



Εθνικό και Καποδιστριακό
Πανεπιστήμιο Αθηνών

**ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ
Π.Μ.Σ. «ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ»**

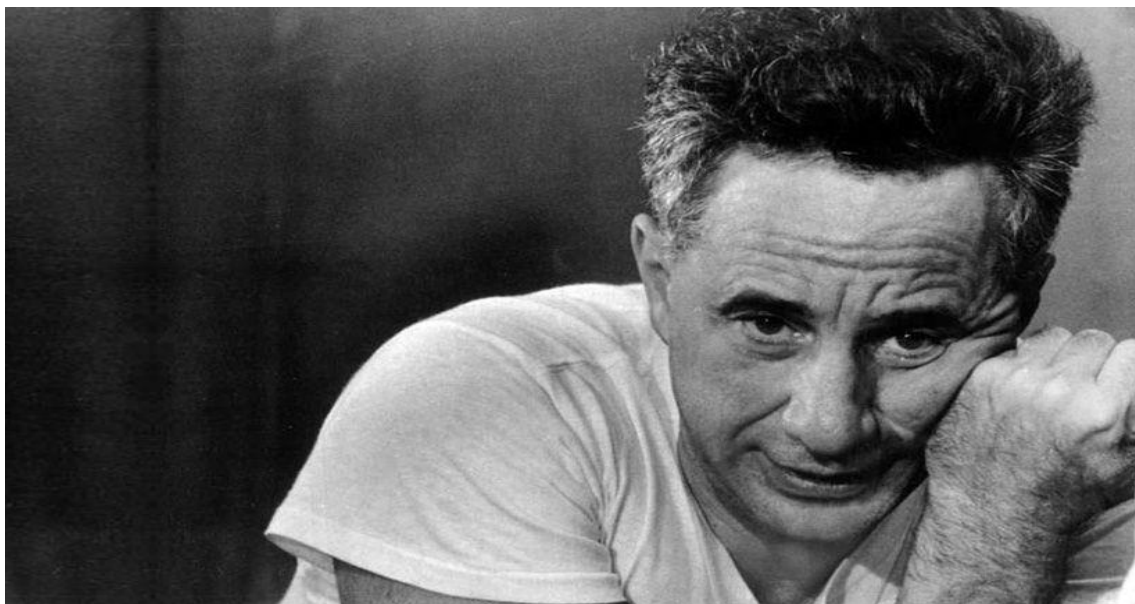
ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Αθανασία Τσουμάνη

A.M.: 215540

ΤΙΤΛΟΣ:

«Θέατρο και Κινηματογραφική Δραματουργία στον Ηλία Καζάν»



ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: Ομότ. Καθηγ. Τηλέμαχος Μουδατσάκис

ΜΕΛΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ: Επίκ. Καθηγ. Μαρία Δημάκη – Ζώρα

Επίκ. Καθηγ. Σίμος Παπαδόπουλος

ΑΘΗΝΑ: 2017 - 2018

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον υπεύθυνο επιβλέποντα καθηγητή μου, κύριο Τηλέμαχο Μουδατσάκι, για το αμείωτο ενδιαφέρον του, την καθημερινή του υποστήριξη, αλλά και την επιστημονική του καθοδήγηση αναφορικά με το φιλοκεείμενο. Η έντονη παρουσία του με βοήθησε τόσο πνευματικά, όσο και ψυχικά. Επιπλέον, θέλω να ευχαριστήσω την κυρία Ρένα Κουτουλάκη για τις χρήσιμες βιβλιογραφικές παραπομπές, (κυρίως με την αυτοβιογραφία του Ηλία Καζάν, *Μια Ζωή*, και τα δυσεύρετα φιλμ ,διότι η εν λόγω μελέτη δεν θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί). Η αγάπη της για τον κινηματογράφο με ταξίδεψε πίσω από την κάμερα του σκηνοθέτη, Ηλία Καζάν. Τέλος, ευχαριστώ πολύ τους καθηγητές μου, κυρία Μαρία Δημάκη – Ζώρα και κύριο Σίμο Παπαδόπουλο, για την εμπιστοσύνη και το αμείωτο ενδιαφέρον τους.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. Εισαγωγή.....	3
2. Η τεχνική του Ηλία Καζάν ως σκηνοθέτη.....	5
2.1. Η τεχνική μέσα από την αυτοβιογραφία <i>Μια Ζωή</i>	5
2.1.1 Στο θέατρο.....	5
2.1.2 Στον κινηματογράφο.....	11
2.2. Η τεχνική υπό το φως των συνεργατών.....	23
2.3. Η τεχνική μέσα από τις ταινίες.....	30
2.3.1 <i>A Tree Grows in Brooklyn / Ένα Δέντρο μεγαλώνει στο Μπρούκλιν</i>	31
2.3.2 <i>A Streetcar Named Desire / Το Λεωφορείον ο Πόθος</i>	32
2.3.3 <i>On the Waterfront / Το Λιμάνι της Αγωνίας</i>	38
2.3.4 <i>East of Eden / Τα Ανατολικά της Εδέμ</i>	41
2.3.5 <i>America America / Αμέρικα Αμέρικα</i>	45
3. Η έννοια του εκσυμβολισμού στις ταινίες.....	47
3.1 <i>A Tree Grows in Brooklyn / Ένα Δέντρο μεγαλώνει στο Μπρούκλιν</i>	48
3.2 <i>A Streetcar Named Desire / Το Λεωφορείον ο Πόθος</i>	51
3.3 <i>On the Waterfront / Το Λιμάνι της Αγωνίας</i>	56
3.4 <i>East of Eden / Τα Ανατολικά της Εδέμ</i>	60
3.5 <i>America America / Αμέρικα Αμέρικα</i>	64
4 Η αναφορά του Ηλία Καζάν στους συγγραφείς Τέννεσου Ουίλλιαμς και Άρθουρ Μίλλερ.....	72
4.1 Άρθουρ Μίλλερ (1915 – 2005).....	72
4.2 Τέννεσου Ουίλλιαμς (1911 – 1983).....	76
5 Επίλογος.....	82

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	84
ΠΡΟΣΩΠΑ – ΗΘΟΠΟΙΟΙ.....	86
ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ – ΣΥΜΒΟΛΑ.....	89
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ.....	92

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα διπλωματική εργασία μελετά την τεχνική της σκηνοθεσίας του Ηλία Καζάν (1909 – 2003), ενός εμβληματικού ελληνικής καταγωγής Αμερικανού σκηνοθέτη, η οποία υπήρξε καθοριστική αναφορικά με τη διαμόρφωση μιας σύγχρονης αντίληψης για την υποκριτική, τόσο στο θέατρο όσο και στον κινηματογράφο.

Η εν λόγω μελέτη εστιάζει στην τεχνική του Η. Κ. ως σκηνοθέτη μέσα από τρεις βασικές πηγές: την αυτοβιογραφία του *Μια Ζωή*, τους συνεργάτες του, και τις πέντε επιλεγμένες ταινίες (*Ένα Δέντρο μεγαλώνει στο Μπρούκλιν* (1945), *Το Λεωφορείον ο Πόθος* (1951), *Το Λιμάνι της Αγωνίας* (1953), *Τα Ανατολικά της Εδέμ* (1955), *Αμέρικα Αμέρικα* (1963)). Η έννοια του εκσυμβολισμού στις πέντε ταινίες ερμηνεύεται με βάση τη λειτουργία και τον τρόπο με τον οποίο εμφανίζεται το εκάστοτε σύμβολο. Η τεχνική του Η. Κ. παρουσιάζεται και μέσα από την επιλογή – επικέντρωση ενός ηθοποιού από κάθε ταινία, όπου αναλύεται με βάση τον τρόπο που ενσαρκώνει το πρόσωπο – ρόλο που υποδύεται. Τέλος, διαφωτίζονται οι δυο Αμερικανοί συγγραφείς του Θεάτρου, Άρθουρ Μίλλερ και Τέννεσου Ουίλλιαμς, οι οποίοι αποτέλεσαν αναπόσπαστο μέρος, τόσο στην προσωπική όσο και στην επαγγελματική του ζωή.

Λέξεις Κλειδιά: Ηλίας Καζάν, Αμερικάνικο Θέατρο, Αμερικάνικος Κινηματογράφος, Τέννεσου Ουίλλιαμς, Άρθουρ Μίλλερ, Ένα Δέντρο μεγαλώνει στο Μπρούκλιν, Λεωφορείον ο Πόθος, Το Λιμάνι της Αγωνίας, Τα Ανατολικά της Εδέμ, Αμέρικα Αμέρικα.

ABSTRACT

The current diploma thesis studies the director Elias Kazan, an emblematic American director of Greek origin, the technique/ art of whom has been crucial in shaping a modern perception of hypocrisy/acting, in both the theatre and the cinema.

The study in question focuses on HK's technique as a director through three main sources: his autobiography *A Life*, his collaborators, and the five selected films (*A Tree Grows in Brooklyn* (1945), *A Streetcar Named Desire* (1951), *On the Waterfront* (1953), *East of Eden* (1955), *America America* (1963)). The concept of bysymbolisation in the five films is interpreted according to the function and the way with which every symbol appears. The "method" of HK is also presented through the choice/choosing – focusing on an actor in each movie, where the way in which the person is embodied - role he/she plays is analysed. Finally, the two American Theatre writers are enlightened, Arthur Miller and Tennessee Williams, who formed an integral part, in his personal as well as his professional life.

Key Words: Elia Kazan, American Theatre, American Cinema, Tennessee Williams, Arthur Miller, *A Tree Grows in Brooklyn*, *A Streetcar Named Desire*, *On the Waterfront*, *East of Eden*, *America America*

1. Εισαγωγή

Στην παρούσα διπλωματική εργασία θα μελετήσω και θα παρουσιάσω την τεχνική της σκηνοθεσίας του Ηλία Καζάν (Ηλίας Καζαντζόγλου, 1909 – 2003), ενός εμβληματικού ελληνικής καταγωγής Αμερικανού σκηνοθέτη, που υπήρξε καθοριστική μορφή για την εξέλιξη και ανανέωση της κινηματογραφικής έκφρασης, αλλά και γενικότερα για τη διαμόρφωση μιας σύγχρονης αντίληψης για την υποκριτική, τόσο στο θέατρο όσο και στον κινηματογράφο.

Η σταδιοδρομία του Καζάν στη δεκαετία του '30 με το Γκρουπ Θήατερ και το Στούντιο Εργατικού Θεάτρου επηρέασε αποφασιστικά τη σταδιοδρομία του στον κινηματογράφο.

Έχοντας παρακολουθήσει μαθήματα υποκριτικής (φοίτησε στη Δραματική Σχολή του Γέηλ και το 1932 έγινε μέλος του θιάσου Γκρουπ Θήατερ, ανεβάζοντας θεατρικά έργα κοινωνικού και πολιτικού προβληματισμού¹), ο Η. Κ. έρχεται σε επαφή με την θεατρική σκηνή, τόσο ως ηθοποιός όσο και ως σκηνοθέτης.

Ο Η. Κ. άρχισε να κατακτά τον κινηματογράφο το 1945, όταν γύρισε την πρώτη του ταινία *A Tree Grows in Brooklyn / Ένα Δέντρο μεγαλώνει στο Μπούκλιν*, ενώ συνέχισε και κορύφωσε τις αναζητήσεις του με το έργο σταθμός, *A Streetcar Named Desire / Λεωφορείον ο Πόθος*, με το οποίο και καθίσταται, πλέον, περιζήτητος ως σκηνοθέτης.

Το Σεπτέμβριο του 1947, ο Η. Κ., μαζί με τον Ρόμπερτ Λούις και την Σέριλ Κρόφορντ, θα ιδρύσει το περίφημο Άκτορς Στούντιο, μια λέσχη επαγγελματιών ηθοποιών στην οποία καλλιτεχνικός διευθυντής και δάσκαλος ήταν ο Λη Στράσπεργκ.

Η ταινία *America America / Αμέρικα Αμέρικα* αποτελεί ένα είδος αυτοβιογραφίας του σκηνοθέτη, καθώς εξιστορεί το ταξίδι που έκανε ο θείος του από την Καισάρεια στην Αμερική. Το σενάριο υπογράφει ο ίδιος ο Η. Κ..

Προς το τέλος της καριέρας του, ο Η. Κ., αφιερώνει τον χρόνο του στη λογοτεχνία – με τη συγγραφή μυθιστορημάτων.

Το διήγημά του, *Ο Συμβιβασμός*, καταγράφει τα βιώματά του, ενώ συχνά καθίσταται ενδελεχώς αυτοβιογραφικό. Οι ήρωές του προέρχονται από την πραγματική του ζωή και

¹ Βαλούκος, Στάθ., *Ιστορία του Κινηματογράφου, Οι Δημιουργοί*, (τομ. Β'), Αιγόκερως, Αθήνα, 2003, σελ. 288.

συγγέονται με την φαντασία². Ο Συμβιβασμός ολοκληρώθηκε την Άνοιξη του 1966, εκδόθηκε από τον Σολ Στάιν και το 1969 ανέβηκε στη μεγάλη οθόνη με σκηνοθέτη τον συγγραφέα του.

Τα μυθιστορήματα που έγραψε συνολικά είναι έξι, ανάμεσα στα οποία τα πλέον γνωστά: *Αμέρικα Αμέρικα*, *Ο Ανατολίτης*, *Ο Συμβιβασμός*, *Πέρα από το Αιγαίο*. Το 1988 συγγράφει το *Μια Ζωή*.

Η εν λόγω μελέτη χωρίζεται σε τρία κεφάλαια, τα οποία υποδιαιρούνται σε επιμέρους κεφάλαια. Αρχίζω με την τεχνική του Η. Κ. ως σκηνοθέτη μέσα από τρεις βασικές πηγές: την αυτοβιογραφία του *Μια Ζωή*, τις αυτοβιογραφίες ορισμένων συνεργατών του και τις πέντε επιλεγμένες ταινίες του (*A Tree Grows in Brooklyn / Ένα Δέντρο μεγαλώνει στο Μπρούκλιν* (1945), *A Streetcar Named Desire / Το Λεωφορείον ο Πόθος* (1951), *On the Waterfront / Το Λιμάνι της Αγωνίας* (1953), *East of Eden / Τα Ανατολικά της Εδέμ* (1955), *America America / Αμέρικα Αμέρικα* (1963)). Στο συγκεκριμένο υποκεφάλαιο εστιάζω σε έναν ηθοποιό από κάθε ταινία και αναλύω τον τρόπο που ενσαρκώνει το πρόσωπο – ρόλο που υποδύεται.

Στο επόμενο κεφάλαιο επιμένω στην έννοια του εκσυμβολισμού στις πέντε ταινίες του και ερμηνεύω τη λειτουργία του συμβόλου, όπως αυτό εμφανίζεται.

Η έννοια – θέμα του ταξιδιού ενυπάρχει και στις πέντε ταινίες και αποκαλύπτει την ακατάσχετη ροή και την αέναη κίνηση – μετακίνηση του ανθρώπου στο «ταξίδι» της ζωής του. Ο Η. Κ. υποδηλώνει εδώ πως «τὰ πάντα ρεῖ», παραπέμποντας αμέσως ή εμμέσως στην Ηρακλείτεια προσωκρατική ρήση.

Επιστρέφω, τέλος, στους δυο Αμερικανούς συγγραφείς του Θεάτρου, Άρθουρ Μίλλερ και Τέννεσυ Ουίλλιαμς, όπως τους γνώρισε και τους εξετίμησε ο Η. Κ., καθώς αποτέλεσαν αναπόσπαστο μέρος, τόσο στην προσωπική όσο και στην επαγγελματική του ζωή.

² Καζάν, Ελ., *Μία Ζωή*, (μτφρ. Ευγ. Πιέρρης), Ελληνική Ευρωεκδοτική ΕΠΕ Ναυαρίνου 14, Αθήνα, 1989, σελ 686 – 687. «Η αλήθεια είναι η καλύτερη βάση για ένα μυθιστόρημα.», τονίζει ο Ηλίας Καζάν στην αυτοβιογραφία του.

2 Η τεχνική του Ηλία Καζάν ως σκηνοθέτη

Ο Ηλίας Καζάν κατέστη εμβληματική φιγούρα στην ιστορία του θεάτρου και κυρίως του κινηματογράφου. Πολλοί είναι εκείνοι που τον κατατάσσουν στο υψηλότερο βάθρο των σκηνοθετών της γενιάς του. Από νεανική κιόλας ηλικία έχοντας έρθει σε επαφή με αρκετούς δασκάλους υποκριτικής και σκηνοθέτες όπως ο Λη Στράσμπεργκ, η Στέλλα Άντλερ, ο Χάρολντ Κλάρμαν, ο Τζο Παπ και άλλοι, όντας μελετητής του Στανισλάφσκι, ο οποίος τον σημάδεψε στην σκηνοθετική του πορεία, διαμόρφωσε τη δική του τεχνική υποκριτικής και σκηνοθεσίας³. Η τεχνική και η επιρροή του στους ηθοποιούς υπήρξε καθοριστική για την εξέλιξη και ανανέωση της αμερικανικής κινηματογραφικής έκφρασης, αλλά και για τη διαμόρφωση μιας σύγχρονης αντίληψης για την υποκριτική τέχνη, τόσο στο θέατρο όσο και στον κινηματογράφο.

2.1 Η τεχνική μέσα από την αυτοβιογραφία *Μια Ζωή*

2.1.1 Στο θέατρο

Ο Ηλίας Καζάν καθιέρωσε την τεχνική της έδρασης του χαρακτήρα με την αρχή του κατοπτρισμού της φυσικής ζωής του ηθοποιού⁴. Ο Η. Κ. αντιμετωπίζει τον ηθοποιό ως άνθρωπο με χαρακτηριστικά γνωρίσματα και συναισθηματικές διακυμάνσεις, τις οποίες ο σκηνοθέτης «εκμεταλλεύεται» εφόσον επιθυμεί να αναδείξει ένα δεδομένο σωματικό ή υφολογικό χαρακτηριστικό, είτε επί της σκηνής είτε επί της οθόνης. Ο σκηνοθέτης Καζάν από την εφηβική του κιόλας ηλικία, όντας φοιτητής της Δραματικής Σχολής του Γέηλ (Yale) και αργότερα ενεργό μέλος του Γκρουπ Θήατερ (Group Theater), κατάφερε να διαμορφώσει σταδιακά τη δική του σκηνοθετική μέθοδο. Η ίδρυση του Άκτορς Στούντιο (Actor's Studio) και η διδασκαλία του Η. Κ. εδώ, στερέωσαν την πορεία του ως σκηνοθέτη.

Στη Δραματική Σχολή του Γέηλ ο Η. Κ. γνώρισε έναν ταλαντούχο καθηγητή της σκηνοθεσίας, τον Αλεξάντερ Ντιν, ο οποίος του δίδαξε ορισμένες χρήσιμες αλήθειες γύρω από

³ Βαλούκος, Στάθ., *Ιστορία του Κινηματογράφου*, (επιμ. Αχ. Κυριακίδης), (τομ. Α'), Αιγόκερως, (Β' Έκδοση), Αθήνα, 2003, σελ. 122.

⁴ Μουδατσάκις, Τηλ., *Προφορικές Παραδόσεις*, 2016.

τη σκηνοθεσία. Βασική αρχή στη δουλειά του σκηνοθέτη είναι το ολιστικό ενδιαφέρον όχι για τον ηθοποιό ως πρόσωπο, αλλά στο έργο ως σύνολο. Το εκάστοτε δραματικό κείμενο φέρει το δικό του ιστορικό, υφολογικό και εννοιολογικό πλαίσιο μέσα στο οποίο ο σκηνοθέτης οφείλει να διευθύνει τους ηθοποιούς. Ο Καζάν είχε απόλυτη γνώση αυτής της αλήθειας, με αποτέλεσμα το δραματικό κείμενο του κινηματογραφικού έργου να συνδιαλέγεται άρρηκτα με το ιστορικό – πολιτισμικό και υποκριτικό πλαίσιο.

Στο Γκρουπ Θίατερ ο Η. Κ. απέκτησε «το χρυσό κουτί» μιας τεχνικής, όπως και ο ίδιος το ονομάζει, που του στάθηκε αρωγός σε όλη τη μετέπειτα επαγγελματική του πορεία. Ο Λη Στράσπεργκ υιοθετώντας τη μέθοδο του Κονσταντίν Στανισλάφσκι (Konstantin Stanislavsky), έδινε μεγάλη σημασία στον εσωτερικό κόσμο των ηθοποιών και στις συναισθηματικές τους διαθέσεις.

Η αλήθεια της στιγμής επάνω στη σκηνή ήταν κάτι παραπάνω από τεχνική κατά τον Καζάν. Ήταν η αλήθεια του ηθοποιού ως ανθρώπου – σύμβολο. *«Η αλήθεια πάνω στη σκηνή, είναι ό,τι μπορεί ο ηθοποιός να πιστέψει με ειλικρίνεια, τόσο στον ίδιο τον εαυτό του όσο και στους παρτενέρ του [...]. Η αλήθεια δεν μπορεί να διαχωριστεί από την πίστη, ούτε η πίστη από την αλήθεια. [...]. Ό,τι γίνεται πάνω στη σκηνή, σε κάθε στιγμή, πρέπει να μπορεί να πείθει τόσο τον ηθοποιό και τον παρτενέρ του, όσο και να τους κάνει να πιστεύουν ότι είναι δυνατόν να υπάρχουν στην πραγματική ζωή αισθήματα ανάλογα μ' αυτά που δοκιμάζει πάνω στη σκηνή.»*⁵.

Η «κίνηση της ουσίας», όπως ο ίδιος ο Λη την αποκαλούσε, προέτρεπε τον ηθοποιό να ανακαλέσει στη μνήμη του τις φυσικές και προσωπικές συνθήκες, κάτω από τις οποίες έζησε άλλοτε μιαν έντονη συναισθηματική εμπειρία. Κατ' αυτόν τον τρόπο ο ηθοποιός εξέφραζε ποικίλα συναισθήματα, που αποτελούσαν το μυστικό της τέχνης του, άξια να αναγεννηθούν τη στιγμή που το ζητούσε ο σκηνοθέτης.

Οι έννοιες της συναισθηματικής εμπειρίας και της εσωτερικής συγκέντρωσης ταυτίστηκαν με την τεχνική του Η. Κ.. Ο ίδιος, όπως αναφέρει στην αυτοβιογραφία του, κρατούσε ένα μικρό σημειωματάριο για να καταγράφει όλες τις χρήσιμες γι' αυτόν αναμνήσεις, οι οποίες αργότερα θα «ζωντάνευαν» δια μέσω των ηθοποιών του σε θεατρικές ή κινηματογραφικές σκηνές.

Οι αναμνήσεις σε συνδυασμό με την εκφραστική δύναμη ήταν το «το υποκριτικό κλειδί» για να ανταπεξέλθει ο ηθοποιός στην εκάστοτε σκηνή ενός έργου κατά τον σκηνοθέτη Καζάν. Ο

⁵ Κ. Stanislavski, *Ένας ηθοποιός δημιουργείται*, Δαμιανός, Αθήνα, χ.χ., σελ. 178.

Λη Στράσπεργκ και ο Χάρολντ Κλάρμαν (σκηνοθέτες και συνιδρυτές του Γκρουπ Θίατερ) ήταν αυτοί που τον κατεύθυναν σκηνοθετικά σε αρχικό στάδιο δίχως να το γνωρίζουν, όταν ο ίδιος ήταν έρμαιο των κυμάτων. Μέχρι και σήμερα πολλοί είναι αυτοί που δίπλα στο όνομα του Ηλία Καζάν τοποθετούν τη «Μέθοδο Στανισλάφσκι».

Ο ελληνικής καταγωγής σκηνοθέτης του αμερικανικού κινηματογράφου επικεντρώθηκε στην ευδιάκριτη δράση του χαρακτήρα που ήταν ελεγχόμενη κάθε στιγμή, με σωματικές κινήσεις που «μιλούσαν» σε κοινό και θεατές. Η έντονη και συναισθηματική δράση ριζωμένη στο υποσυνείδητο του ηθοποιού δημιουργούσε χαρακτήρες ρηξικέλευθους για τα έργα της εποχής του. Ο Η. Κ. κατάφερε να συγκεράσει δύο αντίθετες και συχνά συγκρουόμενες παραδόσεις, αυτή του ελεγχόμενου σώματος με τη συναισθηματική κατάσταση του χαρακτήρα ως άνθρωπο στην ολότητά του και να δημιουργήσει εξαρχής κάτι πρωτόγνωρο για την τέχνη της ηθοποιίας.

Η ηθοποιία κατά τον Η. Κ. *«είναι κάτι παραπάνω από μία παρέλαση συναισθηματισμών, από μία σειρά κινήσεων και φωνητικών παιχνιδιών. Και βέβαια είναι κάτι παραπάνω από θεατρικές «μπίζνες». Είναι μία ανθρώπινη ζωή πάνω στη σκηνή, δηλαδή συμπεριφορά πλήρης, περίπλοκη κι ολοκληρωμένη.»*⁶.

Το είδος της σκηνοθεσίας που ο Η. Κ. υιοθέτησε ήταν ο συγκερασμός δύο θεατρικών τεχνικών, της εσωτερικής και εξωτερικής διαχείρισης του ηθοποιού ως ανθρώπου. Η λεπτή γραμμή ανάμεσα στο συναίσθημα και στο σώμα αποτέλεσε το κλειδί της επιτυχίας του. Οι κώδικες σώματος – συναίσθηματος, σε συνδυασμό με τις εικόνες, τον ρυθμό, τις παύσεις, τα «βήματα των ηθοποιών», τα φώτα και τα κουστούμια, τη μουσική και τα σκηνικά απετέλεσαν για τον Η. Κ. γνώριμες έννοιες από την πρώτη κιόλας στιγμή. Η φυσική αλληλεπίδρασή του τόσο με τους κώδικες του δραματικού κειμένου όσο και με τους κώδικες της παράστασης ή των κινηματογραφικών σκηνών αντίστοιχα, ήταν η αιτία της ενσάρκωσης ενός τολμηρού ρεαλισμού σε όλο του το κινηματογραφικό έργο και όχι μόνον.

Ο Χάρολντ Κλάρμαν ήταν εκείνος που έμαθε στον Η. Κ. πως το σημαντικότερο καθήκον ενός σκηνοθέτη ήταν να εξάπτει στους ηθοποιούς του την επιθυμία, ώστε να αναζητούν μόνοι τους και ως εκ τούτου να υιοθετούν με πάθος τους ρόλους που τους ανατίθενται.

Κάθε πρόβα είναι μία και μοναδική και ο Η. Κ. το γνώριζε πολύ καλά αυτό. Η συνήθειά του να κρατάει σημειώσεις στο περιθώριο των σεναρίων ως κειμένων, μετά από κάθε πρόβα και

⁶ Καζάν, Ελ., *Μία Ζωή*, (μτφρ. Ευγ. Πιέρρης), Ελληνική Ευρωεκδοτική ΕΠΕ Νωαρίνου 14, Αθήνα, 1989, σελ. 114.

για κάθε ηθοποιό χωριστά τον βοηθούσε να εστιάζει στην κωδική ανίχνευση των ρόλων και στην «επικοινωνία» των ηθοποιών με το εκάστοτε σκηνικό αντικείμενο.

Η έννοια των αντικειμένων ως συμβόλων στις ταινίες του αποτελεί πρόκριμα ερμηνευτικής προσέγγισης, πράγμα που θα μελετήσω στην παρούσα μελέτη.

«Ένα μεγάλο αμάρτημα στην τέχνη της υποκριτικής είναι το να «υποδεικνύεις» [...] ο ηθοποιός έχει την πραγματική δύναμη να αισθάνεται πραγματικά αυτό που παίζει»⁷, συνήθιζε να τονίζει ο Η. Κ.

Η ικανότητα της υποκριτικής τέχνης – ηθοποιίας βρίσκεται στον ίδιο τον ηθοποιό και ο σκηνοθέτης είναι εκείνος που θα εκμιαεύσει την κρίσιμη στιγμή την έκφραση του καλλιτεχνικού του πάθους. Το «πώς» θα μεταβεί ο ηθοποιός σε αυτήν τη έκφραση είναι έργο του σκηνοθέτη.

Ο Η. Κ. καθοδηγούσε με έναν διαφορετικό τρόπο τους ηθοποιούς του και δεν τους υποδείκνυε με αυταρχικό τρόπο τα πιστεύω του αλλά μέσα από τον κάθε ηθοποιό προσπαθούσε να εξωτερικεύσει χαρακτηριστικά και συναισθήματα που ήρμοζαν σε έναν μοναδικό χαρακτήρα του θεάτρου ή του κινηματογράφου.

Η τεχνική του αυτοσχεδιασμού χαρακτηρίζει το πρόσωπο του Καζάν ως σκηνοθέτη και χάρις σε αυτήν κατάφερε να συνδιαλέξει τα «εσωτερικά» με «εξωτερικά» χαρακτηριστικά του χαρακτήρα που ήθελε να αποδώσει στη σκηνή και αντίστοιχα στην οθόνη.

Στη συνέχεια της μελέτης μου θα παρουσιάσω πώς ο Η. Κ. αξιοποιεί την τεχνική του αυτοσχεδιασμού, μέσα από τις αντιδράσεις των συνεργατών του και τον τρόπο με τον οποίο αυτοί βίωναν τις βίωσαν.

Η επιτυχία στο ανέβασμα ενός έργου δεν βασίζεται μονάχα στη σκηνοθεσία. Ο Η. Κ. θεωρούσε πως *«οι ηθοποιοί ενός έργου πρέπει να είναι, κατά το δυνατόν, ποιοτικά ίδιοι με τον συγγραφέα»⁸*. Η άποψή του αυτή επιβεβαιώνεται κυρίως στις ταινίες του, αφού ο ίδιος ο Καζάν ανέδειξε ηθοποιούς (Μάρλον Μπράντο και άλλους), οι οποίοι σε πρώτο στάδιο είχαν προσωπική επαφή με τον ίδιο τον συγγραφέα.

Στο *Λεωφορείον ο Πόθος*, ο Καζάν ζήτησε από τον Μάρλον Μπράντο να έρθει σε επαφή με τον συγγραφέα, Τέννεσυ Ουίλλιαμς, για να αποφασίσει ο ίδιος ο συγγραφέας εάν ο ηθοποιός αυτός ανταποκρίνεται στις προσδοκίες του χαρακτήρα που είχε οραματιστεί κατά τη συγγραφή του εν λόγω έργου. Η «επικοινωνία» του ηθοποιού με τον χαρακτήρα του έργου είναι

⁷ Καζάν, Ελ., *Μία Ζωή*, (μτφρ. Ευγ. Πιέρρης), Ελληνική Ευρωεκδοτική ΕΠΕ Ναυαρίνου 14, Αθήνα, 1989, σελ. 174-175.

⁸ Καζάν, Ελ., *Μία Ζωή*, ό.π, σελ 215.

απαραίτητη πριν την επιβολή κάθε σκηνοθετικής οδηγίας. Ο ηθοποιός με τις δικές του εμπειρίες και το δικό του σώμα θα δώσει ζωή στον θεατρικό ή κινηματογραφικό χαρακτήρα.

Το *Καφέ Κράουν* ήταν η πρώτη του επιτυχία στον χώρο του θεάτρου ως σκηνοθέτη. Το μυστικό του δεν βρισκόταν σε κάποια δυσεύρετη τεχνική, αλλά στην άποψη του Η. Κ. να ακολουθήσει το ύφος του έργου και να μην επιχειρήσει να επιβάλει το ανύπαρκτο. Οι ηθοποιοί χρειάζεται να αποστασιοποιηθούν από την άσκηση κριτικής του σκηνοθέτη και να επικεντρωθούν εξολοκλήρου στα εσωτερικά και εξωτερικά χαρακτηριστικά του προσώπου που υποδύονται.

Η συνεργασία του με τον παραγωγό Γκίλμπερτ Μίλλερ έφερε τον Καζάν στο ζενίθ της επιτυχίας. Ο Μίλλερ ήταν γνωστός για τον ελιτισμό του. Όντας πλέον επιφανής σκηνοθέτης, ο Η. Κ. αποφασίζει να ανεβάσει το έργο *Χάρριετ* σε παραγωγή του ίδιου του Μίλλερ, με πρωταγωνίστρια την Έλεν Χέις. Η επιτυχία του έργου βασίστηκε στην επίδραση του σκηνοθέτη και στην εσωτερική ενέργεια των ηθοποιών που πήγαζε από την καθοδήγησή του.

Το έργο σταθμός στην ιστορία του Αμερικάνικου θεάτρου και κινηματογράφου ήταν το *A Streetcar Named Desire (Το Λεωφορείον ο Πόθος)* του Τέννεσου Ουίλλιαμς σε σκηνοθεσία Η. Κ.. Ο συγγραφέας Τέννεσου Ουίλλιαμς συνδέει το έργο αυτό με την έννοια της ματαιοδοξίας, του φόβου, της επιθυμίας και του άκρατου ανταγωνισμού. Πολλές φορές ο Καζάν αναφέρει πως το *Λεωφορείον ο Πόθος* περιγράφει από την αρχή έως το τέλος τη ζωή του ίδιου του συγγραφέα. Για τον Η. Κ. το *Λεωφορείον* ήταν «μία μυστηριώδης αρμονία» ανάμεσα στη ζωή του Τέννεσου Ουίλλιαμς και στις συγκρουόμενες καταστάσεις των χαρακτήρων του έργου.

Η επιλογή των ηθοποιών ταλαιπώρησε αρχικά τον σκηνοθέτη, κυρίως για τον ρόλο της Μπλανς Ντιμπούα. Η Μπλανς κατά τον Τέννεσου ενσάρκωνε όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά ενός άφυλου τρισδιάστατου όντος, μιας σπασμένης ύπαρξης που επιθυμεί να πορευθεί στη ζωή με σπασμένη φτερά. Η δυσκολία μίας τέτοιας ερμηνείας ήταν ο λόγος που τόσο ο σκηνοθέτης όσο και ο συγγραφέας βρέθηκαν, ουκ ολίγες φορές, σε αδιέξοδο.

Εκείνη την περίοδο ο Η. Κ. αναζητούσε νέα ταλέντα από το Άκτορς Στούντιο. Ο Μάρλον Μπράντο ήταν ένας από τους νέους ανερχόμενους αστέρες κι αυτό το συνειδητοποίησε από την πρώτη στιγμή ο Τέννεσου Ουίλλιαμς και στη συνέχεια ο Η. Κ..

Ο ρόλος της Μπλανς δόθηκε στην Τζέσικα Τάντυ, ένα μεγάλο γυναικείο ταλέντο που έτυχε να βρίσκεται τότε στην Καλιφόρνια. Το παρθενικό ανέβασμα του *Λεωφορείον ο Πόθος*

πραγματοποιείται στο Άκτορς Λαμπ (Actor's Lab), ένα εργαστήρι που είχαν οργανώσει οι «πρόσφυγες» του Γκρουπ Θήατερ για να ξεφύγουν από τη σφαίρα της ανεργίας⁹.

Κατά τη διάρκεια των προβών του *Λεωφορείου* ο Καζάν επιθυμούσε το κοινό να δείξει αρχικά συμπάθεια προς τον Στάνλεϋ, ενώ στη συνέχεια όλο το ενδιαφέρον του να στραφεί στην Μπλανς. Η Τζέσικα Τάντνυ υποδυόταν την Μπλανς με τρόπο που ο σκηνοθέτης Καζάν παρατηρούσε πως απλώς «έπαιζε» μια παράσταση. Αντίθετα, ο Μάρλον Μπράντο είχε τη δική του υποκριτική κατεύθυνση, δίχως πολλές φορές να πραγματοποιεί τις εντολές του Καζάν.

Αναφορικά με την υποκριτική δύναμη του Μπράντο ο Η. Κ. τονίζει πως: «[...] Έδινε την εντύπωση ότι όσα έλεγε δεν τα είχε απομνημονεύσει, αλλά ότι ήταν αυθόρμητες εκφράσεις που έβγαιναν μέσα από μία έντονη εσωτερική εμπειρία. Ο Μάρλον ζούσε πάνω στη σκηνή [...] είχε «εργαστεί» από μέσα κι άφηγε το συναίσθημα να τον οδηγήσει όπου αυτό ήθελε. Το παίξιμό του ήταν γεμάτο από εκπλήξεις, πέρα από οτιδήποτε περιμέναμε ο Ουίλλιαμς κι εγώ.»¹⁰. Η τεχνική του Η. Κ. είχε «ενσαρκωθεί» πλήρως στο σώμα του Μάρλον Μπράντο εντυπωσιάζοντας τον ίδιο τον σκηνοθέτη αλλά και τον δραματουργό¹¹.

Το 1948 ο Άρθουρ Μίλλερ ολοκληρώνει ένα από τα σημαντικότερα και ενδιαφέροντα δραματικά κείμενα του Παγκόσμιου Θεάτρου, *Death of a Salesman* (*Ο Θάνατος του Εμποράκου*). Ο Η. Κ. ορίστηκε σκηνοθέτης από τον Μίλλερ, ο οποίος από την επόμενη κιόλας ημέρα της συγγραφικής ολοκλήρωσης το παρέδωσε στον φίλο και συνεργάτη του «Ελία»¹².

Ο *Εμποράκος* ήταν το έργο που «μίλησε» στον Η. Κ., λόγω της ταύτισης με την ίδια του τη ζωή. Ο ήρωας του έργου, Ουίλλυ Λόμαν, είναι συγχρόνως γελοίος και τραγικός και παρουσίαζε αρκετές ομοιότητες με τον πατέρα του Ηλία, τον Τζωρτζ Καζάν, ο οποίος ήταν ένας άνθρωπος με έντονα και βίαια συναισθήματα, τα οποία εξέφραζε μόνο μέσα στον σπίτι του. Αυτός ο συσχετισμός που δημιουργήθηκε από τα προσωπικά βιώματα του ίδιου του σκηνοθέτη ήταν αρωγός για τη σκηνοθετική σύλληψη του έργου.

Ο εμποράκος Ουίλλυ είχε μια πιστή και αφοσιωμένη σύντροφο, τη Λίντα. Ομοίως, ο Τζωρτζ Καζάν είχε πάντα στο πλάι του τη μητέρα του Ηλία, την Αθηνά. Υπήρχαν σημεία του έργου που κατά τα λεγόμενα του Η. Κ. σκιαγραφούσαν τους γονείς του και μέσα από αυτό

⁹ Καζάν, Ελ., *Μία Ζωή*, ό.π, σελ 356.

¹⁰ Καζάν, Ελ., *Μία Ζωή*, ό.π, σελ 360.

¹¹ Young, J., *Kazan on Kazan*, Faber and Faber, United Kingdom, 1999, 81.

¹² Καζάν, Ελ., *Μία Ζωή*, ό.π. «Να με λέτε Ηλία. Ηλία με έλεγε η μάνα μου. Θυμώνω όταν οι Αμερικανοί με λένε Ελία», παρότρυνε τους δημοσιογράφους ο Ηλίας Καζάν το 1990, όταν είχε έρθει στην Αθήνα με την ευκαιρία της έκδοσης της αυτοβιογραφίας του «*Μια ζωή*».

μπόρεσε ο ίδιος να καταλάβει τις συμπεριφορές τους και τους χαρακτήρες τους. Ο Λη Κομπ ενσάρκωσε τον Ουίλλυ Λόμαν και υιοθέτησε όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά του Τζωρτζ Καζάν κατευθυνόμενος υποσυνείδητα από τον σκηνοθέτη. Κατά τη διάρκεια των προβών και έχοντας πάντα στον νου τους γονείς του, ο Η. Κ. προσπαθούσε να αναπαράγει τη σχέση των γονιών του καθώς και τη σχέση – επικοινωνία που είχαν οι γονείς του με τον ίδιο και τα αδέρφια του. Τόσο η αληθοφάνεια των σκηνών όσο και η «αλήθεια» στην υποκριτική δύναμη των ηθοποιών φανερώνουν την ιδιαίτερη σκηνοθετική τεχνική του ελληνικής καταγωγής του σκηνοθέτη Καζάν.

Ο Η. Κ. μετονομάστηκε σε «άνθρωπος – θαύμα» και όλοι οι νεαροί σκηνοθέτες θα άρχιζαν να μιμούνται το δικό του cine – style. Τότε, ο Καζάν αποφασίζει να καταγράψει την τεχνική του, η οποία χαρακτηρίστηκε ως προκλητική για την ως τότε τέχνη του σκηνοθέτη. Η καταγραφή της τεχνικής του ήταν αποτέλεσμα μακροχρόνιων σημειώσεων κατά τη διάρκεια της παραμονής του στο Θίατερ οφ Άξιον (Theatre of Action), η οποία τον μετέτρεψε σε μυθικό ήρωα του θεάτρου¹³.

2.1.2 Στον κινηματογράφο

Στον κινηματογράφο η τεχνική του Η. Κ. «ξεκλείδωσε» έναν ολόκληρο κόσμο χαρακτήρων πίσω από τον φακό της κάμερας. Ο ηθοποιός, ως άνθρωπος, δεσπόζει σε όλες του τις ταινίες και η αλήθεια του κάθε ήρωα διανθίζεται από την πρώτη κιόλας στιγμή μέσα από την υποκριτική του δύναμη.

Ο χώρος του θεάτρου και του κινηματογράφου διαφέρουν όχι μόνο ως προς το είδος θέασης αλλά και ως προς τον τρόπο που οι ηθοποιοί εγκαθίστανται – αντιλαμβάνονται τον χώρο. Ο σκηνοθέτης Καζάν γνώριζε πολύ καλά πως η τεχνική του σε μια κινηματογραφική σκηνή θα έδινε στον ηθοποιό τα «εφόδια να εισχωρήσει αληθινά» στον κινηματογραφικό φακό. Ο Η. Κ. επιθυμούσε να δει ένα πραγματικό συναίσθημα που θα έβγαινε μέσα από την εκάστοτε ταινία - ερμηνεία.

Το 1945 ο Η. Κ. γυρίζει την πρώτη του κινηματογραφική ταινία *A tree Grows in Brooklyn* (*Ένα Δέντρο μεγαλώνει στο Μπρούκλιν - Χαμένα Νειάτα -*)¹⁴ με πρωταγωνιστή τον

¹³ Καζάν, Ελ., *Μία Ζωή*, ό.π, σελ 258-259.

¹⁴ Βαλούκος, Σταθ., *Φιλμογραφικό Λεξικό Σκηνοθετών*, Αιγόκερως, Αθήνα, 1999, σελ. 75.

Τζέιμς Νταν και τη μικρή ταλαντούχα ηθοποιό, Πέγκυ Αν Γκάρνερ. Η επιλογή του Τζέιμς Νταν δεν ήταν τυχαία στον ρόλο του Τζόνι. Ο ήρωας της ιστορίας ήταν ένας αποτυχημένος άντρας, που έπινε συνεχώς και υποκρινόταν καθ' όλη τη διάρκεια του φιλμ πως όλα έβαιναν κατά ευχήν. Σημαντικό στοιχείο της πλοκής είναι το κατόρθωμα αυτού του άντρα να «κερδίσει» την παντοτινή αγάπη της μικρής του κόρης. Έντονο το φαινόμενο του αλκοολισμού κατακλύζει και σφραγίζει τον ήρωα. Το τέλος επέρχεται σταδιακά με εμβριθή σκηνοθετική ματιά.

Ο σκηνοθέτης, Η. Κ., επέλεξε τον ηθοποιό Τζέιμς Νταν να υποκριθεί τον Τζόνι, διότι στον «φάκελό» του είχε την ένδειξη του αλκοολικού. Η ένταση του προσώπου του ήταν ακριβώς αυτό που ήθελε να παρουσιάσει πίσω από τον φακό. Ο ηθοποιός, ως ανθρώπινο ον, χαρακτηρίζει την τεχνική του σε όλη την κινηματογραφική του πορεία. Ο σκηνοθέτης ανίχνευσε τα βιώματα του Τζέιμς Νταν και καθρέφτισε στο πραγματικό του πρόσωπο τον χαρακτήρα του έργου. «*Η ζωή του τον είχε κάνει το κατάλληλο πρόσωπο για τούτο το ρόλο.*»¹⁵, αναφέρει ο Η. Κ. στην αυτοβιογραφία του.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η επιλογή της μικρής ηθοποιού Πέγκυ Αν Γκάρνερ για τον ρόλο της Φράνσυ. Τα βιώματα του μικρού κοριτσιού αιχμαλώτισαν τη ματιά του σκηνοθέτη Καζάν και υπήρξαν ως εργαλείο στην εφαρμογή της τεχνικής του. Όπως τονίζει κι ο ίδιος στην αυτοβιογραφία του, η μικρή δε δυσκολεύτηκε να βιώσει τον χαρακτήρα της Φράνσυ, αφού ο πραγματικός της πατέρας, που υπηρετούσε στην αεροπορία ήταν απών εκείνη την εποχή των γυρισμάτων. Την «έλλειψη» αυτή εκμεταλλεύτηκε ο Η. Κ. καθ' όλη τη διάρκεια των λήψεων της ταινίας.

Μια μέρα που, σύμφωνα με το σενάριο, η μικρή ηθοποιός έπρεπε να κλάψει, ο Καζάν την πήρε κοντά του και άρχισε να της μιλάει για τον πραγματικό της πατέρα, λέγοντάς της πως δεν θα επιστρέψει ποτέ ξανά κοντά της. Τα λόγια του τάραξαν πολύ την ηθοποιό Πέγκυ Αν Γκάρνερ, η οποία στην υποψία πως δε θα ξαναδεί τον πατέρα της, άρχισε να κλαίει σπαρακτικά όλη την ημέρα. Ο σκηνοθέτης είχε επιτύχει τον στόχο του. Τα πλάνα από τη σκηνή αυτή πραγματοποιήθηκαν με μεγάλο ενδιαφέρον κατά τον σκηνοθέτη, ο οποίος εξαιτίας του αληθινού ξεσπάσματος της μικρής, παρουσίασε όλο τον πόνο που βίωνε η ηρωίδα του έργου. Το παίξιμο της Πέγκυ Αν Γκάρνερ χαρακτηρίστηκε ρεαλιστικό και άγγιξε αμέσως όλη την παραγωγή και τους ηθοποιούς της ταινίας.

¹⁵ Καζάν, Ελ., *Μία Ζωή*, ό.π., σελ 291.

Ωστόσο, ο παραγωγός της ταινίας, *Ένα Δέντρο μεγαλώνει στο Μπρούκλιν*, αντέδρασε με τη λήψη της συγκεκριμένης σκηνής. Ο Η. Κ. είχε στρέψει εξολοκλήρου τον φακό της κάμερας στο πρόσωπο της μικρής για να απεικάσει τα δάκρυά της. Το γύρισμα αυτό του φαινόταν συναισθηματικά ανυπόφορο. Αποφασίστηκε, λοιπόν, να επαναληφθεί η σκηνή του ξεσπάσματος πόνου της Φράνσυ, αυτή τη φορά έχοντας μπροστά στην κάμερα την πλάτη της ηθοποιού. Το γύρισμα αυτής της σκηνής είναι ένα από τα πιο έντονα συναισθηματικά κινηματογραφικά ξεσπάσματα.

«Όταν δεν βλέπεις τον πραγματικό πόνο, αλλά τον φαντάζεσαι, τότε μπορεί να επηρεαστεί ακόμη περισσότερο. Είναι καλύτερα να κάνεις το κοινό να διερωτάται παρά να του δείχνεις την ωμή αλήθεια»¹⁶, αναφέρει ο σκηνοθέτης Καζάν. Το να διερωτηθεί το κοινό αναφορικά με την υποκριτική του ηθοποιού είναι το ζητούμενο του σκηνοθέτη.

Το 1951 ο παραγωγός Τσάρλυ Φέλντμαν ζήτησε από τον Η. Κ. να αναλάβει την σκηνοθεσία του *A Streetcar Named Desire* στον κινηματογράφο με πρωταγωνιστές τη Βίβιαν Λη και τον Μάρλον Μπράντο. Η κινηματογράφιση αυτής της ταινίας αποτελούσε μεγάλη πρόκληση για τον Η. Κ..

Η δύναμη όλου του έργου βρίσκονταν στα δύο μικρά δωμάτια, μέσα στα οποία ήταν παγιδευμένη η Μπλανς και δεν μπορούσε να ξεφύγει. Ο Η. Κ. επικεντρώθηκε στους εσωτερικούς χώρους του έργου και αποφάσισε να μειώσει τη δύναμη των εξωτερικών γυρισμάτων.

Ο σκηνοθέτης Η. Κ. συνεργάστηκε με την ενδυματολόγο Λουτσίντα Μπάλλαρντ και δια μέσω των αποχρώσεων των κουστουμιών της Μπλανς προσπάθησε να δημιουργήσει μια αίσθηση επιθανάτιου πανικού, κυρίως στις σκηνές με τον Στάνλεϋ Κοβάλσκι.

Η έλλειψη φωτός στο πρόσωπο της Μπλανς, κατά τη διάρκεια όλου του έργου, ήταν σκηνοθετικά επιτηδευμένη. Το κοντινό πλάνο στο πρόσωπό της με το «γυμνό» αμπαζούρ από τον Χάρολντ Μίτσελ (Μιτς) είναι τραβηγμένο με ιδιαίτερο τρόπο, με σκοπό να αποκαλύψει την πραγματική της ηλικία (πρόσωπο γερασμένο). Οι ιδιαίτερες σωματικές κινήσεις της Βίβιαν Λη (Μπλανς) σε συνδυασμό με το βλέμμα απόγνωσης και φόβου εντυπωσίασαν τον Η. Κ., ο οποίος τόνισε πως, υποκριτικά στις βασικές σκηνές του έργου, η Λη ήταν «καταπληκτική».

Ο Η. Κ. πέρα από κάθε τεχνική προσπαθούσε να έρθει κοντά με τους ηθοποιούς του και να τους κατευθύνει φιλικά σε πρώτο στάδιο. Το χιούμορ, το θάρρος, οι εμπειρίες, η αλήθεια της

¹⁶ Καζάν, Ελ., *Μία Ζωή*, ό.π., σελ 291 - 292.

στιγμής είναι στοιχεία που ο ίδιος καλλιεργούσε καθ' όλη τη διάρκεια των θεατρικών και κινηματογραφικών του προβών. Γι' αυτόν, όλη η διαδρομή μιας σκηνοθετικής πορείας θα πρέπει να είναι δημιουργική και όχι να ερμηνεύει την τέχνη της υποκριτικής. Η συνειδητοποίηση του χαρακτήρα από έναν ηθοποιό θα φέρει αυτόν αντιμέτωπο με εμπειρίες του παρελθόντος ή του απροσδιόριστου μέλλοντος που θα τον εφοδιάσουν καταλλήλως για να «σχηματίσει» το εξωτερικό περίγραμμα του χαρακτήρα και στη συνέχεια τον εσωτερικό του κόσμο. Το «χτίσιμο» ενός ρόλου με βάση τα προσωπικά βιώματα του σκηνοθέτη Καζάν, αποτέλεσαν το κυρίαρχο εργαλείο στην τεχνική του.

