιών, καθώς επίσης και του κύκλου ταινιών ή η μετάφρασή τους στα ελληνικά. Επέλεξα να χρησιμοποιήσω τον μεταφρασμένο τίτλο όπου αυτός προσφέρεται.

Η μελέτη αυτή δεν θα μπορούσε να έρθει εις πέρας χωρίς την καθοριστική βοήθεια του φίλου και συναδέλφου Ευάγγελου Βρέττα που εκτός από την καθημερινή ενθάρρυνση, βοήθεια, συμπαράσταση και τις άπειρες και συνάμα ενδιαφέρουσες συζητήσεις που είχαμε πάνω στο θέμα όσο και στην παροχή πολύτιμων βιβλίων στα οποία δεν μπορούσα να έχω πρόσβαση. Ευχαριστώ επίσης θερμά την καθηγήτριά μου Εύα Στεφανή.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Η ΡΟΜΑΝΤΙΚΗ ΚΩΜΩΔΙΑ ΩΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΕΙΔΟΣ

Οι θεατές παρακολουθώντας μια ταινία είναι σε θέση να προσδιορίσουν αν η προκειμένη ταινία ανήκει στο μιούζικαλ, το γουέστερν, το film noir, ή τη ρομαντική κωμωδία. Η ικανότητα του θεατή να διακρίνει άμεσα το εκάστοτε κινηματογραφικό αφήγημα είναι το προϊόν μιας διπλής διαδικασίας, και περιλαμβάνει τόσο την ικανότητα και τα βιώματα των θεατών όσο και τα κινηματογραφικά στούντιο που παράγουν τις ταινίες.

Η Marie-Anne Guerin υποστηρίζει ότι πρόκειται για τυποποίηση λέγοντας ενδεικτικά ότι «κυρίως στο Χόλυγουντ, όπου οι κανόνες περί διάρκειας, περί κωδίκων αναπαράστασης (βλ. Κώδικας Χέιζ), και περί αναγκαστικών συμβάσεων [βλ. happy end (ευτυχές τέλος)], οδήγησαν στη γέννηση των ειδών, που χρησιμοποιούν οικείους τρόπους αφήγησης, τύπους ηρώων και χώρους αποσκοπώντας στο να καθησυχάσουν το θεατή».² Όπως παρατηρεί ο Schatz, ο θεατής μέσα από αυτή τη διαδικασία, διαμορφώνει την αντιληπτική ικανότητα να παρατηρεί την ανάδυση ενός κοινού αφηγηματικού προτύπου. Το πρότυπο, αφορά αρκετά γνωρίσματα ενός είδους που αφορούν τόσο την υπόθεση όσο και τους χαρακτήρες που την απαρτίζουν και ως εκ τούτου ο θεατής αρχίζει να αποκτά προσδοκίες που με τη σειρά τους μετατρέπονται σε κανόνες.³

Αρκετοί μελετητές και ιστορικοί του κινηματογράφου συγκλίνουν ως προς την άποψη ότι κανένα είδος δεν μπορεί να οριστεί με έναν ρητό και μοναδικό τρόπο.⁴ Οι Neale και Krutnik αναφερόμενοι στη ρομαντική κωμωδία έχουν υποστηρίξει ότι δεν δύναται να οριστεί βάση ενός και μοναδικού κριτηρίου διότι τότε δεν θα τύχαινε ευρείας εφαρμογής καθιστώντας τον ορισμό ανεπαρκή και θα οδηγούσε στην απόρριψή του.⁵

Πέραν τούτου, θα πρέπει να ληφθεί υπόψη ακόμη μία παράμετρος. Αποδεχόμενοι έναν οριστικό ορισμό του τι συνίσταται ένα κινηματογραφικό είδος, αποδεχόμαστε αδιαμαρτύρητα ότι τα κινηματογραφικά είδη είναι μονοδιάστατες και μονολιθικές κατασκευές. Η θέση αυτή ακυρώνεται εκ θεμελίων. Όπως παρατηρεί ο Schatz, τα κινηματογραφικά είδη όπως και ο ίδιος ο κινηματογράφος ως μέσο συνεχώς εξελίσσεται.⁶ Οι εσωτερικοί παράγοντες που επηρεάζουν την εξέλιξη του μέσου

² Marie-Anne Guerin, *Η Αφήγηση στον Κινηματογράφο*, μτφ. Δώρα Θυμιοπούλου, Πατάκης, Αθήνα, 2007, σ.44.

³ Thomas G. Schatz, *Τα Είδη Ταινιών του Χόλιγουντ. Φόρμουλες, κινηματογραφία και σύστημα παραγωγής των στούντιο*, μτφ. Μάρα Τσούμαρη, επιμ. Μιχάλης Κοκκώνης, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2013, σ. 42.

⁴ David Bordwell- Kristin Thompson, *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*, μτφ-εις. Κατερίνα Κοκκινίδη, MIET, Αθήνα, 2009, σ.77.

⁵ Steve Neale - Frank Krutnik, *Popular Film and Television Comedy*, Routledge, London, 1990, σ.10.

⁶ Schatz, *Τα Είδη Ταινιών του Χόλιγουντ*, σ. 42.

αφορούν τις διάφορες τεχνολογικές καινοτομίες, όπως είναι η έλευση του ήχου ανάμεσα σε άλλες ενώ οι εξωτερικοί άπτονται των οικονομικών συνθηκών ή/και των διαφόρων πολιτικών/ κοινωνικών/ πολιτισμικών υφών όπως είναι η Μεγάλη Ύφεση και ο Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος.⁷ Επιπλέον, οι διαθέσεις του κοινού διέπονται από παρόμοιες διακυμάνσεις.

Τα κινηματογραφικά είδη όπως συμπεραίνουμε δεν υποτάσσονται σε τυποποιημένη ομαδοποίηση ακολουθώντας τις επιταγές μιας θεωρίας, ούτε οργανώνονται ή ανακαλύπτονται από αναλυτές αλλά είναι το αποτέλεσμα των υλικών της ίδιας της εμπορικής κινηματογραφίας, όπου οι δημοφιλείς ιστορίες παραλλάσσονται και επαναλαμβάνονται με την προϋπόθεση ότι ικανοποιούν τη ζήτηση του κοινού και αποφέρουν κέρδη για τα στούντιο.⁸

Άρα, το κινηματογραφικό είδος αναδύεται και συντηρείται τροφοδοτούμενο από τις προσδοκίες του κοινού για το πώς θα αναπτυχθεί και θα τελειώσει μια ταινία, αντλώντας τη βάση για τη δημιουργία των κοινών ειδολογικών συμβάσεων που επανεμφανίζονται από τη μια ταινία στην άλλη και δρομολογούν την παραγωγή, τη διαφήμιση, τη διανομή, την προβολή και την κατανάλωση των ταινιών. Όπως υποστηρίζει ο Schatz, το κοινό ήταν που ενθάρρυνε την μαζική διανομή καθώς και την προσκόλλησή του στις συμβάσεις της κινηματογραφίας.⁹

Στην κινηματογραφική βιομηχανία, το επιτυχημένο προϊόν είναι αλληλένδετο με τις συμβάσεις, επειδή η επιτυχία της μιας ταινίας εμπνέει την επανάληψη.¹⁰ Έννοιες όπως ευρηματικότητα και καινοτομία δεν βρίσκουν άμεση αποδοχή και εφαρμογή προς αποφυγή του σκοπέλου της αποτυχίας αναφορικά με την προσέλευση του κοινού και συνεπακόλουθα την μη ικανοποίηση των προσδοκιών του κοινού. Το κοινό, από την πλευρά του, δεν απορρίπτει τις καινοτομίες των κινηματογραφιστών, αλλά τις δέχεται εντός του πλαισίου των αναγνωρισμένων και καθιερωμένων συμβάσεων.¹¹ Σε αυτό το πλαίσιο, στο βωμό του κέρδους, οι μεγιστάνες της κινηματογραφικής βιομηχανίας είναι πρόθυμοι να θυσιάσουν την ιδιοφυΐα των εμπλεκόμενων κινηματογραφιστών και σεναριογράφων. Υπό αυτή την έννοια, το κινηματογραφικό είδος κλίνοντας περισσότερο στην εμπορική επιτυχία κι όχι στην κριτική/ποιοτική αξία του έργου, κρίνει ως ανάθεμα την δημιουργικότητα και τη δεξιοτεχνία.¹²

⁷ Robert B. Bay, *Μια Κάποια Τάση του Χολιγουντιανού Κινηματογράφου 1930-1980*, μτφ. Νίκη Σπυροπούλου, επιμ. Μιχάλης Κοκκώνης, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2011, σ.45.,47.

⁸ Schatz, *Τα Είδη Ταινιών του Χόλιγουντ*, σ. 41.

⁹ Schatz, *ό.π.*, σ. 26.

¹⁰ Schatz, *Τα Είδη Ταινιών του Χόλιγουντ*, σ.26.

¹¹ Schatz, *ό.π.*, σ.26.

¹² Claire Mortimer, *Romantic Comedy*, Routledge, London, 2010, σ.1.

Για να κατανοήσουμε καλύτερα τι εννοούμε με τον όρο συμβάσεις, θα πρέπει να περιγράψουμε εν συντομία τις συνθήκες που επικρατούσαν στη βιομηχανία θεάματος του Χόλιγουντ. Η εγκαθίδρυση αυτού που ονομάστηκε σύστημα των στούντιο, έχει ως αφετηρία τη δεκαετία του 1920. Η λειτουργία του δεν βασιζόταν αποκλειστικά στον τομέα της παραγωγής των ταινιών αλλά είχε πιο διευρυμένο ρόλο. Ανάμεσα σε άλλες αρμοδιότητες, κυρίαρχη θέση έχει η διανομή των ταινιών σε αίθουσες που ανήκαν στις ίδιες τις εταιρείες παραγωγής. Εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι περίπου στα μέσα της δεκαετίας του 1940, οι μεγάλες εταιρείες παραγωγής είχαν θέσει υπό τον έλεγχό τους ή την κατοχή τους την πλειονότητα των κινηματογράφων ταινιών πρώτης προβολής.¹³

Η παντοδυναμία των μεγιστάνων του κινηματογράφου αγγίζει ακόμα ένα σύνορο: ήταν σε θέση να επιτρέπουν ή να εμποδίζουν τους ανταγωνιστές τους από το να έχουν πρόσβαση στους κινηματογράφους πρώτης προβολής, αποκλείοντας κατ' αυτόν τον τρόπο πληθώρα ταινιών. Η κάθετη μονοπωλιακή δομή, όπως την διατυπώνει ο Schatz, έφτασε στο τέλος της το 1948, έπειτα από την απόφαση που εξέδωσε το Ανώτατο Δικαστήριο των ΗΠΑ. Η έλευση και η μετέπειτα επικράτηση του νέου μέσου, της τηλεόρασης προστίθεται στις αιτίες κατάρρευσης του συστήματος των στούντιο.¹⁴

Το μονοπωλιακό σύστημα παραγωγής, διανομής και προβολής των ταινιών, πριν από την τελική πτώση του, τροφοδοτούσε το κοινό με τον κύριο όγκο των ταινιών πρώτης προβολής. Σε αυτή την προνομιακή θέση όπου και τοποθετούνταν ήταν σε θέση να καθορίζει τις γενικές τάσεις της παραγωγής των στούντιο και την κινηματογραφική έκφραση.¹⁵

Τι ήταν όμως αυτό που ήθελε το κοινό; Το ερώτημα αυτό προσπαθούσαν να απαντήσουν όσοι είχαν εμπλακεί στην κινηματογραφική βιομηχανία. Κατά μέσο όρο, κάθε χρόνο έβγαιναν στην κυκλοφορία τετρακόσιες (400) με επτακόσιες (700) ταινίες.¹⁶ Επομένως, ανά χρόνο, το κοινό παρακολουθούσε κατ' επανάληψη το ίδιο μοτίβο ταινιών με ελάχιστη ποικιλομορφία. Άρα, κατά βάση, το κοινό παρακολουθεί ταυτόχρονα διαφορετική ταινία αλλά πάντα υπό την ίδια αφηγηματική και εικονογραφική πλαισίωση; την ίδια ταινία με ελάχιστες διαφοροποιήσεις. Οι επενδυτές στηρίζονται ολοένα και περισσότερο σε αυτές τις εικονογραφικές και αφηγηματικές πλαισιώσεις, που λαμβάνουν χαρακτήρα συμβάσεων. Οι συμβάσεις ή φόρμουλες θεωρούνται ο πυλώνας του κάθε κινηματογραφικού είδους, ως σημεία αναγνώρισης. Όπως διατυπώνει ο Schatz, «η αναγνώριση της φόρμουλας μιας δημοφιλούς κινηματογραφικής ιστορίας, συνίσταται στην αποδοχή της κατάστασής της ως ενός συνεκτικού αφηγηματικού συστήματος που εμπεριέχει αξίες. Η αξία του είναι άμεσα αντιληπτή σε αυτούς που το δημιουργούν και το καταναλώνουν. Μέσω της επαναλαμβανόμενης έκθεσής τους σε μεμονωμένες ταινίες

¹³ Schatz, *Ta Eίδη Tαινιών του Χόλιγουντ* σ. 24-25.

¹⁴ Schatz, *ό.π.*, σ.25

¹⁵ Schatz, *ό.π.*, σ. 25.

¹⁶ Schatz, *ό.π.*, σ.24.

ειδών καταλήγουμε να αναγνωρίζουμε ορισμένους τύπους χαρακτήρων, σκηνικών και συμβάντων».¹⁷

Ως εκ τούτου, αντιλαμβανόμαστε τη σύναψη μιας σιωπηλής συμφωνίας ανάμεσα στους δημιουργούς και το κοινό. Οι επενδυτές από τη μια πλευρά, σεβόμενοι το προϊόν τους, αντλούν έμπνευση από τις προσδοκίες του κοινού για κάτι οικεία διαφορετικό, πάντα στο πλαίσιο της συμβατικής αφηγηματικής εμπειρίας, προσφέροντας εντέλει ένα κινηματογραφικό αφήγημα που θα αποδειχθεί εμπορικό, εφόσον θα βασίζεται στις εγγυημένα αποτελεσματικές, εδραιωμένες συμβάσεις. Θεωρητικά μπορούμε να της αποδώσουμε τον όρο καινοτομία, αν και τα όρια κρίνονται αρκετά στενά.

Το κινηματογραφικό είδος είναι συνάμα στατικό και δυναμικό σύστημα, διατείνεται ο Schatz. Θεωρείται στατικό διότι προσφέρει μια οικεία φόρμουλα αλληλένδετων αφηγηματικών και κινηματογραφικών συστατικών που εξυπηρετεί στη διαρκή επανεξέταση κάποιας βασικής πολιτισμικής σύγκρουσης.¹⁸ Η Brunovska-Karnick και ο Jenkins προτιμούν τον όρο διαχρονικό. Οι διαχρονικές προσεγγίσεις στρέφουν το ενδιαφέρον τους στον τρόπο με τον οποίο οι φόρμουλες του είδους συνεχώς αλλάζουν και είναι ενήμερες για το εύρος των διαφορετικών πιθανοτήτων που το είδος εμπεριέχει.¹⁹ Ο ισχυρισμός ότι ένα είδος παραμένει अपαράλλαχτο στο χώρο και στο χρόνο και δεν εξελίσσεται διαπιστώνουμε ότι είναι άκυρος.

Η ανάδυση των κινηματογραφικών ειδών δεν συντελείται βάση ενός καλά οργανωμένου σχεδίου. Αντίθετα, όπως υποστηρίζουν οι Bordwell και Thompson, όταν ένα είδος εγκαινιάζεται δεν φαίνεται να υπακούει σε κάποιο καθορισμένο σχέδιο ανάπτυξής του.²⁰ Το τυχαίο γεγονός ακολουθεί μια πορεία που το οδηγεί στην ακμή του, καθώς κάνει χρήση των εδραιωμένων συμβάσεων, που το οδηγούν σε μια φάση ωριμότητας για να καταλήξει τέλος, σε μια φάση παρωδίας όπου αρχίζει να περιπαίζει τις ίδιες τις συμβάσεις του.²¹ Ένα κινηματογραφικό είδος όπως αναφέραμε και παραπάνω δεν είναι ένα σταθερό κατασκεύασμα, αλλά στην πορεία διαμορφώνονται τα υποείδη του. Οι κινηματογραφιστές σε αυτά τα νέα υποείδη είναι σε θέση να παίζουν με τις συμβάσεις του κυρίαρχου είδους, να τις παρωδούν, να τις αγνοούν πλήρως ή να καινοτομούν πλάθοντας νέες συμβάσεις.²²

Σε αυτό το σημείο κάνουν την εμφάνισή τους οι λεγόμενοι κύκλοι ταινιών. Οι κύκλοι εκμεταλλεύονται την αναγνωρισμένη εμπορική επιτυχία μιας ταινίας, και ακολουθούν

¹⁷ Schatz, ό.π., σ. 41.

¹⁸ Schatz, ό.π., σ. 42.

¹⁹ Henry Jenkins and Kristine Brunovska Karnick, «Golden Eras and Blind Spots – Genre, History and Comedy», Kristine Brunovska Karnick- Henry, Jenkins (επιμ.), *Classical Hollywood Comedy*, Routledge, New York, 1995, σ.1-13., σ.2-3

²⁰ Bordwell-Thompson, *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*, σ. 79.

²¹ Bordwell-Thompson, ό.π., σ. 79.

²² Bordwell-Thompson, ό.π., σ. 79-80.

την αναπάντεχη επιτυχία της νέας συνταγής που εισάγει.²³ Ουσιαστικά αυτό που εισάγει είναι μια νέα εκδοχή μιας παλαιότερης ταινίας είδους. ²⁴Ο κύκλος ταινιών χαρακτηρίζεται από περιορισμένο χρονικό διάστημα παραγωγής, όπως συμβαίνει φερ' ειπείν με τη τρελή κωμωδία που η διάρκεια ζωής της δεν μετρά ούτε δεκαετία.²⁵ Οι ταινίες αυτές, που κατά βάση είναι παρόμοιες, εισάγουν μια μεταβλητή, μια νέα και φρέσκια μεταχείριση των δομικών συγκρούσεων που λαμβάνουν χώρα σε μια συγκεκριμένη εποχή, χρόνο, τόπο, και συμπτώσεις. ²⁶Εν συντομία, ακολουθούν τις συμβάσεις του είδους στο οποίο ανήκουν, ωστόσο, τις διαχειρίζονται με διαφορετικό τρόπο.

Όπως συμβαίνει στο κινηματογραφικό είδος της ρομαντικής κωμωδίας που θα αναλύσουμε παρακάτω, αντίστοιχα κάθε κινηματογραφικό είδος είναι πιθανό να παράγει περισσότερους του ενός κύκλους σε μια συγκεκριμένη χρονική περίοδο και οι κύκλοι αυτοί μπορούν να συνυπάρχουν, να επικαλύπτονται, ανταλλάσσοντας στοιχεία μεταξύ τους. ²⁷Η γέννηση ενός κύκλου, όπως αντίστοιχα προαναφέρθηκε και η γέννηση ενός κινηματογραφικού είδους δεν ακολουθεί κάποιο καθορισμένο σχέδιο. Όταν αργότερα θα αναφερθούμε στο παράδειγμα της τρελής κωμωδίας, αυτό θα γίνει άμεσα αντιληπτό. Μέχρι εκείνη τη στιγμή, το μόνο που μπορούμε να πούμε είναι ότι οι απομιμήσεις που αναπαράγονται με ταχύ ρυθμό δεν είναι απαραίτητο να βασίζονται στο κινηματογραφικό είδος στο οποίο άπτονται (όπως είναι η περίπτωση της τρελής κωμωδίας που ανήκει στο κινηματογραφικό είδος της ρομαντικής κωμωδίας) αλλά δύναται να αντλεί έμπνευση από έναν άλλο κύκλο που είχε επιτυχία, εγκαινιάζοντας με τη σειρά του, ίσως και εν αγνοία του, έναν νέο κύκλο ταινιών.

Οι κύκλοι ταινιών, όσο ξαφνικά και απότομα εγκαινιάζονται, ωριμάζουν εξίσου απότομα και καταλήγουν να ολισθαίνουν στις προτιμήσεις του κοινού. Αρκετοί παράγοντες συντελούν προς αυτή την πορεία. Αρχικά, η εμπορική επιτυχία που γνωρίζει ένας κύκλος καθορίζει σε μεγάλο βαθμό την διάρκεια ζωής του, ειδικά όταν αυτή συμβαδίζει με την ενίσχυση των πολιτισμικών φαινομένων. Αλλαγές που λαμβάνουν χώρα στο χώρο της κινηματογραφικής βιομηχανίας, ειδικότερα στα άτομα που εργάζονται στον τομέα διαχείρισης, είτε πρόκειται επικεφαλής των στούντιο, σκηνοθέτες, διευθυντές παραγωγής

²³ Leger Grindon, *The Hollywood Romantic Comedy. Conventions, History, Controversies*, Wiley-Blackwell, Chichester, West Sussex, 2011, σ. 74.

²⁴ Kathrina Glitre, *The Extraordinary State of the Union: Reviewing Marriage, Equality and Desire in Hollywood Romantic Comedy, 1934-1965*, [διδακτορική διατριβή], University of Reading, London, January 2002, <http://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?did=1&uin=uk.bl.ethos.394428> Ημερομηνία Πρόσβασης 29/06/2017, σ.37.

²⁵ Grindon, *The Hollywood Romantic Comedy*, σ. 74.

²⁶ Grindon, ό.π., σ. 74.

²⁷ Grindon, ό.π., σ.74.

κ.α., είτε αλλαγές οικονομικής φύσεως είτε συμμόρφωση με τις επιταγές του κώδικα λογοκρισίας, δύνανται να περιορίσουν την παρουσία ενός κύκλου.²⁸

Η ρομαντική κωμωδία, ως κινηματογραφικό είδος, βρίθει παρανοήσεων. Ο πυρήνας δράσης στρέφεται γύρω από τη δημιουργία του ετεροφυλοφιλικού ζευγαριού.²⁹ Το κεντρικό ερώτημα που κεντρίζει το ενδιαφέρον του κοινού που την παρακολουθεί είναι αν οι δύο βασικοί χαρακτήρες θα ενωθούν στο τέλος, αν η όλη αναζήτηση της αγάπης θα ευδοκιμήσει και θα ολοκληρωθεί με ένα ευτυχές τέλος.³⁰ Όλες οι μορφές της ρομαντικής κωμωδίας αποσκοπούν στο να προσφέρουν έναν κρίκο επικοινωνίας ανάμεσα στο τι περιλαμβάνει η έννοια της ετεροφυλοφιλικής σχέσης σε συνάρτηση με την εκάστοτε χρονική περίοδο στην οποία αναφέρεται, με βάση πάντα τις πολιτισμικές συνθήκες που επικρατούν. Η τρελή κωμωδία προσφέρει μια νέα οπτική της ετεροφυλοφιλικής σχέσης και ακολούθως του γάμου, με κυρίαρχο γνώρισμα τον έρωτα και το παιχνίδι που συνδέει τους δύο εραστές.

Η απαρχή της γέννησης του παθιασμένου έρωτα ανάγεται στο δωδέκατο αιώνα, όπως διαμορφώθηκε στην παράδοση του μεσαιωνικού κώδικα αγάπης (courtly love) μέσω των ιπποτικών ειδυλλίων όπως το συναντάμε στην λογοτεχνία. Ο μεσαιωνικός κώδικας αγάπης δεν προσφέρει την πραγμάτωση του ερωτικού πάθους. Αντίθετα μεγαλύτερη βαρύτητα δίνεται στην αγνή ενσάρκωση του έρωτα, με την νεαρή κόρη να εξιδανικεύεται στα μάτια του νεαρού εραστή, ενώ πολλές δοκιμασίες αναστέλλουν την επίγεια ένωση τους. Το ιπποτικό ειδύλλιο χαρακτηρίζεται από τη ματαιώση της ερωτικής επιθυμίας, την άρνηση της σεξουαλικής ικανοποίησης και τέλος της ευτυχίας. Ο πόνος καθίσταται θανάσιμος ενώ η αγνή έκφραση του ερωτικού πάθους είναι καταδικασμένη εν τη γενέσει της. Η επιθυμία του πάθους ακμάζει παρά το γεγονός ότι η πραγμάτωσή της παρεμποδίζεται. Ο νεαρός εραστής οφείλει να αποδείξει την αξία του στην νεαρή αγαπημένη μέσω ενός ταξιδιού αναζήτησης όπου και θα συναντήσει πολλές περιπέτειες.³¹

Όσο προχωράμε ανά τους αιώνες παρατηρούμε την απομάκρυνση από το μεσαιωνικό ιδεώδες. Πλησιάζοντας στον δέκατο όγδοο αιώνα παρατηρείται η ανάδυση και η εξάπλωση του αισθηματικού μυθιστορήματος. Η εξιδανικευμένη μορφή της νεαρής κόρης εξαλείφεται από το προσκήνιο ενώ ο νεαρός εραστής δεν αποδεικνύει την πίστη του στο πρόσωπό της μέσω των δοκιμασιών που συναντά στο ταξίδι. Η σημαντικότερη αλλαγή που παρατηρείται αφορά την τελική ένωση των δύο ερωτευμένων.³² Ενώ στο ιπποτικό ιδεώδες ο έρωτας είναι ιδωμένος υπό το πρίσμα της ακατάπαυστης αγωνίας με

²⁸ Grindon, ό.π., *The Hollywood Romantic Comedy*, σ. 75.

²⁹ Glitre, *The Extraordinary State of the Union*, σ. 6., Celestino Deleyto, *The Secret Life of Romantic Comedy*, Manchester University Press, Manchester and New York, 2009, σ. 18.

³⁰ Deleyto, ό.π., σ. 18.

³¹ Glitre, *The Extraordinary State of the Union*, σ.16-21.

³² Glitre, ό.π., σ. 21.

το θάνατο να ενώνει τις ψυχές των δύο εραστών, στο αισθηματικό μυθιστόρημα διανύουμε αντίθετη πορεία.

Βαδίζουμε προς την αυθεντικότητα και αυτό που επαινείται είναι η αρετή της κόρης μέσα από τη δοκιμασία που υφίσταται της βασανιστικής, ερωτικής αποπλάνησης κι όχι της βασανιστικής αγάπης.³³ Η βασική κινητήριος δύναμη του αισθηματικού μυθιστορήματος δεν είναι άλλη από την ερωτική επιθυμία του αρσενικού προσώπου. Όπως συμπεραίνουμε, η κεντρική πρωταγωνίστρια των αισθηματικών μυθιστορημάτων υποκύπτει στην ερωτική της επιθυμία χωρίς αυτό να την καθιστά και τον ενεργητικό πομπό της επιθυμίας. Περισσότερο απολαμβάνει τον ρόλο του παθητικού δέκτη που επιθυμεί να τον επιθυμούν.³⁴ Ο κεντρικός ήρωας από την άλλη μεριά είναι ένας βασανισμένος άνδρας, ένας σκοτεινός ψηλός άγνωστος που οι πρότερες ερωτικές εμπειρίες τους τον έχουν τραυματίσει συναισθηματικά και οι πληγές είναι ακόμη νωπές.

Η αγνή μορφή της αγάπης και συνεπακόλουθα η μετά θάνατον ολοκλήρωσή της αντικαθίσταται στο συναισθηματικό μυθιστόρημα από μια επίγεια ένωση, υπό τα δεσμά του γάμου. Η γυναίκα μέσω της γήινης, υλικής υπόστασής της σώζει την ζωή του άνδρα στην παρούσα ζωή αντί να σώζει το πνεύμα του στην μετά θάνατον ζωή.³⁵ Σύμφωνα με το ιδανικό που προβάλλεται μέσα από τις σελίδες του αισθηματικού μυθιστορήματος η αγάπη έβρισκε την πραγμάτωσή της εντός του θεσμού του γάμου, ενός θεμιτού και νόμιμου συμβολαίου.

Στον αντίποδα βρίσκουμε τον μεσαιωνικό κώδικα αγάπης και ειδικότερα τις απόψεις αναφορικά με το θεσμό του γάμου. Είναι θεμιτό να υποστηρίξουμε ο μεσαιωνικός κώδικας διακηρύσσει ευθαρσώς ότι ο έρωτας και ο γάμος είναι δύο όροι ασύμβατοι μεταξύ τους.³⁶ Ο έρωτας που οδηγούσε στον γάμο ήταν μια άγνωστη έννοια, καθότι οι περισσότεροι γάμοι συνάπτονταν εφόσον είχαν πρώτα εξεταστεί διάφοροι παράγοντες. Ο γάμος ήταν οπωσδήποτε το αποτέλεσμα πολιτικών συμφωνιών και αποσκοπούσε στην ικανοποίηση των συμφερόντων και από τις δύο μεριές. Η αγάπη σχεδόν πάντα λάμβανε μοιχικές αποχρώσεις, καθιστώντας τον γάμο έναν θεσμό που λαιδορούνταν στο έπακρο.

Ο De Rougemont υποστηρίζει ότι η ευτυχισμένη αγάπη με καλό τέλος δεν έχει προϊστορία, ειδικά αν αναλογιστούμε ότι οι μεγαλύτερες ιστορίες αγάπης που έχουν φτάσει στα χέρια μας έχουν πάντα δυστυχή κατάληξη για τους πρωταγωνιστές που ο έρωτάς τους έχει άδοξο τέλος και το ειδύλλιό τους είναι καταδικασμένο εξαρχής.³⁷

Η χολιγουντιανή ρομαντική κωμωδία, έχει λάβει τα διδάγματά της και έχει διαμορφώσει το δικό της προσωπικό στυλ, αντλώντας από το οπλοστάσιό της αρκετές από τις

³³ Glitre, ό.π., σ. 22.

³⁴ Glitre, ό.π., σ. 22.

³⁵ Glitre, ό.π., σ. 22.

³⁶ Glitre, ό.π., σ. 24.

³⁷ Glitre, ό.π., σ. 17.

παραπάνω συμβάσεις που αναφέραμε. Το βασικό αφηγηματικό μοντέλο της ρομαντικής κωμωδίας δεν απέχει πολύ από το ακόλουθο σχήμα: ένας άνδρας συναντά μια γυναίκα και μια σειρά εμποδίων κάνουν την εμφάνισή τους καθυστερώντας την τελική ένωσή τους, η οποία εντέλει συμβαίνει και οι τίτλοι τέλους πέφτουν με το ευτυχές τέλος να ανακουφίζει εξίσου τους θεατές και το πρωταγωνιστικό ζευγάρι. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι το μεγαλύτερο μέρος των ρομαντικών κωμωδιών εστιάζει περισσότερο στα εμπόδια που απομακρύνουν τους δύο ήρωες ενώ η τελική ένωσή τους καταλαμβάνει παρά μόνο μερικά λεπτά και τοποθετείται στις σεκάνς προς το τέλος³⁸.

Όσο το αντικείμενο του πόθου κρατείται σε απόσταση, η αφήγηση είναι σε θέση να διατηρήσει τη φλόγα του πάθους ζωντανή αντί να προχωρήσει στην άμεση πραγμάτωσή του. Καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι σχεδόν όλα τα αφηγηματικά μοντέλα, ειδικά στην περίπτωση της ρομαντικής κωμωδίας κάνουν εκτενή χρήση των συγκρούσεων. Χωρίς εμπόδια, δεν θα υπήρχε ειδύλλιο. Η ευτυχισμένη αγάπη δεν έχει προϊστορία όχι επειδή δεν έχει υπάρξει ποτέ στα χρονικά ή δεν μέλλεται να υπάρξει στο μέλλον αλλά εξαιτίας του ότι δεν δύναται να εκφραστεί μέσα από την αφήγηση.³⁹ Η αλήθεια που δεν ομολογεί κανείς είναι ότι μια ρομαντική κωμωδία χωρίς συγκρούσεις δεν θα έβρισκε απήγηση στο κοινό, γιατί δεν θα είχε μεγάλο ενδιαφέρον να την παρακολουθήσει κανείς.

Διάφορες άλλες συμβάσεις κρίνονται απαραίτητες για την άμεση αναγνώριση του είδους που είτε συνυπάρχουν αρμονικά μεταξύ τους είτε εμφανίζονται μεμονωμένες. Μερικές από αυτές τις συμβάσεις που σχεδόν πάντα περιλαμβάνονται είναι η χαριτωμένη πρώτη συνάντηση (meet cute) των δύο βασικών πρωταγωνιστών. Οι μελλοντικοί εραστές συναντιούνται για πρώτη φορά και ο τρόπος με τον οποίο συνδιαλέγονται μαρτυρά τη συμβατότητά τους, και φέρει προφητικές συνδηλώσεις, επιβεβαιώνοντας τις υποψίες και αργότερα τις προσδοκίες του κοινού ότι αυτοί οι δύο ανήκουν μαζί παρά τις αστείες διενέξεις τους και παρά το γεγονός ότι αρχικά εμφανίζονται να μισούν ο ένας τον άλλον, το τέλος εγγυάται ότι οι δύο τους θα ανταλλάσσουν όρκους αιώνιας πίστης και αγάπης.⁴⁰

Τυπικά άλλα αφηγηματικά σχήματα που περιλαμβάνει η ρομαντική κωμωδία είναι η απόκρυψη της πραγματικής ταυτότητας, η μεταμφίεση και η δημόσια γελοιοποίηση που πραγματοποιείται συνήθως από τους πρωταγωνιστές προκειμένου να αποδείξει ο ένας στον άλλον την αγάπη τους. Η γελοιοποίηση κρίνεται ότι αξίζει πολύ περισσότερο από τη διατήρηση της αξιοπρέπειας.⁴¹ Το ευτυχές τέλος είναι ίσως η μόνη εδραιωμένη σύμβαση που σχεδόν ποτέ δεν λείπει από καμιά ταινία. Είναι η προκαθορισμένη αρχή του είδους: οφείλει να υπάρχει χωρίς αναγκαστικά να υπακούει στην αφηγηματική

³⁸ Tamar Jeffers McDonald, *Romantic Comedy. Boy Meets Girl, Meets Genre*, Wallflower Press, London and New York, 2007, σ. 12.

³⁹ Glitre, *The Extraordinary State of the Union*, σ.20.

⁴⁰ Mortimer, *Romantic Comedy*, σ. 5-6.

⁴¹ McDonald, *Romantic Comedy*, σ.13.

λογική των γεγονότων αλλά ως ειδολογική αναγκαιότητα.⁴² Σύμφωνα με την Κακλαμανίδου, το ευτυχές τέλος με την ένωση των δύο πρωταγωνιστών σε γάμο προκύπτει γιατί ο ήρωας δεν γίνεται να συνεχίσει χωρίς σύντροφο τη ζωή του. ⁴³Ο τελικός εναγκαλισμός, το τελικό φιλί εντός ενός επίσημου εορτασμού ή στα πλαίσια ενός κοινωνικού τελετουργικού, θα χαρίζουν πάντα μια αίσθηση ασφάλειας, ενώ η οριστική κοινωνική τους ένταξη διαφυλάσσει τους θεατές ότι η ηρεμία επετεύχθη.⁴⁴

Πολλές φορές η εικονογραφία ενός είδους μέσω των αφηγηματικών και των οπτικών σημείων, τους χαρακτήρες ή το οικείο σκηνικό περιγράφει μια συγκεκριμένη ιδεολογία. Όπως αναφέρει ο Schatz, η ιδεολογία δεν αναφέρεται στους ρητούς κανόνες που απαρτίζουν την εικονογραφία όπως οι χαρακτήρες ή τα αντικείμενα. Αντίθετα αφορά ένα υπολανθάνον σύστημα αξιών και πεποιθήσεων που καθορίζουν τους ήρωες, τις δραματικές συγκρούσεις και τις τελικές λύσεις. Η ιδεολογία ενός κινηματογραφικού είδους είναι σε θέση ταυτόχρονα να αντικατοπτρίζει και να προβάλλει αντίθεση στις αγωνίες, τις υποθέσεις και τις επιθυμίες των συγκεκριμένων ατόμων που κατασκευάζουν την ταινία.⁴⁵

Η ιδεολογία της ρομαντικής κωμωδίας τείνει να επικεντρώνεται στην ανάδειξη του ίδιου του ζευγαριού.⁴⁶ Πολλές φορές, ακόμη και στις μέρες μας, το είδος της ρομαντικής κωμωδίας βρίθεται υπονομευτικών συνδηλώσεων ενώ έχει πολύ συχνά βρεθεί στο εδώλιο του κατηγορούμενου για πολλούς λόγους. Αρχικά, έχει κατηγορηθεί ότι γεννά και προάγει ψευδαισθήσεις γύρω από τη φύση της ρομαντικής αγάπης ειδικά στο γυναικείο κοινό, παροτρύνοντας καθεμία γυναίκα να πιστεύει πως όπως η ηρωίδα στην κινηματογραφική ταινία βιώνει την μία και μοναδική αγάπη, ότι ακριβώς το ίδιο μπορεί να συμβεί και στην ίδια.

Οι προσδοκίες που γεννώνται σχετικά με την εύρεση της μιας και αληθινής αγάπης ικανής να συνταράξει τη ζωή του εκάστοτε θεατή προδίδονται, ισοπεδώνονται όταν έρχεται η ώρα της σύγκρισης με τα δεδομένα της ζωσας πραγματικότητας, που είναι εκ διαμέτρου αντίθετη με τα όσα λαμβάνουν χώρα στην πρωταγωνίστρια της μεγάλης οθόνης. Οι φαντασιώσεις βρίσκουν έναν άδοξο θάνατο, χωρίς ωστόσο αυτό να σημαίνει την απομάκρυνση του κοινού από τα προϊόντα φαντασίας που δηλητηριάζουν το μυαλό των θεατών.⁴⁷ Από την άλλη πλευρά, η ρομαντική κωμωδία λαμβάνεται υπόψη ως συντηρητικό είδος.

⁴² Glitre, *The Extraordinary State of the Union*, σ.29., Grindon, *The Hollywood Romantic Comedy*, σ. 78.

⁴³ Δέσποινα Κακλαμανίδου, *Εισαγωγή στη Χολιγουντιανή Ρομαντική Κομεντί. Κινηματογραφικό Είδος και Αναπαράσταση των Φύλων*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2007, σ. 56.

⁴⁴ Schatz, *Τα Είδη Ταινιών του Χόλιγουντ*, σ.234.

⁴⁵ Schatz, *ό.π.*, σ. 52.

⁴⁶ Glitre, *The Extraordinary State of the Union*, σ.1.

⁴⁷ McDonald, *Romantic Comedy*, σ.14.

Αδιάκοπα μέσα από τις ταινίες προβάλλεται η ίδια κάθετη ιδεολογία γύρω από την αγάπη και το γάμο, προάγοντας το ίδιο τελικό μήνυμα. Εφόσον, οι περισσότερες ταινίες κλείνουν με το συμβατικό ευτυχές τέλος σηματοδοτώντας την εγκαθίδρυση ή την υπόσχεση εγκαθίδρυσης μιας μονογαμικής ένωσης ενός ετεροφυλοφιλικού ζεύγους συμπεραίνεται ότι το είδος είναι συντηρητικό διότι κατ' αυτόν τον τρόπο ο θεσμός του γάμου, η μονογαμία και η ετεροφυλοφιλία καθίστανται ως φυσική απόρροια, χειροκροτείται και ενδυναμώνεται.⁴⁸ Όταν τα όρια που προβάλλονται κατ' επανάληψη εστιάζουν στη στενή έννοια του κανονικού, τότε παρουσιάζεται ως μια τακτική που θα βρει πολλούς ακολούθους.

Όπως θα δούμε και παρακάτω όπου θα αναλύσουμε σε βάθος την τρελή κωμωδία, θα δούμε ότι είναι σπάνιες οι περιπτώσεις όπου οι ταινίες κλείνουν με έναν κοινωνικό εορτασμό όπως είναι ο αρραβώνας ή με την τέλεση ενός κοινωνικού τελετουργικού όπως είναι ο γάμος. Αυτό που θα πρέπει να λαμβάνεται κάθε φορά υπόψη είναι το πλαίσιο του τέλους.⁴⁹ Βάσει αυτού, θα φτάσουμε στο συμπέρασμα ότι η ρομαντική κωμωδία δεν είναι ούτε συντηρητικό ούτε ανατρεπτικό είδος. Οι ταινίες που ανήκουν στο είδος μπορεί να είναι ανατρεπτικές ή συντηρητικές ως προς το περιεχόμενό τους χωρίς αυτό να σημαίνει ότι και το ίδιο το είδος χρωματίζεται τοιουτοτρόπως.⁵⁰

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Η ΒΡΥΧΩΜΕΝΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΚΑΙ Η ΑΠΡΟΒΛΕΠΤΗ ΣΤΡΟΦΗ: ΚΟΙΝΩΝΙΚΑ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΣΥΜΦΡΑΖΟΜΕΝΑ ΤΗΣ ΡΟΜΑΝΤΙΚΗΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ

Η δεκαετία του 1920 αποτελεί σημαδιακή περίοδο για την μετέπειτα ζωή στην Αμερική. Από τα ανέμελα χρόνια της εποχής της τζαζ έως τις αρχές της δεκαετίας του 1930 πραγματοποιήθηκαν εκ βάθρων αλλαγές σε πολλούς τομείς. Ας σημειώσουμε εδώ ότι στις αρχές της δεκαετίας του 1920 εμφανίζονται με πιο μαχητική διάθεση οι σουφραζέτες που διεκδικούν και αποκτούν το δικαίωμα της ψήφου. Παράλληλα, οι διεκδικήσεις των χειραφετημένων γυναικών μετατίθενται και σε άλλους τομείς που αφορούν την προσωπική ευτυχία. Ο θεσμός του γάμου δέχεται τα βέλη των φιλελεύθερων ενώ έχουν προηγηθεί αλλαγές στα αμερικάνικα ήθη. Αναμφισβήτητα, η σημαντικότερη μεταβολή στην καθημερινή ζωή και νοοτροπία των Αμερικανών έλαβε χώρα την Μαύρη Τρίτη.⁵¹

Το χρηματιστηριακό Κραχ του 1929, η μελανότερη ίσως σελίδα στην ιστορία της παγκόσμιας οικονομίας διατάραξε τον ρου της ξέφρενης ζωής και οικονομικής άνεσης και προσγείωσε πολλούς σε ένα καθεστώς ανέχειας. Οι κοινωνικοοικονομικές

⁴⁸ Deleyto, *The Secret Life of Romantic Comedy*, σ. 25-27.

⁴⁹ Glitre, *The Extraordinary State of the Union*, σ. 31.

⁵⁰ Deleyto, *The Secret Life of Romantic Comedy*, σ. 38.

⁵¹ Elizabeth Kendall, *The Runaway Bride. Hollywood Romantic Comedy of the Thirties*, Knopf, New York, 1990, σ. 12.

διακυμάνσεις επηρέασαν και τον κινηματογράφο. Πριν ακόμα από την επιβολή της λογοκρισίας, ο κινηματογράφος αντιμεχόταν σωρεία δυσχερειών. Το Κραχ, προκάλεσε τεράστιες οικονομικές απώλειες στα μεγαλύτερα κινηματογραφικά στούντιο αν και δεν στάθηκε από μόνο του ικανό να διαλύσει την αυτοκρατορία του Χόλυγουντ. Τα σκάνδαλα που δημοσιεύονταν και ενέπλεκαν στελέχη έως και ηθοποιούς της εποχής κατάφεραν αυτό που δεν κατάφερε η Μεγάλη Ύφεση: να δημιουργήσει βαθιές ρωγμές στο κατά τα άλλα απρόσβλητο οικοδόμημα. Η έλευση του ήχου το 1927, μετατρέπει τον βωβό κινηματογράφο εν μια νυκτί σε ομιλών, και παρόλη την επιτυχία και τα κέρδη που αποκόμισαν τα μεγάλα κινηματογραφικά στούντιο από την αυξημένη προσέλευση του κοινού στις αίθουσες, τα οφέλη δεν ξεπερνούσαν τις ζημιές.

Πριν από την κατάρρευση των τραπεζών, η λεγόμενη «βρυχώμενη δεκαετία» του 1920 (the roaring twenties), βρισκόταν στο ζενίθ της. Τα άτομα που την απαρτίζουν είναι οι όμορφοι και καταραμένοι, για να δανειστούμε τον τίτλο από το ομότιτλο μυθιστόρημα του F. Scott Fitzgerald. Είναι μέλη της εύπορης τάξης και συνιστούν την τοιχογραφία μιας εποχής, ενώ το περιβάλλον τους πλημμυρίζεται από τους ήχους της τζαζ μουσικής, ανεμελιά, νωχέλεια και άφθονο χρήμα. Οι νέοι, που η Gertrude Stein αποκάλεσε χαμένη γενιά είναι πλάσματα που σφύζουν από ζωντάνια, απερισκεψία, και συνεχώς στροβιλίζονται στον ίλιγγο του καταναλωτισμού, της μέθης και της εφήμερης ευτυχίας.⁵²

Η ζωή για τους πρωταγωνιστές της βρυχώμενης δεκαετίας ξεφεύγει από τα στενά όρια της πεζότητας. Η ζωή ανάγεται σε ύψιστη τέχνη, όπου οι έντονοι ρυθμοί της ζωής συμπαρασύρουν τους πάντες στο πέραςμά της σε μια φρενήρη και ονειρεμένη βίωση της πραγματικότητας. Όλα φαντάζουν πιθανά, όλα είναι ενδεδυμένα με μια μαγεία που είναι απτή από όλους. Δεν είναι λίγοι αυτοί που επισημαίνουν ότι η βρυχώμενη δεκαετία έχει πάρει σκανδαλώδεις διαστάσεις. Η παιδαριώδης συμπεριφορά των πρωταγωνιστών της και η τάση της να σοκάρει τα συντηρητικά ήθη της εποχής είναι ένα μόνο σκέλος.

Ο κινηματογράφος κλυδωνίζεται από τις δονήσεις της σκανδαλώδους εποχής με τη φήμη πολλών διάσημων ηθοποιών να βρίσκεται στο επίκεντρο. Ο έξαλλος τρόπος ζωής τους (βλ. το παράδειγμα της Clara Bow), όπως οι εκτός ελέγχου καταναλωτικές τους συνήθειες, ενώ από την άλλη ναρκωτικά, φόνοι και βιασμοί κοσμούν τα πρωτοσέλιδα αρκετών εφημερίδων και σημαίνουν τους τίτλους τέλους στις καριέρες αρκετών ηθοποιών.⁵³

Το χρηματιστηριακό Κραχ άλλαξε τα οικονομικά δεδομένα της χώρας και του κόσμου, ωστόσο την ίδια περίοδο παρατηρείται μια ανανεωτική τάση όσον αφορά την κοινωνική θέση της γυναίκας. Ο μετασχηματισμός της κοινωνικής της θέσης έχει ως συνέπεια την ανάδυση ενός νέου μοντέλου θηλυκότητας. Παράλληλα, η εποχή βρίθει σε αλλαγές που αφορούν άλλους τομείς της κοινωνικής ζωής. Εμφανίζονται νέοι όροι όπως η ηθική της διασκέδασης, το διαζύγιο παύει να λαμβάνει αρνητικές συνδηλώσεις ενώ εισάγεται ένα νέο μοντέλο συντροφικότητας βασίζοντας τη σχέση σε πιο γερά θεμέλια.

⁵² Kendall, ό.π., σ. 61.

⁵³ Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Κένεθ Άνγκερ, *Η Βαβυλώνα του Χόλυγουντ*, Ελένη Τζελέπογλου (μτφρ.), Έφη Βενιανάκη (επιμ.), Αιγόκερως, Αθήνα, 2002.

Όπως αναφέρθηκε στην αρχή του κεφαλαίου, ο γυναικείος πληθυσμός αρχίζει να διεκδικεί τη διεύρυνση των στοιχειωδών δικαιωμάτων που τις παραχωρούσε το Κράτος. Κύριο αίτημά τους ήταν η διεκδίκηση του δικαιώματος της ψήφου. Οι ειρηνικές πορείες ήταν συχνό φαινόμενο που έφταναν έως τις αιματηρές επιθέσεις και τους βανδαλισμούς κτιρίων. Οι γυναίκες που αιτούνταν του δικαιώματος της ψήφου, γνωστές ως σουφραζέτες, απαιτούσαν ένα πιο ενεργητικό ρόλο στην κοινωνική ζωή της χώρας, μια σχέση ισοτιμίας με το ανδρικό φύλο.⁵⁴

Η γυναικεία χειραφέτηση σε όλες της τις εκφάνσεις θα υλοποιούνταν μετά το τέλος του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου όπου θα απολάμβαναν μερικούς από τους καρπούς του αγώνα τους. Παράλληλα με τις χειραφετημένες γυναίκες, που παλεύουν για το δικαίωμα της ψήφου και την σεξουαλική απελευθέρωση, φιγουράρει ένας νέος τύπος γυναίκας που δανείζεται πολλά στοιχεία από τις σουφραζέτες, χωρίς να μοιράζεται μαζί τους την ίδια μαχητικότητα και τους ίδιους σκοπούς: η flapper.⁵⁵ Ο όρος flapper δεν μπορεί να αποδοθεί στα ελληνικά με μία λέξη. Η flapper υμνήθηκε ως το σύμβολο της εποχής της Τζαζ. Η εκκεντρική συμπεριφορά τους αψηφούσε τους κανόνες της κοινωνικής ευπρέπειας, όπως πρότασσε η βικτωριανή ηθική που επικρατούσε ακόμα αν και η ισχύς της είχε χαλαρώσει αρκετά.

Οι φιλελεύθεροι τις χειροκροτούσαν, οι δε συντηρητικοί τις αποδοκίμαζαν σχετικά με τον τρόπο ζωής τους, διότι σύμφωνα με αυτούς, υπονόμευαν την ηθική και τη χριστιανική πίστη.⁵⁶ Η παρουσία της flapper όπως και της χειραφετημένης γυναίκας, άκμασε ανάμεσα στα μεσαία στρώματα ενώ στην πορεία οι εκπρόσωποι της αριστοκρατίας μιμήθηκαν το παράδειγμά της. Αργότερα, η εργατική τάξη οικειοποιήθηκε τον τρόπο ζωής της flapper αν και δεν ακολούθησε τον ίδιο φιλελευθερισμό στα ήθη. Αξίζει να σημειωθεί, ότι ο βασικός στόχος της flapper ήταν η κοινωνική-σεξουαλική απελευθέρωση. Κατά βάση, η flapper έμοιαζε να έχει αποκηρύξει τις ηθικές αναστολές από τις πράξεις και τη συμπεριφορά της. Βέβαια, αυτό συνέβαινε μόνο στην επιφάνεια.⁵⁷

Οι γυναίκες αυτές επενδύουν αρκετά στην πηγαία σεξουαλικότητά τους, στο τέλος όμως υποτάσσονταν στις επιταγές της κυρίαρχης πατριαρχίας. Η πρότερη άναρχη συμπεριφορά της, η τάση της να αψηφά τους κανόνες και τα ήθη φτάνει στο τέλος, όπου η επανόρθωση έρχεται μέσω του θεσμού του γάμου. Η πρόκληση της flapper έγκειται όχι στην διατάραξη των νορμών της πατριαρχικής κοινωνίας αλλά στην καθιέρωση διαφορετικών στιλιστικών επιλογών. Η παρουσία της συνδέεται άρρηκτα με την αυξημένη καταναλωτική μανία της εποχής, όπως διαφημιζόταν από τα έντυπα μέσα ενημέρωσης. Τα αποκαλυπτικά ρούχα με τον ποδόγυρο να είναι υψηλότερα από το συνηθισμένο, αγγίζοντας το γόνατο, οι κάλτσες από τεχνητό μετάξι αγοράζονταν πλέον

⁵⁴ E. M. Burns, *Ευρωπαϊκή Ιστορία, ο Δυτικός Πολιτισμός. Νεότεροι Χρόνοι*, μτφ. Τάσος Δαρβέρης, επιμ. Ι. Σ. Κολιόπουλος, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη, 2006, σ. 770-773.

⁵⁵ Molly Haskell, *From Reverence to Rape. The treatment of women in the movies*, Chicago: University of Chicago Press, 1987, σ. 44.

⁵⁶ Stephen Sharot, *Love and Marriage Across Social Classes in American Cinema*, Springer, Cham, Switzerland, 2017, σ. 126.

⁵⁷ Haskell, *From Reverence to Rape*, σ. 79.

