

ΔΗΜΗΤΡΗΣ Β. ΝΑΚΟΣ

ΟΙ ΠΕΡΙΠΛΑΝΩΜΕΝΟΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ ΣΤΟΝ **BERGMAN** ΚΑΙ ΤΟΝ **FELLINI**



ΑΘΗΝΑ 2009

ΟΙ ΠΕΡΙΠΛΑΝΩΜΕΝΟΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ
ΣΤΟΝ BERGMAN ΚΑΙ ΤΟΝ FELLINI

Διπλωματική εργασία του Δημήτρη Β. Νάκου

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ «ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ»

Όνομα: Δημήτριος Νάκος

Όνομα πατρός: Βασίλειος

A.M.: 4107M001

Επιβλέπων καθηγητής: Γιάγκος Ανδρεάδης

Τριμελής επιτροπή: Γιάγκος Ανδρεάδης

Μαρία Παραδείση

Στέφανος Ροζάνης

Εικόνα εξωφύλλου: *Pablo Picasso, Οι παλιάτσοι*



INGMAR
BERGMAN

Sawdust and Tinsel



1953

THE CRITERION COLLECTION

PREMIATO ALLA XV MOSTRA INTERNAZIONALE D'ARTE CINEMATOGRAFICA DI VENEZIA

UN FILM PONTI-DE LAURENTIIS
PRODOTTO DA DINO DE LAURENTIIS & CARLO PONTI



Anthony *Giulietta* *Richard*
QUINN - MASINA - BASEHART

Στους γονείς μου

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Σελ.

Πρόλογος.....	1-3
---------------	-----

A' ΜΕΡΟΣ

Ανάλυση των ταινιών

Η ΝΥΧΤΑ ΤΩΝ ΣΑΛΤΙΜΠΑΓΚΩΝ

1.1 Περίληψη.....	6
1.2 Εισαγωγικά.....	7-10
1.3 Ανάλυση των σκηνών.....	11-27

LA STRADA

2.1 Περίληψη.....	29
2.2 Εισαγωγικά.....	30-37
2.3 Ανάλυση των σκηνών.....	38-49

B' ΜΕΡΟΣ

Θεωρητική ανάλυση

1. Δομικές και τεχνικές ομοιότητες της <i>Νύχτας των Σαλτιμπάγκων</i> και της <i>Strada</i>	51-52
2. Η προβληματική πάνω στους περιπλανώμενους καλλιτέχνες από τον Bergman και τον Fellini.....	53-54
3. <i>Σκηνή πᾶς ο βίος</i> : Σύγκριση (ταύτιση) καθημερινής ζωής με τη ζωή των παλιάτσων.....	55-57
4. Συλλογικότητα vs Νεοτερικότητα.....	58-60
5. Μια καρναβαλική παράδοση.....	60-62
6. Η λειτουργία της μάσκας.....	63-65
7. Μπαρόκ τοπίο – γκροτέσκο σώμα.....	66-68
8. Από το θρυμματισμένο “εγώ” στην αναγέννηση.....	69-72

Επίλογος.....	73-74
---------------	-------

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Η αλληλοεκτίμηση Bergman – Fellini.....	76-77
Η νεοφορμαλιστική θεωρία και η θεωρία του δημιουργού.....	78-79
Βιογραφικά Ingmar Bergman.....	81-83
Φιλμογραφία Ingmar Bergman.....	84-85
Βιογραφικά Federico Fellini.....	87-89
Φιλμογραφία Federico Fellini.....	90
<i>Η νύχτα των Σαλτιμπάγκων</i> – Συντελεστές.....	91
<i>La Strada</i> – Συντελεστές.....	92
Παράρτημα κινηματογραφικών όρων.....	93-94

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ

<i>Η νύχτα των Σαλτιμπάγκων</i>	95-96
<i>La Strada</i>	97-100
Βιβλιογραφία.....	101-105

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

«Τι είναι λοιπόν το τσίρκο παρά μια συμπύκνωση ζωής; Τι είναι η ζωή παρά μια ακατανόητη και γκροτέσκα μασκαράτα;»¹, διερωτάται ο Federico Fellini, θέτοντας ουσιαστικά δύο ρητορικά ερωτήματα. Την ιδιαίτερη, λοιπόν, σχέση μεταξύ τσίρκου και ζωής είχε παρατηρήσει τόσο ο Fellini όσο και ο Ingmar Bergman. Οι δύο Ευρωπαίοι δημιουργοί είχαν την πρώτη τους επαφή με το θέαμα από τα παιδικά τους χρόνια με τον κόσμο του τσίρκου, έναν κόσμο που έμελλε να χαρακτηί βαθιά μέσα τους και να επηρεάσει το έργο τους.

Άλλωστε, το τσίρκο, οι κλόουν, οι παλιάτσοι, το βαριετέ, οι περιπλανώμενοι καλλιτέχνες συναντώνται είτε ως κεντρική θεματική είτε ως ενυπάρχον στοιχείο, στη φιλμογραφία των δύο σκηνοθετών (*Τα φώτα του βαριετέ*, *La Strada*, *Οι κλόουν*, *Τζίτζερ* και *Φρεντ* του Fellini, *Η νύχτα των Σαλτιμπάγκων*, *Η έβδομη σφραγίδα*, *Το διπλό πρόσωπο* του Bergman).

Παρολ' αυτά υπάρχουν δύο ταινίες, μία του κάθε δημιουργού, στις οποίες η θεματική των περιπλανώμενων καλλιτεχνών αποτελεί τον κεντρικό άξονα τους και οι οποίες έχουν γυριστεί την ίδια ακριβώς εποχή. Συγκεκριμένα πρόκειται για τη *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων* (*Sawdust and Tinsel* ή *Evening of the Jesters* ο αγγλικός τίτλος) του Bergman γυρισμένη το 1953 και την ταινία *La Strada* του Fellini, γυρισμένη το 1954.

Οι δύο αυτές ταινίες αποτελούν ακριβώς την αφετηρία της παρούσας εργασίας. Επιθυμία μου ήταν μελετώντας την αφηγηματική δομή της κάθε μία ταινίας ξεχωριστά να καταδείξω πώς ο Bergman και ο Fellini παρουσιάζουν μέσα από τις δύο συγκεκριμένες ταινίες τους περιπλανώμενους καλλιτέχνες. Η *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων* και η *Strada* μπορούν να αποτελέσουν τα δύο σκέλη μιας κοινής μελέτης αφού τα κοινά τους σημεία επεκτείνονται και πέραν της κοινής τους θεματικής. Οι δύο ταινίες έχουν γυριστεί την ίδια εποχή, κάτι που αφενός σημαίνει ότι έχουν γυριστεί και επεξεργαστεί με τα ίδια περίπου τεχνικά μέσα και αφετέρου ότι «κουβαλούν» μέσα τους την προβληματική που έχει δημιουργηθεί από τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο.

Στην προσέγγιση, επίσης, του θέματος κεντρικό ρόλο παίζει η καρναβαλική αναγέννηση των ηρώων μέσα βέβαια από μία τραχιά πορεία δοκιμασιών, ενώ τέλος δεν

¹ Aldo Tassone, Federico Fellini, ελλ. μετάφραση Μπάμπης Ακτσόγλου – Χρυσάνθη Παπαλά, Αιγόκερως, Αθήνα, 1986, σ. 16

πρέπει να παραγνωρίζεται η σχέση αλληλοεκτίμησης που υπήρχε μεταξύ του Ingmar Bergman και του Federico Fellini.²

Η εργασία μου χωρίζεται σε δύο μέρη. Στο πρώτο μέρος παρατίθενται οι αναλύσεις των δύο ταινιών ξεχωριστά. Αφού δώσω μία περίληψη της υπόθεσης της κάθε ταινίας και κάνω ορισμένα γενικά σχόλια, αναλύω τις σημαντικότερες σκηνές, που πιστεύω, ότι καταδεικνύουν τα δομικά στοιχεία τόσο της αφήγησης όσο και των ηρώων.

Στόχος μου δεν ήταν η μελέτη απλώς και μόνο των σεναρίων των δύο ταινιών αφενός, ούτε ο εντοπισμός των κινηματογραφικών τους μεθόδων αφετέρου, αλλά ουσιαστικά μία σύνθεση των δύο παραπάνω. Αντιμετώπισα, δηλαδή, τις δύο ταινίες ως κινηματογραφικές αφηγήσεις, ως ένα αφήγημα που δίνεται τον θεατή μέσω των μεθόδων του κινηματογράφου. Άλλωστε, μόνο κατά αυτόν τον τρόπο μπορούν να εξετασθούν οι κινηματογραφικές ταινίες, αφού κατά τον χαρακτηρισμό του Vilem Flusser «ένα σενάριο είναι ένα υβρίδιο, ένα κείμενο για δράμα που προορίζεται για παράσταση».³ Τα σενάρια υποστηρίζει επίσης ο Flusser «δεν είναι κείμενα, αλλά προγράμματα εικόνων».⁴ Ο ίδιος ο Bergman δηλώνει σχετικά, ότι «γύρισμα μιας ταινίας σημαίνει να κάνω ό,τι είναι απαραίτητο για να μεταφέρω το περιεχόμενο του χειρογράφου σ' ένα κομμάτι φιλμ».⁵

Οι αναλύσεις των δύο ταινιών δε γίνονται με βάση κάποιο συγκεκριμένο μοντέλο, ωστόσο έχω χρησιμοποιήσει επιμέρους χαρακτηριστικά τόσο της νεοφορμαλιστικής θεωρίας όσο και της θεωρίας του δημιουργού. Από την πρώτη ουσιαστικά αξιοποιώ την έννοια των *δεσμευτικών* και *ελεύθερων μοτίβων* και από τη δεύτερη την παρατήρηση, ότι οι σημαντικοί σκηνοθέτες αναδεικνύουν μία αναγνωρίσιμη στιλιστική και θεματική γραφή που μπορούν να βοηθήσουν τον μελετητή στην ανάλυση των ταινιών τους.⁶

Στο δεύτερο μέρος τίθεται το περισσότερο θεωρητικό κομμάτι της εργασίας, που αφορά και τις δύο ταινίες. Το δεύτερο μέρος διαιρείται συγκεκριμένα στα εξής κεφάλαια: 1. Δομικές και τεχνικές ομοιότητες της *Νύχτας των Σαλτιμπάγκων* και της *Strada*, 2. Η προβληματική πάνω στους περιπλανώμενους καλλιτέχνες από τον Bergman και τον Fellini, 3. *Σκηνή πᾶς ο βίος*: Σύγκριση (ταύτιση) καθημερινής ζωής με τη ζωή των

² Αναφορικά με την αλληλοεκτίμηση των δύο σκηνοθετών υπάρχει σχετικό κεφάλαιο στο παράρτημα της παρούσας εργασίας.

³ Villem Flusser, *Η γραφή*, ελλ. μετάφραση Γιώργος Η. Ηλιοπούλος, επιστημονική επιμέλεια-επίμετρο Διονύσης Καββαθάς, Ποταμός, Αθήνα, 2003, σ. 196

⁴ Villem Flusser, *ό.π.*, σ.200

⁵ Από τον Λυμιέρ στον Μπέργκμαν, ελλ. μετάφραση Πολύκαρπος Πολυκάρπου, Κάλβος, Αθήνα, 1981, σ. 240

⁶ Η νεοφορμαλιστική θεωρία και η θεωρία του δημιουργού παρατίθενται συνοπτικά στο παράρτημα της παρούσας εργασίας.

παλιάτσων, 4. Συλλογικότητα vs Νεοτερικότητα, 5. Μια καρναβαλική παράδοση, 6. Η λειτουργία της μάσκας, 7. Μπαρόκ τοπίο – γκροτέσκο σώμα, 8. Από το θρυμματισμένο “εγώ” στην αναγέννηση.

Στο τέλος της εργασίας ακολουθεί παράρτημα με εικόνες από τις ταινίες που παραπέμπω στην ανάλυσή τους, επεξήγηση των κινηματογραφικών όρων που χρησιμοποιούνται, καθώς και επιμέρους πληροφορίες για τη ζωή και το έργο των δύο σκηνοθετών.

Στο κλείσιμο του προλογικού αυτού σημειώματος, θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά για την υποστήριξη και τη συνεργασία τον επιβλέποντα καθηγητή μου κ. Γιάγκο Ανδρεάδη, καθώς επίσης τους καθηγητές κ. Μαρία Παραδείση και κ. Στέφανο Ροζήνη, που υσυναπαρτίζουν την τριμελή επιτροπή για την υποστήριξη της παρούσας διπλωματικής εργασίας. Αισθάνομαι τυχερός που γνώρισα και συνεργάστηκα με τους τρεις προαναφερθέντες καθηγητές, όχι μόνο με αφορμή την διπλωματική μου εργασία, αλλά και κατά τη διάρκεια της φοίτησής μου στο Π.Μ.Σ. «Πολιτιστική Διαχείριση» του Τμήματος Επικοινωνίας Μέσων και Πολιτισμού του Παντείου Πανεπιστημίου και εύχομαι να εξακολουθήσει η συνεργασία μας στη συνέχιση των σπουδών μου.

Α΄ ΜΕΡΟΣ

Ανάλυση των ταινιών



Ο Ingmar Bergman και ο Andres Ek από τα γυρίσματα της *Νύχτας των Σαλτιμπαγκων*



Ο Federico Fellini και η Giulietta Masina από τα γυρίσματα της ταινίας *La Strada*

Η νύχτα των Σαλτιμπάγκων



Η Harriet Andersson από σκηνή της *Νύχτας των Σαλτιμπάγκων*

1.1 ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Το τσίρκο *Αλμπέρτι* φτάνει τα ξημερώματα σε μία πόλη, για να δώσει την επόμενη του παράσταση. Στην πόλη αυτή μένει η γυναίκα του ιδιοκτήτη του τσίρκου, του *Άλπερτ*, η *Άγκντα* με τα δύο τους παιδιά, που έχει να δει εδώ και τρία χρόνια. Στη διαδρομή ο αμαξάς αφηγείται στον *Άλμπερτ* μια ιστορία σχετικά με ένα πάθημα του *Φροστ*, του κλόουν του τσίρκου, που είχε υποστεί όταν δούλευε σε ένα άλλο τσίρκο, εξαιτίας της γυναίκας του της *Άλμα*, ιστορία πάνω στην οποία βασίζεται η ακολουθούμενη κινηματογραφική αφήγηση. Αφού φτάνουν στην πόλη και στήνουν την τέντα, οι άνθρωποι του τσίρκου διαπιστώνουν, ότι όλα τα ρούχα είναι κατεστραμμένα. Ο *Άλμπερτ* μαζί με τη μνηστή του, την *Ανν* επισκέπτονται τον θίασο *Σούμπεργκ*, που βρίσκεται στην ίδια πόλη για παραστάσεις, προκειμένου να δανειστούν ρούχα. Στα παρασκήνια του θεάτρου, η *Ανν* γνωρίζει τον νεαρό γοητευτικό ηθοποιό, τον *Φρανς*, ο οποίος τη φλερτάρει από την πρώτη στιγμή. Το ίδιο απόγευμα, πριν τη πρεμιέρα της παράστασης ο *Άλμπερτ* επισκέπτεται την *Άγκντα*, ενώ η *Ανν* τον *Φρανς*, αποβλέποντας μάταια σε μια διέξοδο από τη ζωή, που προσπαθούν να «δραπετεύσουν». Κατά τη διάρκεια της παράστασης ένα τυχαίο γεγονός δίνει την αφορμή σε μια πάλη ανάμεσα στον *Άλμπερτ* και τον *Φρανς*, από την οποία βγαίνει ταπεινωτικά ηττημένος ο *Άλμπερτ*. Το βράδυ μετά την παράσταση, ο *Άλμπερτ* αφού επιχειρεί να αυτοκτονήσει δολοφονεί την αρκούδα της *Άλμα*. Τα ξημερώματα βρίσκουν τους ήρωες ενωμένους, έπειτα από τις ποικίλες δοκιμασίες της ημέρας που προηγήθηκε και το τσίρκο *Αλμπέρτι* να παίρνει ένα νέο δρόμο για την επόμενη του παράσταση.