Το 1949 ο Η. Κ. αναλαμβάνει να σκηνοθετήσει την ταινία *Pinky* (*Πίνκυ η μυγάς*) με πρωταγωνίστρια την Τζην Κράιν και την ταλαντούχα Έθελ Γουώτερς. Η ηθοποιός, Τζην Κράιν, δημιούργησε στον Καζάν αρκετές δυσκολίες στα γυρίσματα των σκηνών, διότι το πρόσωπό της παρέμενε ανέκφραστο, δίχως εσωτερικές και εξωτερικές αντιδράσεις και «ήταν περιτριγυρισμένη από ένα σωρό έγχρωμους ηθοποιούς με την προσωπικότητά τους και η αντίθεσή της μαζί τους μπορούσε να είναι η αιτία όλων αυτών των κακών»¹⁷. Ο Η. Κ. σε όλη τη διάρκεια των γυρισμάτων την παρακινούσε να εγκαταλείψει το ανέκφραστο ύφος της και να επικοινωνήσει τόσο με τους άλλους ηθοποιούς όσο και με τον εαυτό της.

Έναν χρόνο αργότερα (1950), ο Η. Κ. θα σκηνοθετήσει την ταινία *Panic in the Streets* (*Πανικός στους Δρόμους*), με σεναριογράφο τον Ντικ Μέρφυ. Καθημερινά, ο σκηνοθέτης επισκεπτόταν τα εξωτερικά σκηνικά που θα χρησιμοποιούνταν για την ταινία και μαζί με τον σεναριογράφο διασκεύαζαν το σενάριο προσαρμόζοντάς το στη σκηνοθεσία.

Ο Η. Κ. θεωρούσε πως ο σκηνοθέτης ήταν ο τελικός συγγραφέας του έργου, αφού όλη η ιστορία διαδραματιζόταν διά μέσω των εικόνων. Τα πρόσωπα των ηθοποιών «ζωντανεύουν» με τη βοήθεια του σκηνοθέτη και πλάθουν έναν φανταστικό κόσμο θέασης.

Κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων της ταινίας *Πανικός στους Δρόμους*, ο Η. Κ. συνειδητοποίησε πως η έννοια του σκηνικού θεατρικού χρόνου διαφέρει εντελώς από αυτήν του κινηματογράφου. «Μία από τις πιο σημαντικές τεχνικές που έχει ο σκηνοθέτης του κινηματογράφου είναι η δυνατότητα να επεκτείνει μια σκηνή όσο θέλει, έτσι ώστε να δίνει την κατάλληλη έμφαση.»¹⁸. Ο κινηματογραφικός χρόνος επιμηκύνεται εφόσον ο σκηνοθέτης επιθυμεί να προσδώσει δραματικό περιεχόμενο, με αποτέλεσμα ο θεατής να μπορεί να διεισδύσει στον

¹⁷ Καζάν, Ελ., *Μία Ζωή*, ό.π., σελ 391.

¹⁸ Καζάν, Ελ., *Μία Ζωή*, ό.π., σελ 396.

εσωτερικό κόσμο του ηθοποιού. Η κάμερα δεν ήταν για τον Η. Κ. ένα απλό μηχάνημα. Ήταν ένα μικροσκόπιο μέσα από το οποίο μπορούσε να μελετήσει τα πρόσωπα, τα τοπία, την ανάλυση των χρωμάτων και κυρίως να εκφράσει τη μέθοδό του.

Από το 1944 ο Η. Κ. είχε αρχίσει να κρατάει τις προσωπικές του σημειώσεις με σκοπό να γυρίσει μια ταινία γύρω από τη ζωή του Εμιλιάνο Ζαπάτα. Τα τρία ταξίδια του στο Μεξικό, η μελέτη του επί χρόνια στην επαρχία του Μορέλους και η επιθυμία του για την ανάδειξη της ζωής ενός επαναστάτη κατά τη διάρκεια ενός αιματηρού πολέμου, ήταν οι λόγοι για τη δημιουργία του *Viva Zapata (Βίβα Ζαπάτα)*. Πρωταγωνιστής της ταινίας ο Μάρλον Μπράντο, ο οποίος δεν δυσκολευόταν να καταλάβει όσα του εξηγούσε ο Η. Κ., αφού τόσο στο έργο όσο και στην πραγματική του ζωή υποδυόταν έναν «χωριάτη» άντρα που πάνω απ' όλα τον ενδιέφεραν τα κοινωνικά ζητήματα.

Σημαντικό εργαλείο στη μέθοδο του Η. Κ. ήταν η υποκριτική ελευθερία κάθε ηθοποιού και η αλήθεια της στιγμής του. Συγκεκριμένα, για τον Μάρλον Μπράντο στην ταινία του *Viva Zapata* αναφέρει: «[...] Όταν αρχίζεις να δίνεις πολλές «γραμμές» σ' έναν ηθοποιό, όπως ήταν ο Μπράντο, τότε είναι πολύ πιθανόν ότι θα τον οδηγήσεις έξω από τον δρόμο που έχει πάρει με το ένστικτό του και ότι τελικά θα βλάψεις τη σκηνή.»¹⁹.

Η συνεργασία του Η. Κ. με τον Μ. Μπράντο στον *Viva Zapata* άλλαξε την οπτική του Καζάν στον τομέα της σκηνοθεσίας. Ο σκηνοθέτης είναι απαραίτητο να «διαβάζει» το πρόσωπο του ηθοποιού, έτσι ώστε να τον κατευθύνει υπομονετικά προς την εκφραστική προοπτική που αυτός επιθυμεί. Το «ταξίδι» το οποίο θα διανύσει ο ηθοποιός μαζί με τον σκηνοθέτη σε κάθε διαφορετική σκηνή θα καθορίσει και την ταυτότητα του σκηνοθέτη. Ένα απλό καταφατικό γνέψιμο και ένα βλέμμα από τον σκηνοθέτη είναι αρκετά για να δώσουν στον ηθοποιό την εσωτερική πληρότητα και την επισφράγιση του υποδουμένου χαρακτήρα.

Έναν χρόνο αργότερα (1953), ο Η. Κ. θα σκηνοθετήσει το *On the Waterfront (Το Λιμάνι της Αγωνίας)*, με πρωταγωνιστή τον Μάρλον Μπράντο, του οποίου η ερμηνεία κατέστη θεμελιώδης στην ιστορία του αμερικάνικου κινηματογράφου. Ο σκηνοθέτης κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων της ταινίας αντιμετώπισε αρκετά προβλήματα λόγω των καιρικών συνθηκών της Νέας Υόρκης, τα οποία όμως «διευκόλυναν» σκηνοθετικά τον Η. Κ.. Η ψυχρότητα της ατμόσφαιρας και ο γκριζωπός ουρανός «ταίριαζαν» με το θέμα της ταινίας. Ο φακός μπορούσε να αποθανατίσει ακόμα και τις ανάσες των ηθοποιών, με αποτέλεσμα οι σκηνές να φαίνονται

¹⁹ Καζάν, Ελ., *Μία Ζωή*, ό.π., σελ 447.

αρκετά ρεαλιστικές. Ο Η. Κ. εκμεταλλευόταν την οποιαδήποτε αλήθεια της στιγμής τόσο του ηθοποιού όσο και των εξωτερικών καιρικών συνθηκών. Ένα τυχαίο εξωτερικό γεγονός μπορεί να γινόταν η αφορμή για τη γέννηση μιας νέας σκηνοθετικής ιδέας.

Ο Η. Κ. για να καταφέρει να συγκεντρώσει τους λιμενεργάτες και τα μέλη των συνδικάτων - συμμοριών κατέφυγε σε πρόσληψη πολλών κομπάρσων, πολλοί από τους οποίους ήταν παλαιστές, πυγμάχοι (άνθρωποι υπέρβαροι και επιβλητικοί), ικανοί να αντιπροσωπεύσουν τη «συμμορία» του Χομπόκεν. Ωστόσο, κάποιιοι ήταν δύσκολο να υποκριθούν τον χαρακτήρα τους, γεγονός που δυσκόλευε αρκετά τη σκηνοθετική οπτική του Η. Κ.. Σε τέτοιες περιπτώσεις ο σκηνοθέτης επιστράτευε με τη μέθοδό του την εσωτερική διέγερση των ηθοποιών και τους παρακινούσε υποκριτικά να αφεθούν στην αλήθεια της σκηνής.

Σε μια σκηνή, στο *Λιμάνι της Αγωνίας*, ένας ηθοποιός από τα μέλη της συμμορίας, ο Τάμι Μαουριέλλο, δυσκολευόταν αρκετά στο παίξιμό του και δεν ακολουθούσε τις εντολές του Η. Κ., ο οποίος απελπισμένος πλησίασε τον Τάμι και με την ανοιχτή του παλάμη, τον χτύπησε στο μάγουλο προτού προλάβει να αντιδράσει. Κοιτάζοντάς τον στα μάτια φώναξε στον καμεραμάν: «*Πάμε!*»²⁰. Μετά από την αιφνιδιαστική πράξη του Καζάν, ο Τάμι κατέπληξε του πάντες στη σκηνή αυτή και η υποκριτική του δύναμη άρμοζε σε έναν χαρακτήρα μιας τέτοιας συμμορίας στον κόσμο του Χομπόκεν.

Η πιο γνωστή σκηνή της ταινίας είναι αυτή που ο Μάρλον Μπράντο βρίσκεται μέσα σε ένα ταξί μαζί τον Ροντ Στάιγκερ, τον κινηματογραφικό του αδελφό. Σκηνοθετικά, η σκηνή αυτή ήταν πολύ δύσκολο να γυριστεί, διότι το ταξί δεν κινούνταν στην πραγματικότητα αλλά η κίνησή του φαινόταν ρεαλιστική. Το ταξί, ενώ ήταν σταματημένο, φαίνεται εν κινήσει, επειδή κάποιιοι από το συνεργείο είχαν την εντολή να το κουνούν για να φαίνεται ότι τρέχει. Τα μικρά κουρτινάκια που ήταν τοποθετημένα στο πίσω και στα πλαϊνά τζάμια του οχήματος δεν αποσυντόνιζαν τους θεατές, οι οποίοιοι επικεντρώνονταν στην εικόνα των δύο ηθοποιών.

Σχετικά με την υποκριτική του Μάρλον Μπράντο σε αυτή τη σκηνή, ο Η. Κ. τονίζει: «*[...]. Όταν ένας σκηνοθέτης βλέπει ότι οι ηθοποιοί του έχουν καταλάβει ακριβώς τους ρόλους τους, πρέπει ν' αποτραβιέται και να τους αφήνει κάπως ελεύθερους. Ένας σκηνοθέτης μπορεί να καταστρέψει μια σκηνή, αν προσπαθεί όλη την ώρα να δείξει πόσο σπουδαίος είναι.*»²¹.

²⁰ Καζάν, Ελ., *Μία Ζωή*, ό.π., σελ 515.

²¹ Καζάν, Ελ., *Μία Ζωή*, ό.π., σελ 518.

Ο Μ. Μπράντο συνδύαζε έναν χαρακτήρα σκληρό με μια γλυκύτητα στις κινήσεις του, το οποίο θέαμα ήταν μοναδικό και σπάνιο. Όταν ο αδελφός του, Τσάρλυ, τον αναγκάζει με ένα όπλο μέσα στο ταξί να πράξει κάτι αισχρό, ο Μπράντο βάζει το χέρι του πάνω στο πιστόλι και το σπρώχνει με μια μοναδική ευγένεια, λέγοντας την εξαιρετική κινηματογραφική φράση: «Ω, Τσάρλυ!». Κατά τον Η. Κ. κανένας άλλος ηθοποιός δεν θα μπορούσε να αντιληφθεί και να εκφράσει αυτές τις δύο λέξεις με έναν τόσο μελαγχολικό και γεμάτο αγάπη τόνο, όπως αυτός. Η αλήθεια της έκφρασης και της στάσης του σώματος του Μπράντο στην ταινία αυτή ξεπέρασε τη μέθοδο της υποκριτικής του Η. Κ., του οποίου το ενδιαφέρον ήταν μονίμως πάνω στο πρόσωπο του Μπράντο, αφού ο τρόπος παιξίματός του βοήθουσε τον σκηνοθέτη να συλλαμβάνει νέες ιδέες σχετικά με τη μέθοδο που εφήρμοζε στην υποκριτική των ερμηνευτών του²². Η εξαιρετική ερμηνεία του Μπράντο στο *On the Waterfront* χάρισε σε αυτόν το Α΄ Όσκαρ Ανδρικού ρόλου.

Στην ταινία, *Το Λιμάνι της Αγωνίας*, ο Η. Κ. συνειδητοποίησε ότι το τελικό μοντάρισμα είναι αυτό που προσδίδει την επιτυχία σε έναν καλό σκηνοθέτη. Εκτός όμως από την καλή προβολή μιας ταινίας, ένας σκηνοθέτης πρέπει να είναι «διπλοπρόσωπος» ιδίως με τους ηθοποιούς του. Ο κάθε ηθοποιός είναι μια μοναδική ύπαρξη, μια φοβισμένη ψυχή που περιμένει την αποδοχή κάθε στιγμή. Η έκθεσή του μπροστά στο μάτι του σκηνοθέτη – παρατηρητή που ελέγχει όχι μόνο την τεχνική του και την εξυπνάδα του, αλλά και ολόκληρο το σώμα του (κινήσεις, εκφράσεις κ.α.), πολλές φορές τον οδηγεί σε υποκριτικό αδιέξοδο. Ο Η. Κ. γνώριζε πολύ καλά τα συναισθηματικά αδιέξοδα και τις δυσκολίες που αντιμετώπιζαν οι ηθοποιοί του και πάντοτε προσπαθούσε να τους προσφέρει ένα ικανοποιητικό βλέμμα ή μια χειρονομία, ικανή να ξεκλειδώσει τον εσωτερικό κόσμο του ηθοποιού.

Ο Η. Κ. επέλεγε πολλές φορές τους ηθοποιούς του στηριζόμενος στα προσωπικά τους βιώματα και κατά πόσο αυτά συνδιαλέγονται με τα βιώματα του χαρακτήρα της ταινίας που θα γύριζε.

Η «τακτική» του αυτή γίνεται ιδιαίτερα φανερή στη διαλογή των ηθοποιών της ταινίας, *East of Eden (Ανατολικά της Εδέμ)*, η οποία ήταν βασισμένη στη νουβέλα του Τζων Στάινμπεκ. Η ταινία γυρίστηκε το 1955 με πρωταγωνιστή τον τότε άγνωστο στο κοινό Τζέιμς Ντιν. Η επιλογή του Ντιν στον ρόλο του Καλ δεν ήταν καθόλου τυχαία από τον σκηνοθέτη. Ο Ντιν ήταν ένα αγόρι μοναχικό, αντικοινωνικό και δεν ήταν λίγες οι φορές που πολλοί τον θεωρούσαν αναιδή και ακατάλληλο για τον χώρο του κινηματογράφου.

²² Young, J., *Kazan on Kazan*, Faber and Faber, United Kingdom, 1999, σελ. 123.

Ο Η. Κ. αναφέρει πως ο Ντιν «[...]φορούσε κάτι κουρελιασμένα «μπλου τζην» και το ύφος του πρόδιδε αισθήματα κακίας.»²³. Το βλέμμα μίσους και αναζήτησης της αγάπης και επιβεβαίωσης από τον πραγματικό του πατέρα, τοποθέτησαν τον Τζέιμς Ντιν στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος του Η. Κ., ο οποίος συσχέτισε την πραγματικότητα με την πλοκή της ιστορίας. Ο Καλ, ομοίως με τον Ντιν, προσπαθούσε από μικρό παιδί να αποδείξει στον πατέρα του την αξία του και να κερδίσει την εύνοιά του. Το ηθικό δίδαγμα του Τζέιμς Ντιν ήταν ακραίο, αφού πίστευε ακράδαντα πως οι γονείς είναι ανίκανοι να μεγαλώσουν τα παιδιά τους, γιατί δεν θα μπορούσαν ποτέ να καταλάβουν ή να εκτιμήσουν τα «θέλω» τους, πόσο μάλλον να τα βοηθήσουν. Οι γονείς ως οντότητες ήταν ο μεγάλος εχθρός του. Αντίθετα από αυτούς, τα παιδιά τους ήταν ευαίσθητα και γεμάτα καλοσύνη.

Ο κινηματογραφικός του πατέρας, ο ταλαντούχος ηθοποιός Ραίημοντ Μάσσεϋ, σκληρός και στραμμένος στο «εγώ» του, με ψυχικά τραύματα από τη γυναίκα του και μητέρα των παιδιών του, δεν μπορεί να κατανοήσει την αλλοπρόσαλλη, αρκετές φορές, συμπεριφορά του γιου του, Καλ. Σε αυτό το σημείο ο Η. Κ. έρχεται να προσδώσει στον ρόλο του Καλ την αλήθεια ενός πραγματικού χαρακτήρα. Ο Τζέιμς Ντιν σε όλες τις κινηματογραφικές σκηνές, όταν συναντούσε τον πατέρα του, έφερνε στο πρόσωπο αυτού τον πραγματικό του πατέρα κατευθυνόμενος συναισθηματικά και υποκριτικά από τον Η. Κ.. Μια ακόμα σπουδαία αληθινή σχέση ανταγωνισμού είχε αναπτύξει ο Τζέιμς Ντιν με τον Ραίημοντ Μάσσεϋ.

Από την πρώτη στιγμή της κινηματογραφικής τους επαφής άρχισε να δημιουργείται ένας άκρατος ανταγωνισμός, ο οποίος σκηνοθετικά ήταν ένα «κινηματογραφικό διαμάντι» στα μάτια του Η. Κ.. Η περιφρόνηση του Ραίημοντ Μάσσεϋ στο πρόσωπο του Ντιν ήταν πλέον φανερή και η αντίδραση του νεαρού ηθοποιού ανάλογη. Ο Η. Κ. όχι μόνο δεν προσπαθούσε να σταματήσει αυτόν τον ανταγωνισμό αλλά ουκ ολίγες φορές όξυνε τις διαπροσωπικές εντάσεις μεταξύ των δύο ηθοποιών. Ο Η. Κ. τονίζει στην αυτοβιογραφία του: «[...], τα πάντα είναι επιτρεπτά όταν πρόκειται να σκηνοθετήσεις ένα έργο – αλλά δεν έκρυψα ούτε από τον Τζίμμυ ούτε από τον Ρέν τα αισθήματα του ενός για τον άλλον. Έτσι υπήρξαν διάφορες σκηνές που γυρίστηκαν κάτω από το βάρος αυτών των αισθημάτων. Ήταν ακριβώς εκείνο που ήθελα. Αυτό το πρόβλημα συνεχίστηκε ως το τέλος και, όπως ήταν φυσικό, εγώ έκανα ό,τι περνούσε από το χέρι μου για να το εκμεταλλευτώ.»²⁴.

²³ Καζάν, Ελ., *Μία Ζωή*, ό.π., σελ 525.

²⁴ Καζάν, Ελ., *Μία Ζωή*, ό.π., σελ 526.

Η «εκμετάλλευση της πραγματικότητας» προς όφελος της ταινίας ήταν μια ιδιαίτερη τεχνική, με την οποία ο Η. Κ. κατάφερνε να φέρνει τους ηθοποιούς του στο υποκριτικό επίπεδο που επιθυμούσε, αγνοώντας τις περισσότερες φορές τις επιπτώσεις που μπορεί να φέρει στο συναισθηματικό πραγματικό «εγώ» τους. Η επίμονη παρατήρηση του προσώπου και της συμπεριφοράς των ηθοποιών του, δεν περιοριζόταν μόνο στις πρόβες για το γύρισμα μιας ταινίας, αλλά άρχιζε από τη στιγμή που ξυπνούσαν μέχρι τον βραδινό τους ύπνο.

Για παράδειγμα, στα γυρίσματα της ταινίας *Ανατολικά της Εδέμ*, ο Τζέιμς Ντιν αρκετές φορές εξαφανίζονταν, ύστερα από τη λήξη των γυρισμάτων. Ο Η. Κ. προσπαθώντας να μάθει την αιτία εξαφάνισής του, άρχισε να τον παρακολουθεί καθημερινά και γρήγορα συνειδητοποίησε τον λόγο που δεν ήταν άλλος από τη γυναικεία μορφή της ηθοποιού Πιέρ Άντζελι. Η ευχαρίστηση του Η. Κ. ήταν τεράστια, όταν κατάλαβε πως η σχέση μεταξύ των δύο ηθοποιών έληξε, διότι ο Ντιν υποκριτικά βρέθηκε στο ζενίθ των προσδοκιών του σκηνοθέτη. Ο Η. Κ. αναφέρει με λεπτομέρεια πως : «[...]. Τώρα ο Τζίμμυ ήταν ακριβώς αυτό που ήθελα, μόνος και δυστυχημένος. Το μόνο πράγμα που είχε ήταν η κινηματογραφική του μηχανή. Ο ναρκισσισμός του στο έπακρο.»²⁵.

Αν και η ανταπόκριση του κόσμου ήταν τεράστια στο πρόσωπο του ηθοποιού Τζέιμς Ντιν, ο Η. Κ. πίστευε πως εάν δεν υπήρχε αυτή η συναισθηματική διέγερση που του προκαλούσε συνεχώς, καθώς και η υπομονή της ηθοποιού Τζούλι Χάρις (που υποδυόταν την Άμπρα στα *Ανατολικά της Εδέμ*) να προσαρμόσει το δικό της παίξιμο στις δικές του επιθυμίες, ο νεαρός, ατίθασος ηθοποιός δεν θα μπορούσε να ανταπεξέλθει στην ταινία με επιτυχία.

Στη διεθνή θέωσή του, στα 1960, ο Η. Κ. αποφασίζει να γυρίσει μια σπαρακτική ταινία, η οποία διοχετεύει όλο τον εσωτερικό και σύνθετο ιδεολογικό κόσμο του σκηνοθέτη της. Η ταινία παίρνει τον τίτλο *Wild River (Λάσπη στ' αστέρια)* και σεναριογράφος της αναγράφεται ο Πωλ Όσμπορν, στενός φίλος του Η. Κ..

Το 1937 ο Η. Κ. γυρίζει μια ταινία μικρού μήκους, ένα ντοκιμαντέρ, το *The people of the Cumberland (Οι άνθρωποι της Cumberland)*, που θα γίνει η βάση για το σενάριο της δραματικής ταινίας του *Wild River* είκοσι τρία χρόνια αργότερα. Όλες οι ιδεολογικές του συγκρούσεις, οι ενοχές που κουβαλούσε από την κατάδοση ονομάτων, φίλων και συνεργατών, στην Επιτροπή Αντιαμερικανικών Υποθέσεων, ήταν η αιτία να γυριστεί μια τέτοια ταινία.

²⁵ Καζάν, Ελ., *Μία Ζωή*, ό.π., σελ 528.

Ο ήρωας του *Wild River* ενσαρκώνεται από τον ταλαντούχο τότε ηθοποιό Μοντγκόμερυ Κλιφτ, ο οποίος επιλέγεται από τον Η. Κ. για τον λόγο ότι από την φύση του ήταν ένα άτομο αβέβαιο, ανίκανο διανοητικά να συνεννοηθεί με τους ανθρώπους γύρω του, που ήταν φανερά πιο δυνατοί και πιο βέβαιοι για τις πεποιθήσεις τους απ' ό,τι αυτός. Το σοβαρό αυτοκινητιστικό ατύχημα του Μοντγκόμερυ Κλιφτ, παραμόρφωσε τον ηθοποιό και του αφαίρεσε την ομορφιά και την έντονη εκφραστική δύναμη του προσώπου του. Αντιθέτως, του προσέθεσε μια συνεχή ένταση στο βλέμμα και τα χείλη. Τα προβλήματα με το αλκοόλ και όλα τα βιώματα που είχε ως άνθρωπος, βοήθησαν τον Η. Κ. στην έκβαση της σκηνοθετικής του ματιάς, καθώς και στην υποκριτική μέθοδο που θα του υιοθετούσε.

Οπαδός του «Νιου Ντηλ» και υπερασπιστής του κοινωνικού συμφέροντος, ο κεντρικός ήρωάς του (Τσακ Γκλόβερ) από την Ουάσιγκτον καταφτάνει στην κοιλάδα του Τεννεσί, ως αντιπρόσωπος της Α.Κ.Τ. (Αρχής της Κοιλάδας του Τεννεσί), μιας κρατικής εταιρίας που πρόκειται να εγκαταστήσει φράγματα γύρω από τον ποταμό Τεννεσί, προκειμένου να εμποδίσει τις πλημμύρες και προσπαθεί να πείσει τους αντιδραστικούς χωρικούς να εγκαταλείψουν τη γη τους και να εγκατασταθούν σε ένα άλλο μέρος.

Στον αντίποδα αυτού βρίσκονταν μια γριά κυρία που έπαιζε τον ρόλο της επαναστατικής και αντιδραστικής φωνής όλων των χωρικών της περιοχής. Τον δύσκολο αυτόν ρόλο ανέλαβε η καθηλωτική ηθοποιός Τζο Βαν Φλητ, που τότε ήταν μόνο τριάντα επτά ετών. Γεμάτη δυναμισμό και βιαιότητα, η Τζο Βαν Φλητ, μπορούσε να συντρίψει τον ηθοποιό Μοντγκόμερυ Κλιφτ και ο Η. Κ. ήταν αποφασισμένος να την αφήσει να το κάνει, αφού αυτό ακριβώς επιθυμούσε στα γυρίσματα της ταινίας.

Η Φλητ ήταν εκπληκτική όχι μόνο τις στιγμές των δικών της γυρισμάτων, αλλά και όταν δεν βρισκόταν υπό το στόχαστρο της κάμερας. Δεν ήταν λίγες οι φορές που ο Η. Κ. της τόνιζε πως δεν χρειάζεται να βάζει μαύρα στίγματα στα χέρια της, αφού ο φακός δεν θα την πλησιάσει. Ωστόσο, εκείνη απαντούσε χωρίς δισταγμό: «Δεν το κάνω για την κάμερα. Το κάνω για μένα.»²⁶.

Η Λη Ρέμικ, μια πολύ όμορφη και νέα ηθοποιός, έπαιζε τον ρόλο της χήρας εγγονής της γριάς κυρίας, που είχε χάσει τον άντρα της στον πόλεμο και αισθανόταν μεγάλη ερωτική έλξη για τον κεντρικό ήρωα Τσακ (Μοντγκόμερυ Κλιφτ).

Στην αρχή η αντίθεση των δύο ηθοποιών ήταν φανερή και ο Η. Κ. ήταν εκείνος που θέλησε να εκμεταλλευτεί αυτές τις διαφορές προς όφελος της ταινίας. Παραδείγματος χάριν, σε

²⁶ Καζάν, Ελ., *Μία Ζωή*, ό.π., σελ 578.

ένα γύρισμα ο Η. Κ. αποφάσισε να αποτυπώσει μια ερωτική σκηνή με τους δύο ηθοποιούς μέσα σε ένα παλιό σπιτάκι στις όχθες του ποταμού. Την ώρα εκείνη του γυρίσματος, ο ηθοποιός Μοντγκόμερυ Κλιφτ έχασε την ισορροπία του από τον καναπέ, στον οποίο βρίσκονταν, μαζί με την Λη Ρέμικ και βρέθηκε στο πάτωμα. Αν και το πλάνο φαινόταν αστείο από τη μια πλευρά, από την άλλη ήταν απόλυτα αληθινό. Η ερωτική σκηνή φάνταζε πραγματική και το ατύχημα της πτώσης του Κλιφτ ήταν προς όφελός του. Τελικά, η σκηνή έμεινε όπως τραβήχτηκε και ο Η. Κ. για ακόμη μια φορά εκμεταλλεύτηκε το απρόοπτο γεγονός που προσέδιδε αλήθεια στη σκηνή.

Η ταινία αυτή καταλαμβάνει μια από τις πιο σημαντικές θέσεις στην ψυχή του Η. Κ., αφού, όπως αναφέρθηκε, γυρίστηκε τη στιγμή όπου ο σκηνοθέτης βρισκόταν στο απόγειο της συναισθηματικής του διέγερσης τόσο στην προσωπική του ζωή, όσο και στην επαγγελματική του.

Ταινία σταθμός στη ζωή του Η. Κ. ήταν το *America America* (*Αμέρικα Αμέρικα*) το 1963, ένα κινηματογραφικό έπος, το οποίο καταγράφει ουσιαστικά τη ζωή του. Το σενάριο της ταινίας και η σκηνοθεσία της ανήκει, έτσι, εξολοκλήρου στον ίδιο, καθώς παρουσιάζει με υπέρμετρη κινηματογραφική λεπτομέρεια το ταξίδι που έκανε ο θείος του από την Καισάρεια στην Αμερική με σκοπό τη δημιουργία μιας νέας ζωής.

Για τις ανάγκες της συγγραφής της ταινίας, ο Η. Κ. είχε κρατήσει αναλυτικές σημειώσεις για τα μέρη που είχε επισκεφθεί αλλά και για τα ήθη, τα έθιμα, τις συνήθειες, την γενικότερη κουλτούρα των ανθρώπων εκεί. Τα παιδικά και εφηβικά προσωπικά βιώματα του σκηνοθέτη έγιναν η κινητήριος δύναμη για το γύρισμα αυτής της ταινίας.

Η καθημερινή καταγραφή πληροφοριών στο προσωπικό του ημερολόγιο από τις διηγήσεις της γιαγιάς του, όταν ήταν έξι χρόνων, τον δυσκόλευαν να ενοποιήσει τις αναμνήσεις του και αποφάσισε να ταξιδέψει ο ίδιος σε όλα εκείνα τα μέρη που θεωρούσε ικανά για να φωτίσουν το σενάριο του *America America*. Όπως υπογραμμίζει ο Η. Κ. στην αυτοβιογραφία του: «[...]. Ήμουν ένα Αμερικανόπουλο της μεσαίας τάξης, ένας ξένος στη δική μου ιστορία.»²⁷.

Ο ίδιος πίστευε πως ήταν τρομερά δύσκολο να γυριστεί μια τέτοια ταινία απ' τη στιγμή που ο ίδιος δεν είχε ζήσει τα γεγονότα και τις καταστάσεις που πέρασαν οι δικοί του. Η δραματοποίηση της απελπισίας και της ελπίδας για την ελευθερία της πατρίδας και γενικότερα της ζωής, θεωρούνταν ζήτημα ζωτικής σημασίας και σχεδόν ακατόρθωτο να

²⁷ Καζάν, Ελ., *Μία Ζωή*, ό.π., σελ 565.

κινηματογραφηθούν. Οι ηθοποιοί θα έπρεπε να βιώσουν το αίσθημα της καταπίεσης και της ανάγκης για το ξεκίνημα μιας νέας ζωής.

Στο ταξίδι του, στην πόλη του Τζερμίν, ο σκηνοθέτης παρατηρούσε κάθε γωνία του τόπου, καθώς και τους ανθρώπους μέσα σε αυτόν και εξεικόνιζε τις σκηνές που είχε φανταστεί ο ίδιος μέσα από το σενάριό του. Στην ταινία γίνεται φανερό η αληθοφάνεια της σκηνοθετικής του ματιάς, μέσα από τα πρόσωπα των χαρακτήρων και τον τόπο συνάντησής τους.

Παραδείγματος χάριν, η ., που υποδύοταν τη γιαγιά του νεαρού Σταύρου (ηθοποιός, ο Στάθης Γιαλελής), κατοικούσε σε μια σκοτεινή σπηλιά πάνω στα βουνά της Καισάρειας για να προστατευθεί από τους Τούρκους και να διαφυλάξει οτιδήποτε της είχε απομείνει από την οικογενειακή της κληρονομιά. Ο φακός της κάμερας καταγράφει με δεξιοτεχνία την κάθε γωνία της σπηλιάς με τα σκονισμένα μπαούλα, τις μνήμες γενεών που είχαν παραχωρήσει τις θέσεις τους στα παλαιά αντικείμενα.

Η επιλογή του κεντρικού ήρωα ταλάνισε αρκετά τον Η. Κ.. Το αγόρι που θα υποδύοταν τον Σταύρο στο *America America* ήταν ένας πολύ σημαντικός ρόλος, αλλά ο χαρακτήρας αυτού δεν θα έπρεπε να έχει ιδιαίτερα στοιχεία ευγένειας και μεγαλείου. Αντιθέτως, η σεμνότητα και το στοιχείο της επιμονής ήταν τα μόνα χαρακτηριστικά που επιθυμούσε ο Η. Κ. να ενυπάρχουν στον ήρωά του.

Ο νεαρός ηθοποιός που ανέλαβε αυτόν τον ρόλο ήταν ένα αγόρι από την Αθήνα, το οποίο δεν κατείχε την αγγλική γλώσσα, αλλά η εξωτερική του εμφάνιση και τα βιώματά του ήταν ο λόγος που ο Η. Κ. είδε στο πρόσωπό του εκείνο του Σταύρου²⁸. Οι προσωπικές του εμπειρίες σχετικά με τον πατέρα του, βοήθησαν τον Στάθη Γιαλελή να γίνει «πραγματικός ηθοποιός»²⁹ κατά τον Η. Κ. και να μεταφέρει στον ρόλο του όλη την αλήθεια που υπέφωσκε μέσα του.

Όπως και σε προηγούμενα έργα (βλ. *On the Waterfront*), ο Η. Κ. κατά τη διάρκεια της διδασκαλίας του, αξιοποιούσε τα σκηνικά αντικείμενα που ενυπάρχαν στους χώρους ή ακόμα και ολόκληρο το τοπίο. Τέτοια χαρακτηριστικά σκηνικά διατρέχουν όλη την ταινία του *America America*, όπου ο φακός μεταφέρει τους θεατές στις φτωχογειτονιές της Καισάρειας, της Κωνσταντινούπολης κ.α..

²⁸ Young, J., *Kazan on Kazan*, Faber and Faber, United Kingdom, 1999, σελ. 277.

²⁹ Καζάν, Ελ., *Μία Ζωή*, ό.π., σελ. 606.

Ένα θαυμάσιο κινηματογραφικό σκηνικό μιας πολύ φτωχής περιοχής στην Κωνσταντινούπολη ήταν ένας λόφος από αμέτρητα σκουπίδια, τα οποία φανέρωναν την θλιβερή εικόνα της πόλης. Ο Η. Κ. εντυπωσιάστηκε από το σκηνικό και ζήτησε από τους συνεργάτες του να μην αλλάξουν καθόλου την καταθλιπτική αυτή εικόνα που ταίριαζε αρμονικά με τις σκηνικές δράσεις του ήρωα. Αυτή η άσχημη όψη της Τουρκίας σε πολλά πλάνα του *America America* ξεσήκωσε την Τουρκική Κυβέρνηση, η οποία έστειλε έναν λογοκριτή για να ελέγξει τα κινηματογραφικά πλάνα της ταινίας.

Μία σκηνή που συζητήθηκε πολύ στην Αμερική αλλά και στην Ελλάδα ήταν η στιγμή που ο μικρός Ανατολίτης, φτάνοντας με το πλοίο στη Νέα Υόρκη, λυγίζει τα γόνατά του και φιλάει το χώμα φωνάζοντας «*America America!*». Πολλοί τότε συνεργάτες και φίλοι του Η. Κ. του ανέφεραν πως πρόκειται για μια αρκετά «παλιομοδίτικη» σκηνή. Ωστόσο, ο Η. Κ. αποφάσισε να την ενσωματώσει στην ταινία του, αφού όπως του τόνισε και η γυναίκα του Μόλλυ: «*[...] αυτή είναι μια σκηνή που δείχνει πραγματικά αισθήματα. Τέτοιες σκηνές είναι πολύτιμες και δεν πρέπει ούτε να τις κόβεις ούτε και να σ' ενοχλούν*»³⁰.

2.2 Η τεχνική υπό το φως των συνεργατών

Η μέθοδος του Η. Κ. εκφράζεται ποικιλοτρόπως μέσα από τις αυτοβιογραφίες συνεργατών του, οι οποίοι σκιαγραφούν την εν γένει συμπεριφορά του σκηνοθέτη κατά τη διάρκεια των προβών – γυρισμάτων καθώς και τον τρόπο με τον οποίο χειρίζεται τους ηθοποιούς. Ο Άρθουρ Μίλλερ, ο Μάρλον Μπράντο καταγράφουν τις προσωπικές τους εμπειρίες έχοντας έρθει σε επαγγελματική επαφή με αυτήν την κολοσσιαία μορφή της έβδομης τέχνης.

Στην αυτοβιογραφία του, ο Άρθ. Μίλλερ, ένας από τους κορυφαίους Αμερικανούς θεατρικούς συγγραφείς, στενός φίλος και συνεργάτης του Η. Κ. περιγράφει με οξύνοια τη μέθοδο του Η. Κ., όπως ο ίδιος την παρατηρούσε, ενόσω διαρκούσαν τα γυρίσματα των ταινιών καθώς και οι πρόβες των θεατρικών έργων.

Στη σκηνοθετική του πορεία ο Η. Κ. έσπερνε μικρά ζιζάνια ζήλειας ανάμεσα στους ηθοποιούς με σκοπό να ανθίσει ο συναγωνισμός μεταξύ τους και να κερδίσει την εύνοιά τους.

Ο Άρθ. Μίλλερ τονίζει πως η μέθοδος που υιοθέτησε ο Η. Κ. προωθούσε την ελευθερία των ηθοποιών στο να εκφράζονται μόνοι τους. Οι ηθοποιοί ενθουσιάζονταν με τις προσωπικές

³⁰ Καζάν, Ελ., *Μία Ζωή*, ό.π. σελ 621.

τους ανακαλύψεις την ώρα που ενσάρκωναν τον χαρακτήρα τους. Ο Η. Κ. ως σκηνοθέτης και δημιουργός αυτών, σέβονταν την κάθε αυθόρμητη στιγμή τους.

Η ανάκληση των παιδικών χρόνων των ηθοποιών με σκοπό την καλύτερη επινόηση - κατανόηση του ρόλου τους, ήταν μια από τις κύριες καθοδηγήσεις του σκηνοθέτη. Οι παρατηρήσεις του σχετικά με τους χαρακτήρες του έργου γίνονταν σε κάθε ηθοποιό χωριστά με κυρίαρχη την έννοια του μυστηρίου που προσέδιδε στον ηθοποιό την ανάγκη να επιστρέψει στον εαυτό του και να εντοπίσει προσωπικά του χαρακτηριστικά μέσα στον ρόλο του. Η μέθοδος αυτή έφερνε στην επιφάνεια έντονα συναισθήματα που ενεργοποιούσαν τη βραχύχρονη μνήμη του ηθοποιού και τον οδηγούσαν σε βιώματα ικανά να τον συνδέσουν με τον χαρακτήρα που υποδύονταν.

Ο Άρθ. Μίλλερ αναφέρει: «[...]. Για μένα η πιο καθησυχαστική πλευρά του ήταν η φυσική του τάση ν' αναζητά καθετί το οργανικό και ν' ακολουθεί τις απαιτήσεις του. [...] Ο Καζάν ήξερε ότι σ' ένα θεατρικό έργο, όπως και στις προσωπικές του σχέσεις, η εξέλιξη και οι παύσεις είναι αποτέλεσμα των αναγκών που έχουν οι χαρακτήρες και όχι όσων λέγονται από αυτούς. Με το ίδιο πνεύμα άκουγε και τη μουσική, κλασική ή τζαζ, επιδιώκοντας να γευτεί ό,τι μέσα σ' αυτήν ήταν πρωτογενές, αυθεντικό, απόρροια της μυστικής κραυγής του συνθέτη.»³¹. Οι ηθοποιοί του ευνοούνταν περισσότερο από την εν γένει εκπαίδευση παρά από την κατέκαστα καθοδήγησή του. Η δε διανομή και ανάθεση των ρόλων βασιζόνταν απόλυτα στην ψυχοσύνθεση του ηθοποιού ως ανθρώπου.

Η αντίχνευση των βιωμάτων του ηθοποιού ως ανθρώπινου όντος αποτελούσε την πεμπτούσια της μεθόδου του.

Μια από τις μεγαλύτερες επιτυχίες στον χώρο του Αμερικάνικου θεάτρου ήταν το έργο του Άρθ. Μίλλερ *All my sons* (*Ήταν όλοι τους παιδιά μου*), το οποίο ο Η. Κ. σκηνοθέτησε στο Μπροντγουέι το 1947.

Στον ρόλο του Τζο Κέλερ (ο πατέρας της οικογένειας Κέλερ), ο Η. Κ. επέλεξε τον Εντ Μπέγκλεϊ, διότι στην πραγματική του ζωή χαρακτηριζόταν από την ενοχή του αλκοολισμού κι αυτό το γεγονός τον ακολουθούσε καθ' όλη τη διάρκεια του έργου. Το στοιχείο της ενοχής έστιζε τον χαρακτήρα του Τζο Κέλερ κι αυτό ήταν που αποτέλεσε το σημείο συνάντησης των δύο χαρακτήρων, του Κέλερ και του Εντ Μπέγκλεϊ. Η ταύτιση των πραγματικών βιωμάτων του

³¹ Μίλλερ, Άρθ., *Στη δίνη του χρόνου*, (μτφρ Φώντας Κονδύλης), Καστανιώτης, Αθήνα, 1988, σελ 125-126.

ατόμου με το αντικείμενο του ρόλου του ήταν η πιο σπουδαία εσωτερική διεργασία που έπρεπε ο ηθοποιός να επιτύχει.

Ο Άρθ. Μίλλερ στην αυτοβιογραφία του διηγείται κάποιες σπουδαίες συναισθηματικά στιγμές των ηθοποιών, κατά τη διάρκεια των προβών του *All my sons*, τις οποίες ο Η. Κ. εκμεταλλευόταν και τις εξωθούσε στα έσχατα όρια της αγανάκτησης.

Μια σκηνή, όπου ο Η. Κ. γνώριζε πως μπορούσε να αναδείξει ή να καταστρέψει ολόκληρο το έργο, είχε σκηνοθετηθεί με τέτοιον τρόπο, ώστε οι ηθοποιοί να φτάσουν σε πλήρη εσωτερική συναισθηματική σύγχυση. Λόγω των πολλών προβών, ο ηθοποιός που υποδύονταν τον γιο του Κέλερ, χτυπούσε με όλη τη δύναμή του τον Εντ Μπέγκλεϊ (Τζο Κέλερ), εξαιτίας της ψυχικής έξαρσης που τον είχε κατακλύσει. Η πλάτη του Μπέγκλεϊ πονούσε υπερβολικά και ο σκηνοθέτης αναγκάστηκε να του τοποθετήσει ένα μαξιλαράκι κάτω από το σακάκι του προστατεύοντάς τον. Τα αισθήματα εκείνου του ανεβάσματος είχαν πλησιάσει την πραγματικότητα, κατά τον Άρθ. Μίλλερ.

Έργο σταθμός στη συγγραφική ζωή του Άρθ. Μίλλερ ήταν ο *Death of a Salesman* (*Ο Θάνατος του Εμποράκου*) - απόηχος της προσωπικής εμπειρίας του Μίλλερ από την οικονομική καταστροφή του πατέρα του, που στηρίζεται στον εμβληματικό χαρακτήρα του Γουίλι Λόμαν.

Ο Η. Κ. αποφασίζει να δώσει σάρκα και οστά σε αυτό το αριστούργημα, το 1949 στο Μπροντγουέι. Ο χαρακτήρας του πρωταγωνιστή εμποράκου, Γουίλι Λόμαν, ενός «ανθρωπάκου» που φέρει έντονα το στοιχείο της τραγικότητας και στοιχειώνεται από τις αναμνήσεις του παρελθόντος, ενσαρκώθηκε από τον ηθοποιό Λη Κομπ, στο πρόσωπο του οποίου ο Η. Κ. διέκρινε έντονα το αίσθημα της θέλησης για αποδοχή. Ωστόσο, ο Λη Κομπ, ενόσω διαρκούσαν οι πρόβες, δεν είχε την ενέργεια και την ένταση στην έκφραση και την φωνή του, με αποτέλεσμα να μην αγγίζει τον χαρακτήρα του εμποράκου, Γουίλι.

Ο Η. Κ. με διάφορα τεχνάσματα που ενεργοποιούσαν τον συναισθηματικό κόσμο του Κομπ προσπαθούσε να τον μεταφέρει στον χαρακτήρα του Γουίλι Λόμαν. Έπειτα από αρκετές προσπάθειες ο Λη Κομπ «[...] σηκώθηκε όπως συνήθως από απ' την καρέκλα της κρεβατοκάμαρας, στράφηκε στη Μίλντρεντ Ντάνοκ και κραύγασε: «Όχι, τώρα έχει πιο πολύ κόσμο... πιο πολύ κόσμο!» και, κάνοντας μια χειρονομία προς το άδειο μέρος της σκηνής, ψηλά, όπου ήταν, υποτίθεται, το παράθυρο, γέμισε το μυαλό μου με μ' ένα ολόκληρο τετράγωνο από πολυκατοικίες. Η ατμόσφαιρα έγινε βαριά από μυρωδιές κουζίνας εκεί όπου κάποτε υπήρξαν μόνο τα αρώματα της γης κι άρχισε να κινείται μ' έναν τρόπο τόσο απειλητικά αληθινό, ώστε ένιωσα το

στήθος μου να πλακώνεται από ένα πελώριο βάρος [...] ο Καζάν, πίσω μου, μόρφαζε σαν σατανάς, σφίγγοντας τους κροτάφους του και με τα δυο του χέρια.»³².

Την ίδια χρονιά (1947) με το ανέβασμα του *All my sons*, ανεβαίνει στο Έθελ Μπάρριμορ Θίατερ (Ethel Barrymore Theater) στις 3 Δεκεμβρίου, το έργο που στιγματίσει τόσο τον συγγραφέα, Τέννεσυ Ουίλλιαμς, όσο και τον σκηνοθέτη, Η. Κ.. Το *A Streetcar Named Desire* (*Το Λεωφορείον ο Πόθος*) θεωρήθηκε ως ένα από τα πιο καλογραμμένα δραματικά κείμενα που παραστάθηκαν στο θέατρο.

Ο στενός, πλέον, φίλος και συνεργάτης του Η. Κ., Χάρολντ Κλάρμαν, ο άνθρωπος που του έδωσε τα πρώτα βήματα στην υποκριτική και τη σκηνοθεσία, του πρότεινε για τον ρόλο του Στάνλεϋ Κοβάλσκι τον άγνωστο, μέχρι τότε ηθοποιό, Μάρλον Μπράντο. Η μορφή, το ανάστημα και η συμπεριφορά του νεαρού ηθοποιού ενθουσίασε τον Τέννεσυ Ουίλλιαμς, ο οποίος έστειλε γράμμα στον Η. Κ. εκφράζοντάς του την επιθυμία του να ενσαρκώσει τον πρωταγωνιστικό ρόλο του έργου.

Στην αυτοβιογραφία του, ο Μάρλον Μπράντο τονίζει πως ήταν ένας χαρακτήρας αντίθετος από τον αυτόν του Στάνλεϋ. Ο Κοβάλσκι χαρακτηριζόταν ως άντρας τραχύς, με ζωώδη ένστικτα και διαίσθηση, ενώ ο ίδιος ο ηθοποιός ευαίσθητος και ευγενικός. Από τη στιγμή που ο Μ. Μπράντο κατάφερε με έναν μοναδικό τρόπο, κατά τον Η. Κ., να υποδυθεί τον Κοβάλσκι, κατάλαβε πως πολλοί ρόλοι είναι απαραίτητο να πλάθονται από τον ηθοποιό και όχι από τον σκηνοθέτη. Αυτός ήταν και ο λόγος που ο Η. Κ. θεωρούσε τον Μ. Μπράντο έναν από τους καλύτερους ηθοποιούς που πέρασαν από τον Αμερικάνικο κινηματογράφο, αφού, πριν ακόμα τον καθοδηγήσει για τον εκάστοτε ρόλο, εκείνος του παρουσίαζε τις σκηνές όπως ο ίδιος τις είχε βιώσει μέσα από πολύωρους αυτοσχεδιασμούς³³.

Το 1951 το *Λεωφορείον ο Πόθος* γυρίζεται σε ταινία και ο σκηνοθέτης της Η. Κ. γοητευμένος από το παίξιμο του Μ. Μπράντο, τον επιλέγει ξανά για να ζωντανέψει τον μυθικό χαρακτήρα του Κοβάλσκι. Τα λόγια του Μ. Μπράντο στην αυτοβιογραφία του αποδεικνύουν το πάθος και την ενέργεια που είχε ο σκηνοθέτης Η. Κ. κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων του *Λεωφορείου*.

Όταν ο Η. Κ. σκηνοθετούσε μια ερωτική σκηνή ανάμεσα στον Καρλ Μάλντεν και τη Βίβιαν Λη, ο Μ. Μπράντο αναφέρει ότι: «[...] Την ώρα που οι ηθοποιοί έπαιζαν μπροστά από

³² Μίλερ, Άρθ., *Στη δίνη του χρόνου*, ό.π, σελ 174.

³³ Δημητρίου, Άρ., *Μάρλον Μπράντο*, Κινηματογραφικό Αρχείο 23, Αιγόκερος, Ζωοδόχου Πηγής, 1985, σελ. 21.

την κάμερα, εκείνος, από το κάθισμα της κάμερας, επαναλάμβανε τους ρόλους των ηθοποιών κουνώντας τα χέρια του μαζί με τα δικά τους, σηκώνοντας τα πόδια του, σφίγγοντας τα γόνατά του, απαγγέλλοντας τον ρόλο του Καρλ, μετά της Βίβιαν, αλλάζοντας εκφράσεις και χειρονομίες, ανάλογα τον χαρακτήρα, ανασηκώνοντας τα φρύδια, σουφρώνοντας τα χείλη και κουνώντας το κεφάλι του. Στο τέλος ήταν τόσο ζαναμμένος, που άρχισε να μασάει το καπέλο του. Ποτέ δεν είδα άλλο σκηνοθέτη να παθιάζεται τόσο πολύ βαθιά γυρίζοντας μια κινηματογραφική σκηνή.»³⁴

Ο Η. Κ. διέθετε το χάρισμα της σοφίας και ήξερε ανά πάσα στιγμή πότε οι ηθοποιοί του ήταν έτοιμοι να ενσαρκώσουν τον ρόλο τους, δίχως ο ίδιος να επεμβαίνει με άμεσο τρόπο. Η διαίσθησή του τις περισσότερες φορές ήταν ορθή προσφέροντας στους ηθοποιούς την ελευθερία «να βγάλουν από μέσα τους»³⁵ οτιδήποτε άρμοζε με τον χαρακτήρα που υποδύονταν και το έφεραν στο υπόστρωμα της μνήμης τους.

Όταν ο ηθοποιός στις πρόβες εξέφραζε την αλήθεια του, τόσο σωματικά όσο και ερμηνευτικά, ο Η. Κ. κάνοντας κάποιες αλλαγές, έπλαθε τους χαρακτήρες τελειοποιώντας τους ρόλους του εκάστοτε έργου. Ένα από τα κατορθώματά του ως σκηνοθέτη έγκειται στο γεγονός ότι καθ' όλη τη διάρκεια των γυρισμάτων ο Η. Κ. ενσάρκωνε όλους τους ρόλους και κυριολεκτικά τους έπαιζε πίσω από την κάμερα μαζί με τους ηθοποιούς.