για καθημερινή χρήση και από τις γυναίκες της εργατικής τάξης, η καθημερινή χρήση καλλυντικών και αρωμάτων είναι έκδηλη, ενώ η αγορά γλυκισμάτων και διάφορων ζαχαρωτών είναι παραδειγματική.⁵⁸

Δεν λείπουν παραδείγματα γυναικών που καπνίζουν δημόσια (κάτι που αποτελούσε προνόμιο του ανδρικού φύλου) και καταναλώνουν αλκοόλ, ενώ τα χτενίσματά τους απέκλιναν από το καθιερωμένο στυλ με τις κοντοκουρεμένες coup να αναδεικνύουν το έντονο μακιγιάζ τους. Οι flapper ήταν οι πρώτες που συμμετείχαν στους νέους τρόπους διασκέδασης δημόσιας φύσης, όπως είναι ο κινηματογράφος, ο χορός και τα πάρκα διασκέδασης. Οι πιο τολμηρές οδηγούσαν αυτοκίνητο, ενώ ήταν πρόθυμες να διακινδυνεύσουν ακόμη περισσότερο, μεταμορφώνοντας το πίσω κάθισμα του αυτοκινήτου σε χώρο όπου θα πραγματοποιούνταν οι προγαμιαίες σεξουαλικές περιπτώσεις τους με το άλλο φύλο.⁵⁹

Όπως υποστηρίζει η Haskell, η ελευθερία για την flapper δεν σήμαινε υιοθέτηση μεμπτών συμπεριφορών και πράξεων. Η διασκέδαση έπαιρνε τη μορφή ολονύκτιων πάρτι σε θαλαμηγούς ή σε αδελφότητες, με αρκετό χορό και αλκοόλ, προβάλλοντας μια διαφορετική οπτική γύρω από τον κόσμο της ηθικής, της επιθυμίας και του θεσμού του γάμου. Η νέα ηθική, η ηθική της διασκέδασης, επαινούσε μια διαμεσολαβημένη υπερβολή για τις γυναίκες που επιθυμούσαν να φαίνονται και να αισθάνονται τολμηρές και χειμαρρώδεις χωρίς να διακινδυνεύουν. Ήθελαν να σοκάρουν τον κόσμο και μετά να επιστρέφουν στο πατρικό τους τα μεσάνυχτα.⁶⁰

Το συμπέρασμα που αποκομίζουμε είναι ότι η επανάσταση της flapper δεν αποσκοπούσε στην πρόκληση εκ βάθρων αλλαγών στο κοινωνικό γίνεσθαι αλλά απλά στην ίδια την πρόκληση. Ένθερμη οπαδός της ηθικής της διασκέδασης, επιχειρούσε μέσω αυτής να διανύσει το δρόμο της αυτό-ολοκλήρωσής της. Ο καταναλωτικός τρόπος ζωής της ήταν το σήμα κατατεθέν της. Πάνω από όλα η flapper ήταν καταναλωτής.⁶¹ Τα υψηλά ιδανικά των χειραφετημένων γυναικών δεν την έβρισκαν σύμμαχο. Η πολιτική, κοινωνική και οικονομική ισότητα ερχόταν σε έντονη ρήξη με την επιθυμία της για συμμόρφωση.

Η ανάληψη του ρόλου της συζύγου και της μητέρας ήταν πιο κοντά στα πιστεύω της ακόμα κι αν αυτό σήμαινε την υπονόμευσή της, την οικονομική εξάρτηση και τη συνεπακόλουθη αδυναμία. Η σχέση της με τους εκπροσώπους του αντίθετου φύλου εκφραζόταν με όρους σεξουαλικότητας. Παρά το γεγονός ότι επένδυαν δυναμικά στην θηλυκότητά τους, απεκδύονταν τον αρπακτικό χαρακτήρα που ήταν συνώνυμος της vamp και κυριαρχούσε εκείνη την εποχή. Η flapper κατέτασσε τον εαυτό της στο ρόλο της φίλης των ανδρών, είχαν περισσότερο συντροφική σχέση παρά σεξουαλική. Οι ορίζοντές της ήταν ανοικτοί ειδικά προς τη σεξουαλική της απελευθέρωση, μιμούμενη εκείνη των αντρών, και συντασσόταν μαζί τους στην περιπετειώδη αναζήτηση της.⁶²

⁵⁸ Tina Olsin Lent, «Romantic Love and Friendship: The Redefinition of Gender Relations in Screwball Comedy», Kristine Brunovska Karnick- Henry, Jenkins (επιμ.), *Classical Hollywood Comedy*, Routledge, New York, 1995, σσ. 314-331, σ. 316-317.

⁵⁹ Lent, ό.π., σ. 317.

⁶⁰ Haskell, *From Reverence to Rape*, σ. 76.

⁶¹ Lent, «Romantic Love and Friendship», σ. 317.

⁶² Lent, ό.π., σ. 319.

Η δύση της flapper ήταν αναμενόμενη, ωστόσο η Μεγάλη Ύφεση ήταν ένας από τους παράγοντες που συντόμευσαν τη διαδρομή της. Ο ανυψωμένος ποδόγυρος των φουστών, όσο σκάνδαλο κι αν προκάλεσε τη δεκαετία του 1920, έπαψε να απασχολεί την κοινωνία που είχε πλέον σημαντικότερα προβλήματα να επιλύσει. Παρά τη δύση τους, η παρουσία τους συνέχισε να ασκεί επιρροή στον τρόπο απεικόνισης των γυναικείων πορτραίτων την δεκαετία του 1930. Η Olsin-Lent παρατηρεί αρκετές ομοιότητες ανάμεσα στην flapper και την ηρωίδα της τρελής κωμωδίας. Οι ομοιότητες αυτές αφορούν στη σχέση της με το ανδρικό φύλο, τη συμμετοχή της στο εργατικό δυναμικό και στην ελευθερία που τη χαρακτηρίζει τόσο στη συμπεριφορά όσο και στα ήθη της.⁶³ Κάτι τέτοιο δεν θα μας απασχολήσει εδώ αλλά πολύ αργότερα.

Η καταναλωτική κουλτούρα, παρότι ήταν ίδιον γνώρισμα της flapper, είχε προεκτάσεις και σε άλλους τομείς της κοινωνικής ζωής. Η νέα ηθική της διασκέδασης, παρέσυρε σαν χείμαρρος εξίσου τους εκπροσώπους της ανώτερης και αστικής τάξης όσο και εκείνους της εργατικής.⁶⁴ Η σύναψη ερωτικών σχέσεων εξεταζόταν υπό το πρίσμα της ηθικής της διασκέδασης, ενώ το μέλλον μιας σχέσης κρινόταν από την καταναλωτική ικανότητα του αρσενικού. Το σημείο εκκίνησης όλων των σχέσεων αποτελούσε το σύστημα επισκέψεων βάσει του οποίου, η συνάντηση λάμβανε χώρα στην ιδιωτικότητα της οικίας της νεαρής κοπέλας.⁶⁵ Αργά μα σταθερά, άρχισε να διαμορφώνεται ένας διαφορετικός θεσμός, που αναπτύχθηκε αρχικά στα στρώματα της εργατικής τάξης. Η εργατική τάξη, εξαιτίας των περιορισμένων χώρων εντός της οικίας τους, δεν ήταν σε θέση να υιοθετήσουν το διευρυμένο πρότυπο του συστήματος επισκέψεων. Το ραντεβού, όπως έγινε γνωστός ο όρος, πρόσφερε περισσότερες ελευθερίες στα νεαρά ζευγάρια. ⁶⁶Τα φθηνά μέσα διασκέδασης τους απομάκρυναν αισθητά και οριστικά από τον γονικό έλεγχο με θετικές ή αρνητικές συνέπειες.⁶⁷

Αρκετές από τις μορφές διασκέδασης είχαν δημόσιο χαρακτήρα, μιας και λάμβαναν χώρα στη δημόσια κι όχι στην ιδιωτική σφαίρα ζωής. Ο κινηματογράφος, τα εστιατόρια και οι αίθουσες χορού καταλαμβάνουν την πρώτη θέση προσφέροντας στο μελλοντικό ζευγάρι πολλές απολαύσεις. Εντυπωσιακός είναι ο τρόπος που μετατοπίζεται το κράτος της εξουσίας από το θηλυκό στο αρσενικό. Το σύστημα των επισκέψεων καθιστούσε το θηλυκό στην υπέρτατη θέση εξουσίας καθώς αποφάσιζε τη χρονική διάρκεια της επίσκεψης ή ακόμα την πιθανότητα της επίσκεψης. Το ραντεβού αντίθετα, καθιστούσε το αρσενικό υπέρτατο ενορχηστρωτή διότι ο ίδιος αναλάμβανε την πρωτοβουλία και την στρατηγική που θα ακολουθούσε.⁶⁸

Ο θεσμός του ραντεβού αναμφίβολα πρόσφερε περισσότερες συναισθηματικές απολαβές. Οι ρομαντικές εξορμήσεις των νεαρών εραστών στις νέες προσφερόμενες οδούς διασκέδασης ήταν άμεση απόρροια της στροφής που παρατηρήθηκε στις αρχές της

⁶³ Lent, ό.π., σ. 317-331.

⁶⁴ Glitre, *The Extraordinary State of the Union*, σ. 81.

⁶⁵ Manuela Ortiz Pardos, «Addicted to Fun: Courtship, Play and Romance in the Screwball Comedy», *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* 13(2000), σς.153-160, https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/5354/1/RAEI_13_12.pdf , Ημερομηνία Πρόσβασης 29/06/2017, σ.154.

⁶⁶ Sharot, *Love and Marriage Across Social Classes in American Cinema*, σ. 9

⁶⁷ Pardos, «Addicted to Fun», σ. 154.

⁶⁸ Glitre, *The Extraordinary State of the Union*, σ. 80-81.

δεκαετίας του 1920 και έφτασε έως τα χρόνια της Μεγάλης Ύφεσης. Το ωράριο εργασίας σταδιακά μειωνόταν και οι ώρες που αφιερώονταν στον ελεύθερο χρόνο ολοένα και αυξάνονταν. Το αποτέλεσμα των παραπάνω μεταστροφών ωθούσε την κοινότητα των νέων να ξοδεύει την ενέργειά της σε δραστηριότητες που θα την έφερναν πιο κοντά στην επίτευξη της προσωπικής ικανοποίησης. Ενώ το βικτωριανό ιδεώδες στήριζε emphatically την οικονομία, τη νηφαλιότητα, τον προσωπικό ασκητισμό, ο σύγχρονος τρόπος ζωής απαιτούσε την ροπή προς τον καταναλωτισμό και την δημιουργία ελεύθερου χρόνου.⁶⁹

Οι προσδοκίες της νέας ηθικής της διασκέδασης πρότασαν την απομάκρυνση από έννοιες όπως το καθήκον και τον περιορισμό. Το μοναδικό τους καθήκον, αν πρέπει να το ονομάσουμε έτσι, ήταν η απόλαυση, ενώ το νέο πρότυπο ζωής εστίαζε στον καταναλωτισμό με μοναδικό άξονα τη διασκέδαση. Η βασική σύλληψη του βικτωριανού προτύπου εδραζόταν στην αυτοσυγκράτηση γενικότερα, ενώ στόχευε να μετριάσει την αχαλίνωτη σεξουαλική φύση. Οι σεξουαλικές επιθυμίες καταστέλλονταν εν τη γενέσει τους, διότι η οποιαδήποτε ικανοποίηση των γήινων επιθυμιών οδηγούσε με μαθηματική ακρίβεια στην απώλεια του αυτοελέγχου. Ταυτόχρονα η σεξουαλική έκφραση προσλάμβανε καταστροφικές συνέπειες για την κοινωνία εν γένει, εξαιτίας του χάους που θα γεννούσε.⁷⁰ Τα σύμφωνα με την αντίληψη της βικτωριανής ηθικής έκπτωτα ήθη κατείχαν κεντρική θέση στη νέα αναδυόμενη ηθική. Η ικανοποίηση κάθε επιθυμίας παίρνει διάφορες μορφές με τη σαρκική να είναι μία από αυτές.

Αν η έννοια της διασκέδασης κινούσε τις υποψίες των συντηρητικών πνευμάτων και αναγόταν σε ζήτημα ταμπού, πλέον καταλήγει να έχει υποχρεωτικό χαρακτήρα. Αν οι υποστηρικτές της βικτωριανής ηθικής κατέκριναν όσους διασκεδάζαν υπερβολικά, η νέα ηθική τείνει να κατακρίνει όσους δεν διασκεδάζουν αρκετά. Η κατανάλωση αλκοόλ εξυπηρετούσε την καταστολή των αναστολών που εμποδίζουν την πλήρη και άνευ όρων αποδοχή των όσων περιλαμβάνει η διασκέδαση. Αυτό που συμπεραίνουμε είναι ότι ο δεσμός που δημιουργείται ανάμεσα στους νέους των δύο φύλων, βασίζεται στο αμοιβαίο αίσθημα της διασκέδασης, της κοινής ανάγκης για προσωπική ικανοποίηση, ενώ η σχέση τους ορίζεται από συμβατότητα σε όλους τους απαραίτητους τομείς. Οι αρχές αυτού του προτύπου έρχονταν σε πλήρη αντίθεση με εκείνες που διατύπωνε το βικτωριανό πρότυπο, ειδικότερα αναφορικά με τον ανώτερο δυνατό δεσμό ανάμεσα στα δύο φύλα: το θεσμό του γάμου.⁷¹

Το παραδοσιακό βικτωριανό μοντέλο, που τασσόταν υπέρ της πατριαρχίας, όριζε την κυριαρχία του αρσενικού έναντι του θηλυκού. Συγκεκριμένα οι σχέσεις ανάμεσα στα δύο φύλα θεμελιώνονταν με βάση οικονομικούς όρους, με κύρια συνέπεια την ανισότητα των φύλων και τον διαχωρισμό τους σε σφαίρες. Το αρσενικό κινούνταν στη δημόσια σφαίρα ενώ το θηλυκό ήταν σχεδόν ταυτόσημο με την ιδιωτική σφαίρα της οικίας. Τα θεμέλια του έγγαμου βίου, σύμφωνα με τις επιταγές του βικτωριανού μοντέλου δεν ήταν η σεξουαλική έκφραση και ολοκλήρωση. Άλλωστε, η σεξουαλική επαφή δεν αποτελούσε έκφραση της αμοιβαίας αγάπης αλλά στόχευε αποκλειστικά στην αναπαραγωγική διαδικασία. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, τα σεξουαλικά ένστικτα και η ικανοποίησή

⁶⁹ Pardos, «Addicted to Fun», σ. 154-158.

⁷⁰ Pardos, ό.π., σ. 158.

⁷¹ Glitre, *The Extraordinary State of the Union*, σ. 81.

τους κατακρίνονταν ως εγωιστική έκφραση ενώ κρίνονταν ότι απειλούσαν την πνευματική φύση της αγάπης και την κοινωνική ευθύνη που εμπεριέχει η αναπαραγωγή.⁷²

Σε αυτό το σημείο οφείλουμε να επισημάνουμε ότι η σεξουαλική επιθυμία ήταν προνόμιο και προσόν του ανδρικού φύλου. Το αρσενικό κατείχε ενεργητικό ρόλο τόσο στην δημόσια όσο και στην ιδιωτική σφαίρα ενώ το θηλυκό αναγόταν σε θεότητα. Οι τίτλοι που της αποδίδονταν όπως ο περίφημος «άγγελος της οικίας» την καθιέρωναν στην ύψιστη κλίμακα των ανώτερων όντων. Η ανωτερότητά της αυτή καθορίζεται από την αγνότητα ψυχής και πνεύματος που την εξυψώνουν στο βάθρο όπου την τοποθετούσαν. Η παραίτηση και η υιοθέτηση μιας παθητικότητας τόσο στο δημόσιο βίο όσο και στον ιδιωτικό κρινόταν ως η βασική προϋπόθεση για την τοποθέτησή της στο βάθρο.⁷³

Σε μια εποχή όπου η παρουσία της χειραφετημένης γυναίκας και της flapper ακολουθούσε μια πορεία κορύφωσης καθώς διεκδικούσαν το δικαίωμα να αποτινάξουν από πάνω τους τη συγκρατημένη και παθητική εικόνα και συμπεριφορά, οι άγγελοι του σπιτιού βυθισμένοι στην παθητικότητα του γυναικείου φύλου φάνταζε επώδυνα οπισθοδρομική. Η σύγχρονη αντίληψη της Νέας Γυναίκας έθετε το ζήτημα της ερωτικής αυτοδιάθεσης στο επίκεντρο. Η άγνοια ή η αδιαφορία αναφορικά με τη σεξουαλική πράξη ή τη σεξουαλική επιθυμία δεν αποτελούσαν επιθυμητά κριτήρια για την ευδοκίμηση ενός γάμου.

Ο θεσμός του γάμου εκρίζωνε τα πρότερα θεμέλια και τα αντικαθιστούσε με νέα πιο σταθερά θεμέλια που πρότειναν την αμοιβαία σεξουαλική ικανοποίηση ανάμεσα στο ζευγάρι. Η αναπαραγωγική διαδικασία, πυρήνας της σχέσης του παντρεμένου ζεύγους στην ιδεολογία της βικτωριανής ηθικής, δεν θεωρείται πλέον ως το πρώτιστο καθήκον του ζεύγους. Το κύριο συστατικό του γάμου είναι η ερωτική επιθυμία και η σεξουαλική εκπλήρωση. Η σεξουαλική απελευθέρωση των γυναικών οδήγησε τα γεγονότα προς αυτή την κατεύθυνση. Τα στενά όρια έκφρασης που επέτρεπε η συντηρητική βικτωριανή ηθική, δεν προσέλκυε πλέον ένθερμους οπαδούς. Ο γάμος έκριναν ότι δεν όφειλε πλέον να βασίζεται αποκλειστικά στο καθήκον και τις θυσίες. Η επίτευξη της προσωπικής και αμοιβαίας απόλαυσης πρόσφερε πολλά περισσότερα και πιο σημαντικό, εγγυόταν την θετική έκβαση ενός γάμου.⁷⁴

Καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι η τελετουργία του ραντεβού, ως σημείο εκκίνησης τείνει να θεωρείται ως η πιο επιτυχημένη διαδρομή προς μια σταθερότερη σχέση. Η αμοιβαία διασκέδαση που βίωναν τη βραδιά της εξόδου τους σε συνδυασμό με την αίσθηση συντροφικότητας που τους ενώνει τους οδηγεί στο θεσμό του γάμου. Εκεί οι δύο διαφορετικές και ξεχωριστές φύσεις τους αλληλοσυμπληρώνονται και χαρίζουν σε έναν άγνοο θεσμό τη ζωντάνια και τη φλόγα της διασκέδασης που είχε από καιρό εκλείψει.

⁷² Glitre, *The Extraordinary State of the Union*, σ. 77.

⁷³ Glitre, *ό.π.*, σ. 77.

⁷⁴ Glitre, *ό.π.*, σ. 78-80.

Ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1920 αλλά και στις αρχές του 1930 οι αλλαγές αυτές αρχίζουν να κερδίζουν περισσότερο έδαφος στις συζητήσεις της εποχής. Μέσα από σύγχρονες αντιπαραθέσεις παρατηρείται ότι ο θεσμός του γάμου έμπαινε πλέον σε διαφορετική τροχιά. Συζητήσεις σχετικά με τη διερεύνηση και την εκ νέου πλαισίωση του θεσμού του γάμου, των σχέσεων ανάμεσα στα δύο φύλα αποτελούσαν συχνό φαινόμενο. Πληθώρα άρθρων δημοσιεύονταν σε περιοδικά, ενώ δεν έλειπε η συγγραφή εγχειριδίων γάμου, η παραγωγή πανεπιστημιακών δοκιμίων ή η συμβολή της εμπορικής μυθιστοριογραφίας.

Ο θεσμός του γάμου βρισκόταν όντως σε κρίση, και το ποσοστό των διαζυγίων που εκδίδονταν μαρτυρούν αυτή την πρωτοφανή έκρηξη, σε αντίθεση με το ποσοστό των γάμων που τελούνταν που γνώριζε αισθητή μείωση. Η αίτηση διαζυγίου στις αρχές του 20ού αιώνα όφειλε να στηρίζεται σε γερές βάσεις που να δικαιολογούσαν τέτοιες κινητοποιήσεις. Οι κύριες αιτίες αφορούσαν περιπτώσεις εγκατάλειψης συζυγικής στέγης, πράξεις βίας ή μοιχείας.⁷⁵ Οι φιλελεύθεροι αναμορφωτές που επιχείρησαν να επανασυστήσουν και να επανακαθορίσουν το θεσμό του γάμου έλαβαν υπόψη πολλά δεδομένα.⁷⁶

Αρχικά διαφωνούσαν σθεναρά με το παλαιό μοντέλο του βικτωριανού προτύπου. Έκριναν ότι σύμφωνα με το παραπάνω πρότυπο, τα δύο φύλα δεν μπορούσαν να βιώσουν τίποτα σε κοινή βάση. Το νέο μοντέλο με βάση τη συντροφικότητα διακήρυττε την κατάργηση της ανισότιμης σχέσης ανάμεσα στα δύο φύλα. Αντίθετα αυτό που προτάσσει είναι ότι η αγάπη οφείλει να είναι ταυτόσημη της συντροφικότητας. Η χαρά που αντλεί ο ένας από την παρουσία του άλλου πηγάζει σε μεγάλο βαθμό από την αγάπη που έχει την τάση να συμφιλιώνει έως και τις παραμικρές ρωγμές που εμφανίζονται κάποια στιγμή στην συντροφική τους σχέση.⁷⁷ Βέβαια, αξίζει να σημειώσουμε ότι και το βικτωριανό μοντέλο περιείχε το στοιχείο της συντροφικότητας, αν και αφορούσε περισσότερο πνευματικής υφής επιδιώξεις.⁷⁸

Το νέο μοντέλο συντροφικότητας οφείλει την ονομασία του όχι τόσο στην έννοια της αμιγούς συντροφικότητας αλλά στα περαιτέρω κριτήρια που περιλαμβάνει. Ο θεσμός του γάμου με βάση τη συντροφικότητα έκρινε ότι και τα δύο μέλη μοιράζονταν κοινά ενδιαφέροντα και κοινά γούστα. Η αγάπη δεν ήταν πια μια πνευματική αναζήτηση όπως φάνταζε στο παλαιό πρότυπο. Πλέον η αγάπη ήταν ένα πιο σαρκικού περιεχομένου ζήτημα. Για την ακρίβεια, το σεξ νοείται πλέον ως προϋπόθεση της οικειότητας και της αγάπης και όχι το αντίστροφο. Η αγάπη επεκτεινόταν στο χώρο της κρεβατοκάμαρας αλλά και στη δημόσια σφαίρα, όπου μέχρι πρότινος κατοικούνταν αποκλειστικά από το ανδρικό φύλο.⁷⁹ Η παρουσία των γυναικών στη δημόσια σφαίρα έπαιρνε τη μορφή της συμμετοχής τους στις κοινές τους, δημόσιες δραστηριότητες. Η αμοιβαία ευχαρίστηση που αντλούσαν μέσα από τις κοινές τους δραστηριότητες, στο πλαίσιο του θεσμού του γάμου συντροφικότητας είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τον καταναλωτισμό.

⁷⁵ Glitre, ό.π., σ. 82.

⁷⁶ Lent, «Romantic Love and Friendship», σ. 320.

⁷⁷ Lent, ό.π., σ. 322.

⁷⁸ Glitre, *The Extraordinary State of the Union*, σ. 79.

⁷⁹ Glitre, ό.π., σ. 80.

Αν εξετάσουμε το μοντέλο του θεσμού του γάμου συντροφικότητας ως προέκταση της αρχικής σχέσης όπως εκείνη διαμορφώνεται εντός του θεσμού του ραντεβού, δεν φαντάζει διόλου παράξενο. Ο καταναλωτισμός καθόριζε την πορεία των προσωπικών σχέσεων στο ραντεβού ανάλογα με το χρηματικό ποσό που ξοδεύονταν. Στο συντροφικό μοντέλο γάμου η παρουσία του καταναλωτισμού συνοδεύει σε κάθε βήμα τη σχέση καθώς επιτρέπει στο ζευγάρι να απολαμβάνει τις κοινές επιδιώξεις του.⁸⁰ Τα θεμέλια του συντροφικού μοντέλου γάμου φάνταζαν πιο στέρεα συγκριτικά με εκείνα του βικτωριανού μοντέλου. Δεν απουσίαζαν οι αιτίες βέβαια που κλόνιζαν τα θεμέλια αυτά. Η είσοδός τους στον έγγαμο βίο τελούνταν με την προϋπόθεση ότι μέσω του θεσμού του γάμου θα αύξαναν την ευτυχία τους, ότι η διασκέδαση θα ήταν αμείωτη και θα έμενε αναλλοίωτη στο χρόνο. Σε περίπτωση που το ποσοστό διασκέδασης μειωνόταν δραματικά, τότε είχαν το δικαίωμα διακοπής της σχέσης τους.

Η βιαιότητα, η μοιχεία και η εγκατάλειψη της συζυγικής στέγης αντικαθίστανται από διαφορετικές αιτίες. Οι διαμάχες ανάμεσα στις αντικρουόμενες πλευρές αφορούσαν περισσότερο την εξωτερική εμφάνιση, τη νεανικότητα, ενώ εγείρονταν ζητήματα έλλειψης συμβατότητας και ικανοποίησης. Ο κίνδυνος εκκρεμούσε ήδη από τα αρχικά στάδια της σχέσης.⁸¹ Το ειδύλλιο όφειλε να είναι διασκεδαστικό, περιπετειώδες, προκλητικό, εντυπωσιακό, να σφύζει από ζωντάνια παρά να είναι ήμερο και αναιμικό. Αντίστοιχα, ο θεσμός του γάμου, παίρνοντας τη σκυτάλη από τη σχέση, οφείλει να διατηρήσει τη φλόγα του ειδυλλίου ζωντανή.

Η εκατέρωθεν φιλία, συντροφικότητα και παρέα οφείλει να τους φέρνει ένα βήμα πιο κοντά στην περιπέτεια, που λειτουργεί ως βάση της συνεργατικής τους σχέσης.⁸² Το διαζύγιο σε αυτές τις περιπτώσεις έμοιαζε η μόνη λύση που έμελλε να καθιερωθεί ως ένα ζωτικής σημασίας στοιχείο της σύγχρονης κοινωνίας και του οικογενειακού συστήματος.⁸³ Παλαιότερα το διαζύγιο στερούσε σε αμφότερα τα μέλη την δυνατότητα σύναψης ενός δεύτερου γάμου, τουλάχιστον έως το θάνατο του συζύγου, απόφαση που κατανηφίστηκε στη Βουλή των Αντιπροσώπων.⁸⁴ Πλέον, το διαζύγιο δεν θεωρούνταν ότι διακήρυττε την έκπτωση των ηθών στην σύγχρονη κοινωνία ούτε ήταν το αναπόφευκτο αποτέλεσμα της ισοπέδωσης των κοινωνικών ρόλων.

Το διαζύγιο άρχισε να κρίνεται γι' αυτό που πραγματικά είναι: μια σωτήρια λύση διαφυγής από ένα γάμο που δεν έχει να προσφέρει κάτι παραπάνω ενώ διευκόλυne την εύρεση ενός νέου πιο κατάλληλου συντρόφου, συμβατού με τα τωρινά θέλω και τις επιδιώξεις του/της συζύγου.⁸⁵ Ο κινηματογράφος δεν θα μπορούσε να μείνει ανεπηρέαστος ενώπιον των παραπάνω κοινωνικών εξελίξεων. Αν συμφωνήσουμε με την άποψη ότι η έβδομη τέχνη είναι το κάτοπτρο του καιρού της, θα παρατηρήσουμε ότι ο κινηματογράφος παρακολουθούσε στενά τις νέες τάσεις που διαμορφώνονταν.

⁸⁰ Charles Musser, «Divorce, DeMille and the Comedy of Remarriage», Kristine Brunovska Karnick-Henry, Jenkins (επιμ.), *Classical Hollywood Comedy*, Routledge, New York, σς.282-313, 1995, σ. 291.

⁸¹ Glitre, *The Extraordinary State of the Union*, σ. 82.

⁸² Lent, «Romantic Love and Friendship», σ. 320.

⁸³ Musser, «Divorce, DeMille and the Comedy of Remarriage», σ. 288.

⁸⁴ Musser, ό.π., σ. 287-288.

⁸⁵ Musser, ό.π., σ. 290.

Η Νέα Γυναίκα, η flapper, το διαζύγιο, το νέο συντροφικό μοντέλο γάμου τίθενται κάτω από το μικροσκόπιο του κινηματογράφου που επεξεργαζόταν τα νέα δεδομένα ώστε να προσφέρει μια αφηγηματική μορφή που να ανταποκρίνεται σε αυτές ενώ ταυτόχρονα να ενσωματώνει ένα ενιαίο σύστημα αξιών και πεποιθήσεων προκειμένου να κατασταλάξει στις ψυχές των θεατών.⁸⁶Προτού καταφτάσει αυτοκρατορικά ο ήχος, ο βωβός κινηματογράφος επιβεβαιώνει την ανταπόκριση του μέσου στα όσα διαδραματίζονται στην σύγχρονη κοινωνία.

Η μορφή της Clara Bow, ως η υπέρτατη εκπρόσωπος της flapper, τόσο επί της μεγάλης οθόνης όσο και στην προσωπική της ζωή, οι κωμωδίες του Cecil B. De Mille, προπομποί του κύκλου ταινιών της τρελής κωμωδίας, με κεντρικό θέμα την επανασύνδεση ενός παντρεμένου ή διαζευγμένου ζευγαριού είναι μερικά από τα παραδείγματα που κυριαρχούν. Ο De Mille μέσα από τις διδακτικές κωμωδίες του έστρεψε τα βέλη του στις ταξικές διαφορές και τη θέση των φύλων στην κοινωνία(πολύ πριν ασχοληθεί με τα βιβλικά έπη του). Οι λόγοι που προκαλούν τη ρήξη στο παντρεμένο ζευγάρι αφορούν στην αδυναμία του συζύγου να παρέχει σύγχρονα καταναλωτικά αγαθά, η έλλειψη επιμέλειας του εαυτού και της εξωτερικής εμφάνισης ειδικότερα.

Η εγκυρότητα του θεσμού του γάμου δεν αμφισβητήθηκε, αλλά αντίθετα ενισχύθηκε προάγοντας διαφορετικά μηνύματα. Τα μηνύματα αυτά επικεντρώνονταν σε σεξουαλικού χαρακτήρα ζητήματα με το γάμο να εκλαμβάνεται ως ένα νόμιμο συμβόλαιο ανάμεσα στα δύο μέλη που το αποτελούν. Ο μόνος όρος που τίθεται είναι να ανταποκρίνεται το κάθε μέλος στην προσωπική ανάπτυξη του άλλου και κυρίως να μην αγνοείται η σεξουαλική πτυχή της σχέσης. Η έλευση του ήχου, ωστόσο, ήρθε να ταραξεί συθέμελα τον τρόπο που απεικονίζεται το γυναικείο φύλο επί της οθόνης, όπως θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο.

⁸⁶ Musser, ό.π., σ. 289.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: ΑΠΟ ΤΗ ΣΙΩΠΗ ΣΤΟΝ ΗΧΟ ΚΑΙ ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΣΤΗ ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ: Η ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΟΥ ΗΧΟΥ ΣΤΗΝ ΡΟΜΑΝΤΙΚΗ ΚΩΜΩΔΙΑ

Η μετάβαση από τον βωβό στον ομιλούντα κινηματογράφο δεν ήταν μια εύκολη υπόθεση. Στο χώρο της κωμωδίας αλλά και στα υπόλοιπα είδη που δειλά άρχιζαν να αναπτύσσονται διαμορφωνόταν ένα νέο, αχαρτογράφητο τοπίο. Η κωμωδία, και ειδικότερα η σλάπстик κωμωδία ήταν καθαρά ανδρική υπόθεση⁸⁷. Οι γυναίκες που πλαισίωναν τον κεντρικό ήρωα είχαν δευτερεύοντα ρόλο. Ακόμα και το ερωτικό ειδύλλιο που λάμβανε χώρα ανάμεσα στον πρωταγωνιστή της κωμωδίας και τη γυναίκα δεν ήταν πρωτεύουσας σημασίας. Η γυναίκα ως ερωτικό αντικείμενο του πρωταγωνιστή, ενδεχομένως και άλλων χαρακτήρων στην ταινία, συναντούσε το ευτυχές τέλος στην αγκαλιά του αγαπημένου της μόνο καθώς όδευε προς τους τίτλους τέλους.

Σε κωμωδίες με βασικούς πρωταγωνιστές τον Charlie Chaplin ή τον Buster Keaton, στο επίκεντρο της ταινίας βρισκόταν ο κωμικός ηθοποιός και οι αστείες περιπέτειές του. Τη δεκαετία του 1920, στη χρυσή δεκαετία του βωβού κινηματογράφου κυριαρχούσε το σωματικό χιούμορ, το slapstick.⁸⁸ Η παρουσία του γυναικείου φύλου στον κινηματογράφο δεν είχε προνομιακή μεταχείριση. Αρχικά, στερούνταν τα μέσα με τα οποία θα ήταν σε θέση να προβάλλουν μια διαφορετική εικόνα από την καθιερωμένη. Η Mary Pickford, ή το δίδυμο των αδερφών Lillian και Dorothy Gish, ήταν σε θέση να έχουν ελευθερία και αυτονομία στον τρόπο υποκριτικής τους πέρα από τις οδηγίες του σκηνοθέτη. Οι γυναίκες αυτές αποτελούσαν την εξαίρεση κι όχι τον κανόνα. Η πλειονότητα του γυναικείου φύλου στη μεγάλη οθόνη δεν αποπειράθηκε ποτέ τον ελάχιστο πειραματισμό. Πως θα μπορούσε άλλωστε όταν η ελευθερία που της δινόταν ήταν εντός συντηρητικών πλαισίων.

Ο βωβός κινηματογράφος μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι ευθυνόταν για την αναπαραγωγή των καθιερωμένων συντηρητικών ιδεολογιών, την τοποθέτηση της γυναίκας δηλαδή σε έναν παθητικό ρόλο, άρα σε θέση κατωτερότητας έναντι του αρσενικού. Την ίδια δεκαετία, όπως περιγράψαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, οι γυναίκες αγωνίζονταν για τη χειραφέτησή τους, να αποκτήσουν το δικαίωμα να αρθρώσουν το δικό τους λόγο, ο χώρος του κινηματογράφου δεν αντικατόπτριζε την ίδια πολεμική διάθεση και προθυμία. Η χειραφέτηση της γυναίκας είχε ως βασικό της γνώρισμα την ομιλία, μέσω της οποίας επιτυγχάνονταν οι επιδιώξεις της.

⁸⁷ Το είδος της σλάπстик κωμωδίας συνδέθηκε με αρκετούς από τους πιο πετυχημένους σκηνοθέτες και πρωταγωνιστές του αμερικανικού κινηματογράφου. Από τους πιο δημοφιλείς δημιουργούς της σλαπстик κωμωδίας θεωρείται ο Mack Sennett, οι ταινίες του οποίου διακρίνονταν από γρήγορη δράση που αποτελούνταν συνήθως από κυνηγητά στα οποία συμμετείχαν οι πάντες από τους αστυφύλακες με γκλομπ έως αξιοσέβαστοι άνθρωποι που περπατούσαν αμέριμνοι. Μέσα από αυτό το αέριο κυνηγητό αποσκοπούσε στην προσβολή της αξιοπρέπειας, την γελοιοποίηση του στόμφου και της στολής όπως επισημαίνει ο Στάθης Βαλούκος, *Ιστορία του Κινηματογράφου*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2003.

⁸⁸Grindon, *The Hollywood Romantic Comedy*, σ. 26.

Όπως διατυπώνει η Haskell, «το βασικό μέσο για την χειραφέτησή της, ο λόγος, της απαγορευόταν. Ο βωβός κινηματογράφος αποτελεί ένα μέσο όπου οι γυναίκες μπορούν να βλέπονται από το κοινό αλλά όχι και να ακούγονται. Οι πολλές διακυμάνσεις και οι διαφορετικές αποχρώσεις που είναι ορατές στις συζητήσεις μιας έξυπνης γυναίκας, δεν γίνονται άμεσα αντιληπτές στους μεσότιτλους της μιας πρότασης. Η παντομίμα δεν κραυγάζει πνευματικότητα».⁸⁹ Μια από τις αρετές του γυναικείου φύλου, η σιωπή, έβρισκε στον βωβό κινηματογράφο την πλήρη ενσάρκωσή της.

Αντιγράφοντας την πραγματική ζωή, τα κινηματογραφικά στούντιο μετέφεραν αυτούσια τα ισχύοντα πρότυπα. Η σιωπή της γυναίκας εκλαμβάνόταν ως απόλυτη υποταγή, ενώ σύμφωνα με την ανώτερη σε πολλούς τομείς ανδρική φύση, η σιωπή αυτή μπορούσε να θεωρηθεί ένας λευκός καμβάς, πάνω στον οποίο αποτυπώνονταν οι φαντασιώσεις όλου του ανδρικού φύλου, είτε των συζύγων είτε του σκηνοθέτη. Συμπερασματικά, η γυναίκα στον βωβό κινηματογράφο δεν ήταν τίποτα παραπάνω από ένα αντικείμενο. Αξιαγάπητη παρουσία μεν, χωρίς περαιτέρω αξία δε.⁹⁰

Πέραν τούτου, στον κινηματογράφο της εποχής, πριν από την έλευση του ήχου, ευδοκίμοι ένα διαφορετικό στυλ υποκριτικής. Αυτό το στυλ βασιζόταν στις χειρονομίες, στις έντονες εκφράσεις του προσώπου (για την απόδοση της εκάστοτε συναισθηματικής κατάστασης των χαρακτήρων), ενώ η κίνησή τους ακολουθούσε διαφορετικό ρυθμό από αυτό που θα ίσχυε αργότερα.⁹¹ Οι κανόνες του παιχνιδιού έμελλε να αλλάξουν διότι μια νέα τεχνολογία έκανε δειλά την εμφάνισή της, προκαλώντας ανάμεικτα συναισθήματα στους κόλπους της κινηματογραφικής βιομηχανίας. Οι ιθύνοντες των στούντιο αρχικά ένιωσαν δυσπιστία και αμηχανία ενώ πολύ σύντομα έσπευσαν να πάρουν μια θέση δίπλα στους τολμηρούς καινοτόμους, συμβάλλοντας στην εξέλιξη του νέου μέσου. Στην απόφασή τους αυτή συνεπικούρησε η, πρωτοφανής για τα δεδομένα της εποχής, επιτυχία της ταινίας *Ο Τραγουδιστής της Τζαζ* (*The Jazz Singer*).

Η έλευση του ήχου το 1927 στον κινηματογράφο εγκαινιάστηκε με την παραπάνω μεγάλου μήκους ταινία και αποτέλεσε το κυρίαρχο θέμα συζήτησης. Επιπλέον, κατέχει σπουδαία θέση στην ιστορία του κινηματογράφου όχι τόσο εξαιτίας της μετάβασης σε μια νέα εποχή θεάματος που βασίζεται στον ήχο και το διάλογο αλλά στο γεγονός ότι η παρουσία της καινοτόμας αυτής τεχνολογίας σηματοδοτεί το τέλος μιας εποχής η αυτοκρατορία του βωβού έφτασε στο τέλος της. Η νέα τεχνολογία, εκτός από ασύλληπτη επιτυχία ανέσυρε στην επιφάνεια πολλές προκλήσεις και δυσκολίες. Η μετάβαση πόρρω απείχε από το να θεωρηθεί ομαλή και δίχως αναταράξεις. Οι πρώτες ταινίες που γυρίστηκαν δεν μπορούμε να ισχυριστούμε ότι συγκαταλέγονταν αυτόματα στα αριστουργήματα της εβδομής τέχνης. Το γέλιο ήταν δυνατό να προκληθεί με ελάχιστα μέσα. Ωστόσο, η νεοσυσταθείσα τεχνολογία απαιτούσε μεγαλύτερη προσπάθεια και αρκετό πειραματισμό. Η μέγιστη δυσκολία ήταν το πώς θα δαμάσουν τη νέα τεχνολογία.

Προφανώς, την εποχή του βωβού κινηματογράφου η δράση κι όχι ο λόγος κινούσε τα νήματα στην εξέλιξη της ιστορίας. Η έκταση των μεσότιτλων δεν ξεπερνούσε τις δυο

⁸⁹ Haskell, *From Reverence to Rape*, σ. 7.

⁹⁰ Haskell, *ό.π.*, σ. 139.

⁹¹ Grindon, *The Hollywood Romantic Comedy*, σ. 27.

προτάσεις κάθε φορά. Στα πρώτα χρόνια του ομιλούντος κινηματογράφου, ο χώρος του θεάτρου ήταν η πρώτιστη πηγή που προμήθευε με υλικό τους νέους κινηματογραφιστές. Τα θεατρικά έργα του 19^{ου} και του 20^{ου} αιώνα μεταφέρθηκαν στη μεγάλη οθόνη. Αρκετές φορές δε, το θεατρικό έργο κινηματογραφούνταν στο χώρο του θεάτρου, χωρίς οι σκηνοθέτες να κατέχουν κάποια τεχνογνωσία ώστε να στολίσουν τη θεατρική εμπειρία με τη χρυσόσκονη του κινηματογράφου. Η εκλεπτυσμένη κωμωδία, υπήρξε η πιο επιτυχημένη επιλογή εξαιτίας της εμπορικής της επιτυχίας.⁹²

Όλα τα έργα δεν ήταν εξίσου αθώα. Ένας θεατρικός συγγραφέας συγκεκριμένα και τα έργα του τάραξαν τα γαλήνια νερά της συντηρητικής αμερικάνικης ηθικής με τις κινηματογραφικές τους μεταφορές. Πρόκειται για τον Άγγλο θεατράνθρωπο Noel Coward, και τα έργα του *Ιδιωτικές ζωές* (*Private Lives*) και *Ο Καλύτερος Τρόπος να Ζεις* (*Design for Living*). Οι πρωταγωνιστές των έργων του φέρνουν στις βαλίτσες τους έναν κοσμοπολίτικο αέρα, με νότες ελευθερίας- ελευθεριότητας και πρόκλησης. Στον πυρήνα των έργων του βρίσκεται πάντα ένας διπλός ήρωας, με τη μορφή ενός ζευγαριού. Βέβαια, πολλές φορές προστίθεται κι ένα τρίτο μέλος δημιουργώντας ένα ερωτικό τρίγωνο όπως συμβαίνει στο έργο *Ο Καλύτερος Τρόπος να Ζεις*.

Στο έργο *Ιδιωτικές Ζωές*, το ζευγάρι βρίσκεται συνεχώς σε κατάσταση πολιορκίας. Οι διάλογοι που μοιράζεται το πρώην ζευγάρι είναι εκρηκτικοί και οι πνευματώδεις διαμάχες τους δίνουν το στίγμα της σχέσης τους. Για εκείνους ο πόλεμος ισούται με τον έρωτα, το πάθος και γιατί όχι, την αγάπη. Οι ήρωες είναι έρμαια της ερωτικής τους επιθυμίας, που δεν γνωρίζει ούτε όρια, ούτε κανόνες. Η λογική τους διαφέρει από την συμβατική ηθική και δρουν αποκλειστικά με βάση το συναίσθημα. Ο θεσμός του γάμου, ο έρωτας, η μοιχεία, το διαζύγιο θίγονται από τον Coward, όχι ως απειλή προς τις ηθικές αξίες της κοινωνίας αλλά μέσα από ένα πιο κωμικό πρίσμα, τονίζοντας έτσι την κωμικότητα των καταστάσεων.

Ο Ernst Lubitsch, που σκηνοθέτησε την ταινία *Design for Living*, εμπλούτισε τον κόσμο του Coward, με κάμποσα δικά του στοιχεία. Η εκλεπτυσμένη κωμωδία στον κινηματογράφο, μπορούμε με απόλυτη ασφάλεια να πούμε ότι οφείλει πολλά στον γνήσιο εκφραστή της, Ernst Lubitsch. Το είδος της εκλεπτυσμένης κωμωδίας μετρά πολλούς αιώνες ζωής και έχει τις απαρχές της στην Αγγλία του 17^{ου} αιώνα. Ο κεντρικός χώρος δράσης είναι το σαλόνι της αριστοκρατίας, ενώ η ίδια η δράση κινείται γύρω από τους πρωταγωνιστές, κύριους και κυρίες της αριστοκρατίας.

Η ευχέρεια λόγου των πρωταγωνιστών αντικατοπτρίζει στην εντέλεια το περιβάλλον από το οποίο προέρχονται. Επιπλέον, το κλίμα της πνευματικής ζωής ή της ηθικής που κυριαρχούσε εκείνη την εποχή εμφανίζεται εκκωφαντικά. Το πνεύμα των πρωταγωνιστών ποτίζει το λεξιλόγιό τους και την εκλεπτυσμένη ικανότητά τους να διαχειρίζονται τις κατά κύριο λόγο, ασήμαντες υποθέσεις τους. Ο συγγραφέας με τα βέλη του στοχεύει στο να σατιρίσει τα ελαττώματα και τις τρέλες των ηρώων, χωρίς οι ήρωες

⁹² James Harvey, *Romantic Comedy in Hollywood. From Lubitsch to Sturges*, Da Capo Press, New York, 1998, σ. 74.

να ισοπεδώνονται πλήρως. Αντίθετα, το κοινό συμπάσχει μαζί τους και τους συμπονά και δεν διστάζει να το φανερώσει με το γέλιο του.⁹³

Ο Lubitsch, γνήσιος εκπρόσωπος της γηραιάς ηπείρου του προηγούμενου αιώνα, μετέφερε αυτούσιο το περιβάλλον και την αύρα της Ευρώπης στην Αμερική. Μάλλον, για να είμαστε πιο ακριβείς, η άφιξή του στην Αμερική, γέννησε μέσα του αυτό που ενδεχομένως να υπήρχε ήδη: μια πιο ρομαντική, προσωπική ανάμνηση της ηπείρου που άφηγε πίσω του. Η ρομαντική Ευρώπη θα αναμιγνυόταν με τη Νέα Ήπειρο στα χέρια του σκηνοθέτη δημιουργώντας κάτι από την αρχή.

Κύρια τροφοδοτική πηγή για τον Lubitsch ήταν αδιαμφισβήτητα το θέατρο, και πιο συγκεκριμένα το βουλεβάρτο και η οπερέτα.⁹⁴ Ο θεατρικός κόσμος του Coward συνυπήρχε αρμονικά με τον κόσμο που είχε δημιουργήσει ο Lubitsch το 1932, όταν και σκηνοθέτησε το *Φασαρία στον Παράδεισο (Trouble in Paradise)*. Το έργο του Coward *Design for Living* προβλήθηκε στις κινηματογραφικές αίθουσες το 1933, διατηρώντας τη βασική πλοκή του θεατρικού αν και το σενάριο με τη σφραγίδα του σκηνοθέτη ήταν πολύ διαφορετικό από το θεατρικό κείμενο. Οι ήρωες του Lubitsch εμπλέκονται σε ερωτικά τρίγωνα, μετατρέποντας τον έρωτα σε ένα γαϊτανάκι από απάτες, ίντριγκες και εναλλασσόμενες ερωτικές επιθυμίες. Ο χειρισμός θεμάτων όπως είναι ο έρωτας και η σεξουαλική επιθυμία μεταφέρονται στο κοινό μέσω υπαινιγμών.

Σύμφωνα με τον Lubitsch, ο έρωτας απέχει πολύ από τον ερωτισμό αλλά αγγίζει πιο σύγχρονες για την εποχή αντιλήψεις.⁹⁵ Η αγάπη είναι ταυτόσημη της σεξουαλικής έλξης, χωρίς να νοείται κάποια διαφορά ανάμεσα στα δύο. Ίσως, η μόνη διαφορά που μπορούμε να επισημάνουμε έγκειται ότι στο σύμπαν του Lubitsch αξίζει να μάχεται κανείς για το σεξ κι όχι για την αγάπη.⁹⁶ Όπως συμβαίνει στις εκλεπτυσμένες κωμωδίες όπου το σεξ βρίσκεται πάντα στο κέντρο αντίστοιχα στις ταινίες του Lubitsch, το σεξ είναι ο ενορχηστρωτής της δράσης. Είναι το καυτό θέμα συζήτησης..... ο ελέφαντας στο δωμάτιο που όλοι νιώθουν την παρουσία του στο δωμάτιο.

Βέβαια, δεν συζητείται με χυδαίο τρόπο. Η ευπρέπεια και η ραφιναρισμένη ομιλία των πρωταγωνιστών ενδύει το ζήτημα με λογοπαίγνια και διφορούμενες λέξεις και φράσεις. Στην Αμερική, οι συντηρητικοί δεν επέτρεπαν την προβολή των ανήθικων και ελευθέρων ηθών, κύριο γνώρισμα των κατοίκων της γηραιάς ηπείρου, στα δικά τους σύνορα.⁹⁷ Η αισθησιακή φύση των πρωταγωνιστών δύναται να εκφραστεί σε έναν μακρινό τόπο, συνήθως εκτός της Αμερικής. Η Βιέννη, το Παρίσι ή ένα ουτοπικό βασίλειο αποδυναμώνει την ταύτιση του κοινού της Νέας Ηπείρου με τους εραστές της

⁹³ Steve Vineberg, *High Comedy in American Movies. Class and Humor From the 1920s to the Present*, Rowman & Littlefield, Lanham: Maryland, 2005, σ. 1-9.

⁹⁴ Vincent Pinel, *Σχολές, Κινήματα και Είδη στον Κινηματογράφο*, μτφρ. Μαριλένα Καρρά, επιμ. Χρήστος Δερμεντζόπουλος, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2006, σ. 108.

⁹⁵ Celestino Deleyto, «Humor and Erotic Utopia. The intimate scenarios of Romantic Comedy», Andrew Horton-Joanna E. Rapf, (επιμ.), *A Companion to Film Comedy*, Blackwell, United Kingdom, 2013, σσ.175-195, σ.178.

⁹⁶ Deleyto, ό.π., «Humor and Erotic Utopia», σ. 179.

⁹⁷ Θόδωρος Σούμας, *Έρωτας, Ψυχολογία και Αισθητική στο Χολλυγουντιανό Σινεμά*, Αιγόκερως, Αθήνα, 1992, σ. 48-51

οθόνης και τα όσα διαδραματίζονται ανάμεσά τους.⁹⁸ Κατ' αυτόν τον τρόπο, οι ευπρεπείς Αμερικάνοι μπορούν να έχουν τις συνειδήσεις τους ήσυχες καθώς δεν συντρέχουν λόγοι ανησυχίας. Αυτά που εκτυλίσσονται στη μεγάλη οθόνη αφορούν τους Ευρωπαίους, που διαμένουν σε μια διαφορετική ήπειρο, χιλιόμετρα μακριά και η ανηθικότητα, ο αισθησιασμός ή η ηδονιστική φύση τους είναι αδύνατο να τους μολύνει.⁹⁹ Όπως επισημαίνει η Haskell, οι γυναίκες στο σύμπαν του Lubitsch αναμενόταν να καταβροχθίσουν τη ζωή και να διαπράξουν αδιακρισίες που μία Αμερικανίδα θα χαρακτήριζε ανήθικο.¹⁰⁰

Αυτό δεν εμποδίζει την μεγάλη οθόνη να πάλλεται από τις δονήσεις της σεξουαλικής επιθυμίας. Αν και η σεξουαλική επιθυμία δεν αναπαρίσταται απροκάλυπτα. Το λεγόμενο άγγιγμα του Lubitsch δεν θα επέτρεπε κάτι τέτοιο. Το περιβόητο άγγιγμα του σκηνοθέτη δεν συνίσταται από συγκεκριμένα γνωρίσματα αλλά δηλώνεται μέσω της σκηνοθεσίας, καθοδηγώντας τους θεατές προς την κατεύθυνση που ο ίδιος επιθυμεί. Το άγγιγμα του Lubitsch είναι περισσότερο μια αίσθηση παρά ένας ορισμός. Ο ευφυής αυτός σκηνοθέτης κάνοντας χρήση της αλληγορίας στρέφει την προσοχή μας σε μια λεπτομέρεια που δεν την εντοπίζεις με μια πρώτη ματιά.

Το σεξ παραμένει κρυφό κι εκτός κάδρου, ακολουθώντας τους κανόνες. Πολύ συχνά στις ταινίες του τα αντικείμενα (π.χ. επίτοιχα ρολόγια, μπουκάλια σαμπάνιας ή κλειστές πόρτες) είναι κομιστές σεξουαλικών μηνυμάτων και νοημάτων.¹⁰¹ Παρόλο που οι πόρτες είναι ερμητικά κλειστές είναι ταυτόχρονα και διάπλατα ανοικτές, σκόπιμα για το κοινό. Ο Lubitsch κλείνει το μάτι στο κοινό, κάνοντας επίκληση στη διάνοια των θεατών. Πρέπει να επιχειρήσουν μόνοι τους να αποκωδικοποιήσουν τα όσα λαμβάνουν χώρα πίσω από τις κλειστές πόρτες. Ο Lubitsch, επεμβαίνει μόνο για να τους σπρώξει πιο κοντά στη διασκέδαση, στο αστείο.¹⁰²

Το αστείο στις ταινίες του είναι αρκετά ειρωνικό. Το δομικό στοιχείο στις περισσότερες ταινίες, το ερωτικό ειδύλλιο, φαινομενικά μοιάζει να προκαλεί διαμέσου της ελευθεριάζουσας ηθικής των πρωταγωνιστών τις αμερικανικές αξίες. Κατά βάθος, αν εστιάσουμε προσεκτικά θα αναγνωρίσουμε ότι οι πρωταγωνιστές του δεν επιχειρούν να συστήσουν μια νέα κοινωνία, αντίθετα επιστρέφουν στο παραδοσιακό status quo. Τα δεδομένα που ισχύουν στην αρχή της ταινίας παραμένουν έως τους τίτλους τέλους, χωρίς καμία διαφοροποίηση.¹⁰³

Αναμφίβολα, οι εραστές εκφράζουν την ηχηρή εναντίωσή τους στον καθωσπρέπει κόσμο που τους περιβάλλει, που τους καταπιέζει με τους κανόνες του. Η καταπίεση αυτή ωστόσο συνεπάγεται μια ασυγκράτητη έκρηξη επιθυμίας χωρίς να χρησιμεύει σε κάτι περαιτέρω όπως είναι η ανατροπή ή η μεταμόρφωση της ισχύουσας κοινωνίας. Μοναδική λύση αποτελεί η φυγή από έναν περιοριστικό τρόπο ζωής.¹⁰⁴ Οι

⁹⁸ Grindon, *The Hollywood Romantic Comedy*, σ. 30.

⁹⁹ Σούμας, *Έρωτας, Ψυχολογία και Αισθητική στο Χολλυγουντιανό Σινεμά*, σ. 50.