1.2 ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

Μετά τη συνεργασία του Bergman με τη Harriet Anderson στην ταινία *Καλοκαίρι με τη Μόνικα*, οι δυο τους συνεργάστηκαν και στην αμέσως επόμενη ταινία του Σουηδού δημιουργού, τη *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων*. Ο Bergman είχε γνωρίσει την Anderson, όταν εκείνη δούλευε στο θέατρο, όπου και επέστρεψε, μετά την πρώτη τους συνεργασία, περίοδο κατά την οποία συνήψαν σχέση, ενώ ο Bergman ήταν παντρεμένος με τη Γκουν Γκρουτ. Η σχέση του, όμως με την Anderson, γρήγορα θα περάσει κρίση, ενώ παράλληλα θα δοκιμάσει απογοητεύσεις στη θεατρική του καριέρα. Κάτω από αυτές τις συνθήκες «σε μια έκρηξη ασυνήθιστα βαθιάς μισανθρωπίας έγραψα μια ταινία που βαφτίστηκε η *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων*», όπως παραθέτει ο Bergman.⁷

Το σενάριο, όμως, της *Νύχτας των Σαλτιμπάγκων* δεν έπεισε την έως τότε παραγωγό του εταιρεία, Svensk Filmindustri. Την παραγωγή της ταινίας ανέλαβε τελικά η εταιρεία Sandrews. Οι κριτικές, όμως, της ταινίας ήταν από τις χειρότερες στην ιστορία του Σουηδικού κινηματογράφου, αλλά εκτός από αυτό η ταινία ήταν εμπορική αποτυχία, προς έκπληξη του Bergman, ο οποίος πίστευε, ότι είχε φτιάξει μια καλή και ζωντανή ταινία. Η καλή κοινωνία δεν του συγχώρεσε το γεγονός, ότι παρουσίαζε τόση αθλιότητα και την τόση δηκτική μη ρομαντική απεικόνιση της αγάπης.⁸

Η *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων* ήταν μια συνειδητή απάντηση στην ταινία του Ντυπόν, *Variety* (1925).⁹ Σε μία μίξη μπαρόκ, νατουραλισμού και εξπρεσιονισμού, ο Bergman παρουσιάζει το θέμα της ταπείνωσης γύρω από την κατάσταση του καλλιτέχνη, εκφράζοντας παράλληλα για ακόμη μία φορά την αγωνία του για την ανθρώπινη ύπαρξη. «Το θέμα της ταπείνωσης όμως είναι θέμα ουσίας», όπως υπογραμμίζει ο ίδιος ο Bergman, παραδεχόμενος, ότι ένα από τα εντονότερα συναισθήματα των παιδικών του χρόνων είναι η ταπείνωση¹⁰, ενώ εξηγεί, ότι αν αντιτάχθηκε στον Χριστιανισμό «αυτό έγινε γιατί ο Χριστιανισμός είναι βαθιά σημαδεμένος από ένα έντονο στοιχείο ταπείνωσης».¹¹

⁷ Ίνγκμαρ Μπέργκμαν, *Η μαγική κάμερα*, ελλ. μετάφραση Θόδωρος Καλλιφατίδης, Κάκτος, Αθήνα, 1989, σ. 175

⁸ Frank Gado, *The passion of Ingmar Bergman*, Duke University Press, Durham, 1996³, σ. 162, Ο Μπέργκμαν μιλάει για τον Μπέργκμαν, ελλ. Μετάφραση Ε. Φρυδά, επιμέλεια Ε. Κατσάνης, Ροές, Αθήνα, 2001², σ. 103, Frank Gado, *ό.π.*, σ.163

⁹ Μπέργκμαν μιλάει για τον Μπέργκμαν, *ό.π.*, 103

¹⁰ Ο Μπέργκμαν μιλάει για τον Μπέργκμαν, *ό.π.*, σ.101-102

¹¹ Ο Μπέργκμαν μιλάει για τον Μπέργκμαν, *ό.π.*, σ.102-103

Η μοναχική πορεία, επίσης, των ηρώων, η υπεροχή των γυναικών¹², ο πειρασμός της αυτοκτονίας¹³ είναι επιπρόσθετα συστατικά στοιχεία που συνθέτουν τη βάση της δραματουργίας της *Νύχτας των Σαλτιμπάγκων*. Εκτός από τα παραπάνω όμως, βασικό στοιχείο αποτελεί και η έλλειψη αγάπης ως προσέγγιση του θανάτου.¹⁴ Ο Λεφέβρ παρατηρεί, ότι «οι ήρωες (του Bergman) που στερούνται από το αίσθημα της αγάπης αμφιβάλλουν για το νόημα της ζωής. Στη *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων* ο Bergman αποκαλύπτει την αθλιότητα ενός κόσμου χωρίς αγάπη, που την αντιπαραθέτει στην αθλιότητα ενός κόσμου χωρίς Θεό που επικαλείται ο Πασκάλ».¹⁵

Τα παραπάνω στοιχεία προσωποποιούνται κυρίως στον *Άλμπερτ*, από τα μάτια του οποίου βλέπουμε άλλωστε την περισσότερη διάρκεια της κινηματογραφικής αφήγησης. Ο *Άλμπερτ* είναι σωματώδης, κτηνώδης, με ένα γκροτέσκο μάλλον παρουσιαστικό, τον οποίο ο Bergman ταυτίζει με αρκούδα, ταύτιση που εξυπηρετεί δύο σκοπούς: πρώτον, για να παρομοιάσει τον *Άλμπερτ* με αρκούδα, καθώς bear εκτός από αρκούδα σημαίνει και άξεστος, αγριάνθρωπος, δεύτερον για να τον ταυτίσει με την αρκούδα της *Άλμα* συγκεκριμένα, η δολοφονία της οποίας λειτουργεί ως υποκατάστατο της δικής του αυτοκτονίας.

Η τοποθέτηση της θελκτικής, ερωτικής και δροσερής *Ανν* στο πλευρό του σωματώδους *Άλμπερτ* θυμίζει τις εικόνες εκείνες των «σουπέρ» (καλλιτεχνικό έντυπο της εποχής), που πολλαπλασιάζονται γύρω στο 1900 (δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι η δράση της αφήγησης τοποθετείται χρονικά στις αρχές ακριβώς του 1900), όπως τις μεταφέρει ο Ζαν Σταρομπίνσκι: «Ο άνδρας και η γυναίκα βρίσκονται αντιμέτωποι μεταξύ τους μπροστά στα στρείδια και τη σαμπάνια: εκείνος κοιλαράς, χονδροειδής, με βελάδα, προστατευμένος απ' το τεράστιο κέλυφος του πλαστρόν, με μισόκλειστα μάτια: εκείνη,

¹² Ο Bergman θεωρείται άλλωστε ως ο κατεξοχήν σκηνοθέτης γυναικών. Αγαπά τις γυναίκες και τις βγάζει νικήτριες από την «πάλη» των δύο φύλων – ιδιαίτερα κατά την πρώτη περίοδο της δημιουργίας του. Ενδεικτικά αναφέρω κι άλλες ταινίες, στις οποίες το ισχυρό φύλο είναι η γυναίκα: *Καλοκαίρι με τη Μόνικα*, *Χαμόγελα καλοκαιρινής νύχτας*, *Ερωτικά Μαθήματα*.

¹³ Ο πειρασμός της αυτοκτονίας, που υπάρχει και σε άλλες ταινίες του Σουηδού δημιουργού (*Χαμόγελα καλοκαιρινής νύχτας*, *Μαριονέτες*), αποτελεί ένα ακόμα αυτοβιογραφικό στοιχείο του Σουηδού δημιουργού. Ο ίδιος παραδέχεται, ότι: «Μερικές φορές στη ζωή μου έχω παίξει με τη σκέψη της αυτοκτονίας, κάποτε στα νιάτα μου έκανα μια αδέξια προσπάθεια». Ίνγκμαρ Μπέργκμαν, ό.π., σ.94

¹⁴ Το μοτίβο αυτό κατέχει τον κυρίαρχο ρόλο και στην *Εβδομη Σφραγίδα*, όπου στο τέλος της ταινίας ο *Θάνατος* παίρνει μαζί του, όσους δε μπορούσαν να αγαπήσουν, αφήνοντας μόνο το ζευγάρι των γελωτοποιών, στο οποίο είναι ολοφάνερη η αγνή αγάπη.

¹⁵ Ρέιμον Λεφέβρ, Ίνγκμαρ Μπέργκμαν, ελλ. μετάφραση-επίμελεια Μπάμπης Ακτσόγλου, Χρυσάνθη Παπαλά, Αιγόκερως, Αθήνα, 1988, σ. 30

ελευθερίων ηθών ή καλλιτέχνιδα, με γυμνούς ώμους, ανθισμένη σαν χρυσάνθεμο, ολόκληρη από σάρκα και με φιλντισένιες ανταύγειες επιδερμίδας».¹⁶

Η παρουσία του *Άλμπερτ* τίθεται σε αντιδιαστολή με τον λεπτεπίλεπτο και «όμορφο σαν γυναίκα» (όπως τον αποκαλεί η *Ανν*) *Φρανς*, τον αντίζηλό του. Στα πρότυπα των Ίψεν και Στρίντμπεργκ ο *Άλμπερτ*, η *Ανν* και ο *Φρανς* αποτελούν το ένα από τα δύο ερωτικά τρίγωνα που ο Bergman δημιουργεί. Το άλλο τρίγωνο αποτελούν και πάλι ο *Άλμπερτ*, και η *Ανν*, ενώ το τρίτο πρόσωπο είναι η *Άγκντα*. Πρόκειται για δύο τρίγωνα που ο Bergman θέτει σε παράλληλη δράση με κοινό αποτέλεσμα: ο *Άλμπερτ* και η *Ανν* πληγώνονται, ταπεινώνονται στην προσπάθεια τους να χρησιμοποιήσουν τα «τρίτα πρόσωπα» ως μέσο διαφυγής.

Η κινηματογραφική αφήγηση ολοκληρώνεται μέσα σε ένα εικοσιτετράωρο, ξεκινώντας τα ξημερώματα της μίας μέρας και τελειώνοντας τα ξημερώματα της επόμενης, κατά τη δομή και της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας.

Στον πρόλογο της κινηματογραφικής αφήγησης ο Bergman παραθέτει την ιστορία του *Φροστ* (που αφηγείται ο *Γιενς* μεταξύ πραγματικότητας και ονείρου – κατάσταση που ο χρόνος και ο χώρος συμπληρώνουν). Αυτή η ιστορία-όνειρο είναι παρμένη σχεδόν κατευθείαν από ένα όνειρο του Bergman και μεταφερμένη στην οθόνη.¹⁷ «Το όνειρο ήταν η αφετηρία όλης της *Νύχτας των Σαλτιμπάγκων*, ήταν η βάση για ολόκληρη την ταινία. Το όνειρο είναι το κεντρικό θέμα. Ύστερα ακολουθούν μια σειρά από παραλλαγές», αναφέρει ο ίδιος Bergman.¹⁸

Το όνειρο, δηλαδή, λειτουργεί ως δραματουργική προετοιμασία για ό,τι θα επακολουθήσει, τεχνική που ο Bergman χρησιμοποιεί καθ' όλη τη διάρκεια της αφήγησης σε επιμέρους επεισόδια.

Ο *Φροστ* λειτουργεί ως το alter ego του *Άλμπερτ*. Η ιστορία του προλόγου αναφέρεται στον *Φροστ*, προμηνύει όμως το μέλλον του *Άλμπερτ*. Ο *Φροστ* από τη μία πλευρά δέχεται στωικά την απάτη, μαθαίνει να ζει με αυτή, ο *Άλμπερτ* από την άλλη πλευρά αρνείται αρχικά να δεχτεί την ταπείνωση της απιστίας, με την ιδέα της οποίας δε θα συμβιβαστεί παρά μόνο στο τέλος της αφήγησης, έπειτα από μια ολοένα και περισσότερο εξευτελιστική πορεία.

Το τέλος της νύχτας θα βρει τους ήρωες να έχουν περάσει από βάνανυσες σωματικές και ψυχικές δοκιμασίες, έχοντας ταπεινωθεί και έχοντας μείνει κενοί από κάθε συναίσθημα

¹⁶ Ζαν Σταρομπίνσκι, Το πορτραίτο του καλλιτέχνη ως Σαλτιμπάγκου, ελλ. Μετάφραση Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Εξάντας, Αθήνα, 1991, σ.71

¹⁷ Ο Μπέργκμαν μιλάει για τον Μπέργκμαν, ό.π., σ . 56

¹⁸ Ο Μπέργκμαν μιλάει για τον Μπέργκμαν, ό.π., σ .108

από κάθε ελπίδα, χωρίς αγάπη. Ο Bergman επιλέγει να οδηγήσει τους ήρωές του στο κατώτερο στάδιο της ανθρώπινης ύπαρξης, στο σημείο που η αυτοκτονία να φαντάζει ως η μοναδική λύτρωση, για να ολοκληρώσει την κινηματογραφική του αφήγηση, αφήνοντας μια «αχτίδα φωτός» να φανεί, μια ελπίδα για ένα καλύτερο μέλλον μέσα από την αναγεννημένη τους ύπαρξη. «Πρόκειται για ένα αισιόδοξο τέλος. Ο *Άλμπερτ* υπομένει το δημόσιο εξευτελισμό, όπως και ο *Φροστ*, με σκοπό να επιβιώσει και να κάνει μια νέα αρχή», σημειώνει ο Mosley.¹⁹

Στη *Νύχτα των Σαλιμπάγκων* ο Bergman έχει χρησιμοποιήσει ως έμπνευση για δύο χαρακτήρες του υπαρκτά πρόσωπα. Η Ανν απηχεί την Εσμεράλδα, μια ιππεύτρια του αγαπημένου τσίρκου του Bergman, την οποία είχε ερωτευτεί και είχε περιλάβει στα παιχνίδια της φαντασίας του.²⁰ Η επιλογή, όμως, του Bergman να παρουσιάσει την Ανν ως αμαζόνα δε μπορεί να είναι τυχαία. Ο Σταρομπίνσκι, αναφέρει, ότι: «επί σκηνης η έφιππη ακροβάτιδα εκφράζει τη σαρκική μοίρα της γυναίκας με έναν ανεξάρτητο τρόπο: ασκούν πάνω στο σώμα της μια εξάισια πειθαρχία, με την κίνηση πολλαπλασιάζει όλα τα θέληγιά του (εν. του σώματός της), ξέρει να αναπτύσσει όλη του την ενεργητικότητα μέσα στον αυθαίρετο θρίαμβο της αριστοτεχνίας: αλλά αυτός ο θρίαμβος κατέχει την περιορισμένη έκταση της αρένας και του θεάτρου».²¹ Η Ανν παίρνει τη μορφή μιας ποθητής γυναίκας, ενός αντικειμένου θαυμασμού, που ο θεατής όμως ήδη γνωρίζει, ότι πριν λίγες ώρες έχει υπάρξει αντικείμενο εκμετάλλευσης. Η επί σκηνης εξουσιάστρια έχει λίγες μόλις ώρες πριν υπάρξει εξουσιαζόμενη. Η ειρωνεία αυτή της κατάστασης επιτείνει την ταπείνωσή της.