Ο Μ. Μπράντο τονίζει πως ο σκηνοθέτης «Γκάτζ» είχε την επίγνωση και τη μαεστρία του χειρισμού των συναισθημάτων. Η απόσπαση ενός έντονου συναισθήματος μια δεδομένη χρονική στιγμή από τον ηθοποιό, σκόπευε στην πλήρη συναισθηματική διέγερση και γεφύρωση του ρόλου με την αληθινή ζωή.

Ο καλός ηθοποιός, κατά τον Η. Κ., δεν ήταν αυτός που ήξερε να υποδύεται απλά τον ρόλο του, αλλά αυτός που μέσα από ποικίλους αυτοσχεδιασμούς και συνεχείς βελτιώσεις αυτών, είχε τη δυνατότητα να εμπλουτίσει τον ρόλο με τη δική του έμπνευση και τα δικά του χαρακτηριστικά. Οι ηθοποιοί ήταν ελεύθεροι να αυτοσχεδιάσουν ανά πάσα στιγμή μέσα στο έργο, ακόμα και στις τελευταίες σκηνές.

Το ταξίδι όλης αυτής της διαδικασίας με βάση το ένστικτο του ηθοποιού ως ανθρώπου συγκινούσε και ικανοποιούσε τον «μοναδικό Γκάτζ», κατά τον Μ. Μπράντο. Το «αληθινό νόημα» μιας σκηνής σύμφωνα με τον ηθοποιό επιτυγχάνονταν μέσα από τους αυτοσχεδιασμούς της σκηνής αυτής, όπου ο Η. Κ. ήταν ρυθμιστής της. Η ικανότητά του να υπερβαίνει το «εγώ»

³⁴ Μπράντο, Μ., Λίντσεϋ Ρ., *Τραγούδια που μου έμαθε η μητέρα μου*, (μτφρ Δ. Βούβαλη, Σ. Ανδρεοπούλου), Λιβάνη – Νέα Σύνορα, Αθήνα, 1961., σελ 155.

³⁵ Μπράντο, Μ., Λίντσεϋ Ρ., *Τραγούδια που μου έμαθε η μητέρα μου*, ό.π., σελ 209.

του ως σκηνοθέτης, έδινε την ευκαιρία στον ηθοποιό να εκφράσει τη δεινότητά του ως καλλιτέχνη – δημιουργού.

Οι «δημιουργικοί καβγάδες», όπως αναφέρει ο Μ. Μπράντο, ήταν ένα από τα μυστικά της δουλειάς του Η. Κ.. Όταν δύο χαρακτήρες μέσα στο έργο έπρεπε κατά τον σκηνοθέτη να εκφράζουν το μίσος μεταξύ τους, τότε ο Η. Κ. πίστευε πως για να γίνει αυτό πειστικό στο κοινό, ήταν απαραίτητο να υπάρχει και στην πραγματικότητα. Γι' αυτό τον λόγο δεν ήταν λίγες οι φορές που έσπερνε και δημιουργούσε το μίσος ανάμεσα στους δύο ηθοποιούς. Μάλιστα, η επιτυχία για αυτόν ήταν όταν τελικά οι συγκεκριμένοι ηθοποιοί το καλλιεργούσαν τόσο πολύ που τελικά διέκοπταν κάθε επαφή μεταξύ τους και η μοναδική συνάντησή τους γίνονταν στα γυρίσματα της ταινίας.

Πολλοί ήταν οι ηθοποιοί, που μετά από χρόνια, μάθαιναν πως ο Η. Κ. ήταν η υποδαυλίζουσα αιτία όλου του μίσους που έτρεφαν για κάποιον άλλο ηθοποιό με τον οποίο συνεργαζόντουσαν στην εκάστοτε ταινία. Ωστόσο, η χαρά του ίδιου του σκηνοθέτη που είχε επιτύχει μια τέτοια σχέση μίσους, ήταν τεράστια, αφού ο σκοπός της σκηνοθεσίας και κυρίως της σκηνής, είχε επιτευχθεί.

Το *On the Waterfront* (*Το Λιμάνι της Αγωνίας*) ήταν σύμφωνα με τον Μ. Μπράντο μια ταινία που χαρακτηρίστηκε ως καινοτομία για την εποχή της. Ο Η. Κ. ανήκε στην πρωτοπορία εκείνων των σκηνοθετών που άλλαξαν τον τρόπο με τον οποίο γυρίζονταν οι ταινίες.

Επηρεασμένος από τη Στέλλα Άντλερ, η οποία ήταν καθηγήτριά του κι έπειτα συνεργάτης του, έδινε μεγαλύτερη έμφαση στην ερμηνεία του ρόλου και στην προσπάθεια για αυθορμητισμό, έτσι ώστε να υπάρξει η εντύπωση ρεαλιστικών καταστάσεων. Η συναισθηματική ανάμνηση ήταν το γεφύρωμα για τη δημιουργία μιας τέτοιας ρεαλιστικής σκηνής.

Η ταινία *On the Waterfront* σκηνοθετήθηκε με τέτοιον τρόπο που όλα φαίνονταν ρεαλιστικά, ακόμα και οι ανάσες των ηθοποιών στην οθόνη.

Ένας από τους κύριους λόγους που ο Η. Κ. κατείχε σημαντική θέση στα μάτια των ηθοποιών ήταν το γεγονός ότι είχε μεγάλη ευχέρεια στον χειρισμό των ανθρώπινων συναισθημάτων. Η προσπάθειά του να ανακαλύψει οτιδήποτε αυτοί έκρυβαν βαθιά μέσα τους και σε συνδυασμό με τη συναισθηματική συμμετοχή του στις σκηνές, έρχονταν σε στενή επαφή με τον ψυχικό τους κόσμο, τον οποίο μπορούσε να καθοδηγήσει όποτε αυτός επιθυμούσε. Ο λόγος του πριν από κάθε σκηνή παρέσπερνε τους ηθοποιούς, οι οποίοι διεγείρονταν συναισθηματικά και μετέβαιναν ομαλά στον ρόλο τους.

Ο Μ. Μπράντο στην αυτοβιογραφία του παρουσιάζει την τεχνική του αξιόλογου σκηνοθέτη με μια φράση: «[...]. Σε πλησίαζε πριν έρθει η σειρά σου και σου έλεγε κάτι για να ξυπνήσει μέσα σου τα κατάλληλα συναισθήματα για τη σκηνή που θα γύριζες.»³⁶.

Ο συγγραφέας Γκεράν Ζαν - Φιλίπ συλλέγει και καταγράφει τη ζωή του Τζέιμς Ντιν, ενός ηθοποιού που έκανε την εμφάνισή του μέσα από την ταινία *East of Edem* σε σκηνοθεσία του Η. Κ.. Η αλλόκοτη, πολλές φορές, συμπεριφορά του ηθοποιού σε συνδυασμό με τις σχέσεις που είχε με τον πατέρα του, ήταν οι αιτίες της επιλογής του ρόλου για την ταινία. Ο Η. Κ., αν και είναι γνώστης της απρόβλεπτης συμπεριφοράς του ηθοποιού, προσπαθεί να τον δαμάσει συναισθηματικά προς όφελος της ταινίας. Η συνεχής σύγκρουση του Τζέιμς Ντιν με τον βετεράνο ηθοποιό Ραίημοντ Μάσσεϋ ενισχύεται εμμέσως από τον σκηνοθέτη και καταλήγει σε ένα «πρότυπο σύγκρουσης σχέσεων» στον κινηματογράφο. Ο χαρακτηρισμός «επαναστάτης» στο πρόσωπο του Τζ. Ντιν από τον Ρ. Μάσσεϋ θα τον ακολουθεί για πολύ καιρό μετά τον θάνατό του.

Ο Γκεράν Ζαν - Φιλίπ παρουσιάζει την τεχνική του Η. Κ. κατά τη διάρκεια της ταινίας *Τα Ανατολικά της Εδέμ*, το 1955. Η αναθεώρηση και προσαρμογή του κινηματογραφικού σεναρίου στις ενστικτώδεις αντιδράσεις του ηθοποιού ήταν η τεχνική του σκηνοθέτη που εφαρμόζονταν καθ' όλη τη διάρκεια των γυρισμάτων.

Σε ορισμένες σκηνές της ταινίας, ο Η. Κ. αφήνει τον Ντιν να υποδυθεί τον Καλ με έναν τρόπο που μόνο ο ίδιος ηθοποιός γνωρίζει. Η σκηνή που έχει συζητηθεί και έχει υποστεί πολλές ερμηνευτικές προσεγγίσεις είναι αυτή που ο Καλ, αφού έχει προσπαθήσει να κερδίσει την εύνοια του πατέρα του, καταλήγει να προσφέρει όλα τα χρήματα από την επιχείρηση που είχε δημιουργήσει, ως ένδειξη αγάπης και αφοσίωσης. Ωστόσο, ο πατέρας του αρνείται να τα οικειοποιηθεί, με αποτέλεσμα ο Καλ να αφήσει τα χρήματα να πέσουν στα πόδια εκείνου, ουρλιάζοντας βίαια στην αγκαλιά του πως τον μισεί. Τον χτυπάει, τον αγκαλιάζει σφιχτά και τον εκλιπαρεί να τον αγαπήσει σε μια έξαρση άναρθρης απελπισίας. Ο Η. Κ. αφήνει τη σκηνή όπως έχει, αφού την έχει καταγράψει ο φακός του με μεγάλη λεπτομέρεια. Το αληθοφανές άγγιξε τόσο τον ηθοποιό Ραίημοντ Μάσσεϋ, όσο και τον σκηνοθέτη. Ο Η. Κ. τα είχε καταφέρει για ακόμα μια φορά.

Η μη επαρκώς κατανοητή άρθρωση του Ντιν δεν ικανοποιεί τον Η. Κ., ο οποίος τις περισσότερες φορές ηχογραφεί τους διαλόγους του ηθοποιού για να μπορέσει στη συνέχεια να

³⁶ Μπράντο, Μ., Λίντσεϋ Ρ., *Τραγούδια που μου έμαθε η μητέρα μου*, ό.π., σελ 238.

τους αποκωδικοποιήσει (doubler). Όταν ο ηθοποιός απομακρυνθεί από το ζητούμενο της σκηνής, ο Η. Κ. είναι παρόν για να χρησιμοποιήσει διαφόρων ειδών τεχνάσματα, έτσι ώστε να τον επαναφέρει σε αυτήν. «[...] Έτσι, όταν ο ηθοποιός αρνείται να γυρίσει μια σκηνή πάνω σε μια επικλινή στέγη, ο σκηνοθέτης τον μεθάει και πετυχαίνει μια εκπληκτική όσο και αναπάντεχη ερμηνεία.»³⁷.

Ο μεγάλος ανταγωνισμός που υπήρχε ανάμεσα στους δύο ηθοποιούς (Τζ. Ντιν – Ρ. Μάσσεϋ) τροφοδοτούνταν συνεχώς από τον Η. Κ., ο οποίος εκμεταλλευόταν με μαεστρία την κάθε στιγμή ανταγωνισμού μεταξύ τους. Κάποια στιγμή στη ζωή του ο Η. Κ. θα εκφράσει με ενδιαφέρον: «Ο Τζίμι πρόσθετε συστηματικά, σε κάθε του σκηνή, κάτι που δεν υπήρχε στο σενάριο. [...] Ήξερε καλύτερα από τον καθένα ποιο ήταν το σωστό, αλλά δεν θέλαμε να τον πιστέψουμε»³⁸.

2.3 Η τεχνική μέσα από τις ταινίες

Στο παρόν υποκεφάλαιο θα παρουσιάσω την τεχνική του Η. Κ. με βάση τη δύναμη υποκριτικής των ηθοποιών του και αυτό στις πέντε ταινίες που έχουν επιλεγεί στην πραγματεία της παρούσας μελέτης. Οι ταινίες που έχουν επιλεγεί κατά χρονολογική σειρά είναι: *A Tree Grows in Brooklyn / Ένα Δέντρο μεγαλώνει στο Μπρούκλιν* (1945), *A Streetcar Named Desire / Το Λεωφορείον ο Πόθος* (1951), *On the Waterfront / Το Λιμάνι της Αγωνίας* (1953), *East of Eden / Τα Ανατολικά της Εδέμ* (1955), *America America / Αμέρικα Αμέρικα* (1963). Αρχικά, θα παραθέσω περιληπτικά το περιεχόμενο και εν συνεχεία θα αναλύσω με τη μέγιστη δυνατή λεπτομέρεια την τέχνη – τεχνική του εκάστοτε ηθοποιού μέσα από τις σκηνές όπου αυτός εμφανίζεται. Η ανάλυση αυτή αφορά στον τρόπο που ο ηθοποιός ενσαρκώνει το πρόσωπο – ρόλο που υποδύεται με βάση τη μέθοδο – την καθοδήγηση του σκηνοθέτη. Ο λόγος, ο ρυθμός, οι μορφασμοί και το σώμα του ηθοποιού είναι στοιχεία που εφεξής θα μελετηθούν, καθώς όλα αυτά συναποτελούν τον κορμό της υποκριτικής τέχνης όπως την edίδασκε κα την εφήρμοζε ο Η. Κ..

³⁷ Guerand J. Ph., *James Dean*, (μτφρ. Κλ. Παρασκευόπουλος), Κασταλία, Αθήνα, 2006, σελ. 172 – 173.

³⁸ Guerand J. Ph., *ό.π.*, σελ. 173.

2.3.1 A Tree Grows in Brooklyn / Ένα Δέντρο μεγαλώνει στο Μπρούκλιν

Στις αρχές του 20ού αιώνα, σε μια φτωχική συνοικία του Μπρούκλιν, η δεκατριάχρονη Φράνσου (Πέγκι Ανν Γκάρνερ), κόρη του ιρλανδικής καταγωγής Τζόνι Νόλαν (Τζέιμς Νταν) και της Κέιτι Νόλαν (Ντόροθι Μακ Γκουάιαρ), επιθυμεί να τελειώσει το σχολείο και να γίνει αυτό που ονειρεύονταν: συγγραφέας. Ωστόσο, η οικονομική κατάσταση της οικογένειάς της καθιστά δύσβατη την πορεία της προς τη μόρφωση και την ολοκλήρωση του ονείρου. Ο πατέρας της, ένας καλοσυνάτος άνθρωπος, εργάζεται ως σερβιτόρος περιστασιακά. Το αλκοόλ θα σταθεί το εμπόδιο σε όλη του τη ζωή, κυρίως στην ανατροφή της οικογένειάς του. Η μητέρα της, παρόλο που αγαπάει τον άντρα της, απομακρύνεται σταδιακά από κοντά του λόγω του εθισμού του στο αλκοόλ και καταλήγει καθαρίστρια, με σκοπό να θρέψει όλη την οικογένεια. Η πάροδος του χρόνου και η πενία έχει σκληρύνει την Κέιτι, η οποία φέρεται με αυστηρότητα στα παιδιά της σε αντίθεση με τον καλόκαρδο σύζυγό της που όλη μέρα τραγουδάει και αφηγείται φανταστικές κατά κύριο λόγο ιστορίες στην κόρη του για να βελτιώσει το ρεαλιστικό κλίμα φτώχειας που κυριαρχεί. Όταν η μητέρα ανακοινώνει στον Τζόνι ότι πρόκειται να αποκτήσει και τρίτο παιδί, η υλοποίηση των ονείρων της Φράνσου συναντά εμπόδια καθώς θα πρέπει να σταματήσει το σχολείο για να δουλέψει και να βοηθήσει στη συντήρηση του σπιτιού. Ο γελαστός πατέρας κάνει την ύστατη προσπάθεια για να βοηθήσει το σπίτι του και την κόρη του να τελειώσει το σχολείο³⁹. Η προσπάθεια αυτή δεν θα υλοποιηθεί ποτέ, αφού ο Τζόνι προσπαθώντας να βρει δουλειά μέσα στο κρύο πεθαίνει μέσα σε μια νύχτα.

Ο Τσαρλς Χάλτον, απόφοιτος ηθοποιός της σχολής της Αμερικανικής Ακαδημίας Δραματικών Τεχνών, υποδύεται εδώ τον κύριο Μπάρκερ, εισπράκτορα φόρων τόσο της οικογενείας Νόλαν όσο και εν γένει της περιοχής του Μπρούκλιν.

Ο παρών ρόλος καταφανώς αφορά σε ένα αρχετυπικό επάγγελμα, του οποίου το νομικό στάτους άλλαζε, ίσως, κατά καιρούς, η συμπεριφορά, ωστόσο, παρέμενε πάντα ίδια: η αντιπαθής εισπραξη φόρων. Ο Η. Κ., μέσα από τη σωματική υπόσταση και την εκφραστική δεινότητα του Τσαρλς Χάλτον, σατιρίζει (βλ. εκβράζει) το επάγγελμα του φοροεισπράκτορα την τρέχουσα δεκαετία στην Αμερική.

Η είσοδος του κύριου Μπάρκερ στο σπίτι της οικογενείας⁴⁰, προκαλεί ταραχή στην Κέιτι

³⁹ Young, J., *Kazan on Kazan*, Faber and Faber, United Kingdom, 1999, σελ. 17.

⁴⁰ *Ένα Δέντρο μεγαλώνει στο Μπρούκλιν*, Μπαντ Λάιτον, Τουέντιθ Σέντουρι Φοξ, 1945, 02:26 – 04:09.

Νόλαν, καθώς γνωρίζει πως η επίσκεψή του εκτός από την είσπραξη του καθιερωμένου χρηματικού ποσού συνοδεύεται και από έμμεσες επικριτικές ερωτήσεις που αφορούν τον πατέρα της οικογένειας, Τζόνι Νόλαν.

Το ευθυτενές σώμα του σε συνδυασμό με την προσεγμένη και αρχοντική ένδυσή του, είναι χαρακτηριστικά στοιχεία του ρόλου του για την επιβολή του κύρους του.

Από την πρώτη κιόλας στιγμή της εμφάνισής του, ο μορφασμός του είναι σχεδόν αμετάβλητος καθώς αποτυπώνεται με ένα χαμόγελο από την αρχή της σκηνής μέχρι το τέλος.

Οι κινήσεις των χεριών του⁴¹ και ο γρήγορος λόγος του σχεδιάζουν το εξωτερικό περίγραμμα του χαρακτήρα του κυρίου Μπάρκερ.

Η εκφορά του λόγου του, είναι εντελώς ιδιαίτερη, καθώς παρατείνει τον τελευταίο φθόγγο κάθε λέξης, με αποτέλεσμα το ηχόχρωμά του να αντηχεί μέσα στον ρυθμό.

Η παρατηρητικότητα και περιέργειά του διαφαίνονται από μια κίνηση των ποδιών και του βλέμματός του στο ξύλινο πάτωμα του σπιτιού, με σκοπό τη διαπίστωση κρυμμένων χρημάτων κάτω από το χαλί⁴².

Σκηνοθετικά, ο Η. Κ., με γκρο πλαν στο σώμα και το πρόσωπο του Μπάρκερ, καταγράφει τις κινήσεις του στιγμή προς στιγμή και την αλήθεια τους. Η αστεία όψη του εν λόγω προσώπου στίζει τον ρόλο, ενώ μέσα από αυτό ο φακός παρουσιάζει τις στερεοτυπικές μορφές του επαγγέλματος της τότε Αμερικανικής κοινωνίας⁴³.

2.3.2 A Streetcar Named Desire / Το Λεωφορείον ο Πόθος

Η Μπλάνς Ντυμπούα (Βίβιαν Λη), μια εύθραυστη, στολισμένη, ξεθωριασμένη καλλονή, καθηγήτρια από τις Νότιες Πολιτείες, καταδέχεται να έρθει και να ζητήσει καταφύγιο μετά τον πλειστηριασμό της οικογενειακής περιουσίας της στο σπίτι της αδελφής της, Στέλλας (Κιμ Χάντερ), που ζει με τον άντρα της Στάνλεϋ Κοβάλσκι (Μάρλον Μπράντο) στα Ηλύσια Πεδία, μια μίζερη παραποτάμια συνοικία της Νέας Ορλεάνης. Ο Στάνλεϋ Κοβάλσκι, ένας άξεστος

⁴¹ *Ένα Δέντρο μεγαλώνει στο Μπρούκλιν, ό.π.* 02:55 - 57''. Οι στακάτες κινήσεις των χεριών του και ο τρόπος αγγίγματος του κάθε αντικειμένου, για παράδειγμα η καρέκλα του σαλονιού, φανερώνει άνεση και αμεσότητα με την οικογένεια.

⁴² *Ένα Δέντρο μεγαλώνει στο Μπρούκλιν, ό.π.*, 03:40 – 42''.

⁴³ *Ένα Δέντρο μεγαλώνει στο Μπρούκλιν, ό.π.*, 12:19 – 13:26. Η δεύτερη είσοδος του στη νέα κατοικία – σοφίτα της οικογένειας Νόλαν, γίνεται αισθητή με την φράση: «*Βλέπω η οικογένεια Νόλαν ανέβηκε κοινωνικά.*», δηλώνοντας την πενία και τη κοινωνική διαστρωμάτωση μιας κοινωνίας.

Πολωνός, δεύτερης γενιάς μετανάστης και εργάτης αντιμετωπίζεται υποτιμητικά από την Μπλανς. Η Στέλλα καθηλωμένη με τον οξύθυμο και επιβλητικό χαρακτήρα του Στάνλεϋ, βρίσκεται παγιδευμένη σε μία σχέση που κυριαρχείται από το ωμό πάθος. Η υπερευαίσθητη και υπερβολική Μπλανς, τονίζοντας συνεχώς την ευγενή καταγωγή και την καλή ανατροφή της, μπαίνει στο στόχαστρό του και ενδόμυχα γεννιέται ένας κρυφός πόθος. Όσο περνά ο καιρός, αποκαλύπτονται μυστικά του παρελθόντος της Μπλανς και εξαιτίας της συγκατοίκησης δημιουργούνται εντάσεις και πολλαπλά ξεσπάσματα που αφαιρούν σταδιακά το πέπλο από τους σύνθετους χαρακτήρες των ηρώων. Εν τέλει το όριο μεταξύ λογικής και παράνοιας γίνεται όλο και περισσότερο θολό, με αποτέλεσμα το ολέθριο τέλος της ηρωίδας Μπλανς.

Ο ηθοποιός Καρλ Μάλντεν υποδύεται τον Χάρολντ Μίτσελ και βραβεύεται με το Όσκαρ του Β' Ανδρικού Ρόλου. Ο Η. Κ. είχε συνεργαστεί παλαιότερα με τον Κ. Μάλντεν στο *Χρυσό Παιδί* και στο *Καφενείο*⁴⁴. Η παρουσία του στις ταινίες αυτές ήταν πολύ επιτυχημένη κατά τον σκηνοθέτη και την παραγωγό Ιρέν Σέλζνικ, με αποτέλεσμα να θεωρηθεί ο καταλληλότερος για τον ρόλο του Μιτς.

Η «μέθοδος» του Η. Κ. θα κατισχύσει εδώ από την υποκριτική του Κ. Μάλντεν - τον τρόπο, με τον οποίο ο ηθοποιός προσεγγίζει τον χαρακτήρα του Μιτς.

Ο Μιτς είναι Ιρλανδικής καταγωγής και εργάζεται στην ίδια εταιρεία ανταλλακτικών με τον Στάνλεϋ Κοβάλσκι, με τον οποίο διατηρούν και φιλικές σχέσεις. Χαρακτηρίζεται ένας ήρωας εγκλωβισμένος, κατά τον Η. Κ., με τραγική συναισθηματική κατάληξη, αφού ως άβουλο πλάσμα άγεται και φέρεται από τους υπολοίπους. Η μοναδική του συντροφιά είναι η ετοιμοθάνατη μητέρα του που δεν μπορεί να αποχωριστεί. Όταν γνωρίζει την Μπλανς σκέφτεται πως συνάντησε τη γυναίκα που θα νυμφευθεί, αλλά δεν καταφέρνει να ακολουθήσει τον πόθο του μπροστά στην κοινωνική κατακραυγή, λόγω του παρελθόντος της.

Ο ήρωας, Μίτσελ Χάρολντ, κάνει την εμφάνισή του για πρώτη φορά μια νύχτα στο οίκημα του Στάνλεϋ και της Στέλλας Κοβάλσκι. Ο κινηματογραφικός φακός τον αποθανατίζει τη στιγμή που βρίσκεται καθισμένος σε ένα στρογγυλό τραπέζι και συμμετέχει απορροφημένος στο παιχνίδι του πόκερ. Είναι άντρας καλοστεκούμενος, στην ακμή της ηλικίας του, τραχύς, άμεσος και δυνατός. Το βλέμμα του είναι καρφωμένο στην τράπουλα⁴⁵. Έπειτα από κάποια λεπτά

⁴⁴ Καζάν, Ελ., *Μία Ζωή*, ό.π., σελ 359.

⁴⁵ *Λεωφορείον ο Πόθος*, Τσάρλυ Φέλντμαν, Ουώρνερ Μπραδερς, 1951, 28:32.

παιχνιδιού, ο Μιτς, που θέλει να φύγει λέει: «*Η μητέρα μου δεν κοιμάται μέχρι να πάω σπίτι.*»⁴⁶, καθώς έχει δηλώσει από πριν στον Στάνλεϋ πως δεν θα μπορούσε να παρατείνει για πολύ τη διαμονή του. Ο Στάνλεϋ του μιλάει ειρωνικά και εξακολουθεί να αναρριπίζει την τράπουλά του. Θυμωμένος ο Μιτς σηκώνεται αίφνης από την καρέκλα και κατευθύνεται προς το μπάνιο, το οποίο βρίσκεται στο διπλανό δωμάτιο. Ο λόγος – η φωνή του ηθοποιού είναι παρατεταμένη και οξεία. Το σώμα του σταδιακά αυξομειώνεται: καθισμένος έχει μικρό σώμα, ενώ στη συνέχεια αλλάζει διάσταση.

Η έξοδος του Μιτς από το μπάνιο σηματοδοτεί τη συνάντησή του με την Μπλανς Ντιμπού⁴⁷. Το σώμα του βρίσκεται σε πλήρη αμηχανία και αυτό διαφαίνεται από τα άκρα των χεριών του: η πετσέτα που κρατάει κινείται συνεχώς από το ένα χέρι στο άλλο και καταλήγει στα χέρια της Στέλλας, αφού σαστισμένος από την ειδυλλιακή συνάντηση δεν γνωρίζει που να την τοποθετήσει. Το ηχώχρωμά του πάλει σταδιακά, ενώ το σώμα, σε συνδυασμό με το βλέμμα του, φιξάρουν στο πρόσωπο της Μπλανς. Οι μορφασμοί και η εν γένει κίνησή του αποκτούν αιφνίδια ευγένεια⁴⁸. Η ερωτική έλξη για τη Μπλανς είναι εμφανής από την πρώτη στιγμή της τυχαίας συνάντησης.

Ο κινηματογραφικός φακός του Η. Κ. εστιάζει στο πρόσωπο του Μιτς και αποκαλύπτει την εκφραστική του δεινότητα καθώς και το συναίσθημα που τον διακατέχει. Η επιστροφή και συμπεριφορά του στο τραπέζι δεν είναι η ίδια με την προηγούμενη. Στη σκέψη του δεν υπάρχει πια η τράπουλα, αλλά η φιγούρα της στολισμένης Μπλανς και αυτό είναι φανερό από το γεγονός ότι το βλέμμα του Μιτς γυρνάει επίμονα, αλλά κατά διαστήματα, το κεφάλι προς το διπλανό δωμάτιο⁴⁹. Και ενώ το πόκερ βρίσκεται σε εξέλιξη ακούγεται μια ευχάριστη μουσική πίσω από την κουρτίνα που διαχωρίζει το μεγάλο δωμάτιο. Ο Στάνλεϋ με βίαιη φωνή επιθυμεί το κλείσιμό της, ενώ ο Μιτς με τη φράση: «*Άσε τα κορίτσια να ακούσουν μουσική.*»⁵⁰ εκφράζει τη συμπάθειά του και την ευγένειά του προς το γυναικείο φύλο.

Η επιμονή του Στάνλεϋ και ο μικροπρεπισμός του, ωθούν τον Μιτς στο μέρος όπου βρίσκεται η Μπλανς. Στο σημείο αυτό ο Μιτς αποκαλύπτει την ευπάθεια και τον σεβασμό που τρέφει στο αντίθετο φύλο. Πριν συνενυρεθεί στον ίδιο χώρο με τη Μπλανς, παίρνει μέσα από το

⁴⁶ *Λεωφορείον ο Πόθος, ό.π., 29:05.*

⁴⁷ *Λεωφορείον ο Πόθος, ό.π., 30:21.*

⁴⁸ *Λεωφορείον ο Πόθος, ό.π., 30:33-35''.*

⁴⁹ *Λεωφορείον ο Πόθος, ό.π., 32:23.*

⁵⁰ *Λεωφορείον ο Πόθος, ό.π., 32:35.*

σακάκι του κάτι χάπια που καταναλώνει με ύφος μυστικοπαθές και ρωτάει ευγενικά την Μπλανς εάν μπορεί να περάσει⁵¹.

Το πέρασμα από το ένα δωμάτιο (χαρτιά, βίαιες φωνές, τραχείς προσωπικότητες) στο άλλο (βελούδινη μουσική, γυναικεία αρώματα, ευγενικές παρουσίες) δηλώνεται με αιφνίδιες, στακάτες κινήσεις του Μιτς, οι οποίες έχουν ένα μόνο κέντρο εστίασης, την Μπλανς. Η είσοδος του ηθοποιού, Καρλ Μάλντεν, στο διπλανό δωμάτιο όφειλε να εδράζεται σε ένα έντονο «θέλω», ζωτικής σημασίας, ώστε ο θεατής να αντιληφθεί την ακάθεκτη έλξη του για την Μπλανς. Ο Η. Κ. επηρεασμένος από τον Στανισλάφσκι πίστευε πως το «θέλω» του ηθοποιού πρέπει να είναι ρεαλιστικό για να μπορέσει να φτάσει στον αντικειμενικό του σκοπό.

Η Μπλανς στρέφει το ενδιαφέρον της προς τον Μιτς ζητώντας του ένα τσιγάρο. Εκείνος, βγάζει την ταμπακέρα του και της προσφέρει ένα με ευγενική χειρονομία. Με στακάτη και γρήγορη κίνηση της ανάβει το τσιγάρο με την φλόγα ενός σπύριου. Κατά τη διάρκεια της συζήτησής τους, ο Μιτς απασχολεί τα χέρια του με την ταμπακέρα και το σώμα του διακρίνεται αμήχανο και παραδομένο στη γυναικεία ύπαρξη που έχει απέναντί του⁵². Η κάμερα εστιάζει στο πρόσωπό του, ενώ εκείνος απαντάει στον Στάνλεϋ με δυνατή φωνή: «Μην με υπολογίζεις στο παιχνίδι, μιλάω με τη δεσποινίς.»⁵³. Η φράση του αυτή καθορίζει και τη στάση του σώματός του. Τα πόδια του βρίσκονται προς την Μπλανς (πίσω από την κουρτίνα), ενώ το κεφάλι του (εμπρός από την κουρτίνα) απευθύνεται στον Κοβάλσκι. Η στάση των ποδιών του και η σταθερότητα της θέσης του στο μέρος αυτό, δηλώνει την έντονη επιθυμία του να ευρίσκεται δίπλα στο νέο του ενδιαφέρον. Οι μορφασμοί του εναλλάσσονται ανάλογα με το άτομο στο οποίο μιλάει.

Στη συνέχεια, η Μπλανς του ζητάει με ευγένεια να τοποθετήσει ένα φαναράκι πάνω στον γυμνό γλόμπο του δωματίου. Ο Μιτς με δεκτικότητα «ντύνει» την επιθυμία της γυναίκας και το πρόσωπό του γαληνεύει ολοένα και περισσότερο. Οι κινήσεις του σώματός του από στακάτες μεταβάλλονται σε λεγκάτες (συνεχόμενες απαλές κινήσεις, σε όλο το σώμα) και ο θαυμασμός στο πρόσωπό του αυξάνεται. Το τρίτο κάλεσμα από τον Στάνλεϋ ακολουθείται από ένα πολύ

⁵¹ *Λεωφορείον ο Πόθος, ό.π., 33:05.*

⁵² *Λεωφορείον ο Πόθος, ό.π., 33:35-43''.*

⁵³ *Λεωφορείον ο Πόθος, ό.π., 34:30-38''.* Στη Μπλανς το πρόσωπό του παρατηρείται ήρεμο και χαρούμενο, δίχως έντονες ρυτίδες, ενώ η απεύθυνση προς τον Στάνλεϋ ακολουθείται από έντονη έκφραση, ρυτίδες, συνοφρυωμένο πρόσωπο.

κοντινό πλάνο στο πρόσωπο του ηθοποιού Κ. Μάλντεν που διαγράφει λεπτομερειακά την γκροτέσκο έκφραση του προσώπου του⁵⁴.

Ο κορμός του σώματός του βρίσκεται σε ευθεία και το βλέμμα του καρφωμένο στα μάτια της Μπλανς, όση ώρα υπάρχει η επικοινωνία μεταξύ τους. Την αρμονική στάση του σώματος έρχεται να μεταβάλλει η Στέλλα, όταν βγαίνει από το μπάνιο. Αμέσως, το σώμα του Μιτς επανέρχεται στο αρχικό στάδιο αμηχανίας. Όταν η Μπλανς αποφασίζει να βάλει μουσική στο ραδιόφωνο, τότε ο Μιτς αλλάζει όλη τη στάση του σώματός του και φανερώνει ένα σώμα που ευτυχεί⁵⁵. Η σκηνή μεταβάλλεται αιφνίδια, καθώς ο Στάνλεϋ όντας μεθυσμένος ξυλοκοπεί τη γυναίκα του Στέλλα και η βραδιά πόκερ διαλύεται. Ο Η. Κ. στρέφει του φακό του στον εξωτερικό χώρο του σπιτιού και σκιαγραφεί το σώμα του Μιτς με την πλάτη, καθώς εκείνος παρατηρεί από μακριά το σπίτι του Στάνλεϋ⁵⁶. Η προσφώνηση του Μιτς: «*Μις Ντιμπού!*»,⁵⁷ προς την Μπλανς, απομακρύνει το σκοτάδι, καθώς η επανεμφάνισή του επαναφέρει το φως.

Ο Μιτς εμφανίζεται με ένα μπουκέτο λουλούδια και το σώμα της Μπλανς βρίσκεται σε πλήρη ευτυχία. Ο λόγος του χάνεται και στη θέση του υπάρχουν νεύματα χαράς και αφοσίωσης⁵⁸. Η υπόκλιση του προς την ηρωίδα δηλώνει την υποταγή του σε αυτήν (σώμα που υποτάσσεται ολοκληρωτικά).

Έπειτα, ο φακός εστιάζει σε μια αίθουσα χορού, όπου οι δυο χαρακτήρες θα αποτελέσουν το επίκεντρο της σκηνής. Ο Μιτς καθώς απομακρύνεται από την αίθουσα ακολουθεί την Μπλανς ανησυχώντας και αμφιβάλλοντας για τη στάση της. Το βλέμμα του ακολουθεί συνεχώς το δικό της και ο Η. Κ. εστιάζει πάνω του. Το ρυτιδιασμένο μέτωπό του, σε συνδυασμό με τα λόγια που δηλώνουν αμηχανία, υπογραμμίζουν την αλήθεια της στιγμής του Κ. Μάλντεν⁵⁹. Η Μπλανς με μια απότομη κίνηση του χεριού της στον αέρα αλλάζει όλη την

⁵⁴ *Λεωφορείον ο Πόθος, ό.π., 35:50-51*”. Τα μάτια, ο μορφασμός της αγανάκτησης, το στόμα και οι ρυτίδες στο μέτωπο φαντάζουν μάσκα θεάτρου. Η θυμωμένη του μορφή προσδίδει αίσθηση «τραγωδίας».

⁵⁵ *Λεωφορείον ο Πόθος, ό.π., 36:18 – 37:07*. Σε όλη τη διάρκεια του χορού με την Μπλανς, υπάρχει εσωτερική επικοινωνία μέσω των ματιών και του γέλιου από τον Μιτς. Οι κινήσεις του είναι κυκλικές και φανερώνουν την επαναλαμβανόμενη ευτυχία που του προσφέρει η επαφή του μαζί της.

⁵⁶ *Λεωφορείον ο Πόθος, ό.π., 38:33*. Η στάση του φανερώνει από τη μια την ταραχή που βίωσε όντας παρατηρητής σε μια ακραία συμπεριφορά του Στάνλεϋ, από την άλλη προμηνύεται η εξέλιξη της σχέσης του με την Μπλανς, μια σχέση σκοτεινή, χωρίς αίσιο τέλος.

⁵⁷ *Λεωφορείον ο Πόθος, ό.π., 42:21*. Ένα σώμα που συμπονει και ενδιαφέρεται. Τα ύφος του, ο λόγος του και το βλέμμα του βρίσκονται σε πλήρη αρμονική σχέση με το σώμα της Μπλανς.

⁵⁸ *Λεωφορείον ο Πόθος, ό.π., 01:00:37-45*”.

⁵⁹ *Λεωφορείον ο Πόθος, ό.π., 01:01:50-54*”. «*Μπορώ να σε φιλήσω; [...] Δεν ξέρω αν θες εσύ.*». Ο λόγος του αμήχανος με ένδειξη ντροπής. Σέβεται τη γυναίκα που έχει απέναντί του και προσπαθεί να την πλησιάσει με σώμα άκαμπτο και δυναμικό. Η άρνηση της Μπλανς του προκαλεί δυστυχία και το σώμα του από μεγάλο γίνεται μικρό. Στέκεται μόνος του, πίσω από έναν ξύλινο πάσαλο με ύφος παιδιού (σώμα κρυμμένο, διστακτικό, απρόσιτο).

ατμόσφαιρα και τοποθετεί τον Μιτς σε μια συνθήκη – εστιατόριο στο Παρίσι. Το σώμα του περνάει αιφνίδια από μια κατάσταση σύγχυσης σε μια στιγμή ευτυχίας. Ο ρυθμός των κινήσεων και της φωνής του αυξάνονται και συνοδεύονται από ταχυλογία και ενθουσιασμό μικρού παιδιού⁶⁰.

Εν συνεχεία, η σκέψη της άρρωστης μητέρας του ταραίζει τον Μιτς, εφόσον εκείνος την φέρνει στο μυαλό του. Το σώμα του γίνεται σκυθρωπό και το βλέμμα του μελαγχολικό. Η έγερση της «μνήμης των συγκινήσεων»⁶¹ ήταν κατά τον Η. Κ. μια εσωτερική διεργασία που έπρεπε να απασχολήσει τον ηθοποιό από την πρώτη στιγμή που αναλαμβάνει να υποδυθεί κάποιον ρόλο. Ο Κ. Μάλντεν φαίνεται πως έχει ασχοληθεί με τη δική του συγκινησιακή μνήμη και όντας γνώστης της «μεθόδου» του Η. Κ. καταφέρνει να εκφράσει την αλήθεια του μέσα από ένα σώμα που δυστυχεί. Τέλος, όλα τα κύτταρα του σώματός του έχουν παραδοθεί στον έρωτα, όταν η Μπλανς βρίσκεται στην αγκαλιά του και τον φιλάει με τρυφερότητα⁶².

Η υποκριτική του δεινότητα κορυφώνεται, όταν με μεγάλο σώμα, άγριους μορφασμούς και επικριτικό λόγο, ο Μιτς, χιμάει μεθυσμένος μέσα στο σπίτι του Στάνλεϋ Κοβάλσκι σπάζοντας την πόρτα εισόδου, με σκοπό να συναντήσει για τελευταία φορά τη Μπλανς Ντιμπουά. Ένα σώμα που παραπαίει, που θέλει να εκδικηθεί, με βλέμμα αχανές, βίαιο, ύφος αυστηρό, χαιρέκακο, έχοντας άγριες προθέσεις. Ο μορφασμός του άγριος, με ρυτίδες να καλύπτουν όλη την εξωτερική όψη του ηθοποιού, ο Μιτς αποτυπώνει την θεατρική ατάκα του εικοστού αιώνα: «Μπλανς, ποτέ δεν σε έχω δει στο φως [...], ποτέ δεν σε έχω δει το απόγευμα.»⁶³ αρπάζοντάς την με τη βία και τοποθετώντας το πρόσωπό της κάτω από τη γυμνή λάμπα (απογύμνωση της ηρωίδας). Καθαρή είναι η ένταση σε όλα τα μέλη του σώματός του και στο ηχώχρωμα της φωνής του. Ο μακρόσυρτος λόγος του φαντάζει να καθοδηγείται από αόρατα νήματα που ξεκινούν από το στόμα του και καταλήγουν στο σώμα της Μπλανς. Ένα σώμα μη ελεγχόμενο, εξοργισμένο που εκφράζει όλη την εσωτερική αγανάκτηση και στενοχώρια⁶⁴.

Ο Κ. Μάλντεν εμφανίζεται στην τελευταία σκηνή ως Μιτς στο σπίτι του Κοβάλσκι, καθισμένος σε μια καρέκλα, μπροστά στο στρογγυλό τραπέζι. Η ατμόσφαιρα είναι το ίδιο βαριά όπως εκείνη την καταστροφική βραδιά του πόκερ. Το σώμα του παραπαίει και δυστυχεί για την

⁶⁰ *Λεωφορείον ο Πόθος, ό.π.*, 01:03:26 – 01:05:19. Οι μορφασμοί και ολόκληρο το σώμα του ηθοποιού Μάλντεν εμφανίζει μια αγνή παιδικότητα, που σύμφωνα με τη «μέθοδο» του Η. Κ. πηγάζει από την παιδική του ηλικία.

⁶¹ Κ. Stanislavski, *Ένας ηθοποιός δημιουργείται*, Δαμιανός, Αθήνα, χ.χ., σ. 213 – 234.

⁶² *Λεωφορείον ο Πόθος, ό.π.*, 01:12:19.

⁶³ *Λεωφορείον ο Πόθος, ό.π.*, 01:29:33-34’.

⁶⁴ *Λεωφορείον ο Πόθος, ό.π.*, 01:12:38 – 01:56:11.

χαμένη του αγάπη, σκυφτό και μικρό όπως στην πρώτη σκηνή, αφού εκείνη τη στιγμή εισβάλλει στο σπίτι ένας ψυχίατρος για να συνοδέψει την Μπλανς στο ίδρυμα. Η διαπεραστική και παρατεταμένη κραυγή της προκαλεί στον Μιτς θλίψη και απόγνωση, με αποτέλεσμα να σηκώνεται απότομα και με στακάτη κίνηση να γροθοκοπεί τον Στάνλεϋ, τον οποίο θεωρεί υπεύθυνο για την κατάληξή της. Το κοντινό πλάνο του Η. Κ. στο χαοτικό και δακρυσμένο πρόσωπο του Μιτς τη στιγμή που η Μπλανς αποχωρεί αγκαζέ με τον γιατρό, δηλώνει την προσπάθειά του να συνειδητοποιήσει την αλλοπρόσαλλη συμπεριφορά της Μπλανς απέναντι στον ξένο άνδρα⁶⁵.

2.3.3 On the Waterfront / Το Λιμάνι της Αγωνίας

Στο Νιου Τζέρσεϊ της δεκαετίας του πενήντα μια ομάδα γκάνγκστερ έχει πάρει με τη βία την αρχηγεία του συνδικάτου των εργατών του λιμανιού. Η ομάδα αποτελείται από εγκληματίες που βγάζουν χρήματα εκμεταλλευόμενοι την υπεραξία της εργασίας των ναυτεργατών. Ο τρόμος εξαπλώνεται σε όλη την περιοχή και πολλοί από τους εργάτες χάνουν τη ζωή τους καθώς επαναστατούν εναντίον των γκάνγκστερ του συνδικάτου. Αρχηγός της σπείρας είναι ο Τζόνι Φρέντλ (Τζέι Λη Κομπ) και πολύ στενός συνεργάτης του, ο Τσάρλυ Μαλόυ, δικηγόρος και υπερασπιστής του. Αδελφός του Τσάρλυ, Ο Τέρυ Μαλόυ (Μάρλον Μπράντο), ένας αποτυχημένος πυγμάχος, γίνεται αυτόπτης μάρτυρας της δολοφονίας ενός εκ των εργατών του λιμανιού και αρχίζει να δέχεται πιέσεις από την αστυνομία για να καταθέσει εναντίον του αρχί – γκάνγκστερ, Τζόνι Φρέντλ, αλλά και όλων όσων κρύβονται γύρω από αυτόν. Αρχικά, ο Τέρυ αρνείται να καταθέσει, αλλά οι τύψεις τον βαραίνουν, όταν γνωρίζεται και ερωτεύεται την αδελφή του θύματος Ίντι Ντόιλ (Εύα Μαρή Σαιντ). Η Ίντι που γνωρίζει πως ο Τέρυ είναι γνώστης της δολοφονίας του αδελφού της, τον φέρνει σε επαφή με τον παπά της ενορίας, πατέρα Μπάρι (Καρλ Μάλντεν), ο οποίος πείθει αυτόν να καταδώσει στις αρχές το εν λόγω συνδικάτο. Ο γενναίος πρόην πυγμάχος αποφασίζει να μιλήσει και κοντράρεται τόσο με τον αδελφό του, όσο και με τους εγκληματίες του λιμανιού. Οι συνέπειες είναι θανάσιμες, αλλά η στάση του

⁶⁵ *Λεωφορείον ο Πόθος, ό.π.*, 01:58:18. Το βλέμμα του έντονο και παγωμένο στο σώμα της Μπλανς, ο λόγος έχει αποχωρήσει και στη θέση του βρίσκεται μια «μάσκα» που διαγράφει όλο το συναισθηματικό φορτίο που φέρει ο ηθοποιός υποδύμενος τον χαρακτήρα του Μιτς.

Τέρυ φέρνει όλο το εργατικό δυναμικό στο πλευρό του. Η νίκη του συνιστά νίκη ολόκληρου του εργατικού συνόλου.

Ο Ροντ Στάιγκερ ενσαρκώνει τον ρόλο του Τσάρλυ Μαλού, αδελφού του Τέρυ Μαλού και προσωπικού δικηγόρου του Τζόνι Φρέντλ. Το γεγονός ότι ήταν υποψήφιος για το Όσκαρ Β' Ανδρικού Ρόλου δεν ήταν τυχαίο σχετικά με την υποκριτική δεινότητά του στον ρόλο του Τσάρλυ. Συγκεκριμένα, ο Τσάρλυ εμφανίζεται σε επτά σκηνές του έργου, όπου στις περισσότερες ο λόγος του είναι αμελητέος, σε αντίθεση με την επιβλητική του παρουσία στον κινηματογραφικό φακό του κάμεραμαν Μπόρις Κάουφμαν.

Άνδρας μπλεγμένος από νεαρή ηλικία σε προσυνηνομημένα παιχνίδια πυγμαχίας του αδελφού του Τέρυ, επαγγελματίας δικηγόρος, ενεργό μέλος της ομάδας γκάνγκστερ και έρμαιο του αρχηγού της, Τζόνι Φρέντλ, εκμεταλλεύεται στο έπακρο τους εργαζομένους του λιμανιού ακολουθώντας πάντα τις διαταγές του ηγέτη του. Στην τελευταία του συζήτηση με τον Τέρυ συνειδητοποιεί τα λάθη που διέπραξε στο παρελθόν εις βάρος του μικρού του αδελφού καθώς δεν τον άφησε να αποκτήσει δικό του κοινωνικό ανάστημα. Η τραγική κατάληξή του ήταν μια απάντηση του αρχηγού Φρέντλ για την «άπιστη» στάση του και την καταπάτηση των διαταγών του.

Ο Τσάρλυ Μαλού, ως πρόσωπο – χαρακτήρας, καθίσταται συνένοχος παρατηρητής μιας αποτρόπαιης πράξης πλάι σε δυο εγκληματίες από την ομάδα του συνδικάτου και ο Τέρυ, δίχως να το γνωρίζει, γίνεται η αιτία για τη δολοφονία ενός άτυχου λιμενεργάτη⁶⁶. Το σώμα του ευθυτενές με ρούχα βαριά (καπαρντίνα, δερμάτινα γάντια, μαύρο καπέλο) και βλέμμα σταθερό προς το υψηλό σημείο της ταράτσας. Όταν ο άτυχος άντρας ωθείται βίαια από την ταράτσα και κείτεται νεκρός στο έδαφος, ο Τσάρλυ ανέκφραστος και ήρεμος για την ολοκλήρωση της «δουλειάς», προτείνει στον Τέρυ να τον κεράσει ένα ποτό. Η συμπεριφορά του είναι εμφανώς απαθής, ενώ το στήσιμο του σώματός του, ο λόγος του και η χροιά της φωνής του καταφάσκουν τη σκληρότητά του.

Μία από τις πιο ρεαλιστικές σκηνές στον Αμερικάνικο κινηματογράφο είναι αυτή στο ξύλινο σπιτάκι του λιμανιού όπου συνευρίσκονται όλα τα άτομα που εκπροσωπούν το συνδικάτο, μαζί και ο δικηγόρος τους, Τσάρλυ, καθήκον του οποίου είναι η καταμέτρηση χρηματικών ποσών καθώς και η διαχείριση τους⁶⁷. Ο ηθοποιός Ροντ Στάιγκερ εμφανίζεται στο

⁶⁶ *Το Λιμάνι της Αγωνίας*, Σαμ Σπίγκελ, Κολούμπια Πίκτσερς, 1953, 03:13 – 04:29.

⁶⁷ *Το Λιμάνι της Αγωνίας*, ό.π., 06:18 – 11:14.

ευρύτερο πλάνο της κάμερας, με σώμα άλλοτε γυρισμένο και άλλοτε στραμμένο προς αυτήν. Όλα τα σημεία του προσώπου του είναι απορροφημένα στην καταμέτρηση των χρημάτων που βρίσκονται στο τραπέζι. Κινεί συνεχώς τα χέρια του χωρίς να μιλά. Τα χρήματα ως αντικείμενο αντιστοιχούν στις κινήσεις των χεριών του. Η όψη του μεταβάλλεται σταδιακά, όταν εμφανίζεται ο αδελφός του Τέρνυ. Τώρα, το βλέμμα του δεν συμβαδίζει με τις κινήσεις των χεριών του και το σώμα του παραμένει ακίνητο να παρατηρεί προσεκτικά τις εκφράσεις και τα λόγια του αδελφού του. Προτού αποχωρήσει ο Τέρνυ, ο Τσάρλυ παίρνει τον λόγο και του υπενθυμίζει πως: «Έκανες έναν καλό φίλο εδώ, μην το ξεχάσεις.»⁶⁸. Απαγγέλλοντας την φράση, η στάση του σώματός του γέρνει προς την πλευρά που βρίσκεται ο Τέρνυ επαφή.

Το «θέλω» του αλλάζει, όταν πλέον συνειδητοποιεί πως ο αδελφός του απομακρύνεται σταδιακά από την ομάδα του συνδικάτου και το ενδιαφέρον του εστιάζεται στην Ίντι Ντόιλ. Η αλλαγή της συμπεριφοράς του συμβαδίζει με το σώμα του που αποκτά μέγεθος και επιβλητικότητα. Στο πρόσωπό του διαγράφονται μορφασμοί απελπισίας, θυμού και βιαιότητας. Οι παρατηρήσεις για τα λάθη του στον Τέρνυ γίνονται με αυστηρό ύφος από τον Τσάρλυ, ενώ η επαφή του γίνεται βίαιη καθώς το χέρι του ανασηκώνεται και χτυπάει το πρόσωπο του Τέρνυ. Μία στάση που προειδοποιεί για το τι επρόκειτο να ακολουθήσει. Ο έντονος – επιθετικός τόνος και ο λόγος του δημιουργούν το κατάλληλο κλίμα στη σκηνή⁶⁹.