¹⁰⁰ Haskell, *From Reverence to Rape*, σ. 96.

¹⁰¹ Saul Austerlitz, *Another Fine Mess. A History of American Film Comedy*, Chicago Review Press, Chicago, 2010, σ. 92.

¹⁰² Austerlitz, *ό.π.*, σ. 88.

¹⁰³ William Paul, *Ernst Lubitsch's American Comedy*, Columbia University Press, New York, 1983, σ. 14.

¹⁰⁴ Grindon, *The Hollywood Romantic Comedy*, σ.30.

εκλεπτυσμένες κωμωδίες συλλαμβάνουν τη δημιουργία ενός σύγχρονου ρομαντικού ζευγαριού, με κύρια γνωρίσματα το πνεύμα, την περηφάνια, την τόλμη και την αυτοπεποίθηση.¹⁰⁵ Η αγάπη που τους ενώνει δεν είναι συναισθηματικής φύσης, ούτε είναι κυνική ή χλευαστική. Πλέον η αγάπη ταυτίζεται με έννοιες όπως χάρη, αξιοπρέπεια, κοινωνική λογική και αυτοσεβασμός. Έχοντας στη φαρέτρα της αυτά τα χαρίσματα δύναται να οδηγηθεί σε μια ανώτερη και γνησιότερη συνύπαρξη.¹⁰⁶

Ταυτόχρονα με την εκλεπτυσμένη κωμωδία διαμορφώνεται και το είδος της σκληρής κωμωδίας (tough comedy). Η σκληρή κωμωδία καθιερώθηκε από πολύ νωρίς, στα πρώτα χρόνια του ομιλούντος κινηματογράφου. Η εκλεπτυσμένη κωμωδία στα θέατρα του Broadway ασκούσε έντονη γοητεία, συναγωνιζόταν ωστόσο την γοητεία που ασκούσε η παρουσία των σύγχρονων υποκόσμων.¹⁰⁷ Ο τρόπος ζωής των ηρώων που κατοικούσαν στο σύμπαν της σκληρής κωμωδίας ήταν εκ διαμέτρου αντίθετος με εκείνον της εκλεπτυσμένης κωμωδίας. Μια νέα γλώσσα διαμορφωνόταν, εμποτισμένη από σκληρότητα, χυδαιότητα, αγριότητα, λέξεις αργκό σχημάτιζαν το νέο λεξιλόγιο το νόημα των οποίων ήταν πολύ γνώσιμο στον πληθυσμό του υποκόσμου. Η ζωντάνια των λέξεων ήταν σκανδαλιστικά ηλεκτροφόρα, ενώ το νέο λεξιλόγιο καταρτιζόταν από διάφορα περιβάλλοντα, όπως είναι τα νυχτερινά κέντρα διασκέδασης, ο δημοσιογραφικός κόσμος κ.α.

Θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι οι ήρωες είναι πραγματικοί άνθρωποι, γνήσιοι εκπρόσωποι της σύγχρονης ζωής και οι καταστάσεις που βιώνουν περιγράφονται με τον δέοντα τρόπο, μέσω μιας ομιλίας σκληροτράχηλων αποχρώσεων και λέξεων.¹⁰⁸ Ο τρόπος ομιλίας τους όπως αντίστοιχα και οι ίδιοι στρέφονται ενάντια στους εκλεπτυσμένους κληρονόμους, παράγωγα και συνεχιστές του ταξικού διαχωρισμού και των οικονομικών προνομίων. Ωστόσο, δεν εναντιώνονται στα ίδια τα προνόμια και τους διαχωρισμούς. Ενώ στην εκλεπτυσμένη κωμωδία η δράση εκτυλίσσεται στην αριστοκρατική τάξη, στην σκληρή κωμωδία, απορροφούν τους κραδασμούς της ανώτερης τάξης. Ο αντίκτυπος που ασκεί η ανώτερη τάξη στους πρωταγωνιστές της σκληρής κωμωδίας είναι ζωηρός εφόσον όλοι προσπαθούν να βρουν ένα μέρος για να ανήκουν.

Το πλήθος των σκληροτράχηλων δημοσιογράφων ή των συμμετεχόντων στο χώρο του θεάματος (vaudeville, τσίρκο), χλευάζουν με χυδαίο και βέβηλο τρόπο την καθεστηκυία τάξη, τα κηρύγματα της οποίας ακολουθεί με σεβάσμια προσήλωση η εκλεπτυσμένη κωμωδία.¹⁰⁹ Αυτή η βέβηλη χυδαιότητα είναι το χαρακτηριστικό του αμερικανικού κινηματογράφου από τις αρχές του μέσου.¹¹⁰ Η ελευθερία του ήρωα να σατιρίζει τους πάντες και τα πάντα στο πέρασμά του είναι μοναδική. Η κοινωνία και οι θεσμοί της στηλιτεύονται, με τον ήρωα να αδιαφορεί για τις όποιες ανισότητες ανάμεσα στις κοινωνικές τάξεις. Οι ήρωες εκφράζουν την δυσπιστία τους στο σύστημα των κοινωνικών τάξεων.

¹⁰⁵ Harvey, *Romantic Comedy In Hollywood*, σ. 61.

¹⁰⁶ Harvey, *ό.π.*, σ. 81.

¹⁰⁷ Kendall, *The Runaway Bride*, σ. 10.

¹⁰⁸ Vineberg, *High Comedy in American Movies*, σ. 16.

¹⁰⁹ Harvey, *Romantic Comedy In Hollywood*, σ. 84.

¹¹⁰ Harvey, *ό.π.*, σ. 83.

Τα όρια βέβαια είναι διαπερατά ανάμεσα στις τάξεις, αν και χαρακτηρίζονται από αποκλειστικότητα.¹¹¹ Ο κόσμος της σκληρής κωμωδίας είναι βέβαια πιο αδυσώπητος. Πρόκειται για κωμωδία της επιβίωσης.¹¹² Είναι ένας σκληρός και άδικος κατά κόρον κόσμος, κι αυτοί που επιβιώνουν στο τέλος είναι οι ικανοί επαγγελματίες. Τα βασικά προσόντα τους είναι η ευφυΐα του δρόμου και η ικανότητά τους να αναγνωρίζουν άμεσα αυτούς που προσπαθούν να τους εξαπατήσουν. Αξίζει να σημειωθεί ότι οι δύο αυτές ξεχωριστές μορφές κωμωδίας, μοιάζουν να μοιράζονται αρκετά κοινά στοιχεία.

Ο κινηματογράφος τείνει να αντικατοπτρίζει την κοινωνική πραγματικότητα ανά τις εποχές. Η νέα τεχνολογία του ήχου δημιούργησε νέους τομείς απασχόλησης όπως είναι ο συγγραφής διαλόγων επιτρέποντας μια πιο στενή σχέση ανάμεσα στο κοινωνικό γίνεσθαι και την έβδομη τέχνη.¹¹³ Ο ομιλών κινηματογράφος κόσμησε την οθόνη με νέους ρεαλισμού.¹¹⁴ Όπως επισημαίνει ο Bay, ο ήχος υποχρέωνε τις αμερικάνικες ταινίες να αποβάλλουν τα βικτωριανά στοιχεία με τους χαρακτήρες να συνδιαλέγονται, επιτρέποντας στενότερη εγγύτητα ανάμεσα στο ζευγάρι και το χιούμορ να βασίζεται πλέον στην γλώσσα κι όχι στη φάρσα.

Επιπροσθέτως, με την προσθήκη των φωνών, οι ταινίες του Χόλυγουντ έγιναν αυτομάτως πιο αμερικάνικες. Οι ντοπιολαλιές των ηθοποιών που συμμετείχαν στις ταινίες σχεδίαζαν τον ακουστικό χάρτη των Ηνωμένων Πολιτειών.¹¹⁵ Με την έλευση του ήχου, καταγράφονταν πλέον ακόμη και οι πιο ανεπαίσθητες διαφορές στην κοινωνική τάξη, την εθνικότητα, το εκπαιδευτικό ή γεωγραφικό περιβάλλον. Με αυτόν τον τρόπο αποκαλύπτονται οι κοινωνικές διακρίσεις όπως τα γλωσσολογικά σημεία[(αστική ή μη) προφορά, εκφορά λόγου, λεξιλόγιο (κομψό αργκό ή του περιθωρίου), γραμματική, γλωσσική κατάρτιση] ή ο ήχος της ίδιας της φωνής (τραχιά-απαλή, ανεπιτήδευτη-επιτηδευμένη).¹¹⁶

Η έλευση του ήχου ενίσχυσε ουσιαστικά τη θέση και την απεικόνιση της γυναίκας. Η ομιλία κατέστησε τις γυναίκες ικανές να ξεφύγουν από το πρότυπο του βωβού κινηματογράφου. Παύει να θεωρείται αποκλειστικά θέαμα για τα μάτια αλλά συμπαρασύρει και τις υπόλοιπες αισθήσεις.¹¹⁷ Η ομιλούσα γυναίκα αποκτά πλέον μεγαλύτερη αυτονομία και είναι σε θέση να καθορίσει η ίδια τον εαυτό της με τους δικούς της όρους. Η συζήτηση θεωρείται ένας δείκτης όχι μόνο διάνοιας αλλά αυτοπεποίθησης και κυριότητας του εαυτού της.¹¹⁸

Ο ήχος μπορεί να έκανε τις ταινίες πιο αμερικάνικες, ωστόσο ήταν απαραίτητη η συμβολή μερικών σπουδαίων ατόμων της σύγχρονης πνευματικής ζωής και πραγματικότητας. Όλα ξεκίνησαν με ένα τηλεγράφημα του συγγραφέα Herman Mankiewicz το 1926 με αποδέκτη τον τέως δημοσιογράφο και νυν θεατρικό συγγραφέα

¹¹¹ Vineberg, *High Comedy in American Movies*, σ.2.

¹¹² Vineberg, *ό.π.*, σ.3.

¹¹³ Christopher Beach, *Class, Language and American Film Comedy*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, σ. 2.

¹¹⁴ Grindon, *The Hollywood Romantic Comedy*, σ. 27.

¹¹⁵ Bay, *Μια Κάποια Τάση του Χολιγουντιανού Κινηματογράφου 1930-1980*, σ. 45.

¹¹⁶ Beach, *Class, Language and American Film Comedy*, σ. 2.

¹¹⁷ Mortimer, *Romantic Comedy*, σ.37.

¹¹⁸ Haskell, *From Reverence to Rape*, σ. 139.

του Broadway, Ben Hecht. Το τηλεγράφημα περιείχε τα εξής λόγια: «θα δεχθείς να εργαστείς στην Paramount για τριακόσια δολάρια την εβδομάδα; Όλα τα έξοδα πληρωμένα. Τριακόσια δολάρια είναι στραγάλια. Εκατομμύρια θα διατεθούν κι ο ανταγωνισμός αποτελείται από ηλίθιους. Μην βγει παραέξω».¹¹⁹ Η αποδοχή της πρότασης έγινε ανενδοίαστα και ο Hecht μετακόμισε άμεσα στην Δυτική Ακτή.

Ωστόσο, το μυστικό δεν έμεινε κρυφό όπως ήταν η συμφωνία και σύντομα συνέρρευσαν κι άλλοι πιστοί πρόθυμοι να προσφέρουν. Άνθρωποι διαφορετικής πνευματικής και επαγγελματικής κατάρτισης παρέλαυναν κατά ορδές στη Μέκκα του λαμπερού πολιτισμού. Θεατρικοί συγγραφείς, δημοσιογράφοι, νομικοί και λογοτέχνες αφοσιώθηκαν πλήρως στην εκμαυλιστική γοητεία που ασκούσε το νέο μέσο, κουβαλώντας στις αποσκευές τους τις γνώσεις και τις εμπειρίες τους. Το κύριο προσόν τους ήταν το δηκτικό και υπαινικτικό τους χιούμορ, θέτοντάς το σε εφαρμογή στα σενάρια που υπέγραφαν αντλώντας πλούσιο υλικό από την προηγούμενη επαγγελματική τους σταδιοδρομία. Ο ρεαλισμός που εισήγαγε ο ήχος στηρίχθηκε σε μεγάλο βαθμό στο ταλέντο αυτών των ανθρώπων.

Η πρότερη επαγγελματική τους ταυτότητα τους επέτρεπε να κινούνται και να κατοικούν τους ίδιους χώρους με τους πρωταγωνιστές των ταινιών τους. Οι διάφορες εκφάνσεις της καθημερινής ζωής, οι εκπρόσωποι της υψηλής κοινωνίας και του υποκόσμου, τα αμέτρητα εγκλήματα και σκάνδαλα τροφοδοτούσαν με πληροφοριακό υλικό αυτούς τους προσεκτικούς θεατές. Αρκετοί από αυτούς είχαν εργαστεί ως δημοσιογράφοι σε εκδότες εφημερίδων και είχαν δει από πολύ κοντά την προθυμία μερικών να κάνουν τα πάντα προκειμένου να δημοσιεύσουν ένα πρωτοσέλιδο.

Τα σενάρια τους μετέφεραν ακριβώς τις ίδιες εμπειρίες. Η δημιουργία του κύκλου της τρελής κωμωδίας βρίθει τέτοιων παραδειγμάτων. Περιπτώσεις συκοφαντικής δυσφήμισης [(*Libeled Lady*) *Γάμος με επιφυλάξεις* (1936)], συμπορεύονται με πρωτοσέλιδα που περιλαμβάνουν πλαστές ειδήσεις αποσκοπώντας στην εύκολη συγκίνηση του κοινού [(*Nothing Sacred*) *Ούτε ιερό ούτε όσιο* (1937)], ενώ δεν απουσιάζουν διάσημες κληρονόμοι που αποδρούν από τη θαλαμηγό που τους έχει εγκλωβίσει ο πατέρας τους [(*It Happened One Night*) *Συνέβη μια Νύχτα ή Νέα Υόρκη-Μαϊάμι* (1934)], και αθώοι που υπερασπίζονται μετά μανίας από μάχιμους δημοσιογράφους προκειμένου να τους γλυτώσουν από την θανατική ποινή [(*His Girl Friday*) *Ξαναπαντρεύομαι τη Γυναίκα μου* (1940)].

Το οξυδερκές και δηκτικό τους ύφος εμπότιζε τη γραφή τους χωρίς να υπονομεύει την ίδια την ιστορία. Ο διάλογος δεν θύμιζε σε τίποτα τους συναισθηματισμούς του παρελθόντος, εισάγοντας ευφάνταστες ατάκες και περιεχόμενο. Πέραν τούτου, οι δημοσιογράφοι εκείνη την εποχή καλούνταν να καλύψουν και το σκανδαλοθηρικό ρεπορτάζ [(*The Bride Came C.O.D.*) *Η Μνηστή εφορτώθη* (1941)], μεταφέροντας τα μέρη διασκέδασης και την εξωφρενική φρενίτιδα της εύπορης τάξης στην κοσμική τους

¹¹⁹ Duane Paul Byrge-Robert Milton Miller, *The Screwball Comedy Films. A History and Filmography. 1934-1942*, McFarland, Jefferson, North Carolina, 1991, σ. 21.

στήλη. Στα πρωτοσέλιδα της εποχής πρωτοστατούσαν ειδήσεις που αφορούσαν τους κοσμικούς κύκλους ενώ η προσωπική ζωή των ηθοποιών δεν ήταν το μείζον ζήτημα.

Αντίστοιχα με τους εκπροσώπους του δημοσιογραφικού χώρου, οι θεατρικοί συγγραφείς και λογοτέχνες επένδυναν με ζέση στον νέο τους ρόλο. Το καλλιεργημένο τους χιούμορ, η εκλεπτυσμένη διάνοιά τους που ήταν συνυφασμένη με την κομψότητα, διακρινόταν στα σενάρια που υπέγραφαν. Οι οπτικές γκάφες και οι πτώσεις που είχαν την πρωτοκαθεδρία στον βωβό κινηματογράφο δεν εξαφανίστηκαν. Η παρουσία τους ήταν συστηματική συνοδεύοντας τις πνευματώδεις ατάκες και τα ερεθιστικά αστεία, με τις κωμικές πτώσεις να αποκτούν νέο περιεχόμενο. Η εφευρετικότητα αυτών των νέων σεναριογράφων υπήρξε το κυριότερο όπλο στην προσπάθεια να υπερκεραστεί ο σκόπελος που εξάπλωνε βαθμηδόν την εξουσία του, ο Κώδικας Χείζ.

Η παρουσία της λογοκρισίας είναι παλιά όσο και ο ίδιος ο κινηματογράφος. Δεν εμφανίστηκε ξαφνικά στον ορίζοντα. Ο κινηματογράφος και η λογοκρισία κατάφεραν να συνυπάρξουν αρμονικά (με αρκετές διακυμάνσεις στη σχέση τους) μέχρι και τα τέλη της δεκαετίας του 1960. Στο ερώτημα τι είναι ακριβώς ο περιβόητος Κώδικας Χείζ, η απάντηση που συνήθως δίνεται είναι αρκετά περιορισμένη και περιοριστική. Περιληπτικά, ο Κώδικας Χείζ αποτελεί κατ' ουσία μια σειρά από απαγορεύσεις ή νουθεσίες αναφορικά με το πώς πρέπει να γυρίζονται οι ταινίες χωρίς να προκαλούν τα χρηστά ήθη του αμερικανικού κοινού. Τα βαθύτερα ερείσματα της γέννησης και της επικράτησης του Κώδικα αντικατοπτρίζουν τις κοινωνικές αναταραχές που λάμβαναν χώρα τις προηγούμενες δύο δεκαετίες και αποτέλεσε μια απόπειρα επιστροφής στα πρότερα χρηστά ήθη με τους ρόλους ανάμεσα στα δύο φύλα να είναι άρτια διανεμημένοι και το θεσμό του γάμου να μην δέχεται τα συνεχόμενα πυρά των αιτήσεων διαζυγίου. Όμως, ας πάρουμε το κεφάλαιο της λογοκρισίας από την αρχή.

Όπως έχει ήδη αναφερθεί στο προηγούμενο κεφάλαιο, η δεκαετία του 1920 προκάλεσε έντονα το κοινό αίσθημα με τα έκλυτα ήθη των εκπροσώπων της. Την ίδια περίοδο, το Χόλυγουντ είχε ονομαστεί από πολλούς Βαβυλώνα τόσο για τα όσα απεικονίζονταν στη μεγάλη οθόνη όσο και για εκείνα που συνέβαιναν στην προσωπική ζωή των μεγάλων αστέρων της εποχής. Η βιομηχανία του Χόλυγουντ είχε δεχτεί ισχυρά πλήγματα που κλόνισαν την αυτοκρατορία του θεάματος. Μια απρόσκοπτη διαρροή σκανδάλων κοσμεί τα πρωτοσέλιδα των εφημερίδων και μυστικά που λίγοι κι εκλεκτοί γνώριζαν καταλήγουν στα στόματα του κοινού που τους παρακολουθεί από μακριά.

Έρωτες, πάθη, άγριοι κι ανεξιχνίαστοι φόνοι που παρουσιάζονται ως ατυχήματα, αυτοκτονίες, ναρκωτικά και βιασμοί συνταράσσουν τη συντηρητική μερίδα του πληθυσμού. Δεν είναι ωστόσο μόνο η προσωπική ζωή των αστέρων που αναστατώνει την ηρεμία του κοινού. Οι ταινίες αποκτούσαν αυξημένη δημοφιλία, ειδικότερα μετά το τέλος του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου, ενώ πλήθαιναν οι αναφορές σε αμφιλεγόμενα θέματα όπως είναι η εγκληματική βία, η σεξουαλική ελευθεριότητα, η κατανάλωση αλκοόλ, οι διαφυλετικές σχέσεις κ.α.¹²⁰ Η ανάγκη για τάξη άρχισε να πολλαπλασιάζεται

¹²⁰ Gregory D. Black, «Hollywood Censored. The Production Code Administration and the Hollywood Film Industry, 1930-1940», *Film History*, Vol.3, no.3, Indiana University Press, Indiana, 1989, <https://www.jstor.org/stable/3814976> Ημερομηνία Πρόσβασης 29/062017, σς.167-189, σ. 169.

ενώ ήδη από το 1915 είχαν συσταθεί οι πρώτες δημοτικές και κρατικές επιτροπές σε αρκετές Πολιτείες της Αμερικής ώστε να επιβάλλουν τα δικά τους προσωπικά πρότυπα στις ταινίες ασκώντας τους λογοκρισία πριν από την προβολή τους.

Οι κινηματογραφικές εταιρείες αναγνωρίζοντας τον κίνδυνο που ελλόχευε μέσω της κρατικής λογοκρισίας σε συνδυασμό πάντα με την πληθώρα σκανδάλων που μάλιστα το στέρεο οικοδόμημα, συνενώθηκαν συστήνοντας έναν οργανισμό. Η MPPDA (Ένωση Αμερικανών Παραγωγών και Διανομέων Κινηματογραφικών Ταινιών) αποσκοπούσε στην αποφυγή της λογοκρισίας εκτός της κινηματογραφικής βιομηχανίας, δηλαδή από την Κυβέρνηση.¹²¹ Ο Will Haze εκλήθη να αναλάβει τη θέση του προέδρου του νέου αυτού οργανισμού. Καθήκον του ήταν να καταρτίσει έναν αυτο-λογοκριτικό συνδυασμό κανόνων, και το 1924 εισήγαγε τη Φόρμουλα, έναν συγκεκριμένο κανόνα, σχεδιασμένοι να προλαμβάνουν την επιλογή θεατρικών έργων και μυθιστορημάτων (αμφίβολου θεματικού και ηθικού περιεχομένου) αποφεύγοντας έτσι να γυριστεί τελικά η ταινία.¹²²

Ο Will Haze το 1927 συγκρότησε το S.R.C. εντάσσοντας σε ένα κείμενο κανόνων τις απαιτήσεις των διάφορων δημοτικών και κρατικών επιτροπών λογοκρισίας. Μελετώντας τη νομοθεσία των Αμερικανικών Πολιτειών κατάρτισε ένα κείμενο που ανεπίσημα έφερε την ονομασία Don'ts and Be Carefuls, προκειμένου να πετύχει την απρόσκοπτη κυκλοφορία των ταινιών σε όλες τις Πολιτείες της Αμερικής¹²³. Αξίζει να σημειωθεί ότι οι επιτροπές που είχαν συσταθεί καθιστούσαν την κινηματογραφική βιομηχανία άμεσα υπεύθυνη για τις δραματικές αλλαγές που λάμβαναν χώρα εκείνη την εποχή.

Η εκτίναξη του ποσοστού των διαζυγίων, η εγκληματικότητα των ανηλίκων που ολοένα και πλήθαινε, η καταβαράθρωση των παραδοσιακών θεσμών και αξιών αποδίδονταν στη αρνητική επιρροή που ασκούσε ο κινηματογράφος. Κατηγορούσαν επίσης τη βιομηχανία του Χόλυγουντ ότι στις ταινίες που παρήγαγε προωθούσε την προβολή διαφορετικών ζωών από το κανονικό που οι εύκολα εντυπωσιαζόμενοι νεαροί επιθυμούσαν για τους ίδιους και έσπευδαν να μιμηθούν τις σκιάς της ζωής που μόλις παρακολούθησαν.¹²⁴

Σε αντίθεση με τη συντηρητική μερίδα του πληθυσμού που δαιμονοποιούσε τον κινηματογράφο, ο Haze αισιοδοξούσε για τις δυνατότητες του μέσου στοχεύοντας στην διαπαιδαγώγηση του κοινού και τη λειτουργία του ως πηγή έμπνευσης. Στο κείμενο που συνέταξε απαγόρευε ρητά οποιοδήποτε στοιχείο που θα ενοχλούσε το κοινό, όπως η απεικόνιση του σεξ, τα γυμνά μέρη του γυναικείου ή ανδρικού σώματος, η χυδαιότητα, η διακίνηση ναρκωτικών ενώ δεν έπρεπε να θίγονται τα όργανα της τάξης (η αστυνομία ή το δικαστικό σώμα) ή η Κυβέρνηση. Τα θέματα που αφορούν την εγκληματικότητα, τη βία και τη σεξουαλική ελευθεριότητα όφειλαν να απεικονίζονται τεχνηέντως από τους παραγωγούς αν ήθελαν να παραμείνουν στο τελικό προϊόν¹²⁵. Η ανακάλυψη της νέας τεχνολογίας του ήχου δυσχέρανε το κατά τ' άλλα τέλεια ενορχηστρωμένο σχέδιο της λογοκρισίας.

¹²¹ David Bordwell-Kristin Thompson, *Ιστορία του Κινηματογράφου, μια εισαγωγή*, Νίκος Λερός-Ρίτα Κολαίτη (μτφ.), Εύα Στεφανή (επιμ.), Πατάκης, Αθήνα, 2011, σ. 216-217.

¹²² Black, «Hollywood Censored», σ. 169.

¹²³ Black, *ό.π.*, σ. 169.

¹²⁴ Bordwell-Thompson, *Ιστορία του Κινηματογράφου, μια εισαγωγή*, σ. 216.

¹²⁵ Black, *ό.π.*, σ.169.

Αν ο βωβός κινηματογράφος προκαλούσε αγανάκτηση στο κοινό, ο ομιλών κινηματογράφος ταρακούνησε τα νερά. Οι ταινίες έσφυζαν από παλμό, απεικονίζοντας πραγματικές καταστάσεις της σύγχρονης εποχής, ενώ διαμέσου του λόγου οι ανήθικοι πρωταγωνιστές των ταινιών μπορούν να εκλογικεύσουν την συμπεριφορά τους. Επιπλέον, οι εγκληματίες κάνοντας χρήση της αργκό γλώσσας επαίρονται για την ανατροπή του νόμου και της τάξης, ενώ οι πολιτικοί δύνανται να μιλούν ελεύθερα για περιπτώσεις διαφθοράς και δωροδοκίας¹²⁶.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1930 εντείνονται οι προσπάθειες διαφόρων θρησκευτικών και εκπαιδευτικών οργανισμών να εισάγουν λογοκριτικές επιτροπές που να προέρχονται απευθείας από την ομοσπονδιακή Κυβέρνηση¹²⁷. Ταυτόχρονα πληθαίνει η έκδοση μελετών, με πρωτεργάτη το Ίδρυμα Payne Fund, στις οποίες εκτίθενται οι καταστροφικές συνέπειες του κινηματογράφου στην νεολαία. Μια θρησκευτική οργάνωση πρωτοστατούσε επίσης στις εξελίξεις: η Καθολική Λεγεώνα της Κοσμιότητας, εκστρατεύοντας ενάντια στην ανηθικότητα της βιομηχανίας του Χόλυγουντ¹²⁸.

Αισθανόμενοι πιέσεις από διαφορετικά μέτωπα με έμφαση στην επιβολή ενός λογοκριτικού οργάνου ορισμένου κατευθείαν από την κυβέρνηση, να προστίθενται στα ήδη υπάρχοντα οικονομικά προβλήματα ως απόρροια του χρηματιστηριακού Κραχ το 1929, η βιομηχανία του Χόλυγουντ βρισκόταν σε ευάλωτη κατάσταση. Ο Haze έκρινε ότι η χρονική συγκυρία ήταν κατάλληλη για να πείσει τους παραγωγούς ότι η υιοθέτηση του Κώδικα, ως επίσημη πολιτική της κινηματογραφικής βιομηχανίας θα είχε ευεργετικές συνέπειες και θα τόνωνε τα ταμεία¹²⁹. Το 1934 η MPPDA μετονομάζεται σε Production Code Administration και την προεδρία αναλαμβάνει ο Joseph Breen, ένας ακραίος συντηρητικός. Επί της προεδρίας του παρατηρείται μια εντατικοποίηση και πιο αποτελεσματική επιβολή του Κώδικα Λογοκρισίας¹³⁰.

Αν υποθέσουμε ότι ο Will Haze θεωρούσε τον εαυτό του ως θεματοφύλακα της ηθικής με κύρια ασχολία του να είναι η αποσιώπηση και συγκάλυψη των ιδιωτικών οργίων, ο καθαγιασμός της μεγάλης οθόνης δεν ήταν μέσα στα καθήκοντά του¹³¹. Ο Joseph Breen αντιθέτως, έλαβε δρακόντεια μέτρα για τις ταινίες που θα προβάλλονταν. Οι παρεμβάσεις ξεκινούσαν ήδη από το στάδιο συγγραφής του σεναρίου. Ο κανονισμός όριζε ότι τα σενάρια όλων των ταινιών όφειλαν να υποβάλλονται στο γραφείο του Breen, πριν από την παραγωγή, κι αφού μελετούσαν κάθε σελίδα θα απομάκρυναν όλα τα επίμαχα σημεία που θα έκριναν ακατάλληλα. Μόνον τότε θα περνούσαν στο επόμενο στάδιο, να σφραγίσουν δηλαδή το σενάριο, παραχωρώντας την άδεια ώστε να εκκινήσει η διαδικασία παραγωγής της ταινίας¹³². Σε αντίθετη περίπτωση, αν δηλαδή το σενάριο δεν έφερε την σφραγίδα έγκρισης του οργανισμού (PCA), εκτός του ότι αναγκάζονταν να

¹²⁶ Black, *ό.π.*, σ. 170.

¹²⁷ Bordwell-Thompson, *Ιστορία του Κινηματογράφου, μια εισαγωγή*, σ. 216.

¹²⁸ Black, *ό.π.*, σ.170.

¹²⁹ Black, *ό.π.*, σ.172.

¹³⁰ Black, *ό.π.*, σ.167.

¹³¹ Haskell, *From Reverence to Rape*, σ. 117.

¹³² Black, *ό.π.*, σ.167.

καταβάλλουν πρόστιμο 25.000 δολαρίων, η ταινία αποκλειόταν από τις αίθουσες όλων των εταιρειών-μελών της MPPDA¹³³.

Σαφέστατα οι απαγορεύσεις ήταν πολύ περισσότερες από τις ελευθερίες. Ενδεικτικά ας αναφέρουμε ότι ο Κώδικας απαγόρευε τη διαστροφή, την λεπτομερή απεικόνιση του εγκλήματος ή την οποιαδήποτε απεικόνιση που θα υπονοούσε το επιτυχές αποτέλεσμα των όσων διαπράττουν έγκλημα και τη συνεπακόλουθη καυχησιολογία τους¹³⁴. Το έγκλημα καθαυτό πρέπει να αποτυπώνεται ως μηδαμινή πράξη χωρίς οικονομικές ή συναισθηματικές συνδηλώσεις. Οι εγκληματίες μπορούν να έχουν αρκετά πτώματα στο ενεργητικό τους, στο τέλος όμως πρέπει να συναντήσουν το θάνατο ως δίκαιη τιμωρία για τις πράξεις τους. Τα σφάλματα ηθικά ή μη των ηρώων της ταινίας όσο και η μεταστροφή ή η μετάνοιά τους οφείλουν να προβάλλονται¹³⁵. Απαραίτητη προϋπόθεση ήταν κάθε ταινία να περιέχει αρκετό καλό ώστε να αντισταθμίζει το αναπαριστώμενο κακό, ενώ η παρουσία ενός ηθικού και ενάρετου ήρωα ως εκπροσώπου της ηθικής είναι αναγκαία ώστε να εξισορροπεί την ανηθικότητα του κακού πρωταγωνιστή¹³⁶. Ο θεσμός του γάμου και της οικογένειας έπρεπε να προάγεται όπως και οι συντηρητικές ηθικές αξίες¹³⁷.

Οι παραγωγοί διαπίστωναν με έκπληξη ότι ο τρόπος που μεταχειρίζονταν ζητήματα αναφορικά με τη βία και το σεξ απομάκρυνε το κοινό αντί να το έλκει. Ο Κώδικας μεθοδευμένα επιβλήθηκε κατά βάση από το ίδιο το κοινό, ενώ οι απαγορεύσεις του εξέφραζαν τα ήθη και τις βαθιές επιθυμίες της Αμερικάνικης κοινωνίας. Στον πυρήνα της Αμερικανικής κοινωνίας βρίσκεται ένα ρομαντικό και συντηρητικό πνεύμα που αρνείται να συμβαδίσει με τις σύγχρονες και πρωτοποριακές εκδηλώσεις της σεξουαλικότητας ή το νέου συντροφικού μοντέλου¹³⁸.

Η λογοκρισία κατά γενική ομολογία έβαλε στο στόχαστρό της εντονότερα τη σεξουαλικότητα και το σεξ κι όχι τόσο τη βία¹³⁹. Πρόσφερε μια διαλεκτική γύρω από το σεξ ακολουθώντας συγκεκριμένους κανόνες που δεν καταπίεζαν τη συζήτηση οδηγώντας την σε εξαφάνιση¹⁴⁰. Αντιθέτως το σεξ υπόκειται σε ένα καθεστώς εσωτερικής επιτήρησης. Δεν αποβάλλεται από την οπτική και λεκτική απεικόνισή του. Το σεξ παρεισδύει στους διαλόγους της ταινίας, φέροντας τον μανδύα μια επιμελώς κομψής γλώσσας. Το σεξ και η εκφορά του λόγου γύρω από το σεξ έστω κι υπό το καθεστώς της τάξης που ορίζει ο Κώδικας αποτυπώνεται στη μεγάλη οθόνη. Επιστρατεύονται όχι τόσο οπτικά μέσα για να διατυπωθεί το οτιδήποτε σχετίζεται με το σεξ αλλά εντείνοντας την φραστική δεινότητα των πρωταγωνιστών.

¹³³ Bordwell-Thompson, *Ιστορία του Κινηματογράφου, μια εισαγωγή*, σ.216.

¹³⁴ Haskell, *From Reverence to Rape*, σ. 118.

¹³⁵ Beach, *Class, Language and American Film Comedy*, σ. 53.

¹³⁶ Beach, *ό.π.*, σ. 53.

¹³⁷ Thomas E. Wartenberg, *Unlikely Couples. Movie Romance as Social Criticism*, Westview Press, Oxford, 1999, σ. 46.

¹³⁸ Haskell, *From Reverence to Rape*, σ. 21.

¹³⁹ Wes Gehring, *Romantic vs Screwball Comedy. Charting the Difference*, The Scarecrow Press, Lanham, Maryland, 2008, σ. 6.

¹⁴⁰ Kathleen Rowe, *The Unruly Woman. Gender and the Genres of Laughter*, University of Texas Press, Austin, 1995, σ. 129.

Αναπτύχθηκαν αρκετοί μηχανισμοί που να επιτρέπουν την λογοθέτηση του σεξ ξεπερνώντας το φράγμα που όρθωνε ο Joseph Breen. Σεναριογράφοι και σκηνοθέτες ανακάλυπταν ευρηματικούς τρόπους ώστε να υπερκεράσουν τον σκόπελο της λογοκρισίας. Ερωτικά υπονοούμενα, έμμεσες διατυπώσεις, διαφορούμενες λέξεις και φράσεις ή απεικονίσεις αντικειμένων που υπονοούσαν κάτι που δεν ήταν δυνατό να αποδοθεί με λεπτομέρειες. Αρκετοί ήταν αυτοί που δοκίμαζαν τα όρια που έθεταν οι κανονισμοί της λογοκρισίας, προτού καν ολοκληρωθεί το τελικό προϊόν, όταν ακόμη βρισκόταν στο στάδιο της έγκρισης ή απόρριψης του σεναρίου. Η Mae West, για πολλούς ιστορικούς του κινηματογράφου ήταν η μέγιστη απειλή για τα χρηστά ήθη και η αιτία που συστάθηκε ο Κώδικας Λογοκρισίας. Δεν είναι διόλου δύσκολο να αντιληφθούμε το γιατί.

Εκεί που άλλες ηθοποιοί ακολουθούσαν τους κανόνες, η Mae West τους έσπαγε, δημιουργώντας καινούριους. Εμφανιζόταν στη μεγάλη οθόνη με την απaráμιλλη και ανεξέλεγκτη σεξουαλική ορμή της ανατρέποντας συνεχώς την αποδεκτή τάξη πραγμάτων. Η γεμάτη παθητικότητα σεμνότυφη παρθένα δεν της ταίριαζε σαν ρόλος. Ο ρόλος που της ταίριαζε γάντι ήταν της γυναίκας αρπακτικού κι όχι του ερωτικού αντικειμένου. Οι άνδρες αναλάμβαναν να παίζουν αυτό το ρόλο στις ταινίες της¹⁴¹. Ίσως η αθυρόστομη Mae West να ήταν από τους πρώτους που αντεπιτέθηκαν στις επιταγές της λογοκρισίας. Ήδη από την αρχή της σταδιοδρομίας της ως θεατρική συγγραφέας και ηθοποιός του Broadway, γνώριζε πολύ καλά ότι η διακριτικότητα δεν ήταν συνώνυμη της προσωπικότητας και της ιδιοσυγκρασίας της. Βασικό κίνητρό της ήταν η επιτυχία. Η επιτυχία ήρθε πολύ νωρίς στην καριέρα της, το 1926, από το πρώτο της θεατρικό έργο που έφερε τον προκλητικό τίτλο *Sex*¹⁴².

Τα έργα που ακολούθησαν δεν παρέκκλιναν από το πρώτο: το σεξ είχε κεντρική θέση σε όλα τα έργα της, χωρίς κάποια πλαισίωση ή διπλό νοηματικό φορτίο. Ήταν το βασικό θέμα που σκανδάλιζε τα συντηρητικά πνεύματα για την έλλειψη μετάνοιας τόσο της ίδιας όσο και των πρωταγωνιστών της. Την ίδια περίοδο η Paramount αντιμετώπιζε οικονομικά προβλήματα και αποφάσισε να προσλάβει την West. Γρήγορα αποδείχθηκε ότι ήταν σωστή επένδυση καθώς οι ταινίες της απέφεραν τα περισσότερα κέρδη στο στούντιο¹⁴³.

Ο Κώδικας Λογοκρισίας θα μπορούσε να είναι ο μεγαλύτερος εχθρός της, η West ωστόσο δέχθηκε τις παρεμβάσεις και τις περικοπές των αρμοδίων με χαμόγελο. Τους είχε προειδοποιήσει όμως, χωρίς να δίνουν την απαραίτητη προσοχή στην συμβουλή της. Οι λέξεις του κειμένου μπορούσαν να κοπούν και να αντικατασταθούν από άλλες, πιο αθώες... ο τρόπος που θα της εξέφερε δεν μπορούσε να υποβληθεί σε περικοπή ή λογοκρισία¹⁴⁴. Είχε έναν μοναδικό τρόπο να σέρνει τις λέξεις, που πλημμύριζε την οθόνη από λαγνεία, επιθυμία και πάθος¹⁴⁵. Σε πολλές περιπτώσεις ο Κώδικας Λογοκρισίας φίμωνε την ελεύθερη έκφραση, στην περίπτωση όμως της West, διαπιστώνει κανείς ότι

¹⁴¹ Austerlitz, *Another Fine Mess*, σ. 76.

¹⁴² Austerlitz, ό.π., σ. 78.

¹⁴³ Bordwell-Thompson, *Ιστορία του Κινηματογράφου, μια εισαγωγή*, σ. 216.

¹⁴⁴ Austerlitz, *Another Fine Mess*, σ. 79-80.

¹⁴⁵ Austerlitz, ό.π., σ. 80.

κατάφερε να συνυπάρξει μαζί του. Η αλήθεια είναι ότι για να φτάσει στον στόχο της δεν διέτρεξε μια ευθεία γραμμή αλλά προτίμησε να πάει περιμετρικά¹⁴⁶.

Όπως δήλωσε σε μια συνέντευξή της «έζησα στην κατάλληλη εποχή. Η μεγαλύτερη τύχη στη ζωή είναι να πετύχεις την κατάλληλη χρονική συγκυρία. Αν είχα παρουσιαστεί νωρίτερα θα μου τοποθετούσαν ένα άλικο γράμμα στο μέτωπό μου ή θα με έκαιγαν στην πυρά. Αν είχα φτάσει λίγο αργότερα θα σόκαρα ελάχιστα το κοινό. Ίσως η Λογοκρισία να ήταν ο καλύτερός μου φίλος. Δεν μπορείς να γίνεις διάσημος σπάζοντας τους κανόνες αν δεν υπάρχουν κανόνες να σπάσεις»¹⁴⁷.

Η παρουσία της στον κινηματογράφο υποδύομενη ηρωίδες που ορίζουν οι ίδιες τη μοίρα τους, επιδεικνύοντας ανοικτά τον ερωτισμό τους, για χρόνια θεωρούνταν προνόμιο του ανδρικού φύλου¹⁴⁸. Δεν σταματά όμως εκεί. Οικειοποιείται κι άλλο προνόμιο των ανδρών, αυτή τη φορά μέσω του βλέμματος. Κοιτάζει με ερευνητικό βλέμμα κάθε σπιθαμή των προσώπων και των σωμάτων των ανδρών πρωταγωνιστών, γδύνοντάς τους με τα μάτια, με ένα βλέμμα καθαρά σεξουαλικό, φορτισμένο με πλήθος πονηρών σκέψεων. Αμετανόητα προκλητική, με συμπεριφορά που παραβαίνει το καθεστώς πραγμάτων, απόψεις και λόγο που ξεχειλίζουν από ερεθιστικές νότες, τα πάντα επάνω στη Mae West κραυγάζουν το αντίθετο της καταδίκης¹⁴⁹.

Οι αλλαγές που πραγματοποιούνται στον κινηματογράφο, με την εισαγωγή του ήχου και τη δημιουργία του Κώδικα Haze, διαμορφώνουν ένα διαφορετικό τοπίο. Οι διαπροσωπικές σχέσεις του ζευγαριού απεικονίζονται υπό διαφορετικό πρίσμα. Όπως είδαμε η προσθήκη του ήχου παρέχει διευκολύνσεις στην παρουσίαση των γυναικών ενώ ο Κώδικας ανατρέπει τις ελευθερίες που είχαν καθιερωθεί την εποχή του βωβού κινηματογράφου. Ο κινηματογράφος ακολουθεί τις εξελίξεις κι επιχειρεί να τα προβάλλει στις ταινίες.

Στην κινηματογραφική κωμωδία, όπως διαμορφώνεται την περίοδο των αρχών της δεκαετίας του 1930, ο κωμικός ήρωας παραδίδει τα σκήπτρα στο ζευγάρι και στην σωτηρία της ακανθώδους σχέσης τους. Οι ταινίες των De Mille, Noel Coward, Ernst Lubitsch, Mae West, για πρώτη φορά θέτουν ανοικτά (αν και κεκαλυμμένα) το θέμα του σεξ, ως δομικό στοιχείο που ενώνει το ζευγάρι. Οι σεναριογράφοι και οι σκηνοθέτες το απεικόνιζαν με κομψότητα, υπαινικτικό ύφος και ατμοσφαιρικό κλίμα γεννώντας αξιομνημόνευτες σκηνές, στη μάχη τους με τον γίγαντα της λογοκρισίας. Οι πνευματώδεις διάλογοι του Noel Coward, ο έρωτας και η σεξουαλική επιθυμία στο έργο του Ernst Lubitsch, θα συμβαδίσουν με την αυθάδη ελευθερία-ελευθεριότητα της Mae West σε έναν νέο κύκλο ταινιών: τη screwball κωμωδία, ή όπως έχει μεταφραστεί στα καθ' ημάς, τρελή κωμωδία.

¹⁴⁶ Ramona Curry, «Goin' to Town and Beyond. Mae West, Film Censorship and the Comedy of Unmarriage», Kristine Brunovska Karnick- Henry Jenkins (επιμ.), *Classical Hollywood Comedy*, Routledge, New York, 1995, 211-237, σ. 223.

¹⁴⁷ Austerlitz, *Another Fine Mess*, σ. 77.

¹⁴⁸ Mortimer, *Romantic Comedy*, σ. 22.

¹⁴⁹ Haskell, *From Reverence to Rape*, σ. 116.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Ο ΠΑΙΧΝΙΩΔΗΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΗΣ ΤΡΕΛΗΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ ΘΑ ΕΛΕΓΑ ΚΑΛΥΤΕΡΑ ΤΑ ΔΥΟ ΦΥΛΑ ΣΤΗΝ ΤΡΕΛΗ ΚΩΜΩΔΙΑ

Για να κατανοήσουμε καλύτερα ένα κινηματογραφικό είδος οφείλουμε να καταγράψουμε τα ιστορικά του συμφραζόμενα. Έμφαση δόθηκε στις μεταπτώσεις που πραγματοποιήθηκαν στην οικονομική και κοινωνική ζωή του πληθυσμού. Οι μετασχηματισμοί αυτοί ανέτρεψαν τα δεδομένα στην σύλληψη της νέας πραγματικότητας. Μια νέα πραγματικότητα ωστόσο ανέτειλε και στον χώρο του κινηματογράφου. Οι εξελίξεις στο χώρο της τεχνολογίας, με την εισαγωγή του ήχου συνεπάγονταν νέα προβλήματα. Ένα από αυτά ήταν η υιοθέτηση του Κώδικα Haze. Αναπόφευκτα, η πορεία μας ολοκληρώνει τη διαδρομή της προς τον τελικό προορισμό της παρούσας εργασίας, που δεν είναι άλλος από την τρελή κωμωδία, ή όπως είναι ευρέως διαδεδομένη, τη screwball κωμωδία. Η τρελή κωμωδία, ανήκει στο κινηματογραφικό είδος της ρομαντικής κωμωδίας και θέτει στον πυρήνα της πλοκής της ζητήματα έρωτα και γάμου¹⁵⁰. Ουσιαστικά, αυτές οι ταινίες δεν είναι τίποτα περισσότερο από απλές ερωτικές ιστορίες που χαρτογραφούν το ανορθόδοξο ερωτικό ειδύλλιο του πρωταγωνιστικού ζευγαριού. Και είναι ανορθόδοξο από πολλές απόψεις όπως θα δούμε.

Η ανατομία του κύκλου ταινιών της τρελής κωμωδίας δεν αποτελεί ένα απλό εγχείρημα. Το να κατονομαστούν απλά τα γνωρίσματα που την κάνουν ξεχωριστή ακόμα και σήμερα δεν κρίνεται αρκετό. Επιπλέον, το να προσπαθήσουμε να εξηγήσουμε από τώρα τον ορισμό του όρου Screwball περισσότερο θα θολώσει παρά θα ξεδιαλύνει το τοπίο. Όμως ας ξεκινήσουμε το ταξίδι μας στο σύμπαν της τρελής κωμωδίας από τη γέννηση του είδους.

Πρωτεργάτες της τρελής κωμωδίας θεωρούνται δικαίως, δύο από τα μεγαλύτερα ονόματα στην ιστορία του κινηματογράφου: ο Frank Capra και ο Howard Hawks. Το 1934, με τα αποτελέσματα της Μεγάλης Ύφεσης να είναι ακόμη ορατά, ήταν η χρονιά που επιβλήθηκε με αμείωτη ένταση ο Κώδικας Λογοκρισίας. Αρκετοί σκηνοθέτες και σεναριογράφοι μάχονταν να περάσουν στα κινηματογραφικά τους αφηγήματα τις τολμηρές ιδέες τους. Για να επιτύχει το σχέδιό τους μεταμφίεζαν τα σενάρια τους μπολιάζοντας τα με έξυπνες ατάκες γεμάτες ερωτικά υπονοούμενα ή δημιουργώντας αξιομνημόνευτες ατμοσφαιρικές σκηνές που βρίθουν από σεξουαλική ενέργεια, ξεγελώντας τους παράγοντες του γραφείου λογοκρισίας.

Οι κωμωδίες που μέχρι πρότινος προβάλλονταν άπτονταν της παράδοσης της εκλεπτυσμένης κωμωδίας και της σκληρής κωμωδίας. Στις μεν εκλεπτυσμένες κωμωδίες, οι πρωταγωνιστές ήταν στο μέγα πλήθος τους άτομα της ανώτερης τάξης, ερωτευμένα με τον έρωτα που προσπαθούν μάταια να ξεγλιστρήσουν από το ερωτικό γαϊτανάκι που στήνεται ενώπιόν τους. Το σύμπαν των σκληρών κωμωδιών αποτελούνταν από την

¹⁵⁰ Lent, «Romantic Love and Friendship», σ. 315.

αφρόκρεμα του υποκόσμου του εγκλήματος ή του σκληρού δημοσιογραφικού κόσμου που κινείται στο βομβαρδισμένο τοπίο της Αμερικής στα χρόνια της Μεγάλης Ύφεσης.

Στις αρχές του 1934, προετοιμαζόταν μια ταινία, που ακολουθούσε το μοντέλο ταινιών που εκτυλίσσονταν σε λεωφορείο, με την πλοκή να μην φέρει ιδιαίτερες διαφορές με το πρότυπό της. Η πλοκή των ταινιών αυτών είναι πάνω κάτω η ίδια: μια πλούσια κληρονόμος δραπετεύει από το σπίτι της και συναντά έναν σκληρό τύπο κατά τη διάρκεια του ταξιδιού και ερωτεύονται. Η ταινία που γυριζόταν το 1934 βασιζόταν σε ένα σύντομο διήγημα με τίτλο *Night Bus* που είχε πρόσφατα δημοσιευθεί στο περιοδικό *Cosmopolitan*¹⁵¹. Το κινηματογραφικό στούντιο της Columbia ανέθεσε την υλοποίησή του στα έμπειρα χέρια του σκηνοθέτη Frank Capra. Οι συντελεστές που θα απάρτιζαν το επιτελείο των ηθοποιών άρχιζε να συγκροτείται.

Για τον σκληροτράχηλο αλλά ευαίσθητο κατά βάθος δημοσιογράφο, επελέγη ο Clark Gable, και στο ρόλο της κακομαθημένης κληρονόμου η Claudette Colbert. Από το σκηνοθέτη έως τους πρωταγωνιστές, ήταν έκδηλο το κοινό αίσθημα της απροθυμίας. Η ταινία που έμελλε να θεωρηθεί η αρχή ενός καινοτόμου, μεγάλου και επιτυχημένου εγχειρήματος, που θα καθιερωνόταν στα επόμενα χρόνια με πολλά κινηματογραφικά στούντιο, σεναριογράφους και σκηνοθέτες να μιμούνται την καλοδουλεμένη συνταγή, θύμιζε περισσότερο εφιάλτη. Την περίοδο των γυρισμάτων κανείς δεν αισθανόταν ότι συμμετείχε σε κάτι μοναδικό, ότι δημιουργούσαν κάτι νέο. Ίσως όλοι τους να αφουγκράζονταν τις διαθέσεις του κοινού. Η αλήθεια ήταν ότι κανείς δεν ήθελε να παρακολουθήσει άλλη μια ταινία που να εκτυλίσσεται σε λεωφορείο. Η επιτυχία του είδους είχε πλέον παρέλθει¹⁵².

Η ταινία όμως του Capra δεν έμελλε να είναι ακόμη μια κωμωδία που εκτυλίσσεται σε λεωφορείο. Η μόνη ομοιότητα που έχει με το πρότερο είδος αρχίζει και τελειώνει εδώ, με αυτό το γνώρισμα. Η όλη ατμόσφαιρα και η διαμόρφωση των χαρακτήρων ήταν το αποτέλεσμα μιας συλλογικής προσπάθειας, ανάμεσα στο σκηνοθέτη και το επιτελείο του. Δεν ακολούθησε την πεπατημένη στη συμβατική διαγραφή των χαρακτήρων, αλλά τους κόσμησε με μια ρηξικέλευθη και πρωτοποριακή ποιότητα.

Η ταινία ήταν ένας ισορροπημένος συγκερασμός σκληρής και εκλεπτυσμένης κωμωδίας, μια μείξη έρωτα και σκληρότητας¹⁵³. Οι ήρωες παρά το γεγονός ότι προέρχονταν από διαφορετικά κοινωνικά στρώματα, κατορθώνουν να βρουν ένα κοινό έδαφος επικοινωνίας και συνύπαρξης, παρά την αρχική ανταγωνιστική τους σχέση. Η τελική ένωση του ζευγαριού απέχει πολύ από το να θεωρηθεί μια απλή συγκατάβαση. Το ζευγάρι από την αρχή της κοινής τους παρουσίας στην μεγάλη οθόνη καταλαμβάνει το κέντρο του θεάματος, και του ενδιαφέροντος του κοινού. Παρατηρούσε κανείς την διαφορετική ενέργεια που διαπότιζε το νέο στυλ: αργκό γλώσσα, άκρως μαχητική και ανταγωνιστική, γεμάτη χιούμορ, χωρίς τους συναισθηματισμούς του παρελθόντος, αλλά ταυτόχρονα ακαταμάχητα ρομαντική¹⁵⁴.

¹⁵¹ Kendall, *The Runaway Bride*, σ. 36.

¹⁵² Harvey, *Romantic Comedy In Hollywood*, σ. 107.

¹⁵³ Harvey, ό. π., σ. 108.

¹⁵⁴ Harvey, ό. π., σ. 108.

Και το κοινό δεν άργησε να στηρίξει την αλλαγή αυτή. Η ταινία *It Happened One Night* (Νέα Υόρκη- Μαιάμι ή Συνέβη μια Νύχτα), κέρδισε το στοίχημα στην προσέλευση στις κινηματογραφικές αίθουσες όσο και στην απονομή των βραβείων Oscar. Αξίζει να σημειωθεί ότι κέρδισε το βραβείο στις πέντε βασικές κατηγορίες: σκηνοθεσίας, σεναρίου, καλύτερης ταινίας, πρώτου ανδρικού ρόλου και πρώτου γυναικείου ρόλου.