Το άλλο πραγματικό πρόσωπο, που χρησιμοποιεί ο Bergman είναι η τρίτη του γυναίκα, η Γκουν Γκρουτ, η οποία υπήρξε το μοντέλο για την *Άγκντα*.²² Αξίζει τέλος να σημειωθεί, ότι στη *Νύχτα των Σαλιμπάγκων* ο Bergman συνεργάστηκε για πρώτη φορά με τον διευθυντή φωτογραφίας Sven Nykvist, μόνιμο και πολύτιμο συνεργάτη από τότε κι έπειτα.

¹⁹ Philip Mosley, Ingmar Bergman, *The cinema as mistress*, Marion Boyars, London-Boston, 1981, σ.87

²⁰ Ίνγκμαρ Μπέργκμαν, ό.π., σ. 17

²¹ Ζαν Σταρομπίνσκι, ό.π., σ. 71

²² Όπως επίσης για την *Κάριν Λομπέλιους* στην *Αναμονή Γυναικών*, *Μιαριάν Έγκερμαν* στο *Ένα μάθημα αγάπης*, *Σούζαν* στο *Γυναικείο όνειρο* και *Ντεζιρέ Άρμφελντ* στο *Χαμόγελα Καλοκαιρινής Νύχτας*, Ίνγκμαρ Μπέργκμαν, ό.π., σ.171

1.3 ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΩΝ ΣΚΗΝΩΝ

Η εισαγωγή

Από τα πρώτα δευτερόλεπτα της ταινίας ο Bergman επιχειρεί να εισάγει τον θεατή στον «κόσμο» της ταινίας. Σε ένα μουντό σκηνικό την αυγή, σε ένα γενικό πλάνο ξεπροβάλλουν οι άμαξες του τσίρκου «Αλμπέρτι» συρόμενες σε έναν ανηφορικό δρόμο από τα εμφανώς κουρασμένα άλογα (**εικ.1**). Με ηχητική μπάντα τα βαριά βήματα και τις κουρασμένες ανάσες των αλόγων, ήχων προερχομένων από τη φύση για μουσική επένδυση και μια περίεργη στριγγλιστή μελωδία του αμαξά μεταφερόμαστε μέσα στην άμαξα²³, όπου μόλις ο *Αλμπερτ* ξυπνάει. Το σκηνικό που επιλέγει να στήσει ο Bergman είναι δηλωτικό για το θέμα της ταινίας και είναι ανάλογο με το σκηνικό ενός ποιήματος του Απολλιναίρ, όπου ο πανηγυριώτικος θίασος στήνεται μέσα σε έναν απροσδιόριστο τόπο, μεταξύ ζωής και θανάτου, ημέρας και νύχτας, ψεύδους και αλήθειας, γης και ουρανού.²⁴

Ο Bergman με ένα πλάνο παρακολούθησης φιλμάρει τον *Αλμπερτ* να ξυπνάει να κοιτάει την ώρα, να φιλάει τρυφερά την *Ανν*, την αρραβωνιαστικιά του και αφού τη σκεπάζει να βγαίνει έξω, παίρνοντας θέση δίπλα στον αμαξά, που ξεκινάει να του εξιστορεί ένα περιστατικό που είχε συμβεί εφτά χρόνια πριν στον κλόουν του τσίρκου *Φροστ*, όταν δούλευε σε ένα άλλο τσίρκο.

Η ιστορία επιδιώκει να ρίξει φως στη μοίρα του *Αλμπερτ*, να ερμηνεύσει την κατάσταση του. Όμως ο *Αλμπερτ* δε δείχνει να ακούει, έχει αποκοιμηθεί. Ο *Γιενς* (ο αμαξάς) λέει την ιστορία στον εαυτό του και σε μας.²⁵ Έτσι λοιπόν, ο *Αλμπερτ* -σε ένα μοτίβο που θυμίζει αρχαία τραγωδία²⁶- μην ακούγοντας την ιστορία δε διδάσκεται και μοιραία θα ακολουθήσει τον δρόμο των λαθών, δίχως να μπορεί να τον αποφύγει. Έχοντας ως δεδομένα τον *Αλμπερτ* που μόλις έχει αποκοιμηθεί, τη χρονική στιγμή που λέγεται το όνειρο (μεταξύ νύχτας και μέρας) και την παράξενη μορφή του αμαξά, η ιστορία παίρνει

²³ Έχει παρεμβληθεί ένα γρήγορο πλάνο της αρκούδας της *Άλμα*, που στη συνέχεια της ταινίας θα παίζει σημαντικό ρόλο ως ελεύθερο μοτίβο στην κινηματογραφική αφήγηση.

²⁴ Ζαν Σταρομπίνσκι, Το πορτραίτο του καλλιτέχνη ως Σαλτιμπάγκου, ελλ. Μετάφραση Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Εξάντας, Αθήνα, 1991, σ.120

²⁵ Jörn Donner, The Films of Ingmar Bergman from "Torment" to "All These Women", Dover Publication, INC., New York, 1972, σ.97

²⁶ Ο *Αλμπερτ* «κωφεύει», όπως ο Οιδίποδας. Ο Bergman, άλλωστε, είναι γνώστης της κλασικής φιλολογίας. Αναλογίες *Άλπερτ* – *Οιδίποδα*, ειδικά συναντώνται κατά την άποψη μου στη συγκεκριμένη ταινία και εντοπίζονται στην παρακάτω ανάλυση των σκηνών.

τη μορφή ονείρου και για την ακρίβεια εφιάλτη, τίθεται μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας.

Η ιστορία του Φροστ

Ο *Φροστ* δεν είναι τίποτε άλλο παρά ένας τραγικός κλόουν. Η ίδια του η εμφάνιση συμβάλλει πολύ σε αυτό. Το μισοβαμμένο αλλόκοτο του πρόσωπο διαφοροποιείται από τη συνήθη λαμπερή και χαμογελαστή μορφή του κλόουν. Κατά τον Ζαν Σταρομπίνσκι, ο ηθοποιός κρύβει κάτω από τον θρίαμβο του και τις υποκριτικές του χαρές μια απελπισμένη ψυχή κάτι που αποτελεί το αρχέτυπο του τραγικού κλόουν, η εικόνα του οποίου θα διαιωνιστεί μέσα από τη λογοτεχνία και τη ζωγραφική αρκετών δεκαετιών.²⁷

Το χρώμα της εικόνας σε όλη τη σεκάνς του ονείρου έρχεται σε αντίθεση με την προηγούμενη ατμόσφαιρα. Από το σκοτεινό χρώμα μιας μουντής αυγής, γίνεται μετάβαση στο φωτεινό λευκό μιας ηλιόλουστης μέρας. Η φωτογραφία έχει εκτεθεί εσκεμμένα υπερβολικά στο λευκό. Τα λευκά *fade in* και *out* επιτείνουν ακόμα περισσότερο το τραγικό της σκηνής. «Όταν ο ήλιος λάμπει κάθε μέρα, είναι για μένα τρομερά βασανιστικός. Το φως του ήλιου μου προξενεί κλειστοφοβία. Όλοι μου οι εφιάλτες είναι γεμάτοι από άπλετο φως.[...]Το φως του ήλιου κατατρώει τους ανθρώπους και τις πράξεις τους[...]Το λαμπερό φως του ήλιου είναι φορτισμένο με αγωνία. Ήθελα να είναι όλα όσο λευκότερα γίνεται· σκληρά, νεκρά και λευκά. Αμείλικτα κατά κάποιο τρόπο.», σημειώνει ο Μπέργκμαν.²⁸ Με τον τρόπο αυτό η σεκάνς με την ιστορία του *Φροστ* παίρνει τον χαρακτήρα ενός εφιάλτη. Τεχνικά η σεκάνς είναι επηρεασμένη από τον βουβό κινηματογράφο. Ο ήχος χρησιμοποιείται με έναν πολύ ενδιαφέροντα τρόπο, αφού στην αρχή δεν υπάρχει καθόλου ο ήχος των φωνών, αλλά εκείνος των κανονιών.²⁹

Με αυτό το *flashback*, λοιπόν, παρουσιάζεται μια ακτή, κοντά στο τσίρκο, όπου βρίσκεται ένα σύνταγμα. Πρόκειται για μια ζεστή μέρα, που ο ήλιος καίει. Οι στρατιώτες εκτελούν ασκήσεις, άλλοι παίζουν χαρτιά κι εκεί κάπου εμφανίζεται με ένα γενικό πλάνο, μοναδική γυναίκα ανάμεσα σε τόσους άντρες, η *Άλμα*, να περπατάει ανάμεσα στους στρατιώτες και να κουνάει προκλητικά τη φούστα της. Το κλίμα είναι ακόμα ανάλαφρο. Οι στρατιώτες αρχίζουν να την πειράζουν, να της σφυρίζουν κι ένας από αυτούς μαζεύει

²⁷ Ζαν Σταρομπίνσκι, ό.π., σ. 82

²⁸ Ο Μπέργκμαν μιλάει για τον Μπέργκμαν, ό.π., σ. 95,98,115. Ο Μπέργκμαν χρησιμοποιεί επίσης τον υπερφωτισμένο τόνο στις *Άγριες Φράουλες*, στην εισαγωγή του *Persona* και στο όνειρο που παρουσιάζει στις *Μαριονέτες*.

²⁹ Πρόσθετο ενδιαφέρον έχει η επιλογή της μουσικής επένδυσης που παίζεται *off* θυμίζει τσίρκο, αφού έτσι τονίζεται αυτό το στοιχείο, το πέραν της λογικής, της σεκάνς που προσιδιάζει με το τσίρκο εν γένει.

λεφτά για να την πείσει να βγάλει τα ρούχα της. Ένας άλλος άντρας στέλνει έναν πιτσιρίκο να φωνάζει τον *Φροστ*.³⁰

Όταν, λοιπόν, ο *Φροστ* φτάνει, μαζί και με τους ανθρώπους του τσίρκου, βρίσκει έτοιμη μία παράσταση, στην οποία πρόκειται να λάβει και ο ίδιος μέρος. Ο κλόουν θα διασκεδάσει άθελα του αυτή τη φορά το συγκεντρωμένο πλήθος. Το όλο περιστατικό λαμβάνει πράγματι την υφή μιας ιδιότυπης παράστασης, συνυπολογίζοντας κανείς τη συγκέντρωση χρημάτων για την «παράσταση», καθώς και τη θέση που έχουν πάρει οι φαντάροι, για να βλέπουν την Άλμα να κάνει μπάνιο στη θάλασσα παρέα με αρκετούς στρατιώτες, έχοντας καθίσει πάνω στα βράχια εν είδη κερκίδων. Αλλά και όταν ο *Φροστ* βγάζει από τη θάλασσα την Άλμα και η δράση μετατοπίζεται από το οπτικό τους πεδίο, στρέφονται όλοι μαζί ταυτόχρονα προς το σημείο που εκτυλίσσεται η δράση.

Ο Bergman με ένα πολύ κοντινό πλάνο στον *Φροστ* μας δείχνει την αγωνία και τις συσπάσεις του προσώπου του, καθώς φωνάζει τη γυναίκα του (**εικ.2**). Αν και σε όλη τη σεκάνς δεν ακούμε τους διαλόγους, η συγκεκριμένη κραυγή του *Φροστ* «ακούγεται» πολύ καθαρά. «Πρόκειται μάλλον για την ηχώ των δικών μου ονείρων, σα να ονειρεύομαι ότι προσπαθώ να μιλήσω και δε μπορώ», σχολιάζει ο σχετικά ο Bergman.³¹ Ακολουθώντας, ο *Φροστ* βγάζει το κουστούμι του (το οποίο έπειτα χάνει), γδύνεται δηλαδή κυριολεκτικά και συμβολικά και πηγαίνει προς τη θάλασσα, για να βγάλει τη γυναίκα του. Από εδώ και πέρα αρχίζει ο «Γολγοθάς» του *Φροστ* και η παράλληλη ταπείνωσή του. Οι στρατιώτες τον χλευάζουν, εξακολουθούν να βλέπουν την όλη σκηνή ως θέαμα, δίχως να αντιλαμβάνονται την τραγωδία που εκτυλίσσεται μπροστά τους. Μένουν να συλλογίζονται, ότι ο *Φροστ* είναι ένας κλόουν κι αυτός είναι ένας από τους ρόλους του.³²

Η μουσική σταματάει με *sneaking out* (η μουσική «σβήνει» απαρατήρητη). Ο *Φροστ* κρατώντας με δυσκολία την Άλμα περπατάει πάνω στα άγρια βράχια ξυπόλητος, πονώντας όλο και περισσότερο. Τα συνεχή κοντινά πλάνα του *Φροστ*, που καταδεικνύουν την ταπείνωσή του και την εξουθένωσή του, δίνουν τη θέση τους σε γενικό πλάνο (**εικ.3**), όπου ο κλόουν κουβαλάει τη γυναίκα του ως άλλο σταυρό μαρτυρίου ανεβαίνοντας τον «Γολγοθά» του, δρόμο κατά τον οποίο πέφτει δύο φορές, μη μπορώντας να αντέξει το βάρος.³³

«Ο αγώνας μιας ψυχής ενάντια στα μαρτύρια της ενσάρκωσής της βρίσκει την έσχατη έκφρασή του στη φιγούρα του Χριστού. Το ολοκαύτωμα του τραγικού κλόουν –αθώου

³¹ Ο Μπέργκμαν μιλάει για τον Μπέργκμαν, ό.π., σ. 114

³² Jörn Donner, σ. 99-100

³³ Ηχητικά η σκηνή υποστηρίζεται από κοφτούς ήχους κρουστών που μοιάζουν με κανονιοβολισμούς.

θύματος- προσφέρει ένα ελάχιστο παρωδιακό σύστοιχο του θείου Πάθους. Ο κλόουν είναι εκείνος που δέχεται τα χαστούκια, γίνεται έτσι ένα εμβληματικό ομοίωμα του προπηλακιζόμενου Χριστού», παρατηρεί ο Σταρομπίνσκι.³⁴ Την παρατήρηση αυτή, συμπληρώνει το όνομα του κλόουν στο ομώνυμο έργο του Αντριέγιεβ, *Κείνος που δέχεται τα ραπίσματα*.³⁵

Στο τέλος της σεκάνς, όταν πια οι άνθρωποι του τσίρκου κουβαλάνε τον *Φροστ* πίσω στην τέντα του τσίρκου, η *Άλμα* πονά ψυχικά μαζί με τον ταπεινωμένο άντρα της, ρίχνοντας όμως το φταίξιμο στους άλλους, μη δεχόμενη την ευθύνη που της αναλογεί.