Ο Τσάρλυ Μαλόυ εμφανίζεται στο κέντρο της κάμερας, περιτριγυρισμένος από την ομάδα γκάνγκστερ και τον αρχηγό, Τζόνι, απέναντί του. Το σώμα του ριγεί από σύγχυση, καθώς το αφεντικό του του επιβάλλει να πιέσει τον Τέρνυ να κρατήσει τη σιωπή του για τον ένοχο. Με την φράση: «Τζόνι, είναι καλό παιδί ο Τέρνυ. [...] Είναι ο μικρός μου αδελφός.»⁷⁰, που εκφωνεί κάθιδρος ο Τσάρλυ, με σκοπό να μεταβάλλει την απόφαση του αφεντικού του, ο ήχος της φωνής του ηρεμεί και η άρθρωση των φθόγγων επεκτείνεται. Η υποκριτική αυτή τεχνική του λόγου χρησιμοποιείται για να γίνει έντονη η κατανόηση της σημασίας των λέξεων που εκφέρει.

Η εμβληματική σκηνή⁷¹ της ταινίας γυρίστηκε μέσα σε ένα κατασκευασμένο ταξί, όπου ο Τσάρλυ προσπαθεί να μεταπείσει τον Τέρνυ σχετικά με την ηθελημένη κατάθεση ονομάτων του συνδικάτου. Το πρόσωπο του Τσάρλυ παρουσιάζεται συνεχώς σε γκρο πλαν, ώστε να αναδειχθεί

⁶⁸ *Το Λιμάνι της Αγωνίας*, ό.π., 10:47 – 10:51. Με την φράση αυτή, δηλώνεται ο φόβος επαναστατικής κίνησης από τον αδελφό του (κατάθεση ονομάτων), καθώς και η έμμεση προστασία που επιθυμεί να παρέχει σε αυτόν.

⁶⁹ *Το Λιμάνι της Αγωνίας*, ό.π., 48:38 – 50:37. Το παράστημα του Τσάρλυ παραπέμπει στον ρόλο του ενεργού παρατηρητή.

⁷⁰ *Το Λιμάνι της Αγωνίας*, ό.π., 01:10:33 – 35'.

⁷¹ *Το Λιμάνι της Αγωνίας*, ό.π., 01:10:39 – 01:16:15.

η εκφραστική του δεινότητα. Ο λόγος του από χαλαρός – περιπαικτικός μεταβάλλεται σε απότομος και άγριος. Ο ηθοποιός δαγκώνει τα χείλη του εκφράζοντας την απελπισία του, καθώς το πρακτέο δεν συμβαδίζει με τις προθέσεις του. Τέλος, ο εσωτερικός διχασμός του τον οδηγεί σε μια αποτρόπαιη κίνηση: τοποθετεί, απειλώντας, το πιστόλι στα πλευρά του αδελφού του. Ο Τέρυ απομακρύνει το πιστόλι από τον αδελφό του με τη φράση: «Ω, Τσάρλυ!», απογοητεύοντάς τον για όσα λάθη προκάλεσε στο παρελθόν εις βάρος του. Η αίσθηση αυτή σημειώνεται τόσο στο πρόσωπό του όσο και στο σώμα του που αν και καθιστός, έχει παραδοθεί στις σκοτεινές μνήμες του παρελθόντος και στο άγνωστο παρόν. Η απόφασή του να σώσει τον αδελφό του διαφαίνεται μέσα από τον τρόπο παράδοσης του όπλου. Η καταληκτική ώθηση του σώματός στο κάθισμα του ταξί με τοποθέτηση του χεριού του στο θλιμμένο πρόσωπό του προοικονομεί και το άδοξο τέλος του.

2.3.4 East of Eden / Τα Ανατολικά της Εδέμ

Ο πρωταγωνιστής του έργου, Κέιλεμπ Καλ Τρασκ (Τζέιμς Ντιν), είναι ένα δυστυχημένο αγόρι, που προσπαθεί να κερδίσει τη συμπάθεια και την αγάπη του πατέρα του, Άνταμ (Ραϊήμοντ Μάσσεϋ), ο οποίος δείχνει όλη την αγάπη και την τρυφερότητα στον μεγαλύτερό του γιο, Άρον (Ρίτσαρντ Ντάβαλος). Τα δυο αγόρια που έχουν μεγαλώσει χωρίς τη μητέρα τους πιστεύοντας ότι έχει πεθάνει, όταν ήταν μικρά, έχουν εντελώς διαφορετικούς χαρακτήρες και αυτό γίνεται φανερό από την πρώτη στιγμή. Ο Καλ είναι παρορμητικός και ενστικτώδης, ενώ ο Άρον ήρεμος και υπάκουος. Ένας άγριος τσακωμός του Καλ με τον πατέρα του γίνεται η αφορμή για να καταφύγει στο Μοντερέυ, την πρωτεύουσα της μεξικανικής πολιτείας Νουέβο, όπου ανακαλύπτει τη μητέρα του, Κέιτ (Τζο Βαν Φλητ), ζωντανή μπροστά στα μάτια του και ιδιοκτήτρια γνωστού χαμαιτυπείου. Παράλληλα, ο πατέρας επενδύει στην καλλιέργεια μαρουλιών, ενόψει του Α Παγκοσμίου Πολέμου και χάνει όλη του την περιουσία προσπαθώντας να τα μεταφέρει κατεψυγμένα στη Νέα Υόρκη. Ο Καλ επιθυμεί να βοηθήσει τον πατέρα του να ορθοποδήσει και αποφασίζει να ζητήσει χρήματα από τη μητέρα του για να επενδύσει στην καλλιέργεια φασολιών. Όταν οι Η.Π.Α. μπαίνει στον πόλεμο, ο Καλ κερδίζει αρκετά χρήματα από την πώληση των φασολιών, τα οποία σκοπεύει να προσφέρει στον πατέρα του, ως δώρο γενεθλίων. Ωστόσο, στην ημέρα των γενεθλίων, ο Άρον ανακοινώνει το γάμο του με την Άμπρα (Τζούλι Χάρις), η οποία αμφιταλαντεύεται από τα συναισθήματα που τρέφει και για τα δυο

αδέλφια. Ο Καλ προσφέρει τα χρήματα στον πατέρα του και εκείνος τα απορρίπτει ισχυριζόμενος ότι «δεν είναι καθαρά». Η απόρριψη αυτή για τον Καλ του προκαλεί μεγάλη συναισθηματική σύγχυση και κυριευμένος από το θυμό αποκαλύπτει στον Άρον την αλήθεια για τη μητέρα τους. Η αποκάλυψη αυτή ανατρέπει τις ισορροπίες μέσα στην οικογένεια και φέρει τη δυστυχία.

Η Τζο Βαν Φλητ υποδύεται τον ρόλο της Κέιτ, στα *Ανατολικά της Εδέμ*, μιας ταινίας - κεφάλαιο στην ιστορία της έβδομης τέχνης. Ο ρόλος αυτός της χάρισε το πολυπόθητο Όσκαρ Β' Γυναικείου ρόλου. Αν και νεώτερη, ο Η. Κ. την επέλεξε να υποδυθεί μια μεγαλύτερη σε ηλικία γυναίκα, γεγονός που την κατέστησε ευρέως γνωστή.

Έπειτα από την επιτυχία της στον ρόλο της Κέιτ, ο Η. Κ. την επιλέγει ξανά το 1960 για να υποδυθεί την πρωταγωνιστική τραγική φιγούρα μιας γριάς «επαναστάτριας» στο έργο *Λάσπη Στ' Αστέρια*.

Στα *Ανατολικά της Εδέμ*, η Κέιτ, μητέρα δυο παιδιών έχει εγκαταλείψει από νωρίς την οικογένειά της και έχει εγκατασταθεί σε μια ανατολική περιοχή της Καλιφόρνιας, το Μοντερέν. Εκεί δημιουργεί μια επιχείρηση και ζει πλουσιοπάροχα όντας ιδιοκτήτρια χαμαιτυπείου. Ωστόσο, η ζωή της θα αναστατωθεί, όταν ο μικρότερος γιος της, Καλ, θα την ανακαλύψει και θα της επαναφέρει στη μνήμη γεγονότα του παρελθόντος.

Η Τζο Βαν Φλητ, ως Κέιτ, είναι το πρόσωπο που εισάγει τον θεατή στην ταινία από το πρώτο κιάλας πλάνο. Ο φακός ακολουθεί τα βήματά της με τη συνοδεία της μουσικής του Λέναρντ Ροσένμαν. Η Κέιτ εμφανίζεται ντυμένη με σκούρα ρούχα εποχής, μεγάλο καπέλο που κρύβει το πρόσωπό της και μεταξωτά γάντια. Ο θεατής δεν διακρίνει κανένα γυμνό σημείο του σώματός της. Αμίλητη και με ανέκφραστο πρόσωπο, κατευθύνεται προς την τράπεζα με σκοπό την κατάθεση ενός μεγάλου χρηματικού ποσού.⁷² Η αποχώρησή της δηλώνεται με έντονο βηματισμό προς μια συγκεκριμένη κατεύθυνση. Το ύφος της είναι αλαζονικό, κυρίως τη στιγμή που περνάει ανάμεσα από άντρες – εργάτες, οι οποίοι την αποκαλούν με το όνομά της και αυτή τους χαμογελάει κρυφά⁷³. Σε όλη τη διάρκεια της διαδρομής της, ο θεατής παρατηρεί από πίσω της έναν νεαρό άνδρα να την ακολουθεί, δίχως αυτή να τον βλέπει.

⁷²Τα *Ανατολικά της Εδέμ*, Τζακ Ουώρνερ, Ουώρνερ Μπράδερς, 1955, 04:55 – 06:09. Ο σκηνοθέτης εστιάζει στα χέρια της Κέιτ που καλύπτονται από τα γάντια. Περιμένοντας στην τράπεζα για την κατάθεση του χρηματικού ποσού, τα δάκτυλα του χεριού της κινούνται με έντονο ρυθμό. Το ύφος και οι μορφασμοί του προσώπου της ακολουθούν τον αυστηρό και ανυπόμονο ρυθμό των δακτύλων. Η παρουσία της είναι επιβλητική και καλύπτεται από ίχνη μυστηρίου.

⁷³Τα *Ανατολικά της Εδέμ*, ό.π., 07:00.

Ωστόσο, όταν φτάνει στον προορισμό της που είναι η οικία της, αυτή φανερώνει με τα λόγια της στο κορίτσι της υπηρεσίας της, πως η παρουσία του νεαρού είχε υποπέσει στην αντίληψή της. Η οξυμένη παρατηρητικότητα της φανερώνει και τον σκοτεινό χαρακτήρα της. Ο Η. Κ. στήνει τη σκηνή, ώστε η πλάτη της ηθοποιού να στρέφεται προς την κάμερα, με σκοπό να δηλωθεί η απρόσιτη και μοναχική μορφή του χαρακτήρα της Κέιτ.

Εν συνεχεία, ο φακός στρέφεται στον χώρο όπου η Κέιτ εργάζεται και διαμένει αρκετές ώρες της ημέρας. Η κάμερα κινείται αργά και με σταθερό ρυθμό σε μια αίθουσα του χαμαιτυπείου, όπου άντρες και γυναίκες κάθε λογής μέσα σε κύματα καπνού είναι απορροφημένοι στη χαρτοπαιξία και τις ηδονές του οινοπνεύματος. Ο Καλ απαιτεί με ευγενικό τρόπο από τη νεαρή οικιακή βοηθό της Κέιτ να του αναφέρει το μέρος που βρίσκεται η μητέρα του. Καθοδόν προς το δωμάτιό της, ο Καλ διασχίζει έναν μακρύ σκοτεινό διάδρομο μέχρι να φτάσει σε εκείνην.

Η πόρτα ανοίγει και η Κέιτ βρίσκεται με κρυμμένο πρόσωπο, κοιμισμένη σε μια πολυθρόνα. Ο φακός κάνει ζουμ στα γυμνά χέρια της Κέιτ καθώς τα κινεί ελαφρώς⁷⁴. Τα άκρα του σώματός της και οι μορφασμοί της αναζητούν κάποια βοήθεια για να ξεφύγει από τον νεαρό που εμβόλισε αδόκητα το γραφείο της. Η απρόσμενη επίσκεψη του Καλ την αναστατώνει και προσπαθεί με κάθε τρόπο να κρύψει τη «γύμνια» της. Τα χέρια της τα χρησιμοποιεί ως αμυντικό όπλο για να απαγορέψει στον ξένο να δει το γερασμένο πρόσωπό της⁷⁵. Ο ρυθμός του λόγου της επιταχύνεται και το ηχώχρωμά της γίνεται άγριο και τραχύ. Ο Καλ τρομαγμένος παρασύρεται από το κύμα τρόμου και μίσους της Κέιτ.

Η ομίχλη ήταν ένα φυσικό φαινόμενο που χάριζε σκηνοθετικό ενδιαφέρον σε αρκετά έργα του Η. Κ. Στο *Ανατολικά της Εδέμ*, ο σκηνοθέτης είχε εκμεταλλευτεί το ίδιο φυσικό φαινόμενο για να γυριστεί η σκηνή – σταθμός που θα προλάβει όλες τις επόμενες. Δύο σώματα ξεπροβάλλουν σταδιακά μέσα από το ομιχλώδες τοπίο και κινούνται παράλληλα.

Η Κέιτ με σταθερό βηματισμό, βλέμμα παρατηρητικό και σώμα ευθυτενές στέκεται απέναντι από τον Καλ, με ύφος φιλικό και ευγενικό. Αμίλητη συνεχίζει το περπάτημά της όντας πλέον γνώστης της ταυτότητας του συνοδοιπόρου της. Το πρόσωπό της είναι ευχάριστο, αμήχανο και σκεπτικό. Το αόρατο τοίχος που έχει εγείρει όλα αυτά τα χρόνια στο παρελθόν της,

⁷⁴Τα *Ανατολικά της Εδέμ*, ό.π., 29:43.

⁷⁵Τα *Ανατολικά της Εδέμ*, ό.π., 30:28.

δεν της επιτρέπει να ευτυχήσει πραγματικά βλέποντας τον γιο της Καλ⁷⁶. Οι σκέψεις της διαγράφονται στο πρόσωπό της με ποικίλους μορφασμούς που της προκαλούν έντονες ρυτίδες στο μέτωπο και το κάτω μέρος των ματιών της. Η ρυθμική αυτή κινησιολογία του προσώπου της προδίδει την κινηματογραφική ηλικία της ηθοποιού Τζο Βαν Φλητ, η οποία, αν και νεώτερη, καταφέρνει να ενσαρκώσει μια γυναίκα πρεσβύτερη.

Η είσοδος της Κέιτ στο γραφείο του χαμαιτυπείου είναι δυναμική και σταθερή. Ο Καλ ακολουθεί και περιμένει να λάβει κάποια εντολή. Εκείνη τότε του λέει: «*Κάτσε!*»⁷⁷, δείχνοντάς του με το δάκτυλο την πολυθρόνα. Ο λόγος της έχει διδακτικό τόνο, ενώ ο διάλογός της με τον Καλ καταγράφεται μέσω ενός καθρέφτη, που βρίσκεται κρεμασμένος στον τοίχο. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η σκηνοθετική τοποθέτησή του, αφού στο βάθος του γίνεται ευδιάκριτο και το σώμα του Καλ⁷⁸.

Ο τρόπος που η ηθοποιός κρατάει στα χέρια, ντυμένα στα μεταξωτά γάντια, το τσιγάρο όση ώρα συνομιλεί με τον νεαρό Καλ δηλώνει άλλοτε τη βεβαιότητα της Κέιτ και άλλοτε τη νοσταλγία της. Η γυναικεία μορφή, εδώ, παραπέμπει σε αντρικά πρότυπα και συνήθειες σε αντίθεση με την όψη της κυρίας ντυμένη με ρούχα εποχής⁷⁹. Το βλέμμα της αποφεύγει να κοιτάξει στα μάτια τον Καλ από ντροπή και τύψεις για την εγκατάλειψη του στο παρελθόν, αφού του είχε αρνηθεί τη μητρότητα.

Η στιγμή της εξόδου του Καλ μετά την επίτευξη του σκοπού του⁸⁰ ακολουθείται από δάκρυα της Κέιτ και ανασήκωμα των ματιών της στην φιγούρα του νέου που απομακρύνεται. Το δυναμικό σώμα της Κέιτ μεταμορφώνεται σε σώμα που δυστυχεί και μετανιώνει για τη στάση που τήρησε ως μητέρα χωρίς την ελάχιστη εκφορά λόγου. Οι σκέψεις της γίνονται φανερές μέσα από τη σκηνοθετική ματιά του Η. Κ., αλλά και την υποκριτική δύναμη της Τζο Βαν Φλητ.

⁷⁶ *Τα Ανατολικά της Εδέμ, ό.π., 52:49 – 54:10.* Η χρήση νεύματος από την Κέιτ στον Καλ για να προσχωρήσει συνάμα της δηλώνει την αναγνώριση του παιδιού της καθώς και την αποδοχή αυτού.

⁷⁷ *Τα Ανατολικά της Εδέμ, ό.π., 55:29.*

⁷⁸ *Τα Ανατολικά της Εδέμ, ό.π., 55:10 – 51’.* Η επιλογή της Κέιτ να επικοινωνήσει μέσα από το αντικείμενο του καθρέφτη θα αναλυθεί σε επόμενο κεφάλαιο, όπου η έννοια του εκσυμβολισμού εμφανίζεται και πραγματώνεται στις ταινίες του Η. Κ.

⁷⁹ *Τα Ανατολικά της Εδέμ, ό.π., 57:32 – 58:35.* «*Είμαι επιχειρηματίας από τους καλύτερους για μου.*». Οι μορφασμοί του προσώπου της, ο λόγος της και η στάση του σώματός της στην γυριστή καρέκλα του γραφείου, αιτιολογούν τον ηγεμονικό χαρακτήρα της, καθώς και την χειραφέτηση που επιθυμεί να ασκεί. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η κίνηση των φρυδιών της. Το ανασήκωμα αυτών δηλώνει την άκρατη σιγουριά των λεγόμενών της.

⁸⁰ *Τα Ανατολικά της Εδέμ, ό.π., 01:03:19 – 40’.* Ο Καλ αποφασίζει να επισκεφτεί τη μητέρα του για να της αποσπάσει ένα ποσό των πέντε χιλιάδων λιρών, με σκοπό τη δημιουργία μιας επιχείρησης με φασόλια. Η πράξη του αυτή πραγματώνεται για να εξιλεωθεί στα μάτια του πατέρα του.

Η τελευταία σκηνή στην οποία κάνει την εμφάνισή της η Τζο Βαν Φλητ ενσαρκώνοντας τον ρόλο της Κέιτ είναι τη στιγμή της απρόσμενης συνάντησης με τον μεγαλύτερο γιο της, Άρον. Ο Καλ θέλοντας να εκδικηθεί τον αδελφό του, τον οδηγεί στην περιοχή του Μοντερέυ, με σκοπό να του φανερώσει την «πεθαμένη» κατά τον Άρον μητέρα τους. Περνώντας μέσα από τον σκοτεινό διάδρομο που οδηγεί στο γραφείο της Κέιτ, ο Άρον καθοδηγείται παθητικά από τον Καλ με βλέμμα τρελού. Η σκηνή θυμίζει ίδρυμα φρενοκομείου.

Η πόρτα ανοίγει και ο Άρον βρίσκεται μπροστά στο «φάντασμα» της μητέρας του. Η παρουσία της Κέιτ παραπέμπει σε αρχαιτυπική μορφή. Το σώμα της διαλυμένο παραπαίει μέσα στο δωμάτιο, αποδιοργανωμένο και αβοήθητο εξαιτίας του αλκοόλ. Η έκφραση του προσώπου της βρίσκεται σε πλήρη ευτυχία, καθώς βλέπει τον Καλ να εισέρχεται μέσα. Ωστόσο, ο μορφασμός της μεταβάλλεται απότομα, όταν από πίσω του διακρίνει την αλλόκοτη φιγούρα του Άρον. Η απόγνωση στο κενό βλέμμα της αναζητά το βλέμμα του Καλ για πρώτη φορά.

Τέλος, η εκδικητική στάση του Καλ απέναντι στον αδελφό του και τη μητέρα του αναδειχνει το ψυχολογικό – συναισθηματικό άδοξο τέλος των δυο προσώπων (Κέιτ, Άρον). Τα γυμνά χέρια της ακουμπάνε σπαραχτικά το κεφάλι, κρύβουν το ντροπιασμένο πρόσωπό της και βίαια το σώμα της πέφτει στο πάτωμα. Ο Καλ κλείνει την πόρτα πίσω του με τα σώματα των δυο ηρώων να καλύπτουν το ένα το άλλο⁸¹.

2.3.5 *America America / Αμέρικα Αμέρικα*

Ο Ηλίας Καζάν ήταν ελληνικής καταγωγής, γεννημένος στην Τουρκία αλλά με αμερικανική υπηκοότητα. Αμερικανός έγινε όταν ο θείος του αποφάσισε να ταξιδέψει στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής με σκοπό να αλλάξει για πάντα τη ζωή του. Το ταξίδι του εκεί έδωσε το έναυσμα στην υπόλοιπη οικογένεια να ακολουθήσει. Το *Αμέρικα Αμέρικα* είναι η ιστορία του θείου του, αλλά και μια σημαντική κατάθεση βιωμάτων στη διάρκεια της Μικρασιατικής καταστροφής.

Το 1890 ο νεαρός, ευγενικός, αλλά αφελής, Σταύρος Τοπουζόγλου (Στάθης Γιαλελής), έμενε στη Μικρά Ασία, όπου Έλληνες κι Αρμένιοι δεινοπαθούσαν από τους Τούρκους καθώς και από την άθλια εκμετάλλευσή τους. Ο Σταύρος ονειρευόταν μια καλύτερη ζωή και αυτό

⁸¹ *Τα Ανατολικά της Εδέμ*, ό.π., 01:40:16 – 01:41:28.

πίστευε πως θα του το εξασφάλιζε ένα ταξίδι στην Αμερική, μια χώρα που για τους ανθρώπους της Μικράς Ασίας φάνταζε ως «Η Γη της Επαγγελίας». Οι γονείς του παρέδωσαν όλη την περιουσία τους για να τον στείλουν στην Κωνσταντινούπολη, όπου επρόκειτο να εργαστεί στο μαγαζί με τα χαλιά που είχε ο θεός του. Η μεγάλη του θέληση ήταν για την οικογένειά του μια σανίδα σωτηρίας, ικανή να μπορέσουν να ξεφύγουν από τον ζυγό των Τούρκων. Ο Σταύρος με ποικίλες δυσκολίες ξεκίνησε το ταξίδι του για την Κωνσταντινούπολη με τα πόδια και τη συντροφιά ενός γαϊδάρου. Η περιπλάνησή του στα βάθη της Μικράς Ασίας και όσα είδε τον έκαναν να αναλογιστεί την κατάσταση των Ελλήνων στην ταραγμένη αυτή ζώνη. Οι κίνδυνοι ήταν πολλοί και η ζωή του πέρασε αρκετές δοκιμασίες μέχρι να καταφέρει να αποκομίσει ένα εισιτήριο τρίτης θέσης για το πλοίο με προορισμό την πολυπόθητη Αμερική.

Η Έστελ Χέμσλυ ενσαρκώνει τη γιαγιά του Στάθη Γιαλελή, του πρωταγωνιστή που ζητούσε με πάθος να ταξιδέψει στην Αμερική.

Θα αναλύσω την υποκριτική της μέσα από τη μοναδική σκηνή στην οποία εμφανίζεται⁸². Συγκεκριμένα, η γιαγιά ζει μέσα σε μια σπηλιά ενός βουνού, με σκοπό να βρίσκεται μακριά από την επίβλεψη και τη βαναυσότητα των Τούρκων. Η επίσκεψη του νεαρού σε αυτήν δεν είναι τυχαία, αφού αποσκοπεί στην εξασφάλιση ενός χρηματικού ποσού για το μεγάλο του ταξίδι. Το καχεκτικό – αδύναμο κορμί της αναδείχνει τα πάθη του παρελθόντος, καθώς και την άθλια ζωή του παρόντος.

Αρχικά, εμφανίζεται με σώμα περιορισμένο στον φακό, καθώς πάσχει – θλίβεται για τη στάση του γιου της, ο οποίος διατηρεί καλές σχέσεις (φαινομενικά;) με τους Τούρκους κατακτητές. Η θλίψη και το πέρασμα των χαλεπών καιρών διαγράφεται στο πρόσωπό της μέσα από έντονους μορφασμούς παραπόνου και βλέμμα σταθερό να αγγίζει τον κινηματογραφικό ορίζοντα.

Ο λόγος της ακατανόητος στην αρχή, εξαιτίας του γρήγορου ρυθμού εκφοράς του, συνάδει απόλυτα με τη μη ευθύγραμμη κλίση του σώματός της. Η αποκάλυψη της εν λόγω επίσκεψης του εγγονού της, προκαλεί σε αυτήν βλέμμα απόγνωσης και θαυμασμού, δίχως όμως την απόλυτη πίστη στα λεγόμενα⁸³. Το αμφίδρομο ύφος της προδίδει την απαξίωση στο όνειρο του νεαρού, αφού δεν μπορεί να διανοηθεί πως αυτό το αγόρι έχοντας πατέρα έναν άντρα που εθελουφλεί και βρίσκεται στο πλευρό των Τούρκων, θα καταφέρει να πάει στην Αμερική

⁸² *Αμέρικα Αμέρικα*, Ουώρνερ Μπράδεργς, 1963, 21:30 – 26:01.

⁸³ *Αμέρικα Αμέρικα*, ό.π., 23:40 – 4:49.

ξεκινώντας τη ζωή του από την αρχή. Η δράση της μετατρέπεται από αδύναμη σε δυναμική τη στιγμή που εισέρχεται στη σπηλιά και προσφέρει στον Σταύρο ένα κοφτερό μαχαίρι, κειμήλιο της οικογενείας Τοπουζόγλου⁸⁴.

Η μανιασμένη έξοδος του εγγονού της από τη σπηλιά, σκηνοθετικά παρουσιάζεται με ένα γκρο πλαν⁸⁵ στο ρυθμισμένο και όλο απογοήτευση πρόσωπο της γιαγιάς, η οποία πιστεύει πως ο Σταύρος δεν θα καταφέρει να εκπληρώσει το όνειρό του.

Η Έστελ Χέμσλυ κατάφερε να ενσαρκώσει έναν χαρακτήρα που «μετέφερε» όλη την ιστορία της οικογενείας και παρόλο που εμφανίστηκε σε μια σκηνή, άγγιξε με το υποκριτικό της ταλέντο τον σκηνοθέτη, ο οποίος μέσα από την φαντασία και την αφύπνιση της συγκινησιακής μνήμης της έδωσε τις απαραίτητες οδηγίες για την ενσάρκωση της γριάς.

3 Η έννοια του εκσυμβολισμού στις ταινίες

Περνώ τώρα στην έννοια του συμβόλου, στον τρόπο που ο Η. Κ. επιλέγει να καταθέσει αθροιστικά ό,τι αναγνωρίζει ως κατάσταση πίσω από απτά – πραγματικά στοιχεία (αντικείμενα, φιγούρες, λεκτικά σχήματα κ.ά). Ένα σύμβολο, τόσο σε μια παράσταση θεάτρου όσο και σε ένα φιλμ, πρέπει να είναι ευανάγνωστο: καθώς οφείλει να αναδείξει τις υποκείμενες σημασίες που στην αλληλουχία τους απαρτίζουν το καλλιτέχνημα. Στο έργο του Η. Κ., ένα σύμβολο ή το σύμβολο ως παραστάτημα, βοηθά στην περαιτέρω κατανόηση μιας πραγματικότητας, δίνοντας απαντήσεις σε ερωτήματα σχετικά με τον κόσμο και την θέση του ατόμου (πρβ. προσώπου) σε αυτόν⁸⁶. Με την έννοια αυτή, το εκάστοτε σύμβολο – στοιχείο, όπως το επιμερίζει ο φακός του σκηνοθέτη, παρακινεί τον θεατή να αναζητήσει ό,τι εκείνος έχει εγκιβωτίσει μέσα σε αυτό. Το σύμβολο εν γένει, δεν καλύπτει απλώς μια αναπαράσταση της πραγματικότητας, αλλά και εξαντλεί το νόημα κάθε φυσικής, κοινωνικής, αισθητικής, ή ηθικής καταστάσεως. Το ίδιο το άτομο (πρβ. πρόσωπο) λειτουργεί ως «συμβολικό ζών» ανάμεσα στο ερέθισμα και την αντίδραση με ένα δίκτυο νοημάτων⁸⁷.

⁸⁴ *Αμέρικα Αμέρικα*, ό.π., 25:33.

⁸⁵ *Αμέρικα Αμέρικα*, ό.π., 25:54.

⁸⁶ Παπαδόπουλος, Σ., *Παιδαγωγική του Θεάτρου*, αυτοέκδοση, Αθήνα, 2010, σελ. 228.

⁸⁷ Gould, J., Kolb, W., *Λεξικό Κοινωνικών Επιστημών – UNESCO*, (μτφρ. Π. Λαμπρίας), Τόμος 3, Ελληνική Παιδεία, Αθήνα, 1972.

Κάτωθι αναλύω την έννοια – λειτουργία του συμβόλου, όπως αυτό εμφανίζεται στις πέντε επιλεγμένες ταινίες του Η. Κ..

3.1 *A Tree Grows in Brooklyn / Ένα Δέντρο μεγαλώνει στο Μπρούκλιν*

Η ταινία *Ένα Δέντρο μεγαλώνει στο Μπρούκλιν* βασισμένη στο ομώνυμο βιβλίο της Μπέτυ Σμιθ μεταφέρεται το 1945 στις οθόνες του Αμερικάνικου κινηματογράφου από τον Η. Κ., ο οποίος στρέφοντας τον φακό του πάνω σε επινοημένα φιλμικά σχήματα – σώματα ηθοποιών, αντικείμενα, αναδειχνει μια σειρά από σύμβολα που κατά την άποψή μου ο θεατής – αναγνώστης οφείλει να αναγνωρίσει με βάση τον κώδικα που ο ίδιος ο σκηνοθέτης έχει παγιώσει με τη μέθοδό του.

Η εν λόγω ταινία εδράζεται κυρίως σε θέματα κοινωνικής φύσεως και έννοιες που τοποθετούν τα πρόσωπα στο δικό τους ιδιάζων περιβάλλον – πραγματικότητα με την ταυτόχρονη προβολή των ιδεωδών της κοινωνίας του 20^{ου} αιώνα στην Αμερική.

Συγκεκριμένα, η έννοια της πενίας ενσαρκώνεται μέσα από την παιδική εργασία, το οίκημα - περιβάλλον της οικογενείας Νόλαν⁸⁸, την ενδυματολογία των προσώπων και τη λελογισμένη δαπάνη τροφίμων και υλικών από τη μητέρα της Φράνσυ.

Κυρίαρχη έννοια στην ταινία κατέχει ο αλκοολισμός⁸⁹, καθώς ο πατέρας της Φράνσυ χαρακτηρίζεται «άρρωστος» από τη γυναίκα και την κόρη του, λόγω του εθισμού του στο αλκοόλ.

Η ταξική συνείδηση έχει διακριτή θέση στο έργο από την αρχή έως το τέλος και αυτό καθίσταται σαφές από την αντίστιξη – εναλλαγή σκηνών, που επιτυγχάνει αφενός ο φακός (πλούσια συνοικία – φτωχική συνοικία), και αφετέρου το κείμενο: ο λόγος – διάλογος των προσώπων: «*Βλέπω η οικογένεια Νόλαν ανέβηκε κοινωνικά.*»⁹⁰, παρατήρησε ο κος Μπάρκερ, όταν επισκέφθηκε την οικογένεια, έπειτα από την μετακόμισή της στη σοφίτα του οικήματος.

⁸⁸ *Ένα Δέντρο μεγαλώνει στο Μπρούκλιν*, Μπαντ Λάιτον, Τουέντιθ Σέντουρι Φοξ, (20th Century Fox) 1945. Η μετακόμιση της οικογενείας στη σοφίτα με σκοπό την εξοικονόμηση χρημάτων, δηλώνει την πλήρη κοινωνική εξαθλίωση.

⁸⁹ *Ένα Δέντρο μεγαλώνει στο Μπρούκλιν*, ό.π, 18:34 – 19:04.

⁹⁰ *Ένα Δέντρο μεγαλώνει στο Μπρούκλιν*, ό.π, 12:20.

Η φαντασία⁹¹ τώρα ως κατάσταση στοιχειώνει τη συμπεριφορά της μικρής πρωταγωνίστριας, η οποία αναζητά το νόημα της ζωής μέσα από τα βιβλία και την καταγραφή των σκέψεων της στις εκθέσεις του σχολείου. Η φαντασία της σε συνδυασμό με τη μόρφωση⁹² που σταδιακά αποκομίζει, καθώς και η ανάγκη της για μάθηση: «*Θέλω να μάθω τα πάντα για τον κόσμο.*»⁹³, χαρακτηρίζουν την πολυσχιδή προσωπικότητά της.

Ο Τζόνι Νόλαν δημιουργεί μια πλασματική πραγματικότητα, τοποθετώντας μέσα σε αυτήν την οικογένειά του προσπαθώντας να την κάνει να ονειρεύεται το μέλλον με αισιοδοξία, εθελουφλώντας, ουκ ολίγες φορές, για τις πραγματικές και σκληρές συνθήκες διαβίωσης. Η φαντασία, σε συνδυασμό με το τραγούδι και την φωνή του, ενσαρκώνουν την πατρική φιγούρα και τονίζουν την ελπιδοφόρα σκέψη σε μια εποχή δυσβάσταχτη από την πείνα και τη φτώχεια.

Η πίστη του στην αγάπη της κόρης του, Φράνσυ, κρατάει τον Τζόνι στη σφαίρα της δικής του φαντασίας, ενώ στη συνέχεια, αισθανόμενος ότι τη χάνει («*Το ποτήρι ξεχείλισε μαμπα*»⁹⁴, «*Δεν έχεις καμία Ελπίδα Τζόνι.*»⁹⁵) αποφασίζει να βρεθεί αντιμέτωπος με τον ρεαλισμό και τη ζωή όπως πραγματικά είναι. Η σκοτεινή φιγούρα του καθώς φεύγει από την οικία, προοικονομεί του θανάτου του.

Ένα από τα σημαντικότερα σύμβολα της ταινίας που προϋπάρχει στον τίτλο του έργου είναι το δέντρο⁹⁶ που βρίσκεται έξω από το σπίτι της οικογενείας, ορατό από το παράθυρο. Το εν λόγω δέντρο αποτελεί σύμβολο ελπίδας και πίστης στην αγάπη για τον άνθρωπο. Καταφέρνει να επιβιώσει μόνο του, χωρίς ήλιο και νερό, με αποτέλεσμα να φυτρώνει εκεί που δεν υπάρχει άλλη βλάστηση γεμίζοντας με νόημα τις ζωές των κατοίκων στις φτωχικές συνοικίες του Μπρούκλιν. Η Φράνσυ «συνδυάζει» το δέντρο με τον πατέρα της, διότι εκείνος βλέποντάς το να μεγαλώνει χαίρεται και τραγουδάει. Η αποκοπή του, και στη συνέχεια η ικανότητά του να φυτρώνει ξανά μέσα από το τσιμέντο της πόλης, αποτελεί σύμβολο δυναμισμού και ισχυρής θέλησης για επιβίωση σε χαλεπούς καιρούς. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο θάνατος του πατέρα – κυρίου Νόλαν

⁹¹ *Ένα Δέντρο μεγαλώνει στο Μπρούκλιν, ό.π., 14:50 – 15:57.*

⁹² *Ένα Δέντρο μεγαλώνει στο Μπρούκλιν, ό.π., 08:35 – 09:48.* Για την έννοια της μόρφωσης κάνει αναφορά η γιαγιά της οικογένειας, η οποία ακούγοντας την Φράνσυ να διαβάζει ένα έργο του Ουίλιαμ Σαίξπηρ, τονίζει τη σημασία του μορφωτικού επιπέδου και την κοινωνική κινητικότητα ενός ατόμου σε ανώτερο κοινωνικό στρώμα ως απότοκο αυτού.

⁹³ *Ένα Δέντρο μεγαλώνει στο Μπρούκλιν, ό.π., 04:31.*

⁹⁴ *Ένα Δέντρο μεγαλώνει στο Μπρούκλιν, ό.π., 14:37 – 14:42.*

⁹⁵ *Ένα Δέντρο μεγαλώνει στο Μπρούκλιν, ό.π., 48:30.* Το σώμα του Τζόνι παραπαίει προσπαθώντας να δώσει λύση στο αιώνιο πρόβλημά του με το αλκοόλ γνωρίζοντας όμως ότι του είναι ακατόρθωτο να το καταπολεμήσει. Η επιμονή του, στο τέλος, να εργαστεί για να μην αφήσει η Φράνσυ το σχολείο της και τις σπουδές της, του στοίχισε την ίδια του τη ζωή.

⁹⁶ *Ένα Δέντρο μεγαλώνει στο Μπρούκλιν, ό.π., 01:50 – 02:15, 05:14 – 06:21, 25:38 – 25:44.*

δεν αντιστοιχεί και στον οριστικό θάνατο του δέντρου, αφού καταφέρνει να αναγεννηθεί πριν το τέλος της ταινίας. Τα λόγια της μικρής Φράνσου στην ταραύσα του σπιτιού με τον αδελφό της Νήλι, επιτονίζουν το νόημα της ζωής και την προσπάθεια να βρεθεί κανείς στο επίκεντρό της: «*Νήλι, κοίτα το δέντρο. Μεγαλώνει και πάλι όπως το είπε ο μπαμπάς.*»⁹⁷.

Η παιδική ηλικία ως φιλική καταγραφή διατρέχει το έργο, καθώς η πρωταγωνίστρια είναι ένα μικρό κορίτσι που από πολύ νωρίς εργάζεται για να στηρίξει οικονομικά στην οικογένειά της. Ο αδελφός της, Νήλι, σε μια μικρή εμφάνιση, αντιπροσωπεύει το «παιδί» του 19^{ου} αιώνα που παρ' όλες τις οικονομικές δυσκολίες και τα οικογενειακά προβλήματα εμμένει πιστός στην παιδική αθωότητα και ανακαλύπτει καθημερινά μικρές ασχολίες που του προσφέρουν χαρά και ενδιαφέρον για τη ζωή.

Υπενθυμίζω ότι ταινίες με πρωταγωνιστές παιδιά αρχίζουν να γυρίζονται τόσο στην Ευρώπη όσο και την Αμερική από τη δεύτερη δεκαετία του 20^{ου} αιώνα. Το παιδί αποτελεί σύμβολο ξεγνοιασιάς, αγάπης και τρυφερότητας, έννοιες που χαρακτηρίζουν την αντίληψη για τον νέο ήρωα στις κοινωνίες του 20^{ου} αιώνα που ονομάστηκε «αιώνας του παιδιού»⁹⁸.

Το παιδί ως σύμβολο στον κινηματογράφο, συστήνει μια αθώα ύπαρξη που σαγηνεύει τον θεατή με την αγγελικότητά της – θέση που υποστηρίζεται από τις κοινωνικές επιστήμες, που σαφώς αντιτίθενται στην Φροϋδική θεωρία και την παιδική ψυχανάλυση.

Στις ταινίες εποχής του ευρωπαϊκού κινηματογράφου, το παιδί είναι ήρωας μικρός και μεγάλος συγχρόνως που δρα υπηρετώντας το καλό, του ηθικό και το έντιμο. Η παρουσία των παιδιών εντάσσεται στους κόλπους της εκάστοτε κοινωνίας με βάση πρότυπα και αξίες όπως είναι η τάξη, το φύλο, η φυλή, η θρησκεία και τα λοιπά⁹⁹.

Η ενδυματολογία των ηθοποιών απεικονίζει την οικονομική κατάσταση της οικογένειας Νόλαν, σε αντίθεση με τον Τζόνι Νόλαν, ο οποίος σε όλες τις σκηνές της ταινίας φέρει τα ίδια ενδύματα καθωσπρεπισμού, εθελotuφλώντας στην πραγματικότητα.

Όταν ο Νόλαν πεθαίνει, η μικρή Φράνσου συγκεντρώνει τα προσωπικά αντικείμενα μέσα σε μια βαλίτσα και την τοποθετεί κάτω από το κρεβάτι της. Ο φακός του Η. Κ. εστιάζει στη βαλίτσα με τον ρουχισμό του αποσυμβολίζοντας αφενός τον θάνατο (!), και αφετέρου την ανεξάλειπτη παρουσία του στο σπίτι, αλλά κυρίως στην καρδιά της κόρης του.

⁹⁷ Ένα Δέντρο μεγαλώνει στο Μπρούκλιν, ό.π., 25:38 – 25:44.

⁹⁸ Θεοδώρου, Β., Μουμουλίδου, Μ., Οικονομίδου, Αναστ., «Πιάσε με, αν μπορείς...», Η Παιδική Ηλικία και οι Αναπαραστάσεις της στον Σύγχρονο Ελληνικό Κινηματογράφο, Αιγόκερως, 2006, σελ. 8 – 9.

⁹⁹ Θεοδώρου, Β., Μουμουλίδου, Μ., Οικονομίδου, Αναστ., ό.π., σελ. 151 – 152, 200.

Γνωρίζοντας πως ο πατέρας της αγαπούσε τις σχολικές της εκθέσεις, η Φράνσου φύλαξε ορισμένες από αυτές για τον έχει έτσι πάντα ανακλαστικά στη μνήμη της. «*Ο άνθρωπος που τον αγαπούσαν όλοι*»¹⁰⁰ ήταν μια από τις αγαπημένες της εκθέσεις, καθώς αναφέρεται στον χαρακτήρα και την ψυχή του αγαπητού αυτού άντρα.

Ο πατέρας επανέρχεται συμβολικά μέσα από τη νεκρή φύση των λουλουδιών – της ανθοδέσμης που φέρει στην εορτή της αποφοίτησής της η Φράνσου. Ο Τζόνι, πριν πεθάνει είχε δώσει χρήματα στην θεία της Φράνσου, Σίσου, για να αγοράσει την τιμητική αυτή ανθοδέσμη της αποφοίτησης. Η εκπλήρωση της υπόσχεσης και η φιγούρα της παρουσίας του μέσα από αυτή, δημιούργησαν στη Φράνσου μεγάλη συναισθηματική έκρηξη.

Ο σκηνοθέτης αποφασίζει να κλείσει την ταινία του με τα δυο αδέρφια, Φράνσου και Νήλι, να μιλούν στην ταράτσα του σπιτιού τους. Η σκηνή έρχεται σε αντίθεση με μια προηγούμενη που παρουσιάζει μονάχα την πρωταγωνίστρια να ξεσπάει κλαίγοντας για τον αδικοχαμένο θάνατο του πατέρα της, λέγοντας πως ήταν ένας άνθρωπος αγαπητός σε όλο τον κόσμο προσφέροντας πάντα το χαμόγελο και την καλοσύνη του. Το πλάνο με τη μικρή να κλαίει και να μονολογεί κοιτάζοντας ψηλά στον ουρανό, έρχεται σε πλήρη αντίθεση με το τελευταίο πλάνο στην ταράτσα¹⁰¹. Η Φράνσου όντας χαρούμενη μετά τη γέννησης της αδελφής της, Άννυ Λόραν, αισιοδοξεί και επιθυμεί να δει στον ορίζοντα ένα μέλλον γεμάτο όνειρα και ελπίδα για τη ζωή. Οι δυο σκηνές συμβολίζουν από τη μια τον θάνατο και τον πόνο της απώλειας, από την άλλη τη νέα αρχή, το νέο ξεκίνημα που επιφυλάσσει ένα απρόσμενο γεγονός στη ζωή.

3.2 *A Streetcar Named Desire / Λεωφορείον ο Πόθος*

Ο Η. Κ. σκηνοθετώντας το *Λεωφορείον ο Πόθος* υπηρέτησε με αδήριτο πάθος το έργο – κείμενο του Τέννεσυ Ουίλλιαμς. Κατόρθωσε να δημιουργήσει πλήθος συμβόλων που το καθένα και όλα μαζί σκιαγραφούν τη μυστηριώδη προσωπικότητα του Αμερικανού δραματουργού. Ενός ανθρώπου, που έφερε βαθύ το αίσθημα της απαισιοδοξίας με το οποίο σφράγιζε τους ήρωές του, που βιώνουν το κλίμα μιας αποσυνθετικής πλήξης ζητώντας να λιποτακτήσουν από το ασφυκτικό τους παρόν.

¹⁰⁰ *Ένα Δέντρο μεγαλώνει στο Μπρούκλιν, ό.π., 22:23 – 22:50.*

¹⁰¹ *Ένα Δέντρο μεγαλώνει στο Μπρούκλιν, ό.π., 19:40 – 20:25, 25:28 – 26:15.*

Ο ίδιος ο τίτλος «Λεωφορείον ο Πόθος» προκαταβάλλει το βασικό σύμβολο της ταινίας. Όταν η Μπλανς περιπλανιέται στους δρόμους της Νέας Ορλεάνης για να κατευθυνθεί προς το σπίτι της αδελφής της, Στέλλας Ντιμπούα, που βρίσκεται σε μια περιοχή: Ηλύσια Πεδία¹⁰², τότε ένας ναύτης την παρακινεί να πάρει το λεωφορείο που αναγράφει «Desire / Πόθος»¹⁰³. Η επιβίβαση της «στολισμένης» Μπλανς στο λεωφορείο «ο Πόθος» προοικονομεί το πέρασμά της στον πόθο του ζωώδους Πολωνού Στάνλεϋ Κοβάλσκι, καθώς και στη συναισθηματική διαδρομή της από τον πόθο στην τρέλα.

Τα φανταχτερά ενδύματα της Μπλανς από την αρχή μέχρι και τη σκηνή του «βιασμού», όπου χάνει την αίσθηση της πραγματικότητας, απεικονίζουν μια μορφή ξεθωριασμένης πεταλούδας με σπασμένα φτερά¹⁰⁴. Η ενδυματολογική υπερβολή σε συνδυασμό με την κατάχρηση τσιγάρου και αλκοόλ¹⁰⁵ καταφάσκει μια αμφίδρομη υπόσταση κυρίας και ετέρας. Η ένδυσή της αποτελεί το περιτύλιγμα μιας πορσελάνινης κούκλας που σταδιακά σπάει φανερόντας αναμφισβήτητα μια καταρρακωμένη γυναικεία μορφή.

Το «μπαούλο» (!) μέσα στο οποίο μεταφέρει «την περιουσία της» παραπέμπει διαχρονικά στην ταυτότητά της ως γυναίκα¹⁰⁶. Εκτός από την εικόνα του «φαίνεσθαι» - ρουχισμού διακρίνεται και η εικόνα του «είναι» - γράμματα του Άλαν, πράγματα που συμβολίζουν τις ενδόμυχες μνήμες της ηρωίδας που της έχουν καθορίσει τη συμπεριφορά και τη σκοτεινή προσωπικότητά της.

Την αμφιλεγόμενη όψη της επιθυμεί να κρύψει κάτω από το αμπαζούρ, το οποίο όντας γυμνό το χαρακτηρίζει η ίδια «χυδαίο». Η γύμνια του αφαιρεί τη μαγεία μέσα στην οποία υπάρχει η Μπλανς και φανερώνει βίαια τα στρώματα σκληρού ρεαλισμού της πραγματικότητας.

¹⁰² Ουίλλιαμς, Τ., *Λεωφορείον ο Πόθος*, (μτφρ. Μπελιές Ερρ.), Ηριδανός, Αθήνα, 2012, σελ. 7. Τα «Ηλύσια Πεδία» κατά την Ελληνική Μυθολογία αποτελούσαν τμήμα του Άδη και χαρακτηρίζονταν ως ο τελικός προορισμός της ψυχής των ηρώων και των ενάρετων ανθρώπων. Η μετακίνηση της Μπλανς με το λεωφορείο «ο Πόθος» στην περιοχή των Ηλυσίων Πεδίων συμβολίζει την φαινομενική μεταφορά της σε έναν κόσμο ουτοπικό, γεμάτο μαγεία, μακριά από τον χυδαίο ρεαλισμό που βίωσε στη Νέα Ορλεάνη. Τα «Ηλύσια Πεδία» αποτελούν το καταφύγιό της. Για την Μπλανς, ο πόθος και ο θάνατος αναμιγνύονται μέσα της σε μια ένοχη ένωση. «*Μου είπαν να πάρω κάποιο... κάποιο Λεωφορείο ο Πόθος, μετά ένα άλλο που γράφει Νεκροταφεία*», επισημαίνει προφητικά στην αρχή του έργου «*και να κατέβω έξι τετράγωνα πιο κάτω, στα Ηλύσια Πεδία*», στα οποία η ζωή και ο πόθος βρίσκονται πάνω και πριν από το καλό και το κακό, θα της διαφεύγουν διαρκώς, καθώς είναι απασχολημένη αποκλειστικά με τις δικές της ενοχές.

¹⁰³ *Λεωφορείον ο Πόθος*, Τσάρλυ Φέλντμαν, Ουώρνερ Μπράδερς, 1951, 02:07 – 02:29.

¹⁰⁴ *Λεωφορείον ο Πόθος*, ό.π., 01:37:10 – 01:43:05.

¹⁰⁵ *Λεωφορείον ο Πόθος*, ό.π., 12:13. Στο σημείο αυτό ο Στάνλεϋ βλέποντας για πρώτη φορά την Μπλανς στο οίκημά του της προσφέρει ένα είδος ποτού. Εκείνη με τη σειρά της προσπαθεί να το αποφύγει τόσο με το βλέμμα της όσο και με τα λεγόμενά της. Ωστόσο, ο Κοβάλσκι καταλαβαίνοντας την αντίδρασή της για την αποφυγή του ποτού απαγγέλλει μια φράση που ενέχει το στοιχείο της ειρωνείας: «*Άλλοι το πίνουν, και άλλους τους πίνει.*».

¹⁰⁶ *Λεωφορείον ο Πόθος*, ό.π., 14:34 – 22:39.

Τα αντιθετικά θεματικά μοτίβα της μαγείας και του άκρατου ρεαλισμού σκιαγραφούν όλο το έργο και κατά επέκταση το φιλμ του Η. Κ.. Αμείωτο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός πως ο Μιτς τοποθετεί το αμπαζούρ στον γυμνό γλόμπο και στη συνέχεια ο ίδιος το ξαναβγάζει, οριοθετώντας χρονικά το διάστημα κατά το οποίο έβλεπε την Μπλανς όπως εκείνη ήθελε να τη βλέπει, μέσα από ένα πρίσμα μαγείας που εκείνη είχε δημιουργήσει σε όλη τη διάρκεια της γνωριμίας τους¹⁰⁷.