Παράλληλα με το επιτυχημένο στοίχημα του Frank Capra, στο ίδιο κινηματογραφικό στούντιο, ο Howard Hawks επιχειρούσε να δώσει τη δική του μάχη. Η ταινία που προετοιμάζε έφερε τον τίτλο *Twentieth Century* (Τρένο Πολυτελείας) και βασιζόταν στο θεατρικό έργο του Ben Hecht και Charles MacArthur. Οι δύο αυτοί θεατρικοί συγγραφείς ήταν από τους πρώτους που έσπευσαν στην αυτοκρατορική αυλή του Χόλυγουντ και ανέλαβαν να εμπλουτίσουν τα σενάρια τους με τις εμπειρίες του πρότερου εργασιακού βίου τους στον δημοσιογραφικό τομέα.

Η ταινία *Τρένο Πολυτελείας* εκτυλίσσεται στο χώρο του θεάτρου και οι πρωταγωνιστές είναι άνθρωποι του χώρου. Το έντονο δηκτικό χιούμορ και η σατιρική διάθεση απέναντι στους ήρωες διακρίνονται από τα πρώτα κιόλας λεπτά της ταινίας. Εδώ απουσιάζει η πλούσια κληρονομιά και ο σκληροτράχηλος δημοσιογράφος. Τη θέση τους παίρνουν ο διάσημος ιμπρεσάριος Oscar Jaffe που επιχειρεί να πλάσει ως άλλος Πυγμαλίων τη δική του Γαλάτεια, την ηθοποιό Lily Garland. Η σχέση τους διέπεται από ανταγωνισμό, ένταση, λεκτικούς διαξιφισμούς που επεκτείνονται στη χρήση βίας.

Βέβαια, η βία εκδηλώνεται από τη μεριά της πρωταγωνίστριας περισσότερο κι όχι του πρωταγωνιστή. Ο διάλογος εκφέρεται σε ασυνήθιστα φρενήρεις ρυθμούς, με τις έξυπνες ατάκες να συναγωνίζονται τους προσβλητικούς χαρακτηρισμούς που εκσφενδονίζονται εκατέρωθεν, μερικές φορές δε ταυτόχρονα, μιλώντας ο ένας πάνω στον άλλον ασταμάτητα. Η λεκτική βία συνοδεύεται από σκηνές οπτικής κωμωδίας προωθώντας την πλοκή γρήγορα¹⁵⁵. Ενδεχομένως το κεντρικό ζευγάρι των πρωταγωνιστών να μην φέρει ουδεμία θετική ή συμπαθητική ποιότητα χαρακτήρα, εφόσον πρόκειται για άτομα που είναι ικανά να κάνουν χρήση οποιουδήποτε μέσου, θεμιτού ή αθέμιτου, με υποχθόνιο πάντα τρόπο, προκειμένου να φέρουν εις πέρας τα εγωιστικά τους σχέδια¹⁵⁶.

Η διαφορά της ταινίας *Τρένο Πολυτελείας* από την ταινία του Capra *Συνέβη μια Νύχτα* αφορά στον τρόπο που αποτυπώνεται στη μεγάλη οθόνη η κεντρική πρωταγωνίστρια. Ο Howard Hawks ανέτρεψε τα δεδομένα αναφορικά με τον τρόπο που οραματίστηκε την κεντρική πρωταγωνίστριά του, το πώς θα άγεται και θα φέρεται. Μέχρι πρότινος, οι γυναίκες ηθοποιοί που πρωταγωνιστούσαν σε κωμωδίες πετύχαιναν το κωμικό αποτέλεσμα με κομπότση και χάρη. Η ηθοποιός που επέλεξε για τον ρόλο της Lily Garland, η μοναδική Carole Lombard, ήταν πρόθυμη να δείξει έναν νέο στυλ υποκριτικής που να ανταποκρίνεται στο όραμα του σκηνοθέτη.

Η Carole Lombard, άναρχο πνεύμα μπροστά και πίσω από τους προβολείς, κόσμησε τη μεγάλη οθόνη με τη χειμαρρώδη υστερία της όσο και με την ασύγκριτη, ολοκληρωτική και αποφασισμένη δέσμευσή της στο να επιφέρει το κωμικό αποτέλεσμα. Κανείς δεν μπορούσε να υποψιαστεί ότι η κεντρική πρωταγωνίστρια μιας ταινίας θα ήταν ποτέ

¹⁵⁵ Schatz, *Τα Είδη Ταινιών του Χόλυγουντ*, σ. 223.

¹⁵⁶ Byrge-Miller, *The Screwball Comedy Films*, σ. 48.

δυνατό να συνδυάζει ομορφιά και χιούμορ. Η σύμπραξη του Hawks με την Carole Lombard, απέδειξε ότι κάτι τέτοιο δύναται να συμβεί, και δεν θα αργούσε να βρει ακολούθους. Μια νέα μορφή κωμωδίας άρχισε να παρασκευάζεται, αν και ακόμα βρισκόταν σε πειραματικό στάδιο όσον αφορά τα συστατικά και το περιεχόμενό της. Το μόνο σίγουρο συστατικό ήταν η αλλαγή στις σχέσεις των δύο φύλων. Οι γυναίκες θα είχαν ίσο μερίδιο στο κωμικό αποτέλεσμα.

Η τρίτη ταινία που συμπληρώνει το τρίπτυχο της καινοτόμου σύλληψης αυτού του νέου είδους θεωρείται το *The Thin Man* (*Ο Άνθρωπος Σκιά*), ολοκληρώθηκε επίσης το 1934. Βασισμένο στο ομώνυμο μυθιστόρημα του Dashiell Hammet, πρόκειται ουσιαστικά για μια κωμωδία μυστηρίου γύρω από ένα έγκλημα, και η δράση αφορά την αναζήτηση του δολοφόνου. Στο κέντρο της ιστορίας βρίσκεται ένα παντρεμένο ζευγάρι, που αποτελείται από μια πλούσια κληρονόμο και τον αποσυρθέντα από την ενεργό δράση, ντετέκτιβ σύζυγό της. Μαζί επιχειρούν να λύσουν το μυστήριο της εξαφάνισης και όπως αποδεικνύεται στην πορεία, της δολοφονίας ενός οικογενειακού φίλου.

Η συνήθης συνταγή όριζε ότι μια ρομαντική κωμωδία έκλεινε με έναν γάμο, ουδέποτε ξεκινούσε την αφήγησή της εισάγοντας το κεντρικό ρομαντικό ζευγάρι να είναι ήδη ενωμένο με τα δεσμά του γάμου. Αν θεωρήσουμε ότι οι τίτλοι τέλος αφήνουν κλειστή οποιαδήποτε εικασία σχετικά με τις σχέσεις του ρομαντικού ζευγαριού, η ταινία *Ο Άνθρωπος Σκιά*, ανοίγει ξανά το κεφάλαιο, φανερώνοντας ότι συμβαίνει μετά την τελετή του γάμου. Γινόμαστε μάρτυρες μιας εξ ολοκλήρου διαφορετικής πραγματικότητας. Η ζωή του William Powell και της Myrna Loy, είναι μια συνεχής βόλτα στο λούνα παρκ όπου η διασκέδαση δεν τελειώνει ποτέ.

Κι αυτή είναι η μέγιστη καινοτομία που έφερε: ο γάμος τους βασίζεται στη σχέση συντροφικότητας που τους ένωσε πριν το γάμο, και την αίσθηση παιχνιδιού κι διασκέδασης που δεν τους έχει εγκαταλείψει λεπτό¹⁵⁷. Η οικογενειακή ζωή δεν τους έχει επιφορτίσει με τα βάρη της συνήθειας και της βαρετής καθημερινότητας. Ο βίος που διάγουν είναι γεμάτος με πάρτι αλλά πέραν όλων, αυτό που χαρακτηρίζει πλήρως τη σχέση τους είναι η απόλαυση που αντλούν από τη συντροφιά του άλλου. Δεν υπάρχει χώρος στην ταινία αυτή για το βικτωριανό πρότυπο των διαφορετικών σφαιρών που αντιστοιχούν στα δύο φύλα.

Η ηθική της διασκέδασης και η εκπλήρωση των κοινών τους σκοπών κι ενδιαφερόντων τους βρίσκει περισσότερο σύμφωνους¹⁵⁸. Κάθε δημόσια εμφάνισή τους γκρεμίζει το βικτωριανό μοντέλο, όχι με μοχθηρό αλλά μάλλον με παιδικό και άκρως σκανδαλιάρικο τρόπο. Η ζωή τους, ανέμελη ως είναι εξαιτίας της οικονομικής άνεσης, εμπλουτίζεται από παιγνιώδεις λεκτικούς διαξιφισμούς, έως και εκδηλώσεις σωματικής βίας¹⁵⁹. Φέρονται σαν παιδιά μεταξύ τους, απολαμβάνοντας τις συζητήσεις τους, τα παιχνίδια τους με το fox terrier τους, που ολοκληρώνει την ανορθόδοξη αυτή οικογένεια, χαρίζοντάς τους μια διέξοδο για να εκφράσουν ανεμπόδιστα την παιδικότητά τους.

¹⁵⁷ Grindon, *The Hollywood Romantic Comedy*, σ. 33.

¹⁵⁸ Glitre, *The Extraordinary State of the Union*, σ. 139.

¹⁵⁹ Byrge-Miller, *The Screwball Comedy Films*, σ. 50.

Συνοψίζοντας, οι τρεις αυτές ταινίες (*Συνέβη μια Νύχτα*, *Τρένο Πολυτελείας*, *Ο Άνθρωπος Σκιά*), σε μια ακούσια συνεργασία τους, ανέτρεψαν τους όρους της ρομαντικής κωμωδίας. Η συνεισφορά του Capra, του Hawks και του W. S. Van Dyke II, υπήρξε καθοριστική, τόσο στην αποτύπωση της νέας τάξης πραγμάτων γύρω από τις σχέσεις των δύο φύλων όσο και αναφορικά με το θεσμό του γάμου. Σε κάθε μια από αυτές τις ταινίες, τα πάντα περιστρέφονται γύρω από το κεντρικό ρομαντικό ζευγάρι και το ανορθόδοξο ειδύλλιό τους, που αναβλύζει από μια γνήσια ανταγωνιστική σχέση.

Ο ανταγωνισμός τους καλύπτει στο μέγιστο βαθμό την ερωτική τους χημεία και τη σεξουαλική φόρτιση που διατυπώνεται με ευφυείς ατάκες και πνευματώδες χιούμορ. Εκμυστηρεύονται τον έρωτά τους αντλώντας από το οπλοστάσιό τους προσβολές κι όχι ως είθισται ρομαντικές εκφράσεις. Το κεντρικό ζευγάρι ενωμένο σε μια σχέση που βασίζεται σε αμοιβαία εκτίμηση, αποκτημένη μέσα από τις περιπέτειες που συναντούν στο σύντομο διάστημα της γνωριμίας τους. Στις περιπλανήσεις τους αναγκάζονται να υποδυθούν διαφορετικούς ρόλους και να αναλάβουν νέες ταυτότητες. Οι περιπέτειές τους, τους μεταπλάθουν στο εσωτερικό τους και καθορίζουν την σχέση τους. Μια σχέση ισονομίας με τους δικούς τους όρους δημιουργείται, καθώς εφευρίσκουν έναν δικό τους κώδικα επικοινωνίας, αυστηρώς προσωπικό. Η απόλαυση που αντλούν από την ατμόσφαιρα του παιχνιδιού και η αναζήτηση της αέναης διασκέδασης αποτελούν τα κύρια χαρακτηριστικά της σχέσης τους.

Οι σκηνοθέτες διοχέτευσαν τις αλλαγές που επήλθαν στην Αμερικανική κοινωνία, στις ταινίες τους. Η ηθική της διασκέδασης, το δικαίωμα στην ισότητα που διεκδικούσε ενεργά το γυναικείο φύλο ή η το αυξημένο ποσοστό έκδοσης διαζυγίων παρείχαν ένα σταθερό υλικό για τον νέο κύκλο ταινιών. Μεμονωμένα, οι παραπάνω σκηνοθέτες και οι ταινίες τους δεν ήταν σε θέση να οικοδομήσουν το νέο είδος ταινιών με τα βασικά γνωρίσματα. Ο συνδυασμός των γνωρισμάτων των τριών αυτών ταινιών συγκρότησε μια ενιαία γραμμή και τα κινηματογραφικά στούντιο είχαν πλέον στα χέρια τους ένα νέο όπλο με το οποίο μπορούσαν πια να συστήσουν στο κοινό το νέο καθεστώς και να γυρίσουν σελίδα στον τρόπο αποτύπωσης των σχέσεων ανάμεσα στα δύο φύλα.

Ειδικότερα ο Howard Hawks και ο Capra, με τις ταινίες τους να θεωρούνται η μαγιά του είδους, συνέχισαν την ενεργή ενασχόλησή τους με το είδος αυτό αν και ακολουθούσαν διαφορετικές διαδρομές και εκκινούσαν από διαφορετικές αφετηριακές γραμμές και αποσκοπούσαν σε διαφορετικό αποτέλεσμα. Η πολύτιμη συνεισφορά τους συνεπικούρησε στην τελειοποίηση του είδους. Δύο χρόνια μετά τη δημιουργία του νέου αυτού είδους, κυριαρχούσε αμφιθυμία. Αξίζει να σημειωθεί ότι κανείς δεν είχε τολμήσει να προσφέρει μέχρι τότε μια ονομασία στο είδος.

Τα υπόλοιπα κινηματογραφικά στούντιο αφενός συμερίζονταν την αλλαγή πλευσης και την απήγηση που είχαν οι ταινίες αυτές στο κοινό. Η επιθυμία τους να συμμετέχουν κι εκείνοι με τη σειρά τους στις αλλαγές συναντούσε δυσκολίες. Ήθελαν να προσφέρουν κάτι διαφορετικό, τη δική τους προσωπική πινελιά αλλά ταυτόχρονα ακολουθώντας το πρότυπο. Οι ταινίες της επόμενης χρονιάς, το 1935, φανερώνουν την τάση υιοθέτησης μερικών γνωρισμάτων χωρίς ωστόσο να διακρίνονται από πρωτοτυπία στην απόδοση των σχέσεων ανάμεσα στα δύο φύλα, με ελάχιστες ίσως εξαιρέσεις.

Η ταινία του Leo McCarey, *Ruggles of Red Gap*, δανείστηκε από την ταινία του Capra το θέμα της σύγκρουσης των κοινωνικών τάξεων, ενώ έφερε στο τραπέζι ένα νέο στοιχείο. Η σκηνή όπου ο ηθοποιός υπό καθεστώς μέθης, αποδεσμεύεται από την κοινωνική ευπρέπεια είναι χαρακτηριστική. Η κατανάλωση αλκοόλ έχει την ίδια λειτουργία με τον ορό της αλήθειας. Η αίσθηση απελευθέρωσης που τους καταλαμβάνει αποσκοπεί στην διατύπωση μύχιων σκέψεων και επιθυμιών, αποτίναξη της καθωσπρέπει συμπεριφοράς οδηγώντας τους σε μια ευχάριστη συνύπαρξη με τους άλλους και αυξάνοντας τη διάθεσή τους για παιχνίδι¹⁶⁰. Η κατανάλωση αλκοόλ θα γινόταν η σταθερά του είδους με χαρακτηριστικό παράδειγμα την Katharine Hepburn στις ταινίες *Holiday* [*Μαζί σου για πάντα* (1938)] και *The Philadelphia Story* [*Κοινωνικά Σκάνδαλα* (1940)].

Παράλληλα με το στοιχείο της κατανάλωσης του αλκοόλ, η ταινία του Mitchell Leisen *Hands Across the Table* (1935), εισάγει με τη σειρά της ένα νέο στοιχείο που επίσης θα αποτελέσει σήμα κατατεθέν του είδους. Το γέλιο εμφανίζεται στην παραπάνω ταινία ως μια εμπειρία που ενώνει το ζευγάρι. Η ιδέα που τόσο ευφάνταστα προβάλλεται είναι ότι αν μπορείς να κατανοείς και να μοιράζεσαι με κάποιον το αστείο και να βιώνετε αμφότεροι μια κρίση γέλιου, τότε αξίζει ο ένας την συντροφιά του άλλου¹⁶¹.

Αρχίζει σταδιακά να διαμορφώνεται μια ενιαία βάση που αποκρυσταλλώνεται το 1936 με την προβολή δύο ταινιών, προσθέτοντας ίσως το ουσιωδέστερο γνώρισμα των ταινιών της τρελής κωμωδίας. Η χρονιά του 1936 είναι σημαδιακή και για έναν επιπλέον λόγο. Ο νέος κύκλος ταινιών αρχίζει να αποκτά την πλήρη και ολοκληρωμένη του μορφή, αλλά σημαντικότερα αποκτά το όνομά του: screwball. Οι ταινίες *Theodora Goes Wild* και *My Man Godfrey* [*Ο Άνδρας μου ο Αλήτης*] εισάγουν την άναρχη πρωταγωνίστρια που ανατρέπει τα δεδομένα της ήσυχης και τακτοποιημένης ζωής του συντηρητικού και συνεσταλμένου ήρωα.

Στην ταινία *Theodora Goes Wild*, η πρωταγωνίστρια ζει μια αποστειρωμένη ζωή συντροφιά με τις γεροντοκόρες θείες της μακριά από την απειλητική γοητεία που ασκεί η σύγχρονη ζωή στην μητρόπολη. Οι πειρασμοί караδοκούν σε κάθε γωνία και τα αθώα θύματα να κινδυνεύουν με αποπλάνηση. Μοιραία εμφανίζεται στη ζωή της ένας νεαρός άνδρας που την προτρέπει να αποδεσμευτεί από την φυλακή που έχει δημιουργήσει για τον εαυτό της. Ο απελευθερωτής της ωστόσο είναι εξίσου φυλακισμένος με την ίδια. Ο γάμος του έχει βέβαια ημερομηνία λήξης η οποία θα λάβει χώρα με την συνταξιοδότηση του πατέρα του από το αξίωμα του γεροϋσιαστή. Πλέον είναι η σειρά της να τον απελευθερώσει από τα δεσμά μια νεκρωμένης κατάστασης. Προκειμένου να πετύχει το στόχο της υποδύεται μια διαφορετική περσόνα από την κανονική της. Παύει να είναι η συμμετοχή της στο φιλολογικό σαλόνι της κωμόπολής της η κύρια ασχολία της. Αντί αυτού επισκέπτεται κέντρα διασκέδασης, ξενυχτά καταναλώνοντας αλκοόλ και χορεύοντας, και για αποκορύφωμα διαλύει γάμους.

¹⁶⁰ Glitre, *The Extraordinary State of the Union*, σ. 140.

¹⁶¹ Harvey, *Romantic Comedy In Hollywood*, σ. 57., σ. 313., Kristine Brunovska Karnick- Henry Jenkins, «Introduction: Comedy and the Social World», Kristine Brunovska Karnick- Henry Jenkins, (επιμ.), *Classical Hollywood Comedy*, Routledge, New York, σς.265-281, 1995, σ. 268.

Η ταινία *Ο Άνδρας μου ο Αλήτης* δίνει πιο ηχηρά το στίγμα του είδους και η ερμηνεία της πρωταγωνίστριας του Carole Lombard χαρίζει στο είδος το όνομά του. Η μορφή της πλούσιας κληρονόμου σε αυτή την ταινία μετασχηματίζεται. Η υστερικά αστεία και σκανδαλιάρικη τρέλα είναι το λαμπερό κόσμημα της ερμηνείας της ηθοποιού και αποτυπώνεται από τα πρώτα κιόλας λεπτά της εμφάνισής της στη μεγάλη οθόνη. Αλλοπρόσαλλη, ασυνάρτητη πολλές φορές, με την προσοχή της να διασπάται συνεχώς, αντιμετωπίζει τα πάντα σαν παιχνίδι, σε μια άλλη πραγματικότητα από την κανονική με μοναδικό κάτοικο τον εαυτό της, ανέγγιχτη από τις ζοφερές καταστάσεις που έχουν επέλθει εξαιτίας της Μεγάλης Ύφεσης, πρόθυμη να κάνει τα πάντα για να πετύχει το στόχο της, επιμένοντας δυναμικά μέχρι να νικήσει.

Η ταινία του Howard Hawks το *Bringing up Baby* [*Ξύπνα μωρό μου* ή *Η Γυναίκα με τη Λεοπαρδαλή* (1938)], αργότερα θα έφτανε το παράδειγμα της τρελής κληρονόμου σε απροσδόκητα ύψη. Η επιμονή της πρωταγωνίστριας είναι έκδηλη ειδικότερα αναφορικά με τον Godfrey, έναν ρακοσυλλέκτη (ο αλήτης του τίτλου) που συνάντησε σε μια χωματερή. Η ανιαρή ζωή των οκνηρών πλουσίων βρίσκει διέξοδο από την πλήξη της σε παιχνίδια όπως το κυνήγι του ρακοσυλλέκτη. Η ηρωίδα της Lombard συνειδητοποιεί ότι έσφαλλε στον τρόπο που χειριζόταν τέτοια θέματα και αποφασίζει να προσλάβει τον Godfrey ως μπάτλερ της οικογένειας. Ο Godfrey αυτομάτως μετατρέπεται στο αντικείμενο του πόθου της Irene, με την ίδια να μεταχειρίζεται κάθε μέσο για να τον απομονώσει έως και να τον αποπλανήσει φιλώντας τον. Η ίδια αναλαμβάνει τον ενεργητικό ρόλο σε αυτό το ειδύλλιο που έχει πλάσει στην φαντασία της. Όπως τον ενημερώνει στο τέλος όταν τον αφιρνιδιάζει με μια πρόχειρη τελετή γάμου: Μείνε ακίνητος Godfrey, όλα θα τελειώσουν σε λίγο.

Το περιοδικό *Variety* αφιέρωσε εκτενή κριτική στην ταινία του Gregory La Cava αναφέροντας ότι «η κυρία Lombard έχει υποδυθεί αλλοπρόσαλλες κυρίες στο παρελθόν, αλλά καμία τόσο τρελή όσο αυτή»¹⁶². Έτσι μέσα από την κριτική του περιοδικού τιτλοφορήθηκε το νέο είδος κωμωδίας και η Carole Lombard στέφθηκε μεμιάς η βασίλισσά του¹⁶³.

Ο όρος screwball δεν ήταν άγνωστος στην αμερικάνικη επικράτεια. Ο όρος επισήμως εμφανίστηκε για πρώτη φορά στο χώρο του αθλητισμού, αναφορικά με το άθλημα του baseball. Περιέγραφε εξίσου το χτύπημα της μπάλας που κινείται με στριφογυριστό, απρόσμενο και αλλοπρόσαλλο τρόπο ώστε να μπερδέψει τον παίκτη που κρατά το ρόπαλο όσο και τον παράξενο παίκτη που τελειοποίησε την μπαλιά, Carl Hubbell¹⁶⁴. Ο όρος screwball αποκτά αρκετές συνεκδοχές, ειδικά αν λάβουμε υπόψη το νόημα της λέξης screwy που ενσωματώνει πολλές έννοιες όπως μεθυσμένος ή τον τρελό¹⁶⁵. Στις αρχές της δεκαετίας του 1930 η αργκό λέξη screwball σήμαινε τρέλα, ταχύτητα, μη

¹⁶² Glitre, *The Extraordinary State of the Union*, σ. 42.

¹⁶³ Harvey, *Romantic Comedy In Hollywood*, σ. 201.

¹⁶⁴ Duane Paul Byrge, “Screwball Comedy”, *East-West*, Vol. 2, no. 1, December 1987,

<http://digitallibrary.usc.edu/cdm/ref/collection/p15799coll17/id/705200>,

Ημερομηνία Πρόσβασης

29/06/2017, σς.17-25, σ. 32.

¹⁶⁵ Gehring, *Romantic vs Screwball Comedy*, σ. 9.

συμβατική και απρόβλεπτη συμπεριφορά, έλλειψη σοβαρότητας, μέθη, διασπώμενη προσοχή και αντιπαλότητα.

Πως εκδηλώνονται τα παραπάνω στοιχεία στις ταινίες της τρελής κωμωδίας; Οφείλουμε να ομολογήσουμε ότι ο όρος αποδίδεται εν γένει πολύ φιλελεύθερα στις ταινίες και τις περισσότερες φορές λανθασμένα. Μια πρώτη απόπειρα αφορούσε αρχικά την ομαδοποίηση ρομαντικών ταινιών με κωμικό περιεχόμενο που γυρίστηκαν ανάμεσα στο 1934 και το 1942. Μια άλλη ομαδοποίηση περιλάμβανε ταινίες που τόνιζαν την αλλοπρόσαλλη συμπεριφορά των χαρακτήρων που είχαν έμφυτη ροπή προς το slapstick¹⁶⁶.

Από όσα έχουν ειπωθεί μέχρι αυτό το σημείο διαπιστώνει κανείς ότι η τρελή κωμωδία απομακρύνεται κατά πολύ από τα πρότυπα που ίσχυαν αναφορικά με την ρομαντική κωμωδία, και αυτονομείται πλήρως. Η αυτονομία που ισχυριζόμαστε εδράζεται σε αρκετούς παράγοντες και περιλαμβάνει τη σχέση του πρωταγωνιστικού ζεύγους μέχρι και το θεσμό του γάμου. Από την αρχή του είδους, έως την τελειοποιημένη μορφή του, η τρελή κωμωδία ενστερνίστηκε πλήρως τις ανακατατάξεις στην Αμερικανική κοινωνία. Σε μια εποχή όπου η οικονομική αστάθεια και αβεβαιότητα δήλωναν σταθερά το παρόν και τα κοινωνικά ήθη απελευθερώνονταν από τα στεγανά της βικτωριανής ηθικής, η τρελή κωμωδία μέσα από τους χαρακτήρες και τις καταστάσεις που περιγράφει, αντικατοπτρίζει στην εντέλεια το χάος που έχει επέλθει¹⁶⁷.

Η Μεγάλη Ύφεση είχε εισέλθει με βία στο κατώφλι πολλών αμερικάνικων οικογενειών, με τα ποσοστά της ανεργίας και της ανέχειας να κρούουν τον κώδωνα του κινδύνου. Η αμερικανική επικράτεια κατακλυζόταν από ανέργους που σχημάτιζαν ουρές για το προσφερόμενο καθημερινό συσσίτιο. Απόμαχοι του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου, οι λεγόμενοι ξεχασμένοι άνθρωποι (άνθρωποι που αποτελούν το μέγα πλήθος στη χωματερή όπου διαμένει ο Godfrey στην ταινία *Ο Άνδρας μου ο Αλήτης*), που με την επιστροφή τους στην πατρίδα δεν κατάφεραν να ανακτήσουν τις θέσεις εργασίας που είχαν πριν το ξέσπασμα του πολέμου. Δεν έλειπαν επίσης οι περιπτώσεις των άλλοτε πλούσιων επιχειρηματιών που είδαν τις κολοσσιαίες περιουσίες τους να χάνονται τη Μαύρη Τρίτη.

Προκειμένου να επιβιώσουν αναγκάστηκαν να καταλύσουν σε αυτοσχέδια παραπήγματα σε σκουπιδότοπους ως επί το πλείστον, όπου με την ιδιότητα του επαίτη καλούνταν να βγάλουν τα προς το ζην. Ωστόσο, η άλλη όχθη κατοικούσαν ακόμη από πληθώρα ευκατάστατων τραπεζιτών και βιομηχάνων, εκπρόσωποι του καπιταλιστικού συστήματος, που βίωναν οικονομική ευμάρεια. Το χάσμα ανάμεσα στη μεσαία τάξη, με τους μισθούς ολοένα να μειώνονται, και την ανώτερη τάξη, ασφαλή μέσα στις ανέσεις της, ήταν μεγάλο. Το χάσμα ανάμεσα στις τάξεις και οι αλλαγές στην οικονομική και κοινωνική ζωή της Αμερικής θίγονται από την τρελή κωμωδία, έστω και με έμμεσο τρόπο.

¹⁶⁶ Glitre, *The Extraordinary State of the Union*, σ. 42-43., McDonald, *Romantic Comedy*, σ. 23.

¹⁶⁷ Glitre, *The Extraordinary State of the Union*, σ. 44.

Όπως συμβαίνει στις ταινίες που ανήκουν στο είδος της ρομαντικής κωμωδίας, χαρακτηρίζονται από μη καθορισμένο χώρο δράσης¹⁶⁸. Το αστικό πλαίσιο δεν απουσιάζει ποτέ, ειδικότερα το αριστοκρατικό σαλόνι της ανώτερης τάξης. Η δράση δεν περιορίζεται αυστηρά σε μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή ή σε αμιγώς πλούσιο αστικό χώρο. Υπάρχουν περιπτώσεις όπου το πλούσιο περιβάλλον απουσιάζει πλήρως. Στην ταινία του Frank Capra *You Can't Take It With You* [*Δεν θα τα Πάρεις Μαζί σου* (1938)], η δράση εκτυλίσσεται στο χώρο της εργατικής οικογένειας της πρωταγωνίστριας.

Σε αντίθεση με τα είδη που έχουν καθορισμένο χώρο, η τρελή κωμωδία (όπως άλλωστε όλες οι ρομαντικές κωμωδίες), αφορούν έναν διπλό ήρωα που παίρνει τη μορφή του ρομαντικού ζευγαριού, που ζει σε ένα πολιτισμένο και ιδεολογικά σταθερό περιβάλλον. Οι εντάσεις που γεννώνται αφορούν στην αδυναμία τους να ακολουθήσουν τους κανόνες και τα συστήματα αξιών της ευρύτερης κοινότητας. Αντίθετα άγονται και φέρονται με έναν αντισυμβατικό τρόπο που τους οδηγεί σε συγκρούσεις, τόσο μεταξύ τους όσο και με την κοινωνία γενικότερα.

Όπως προείπαμε, το ερωτικό ειδύλλιο του κεντρικού ζευγαριού είναι ανορθόδοξο. Τις περισσότερες φορές εκκινεί με την απρόσμενη και βίαιη εισβολή μιας αλλοπρόσαλλης γυναίκας στην καλά τακτοποιημένη ζωή ενός άνδρα, μεταγίγίζοντάς του λίγη από την τρέλα και αναρχία της. Σπανιότερα παρατηρείται το φαινόμενο να είναι και τα δύο μέλη του πρωταγωνιστικού ζευγαριού εκφραστές παρόμοιας ακραίας και εκκεντρικής συμπεριφοράς. Το ζευγάρι βρίσκεται στο κέντρο του ερωτικού κινηματογραφικού αφηγήματος που ξετυλίγει το νήμα της σχέσης τους.

Η πρώτη τους συνάντηση είναι περιπετειώδης τις περισσότερες φορές μαρτυρά τα πρώτα σημάδια μιας ανεπαίσθητης έλξης ανάμεσά τους. Η έλξη αυτή βέβαια δεν εκφράζεται με ρομαντικά λόγια και κινήσεις. Το αίσθημα της αντιπαλότητας και του ανταγωνισμού που χαρακτηρίζει τη μεταξύ τους σχέση, σταδιακά μειώνεται και αντικαθίσταται από αισθήματα αμοιβαίας αγάπης και εκτίμησης. Η παραμονή τους στο πράσινο κόσμο, έναν χώρο όπου οι κανόνες της πραγματικής ζωής λάμπουν δια της απουσίας τους, το ζευγάρι αποτελεί τους μοναδικούς του κατοίκους.

Εντός του κόσμου αυτού, θα αναγνωρίσουν τα ιδιαίτερα χαρίσματα του άλλου και θα αντιληφθούν την καταλληλότητά του ως ερωτικού συντρόφου. Το μονοπάτι δεν είναι στρωμένο με ροδοπέταλα αλλά, ακολουθεί ανώμαλη διαδρομή. Η σχέση τους, σε όλη την πορεία τορπιλίζεται από απίθανα συμβάντα, παραπλανητικές καταστάσεις, ενώ δεν λείπουν περιστατικά λανθασμένης ταυτότητας και μεταμφίεσης. Τα εμπόδια που συναντούν είναι προϊόντα δικής τους δημιουργίας και επινόησης και περιλαμβάνουν αντεραστές, κανόνες, κοινωνικές ανισότητες και οικογενειακές υποχρεώσεις που παρακάμπτονται, παραβλέπονται και τέλος κατανικούνται. Η άναρχη και αλλοπρόσαλλη τρέλα τους σε συνδυασμό με τη διάθεσή τους για παιχνίδι παρασύρουν τους πάντες στο πέρασμά τους. Οι ενστάσεις των σοβαροφανών και άκαμπτων εκπροσώπων της καθωσπρέπει ζωής αίρονται με τους πάντες να υποκύπτουν στη χαρά του παιχνιδιού και τη χαρά της διασκέδασης¹⁶⁹.

¹⁶⁸ Schatz, *Τα Είδη Ταινιών του Χόλιγουντ*, σ. 57.

¹⁶⁹ Rowe, *The Unruly Woman*, σ. 131.

Οι σχέσεις των δύο φύλων ανατρέπονται με τη γυναίκα να αναλαμβάνει ικανοποιητικά τον ενεργητικό ρόλο του κατακτητή και ο άνδρας επιφορτίζεται με το ρόλο του παθητικού φύλου. Το ερωτικό τους ειδύλλιο απομακρύνεται από τις συνήθειες εκδηλώσεις αγάπης και παίρνει τη μορφή σωματικής βίας (εκούσιας ή ακούσιας) όπως τα ατυχήματα που προκαλούν ο ένας στον άλλον μέσα από τα παιχνίδια που παίζουν. Ο τελικός εναγκαλισμός, το τελικό φιλή ή σπανιότερα η ένωσή τους με τα δεσμά του γάμου δηλώνουν την πίστη της τρελής κωμωδίας στη δύναμη της αγάπης, στηρίζοντας δυναμικά το θεσμό του γάμου¹⁷⁰.

Αν έπρεπε να δώσουμε έναν υπότιτλο στο είδος της τρελής κωμωδίας αυτός θα ήταν η μάχη των φύλων. Ακόμη και οι κοινωνικές συγκρούσεις μετατίθενται στη σεξουαλική σφαίρα, οι ταξικές διαφορές μεταμφιέζονται και η οικονομική ανισότητα ανάμεσα στους ήρωες μετατοπίζεται στην εξουσία του φύλου κι όχι των οικονομικών δεδομένων¹⁷¹. Γι' αυτόν τον λόγο παρατηρούμε ότι ένας από τους δύο ήρωες ανήκει στην ανώτερη τάξη, συνήθως η γυναίκα. Η τρελή κωμωδία χρησιμοποιεί αυτό το τέχνασμα για να προβάλλει το χάσμα ανάμεσα στις τάξεις, ασκώντας κριτική στην υψηλή κοινωνία μέσω της σάτιρας και των άκρως δηκτικών και αιχμηρών σχολίων.

Η απεικόνιση των πλουσίων ωστόσο δεν γίνεται με κακοήθη διάθεση. Επιβεβαιώνουν με πολύ γλαφυρό τρόπο ότι οι πλούσιοι δεν είναι και τόσο διαφορετικοί από έναν απλό άνθρωπο όπως εμείς. Αυτό που συμβαίνει είναι ότι οι πολλές ανέσεις και η οικονομική αφθονία, όπως αντιλαμβάνονται και οι ίδιοι οι εκπρόσωποι της ανώτερης τάξης δεν είναι συνώνυμα της ευτυχίας¹⁷². Αξίζει να σημειωθεί ότι η κριτική που ασκούν οι ταινίες της τρελής κωμωδίας γίνεται με πολύ έμμεσο τρόπο, τοποθετείται ως πλαισίωση κι όχι ως το κεντρικό θέμα.

Ο πυρήνας των ταινιών της τρελής κωμωδίας είναι η μάχη των φύλων, που στην αρχή φαντάζει μια άνιση μάχη, αλλά στην πορεία αποδεικνύεται ότι πρόκειται για μάχη ίσων¹⁷³.

Οι εξαιρέσεις στον κανόνα υφίστανται, με το ανδρικό φύλο να υποφέρει στα χέρια της αντισυμβατικά τρελής γυναίκας, όπως θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο στις ταινίες *Bringing Up Baby* (*Η Γυναίκα με την Λεοπάρδαλη*), και *The Lady Eve* (*Η Γυναίκα Πειρασμός*), 1938 και 1941 αντίστοιχα. Τα δύο φύλα βρίσκονται στο ίδιο σημείο εκκίνησης, είναι ίσοι εξ αρχής, αγνοώντας το γεγονός αυτό όπως άλλωστε και το κοινό που τους παρακολουθεί. Η γυναίκα ωστόσο αναγορεύεται επισήμως νικητής αυτής της μάχης. Όπως δηλώνει η Rowe «η αντιστροφή των φύλων θέτει σε κίνηση την αποσταθεροποίηση των καθιερωμένων δυαδικών κατηγοριών αναφορικά με το φύλο»¹⁷⁴. Οι στάχτες του βικτωριανού μοντέλου γύρω από το θεσμό του γάμου και της γυναικείας σεξουαλικότητας σε συνδυασμό με τις σχέσεις των δύο φύλων, την κατάρρευση του θεσμού της οικογένειας και την οικονομική αστάθεια γέννησαν το είδος της τρελής κωμωδίας.

¹⁷⁰ Glitre, *The Extraordinary State of the Union*, σ. 43-44.

¹⁷¹ Glitre, *ό.π.*, σ. 48.

¹⁷² Schatz, *Τα Είδη Ταινιών του Χόλιγουντ*, σ. 221.

¹⁷³ Haskell, *From Reverence to Rape*, σ.130.

¹⁷⁴ Rowe, *The Unruly Woman*, σ.118.

Η μη συμβατική απεικόνιση του ρομαντικού ειδυλλίου σε αυτές τις κωμωδίες δέσμευσης, όπως τις ονοματίζει η Brunovska-Karnick,¹⁷⁵ ή κατάκτησης όπως επιλέγει να τις κατατάξει ο Shumway,¹⁷⁶ ακολουθεί τα βήματα των προκατόχων της. Συνδυάζει με μοναδικό τρόπο στοιχεία από τις εκλεπτυσμένες κωμωδίες σαλονιού, όπως είχαν αποτυπωθεί στη μεγάλη οθόνη από τους κύριους εκπροσώπους τους όπως ο Ernst Lubitsch και ο Noel Coward, και το slapstick, κυρίαρχο γνώρισμα του βωβού κινηματογράφου.

Οι πρωταγωνιστές της τρελής κωμωδίας, μέλη της ανώτερης τάξης, παρήλαυναν με τα κομψά ενδύματά τους, συνομιλούσαν με εκλεπτυσμένο τρόπο, με πιο γρήγορο ρυθμό από το συνηθισμένο, διασκεδάζοντας με τα ευφυολογήματά και τις δοκησιοφίες τους, συμμετέχοντας στις οπτικές γκάφες και τα αστεία. Δεν θα ήταν διόλου παρατραβηγμένο να ισχυριστούμε ότι οι πρωταγωνιστές της τρελής κωμωδίας μοιάζουν να έχουν ξεπηδήσει από τα πλατό του βωβού κινηματογράφου, αναλαμβάνοντας ταυτόχρονα και με ισότιμο τρόπο τον ρόλο των ρομαντικών όσο και των κωμικών ηρώων¹⁷⁷.

Η αγάπη καταπολεμά τα πάντα και οι ήρωες στο τέλος της ταινίας ενώνονται, ωστόσο μέχρι την κατάκτηση του ευτυχούς τέλους, η πορεία της σχέσης τους γεννά πολλά αστεία περιστατικά. Ο γυναικείος πληθυσμός που κατοικεί την τρελή κωμωδία μοιάζει να αντλεί έμπνευση από την παρουσία της Mae West. Αμφότερες είναι ισοπεδωτικά ασυμβίβαστες, ανυπότακτες και απελευθερωμένες, αυτόνομες υπάρξεις που με την συμπεριφορά τους επαναπροσδιορίζουν την έννοια της θηλυκότητας και του ερωτισμού. Η τρελή κωμωδία έσπευσε να αποτυπώσει στη μεγάλη οθόνη της άρση της σεξουαλικής καταπίεσης όπως είχε παρουσιαστεί ήδη στην κοινωνική ζωή της Αμερικής.

Οι γυναικείοι χαρακτήρες αναλαμβάνουν πλέον δυναμικά τον ενεργητικό ρόλο. Χαρακτηρίζονται μεν από αυθάδεια, αναρχία, τρέλα, χάος, ζωηρότητα, αποφασιστικότητα, είναι γεμάτες αυτοπεποίθηση και ικανές να χειραγωγήσουν και να εξαπατήσουν τους πάντες στο πέρασμά τους προκειμένου να σμίξουν με τον άνδρα που έχουν οι ίδιες επιλέξει για μελλοντικό τους σύντροφο¹⁷⁸. Ο άνδρας από την άλλη μεριά, απεκδύεται τον ρόλο που είχε μέχρι πρότινος και υποβιβάζεται σε μια ύπαρξη που διακατέχεται από παθητικότητα, ίδιου γνώρισμα του γυναικείου φύλου.

Όπως *Η Ωραία Κοιμωμένη* του παραμυθιού, ο άνδρας ζει αποσβολωμένος μέσα σε μια χαώδη κοινωνία, εφησυχασμένος μέσα στην αδράνειά του, διάγοντας έναν καλά τακτοποιημένο βίο, χωρίς εκπλήξεις αλλά μόνο καθήκοντα και κανόνες¹⁷⁹. Έχει δομήσει με ευταξία τη ζωή του ωσότου εισέλθει σε αυτήν η άναρχη γυναίκα και να ισοπεδώσει όποια έννοια κανονικότητας και σταθερότητας ίσχυε μέχρι τότε. Ο συνεσταλμένος άνδρας έχει μπει στο στόχαστρό της, ανίδεος για τους σκοπούς της, δεν αντιλαμβάνεται

¹⁷⁵ Kristine Brunovska Karnick, «Commitment and Reaffirmation in Hollywood Romantic Comedy», Kristine Brunovska Karnick-Henry Jenkins (επιμ.), *Classical Hollywood Comedy*, Routledge, New York, 1995, σσ.123-146, σ. 131.

¹⁷⁶ David R. Shumway, «Screwball Comedies :Constructing Romance, Mystifying Marriage», *Cinema Journal*, Vol. 30, no.4, Summer 1991, <https://www.jstor.org/stable/1224884>, Ημερομηνία Πρόσβασης 29/06/2017, σς.7-23, σ. 15.

¹⁷⁷ Lent, «Romantic Love and Friendship», σ. 327.

¹⁷⁸ Mortimer, *Romantic Comedy*, σ. 21.

¹⁷⁹ Rowe, *The Unruly Woman*, σ. 131.

παρά μονάχα ίσως στο τέλος τις ερωτικές προθέσεις της, κι επιχειρεί εις μάτην να διαφύγει της προσοχής και των επιθέσεών της.

Ο έρωτας και το χάος τον εντοπίζουν όπου και να κρυφτεί. Αν το ειδύλλιο τους είναι παράδοξο από την αρχή δεν μας εκπλήσσει καθόλου. Άλλωστε ο έρωτας και το χάος είναι δύο αδελφές κινητήριες δυνάμεις της ανθρώπινης ύπαρξης. Η γυναίκα βαδίζει ακολουθώντας μια αυτοσχέδια και αυθόρμητη στρατηγική για να πετύχει το στόχο της, που δεν είναι άλλος από την αθώα αποπλάνηση του αρσενικού, αναγκάζοντάς τον να διανύσει μια πορεία γεμάτη από ένα ασταμάτητο τελετουργικό γελοιοποιήσεων. Η ροπή προς τη γελοιοποίηση του αρσενικού υπογραμμίζει με ευφυή τρόπο τις αλλαγές που έλαβαν χώρα στην οικονομία της χώρας εξαιτίας του χρηματιστηριακού Κραχ. Αντί να είναι τοποθετημένος στην κορυφή της πυραμίδας ως επιδέξιος και ισχυρός εκπρόσωπος του ανδρικού φύλου, είναι θαμμένος υπό το βάρος των αδυναμιών και των ανεπαρκειών του με τις οποίες πρέπει να αντιπαλέψει¹⁸⁰. Οι απόπειρές του να δημιουργήσει τάξη και να εξηγήσει με λογικούς όρους το χάος που τον τρομάζει στέκονται αδύνατες.

Η εκκεντρική γυναίκα αναμφισβήτητα τρέφεται από το χάος, ίσως δε να λειτουργεί ίσως σαν δεύτερη φύση της. Εκεί που άλλοι αποφεύγουν τις δύσκολες καταστάσεις, η άναρχη γυναίκα τις καλωσορίζει και ελίσσεται εντός τους με μοναδική ευχέρεια κινήσεων. Η ύπαρξή της είναι μια μόνιμη βουτιά στο παρόν, ακολουθώντας το ρεύμα όπου κι αν την οδηγήσει, χωρίς να ενδιαφέρεται για την κατάληξη, ποιους θα παρασύρει στο πέρασμά της και τι είδους μελάδες θα προκαλέσει.

Η ερωτική αποπλάνηση του αρσενικού είναι έμπληη τέτοιων περιστατικών. Η θέση της επίθεσης της ανήκει δικαιοματικά και κάθε λεπτό της κινηματογραφικής παρουσίας της αφιερώνεται προς αυτό τον σκοπό: να καταστήσει κατανοητό σε όλους όσους την παρακολουθούν και προπαντός στο αντικείμενο του πόθου της ότι εντέλει δεν έχει κανένα νόημα να τα βάζεις με ένα παλιρροϊκό κύμα. Στο τέλος θα σε καταπιεί και θα σε οδηγήσει στο πλούσιο βυθό του. Αλησμόνητες έχουν μείνει στη μνήμη των κινηματογραφόφιλων οι προσπάθειες της Carole Lombard στην ταινία *Ο Άνδρας μου ο Αλήτης* να ξεμοναχιάσει τον Godfrey, υποκρινόμενη την λιπόθυμη, ή εκείνες της Katharine Hepburn στην ταινία *Η Γυναίκα με την Λεοπάρδαλη*, όπου η εκκωφαντικά ανυπότακτη φύση της ισοπεδώνει στο πέρασμά της τα θεμέλια της ζωής του καθηγητή David Huxley, σε όλες τις κοινές τους στιγμές. Η θεσπέσια χιμεία του κεντρικού ζευγαριού γίνεται αντιληπτή από το κοινό, μέσα από μια σειρά παιχνιδιών, ατυχημάτων και μια γενική ατμόσφαιρα διασκέδασης που συνοδεύει τις περιπέτειές τους. Το κυνήγι της απόλαυσης και της διασκέδασης κυριαρχεί σε όλες τις ταινίες του είδους.

Ορμώμενη από τη στροφή που είχε παρατηρηθεί προς την ηθική της διασκέδασης, η τρελή κωμωδία εικονοποιεί επί της μεγάλης οθόνης το νέο ρομαντικό ιδεώδες. Όπως είδαμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, αν ένα ζευγάρι δεν είναι σε θέση να βιώνει εξίσου την ίδια απόλαυση και διασκέδαση με τα ίδια πράγματα, τότε δεν πρόκειται επί της ουσίας για ρομαντικό ζευγάρι αλλά για δύο, ξεχωριστές, αυτόνομες μονάδες. Για να ανταποκρίνεται στο νέο πρότυπο, οι δύο αυτές μονάδες που εντέλει θα σμίξουν σε μια ομάδα, θα ενωθούν διότι τα κοινά τους γνωρίσματα υπερκεράζουν τις διαφορές τους. Η

¹⁸⁰ Mortimer, *Romantic Comedy*, σ. 46.

διασκέδαση που τους ενώνει εξαρχής θα δώσει το στίγμα της μετέπειτα ευτυχισμένης τους σχέσης.

Η τρελή κωμωδία πλάθει πλήθος «λάθος» ζευγαριών, όπου η εκκεντρική ηρωίδα ή ο αλλοπρόσαλλος ήρωας αναλαμβάνουν το ρόλο του αντεραστή. Με μία διαφορά όμως: ενώ ο κανόνας ορίζει ότι ο αντεραστής επεμβαίνει ως τρίτο πρόσωπο σε μια σταθερή σχέση αποσκοπώντας να την διασπάσει και καταλήγοντας εντέλει να την ενδυναμώσει, στην περίπτωση της τρελής κωμωδίας, ο εισβολέας δεν διαταράσσει κάτι που να δεν έχει εξαρχής σαθρά θεμέλια, και τέλος καταφέρνει να αποκτήσει το έτερον ήμισυ για το οποίο πάλευε. Σε αρκετές από τις ταινίες οι πρωταγωνιστές είναι ήδη δεσμευμένοι με το λάθος πρόσωπο, και διαφαίνεται από την αρχή ότι δεν μοιράζονται τις ίδιες επιθυμίες και το ίδιο όραμα για την κοινή ζωή τους. Έχουν βαλτώσει σε μια συμβατική σχέση που ανταποκρίνεται στις κοινωνικές επιταγές, στο καθήκον, προσφέροντας τάξη και ασφάλεια.

Η εκκεντρική γυναίκα έχει προ πολλού αποβάλλει τις παραπάνω έννοιες από το λεξιλόγιό της, ενώ επενδύει με τόλμη στην αναρχία και την ανευθυνότητα. Το γεγονός ότι ανήκει στην ανώτερη τάξη δικαιολογεί εν μέρει την όποια απερίσκεπτη και παράτολμη συμπεριφορά. Τα πάντα γύρω της προσλαμβάνουν τη φύση του παιχνιδιού, η μεν σοβαρότητα έχει απορριφθεί από καιρό ως γνώρισμά, η δε τάξη ουδέποτε υπήρξε συνοδοιπόρος της. Συνεπαρμένη από τον συνεσταλμένο χαρακτήρα του άνδρα, αναγνωρίζει στο βλέμμα του την καλά θαμμένη λαχτάρα για παιχνίδι, εισχωρώντας έτσι στα βάθη της ύπαρξής του, αποφασισμένη να φέρει στην επιφάνεια ανομολόγητες επιθυμίες και ροπές.

Η παρούσα σύντροφός του τείνει να έχει επιβλητικές τάσεις. Στην ταινία *Μαζί σου για Πάντα*, η αρραβωνιαστικιά του κεντρικού χαρακτήρα και αδερφή της ασυμβίβαστης κεντρικής ηρωίδας επιβάλλει την θέλησή της πάνω στο Johnny, πλάθοντάς τον σε ένα καλούπι που να υποτάσσεται στις δικές της προδιαγραφές (όσο και του πατέρα της), αδιάφορη για τις επιθυμίες του συντρόφου της, με τα πρέπει να κυριαρχούν πάνω στα θέλω και το καθήκον να εξοστρακίζει την ελευθερία. Από την άλλη μεριά, το ίδιο μπορεί να υποστηρίξει κανείς και για την πρωταγωνίστρια της τρελής κωμωδίας, ότι διακατέχεται από παρόμοια ανάγκη να επιβληθεί στον συνεσταλμένο άνδρα. Διαφέρει ωστόσο κατά πολύ από την συμβατική αντίζηλό της, διότι εκείνη δίνει προβάδισμα στα θέλω έναντι των πρέπει, πιστεύοντας ακράδαντα στην απελευθερωτική δύναμη του παιχνιδιού.

Η πρώτη τους συνάντηση, η χαριτωμένη συνάντηση που αναφέρθηκε στην εισαγωγή, δεν υπόσχεται πολλά. Η μόνη υπόσχεση που χαρίζει είναι ότι το ειδύλλιο που θα ξεδιπλωθεί θα είναι άκρως ενδιαφέρον και ελκυστικά διασκεδαστικό. Οι συγκρούσεις που προκύπτουν ανάμεσα στους δύο ήρωες πηγάζουν από την προσγειωμένη φύση του άνδρα και την ροπή του για μια τακτοποιημένη καθημερινότητα και την ελαφρόμυαλη ορμή της γυναίκας να αποτινάξει από πάνω της τα δεσμά των κοινωνικών επιταγών και της συμβατικής, καθωσπρέπει συμπεριφοράς. Η εκατέρωθεν επιθετικότητα μαρτυρά την ερωτική επιθυμία που κοχλάζει εντός τους. Σε μια περίοδο όπου ο Κώδικας Haze είχε εδραιωθεί για τα καλά, τα δρακόντεια μέτρα που είχε λάβει ο διευθυντής Joseph Breen, δεν επέτρεπαν ελευθερίες. Οι σεναριογράφοι της τρελής κωμωδίας παρόλα αυτά δεν κατέθεσαν τα όπλα.

Αντί να ανταλλάσσουν ρομαντικά λόγια, ερωτικές περιπτύξεις και φιλία, η σωματική εγγύτητα παίρνει τη μορφή παιχνιδιών, κωμικών πτώσεων, εκδηλώνεται δηλαδή μέσω της slapstick κωμωδίας. Επιπλέον οι λεκτικοί διαξιφισμοί και οι πνευματώδεις διάλογοι βρίθουν από λεκτικές επιθέσεις που μαρτυρούν την μεταξύ τους σύγκρουση και τον ανταγωνισμό που συνεπάγεται την ερωτική τους χημεία και εντέλει τη σεξουαλική τους συμβατότητα. Ο Κώδικας όριζε ότι η μέγιστη διάρκεια ενός φιλιού δεν έπρεπε να ξεπερνά τα τρία δευτερόλεπτα και να μην εκφράζει λάγνα συναισθήματα.