Παράλληλα, όμως, με το μοτίβο του «Γολγοθά» διακρίνει κανείς και μια παιδικότητα στον ήρωα, αναπόσπαστο κομμάτι άλλωστε ενός κλόουν. Ο Frank Gado παρατηρεί συγκεκριμένα, ότι τα γεννητικά όργανα του *Φροστ* καλύπτονται από μια γελαστή μάσκα στο κουστούμι του. Ο *Φροστ* αναδεικνύεται σε μια φιγούρα παιδικής αδυναμίας σε σύγκριση με τους υπόλοιπους άνδρες της σκηνής και προσπαθεί να σώσει την *Άλμα* αποδεικνύοντας της μια περισσότερο υϊκή παρά συζυγική αγάπη. Στο τέλος κερδίζει την αφοσίωσή της με τον φυσικό του μόχθο, που προτρέπει την *Άλμα* να ασχοληθεί μαζί του με μητρική στοργή. Ο Bergman, πάντα σύμφωνα με τον Gado, χρησιμοποιεί μέσα στην παιδικότητα την ασθένεια και την αδυναμία, για να κερδίσει ο ήρωας μια νέα επιβεβαίωση της μητρικής αγάπης.³⁶

Η ιστορία, επομένως, του *Φροστ* επιδιώκει να ρίξει φως στη μοίρα του *Άλμπερτ*. Σε μια αρχαία ελληνική τραγωδία ο θεατής πάντα γνώριζε τον μύθο, τα δεινά που θα βρουν τον ήρωα και ότι δεν υπάρχει τρόπος να τα αποφύγει. Βάζοντας ο Bergman τον αμαξά να λέει την ιστορία «κλείνει το μάτι» στον θεατή, «μαρτυράει» τη μοίρα του *Άλμπερτ* και εισάγει τον θεατή στην εξέλιξη της κινηματογραφικής του αφήγησης.³⁷

³⁴ Ζαν Σταρομπίνσκι, ό.π., σ. 104

³⁵ Λεονίντ Αντιέγιεβ, Ο κλόουν, ελλ. μετάφραση Κοραλία Μακρή, Δωδώνη, Αθήνα, 2003: Στο θεατρικό αυτό έργο εμφανίζεται σε ένα τσίρκο ένας άγνωστος, ο οποίος δεν έχει δουλέψει ξανά σε τσίρκο και για να πείσει το θιασάρχη να τον κρατήσει, διατείνεται ότι αυτό που ξέρει καλά να κάνει είναι να δέχεται ραπίσματα. Αυτός τελικά γίνεται και ο ρόλος του, ένας κλόουν που διασκεδάζει τον κόσμο με τα ραπίσματα που δέχεται.

³⁶ Frank Gado, ό.π. σ. 172

³⁷ Με παρόμοιο τρόπο ο Bergman εισάγει τον θεατή και στα *Χαμόγελα καλοκαιρινής νύχτας*.

Ζητώντας ρούχα από το θέατρο

Φτάνοντας το τσίρκο στην πόλη, γίνεται αμέσως αντιληπτή η απόγνωση των ανθρώπων του. Κάτω από την τέντα του τσίρκου οι καλλιτέχνες βρίσκονται πεινασμένοι, βρόμικοι, γεμάτοι ψύλλους απ' τα σκυλιά και χωρίς ρούχα για την παράστασή τους.³⁸ Ένα ακόμα σημαντικό στοιχείο της σκηνής αποτελεί η προοικονομία της δολοφονίας της αρκούδας από τον *Φροστ*, ο οποίος μεταξύ αστείου και σοβαρού προτείνει να τη σκοτώσουν και να τη φάνε.

Η κατάσταση στην οποία βρίσκονται οι καλλιτέχνες είναι πιο κοντά στα ζώα απ' ό,τι στους ανθρώπους. Όπως υποστηρίζει και ο Σταρομπίνσκι, «οι κλόουν και οι Αρλεκίνοι του Πικάσο (όπως εκείνοι του Απολλιναίρ) δεν έχουν χάσει εκείνον τον αρχέγονο δεσμό με το βασίλειο του θανάτου. Αν τα πρόσωπά τους απογυμνώθηκαν από κάθε ζωικότητα, εν τούτοις ο πίθηκος, ο σκύλος, η ελαφίνα, το άλογο παραμένουν συγγενικά προς αυτούς: απεικονίζουν μια από τις προεκτάσεις του κόσμου των σαλτιμπάγκων, μια συνωμοτική φιλία».³⁹

Παρόλη, όμως, την εξαθλίωσή τους οι παλιάτσοι στο τέλος της σκηνής βάζουν τα γέλια σαρκάζοντας ουσιαστικά την ίδια τους την κατάσταση. Όπως σημειώνει ο Κιουρτσάκης (αναφερόμενος στο καρναβάλι), «οι μασκαράδες γελούν με όλα και με όλους – και πρώτα με τον εαυτό τους. Η γελοιοποίηση είναι βασικά μια αυτογελοιοποίηση· και το “γελοίό” έχει την πρωταρχική σημασία του γέλιου, του κωμικού».⁴⁰

Ο *Άλμπερτ* αποφασίζει να πάει μαζί με την *Ανν* να ζητήσει να δανειστεί ρούχα από τον θίασο *Σούμπεργκ*, που βρίσκεται στην ίδια πόλη για παραστάσεις με το έργο «Εθνική Προδοσία ή η τρελή Κοντέσσα» (διόλου τυχαίος βέβαια τίτλος). Με ένα πρώτο *μονοπλόνο* ο *Άλμπερτ* ζητά διστακτικά από τον *Σούμπεργκ* κοστούμια, για να δοκιμάσει αμήχανος την ειρωνεία και τις προσβολές του θιασάρχη. Με ένα δεύτερο *κοντρ-πλονζέ* *μονοπλόνο*⁴¹ ο *Σούμπεργκ* με ένα θεατρινίστικο μονόλογο και τη φωνή του να αντηχεί στο άδειο θέατρο διαχωρίζει το status των σαλτιμπάγκων, που εκπροσωπεί ο *Άλμπερτ* και η *Ανν* από το status των ηθοποιών. Υποστηρίζει, λοιπόν, ότι οι σαλτιμπάγκοι διακυβεύουν

³⁸ Η ιστορία-εφιάλτης του *Φροστ* έχει προμηνύσει ό,τι θα επακολουθήσει. Όταν βγάζει τα ρούχα του, για να βουτήξει στη θάλασσα κι έπειτα τα χάνει, το γεγονός αυτό απηχείται στην έλλειψη των ρούχων εδώ.

³⁹ Ζαν Σταρομπίνσκι, ό.π., σ. 123

⁴⁰ Γιάννης Κιουρτσάκης, *Καρναβάλι και Καραγκιόζης, οι ρίζες και οι μεταμορφώσεις του λαϊκού γέλιου*, Κέδρος, Αθήνα, 1985, σ. 116

⁴¹ Με την *κοντρ-πλονζέ* γωνία λήψης αναδεικνύεται η αλλαζονική συμπεριφορά του *Σούμπεργκ* και η περιφρόνηση απέναντι στον *Άλμπερτ*, καθώς επίσης η επιβλητική του φιγούρα. Με το *μονοπλόνο*, ειδικότερα, συνδυάζεται η εικόνα με τον λόγο, αφού πρόκειται για έναν μονόλογο του *Σούμπεργκ*.

τη ζωή τους, ενώ οι ηθοποιοί τη ματαιοδοξία τους. Τονίζεται, επομένως, το ζητούμενο της επιβίωσης για τους περιπλανώμενους ηθοποιούς. Στο τέλος της σκηνής ο *Σούμπεργκ*, αφού πλέον έχει ταπεινώσει και εξευτελίσει τον *Άλμπερτ*, σταματάει να ασχολείται μαζί του, σαν το θηρίο που έχει απομυζήσει όσο θέλει το θήραμά του και του δίνει την άδεια να διαλέξει όσα κοστούμια θέλει με μόνο αντάλλαγμα να τους δώσουν προσκλήσεις για την πρεμιέρα τους.

Στην επόμενη σκηνή, η *Ανν*, ενώ δοκιμάζει ρούχα στα παρασκήνια του θεάτρου γνωρίζει τον νεαρό νάρκισσο-ηθοποιό, τον *Φρανς*. Με ένα *μεσαίο πλάνο* βλέπουμε αμήχανη την *Ανν* μέσα από τον καθρέφτη να ακούει αρχικά τις κολακείες του *Φρανς* κι έπειτα την απορία του «πώς μπορεί να ζει μ' αυτόν τον χοντρό γελοίο». Χωρίς να βλέπουμε τον *Φρανς* να διατυπώνει την απορία του αυτή, αλλά μόνο την *Ανν* μέσα από τον καθρέφτη, τα λόγια αυτά μοιάζουν να προέρχονται από τη φωνή της συνείδησής της (εικ.4).

Με ένα μεγάλης διάρκειας *μονοπλάνο*, ο Bergman μας δείχνει τον *Φρανς* να φλερτάρει με ωμότητα την *Ανν* και την αρχική αρνητική στάση της *Ανν*. Κατά τη διάρκεια της σκηνής η *Ανν* αξιώνει τον εξευτελισμό του *Φρανς*, ο οποίος πρέπει να χτυπήσει το κεφάλι του στο πάτωμα αν θέλει να τον φιλήσει. Η σκηνή, λοιπόν, έχει έναν μαζοχιστικό χαρακτήρα, όπως σημειώνει και ο Donner.⁴² Ενώ ο Gado προσθέτει, ότι ο *Φρανς* στην εξέλιξη της αφήγησης θα αξιώσει ένα μεγαλύτερο βραβείο από την *Ανν* από ό,τι το φιλί της, τον εξευτελισμό της. Η *Ανν*, όπως οι αρχετυπικοί τρελοί έκανε μια κακή δοσοληψία, που θα την οδηγήσει να πληρώσει το τίμημα της ψευδαίσθησής της να θαυμάζεται.⁴³

Η σκηνή αυτή προσιδιάζει στις κλασικές χριστιανικές διαλογικές συγκρίσεις, όπως αναπτύσσονται στα βασικά είδη διήγησης της παλαιοχριστιανικής λογοτεχνίας (τα *Ευαγγέλια*, οι *Πράξεις των Αποστόλων*). Πρόκειται για τον άνθρωπο σε πειρασμό με αυτόν που τον βάζει σε πειρασμό, τον πιστό με τον άπιστο, τον ενάρετο με τον αμαρτωλό, τον ζητιάνο με τον πλούσιο κ.ά.⁴⁴

⁴² Jörn Donner, σ. 102

⁴³ Frank Gado, ό.π., σ. 166

⁴⁴ Μιχαήλ Μπαχτίν, *Ζητήματα της Ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, ελλ. μετάφραση Αλεξάνδρα Ιωαννίδου, Πόλις, Αθήνα, 2008², σ. 217

Τα παράλληλα επεισόδια Άλμπερτ-Άγκντα και Άνν-Φρανς

Πριν από την παράσταση του τσίρκου⁴⁵, ο Άλμπερτ παρά την αντίδραση της Άνν αποφασίζει να επισκεφθεί τη γυναίκα του, Άγκντα, που παλιά ήταν μαζί στο τσίρκο και τώρα πια μένει στην πόλη με τα δύο το υς παιδιά, διατηρώντας ένα παντοπωλείο και έχοντας μια ήρεμη ζωή, ενώ η Άνν αποφασίζει να επισκεφθεί τον Φρανς με την ελπίδα να την κρατήσει κοντά του. Στόχος και των δύο (Άλμπερτ-Άνν) είναι να «δραπετεύσουν» ο ένας από τον άλλον, αλλά και οι δύο από τη ζωή που είναι καταδικασμένοι να ζούνε. Τα δύο παράλληλα επεισόδια, που προβάλλονται σε δύο μέρη το καθένα διακόποντας το ένα το άλλο, κλιμακώνουν την ταπείνωση του Άλμπερτ και της Άνν σε ακόμα μία έκθεσή τους ως τρελούς, όπως σημειώνει ο Gado.⁴⁶

Ο Άλμπερτ μπαίνει αμήχανος στο μαγαζί της γυναίκας του, η οποία εκείνη τη στιγμή τρώει και την αντικαθιστά ο μεγάλος τους γιος. Ο Bergman οργανώνει με πολύ ενδιαφέρον τρόπο την αναμονή της συνάντησης του Άλμπερτ με την Άγκντα. Ο Άλμπερτ, καταρχάς, είναι υποχρεωμένος να τηρήσει το «πρωτόκολλο» ενός ξένου, για να μιλήσει στη γυναίκα του.⁴⁷ Σε αντίθεση με την καθημερινότητα του τσίρκου, που έχει συνηθίσει ο Άλμπερτ, ο χώρος είναι τακτοποιημένος, καθαρός, ενώ και ο γιος του είναι περιποιημένος με καλά ρούχα (ναυτικό κουστουμάκι) και καλοχτενισμένος. Στην όλη αυτή η εικόνα ο Άλμπερτ μοιάζει παρείσακτος και κάθεται άβολα κοντά στην πόρτα. Ο γιος του δεν τον αναγνωρίζει. Η αμηχανία της σκηνής υπογραμμίζεται με αντίστοιχα *μεσαία πλάνα*, με τα οποία ο Bergman καδράρει τους ήρωες.

Στη συνέχεια εμφανίζεται η Άγκντα και η δράση περνάει στην τραπεζαρία, όπου δεν αργεί να δημιουργηθεί ένταση ανάμεσα τους. Η ένταση αυτή επιτείνεται από το ασφυκτικό *μεσαίο πλάνο*, στο οποίο μοιάζουν οι δύο ήρωες να χωράνε με το ζόρι (**εικ.5**). Η Άγκντα του εξομολογείται, ότι νιώθει ευγνώμων που την παράτησε και έχει τώρα αυτήν την ήρεμη ζωή (ταπεινώνοντας τον ακόμα παραπάνω), αφού «δραπέτευσε από την απαίσια ζωή του τσίρκου». Για τον Άλμπερτ, όμως, «αυτή η ζωή είναι ακίνητη, άδεια πέρα για πέρα», ενώ η Άγκντα απαντάει, ότι «αυτή η ζωή τη γεμίζει». Αυτή, όμως, την κενή ζωή έχει έρθει, για να αποζητήσει ο Άλμπερτ, αλλά όπως εξηγεί ο Bergman, «ξέρει ότι δεν έχει νόημα. Έχει τόσο βαθιά δηλητηριαστεί από τη δική του ζωή, όπου όλα είναι μια αδιάκοπη κίνηση. Γι' αυτόν η σιωπή είναι κενό. Γι' αυτόν όλα πρέπει να κινούνται. Η

⁴⁵ Και αφού έχει προηγηθεί η παρέλαση – διαφήμιση της παράστασης.