Εν συνεχεία, στη σκηνή του βιασμού – «της ηγεμονίας ενός πιθήκου», ο Στάνλεϋ σκίζει το χάρτινο αμπαζούρ και απογυμνώνει τη λάμπα. Ομοίως, «η Μπλανς βγάζει μια κραυγή πόνου, σαν να ήταν η ίδια που δέχτηκε το χτύπημα. Η κραυγή αυτή σηματοδοτεί, ενδεχομένως, την οριστική φυγή της από την πραγματικότητα και την προσχώρησή της στον κόσμο της ψευδαίσθησης. [...] Από το σκίσιμο του χάρτινου αμπαζούρ και μετά, παύει οριστικά να μιλά, μέχρι τη στιγμή που αποφασίζει να αποδεχτεί τον γιατρό ως σωτήρα της. [...]»¹⁰⁸.

Η παράνοια φτάνει στο ύψιστο σημείο της, όταν η Μπλανς ανοίγοντας την πόρτα για να «αποδράσει» από το κλουβί του επικίνδυνου πόθου, συναντάει μπροστά της μια Μεξικάνα γριά με τη μορφή μάγισσας που πουλάει «φλόρες», λουλούδια των νεκρών. Η πένθιμη φωνή της τρομάζει την Μπλανς οδηγώντας την με αυτό τον τρόπο στο «αντίδοτο του θανάτου που είναι ο πόθος», όπως η ίδια αναφέρει. Η όψη της γριάς Μεξικάνας προοικονομεί τον επερχόμενο «θάνατό της»¹⁰⁹. Η μορφή της Μεξικάνας τσιγγάνας επανέρχεται λίγο πριν τη σκηνή του «βιασμού» της Μπλανς από τον Στάνλεϋ, απεικονίζοντας την πλήρη νοητική και σαρκική εξαθλίωσή της.

Η μη υπαρκτή μουσική και οι ήχοι που ακούει κατά διαστήματα η Μπλανς υποδηλώνουν τα όρια ανάμεσα στην ψευδαίσθηση και την πραγματικότητα. Η επαναφορά των ήχων της πόλκας «Βαρσοβιάνα», των φωνών και έπειτα του πυροβολισμού από εκείνο το βράδυ της αυτοκτονίας του αρραβωνιαστικού της, Άλαν, καθιστούν την Μπλανς σε έρμαιο του υποσυνειδήτου της. Η μνήμη του νεαρού Άλαν παραμένει ζωντανή και μέσα από άλλα δυο σύμβολα που σκιαγραφούν την αλλόκοτη συμπεριφορά της πρωταγωνίστριας. Τα γράμματα¹¹⁰ που είναι κρυμμένα στο μπαούλο (!) με τα ενδύματά της αναδίδουν έναν αθώο ερωτισμό που

¹⁰⁷ *Λεωφορείον ο Πόθος, ό.π.*, 05:22, 35:12, 1:30:14 – 1:30:30.

¹⁰⁸ Hardison Londré, F., *A streetcar running fifty years*, (μτφρ. Ευτυχιάδου, Σ.), στο *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*, ed. by M.C. Roudane, Cambridge University Press, 1997, σελ. 45-63.

¹⁰⁹ *Λεωφορείον ο Πόθος, ό.π.*, 01:33:10 – 01:33:43, 01:44:47 – 01:45:14.

¹¹⁰ *Λεωφορείον ο Πόθος, ό.π.*, 24:37 – 25:25.

χάνει την αγνότητά του από τη στιγμή που τα αγγίζει ο Στάνλεϋ. Το βίαιο άγγιγμά του απομυθοποιεί και καταστρέφει την κατάθεση του Άλαν που ενυπήρχε στο κιτρινωμένο χαρτί.

Η αδυναμία της Μπλανς στα νεαρά αγόρια φαίνεται στη σκηνή που ένας νέος επισκέπτεται το σπίτι της Στέλλας και του Στάνλεϋ Κοβάλσκι, με σκοπό να μαζέψει συνδρομές για την εφημερίδα «Εσπερινός Αστέρας». Η Μπλανς γοητευμένη και χαμένη στο πρόσωπο του νεαρού προσπαθεί να βρει κάποιο χρηματικό ποσό να του προσφέρει δίχως αποτέλεσμα όντας «φτωχή συγγενής». Η εμμονή της στο νεαρό της ηλικίας του, υποδηλώνεται τη φράση της «είσαι πρίγκιπας των παραμυθιών [...]». *Θέλω να σε φιλήσω, μόνο μια φορά, να σε φιλήσω απαλά και γλυκά στο στόμα. Τώρα φύγε, τρέχα! Θα ήθελα να σε κρατήσω κοντά μου, αλλά πρέπει να είμαι φρόνιμη και να μην απλώνω χέρι στα παιδιά. Αντίο.*¹¹¹.

Ο Η. Κ. κατέφερε να αναγάγει σε σύμβολο κάθε στοιχείο του κειμένου – έργου του Τέννεσου Ουίλλιαμς.

Ειδικότερα, στο *Λεωφορείον ο Πόθος*, η κουρτίνα¹¹² που διαχωρίζει τα δυο δωμάτια του σπιτιού των Κοβάλσκι παριστάνει το μέσο διαχωρισμού μιας γυναικείας καθωσπρέπει ύπαρξης (Μπλανς) και ενός εναπομείναντα «πιθήκου» (Στάνλεϋ).

Ένα ακόμα σύμβολο αντίθεσης είναι η εξωτερική σκάλα¹¹³ που ενώνει τους δυο ορόφους – τα σπίτια των Κοβάλσκι και της Γουίνι, ιδιοκτήτριας ολόκληρου του οικήματος. Ο πάνω όροφος (οικία Γουίνις) παραπέμπει στη λογική και τη μη αποδοχή του άγριου – βίαιου ενστίκτου, ενώ ο κάτω (οικία Κοβάλσκι) παραπέμπει στον άκρατο μηδενισμό του γυναικείου φύλου, την ηγεμονία της αντρικής φιγούρας και το σθένος μιας κατώτερης ανερχόμενης τάξης. Η Στέλλα Ντιμπούά ανεβαίνει στον πάνω όροφο κάθε φορά που συνειδητοποιεί τον μηδενισμό της αλλά και την αδυναμία της στην αντιμετώπιση της βίαιης συμπεριφοράς του άντρα της, Στάνλεϋ.

Η εμφάνιση – παραμονή της Μπλανς Ντιμπούά στην οικία των Κοβάλσκι, συνδυάζεται με την εικόνα της καθημερινής χρήσης του ζεστού, χαλαρωτικού μπάνιου. Από την πρώτη στιγμή

¹¹¹ *Λεωφορείον ο Πόθος*, ό.π., 57:03 – 1:00:29. «Όσον αφορά την έλξη που ασκούν στην Μπλανς τα νεαρά αγόρια, η Roxana Stuart [ηθοποιός που έπαιξε το ρόλο της Μπλανς δύο φορές] σημειώνει: «Μου φαινόταν προφανές ότι Μπλανς έλκεται από τα νεαρά αγόρια, ακριβώς επειδή η αθωότητα και η αγνότητά τους λειτουργούν εξαγνιστικά και για εκείνη. Επιπλέον, πίστευα ότι έτσι η Μπλανς διατηρούσε ζωντανό στη μνήμη της τον Άλαν, τον νεαρό σύζυγό της που αυτοκτόνησε. Όταν το ανέφερα αυτό στον κύριο Ουίλλιαμς, μου είπε: «Όχι. Μέσα στο μυαλό της, η ίδια έχει γίνει ο Άλαν. Και κάνει πράξη τον τρόπο που φαντάζεται ότι ο Άλαν θα προσέγγιζε ένα νεαρό αγόρι.»», Felicia Hardison Londré, *A streetcar running fifty years*, στο *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*, ed. by M.C. Roudane, Cambridge University Press, 1997, σελ. 45 – 63.

¹¹² *Λεωφορείον ο Πόθος*, ό.π., 07:30.

¹¹³ *Λεωφορείον ο Πόθος*, ό.π., 40:37 – 41:41.

της επίσκεψης η Μπλανς καταφεύγει στο λουτρό για το πλύσιμο και τον κατευνασμό των νεύρων της, όπως εκείνη υποστηρίζει. Η τόσο συχνή χρήση του νερού παραπέμπει μια προσπάθεια εξαγνισμού και κάθαρσης του παρελθόντος της αλλά και του αβέβαιου παρόντος. Το νερό αποτελεί σύμβολο δημιουργίας και αναγέννησης μια νέας ύπαρξης, την οποία η Μπλανς επιθυμούσε αφήνοντας πίσω το σκοτεινό παρελθόν.

Είναι σαφές ότι υπάρχουν αυτοβιογραφικές αναφορές μέσα στο *Λεωφορείο ο Πόθος*. Η κεντρική δραματική σύγκρουση ανάμεσα στην ξεπεσμένη αριστοκράτισσα του Νότου (Μπλανς) και τον σκληρό χαρτοπαίχτη και πρώην αξιωματικό του στρατού (Στάνλεϋ) , που η δουλειά του τον αναγκάζει να βρίσκεται διαρκώς στον δρόμο, είναι μια απεικόνιση της σύγκρουσης των γονιών του συγγραφέως, της οποίας ήταν μάρτυρας από την παιδική του ηλικία. Οι γονείς του, τελικά, χώρισαν τη χρονιά που το *Λεωφορείο ο Πόθος* ανέβηκε στο Μπροντγουέι. «*Την ίδια στιγμή, η Μπλανς αποτελεί μάσκα για τον ίδιο τον συγγραφέα. [...] Η διάσημη ατάκα της την ώρα της τελικής της εξόδου «Όποιος κι αν είστε... Εγώ πάντοτε στηρίζομαι στην καλοσύνη των ξένων!»* αντηχεί σαν μια ομολογία του συγγραφέα για την αδυναμία του, εξαιτίας του φόβου της απώλειας, να κάνει ουσιαστικές σχέσεις, αλλά και για τη συνακόλουθη προτίμησή του να κυκλοφορεί ελεύθερος στον κόσμο των ομοφυλοφίλων [...]»¹¹⁴.

Η επιστροφή του Στάνλεϋ από το μαιευτήριο υποβάλλει μια θριαμβική νίκη που τονίζεται με το άνοιγμα της γκαζόζας και την ξέφρενη προσωπική γιορτή περιχύνοντάς την στο πρόσωπο και τα ρούχα του¹¹⁵. Η έντονη ένδειξη του θριάμβου του προοικονομεί και τον απώτερο θρίαμβό του, την ηγεμονία του πάνω στο σώμα της Μπλανς.

Προτού ο Στάνλεϋ «επιτεθεί» στην άβουλη Μπλανς, αποφασίζει να φορέσει τις καλές του μεταξωτές πιζάμες παριστάνοντας για λίγο έναν άντρα υψηλής κοινωνίας σε σώμα πιθήκου¹¹⁶. Η κίνησή του μπορεί να παρομοιαστεί με την προετοιμασία μιας παγανιστικής τελετής – θυσίας προς κάτι ανώτερο. Το θύμα του βρίσκεται αβοήθητο μέσα στο ίδιο του τον χώρο με ένα πέπλο παράνοιας να το διεγείρει. Στη συνέχεια, αφού ο Στάνλεϋ κατέχει πλήρως τον έλεγχο ορμάει σαν

¹¹⁴ Boxill, R., *Tennessee Williams (Modern Dramatists)*, Macmillan, (μτφρ. Νικολόπουλος Χρ.), Λονδίνο, 1987, σελ. 1-38.

¹¹⁵ *Λεωφορείον ο Πόθος*, ό.π., 01:40:19 – 01:40:43.

¹¹⁶ *Λεωφορείον ο Πόθος*, ό.π., 01:40:53 – 01:48:05.

θηρίο πάνω στην Μπλανς, η οποία πλέον παραδομένη στο βίαιο κάλεσμά του στέκεται με παγωμένη μορφή εμπρός στον σπασμένο καθρέφτη που ο φακός του Η. Κ. αποθανατίζει¹¹⁷.

Με αυτόν τον τρόπο ο Η. Κ. επιλέγει να παρουσιάσει την πιο εμβληματική σκηνή του έργου με κυρίαρχο απότοκο την ήττα μιας τίγρης. Η σκηνή στην ολότητά της αναδείχνει την αντίθεση ανάμεσα στο πνεύμα και τη σάρκα και την επικράτησή της.

Ο Τ. Ουίλλιαμς δημιουργεί εξεζητημένους χαρακτήρες δίνοντάς τους οικουμενική διάσταση στις προσωπικές του φαντασιώσεις. Ο πρόσφατος πατέρας, Στάνλεϋ Κοβάλσκι, έχοντας φορέσει τις μεταξωτές πιτζάμες του που κρατάει για ειδικές περιπτώσεις, επιβάλλει βίαια στην Μπλανς μια ιδιότυπη γιορτή για την επικείμενη γέννηση του γιου του. Μια αλλοπρόσαλλη, νέα γενέθλια μέρα πρόκειται να αντικαταστήσει τα γενέθλιά της. Στην τελευταία σκηνή του έργου, ένας νέος Κοβάλσκι – ο επερχόμενος γιος του Στάνλεϋ κάνει την πρώτη του εμφάνιση και η Μπλανς Ντιμπούα την τελευταία της έξοδο.

3.3 *On the Waterfront / Το Λιμάνι της Αγονίας*

Το *Λιμάνι της Αγονίας* είναι η τρίτη ταινία όπου ο Η. Κ. συνεργάζεται με τον Μάρλον Μπράντο και διαχρονικός θρίαμβος αφού βραβεύτηκε με οκτώ από τα δώδεκα Όσκαρ Νιου Τζέρσι για τα οποία είχε προταθεί τη δεκαετία του '50.

Το σενάριο είναι βασισμένο σε μια σειρά άρθρων του βραβευμένου με Πούλιντζερ για τις αποκαλύψεις του δημοσιογράφου Μάλκολμ Τζόνσον και έγινε πηγή διαμάχης του Η. Κ. με τον σεναριογράφο Μπάντι Σούλπεργκ, αφού η ταινία έδωσε βάρος στον Τέρυ Μαλόυ που ενσάρκωνε ο Μάρλον Μπράντο και όχι στον Τσάρλυ Μαλόυ, τον αδελφό του.

Ο Η. Κ. μεταφέρει στη μεγάλη οθόνη τον μικρόκοσμο του λιμανιού του Χομπόκεν επιμένοντας στη λεπτομέρεια τόσο ώστε να πιστεύει ο θεατής ότι παρακολουθεί συγχρόνως και ένα ντοκιμαντέρ. Χρησιμοποιεί εντούτοις την ερμηνευτική Μέθοδο του πρώην δασκάλου και συνεργάτη του, Λη Στράσμπεργκ, προκειμένου να αποσπάσει κατεξοχήν νατουραλιστικές ερμηνείες.

¹¹⁷ *Λεωφορείον ο Πόθος, ό.π.*, 01:48:03. Ο σπασμένος καθρέφτης με την όψη της Μπλανς να ανακλάται στον φακό, συμβολίζει το «παραλυμένο» σώμα της και τον άκρατο πόθο της μπροστά στον πρωτογονισμό του Στάνλεϋ Κοβάλσκι.

Ο πρωταγωνιστής Τέρυ Μαλού ενσαρκωμένος από τον Μάρλον Μπράντο σε όλο το έργο «απασχολεί» τη στοματική του θάλαμη με μια τσίχλα¹¹⁸. Η τσίχλα ως σύμβολο στον συγκεκριμένο ρόλο αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα αντικείμενα της κινηματογραφικής σκηνής. Ο Τέρυ Μαλού, άντρας δυναμικός, έχοντας μεγαλώσει δίχως οικογενειακή φροντίδα, διακατέχεται μονίμως από μιαν οργή, την οποία οφείλει να καταστείλει εφόσον βρίσκεται στο πλευρό του αδελφού του Τσάρλυ Μαλού, μέλους της συμμορίας. Η τσίχλα είναι η μοναδική άμυνα του ηθοποιού, καθώς ενεργοποιεί τους νευρώνες της στοματικής κοιλότητας που δέχονται όλη την πίεση – ενέργεια του σώματός του. Η νευρικότητά – εντάσεις του καταστέλλονται και η τσίχλα ενισχύει την εξωτερική εικόνα της ανεμελιάς. Η αντίδρασή του σε οτιδήποτε συμβαίνει δεν εξωτερικεύεται, ενώ η φαινομενική αδιαφορία αναδεικνύει όλη τη στάση του. Ο Τέρυ πάσχει και αγωνιά. Από την αρχή της ταινίας συγκρατεί την οργή του, δεν αντιδρά σε αυτά που βλέπει, εσωκλείει τον πόνο του και την ενέργειά του. Ωστόσο, όταν αποφασίζει να επαναστατήσει και να αφηθεί στα θέλω του, η οργή του απελευθερώνεται και το αντικείμενο – τσίχλα δεν χρησιμοποιείται πια.

Ο γάντζος αποτελεί αντικείμενο – σύμβολο στην ταινία του Η. Κ., καθώς συνδέεται με την εργατική τάξη. Όλοι οι λιμενεργάτες στην αποβάθρα περιμένουν με ανυπομονησία να ακουστεί το όνομά τους για να εργαστούν. Ένας ανάμεσά τους, ο Τέρυ Μαλού, φορώντας επιδεικτικά τον γάντζο στο πανωφόρι του, είναι από τους πρώτους στην προτίμηση του συνδικάτου, εξαιτίας της ενεργούς συμμετοχής του σε εκείνο. Ο γάντζος επιτονίζει την επαγγελματική ταυτότητα του Τέρυ.

Ο αρχηγός του συνδικάτου, Τζόνι Φρέντλ, ασκεί πίεση στον Τσάρλυ για να εκβιάσει τον αδελφό του, Τέρυ, με σκοπό την αρνητική κατάθεση των ονομάτων της συμμορίας. Ο Τσάρλυ συνειδητοποιεί τα λάθη του απέναντι στον αδελφό του και τον αφήσει να διολισθήσει. Η επιλογή του αυτή καταλήγει στη δίωξη και τον φόνο του. Ο σωρός του σώματός του κρέμεται από τον γάντζο σε στενό ενός δρόμου ως προειδοποίηση για τον Τέρυ. Ο γάντζος που αρχικά συμβόλιζε την επιβολή της δύναμής του, τώρα παραπέμπει στην κατάρπωση και τον θάνατό του¹¹⁹.

Ο φόνος του Τζο Ντόιλ, ενός λιμενεργάτη της εργατικής τάξης και αδελφού της Ίντι Ντόιλ, αποκαλύπτει εξ αρχής τη διαφθορά του συνδικάτου. Καίριο αντικείμενο στην παρουσία

¹¹⁸ *Το Λιμάνι της Αγωνίας*, Σαμ Σπίγκελ, Κολούμπια Πίκτσερς, 1953.

¹¹⁹ *Το Λιμάνι της Αγωνίας*, ό.π., 01:20:32.

του Τζο είναι το αμπέχονό του. Από την πρώτη στιγμή η Ίντι το αφαιρεί από το σώμα του και το φέρει μαζί της. Εν συνεχεία, το ίδιο αμπέχονο περνάει στα χέρια ενός άλλου λιμενεργάτη, στενού φίλου του Τζο. Η ιστορία επαναλαμβάνεται και ο λιμενεργάτης φορώντας το αμπέχονο του Τζο φονεύεται προμελετημένα με την πρόφαση ότι επρόκειτο περί εργατικού ατυχήματος από άντρες της συμμορίας του συνδικάτου. Το «ταξίδι» του αμπέχονου σταματάει τη στιγμή που βρίσκεται στο σώμα του Τέρυ. Η Ίντι αποφασίζει να το προσφέρει στον άνδρα που έχει ήδη εμβολίσει τη ζωή της.

Η ταινία μπορεί να διαχωριστεί σε τρεις ενότητες, όπου καθεμιά προσδιορίζεται από το πού βρίσκεται το αμπέχονο και ποια ενέργεια – σύγκρουση επρόκειτο να συντρέξει. Το αμπέχονο θα αποτελέσει το σύμβολο εκδίκησης για τον προκάτοχό του, Τζο. Ο Τέρυ Μαλού, ο οποίος καταφέρνει να συντρίψει τη συμμορία του συνδικάτου, παρουσιάζεται ως ήρωας της εργατικής τάξης φορώντας το ένδυμα ενός «άτυχου επαναστάτη»¹²⁰.

Τα γάντια της Ίντι συμβολίζουν τη δέσμευση προς τον αγαπημένο της Τέρυ. Στη σκηνή που βρίσκονται για πρώτη φορά μαζί και συζητούν περπατώντας, ξαφνικά, το ένα γάντι της πέφτει στο έδαφος. Ο Τέρυ σκύβει, το πιάνει και το φοράει. Ο Η. Κ. αναφέρει πως στην πρόβα της σκηνής ο Μάρλον Μπράντο αντέδρασε ενστικτωδώς πιάνοντας το πεσμένο γάντι. Το αποτέλεσμα ήταν αληθινό και ζητήθηκε από τους ηθοποιούς να το ξανακάνουν στο γύρισμα. Η κίνηση του Μ. Μπράντο αποκαλύπτει την αποδοχή της συναισθηματικής δέσμευσης από την Ίντι, καθώς και την οικειοποίηση των προσωπικών της αντικειμένων μέσα από μια ρεαλιστική παροντική τρυφερότητα¹²¹.

Ο Η. Κ. σκηνοθέτησε μεγάλο μέρος της ταινίας του πάνω σε μια ταράτσα της περιοχής του Χομπόκεν δημιουργώντας εικόνες σε διαφορετικά επίπεδα. Στο «κάτω» επίπεδο (τα στενά της περιοχής Χομπόκεν, τα εσωτερικά των μαγαζιών, των σπιτιών, του λιμανιού κ.α.) εξωτερικεύει ένα σκοταδισμό, όπως αυτός εμφανίζεται μέσα τη μαφία, τους φόνους εκ προμελέτης, την πενία κ.α., ενώ στο «άνω» επίπεδο (ταράτσα) η ζωή ρέει με άλλους ρυθμούς (παιδιά, περιστέρια, όψη του λιμανιού περιτριγυρισμένου από θάλασσα).

Ο φακός του Η. Κ. ζουμάρει στην ταράτσα όπως ακριβώς την παρατηρεί ο Μάρλον Μπράντο ως Τέρυ, διότι επρόκειτο να φονευθεί ο Τζο και να ριχθεί από αυτήν. Από τον φόνο

¹²⁰ *Το Λιμάνι της Αγωνίας*, ό.π., 13:13 – 13:26, 56:44 – 59:09.

¹²¹ *Το Λιμάνι της Αγωνίας*, ό.π., 28:03 – 29:21.

και έπειτα, όλα τα πλάνα γίνονται πάνω σε αυτήν εστιάζοντας στην οσκαρική υποκριτική του Μάρλον Μπράντο περνώντας τον περισσότερο χρόνο του στον περιστερώνα.

Η ταράτσα, ως χώρος, συνδυάζεται με τα περιστέρια που υποδηλώνουν την ελπίδα, την πίστη, την αγάπη και την ανάγκη για επικοινωνία, οριστικές αναζητήσεις – ιδεώδη του Τέρυ.

Ο Η. Κ., αναφέρει για τα περιστέρια ως σύμβολο στην αυτοβιογραφία του: «[...]. Ο ουρανός από πάνω μου ήταν γεμάτος από περιστέρια που πετούσαν ανήσυχα από το ένα μέρος στο άλλο. Πρόσεξα καλύτερα κι είδα γιατί. Δυο μεγάλα γεράκια κυριαρχούσαν στον ουρανό και κάθε φορά που ήθελαν τροφή βουτούσαν κι άρπαζαν από ένα περιστέρι. Κοίταζα το θέαμα και σκεφτόμουν ότι τα περιστέρια ήταν σαν τους πρόσφυγες: δεν ανταπέδιδαν τα χτυπήματα, γιατί δεν είχαν τα όπλα. Παχουλά και βαριά καθώς ήταν, δεν μπορούσαν ν' αναπτύξουν την ταχύτητα που θα τους έσωζε τη ζωή.»¹²².

Τα δυο σύμβολα (ταράτσα – περιστέρι) συνδέονται άρρηκτα μεταξύ τους. Η θέση των περιστεριών βρίσκεται στον ανοικτό χώρο της ταράτσας αλλά τοποθετημένα μέσα σε μεγάλο κλουβί. Η ζωή τους μπορεί να παρομοιαστεί με τη ζωή του Τέρυ, αφού και αυτός εβρισκόμενος στην τάξη των λιμενεργατών (ανοιχτός χώρος – ταράτσα) έχει «φυλακισθεί» στη αυθαιρεσία του συνδικάτου (κλειστός χώρος – κλουβί).

Ο θάνατος - φόνος των περιστεριών συμβαδίζει με το πάθος και την οργή του Τέρυ¹²³. Το συναισθηματικό δέσιμό του με τα περιστέρια, ως φορείς μιας ουράνιας ελπίδας, υποβάλλει τη έλλειψη αγάπης – τρυφερότητας που στερήθηκε στα παιδικά του χρόνια, καθώς μεγάλωσε σε ορφανοτροφείο.

Ο Πατέρας Μπάρι είναι το πρόσωπο που ενσαρκώνει τη θρησκεία. Η θρησκεία ως σύμβολο εκπροσωπεί την απολυτότητα της ανθρώπινης ύπαρξης και την ολοκλήρωσή της για την επίτευξη ενός τελικού σκοπού. Ο Πατέρας Μπάρι, εκφραστής και μοναχικός επαναστάτης της πόλης του Χομπόκεν, κηρύττει με κυρίαρχο όπλο την πίστη του όχι μονάχα στο Θεό αλλά κυρίως στην έννοια της αλήθειας και της δικαιοσύνης. Η προσπάθειά του για την κατάρρευση του συνδικάτου και την κατάδοση των μελών του, ενισχύει τη χριστιανική θεώρηση της λύτρωσης, όπου ύψιστος στόχος της αποτελεί η επανασύνδεση του ανθρώπου με τον συνάνθρωπό του, τον Θεό, τον κόσμο και τον εαυτό του μέσα στα πλαίσια της ελευθερίας, της δικαιοσύνης και της αγάπης. Το επαναστατικό πνεύμα είναι απαραίτητο να υπηρετεί τον

¹²²Καζάν, Ελ., *Μία Ζωή*, ό.π., σελ. 574.

¹²³ *Το Λιμάνι της Αγωνίας*, ό.π., 03:02 – 03:35, 11:15 – 12:18, 33:29 – 37:48, 01:03:50 – 01:07:42, 01:32:18 – 01:35:24.

πανανθρώπινο φαινόμενο της θρησκείας, με σκοπό την άρτια και δίκαιη θέση του ατόμου μέσα στο κοινωνικό σύνολο.

Ο Καρλ Μάλντεν στον ρόλο του Πατέρα Μπάρι τοποθετείται από την αρχή της ταινίας στο πλευρό του Τέρυ, προσπαθώντας να του αφυπνίσει το επαναστατικό πνεύμα για να «θυσιαστεί» στο βωμό της δικαιοσύνης.

3.4 *East of Eden / Τα Ανατολικά της Εδέμ*

Η επική νουβέλα του Τζον Στάινμπεκ, *Τα Ανατολικά της Εδέμ*, μεταφέρεται το 1955 στην κινηματογραφική οθόνη από τον Η. Κ. και μέχρι σήμερα η ταινία παραμένει στην ιστορία ως μία από τις τρεις ταινίες σταθμούς στην φιλομογραφία του Τζέιμς Ντιν.

Η ταινία προβλήθηκε και στο επίσημο διαγωνιστικό τμήμα του Διεθνούς Κινηματογραφικού Φεστιβάλ των Καννών το 1955, όπου ο Η. Κ. απέσπασε το Βραβείο Καλύτερης Δραματικής Ταινίας.

Η ταινία εξέχει για την καινοτόμο μέθοδο του Η. Κ. με τη νέα, μάλιστα, φόρμα της ευρείας εικόνας που κατέστη έκτοτε κανόνας (από το 1953 έως το 1967), το σινεμασκόπ (Cinemascope)¹²⁴.

Τα Ανατολικά της Εδέμ αποτελούν ένα από τα πιο οδυνηρά και αξιομνημόνευτα πορτραίτα της οικογενειακής ασφυξίας στην οθόνη του ευρωπαϊκού κινηματογράφου.

Ο Η. Κ. εστιάζει τον φακό του στα ακόλουθα αντιθετικά ζεύγη: πατέρας – γιος, πατέρας – μητέρα, πατέρας – θρησκεία, μητέρα – γιος, αδελφός – αδελφός, πόλεμος – ειρήνη, χρήμα – τιμιότητα, ζωή – θάνατος, καλός – κακός, αγάπη – μίσος, δικαιοσύνη – αδικία, πίστη – απιστία, ηθικός – ανήθικος.

Ο μικρός γιος, Καλ Τρασκ, με τον πατέρα του, Άνταμ Τρασκ, έχουν αναπτύξει μια σχέση βαθιάς αγάπης, αλλά και δυσπιστίας. Οι σχέσεις των άλλων προσώπων του έργου διαπλέκονται με επίκεντρο τη σχέση του Καλ και Άνταμ.

Η ύπαρξη της μητέρας και η επιλογή της να αφήσει πίσω την οικογένειά της ακολουθώντας τον δρόμο της πορνείας και του χρήματος, αποτελεί την αιτία κατάπτωσης του

¹²⁴ Young, J., *Kazan on Kazan*, Faber and Faber, United Kingdom, 1999, σελ. 200.

οικογενειακού ζυγού οξύνοντας τους χαρακτήρες των ηρώων, οι οποίοι σταδιακά υιοθετούν γκροτέσκο όψη και συμπεριφορά¹²⁵.

Τα συναισθήματα ζήλειας και διαμάχης των δυο αδελφών, Καλ και Άρον, για επικράτηση στην ψυχή, τόσο του πατέρα τους όσο και της νέας Άμπρα, σκιαγραφούν τις περισσότερες σκηνές της ταινίας προβάλλοντας τις στερεοτυπικές έννοιες του καλού και του κακού¹²⁶.

Η θρησκεία υποβάλλεται με τη Βίβλο, που κυριαρχεί στον οικείο χώρο του πατέρα, ο οποίος καθημερινά επιβάλλει στα παιδιά του την ανάγνωση χωρίων, με σκοπό την κάθαρση και τη λύτρωση εκείνων¹²⁷.

Η παράμετρος – το θέμα του χρήματος αναδεικνύεται μέσα από τα δυο βασικά πρόσωπα της ταινίας, την μητέρα και τον γιο της, Καλ. Η μητέρα του Καλ, ιδιοκτήτρια και εργαζόμενη σε οίκο ανοχής, καταφέρνει με ανήθικο τρόπο να αποκτήσει περιουσία. Ο Καλ, για να μπορέσει να βρεθεί στο επίκεντρο της καρδιάς του πατέρα του, αποφασίζει να δανειστεί κρυφά ένα μεγάλο ποσό χρημάτων από εκείνη. Ο δανεισμός αυτός αφορά στη δημιουργία μιας κερδοφόρας επιχείρησης με φασόλια, καταφέροντας κατά τη διάρκεια του πολέμου, να κερδίσει αρκετά χρήματα, ώστε να τα προσφέρει στον απρόσιτο Άνταμ¹²⁸.

Η έννοια της ζωής και του θανάτου διατρέχουν όλο το έργο. Στην ευρεία έννοια της ζωής εμπεριέχεται ο έρωτας του Καλ για την Άμπρα, η προσπάθεια του Καλ για την απόδειξη αγάπης στον πατέρα του, η πλήρης αφοσίωση του Καλ στις τελευταίες στιγμές ζωής του πατέρα του κ.α.. Από την άλλη πλευρά, η έννοια του θανάτου – είτε με την κυριολεκτική του σημασία είτε με την μεταφορική του – αναδειχνέται μέσα από τα δεινά του Α Παγκοσμίου Πολέμου¹²⁹, την πλήρη εγκατάλειψη των παιδιών από τη μητέρα τους, την τραγική κατάληξη του μεγάλου

¹²⁵ *Τα Ανατολικά της Εδέμ*, Τζακ Ουώρνερ, Ουώρνερ Μπράδερς, 1955, 01:45:46. Το συγκεκριμένο σημείο του έργου μπορεί να αναφερθεί ως παράδειγμα μιας γκροτέσκο όψης του ηθοποιού και της συμπεριφοράς του. Ο Άρον όντας μεθυσμένος και συναισθηματικά φορτισμένος από την αποκάλυψη του Καλ για τη μητέρα του, αποφασίζει να διαφύγει με το τρένο για τον πόλεμο. Η γκροτέσκο όψη του παρακολουθώντας από το παράθυρο του τρένου τον πατέρα του και τον αδελφό του, διεγείρει έντονα τον ψυχισμό του θεατή και προκαλεί το έλεος.

¹²⁶ *Τα Ανατολικά της Εδέμ*, ό.π., 21:13 «Δεν μετανοείς είσαι κακός.», 01:15:04 «Είσαι κακός;», 01:35:56 «Αν θες να μου κάνεις ένα δώρο, ζήσε μια καλή ζωή.», 1:35:45 «Μην την ακουμπήσεις ζανά. Δεν σε εμπιστεύομαι. Δεν είσαι καλός.».

¹²⁷ *Τα Ανατολικά της Εδέμ*, ό.π., 19:03 – 22:07. Η Βίβλος αποτελεί το σύμβολο της νουθεσίας και συντριβής του κακού. Ο πατέρας μέσα από αυτήν πιστεύει πως θα καταφέρει να νουθετήσει τον Καλ και να τον απομακρύνει από τον κακό δρόμο που έχει επιλέξει να ακολουθήσει.

¹²⁸ *Τα Ανατολικά της Εδέμ*, ό.π., 01:34:12 – 01:36:14. Η σκηνή, στην οποία ο Καλ προσφέρει τα χρήματα στον πατέρα του μέσα σε έναν φάκελο ως δώρο για τα γενέθλιά του, χαρακτηρίζεται εμβληματική από τον Η. Κ., αφού η υποκριτική του Τζέιμς Ντιν στηρίζεται στην τεχνική του αυτοσχεδιασμού και την αλήθεια της στιγμής. (βλ. 2.2 σελ. 25.).

¹²⁹ *Τα Ανατολικά της Εδέμ*, ό.π., 01:03:53 – 01:07:03.

αδελφού, Άρον (όταν επισκέφθηκε με τη βία τη μητέρα του στον οίκο ανοχής) αλλά και τα αποτελέσματα υγείας που επέφερε η τραγική όψη του Άρον στον πατέρα του, Άνταμ.

Το ράντζο, ως περιουσιακό στοιχείο της οικογενείας των Τρασκ, υποδηλώνει την έννοια του εγκλεισμού. Η μητέρα των παιδιών και σύζυγος του Άνταμ Τρασκ αποφασίζει να αφήσει πίσω της την καταπιεστική κατά αυτήν ζωή, αφού όπως αναφέρει στον γιο της, Καλ, αισθανόταν δέσμια του ράντζου. Ο φακός του Η. Κ. εστιάζει στην εικόνα του ράντζου από το πρώτο κιόλας πλάνο .

Ο μύθος της μητέρας συμβολίζει συγχρόνως την έννοια της απώλειας, της απόρριψης, της εγκατάλειψης και του μητρικού συνδέσμου. Η μητέρα αποτελεί το ύψιστο σημείο αναφοράς και ταυτοποίησης του παιδιού. Συμβάλλει οριστικά στη ψυχοσύνθεσή του και την εξελεγκτική του πορεία.

Η Κέιτ, ως απύουσα μητέρα, αδιαφορώντας για την τύχη των δυο παιδιών της και υιοθετώντας μια απρόσιτη παρουσία¹³⁰, κρύβεται πίσω από το μαύρο τούλι του καπέλου της και τα γάντια της¹³¹. Η εμμονή της να παραμείνει νέα και αψεγάδιαστη παρατηρείται στη φράση: «*Ημουν πολύ όμορφη κάποτε.*»¹³², τη στιγμή που κοιτάζει τον γιο της Καλ μέσα από τον καθρέφτη πιάνοντας τον γερασμένο λαιμό της. Από νέα φρόντιζε πολύ τα χέρια της, τα οποία φάνταζαν «πορσελάνινα», όπως αναφέρει ο Άνταμ Τρασκ: «*Είχε υπέροχα χέρια. Πορσελάνινα. Και τα φρόντιζε πολύ. Η μητέρα της είχε αρθρίτιδα. Πάντα φοβόταν ότι θα πάθει αρθρίτιδα στα χέρια.*»¹³³. Ο φακός ζουμάρει αρκετές φορές στα γυμνά χέρια της, που αγγίζουν το ένα το άλλο απαλά.

Τα γάντια επιτονίζουν το πρόσωπο της μητέρας και αποκαλύπτουν την αίσθηση ντροπής, φόβου και απομάκρυνσης από την πραγματικότητα, είτε αυτή σχετίζεται με την εξωτερική της εμφάνιση είτε με το σκοτεινό παρελθόν της.

Ο Καλ προσπαθεί να επικοινωνήσει με τη μητέρα του από την πρώτη σκηνή. Σε μια προσπάθειά του να την πλησιάσει, ο φακός τον αποθανατίζει πεσμένο στο πάτωμα να την παρακαλάει να τον δεχτεί, με σκοπό να της μιλήσει. Η βίαιη συμπεριφορά των σωματοφυλάκων της Κέιτ, αποσκοπούν στην απομάκρυνσή του. Τα ρούχα του σκισμένα και το σώμα του

¹³⁰ *Τα Ανατολικά της Εδέμ, ό.π., 37:10 – 49:11, 01:45:20 – 01:46:14.* Η απρόσιτη παρουσία της προικονομείται από τον σκοτεινό διάδρομο του οίκου ανοχής που οδηγεί στο γραφείο της. Η έλλειψη φωτός και η προοπτική του φακού της κάμερας συμβολίζουν την αποστασιοποιημένη μορφή της και την αποφυγή της από τον έξω κόσμο.

¹³¹ *Τα Ανατολικά της Εδέμ, ό.π., 53:43.*

¹³² *Τα Ανατολικά της Εδέμ, ό.π., 55:50.*

¹³³ *Τα Ανατολικά της Εδέμ, ό.π., 24:07 – 24:27.*

παραπαίει αβοήθητο. Κρατώντας με όλη του τη δύναμη ένα σημείο του τοίχου, αντιδρά σωματικά στο άγριο άγγιγμα των ανδρών και εκφέρει κλαίγοντας τη φράση: «Μίλησέ μου μητέρα!»¹³⁴.

Το τρένο ως σύμβολο με την ευρύτερη έννοια «παίρνει» - ταξιδεύει πρόσωπα, φέρνει κοντά τα ψυχικά τους τραύματα και καταστρέφει ολοκληρωτικά τις περιουσίες τους. Η πρώτη σκηνή δείχνει τον Καλ πάνω στο βαγόνι ταξιδεύοντας προς το Μόντερεϊ, να κρυνώνει και να σκεπάζεται συνεχώς με το πουλόβερ του. Η δεύτερη σκηνή παρουσιάζει την τεράστια καταστροφή των μαρουλιών (ολόκληρη την περιουσία του Άνταμ Τρασκ) λόγω χιονοστιβάδας και την απογοήτευση του πατέρα – Άνταμ βλέποντας να στάζει νερό από τα βαγόνια, το οποίο κατέστρεψε τη σοδιά. Ο φακός ζουμάρει στο τραγικό πρόσωπο του Άρον που αφήνει πίσω την οικογένειά του και κατευθύνεται με το πρώτο τρένο προς το πολεμικό μέτωπο¹³⁵.

Το πρόσωπο – σύμβολο της ιστορίας που καταφέρνει με έναν μοναδικό τρόπο να εισχωρεί στις ζωές των τριών άλλων προσώπων και να φέρει συναισθήματα αγάπης και ξεγνοιασιάς είναι η Άμπρα, αρραβωνιαστικιά του μεγαλύτερου γιου, Άρον. Η Άμπρα ως οντότητα παραπέμπει στην κάλυψη του μητρικού κενού στις ψυχές των δυο αδελφών και συγχρόνως στην ερωτική, αθώα έλξη. Ο Καλ έλκεται από αυτήν και εκείνη από την αλλοπρόσαλλη συμπεριφορά του προσπαθώντας να τον κατανοήσει και να τον προστατέψει. Η έλξη της προς τον Καλ, διχάζει ακόμα περισσότερο τα δυο αδέρφια και ωθεί εκείνον στην εκδίκηση που θα αποφέρει το τραγικό τέλος του Άρον.

Η ερωτική έλξη μεταξύ της Άμπρα και του Καλ αναδεικνύεται στη σκηνή του Λούνα – Παρκ, που είναι ανεβασμένοι στον τροχό – ρόδα. Ο τροχός του Λούνα – Παρκ παραπέμπει στον τροχό της ζωής, προϋπόθεση της οποίας είναι η αλήθεια της στιγμής.¹³⁶

Το αντικείμενο που αποκαλύπτει την ερωτική σχέση ανάμεσα στον Καλ και την Άμπρα είναι το σακάκι του Καλ που έχει περιέλθει στα χέρια της, έπειτα από την τυχαία συνάντησή τους στο Λούνα – Παρκ. Ο Άρον παρατηρεί με μίσος το σακάκι, το οποίο γίνεται και η αιτία διαπληκτισμού μεταξύ των δυο αδερφών. Το σακάκι (προσωπικό αντικείμενο του Καλ) επιτονίζει την υποσυνείδητη επιλογή της Άμπρα στο πρόσωπο εκείνου¹³⁷.

¹³⁴ Τα Ανατολικά της Εδέμ, 30:45 – 31:03.

¹³⁵ Τα Ανατολικά της Εδέμ, ό.π., 10:03 – 11:11, 37:10 – 49:11, 01:45:20 – 01:46:14.

¹³⁶ Τα Ανατολικά της Εδέμ, ό.π., 39:12- 43:53, 1:10:04 – 01:24:34, 01:25:30 – 01:57:18.

¹³⁷ Τα Ανατολικά της Εδέμ, ό.π., 01:20:35 – 01:22:50.

Ο εναγκαλισμός του Καλ στον πατέρα του μαζί με το χρηματικό ποσό, καθώς και η σταδιακή πτώση τους από τα χέρια του εκφέροντας με λυγμούς τη φράση: «Σε μισώ!»¹³⁸, αναδείχνουν την συναισθηματική πτώση του με κυρίαρχο απότοκο το αίσθημα του μίσους¹³⁹.

3.5 *America America / Αμέρικα Αμέρικα*

«[...] Είχα δουλέψει σε ένα σωρό έργα χωρίς να εκφράσω ποτέ τα αισθήματά μου, αφού πάντοτε φρόντιζα με κάθε τρόπο να τα καταπνίγω. [...] Μίλα λοιπόν τώρα, μονολόγησα και βγάλε τα πραγματικά σου αισθήματα προτού είναι πολύ αργά. Γίνε ο αληθινός εαυτός σου. Πάρε τη θέση που σου ανήκει στον κόσμο. Δεν είσαι ένα κοινωνικό ορφανό. [...] άφηνε τη φωνή σου να ακούγεται, [...] το καλύτερο και πιο ανθρώπινο κομμάτι του εαυτού σου είναι ακριβώς εκείνο που έχεις κρύψει¹⁴⁰. [...] Όσο ετοιμάζα το Αμέρικα Αμέρικα, ιδίως όταν βρισκόμουν στο εξωτερικό, ένιωθα, όπως ποτέ άλλοτε, ότι είχα βρει τον πραγματικό εαυτό μου¹⁴¹».»

Το σενάριο της ταινίας *Αμέρικα Αμέρικα* είναι και η ιστορία του σκηνοθέτη της. «Πιστεύω πως στην Αμερική θα κάνω ένα νέο ξεκίνημα.»¹⁴², είναι τα λόγια του Στάθη Γιαλελή ενσαρκώνοντας τον ήρωα της ταινίας, Σταύρο.

Έλληνας στο αίμα, γεννημένος στην Τουρκία και Αμερικανός, επειδή ο θεός του βίωσε όλη την περιπέτεια του ταξιδιού, ο Η. Κ. ένιωσε πως, ύστερα από μια ήδη μακρά καριέρα, όφειλε να την αφηγηθεί και να την παρουσιάσει. Τοποθετείται ιδεολογικά, πολιτικά και ψυχαναλυτικά στα γεγονότα που τον στιγμάτισαν κατά τη διάρκεια της προσωπικής του αναζήτησης για την κινηματογράφηση αυτού του βιοματικού φιλικού έπους, αναλαμβάνοντας τον ρόλο του αφηγητή από την αρχή έως το τέλος της ταινίας.

Η συνεργασία που απογείωσε την ταινία *Αμέρικα Αμέρικα* ήταν του Η. Κ. με τον διαπρεπή Έλληνα συνθέτη, Μάνο Χατζιδάκι. Η πίστη του συνθέτη στην ταινία επισφράγισε και την επιτυχία της. «Ο Μάνος πίστευε ότι το πιο ουσιαστικό ήταν ο τρόπος που αποδιδόταν η μουσική

¹³⁸ Τα Ανατολικά της Εδέμ, ό.π., 01:36:28 – 29”.

¹³⁹ Τα Ανατολικά της Εδέμ, ό.π., 01:29:15 – 01:36:33. «[...] ο Καλ αφήνει τα χρήματα να πέσουν. Στο αρχικό σενάριο έπρεπε να μαζέψει τα χαρτονομίσματα, να ουρλιάζει και να το σκάσει μέσα στο σκοτάδι. Στη σκηνή έτσι όπως εμφανίζεται στην οθόνη, ο Ντιν αφήνει τα χρήματα να πέσουν στα πόδια του πατέρα του, μετά πέφτει βίαια επάνω του, τον χτυπάει, τον σφιχταγκαλιάζει και τον εκλιπαρεί να τον αγαπήσει σε μια έξαρση άναρθρης απελπισίας, προτού το σκάσει από το σπίτι κλαυουρίζοντας», στο Guerand J. Ph., ό.π., σελ. 171 – 172.

¹⁴⁰ Καζάν, Ελ., *Μία Ζωή*, ό.π., σελ. 542 – 543.

¹⁴¹ Καζάν, Ελ., *Μία Ζωή*, ό.π., σελ. 530.

¹⁴² *Αμέρικα Αμέρικα*, ό.π., 02:13:47 – 49”.

και όχι η ίδια η μελωδία. Όταν έκανε πρόβες με την ορχήστρα του, καθόταν στο πιάνο, ετοίμαζε τη βασική μελωδία για τους μουσικούς του κι ύστερα πήγαινε στον καθένα ξεχωριστά και τους έλεγε πώς ήθελε να παίζουν. [...]. Αυτή η μέθοδός του βασιζόταν στην τεχνική του αυτοσχεδιασμού. [...]. Ο Μάνος δεν ήταν μόνο ένας συνθέτης, αλλά κι ένας δραματουργός. Σ' ορισμένα μάλιστα σημεία φάνηκε ικανότερος από μένα. [...]. Κατάφερε να φτιάξει μια θαυμάσια μουσική για την ταινία μου, σε μια στιγμή που το «Αμέρিকা Αμέρিকা» χρειαζόταν περισσότερο από κάθε άλλη φορά τη συνεισφορά του.»¹⁴³.

Η μουσική του Μάνου Χατζιδάκι συνιστά ευμέγεθες αντίβαρο – σύμβολο στο φιλμ, επιμένοντας στο στοιχείο του ελληνισμού που ξενιτεύεται σε μια περίοδο κρίσης της ελληνικής ταυτότητας¹⁴⁴.

Η νοσταλγία για την χαμένη ελληνική πατρίδα, καθώς και η ελπίδα ενός ανθρώπου για αναζήτηση νέας ζωής, είναι θέματα που παραμένουν επίκαιρα σε κάθε είδους αφήγηση ακόμη και σήμερα.

Ο Μάνος Χατζιδάκις χρησιμοποιεί ως κυρίαρχο μουσικό όργανο το σαντούρι, ώστε η ενορχήστρωση στα μουσικά θέματα και στα τρία τραγούδια να διατηρούν στο ακέραιο την ελληνικότητα τους¹⁴⁵. Η μουσική ηχογραφήθηκε από την Πειραματική Ορχήστρα Αθηνών στην Ελλάδα το 1963.

¹⁴³ Καζάν, Ελ., *Μία Ζωή*, ό.π., 628 – 629.

¹⁴⁴ *Αμέρিকা Αμέρিকা*, ό.π., 02:02 – 02:40, 38:10 – 38:57, 01:07:56 – 01:08:21.

¹⁴⁵ Το τραγούδι του *Αμέρিকা Αμέρিকা*, το οποίο ακούγεται τις στιγμές που ο Σταύρος οραματίζεται το ταξίδι του στην Αμερική, φέρει στους στίχους του τη σφραγίδα του Νίκου Γκάτσου. Κάθε στίχος παρουσιάζει σκηνές της ταινίας, από την αρχή έως το τέλος, του πολυπόθητου ταξιδιού. Θα παραθέσω τους στίχους του τραγουδιού «*Τ' αστέρι του Βοριά*», οι οποίοι εκτελέστηκαν από τους Βασίλη Ριζιώτη και Γιώργο Ρωμανό υπό τη μελωδία του Τάσου Διακογιώργη (σαντούρι), στο http://www.hadjidakis.gr/diskography/album_details.asp?AlbumID=318.

*Τ' αστέρι του βοριά θα φέρει ζαστεριά
μα πριν φανεί μέσα από το πέλαγο πανί
θα γίνω κύμα και φωτιά να σ' αγκαλιάσω ξενιτιά.
Κι εσύ χαμένη μου πατρίδα μακρινή
θα γίνεις χάδι και πληγή σαν ζημερώσει σ' άλλη γη.
Τώρα πετώ για της ζωής το πανηγύρι
τόρα πετώ για της χαρά μου τη γιορτή.
Φεγγάρια μου παλιά, καινούρια μου πουλιά
διώχτε τον ήλιο και τη μέρα απ' το βουνό
για να με δείτε να περνώ σαν αστραπή στον ουρανό.*

Σε ευάριθμες σκηνές της ταινίας, ο Η. Κ. ενισχύει το στοιχείο του ελληνισμού επιβάλλοντας τους ηθοποιούς να τραγουδούν, δίχως τη συνοδεία μουσικής, ελληνικά τραγούδια με θέματα όπως την οικογένεια, την ξενιτιά, τη φιλοπατρία κ.α.¹⁴⁶.

Η επαφή του Η. Κ. και οι πολύωρες συζητήσεις του με τον ξάδερφό του, Στέλιο, τη σύζυγό του, Βιβή, και τον Οσμάν Καβουντζού, Τούρκο βουλευτή, τον βοήθησαν να εισχωρήσει στις ενδόμυχες σκέψεις ενός βασανισμένου λαού, στις συνήθειές του, στα ήθη και τα έθιμά του.

Η τυραννική και βάνουση συμπεριφορά του τούρκικου ζυγού προς τους υπόδουλους Έλληνες και Αρμένιους διαγράφεται με σκληρό, αλλά αδιάβλητα ιστορικό τρόπο.