Η τρελή κωμωδία δεν ποτήθηκε στο ελάχιστο. Οι σκηνοθέτες και οι σεναριογράφοι στοιχημάτισαν υπέρ των αστείων λόγων και των απροσδόκητων καταστάσεων έναντι του ερωτικού στοιχείου, ωθώντας τους χαρακτήρες σε μια πρωτοφανή έκρηξη σωματικότητας. Τα παιχνίδια σε συνδυασμό με τις εκδηλώσεις βίαιης συμπεριφοράς(παραδείγματα κλωτσιών, μπουνιών, κυνηγητού και τρικλοποδιών αποτελούν τον κανόνα), επέτρεψαν στους ήρωες να αναπτύξουν μια σχέση οικειότητας. Μέσα από σειρά μη ερωτικών αγγιγμάτων, στόχευαν να προβάλλουν περισσότερο την κωμική χροιά της μεταξύ τους σχέσης¹⁸¹. Η σωματική εγγύτητα-οικειότητα ηλεκτρίζει την ατμόσφαιρα και λειτουργεί ως πλατφόρμα έκφρασης της καταπιεσμένης σεξουαλικής ενέργειας. Μέσω αυτών των ξεσπασμάτων βίας, τρελής συμπεριφοράς και παιχνιδιού, οι εραστές επιδεικνύουν την σωματική τους αρμονία και συμβατότητα.

Η ερωτική χημεία που είναι ακόμα στα σπάργανα στην αρχή της ταινίας, επιτυγχάνεται εντέλει μέσω της εντατικής και συστηματικής συμμετοχής τους στη διασκέδαση. Ως αποτέλεσμα, η σωματική και συναισθηματική διέγερση που αντλούν από τις διασκεδαστικές ασχολίες τους εντείνουν την σεξουαλική τους ενσυναίσθηση ¹⁸². Η οικειότητα πηγάζει επιπρόσθετα από το γεγονός ότι η προσοχή του πρωταγωνιστικού ζευγαριού εστιάζεται στο αντίστοιχο ταίρι, παρέχοντας την εγγύηση του ευτυχούς τέλους ανάμεσα στο συμβατό ζευγάρι.

Ο συνεχής και γρήγορος διάλογος, με τους πρωταγωνιστές να εκφέρουν τις ατάκες τους συγχρόνως με την ταινία *The Awful Truth* [*Διαζύγιο με Προθεσμία* (1937)], του Leo MacCarey να χαράζει το δρόμο. Η διάθεσή τους να μην περιμένουν τον άλλον να σταματήσει τη ρήση του, δείχνει την πολεμοχαρή φύση τους, ειδικότερα των γυναικών μετατρέποντας τη γλώσσα σε οπλοστάσιο, και προκαλώντας τους άνδρες σε κάθε ευκαιρία. Κλείνει το μάτι όμως και σε εμάς, το κοινό που τους παρακολουθούμε, καλώντας μας να αποφασίσουμε σε ποιο στρατόπεδο θα ταχθούμε. Ο λόγος των ανδρών περιέχει πλήθος από νουθεσίες, προσβολές με τις γυναίκες να σηκώνουν το γάντι της πρόκλησης και να μάχονται αποφασισμένες να νικήσουν τον πόλεμο.

Με τη σειρά τους εμφανίζονται γλωσσικές ανακολουθίες, διαφορούμενες λέξεις και εκφράσεις που βρίθουν από σεξουαλικά υπονοούμενα. Ο κόσμος της τρελής κωμωδίας είναι καθαρά σεξουαλικός με το σεξ να βρίσκεται παντού, σε κάθε λέξη και φράση έως και πράξη. Ο Andrew Sarris είχε ονομάσει την τρελή κωμωδία ως σεξοκωμωδία χωρίς το σεξ, προσελκύνοντας το κοινό στις κινηματογραφικές αίθουσες χωρίς να παρουσιάσει ένα παθιασμένο φιλί ανάμεσα στους πρωταγωνιστές της. Η ηλεκτρισμένη ατμόσφαιρα

¹⁸¹ Lent, «Romantic Love and Friendship», σ. 328.

¹⁸² Lent, ό.π., σ. 329.

φανερώνει πολύ περισσότερα κι ας είναι το σεξ ύποπτα απόν από τη μεγάλη οθόνη. Η απουσία του αναπληρώνεται από την χρήση της γλώσσας.

Το απροσδόκητα πρωτότυπο φλερτ ανάμεσα στους δύο πρωταγωνιστές γεννά αρχικά και εν συνεχεία εντείνει την επιθυμία εξίσου στον άνδρα και τη γυναίκα. Τα λεκτικά προκαταρκτικά αντιστοιχούν με τα προκαταρκτικά στον ερωτικό τομέα. Μέσω του τρόπου που χειρίζονται τον λόγο, καταφεύγουν στην αναταραχή των αισθήσεων. Οι άπειρες συζητήσεις που εκτυλίσσονται ανάμεσα στο πρωταγωνιστικό ζευγάρι και τα διπλά νοηματικά φορτία των φράσεων τους φανερώνει την απόλαυση που αντλούν αμφοτέρωθεν από την ικανότητά τους να χειρίζονται το λόγο.

Άλλωστε, τα λογοπαίγνια είναι αναπόσπαστο μέρος του προφορικού λόγου, παρότι απειθάρχητο και εκτός κανόνων. Τα λογοπαίγνια έχουν την ιδιότητα να διασπών την γραμμική ροή της σκέψης και του λόγου επιδεικνύοντας ταυτόχρονα έναν τρομερό έλεγχο πάνω στον λόγο¹⁸³. Η γλώσσα χειραγωγείται με επιτηδευμένο τρόπο με στόχο την πρόκληση του αστείου¹⁸⁴. Επιπλέον, κάνοντας χρήση του λόγου, οχυρώνονται πίσω του αντιστεκόμενοι στην επιθυμία να προχωρήσουν κατευθείαν στην αποπλάνηση και την μετέπειτα κατάκτηση. Ο έρωτας είναι πεδίο μάχης για τους ήρωες και η γλώσσα είναι το βασικό και αποτελεσματικό τους όπλο, χαράσσοντας τη δική τους προσωπική γλώσσα της αγάπης.

Είτε μιλούν μαζί, κινούνται μαζί, παίζουν μαζί, δημιουργούν μια σχέση, μια μορφή ζωής. Όπως διατυπώθηκε από τον Stanley Cavell, «σε αυτές τις ταινίες σημαίνει ότι είναι καθ' ολοκληρίαν μαζί. Το ζευγάρι μαθαίνει να μιλά την ίδια γλώσσα. Η γλώσσα είναι ιδιωτική και προσωπική και ενδύεται με μυστικότητα, υπονοείται από το γεγονός ότι δηλώνεται με ρητό τρόπο και τα κρυφά νοήματά της είναι κατανοητά μόνο από τους δυο τους. Το γεγονός ότι το ζευγάρι κάνει το οτιδήποτε μαζί είναι πιο σημαντικό από το τι κάνει ακριβώς. Το ότι ξέρουν να περνούν τον χρόνο τους μαζί, ή έστω να χαραμίζουν τον χρόνο τους μαζί αντί να κάνουν κάτι άλλο, σημαίνει ότι δεν χαραμίζεται ούτε ένα λεπτό όταν είναι μαζί»¹⁸⁵.

Η κοινή τους γλώσσα πολλές φορές παίρνει τη μορφή ενός πηγαίου και ασυγκράτητου γέλιου. Αν και όπως αναφέρθηκε παραπάνω, η γυναίκα τείνει να είναι αυτή που γελά, συχνά εις βάρος του άνδρα. Βέβαια αυτό συμβαίνει μόνο στην αρχή. Από τη στιγμή που είναι σε θέση να μοιράζονται το ίδιο αστείο, να γελάνε μαζί, ο έρωτας δεν αργεί να ακολουθήσει. Άλλωστε, για τους ήρωες της τρελής κωμωδίας, το γέλιο είναι το πρώτο στάδιο της οικειότητας. Άπαξ και καταληφθεί το βασικό οχυρό δεν υπάρχουν περιθώρια οπισθοχώρησης¹⁸⁶.

Και οι γυναίκες της τρελής κωμωδίας πάντα κατανοούν το αστείο. Είναι οι αντεραστές που δεν παρασύρονται από την ορμή του αστείου. Ίσως γιατί το θεωρούν επικίνδυνη κίνηση. Όπως ο έρωτας έτσι και το γέλιο είναι επικίνδυνες κινήσεις. Φυσικά μπορείς να αντισταθείς, αν έχεις την δύναμη. Οι πρωταγωνιστές της τρελής κωμωδίας ωστόσο δεν

¹⁸³ Glitre, *The Extraordinary State of the Union*, σ. 14.

¹⁸⁴ Neale-Krutnik, *Popular Film and Television Comedy*, σ. 48.

¹⁸⁵ Stanley Cavell, *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1981, σ. 88.

¹⁸⁶ Harvey, *Romantic Comedy In Hollywood* σ. 313.

είναι οι τυπικοί, συμβατικοί χαρακτήρες. Απελευθερώνουν τους αυτούς τους από την κόσμια συμπεριφορά που επιβάλλουν οι κοινωνικές επιταγές και ξεσπούν σε ένα αμοιβαίο και ενωτικό γέλιο. Δημιουργούν έναν συνασπισμό που αντιτίθεται σθεναρά στον σοβαρό κόσμο, επιδεικνύοντάς τους θαρραλέα την τρέλα τους.

Το γέλιο, η χρήση του λόγου, τα παιχνίδια, γενικότερα όμως η απόλαυση και η διασκέδαση που μοιράζονται στο παρόν στάδιο της σχέσης τους προμηνύει τις απολαύσεις που θα προσφέρει με τη σειρά της η σεξουαλική πράξη μετά την τέλεση του γάμου¹⁸⁷. Γιατί ο γάμος και ο έρωτας είναι οι σταθερές του κύκλου της τρελής κωμωδίας. Σε έναν κόσμο όπου η οικογενειακή εστία απειλείται, με τα ποσοστά του διαζυγίου να αυξάνονται και οι γάμοι τελούνται με μικρότερη συχνότητα, η τρελή κωμωδία μοιάζει να στηρίζει ρητά το θεσμό του γάμου. Επιπλέον, ενώ μέσα από τις ταινίες φαίνεται ότι αποδέχεται, και μερικές φορές ενθαρρύνει την εκκεντρική γυναίκα να πράξει την επανάστασή της και να αναστατώσει τη ζωή του συνεσταλμένου άνδρα, στο τέλος η τρελή κωμωδία εγκαλεί τη γυναίκα να επιστρέψει την πραγματική της θέση. Εφόσον έχει επιτευχθεί ο στόχος της, έχει φανερώσει στον ήρωα τις χαρές της διασκέδασης, η επανάστασή της οδεύει προς το τέλος της¹⁸⁸.

Ο γάμος από την άλλη, υπογραμμίζει την διατήρηση της τάξης, της ασφάλειας και κατευθύνει τους πρωταγωνιστές στο δρόμο της επιστροφής, να ανακτήσουν τη θέση τους, ως μέλη της κοινωνίας. Όλα όσα προηγήθηκαν, οι διενέξεις, οι λεκτικές μάχες και οι απόπειρες επιβολής της επιθετικής και εκκεντρικής γυναίκας καταλαγιάζουν. Φυσικά το να ισχυριστούμε ότι η σύναψη ενός γάμου θα αναγκάσει την ηρωίδα να αποβάλλει τα παράδοξα μα συνάμα συμπαθητικά γνωρίσματά της και να μεταμορφωθεί σε συμβατικό πολίτη. Η τελική ένωση του ζευγαριού λειτουργεί απλά ως αναστολή της διαμάχης¹⁸⁹. Ο κίνδυνος ελλοχεύει και μπορεί να ξεσπάσει με αναπάντεχο τρόπο, διότι όπως μπορούμε να αντιληφθούμε, τίποτα δεν είναι σε θέση να δαμάσει την ανεξέλεγκτη και ανευλαβή συμπεριφορά της ηρωίδας, ούτε καν ο γάμος¹⁹⁰.

Παρά το γεγονός ότι ο θεσμός του γάμου ενισχύεται μέσα από τις ταινίες της τρελής κωμωδίας, η ηρωίδα ουδέποτε εμφανίζεται απλά ως ένα αντικείμενο προς κατάκτηση. Παρουσιάζεται ενώπιον μας ως ένα υποκείμενο με επιθυμίες, ελεύθερη και ικανή να πάρει την απόφαση σχετικά με το ποιόν θα παντρευτεί. Ωστόσο, οι επιλογές της περιορίζονται στο αν θα παντρευτεί τον έναν ή τον άλλον υποψήφιο¹⁹¹. Το ζευγάρι είναι ενωμένο και μοιράζονται το πρώτο τους φιλί και ο χρόνος παγώνει, σε μια απόπειρα να αποθανατίσει την πεποίθηση της αιώνιας αγάπης, σταθερής και αμετάβλητης¹⁹².

Τίποτα δεν φαίνεται δυστυχώς να εγγυάται την παντοτινή ευτυχία που υπόσχεται το τέλος πολλών ταινιών τρελής κωμωδίας. Τίποτα δεν διαρκεί για πάντα, πόσο μάλλον ο γάμος. Δεν είναι τυχαίο ότι το τέλος των ταινιών κατάκτησης (ή δέσμευσης) συμπίπτει

¹⁸⁷ Mortimer, *Romantic Comedy*, σ. 12.

¹⁸⁸ Rowe, *The Unruly Woman*, σ. 112.

¹⁸⁹ Rowe, *ό.π.*, σ. 106-107.

¹⁹⁰ Schatz, *Τα Είδη Ταινιών του Χόλιγουντ*, σ. 249.

¹⁹¹ Shumway, «Screwball Comedies», σ. 12.

¹⁹² Glitre, *The Extraordinary State of the Union*, σ. 28.

άμεσα με την αφετηρία των κωμωδιών επανένωσης. Η ταινία του Leo MacCarey σηματοδοτεί την αφετηρία αυτού του νέου κύκλου ταινιών¹⁹³.

Τι μεσολαβεί ανάμεσα στο τέλος των ταινιών δέσμευσης και την αφετηρία των ταινιών επανένωσης; Το χιούμορ εξατμίζεται και αντικαθίσταται από την σεξουαλική πράξη; Ή μήπως συνυπάρχουν σε μια ιδιαίτερη και αρμονική ισορροπία; Ο γάμος κοσμεί με την παρουσία του πλήθος ταινιών της τρελής κωμωδίας. Παρότι στρατεύονται υπέρ της ενίσχυσης του θεσμού, δεν διστάζουν να εξαπολύουν δριμεία επίθεση εναντίον του γάμου. Επιχειρούν μια πολυπόθητη επαναδιαπραγμάτευση του θεσμού, ώστε να λειτουργεί ως προέκταση της σχέσης που προηγήθηκε του γάμου. Ο θεσμός πρέπει να καμφθεί και να αναθεωρήσει τους όρους του προκειμένου να στεγάσει τις ανάγκες του ζευγαριού¹⁹⁴.

Άλλωστε ο γάμος δεν παρουσιάζεται ποτέ ως ένα χαρούμενο γεγονός στις ταινίες τρελής κωμωδίας ούτε λαμβάνεται υπόψη ως η ευτυχής λύση του ρομαντικού ειδυλλίου. Καμιά σχέση δεν διέπεται από ασφάλεια, είτε πρόκειται για γάμο είτε για αρραβώνα. Η συχνότητα με την οποία εμφανίζονται οι ιδανικοί –νόμιμοι γάμοι συγκριτικά με τους μη επιτυχημένους εκφράζει την τάση της τρελής κωμωδίας να μην δέχεται τον γάμο ως πανάκεια. Οι γάμοι που προετοιμάζονται στην τρελή κωμωδία διατρανώνουν την πεποίθηση ότι η αγάπη είναι η ισχυρότερη δύναμη¹⁹⁵.

Οι νόμιμοι γάμοι αποτελούν την μειονότητα στην τρελή κωμωδία. Λάθη συμβαίνουν, γάμοι ακυρώνονται (*Mr. and Mrs. Smith [Ο Κύριος και η Κυρία Σμιθ (1941)]*), οι πρωταγωνιστές υποδύονται τους παντρεμένους (*Συνέβη μια Νύχτα*), ενώ δεν απουσιάζουν περιπτώσεις διγαμίας [*My favorite Wife (Ποια από τις δύο) 1940*], που χαρίζουν άπειρες στιγμές γέλιου. Η μοιχεία πάντα υπονοείται αλλά εντέλει ποτέ δεν αποδεικνύεται με στοιχεία.

Τι είναι όμως αυτό που καθιστά νόμιμο ένα γάμο; Η νομιμότητα συνίσταται στην υπογραφή ενός επίσημου εγγράφου που κηρύσσει έναν άνδρα και μια γυναίκα παντρεμένο ζευγάρι ή μήπως περιλαμβάνει πολλά περισσότερα; Τα παραδείγματα που προβάλλει η τρελή κωμωδία αποδεικνύουν ότι απαιτούνται πολλά παραπάνω από ένα επίσημο έγγραφο. Στην ταινία *Διαζύγιο με προθεσμία* η μορφή του ηλικιωμένου δικηγόρου, στον οποίο τηλεφωνεί η Lucy Warriner για την εκκίνηση των διαδικασιών του διαζυγίου, εκπροσωπεί (και συνάμα σατιρίζει) το βικτωριανό πρότυπο της πατριαρχίας. Η τηλεφωνική τους συνομιλία διακόπτεται από τις συνεχείς παρεμβολές της συζύγου του που τον καλεί να επιστρέψει στην τραπεζαρία και εκφράζει την διαφορετική στάση και νοοτροπία απέναντι στον θεσμό του γάμου.

Στην ταινία *Συνέβη μια Νύχτα*, ο Peter και η Ellie, υποδύονται το παντρεμένο ζευγάρι σε όλη τη διάρκεια της περιπλάνησής τους, στην πορεία της οποίας μαθαίνουν πράγματα ο ένας για τον άλλον. Αυτά είναι που θα τους ενώσουν σε μια σχέση πιο σταθερή από εκείνη του γάμου. Οι πρωταγωνιστές της τρελής κωμωδίας θέλουν να ξεφύγουν από την

¹⁹³ Dana Polan, «The Light Side of Genius: Hitchcock's *Mr. and Mrs. Smith* in the Screwball Tradition», Andrew Horton (επιμ.), *Comedy/Cinema/Theory*, University of California Press, Berkeley, 1991, σσ.131-152, σ. 137, Karnick, «Commitment and Reaffirmation in Hollywood Romantic Comedy», σ. 136.

¹⁹⁴ Mortimer, *Romantic Comedy*, σ. 76.

¹⁹⁵ Grindon, *The Hollywood Romantic Comedy*, σ.34.

καταπίεση, το καθήκον και αναπόφευκτα τη δυστυχία που προμηνύει ο γάμος με βάση το βικτωριανό ιδεώδες. Το μοντέλο της συντροφικότητας που προάγεται εκείνη την περίοδο έχει μεγαλύτερη απήχηση. Οι προσδοκίες του γάμου στρέφονται προς τον πυρήνα, προς το ίδιο το ζευγάρι. Επιδιώκεται η ρήξη με το καθήκον, την πατριαρχία και τη δημιουργία της οικογένειας, ενώ αντίθετα αναδεικνύεται η απόλαυση της διασκέδασης μέσω μιας σχέσης που στηρίζεται στην ισότητα. Για να αποφύγουν τον σκόπελο του διαζυγίου, οι παντρεμένοι πια πρωταγωνιστές οφείλουν να συνεχίζουν να παίζουν, να διασκεδάζουν μαζί, να μοιράζονται το ίδιο αστείο και να παλεύουν σε καθημερινή βάση, και πάνω από όλα να αγαπούν ο ένας τον άλλον¹⁹⁶.

Ακόμη κι αν οι ήρωες έχουν πάρει διαζύγιο κι επιθυμούν να τολμήσουν ένα νέο ξεκίνημα στην ζωή τους, τείνουν να εκδηλώνουν σημάδια υποχώρησης. Ο νέος υποψήφιος σύζυγος είναι ένας απλός άνδρας (από όλες τις απόψεις), λειτουργώντας ουσιαστικά ως πατρικό υποκατάστατο. Τις περισσότερες φορές συνοδεύεται από την μητέρα του. Η τρελή κωμωδία δεν επιτρέπει την είσοδο στην μητέρα ή σε κάποια άλλη μητρική φιγούρα. Όταν όμως εμφανίζονται δεν φέρουν θετικό πρόσημο, αλλά αντίθετα παρουσιάζονται ως καταπιεστικές, φαλλικές μητέρες. Όπως έχει επισημάνει η Kathleen Rowe, «η μητριαρχική γυναίκα γίνεται η ενσάρκωση όλων όσων στέκουν ανάμεσα στον ήρωα και την επιθυμία του, και αναπαριστά τον τρόπο που γεννά η οικογενειακή ζωή και η κοσμιότητα, ένα φοβερό σύμβολο της κοινωνίας που περιέχει τις γυναίκες. Χρησιμεύουν ως στόχοι για το μίσος της καταπίεσης, όπως επιστρατεύεται μέσω της κωμωδίας κι ειδικότερα, από τον παιδικό και οπισθοδρομικό ήρωα»¹⁹⁷.

Η επιλογή ενός συμβατικότερου άνδρα ερείδεται σε ψυχολογικά κίνητρα που στόχο έχει να πατάξει την επιθυμία που γεννήθηκε εντός της από τον πρώτο της σύζυγο¹⁹⁸. Το πρόβλημα δεν υποχωρεί ούτε λύνεται με το να επιλέξει το αντίθετο άκρο. Αν όπως έχουμε υποστηρίξει έως τώρα η σχέση ανάμεσα στο ζευγάρι πριν και κατά τη διάρκεια του έγγαμου βίου εδράζεται κατεξοχήν στην αμοιβαία διασκέδαση, έστω κι αν ακολουθεί φθίνουσα πορεία για να καταλήξει να εξαφανιστεί από το κοινό λεξιλόγιο του ζευγαριού, πώς είναι δυνατό η λύση του προβλήματος να έγκειται στη σύναψη ενός νέου γάμου, με έναν άνδρα που είναι το αντίπαλο δέος του πρώην σύζυγού της; Πώς θα είναι σε θέση να διασκεδάσουν μαζί ή να παίξουν μαζί, όταν δεν είναι σε θέση να μοιραστούν το ίδιο αστείο;

Η επανασύνδεση του ζευγαριού δεν αργεί να προκύψει, γιατί ξέρουν πολύ καλά με ποιον τρόπο θα επιλύσουν τα προβλήματά τους. Οι πρωταγωνιστές, παρά το γεγονός ότι έχουν απομακρυνθεί, γνωρίζουν πολύ καλά ο ένας τον άλλον¹⁹⁹. Ο ανταγωνισμός τους προκύπτει επειδή η συμβίωσή τους, τους έχει οδηγήσει να ανακαλύψουν όλες τις αδυναμίες και τα καλά κρυμμένα μυστικά, και μοιάζουν να απολαμβάνουν περισσότερο τον ανταγωνισμό τους παρά τον γάμο²⁰⁰.

¹⁹⁶ Glitre, *The Extraordinary State of the Union*, σ.106.

¹⁹⁷ Rowe, *The Unruly Woman*, σ. 105., Kathleen Rowe, «Comedy, Melodrama and Gender. Theorizing the Genres of Laughter», Kristine Brunovska-Karnick - Henry Jenkins(επιμ.), *Classical Hollywood Comedy*, Routledge, New York, 1995, σς.39-59, σ. 46.

¹⁹⁸ Cavell, *Pursuits of Happiness*, σ.32.

¹⁹⁹ Schatz, *Τα Είδη Ταυριών του Χόλιγουντ*, σ. 239.

²⁰⁰ Austerlitz, *Another Fine Mess*, σ. 118-119.

Όπως και με τις ταινίες δέσμευσης, αντίστοιχα στις ταινίες επανασύνδεσης οι δύο πρωταγωνιστές αναγκάζονται να απομακρυνθούν από τον κόσμο που τους περιβάλλει και να εισχωρήσουν σε ένα μακρινό τόπο, ουδέτερο και άδειο από ανθρώπους και κανόνες επιβεβλημένους από την κοινωνία. Σε αυτόν τον νέο και ουδέτερο τόπο δύνανται να αντικρύσουν ο ένας τον άλλον όπως ακριβώς είναι. Η πραγματική ταυτότητα των πρωταγωνιστών και η κοινωνική τάξη είναι ασήμαντα γνωρίσματα²⁰¹. Σε αυτόν τον πράσινο κόσμο, είτε πρόκειται για το νησί του Peter Warne στο *Συνέβη μια Νύχτα*, το παιδικό δωμάτιο στην ταινία *Μαζί σου για Πάντα*, το δάσος στο Connecticut στην ταινία *Η Γυναίκα με την Λεοπάρδαλη*, ή το εξοχικό σπίτι στην ταινία *Διαζύγιο με Προθεσμία*, οι ήρωες απομακρύνονται από όλες τις μορφές εξουσίας.

Ο χώρος αυτός θυμίζει βέβαια περισσότερο παιδική χαρά, παραδίδοντας ανοικτή πρόσκληση σε όλους όσους είναι πρόθυμοι να εισέλθουν στους κόλπους της και να γελοιοποιήσουν για λίγο τον εαυτό τους²⁰². Ο πράσινος κόσμος δημιουργώντας μια καλοήγη ατμόσφαιρα διαλύει τις ενστάσεις και τη συστολή και προτρέπει τους ήρωες να εκφράσουν ελεύθερα την επιθυμία τους²⁰³. Νυχτερινές περιπλανήσεις σε φυσικά τοπία εμπνέουν τους ήρωες να εκδηλώσουν την ανάγκη τους για επικοινωνία, για συζήτηση και παιχνίδι. Μέσα σε αυτό το απομακρυσμένο τοπίο που απέχει αισθητά από την μητρόπολη, οι πρωταγωνιστές χαράζουν μια νέα ταυτότητα για τον εαυτό τους²⁰⁴.

Μαθαίνουν να λειτουργούν σαν ομάδα, ενωμένοι ενάντια στο πλήθος που είναι εκτός των πυλών του πράσινου κόσμου και είναι πρόθυμοι να αντιμετωπίσουν όλα τα εμπόδια που θα συναντήσουν στην μετέπειτα διαδρομή²⁰⁵. Η αμοιβαία εκπαίδευση κρίνεται απαραίτητη ώστε να επιτευχθεί το ευτυχές τέλος και να ζήσουν αυτοί καλά. Βέβαια, οι Neale και Krutnik προβάλλουν την ένστασή τους γύρω από την αμοιβαία εκπαίδευση. Γι' αυτούς ο άνδρας είναι από την αρχή της ταινίας αρκετά προσγειωμένος στις απαιτήσεις και τα θέλω του και όλα όσα μπορεί να του προσφέρει η ζωή. Η γυναίκα από την άλλη, επιβάλλεται να υποβληθεί σε μια διαδικασία μεταμόρφωσης ώστε να αποφευχθεί ο κίνδυνος διασάλευσης της κανονικότητας που επιχειρούν να χτίσουν²⁰⁶. Δεν έχουν εξ ολοκλήρου άδικο.

Όπως μαρτυρούν και οι ταινίες τρελής κωμωδίας, η γυναίκα υφίσταται την παραπάνω μεταμόρφωση, καθώς παρατηρεί τις καταστάσεις από την οπτική του άνδρα, αναγνωρίζοντας εντέλει τις αξίες του. Ωστόσο, ο άνδρας δεν έχει πάντα το δίκιο με το μέρος του. Στην ταινία *Συνέβη μια Νύχτα*, ο μισαλλόδοξος και εγωπαθής Peter Warne έχει άποψη για τα πάντα και για το πώς λειτουργούν τα πάντα γύρω του. Κι όμως αποδεικνύεται ανίκανος να σταματήσει ένα αυτοκίνητο μόνο με τον αντίχειρά του όπως υπερηφανεύεται. Αντίστοιχα, στην ταινία *Η Γυναίκα με την Λεοπάρδαλη*, ο David Huxley, παρόλη την ακαδημαϊκή του δεινότητα και τη λογική του, μοιάζει με παιδί που

²⁰¹ Kendall, *The Runaway Bride*, σ.15.

²⁰² Glitre, *The Extraordinary State of the Union*, σ. 125.

²⁰³ Grindon, *The Hollywood Romantic Comedy*, σ. 18.

²⁰⁴ Deleyto, *The Secret Life of Romantic Comedy*, σ. 31.

²⁰⁵ Frank Krutnik, «A Spanner in the Works. Genre, Narrative and the Hollywood Comedian», Kristine Brunovska-Karnick - Henry Jenkins (επιμ.), *Classical Hollywood Comedy*, Routledge, New York, 1995, σσ.17-38, σ. 35.

²⁰⁶ Neale-Krutnik, *Popular Film and Television Comedy*, σ. 144.

δεν μπορεί να εξηγήσει κάτι απλό, όπως το πώς κατέληξε στα χέρια του η τσάντα μιας άγνωστης γυναίκας.

Η παράδοξη αυτή κατάσταση χρήζει ενός εξίσου παράλογου ατόμου που θα δώσει τη λύση του προβλήματος, και μάλιστα αναίμακτα. Αφότου λάβουν την αναγκαία εκπαίδευση, τόσο για τον εαυτό τους όσο και για το ταίρι τους, μπορούν να (ξανά)γίνουν ζευγάρι²⁰⁷. Αυτό που διαπιστώνουμε προτού ακόμα λάβουν την αμοιβαία εκπαίδευσή τους, πόσο μάλλον μετά, είναι ότι οι δυο τους συμπληρώνουν ο ένας τον άλλον²⁰⁸. Παρότι όμως συμπληρώνουν ο ένας τον άλλον, παρατηρούμε ότι είναι ικανοποιημένοι με το γεγονός της απουσίας τρίτων. Πραγματικά, η οικογενειακή εστία που έχουν στήσει δεν βιώνει την ανάγκη να προσθέσει ένα ακόμα μέλος στην βάση της, όπως είναι τα παιδιά. Και για ποιο λόγο άραγε;

Η παρουσία των παιδιών είναι ασύμβατη με το νέο πρότυπο οικογένειας που εστιάζει στη σχέση του ζευγαριού, δίνοντας προβάδισμα στην σεξουαλική ικανοποίηση και τη διασκέδαση²⁰⁹. Όπου υπάρχουν παιδιά είναι εισβολείς²¹⁰. Η παρουσία τους διακόπτει την ατμόσφαιρα του παιχνιδιού, δημιουργούν ευθύνες, καθήκοντα και υποχρεώσεις (έννοιες εντελώς ξένες με το κλίμα της τρελής κωμωδίας), ενώ καθλώνουν το ζευγάρι σε μια πιο καταπιεστική συνύπαρξη γεμάτη κανόνες και πρέπει, χωρίς την αίσθηση της ελευθερίας και της διασκέδασης. Άλλωστε η παρουσία τους κρίνεται περιττή διότι τον ρόλο των παιδιών τον υποδύονται οι ίδιοι οι πρωταγωνιστές και με μεγαλύτερη επιτυχία.

Η ελευθερία που χαρακτηρίζει την παιδική ηλικία (γεμάτη ζωτικό αυθορμητισμό, αυτοσχεδιασμό, παιχνίδι ρόλων αλλά και γενικά παιχνίδια), επισφραγίζεται στην παιδική διάθεση των πρωταγωνιστών που εμφανίζονται εξίσου ανεύθυνοι με τα κανονικά παιδιά. Το κενό που δημιουργεί η απουσία των παιδιών το καλύπτει ο σκύλος, ως υποκατάστατο²¹¹. Επιπλέον, η παρουσία του σκύλου συμβολίζει τον τρόπο με τον οποίο τείνει να αντιμετωπίζει τον συνεσταλμένο ήρωα η άναρχη γυναίκα. Ο άνδρας ως το αγαπημένο κατοικίδιο του εκκεντρικού θηλυκού, δέχεται και υπακούει τις εντολές της αγόγγυστα. Η απουσία των παιδιών δεν είναι η μόνη που δημιουργεί προβληματισμό. Η απουσία του μητρικού προτύπου είναι ύποπτη²¹².

Όπως υποστηρίζει ο Cavell, η απουσία της μητέρας διαιώνίζει την ιδέα ότι η δημιουργία της γυναίκας είναι υπόθεση των ανδρών, κρίνοντας την παρουσία της αχρείαστη και περιττή²¹³. Η Glitre από την άλλη υποστηρίζει ότι η απουσία της μητέρας αντικατοπτρίζει τη μειωμένη επιρροή που έχει η οικογενειακή εστία, εφόσον έχει επιτραπεί η είσοδος της στη δημόσια σφαίρα, μακριά από τον συμβατικό χώρο που οριζόταν για το φύλο της²¹⁴. Οι δύο ήρωες δεν είναι δέσμιοι των κοινωνικών συμβάσεων, των οικογενειακών φορτίων και πιέσεων, της οικονομικής τους θέσης και της ανάλογης ηθικής. Ακόμα κι αν υπάρχουν δεσμεύσεις τις οποίες πρέπει να αποδεχθούν, η αφήγηση των ταινιών τείνει να

²⁰⁷ Grindon, *The Hollywood Romantic Comedy*, σ. 19.

²⁰⁸ Lent, «Romantic Love and Friendship», σ. 324.

²⁰⁹ Glitre, *The Extraordinary State of the Union*, σ. 90.

²¹⁰ Cavell, *Pursuits of Happiness*, σ.59.

²¹¹ Gehring, *Romantic vs Screwball Comedy*, σ. 36.

²¹² Cavell, *Pursuits of Happiness*, σ.17.

²¹³ Cavell, *ό.π.*, σ.57.

²¹⁴ Glitre, *The Extraordinary State of the Union*, σ. 90.

ξεκαθαρίζει την κατάσταση με ρητό τρόπο ώστε να τους απεγκλωβίσει από τέτοιους περιορισμούς²¹⁵.

Τίποτε δεν μοιάζει ακατόρθωτο στο σύμπαν της τρελής κωμωδίας. Όπως υποστήριζε ο Andrew Bergman, «η τρελή κωμωδία είχε ως σχέδιό της τη συμφιλίωση του ασυμφιλίωτου. Με απλά λόγια, η κωμική τέχνη αυτών των κωμωδιών έγινε το μέσο ενοποίησης όσων είχαν θρυμματιστεί και διαιρεθεί. Η παλαβομάρα τους ένωσε κοινωνικές τάξεις και διαλυμένους γάμους, οι διαπροσωπικές σχέσεις εξομαλύνθηκαν και η κοινωνική δυσανεμία καταλάγιασε. Αν η κωμωδία των αρχών της δεκαετίας του 1930 ήταν εκρηκτική, η τρελή κωμωδία ήταν συνεκτική: προσπαθούσε να επανασυνδέσει τα πράγματα»²¹⁶.

Η τρελή κωμωδία σε καμία φάση της σύντομης διαδρομής της επιχείρησε να προβάλει πολιτικά ή άλλα μηνύματα. Σε αρκετές περιπτώσεις θίγονται κοινωνικά ή πολιτικά θέματα αλλά το κινηματογραφικό αφήγημα δεν επικεντρώνεται σε αυτά. Στην ταινία *Ο Άνδρας μου ο Αλήτης* όσο και στην ταινία *Hands Across the Table*, θίγεται το ζήτημα της Μεγάλης Ύφεσης, ενώ η ταινία *Once in a Honeymoon* και *The Major and the Minor [Υπερφυσική Μπεμπέκα (1942)]*, διέπεται από σαφή πολιτική χροιά σχολιάζοντας τα τεκταινόμενα του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου. Ας μην ξεχνάμε ότι η τρελή κωμωδία αποτελείται από ταινίες που στόχο είχαν να προσφέρουν διασκέδαση στο κοινό κι όχι τόσο τροφή για σκέψη.

Τα πολιτικά μηνύματα δεν βρίσκουν στέγη στο σύμπαν της τρελής κωμωδίας²¹⁷. Η ρομαντική κωμωδία όπως και η τρελή κωμωδία προσφέρουν ένα μέσο απόδρασης από τη ζοφερή πραγματικότητα. Υπερκεράζοντας τις συγκρούσεις και τα προβλήματα, η τρελή κωμωδία παρέχει την υπόσχεση ενός καλύτερου μέλλοντος με την τελική ένωση του ζευγαριού. Βέβαια, ο όρος απόδραση είναι προβληματικός εξαιτίας των αρνητικών συνδηλώσεων, προάγοντας την αποκήρυξη της πραγματικότητας²¹⁸. Ενδεχομένως να μην είναι πρόθυμοι να θίξουν ενεργότερα ζητήματα πολιτικής φύσεως, ωστόσο, είναι υπέρ το δέον πρόθυμοι να σατιρίσουν τους εαυτούς τους και τις ταινίες τους.

Ο Cary Grant στην ταινία *Ξαναπαντρεύομαι την Γυναίκα μου*, κοροϊδεύει το πραγματικό του όνομα (Archie Leech) ενώ αργότερα όταν επιχειρεί να παγιδεύσει τον αρραβωνιαστικό της πρώην συζύγου του για να τον περιγράψει λέει πως μοιάζει στον ηθοποιό Frank Bellamy που υποδύεται στην ταινία τον ρόλο του αρραβωνιαστικού, στην ταινία *Διαζύγιο με Προθεσμία*, η Irene Dunne γνωστή για την καλλιφωνία της τραγουδά ένα ντουέτο με τον Frank Bellamy που της λέει ότι δεν τραγουδάς και άσχημα, ενώ στην ταινία *Υπερφυσική Μπεμπέκα*, η Ginger Rogers, παρτενέρ του Fred Astaire και δεινή χορεύτρια κατηγορείται ότι χορεύει απλά υποφερτά. Ύψιστο παράδειγμα αποτελεί βέβαια και η ταινία *Η Γυναίκα με την Λεοπάρδαλη*, όπου η Susan Vance ονοματίζει τον

²¹⁵ Glitre, ό.π., σ. 91.

²¹⁶ Bay, *Μια Κάποια Τάση του Χολιγουντιανού Κινηματογράφου 1930-1980*, σ.100.

²¹⁷ Gehring, *Romantic vs Screwball Comedy*, σ. 185, Wes Gehring, *Screwball Comedy. Defining a Film Genre*, Muncie, Monograph Series, Ball State University, Indiana, 1983, σ. 14.

²¹⁸ William Paul, «No Escaping the Depression. Utopian Comedy and the Aesthetics of Escapism in Frank Capra's *You Can't Take It With You*(1938)», Andrew Horton- Joanna E Rapf (επιμ.), *A Companion to Film Comedy*, Blackwell, United Kingdom, 2013, σς.273-292, σ.273-274.

David Huxley (Cary Grant), *Jerry the Nipper*, που ακούγεται πρώτη φορά την προηγούμενη χρονιά στην ταινία του ηθοποιού *Διαζύγιο με Προθεσμία*²¹⁹.

Αν και η τρελή κωμωδία δεν είναι φύσει διδακτική στο περιεχόμενό της, μπορούμε ωστόσο να υποστηρίξουμε ότι διακηρύσσει ένα στοιχειώδες μήνυμα. Απορρίπτει την παραμέληση των δυνατοτήτων αμφοτέρων των μελών της ως προς την εύρεση του κατάλληλου υποψηφίου για μελλοντικό σύντροφο, την αποφυγή των προκλήσεων της ζωής διαρρηγνύοντας κατ' αυτόν τον τρόπο την μέχρι τότε νοοτροπία του παθητικού ρόλου της ανικανοποίητης γυναίκας που στέκεται αδύναμη να ορίσει τον εαυτό της, και μοναδικό κατόρθωμα στο ενεργητικό της τη θέση της συζύγου-μητέρας.²²⁰

Η τελευταία αναλαμπή του κύκλου ταινιών τρελής κωμωδίας, που από το 1938 είχε απωλέσει την επιθετικότητα και τρέλα των πρώτων ταινιών, αποδίδεται στην παρουσία του σεναριογράφου-σκηνοθέτη Preston Sturges, που επανέφερε την μάχη των φύλων στο προσκήνιο, σατιρίζοντας τα πάντα στο πέρασμά του. Η παρουσία της τρελής κωμωδίας είχε σύντομη διάρκεια ζωής, ωστόσο κατάφερε να κρατήσει το ηθικό του κόσμου ακμαίο, διασπώντας την προσοχή τους από τα σοβαρά ζητήματα. Οι νέες συνθήκες που επικρατούν δεν ευνοούν μια παρόμοια διάσπαση της προσοχής. Ο Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος απειλεί τον Δυτικό κόσμο με αφανισμό και η βιομηχανία του Χόλυγουντ σπεύδει να αυξήσει την παραγωγή ταινιών που στόχο έχουν την προώθηση του πατριωτικού αισθήματος. Η ανευθυνότητα και η αφέλεια, βασικά γνωρίσματα της τρελής κωμωδίας δεν δύνανται να συμβαδίσουν με την νέα ζοφερή πραγματικότητα²²¹. Η νέα πεσιμιστική ατμόσφαιρα ενθάρρυνε τη δημιουργία ενός νέου κινηματογραφικού είδους, που αντικατόπτριζε στην εντέλεια το αίσθημα της καταστροφής, της έλλειψης επιλογών, και της απουσία λύτρωσης: το film noir.

²¹⁹Gehring, *Romantic vs Screwball Comedy*, σ. 61.

²²⁰Grindon, *The Hollywood Romantic Comedy*, σ.97.

²²¹Glitre, *The Extraordinary State of the Union*, σ. 53.

ΚΕΙΜΕΝΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΡΙΩΝ ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΕΥΤΙΚΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ

Εν αρχή, *Συνέβη μια Νύχτα*, σε ένα *Τρένο Πολυτελείας*, όπου εμφανίστηκε ξαφνικά *Ο Άνθρωπος Σκιά*. Πώς αλλιώς να ξεκινήσει κανείς την ανάλυση των αντιπροσωπευτικότερων ταινιών τρελής κωμωδίας αν δεν καταπιαστεί πρώτα με την ταινία-όχημα του κύκλου. Αν και οι παραπάνω τρεις ταινίες συνέβαλαν εξίσου ώστε να γεννηθεί το είδος, παρέχοντας η καθεμία τα δικά της προσωπικά γνωρίσματα, ωστόσο η συμβολή της ταινίας του Capra υπήρξε ανεπανάληπτη. Δεν θα ήταν παρακινδυνευμένο να ειπωθεί ότι η ταινία *Συνέβη μια Νύχτα* είναι ο φάρος της τρελής κωμωδίας. Κανένα αφιέρωμα ή εργασία δεν μπορεί παρά να εκκινήσει από την αφετηρία και να αποδώσει τα δέοντα στην κορυφαία αυτή ταινία και τον δημιουργό της. Γι' αυτό το λόγο η πρώτη ταινία που θα επιχειρήσουμε να αναλύσουμε στον καλύτερο βαθμό είναι το αριστουργηματικό *Συνέβη μια Νύχτα*.

Η απόφασή μας να ξεχωρίσουμε την συγκεκριμένη ταινία δεν συνεπάγεται την έλλειψη εκτίμησης και σεβασμού της ταινίας του Howard Hawks *Τρένο Πολυτελείας*. Αντιθέτως, στην ταινία αυτή ο Hawks «προθερμαίνεται» αναφορικά με την απεικόνιση της σχέσης των δύο φύλων, των τρελών πρωταγωνιστών, των παράδοξων καταστάσεων, τελειοποιώντας την πρώτη μαγιά, που αποτελεί το *Τρένο Πολυτελείας*, τέσσερα χρόνια αργότερα, το 1938 με την ταινία *Η Γυναίκα με την Λεοπάρδαλη*, που θα αναλύσουμε αμέσως μετά. Όσο δε για το ζευγάρι της μεγάλης οθόνης William Powell- Myrna Loy, τόσο στην ταινία *Ο Άνθρωπος Σκιά* όσο και στην ταινία *Γάμος με Επιφυλάξεις*, πρόσφεραν σημαντικά μαθήματα αναφορικά με τη φύση του έγγαμου βίου αλλά για τον θεσμό του γάμου γενικότερα. Όμως, ας αφήσουμε τις ταινίες να μιλήσουν.

It Happened One Night (Συνέβη μια Νύχτα/Νέα Υόρκη-Μαϊάμι) 1934

Η ταινία ξεκινά συστήνοντάς μας την πρωταγωνίστρια, Ellen Andrews, να βρίσκεται εγκλωβισμένη στη θαλαμηγό του πατέρα της. Η αιτία της ανεξήγητης φυλάκισής της είναι η τέλεση του γάμου της με τον King Westley, πράξη που έχει θορυβήσει τον πατέρα της. Οι διαδικασίες ακύρωσης του γάμου της έχουν ήδη δρομολογηθεί. Βουτώντας στη θάλασσα, καταφέρνει να διαφύγει από τη θαλαμηγό κι αφού φτάσει στη στεριά θα επανενωθεί με τον σύζυγό της. Την ίδια ώρα, ο πατέρας της έχει επιστρατεύσει σε κάθε σταθμό τρένου, λεωφορείου και αεροδρομίου ιδιωτικούς πράκτορες προκειμένου να την εντοπίσουν ώστε να επιστρέψει στην ασφάλεια του πατρικού της. Η Ellen αποδεικνύεται εξίσου δαιμόνια με τον πατέρα της, και καταφέρνει να διασφαλίσει μια θέση στο λεωφορείο περνώντας απαρατήρητη από τους ανθρώπους του πατέρα της.

Ταυτόχρονα, στον ίδιο χώρο κάνει τη βασιλική είσοδό του ο Peter Warne, άρτι απολυμένος δημοσιογράφος από την εφημερίδα όπου και εργαζόταν. Από την πρώτη συνάντησή τους, ο Peter και η Ellie κονταροχτυπιούνται με πνευματώδεις λεκτικούς

διαξιφισμούς. Στην πραγματικότητα, κάτω από την αμοιβαία αντιπάθεια γι' αυτό που έκαστος εκπροσωπεί, υποφώσκει η αμοιβαία έλξη που διακρίνεται εξαρχής. Ο Peter θα τη βοηθήσει στο σχέδιό της να φτάσει στην Νέα Υόρκη και στην αγκαλιά του συζύγου της, αν και εκείνη εξυπηρετήσει το ιδιοτελές και φιλόδοξο σχέδιό του: την αποκλειστικότητα του χρονικού της επαναστατικής πράξης της, προκειμένου να ανακτήσει τη δουλειά του στην εφημερίδα. Ξεκινούν μαζί την περιπλάνηση από πολιτεία σε πολιτεία, όπου ο ανταγωνισμός τους αρχίζει να καταλαγιάζει και να γεννιέται δειλά ο έρωτας. Ακολουθούν παρεξηγήσεις που εμποδίζουν την ομαλή και γρήγορη ένωση του ζευγαριού, αν και ο χωρισμός τους δεν διαρκεί πολύ. Η Ellen, συνοδευόμενη από τον πατέρα της στο γαμήλιο μονοπάτι που την οδηγεί πλέον στην επίσημη τελετή του γάμου της, έπειτα από δική του παρότρυνση, το σκάει και τρέχει να βρει τον Peter. Οι πρωταγωνιστές ενώνονται εις σάρκα μίαν σε ένα από τα πιο αστεία φινάλε.

Η περίληψη της ταινίας δεν περιέχει πολλά στοιχεία που να δικαιολογούν τον όρο αριστούργημα. Για να είμαστε ειλικρινείς, οι συνθήκες που επικρατούσαν δεν ήταν ευνοϊκές. Τίποτε δεν προμήνυε την επιτυχία που θα ακολουθούσε, καθότι κανένας από τους συντελεστές δεν αισθανόταν ότι συμμετείχε σε κάτι που θα άλλαζε τον ρου της κινηματογραφικής κωμωδίας. Η ταινία *Συνέβη μια Νύχτα* επιχειρούσε να αποσπάσει λίγη από την δημοτικότητα του τότε διάσημου είδους ταινιών, που εκτυλίσσονταν σε λεωφορείο και περιλάμβανε εντός του έναν μικρόκοσμο Αμερικανών που ταξίδευαν όλοι μαζί²²². Όμως το είδος έφθινε σε δημοτικότητα το 1934 και η Columbia, ένα από τα μικρότερα κινηματογραφικά στούντιο, δεν ήταν πρόθυμη να εγκαταλείψει την ταινία που ετοίμαζε. Μερικές αλλαγές κρίνονταν απαραίτητες. Η Columbia έπραξε τα δέοντα, προχωρώντας σε μια παράτολμη κίνηση. Η απόφαση που πάρθηκε ήταν να χαρίσουν πλήρη καλλιτεχνική αυτονομία στον σκηνοθέτη Frank Capra, όπως είχαν πράξει ήδη το 1931 για την ταινία *Ladies of Leisure*.

Η εύρεση του πρωταγωνιστικού ζευγαριού αποδείχθηκε δύσκολη αποστολή. Ο Clark Gable, αναγκάστηκε να αναλάβει τον ρόλο του Peter Warne, ως τιμωρία για τη δύστροπη στάση του απέναντι στον κολοσσό Louis B. Mayer, απαιτώντας αύξηση. Η συμμόρφωση του Gable δεν έγινε χωρίς ίχνος εναντίωσης²²³. Η πρώτη συνάντηση του Capra με τον Gable, υπό τις εντολές του μεγιστάνα του κινηματογράφου, πραγματοποιήθηκε με τον Gable να εμφανίζεται μεθυσμένος. Το σκηνοθετικό δαιμόνιο του Capra άντλησε έμπνευση από την ατίθαση παρουσία του ηθοποιού και αποφάσισε να την μεταφέρει αυτούσια στη μεγάλη οθόνη, συστήνοντας στο κοινό τον πρωταγωνιστή της ταινίας μεθυσμένο²²⁴.

Η Claudette Colbert πείσθηκε να αναλάβει το ρόλο της κακομαθημένης κληρονόμου, αρχικά διότι καμία άλλη ηθοποιός δεν ήταν πρόθυμη να τον δεχθεί, και εν συνεχεία, η παρουσία του Gable την καθυσέχασε²²⁵. Βέβαια τίποτα δεν επαρκούσε ώστε να χαρακτηριστεί η εμπειρία ευχάριστη. Οι κριτικοί την καλωσόρισαν με ευνοϊκή διάθεση. Οι συντελεστές της ταινίας ωστόσο ανυπομονούσαν να έρθει το τέλος των σύντομων γυρισμάτων, που διήρκεσαν μόλις τέσσερις εβδομάδες. Ακόμη κι ο σκηνοθέτης της,

²²²McDonald, *Romantic Comedy*, σ. 19.

²²³Kendall, *The Runaway Bride*, σ.38.

²²⁴ Kendall, ό.π., σ. 41.

²²⁵ Kendall, ό.π., σ.38.

ήθελε να ξεφορτωθεί από πάνω του την ταινία, δυσανασχετώντας ακόμη και να προχωρήσει στη διαδικασία του μοντάζ προκειμένου να μειώσει την διάρκειά της²²⁶.

Τα βασικά χαρακτηριστικά των ταινιών που εκτυλίσσονται σε λεωφορείο (bus movie) στην ταινία *Συνέβη μια Νύχτα* είναι ευδιάκριτα: μια πλούσια κληρονόμος το σκάει από το σπίτι της και συναντά στο λεωφορείο που ταξιδεύει και συναντά έναν άνεργο δημοσιογράφο. Οι ομοιότητες ωστόσο αρχίζουν και τελειώνουν εδώ. Η αλλαγή που πρόσφερε η ταινία του Capra έγκειται στον τρόπο που οι δύο πρωταγωνιστές εκφράζουν την αμοιβαία ερωτική έλξη που αισθάνονται και τορπιλίζει την ατμόσφαιρα. Η ταινία δανείζεται από τους κώδικες της σκληρής κωμωδίας (tough comedy) και της σοφιστική κομεντί²²⁷. Το ζευγάρι διεκδικεί την προσοχή μας, διασκεδάζοντας κοινό και εαυτούς σε αυτό το εκκεντρικό ρομαντικό ειδύλλιο που λαμβάνει χώρα μεταξύ τους. Πώς όμως ένα πλουσιοκόριτσο ερωτεύεται έναν εκπρόσωπο της λαϊκής τάξης ξεπερνώντας τις διαφορές που τους χωρίζουν και συμφιλιώνοντας τους πάντες και τα πάντα στο πέρασμά τους;

Η συμβολή του Frank Capra ήταν σημαντική. Πολύ συχνά η λαϊκιστική κωμωδία συγχέεται με τις ταινίες του σκηνοθέτη. Εν μέρει, ο παραπάνω ισχυρισμός είναι αληθής. Οι ταινίες του, από το *Συνέβη μια Νύχτα* έως το *Μια Υπέροχη Ζωή* θέτουν στο κέντρο τους τον άνθρωπο της μεσαίας τάξης, τον τυπικό καθημερινό Αμερικανό άνδρα κι όχι τους μεγαλοαστούς, αριστοκράτες και την κοσμική ζωή εν γένει. Ίσως οι προσωπικές του εμπειρίες να τον οδήγησαν προς αυτή την εστίαση. Το χρηματιστηριακό Κραχ άφησε το στίγμα του στην οικογένεια του σκηνοθέτη, παρατηρώντας τις οικονομίες τους να εξαφανίζονται σε μια μέρα. Ανακινήθηκαν τότε μέσα του τα παλιά συναισθήματα, εκείνα που είχε βιώσει όταν επέστρεφε στην Αμερική έπειτα από το τέλος του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου. Τότε είχε αναγκαστεί να αναλάβει διαφορετικές εργασίες για το προς το ζην, ανάμεσα σε αυτές ήταν η θέση του προσωπικού διδασκάλου για τον γιο ενός ιδιοκτήτη χρυσωρυχείου, γεγονός που του έδειξε από πολύ κοντά πώς ζουν οι πλούσιοι²²⁸.