⁴⁶ Frank Gado, ό.π., σ.166

⁴⁷ Frank Gado, ό.π., σ.166

Ανν από την άλλη το έχει πάρει στραβά, φαντάζεται πως οι ηθοποιοί ανήκουν στο “κατεστημένο”. Κι ύστερα ανακαλύπτει πως όλα αυτά είναι ένα ψέμα. Και οι δυο τους ζούνε μέσα σε μια πλάνη». ⁴⁸

Η μετάβαση από το πρώτο επεισόδιο *Άλμπερτ-Άγκντα* στο πρώτο επεισόδιο *Ανν-Φρανς* πραγματοποιείται με *dissolve* από ένα πολύ κοντινό πλάνο της Άγκντα σε πολύ κοντινό πλάνο της Ανν. Με τον τρόπο αυτό δίνεται έμφαση στην ανταλλαγή (μεταξύ των δύο γυναικών) που έκανε ο Άλμπερτ πριν τρία χρόνια, καθώς σημειώνει ο Gado ⁴⁹, ενώ ο Bergman αναφέρει, ότι η μετάβαση αυτή «είναι κάτι συναρπαστικό. Βλέπεις ένα πρόσωπο κι ύστερα μέσα από αυτό ένα άλλο πρόσωπο ανοίγει δρόμο και παίρνει σάρκα και οστά. Αλλά θα μπορούσαμε να πούμε ότι αυτό έγινε και για λόγους μορφής, ένα τέχνασμα, για να ενώσεις δύο πράξεις. Κυρίως με ωθούσε η ευχαρίστηση που νιώθεις αφήνοντας τα πρόσωπα να ρέουν το ένα μέσα στο άλλο». ⁵⁰

Το επεισόδιο *Ανν-Φρανς* λαμβάνει χώρα στους χώρους του θεάτρου. Η Ανν παρακολουθεί τον Φρανς να κάνει πρόβα, έπειτα ο Φρανς κατευθύνεται προς το καμαρίνι του, όπου η Ανν τον ακολουθεί. Σημαντικό ρόλο στη συγκεκριμένη σκηνή παίζει ο καθρέφτης. Μέσα από τον καθρέφτη, με ένα *μεσαίο πλάνο* παρακολουθούμε τον Φρανς τρυφερό, αλλά ειρωνικό ταυτόχρονα, να δείχνει στην Ανν να μακιγιάρεται και να της προσφέρει από το άρωμά του. Η Ανν δείχνει να εντυπωσιάζεται από τον λεπτεπίλεπτο Φρανς. Θα της αρκούσε απλά να την προσέχει και τότε ευχαρίστως θα παρατούσε για χάρη του τον Άλμπερτ. Η ιδεατή αυτή η εικόνα του Φρανς, αλλάζει σιγά σιγά, καθώς παράλληλα το πλάνο φεύγει από τον καθρέφτη. Το πέρασμα από τη μία κατάσταση στην άλλη εξυπηρετείται και με το τέλος της μουσικής επένδυσης της σκηνής με *sneacking out* (η μουσική «σβήνει» απαρατήρητη). ⁵¹

Η πραγματικότητα διαφέρει από την ιδεατή εικόνα του καθρέφτη και κομβικό σημείο στη σκηνή αποτελεί το μπραντεφέρ των δύο ηρώων. ⁵² Με ένα *μεσαίο πλάνο* παρατηρούμε τον Φρανς να αφήνει αρχικά την Ανν να πιστέψει, ότι μπορεί να τον νικήσει, ενώ εκείνος

⁴⁸ Ο Μπέργκμαν μιλάει για τον Μπέργκμαν, ό.π., σ.107

⁴⁹ Frank Gado, ό.π., σ.167

⁵⁰ Ο Μπέργκμαν μιλάει για τον Μπέργκμαν, ό.π., σ.109

⁵¹ Στους διαλόγους *Ανν-Φρανς*, αναφέρεται το νούμερο της καβαλάρισσας που κάνει η Ανν στο τσίρκο, προετοιμάζοντάς μας ο Bergman-σύμφωνα και με τη μόνιμη του πρακτική στην κινηματογραφική του αφήγηση, για τον ρόλο της στο τσίρκο, που θα μας δείξει σε επόμενη σκηνή.

⁵² Με την έναρξη του μπραντεφέρ ξεκινάει και η μουσική με *sneacking in*, σα να θέλει ο Bergman να προσομοιάσει το «παιχνίδι» αυτό με θεατρικό παιχνίδι που πρωταγωνίστρια του δίχως να το ξέρει είναι η ίδια η Ανν.

θα είναι ο τελικός νικητής.⁵³ **(εικ.6)** Η νίκη του αυτή προμηνύει τη νίκη του και στο μεταξύ τους παιχνίδι. Στο σημείο αυτό η *Ανν*, συνειδητοποιώντας ότι ο *Φρανς* δεν πρόκειται να είναι εκείνος που θα την απελευθερώσει από τη «φυλακή» που ζει, αλλά μάλλον απλά θα την καταδικάσει σε μία άλλη, επιζητεί να φύγει, θεωρώντας σημαντική για εκείνη την ελευθερία της. Η *Ανν* βρίσκεται ήδη και κυριολεκτικά φυλακισμένη στο καμαρίνι του *Φρανς*, ο οποίος αρνείται να της ξεκλειδώσει, για να φύγει. Η ταπείνωση της *Ανν* έχει μόλις αρχίσει.

Η *Ανν* πείθεται να κάνει έρωτα με τον *Φρανς* με αντίτιμο ένα ακριβό μενταγιόν.⁵⁴ Σκοπός του *Φρανς* είναι περισσότερο να την ταπεινώσει, παρά να την κερδίσει ερωτικά (έστω και μ' αυτόν τον τρόπο). Ο καθρέφτης επανέρχεται στη σκηνή. Με ένα *μεσαίο πλάνο* ο Bergman θέτει αριστερά του κάδρου το είδωλο του *Φρανς* μέσα από τον καθρέφτη (με ένα ύφος ηδυπαθές, αλαζονικό και σα θηρίου έτοιμο να γευτεί το θήραμά του), κρατώντας το μενταγιόν, που βλέπουμε στο κέντρο ακριβώς του κάδρου κι εκτός του καθρέφτη και δεξιά την *Ανν* (με ύφος τρομαγμένο και βλέμμα καρφωμένο στο μενταγιόν). Η *Ανν* κοιτώντας το μενταγιόν, οραματίζεται τη ζωή που μπορεί αυτό να της προσφέρει.

Η μετάβαση στην επόμενη σκηνή γίνεται με ένα ειρωνικό *cut*, όπως σημειώνει και ο Gado. Από την *Ανν*, που γδύνεται στον *Άλμπερτ*, που φοράει το σακάκι του, που μόλις του έχει επιδιορθώσει η *Άγκντα*.⁵⁵ Στη συνέχεια της σκηνής βλέπουμε με ένα *μεσαίο πλάνο* τον *Άλμπερτ* να παρακαλάει την *Άγκντα* να τον δεχτεί κοντά της και την *Άγκντα* σε πρώτο επίπεδο και πλάτη στον *Άλμπερτ*. Από το ύφος και μόνο της *Άγκντα*, όμως, μπορούμε να δούμε, ότι το αίτημά του είναι αδύνατο να πραγματοποιηθεί, όπως παρατηρεί ο Donner.⁵⁶ Η «κενή» ζωή που λίγο πριν είχε περιφρονήσει και που τώρα είχε ζητήσει θα μείνει ανεκπλήρωτο όνειρο.

Η συνάντηση *Ανν-Φρανς* ολοκληρώνεται δίχως διαλόγους, δίνοντας ο *Φρανς* στην *Ανν* το πολυπόθητο μενταγιόν, το οποίο αποδεικνύεται, ότι είναι ψεύτικο. Έτσι λοιπόν, η απιστία της *Ανν* «πληρώνεται» από την απάτη του *Φρανς*. Τόσο ο *Άλμπερτ*, όσο και η *Ανν* δείχνουν ότι πρόθυμα θα εξαπατούσαν ο ένας τον άλλον, με απώτερο σκοπό να

⁵³ Ακριβώς όπως στην πρώτη κοινή τους σκηνή την άφησε να νομίσει, ότι μπορεί να τον «νικήσει» και στο μεταξύ τους παιχνίδι κυριαρχίας. Με τον τρόπο αυτό η ήττα είναι πιο πικρή, ο εξευτελισμός μεγαλύτερος.

⁵⁴ Και πάλι απηχεί η ιστορία του *Φροστ*. Όπως οι στρατιώτες πληρώνουν τη γυναίκα του *Φροστ*, για να απογυμνωθεί κυριολεκτικά και συμβολικά, με παρόμοιο τρόπο η *Ανν* πείθεται από τον *Φρανς* και όπως η γυναίκα του *Φροστ* στο τέλος εξευτελίζεται το ίδιο μέλλει να υποστεί και η *Ανν*.

⁵⁵ Frank Gado, ό.π., σ.167

⁵⁶ Jörn Donner, σ. 104

απαγκιστρωθούν από την κοινή τους ζωή, στο τέλος όμως συνειδητοποιούν, ότι η μοίρα τους θα τους κρατήσει μαζί.

Ο Άλμπερτ, η Άνν και ο Φροστ στο βαγόνι του ζευγαριού πριν την παράσταση

Ο Άλμπερτ μετά την ομολογία της Άνν, ότι τον απάτησε, βρίσκεται σε απόγνωση. Τίποτε πια γι' αυτόν δεν έχει νόημα. Ο θυμός του δεν έχει αιτία μόνο την απιστία της Άνν, αλλά και την ίδια του τη ζωή. Η ταπείνωση που υφίσταται από την Άνν είναι ένα ακόμα επεισόδιο της ταπεινωτικής του ζωής. Καθώς τσακώνονται, ο Άλμπερτ φιλήμεται με ένα *κοντρ-πλονζέ μεσαίο πλάνο* αριστερά του κάδρου και σε πρώτο επίπεδο, ενώ η Άνν στο βάθος δεξιά (**εικ.7**). Με τον τρόπο αυτό, όπως υποστηρίζει και ο Donner, ο Bergman «υπογραμμίζει το γεγονός, ότι η αλήθεια φαίνεται από την οπτική γωνία του Άλμπερτ».⁵⁷

Λίγο μετά, μπαίνει στο βαγόνι ο Φροστ. Με ένα μεγάλης διάρκειας *μονοπλάνο* παρακολουθούμε τον διάλογο Άλμπερτ-Φροστ με την Άνν να μένει σιωπηλή. Καθώς ο Φροστ παίζει στην ταινία το ρόλο του alter-ego του Άλμπερτ ο διάλογος παίρνει διάσταση μονολόγου. Στο σημείο αυτό ο Bergman βρίσκει την ευκαιρία (και για την ακρίβεια τη δημιουργεί) να εκφράσει την αγωνία του για την ανθρώπινη ύπαρξη. Εδώ διατυπώνεται και η σκέψη του Φροστ, ότι «είναι κρίμα που ζουν οι άνθρωποι. Τους λυπάμαι όλους», σκέψη που θα επανέρθει στο τέλος της ταινίας.⁵⁸ Στην ίδια σκηνή, επίσης, προοικονομείται η δολοφονία της αρκούδας, την οποία προτείνει ο Φροστ, δίχως όμως και να το εννοεί, ως «μία πράξη καλοσύνης». Όπως παρατηρεί ο Gado, «τίθεται μια νέα σκέψη, ότι ο θάνατος είναι ένα ελεήμον τέλος στα δεινά».⁵⁹ Ο Άλμπερτ βρίσκει το όπλο που έχει πάρει από τον θηριοδαστή⁶⁰ και στοχεύει πρώτα τον κατατρομαγμένο Φροστ κι έπειτα τον κρόταφό του. Ξαφνικά, πετάει το όπλο και βγαίνει από την άμαξα μαζί με τον Φροστ, όπου έξω στον ήλιο ως άλλος Οιδίποδας, θα αναρωτηθεί μάταια «γιατί την ανάγκασα (την Άνν) να μου πει την αλήθεια».

⁵⁷ Jörn Donner, σ. 104-105

⁵⁸ Η σκέψη αυτή επανέρχεται με το όνειρο του Φροστ, απηχώντας βέβαια και το τέλος του «Οιδίποδα Τυράννου».

⁵⁹ Frank Gado, ό.π., σ.168

⁶⁰ Το όπλο αποτελεί δεσμευτικό μοτίβο (κατά τον νεοφορμαλισμό), αφού με αυτό θα δολοφονήσει ο Άλμπερτ συμβολικά το είδωλό του στον καθρέφτη κι έπειτα την αρκούδα. Οι δύο αυτές δολοφονίες θα επιφέρουν τη λύτρωση του ήρωα, την εκκίνηση μιας αναγεννημένης ζωής, μια ανάλογη «λύση» αρχαίας ελληνικής τραγωδίας.

Η παράσταση

Στην πρεμιέρα της παράστασης το τσίρκο είναι γεμάτο κόσμο. Ανάμεσα στο κοινό βρίσκονται άνθρωποι της πόλης φορώντας τα καλά τους, στρατιωτικοί από την ιστορία του *Φροστ* ο θίασος *Σούμπεργκ* (ως αντίτιμο για τα ρούχα που δάνεισε στον *Άλμπερτ*) και φυσικά ο *Φρανς*.⁶¹ Η παράσταση του τσίρκου ξεκινάει με ένα σύντομο κωμικό επεισόδιο δύο κλόουν⁶² (από τους οποίους ο ένας είναι ο *Φροστ*). «Η χοντροκομμένη κωμωδία των κλόουν συμβολίζει τα αληθινά χτυπήματα που θα επακολουθήσουν», παρατηρεί ο Mosley.⁶³

Ακολουθεί το νούμερο της *Ανν*. Κατά τη διάρκεια του νούμερου, ο *Φρανς* την προσβάλει φωνάζοντας της: «Νιώθεις καλά έπειτα τη μικρή μας περιπέτεια» και «Θα 'ρθεις απόψε πάλι μαζί μου»; Ο κόσμος γελάει με τα σχόλια του *Φρανς*, ενώ ο θυμός του *Άλμπερτ* αυξάνεται ολοένα και περισσότερο. Απηχώντας για ακόμη μια φορά την αρχική ιστορία της ταινίας με τον *Φροστ*, ο *Άλμπερτ* εδώ γίνεται περίγελος εξαιτίας της *Ανν*, όπως ο *Φροστ* από τους στρατιώτες εξαιτίας της *Άλμα*.

Ενώ το νούμερο της *Ανν* συνεχίζεται, ο Bergman μας δείχνει με πολύ κοντινά πλάνα σφήνες εναλλάξ τον γεμάτο οργή *Άλμπερτ* και τον *Φρανς* να τον κοιτάει με ένα αυτάρεσκα σαδιστικό βλέμμα. Ξαφνικά, κάποιος από το κοινό πετάει στη σκηνή μια κροτίδα, με αποτέλεσμα το άλογο της *Ανν* να τρομάζει και η ιππευτριά του να πέσει κάτω. Το κοινό τρομάζει, ο *Άλμπερτ* αρπάζει γρήγορα από τα γκέμια το άλογο και η τάξη αποκαθίσταται. Η οργή, όμως, του *Άλμπερτ* έχει πλέον ξεχειλίσει. Με το μακρύ του μαστίγιο⁶⁴ βγάζει δύο φορές το καπέλο του *Φρανς*. Ο κόσμος γελάει πλέον με τον *Φρανς*. Ο *Φρανς* βρίσκεται στη σκηνή, η σκηνή μετατρέπεται σε ρινγκ και μια αληθινή

⁶¹ Πρόκειται εδώ για μία καρναβαλική συνύπαρξη διαφορετικών ανθρώπων. «Στο καρναβάλι η διαφορά ανάμεσα στους μικρούς και τους μεγάλους μοιάζει για μια στιγμή να αναστέλλεται. Όλοι οι άνθρωποι πλησιάζουν ο ένας τον άλλον. Όλοι γίνονται ένα, ανακατεύονται», παρατηρεί ο Γκαίτε, Γιάννης Κιουρτσάκης, ό.π., σ.49-52. Και αφού πια το καρναβάλι έχει πάψει να παίζει τον κυρίαρχο ρόλο που έπαιζε στο παρελθόν, το τσίρκο έχει μείνει για να μεταφέρει στο παρόν θραύσματα των ιδιαίτερων όρων του καρναβαλιού, όπως είναι η πρόσμιξη ετερόκλητων ανθρώπων. Όσο για την ύπαρξη των στρατιωτικών γίνεται, προκειμένου να υπογραμμιστεί η σύνδεση των δύο ιστοριών, του *Φροστ* και της *Άλμα*, δηλαδή και του *Άλμπερτ* και της *Ανν*.

⁶² Το δυαδικό στοιχείο είναι έντονο στον κλόουν. Υπάρχει αυτός που τις «ρίχνει» και αυτός που τις «τρώει». Κατά τη διάρκεια του νούμερου, όπως κι εδώ, οι ρόλοι αντιστρέφονται διαρκώς και το κλάμα διαδέχεται το γέλιο.