Τα λόγια της Βιβής απεκάλυψαν στον Η. Κ. την εν λόγω τυραννική καταπίεση: «*Βέβαια για σένα είναι εύκολο να πηγαίνεις όπου θέλεις, να λες ό,τι σκεφθείς και κατόπιν να έρχεσαι εδώ, να τρως και να μας εξηγείς πώς θα πρέπει ν' αντιμετωπίσουμε τους Τούρκους. Μην ξεχνάς όμως ότι όλη μας τη ζωή την περάσαμε κάτω από το δικό τους πέλμα.*»¹⁴⁷. Όλα αυτά τα ερεθίσματα προσέδωσαν σκηνοθετική αληθοφάνεια, η οποία στηρίχθηκε στα θεμέλια ενός μοναδικά καλογραμμένου σεναρίου.

Γνώστης της εποχής, των γεγονότων και της ταυτότητας των Τούρκων, των Ελλήνων και των Αρμενίων, ο Η. Κ. παρουσιάζει, συν τοις άλλοις την κουλτούρα του εκάστοτε λαού μέσα από την παραδοσιακή ενδυματολογία, υποδηλώνοντας κατά αντίστιξη την ηγεμονία, την υποταγή, τον πλούτο και την πενία.

Η θρησκεία αποτυπώνεται τόσο στη σπαρακτική σκηνή του ολοκαυτώματος της εκκλησίας, όσο και στις κρυφές προσευχές της οικογενείας Τοπουζόγλου¹⁴⁸. Οι φλόγες της φωτιάς¹⁴⁹ που τυλίγουν και καταστρέφουν την εκκλησία, τη στιγμή που Έλληνες – Αρμένιοι χριστιανοί προσεύχονται και τα παιδιά διδάσκονται κρυφά από δασκάλους κληρικούς, παραπέμπουν στην υπονόμηση της θρησκευτικής ταυτότητας, μιας ταυτότητας που ζητά να διαφυλαχθεί και να διασωθεί. Η δύναμη της εκπαίδευσης επιβιώνει σε χαλεπούς καιρούς ενισχύοντας την εθνική κληρονομιά.

¹⁴⁶ *Αμέρικα Αμέρικα*, ό.π., 01:44:52 – 01:45:51, 02:06:47 – 02:09:53, 02:42:46 – 02:43:02, 02:45:25 – 02:45:37.

¹⁴⁷ Καζάν, Ελ., *Μία Ζωή*, ό.π, σελ. 544.

¹⁴⁸ *Αμέρικα Αμέρικα*, ό.π., 34:00 – 37:26. Ο πατέρας του Σταύρου, ως αρχηγός της πολυμελής οικογένειας, πεσμένος στα γόνατα προσεύχεται μπροστά από τις χριστιανικές εικόνες λέγοντας συνεχώς τη φράση: «*Κύριε ελέησον.*».

¹⁴⁹ *Αμέρικα Αμέρικα*, ό.π., 15:32 – 17:11.

Το όνειρο του Σταύρου για το μεγάλο ταξίδι στην Αμερική αποκαλύπτεται από την πρώτη κιόλας στιγμή της ταινίας, όταν εκείνος χορεύει με τον Αρμένιο φίλο του λέγοντας σιγανά τη φράση: «*Αμερική... Αμερική*»¹⁵⁰.

Το όνειρο επανέρχεται συνεχώς στη μνήμη του, ενώ ακούει τον ήχο από την καπνοδόχο των πλοίων που ταξιδεύουν στην Αμερική¹⁵¹.

Θέματα, τα οποία φέρνουν εκείνον πιο κοντά στο όνειρο - όραμά του αποτελεί η παρουσία της ευκατάστατης κόρης – νύφης, το εισιτήριο για Αμερική¹⁵² και η μυστηριώδης γυναίκα του κυρίου Κεμπάμπιαν, της οποίας η καταγωγή (Αμερικανίδα υπήκοος) ενισχύει την εκπλήρωση του στόχου του.

Η νύφη, η Δόμνα, εμφανίζεται για πρώτη φορά στην εκκλησία με την οικογένειά της σε μια λειτουργία¹⁵³. Ο Σταύρος με αρχοντικά ρούχα και ευγενική όψη θεωρεί την κοπέλα ως μέσο με σκοπό να καταφέρει να επιτύχει τον πολυπόθητο στόχο του: την Αμερική.

Η συνάντησή τους στον χώρο της εκκλησίας, αντιπαρατίθεται στις σεκάνς της φλεγόμενης - μιας άλλης - εκκλησίας όπως αυτές έχουν προηγηθεί. Οι δυο διαφορετικές όψεις του ναού αποκαλύπτουν από τη μια την εξαθλίωση και τον «θάνατο» ενός ολόκληρου λαού, από την άλλη την ελπίδα για τη δημιουργία μιας ανθρώπινης σχέσης με προοπτική.

Η κυρία Κεμπάμπιαν αποτελεί το «κλειδί» της ολοκλήρωσης του ονείρου. Γυναίκα ευγενικής καταγωγής, «φυλακισμένη» στη ζωή του ευκατάστατου άντρα της, βρίσκει παρηγοριά στον νεαρό Σταύρο, ο οποίος μαγεύεται από την ώριμη παρουσία και την αμερικανική κουλτούρα της. Τα δυο πρόσωπα αναζητούν την ευτυχία σε ένα συγγενικό όνειρο: ο Σταύρος την άφιξη στην Αμερική και η κυρία Κεμπάμπιαν την επάνοδο στην απολεσμένη της νεότητα.

Πριν ταξιδέψει ο Σταύρος στην Κωνσταντινούπολη, ο πατέρας του του εμπιστεύεται όλη την περιουσία της οικογενείας, ελπίζοντας πως εκείνος θα είναι η αφετηρία για τη νέα τους ζωή¹⁵⁴.

Τα αντικείμενα – δυναμικά σύμβολα, όπως τα καταγράφει ο φακός του Η. Κ. είναι: το μενταγιόν της προγιαγιάς του Σταύρου, το μαύρο παλτό, που στη φόδρα του είναι ραμμένο το πουγκί με τις χρυσές λίνες και το μαχαίρι του παππού του. Το μενταγιόν φιγουράρει στον λαιμό

¹⁵⁰ *Αμέρικα Αμέρικα*, ό.π., 14:10 – 14:12.

¹⁵¹ *Αμέρικα Αμέρικα*, ό.π., 01:04:56 – 01:05:05, 01:14:33 – 01:14:43.

¹⁵² *Αμέρικα Αμέρικα*, ό.π., 02:09:55 – 02:11:20.

¹⁵³ *Αμέρικα Αμέρικα*, ό.π., 01:26:51 – 01:28:40.

¹⁵⁴ *Αμέρικα Αμέρικα*, ό.π., 30:40 – 38:57.

μιας εύσωμης γυναίκας σε αντίστοιχη φωτογραφία τοίχου¹⁵⁵. Ο φακός εστιάζει αρχικά, στο κόσμημα που κρατάει η μητέρα του και ύστερα περνά σταδιακά στη μορφή της προηγούμενης.

Το παλτό που επρόκειτο να φορέσει ο Σταύρος, αποτελεί ένα από το θεμελιώδες εξαρτήματα του ταξιδιού του, αφού μέσα σε αυτό υπάρχει το πουγκί με τις χρυσές λίρες¹⁵⁶.

Χαρακτηριστική σκηνή είναι ο αποχαιρετισμός του Σταύρου στη μάνα που την επιβεβαιώνει ότι: «Μητέρα, δεν θα σε απογοητεύσω.»¹⁵⁷. Η φράση του της δίνει ελπίδα, θάρρος αλλά και σκληρότητα στην έκφραση και στη φωνή. Με μια γρήγορη κίνηση του φοράει το παλτό ως ένδειξη εμπιστοσύνης.

Η επίσκεψη στη σπηλιά, όπου διαμένει η γιαγιά του, δεν είναι τυχαία, καθώς ο Σταύρος αναζητάει χρηματική βοήθεια λέγοντάς της: «Βοήθησέ με γιαγιά. Είσαι η τελευταία μου ελπίδα.»¹⁵⁸. Εκείνη αμφιβάλλοντας για το μεγάλο ταξίδι του προσφέρει ένα κειμήλιο της οικογενείας που το είχε καλά κρυμμένο μέσα σε ένα σεντούκι¹⁵⁹. Το μαχαίρι του παππού του, το οποίο στην αρχή θα του φανεί άχρηστο, στη συνέχεια θα του σώσει τη ζωή από έναν απατεώνα κλέφτη, τον Αμπντούλ, που τυγχάνει να βρίσκεται στον δρόμο του¹⁶⁰.

Ο Σταύρος απογοητευμένος από τη στάση της γιαγιάς του, συναντάει έναν νεαρό άντρα, τον Γιοχάνες, ο οποίος ζητάει ελεημοσύνη από τους περαστικούς με τη φράση: «Ό,τι έχετε ευχαρίστηση, οτιδήποτε. Βοηθήστε με»¹⁶¹. Το φτωχό παρουσιαστικό του περνάει απαρατήρητο από τον Σταύρο που επιδεικτικά τον αποφεύγει. Με την φράση του νεαρού – ξένου: «Θα σε θυμάμαι απ' την Αμερική, θα προσεύχομαι για σένα.»¹⁶², ο Σταύρος στρέφει το βλέμμα του πάνω σε εκείνον και τον ρωτάει: «Εσύ, πηγαίνεις στην Αμερική; [...] Με τα πόδια; [...] Δίχως τίποτα; [...] Πώς θα τα καταφέρεις με αυτά; Να, πάρε αυτά.»¹⁶³ και του προσφέρει τα παπούτσια του. Η κίνηση, καθώς και η προσφορά των παπουτσιών του στον Γιοχάνες, εξεικονίζουν την φλεγόμενη επιθυμία του Σταύρου για το ταξίδι στην Αμερική αλλά το θάρρος του Γιοχάνες να αναζητά και εκείνος να ταξιδέψει χωρίς εφόδια – άοπλος στην Αμερική. Με την εμβληματική φράση «Θα σε θυμάμαι.»¹⁶⁴ ο Γιοχάνες αναγνωρίζει το «δώρο» του Σταύρου και επιτονίζει τη σχέση τους.

¹⁵⁵ *Αμέρικα Αμέρικα*, ό.π., 33:16 – 33:23.

¹⁵⁶ *Αμέρικα Αμέρικα*, ό.π., 34:11 – 35:20.

¹⁵⁷ *Αμέρικα Αμέρικα*, ό.π., 36:45.

¹⁵⁸ *Αμέρικα Αμέρικα*, ό.π., 23:55.

¹⁵⁹ *Αμέρικα Αμέρικα*, ό.π., 21:25 – 35:20.

¹⁶⁰ *Αμέρικα Αμέρικα*, ό.π., 49:10 – 52:30.

¹⁶¹ *Αμέρικα Αμέρικα*, ό.π., 26:18.

¹⁶² *Αμέρικα Αμέρικα*, ό.π., 26:31.

¹⁶³ *Αμέρικα Αμέρικα*, ό.π., 26:40 – 27:18.

¹⁶⁴ *Αμέρικα Αμέρικα*, ό.π., 27:40.

Η επανεμφάνιση του Γιοχάνες υπενθυμίζει στον Σταύρο το όνειρό του για την Αμερική. Με τη φράση: «*Ό,τι έχετε ευχαρίστηση, στιδήποτε. Βοηθήστε με.*»¹⁶⁵ και περιφερόμενος με τα παπούτσια του Σταύρου, ο Γιοχάνες διεγείρει τη μνήμη του ήρωα και τον επαναφέρει στην ημέρα της συνάντησής τους. Το όραμα του Σταύρου για την Αμερική δεν έχει σβήσει ούτε στιγμή από το μυαλό του και ο Γιοχάνες είναι εκεί για να του το υπενθυμίσει.

Η σκηνή που συνδέεται άρρηκτα με την αρχική σκηνή – συνάντηση των δυο φίλων (Σταύρος – Γιοχάνες) είναι εκείνη πάνω στο πλοίο, πριν την άφιξη στην Αμερική. Ο Σταύρος έχει αποφασίσει να πηδήξει από το πλοίο και να κολυμπήσει προς τον «στόχο» του, αφού ο σύζυγος της κυρίας Κεμπάμπιαν έχει διατάξει την απομάκρυνσή του και την επιστροφή του στην Κωνσταντινούπολη. Ο Γιοχάνες αισθάνεται υπόχρεος προς εκείνον για την αφοσίωση που του έχει δείξει και παραδομένος στην αρρώστιά του, αποφασίζει να του προσφέρει τη ζωή του. Κατά τη διάρκεια του ξέφρενου χορού παραφροσύνης του Σταύρου στο κατάστρωμα του πλοίου (χορός ως προάγγελος θανάτου – τιμητική έξοδος από τη ζωή), ο φακός εστιάζει στο πρόσωπο του Γιοχάνες, που οδεύει αργά προς το «τέλος» του με βλέμμα γαλήνιο. Κάθε βήμα προς την αυτοκτονία ακολουθείται από εικονικές μνήμες του ιδίου με τον Σταύρο. Καθώς φτάνει στην άκρη του καταστρώματος, βγάζει τα παπούτσια του και τοποθετεί μέσα την ταυτότητά του. Ακούγεται ο κυματισμός από την πτώση του Γιοχάνες στην θάλασσα, ενώ ο Σταύρος συνεχίζει να χορεύει σαν τρελός και να ουρλιάζει, στοιχείο που φανερώνει την απόγνωσή του και τον εσωτερικό του πόνο (το όραμά του απομακρύνεται διαρκώς).

Οι δυο ζωές γίνονται μια με το όνομα Τζο Αρνές (βλ. Γιοχάνες)¹⁶⁶, που αποκτά ο Σταύρος, όταν φτάνει στην Αμερική. Η αφαίρεση – εγκατάλειψη των παπουτσιών του Γιοχάνες υποδηλώνει τη μετάβαση από τη μια ζωή στην άλλη. Η αρχική φράση του Γιοχάνες: «*Θα σε θυμάμαι.*» εδώ βρίσκει την απόλυτη κινηματογραφικά οπλισμένη εκπλήρωση¹⁶⁷.

Τα χέρια και το κατατρεγμένο σώμα του ανθρώπου – εργάτη διατρέχει όλη την ταινία και υποδηλώνει τις άθλιες συνθήκες κάτω από τις οποίες οι άνθρωποι προσπαθούσαν να επιβιώσουν. Ο Σταύρος ερχόμενος από την Καισάρεια χάνει όλη του την περιουσία πέφτοντας

¹⁶⁵ *Αμέρικα Αμέρικα*, ό.π., 01:21:16 – 01:22:11.

¹⁶⁶ *Αμέρικα Αμέρικα*, ό.π., 02:40:24 – 02:42:02. Με τη φράση: «*Λοιπόν, Τζο ξαναγεννήθηκες.*», ο Σταύρος «ξαναγεννιέται» ως υπήκοος πλέον της Αμερικής με το επάγγελμα του υποδηματοκαθαριστή.

¹⁶⁷ *Αμέρικα Αμέρικα*, ό.π., 02:30:08 – 02:37:20.

θύμα λεηλασίας. Για να καταφέρει να αγοράσει ένα εισιτήριο για την Αμερική εργάζεται ως χαμάλης ολημερίς και ολονυχτίς κουβαλώντας με τα χέρια και το σώμα του υπέρβαρα φορτία¹⁶⁸.

Ο Η. Κ. στην αυτοβιογραφία του μιλάει για τις απάνθρωπες συνθήκες εργασίας των χαμάληδων και τις παρουσιάζει μέσα από μια σκηνή: *«Την τρίτη μέρα, κανονίσαμε να τραβήξουμε τη σκηνή που χρειαζόμαστε πιο πολύ από οποιαδήποτε άλλη και που αποτελούσε το βασικό λόγο για τον οποίο είχαμε έλθει στην Κωνσταντινούπολη. Θα ήταν μια σειρά από χαμάληδες που κουβαλούσαν διάφορα φορτία σ' ένα αμερικάνικο εμπορικό πλοίο, που περίμενε στο λιμάνι. Οι χαμάληδες περπατούσαν σιγά κι είχαν σκύψει μπροστά το κεφάλι τους. Ορισμένοι απ' αυτούς ήταν νέοι και ικανοί, αλλά υπήρχαν και μερικοί εντελώς εξαντλημένοι. Γύρω τους στέκονταν διάφοροι περίεργοι και ανάμεσά τους το παιδί μας. [...]. Απελπισμένος έπρεπε να βρει κάποια δουλειά για να μην πεινάσει. Ξαφνικά, ένας από τους πιο γερασμένους χαμάληδες που ανέβαιναν στις σκάλες του πλοίου γκρεμίζεται. Ένας αξιωματικός τον σπρώχνει, τον γυρνάει και βλέπει ότι είναι νεκρός. Οι χαμάληδες εξακολουθούν να φορτώνουν το πλοίο σαν να μη συμβαίνει τίποτε. Τότε ο Σταύρος τρέχει προς το νεκρό, σηκώνει το φορτίο του και παίρνει τη θέση του στη γραμμή. Τώρα πια είχε βρει μια δουλειά, έστω και την πιο ταπεινή.»*¹⁶⁹.

Το πρόσωπο του λωποδύτη Αμπντούλ που συναντάει ο Σταύρος, κατά τη διάρκεια του ταξιδιού του προς την Κωνσταντινούπολη, αντιπροσωπεύει τον άνθρωπο, που ζει εις βάρος των άλλων ως παρασιτικό στοιχείο¹⁷⁰. Το στοιχείο της απάτης, της ψευδολογίας και της εθνικιστικής υπεροχής¹⁷¹ σκιαγραφούν τον χαρακτήρα του Αμπντούλ.

Η κοινωνική ανέλιξη του Σταύρου αναδεικνύεται με την αλλαγή της εμφάνισής του (ρούχα, μαλλιά, στάση σώματος). Τα ρούχα του παραπέμπουν σε αριστοκράτη και στο πρόσωπό του διαφαίνονται αισθήματα υπεροχής. Όταν επισκέπτεται το σπίτι της νύφης, Δόμνας, το σώμα του είναι ευθυτενές.

Η εικόνα των καλών παπουτσιών έρχεται σε αντίθεση με εκείνη της συνάντησης των δυο προσώπων – Σταύρου και Γιοχάνες – στο βουνό (βλ. 26:03 – 28:17). Στην πρώτη σκηνή ο Σταύρος μένει ξυπόλητος, αφού παραδίδει τα παπούτσια του στον ξένο. Στη δεύτερη σκηνή ο

¹⁶⁸ *Αμέρικα Αμέρικα, ό.π.*, 01:09:31 – 01:09:54, 01:13:19 – 01:14:33.

¹⁶⁹ Καζάν, Ελ., *Μία Ζωή, ό.π.*, σελ. 616 – 617.

¹⁷⁰ *Αμέρικα Αμέρικα, ό.π.*, 50:35. Ο Αμπντούλ εξομολογεί στον Σταύρο ότι: *«Σε ικετεύω να με συγχωρέσεις! Δεν μπορώ να ζήσω διαφορετικά.»*

¹⁷¹ *Αμέρικα Αμέρικα, ό.π.*, 53:54 – 53:59, 55:30. Φράσεις που φανερώνουν τις απόψεις του Αμπντούλ για τον ελληνικό λαό απευθυνόμενος στον Σταύρο: *«Εσείς οι Έλληνες είστε πολιτισμένοι. Σε ζηλεύω. Έχετε μάθει να υπομένετε τη συμφορά.»*, *«Εσείς οι Έλληνες δεν διαφέρετε από τα πρόβατα.»*

Σταύρος βρίσκεται αγέρωχος πίνοντας καφέ έξω από τη μελλοντική του επιχείρηση απολαμβάνοντας το καθάρισμα των παπουτσιών του από έναν λούστρο.

Το πλουσιοπάροχο αρχοντικό σπίτι της νύφης¹⁷² αντιτίθεται με το φτωχικό σπιτικό του Σταύρου στην Καισάρεια. Με τη φράση: «*Η ζωή είναι για τους πλούσιους.*»¹⁷³, ο Σταύρος απευθυνόμενος στον Γιοχάνες καταθέτει την άποψη του για τις αδικίες της ζωής.

Το όραμα για το ταξίδι στην Αμερική δεν χάνεται ποτέ από το μυαλό του Σταύρου, με αποτέλεσμα να μην μπορεί να αφεθεί στην αγάπη που του προσφέρει η νεαρή κοπέλα. Η τιμιότητα του χαρακτήρα του δεν του επιτρέπει να εξαπατήσει τη νύφη, αλλά και όλη της την οικογένεια. Όταν ο πατέρας της τους προσφέρει το νέο τους σπίτι – την προίκα της Δόμνας, ο Σταύρος φαίνεται κακόκεφος και σκεπτικός. Εκείνη καθώς διαισθάνεται την απόρριψή της, του διηγείται ένα όνειρο, αφού αρχικά τον ρωτάει: «*Πιστεύεις στα όνειρα;*»¹⁷⁴.

Το όνειρο επιτονίζει αφενός τον αβάσταχτο πόνο της Δόμνας, αφετέρου αποκαλύπτει τον πραγματικό σκοπό που ο Σταύρος πλησίασε την κοπέλα (η προίκα της θα του δώσει τη δυνατότητα να αγοράσει το εισιτήριο για την Αμερική.).

Το καράβι, με το οποίο ο Σταύρος ταξιδεύει στην Αμερική, παραπέμπει σε καταφύγιο των φτωχών οικογενειών (κατάστρωμα) και αποκαλύπτει την πενία, ενώ το εσωτερικό του πλοίου αναδεικνύει τον πλούτο¹⁷⁵. Η καθημερινή επίσκεψη του Σταύρου από το κατάστρωμα στην καμπίνα της κυρίας Κεμπάμπιαν καταξιώνει ως κινηματογραφικό σύμβολο το ταξίδι του από την Κωνσταντινούπολη στην Αμερική.

Το αμερικανικό καπέλο, που προσφέρει η κυρία Κεμπάμπιαν στον Σταύρο, προπέμπει την αμερικανική του ταυτότητα¹⁷⁶.

Εμβληματική σκηνή στο *Αμέρικα Αμέρικα* είναι αυτή, όπου ο μικρός Ανατολίτης φτάνοντας στη Νέα Υόρκη, λυγίζει τα γόνατα και φιλάει το χόμα. Η κίνησή του αυτή τονίζει θριαμβικά και την εκπλήρωση του ονείρου στη «Γη της Επαγγελίας»¹⁷⁷.

¹⁷² *Αμέρικα Αμέρικα*, ό.π., 01:46:05 – 01:58:14.

¹⁷³ *Αμέρικα Αμέρικα*, ό.π., 01:21:49.

¹⁷⁴ *Αμέρικα Αμέρικα*, ό.π., 01:55:26.

¹⁷⁵ *Αμέρικα Αμέρικα*, ό.π., 02:13:52 – 02:24:11.

¹⁷⁶ *Αμέρικα Αμέρικα*, ό.π., 02:04:23.

¹⁷⁷ *Αμέρικα Αμέρικα*, ό.π., 02:44:34.

4 Η αναφορά του Ηλία Καζάν στους συγγραφείς Τέννεσου Ουίλλιαμς και Άρθουρ Μίλλερ

4.1 Άρθουρ Μίλλερ (1915 – 2005)

Ο Άρθουρ Μίλλερ χαρακτηρίστηκε από τον Η. Κ. ως «επαναστατική συνείδηση» σε μια εποχή μεγάλης οικονομικής κρίσης στην Αμερική, καθώς και εμπνευστής πολλών και σπουδαίων έργων του Γκρουπ Θιάτερ (Group Theater).

Γεννημένος στη συνοικία Χάρλεμ της Νέας Υόρκης (1915) ζει δύσκολα εφηβικά χρόνια εξαιτίας των οικογενειακών συγκρούσεων με τον πατέρα του εξαιτίας των αριστερών του πεποιθήσεων. Στη συνέχεια, ο ασταθής έγγαμος βίος του τον φέρνει πιο κοντά στον Η. Κ. με τον οποίο ξεκινούν να δημιουργούν στενές σχέσεις φιλίας και συνεργασίας που θα κρατήσει για πολλά χρόνια, μέχρι τη στιγμή της κατάθεσης του ονόματός του από τον σκηνοθέτη στην Επιτροπή Αντιαμερικανικών Υποθέσεων.

Ο Άρθουρ Μίλλερ διέπρεψε με τρία, κυρίως, έργα: *Ήταν όλοι τους παιδιά μου* (1947), *Ο Θάνατος του εμποράκου* (1949) *Η Δοκιμασία* (1953).

«[...]ο Μίλλερ έχει πειραματιστεί με τη φόρμα, με αποδομημένους χαρακτήρες, με συμπιεσμένη και διεσταλμένη γλώσσα, και έχει δει στη θεατρική πλοκή ένα πρότυπο για άλλες κατασκευές σχετιζόμενες με την ταυτότητα και τις κοινωνικές μορφές»¹⁷⁸.

Σε αντίστοιχη παρατήρηση προβαίνει ο ίδιος ο δραματουργός στην εισαγωγή της έκδοσης των έργων του: «Από την αρχή μου έδωσαν τον τίτλο του ρεαλιστή συγγραφέα τόσο για σωστούς όσο και για πεπλανημένους λόγους. [...] Όμως οι κριτικοί και οι σχολιαστές, όπως και οι περισσότεροι από εμάς του υπολοίπους, είναι οκνηροί άνθρωποι, και από τη στιγμή που απέκτησα την ταμπέλα δεν τους φαινόταν πλέον χρήσιμο να μελετήσουν για δεύτερη φορά τα έργα που ακολούθησαν»¹⁷⁹.

Η πρώτη επαγγελματική επαφή του Η. Κ. με τον Άρθουρ Μίλλερ ήταν η συνεργασία τους στο έργο *Ήταν όλοι τους παιδιά μου*. Ο δραματουργός ανέθεσε στον Η. Κ. να σκηνοθετήσει το έργο, δείχνοντας εμπιστοσύνη και σεβασμό στο πρόσωπό του. Οι πρόβες πήγαν θαυμάσια και

¹⁷⁸ Christopher Bigsby, *Modern American Drama, 1945-1990*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ 1992, σελ. 117-118.

¹⁷⁹ Arthur Miller, *Plays: Two*, Methuen, Λονδίνο 1994, σελ. 1.

οι πρώτες δοκιμαστικές παραστάσεις είχαν μεγάλη επιτυχία. Το έργο απέσπασε το Βραβείο της Κριτικής που έχει ως αντικείμενο τα Κείμενα – Δραματουργούς.

Ο Μίλλερ εξέχει ως φυσιογνωμία μιας νέας γενιάς θεατρικών συγγραφέων στην Αμερική εφόσον - και με τον τρόπο που αποκαθιστά το κοινωνικό δράμα. Ο Η. Κ. στην αυτοβιογραφία του επισημαίνει πως: «[...]. Αν θα μπορούσα να φέρω καλούς συγγραφείς, σαν τον Μίλλερ, στον χώρο του κινηματογράφου, τότε ίσως να κατάφερνα πράγματα τα οποία δεν είχαν καταφέρει οι άλλοι ως τότε.»¹⁸⁰.

Ο Άρθ. Μίλλερ ολοκληρώνει τον *Θάνατο του Εμποράκου* (έργο σταθμός στην πορεία του Η. Κ.) και το παραδίδει στον σκηνοθέτη το 1948 προκειμένου να παρασταθεί.

Ο ίδιος επισημαίνει στον έμπιστο πλέον φίλο του πως το έργο αυτό γράφτηκε εντός οκτώ εβδομάδων. Ήταν ο απόηχος της προσωπικής εμπειρίας του συγγραφέα από την οικονομική καταστροφή του πατέρα του και παρουσιάζει το δράμα ενός εμποράκου της αστικής αμερικανικής κοινωνίας.

Ο χαρακτήρας του, Ουίλλυ Λόμαν (ο εμποράκος), όπως τον συνέλαβε ο Μίλλερ, αποτυπώνει τα έντονα αμφιλεγόμενα αισθήματα του συγγραφέα. Αισθήματα συμπάθειας και οίκτου, όπως αυτά αναπηδούν από την κοινωνία της εποχής και όπως τα επιδοκιμάζει ο ίδιος ο δραματουργός.

Ο Η. Κ. ταύτισε τον ήρωα του έργου με τον πατέρα του. Η στάση του απέναντι στον Τζωρτζ Καζάν είχε αρχίσει να αλλάζει. Η σκηνοθεσία του βασίστηκε σε εικόνες ανειλημμένες από την ίδια του τη ζωή.

Ο Η. Κ. τονίζει: «*Το έργο του Άρτ είχε πολύ μεγάλη αξία για μένα, επειδή μέσα από αυτό μπόρεσα να καταλάβω καλύτερα τους γονείς μου. Ακόμη και όταν το ξαναδιάβασα πριν από λίγο καιρό, με έκανε να διερωτηθώ κατά πόσο συμπεριφέρθηκα σωστά απέναντι στον μικρότερο γιο μου, κι αν κατάλαβα πραγματικά τα προβλήματά του.*»¹⁸¹.

Η επιτυχία του *Εμποράκου* άλλαξε τον Άρθ. Μίλλερ τόσο εξωτερικά όσο και εσωτερικά. Η αυτοπεποίθηση και η λάμψη του προσώπου του φανέρωναν την αναγνώριση που είχε πλέον το έργο του στην Αμερική.

Η καθημερινή επαφή καθώς και ο διάλογος που ανέπτυσαν αδιάλειπτα μεταξύ τους κατέληξαν σε μian εποικοδομητική, δυνατή φιλία. Η συνεργασία τους εδώ συμβάδισε με τις

¹⁸⁰ Καζάν, Ελ., *Μία Ζωή*, ό.π., σελ 342.

¹⁸¹ Καζάν, Ελ., *Μία Ζωή*, ό.π., σελ 374.

κοινές, πολιτικές πεποιθήσεις τους, αφού και οι δυο προέρχονταν από την κατώτερη μέση αστική τάξη και είχαν αποκτήσει πανεπιστημιακή παιδεία.

Ο Η. Κ. αναφέρει στην αυτοβιογραφία του: «Όταν τον πρωτογνώρισα, τότε που ετοιμάζαμε το Όλοι τους ήταν παιδιά μου, ήταν γεμάτος αναστολές. [...]. Ύστερα όμως από την επιτυχία του Εμποράκου και τη φήμη που απέκτησε, ο Άρτ άρχισε να κοιτάζει γύρω του και να είναι αρκετά περίεργος. Έμοιαζε σαν να συνειδητοποιούσε ξαφνικά ότι υπήρχαν ένα σωρό άλλα πράγματα στη ζωή, πέρα από αυτά που είχε δει, αισθανθεί και χαρεί ως τότε. [...]. Η επιτυχία άνοιξε τα μάτια του Άρτ και ξύπνησε τις επιθυμίες του. [...]. Ήταν, λοιπόν, αναπόφευκτο σε κάποια στιγμή να ξεσπάσει η κρίση.»¹⁸².

Ο Άρθ. Μίλλερ είναι ο συγγραφέας που «κατασκευάζει» ιστορίες με αφετηρία τα βιώματά του και τις εμπειρίες του. Ο δύσκολος μετέπειτα οικογενειακός έγγαμος βίος του θα του προσφέρει υλικό για να γράψει έργα – αριστουργήματα για την εποχή του.

Ο *Θάνατος του Εμποράκου* και στη συνέχεια *Η Σκληρή Δοκιμασία* ήταν δυο έργα που περιείχαν πολλά βιοματικά στοιχεία του δραματουργού, τα οποία εξέφραζαν τη συντριβή του ήρωά του σε θέματα που σχετίζονταν με την «απιστία».

Η επιθυμία για «απελευθέρωση» του εσωτερικού του κόσμου ήταν συχνά το έναυσμα για τη συγγραφή μιας σειράς έργων. Ο Η. Κ. επρόκειτο να παρακολουθήσει με πολύ ενδιαφέρον τη ζωή του Άρθ. Μίλλερ και να τον δει να συγκρούεται συναισθηματικά με την ανθρώπινη φύση του.

Εκείνο που χαρακτηρίζει περισσότερο τον Άρθ. Μίλλερ είναι ένας ισχυρός θυμός για όλα όσα συνέβαιναν στην κοινωνία και η αδυναμία του ίδιου να αντιδράσει. Τα άτομα που τον περιέβαλλαν, ο κύκλος του, κυρίως ο Η. Κ., αντιλαμβάνονταν το καταστρεπτικό του μένος και μέσα από το έργο του. Η γραφή του κατέστη, έτσι, το μόνο μέσο για να υπερνικήσει τις συναισθηματικές του αδυναμίες και να πλάσει χαρακτήρες που θα προσπαθούσαν να τροποποιήσουν ή να καταδικάσουν την κοινωνική αδικία.

Το *Αγκίστρι* είναι έργο που πραγματεύεται τις άσχημες συνθήκες εργασίας των λιμενεργατών σε σχέση με τους ανθρώπους των συνδικάτων. Ο Μάρτιν, ο κεντρικός ήρωας του έργου, είναι ένας από τους λιμενεργάτες που ανθίσταται στις εντολές των ανωτέρω του. Οι επαναστατικές ιδέες του Μάρτιν χαρακτήριζαν τον ίδιο τον Μίλλερ, ο οποίος μέσα από το πρόσωπο του εν λόγω ήρωα απεικόνιζε τις δικές του επαναστατικές πεποιθήσεις. Ο Μάρτιν δεν

¹⁸² Καζάν, Ελ., *Μία Ζωή*, ό.π., σελ 382.

ακολουθούσε τις συμβουλές κανενός συνδικάτου, ήταν ανεξάρτητος και οι κινήσεις του αποσκοπούσαν στη βελτίωση συνθηκών εργασίας των συναδέλφων του.

Ενώ *Το Αγκίστρι* επρόκειτο να σκηνοθετήσει ο Η. Κ., ο Ρου Μπρούερ, ένα από τα σημαντικότερα μέλη του Διεθνούς Συνδέσμου Θεατρικών Υπαλλήλων, προειδοποίησε τον συγγραφέα να αλλάξει το σενάριο της ιστορίας, διότι δεν εξέφραζε τους λεγόμενους «προοδευτικούς» της εποχής του. Ο Άρθ. Μίλλερ απογοητευμένος αποφάσισε να διακόψει τη σκηνοθεσία της ταινίας και επέβαλε στον Η. Κ. να κάνει το ίδιο. Η συμπεριφορά του ήταν ακατανόητη για τον σκηνοθέτη Η. Κ., ο οποίος διαφώνησε με την απόφασή του. Το έργο έμελλε να παραμείνει στα χαρτιά.

Οι σχέσεις και η συνεργασία του Η. Κ. με τον Άρθ. Μίλλερ διακόπηκαν, όταν ο σκηνοθέτης τον κατήγγειλε στη Επιτροπή Αντιαμερικανικών Υποθέσεων.

Προτού προβεί ο Η. Κ. σε αυτή την ενέργεια, θέλησε να επικοινωνήσει με τον δραματουργό και φίλο του. Στην αυτοβιογραφία του ο Η. Κ. παραθέτει ένα μέρος από το ημερολόγιό του, στο οποίο διαφαίνεται η πικρία του Μίλλερ στο πρόσωπο του σκηνοθέτη: «*Μην στενοχωριέσαι για ό,τι σκεφτώ εγώ. Ό,τι και αν κάνεις, θα είναι καλά καμωμένο για μένα. Ξέρω πάρα πολύ καλά ότι η καρδιά σου βρίσκεται στη σωστή θέση.*».¹⁸³

Η φιλική σχέση μεταξύ τους έπαψε πια να υπάρχει, αλλά η συνεργασία τους δεν έληξε την άνοιξη του 1952. Ο Η. Κ. σκηνοθέτησε το θεατρικό έργο *The Crucible* (*Το Φλυτζάνι*) το 1953 που έγραψε ο Άρθ. Μίλλερ με πρωταγωνιστή τον Άρθουρ Κέννεντυ. Το βράδυ της πρεμιέρας ο δραματουργός με τη φράση «*Πίνω στην υγεία του Γκατζ!*»¹⁸⁴ εξέφρασε τη δυσαρέσκειά του ως προς τη λαθεμένη ενέργεια του σκηνοθέτη να «προδώσει» τους «πρώην συντρόφους» του.

Η κίνηση του Άρθ. Μίλλερ στοίχειωσε το μυαλό του Η. Κ., με αποτέλεσμα η φιλική αλλά και συνεργατική επαφή τους να γίνουν παρελθόν τόσο στον θεατρικό όσο και στον κινηματογραφικό χώρο.

¹⁸³ Καζάν, Ελ., *Μία Ζωή, ό.π.*, σελ 471.

¹⁸⁴ Καζάν, Ελ., *Μία Ζωή, ό.π.*, σελ 481.

4.2 Τέννεσου Ουίλλιαμς (1911 – 1983)

Ο Τέννεσου Ουίλλιαμς ή αλλιώς Τόμας Λανιέ γεννήθηκε το 1911 στο Κολόμπους του Μισισσιππή από την Εντουίντα (ο ίδιος την αποκαλούσε μισ Εντουίντα, ακολουθώντας τον παραδοσιακό τρόπο των Νοτίων) με αριστοκρατική καταγωγή, εκλεπτυσμένη κυρία της υψηλής κοινωνίας του Νότου. Ήταν «φυλακισμένη» σε ένα γάμο με έναν άντρα βίαιο και εθισμένο στο αλκοόλ. Η μητέρα του ήταν το πρότυπο για τη «μητέρα» του μετέπειτα έργου του *Γυάλινος Κόσμος*.

Είχε δύο αδέρφια, την Ρόους Ισαμπέλ Ουίλλιαμς και τον Βάλτερ Ντακίν Ουίλλιαμς. Ο Ουίλλιαμς έπασχε από διφθερίτιδα, μια ασθένεια που παραλίγο να στοιχίσει τη ζωή του. Καθίσταται αδύναμος και περιορίζεται σπίτι μέχρι να αναρρώσει. Ήταν πιθανό, η παθολογία της οικογένειάς του να αποτελέσει αργότερα την έμπνευσή του για ένα μεγάλο μέρος της γραφής του.

Φοίτησε στο Γυμνάσιο Σόλνταν (Soldan High School) και στο Πανεπιστήμιο «Σχολείο» (University High School)¹⁸⁵. Στα δεκαέξι του κερδίζει το τρίτο βραβείο για μια έκθεση που δημοσιεύεται στο Σμαρτ Σετ και δημοσιεύει μια δική του μικρή ιστορία στο περιοδικό «Παράξενες Ιστορίες» (Weird Tales). Σπούδασε δημοσιογραφία το 1929 στο Πανεπιστήμιο του Μισσούρι, όπου οι συμφοιτητές του τού προσάπτουν το παρατσούκλι “Tennessee” λόγω της συρτής νότιας προφοράς του¹⁸⁶. Εκεί, παίρνει μέρος σε διαγωνισμούς ποίησης, ιστοριών και θεατρικών έργων. Το 1936 ο Ουίλλιαμς φοιτά στο Ουάσινγκτον Γιουνιβέρσιτι (Washington University), το 1938 στο Πανεπιστήμιο της Αϊόβα (University of Iowa), ενώ αργότερα στο Εργαστήριο Δραματικής Τέχνης (The New School) στη Νέα Υόρκη.

Η σχέση του Η. Κ. με τον συγγραφέα σφράγισε τη ζωή των δύο καλλιτεχνών. Οικογενειακοί φίλοι, συνεργάτες και αποδέκτες μιας μέγιστης επαγγελματικής επιτυχίας με το έργο *Λεωφορείον ο Πόθος*, ο Η. Κ. και ο Τέννεσου Ουίλλιαμς ακολουθούσαν μια πορεία κοινή και αντίθετη συγχρόνως.

¹⁸⁵ Tennessee Williams and John Waters (2006), *Memoirs*, New Directions Publishing.

¹⁸⁶ Στον διαδικτυακό τόπο του Πανεπιστημίου του Missouri διαβάζουμε ανάμεσα στα ονόματα των αποφοίτων το όνομα του Tennessee Williams (<http://theatre.missouri.edu/people/alumni.html>) .

Ο σκηνοθέτης όντας παρατηρητής της ζωής του δραματουργού καταγράφει στην αυτοβιογραφία του τις ενδόμυχες πτυχές μιας «ραγισμένης» προσωπικότητας και παραθέτει τις σκέψεις του για αυτήν με σεβασμό και αφοσίωση στο πρόσωπο του Τέννεσου.

Στη ζωή του δραματουργού δεν υπήρχε η έννοια της ισορροπίας. Η εργασία μπροστά από τη γραφομηχανή του ήταν η μοναδική στιγμή που ο Τέννεσου είχε την ικανότητα να «ισορροπήσει» πτυχές της ζωής του μέσα από τους χαρακτήρες των έργων του, αφού ο κόσμος γύρω του ήταν εχθρικός και αυτός έρημος παρατηρητής. Διέθετε ένα ξέσπασμα προσωπικού λυρισμού που υποφώσκει σε πολλά από τα έργα του, κυρίως στα: *Γυάλινος Κόσμος*, *Το Λεωφορείον ο Πόθος* και *Καλοκαίρι και Καταχνιά*.

Τον Απρίλιο του 1947, ο Τέννεσου παραδίδει ένα γράμμα στην παραγωγού Ιρέν Σέλζνικ, η οποία αργότερα θα αναλάμβανε μαζί με τον πατέρα της, Λουίς Μάγιερ, την παραγωγή του *Λεωφορείου*, με σκοπό να ενημερώσει τον Η. Κ. για ένα νέο σενάριο. Το σενάριο έφερε τον τίτλο: *Το Λεωφορείον ο Πόθος*.

Ο Τέννεσου εμπιστευόταν τυφλά τον Η. Κ. , αφού όπως ο ίδιος υποστηρίζει ήταν το ίδιο είδος «θεατρικού ζώου».

Η γυναίκα του Η. Κ., Μόλλυ, είχε ενθουσιαστεί από το σενάριο και τον επηρέασε σε μεγάλο βαθμό για να αναλάβει τη σκηνοθεσία του στο Μπροντγουέι. Η συνάντηση των Η. Κ. και Τέννεσου πραγματοποιήθηκε στο Κέιπ Τάουν, όπου θα συζητάγονταν για κάποιες τυχόν αλλαγές του σεναρίου.

Αναφέρει ο Τέννεσου σε ένα γράμμα του: «[...]Ο ονειροπαρμένος τύπος, που παραδέχομαι ότι είμαι, χρειάζεται τη συμπληρωματική ματιά ενός πιο αντικειμενικού και δυναμικού εργάτη. Πιστεύω ότι κι εσύ είσαι ονειροπόλος. Υπάρχουν κάποια στοιχεία στη σκηνοθεσία σου που το δείχνουν, αλλά εν πάση περιπτώσει έχεις και τον δυναμισμό που χρειάζεται οπωσδήποτε το έργο μου.»¹⁸⁷.

Ο Η. Κ. πίστεψε πως το συγκεκριμένο έργο θα του έδινε τη δυνατότητα να εξελιχθεί τόσο ως ανθρώπινη οντότητα όσο και ως σκηνοθέτης.

Ο Τέννεσου υπερτονίζει πως: «[...] Έτσι συμβαίνει με όλες τις ζωντανές ανθρώπινες σχέσεις, εκτός από εκείνες τις σπάνιες που αφορούν σε δυο ανθρώπους που αγαπούν με τόση δύναμη, ώστε να φωτίζουν όλο αυτό το σκοτάδι και να βλέπουν ο ένας τη γυμνή καρδιά του άλλου. Βέβαια για μένα αυτές οι περιπτώσεις είναι εντελώς θεωρητικές. [...] Στα δημιουργικά δράματα,

¹⁸⁷ Καζάν, Ελ., *Μία Ζωή*, ό.π., σελ 347-348.

οι άνθρωποι παρουσιάζονται όπως πραγματικά είναι. [...]. Αυτό που σε μένα φαίνεται μαύρο και στους άλλους άσπρο, στην πραγματικότητα είναι γκρι, μια απόχρωση την οποία κανείς μπορεί να δει μόνο με τα μάτια της τέχνης.»¹⁸⁸.

Για τον Τέννεσυ η συγγραφή έργων ήταν ο σκοπός της ύπαρξής του.

Η μοναξιά σε συνδυασμό με την πρωινή ώρα ήταν η στιγμή της δημιουργίας για τον δραματουργό. Όπως έχει αναφέρει ο ίδιος, ένας άνθρωπος πεθαίνει δυο φορές όντας καλλιτέχνης. Ο πρώτος θάνατος είναι όταν χάνει τις δημιουργικές του δυνάμεις, οι οποίες αργοπεθαίνουν πριν το σώμα του και ο δεύτερος είναι ο φυσικός του θάνατος.

Το φως της ημέρας προσέδιδε στον συγγραφέα τη συντροφιά του εαυτού του και ο Η. Κ. το γνώριζε καλά αυτό. Η σχέση τους βιάδιζε στο φως και το σκοτάδι, γεγονός που δημιουργούσε στον Η. Κ. ενδιαφέρον και σεβασμό προς το πρόσωπο του δραματουργού, αφού ο Τέννεσυ του προσέφερε εμμέσως σκέψεις και πεποιθήσεις της κρυφής του ζωής.

Η εξαφάνιση για τον συγγραφέα ήταν τρόπος ζωής, εξαιτίας της αδυναμίας του να ενταχθεί ομαλά στην κοινωνία που ζούσε.

Η ομοφυλοφιλία του τον παρέσερνε στο σκοτάδι και του δημιουργούσε εσωτερικές συγκρούσεις. Ο Τέννεσυ βρισκόνταν στο μεταίχμιο της ψυχικής ευγένειας και της βίαιης ερωτικής του φύσης.

Η απομάκρυνση από το σπίτι του, όπως απομακρύνονταν και ο ήρωας του *Γυάλινου Κόσμου*, ακολούθησε όλα τα εφηβικά του χρόνια.

Κατά τη διάρκεια της συνεργασίας τους στο *Λεωφορείον ο Πόθος*, ο Τέννεσυ αναζητούσε ηθοποιούς για το έργο. Όταν ο Η. Κ. έστειλε τον Μ. Μπράντο στον Τέννεσυ, αυτός μαγεύτηκε μαζί του και δεν ενδιαφέρθηκε ξανά για την πρόσληψη των υπολοίπων ηθοποιών. Την επιλογή τους ανέλαβε εξολοκλήρου ο σκηνοθέτης.

Για τον Τέννεσυ όλο το έργο στρέφεται εμμέσως γύρω από το αμφιλεγόμενο πρόσωπο της Μπλανς, πίσω από το οποίο πολλοί πιστεύουν πως κρύβεται ο ίδιος ο δραματουργός. Ο Ιταλός σκηνοθέτης, Λουτσίνιο Βισκόντι, όταν σκηνοθετούσε το έργο στην Ιταλία αποκαλούσε τον συγγραφέα Τέννεσυ «Μπλανς».

Ο Η. Κ. τολμάει να μιλήσει για ένα έργο αυτοβιογραφικό. Σε μια σκηνή, σύμφωνα με τον σκηνοθέτη, ο δραματουργός προβάλλει τον εαυτό του μέσα από την άκρατη επιθυμία της Μπλανς να ξεφύγει από τον σκοτεινό μικρόκοσμό της με τη βοήθεια του Μιτς, ο οποίος φάνταζε

¹⁸⁸ Καζάν, Ελ., *Μία Ζωή*, ό.π., σελ 349.

ως σανίδα σωτηρίας. Όταν ο Μιτς ανακαλύπτει την αλήθεια για τη ζωή της και σταματά να ενδιαφέρεται για αυτήν, τότε η ηρωίδα σταματά να ελπίζει.

Ο Τέννεσου στη διάρκεια των δοκιμών θαύμαζε τις αντιδράσεις του Στάνλεϋ Κοβάλσκι και έδειχνε να δικαιώνεται απολύτως στη σύλληψη του ακατέργαστου χαρακτήρα του. Η βία του Στάνλεϋ που έσπαζε ό,τι έβρισκε πάνω στο τραπέζι, την ώρα του δείπνου, δείχνοντας στη γυναίκα του πώς πρέπει να μιλάνε σε έναν άντρα, διασκέδαζε τον Τέννεσου, καθώς έβλεπε τον Μάρλον Μπράντο να υποδύεται ένα πρωτόγονο κτήνος. Η σκηνή αυτή ήταν ένα είδος ανακούφισης για τον Τέννεσου, αφού όπως αναφέρει ο Η. Κ στην αυτοβιογραφία του: «[...] ίσως να ήταν τα πιάτα της μητέρας του.»¹⁸⁹.

Ο Η. Κ., μελετώντας το *Λεωφορείον ο Πόθος*, κατέληξε σε ένα συμπέρασμα που διατρέχει όλο το έργο του Τέννεσου αλλά και τη ζωή του. Η ηρωίδα Μπλανς από την αρχή έως το τέλος του έργου φαίνεται να διακατέχεται από μια μεγάλη έλξη για τον Στάνλεϋ Κοβάλσκι, έναν άντρα που πρόκειται να την καταστρέψει. Αυτή η έννοια του «αμφιλεγόμενου» στοιχείου ενυπάρχει σε όλο το έργο και αιτιολογεί πολλές πτυχές της ζωής του συγγραφέα¹⁹⁰.

Ο υπαινιγμός από τον δραματουργό πως η Στέλλα θα επιστρέψει πολύ γρήγορα στο συζυγικό κρεβάτι του Στάνλεϋ το ίδιο βράδυ που η Μπλανς καταλήγει στο ίδρυμα, διανοητικά άρρωστη, φανερώνει την βαθιά πίστη του Τέννεσου πως η ζωή θα βαίνει πάντα μπροστά και οι άνθρωποι πρέπει να την ακολουθούν πιστά, ανεξάρτητα από τις πίκρες που αυτή τους έχει προσφέρει.

Ο Τέννεσου αναφερόταν συχνά στις παιδικές και εφηβικές αναμνήσεις, οι οποίες τον ενθάρρυναν στη δημιουργία των χαρακτήρων του, καθώς και στη σύλληψη της υπόθεσης των έργων του.

¹⁸⁹ Καζάν, Ελ., *Μία Ζωή*, ό.π., σελ 367.

¹⁹⁰ Devlin, Alb., *Conversations with Tennessee Williams*, University Press of Mississippi (μτφρ. Ευτυχιάδου Σ.), 3η έκδοση, 1997, σελ. 331-332. «Η διαδικασία με την οποία γεννιέται μια ιδέα για ένα έργο ήταν πάντα κάτι το οποίο δεν μπορούσα να προσδιορίσω. Το κάθε έργο μου φαίνεται να παίρνει σάρκα και οστά ξαφνικά, σαν οπτασία που γίνεται ολοένα και πιο καθαρή. Στην αρχή είναι πολύ θολή, όπως στην περίπτωση του *Λεωφορείου* που ήρθε μετά τον Γυάλινο κόσμο. Είχα την εικόνα μιας γυναίκας στην ώριμη νεότητά της. Καθόταν σε μια καρέκλα μόνη, δίπλα σε ένα παράθυρο με το σεληνόφως να πέφτει πάνω στο θλιμμένο πρόσωπό της, καθώς μόλις την είχε εγκαταλείψει ο άντρας που επρόκειτο να παντρευτεί. Νομίζω πως πρέπει να σκεφτόμουν την αδελφή μου που ήταν τρελά ερωτευμένη με ένα αγόρι από τη Διεθνή Εταιρεία Παπουτσιών το οποίο τη φλέρταρε. Ήταν εξαιρετικά γοητευτικός άντρας και εκείνη βαθιά ερωτευμένη μαζί του. Κάθε φορά που χτυπούσε το τηλέφωνο σχεδόν λιποθυμούσε! Είχε στο μυαλό της ότι θα ήταν εκείνος και θα της ζητούσε να βγουν ραντεβού. Βλέπονταν μέρα παρά μέρα και κάποια στιγμή ξαφνικά εκείνος δεν ξανατηλεφώνησε. Ήταν τότε που ξεκίνησε η πνευματική κατάρρευση της Ρόουζ. Από αυτήν την εικόνα αναδόθηκε το *Λεωφορείο*. Στην αρχή, του είχα δώσει τον τίτλο *Blanche's Chair in the Moon* (Η καρέκλα της Μπλανς στο φεγγάρι), που ήταν πραγματικά πολύ κακός τίτλος...».