Αισθάνθηκε από πολύ νωρίς την ανάγκη να συνταχθεί με την εργατική τάξη μιας και δεν είχε ισχυρή πίστη και εμπιστοσύνη στους εκπροσώπους του πλούτου. Η σκηνοθετική μαεστρία του Capra επιδεικνύει την οπτική του σε κάθε ταινία του. Στην ταινία *Συνέβη μια Νύχτα*, η επιλογή του να τοποθετήσει τη δράση στο περιβάλλον των πλουσίων εντός της θαλαμηγού, είναι μελετημένη και εκούσια. Αποφασίζει να επιστρατεύσει κάθε μέσο ώστε να καταδείξει τη στάση των πλουσίων. Σε αυτό το σημείο αξίζει να σημειωθεί ότι οι σκηνές που εκτυλίσσονται στο περιβάλλον της αριστοκρατίας είναι πολύ λιγότερες σε αναλογία με εκείνες που εκτυλίσσονται σε εξωτερικούς χώρους, απομακρυσμένους από το παραμικρό ψήγμα πολυτέλειας.

Η περιπέτεια της Ellie εκκινεί ήδη από την απόφασή της, παρμένη πριν από τους τίτλους αρχής, να παντρευτεί τον King Westley, έναν άνθρωπο που ο πατέρας της χαρακτηρίζει ψεύτικο. Η απεργία πείνας δεν κατευνάζει τον πατέρα της. Η μόνη λύση είναι να δραπετεύσει από την θαλαμηγό και να ταξιδέψει έως τη Νέα Υόρκη, έως τον σύζυγό της και να ολοκληρώσουν τον γάμο τους. Στο σταθμό του λεωφορείου, γνωρίζεται με τον

²²⁶Harvey, *Romantic Comedy In Hollywood*, σ. 107.

²²⁷Κακλαμανίδου, *Εισαγωγή στη Χολιγουντιανή Ρομαντική Κομεντί*, σ.41.

²²⁸Kendall, *The Runaway Bride*, σ. 12.

Peter και τα πυροτεχνήματα αρχίζουν να εκτοξεύονται. Απρόθυμα σχεδόν σχηματίζεται ένα χαμόγελο στα χείλη της όταν κατά λάθος πέφτει πάνω στον Peter, την ώρα που προσπαθεί να στερεώσει τη βαλίτσα της. Στο χώρο του λεωφορείου παύουν να ισχύουν οι κοινωνικές τάξεις που υπάρχουν στην κανονική πραγματικότητα. Εδώ εκπρόσωποι της εργατικής τάξης και της ανώτερης τάξης σχηματίζουν έναν νέο κόσμο, αδιαφορώντας για οικονομικοκοινωνικές διαφορές που ενδεχομένως τους χωρίζουν.

Κάτι τέτοιο ωστόσο δεν ισχύει στην περίπτωση της Ellie και του Peter. Η βάση της σχέσης τους ορίζεται ακριβώς σε αυτές τις οικονομικοκοινωνικές διαφορές (κοινωνική τάξη, στάσεις απέναντι στην εργασία, ελεύθερος χρόνος, χρήμα)²²⁹. Ο Peter αποκαλεί την Ellie, αχάριστο πλάσμα και κακομαθημένη από την αρχή μέχρι το τέλος της ταινίας. Η άποψή του για τους πλούσιους είναι ήδη σχηματισμένη χωρίς να δέχεται τροποποιήσεις. Από την πρώτη στιγμή δεν σταματά να διακηρύσσει την απέχθειά του για την κοινωνική τάξη της Ellie, ενώ για την ίδια οι χαρακτηρισμοί που της αποδίδει είναι ιδιαιτέρως αυστηροί.

Ένα κακομαθημένο παλιοκόριτσο είσαι. Εσύ μόνο ξέρεις ν' αγοράζεις. Ξέρεις τι σημαίνει η ταπεινότητα; Πού να κατέβεις με τον απλό κοσμάκη.

Το ταξίδι από το Μαϊάμι στην Νέα Υόρκη στοχεύει να της δώσει πρώτης τάξεως μαθήματα σχετικά με την ταπεινότητα²³⁰. Στον πραγματικό κόσμο η Ellie υπερέχει από οικονομική και κοινωνική θέση. Στο περιβάλλον του λεωφορείου η υπεροχή της αυτή δεν της χαρίζει ιδιαίτερα προνόμια²³¹. Η υπεροχή του φύλου, αρσενικό έναντι θηλυκού, παραλαμβάνει τα σκήπτρα, δηλώνοντας ότι οι διαφορές τους είναι απλά μια πρόφαση, μετατοπίζοντας τη σχέση τους από τη βάση της κοινωνικοοικονομικής στάθμης, στην βάση της σεξουαλικής ισχύος²³².

Η Ellie προσγειώνεται απότομα σε μια ανοίκεια πραγματικότητα, χωρίς να είναι καταρτισμένη σε κάποιον τομέα που να εγγυάται την ασφάλειά της. Σε αυτό το οδοιπορικό μετακινείται από πολιτεία σε πολιτεία, χωρίς χρήματα, ανίδειη για τους κινδύνους που ελλοχεύουν είτε εντός είτε εκτός του λεωφορείου. Η αφέλειά της εκδηλώνεται όταν κατεβαίνει από το λεωφορείο, στην διάρκεια του μισάωρου διαλείμματος και ενημερώνει τον οδηγό ότι θα καθυστερήσει μερικά λεπτά, με την λανθασμένη εντύπωση ότι δεν θα αποχωρήσουν προτού επιστρέψει. Η εντύπωση του Peter αποδεικνύεται περίτρανα. Είναι όντως ένα κακομαθημένο παλιοκόριτσο, με κύριο χαρακτηριστικό γνώρισμα την υπερηφάνεια που συνοδεύει τον πλούτο. Ως ανώτερη θεωρεί ότι είναι σε θέση να δίνει εντολές στους πάντες που θα σπεύσουν να την υπακούσουν. Όταν διαπιστώνει ότι στην πραγματική ζωή, πέρα από τα πλούτη και την ασφάλεια του σπιτιού της, ισχύουν διαφορετικοί και απαράβατοι κανόνες που δεν πρόκειται να παρακαμφθούν ακόμη κι αν καθυστερεί το σχέδιο μιας πλούσιας κληρονομιάς²³³.

²²⁹Schatz, *Τα Είδη Ταινιών του Χόλιγουντ*, σ.224.

²³⁰Wartenberg, *Unlikely Couples*, σ.58.

²³¹ Kendall, *The Runaway Bride*, σ. 42.

²³²Rowe, *The Unruly Woman*, σ. 127.

²³³Wartenberg, *Unlikely Couples*, σ. 51.

Αρχίζει δειλά να επεξεργάζεται ότι το ξέσπασμα του Peter αναφορικά με την ίδια αλλά και την τάξη της, δεν είναι αδικαιολόγητο. Αυτό δεν σημαίνει ότι το ομολογεί ποτέ μπροστά του. Θα χρειαστεί να συμβεί ακόμη ένα επεισόδιο για να αντιληφθεί πλήρως την ανεπάρκειά της, ότι είναι ανίκανη να ταξιδέψει μονάχη. Στη διαδρομή, δέχεται το επίμονο φλερτ ενός συνεπιβάτη, δυσφορώντας έντονα. Η στάση του σώματός του όσο και τα σχόλιά του δημιουργούν στην Ellie αυτόματα την αίσθηση κινδύνου. Ο Peter παρακολουθώντας από απόσταση το περιστατικό εμφανίζεται ως από μηχανής θεός για να την αποσπάσει από τα δίχτυα του επίδοξου Καζανόβα. Η Ellie σχηματίζει ξανά το ίδιο αυτάρεσκο χαμόγελο όπως και στην αρχή της γνωριμίας τους. Διαπιστώνει κανείς ότι καθ' όλη τη διάρκεια του επεισοδίου, πριν ακόμη επέμβει ο Peter, οι δυο τους επικοινωνούσαν με βλέμματα, με την Ellie να εκπέμπει σήματα κινδύνου και ο Peter να τα αποκωδικοποιεί.

Από τη στιγμή που επισήμως παραδίδει τον έλεγχο στον Peter, αλλάζει πλήρως η δυναμική της ταινίας προσωρινά έστω. Το αρσενικό γίνεται ο κυρίαρχος του παιχνιδιού και η γυναίκα επιστρέφει στην θέση της, υπακούοντας δυσμενώς τις εντολές του Peter²³⁴. Ως προστάτης και εκπαιδευτής της, της παραδίδει μαθήματα στην ταπεινότητα. Η διαμονή τους στο ίδιο δωμάτιο, υποδύμενοι το ευτυχές παντρεμένο ζευγάρι, θέτει τα θεμέλια της σχέσης τους. Γνωρίζουμε ήδη ότι ο Peter δεν αγνοεί την πραγματική της ταυτότητα. Της ανακοινώνει το σχέδιό του, που δεν είναι άλλο από το να δημοσιοποιήσει στο άρθρο που θα προσφέρει στην εφημερίδα του, την περιπέτειά της να φτάσει στον σύζυγό της. Γεννιέται όμως ένα πρόβλημα.

Ο Κώδικας Haze, σεβόμενος το θεσμό του γάμου και της οικογένειας, δεν θα ήταν σύμφωνος με την συγκατοίκησή τους στο ίδιο δωμάτιο. Το πρόβλημα επιλύεται, κάνοντας χρήση μιας κουβέρτας, της πιο διάσημης κουβέρτας στην ιστορία του κινηματογράφου²³⁵. Αλλά δεν σταματά εκεί. Η διάθεση παρωδίας εξουσιάζει την Ellie που σχολιάζει: «Αυτό φαντάζομαι διευθετεί τα πράγματα». Εφόσον δεν υπάρχει πουθενά σάλπιγγα στον ορίζοντα που να απειλεί να γκρεμίσει τα τείχη, ο κίνδυνος είναι μηδαμινός²³⁶. Τα Τείχη της Ιεριχούς παρότι είναι πιο ασφαλή από τα κανονικά, κινδυνεύουν να γκρεμιστούν, όχι από το άκουσμα της σάλπιγγας, αλλά από τα εσώρουχα της Ellie που ακουμπούν επάνω του. Οι υπαιγιμοί αναφορικά με το σεξ είναι ιδιαιτέρως τολμηροί, ειδικά αν αναλογιστεί κανείς το γεγονός ότι η ταινία γυρίστηκε το 1934. Ακόμη και τα πιο αθώα μυαλά θα ήταν σε θέση να κάνουν τον πονηρό συσχετισμό.

Για να διαλυθούν οι υποψίες, έχουν συστηθεί ως παντρεμένο ζευγάρι στους ιδιοκτήτες του μοτέλ, όπου έχουν καταλύσει για να ξεφύγουν από τη βροχή. Θα χρειαστεί να υποδυθούν τον ρόλο στο έπακρο για να διαφύγουν από τους ιδιωτικούς ντετέκτιβ που έχει διορίσει ο πατέρας της Ellie. Στο εσωτερικό του δωματίου, οι ρόλοι έχουν αντιστραφεί. Ο Peter, συνεχίζει να δρα ως προστάτης της Ellie, αναλαμβάνοντας καθήκοντα νοικοκυράς, μητέρας και πατέρα. Η Ellie υποδύεται επιτυχώς το ρόλο του μωρού. Παρόλα αυτά δεν χάνει λεπτό από το να δίνει επιστημονικές πραγματείες διατρανώνοντας την ανωτερότητα της εργατικής τάξης έναντι των πλουσίων.

²³⁴ Mortimer, *Romantic Comedy*, σ. 58.

²³⁵ Cavell, *Pursuits of Happiness*, σ. 80.

²³⁶ Cavell, ό.π., σ. 82-83.

Το πρώτο μάθημα (από τα πολλά που θα ακολουθήσουν), αφορά στο πώς πρέπει να βουτάς το ντόνατ στον καφέ, ένα από τα βασικότερα διδάγματα που η Ellie δεν έλαβε ποτέ. Το κύριο ελάττωμά της, η νοοτροπία του κακομαθημένου πλουσιοκόριτσο, είναι το κόκκινο πανί για τον Peter, που δεν χάνει ευκαιρία να της τονίσει τις ελλείψεις και τις ανεπάρκειές της. Η οξύνιοια και ο αυθορμητισμός της δεν συγκαταλέγονται στα ελαττώματα. Πρόθυμη να συμμετέχει στο αυτοσχεδιαστικό παιχνίδι που στήνει ο Peter, τον ψεύτικο γάμο, μεταμορφώνεται αυτόματα στη σύζυγο ενός εκπροσώπου της εργατικής τάξης, προσαρμόζοντας εμφάνιση και συμπεριφορά ώστε να ανταποκρίνονται στο νέο της ρόλο²³⁷.

Το θεατρικό έργο με τους δυο τους να υποδύονται το «ευτυχές» παντρεμένο ζευγάρι, που καβγαδίζει με έντονο έως και βίαιο τρόπο, πείθει τον εύπιστο ιδιοκτήτη του μοτέλ. «Σας είπα ότι ήταν ένα καλοπαντρεμένο ζευγάρι». Ανταποκρινόμενο στο βικτωριανό πρότυπο, όπου ο γάμος θεωρούνταν πεδίο μάχης, συγκρούσεων και δυστυχίας, το κοινό που τους παρακολουθεί, αναγνωρίζει άμεσα τους οικείους αυτούς κώδικες. Ο πρώτος ψεύτικος γάμος ανάμεσα στον Peter και την Ellie αποτελεί το πρώτο βήμα προς της διάλυση των κοινωνικών και οικονομικών διαφορών που τους χωρίζουν. Τα εμπόδια που παραμένουν αφορούν την πραγματική σύνδεση που δεν έχει ακόμη διαφανεί²³⁸. Αναμφίβολα, η ικανότητά τους να αυτοσχεδιάζουν μαζί με εφάμιλλη ετοιμότητα και ευστροφία είναι δηλωτική. Αρχίζουν να διαμορφώνουν τη δική τους γλώσσα επικοινωνίας, σημάδι που μας επιβεβαιώνει ότι αυτοί οι δύο αξίζει δικαιωματικά να μείνουν μαζί²³⁹.

Peter: Μπορούμε να κάνουμε τέλειο θίασο. Όταν ζορίσουν τα πράγματα, θα παίζουμε σε μικρές πόλεις. Αυτό θα το λέμε Η Μεγάλη Απάτη».

Ellie : Γιατί όχι την Σταχτοπούτα ή μια ερωτική ιστορία;

Peter : Όχι, παραείναι μελό.

Ellie : Μ' αρέσουν τα μελό.

Ίσως, ασυνείδητα, η Ellie να έχει πλάσει στην φαντασία της ένα ειδύλλιο ανάμεσα στην ίδια και τον Peter. Ο Peter δεν φαίνεται να καλωσορίζει την ιδέα, έστω και στα ψέματα²⁴⁰. Τα μαθήματα στην ταπεινοφροσύνη αρχίζουν να αγγίζουν την Ellie, που απομακρύνεται αισθητά από το κακομαθημένο παλιοκόριτσο της αρχής. Είναι σειρά της να διδάξει και να εκπαιδεύσει τον Peter, όχι στην ταπεινότητα, αλλά στην γενναιοδωρία, την αποτελεσματικότητα, την τόλμη αλλά κυρίως το να πράττεις χωρίς να ακολουθείς την πεπατημένη²⁴¹. Έπειτα από πρωτοβουλία της, χαρίζει όλες τις οικονομίες τους σε μια μητέρα και το παιδί της ώστε να μπορέσουν να αγοράσουν τροφή. Στηριζόμενοι πλέον στα δικά τους μέσα, χωρίς καμία οικονομική βοήθεια, περιφέρονται στην αμερικανική ύπαιθρο, εισάγοντάς μας σε μια ποιμενική συμφωνία που έχει επέλθει εξαιτίας της

²³⁷Beach, *Class, Language and American Film Comedy*, σ. 74.

²³⁸Beach, *Class, Language and American Film Comedy*, σ. 73.

²³⁹McDonald, *Romantic Comedy*, σ. 25.

²⁴⁰Wartenberg, *Unlikely Couples*, σ. 60.

²⁴¹Rowe, *The Unruly Woman*, σ. 132.

Υφεσης²⁴². Ο Peter, γνήσιος εκπρόσωπος της εργατικής τάξης και ως άνθρωπος της δημοσιογραφικής πιάτσας ξέρει πολύ καλά να ελίσσεται παντού. Η επιστημονική του γνώση γύρω από τα πιο απλά αλλά ουσιώδη της ζωής, όπως το να σηκώνει στους ώμους του κάποιον δεν τον εγκαταλείπει. Μάλιστα, υποστηρίζει ότι αποτελεί αποκλειστικό προνόμιο της τάξης του, ενώ οι πλούσιοι δεν συμπεριλαμβάνονται στη λίστα. Όσοι ξέρουν να το κάνουν είναι αυθεντικοί άνθρωποι σύμφωνα με τον ίδιο. Οι προκαταλήψεις του αναφορικά με την τάξη της Ellie τον εμποδίζουν να αναγνωρίσει την αλλαγή που έχει επέλθει εντός της, αλλά και στα δικά του συναισθήματα. Η επιθετικότητα που ήταν απτή ανάμεσα τους από την αρχή της γνωριμίας τους, αντικαθίσταται από κάτι καινούριο.

Ellie: Μπορείς να φύγεις όποτε θέλεις. Κανείς δεν σε κρατάει εδώ. Τα καταφέρνω μια χαρά μόνη μου.

Όταν συνειδητοποιεί ότι ο Peter δεν βρίσκεται σε κοντινή απόσταση καταλαμβάνεται από πανικό. Οι πρώτες ενδείξεις της συναισθηματικής τους μεταστροφής, όπου η σεξουαλική έλξη ενώνεται με τον έρωτα εκδηλώνεται όταν διανυκτερεύουν στην εξοχή, με στέγαστρο τον έναστρο ουρανό. Η ερωτική επιθυμία, είναι απτή κάνοντας την ατμόσφαιρα να πάλλεται τόσο από τα βλέμματα όσο και από την συστολή των σωμάτων, εξαιτίας της στενής εγγύτητας. Το βλέμμα της Ellie τον ακολουθεί παντού. Ο εκνευρισμός και οι προσβολές του Peter φανερώνουν ότι κι εκείνος αρχίζει να μοιράζεται την γέννηση ενός πρωτόγνωρου συναισθήματος. Υπονιάζεται ότι είναι ερωτευμένος μαζί της, αλλά η ανικανότητά του να χωρέσει το συναίσθημά του σε λέξεις ή έστω σε μια μεγαλόφωνη παραδοχή του αναδύουν μια οξύθυμη διάθεση. Για τελευταία φορά προχωρά στην επίδειξη των γνώσεών του γύρω από τον αποτελεσματικότερο τρόπο να κάνει κανείς ωτοστόπ. Περιττό να ομολογήσουμε ότι ηττάται πανηγυρικά. Ακόμη ένας τομέας όπου αισθάνεται ότι οι γνώσεις του θα χρησιμεύσουν στο ευρύ κοινό, σκέφτεται να γράψει ένα βιβλίο με θέμα το ωτοστόπ παρουσιάζοντας τους βασικούς κανόνες που πρέπει να τηρηθούν²⁴³.

Peter: Εξαρτάται πώς το χειρίζεσαι.

Ellie: Κι εσύ είσαι ειδικός υποθέτω.

Peter: Το θέμα είναι πώς σηκώνεις τον αντίχειρα.

Ellie: Κάνεις τον πολύξερο. Κανείς δεν ξέρει καλύτερα από σένα. Θα σταματήσω ένα μάζι χωρίς να χρησιμοποιήσω το δάχτυλό μου. Έχω δικό μου σύστημα.

Η μέθοδος της Ellie αποδεικνύεται αποτελεσματικότερη. Γυρίζει την πλάτη στους κανόνες του Peter, αυτοσχεδιάζοντας ακόμη μια φορά για να του αποδείξει ότι στην τελική, το μπούτι είναι ισχυρότερο από το δάχτυλο²⁴⁴. Μάταια προσπαθεί να της αφαιρέσει την μοναδικότητά της, ισοπεδώνοντας την προσωπικότητά της, μετατρέποντάς την σε κανονικό άνθρωπο ώστε να ταιριάζει με τους υπόλοιπους. Δεν αναγνωρίζει ότι η

²⁴²Kendall, *The Runaway Bride*, σ. 47.

²⁴³Wartenberg, *Unlikely Couples*, σ. 57.

²⁴⁴Wartenberg, *ό.π.*, σ. 57.

διαφορετικότητά της, η ικανότητά της να κάνει εξωφρενικές χειρονομίες κι η αντισυμβατική παρουσία της έχει αποδειχθεί ότι έχει τα θετικά της²⁴⁵.

Στην τελευταία τους συμβίωση ως υποτιθέμενο νιόπαντρο ζευγάρι, πραγματοποιείται η πιο προσωπική τους συζήτηση²⁴⁶. Τα Τείχη της Ιεριχούς στήνονται ξανά και η βροχή έξω πέφτει με ορμή. Με την κουβέρτα να τους χωρίζει, οι ήρωες βρίσκονται αμπαρωμένοι στα στρατόπεδά τους - ο Peter ξαπλωμένος στο κρεβάτι, η Ellie καθισμένη στην άκρη του κρεβατιού. Η στάση του σώματος φανερώνει πολλά. Ο καθένας έχει επίγνωση της παρουσίας του άλλου στην άλλη άκρη της κουβέρτας. Η ατμόσφαιρα δονείται από την βραδυφλεγή, ηλεκτροφόρα ερωτική επιθυμία των δύο ηρώων. Η συζήτηση ξεκινά αρκετά αθώα, όταν η Ellie τον ρωτά αν θα τον ξαναδεί στην Νέα Υόρκη, για να θίξει αργότερα πιο προσωπικά δεδομένα.

Ellie: Έχεις ερωτευθεί ποτέ Peter; Θα έκανες ευτυχισμένη μια γυναίκα.

Peter: Φυσικά και το έχω σκεφτεί. Ποιος δεν το έχει; Αν βρω ποτέ την κατάλληλη γυναίκα. Πού να την βρεις; Μια γυναίκα αληθινή. Αυθεντική. Δεν υπάρχουν όμως πια. Αν το έχω σκεφτεί; Υπήρξα κι εγώ αρκετά χαζός να κάνω σχέδια. Είδα κάποτε ένα νησί στον Ειρηνικό. Δεν το ξέχασα ποτέ. Εκεί θα ήθελα να την πάω. Πρέπει όμως να είναι απ' αυτές που θα βουτούσαν στα κύματα μαζί μου και θα της άρεσαν όπως κι εμένα. Νύχτες που εσύ, το φεγγάρι και η θάλασσα γίνονται ένα. Που θαρρείς πως βρίσκεσαι σε μέρος μαγικό και καταπληκτικό. Εκεί είναι το μέρος για να ζήσεις. Τα άστρα φαίνονται τόσο κοντά που νομίζεις ότι θα τα πιάσεις. Βεβαίως και το σκέφτομαι. Αν καταφέρω ποτέ να βρω κάποια που θα της άρεσουν όλα αυτά.

Η Ellie γλιστρά αθόρυβα προς την μεριά του για να του ζητήσει να την πάρει μαζί του στο νησί που μόλις περιέγραψε. Επαφίεται στην απόφαση της γυναίκας να κάνει το πρώτο βήμα, να εξομολογηθεί τον έρωτά της²⁴⁷. Ο Peter, παρόλο που αισθάνεται παρόμοια με την Ellie, δεν υποκύπτει στα συναισθήματά του και η Ellie επιστρέφει με λυγμούς στην μεριά της. Ξέρει ότι δεν μπορεί να προχωρήσει παραπέρα, ωστόσο δεν παύει να τον απασχολεί. Η εξομολόγησή της ήταν αληθινή ή όχι;

Βαθιά μέσα του είναι βέβαιος ότι όντως θα ερχόταν μαζί του στο νησί των ονείρων του. Οι λόγοι που τον εμποδίζουν να διασχίσει κι εκείνος με τη σειρά του τα Τείχη της Ιεριχούς έχουν τις βάσεις τους στην ηθική του Peter. Τον διακατέχει από την αρχή της γνωριμίας τους στο λεωφορείο όσο και στην συμβίωσή τους στα διάφορα δωμάτια ή στα κρεβάτια στην ύπαιθρο. Αυτός ήταν που όρθωσε τα Τείχη ανάμεσά τους από σεβασμό στην ίδια αλλά και στον εαυτό του. Οι αρχές του τον καθοδηγούν σε κάθε βήμα²⁴⁸. Τώρα όμως διακυβεύονται πολλά περισσότερα. Η παραβίαση της συννοριακής γραμμής που τους χωρίζει θα κηλίδωνε την μελλοντική ένωσή τους. Δεν πρέπει να διαφεύγει της προσοχής μας ότι η Ellie είναι παντρεμένη με τον King Westley. Η σύναψη ερωτικής σχέσης με άλλον άνδρα θα την καθιστούσε ένοχη για μοιχεία.

²⁴⁵Harvey, *Romantic Comedy In Hollywood*, σ. 117.

²⁴⁶Rowe, *The Unruly Woman*, σ. 135.

²⁴⁷Kendall, *The Runaway Bride*, σ. 48.

²⁴⁸Rowe, *The Unruly Woman*, σ. 133.

Επιπλέον, η ασφαλής επιστροφή της στον νόμιμο σύζυγό της, συνεπάγεται την ανάκτηση της δουλειάς του Peter. Ο εκδότης της εφημερίδας του έχει ενημερωθεί ήδη από τον ίδιο για την καυτή είδηση που έχει στα χέρια του, ως εκ τούτου, ο Peter δεν είναι πρόθυμος να διακινδυνεύσει την έκβαση της υπόθεσης²⁴⁹. Ωστόσο, υπεράνω όλων, διακυβεύεται η τάξη και η κανονικότητα της καθημερινής ζωής του. Αυτό που τον τρομοκρατεί είναι ότι το όνειρο που της εκμυστηρεύθηκε, έχει πάψει να είναι όνειρο. Έχει υλοποιηθεί, *Συνέβη μια Νύχτα*. Η Ellie βημάτισε πλάι στον Peter, ανέβηκε στους ώμους του για να βουτήξουν στα κύματα και να διασχίσουν το ποτάμι, και έγιναν ένα με το φεγγάρι πιάνοντας τα αστέρια. Του έπιασε το χέρι και εισήλθε στο όραμά του, φανερώνοντάς του ότι το νησί που οραματίστηκε είναι πιο κοντά από όσο φανταζόταν, και η γυναίκα των ονείρων του δεν είναι μια παραδεισένια φιγούρα αλλά σάρκα και οστά, αλλά μια αληθινή γυναίκα με την οποία μοιράστηκε πολλά περισσότερα από όσα περίμενε. Άραγε δειλιάζει γιατί η Ellie δεν είναι η γυναίκα των ονείρων του ή επειδή είναι όντως αυτή που περίμενε; Ίσως ισχύουν και τα δύο²⁵⁰.

Υλικής φύσεως ζητήματα εγείρονται. Πώς να ζητήσεις μια γυναίκα σε γάμο με άδειες τσέπες; Το σχέδιό του υπόκειται σε αλλαγές της τελευταίας στιγμής. Αποφασίζει να χρονικογραφήσει τον έρωτά του για την Ellie αντί για το αρχικό σχέδιό του. Ανακοινώνοντας την είδηση στο πρωτοσέλιδο της εφημερίδας το μετατρέπει σε δημόσια περιουσία προς όλους. Επιπλέον, μέσω της δημοσιοποίησης το αναγκάζει να συμβεί κάνοντάς το επίσημο²⁵¹.

Όλα μοιάζουν να βαίνουν καλώς για το ζευγάρι, το ευτυχές τέλος δεν έχει φτάσει ακόμη. Πίσω στο δωμάτιο του μοτέλ, η Ellie ξυπνά από τους ιδιοκτήτες για να ανακαλύψει ότι ο Peter την έχει εγκαταλείψει χωρίς κάποια εξήγηση. Η μόνη εξήγηση που μπορεί να σκεφτεί είναι ότι η εξομολόγηση του έρωτά της τον έσπρωξε μακριά. Οι παρανοήσεις ωστόσο δεν τελειώνουν εδώ. Είναι σειρά του Peter να παρεξηγήσει την κατάσταση όταν επιστρέφει στο δωμάτιο και το βρίσκει άδειο. Την επόμενη μέρα διαβάζει στο πρωτοσέλιδο μιας εφημερίδας ότι επέστρεψε στον πατέρα και τον σύζυγό της. Μήπως έκανε λάθος; Η εξομολόγησή της άραγε να ήταν της στιγμής, χωρίς βάθος συναισθήματος;

Αμφότεροι παρεξηγούν τα κίνητρα του άλλου. Αντί να συνειδητοποιήσουν ότι όντως ενδιαφέρονται ο ένας για τον άλλον, ο καθένας τους υποψιάζεται ότι ιδιοτελείς σκοποί ωθούν τις κινήσεις του άλλου. Όποτε δρουν μεμονωμένα, παραβιάζουν τον δεσμό οικειότητας που έχουν δημιουργήσει με άμεση συνέπεια, η πρωταρχική λάθος ερμηνεία και κρίση της κατάστασης να ισοπεδώνει την σχέση εμπιστοσύνης γύρω από τα κίνητρα του άλλου²⁵². Η απόπειρά του να πράξει μεμονωμένα, χωρίς να συμπεριλάβει την Ellie στο σχέδιό του, συνδέεται με την λογική του μεσαιωνικού κώδικα αγάπης: πρέπει να αποδείξει την αξία του στην ίδια όσο και στον πατέρα της προκειμένου να είναι σε θέση

²⁴⁹ Wartenberg, *Unlikely Couples*, σ. 62.

²⁵⁰ Cavell, *Pursuits of Happiness*, σ. 99-100.

²⁵¹ Cavell, *ό.π.*, σ. 108.

²⁵² Wartenberg, *Unlikely Couples*, σ. 63.

να την διεκδικήσει²⁵³. Οφείλει να πράξει πολύ περισσότερα από αυτό. Πρέπει να μιμηθεί το παράδειγμα της Ellie.

Το ταξίδι της από το Μαϊάμι έως την Νέα Υόρκη, την έχει μεταμορφώσει ολοκληρωτικά. Η υπερηφάνεια κι η αμεσότητα του Peter παρότι την ξαφνιάζουν και την εξαγριώνουν, ανακαλύπτει ωστόσο στην πορεία ότι κατά βάθος μοιράζονται τις ίδιες αξίες και ιδανικά²⁵⁴. Αναγνωρίζει ότι ο Peter έχει μερικά μαθήματα να της διδάξει, ακόμα κι αν την υπονομεύει συνεχώς σε κάθε ευκαιρία που του δίνεται. Αντιλαμβανόμαστε ότι η εκπαίδευση της Ellie έχει φτάσει στο τέλος της όταν έχει εκούσια αποβάλλει τα οφέλη της τάξης της, κι απολαμβάνει την συντροφιά του Peter ακολουθώντας την δική του οπτική. Έχει δημιουργηθεί ξανά, έχει αποκτήσει την αυτονομία της, χαράσσει την δική της ταυτότητα. Η αυτονομία της πρόθυμα υπόκειται στην διάθεση του Peter, ώστε να ικανοποιησει τις δικές του ανάγκες, να συμπεριληφθεί στο προσωπικό του όραμα²⁵⁵.

Ωστόσο, κι ο Peter χρήζει εκπαίδευσης. Δεν μπορεί να σταθεί επάξια δίπλα της αν δεν υπερκεράσει τα εμπόδια που στήνει ο ίδιος για την τελική ένωσή τους. Πρέπει να αφαιρέσει τις παρωπίδες του και να σταματήσει να κρίνει την Ellie ως κακομαθημένο παλιοκόριτσο, εκπρόσωπο της ανώτερης κοινωνικής – οικονομικής τάξης και να την δει ως αυτόνομο πλάσμα²⁵⁶. Επιπλέον, πρέπει να μάθει ότι όσο στηρίζεται στην φυλετική ιεραρχία, οικειοποιούμενος τη γνώση ως προνόμιο του φύλου του, δεν θα μπορέσει ποτέ να θεωρηθεί κατάλληλος σύντροφος για την Ellie²⁵⁷.

Σε πολλά ζητήματα η Ellie είναι ανώτερή του. Βασικό προτέρημά της είναι η αλήθεια της και η συνέπεια με την οποία ακολουθεί τα συναισθήματά της. Πρώτη εκείνη συνειδητοποιεί τη φύση της σχέσης τους, κι είναι πρώτη εκείνη που κινεί τα νήματα του ειδύλλιου²⁵⁸. Το ειδύλλιό τους μοιάζει ωστόσο να συναντά έναν άδοξο θάνατο. Η επέμβαση του πατέρα της έρχεται σωτήρια και μάλιστα σε κρίσιμο σημείο. Αναγνωρίζει την αλλαγή που έχει λάβει χώρα στα συναισθήματα της κόρης του. Του εξομολογείται τι διαμείφθηκε ανάμεσα στην ίδια και τον Peter.

Ellie: Με υποτιμά. Υποτιμά ότι έχει σχέση με μένα. Λέει ότι είμαι κακομαθημένη και εγωίστρια και καθόλου ειλικρινής. Ούτε εσένα σε εκτιμά. Κατηγορεί εσένα για ότι βρίσκει στραβό σε μένα. Λέει ότι με μεγάλωσες βλακωδώς.

Mr. Andrews: Πολύ καλός άνδρας να ερωτευθείς.

Η εμφάνιση του Peter για να συλλέξει την αμοιβή του τον φέρνει αντιμέτωπο με τον εκπρόσωπο της τάξης που τόσο πολύ σιχάινεται. Η συζήτηση που διαμείβεται μεταξύ τους διακηρύσσει το μήνυμα όλης της ταινίας. Οι οικονομικοκοινωνικές διαφορές μπορούν να διευθετηθούν ανάμεσα στην εργατική και την ανώτερη τάξη²⁵⁹. Ακολούθως, εφόσον το χάσμα των τάξεων γεφυρώνεται, μπορεί να συμβεί το ίδιο και με το χάσμα

²⁵³Rowe, *The Unruly Woman*, σ. 127.

²⁵⁴Schatz, *Τα Είδη Ταινιών του Χόλιγουντ*, σ.224.

²⁵⁵Rowe, *The Unruly Woman*, σ. 131.

²⁵⁶ Rowe, *ό.π.*, σ. 132.

²⁵⁷Wartenberg,), *Unlikely Couples*, σ. 61.

²⁵⁸Rowe, *The Unruly Woman*, σ. 132.

²⁵⁹Schatz, *Τα Είδη Ταινιών του Χόλιγουντ*, σ. 224.

που χωρίζει τα δύο φύλα²⁶⁰. Ακόμη κι ο κ. Andrews είναι σε θέση να υποστηρίξει την άποψη ότι το χρήμα δεν εγγυάται την ευτυχία²⁶¹. Η ευτυχία ορίζεται διαφορετικά.

Εφόσον το χάσμα ανάμεσα στον Peter και τον πατέρα της Ellie γεφυρώνεται, διαλύοντας τις προσωπικές διαφορές, το μόνο που απομένει είναι να επιλυθούν και οι σεξουαλικές διαφορές. Η συμφιλίωση ανάμεσα στον Peter και την Ellie θα πραγματοποιηθεί, ενώνοντας το κοινωνικό με το ερωτικό, με την τέλεση του γάμου τους²⁶².

Εκκρεμεί η τέλεση ενός άλλου γάμου ακυρώνοντας τα σχέδια της τελικής ένωσης των δύο πρωταγωνιστών. Βαθιά μέσα της αμφισβητεί την απόφασή της, ειδικά όταν λέει στον King Westley : «Από σένα εξαρτώνται όλα. Θέλω η ζωή μας να είναι συναρπαστική. Να μην ηρεμήσουμε ποτέ. Να μην βαρεθούμε ποτέ. Θα πιάσουμε το γαϊτανάκι και δεν θα το αφήσουμε. Υποσχέσου μου πως δεν θα μ' εγκαταλείψεις». Ζητά από τον King Westley να μεταμορφώσει τον έγγαμο βίο τους σε μια αιώνια παιδική χαρά γεμάτη διασκέδαση. Του ζητά να της προσφέρει όσα της πρόσφερε Peter κατά τη διάρκεια της περιπλάνησής τους²⁶³. Ωστόσο, ο King Westley δεν είναι σε καμία περίπτωση Peter Warne. Ο King είναι ένας αυτάρεσκος μεν, κανονικός και συμβατικός άνθρωπος.

Η Ellie όμως δεν είναι. Και ο βασικός κανόνας της τρελής κωμωδίας είναι ότι στο σύμπαν της δεν επιτρέπεται η είσοδος στους κανονικούς ανθρώπους αλλά κατοικείται από πλήθος εκκεντρικών, ανθρώπων που έχουν τη βίδα τους, όπως ομολογεί για τον εαυτό του ο Peter στον πατέρα της Ellie. Ένας κανονικός άνθρωπος θα απαιτούσε ολόκληρο το ποσό της προσφερόμενης αμοιβής. Για τον Peter, 34 δολάρια είναι υπέρ το δέον αρκετά ώστε να εγγυηθούν την ευτυχία τους. Ακόμη μια φορά, όλα εξαρτώνται από την Ellie. Πρέπει να κινησει ξανά τα νήματα της δράσης. Η απόφασή της να δραπετεύσει από τον γάμο της, είναι πλέον μια δημόσια απόφαση, που αποθανατίζεται από τους εκπροσώπους του Τύπου²⁶⁴.

Όπως υποστηρίζει ο Schatz, η απόφασή της ήδη από το ξεκίνημα της ταινίας να δραπετεύσει από το σκάφος του πατέρα της, φανερώνει την φλόγα του επαναστατικού της πνεύματος²⁶⁵. Το περιβάλλον των πλουσίων, γεμάτο μικροπρέπεια, αλαζονεία και νωχέλεια δεν μπορεί να απορροφήσει ξανά την Ellie στους κόλπους του. Έχει γνωρίσει τον άνδρα που τη συμπληρώνει και με την σειρά της τον συμπληρώνει εξίσου. Μόνο εκείνος συμμερίζεται την διάθεσή της για διασκέδαση, περιπέτεια κι αυθορμητισμό. Αναλογίζεται ότι δεν μπορεί πια να παντρευτεί έναν άνδρα όπως ο King Westley²⁶⁶.

Το ευτυχές τέλος πλησιάζει, εφόσον η Ellie έχει σμίξει με τον Peter, και το μόνο που απομένει είναι να πέσουν οι τίτλοι του τέλους. Η ερωτική τους συνένωση καθυστερεί και η αιτία είναι η ακύρωση του γάμου της με τον πρώτο της σύζυγο. Ο κ. Andrews διευθετεί την κατάσταση την κατάλληλη στιγμή. Στο γραφείο του καταφτάνει ένα

²⁶⁰Rowe, *The Unruly Woman*, σ. 126.

²⁶¹Mortimer, *Romantic Comedy*, σ. 56.

²⁶²Rowe, *The Unruly Woman*, σ. 129.

²⁶³Mortimer, *Romantic Comedy*, σ. 56.

²⁶⁴Kendall, *The Runaway Bride*, σ. 49.

²⁶⁵Schatz, *Τα Είδη Ταινιών του Χόλιγουντ*, σ. 226.

²⁶⁶Beach, *Class, Language and American Film Comedy*, σ. 74.

τηλεγράφημα του Peter, στο οποίο τον ειδοποιεί ότι το Τείχος της Ιεριχούς αρχίζει να καταρρέει, απαντώντας του, ας καταρρεύσει. Κατ' αυτόν τον τρόπο, επικυρώνεται αυτό που υποστηρίζει ο Cavell, ότι η δημιουργία της γυναίκας είναι υπόθεση των ανδρών²⁶⁷. Η παρθενία της Ellie καθορίζεται και ακυρώνεται από τους άνδρες της ζωής της²⁶⁸.

Τα Τείχη της Ιεριχούς αναμένεται να γκρεμιστούν, αποδίδοντας το πραγματικό νόημα που κρύβει η ένωσή τους, ο γάμος, δηλαδή η κοινωνική τους ένταξη εξυπηρετεί την νομιμότητα της ένταξής τους στο κοινωνικό περιβάλλον. Η ιδιωτική, προσωπική και ερωτική τους ένωση έχει διαφορετικές βάσεις. Αφορά ως επί το πλείστον τον τρόπο με τον οποίο διαχειρίζονται τη σχέση τους, με όρους ισότητας, με τον σκόπελο των κοινωνικών και φυλετικών συγκρούσεων να έχει υπερκεραστεί, γιατρέυοντας τις αντιθέσεις στην καρδιά της Αμερικάνικης κοινωνίας²⁶⁹. Ο θεσμός του γάμου όπως παρουσιάζεται στην ταινία περιπλέκει την ισχύουσα και παγιωμένη οπτική του οικογενειακού πλαισίου. Η αντίθεση ανάμεσα στον νόμιμο γάμο (με τον King Westley) και τον γνήσιο γάμο (με τον Peter) είναι προφανής.

Ο γάμος της με τον King Westley ήταν καθόλα νόμιμος μεν, κατ' όνομα δε, ακολουθώντας τον παγιωμένο ορισμό του θεσμού που στηρίζεται στον νόμο. Η σχέση τους δεν ακολούθησε την ίδια διαδρομή που ακολούθησε η σχέση της με τον Peter. Οι ψεύτικοι γάμοι ανάμεσα στην Ellie και τον Peter κατά τη διάρκεια της περιπλάνησής τους προκειμένου να ξεφύγουν από τους ιδιωτικούς ντετέκτιβ του πατέρα της είναι πιο αληθοφανείς σε σύγκριση με τον νόμιμο γάμο της με τον King Westley²⁷⁰. Η σχέση τους βασίζεται στην οικειότητα, τη φροντίδα προσφέροντας πραγματικά και σταθερά θεμέλια στον γάμο τους. Έχουν μάθει να επικοινωνούν στη δική τους προσωπική γλώσσα, δημιουργώντας μια σχέση ζωής. Παρουσιάζουν τον γάμο όπως πρέπει να είναι, όχι ως πεδίο μάχης αλλά ως πεδίο ευτυχίας, έρωτα και παιχνιδιού²⁷¹.

Οι ιδιοκτήτες του μοτέλ δεν πείθονται ότι είναι όντως παντρεμένοι, ακόμα κι αν τους παρουσιάζουν όλα τα απαραίτητα στοιχεία που να αποδεικνύουν το αντίθετο. Αν όντως είναι παντρεμένοι, τότε για ποιο λόγο ζήτησαν να τους σταλεί μια παιδική τρομπέτα; Αυτό που Συνέβη μια Νύχτα, ήταν η συμφιλίωση των διαφορετικών τάξεων, στηρίζοντας το παραδοσιακό αμερικανικό ιδεώδες της αταξικής, ουτοπικής κοινωνίας²⁷². Η εύρεση κοινού εδάφους δύναται να συμβεί όπως διατείνεται ο Capra. Οι απερίσκεπτοι πλούσιοι θα πρέπει να εκπαιδευτούν στην ταπεινότητα προκειμένου να επιτευχθεί μια σχέση κατανόησης και αγάπης. Ο Capra στην ταινία *Συνέβη μια Νύχτα* κατόρθωσε το ακατόρθωτο: τη συμφιλίωση ανάμεσα στις τάξεις, τις γενιές, στα φύλα, στην αγωνία που γέννησε η Ύφεση και την αισιοδοξία των χρόνων που έπονται²⁷³.

²⁶⁷Cavell, *Pursuits of Happiness*, σ. 57.

²⁶⁸Rowe, *The Unruly Woman*, , σ. 133.

²⁶⁹Kendall, *The Runaway Bride*, σ. 49.

²⁷⁰Lent, «Romantic Love and Friendship», σ. 325.

²⁷¹Glitre, *The Extraordinary State of the Union*, σ. 70.

²⁷²Schatz, *Τα Είδη Ταινιών του Χόλιγουντ*, σ. 224.

²⁷³Kendall, *The Runaway Bride*, σ. 54-55.

BRINGING UP BABY (Η Γυναίκα με την Λεοπάρδαλη ή Ξύπνα Μωρό μου)
1938

Ο Jean-Luc Godard είχε πει κάποτε «όταν μια σπουδαία ταινία γίνεται εμπορική επιτυχία, κάποιο λάθος πρέπει να έχει γίνει»²⁷⁴. Η ταινία του Howard Hawks *Η Γυναίκα με την Λεοπάρδαλη* ανταποκρίνεται πλήρως στην παραπάνω ρήση του σπουδαίου Γάλλου σκηνοθέτη. Πέρασαν πολλές δεκαετίες έως ότου αναγνωριστεί η καλλιτεχνική της αξία και συνεισφορά στον κύκλο της τρελής κωμωδίας. Πράγματι, όταν προβλήθηκε στις κινηματογραφικές αίθουσες η προσέλευση των θεατών δεν ήταν η αναμενόμενη, τα σχόλια δε που εξέλαβε από το κοινό ήταν αρνητικά.

Η ταινία καταχωρήθηκε στο βιογραφικό των συντελεστών της αλλά και στην ιστορία του κινηματογράφου, της εποχής τουλάχιστον, ως καταστροφή. Η καριέρα της Katharine Hepburn είχε δεχθεί ήδη αρκετά πλήγματα, τόσο από την κινηματογραφική βιομηχανία όσο και από το κοινό και την κριτική. Το όνομά της είχε συμπεριληφθεί σε μια μακρά λίστα ηθοποιών που είχαν λάβει τον τίτλο «δηλητήριο του box office». Η ταινία *Η Γυναίκα με την Λεοπάρδαλη* υπήρξε ακόμη ένα πλήγμα στην καριέρα της²⁷⁵. Το αξιοπερίεργο είναι ότι ακόμη και σήμερα, όταν ζητείται η κατάρτιση μιας λίστας με τις πιο επιτυχημένες ταινίες τρελής κωμωδίας, *Η Γυναίκα με την Λεοπάρδαλη* καταλαμβάνει μια από τις υψηλότερες θέσεις. Μάλιστα θεωρείται από πολλούς ως η αντιπροσωπευτικότερη ταινία του κύκλου. Τι ήταν αυτό που το κοινό του 1938 δεν μπορούσε να κατανοήσει;

Ομολογουμένως, το σενάριο της ταινίας είναι κάπως λαβυρινθώδες. Πληθώρα από αναπάντεχα περιστατικά και καταστάσεις, συμπτώσεις ανάληψη διαφορετικών ταυτοτήτων κάνουν την εμφάνισή τους. Ο έρωτας και το γέλιο συνυπάρχουν σε μια συγκρουσιακή σχέση σε αυτήν την αλλόκοτη και με φρενήρεις ρυθμούς κωμωδία. Ο Howard Hawks, έχοντας ήδη στο ενεργητικό του μια επιτυχημένη τρελή κωμωδία (*Τρένο Πολυτελείας* 1934), συνέβαλλε τα μέγιστα στην δημιουργία και την επικράτηση του είδους. Αν οι καταστάσεις και οι ήρωες με τη συμπεριφορά τους έμοιαζαν τότε ακραίοι, *Η Γυναίκα με την Λεοπάρδαλη* τους σπρώχνει ακόμα πιο κοντά στο γκρεμό και το χάος. Η ταινία αυτή αποτυπώνει την ταραχώδη σχέση που δημιουργείται ανάμεσα στην Susan Vance και τον David Huxley, οδηγώντας την μάχη των φύλων στο ύψιστο σημείο σύγκρουσης. Η υπόθεση της ταινίας είναι αναμφισβήτητα μπερδεμένη, ωστόσο θα επιχειρήσουμε σε αυτό το σημείο να ξετυλίξουμε το νήμα της αφήγησης, προσφέροντας μια όσο το δυνατόν στρωτή περίληψη.

Ο David Huxley, ένας γοητευτικός κι αφοσιωμένος στο έργο του παλαιοντολόγος, έχει αναλάβει την συναρμολόγηση ενός δυσεύρετου βροντόσαυρου. Για την ολοκλήρωση του έργου αυτού, υπολείπεται η τοποθέτηση ενός μόνο οστού. Η εύρεση της διαπλευρικής κλειδώσης θα φέρει εις πέρας την τετράχρονη εργασία του. Η συντηρητική και καταπιεστική αρραβωνιαστικιά του, έχει κανονίσει συνάντηση με τον δικηγόρο ενός πιθανού πλούσιου χορηγού στο γήπεδο του γκολφ. Εκεί, ο σοβαρός παλαιοντολόγος θα γνωρίσει μια όμορφη, μα ατίθαση και λίγο αλλοπρόσαλλη νεαρή γυναίκα, την Susan

²⁷⁴Bay, *Μια Κάποια Τάση του Χολιγουντιανού Κινηματογράφου 1930-1980*, σ. 36.

²⁷⁵Harvey, *Romantic Comedy in Hollywood*, σ. 307.

Vance. Αφού του κλέβει πρώτα το μπαλάκι του γκολφ, και λίγο αργότερα το αυτοκίνητο, η ζωή του νεαρού παλαιοντολόγου ανατρέπεται άρδην.

Η Susan μπλέκεται στην ζωή του, αρχικά τυχαία ενώ στη συνέχεια το επιδιώκει με σχολαστική συνέπεια. Για να τον εμποδίσει να παντρευτεί την αρραβωνιαστικιά του, καταστρώνει ύπουλα σχέδια, χρησιμοποιώντας ακόμα και μια εξημερωμένη λεοπάρδαλη, δώρο του αδερφού της. Τα προβλήματα τους ακολουθούν όπου κι αν πάνε, ειδικά όταν κλέβουν ένα αυτοκίνητο. Κατευθυνόμενοι στο σπίτι της Susan, η νεαρή γυναίκα του κλέβει τα ρούχα, για να τον κρατήσει λίγο περισσότερο κοντά της. Όταν δε χάνεται η διαπλευρική κλειδωση του βροντόσαυρου που έχει φέρει μαζί του, εξανεμίζονται οι ελπίδες εύρεσης κάποιου χορηγού. Ακολουθούν κατά πόδας τον σκύλο που υποπτεύονται ότι το έχει θάψει κάπου στον κήπο.

Σαν να μην έφταναν όλα αυτά, η εξημερωμένη λεοπάρδαλη δραπετεύει και ξεκινά ένα κυνήγι για την ανεύρεσή της. Περιπλανιούνται στο δάσος γυρεύοντάς την και το αποτέλεσμα των περιπετειών τους είναι να οδηγηθούν στην φυλακή. Το πρωταγωνιστικό ζευγάρι ενώνεται στο τέλος σε ένα θεαματικά καταστροφικό φινάλε πάνω σε μια σκαλωσιά όπου γκρεμίζεται ο ολοκληρωμένος πια σκελετός του βροντόσαυρου. Ακολουθώντας τις επιταγές της τρελής κωμωδίας, η γυναίκα παρασύρει τον αγκιστρωμένο στον καθωσπρεπισμό και στη συνεσταλμένη σοβαροφάνεια διανοούμενο με την αναρχική και αλλοπρόσαλλη συμπεριφορά της. Οι ρόλοι των δύο φύλων ανατρέπονται.

Η γυναίκα μετατοπίζεται από το παγιωμένο πρότυπο που αναλογεί στο φύλο της εντός μιας συντηρητικής και φαλλοκρατικής κοινωνίας και διατρανώνει την ανεξαρτησία της, εκφράζοντας ελεύθερα την αδάμαστη σεξουαλική ορμή της. Η στάση της Susan Vance, με την ζωτικότητα και την ενέργεια που τη διακρίνει έρχεται σε πλήρη αντίστιξη με τον φιλήσυχο, καταπιεσμένο και νεκρωμένο σεξουαλικά David. Η παρουσία της στη ζωή του γεννά τον ανταγωνισμό ανάμεσά τους στην αρχή αλλά ταυτόχρονα εντείνει και την ερωτική τους έλξη. Όμως ας δούμε από κοντά πως αποτυπώνει ο κινηματογραφικός φακός του Hawks την μάχη των φύλων!

Ένα μακρινό πλάνο πλησιάζει μια σκαλωσιά για να μας συστήσει τον πρωταγωνιστή David Huxley, έναν παλαιοντολόγο. Η στάση του σώματός του θυμίζει έντονα το γλυπτό του Rodin, Ο Σκεπτόμενος. Όπως και το γλυπτό, ο David απασχολεί την σκέψη του με ένα κρίσιμο για τον ίδιο ζήτημα: την απόκτηση του τελευταίου οστού ώστε να ολοκληρωθεί η συναρμολόγηση του βροντόσαυρου που τον παιδεύει εδώ και τέσσερα χρόνια. Η ολοκλήρωση του σκελετού σε συνδυασμό με την τέλεση του γάμου του με την δεσποινίδα Swallow, θα τον φέρουν ένα βήμα πιο κοντά στην επίτευξη της ευτυχίας. Τουλάχιστον έτσι υποψιάζεται και ελπίζει. Σύντομα οι προσδοκίες του προδίδονται, διότι όπως τον ενημερώνει η συντηρητική και καθωσπρέπει αρραβωνιαστικιά του, μετά την τέλεση του μυστηρίου, θα αφιερώσουν όλη τους την ενέργεια στο επιστημονικό έργο του David. Το όνειρο του David, να ισορροπήσει τις επιστημονικές του επιδιώξεις και την οικογένεια που επιθυμεί να δημιουργήσει απομακρύνεται. Η σχέση του με την μέλλουσα γυναίκα του θα έχει αποκλειστικά και ρητά πνευματικό χαρακτήρα, η φύση της θα είναι διανοητική και όχι συναισθηματική, πολλώ δε μάλλον σωματική. Ακόμη και το ταξίδι του μέλιτος της φαντάζει αδιανόητη υπόθεση. Η σταδιοδρομία του David και οι επιστημονικές του αναζητήσεις, το καθαρά απολλώνιο στοιχείο, και όχι η ανακάλυψη

και η απόλαυση της σεξουαλικότητας, το διονυσιακό στοιχείο, τίθεται στο επίκεντρο της προσοχής της. Γι' αυτό και χειρίζεται η ίδια την σταδιοδρομία του. Έχει κανονιστεί εκ μέρους της μια συνάντηση με τον δικηγόρο, κ. Peabody, στο γήπεδο του γκολφ ώστε να συζητηθεί η πιθανότητα εύρεσης κάποιου υποψήφιου χορηγού. Πολλά κρίνονται από τη συνάντηση αυτή, όπως πειστικά υπενθυμίζεται στον David. Στο γήπεδο του γκολφ, όλα κυλούν ομαλά, έως ότου ο David αναγκάζεται να επαναφέρει την μπάλα του. Τότε συστήνεται με την Susan Vance, για πολλούς, όπως και για την γράφουσα, την επιτομή της τρελής ηρωίδας. Η πρώτη συνάντησή τους τονίζει το πολεμικό κλίμα, ειδικότερα από τις παρανοήσεις που ο διάλογός τους γεννά.