⁶³ Philip Mosley, ό.π., σ.87

⁶⁴ Φαλλικό σύμβολο απέναντι στον «ανταγωνιστή» του. Ο Sigmund Freud αναφέρει σχετικά: «Η επίδειξη του πέους (ή κάποιων υποκατάστατών του δηλώνει: "δε σε φοβάμαι, έχω πέος")». Sigmund Freud, Το κεφάλι της μέδουσας, όπως παρατίθεται στο βιβλίο της Πέπης Ρηγοπούλου, Ο Νάρκισσος, Στα ίχνη της εικόνας και του μύθου, Πλέθρον, Αθήνα 2002², σ.73

παράσταση έχει μόλις ξεκινήσει. Ο ίδιος ο *Σούμπεργκ* με το να σηκώνεται και να αναγγέλλει «έναν αγώνα πυγμαχίας», υπογραμμίζει την ιδιότητα αυτή παράσταση.

Η πάλη του *Φρανς* με τον *Άλμπερτ* απηχεί την πρότερη πάλη του πρώτου με την *Ανν*.⁶⁵ Στο ίδιο μοτίβο –με διαφορετικούς βέβαια όρους– ο *Φρανς* ηττάται αρχικά. Έτσι λοιπόν, ξανά (όπως και με την *Ανν*) λαμβάνει χώρα μια πρώτη επικράτηση του *Άλμπερτ*, για να πάρει μεγαλύτερες διαστάσεις ο εξευτελισμός του, που θα επακολουθήσει. Η εφήμερη χαρά διογκώνει τη μετέπειτα ταπείνωση. Αλλά και η διαφορά στη σωματική διάπλαση παίζει ξεχωριστό ρόλο. Η πτώση του γίνεται πιο εμβληματική, αφού προέρχεται από τον φαινομενικά πιο αδύναμο, αλλά πανούργο *Φρανς*. Στην αντιστροφή αυτή των ρόλων αυτός που αρχικά μαστιγώνει, στη συνέχεια «μαστιγώνεται».

Πρόκειται, λοιπόν, για ένα ανάλογο του καρναβαλικού τελετουργικού της εκθρόνισης. Ο *Άλμπερτ* μοιάζει να «εκθρονίζεται» από «βασιλιάς τρελός». Πριν την πάλη του αφαιρούνται τα σύμβολα εξουσίας του, το φανταχτερό του σακάκι και το καπέλο του δηλαδή, μένοντας με τα ψεύτικα μανίκια πουκαμίσου και τη βρόμικη του φανέλα, αποκαλύπτοντας έτσι τον πραγματικό του εαυτό, τον παλιάτσο. Ο εξευτελισμός του δε θα αργήσει να ολοκληρωθεί. Ο περίεργος από το κοινό και ο ξυλοδαρμός του από τον *Φρανς* έπονται, για να συμπληρώσουν τη διαδικασία της πτώσης του.⁶⁶

Από την πρώτη στιγμή που ξεκινάει αυτός ο αγώνας πυγμαχίας, ο *Φρανς* δείχνει, ότι είναι ο πραγματικός κυρίαρχος. Ο Bergman φιλμάρει με ένα κοντινό πλάνο τον *Φρανς*, έτοιμο να δώσει μια γροθιά στον *Άλμπερτ*, του τη ρίχνει και με μια σκούπα 180° στο κάδρο βρίσκεται ένας κλόουν πάλι σε κοντινό πλάνο στη θέση που θα περιμέναμε τον *Άλμπερτ*. Ο *Άλμπερτ*, που μόλις σηκώνεται από τη γροθιά που έχει δεχτεί, (φαίνεται στο βάθος και δεξιά του κάδρου) πλησιάζει τον κλόουν και παραμερίζοντάς τον, σα να βγαίνει από την εικόνα του κλόουν, σαν ο πραγματικός κλόουν, ο *τρελός* να είναι εκείνος **(εικ.8)**, στέκεται στη θέση του κλόουν και αφού μένει για 3'' σε κοντινό πλάνο δέχεται ακόμα μία γροθιά από τον *Φρανς*.

Ο *Άλμπερτ* παραπαίει στη σκηνή και βρυχάται σαν πληγωμένο θηρίο τότε από πόνο και πόε από τη δίψα για εκδίκηση. Η λήξη της πάλης αναγγέλλεται από τον *Φροστ* και

⁶⁵ Αντικατοπτρίζεται, επίσης, η διαρκής πάλη των σαλτιμπάγκων που καθημερινά πρέπει να δίνουν στη ζωή τους.

⁶⁶ Σχετικά με την τελετή της εκθρόνισης στο καρναβάλι ο Μπαχτίν αναφέρει, ότι: «μοιάζει να είναι αναπόσπαστο μέρος της ενθρόνισης. Στο τελετουργικό της εκθρόνισης ξεντύνουν τον εκθρονισμένο και του παίρνουν τη βασιλική του φορεσιά, του βγάζουν το στέμμα, του αφαιρούν κάθε άλλο σύμβολο εξουσίας, τον περιπαίζουν και τον χτυπούν». Μιχαήλ Μπαχτίν, ό.π., σ. 200-201

βρίσκει τον *Άλμπερτ* πληγωμένο και αποκαμωμένο.⁶⁷ «Ο ξυλοδαρμός», αναφέρει ο Κιουρτσάκης, «είναι μια βασική πράξη του σωματικού δράματος, από το οποίο αντλεί το νόημα του, που είναι αμφίπλευρο και αντιφατικό. Ο δαρμένος από τη μία γελοιοποιείται, εξευτελίζεται, υποβιβάζεται, "εκθρονίζεται", πέφτει κάτω, ρίχνεται στη γη, από την άλλη όμως "διορθώνεται", "εξαγνίζεται", "ανανεώνεται", προετοιμάζεται για μία ανάσταση»⁶⁸. Πράγματι, ο *Άλμπερτ* δέχεται τον ξυλοδαρμό, που ως αναγεννησιακή πράξη θα οδηγήσει την κινηματογραφική αφήγηση στην κορύφωσή της στην επόμενη σεκάνς.

Η συμβολική αυτοκτονία του Άλμπερτ και η δολοφονία της αρκούδας

Η σεκάνς ξεκινάει με ένα *zoom in*, που καταλήγει σε *κοντινό πλάνο*, στο οποίο καδράρεται σε πρώτο επίπεδο και δεξιά του κάδρου ο *Άλμπερτ* και σε δεύτερο επίπεδο και αριστερά η *Ανν*. Οι θέσεις των ηρώων αντικατοπτρίζουν, ότι ο δεσπότης χαρακτήρας είναι ο *Άλμπερτ*, από τη σκοπιά του οποίου θα δούμε ως θεατές τη συνέχεια της σεκάνς, αφού ούτως ή άλλως τα προηγούμενα επεισόδια έχουν στηθεί, έτσι ώστε να διαπιστώσουμε πώς όλα θα επηρεάσουν τη μοίρα του *Άλμπερτ*. Ο φωτισμός, πλάγιος από τα αριστερά προς τα δεξιά, ακολουθεί την ίδια φιλοσοφία: το πρόσωπο του *Άλμπερτ* φωτίζεται περισσότερο, με σκοπό να δούμε την πλήρη απόγνωση, το πλήρες κενό, που έχουν υποστεί βίαια το σώμα και η ψυχή του το τελευταίο εικοσιτετράωρο, αφήνοντας το μισό πρόσωπο της *Ανν* στη σκιά (εικ. 9). Ο ήχος τέλος, τίθεται, επίσης στην υπηρεσία της εικόνας: σε ένα τόσο «δυνατό» πλάνο, ο Bergman επιλέγει να μη βάλει κανέναν ήχο, δημιουργώντας έτσι και μία ασφυκτική ατμόσφαιρα (το ψέλλισμα του ονόματος του *Άλμπερτ* από την *Ανν* δε φτάνει καν στα αυτιά μας).⁶⁹

Στη συνέχεια της αφήγησης, ο Bergman παρουσιάζει τη συμβολική αυτοκτονία του *Άλμπερτ*.⁷⁰ Ο *Άλμπερτ* βρίσκεται μόνος μέσα στο βαγόνι. Με ένα *μεσαίο πλάνο αμόρσα* βλέπουμε τον *Άλμπερτ* δεξιά του κάδρου και αριστερά το είδωλό του στον καθρέφτη.

⁶⁷ Στο τέλος της σεκάνς η *Ανν* ορμάει στον *Φρανς* και τον γρατζουνάει με τα νύχια της. Η αρχική ιστορία του *Φροστ* απηχείται ακόμη μία φορά. Όπως σημειώνει ο Gado: «όπως ο κλόουν μεταφέρεται από τους ανθρώπους του τσίρκου στο τέλος του προλόγου, έτσι και ο ιδιοκτήτης του τσίρκου μεταφέρεται στο βαγόνι του. Και όπως η *Άλμα*, έτσι και η *Ανν* συνδράμει τον άντρα της, που έχει προδώσει». Frank Gado, ό.π., σ.168

⁶⁸ Γιάννης Κιουρτσάκης, ό.π., σ.106

⁶⁹ Σε όλη τη σεκάνς, άλλωστε, απουσιάζει η μουσική επένδυση, με κυρίαρχο ήχο, τους τρεις πυροβολισμούς.

⁷⁰ Έχει προηγηθεί σε ένα γρήγορο πλάνο η αρκούδα της *Άλμα*, με την οποία αφενός ο Bergman επιχειρεί να ταυτίσει συμβολικά τον *Άλμπερτ*, αφετέρου να μας θυμίσει την ύπαρξή της, η οποία δε θα συνεχίσει για πολύ να υφίσταται, αφού ο *Άλμπερτ* σκοπεύει πολύ σύντομα να δολοφονήσει.

Ύστερα από μία αποτυχημένη προσπάθεια να αυτοκτονήσει, ο *Άλμπερτ* στρέφει το όπλο στον καθρέφτη, όπου πυροβολεί το είδωλό του (**εικ. 10**). Η συμβολική αυτοκτονία έχει μόλις συντελεστεί. «Προτού, όμως, ο *Άλμπερτ* πυροβολήσει το είδωλό του στον καθρέφτη, εξετάζει τη “μάσκά του”⁷¹. Ο θρυμματισμένος καθρέφτης δίνει μια ακριβέστερη εικόνα για τον άνθρωπο, που οι αυταπάτες του έχουν κατακερματιστεί», υπογραμμίζει ο Gado.⁷²

Έπειτα από αυτό το επεισόδιο, ο *Άλμπερτ* βγαίνει μανιασμένος έξω από την άμαξά του, κρατώντας το όπλο του. Κατευθύνεται προς την τέντα που είναι η αρκούδα με την *Άλμα* να προσπαθεί μάταια ουρλιάζοντας και τραβώντας την να τον σταματήσει. Με ένα *κοντρ-πλονζέ μεσαίο πλάνο* μέσα από το κλουβί της αρκούδας παρακολουθούμε τον *Άλμπερτ* να πυροβολεί δύο φορές και να σκοτώνει την αρκούδα.

Με αυτή την σεκάνς βρισκόμαστε στην κορύφωση της ταινίας. Ο *Άλμπερτ* πυροβολεί την αρκούδα, γιατί δεν αντέχει να πυροβολήσει τον εαυτό του. Ο Bergman παραλληλίζει τον *Άλμπερτ* με την αρκούδα. Σκοτώνοντας, λοιπόν, ο *Άλμπερτ* την αρκούδα, είναι σα να σκοτώνει τον εαυτό του. Ο *Άλμπερτ* πυροβολεί την αρκούδα, αλλά ταυτόχρονα πυροβολεί συμβολικά την ίδια του τη ζωή, τα όνειρά του, την αξιοπρέπειά του. Κατά την καρναβαλική αναγέννηση, πρέπει να «πεθάνει», για να «ξαναγεννηθεί». Όπως και στο καρναβάλι «η γέννηση εγκυμονεί τον θάνατο και ο θάνατος την αναγέννηση», σύμφωνα με τον Μπαχτίν, έτσι κι εδώ ο *Άλμπερτ*, ύστερα από τους δύο συμβολικούς του θανάτους μπορεί πλέον να «αναγεννηθεί». Ο Κιουρτσάκης συμπληρωματικά παρατηρεί, ότι: «για τη συμβολική του καρναβαλιού ακόμα και το βαθύτερο πάθημα του σώματος, δηλαδή ο θάνατος, εγκυμονεί πάντα μια ανάσταση».⁷³

Παρόλ' αυτά, ο ίδιος ο Bergman, σχετικά με τη δολοφονία της αρκούδας, υποστηρίζει στο βιβλίο *ο Μπέργκμαν μιλάει για τον Μπέργκμαν* (κόντρα και στον Jonas Sima, που προτάσσει τη συμβολική ερμηνεία της δολοφονίας της αρκούδας ως υποκατάστατο θανάτου), ότι: «για μένα δε συμβολίζει τίποτα. Ο *Άλμπερτ* πρέπει να πληγώσει κάποιον και η *Άλμα* του λέει συνέχεια για την αρκούδα που είναι άρρωστη»⁷⁴. Εκείνος νιώθει την ανάγκη να κάνει μια πράξη βίας. Θέλει να πληγώσει την αρκούδα».⁷⁵ Όπως και να έχει το ζητούμενο είναι, ότι ο *Άλμπερτ* συνεχίζει να ζει. Ο «μπεργκμανικός» κόσμος είναι ένας κόσμος χωρίς Θεό, όπου ο άνθρωπος ορίζει ο ίδιος τη μοίρα του. Κάτι ανάλογο συμβαίνει

⁷¹ Το προσωπείο του θα μπορούσαμε να λέγαμε.

⁷² Frank Gado, ό.π., σ.169

⁷³ Γιάννης Κιουρτσάκης, ό.π., σ.106.

⁷⁴ Η αρρώστια της αρκούδας αναφέρεται δύο φορές: η πρώτη όταν συμφωνούν να κάνουν μια μεγάλη παρέλαση και η δεύτερη όταν έχουν πια στήσει την τέντα του τσίρκου.