Ο Η. Κ. στην αυτοβιογραφία του αποκαλύπτει πως ο Τέννεσου ήταν ο άνθρωπος που του ενέπνευσε το χάρισμα της δραματουργίας, καθώς και της πίστης της καταγραφής των αναμνήσεων (*America America*, 1963). «[...]. Χάρη στον Ουίλλιαμ, άρχισα να βλέπω την ζωή μου σαν ένα δράμα και να σκέφτομαι ότι μια μέρα θα μπορούσα να γίνω και κάτι σαν δραματουργός.»¹⁹¹.

Ο διαπρεπής, ήδη το 1953 δραματουργός, Τέννεσου Ουίλλιαμς, έζησε μια ζωή χωρίς συγκεκριμένο προορισμό. Ο «άγνωστος προορισμός» του φιλοξενούσε ρομαντικούς καλλιτέχνες, αλλόκοτες προσωπικότητες, παραπεταμένους ανθρώπους, άτομα που η κοινωνία είχε αποβάλει. Η μανία φυγής του επιβεβαίωνε συνεχώς το παρατσούκλι του ως «παρείσακτος».

Οι προσωπικότητες των δυο καλλιτεχνών (Η. Κ και Τ. Ουίλλιαμς), έμοιαζαν σε βάθος και η ομοιότητά τους έγινε φανερή στο ανέβασμα του έργου *Camino Real* (*Καμίνο Ρεάλ*) το 1953.

Το *Camino Real* γράφτηκε από τον Τέννεσου την εποχή που ο συγγραφέας διένυε μια όμορφη περίοδο στη ζωή του έχοντας στο πλευρό του τον αγαπημένο του σύντροφο, Φρανκ Μέρλο.

Ο κεντρικός ήρωας του έργου, ο Κιλρόν, είναι ένα Αμερικανόπουλο δίχως σπίτι που ταξιδεύει σε όλο τον κόσμο χωρίς πραγματικό προορισμό. Η τελική του στάση είναι ένα μυστηριώδες μέρος, στο οποίο παραμονεύει ο θάνατος. Εκεί συναντάει διάφορους ήρωες που ο δραματουργός πάντοτε θαύμαζε: Ζακ Καζανόβας, Δον Κιχώτης, Μαργαρίτα, Κυρία με τις Καμέλιες, Βαρώνος Ντε Σαρλό. Όλοι οι χαρακτήρες έρχονται αντιμέτωποι με τον θάνατο εκτός από τον Κιλρόν που έχει τη δυνατότητα και το χάρισμα να αγωνιστεί και να ξεπεράσει τα εμπόδια, όταν οι «άλλοι» επιδιώκουν να τον καταστρέψουν.

Ο Η. Κ. πίστευε πως ο Τέννεσου είναι ο ήρωας του έργου: «εγώ ήμουν ο άτυχος ήρωάς του.»¹⁹². Το έργο αυτό επισφράγισε τη σχέση των δυο ανθρώπων και η φιλία τους είχε ένα εποικοδομητικό αποτέλεσμα για τον σκηνοθέτη.

Τα λόγια του Η. Κ. προς τον Τέννεσου επικροτούν την αιώνια πίστη του προς τον δραματουργό: «[...]. Τώρα που τελείωσα με το έργο σου, Καμίνο Ρεάλ, αισθάνομαι θεραπευμένος

¹⁹¹ Καζάν, Ελ., *Μία Ζωή*, ό.π., σελ 369.

¹⁹² Καζάν, Ελ., *Μία Ζωή*, ό.π., σελ 500.

και ότι έχω παραδοθεί καθαρός στην κοινωνία. Αυτό που κάναμε μαζί, μου επέτρεψε να νιώσω ότι βρίσκομαι πάλι στην πρώτη γραμμή.»¹⁹³.

Η συνάντηση, τέλος, του Η. Κ. με τον Άρθ. Μίλλερ και τον Τ. Ουίλλιαμς, κατέληξε σε μια σχέση που σφράγισε θριαμβικά την ιστορία της θεατρικής λογοτεχνίας και τα κινηματογραφικά επιτεύγματα τις δεκαετίες που έζησαν, εργάστηκαν και διέπρεψαν οι τρεις αυτοί, αδιαβλήτως, μεγάλοι ηθοποιοί. Η συνύπαρξη του Η. Κ. με τον Άρθ. Μίλλερ είχε, βεβαίως, περισσότερες γωνίες και αντιφάσεις, ενώ με τον Τέννεσυ οι ευαισθησίες του ενός και του άλλου γνώρισαν μια αμοιβαία – δημιουργική αφοσίωση.

¹⁹³Καζάν, Ελ., *Μία Ζωή*, ό.π., σελ 501.

5. Επίλογος

Ο δεύτερης γενιάς Έλληνας σκηνοθέτης, Ηλίας Καζάν, συνέδεσε τη δράση - τάλαντό του με ορισμένα από τα σημαντικότερα έργα του Αμερικάνικου Μεταπολεμικού θεάτρου. Μιας δηλαδή, γραμματολογικής παραγωγής που προέκυψε επεισοδιακά από το οικονομικό κραχ του 1929 και τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο.

Η στενή επαφή, συνεργασία του με τους κορυφαίους Αμερικανούς συγγραφείς, Τέννεσυ Ουίλλιαμς και Άρθουρ Μίλλερ, κατέληξε σε ορισμένες από τις σημαντικότερες επιτυχίες – ερμηνείες στο Αμερικάνικο θέατρο της αντίστοιχης εποχής. Ο Η. Κ. παρέμεινε ως ο εμβληματικός σκηνοθέτης τις δεκαετίες του 50' – 60' τόσο στον χώρο του θεάτρου όσο, και κυρίως, στον κινηματογράφο, όπου διαμόρφωσε μια σύγχρονη αντίληψη για την υποκριτική τέχνη και τη σκηνοθεσία.

Ο Η. Κ. αντιμετώπιζε τον ηθοποιό ως ανθρώπινο ον με φυσικά γνώρισμα και συναισθηματικές διακυμάνσεις, τις οποίες χρησιμοποιούσε, με σκοπό την ανάδειξη ενός δεδομένου ερμηνευτικού δραματικού ύφους. Η τεχνική – μέθοδος του βασίστηκε στην αρχή του κατοπτρισμού της πραγματικής ζωής του ηθοποιού. Όπως αναφέρει ο Άρθουρ Μίλλερ στην αυτοβιογραφία του: «[...]. Νομίζω ότι η μέθοδός του, αν μπορεί να μιλήσει κανείς για συνειδητή μέθοδο, ήταν ν' αφήνει τους ηθοποιούς να εκφράζονται μόνοι τους.»¹⁹⁴.

Ο Η. Κ. ανέδειξε μερικούς από τους σημαντικότερους ηθοποιούς της εποχής του, οι οποίοι σήμερα θεωρούνται «οι θρύλοι του Χόλυγουντ», όπως τον Μάρλον Μπράντο, τον Τζέιμς Ντιν, τον Μοντγκόμερ Κλιφτ, τη Νάταλι Γουντ, τον Ρόμπερτ Ντε Νίρο, τον Τζακ Νίκολσον κ.α..

Ο Μάρλον Μπράντο στην αυτοβιογραφία του τονίζει: «[...]. Έχω δουλέψει με πολλούς σκηνοθέτες – μερικοί ήταν καλοί, μερικοί μέτριοι, μερικοί ανυπόφοροι. Από όλους αυτούς, ο Καζάν ήταν ο καλύτερος. [...] Χειριζόταν με εκπληκτική μαεστρία τα συναισθήματα των ηθοποιών και ήταν εξαιρετικά ταλαντούχος. Πιθανόν να μην ξαναεμφανιστεί ένας σκηνοθέτης τέτοιου επιπέδου ποτέ πια.»¹⁹⁵.

Ολοκληρώνω τη μελέτη μου με τα τελευταία λόγια του Η. Κ. από την αυτοβιογραφία του: «[...]. Μια φορά ένας φιλόσοφος είχε πει: «Γεννιόμαστε σ' έναν λαμπερό αγρό και πεθαίνουμε μέσα σ' ένα κατασκότεινο δάσος.». Σε μένα ισχύει το αντίθετο. Αν μπορούσα να ζητήσω κάτι από

¹⁹⁴ Μίλλερ, Άρθ., *Στη δίνη του χρόνου*, ό.π., σελ 125.

¹⁹⁵ Μπράντο, Μ., Λίντσεϋ Ρ., *Τραγούδια που μου έμαθε η μητέρα μου*, ό.π., σελ 210.

την καλή μου τύχη, αυτό θα ήταν να πεθάνω πριν από εκείνους που αγαπώ. Κι αν ήμουν τόσο πολύ τυχερός κι ερχόταν μια καλή νεράιδα για να μου προσφέρει τρεις ευχές, δεν θα δεχόμουν τους θησαυρούς που άλλοτε ονειρευόμουν, αλλά θα την ευχαριστούσα λέγοντάς της: «Τώρα πια έχω όλα αυτά που επιθυμώ.». Το μόνο πράγμα που θα της ζητούσα θα ήταν να μου χαρίσει ακόμη μερικά χρόνια.»¹⁹⁶.

¹⁹⁶ Καζάν, Ελ., *Μία Ζωή*, (μτφρ. Ευγ. Πιέρρης), Ελληνική Ευρωεκδοτική ΕΠΕ Ναυαρίνου 14, Αθήνα, 1989, σελ 730 – 731.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

A. Ξένη

Bigby, Chr., *Modern American Drama, 1945-1990*, Cambridge U. P., Cambridge 1992.

Miller, Arth., *Plays: Two*, Methuen, London, 1994.

Williams, T., and Waters, J., *Memoirs*, New Directions Publishing, 2006.

Young, J., *Kazan on Kazan*, Faber and Faber, United Kingdom, 1999.

B. Ξένη - Μεταφρασμένη

Καζάν, Ελ., *Μία Ζωή*, (μτφρ. Ευγ. Πιέρρης), Ελληνική Ευρωεκδοτική ΕΠΕ Ναυαρίνου 14, Αθήνα, 1989.

Μίλερ, Άρθ., *Στη δίνη του χρόνου*, (μτφρ Φώντας Κονδύλης), Καστανιώτης, Αθήνα, 1988.

Μπράντο, Μ., Λίντσεϋ Ρ., *Τραγούδια που μου έμαθε η μητέρα μου*, (μτφρ Δ. Βούβαλη, Σ. Ανδρεοπούλου), Λιβάνη – Νέα Σύνορα, Αθήνα, 1961.

Boxill, R., *Tennessee Williams (Modern Dramatists)*, Macmillan, (μτφρ. Νικολόπουλος Χρ.), Λονδίνο, 1987.

Devlin, Alb., *Conversations with Tennessee Williams*, University Press of Mississippi (μτφρ. Ευτυχιάδου Σ.), 3η έκδοση, 1997.

Gould, J., Kolb, W., *Λεξικό Κοινωνικών Επιστημών – UNESCO*, (μτφρ. Π. Λαμπρίας), Τόμος 3, Ελληνική Παιδεία, Αθήνα, 1972.

Guerand J. Ph., *James Dean*, (μτφρ. Κλ. Παρασκευόπουλος), Κασταλία, Αθήνα, 2006.

Hardison Londré, F., *A streetcar running fifty years*, (μτφρ. Ευτυχιάδου, Σ.), στο *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*, ed. by M.C. Roudane, Cambridge University Press, 1997.

Γ. Ελληνική

Βαλούκος, Στάθ., *Ιστορία του Κινηματογράφου*, (επιμ. Αχ. Κυριακίδης), (τομ. Α'), Αιγόκερως, (Β' Έκδοση), Αθήνα, 2003.

Βαλούκος, Στάθ., *Ιστορία του Κινηματογράφου, Οι Δημιουργοί*, (τομ. Β'), Αιγόκερως, Αθήνα, 2003.

Βαλούκος, Στάθ., *Φιλμογραφικό Λεξικό Σκηνοθετών*, Αιγόκερως, Αθήνα, 1999.

Δημητρίου, Άρ., *Μάρλον Μπράντο*, Κινηματογραφικό Αρχείο 23, Αιγόκερος, Ζωοδόχου Πηγής, 1985.

Θεοδώρου, Β., Μουμουλίδου, Μ., Οικονομίδου, Αναστ., «Πιάσε με, αν μπορείς...», *Η Παιδική Ηλικία και οι Αναπαραστάσεις της στον Σύγχρονο Ελληνικό Κινηματογράφο*, Αιγόκερος, 2006.

Παπαδόπουλος, Σ., *Παιδαγωγική του Θεάτρου*, αυτοέκδοση, Αθήνα, 2010.

Δ. Πηγές

Κ. Stanislavski, *Ένας ηθοποιός δημιουργείται*, Δαμιανός, Αθήνα, χ.χ.

<http://theatre.missouri.edu/people/alumni.html>

Ε. Πανεπιστημιακές Παραδόσεις

Μουδατσάκης, Τηλ., *Προφορικές Παραδόσεις*, 2016.

ΣΤ. Φιλμογραφία - Ταινίες

Ένα Δέντρο μεγαλώνει στο Μπρούκλιν, Μπαντ Λάιτον, Τουέντιθ Σέντουρι Φοξ, 1945.

Λεωφορείον ο Πόθος, Τσάρλυ Φέλντμαν, Ουώρνερ Μπραδερς, 1951.

Το Λιμάνι της Αγωνίας, Σαμ Σπίγκελ, Κολούμπια Πίκτσερς, 1953.

Τα Ανατολικά της Εδέμ, Τζακ Ουώρνερ, Ουώρνερ Μπράδερς, 1955.

Αμέρικα Αμέρικα, Ουώρνερ Μπράδερς, 1963.

ΠΡΟΣΩΠΑ – ΗΘΟΠΟΙΟΙ

Peggy Ann Garner / Πέγκι Ανν Γκάρνερ (Φράνσυ στο *Ένα Δέντρο μεγαλώνει στο Μπρούκλιν*): σελ 10 – 11, 29, 48 – 49.

James Dunn / Τζέιμς Νταν (Τζόνι Νόλαν στο *Ένα Δέντρο μεγαλώνει στο Μπρούκλιν*): σελ 10, 29, 47, 49.

Marlon Brando / Μάρλον Μπράντο (Στάνλεϋ Κοβάλσκι στο *Λεωφορείον ο Πόθος*): σελ 6, 8, 11, 15, 24 – 27, 30, 53 – 54, 77. (Τέρν Μαλού στο *Λιμάνι της Αγωνίας*): σελ 13 – 15, 26 – 27, 36, 39, 54 – 57. (Εμιλιάνο Ζαπάτα στο *Viva Zapata*): σελ 13.

Vivien Leigh / Βίβιαν Λη (Μπλανς Ντιμπούα στο *Λεωφορείον ο Πόθος*): σελ 11, 24 – 26, 30 – 36, 50 – 54.

Helen Hayes / Έλεν Χέις (πρωταγωνιστικός ρόλος στο *Χάρριετ* – θεατρική παράσταση): σελ 7.

Jessica Tandy / Τζέσικα Τάντυ (Μπλανς Ντιμπούα στο *Λεωφορείον ο Πόθος* – θεατρική παράσταση): σελ 7 – 8.

Lee Cobb / Λη Κομπ (Ουίλλυ Λόμαν στο *Ο Θάνατος του Εμποράκου* – θεατρική παράσταση): σελ 8 – 9, 23. (Τζόνι Φρέντλυ στο *Λιμάνι της Αγωνίας*): σελ 36 – 37, 55.

Karl Malden / Καρλ Μάλντεν (Χάρολντ Μίτσελ στο *Λεωφορείον ο Πόθος*): σελ 11, 24 – 25, 31 – 36. (Πατέρας Μπάρι στο *Λιμάνι της Αγωνίας*): σελ 36, 57 – 58.

Ethel Waters / Έθελ Γουότερς (Τζην Κράιν στο *Πίκνυ η μωγάς*): σελ 12.

Tami Mauriello / Τάμι Μαουριέλλο (μέλος της συμμορίας στο *Λιμάνι της Αγωνίας*): σελ 14.

Rodney Stephen "Rod" Steiger / Ροντ Στάιγκερ (Τσάρλυ Μαλόν στο *Λιμάνι της Αγωνίας*): σελ 14, 37 – 39.

James Dean / Τζέιμς Ντιν (Καλ Τρασκ στο *Ανατολικά της Εδέμ*): σελ 15 – 17, 27 – 28, 39, 41 – 43, 58, 62.

Raymond Hart Massey / Ραίημοντ Μάσσεϋ (Άνταν Τρασκ στο *Ανατολικά της Εδέμ*): σελ 16, 27 – 28, 39, 62.

Julia Ann Harris / Τζούλι Χάρις (Άμπρα στο *Ανατολικά της Εδέμ*): σελ 17, 39, 61.

Montgomery Clift / Μοντγκόμερυ Κλιφτ (Τσακ Γκλόβερ στο *Λάσπη στ' Αστέρια*): σελ 18 – 19.

Jo Van Fleet / Τζο Βαν Φλητ (Κέιτ στο *Ανατολικά της Εδέμ*): σελ 39 – 43, 59 – 60. (Έλλα Γκαρθ στο *Λάσπη στ' Αστέρια*): σελ 18.

Lee Remick / Λη Ρέμικ (Κάρολ Γκαρθ στο *Λάσπη στ' Αστέρια*): σελ 19.

Estelle Hemsley / Έστελ Χέμσλυ (γιαγιά του νεαρού Σταύρου στο *Αμέρικα Αμέρικα*): σελ 20, 44 – 45.

Στάθης Γιαλελής (Σταύρος Τοπουζόγλου στο *Αμέρικα Αμέρικα*): σελ 20 – 21, 43 – 44, 65 – 69.

Ed Begley / Εντ Μπέγκλεϊ (Τζο Κέλερ στο *Ήταν όλοι τους παιδιά μου* – θεατρική παράσταση): σελ 22 – 23.

Dorothy Mack Guier / Ντόροθι Μακ Γκουάιαρ (Κέιτι Νόλαν στο *Ένα Δέντρο μεγαλώνει στο Μπρούκλιν*): σελ 29.

Charles Halton / Τσάρλς Χάλτον (φοροεισπράκτορας στο *Ένα Δέντρο μεγαλώνει στο Μπρούκλιν*): σελ 29 – 30.

Kim Hunter / Κιμ Χάντερ (Στέλλα Ντιμπούα στο *Λεωφορείον ο Πόθος*): σελ 30 – 31, 52.

Eva Marie Saint / Εύα Μαρή Σάιντ (Ιντι Ντόιλ στο *Λιμάνι της Αγωνίας*): σελ 36, 56.

Richard Davalos / Ρίτσαρντ Ντάβαλος (Άρον στο *Ανατολικά της Εδέμ*): σελ 39, 43, 59 – 61.

ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ – ΣΥΜΒΟΛΑ

Tree Grows in Brooklyn / Ένα Δέντρο μεγαλώνει στο Μπρούκλιν

- παιδική εργασία, οίκημα - περιβάλλον της οικογενείας Νόλαν, ενδυματολογία των προσώπων, λελογισμένη δαπάνη τροφίμων και υλικών: πενία (σελ 46).
- πατέρας της Φράνσυ: αλκοολισμός (σελ 46).
- πλούσια συνοικία – φτωχική συνοικία: ταξική συνείδηση (σελ 46).
- εκθέσεις του σχολείου της Φράνσυ: φαντασία (σελ 47).
- σκοτεινή φιγούρα πατέρα: θάνατος (σελ 47).
- το δέντρο: ελπίδα και πίστη στην αγάπη για τον άνθρωπο (σελ 47).
- παιδί: αθωότητα, καλοσύνη, ξεγνοιασιά, αγάπη, τρυφερότητα (σελ 48).
- ενδυματολογία των ηθοποιών: οικονομική κατάσταση της οικογενείας Νόλαν (σελ 48).
- βαλίτσα με προσωπικά αντικείμενα του πατέρα: θάνατος, ανεξάλειπτη παρουσία του πατέρα στο σπίτι, αλλά κυρίως στην καρδιά της κόρης του (σελ 48).
- ανθοδέσμη αποφοίτησης: παρουσία του πατέρα, εκπλήρωση υπόσχεσης (σελ 49).
- γέννηση (Άννυ Λόραν): όνειρα και ελπίδα για τη ζωή (σελ 49).

A Streetcar Named Desire / Λεωφορείον ο Πόθος

- «Λεωφορείον ο Πόθος»: συναισθηματική διαδρομή της Μπλανς από τον πόθο στην τρέλα (σελ 50).
- Ηλύσια Πεδία: φαινομενική μεταφορά της Μπλανς σε έναν κόσμο ουτοπικό, γεμάτο μαγεία, μακριά από τον χυδαίο ρεαλισμό που βίωσε στη Νέα Ορλεάνη (σελ 50).
- φανταχτερά ενδύματα της Μπλανς: μορφή ξεθωριασμένης πεταλούδας με σπασμένα φτερά (σελ 50).
- το «μπαούλο» (!) μέσα στο οποίο μεταφέρει η Μπλανς «την περιουσία της»: γυναικεία ταυτότητα, ενδόμυχες μνήμες παρελθόντος (σελ 50).
- «γυμνό» αμπαζούρ: αφαίρεση μαγείας, πραγματικότητα, σκληρός ρεαλισμός (σελ 50).
- σκηνή του «βιασμού»: «της ηγεμονίας ενός πιθήκου» (σελ 51).
- «φλόρες», λουλούδια των νεκρών: επερχόμενος θάνατος Μπλανς (σελ 51).

- η μη υπαρκτή μουσική και οι ήχοι που ακούει κατά διαστήματα η Μπλανς: τα όρια ανάμεσα στην ψευδαίσθηση και την πραγματικότητα (σελ 51).
- κουρτίνα: μέσο διαχωρισμού μιας γυναικείας καθωσπρέπει ύπαρξης (Μπλανς) και ενός εναπομείναντα «πιθήκου» (σελ 52).
- εξωτερική σκάλα: διαχωρισμός ανάμεσα στην ηγεμονία της αντρικής φιγούρας και στο σθένος μιας κατώτερης ανερχόμενης γυναικείας τάξης (σελ 52).
- ζεστό, χαλαρωτικό μπάνιο της Μπλανς: προσπάθεια εξαγνισμού και κάθαρσης του παρελθόντος της αλλά και του αβέβαιου παρόντος, δημιουργία, αναγέννηση (σελ 52 – 53).
- γκαζόζα: θρίαμβος του Στάνλεϋ πάνω στο σώμα της Μπλανς (σελ 53).
- μεταξωτές πιζάμες: ηγεμονίας πάνω σε γυναικείο αβοήθητο σώμα (σελ 53).

On the Waterfront / Το Λιμάνι της Αγωνίας

- τσίγλα: ανεμελιά, καταστολή οργής (σελ 55).
- γάντζος: εργατική τάξη λιμενεργατών (σελ 55).
- αμπέχονο: εκδίκηση για τον προκάτοχό του, Τζο (σελ 56).
- γάντια της Ίντι: αποδοχή της συναισθηματικής δέσμευσης (σελ 56).
- περιστέρια: ελπίδα, πίστη, αγάπη, ανάγκη για επικοινωνία (σελ 57).
- Πατέρας Μπάρι: απολυτότητα της ανθρώπινης ύπαρξης και την ολοκλήρωσή της για την επίτευξη ενός τελικού σκοπού, έννοια αλήθειας και δικαιοσύνης (σελ 57).

East of Eden / Τα Ανατολικά της Εδέμ

- Βίβλος: κάθαρση, λύτρωση (σελ 59).
- ράντζο: εγκλεισμός (σελ 60).
- μητέρα: απώλεια, απόρριψη, εγκατάλειψη μητρικού συνδέσμου (σελ 60).
- χέρια – γάντια μητέρας: αίσθηση ντροπής, φόβου και απομάκρυνσης από την πραγματικότητα, εμμονή στο παρελθόν, φόβος για το μέλλον (σελ 60).
- τρένο: αέναη μετακίνηση, ταξίδι, ψυχικά τραύματα, καταστροφή περιουσιών (σελ 61).
- Άμπρα: συναισθήματα αγάπης και ξεγνοιασιάς, κάλυψη του μητρικού κενού στις ψυχές των δυο αδελφών (σελ 61).

- τροχός του Λούνα – Παρκ: τροχός της ζωής (σελ 61).
- σακάκι του Καλ: υποσυνείδητη επιλογή της Άμπρα στο πρόσωπο του Καλ (σελ 61).
- εναγκαλισμός του Καλ στον πατέρα: συναισθηματική πτώση του με κυρίαρχο απότοκο το αίσθημα του μίσους (σελ 62).

America America / Αμέρικα Αμέρικα

- παραδοσιακή ενδυματολογία: ηγεμονία, υποταγή, πενία (σελ 64).
- ολοκαύτωμα εκκλησίας: υπονόμηση της θρησκευτικής ταυτότητας (σελ 64).
- κυρία Κεμπάμπιαν: εκπλήρωση ονείρου – στόχου (Αμερική) για τον Σταύρο (σελ 65).
- νύφη – Δόμνα: μέσο για την επίτευξη του στόχου του Σταύρου (σελ 65).
- μενταγιόν της προγιαγιάς Σταύρου: οικογενειακή κληρονομιά (σελ 65 – 66).
- παλτό με λίρες: θεμελιώδεις εξαρτήματα του ταξιδιού (σελ 66).
- μαχαίρι του παππού: οικογενειακό κειμήλιο, μέσο διάσωσης (σελ 66).
- προσφορά παπουτσιών Σταύρου – Γιοχάνες: επίτευξη ονείρου, ταξίδι, οπλισμένη εκπλήρωση, αναγέννηση (σελ 66 – 67).
- κατατρεγμένο σώμα του ανθρώπου – εργάτη: άθλιες συνθήκες κάτω από τις οποίες οι άνθρωποι προσπαθούσαν να επιβιώσουν (σελ 67).
- πρόσωπο του λωποδύτη Αμπντούλ: στοιχείο της απάτης, της ψευδολογίας και της εθνικιστικής υπεροχής (σελ. 68).
- καλά παπούτσια Σταύρου: κοινωνική ανέλιξη (σελ 68).
- πλουσιοπάροχο αρχοντικό σπίτι της νύφης – φτωχικό σπιτικό του Σταύρου: κοινωνική διαστρωμάτωση (σελ 69).
- όνειρο Δόμνας: ταξίδι στην Αμερική – επίτευξη ονείρου (σελ 69).
- κατάστρωμα караβιού: πενία (σελ 69).
- καμπίνα – εσωτερικό караβιού: πλούτος (σελ 69).
- καθημερινή επίσκεψη του Σταύρου από το κατάστρωμα στην καμπίνα της κυρίας Κεμπάμπιαν: το ταξίδι του από την Κωνσταντινούπολη στην Αμερική (σελ 69).
- φιλί στο χόμα: εκπλήρωση του ονείρου (σελ 69).

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ



A Tree Grows in Brooklyn, 1945



A Tree Grows in Brooklyn, 1945



A Tree Grows in Brooklyn, 1945



A Tree Grows in Brooklyn, 1945



A Tree Grows in Brooklyn, 1945



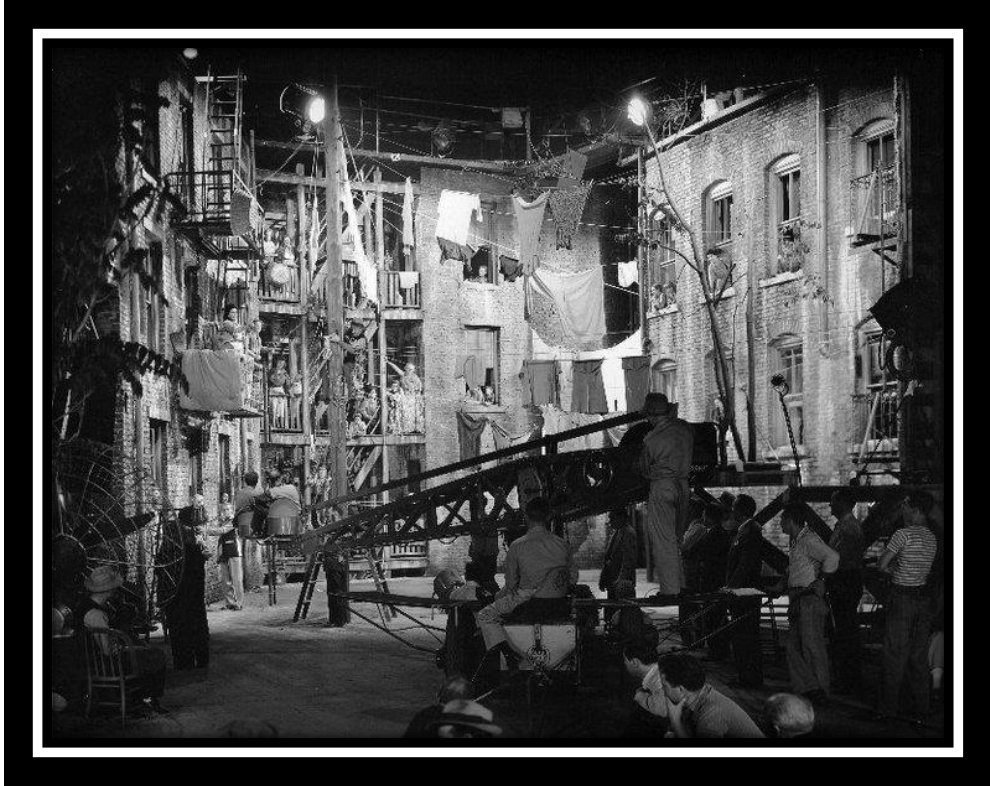
Peggy Ann Garner, A Tree Grows in Brooklyn, 1945



A Tree Grows in Brooklyn, 1945



A Tree Grows in Brooklyn, 1945



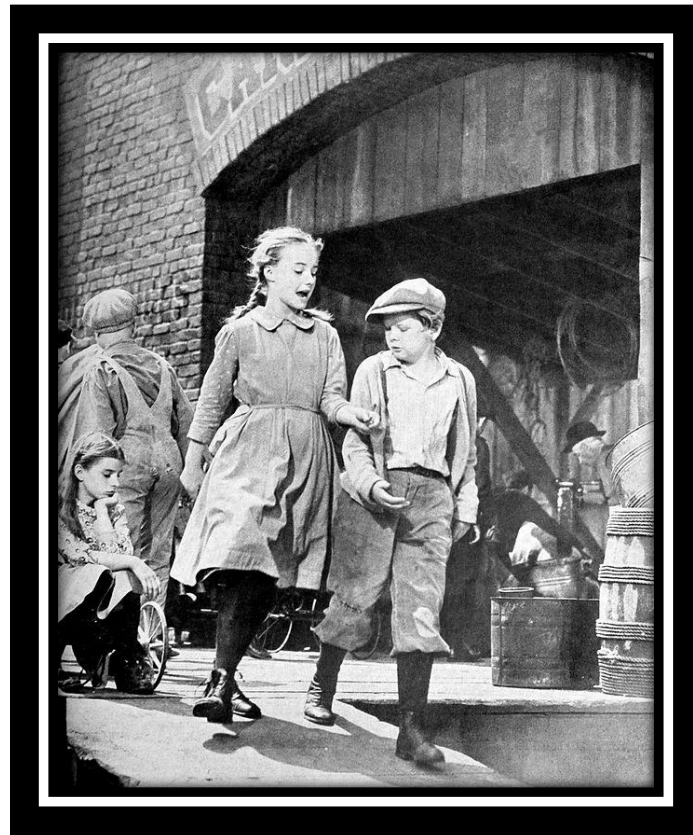
A Tree Grows in Brooklyn, 1945



A Tree Grows in Brooklyn, 1945



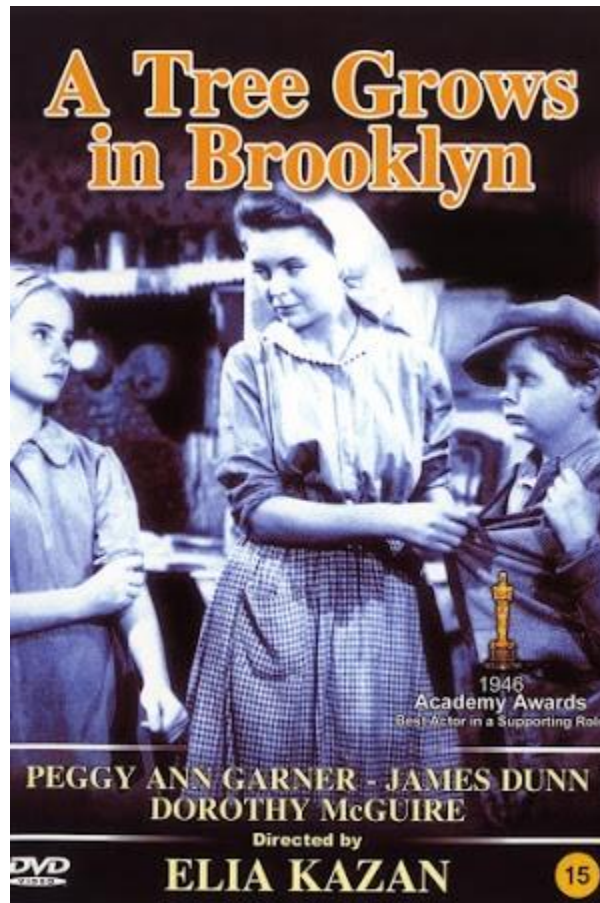
A Tree Grows in Brooklyn, 1945



A Tree Grows in Brooklyn, 1945



A Tree Grows in Brooklyn, 1945

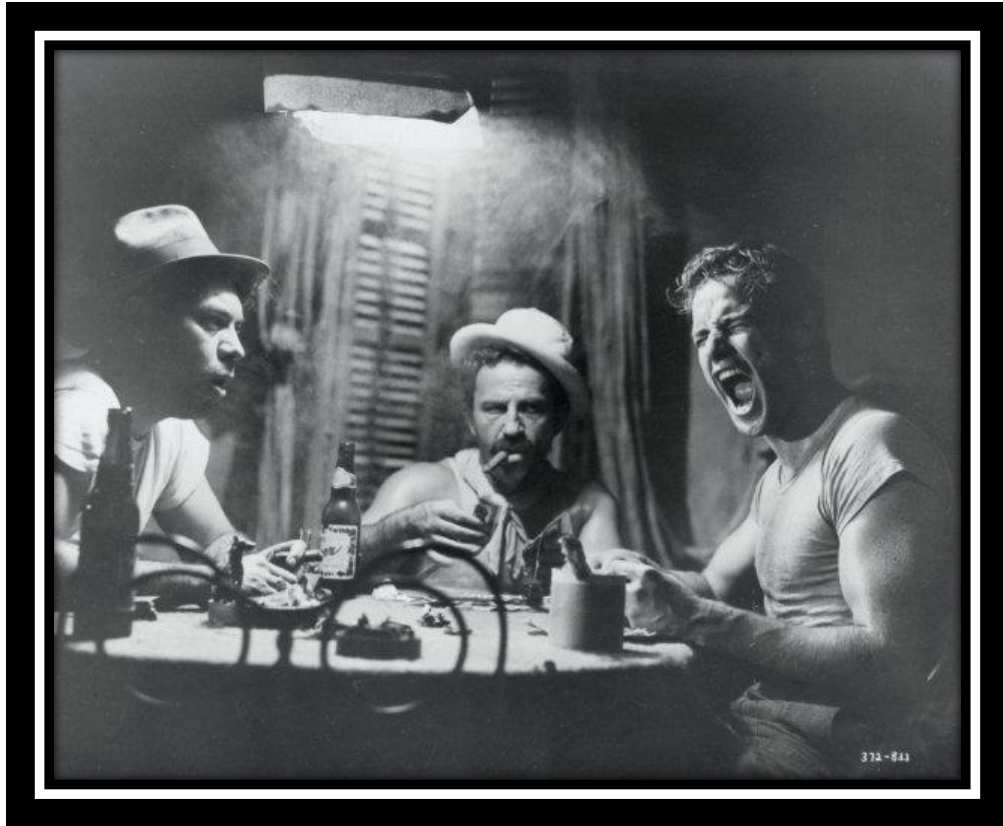




A Streetcar Named Desire, 1951



A Streetcar Named Desire, 1951



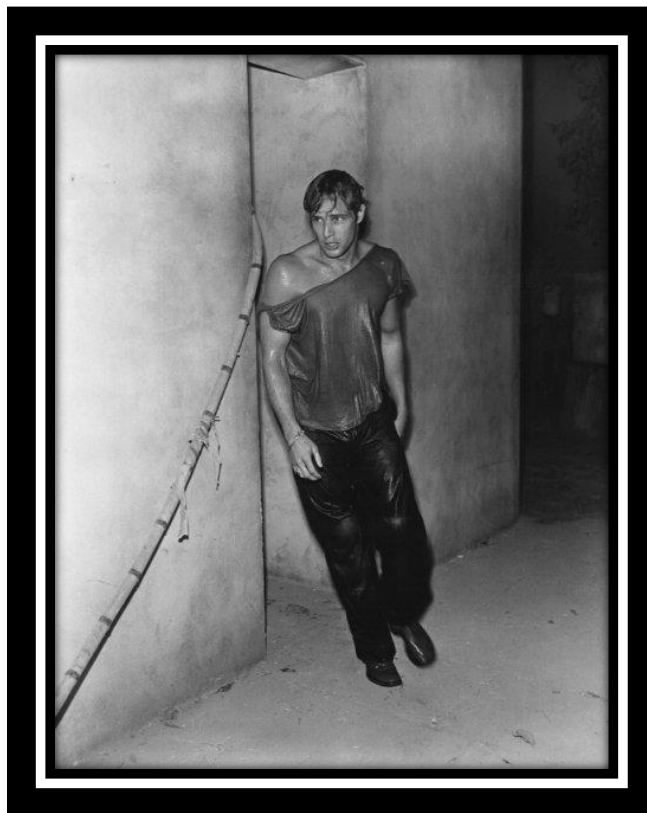
A Streetcar Named Desire, 1951



A Streetcar Named Desire, 1951



A Streetcar Named Desire, 1951



Marlon Brando, *A Streetcar Named Desire, 1951*



A Streetcar Named Desire, 1951



A Streetcar Named Desire, 1951



A Streetcar Named Desire, 1951



A Streetcar Named Desire, 1951



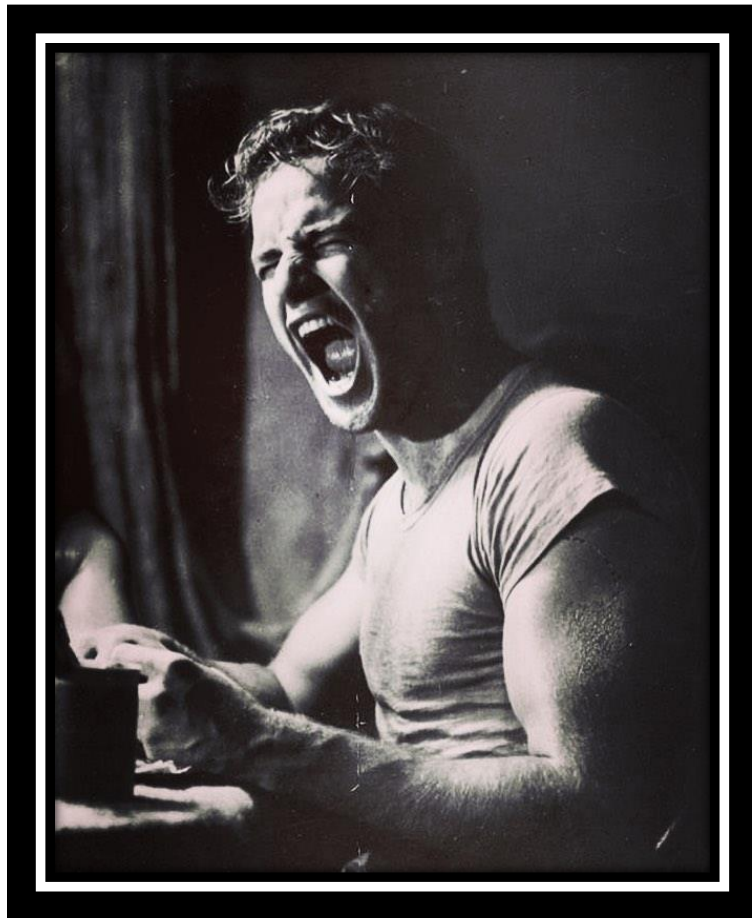
A Streetcar Named Desire, 1951



A Streetcar Named Desire, 1951



A Streetcar Named Desire, 1951



Marlon Brando, *A Streetcar Named Desire, 1951*



A Streetcar Named Desire, 1951



A Streetcar Named Desire, 1951



A Streetcar Named Desire, 1951



A Streetcar Named Desire, 1951



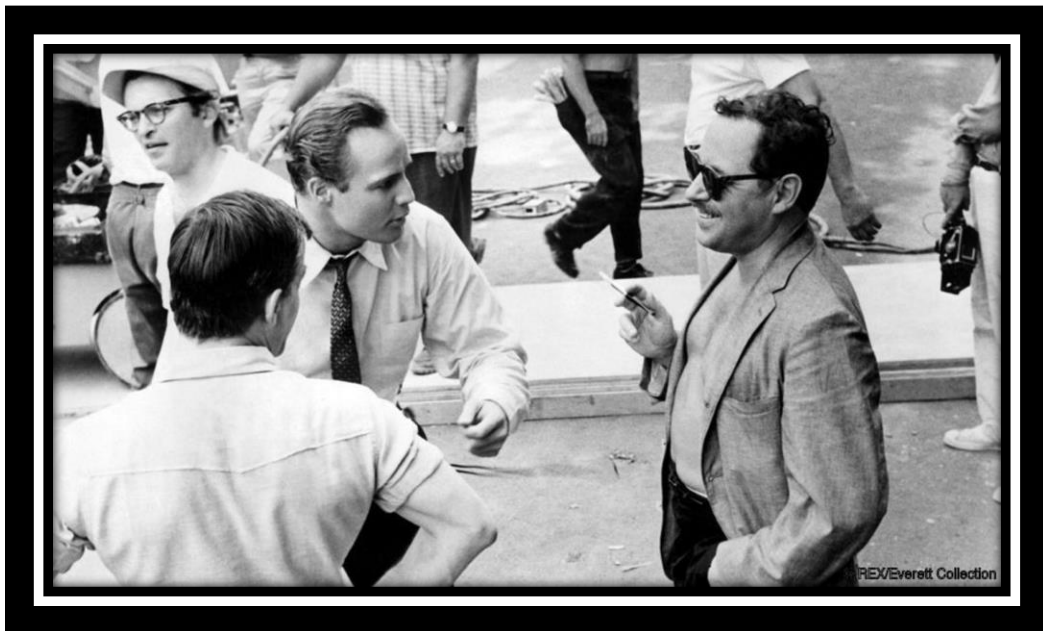
Vivien Leigh, *A Streetcar Named Desire*, 1951



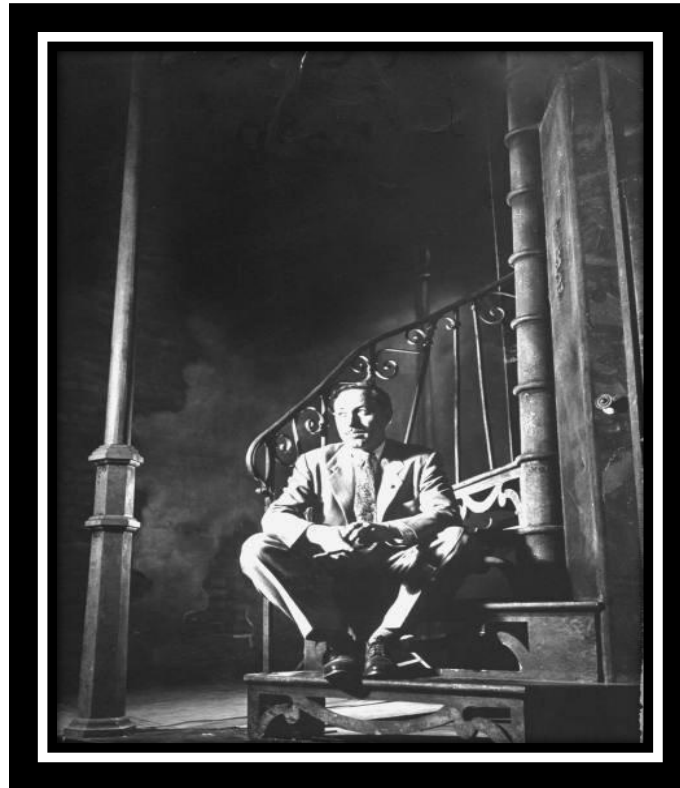
Jessica Tandy, *A Streetcar Named Desire*, Ethel Barrymore Theater, 1947



Jessica Tandy, *A Streetcar Named Desire*, Ethel Barrymore Theater, 1947



Tennessee Williams, *A Streetcar Named Desire*, 1951

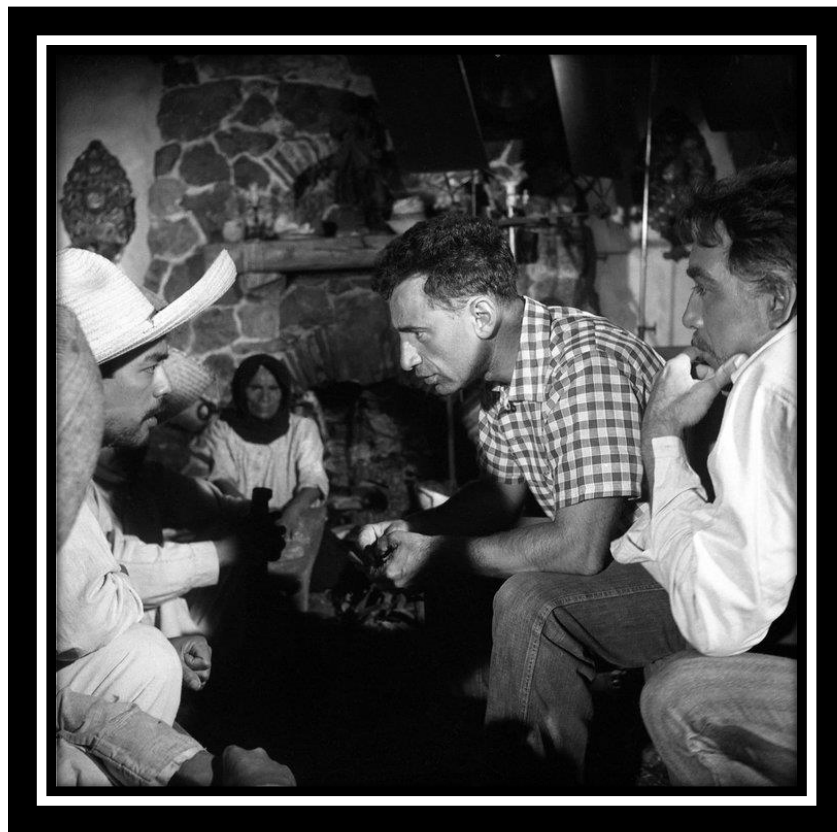


Tennessee Williams, *A Streetcar Named Desire*, 1951





Viva Zapata, 1952



Viva Zapata, 1952



On the Waterfront, 1953



On the Waterfront, 1953



Marlon Brando, *On the Waterfront*, 1953



Marlon Brando, *On the Waterfront*, 1953



On the Waterfront, 1953



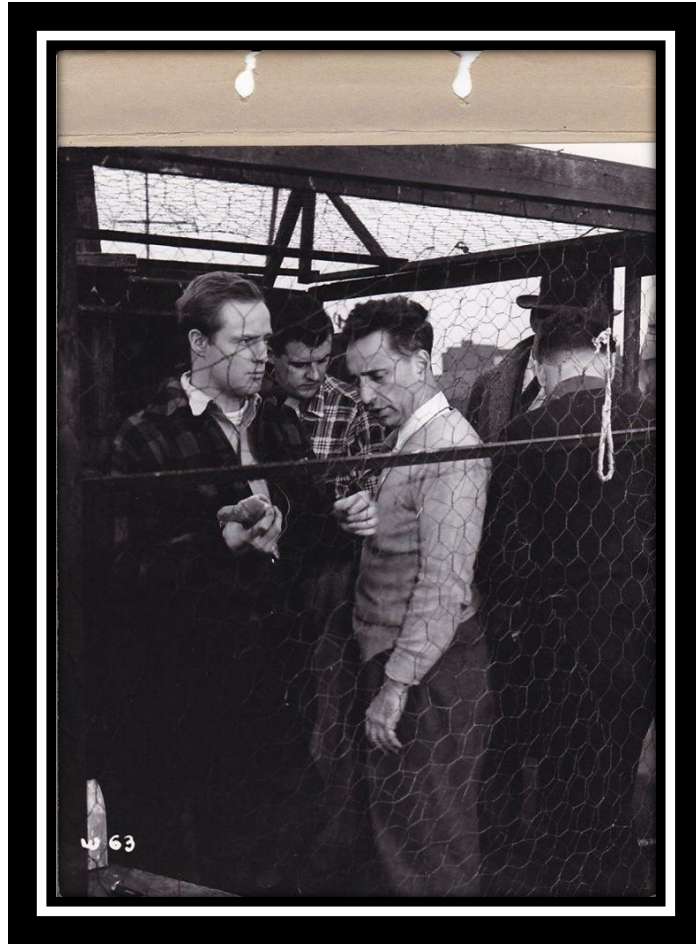
Marlon Brando, Eva Marie Saint, *On the Waterfront, 1953*