David: Με τι είδους μπάλα παίζετε;

Susan: PGA

David: Εγώ παίζω με Crow Flight.

Susan: Μου αρέσει η PGA καλύτερα.

David: Προσπαθώ να σας αποδείξω πως παίζετε με την μπάλα μου. Η PGA έχει δύο μαύρες τελίτσες, ενώ η Crow Flight έχει κύκλους.

Susan: Δεν είμαι προληπτική με τέτοια πράγματα.

David: Δεν έχει να κάνει με αυτό.

Susan: Σταμάτα να μιλάς... μπορείς να φύγεις από την τρύπα;

David: Βλέπετε; Είναι κυκλική.

Susan: Φυσικά. Νομίζεις ότι θα κυλούσε αν ήταν τετράγωνη;

David: Έχω σημαδέψει την μπάλα, αυτό αποδεικνύει πως είναι Crow Flight. Είναι δική μου.

Susan: Τι σημασία έχει; Τέλος πάντων είναι ένα παιχνίδι.

Ο Hawks μας συστήνει την Susan, μια ασυμβίβαστη γυναίκα, ανεξάρτητη, ανυπότακτη, ορμητικά χειμαρρώδης, διαλύοντας τα πάντα στο πέρασμά της. Η Susan ανήκει στην κατηγορία των γυναικών που η παρουσία τους σημαίνει αυτομάτως μπελάδες και ο David δεν αργεί να κάνει την ίδια διάγνωση. Αυτό που επιδιώκει πρωτίστως ο σκηνοθέτης εισάγοντας την Susan τόσο νωρίς στην ταινία είναι να αναδείξει τον εκ διαμέτρου αντίθετο χαρακτήρα της από εκείνον της αρραβωνιαστικιάς του David, αλλά και με τον ίδιο τον David. Αδιαπραγμάτευτα περιφρονητική ως προς τους κανόνες, βλέπει τα πράγματα όπως ακριβώς είναι και δεν τους αποδίδει διαφορετικές ιδιότητες. Όπως σωστά συμβουλεύει τον David, είναι ένα παιχνίδι τέλος πάντων και τίποτα παραπάνω. Ο David παρεξηγεί τις διαθέσεις της Susan όπως παρεξηγεί και την φύση του παιχνιδιού. Για εκείνον η συνάντησή του με τον κ. Peabody στο γήπεδο του γκολφ έχει καθαρά επαγγελματικό χαρακτήρα, και δεν λαμβάνεται υπόψη ως μια διασκεδαστική

ενασχόληση²⁷⁶. Όλα αυτά όμως πρόκειται σύντομα να ανατραπούν εκ βάθρων. Ο στέρεος και καλά τακτοποιημένος κόσμος του συγκρούεται με την αδάμαστη κι αυθεντικά χαώδη φύση της άναρχης γυναίκας και σαρώνεται σε βάθος. Η παραπάνω πρόταση δεν απομακρύνεται και πολύ από την πραγματικότητα. Αυτό καθίσταται σαφέστατα προφανές όταν η Susan δεν είναι σε θέση να αναγνωρίσει το δικό της όχημα. Παλεύει να αφαιρέσει το αυτοκίνητο του David από την θέση του προκαλώντας ζημιές, γρατζουνιές, γενικά χαλασμό. Επιπλέον, παρασύρει μαζί της και τον David, ο οποίος μάταια προσπαθεί να της αποδείξει ότι το αυτοκίνητο ανήκει στον ίδιο.

Susan: Η μπάλα σου, το αυτοκίνητό σου. Υπάρχει κάτι στον κόσμο που να μην σου ανήκει;

David: Ναι δόξα τω Θεώ! Εσείς!

Με αυτόν τον τρόπο ξεδιπλώνεται μπροστά στα μάτια μας το αιώνιο παιχνίδι της μάχης των φύλων, προεξοφλώντας το αυτονόητο. Το παιχνίδι της αποπλάνησης κι οι κανόνες του τίθενται εξαρχής όπως επίσης η νομοτελειακή γελοιοποίηση όποιου επιλέξει να αντισταθεί ή ακόμη χειρότερα να αναμετρηθεί με την άναρχη γυναίκα. Το αρσενικό δεν έχει τη δύναμη να ορίσει τις πράξεις του ούτε να δρομολογήσει τη δράση ώστε να ανακτήσει τον έλεγχο της και να σώσει τα ερείπια της λιμνάζουσας ζωής του.

Η επόμενη συνάντησή τους αποδεικνύεται ακόμη πιο καταστροφική από την προηγούμενη. Αυτή τη φορά ο David καταλήγει στο πάτωμα.

Έπρεπε να το καταλάβω ότι ήσαστε εδώ. Είχα ένα προαίσθημα όταν έπεσα στο πάτωμα. Πρώτα πετάτε μια ελιά κι έπειτα βρίσκομαι στο πάτωμα. Όλα ταιριάζουν απόλυτα.

Παρόλο που οι συναντήσεις τους είναι μια σειρά ατυχών συμβάντων, όπως θα πει αργότερα ο David, οι δυο τους σχηματίζουν ένα δίδυμο που κινείται στους ρυθμούς της έλξης και της απώθησης²⁷⁷. Τα όρια είναι ρευστά και τίποτα δεν είναι οριστικό. Όσο κι αν εναντιώνεται σθεναρά στην δίνη του τυφώνα της, κατά βάθος δημιουργούνται ελάχιστα ψήγματα απόλαυσης. Βέβαια, πρέπει να προσπελάσει χιλιόμετρα μέχρι να φτάσει σε αυτό το βάθος. Όπως πληροφορεί την Susan ένας ψυχίατρος που τυχαίνει να βρίσκεται σε ένα παρακείμενο τραπέζι, «η ώθηση της αγάπης στον άνδρα πολύ συχνά εκδηλώνεται με όρους σύγκρουσης». Η αλήθεια είναι ότι η ταυτόχρονη παρουσία τους στον ίδιο χώρο προκαλεί την συγκρουσιακή τους διάθεση.

Βέβαια, στην περίπτωση του David δεν αντιπροσωπεύει έναν άνθρωπο με διάθεση για μάχη. Ως διανοούμενος επιστήμονας με έφεση στο λόγο, θα περίμενε κανείς να φέρεται ως τέτοιος. Αντίθετα εμφανίζεται ανίκανος να δράσει απέναντι στην άναρχη γυναίκα. Η Susan κατορθώνει, απλά και μόνο με την παρουσία της, να του αφαιρέσει ένα-ένα τα στοιχεία που τον καθιστούν ανώτερο ον. Στα χέρια της, ακόμα κι όταν βρίσκονται στην αρχή της γνωριμίας τους, ο David απογυμνώνεται πλήρως από την ταυτότητά του και το κύρος του. Καταλήγει να μεταμορφωθεί σε έναν ακούσιο και απρόθυμο γελωτοποιό προς ικανοποίηση της Susan. Το μεταφορικό αυτό ξεγύμνωμά του, καταλήγει να λάβει κυριολεκτική σημασία, όταν κατά λάθος η Susan του σκίζει το σακάκι του.

²⁷⁶Lent, «Romantic Love and Friendship», σ. 322.

²⁷⁷Austerlitz, *Another Fine Mess*, σ. 120.

Susan: Έσκισες το παλτό σου. Δεν το έκανα σκόπιμα. Δεν είναι σωστό. Δεν φταίω. Το έκανα αλλά δεν το ήθελα. Απλά έπιασα το παλτό σου.

Η slapstick ατμόσφαιρα συνεχίζεται δυναμικά. Είναι σειρά του τώρα, ακούσια πάντα, να ανταποδώσει το χτύπημα, σκίζοντας το πίσω μέρος του φορέματός της. Είναι το πρώτο, ασυνείδητο έστω βήμα, προβολής του πόθου και της σεξουαλικότητας, καταδεικνύοντας με οπτικά μέσα την σεξουαλική τους συμβατότητα²⁷⁸. Το ακούσιο, εκατέρωθεν σκίσιμο των ρούχων εκδηλώνει την κοχλάζουσα ερωτική επιθυμία που ο David αναγκαστικά καταπιέζει ενώ αντίθετα η Susan σπεύδει να την υποδεχτεί²⁷⁹. Τα σώματά τους ενώνονται σε ερεθιστικά σκανδαλιστική εγγύτητα για να προκαλέσουν στιγμές γέλιου στους παρευρισκόμενους με τους δύο πρωταγωνιστές να προχωρούν μαζί σαν σ' ένα σώμα. Όπως υποστηρίζει η Haskell «οι γυναίκες στις ταινίες του Hawks αισθάνονται πιο άνετα με το σώμα τους όταν αυτό είναι σε κίνηση, όταν το χρησιμοποιούν. Είναι πιο κοντά στα ένστικτά τους και στην φύση. Αυτό το ένστικτο και αυτή η φύση δεν είναι μια χυμώδης παθητικότητα αλλά πρόκειται για ένα ένστικτο αυτοσυντήρησης όπως αυτό μεταφράζεται στη δράση του μυαλού, σε λεκτικό πνεύμα»²⁸⁰.

Οι στιγμές χάους και γελοιοποίησης που προσφέρει αυτό το παράξενο κωμικό δίδυμο δεν σταματούν ποτέ. Κάτω από αυτές τις συνθήκες χάους είναι που η Susan βρίσκει στο πρόσωπο του David έναν, άβουλο και απρόθυμο είναι η αλήθεια σύντροφο στο παιχνίδι. Ίσως, να έχει βρει κάτι παραπάνω. Ο David μεταμορφώνεται στα μάτια της ως ο κατάλληλος ερωτικός σύντροφος. Ωστόσο, η αρραβωνιαστικιά του David, ένα από τα εμπόδια που θα πρέπει να καταρρίψει, караδοκεί.

Susan: Αν σε αρραβωνιάζομαι εγώ δεν θα με πείραζε καθόλου να σε περιμένω. Θα σε περίμενα για πάντα.

Το ερωτικό τρίγωνο που η Susan δημιουργεί και στο οποίο εισέρχεται, με αυθάδη παιδική διάθεση σύντομα θα διαλυθεί. Προτίθεται να ριψοκινδυνεύσει σε εξοργιστικό βαθμό, με υπερβολικό θάρρος κι θράσος, ίσως γιατί έχει επίγνωση της υπεροχής της, και είναι βέβαιη για την τελική έκβαση. Μηχανεύεται το πιο αναπάντεχο και τρελό σχέδιο, προκειμένου να παραμείνει περισσότερη ώρα δίπλα της ο David. Γι' αυτό και καταφεύγουν στην οικία του κ. Peabody, με τον οποίον είχε ραντεβού ο David, και που τυγχάνει να είναι παλιός οικογενειακός φίλος της θείας της Susan. Η περασμένη ώρα δεν την πτοεί στο ελάχιστο, πόσο μάλλον το γεγονός ότι βρίσκονται σε λάθος σπίτι. Οι κανόνες δεν έχουν αρκετή ισχύ για να την καθυποτάξουν. Η ίδια ορίζει τους κανόνες στην καθημερινότητά της, αν μπορεί κανείς να υποστηρίξει ότι το χάος διέπεται από ένα σύνολο κανονισμών.

Δεν ισχύει το ίδιο και για τον David. Ανίκανος να δράσει αυτοβούλως, ή έστω να αντισταθεί, λειτουργεί παρακινούμενος από τη βούληση και τις εντολές της Susan. Αποπροσανατολισμένος από την ζωώδη και δραστήρια ενεργητικότητά της παρασύρεται στη διατάραξη της τάξης και της ηρεμίας. Το κραταιό ανδρικό πρότυπο του ενεργητικού

²⁷⁸Deleyto, «Humor and Erotic Utopia», σ. 185.

²⁷⁹Mortimer, *Romantic Comedy*, σ. 81-82.

²⁸⁰Haskell, *From Reverence to Rape*, σ. 138-139.

και ριγοκίνδυνου άνδρα αμφισβητείται εδώ σθεναρά. Λίγο αργότερα βέβαια θα αποδομηθεί πλήρως.

David : Ξέρω ότι πρέπει να φύγουμε αλλά για κάποιον λόγο δεν μπορώ να κουνηθώ.

Η Susan μοιάζει να έχει μια υπνωτική δύναμη που εξουσιάζει τον David σε κάθε πτυχή της ύπαρξής του²⁸¹. Ακόμα και στην ερωτική επιθυμία. Έστω στην πιο πρωτεϊκή έκφρασή της εκ μέρους του. Όπως της ομολογεί: «γιατί σε τελική ανάλυση, σε στιγμές ηρεμίας, περιέργως ένιωσα μια έλξη για σένα... Αλλά δεν υπήρξαν ήρεμες στιγμές». Η έλξη που γεννιέται μέσα του, παραμερίζεται από το βασικό του ένστικτο, που δεν είναι άλλο από την εναντίωσή του σε όσα πρεσβεύει η Susan. Αυτό που πρέπει να αντιληφθεί ο γοητευτικός διανοούμενος είναι ότι το χάος στο οποίο έχει καταβυθιστεί εξαιτίας της γνωριμίας του με την άναρχη γυναίκα, αποδεικνύεται λαβύρινθος. Η μόνη λύση για να εξέλθει και να βρει την λύτρωση είναι απλά να αποδεχθεί το γεγονός. Η σχέση τους όντως είναι μια σειρά ατυχών συμβάντων από την αρχή έως το τέλος. Βέβαια, αυτό που νομίζει ο David ως τέλος, η Susan το αντιμετωπίζει ως την αρχή για πολλές ακόμη περιπετειώδεις στιγμές. Είναι πρόθυμη και αποφασισμένη να επιστρατεύσει κάθε δυνατό μέσο προκειμένου να μην επιτρέψει σε κανέναν να εισχωρήσει ανάμεσα σε εκείνη και το αντικείμενο του πόθου της. Η αρραβωνιαστικιά του βρίσκεται στην κορυφή της λίστας της. Η Susan αναλαμβάνει για τα καλά το παιχνίδι της αποπλάνησης, επιστρατεύοντας ακόμη και την λεοπάρδαλη που της έχει κάνει δώρο ο αδερφός της.

Susan : Το θέμα είναι πως έχω μια λεοπάρδαλη. Το ερώτημα είναι τι θα κάνω με αυτήν;

Ξέρει πολύ καλά τι θα κάνει με την λεοπάρδαλη. Ίσως όχι εξαρχής. Κατά τη διάρκεια της τηλεφωνικής συνομιλίας της με τον David, από απροσεξία μπερδεύεται στο καλώδιο του τηλεφώνου. Η αγωνία του David που υποθέτει ότι η λεοπάρδαλη της έχει επιτεθεί ωθεί την Susan να εκμεταλλευτεί την παρανόηση. Προσποιείται ότι έχει πέσει θύμα των άγριων διαθέσεων της Baby, καλώντας τον ιπότη- διανοούμενο να έρθει και να την σώσει. Το εξωφρενικό και συνάμα συναρπαστικό γνώρισμά της είναι το γεγονός ότι ζει στη στιγμή²⁸². Δεν προσχεδιάζει τίποτα, απλά όταν κάτι αναπάντεχο συμβαίνει έχει την μοναδική ικανότητα να το μεταχειρίζεται προς όφελός της, όπως τώρα.

Αυτό όμως που η παραπάνω σκηνή θίγει είναι το σύμβολο της απροστάτευτης κορασίδας, για να το απομυθοποιήσει την ίδια στιγμή. Το ασθενές φύλο δραπετεύει από την παθητικότητα που το έχουν εγκλωβίσει (πότε άραγε η Susan υποτάχθηκε στον παθητικό ρόλο του φύλου της;) και αποδυναμώνει τα παγιωμένα πρότυπα αναφορικά με τον ρόλο της γυναίκας. Όπως αποδεικνύεται, η λεοπάρδαλη που απειλούσε τη ζωή της Susan είναι εξημερωμένη. Δυστυχώς δεν μπορούμε να ισχυριστούμε το ίδιο και για τη Susan. Η Baby όσο εξημερωμένη κι είναι όπως εγγυάται η Susan, ο David τρομοκρατείται.

Ίσως γιατί πρόκειται για ένα ζωντανό πλάσμα. Ο David ως παλαιοντολόγος δεν έχει συνηθίσει να είναι τριγυρισμένος από ζωντανά όντα. Η ζωτικότητα της Susan από μόνη της είναι ικανή να τον αποσυντονίσει. Πόσο μάλλον ένα άγριο ζώο, ακόμα κι αν είναι

²⁸¹Rowe, *The Unruly Woman*, σ. 151.

²⁸² Rowe, *ό.π.*, 151.

εξημερωμένο. Ως καθηγητής παλαιοντολογίας ασχολείται με οστά και απολιθώματα, με όντα που δεν έχουν ζωή. Τα άψυχα αυτά αντικείμενα είναι άκαμπτα όπως και ο ίδιος. Αν φέρουμε στο νου την αρχική σκηνή όπου εμφανίζεται ο David, στημένος σε ακινητοποιημένη στάση όπως ένα άγαλμα, θυμίζει κι εκείνος έντονα ένα άψυχο ον. Το ίδιο του το σώμα καθίσταται ένα άψυχο αντικείμενο, νεκρωμένο τόσο κοινωνικά όσο συναισθηματικά²⁸³.

Αφοσιωμένος όπως είναι στις πνευματικές του αναζητήσεις, έχει νεκρωθεί σε όλους τους υπόλοιπους τομείς της ύπαρξής του. Ο συγκρατημένος και εν πολλοίς καταπιεσμένος χαρακτήρας του συνδέεται περισσότερο με ένα άκαμπτο πτώμα παρά με έναν ζωντανό άνθρωπο, με σάρκα και οστά που ξεχειλίζει από ζωτική ενέργεια και ορμή. Ακόμη και η συμπεριφορά του είναι τόσο απόλυτη που αρνείται να αναγνωρίσει ότι η συναναστροφή του με την Susan έχει απελευθερώσει ενέργειες και διαθέσεις που μέχρι τότε ούτε εκείνος γνώριζε ότι κατείχε. Η χειμερία νάρκη στην οποία είχε πέσει επιζητά την άφιξη της πολυπόθητης σεξουαλικής αφύπνισης. Οι τάσεις του για ενεργητικότητα, δράση, έρωτα και πάθος σιγοβράζουν κάτω από την επιφάνεια. Η αρραβωνιαστικιά του, η δεσποινίς Swallow έχει στραγγίξει την ύπαρξή του. Προκειμένου να ανελιχθεί ακαδημαϊκά, αναγκάστηκε να καταπιέσει τις επιθυμίες του.

Από την άλλη μεριά, η Susan, με την ακαταμάχητη και σκανδαλιστική ζωτικότητά της προσφέρει στον David έναν διαφορετικό τρόπο ζωής. Η εκκεντρική κληρονόμος είναι σε θέση να αναγνωρίσει αυτό το κομμάτι της προσωπικότητάς του που διαφεύγει από την αρραβωνιαστικιά του. Διαφεύγει ακόμη και στον ίδιο. Δεν σταματά όμως εκεί, αλλά επιχειρεί να ενεργοποιήσει τις νεκρωμένες αισθήσεις του. Αναγνωρίζει ότι είναι ένας ζωντανός άνδρας που έχει μείνει για μεγάλο χρονικό διάστημα ανενεργός²⁸⁴. Η έντονη διαμαρτυρία του αναφορικά με το χάος στο οποίο (από ένα σημείο κι έπειτα οικειοθελώς) περιέρχεται, είναι κατά βάση επιφανειακή. Ίσως πρέπει ο αμνός David να πλαγιάσει με την λεοπάρδαλη Susan²⁸⁵.

Όπως ανατρέφει την λεοπάρδαλη, ομοίως οφείλει να αναθρέψει και τον David. Η εκπαίδευση που του δίνει σε κάθε ευκαιρία αφορά την αξία της διασκέδασης και του παιχνιδιού. Αν και αρχικά ο David μοιάζει να είναι ανεπίδεκτος μαθήσεως. Η παρουσία της αλλοπρόσαλλης Susan είναι που αναστατώνει την νηφαλιότητα του επιστήμονα, κι όχι τόσο η λεοπάρδαλη. Το τραγούδι που την διατηρεί ήμερη, *Μπορώ να σου δώσω τα πάντα από αγάπη μωρό*, λαμβάνει το χαρακτήρα ερωτικής εξομολόγησης με αποδέκτη τον David. Δεν είναι έτοιμος να την δεχτεί. Ας μην ξεχνάμε ότι εντός ολίγων ωρών θα λάβει χώρα ο γάμος του με την δεσποινίδα Swallow. Ή τουλάχιστον έτσι νομίζει.

Παρέα με την λεοπάρδαλη κατευθύνονται προς το σπίτι της θείας της Susan Connecticut, και καθοδόν προς τον τελικό προορισμό τους θα συμβούν απίθανα περιστατικά. Κλοπή αυτοκινήτου, ατύχημα στον δρόμο με τον David να είναι βουτηγμένος στα πούπουλα²⁸⁶. Στο σπίτι της θείας της, επιχειρεί το τελειωτικό χτύπημα. Την πρώτη φορά του έσκισε το σακάκι, τώρα του κλέβει τα ρούχα, αφήνοντάς του πάνω στο κρεβάτι μια γυναικεία

²⁸³ Rowe, ό.π., σ. 148.

²⁸⁴ Rowe, ό.π., σ. 149.

²⁸⁵ Cavell, *Pursuits of Happiness*, σ. 31.

²⁸⁶ Cavell, ό.π., σ. 253.

ρόμπα. Χωρίς να έχει άλλη εναλλακτική βγαίνει από το δωμάτιο φορώντας την ρόμπα. Η εμφάνιση της θείας της Susan, μία από τις ελάχιστες φορές που ο φορέας της πατριαρχίας εκπροσωπείται από μια γυναικεία φιγούρα, κι όχι ως είθισται από τον πατέρα²⁸⁷.

Η πρώτη τους γνωριμία δεν εξελίσσεται με τους καλύτερους οιωνούς. Απαιτεί να μάθει ποιος είναι και γιατί είναι ντυμένος με γυναικεία ρούχα. «Γιατί την είδα αδερφή ξαφνικά. Δεν είμαι ο εαυτός μου σήμερα». Η αλήθεια είναι ότι από την ώρα που εισήλθε σαν σίφουνας στην ζωή του η Susan, έχει πάψει να είναι ο εαυτός του. Πραγματικά, έχει χάσει όλα τα χαρακτηριστικά της φυσιολογικής του ζωής. Η αξιοπρέπειά του, η επαγγελματική του ιδιότητα, η ακαδημαϊκή του δεινότητα, ακόμη κι ο έλεγχος της ζωής και των πράξεών του τον έχουν εγκαταλείψει. Η αλλοπρόσαλλη παρουσία της Susan του αφαιρεί και τα ελάχιστα εναπομείναντα απομεινάρια της παλιάς του ταυτότητας. Η πραγματική του ταυτότητα δε, αντικαθίσταται από μια νέα.

Προκειμένου να μην συστηθεί στην θεία της Susan με το πραγματικό του όνομα, υποδύεται τον κυνηγό θηραμάτων, ενώ αργότερα θα κατηγορηθεί ότι είναι μέλος μιας εγκληματικής συμμορίας, με το όνομα Jerry ο Τσιμπίδας²⁸⁸. Μάλιστα, η γυναικεία ρόμπα του αφαιρεί και τα τελευταία δείγματα της αρρενωπότητάς του. Η αφαίρεση των γυαλιών του, ένα ακόμα μέσο που τον καταπιέζει, τον μεταμορφώνει σε έναν γοητευτικό άνδρα²⁸⁹. Η Susan του λέει ότι είναι πιο όμορφος χωρίς τα γυαλιά του, αναλαμβάνοντας τον ενεργητικό ρόλο στο ειδύλλιό τους έτι μια φορά, κολακεύοντάς τον.

Το οστό που χάνεται, σηματοδοτεί έναν νέο κύκλο περιπετειών. Το οστό σε αυτή την περίπτωση λειτουργεί ως υποκατάστατο του πέους. Όπως υποστηρίζει η Kathleen Rowe, «το οστό είναι εκδήλωση του φαλλού, ή το σύμβολο της κοινωνικής εξουσίας και ο σκελετός (του βροντόσαυρου που αναμένεται να ολοκληρωθεί με την συμπλήρωση του τελευταίου οστού) είναι σημείο της αστικής πατριαρχίας. Το οστό φέρει νοήματα που συνδέονται όχι μόνο με την σεξουαλικότητα αλλά με το φύλο όπως επίσης με την περιουσία και την γλώσσα, καθένα από τα παραπάνω υφίστανται μαζική επίθεση στα χέρια της Susan. Ο φαλλός είναι το βασικότερο είδος»²⁹⁰.

Και για τον David το οστό συγκεράζει όλα τα παραπάνω. «Είναι σπάνιο. Είναι πολύτιμο». Για την Susan πάλι είναι ένα παλιό κόκαλο και τίποτα περισσότερο. Η απώλεια του οστού σηματοδοτεί την απώλεια του ανδρισμού του, που έχει ήδη πραγματοποιηθεί, αλλά και την απώλεια της επαγγελματικής του θέσης. Η επαγγελματική και κοινωνική του ανέλιξη διακόπτεται μέχρι την ανάκτηση του πολύτιμου οστού. Στο μεταξύ, αναλαμβάνει απρόθυμα την νέα του ταυτότητα ως Mr. Bone ενώ ακολουθούν κατά πόδας τον σκύλο της οικογένειας που υποψιάζονται ότι έχει θάψει το κόκαλο στον κήπο. Η αγωνία που καταλαμβάνει τον David δεν φαίνεται να επηρεάζει την Susan που το αντιλαμβάνεται ως ακόμα ένα παιχνίδι που παίζουν. Αυτό που αντιλαμβάνεται είναι αυτό που η τρελή κωμωδία υπόσχεται στο τέλος, την ένωση

²⁸⁷Rowe, *The Unruly Woman*, σ. 148.

²⁸⁸ Rowe, *ό.π.*, σ. 151.

²⁸⁹Bay, *Μια Κάποια Τάση του Χολιγουντιανού Κινηματογράφου 1930-1980*, σ. 104.

²⁹⁰ Rowe, *The Unruly Woman*, σ.150.

της με το αφηρημένο καθηγητή. *Ξέρω πως θα τον παντρευτώ*, δηλώνει στην θεία της. *Αυτός δεν το ξέρει, αλλά το ξέρω εγώ.*

Όταν δραπετεύει και η λεοπάρδαλη που είχαν κλεισμένη κι ασφαλή στην αποθήκη, πλανάται το ερώτημα: Υπάρχουν λεοπαρδάλεις στο Connecticut; Στην προσπάθειά τους να εντοπίσουν την χαμένη λεοπάρδαλη πέφτουν από έναν απότομο βράχο με τον David να καταλήγει μπλεγμένος στο δίχτυ που κουβαλά μαζί της η Susan. Αργότερα, στην προσπάθειά τους να διασχίσουν το ποτάμι, καταλήγουν να χρειάζεται να κολυμπήσουν έως την άλλη όχθη. Η βραδιά που περνούν στο δάσος αποκτά ξεχωριστή μαγεία... για την Susan τουλάχιστον. Η ατμόσφαιρα, το γεγονός ότι βρίσκονται μαζί στον ίδιο χώρο αποδεικνύουν περίτρανα την άποψη που είχε σχηματίσει ο David για εκείνη: βλέπεις τα πράγματα εντελώς ανάποδα. Δεν έχω γνωρίσει άλλον σαν κι εσένα». Πως θα μπορούσε άλλωστε; Εκεί που οι περισσότεροι θα αγωνιούσαν για το πότε θα στεγνώσουν τα ρούχα ή με ποιο μέσο θα επιστρέψουν στο σπίτι της, η Susan το παρουσιάζει σαν ακόμα μια ευκαιρία για διασκέδαση. Όλα προσφέρονται απλόχερα, το φεγγάρι, τα πάντα είναι υπέροχα.

Ακόμη και η παραμονή τους στη φυλακή δεν την πτοεί. Δίπλα στον Jerry τον Τσιμπίδα, συστήνεται στους αστυνομικούς, όπως υποστηρίζει ότι είναι γνωστή στην συμμορία, Σούζι η πόρτα που ανοιγοκλείνει. Ο David αρνούμενος να συμμετάσχει στις φανταστικές ιστορίες που με τόση ευκολία πλάθει η Susan, διατείνεται ότι τα έχει ξεσηκώσει όλα από τις κινηματογραφικές ταινίες. Εν μέρει είναι αλήθεια. Αρκετά πράγματα τα έχει ξεσηκώσει από τις ταινίες. Ειδικά το ψευδώνυμο Jerry the Nipper (Jerry ο Τσιμπιδας) είχε ακουστεί την προηγούμενη χρονιά, το 1937 στην ταινία του Cary Grant Διαζύγιο με Προθεσμία.

Τα υπόλοιπα όμως; Ποιες είναι οι πηγές της; Ενδεχομένως να βασίστηκε στην ταινία του John Ford, *The Whole Town's Talking* (1935), όπου ο πρωταγωνιστής της ταινίας, Edward G. Robinson, υποδύεται έναν γκάνγκστερ, παρωδώντας τον εαυτό του και τους ρόλους γκάνγκστερ που του χάρισαν φήμη στις αρχές της δεκαετίας του 1930. Χειραγωγεί τους αστυνομικούς όταν τους ενημερώνει ότι είναι πρόθυμη να μοιραστεί μαζί τους πολύτιμες πληροφορίες που έχει στην κατοχή της. Ο τρόπος με τον οποίο μεταχειρίζεται τη γλώσσα απομακρύνεται κατά πολύ από το φυσιολογικό. Ο λόγος της, άστατος όσο και εκείνη, αποδομεί τα θεμέλια του ορθολογιστικού λόγου. Χρησιμοποιεί τη γλώσσα συνεχώς προς όφελός της, ισοπεδώνοντας με τον λόγο και με την παρουσία της όλα τα εμπόδια²⁹¹. Η ακατάπαυστη ομιλία της, ή η εκούσια απόρριψη των απαντήσεων του David που μάταια παλεύει να την απομακρύνει από κοντά του, εκφράζει τον φόβο της. Καταλαβαίνει απόλυτα την αντίστασή του, δεν την δέχεται διότι σε αυτή την περίπτωση θα έπρεπε να δεχτεί την απόρριψη, έννοια άγνωστη στην ίδια²⁹².

Η δραπέτευσή της από την φυλακή την επανασυνδέει με την λεοπάρδαλη που το είχε σκάσει από το σπίτι της θείας της. Αγνοεί ότι δεν είναι η μόνη λεοπάρδαλη που το έχει σκάσει στο Connecticut. Μια άγρια λεοπάρδαλη, το έχει σκάσει επίσης από το κλουβί της από τον περιπλανώμενο θίασο τσίρκου. Νομίζοντας ότι έχει στα χέρια της την εξημερωμένη λεοπάρδαλη, κατευθύνεται στο αστυνομικό τμήμα για να αποδείξει μεμιάς

²⁹¹Rowe, *The Unruly Woman*, σ. 151.

²⁹²Austerlitz, *Another Fine Mess*, σ. 130.

σε όσους δυσπιστούσαν, ότι όντως κυκλοφορούν λεοπαρδάλεις στο Connecticut. Η άγρια φύση της λεοπαρδαλής έρχεται σε μια κατά μέτωπο σύγκρουση με την άγρια και ανυπότακτη φύση της Susan. Η Susan παραλληλίζεται με τις δύο λεοπαρδάλεις: είναι ένα μωρό με δύο φύσεις όπως υποστηρίζει ο Cavell, η μία είναι ήμερη και με λανθάνουσα σεξουαλικότητα και η άλλη άγρια και με αφυπνισμένη σεξουαλικότητα²⁹³.

Η άγρια φύση ωστόσο πρέπει να καταπολεμηθεί σε αυτό το σημείο. Η άγρια λεοπαρδαλή απομονώνεται στο κελί όπου την παρασύρει ο David, σε μια απόπειρα να ανασυστήσει την αρρενωπότητά του.

Susan : David, είσαι υπέροχος. Είσαι πραγματικά υπέροχος. Είσαι ένας ήρωας. Μου έσωσες τη ζωή. Θα μείνεις στην ιστορία. Δεν έχω ξαναδεί ποτέ τόση γενναιότητα. Θέλεις να πεις κάτι David; Τι είναι ; David, λιποθύμησες!

Όσο κι αν προσπαθεί το αρσενικό να γίνει ο κυρίαρχος του παιχνιδιού, το αποτέλεσμα δεν τον ευνοεί. Στην τελευταία σκηνή τον βρίσκουμε ακριβώς στην ίδια θέση όπου τον είχαμε συναντήσει για πρώτη φορά, επάνω στην σκαλωσιά. Πολλά έχουν διαφοροποιηθεί από την εναρκτήρια σκηνή. Έχει υποδεχθεί στην ζωή του τη διασκέδαση και το παιχνίδι. Έχει αφεθεί στις διασκεδαστικές δυνάμεις του χάους²⁹⁴, κι έχει αναγνωρίσει επιτέλους ότι η αναστάτωση κι όχι η γαλήνη είναι το καύσιμο της επιλογής του²⁹⁵. Η Susan παρουσιάζεται αναπάντεχα μπροστά του, κι εκείνος προσπαθεί να απομακρυνθεί ακόμα περισσότερο. Όσα μέτρα κι αν πάρει, τίποτα δεν δύναται να του εγγυηθεί την ασφάλειά του. Η απομόνωση της σκαλωσιάς δεν τρομοκρατεί την Susan που σκαρφαλώνει σε μια πανύψηλη σκάλα ώστε να βρίσκονται στο ίδιο επίπεδο, και να δεχθεί την πιο πρωτότυπη και συνάμα αστεία ερωτική εξομολόγηση. «Σ' αγαπώ, νομίζω», της λέει με την Susan να λικνίζεται δεξιά κι αριστερά, με άμεσο αποτέλεσμα να κινδυνεύει να χάσει την ισορροπία της και να πέσει. Ο David μεταμορφώνεται ξανά στον ιπότη που σπεύδει να διασώσει την ανήμπορη κορασίδα ανεβάζοντάς την με μία γρήγορη κίνηση δίπλα του στη σκαλωσιά. Οι δύο εραστές ενώνονται, αγκαλιάζονται παρακολουθώντας τον συναρμολογημένο πια σκελετό του βροντόσαυρου να καταρρέει ενώπιον τους, υπονομεύοντας την τελική αγκαλιά που αποτελεί την βασική σύμβαση της ρομαντικής κωμωδίας²⁹⁶. Ο σκελετός, σύμβολο της καταπίεσης, της αποτελμάτωσης, της λιμνάζουσας σεξουαλικότητας αποτελεί το τελευταίο απομεινάρι της πατριαρχικής κοινωνίας²⁹⁷. Η κατάρρευσή του σηματοδοτεί το ξεκίνημα μιας νέας ζωής, που να απέχει από τις εσφαλμένες επιταγές της παλιάς τάξης πραγμάτων. Αξίζει να απολαμβάνεις κάθε λεπτό της ζωής, κι ο David έλαβε αυτό το μάθημα μέσα από σειρά γελοιοποιήσεων και καταστροφικών ατυχημάτων. Ξαναβρίσκει την αρρενωπότητά του, ανακαλύπτοντας συντροφιά με την άναρχη γυναίκα τις χαρές και την απόλαυση που κρύβει μια γνήσια σχέση που βασίζεται στο παιχνίδι κι όχι στην καταπίεση. Αφότου πέσουν οι τίτλοι τέλους, η λογική ορίζει ότι η εκκεντρική γυναίκα θα μετριάσει την άναρχη τρέλα της και θα περάσουν μια ήρεμη ζωή. Μια τέτοια αντίληψη αντιτίθεται ολοκληρωτικά στις επιταγές της τρελής κωμωδίας όμως. Σε όλη τη διάρκεια της ταινίας, η Susan εκκινούσε

²⁹³Cavell, *Pursuits of Happiness*, σ. 128.

²⁹⁴McDonald, *Romantic Comedy*, σ.29.

²⁹⁵Austerlitz, *Another Fine Mess*, σ. 130.

²⁹⁶Rowe, *The Unruly Woman*, σ. 146.

²⁹⁷Glitre, *The Extraordinary State of the Union*, σ. 103

τη δράση και ο David υποτασσόταν στην βούλησή της. Εφόσον έχει δεχτεί ήδη εξαρχής την εξουσία της, πως είναι δυνατόν στο τέλος να ανατρέψει τον κανόνα; Η σχέση τους ενδεχομένως να μην γνωρίσει ποτέ ήρεμες περιόδους, αλλά έχοντας αλλάξει τις προτεραιότητές του, ο νεαρός διανοούμενος, είναι σε θέση πλέον να ακολουθήσει το παράδειγμα της άναρχης γυναίκας και να καλωσορίσει, εκούσια αυτή την φορά, τις δυνάμεις του χάους.

The Lady Eve: το παιχνίδι αρχίζει να γίνεται επικίνδυνο

Ο κύκλος της τρελής κωμωδίας από το 1938 κι έπειτα ακολουθεί μια διαφορετική πορεία. Η ακραία και εκκεντρική συμπεριφορά του πρωταγωνιστικού ζευγαριού μειώνεται αισθητά ενώ η παρουσία των slapstick στοιχείων τίθεται υπό εξαφάνιση. Η αθωότητα, η απερισκεψία και η αφέλεια των ξεροκέφαλων ηρωίδων, της πρώτης περιόδου της τρελής κωμωδίας αποχωρούν από το προσκήνιο. Ο αυθόρμητος αυτοσχεδιασμός της Susan Vance προκειμένου να κερδίσει τον άνδρα που έχει θέσει στο στόχαστρό της, παραδίδει τη σκυτάλη στη γυναίκα- απατεώνα, στο πέρασμα της οποίας κανένας άνδρας δεν αισθάνεται ασφαλής. Όπως υποστηρίζει η Glitre, «οι γυναίκες απατεώνες χρησιμοποιούν το σεξ ως όπλο. Η αντιστροφή των ρόλων αποσκοπεί στο να φέρει ισότητα, διακόπτοντας την δυαδική ιεραρχία, την υπεροχή του αρσενικού έναντι του θηλυκού, και να επιτρέψει στο ζευγάρι να διαμορφώσει μια σχέση ισότητας. Η εξουσία της γυναίκας αγγίζει την εκμετάλλευση με άμεση συνέπεια η σχέση ισότητας να διακόπτεται. Τα δύο φύλα δεν είναι ίσα σε κανέναν τομέα, ακόμα και από πνευματική άποψη. Απέχουν αρκετά από το παράδειγμα των πρώτων γυναικείων πορτραίτων της τρελής κωμωδίας. Οι απάτες που στήνουν είναι εν γένει προμελετημένες πράξεις κι όχι προϊόντα αυθορμητισμού και αυτοσχεδιασμού. Πέραν τούτου δρουν ορμώμενες από τον εγκληματικό τους χαρακτήρα και φύση σε αντίθεση με τις ηρωίδες των πρώτων ταινιών που υπερέβαιναν τον ρόλο τους ωθούμενες από την ιδεολογία τους»²⁹⁸.

Οι γυναίκες- απατεώνες της τρελής κωμωδίας έχουν περισσότερα κοινά με το πλήθος των μοιραίων γυναικών που κατοικεί το σύμπαν του film noir. Η *Γυναίκα Πειρασμός (The Lady Eve)*, αποτελεί μακράν την αντιπροσωπευτικότερη ταινία όπου προβάλλεται το πρότυπο της γυναίκας-απατεώνα στον κύκλο της τρελής κωμωδίας. Γυρισμένη το 1941, ένα χρόνο δηλαδή πριν πέσουν οι τίτλοι τέλους του κύκλου, η ταινία καταφέρνει να προσφέρει μια πνοή φρέσκου αέρα ενώ ταυτόχρονα αναζωογονεί την παλιά και επιτυχημένη συνταγή της τρελής κωμωδίας. Πράγματι η ταινία του Preston Sturges είναι από τα σπάνια αριστουργήματα του κύκλου, που ακολουθεί πιστά τους μηχανισμούς και τις συμβάσεις της τρελής κωμωδίας, με μοναδικό στόχο να ανατρέψει την φόρμουλα²⁹⁹. Η συμβολή του Preston Sturges στον κύκλο της τρελής κωμωδίας υπήρξε πραγματικά σπουδαία. Πολύ πριν προβιβαστεί σε σκηνοθέτη, ο Preston Sturges, ξεκίνησε την ενασχόλησή του στο χώρο του κινηματογράφου ως σεναριογράφος. Βέβαια, προηγήθηκε το θέατρο που λειτούργησε ως προπαρασκευαστικό στάδιο που τον έμαθε πώς να μεταμορφώνει επάνω στη θεατρική σκηνή καταστάσεις πολύ οικείες στην κανονική του ζωή. Πράγματι έγραψε πληθώρα θεατρικών έργων προτού μεταπηδήσει

²⁹⁸Glitre, ό.π., σ. 51.

²⁹⁹Schatz, *Τα Είδη Ταινιών του Χόλιγουντ*, σ. 245.

στον κινηματογράφο³⁰⁰. Η πρώτη του επιτυχημένη συγγραφική παρουσία ήρθε το 1937, με τη συγγραφή του σεναρίου για την ταινία του Mitchell Leisen, *Easy Living*³⁰¹. Εκεί η πρωταγωνίστρια Jean Arthur, επιστρέφει μια πανάκριβη γούνα που ανήκει στη σύζυγο ενός πλούσιου μεγιστάνα και από ένα γύρισμα της τύχης γεύεται από κοντά το πώς ζει η ανώτερη τάξη. Πλήθος παρανοήσεων γεννιούνται αλλά στο τέλος όλα διορθώνονται και η πρωταγωνίστρια συνδέεται με τον γιο του μεγιστάνα, που όλοι νομίζουν ότι είναι η ερωμένη του. Παρά την επιτυχία της ταινίας, ο σεναριογράφος της αισθανόταν ότι το όραμά του δεν εκφραζόταν όπως θα ήθελε ο ίδιος. Βαθιά πεποίθησή του ήταν ότι αποκλειστικά οι σεναριογράφοι είχαν τον τρόπο να προσφέρουν στα σενάρια τους το υψηλό επίπεδο που προορίζονταν να κατακτήσουν³⁰². Προβιβάστηκε στην καρέκλα του σκηνοθέτη, θέση που του χάρισε μεγαλύτερη εξουσία αλλά που του επέτρεψε να προστατεύσει το τελικό προϊόν του από τις αυθαιρεσίες των σκηνοθετών που κατακρεουργούσαν το σενάριο³⁰³. Στα σενάρια που υπέγραφε και σκηνοθετούσε διαπιστώνει κανείς την σαφή προσκόλλησή του στις βασικές αφηγηματικές συμβάσεις της τρελής κωμωδίας. Η μάχη των φύλων, οι περιπτώσεις λανθασμένης ταυτότητας και τα γυρίσματα της τύχης που δίνουν μια μαγική λύση σε ανεπίλυτα προβλήματα που βασανίζουν τους ήρωες, κοσμούν το έργο του³⁰⁴. Σε αντίθεση με άλλους σεναριογράφους που ασφουκτιούσαν υπό την πίεση των συμβάσεων του είδους και τους μηχανισμούς του, ο Preston Sturges, αντλούσε έμπνευση από αυτούς³⁰⁵. Ως σεναριογράφος αρχικά ασχολήθηκε από πολύ νωρίς με το να αναδειξει και να χρησιμοποιήσει όλους τους επιτυχημένους κι αποτελεσματικούς μηχανισμούς πρόκλησης γέλιου. Χειρίστηκε με τέτοιο τρόπο τους μηχανισμούς και τις συμβάσεις εξωθώντας τους στην παρωδία. Σατίριζε με οξυδερκή τρόπο τις σχέσεις ανάμεσα στα δύο φύλα, το ρομαντικό ειδύλλιο που προηγείται του γάμου, ενώ για τον ίδιο το θεσμό του γάμου επιφύλασσε την πιο δηκτική μεταχείριση. Για τον Sturges, ο γάμος δεν προσφέρει πολλές απολαύσεις για τους άνδρες και τις γυναίκες αλλά αντίθετα αποτελεί πηγή γελοιοποίησης και πολλών ντροπιαστικών στιγμών³⁰⁶. Οι εκπρόσωποι του ανδρικού φύλου, ειδικά όταν πρόκειται για τους πρωταγωνιστές, δεν χαίρουν ευνοϊκής μεταχείρισης. Ως επί το πλείστον, αποτελούν εύκολα θύματα, σεξουαλικά καταπιεσμένα άτομα, σεμνότυφοι, υπερήφανοι και αυτάρεσκοι εκπρόσωποι της πατριαρχίας που παραμένουν επικίνδυνα προσκολλημένοι στις κοινωνικές συμβάσεις³⁰⁷. Ο Sturges διακατέχεται από θετικότερη διάθεση για το γυναικείο φύλο, παραχωρώντας τους την ελευθερία να δράσουν ως πρωταγωνίστριες. Ακόμα κι αν εμφανίζονται με άγριες διαθέσεις να εκμεταλλευτούν οικονομικά τους άνδρες, αυτό δεν σημαίνει ότι πρέπει αυτομάτως να τις κατατάξουμε στη λίστα με τις επικίνδυνες γυναίκες. Αυτό που κάνουν με τεράστια επιτυχία είναι να εκμεταλλεύονται τα γυναικεία προσόντα τους με τον καλύτερο τρόπο όπως πράττει η Jean Harrington/Lady Eve Sidwich, στην ταινία *Η Γυναίκα Πειρασμός (The Lady Eve)*, ή αργότερα η Jerry Jeffers στην ταινία *The Palm Beach Story, Πού βρίσκει τα Λεφτά η Γυναίκα Μου (1942)*. Οι γυναίκες στο σύμπαν του Sturges κινούνται στον κόσμο με

³⁰⁰Harvey, *Romantic Comedy In Hollywood*, σ. 516.

³⁰¹Byrge-Miller, *The Screwball Comedy Films*, σ. 39.

³⁰²Harvey, *Romantic Comedy In Hollywood*, σ. 519.

³⁰³Austerlitz, *Another Fine Mess*, σ. 103.

³⁰⁴Schatz, *Τα Είδη Ταινιών του Χόλιγουντ*, σ. 245.

³⁰⁵Harvey, *Romantic Comedy In Hollywood*, σ. 531.

³⁰⁶Deleyto, «Humor and Erotic Utopia», σ. 181.

³⁰⁷Schatz, *Τα Είδη Ταινιών του Χόλιγουντ*, σ. 246.

ανάλογο θάρρος και θράσος, χωρίς το ελάχιστο ψήγμα φόβου, γιατί δεν φοβούνται τους κινδύνους που κρύβει το σεξ³⁰⁸. Έχουν επίγνωση των πλεονεκτημάτων του φύλου τους, γεγονός που αντί να τους γεννά ανησυχία, τους ενδύει με μια απόκοσμη σεξουαλική αφύπνιση και ανεξαρτησία³⁰⁹. Οι άνδρες από την άλλη μεριά, δεν μοιράζονται την ίδια ανεξαρτησία. Ο εκνευρισμός τους πηγάζει από το γεγονός ότι η οικονομική επιτυχία τους συνδέεται άρρηκτα με την σεξουαλική επιτυχία (κάτι που δεν συμβαίνει παρά μόνο σποραδικά στις ταινίες του), χωρίς αυτό να σημαίνει ότι συγχρονίζονται πλήρως³¹⁰. Οι άνδρες τρομοκρατούνται ενώπιον των γυναικών, που αποκλειστικά και μόνο η παρουσία τους είναι σε θέση να τους προκαλέσει τα πιο απίθανα κωμικά περιστατικά, κωμικές πτώσεις και άπειρες στιγμές γελοιοποίησης. Οι γυναίκες δεσπόζουν στο θρόνο τους απολαμβάνοντας όλα τα οφέλη, χωρίς να θυσιάζουν το παραμικρό³¹¹. Η μάχη των δύο φύλων στον κινηματογραφικό κόσμο του Sturges δεν δύναται να υφίσταται. Οι άνδρες του, αγγίζουν την παιδική αθωότητα, σε σημείο που αγνοούν τις ελευθερίες που συνοδεύουν την σεξουαλική αφύπνιση που ακόμα δεν έχει λάβει χώρα. Σε έναν κόσμο όπου οι γυναίκες χειραγωγούν το ανδρικό φύλο με θρασύτατη κυνικότητα χωρίς να απολογούνται για τις πράξεις τους, οι άνδρες μοιραία, ηττώνται κατά κράτος κάθε φορά. Στην ταινία *Η Γυναίκα Πειρασμός*, η Barbara Stanwyck στήνει συνεχώς παγίδες στον ανίδεο Henry Fonda. Τον ξελογιάζει, ξελογιάζεται με τη σειρά της ενώ το τέλος τους βρίσκει ενωμένους. Το μήνυμα που ξεκάθαρα προτάσσει η ταινία είναι ότι ο έρωτας δεν είναι τίποτα περισσότερο από μια μεγάλη απάτη. Όπως εξαπατάται ο Charles/Hopsie Pike από την γυναίκα πειρασμό, αντίστοιχα εξαπατάται και το κοινό της ταινίας³¹². Η ιστορία εκτυλίσσεται πάνω σε ένα κρουαζιερόπλοιο, στο οποίο αναμένεται η άφιξη του Charles Pike που είναι γιος ενός εργοστασιάρχη ζυθοποιίας. Η πολύμηνη παραμονή του στις ζούγκλες του Αμαζονίου, όπου είχε καταφύγει, είχε ως στόχο να του επιτρέψει να ασχοληθεί με το πάθος του, την μελέτη των ερπετών. Πάνω στο κρουαζιερόπλοιο επιβαίνει η εντυπωσιακή και συνάμα δαιμόνια Jean Harrington. Όλα τα γυναικεία βλέμματα είναι στραμμένα στον πλούσιο κληρονόμο, ομοίως και της Jean. Όσο διαρκεί το ταξίδι, η γυναίκα πειρασμός επιδίδεται στο αγαπημένο της παιχνίδι: την αποπλάνηση του νεαρού και αμήχανου κληρονόμου, προκειμένου η ίδια και ο πατέρας της να του αφαιρέσουν ένα μεγάλο ποσό από την τεράστια περιουσία του. Ο Charles ξελογιάζεται από την Jean, ωστόσο και η ίδια δεν είναι αλώβητη και υποκύπτει στην γοητεία του αθώου θύματός της. Όταν όμως ο Charles ανακαλύπτει ότι έχει πέσει θύμα απάτης και ότι η Jean είναι μπλεγμένη στο σχέδιο εξαπάτησής του, την εγκαταλείπει. Πληγωμένη από την αμετακίνητη στάση του Charles που ως ακριβοδίκαιος άνθρωπος δεν συγχωρεί εύκολα τα λάθη, κι κινητοποιημένη από το αίσθημα της εκδίκησης που κοχλάζει μέσα της, καταστρώνει ένα σχέδιο εξόντωσης. Με μια απολαυστική στροφή της πλοκής μεταφερόμαστε στην έπαυλη της οικογένειας Pike, στο Connecticut. Στην δεξίωση της οικογένειας είναι καλεσμένη και μια πλούσια Αγγλίδα, αριστοκρατικής καταγωγής, η Lady Eve Sidwich, που δεν είναι άλλη από την Jean. Με τη νέα ταυτότητά της, επανεμφανίζεται ενώπιον του Charles και τον ωθεί σε έναν παροξυσμό από συνεχείς

³⁰⁸ Alan Dale, *Comedy is a Man in Trouble. Slapstick in American Movies*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000, σ. 168.

³⁰⁹ Dale, ό.π., σ. 169.

³¹⁰ Dale, ό.π., σ. 169.

³¹¹ Kendall, *The Runaway Bride*, σ. 240.

³¹² Cavell, *Pursuits of Happiness*, σ. 48.

κωμικές πτώσεις και γελοιοποιήσεις. Ως Lady Eve, ξελογιάζει για δεύτερη φορά το θύμα της. Το σχέδιο εκδίκησης της είναι να τον παρασύρει έως το ιερό της εκκλησίας και να τον παρατήρει ακριβώς μετά τον γάμο, όπως δηλαδή έπραξε κι ο ίδιος όταν την απέρριψε. Το πολυμήχανο σχέδιό της δεν στέφεται με επιτυχία, αφού παραδέχεται ότι είναι ερωτευμένη μαζί του. Με ένα γύρισμα της τύχης, ξανασυναντιούνται πάλι επάνω στο ίδιο κρουαζιερόπλοιο και αναθερμαίνουν τη σχέση τους.