⁷⁵ Ο Μπέργκμαν μιλάει για τον Μπέργκμαν, ό.π., σ. 116

και με τον Οιδίποδα που, σύμφωνα με τον Charles Segal αποφεύγει την αυτοκτονία, επειδή η μελλοντική του ζωή παραμένει ανοιχτή στη σύγκρουση και στο ερώτημα του ποιος ή τι ελέγχει την ανθρώπινη ύπαρξη, η ατομική βούληση ή κάποια εξωτερική δύναμη, είτε αυτή είναι οι Θεοί είτε η μοίρα ή η τύχη.⁷⁶

Η τελευταία σκηνή της σεκάνς λαμβάνει χώρα στον στάβλο. Εκεί παρακολουθούμε τον *Άλμπερτ* με ένα μονοπλάνο να πλησιάζει το άλογο της *Ανν*, να το χαϊδεύει τρυφερά και να κείτεται πλάι του, όπου αρχίζει να κλαίει. Πρόκειται για ένα κλάμα εξαγνιστικό, λυτρωτικό. Ο Gado παρατηρεί, ότι η εικόνα του αλόγου έρχεται και ξαναέρχεται στην ταινία. Από την αρχή ο Bergman μας δημιουργεί την αναλογία αλόγου-ανθρώπου με τη δυσκολία που σέρνουν τις άμαξες του τσίρκου *Αλμπέρτι* στην αρχική σεκάνς. Στη συνέχεια, όταν κατά τη διάλυση της παρέλασης από τις Αρχές, οι οποίες τους κρατάνε τα άλογα, οι σαλτιμπάγκοι, υποχρεώνονται να σύρουν οι ίδιοι τις άμαξες πίσω στο τσίρκο, παίρνοντας τη θέση των αλόγων. Η *Ανν*, επίσης, είναι υπεύτρια, που κατά τη διάρκεια του νούμερου της πέφτει βίαια από το άλογο, το οποίο κοντρολάρει τελικά ο *Άλμπερτ*, υπερασπίζοντας την έναντι του *Φρανς*. Και τέλος, όταν μετά τη δολοφονία ο *Άλμπερτ* βρίσκεται μαζί με το άλογο της *Ανν*, το άλογο παίζει τον ρόλο υποκατάστατου της *Ανν*, την οποία πλέον ο *Άλμπερτ*, συνειδητοποιεί, ότι χρειάζεται όσο τον χρειάζεται κι εκείνη.⁷⁷

Το όνειρο του Φροστ

Έχοντας φτάσει, λοιπόν, στην κορύφωση της κινηματογραφικής αφήγησης με την προηγούμενη σεκάνς, ο Bergman μας οδηγεί στη «λύση» της αφήγησης με το όνειρο του *Φροστ*. Σε ένα μοιwtό και πάλι σκηνικό, όπως και στην αρχή της αφήγησης, μεταξύ μέρας και νύχτας (ολοκληρώνοντας έτσι ο Bergman τον κύκλο της αφήγησης) το τσίρκο, έχοντας ετοιμάσει την αναχώρησή του, έχει ήδη ξεκινήσει το ταξίδι του για τον επόμενο του προορισμό. Με ένα *τράβελινγκ* παρακολουθούμε τον *Φροστ* να διηγείται στον *Άλμπερτ* το όνειρο που είχε δει το απόγευμα, ενώ περπατάνε.⁷⁸ Ο *Φροστ* έχει ονειρευτεί

⁷⁶ Charles Segal, Οιδίπους Τύραννος *Τραγικός ηρωισμός και τα όρια της γνώσης*, Ελληνική Ανθρωπιστική Εταιρεία, Αθήνα, 2001, σ. 184

⁷⁷ Frank Gado, ό.π., σ.169-170

⁷⁸ Όπως εξηγεί ο Ρέιμον Λεφέβρ, το όνειρο του *Φροστ* είναι αναφορά σ' έναν παλιό μύθο των Βίκινγκς: «Στ' όνειρό μου/ τη γυναίκα μου άκουσα να λέει:/ "φτωχέ μου εσύ, κουράστηκες/ έλα ν' αναπαυθείς/ μικρός να γίνεις σαν έμβρυο/ στα σπλάχνα μου να κοιμηθείς"/ τρύπωσα στα σπλάχνα της/ και σαν παιδί κοιμήθηκα/ κι έγινα τόσο μικρός/ που εξαφανίσθηκα», Ρέιμον Λεφέβρ, ό.π., σ. 30

τη μετατροπή του σε έμβρυο και την επιστροφή στη μήτρα της Άλμα⁷⁹ και τέλος τη διαρκή σμίκρυνσή του, που κατέληξε στην εξαφάνισή του.

Σύμφωνα με τον Gado, «η εικόνα που έχει ο *Φροστ* για τη μήτρα δεν είναι μόνο ένα ιερό καταφύγιο από την αγωνία, ένα μέρος που ο χρόνος τρέχει προς τα πίσω, στη στιγμή της σύλληψής του και πρωτύτερα, μέχρι που εξαφανίζεται. Πρόκειται και για τη φυγή από την οδύνη της ανθρώπινης ύπαρξης».⁸⁰ Συμπληρωματικά σε αυτό ο Λεφέβρ αναφέρει: «Απηυδισμένος από μια ανώφελη ύπαρξη, δίχως την ελπίδα ενός κόσμου ανώτερου, ο δυστυχής άνθρωπος επιθυμεί το μηδέν της γέννησής του. Ο θάνατος δε θα έπρεπε να νοείται σαν τέρμα παρά σαν διαγραφή».⁸¹

Η σκέψη, όμως, ότι τα βάσανα του ανθρώπου ξεκινούν από τότε που γεννήθηκε και η καλύτερη λύση είναι η επιστροφή στο μηδέν της ύπαρξης του, υπάρχει ήδη πολλά χρόνια πριν στον Σοφοκλή και τον *Οιδίποδα*. Συγκεκριμένα στους στίχους 1224-1227 του *Οιδίποδα επί Κολωνώ*, ο χορός αναφέρει: «Να μην έχει γεννηθεί κανείς το καλύτερο είναι απ' όλα, αλλά αφού έχει γεννηθεί (εν. είναι καλό) να πάει πιο γρήγορα απ' όπου εδώ ήρθε».⁸² Η ίδια η σκέψη, όμως, υπάρχει και στην ιστορία του βασιλιά Μίδα και του σοφού Σειληνού: «Το καλύτερο απ' όλα είναι κάτι ολότελα πέρα από τις δυνατότητες σας: να μην έχετε γεννηθεί, να μην είστε τίποτα. Και το αμέσως καλύτερο για σας – είναι να πεθάνετε σύντομα».⁸³

Ο φωτισμός που επιλέγεται, καθώς περπατάνε οι ήρωες είναι ο *σταθερός φωτισμός*,⁸⁴ ενώ ηχητικά η σκηνή υποστηρίζεται μόνο από τον ήχο που παράγεται από τις ταλαιπωρημένες ρόδες των αμαξών, που με δυσκολία γυρνάνε (ένα ακόμα δηλωτικό στοιχείο για τον δύσκολο και επίπονο δρόμο των καλλιτεχνών).

Αφού ολοκληρώσει ο *Φροστ* την ιστορία του, καληνυχτίζει τον Άλμπερτ και πάει στην άμαξά του, από όπου τον έχει φωνάξει η Άλμα. Η επιστροφή του *Φροστ*⁸⁵ στην Άλμα προμηνύει και την επιστροφή του Άλμπερτ στην Ανν. Στο πλάνο μένει μόνος ο Άλμπερτ.

⁷⁹ Με τον τρόπο αυτό επικυρώνεται η μητρική παρά η συζυγική εικόνα που έχει ο *Φροστ* για την Άλμα, κάτι που είχε ήδη σημειωθεί.

⁸⁰ Frank Gado, ό.π., σ.170

⁸¹ Ρέιμον Λεφέβρ, ό.π., σ.30

⁸² Σοφοκλής, *Οιδίπους επί Κολωνώ*, Κάκτος, Αθήνα, 1993, σ. 147

⁸³ Φρειδερίκος Νίτσε, *Η γέννηση της τραγωδίας και η περίπτωση Βάγκνερ*, ελλ. Μετάφραση Ελένη Καλκάνη, Δαμιανός, Αθήνα, 2001, σ.50. Σχετικό είναι και το παράθεμα του Freud αναφορικά με το «ανοίκειο»: «Όταν κάποιος βλέπει στο όνειρό του ένα μέρος ή ένα τοπίο που του φαίνεται οικείο, που τον κάνει να σκεφτεί ότι έχει βρεθεί κάποτε εκεί, η ερμηνεία οφείλει να παραπέμψει στα γεννητικά όργανα ή στο σώμα της μητέρας». Sigmund Freud, *Το ανοίκειο*, ελλ. μετάφραση Έμη Βαϊκούση, Πλέθρον, Αθήνα, 2009, σ. 54

⁸⁴ Ο τρόπος αυτός δεν είναι αληθοφανής, αλλά με αυτό ως τίμημα, μπορούμε να δούμε καθαρά τα χαρακτηριστικά των προσώπων των ηρώων.

⁸⁵ Ο *Φροστ*, που όπως και καθ' όλη τη διάρκεια της αφήγησης λειτουργεί ως το alter ego του Άλμπερτ, συνεχίζει κι εδώ τον ρόλο αυτό.

Αμέσως μετά εμφανίζεται η *Ανν*. Ο Bergman επιλέγει να τους φιλμάρει σε *αντίστοιχα κοντινά πλάνα*, χωρίς να μιλάνε, αλλά να συνεννοούνται μόνο με τα μάτια (**εικ. 11, 12**). Στο τελευταίο πλάνο της ταινίας, με ένα πλάνο παρακολούθησης βλέπουμε τον *Άλμπερτ* να πλησιάζει την *Ανν* και μαζί να περπατάνε δίπλα δίπλα σε έναν (και συμβολικά) ανηφορικό δρόμο πίσω από τις άμαξες του τσίρκου προς τον επόμενο τους προορισμό.

Όπως σημειώνει ο Gado, η τελική σκηνή απηχεί τον πρόλογο της κινηματογραφικής αφήγησης: «Ο *Άλμπερτ* αναβιώνει τα πάθη του Χριστού. Όπως ο *Φροστ* στον πρόλογο, με το να παίρνει από το χέρι τη γυναίκα που τον πρόδωσε, σηκώνει τον σταυρό του μαρτυρίου του. Τελικά είναι μια πράξη αγάπης που προσδίδει νόημα στα δεινά».⁸⁶ Πρόκειται για μια αισιόδοξη οπτική που επιλέγει ο Bergman να δώσει στο τέλος της αφήγησής του, σε μια φωτεινή δέσμη στην έως τώρα σκοτεινή θέαση των ηρώων του. «Ο Bergman πιστεύει σε ανθρώπους που έχουν υπομείνει τα πάντα, που έχουν βρεθεί κοντά στον θάνατο, αλλά μπορούν να το ξεπεράσουν. Μόνο μέσα από τη βρομιά και το ρήμαγμα μπορεί η καινούρια ζωή να ξεκινήσει».⁸⁷

Παρατηρούμε, λοιπόν, στο τέλος της αφήγησης μια καρναβαλική αναγέννηση των ηρώων, έχοντας περάσει συμβολικά από τον θάνατο, προϋπόθεση άλλωστε για να αναγεννηθούν. Ο *Άλμπερτ* και η *Ανν* προχωρούν ο ένας πλάι στον άλλον, αφήνοντας πίσω την περασμένη τους ζωή και το ταξίδι τους συνεχίζεται.

⁸⁶ Frank Gado, *ό.π.*, σ.170

⁸⁷ Jörn Donner, σ. 108

La Strada



Ο Anthony Quinn και η Giulietta Masina από σκηνή της ταινίας *La Strada*

2.1 ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η *Τζελσομίνα* είναι ένα φτωχό μικροκαμωμένο κορίτσι, όχι τόσο έξυπνο, αλλά γεμάτο καλοσύνη που ζει μαζί με τη χήρα μητέρα της και τα αδέρφια της στην επαρχία. Ο *Ζαμπανό*⁸⁸ ένας τσιγγάνος γυρολόγος και καλλιτέχνης του δρόμου, με αφορμή τον θάνατο της αδερφής της – βοηθού του στις παραστάσεις, την αγοράζει από τη μητέρα της, προκειμένου να τον βοηθάει τώρα εκείνη. Η *Τζελσομίνα* ενθουσιάζεται με την ιδέα και τον ακολουθεί. Γρήγορα, όμως, θα απογοητευτεί από τη σκληρή συμπεριφορά του *Ζαμπανό* και την περιφρόνηση του για αυτή. Ενώ εκείνη προσπαθεί να δεθεί συναισθηματικά μαζί του, εκείνος δεν την υπολογίζει ως γυναίκα και πηγαίνει με όποια του παρουσιαστεί ευκαιρία. Νέο νόημα στη ζωή της *Τζελσομίνα* δίνει ο *Τρελός*, ένας ριψοκίνδυνος ισορροπιστής, ένας ακόμα δηλαδή άνθρωπος του τσίρκου. Ο *Τρελός* με την ευγενή και φιλική του φυσιογνωμία σε αντίθεση με τον τραχύ και brutal *Ζαμπανό* γοητεύει την *Τζελσομίνα*. Σύντομα θα βρεθούν όλοι μαζί στο ίδιο τσίρκο, όπου θα ξεκινήσει μία διαρκής κόντρα ανάμεσα στον *Τρελό* και τον *Ζαμπανό*. Οι δρόμοι τους θα χωρίσουν, ώσπου τυχαία θα συναντηθούν και πάλι στον δρόμο. Τότε ο *Ζαμπανό* χτυπάει άγρια τον *Τρελό* σε βαθμό που χωρίς να το θέλει, τον σκοτώνει. Μετά από αυτό το περιστατικό δε θα αργήσουν να χωριστούν και οι δρόμοι του *Ζαμπανό* και της *Τζελσομίνα*. Ύστερα από πέντε χρόνια ο *Ζαμπανό* μαθαίνει τυχαία τον θάνατο της *Τζελσομίνα* και για πρώτη φορά το ν βλέπει να εκδηλώνει τα συναισθήματά του κλαίγοντας στην άκρη της θάλασσας.

⁸⁸ Το όνομα του *Ζαμπανό* προέκυψε από την ένωση των ονομάτων δύο τσίρκων της εποχής.

2.2 ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

Ο Federico Fellini ξεκίνησε την καριέρα του στον κινηματογράφο ως σεναριογράφος. Ο άνθρωπος που τον μύησε ουσιαστικά στην τέχνη της σκηνοθεσίας ήταν ο Roberto Rossellini, που υπήρξε ένας από τους σημαντικότερους σκηνοθέτες του ιταλικού νεορεαλισμού.

Το ρεύμα του νεορεαλισμού αναπτύχθηκε στα πρώτα χρόνια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, με αφετηρία το 1942 και την ταινία του Luchino Visconti «*Ο βραχνάς*» («*Ossessione*»), ενώ οι περισσότεροι κριτικοί τοποθετούν το τέλος του το 1951, στην εποχή των δημόσιων επιθέσεων εναντίον της ταινίας «*Ο,τι μου αρνήθηκαν οι άνθρωποι*» («*Umberto D*») του Vittorio de Sica.⁸⁹

Ο πόλεμος είχε καταστρέψει τα στούντιο της *Τσινετσιτά* και είχε αναγκάσει τους ανθρώπους του κινηματογράφου να στραφούν για τα γυρίσματα τους σε εξωτερικούς χώρους, να βασιστούν στον φυσικό φωτισμό και στο φυσικό περιβάλλον ελλείψει ντεκόρ. Οι φυσικοί θόρυβοι εκ των πραγμάτων οδήγησαν τους δημιουργούς στην εκ των υστέρων εγγραφή των διαλόγων. Η δομή της αφήγησης έγινε απλούστερη ενώ σχεδόν εγκαταλείφθηκε και το «χάπι εντ», τη θέση του οποίου πήρε ένα αμφίσημο τέλος. Πολλές φορές επίσης, οι σκηνοθέτες του νεορεαλισμού επέλεγαν ερασιτέχνες ηθοποιούς.⁹⁰

Τα παραπάνω στοιχεία είναι ορατά στις πρώτες ταινίες του Fellini. Η *Strada* τοποθετείται στην εποχή που ο Fellini κατευθύνεται από τον νεορεαλισμό προς ένα καθαρά προσωπικό στυλ και στην πρώτη φάση του Ιταλού δημιουργού, πριν μπει στα στούντιο της *Τσινετσιτά*.⁹¹ Κατά την εποχή αυτή κι έπειτα ο Fellini μαζί με τον Antonioni, τον Visconti, τον Pazolini και τον Bertolucci θα αποτελέσουν τους σημαντικότερους εκπροσώπους του ιταλικού κινηματογράφου, ύστερα από τους νεορεαλιστές σκηνοθέτες.