On the Waterfront, 1953



On the Waterfront, 1953



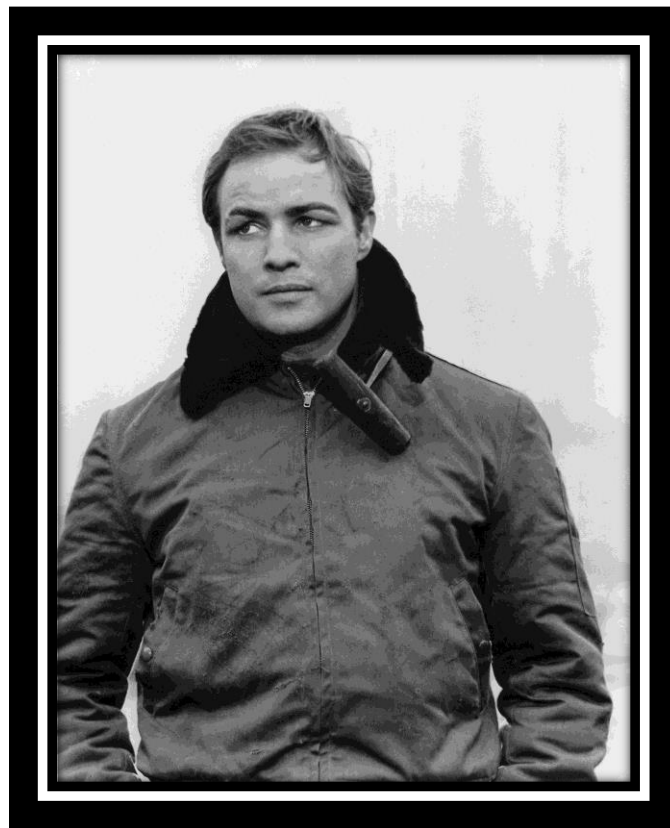
On the Waterfront, 1953



On the Waterfront, 1953



On the Waterfront, 1953



Marlon Brando, *On the Waterfront, 1953*



On the Waterfront, 1953

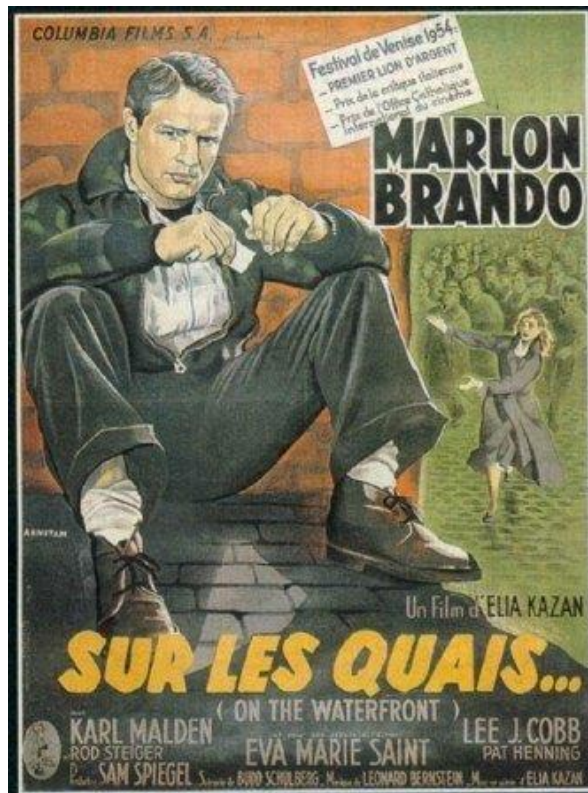


On the Waterfront, 1953



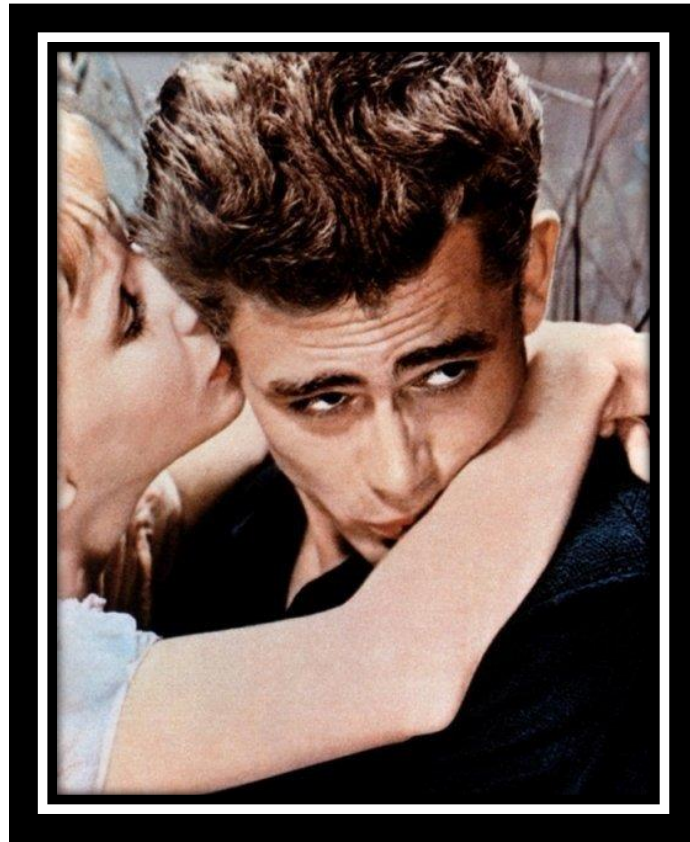
On the Waterfront, 1953







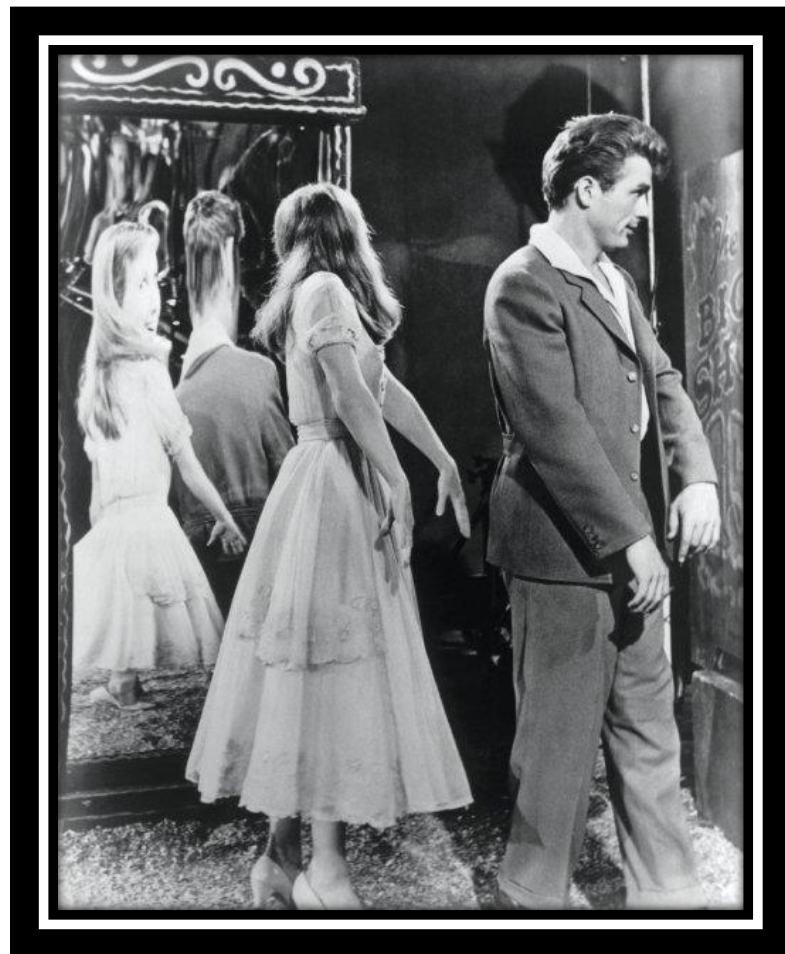
East of Eden, 1955



James Dean, *East of Eden, 1955*



East of Eden, 1955



East of Eden, 1955



East of Eden, 1955



East of Eden, 1955



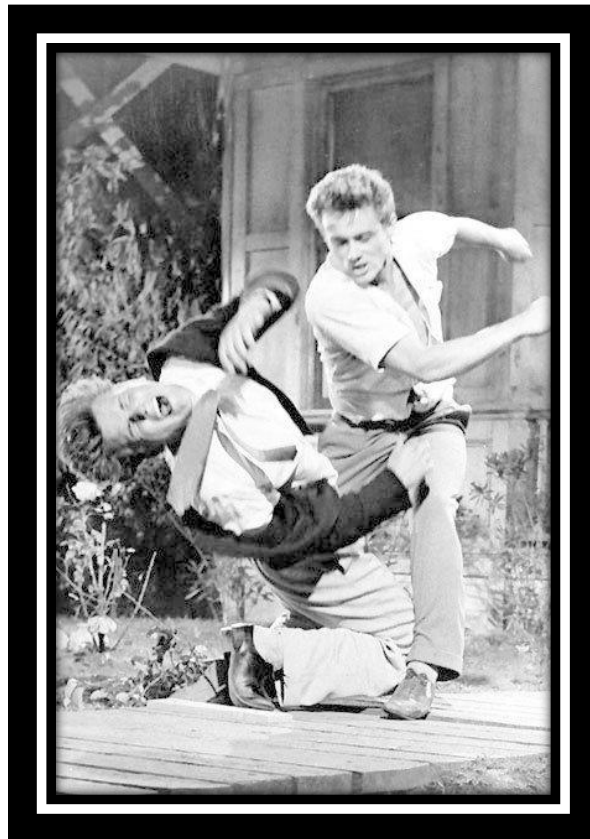
East of Eden, 1955



Jo Van Fleet, *East of Eden, 1955*



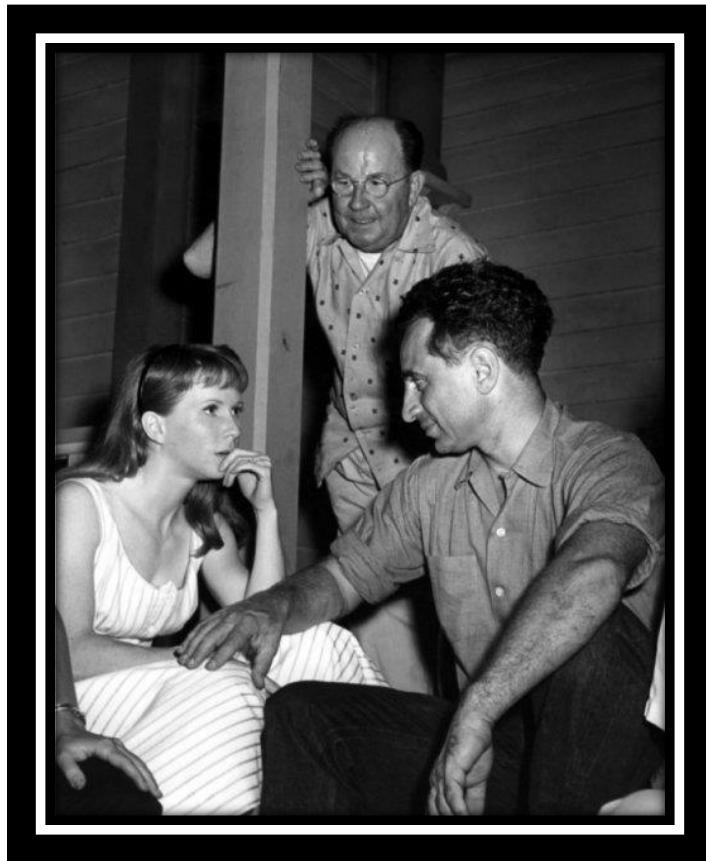
East of Eden, 1955



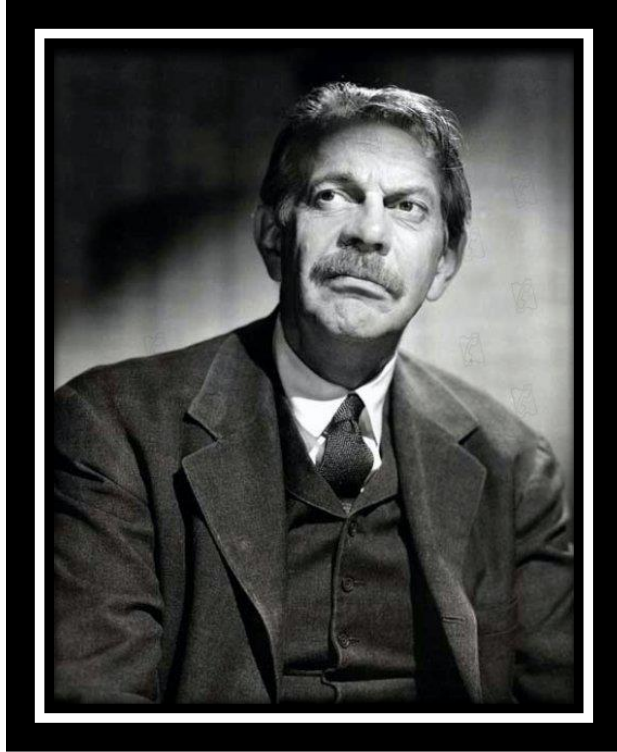
East of Eden, 1955



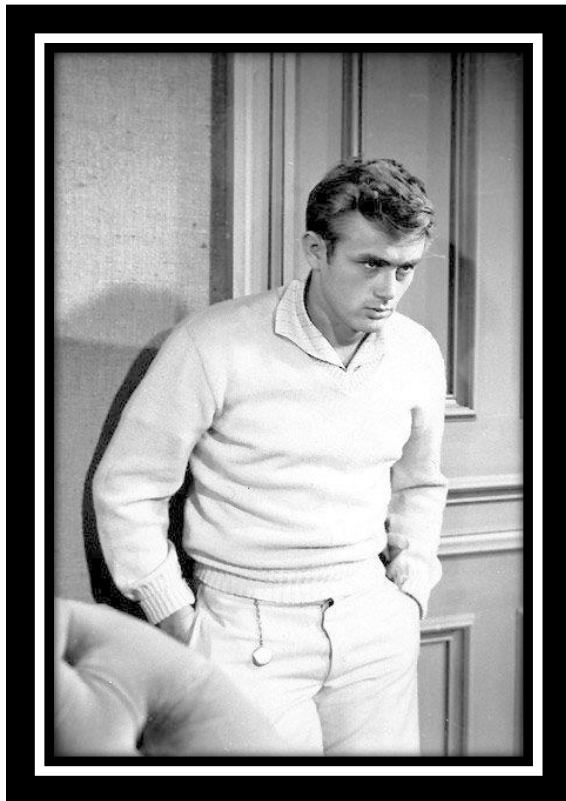
East of Eden, 1955



East of Eden, 1955



Raymond Massey, *East of Eden*, 1955



James Dean, *East of Eden*, 1955



Επίσκεψη του Marlon Brando στο *East of Eden*, 1955



East of Eden, 1955



James Dean, *East of Eden*, 1955



East of Eden, 1955



East of Eden, 1955



East of Eden, 1955



East of Eden, 1955



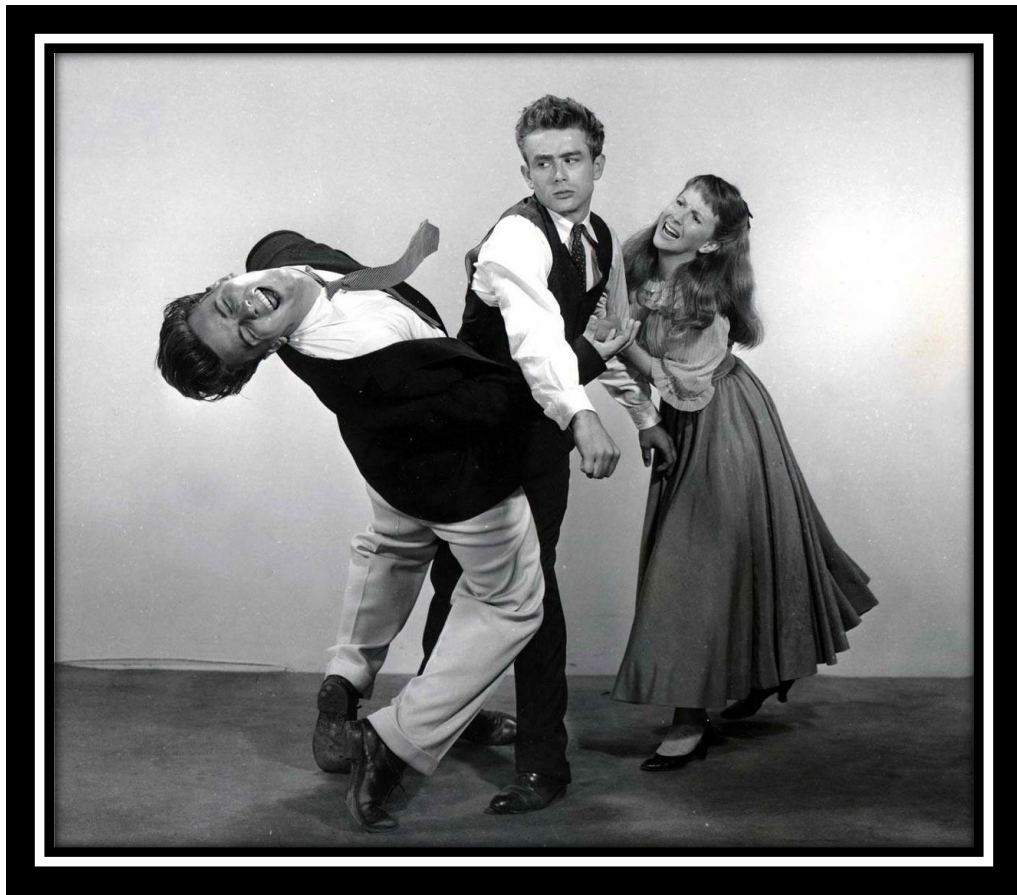
East of Eden, 1955



East of Eden, 1955



East of Eden, 1955



East of Eden, 1955





Montgomery Clift, Jo Van Fleet, *Wild River*, 1960



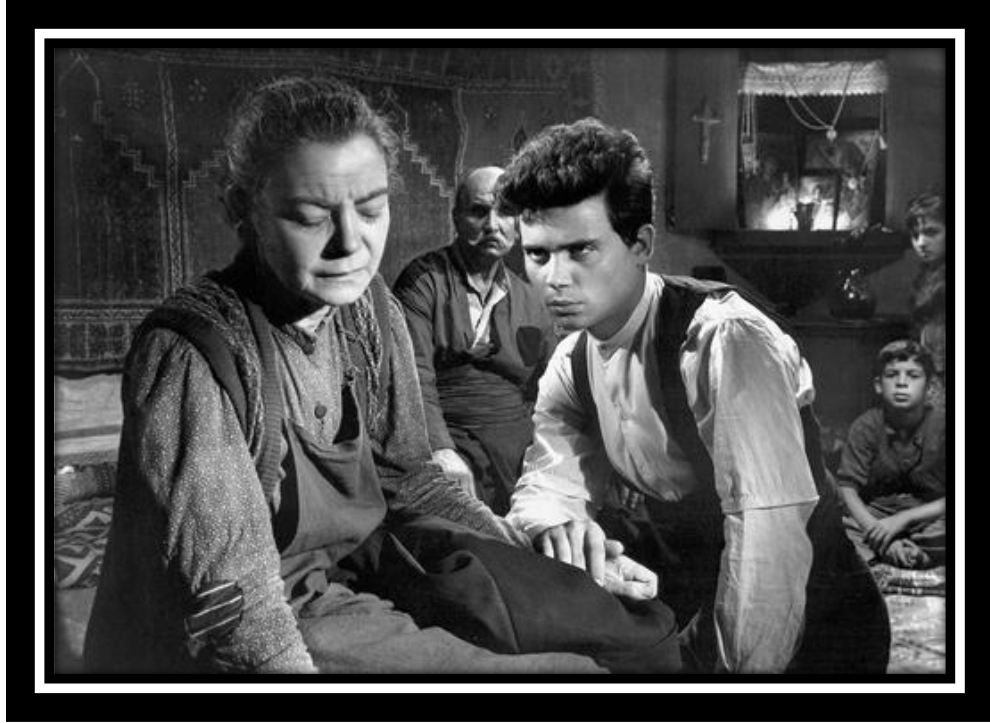
Wild River, 1960



America America, 1963



America America, 1963



America America, 1963



America America, 1963



America America, 1963



Στάθης Γιαλελής, *America America, 1963*



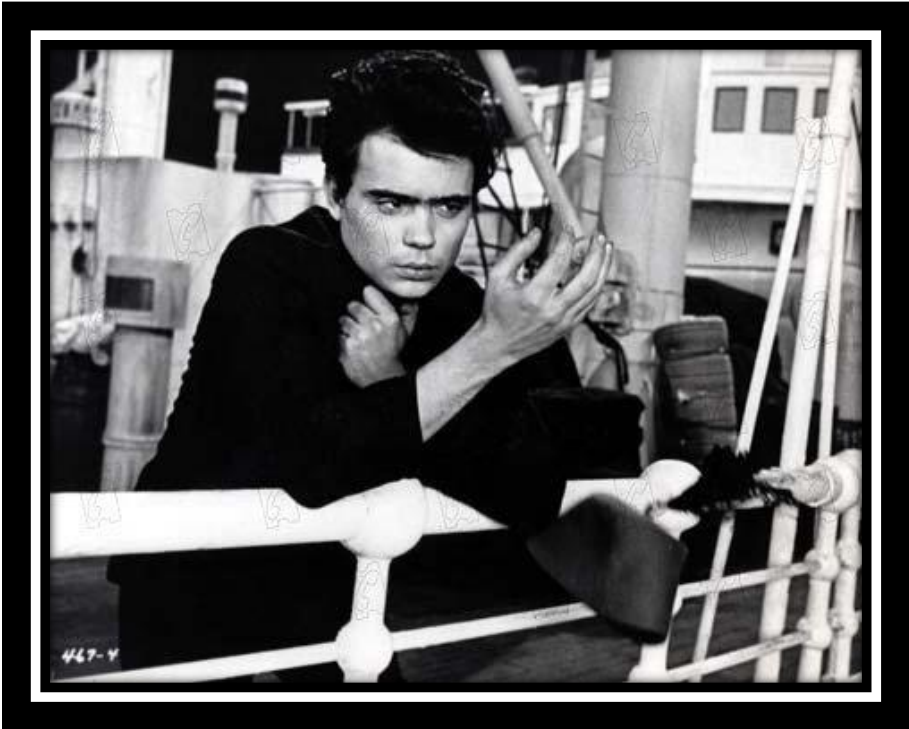
America America, 1963



America America, 1963



America America, 1963



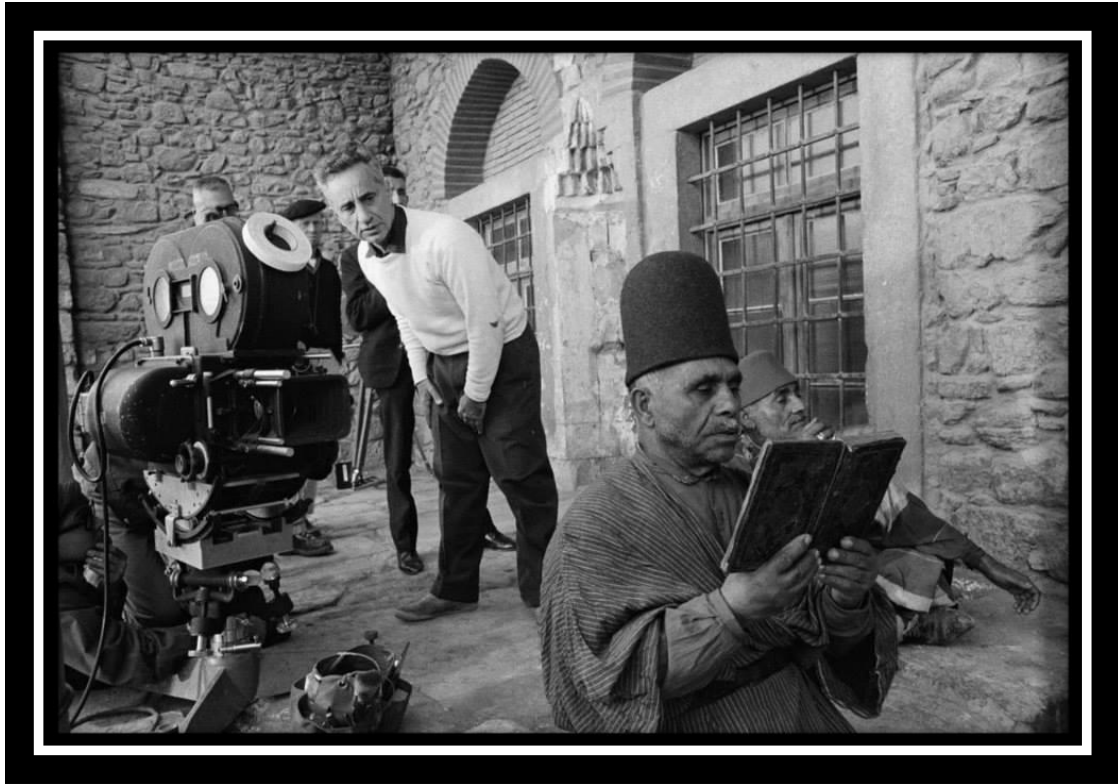
America America, 1963



America America, 1963



America America, 1963



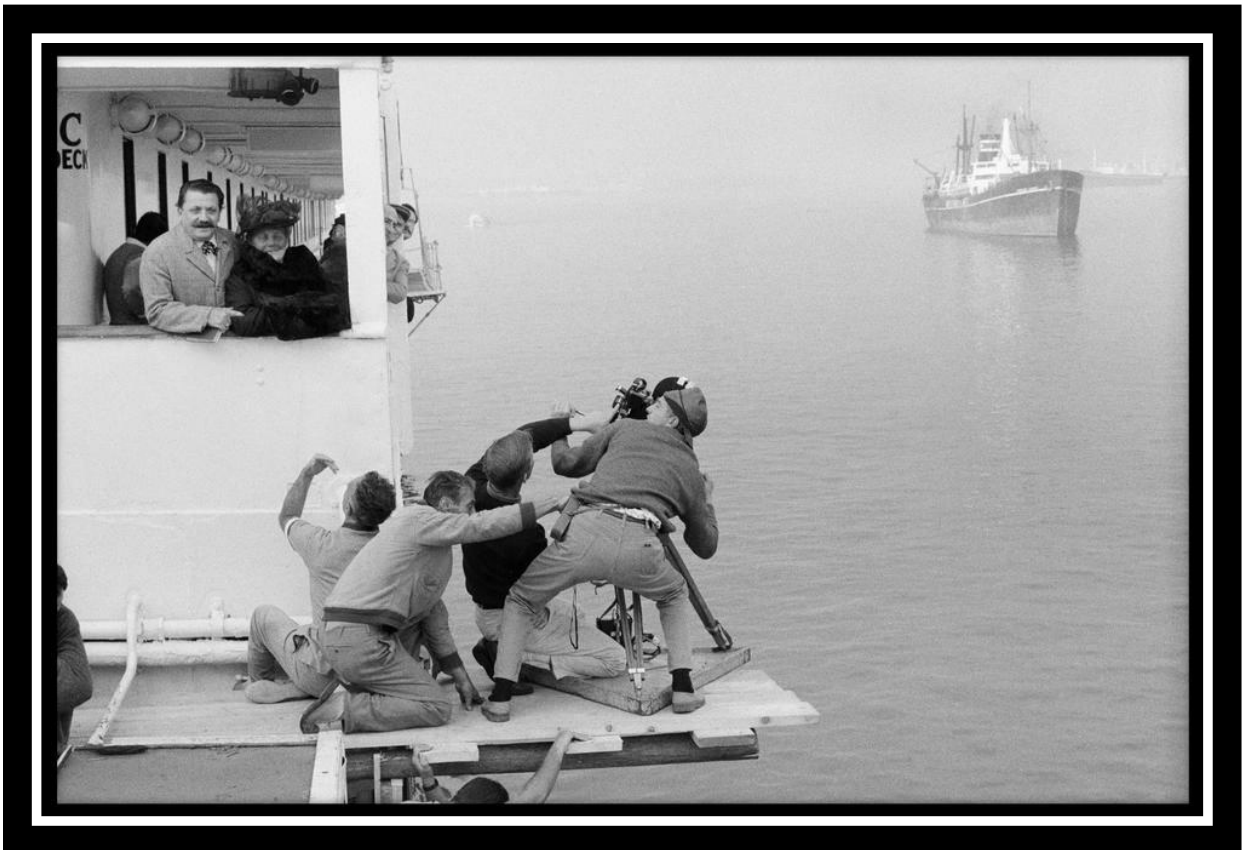
America America, 1963



America America, 1963



America America, 1963



America America, 1963



America America, 1963



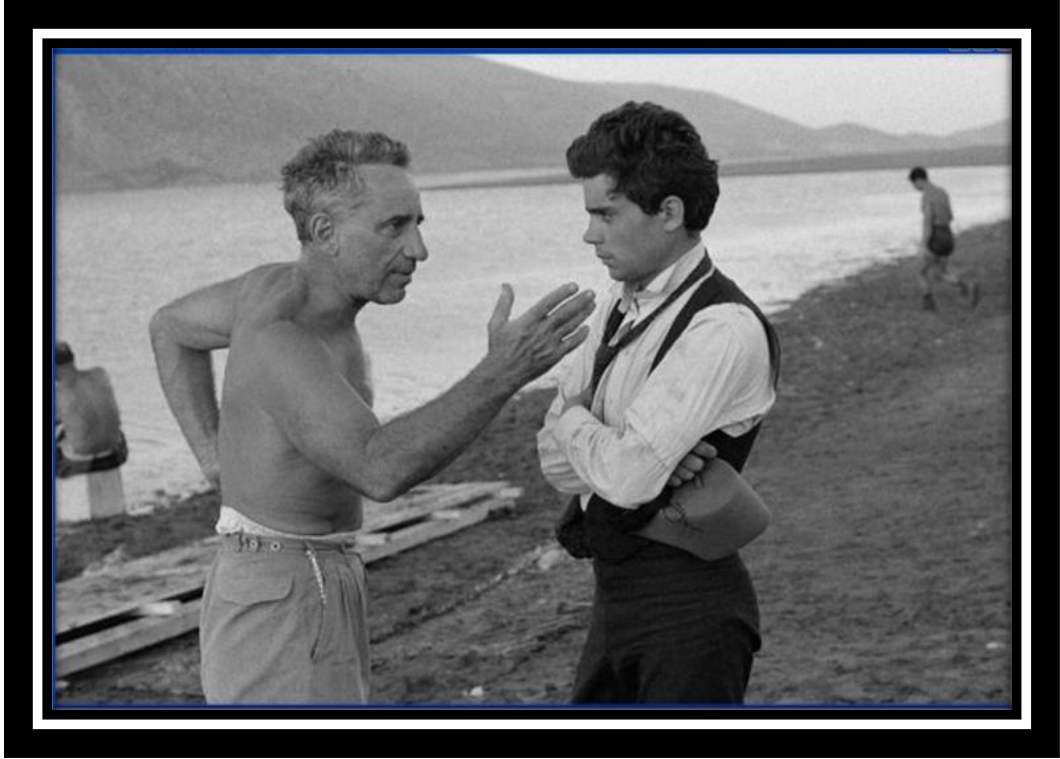
America America, 1963



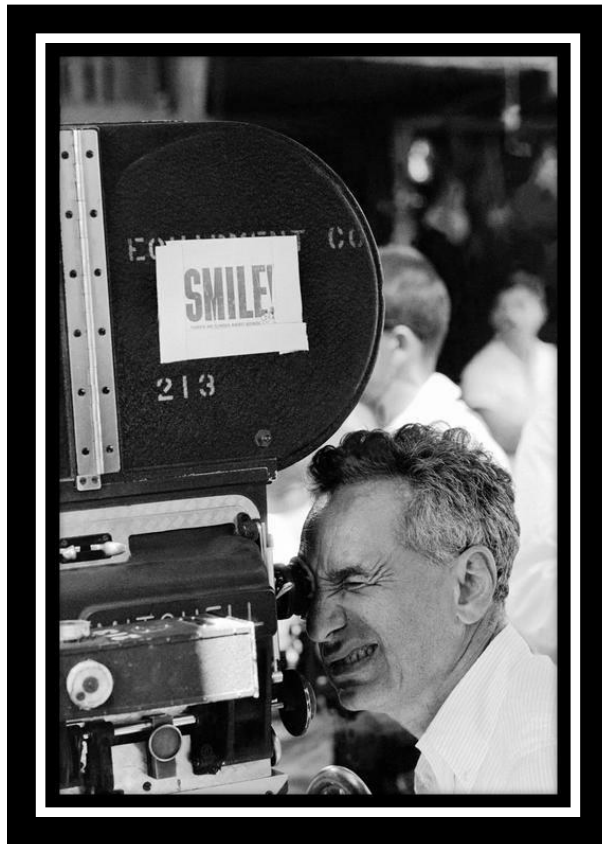
Μάνος Χατζιδάκις, Ηλίας Καζάν, *America America*, 1963



Μάνος Χατζιδάκις, *America America*, 1963



America America, 1963



Ηλίας Καζάν, America America, 1963



Ο Ηλίας Καζάν, μαζί με την τελευταία του συνεργασία, τον Στάθη Γιάλλη, τον πρωταγωνιστή του «ΠΡΩΤΟ».

Μετά τον Τζαίμς Ντύν, τον Μάρλον Μπράντο και τον Γουάρρεν Μπέττυ.

Ο ΗΛΙΑΣ ΚΑΖΑΝ "ΑΝΑΚΑΛΥΠΤΕΙ" ΕΝΑΝ ΕΛΛΗΝΑ

Ο νεαρός πρωταγωνιστής του διάσημου σκηνοθέτη, Στάθης Γιάλλης, δίνει την πρώτη συνέντευξη της καριέρας του στον Δημ. Λίμπερ, ειδικώς για το «ΠΡΩΤΟ».

Πριν λίγα χρόνια δια μελο-
χρονά λιγνά βγάρι παρα-
καλοήκουσα, το πρώτο
που μηχανοαφέντησαν
στον σταθμό - κόμμο του Ζαν
γαλιού της Μεσοπείας. Κάθε

μη Μαλιγαλά — Ζαυλολατιού.
— Έκεί, πάνω στη φωστή
του δαγρονό, μαζί με ο Στά-
θη Γιάλλης, έκαμα το πρώτο
μην δικτα να γίμα ήθοποιός.
Καθώς είμα Ισπάλωσι, απαντε-

Ο ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΣ ΤΟΥ «ΑΜΕΡΙΚΑ-ΑΜΕΡΙΚΑ» Το σκηνοθέτης Καζάν αποκαλύπτει τά «μυστικά» της νέας ταινίας του

Η ΥΠΟΘΕΣΙΣ ΤΟΥ ΣΕΝΑΡΙΟΥ. Ο ΠΑΡΙΣ Δ
ΞΑΝΤΕΡ ΕΙΣ ΕΝΑ ΕΝΔΙΑΦΕΡΟΝΤΑ ΡΟΛ

— Πριν πέντε δια χρόνια
γεννήθη στην Πύλη. Οι γονείς
μου, ο Γιάβριος Καζιμτσόγλου και
η μητέρα μου Άθηνά, το γένος
Σταυρίδωλον, καταγόμενοι από
την Κωνσταντινούπολη και μετέπειτα
παραφύλακτα άρματα Ελληνικά



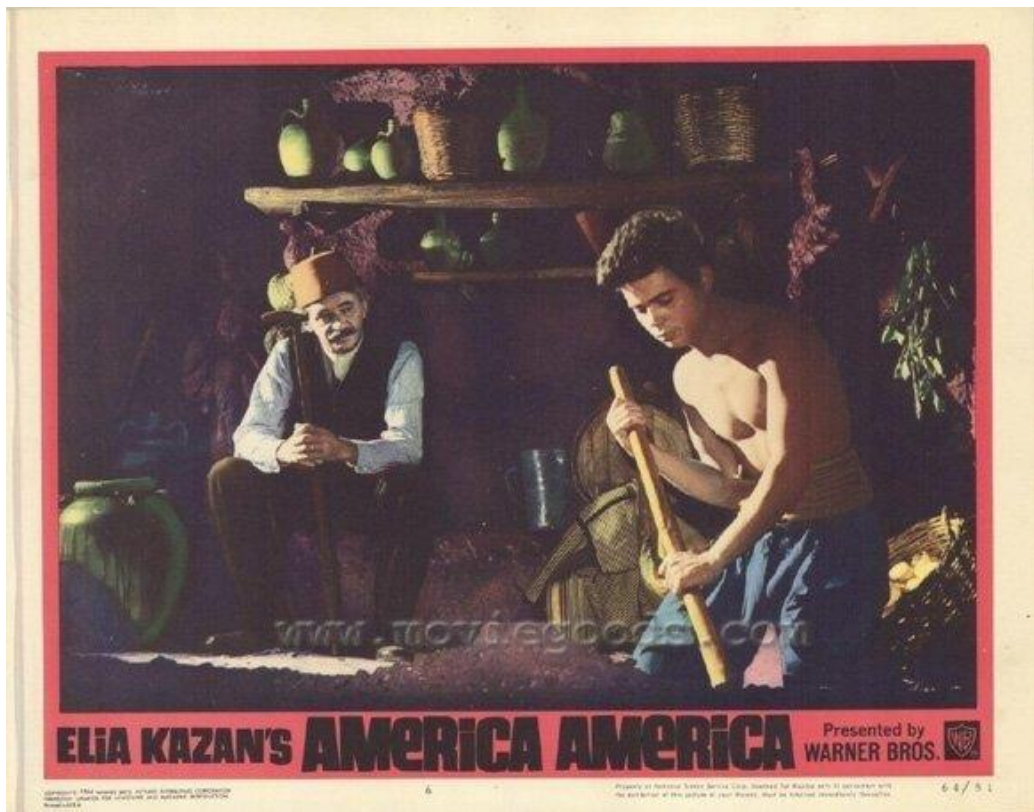
Ο Ηλίας Καζάν, ο διάσημος σκηνοθέτης, που δημιούργησε κινηματογραφικά ασυνήθιστα και ανακαλύπτει ήρωες, όπως τον Μάρλον Μπράντο, τον Τζαίμς Ντύν, τον Γουάρρεν Μπέττυ και τώρα τον Στάθη Γιάλλη και τον Παρί Αλεξάντερ.

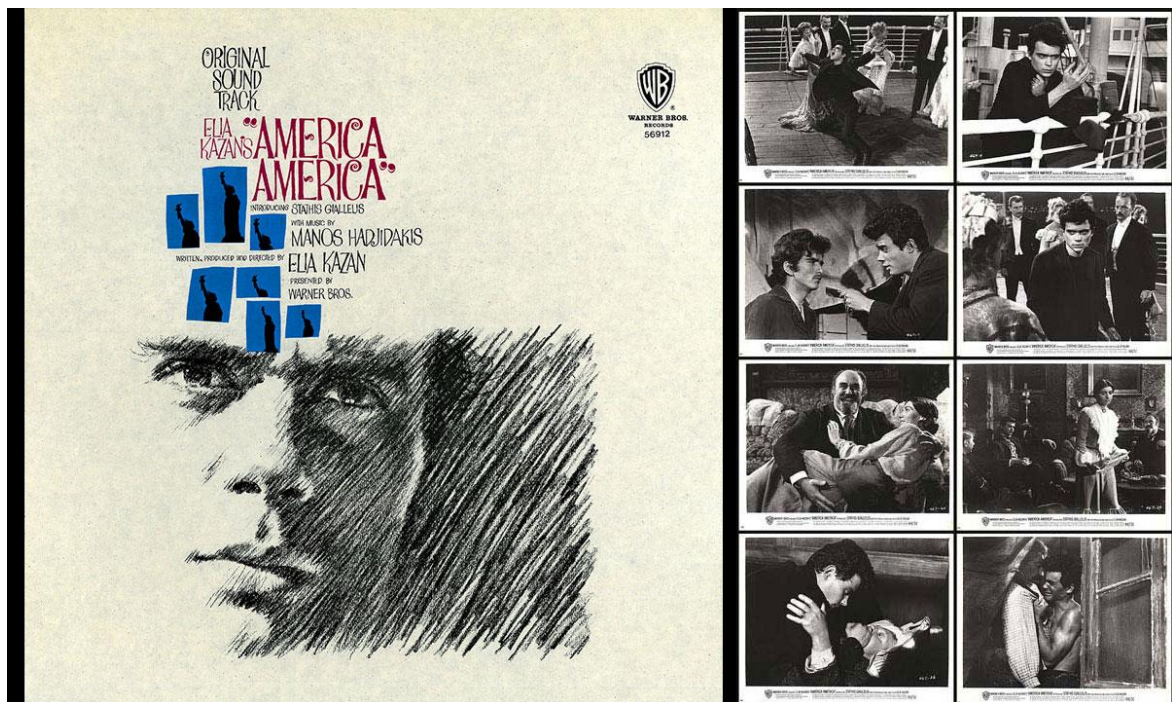
— Πριν πέντε δια χρόνια
γεννήθη στην Πύλη. Οι γονείς
μου, ο Γιάβριος Καζιμτσόγλου και
η μητέρα μου Άθηνά, το γένος
Σταυρίδωλον, καταγόμενοι από
την Κωνσταντινούπολη και μετέπειτα
παραφύλακτα άρματα Ελληνικά

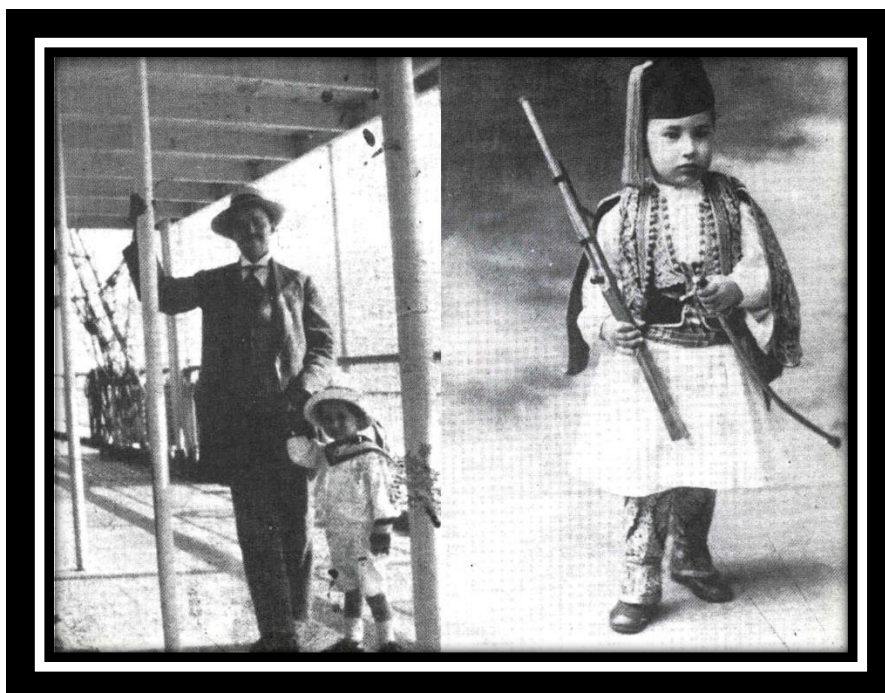
— Πριν πέντε δια χρόνια
γεννήθη στην Πύλη. Οι γονείς
μου, ο Γιάβριος Καζιμτσόγλου και
η μητέρα μου Άθηνά, το γένος
Σταυρίδωλον, καταγόμενοι από
την Κωνσταντινούπολη και μετέπειτα
παραφύλακτα άρματα Ελληνικά

ΤΟ ΣΕΝΑΡΙΟ ΤΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ ΤΟΥ

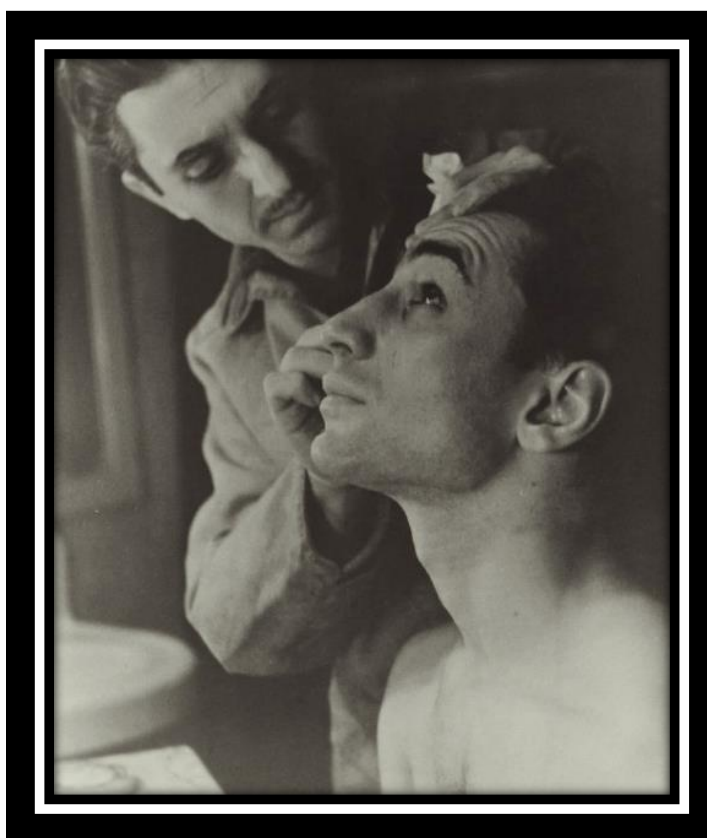
Ο Καζάν δεν έχει άποψη
δένει σε κάποιο έθνος
το οποίο του ήθη του,
μα έραπει και με ήθη
παραλληλισμότα το... με
θα χαρή ήθε. Κοσμοπολίτ
αγαπήσει. Έλληνες και
σο. Το Έλληνοπαιδα έμα
είμα άκαρυστήματα, παρα
γία στήριξη που άειρανογι
Γη της Έπαγγελίας, την
μική, κάποιος Έλληνοαμε
έμεταλλεύεται την πύλη
του, είμα η ήθοποιά του
μα, με όμα του ήθοποιού
σι, απτα ήθοποι, του τάμα
στην Ι. — Υπόψη και γι
παρονομα και για 24 μήνα
παίσει είς ελευθέρου. Εν
ΕΣΤ' της πρώτης άειρας —
στο κατόπιμα του α
μα γαίθισαι για
έθ, μαζί με τ
απόσταμα, έμα
ήθοποι ήμα
— Ο Έμα
Απότα
έμα







Ο Ηλίας Καζάν παιδί



Ο Ηλίας Καζάν ηθοποιός, πριν βγει στη σκηνή



Ο Ηλίας Καζάν στο Group Theatre ως ηθοποιός στο *Περιμένοντας τον Λέφτι*



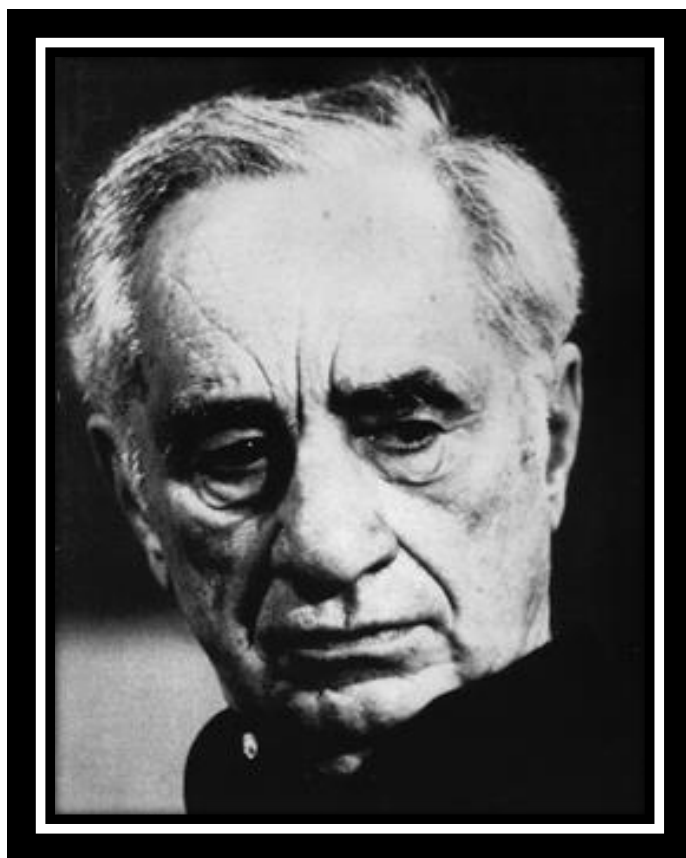
Ο Ηλίας Καζάν ως διδάσκων στο Actor's Studio



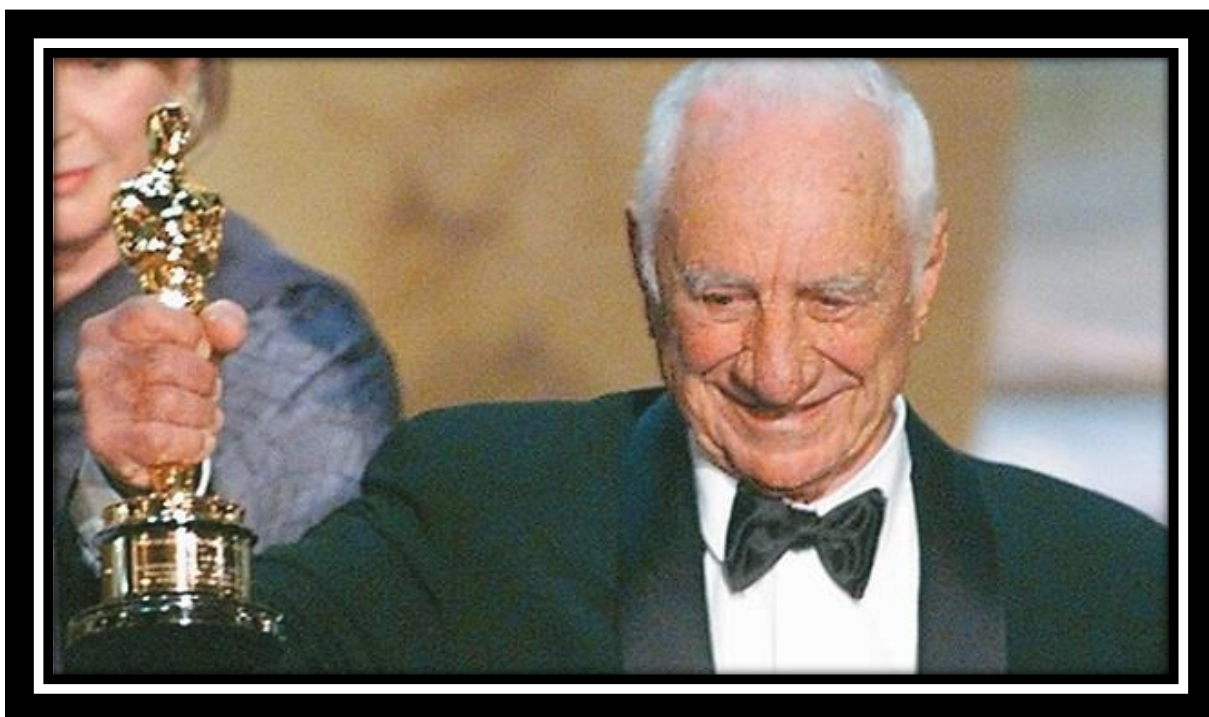
Ο Ηλίας Καζάν πίσω από τις κάμερες στο *A Tree Grows in Brooklyn*



Ο Ηλίας Καζάν ως σκηνοθέτης



Ηλίας Καζάν



Ο Ηλίας Καζάν το 1999 βραβεύεται για τη συνολική προσφορά του στον κινηματογράφο