Η ταινία *Η Γυναίκα Πειρασμός*, για πολλούς μελετητές αποτελεί την κωμική εκδοχή της βιβλικής ιστορίας της πτώσης του ανθρώπου, του διωγμού του από τον Κήπο της Εδέμ³¹³. Ο Charles/ Hopsie Pike, ως άλλος Αδάμ, βιώνει επανειλημμένως την πτώση από τον Παράδεισο σε όλες τις εκδοχές. Η πτώση του συνίσταται από δύο μέρη. Όπως υποστηρίζει η Rowe, «βιώνει άπειρες κωμικές πτώσεις, βιώνει τον έρωτα πέφτοντας από το σύννεφο της αθωότητας με όλα όσα αυτό συνεπάγεται»³¹⁴. Ο διωγμός του από τον κήπο της Εδέμ λαμβάνει χώρα στην αρχή της ταινίας. Η παραμονή του στη ζούγκλα του Αμαζονίου έχει φτάσει στο τέλος της καθώς η έρευνά του έχει ολοκληρωθεί. Η ζούγκλα του Αμαζονίου δύναται σε αυτό το σημείο να θεωρηθεί ως μια εκδοχή του πράσινου κόσμου που προτείνει η τρελή κωμωδία. Βέβαια, εντός του δεν βρίσκεται ένα ζευγάρι που συνειδητοποιεί τα αισθήματά του για το έτερον του ήμισυ, αλλά μόνον ο πρωταγωνιστής. Έχει εισέλθει σε αυτόν τον κόσμο για να αφοσιωθεί στην επιστήμη του, την οφιολογία, κι όχι για να μεταμορφωθεί σε έναν καλύτερο άνθρωπο, έτοιμο να προχωρήσει σε μια σχέση ζωής. Η επιστροφή του στην κοινωνία, στην κοσμική ζωή θα αποτελέσει το πραγματικό πεδίο όπου θα λάβει μια πρώτη γεύση της εκπαίδευσης που χρήζει. Όπως τον προειδοποιούν στην ζούγκλα:

Φυλάξου από τις γκόμενες, δεν έχεις ασχοληθεί με δαύτες εδώ και καιρό.

Ο Charles, δεν αισθάνεται ότι απειλείται από την παρουσία των θηλυκών διότι επιζητά μόνο την συντροφιά των ερπετών. Ήδη από τους τίτλους αρχής κάνει την εμφάνισή του ένα ερπετό, φορώντας ένα επίσημο καπέλο με υψηλό γείσο να κρατά στην άκρη της ουράς του μαράκες. Το ζήτημα της σεξουαλικότητας τονίζεται ήδη από την αρχή, ενώ στο σύνολό της η ταινία βρίθεται από σεξουαλικά υπονοούμενα και συμβολισμούς. Αρχικά, αξίζει να αναφέρουμε την επικοινωνία ανάμεσα στα δύο φουγάρα. Από τη μια βρίσκεται το πλοίο στο οποίο επιβαίνει η Jean και από την άλλη βρίσκεται το πλοιάριο που μεταφέρει τον Charles προκειμένου να επιβιβαστεί στο ίδιο κρουαζιερόπλοιο. Η εικόνα είναι δηλωτική. Οι καπνοί που βγαίνουν από το ένα φουγάρο και το νερό που εκτοξεύεται από το άλλο, συμβολίζουν ένα υποφώσκον ερωτικό κάλεσμα της πρωταγωνίστριας προς το θύμα της. Επίσης θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι πρόκειται υποκατάστατο της ερωτικής πράξης και της συνεπακόλουθης σεξουαλικής κορύφωσης που δεν θα συμβεί παρά μόνο στο τέλος της ταινίας. Η επιβίβαση του Charles στο κρουαζιερόπλοιο αναμένεται με ανυπομονησία από όλον τον γυναικείο πληθυσμό. Η ίδια η Jean δεν τιθασεύει στο ελάχιστο τη δική της ανυπομονησία να θέσει σε εφαρμογή το σχέδιό της, καταφέρνοντάς του το πρώτο(από τα πολλά)χτύπημα.

Αναρωτιέμαι αν θα μπορούσα να τον πετύχω στο κεφάλι με αυτό...

³¹³Cavell, ό.π., σ. 47., Rowe, *The Unruly Woman*, σ. 162.

³¹⁴Rowe, ό.π., σ. 162.

Είμαστε σίγουροι ότι θα τον πετύχει, και με απευθείας βολή πετά ένα μήλο στο κεφάλι του. Η σχέση τους ορίζεται και καθιερώνεται από αυτή την πρώτη βολή της³¹⁵. Η επόμενη σκηνή, εκτυλίσσεται στην τραπεζαρία του κρουαζιερόπλοιου. Η προσοχή μας στρέφεται στον Charles. Ωστόσο, δεν συμβαίνει με τον προσδοκώμενο τρόπο. Παρακολουθούμε το είδωλο του Charles στον καθρέφτη της Jean, που τον έχει στήσει στο κάδρο της ως άλλη σκηνοθέτης³¹⁶. Το βλέμμα της είναι καθηλωτικό. Ο καθρέφτης της μεταμορφώνεται σε κρυστάλλινη σφαίρα, εντός της οποίας η ίδια παρακολουθεί μια σειρά από βωβές εικόνες, μια ταινία βωβού κινηματογράφου³¹⁷. Ο Charles, κάθεται στο τραπέζι του και είναι αφοσιωμένος στο βιβλίο που διαβάζει. Ο τίτλος του βιβλίου *Είναι τα Φίδια Απαραίτητα* (*Are Snakes Necessary?*), παραπέμπει άμεσα στο βιβλίο που είχε εκδοθεί το 1929 και έφερε τον τίτλο *Είναι το Σεξ Απαραίτητο; Ή γιατί αισθάνεστε έτσι* (*Is Sex Necessary? Or Why do You Feel the Way You Do*). Διαπιστώνει κανείς ότι ο σκηνοθέτης κάνει χρήση μιας ακόμη σεξουαλικής αλληγορίας³¹⁸. Ο Charles δεν έχει συναίσθηση της αναστάτωσης που γεννά η αφυπνισμένη σεξουαλικότητα. Η Jean (Barbara Stanwyck) ξέρει πολύ καλά να κατευθύνει τη δράση, όπως θα κάνει και αργότερα σε αρκετά film noir, χωρίς να εμπλακεί στη δράση. Το βλέμμα της επαρκεί για να επιφέρει στο αρσενικό έναν συμβολικό ευνουχισμό³¹⁹. Πριν ακόμα συστηθούν επίσημα, επιβάλλεται στο ανυποψίαστο θύμα της, μέσω του βλέμματός της, με έμμεσο τρόπο αρχικά. Επικεντρωμένη στην εικόνα του όπως εμφανίζεται στο καθρέφτη της, κοιτάζει επίσημα το θήραμά της. Όπως διαπιστώνει κανείς η στρατηγική της να καταστήσει τον Charles σε αντικείμενο του βλέμματός της, παραβιάζει τους κανόνες που την καθυποτάσσουν στον ρόλο του δέκτη του βλέμματος. Όπως αναφέρει η Mulvey «η απόλαυση του κοιτάγματος έχει διχοτομηθεί σε ενεργητική/ανδρική και παθητική/θηλυκή»³²⁰. Η Jean καταρρίπτει αυτόν τον κανόνα ήδη από την αρχή, όταν τον αναζητά με το βλέμμα της, προτού ρίξει το μήλο στο κεφάλι του³²¹. Ο συμβολικός ευνουχισμός του Charles προχωρά ένα βήμα παραπέρα, αυτή τη φορά όμως μέσω της γλώσσας³²². Ο Charles, αναλαμβάνει το ρόλο του βωβού αντικειμένου του βλέμματός της Jean, με την ίδια να είναι αφοσιωμένη στον ενεργητικό ρόλο του σκηνοθέτη. Αδιάφορη για τους πραγματικούς διαλόγους που λαμβάνουν χώρα μπροστά από την κάμερα-καθρέφτη της, δημιουργεί δικούς της διαλόγους, δικές της ιστορίες, διότι υποψιάζεται τις μύχιες σκέψεις όλων των θηλυκών που κατευθύνονται στο τραπέζι του Charles³²³.

Δεν είναι αρκετά καλές γι' αυτόν. Όλες οι κοπέλες στο δωμάτιο του την πέφτουν αλλά μάταια. Επιστρέφει στο βιβλίο του. Είναι απορροφημένος. Δεν βλέπει τίποτα εκτός... Κοίτα πως γυρνά το κεφάλι του όταν περνά εκείνο το παιδί. Δεν του κάνεις, είναι βιβλιοφάγος. Μήπως αυτή; Θα την ήθελες για στολίδι του χριστουγεννιάτικου δένδρου; Όχι; Ποια είναι η αδυναμία σου αδερφέ; Που να πάρει! Έριξε το μαντήλι της. Από τον καιρό της Λίλι

³¹⁵Rowe, ό.π., σ. 165.

³¹⁶Cavell, *Pursuits of Happiness*, σ. 66.

³¹⁷Harvey, *Romantic Comedy In Hollywood*, σ. 567.

³¹⁸Gehring, *Romantic vs Screwball Comedy*, σ. 46.

³¹⁹Rowe, *The Unruly Woman*, σ. 166-167., Beach, *Class, Language and American Film Comedy*, σ. 103.

³²⁰ Laura Mulvey, «Οπτική Απόλαυση και Αφηγηματικός Κινηματογράφος», στο *Οπτικές και άλλες απολαύσεις*, μτφ. Μαργαρίτα Κουλεντιανού, Αθήνα: Παπαζήσης, 2005, σς, 55- 74, σ. 63.

³²¹ Rowe, *The Unruly Woman*, σ. 166.

³²² Rowe, ό.π., σ. 166., Beach, *Class, Language and American Film Comedy*, σ. 103.

³²³ Rowe, ό.π., σ. 166.

Λάγγκστρι έχει να χρησιμοποιηθεί τέτοιο κόλπο. Θα πρέπει να το σηκώσεις μόνη σου, δεν τον ενδιαφέρει η σάρκα. Κοίτα το κορίτσι αριστερά. Κοίτα αριστερά σου, βιβλιοφάγε. Η κοπέλα σε γουστάρει. Λίγο πιο κει. Ακόμα λίγο. Εκεί. Δεν άξιζε να το κοιτάξεις; Αυτά τα ωραία δόντια να σου χαμογελούν! Σε αναγνώρισε! Σηκώθηκε! Έκατσε, δεν μπορεί να αποφασίσει. Σηκώθηκε πάλι, σε αναγνώρισε. Έρχεται να σου μιλήσει. Η αγωνία με σκοτώνει. Δεν πήγαμε μαζί σχολείο στο Λούιβιλ; Όχι; Σίγουρα του μοιάζετε, είναι εξαιρετική ομοιότητα. Δεν πιστεύω να μην μου ζητήσετε να καθίσω. Λυπάμαι, ελπίζω να μην σας έφερα σε αμηχανία, και τα λοιπά. Αναρωτιέμαι αν η γραβάτα μου είναι δεμένη σωστά. Σίγουρα τις αναστατώνω, έτσι; Τώρα ποια θα είναι η επόμενη; Α, η γυναίκα παλαιστής! Θα γέμιζε το σπίτι μου. Α, ούτε αυτή σ' αρέσει; Τι θα κάνεις γι' αυτό; Δεν το αντέχεις άλλο, φεύγεις. Δεν σε αφήνουν στην ησυχία σου. Τράβα στην καμπίνα σου. Τράβα να βρέξεις το κεφάλι σου, πολύ που με νοιάζει.

Όλες κατευθύνονται προς το τραπέζι του εκτός από την ίδια. Ξέρει ότι όλες οι υπόλοιπες κοπέλες δεν αποτελούν σοβαρό ανταγωνισμό για εκείνη. Ξέρει ότι είναι ασυναγώνιστη, αλλά ακόμα περισσότερο γνωρίζει πότε είναι η κατάλληλη στιγμή για να επιτεθεί στη λεία της, ως άλλο αρπακτικό³²⁴. Παρά τις προσπάθειες του Charles να απομονωθεί από όλον τον γυναικείο πληθυσμό, θαμμένος στο βιβλίο του, η Jean επιτυγχάνει να ρίξει τα δίχτυα της και να τον παρασύρει με μια τρικλοποδιά στο πάτωμα. Ευγενικός καθώς είναι, την συνοδεύει στην καμπίνα της για να διαλέξει ένα καινούριο ζευγάρι παπούτσια. Εκεί, θα λάβει χώρα ένας νέος κύκλος αποπλάνησης και πτώσης. Ο ίδιος γονατίζει μπροστά της για να τη βοηθήσει να φορέσει τα παπούτσια εκτελώντας την εντολή της. Το βλέμμα της τον μαγνητίζει με την ένταση που εκπέμπεται, σαγηνευμένος από το κάλλος του γυναικείου σώματος και της ομορφιάς του προσώπου της, ζαλίζεται και είναι έτοιμος να λιποθυμήσει. Το θέαμα ξεπερνά κατά πολύ τις προσδοκίες του, αν μπορούμε να ισχυριστούμε ότι υπάρχουν, η ένταση είναι ανυπόφορη όπως επίσης και η εγγύτητα των σωμάτων τους³²⁵. Αναστατωμένος καθώς είναι από το άρωμά της, επιχειρεί κάπως αμήχανα να την φλερτάρει, για να λάβει την απάντηση της Jean: Hopsie, πρέπει να σε κλείσουν σε κλουβί.

Η επόμενη συνάντησή τους θα λάβει χώρα στην καμπίνα του, όπου την προσκαλεί να ρίξει μια ματιά στο φίδι του. Ο ίδιος είναι ανίκανος να καταλάβει το σεξουαλικό υπονοούμενο που η Jean, όσο και εμείς αντιλαμβανόμαστε άμεσα. Η Emma, το φίδι που του εμπιστεύθηκαν οι άνθρωποι του Αμαζονίου, έχει δραπετεύσει από το κλουβί της, τρέποντας σε φυγή και την ίδια την Jean, που ουρλιάζει μέχρι να φτάσει στην καμπίνα της. Ο Charles σπεύδει να την ακολουθήσει για να βεβαιωθεί ότι είναι καλά. Κάθεται δίπλα της ενώ αμέσως μετά καταλήγει έτι μια φορά στο πάτωμα, ενώ όποτε θα στέκεται ενώπιον της δεν πρόκειται ποτέ ξανά να μείνει για πολύ ώρα σε όρθια στάση³²⁶. Ανίκανος να αντισταθεί στον πειρασμό εισέρχεται αυτοβούλως στη φωλιά του φιδιού, το οποίο με έξυπνες και μεθοδικές κινήσεις προετοιμάζεται να κατασπαράξει το θήραμά της.³²⁷ Η πρώτη του ερωτική εξομολόγηση ταράσσει την αποφασιστικότητα της Jean να μείνει πιστή στο αρχικό σχέδιο που κατέστρωσε με τον πατέρα της.

³²⁴Kendall, *The Runaway Bride*, σ. 248.

³²⁵Kendall, *ό.π.*, σ. 250.

³²⁶Austerlitz, *Another Fine Mess*, σ. 107.

³²⁷Austerlitz, *ό.π.*, σ. 106.

Θα έλεγα πως φαντάζομαι τη ζωή μαζί σου να είναι μια σειρά από σκαμπανεβάσματα, φως και σκοτάδι. Μερικές ενοχλήσεις αλλά και πολλή ευτυχία... σε ξέρω εδώ και πολύ καιρό, κατά κάποιον τρόπο.

Η πραγματικότητα είναι ότι έχει γοητευτεί από την αθωότητα του Hopsie³²⁸.

Δεν ξέρω, νομίζω πως άγγιξε κάτι μέσα μου. Και θα έδινα πολλά για να... λοιπόν, εννοώ... θα γίνω αυτό ακριβώς που νομίζει πως είμαι.

Η πρόταση γάμου πραγματοποιείται στην πλώρη του κρουαζιερόπλοιου, ένα κατεξοχήν ρομαντικό σημείο, ενώ η ατμόσφαιρα πλημμυρίζει με εξίσου ρομαντική διάθεση και λόγια³²⁹.

Κάθε φορά που σε κοιτάζω μου φαίνεται ότι δεν είναι η πρώτη φορά που σε βλέπω. Φαίνεται να σε έχω δει από παλιά. Το ξέρω πως δεν είμαι σαφής, αλλά σε είδα ταυτόχρονα εδώ και πιο μακριά και μετά ακόμα πιο μακριά και μετά σαν μικρές γραμμές. Όχι, δεν είναι αυτό. Είναι σαν να ακολουθούμε ο ένας τον άλλον σε ένα ζέφωτο, μόνο που εκεί πίσω εσύ είσαι ένα κοριτσάκι με μαλλιά μέχρι τους ώμους κι ένα αγοράκι σου κρατά το χέρι. Στα μισά της απόστασης, είμαι ακόμα μαζί σου χωρίς να σου κρατώ το χέρι, αλλά το θέλω. Και ακόμα πιο μακριά, δείχνουμε απάισια. Τα πόδια σου είναι σαν πουλαριού και τα δικά μου σαν μοσχαριού. Αυτό που προσπαθώ να πω είναι ότι δεν είμαι ποιητής, είμαι οφιολόγος. Πάντα σε αγαπούσα. Ποτέ δεν αγάπησα άλλη από σένα. Το ξέρω ότι ακούγεται σαν φθηνό μυθιστόρημα και ότι αυτό που βλέπω μέσα μου δεν θα μπορέσω ποτέ να το εκφράσω με λόγια, αλλά αυτό εννοώ.

Η περίοδος χάριτος και ευτυχίας δεν διαρκεί πολύ. Σύντομα φτάνουν στα χέρια του Hopsie, στοιχεία που αποδεικνύουν τη συμμετοχή της Jean και του πατέρα της σε απάτες. Η Jean δέχεται το δριμύ κατηγορητήριο και την τελική απόρριψη. Η αυστηρότητα του Hopsie, ο ακριβοδίκαιος καθωσπρεπισμός του, η υπερηφάνειά του τον κατευθύνουν στην απόφασή του να εγκαταλείψει την Jean³³⁰. Πίπτει σε λάθος εκτιμήσεις εξαιτίας της ίδιας υπερηφάνειας, ενώ θα έπρεπε να ακολουθεί τις εντολές του ενστίκτου του. Εφόσον δεν έχει αναπτύξει την αρρενωπότητά του, πώς είναι δυνατόν να αναπτύξει το ένστικτό του και τις αισθήσεις του γενικότερα; Αμόλυντος, αθώος, χωρίς να επιβαρύνεται από λάθη κι αμαρτίες του παρελθόντος δεν δύναται να φανεί μεγάλωψυχος και να συγχωρήσει το λάθος της αγαπημένης του. Η ενοχή του ίδιου έγκειται στο γεγονός ότι συντάσσεται με την αρχαία τακτική της πατριαρχίας που είτε δαιμονοποιεί είτε ειδωλοποιεί το θηλυκό γένος. Συναινεί χωρίς δεύτερη σκέψη στην δαιμονοποίησή της, αν και η πράξη του αυτή κατακρημνίζει τον ίδιο ηθικά³³¹. Η Jean ανταποκρίνεται στο πρότυπο της γυναίκας απατεώνα σύμφωνα με όσα υποστηρίζουν οι Karnick και Jenkins. «Οι απατεώνες απασχολούνται με την ικανοποίηση των βασικών επιθυμιών και με την απόλαυση. Για να επιτύχουν τον στόχο τους, κλέβουν, κάνουν απάτες, πληγώνουν. Αποκομίζουν τρομερή ευχαρίστηση εξαπατώντας και στερώντας άλλους ανθρώπους. Δεν

³²⁸ Harvey, *Romantic Comedy In Hollywood*, σ. 559.

³²⁹ Beach, *Class, Language and American Film Comedy*, σ. 103.

³³⁰ Harvey, *Romantic Comedy in Hollywood*, σ. 571.

³³¹ Rowe, *The Unruly Woman*, σ. 163-164.

πετυχαίνουν πάντα τον σκοπό τους, οι ατιμίες τους ανακαλύπτονται και υποφέρουν τις στερήσεις και τον πόνο που προκάλεσαν στους άλλους»³³².

Ωστόσο, η Jean είναι αποφασισμένη να μην παρατήσει τα όπλα ακόμα. Καταστρώνει ένα νέο σχέδιο εκδίκησης με σκοπό να προκαλέσει περισσότερο πόνο στο θύμα της.

Τον χρειάζομαι όπως το τσεκούρι χρειάζεται την γαλοπούλα.

Και διατίθεται να βασανίσει τη συγκεκριμένη γαλοπούλα προτού την οδηγήσει στον πρόωρό της θάνατο³³³. Συστήγεται με νέα ταυτότητα, ως Λαίδη Eve Sidwich, η φήμη της οποίας προηγείται του ονόματός της. Όλοι ρωτούν το ίδιο πράγμα, μα είναι αλήθεια τόσο... Δεν χρειάζεται να ολοκληρωθεί το ερώτημα. Υποψιαζόμαστε ότι μιλούν για την οικονομική της κατάσταση και όντως είναι τόσο...

Ως Λαίδη Eve, συνοδευόμενη από την απαραίτητη βρετανική αριστοκρατική προφορά συνομιλεί με την αυλή που γρήγορα σχηματίζεται γύρω της. Περιγράφει τις περιπέτειές της μέχρι να φτάσει στο Connecticut, αυτή τη μυθική σχεδόν τοποθεσία, εφόσον κανείς δεν ξέρει πώς να πάει εκεί, πολύ περισσότερο πώς μια Λαίδη έφτασε εκεί³³⁴. Σημασία έχει ότι η άφιξή της εκεί εξυπηρετεί το σκοπό της: η παρουσία της επαρκεί για να προκαλέσει στο ανίδεο και άμοιρο θύμα της έναν παροξυσμό κωμικών πτώσεων και κλιμακούμενες καταστροφές³³⁵. Σίγουρα πρόκειται για την ίδια γκόμενα όπως υποστηρίζει ο Mugsy, ο μπάτλερ του Hopsie. Ο ίδιος διαφωνεί, είναι βέβαιος ότι πρόκειται για διαφορετική γυναίκα. Η Jean/Eve τον προκαλεί με κάθε βλέμμα της, με κάθε συνομιλία που διαμείβεται μεταξύ τους να την αναγνωρίσει. Δεν την αναγνωρίζει ωστόσο, και η Jean συμμαρτίζεται την δυσπιστία του ότι πρόκειται για το ίδιο πρόσωπο.

Ξέρεις γιατί δεν με αναγνώρισε; Παραλίγο να μην τον αναγνωρίσω κι εγώ. Είναι γιατί δεν είμαστε πια ερωτευμένοι. Στο πλοίο είμαστε τρελοί ο ένας για τον άλλον, οπότε τον είδα πολύ ψηλό κι όμορφο, κι αυτός ίσως νόμιζε πως έχω μεγάλα μάτια που λιώνουν καρδιές, και τριανταφυλλένιο σώμα σαν την Μις Παραλία.

Άμα τη εμφανίσει της στο Connecticut η Jean υποβάλλεται σε αρκετές ταυτότητες. Το πρώτο βήμα είναι η μεταμόρφωσή της σε αγγλίδα με αριστοκρατική καταγωγή, ρόλο που υποδύεται με άμογο τρόπο. Η εξουσία της θα φανεί στον επόμενο της ρόλο που ετοιμάζεται να αναλάβει. Αυτή τη φορά θα υποδυθεί την αφεγάδιαστη, άσπιλη κόρη, το ιδανικό του Charles. Με αυτόν τον τρόπο προσπαθεί να του αποδείξει αυτό που του είχε πει πάνω στο κρουαζιερόπλοιο, έπειτα από την απόρριψή του.

Δεν ξέρεις πολλά για τις κοπέλες. Οι καλύτερες δεν είναι τόσο καλές όσο νομίζεις, και οι χειρότερες δεν είναι τόσο κακές.

Ο Hopsie πρέπει να υποστεί αυτή την τιμωρία προκειμένου να αντιληφθεί μια και καλή ότι τα ιδανικά δεν ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα όπως προσδοκά κανείς. Η

³³² Kristine Brunovska Karnick-Henry Jenkins, «Funny Stories», Kristine Brunovska Karnick- Henry Jenkins (επιμ.), *Classical Hollywood Comedy*, Routledge, New York, 1995, σς.63-86, σ. 75-76.

³³³ Austerlitz, *Another Fine Mess*, σ. 107.

³³⁴ Cavell, *Pursuits of Happiness*, σ. 49.

³³⁵ Rowe, *The Unruly Woman*, σ. 165.

ανικανότητά του να αναγνωρίσει την αλήθεια πίσω από τις κατηγορίες, και να αποδεχθεί την Jean γι' αυτό που πραγματικά είναι και όσα προσφέρει, απαιτεί την επικείμενη καταστροφή του. Η λαίδη θα αποδειχθεί ο μέγιστος αλήτης³³⁶.

Όλα βαίνουν βάσει σχεδίου. Όλα ανταποκρίνονται στο χρονοδιάγραμμα που έχει υπολογίσει η Jean. Όπως στην αρχή της γνωριμίας τους που είχε επινοήσει το διάλογο που συνόδευε τη δράση στην περίφημη σκηνή με τον καθρέφτη, έτσι και τώρα είναι σε θέση να επαναλάβει τον θρίαμβό της. Ορίζει την εξέλιξη του ειδυλλίου τους, το μέρος όπου θα πραγματοποιηθεί η πρόταση γάμου³³⁷.

Ούτε που θα χρειαστούν έξι εβδομάδες. Μια μέρα σε δυο βδομάδες περίπου θα κάνουμε ιππασία στους λόφους. Θα περνάμε καταρράκτες και πρασινάδα, φαράγγια και μονοπάτια σκεπασμένα με κλήματα ώσπου να φτάσουμε σε κάποιο σημείο με τόσο ωραίο τοπίο που θα με βαρέσει κατακέφαλα. Και το ηλιοβασίλεμα θα είναι τόσο ωραίο που θα πρέπει να κατέβω από το αλόγο μου για να το θαυμάσω. Και καθώς θα στέκομαι εκεί μπροστά στη δόξα της μητέρας φύσης, το αλόγο θα έρθει από πίσω μου και θα μου χαϊδέψει το κεφάλι. Και το ίδιο θα κάνει και ο βλάκας ο Charles.

Εξουσιάζει τα πάντα γύρω της, ακόμη και τον Hopsie. Ευνουχίζει ξανά τον Charles μέσω της γλώσσας, αυτή τη φορά όταν αφηγείται πως θα γίνει το καθετί. Η πρόταση γάμου γίνεται ακριβώς όπως το είχε υπολογίσει, ξανά σε ένα ειδυλλιακό τοπίο. Αυτή τη φορά βρίσκονται στην εξοχή με το ηλιοβασίλεμα να τους πλαισιώνει εξίσια σε αυτή την ρομαντική σκηνή. Ωστόσο, η ρομαντική ατμόσφαιρα που περιέβαλλε την πρώτη πρόταση γάμου, δεν υφίσταται εδώ. Αναγνωρίζουμε ότι είναι κατασκευασμένο γιατί η Jean μας πληροφόρησε. Ο Sturges βάζει την Jean να έχει το ρόλο του συγγραφέα σε αυτό το ειδύλλιο ίσως γιατί ο Charles δεν είναι σε θέση να ανταποκριθεί επάξια στο ρόλο του. Τροφοδοτεί τον Charles με τα λόγια του, διακόπτοντάς τον συνεχώς³³⁸. Ξέρει τι θα επακολουθήσει στη συνέχεια. Η σκηνή αυτή είναι ίσως η ενδεικτικότερη προσπάθεια της τρελής κωμωδίας να εκθέσει κι συνάμα να στηρίξει την κατασκευή του ρομαντικού ειδυλλίου. Εκτίθεται αρχικά όπως είπαμε με την διαδικασία της αφήγησης των όσων θα εκτυλιχθούν. Ο Charles ευθύνεται βέβαια περισσότερο για την απομυθοποίηση της ρομαντικής ατμόσφαιρας που στήνει ο ίδιος, ακολουθώντας το όραμα της συγγραφέα Jean. Ενώ η πρώτη πρόταση γάμου ενδεχομένως δύναται να χαρακτηριστεί ως αυθόρμητη χειρονομία, η δεύτερη πρόταση γάμου απέχει από το να θεωρηθεί ότι περιβάλλεται από γνησιότητα αισθήματος. Ο Charles χρησιμοποιεί τον ίδιο λόγο που είχε δώσει στην Jean στην πλώρη του κρουαζιερόπλοιου, με τις ίδιες φράσεις που η Jean ξέρεi ήδη τόσο καλά³³⁹. Η παρουσία του αλόγου δεν επικουρεί στην ομαλή διεξαγωγή του ειδυλλίου, καθώς παρεμβαίνει στις πιο ακατάλληλες και προσωπικές στιγμές του ζευγαριού. Το ειδύλλιο όσο και οι ρομαντικές επιδιώξεις του Charles, συγκρούονται με τις παιγνιδιάρικες διαθέσεις του αλόγου που περιγελά τη ρομαντική ατμόσφαιρα. Το θήραμά της έχει παγιδευτεί για τα καλά στα δίχτυα της και η εκδίκησή της αναμένεται να ξεχυθεί σαν χείμαρρος.

³³⁶Glitre, *The Extraordinary State of the Union*, σ. 99.

³³⁷Rowe, *The Unruly Woman*, σ.166.

³³⁸Beach, *Class, Language and American Film Comedy*, σ. 103.

³³⁹Beach, ό.π., σ. 103.

Ο γάμος τους πραγματοποιείται και το ταξίδι του μέλιτος ακολουθεί. Η διαδρομή στο τρένο αποδεικνύεται για τους νεόνυμφους μοναδική εμπειρία. Η πρώτη νύχτα του γάμου είναι η ιδανική στιγμή για να του επιφέρει το θανατηφόρο χτύπημα της εκδίκης της. Μέσω της γλώσσας για τελευταία φορά, επιτυγχάνει να εξολοθρεύσει το θύμα της. Η περιγραφή παλαιότερων δεσμών με πληθώρα εραστών να παρελαύνει, εκπλήσσει δυσάρεστα και εξαγριώνει τον ανυποψίαστο Hopsie που παρακολουθεί μαρμαρωμένος το ιδανικό της άσπιλης γυναίκας-συζύγου να καταρρίπτεται ενώπιον του³⁴⁰. Κάθε ιστορία σπρώχνει την υπομονή, την μεγαλοψυχία και την εγκαρτέρησή του ένα βήμα πιο κοντά στον γκρεμό. Ο καθωσπρεπισμός του δεν ανέχεται την αμαρτία όσο κι αν κηρύττει τα αντίθετα.

Αν υπάρχει κάτι που να ξεχωρίζει τον άνθρωπο από τα κτήνη είναι η ικανότητά του να καταλαβαίνει, και καθώς καταλαβαίνει, να συγχωρεί. Σίγουρα οι ιδιότητες του ελέους, της κατανόησης και της γλυκιάς συγχώρεσης. Δεν θα σου κρύψω πως θα προτιμούσα να μην είχε συμβεί αυτό που συνέβη αλλά συνέβη και έγινε.

Αποτυγχάνει κάθε φορά. Αξίζει να σημειωθεί ότι κάθε ιστορία συνοδεύεται από οπτικά και ακουστικά μέσα, όπως είναι κεραυνοί, αστραπές, ατμοί από το τρένο καθώς εισέρχεται σε μια σειρά από τούνελ. Όπως είναι σε θέση να διαπιστώσει κανείς, η παρουσία αυτών υποκαθιστά την σεξουαλική πράξη (που δεν συμβαίνει ανάμεσα στους νεόνυμφους), αλλά ταυτόχρονα αναπαριστά την σεξουαλική αναστάτωση και κορύφωση που δεν θα συμβεί ποτέ³⁴¹. Σε αυτό το σημείο τουλάχιστον. Η αποχώρησή του από την συζυγική κλίνη και από το τρένο τον οδηγεί σε μια ακόμη κωμική πτώση. Αυτή τη φορά, πέφτει κατευθείαν σε έναν λάκκο γεμάτο από λάσπη. Έχει αγγίξει το ναδίρ της αξιοπρέπειάς του³⁴². Κάθε πτώση μέχρι αυτό το σημείο προκαλείται από τη μοιραία γυναίκα της τρελής κωμωδίας που σε αντίθεση με τις προκατόχους της δεν συμμετέχει ενεργά στη δράση, απλά την προκαλεί³⁴³. Η εκδίκηση δεν οδήγησε την Jean να αντλήσει την ικανοποίηση που περίμενε. Συνειδητοποιεί ότι είναι ακόμα ερωτευμένη με το θύμα της. Με ένα γύρισμα της τύχης, αυτόν τον τόσο αγαπητό μηχανισμό του Sturges, οι δυο πρωταγωνιστές συναντιούνται τυχαία ξανά πάνω σε ένα κρουαζιερόπλοιο με πανομοιότυπο τρόπο. Σκοντάφτει στο παπούτσι της και για τελευταία φορά δέχεται την πτώση του.

Jean - Ω, γιατί δεν με αγκάλιασες εκείνη τη μέρα; Γιατί έπρεπε να τα περάσουμε όλα αυτά; Δεν ξέρεις πως είσαι ο μόνος που αγάπησα; Δεν ξέρεις πως δεν μπορούσα να κοιτάζω άλλον άνδρα; Δεν ξέρεις πως όλη μου τη ζωή περίμενα εσένα μούφε;

Hopsie- Θα με συγχωρέσεις;

Jean – Για τι πράγμα; Ω, εννοείς το πλοίο; Εσύ θα συγχωρήσεις εμένα;

Hopsie- Για τι πράγμα;

Jean – Ω, ακόμα δεν καταλαβαίνεις.

³⁴⁰ Beach, ό.π., σ. 104., Rowe, *The Unruly Woman*, σ.166.,

³⁴¹ Beach, *Class, Language and American Film Comedy*, σ. 104.

³⁴² Beach, ό.π., σ. 105.

³⁴³ Dale, *Comedy is a Man in Trouble*, σ. 167.

Horsie- Δεν θέλω να καταλάβω. Ότι και να ναι κράτα το για τον εαυτό σου. Το μόνο που ξέρω είναι πως σε λατρεύω. Δεν θα σ' αφήσω ποτέ. Θα βρούμε κάποιον τρόπο. Μόνο ένα πράγμα. Δεν θα συνέβαινε αλλά σου έμοιαζε τόσο πολύ. Δεν έχω δικαίωμα να μπω στην καμπίνα σου.

Jean – Γιατί;

Horsie- Γιατί είμαι παντρεμένος.

Jean – Κι εγώ το ίδιο αγάπη μου. Κι εγώ το ίδιο.

Αυτή τη φορά ο Horsie αφήνει πίσω του τους καθωσπρεπισμούς και τη συντηρητική του φύση. Το πικρό φρούτο της γνώσης απομακρύνεται από το ορίζοντά του³⁴⁴. Δεν αντιλαμβάνεται την πλεκτάνη της Jean γιατί δεν επιθυμεί να καταλάβει. Αρνείται να αφιερώσει παραπάνω ενέργεια και να εξετάσει με βάση τη διάνοια και τη λογική του το καθετί. Παρασύρεται στον εκμαυλιστικό σκοπό του ενστίκτου και των συναισθημάτων, μεταμορφωμένος επιτέλους στο εσωτερικό του³⁴⁵. Μεταμορφώνεται σε έναν άνδρα που είναι πλέον σε θέση, ή ελπίζουμε ότι θα είναι σε θέση, να αντιμετωπίσει το αντίθετο φύλο και να αναλάβει την πρωτοβουλία της δράσης στο χώρο του έρωτα. Πλέον βρίσκονται σε ισότιμη θέση, πλημμυρισμένοι από τα πραγματικά τους αισθήματα, χωρίς να απειλείται η ευτυχία τους από πλεκτάνες και παιχνίδια. Αμφότεροι πήραν το μάθημά τους και το τέλος τους βρίσκει μαζί, κλεισμένους στην καμπίνα της Jean, μακριά από αδιάκριτα βλέμματα. Το τέλος της ταινίας υπό άλλες συνθήκες ίσως να εξόργιζε το γραφείο της λογοκρισίας. Ας μην ξεχνάμε όμως ότι οι πρωταγωνιστές είναι παντρεμένοι, ακόμα κι αν ο γάμος τους είναι αποτέλεσμα απάτης και καθίσταται άκυρος έως και αστεϊός³⁴⁶.

Η διάθεση του σκηνοθέτη είναι άκρως σατιρική και επικεντρώνεται στην απόδειξη του παραπάνω επιχειρήματος. Ο γάμος στην ταινία *Η Γυναίκα Πειρασμός* πιστοποιεί ότι ο γάμος δεν είναι τίποτα παραπάνω από μια γελοία κοινωνική κατασκευή. Οι πρωταγωνιστές όμως απορρίπτουν τις κοινωνικές συμβάσεις, και αντιθέτως προτιμούν το γνήσιο συναίσθημα του έρωτα και των επερχόμενων σεξουαλικών απολαύσεων.

³⁴⁴Kendall, *The Runaway Bride*, σ. 248.

³⁴⁵Dale, *Comedy is a Man in Trouble*, σ. 167.

³⁴⁶Shumway, «Screwball Comedies», σ. 16.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Αν η ρομαντική αγάπη είναι μια ουτοπία, τότε η τρελή κωμωδία κατόρθωσε να αποδείξει ότι για να καταφέρεις να έρθεις ένα βήμα πιο κοντά σε αυτόν τον αχαρτογράφητο τόπο, θα πρέπει να χρησιμοποιήσεις διαφορετικά μέσα. Η εργασία αυτή επιχείρησε να αρθρώσει μια θέση που να στηρίζει τον παραπάνω ισχυρισμό. Το κινηματογραφικό είδος της ρομαντικής κωμωδίας συντάσσεται με την ιδεολογία της ετεροφυλόφιλης αγάπης και συνεπακόλουθα του γάμου, ανταποκρινόμενη στις επιταγές της πατριαρχικής κοινωνίας. Μέχρι την εμφάνιση και επικράτηση του είδους της τρελής κωμωδίας, ο κινηματογράφος αντικατόπτριζε τα ήθη και τα πιστεύω της αμερικάνικης κοινωνίας.

Η τρελή κωμωδία δεν απομακρύνθηκε από αυτή τη γραμμή, ωστόσο μέσα από τις ταινίες της διερευνά και συνεχώς ανατέμνει όσα μέχρι πρότινος κρίνονταν σταθερά σημεία. Βάζοντας στο μικροσκόπιο το ίδιο το ρομαντικό ειδύλλιο και το θεσμό του γάμου, παρωδώντας αμφότερα στο έπακρο, προώθησαν μια νέα εικόνα του ρομαντικού ζευγαριού που ανταποκρινόταν στις νέες κοινωνικές συνθήκες. Το νέο ιδεώδες του συντροφικού γάμου υπήρξε ο πυρήνας του κύκλου της τρελής κωμωδίας. Οι πρωταγωνιστές που κατοίκησαν στο σύμπαν της, με την τρέλα και την εκκεντρική συμπεριφορά τους, απέδειξαν ότι το παιχνίδι και η διασκέδαση είναι οι νέοι όροι που εγγυώνται την επιτυχία του ειδυλλίου.

Αν και ο θεσμός του γάμου σατιρίζεται μέχρις εσχάτων, το ζευγάρι της τρελής κωμωδίας δεν σατιρίζεται σχεδόν ποτέ. Τα λάθη και οι αποτυχίες της πρώτης σχέσης ή του πρώτου γάμου διορθώνονται και οι πρωταγωνιστές επιστρέφουν στον παλιό τρόπο ζωής που θα τους προσφέρει την ευτυχία που ακούσια αγνόησαν. Αν και όπως υποστηρίξαμε ο γάμος αντιτίθεται στο ρομαντικό ειδύλλιο, η τρελή κωμωδία επιχειρεί να τα ενώσει, δηλώνοντας ότι δύναται να συνυπάρξουν αρμονικά.

Οι πρωταγωνιστές, ασυνήθιστοι ως επί το πλείστον χαρακτήρες, απέχουν από το να θεωρηθούν οι τυπικοί, συμβατικοί τύποι. Και η υπόσχεση που δίνει η τρελή κωμωδία έρχεται σε ρήξη με τις τυπικές υποσχέσεις αιώνιας αγάπης. Αιώνια αγάπη δεν δύναται να υπάρξει αν δεν συνοδεύεται από διασκέδαση, με τους εραστές να παραμένουν εραστές μέχρι το τέλος. Το ειδύλλιό τους δεν θα γνωρίσει άδοξο τέλος διότι η συντροφική τους σχέση θα τροφοδοτείται καθημερινά από την αμοιβαία αγάπη τους.

Η ανέμελη φύση τους δεν αισθάνεται το βάρος των ευθυνών και του καθήκοντος. Η καρτερικότητα, οι συμβιβασμοί και οι υποχωρήσεις δεν έχουν θέση στο λεξιλόγιό τους. Η πίστη τους τάσσεται προς το κινήγι της απόλαυσης και της διασκέδασης που θα είναι οι σύμμαχοί τους σε όλες τις περίπλοκες καταστάσεις. Το ιδανικό ζευγάρι της τρελής κωμωδίας, οικοδομεί έναν νέο κόσμο, που τον απαρτίζουν οι δύο αυτοί κάτοικοι. Μερικές φορές τον οικοδομεί εκτός της κοινωνίας που τον περιβάλλει, δραπετεύοντας από τα πρέπει και τους κανόνες που ισχύουν, ωστόσο, στην πορεία επιστρέφει αναγκαστικά σε αυτόν.

Η τάση φυγής από τον κανονικό κόσμο που τον περιβάλλει και η είσοδος του στον πράσινο κόσμο της κωμωδίας επιτρέπει την μεταστροφή των πρωταγωνιστών στο ιδανικό ζευγάρι. Η επιστροφή του στην κοινότητα δεν συνεπάγεται την συμμόρφωσή

τους στους κανόνες. Θα επιμείνουν δυναμικά στη θέση τους, χωρίς την απαίτηση να παρασύρουν και τους υπόλοιπους στην παιδαριώδη ατμόσφαιρα που έχουν ορίσει. Οι κανόνες καταλύονται μεν και η άναρχη συμπεριφορά εξουσιάζει τους πάντες και τα πάντα, ωστόσο, η πατριαρχική ιδεολογία ικανοποιείται με την επιτυχία της να δελεάσει τους πρωταγωνιστές ώστε να επιστρέψουν μέσω του γάμου πίσω στους κόλπους της.

Η άναρχη γυναίκα της τρελής κωμωδίας όπως το ξέρουμε πολύ καλά δεν θα υποταχθεί ποτέ σε όσα επιτάσσει η κοινωνία. Ακολουθεί τους δικούς της κανόνες και τις δικές της αρχές, προκαλώντας χάος και πανικό παντού. Διασπά την κοινωνία και την ψυχοσύνθεση του άνδρα για να την ανασυστήσει η ίδια προκειμένου να ταχθεί με την δική της νοοτροπία. Όπως και να έχει, τα συμπεράσματα που αντλεί κανείς έπειτα από την μελέτη της παρούσας εργασίας είναι ότι όπως υποστηρίζει ο τίτλος, το παλιρροϊκό κύμα που προκαλεί η άναρχη γυναίκα της τρελής κωμωδίας πλημμυρίζει την οθόνη και συμμορφώνει εμάς, το κοινό που την παρακολουθεί προς τον ιδιαίτερο και ιδιότυπο τρόπο σκέψης. Η τρελή κωμωδία ενδεχομένως να εξαφανίζεται και να επανεμφανίζεται στον κινηματογραφικό ορίζοντα, η άναρχη γυναίκα ωστόσο δηλώνει συνεχώς το παρόν.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Austerlitz, Saul, *Another Fine Mess. A History of American Film Comedy*, Chicago Review Press, Chicago, 2010

Bay, Robert B., *Μια Κάποια Τάση του Χολιγουντιανού Κινηματογράφου, 1930-1980*, Νίκη Σπυροπούλου (μτφ.), Μιχάλης Κοκκώνης (επιμ.), University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2011

Beach, Christopher, *Class, Language and American Film Comedy*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002

Black, Gregory D., «Hollywood Censored. The Production Code Administration and the Hollywood Film Industry, 1930-1940», *Film History*, Vol.3, no.3, 1989, σς.167-189, Indiana University Press, Indiana, <https://www.jstor.org/stable/3814976>, Τελευταία προσπέλαση 6/7/2018

Bordwell, David -Thompson, Kristin, *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*, Κατερίνα Κοκκινίδη (μτφ-εις.), ΜΙΕΤ, Αθήνα, 2009

Bordwell, David-Thompson, Kristin, *Ιστορία του Κινηματογράφου. Μια εισαγωγή*, Νίκος Λερός-Ρίτα Κολαΐτη (ΜΤΦ), Εύα Στεφανή (επιμ.), Πατάκης, Αθήνα, 2011

Burns, E. M., *Ευρωπαϊκή Ιστορία. Ο Δυτικός Πολιτισμός, Νεότεροι Χρόνοι*, Τάσος Δαρβέρης (μτφρ), Ι. Σ. Κολιόπουλος(επιμ), Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο , 2006

Byrge, Duane Paul, “Screwball Comedy”. *East-West*, Vol. 2, no. 1, Δεκέμβριος 1987, σς.17-25, <http://digitallibrary.usc.edu/cdm/ref/collection/p15799coll17/id/705200>, Τελευταία προσπέλαση 6/7/2018

Byrge, Duane Paul-Miller, Robert Milton, *The Screwball Comedy Films. A History and Filmography, 1934-1942*, McFarland, Jefferson, North Carolina, 1991

Cavell, Stanley, *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1981

Crafton, Donald, «Pie and Chase. Gag, Spectacle and Narrative in Slapstick Comedy», Karnick, Kristine Brunovska-Jenkins, Henry (επιμ.), *Classical Hollywood Comedy*, Routledge, New York, 1995, σς.106-119

Curry, Ramona, «Goin' to Town and Beyond. Mae West, Film Censorship and the Comedy of Unmarriage», Karnick, Kristine Brunovska -Jenkins, Henry (επιμ.), *Classical Hollywood Comedy*, Routledge, New York, 1995, σς.211-237

Dale, Alan, *Comedy is a Man in Trouble. Slapstick in American Movies*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000

Deleyto, Celestino, «Humor and Erotic Utopia. The intimate scenarios of Romantic Comedy», Horton, Andrew-Rapf, Joanna E. (επιμ.), *A Companion to Film Comedy*, Blackwell, United Kingdom, 2013, σς.175-195

Deleyto, Celestino, *The Secret Life of Romantic Comedy*, Manchester and New York: Manchester University Press, 2009

Dick, Bernard F., *Ανατομία του Κινηματογράφου*, Ιωάννα Νταβαρίνου (μτφ.), Εύα Στεφανή (επιμ.), Πατάκης, Αθήνα, 2010

Gehring, Wes, *Screwball Comedy. Defining a Film Genre*, Monograph Series, Ball State University, Muncie, Indiana, 1983

Gehring, Wes, *Romantic vs Screwball Comedy. Charting the Difference*, The Scarecrow Press, Lanham, Maryland, 2008

Glitre, Kathrina. *The Extraordinary State of the Union. Reviewing Marriage, Equality and Desire in Hollywood Romantic Comedy, 1934-1965*, [διδακτορική διατριβή], University of Reading, London, January 2002, <http://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?did=1&uin=uk.bl.ethos.394428>, Τελευταία προσπέλαση 6/7/2018

Grindon, Leger, *The Hollywood Romantic Comedy. Conventions, History, Controversies*, Wiley-Blackwell, Chichester, West Sussex, 2011

Guerin, Marie-Anne, *Η Αφήγηση στον Κινηματογράφο*, Δώρα Θυμιοπούλου (μτφ.), Πατάκης, Αθήνα, 2007

Harvey, James, *Romantic Comedy in Hollywood. From Lubitsch to Sturges*, Da Capo Press, New York, 1998

Haskell, Molly, *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*, The University of Chicago Press, Chicago, 1987

Horton, Andrew (επιμ.), *Comedy/Cinema/Theory*, University of California Press, Berkeley, 1991

Horton, Andrew-Rapf, Joanna E. (επιμ.), *A Companion to Film Comedy*, Blackwell, United Kingdom, 2013

Jenkins, Henry-Brunovska Karnick, Kristine, «Golden Eras and Blind Spots - Genre, History and Comedy», Karnick, Kristine Brunovska-Jenkins, Henry (επιμ.), *Classical Hollywood Comedy*, Routledge, New York, 1995, σς.1-13

Karnick, Kristine Brunovska-Jenkins, Henry (επιμ.), *Classical Hollywood Comedy*, Routledge, New York, 1995

Karnick, Kristine Brunovska-Jenkins Henry, «Funny Stories», Karnick, Kristine Brunovska-Jenkins, Henry (επιμ.), *Classical Hollywood Comedy*, Routledge, New York, 1995, σς.63-86

Karnick, Kristine Brunovska-Jenkins Henry, «Introduction. Comedy and the Social World», Karnick, Kristine Brunovska-Jenkins, Henry (επιμ.), *Classical Hollywood Comedy*, Routledge, New York, 1995, σς.265-281

Kendall, Elizabeth, *The Runaway Bride. Hollywood Romantic Comedy of the Thirties*, Knopf, New York, 1990

Krutnik, Frank , «A Spanner in the Works. Genre, Narrative and the Hollywood Comedian», Karnick, Kristine Brunovska-Jenkins, Henry (επιμ.), *Classical Hollywood Comedy*, Routledge, New York, 1995, σς.17-38

Lent, Tina Olsin, «Romantic Love and Friendship. The Redefinition of Gender Relations in Screwball Comedy», Karnick, Kristine Brunovska-Jenkins, Henry (επιμ.), *Classical Hollywood Comedy*, Routledge, New York, 1995, σς.314-331

Karnick, Kristine Brunovska, «Commitment and Reaffirmation in Hollywood Romantic Comedy», Kristine Brunovska Karnick-Henry Jenkins (επιμ.), *Classical Hollywood Comedy*, Routledge, New York, 1995, σς.123-146

McDonald, Tamar Jeffers, *Romantic Comedy. Boy Meets Girl, Meets Genre*, Wallflower Press, London and New York, 2007

Mortimer, Claire, *Romantic Comedy*, Routledge, London, 2010

Mulvey Laura, «Οπτική Απόλαυση και Αφηγηματικός Κινηματογράφος», στο *Οπτικές και άλλες απολαύσεις*, Μαργαρίτα Κουλεντιανού (μτφ.), Παπαζήσης, Αθήνα, 2005, σς.55-74.

- Mulvey Laura, *Οπτικές και άλλες απολαύσεις*, Μαργαρίτα Κουλεντιανού (μτφ.), Παπαζήσης, Αθήνα, 2005,
- Musser, Charles, «Divorce, DeMille and the Comedy of Remarriage», Karnick, Brunovska Kristine-Jenkins, Henry(επιμ.), *Classical Hollywood Comedy*, Routledge, New York, 1995, σς. 282-313
- Neale, Steve-Krutnik, Frank, *Popular Film and Television Comedy*, Routledge, London, 1990
- Pardos, Manuela Ortiz, «Addicted to Fun. Courtship, Play and Romance in the Screwball Comedy», *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* 13(2000), σς.153-160 https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/5354/1/RAEI_13_12.pdf , Τελευταία προσπέλαση 6/7/2018
- Paul, William, «No Escaping the Depression. Utopian Comedy and the Aesthetics of Escapism in Frank Capra's *You Can't Take It With You*(1938)», Horton, Andrew-Rapf, Joanna E. (επιμ.), *A Companion to Film Comedy*, Blackwell, United Kingdom, 2013, σς.273-292,
- Paul, William, *Ernst Lubitsch's American Comedy*, Columbia University Press, New York, 1983
- Rowe, Kathleen, «Comedy, Melodrama and Gender. Theorizing the Genres of Laughter», Karnick, Kristine Brunovska-Jenkins, Henry(επιμ.), *Classical Hollywood Comedy*. Routledge, New York, 1995, σς.39-59.
- Rowe Kathleen, *The Unruly Woman. Gender and the Genres of Laughter*, University of Texas Press, Austin, 1995
- Vincent Pinel, *Σχολές, Κινήματα και Είδη στον Κινηματογράφο*, Μαριλένα Καρρά (μτφρ.), Χρήστος Δερμεντζόπουλος (επιμ.), Μεταίχμιο, Αθήνα, 2006
- Polan, Dana. «The Light Side of Genius. Hitchcock's *Mr. and Mrs. Smith* in the Screwball Tradition», Horton, Andrew(επιμ.), *Comedy/Cinema/Theory*, University of California Press, Berkeley, 1991, σς.131-152
- Schatz, Thomas G, *Τα Είδη Ταινιών του Χόλιγουντ. Φόρμουλες, κινηματογραφία και σύστημα παραγωγής των στούντιο*, Μάρα Τσούμαρη (μτφ.), Μιχάλης Κοκκώνης (επιμ.), University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2013
- Sharot, Stephen, *Love and Marriage across Social Classes in American Cinema*, Springer, Cham, Switzerland, 2017

Shumway, David R., «Screwball Comedies. Constructing Romance, Mystifying Marriage», *Cinema Journal*, Vol. 30, no.4, Summer 1991, σς.7-23, <https://www.jstor.org/stable/1224884>, Τελευταία προσπέλαση 6/7/2018

Vineberg, Steve, *High Comedy in American Movies. Class and Humor From the 1920s to the Present*, Rowman & Littlefield, Lanham, Maryland, 2005

Wartenberg, Thomas E., *Unlikely Couples. Movie Romance as Social Criticism*, Westview Press, Oxford, 1999

Βαλούκος, Στάθης, *Ιστορία του Κινηματογράφου*, Αιγόκερω, Αθήνα, 2003.

Κακλαμανίδου, Δέσποινα, *Εισαγωγή στη Χολιγουντιανή Ρομαντική Κομεντί. Κινηματογραφικό Είδος και Αναπαράσταση των Φύλων*, Αιγόκερω, Αθήνα, 2007

Σούμας, Θόδωρος, *Έρωτας, Ψυχολογία και Αισθητική στο Χολλυγουντιανό Σινεμά*, Αιγόκερω, Αθήνα, 1992.