⁸⁹ David Bordwell & Kristin Thompson, Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου, ελλ. μετάφραση Κατερίνα Κοκκινίδη, Μ.Ι.ΕΤ., Αθήνα, 2006², σ. 510-513

⁹⁰ David Bordwell & Kristin Thompson, ό.π., σ.511-512 και Στάθης Βαλούκος, Ιστορία του Κινηματογράφου, Αιγόκερως, Αθήνα, 2003, σ.277-278

⁹¹ «Ο νεορεαλισμός είχε νόημα όταν ξεπηδούσε κατευθείαν από τη ζωή, αλλά η ζωή συνεχώς μεταλλάσσεται. Ο Ροσελίνι είχε αρκετή ευαισθησία ώστε να εναρμονίζεται με τη ζωή, ακόμη και ερχόμενος αντιμέτωπος με τις θεωρητικές αρχές του. Όμως ασχολήθηκε παράπανω απ'όσο έπρεπε με τον νεορεαλισμό, ακόμη και για εμπορικούς λόγους. Αν δεν είχε υπάρξει αυτή η κατάχρηση σήμερα όλοι θα μπορούσαμε να ονομαστούμε νεορεαλιστές», εξηγεί ο Fellini, δίνοντας έτσι ίσως μια εξήγηση, για τον λόγο που τον έκανε να κρατήσει αποστάσεις από τον νεορεαλισμό, Κοστάντσο Κοσταντίνι, Συζητήσεις με τον Φεντερίκο Φελλίνι, , ελλ. μετάφραση Τούλα Τόλια, Εξάντας, Αθήνα, 1997, σ. 81

Η *Strada*, ο «Δρόμος», όπως έχει μεταφραστεί στα ελληνικά με τον ατυχή υπότιτλο «Πουλημένη από τη μητέρα της», γυρισμένη στο μεγαλύτερο μέρος της σε φυσικό περιβάλλον, συγγενεύοντας έτσι, αισθητικά με τις ταινίες του νεορεαλισμού είναι, όπως υποδηλώνει και ο τίτλος της μια ταινία δρόμου⁹². ενός δρόμου που θα ξεκινήσει με την προσδοκία μιας καλύτερης ζωής της *Τζελομίνια* και γρήγορα θα καταλήξει σε έναν δρόμο δυσκολιών και προσβολών. Ταυτόχρονα, όμως, θα είναι και μια πορεία προς τη λύτρωση, προς τον «εξανθρωπισμό» του κτηνώδους *Ζαμπανό*. Ο Bondanella επισημαίνει, ότι η σκέψη της λύτρωσης αποτελεί μια ιδέα-κλειδί στη *Strada* και παίζει ένα σημαντικό ρόλο στην κινηματογραφική αφήγηση.⁹³

Εκτός, όμως, από τον δρόμο σημαντικό ρόλο παίζει επίσης «το τσίρκο, με τα πολύχρωμα κουρέλια του, τη σπαραξικάρδια μουσική του, αυτή την τρομερή ατμόσφαιρα παιδικού παραμυθιού», όπως σημειώνει ο ίδιος ο Fellini σχολιάζοντας την ταινία του.⁹⁴

Η *Strada* επικρίθηκε από τους διανοούμενους της εποχής, γιατί δεν ήταν αρκετά «αριστερή», δεν εστίαζε σε θέματα κοινωνικού προβληματισμού και γιατί απέκλινε από τους κανόνες του νεορεαλισμού, που κυριαρχούσε μέχρι την εποχή εκείνη στον ποιοτικό ιταλικό κινηματογράφο. Το 1954, άλλωστε, ο νεορεαλισμός πνέει τα λοίσθια και προφανώς δεν κυριαρχεί στον ιταλικό κινηματογράφο.

Κεντρική ιδέα της ταινίας είναι η μοναξιά. Ο ίδιος ο Fellini θέλησε να δείξει, ότι η δυστυχία του σύγχρονου ανθρώπου ξεκινά από τη μοναξιά, η οποία μπορεί να σπάσει και να κατανοηθεί ο δεσμός που ενώνει δύο πρόσωπα. «Η μοναξιά θεωρείται ότι έχει κανείς μέσα του, ακόμη και το κτήνος, γι' αυτό πολλούς πρέπει να τους βγάλουμε από τη μοναξιά», υποστηρίζει ο Νίτσε.⁹⁵ Η *Τζελομίνια* καλείται ακριβώς να βγάλει από την επικίνδυνη μοναξιά του τον κτηνώδη *Ζαμπανό*.

Η αφήγηση οργανώνεται πάνω σε τυχαία κυρίως γεγονότα, τα οποία όμως έχουν ως στόχο να παρουσιάσουν την αξιοπερίεργη ζωή των ηρώων. Σε κάθε περιστατικό παρακολουθούμε τον ανοίκειο σε μας τρόπο που οι ήρωες είτε που κερδίζουν χρήματα, είτε που τρώνε, είτε που κοιμούνται είτε που γενικά συμπεριφέρονται. Παράλληλα, καταδεικνύονται η έλλειψη επικοινωνίας, η μοναξιά και η απομόνωση των ανθρώπων, στοιχεία που καθώς εξελίσσεται η κινηματογραφική αφήγηση φαίνονται όλο και πιο έντονα και οδηγούν στη μελλοντική λύτρωση των ηρώων και τη μετάβαση του *Ζαμπανό*

⁹² Μόνο 8 σκηνές είναι γυρισμένες σε εσωτερικό χώρο και όλες οι υπόλοιπες είναι σε εξωτερικούς χώρους.

⁹³ Peter Bondanella, *The cinema of Federico Fellini*, Princeton University Press, New Jersey, 1992, σ.3

⁹⁴ Στάθης Βαλούκος, Φεντερίκο Φελίνι, Αιγόκερως, Αθήνα, 2003, σ.122

⁹⁵ Φρειδερίκος Νίτσε, Τάδε έφη Ζαρατούστρας, ελλ. μετάφραση Εμμ. Ανδρουλιδάκης, Παλαμάς-Κορθογιάννης και Σία, Αθήνα, 1961, σ.244

από το status bestialitatis (κτηνώδης κατάσταση) στο status humanitatis (ανθρώπινη κατάσταση), μετάβαση που θα επιτευχθεί με τη θυσία της *Τζελομίνια*.⁹⁶ Ο ίδιος ο Fellini αναφέρει: «προσπαθώ να δείξω έναν κόσμο χωρίς αγάπη, χαρακτήρες γεμάτους εγωισμό, ανθρώπους που εκμεταλλεύονται ο ένας τον άλλον και στη μέση όλων αυτών υπάρχει πάντα -ιδίως στις ταινίες με την Τζουλιέτα- ένα πλασματάκι που θέλει να δώσει αγάπη και ζει για την αγάπη».⁹⁷

Και αν τα γεγονότα είναι τυχαία, καθόλου τυχαία δεν είναι η επιλογή των δύο κεντρικών ηρώων. Και οι δύο είναι άνθρωποι που βιώνουν τη μοναξιά ως αυτόνομες υπάρξεις, ανεξαρτήτως των γεγονότων που μπορεί να τους τύχουν. Ο Fellini, θέλοντας να κάνει μια ταινία για τη σύζυγό του, δημιούργησε τον ρόλο της ευαίσθητης και μικροκαμωμένης *Τζελομίνια*.⁹⁸ τοποθετώντας σε αντίθεση πλάι της τον γιγαντόσωμο και κτηνώδη *Ζαμπανό*.⁹⁹ «Θέλησε να κάνει ένα λυρικό παραμύθι, μία εκδοχή του *Πεντάμορφη και το Τέρας*, όπου το *Τέρας Ζαμπανό*, μεταμορφώνεται από τη θυσία της *Πεντάμορφης Τζελομίνια*», όπως σημειώνει ο Bondanella.¹⁰⁰ Το χτίσιμο του χαρακτήρα του *Ζαμπανό* συνεπικουρείται από την τραχιά και απότομη φωνή του, αντίθετα με τη λεπτή φωνή της *Τζελομίνια*.

Σημαντικό ρόλο στην ταινία παίζουν, με τη συνεχή τους παρουσία, τα παιδιά, με τα οποία η *Τζελομίνια* έχει πολύ στενές σχέσεις. Με τον τρόπο αυτό αναδεικνύεται η παιδικότητα και η αθωότητα της, μία αθωότητα που πληγώνεται διαρκώς από τον σκληρό *Ζαμπανό*. Η αθωότητα, επίσης, της *Τζελομίνια* υπογραμμίζεται από τα μεγάλα «καθαρά» της μάτια.

Η *Τζελομίνια* αντιμετωπίζεται ως μη φυσιολογική, που πιθανότατα έχει και μία νοητική υστέρηση, ζώντας έτσι «έγκλειστη» σε έναν δικό της μοναχικό κόσμο. Η *Τζελομίνια*, λοιπόν, φαντάζει ένα περιθωριακό ον, όπως περιθωριακό ον (Sonderling) είναι και ο Πιερότος (κλοουνίστικος άλλωστε πρόγονος της) του Γκωτιέ, για τον οποίο ο Σταρομπίνσκι αναφέρει ότι «η αληθινή του πατρίδα δεν είναι του κόσμου τούτου. Απομακρύνεται από τους ζωντανούς, μέχρι που μεταμορφώνεται σε μεταθανάτιο

⁹⁶ Η ταινία εξαιτίας ορισμένων ρωμαιοκαθολικών της χαρακτηριστικών –και παρόλη την υποφώσκουσα κριτική προς τον καθολικισμό– έχει ακόμα και σήμερα φανατικούς οπαδούς στο Βατικανό, Στάθης Βαλούκος, Φεντερίκο Φελίνι, ό.π., σ.35-36

⁹⁷ Chris Wiegand, Φεντερίκο Φελίνι, Taschen/Γνώση, ελλ. μετάφραση Ι. Φ. Βλαχόπουλος, επιμέλεια Αχιλλέας Κυριακίδης, Köln, 2004, σ.43

⁹⁸ Καθαρά προσωπική μου υπόθεση, ότι το όνομα της ηρωίδας μπορεί και να προέκυψε από το όνομα της Μασίνα: Τζουλιέτα Μασίνα-*Τζελομίνια*. Στα ιταλικά, πάντως το όνομα της σημαίνει «γιασεμί».

⁹⁹ Στάθης Βαλούκος, Φεντερίκο Φελίνι, ό.π. σ.122

¹⁰⁰ Peter Bondanella, ό.π., σ.113

πρόσωπο. Είναι ένας λιποτάκτης της επίγειας ζωής»¹⁰¹ (περιγραφή που ταιριάζει και στην *Τζελσομίνα*).

Η *Τζελσομίνα* θα βρεθεί ανάμεσα σε δύο άντρες. Από τη μία πλευρά ο *Ζαμπανό*, ένας τσιγγάνος που δεν έχει πατρίδα, παρελθόν, αλλά μόνο παρόν και ένα αβέβαιο μέλλον που μπορεί να τον βρίσκει οπουδήποτε, χωρίς να μπορεί να συνδεθεί έτσι με τόπο και ανθρώπους καταδικασμένος σε μια μοναχική πορεία. Τραχύς στον χαρακτήρα και ζωώδης άντρας, ένας γυρολόγος με αρχέγονες ενορμήσεις και ένστικτα βρίσκεται σε αντιδιαστολή με τον *Τρελό* από την άλλη πλευρά. Όπως παρατηρεί ο Bondanella, «ο *Ζαμπανό* διαρκώς συγκρίνεται με τα ζώα, αναφορικά με τον τρόπο που μιλάει, την εν γένει συμπεριφορά του, το φέρσιμό του προς τη *Τζελσομίνα* και την έκλυτη σεξουαλικότητά του. Ακόμα και όταν σπάει τις αλυσίδες, δε χρησιμοποιεί καμία εξυπνάδα, αλλά κτηνώδη δύναμη».¹⁰²

Ο *Τρελός* με την «παιχνιδιάρικη» φωνή του και του πιο λεπτούς του τρόπους, τίθεται στο άλλο άκρο του *Ζαμπανό*, προκαλώντας έτσι την εντύπωση της *Τζελσομίνα*. Ενώ ο *Τρελός* (όπως και ο Χριστός – μία ακόμα χριστιανική αναγωγή του *Τρελού*) της δίνει την ελεύθερη επιλογή να τον ακολουθήσει, η *Τζελσομίνα* επιλέγει να μείνει κοντά στον *Ζαμπανό*, που αν και σπάει τις αλυσίδες στις δημόσιές του παραστάσεις, την κρατάει «αλυσιδωμένη» πλάι του σαν ζώο.¹⁰³ Ο *Τρελός* είναι ένας άνθρωπος που εξαιτίας της δουλειάς του «φλερτάρει» ουσιαστικά κάθε μέρα με τον θάνατο και παραλληλιζόμενος με άγγελο θα αν-αγγείλει, θα αποκαλύψει στην *Τζελσομίνα* τον λόγο ύπαρξης της (να μείνει δηλαδή κοντά στον *Ζαμπανό*).

Η *Τζελσομίνα*, όμως, μένοντας πλάι στον *Ζαμπανό*, γνωρίζει ότι η σχέση τους δε θα είναι ανταποδοτική και δεν περιμένει να είναι και ανταποδοτική. Η *Τζελσομίνα* τίθεται μέσα στο *Mitsein* (ζω με τον άλλον), «μέσα στο οποίο η συγκρότηση της ατομικότητας ως ευθύνης προς τον Άλλον Άνθρωπο δεν είναι σχέση ανταποδοτική», σημειώνει ο Στέφανος Ροζάνης.¹⁰⁴ «Είμαι υπεύθυνος για τον Άλλον Άνθρωπο χωρίς να περιμένω αμοιβαιότητα», παρατηρεί σχετικά ο Levinas.¹⁰⁵

¹⁰¹ Ζαν Σταρομπίνσκι, Το πορτραίτο του καλλιτέχνη ως Σαλτιμπάγκου, ελλ. Μετάφραση Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Εξάντας, Αθήνα, 1991, σ.78

¹⁰² Peter Bondanella, ό.π., σ. 105

¹⁰³ Ο παραλληλισμός με ζώο της *Τζελσομίνα* από τον *Ζαμπανό* φαίνεται ήδη από την πρώτη σεκάνς, στην απάντηση του προς την ερώτηση της μητέρα της, για το αν μπορεί να της μάθει την τέχνη: «Ναι, μπορώ να τη μάθω και σε σκυλιά».

¹⁰⁴ Στέφανος Ροζάνης, Ο μεσσιανισμός και η ηθική φιλοσοφία του Emmanuel Levinas, Πόλις, Αθήνα, 1997, σ. 14

¹⁰⁵ Στέφανος Ροζάνης, ό.π., σ.14

Είναι, λοιπόν, ενδιαφέρον να παρακολουθήσει ο θεατής –στόχος άλλωστε και του Fellini- πώς είναι δυνατόν να συνυπάρξει αυτό το παράξενο ζευγάρι, που αποτελείται από δύο εκ δια μέτρου διαφορετικούς ανθρώπους.¹⁰⁶ «Αυτό που είναι πιο σημαντικό απ' όλα είναι ένας άνθρωπος να μάθει να ζει με έναν άλλον. Το πρόβλημα του σύγχρονου ανθρώπου είναι η μοναχικότητα και αυτό ξεκινά από τα βάθη της ύπαρξής του. Μόνο μεταξύ της ανθρώπινης επικοινωνίας μπορεί να σπάσει η μοναξιά, μόνο μέσω ιδιαζόντων ανθρώπων μπορεί να περάσει ένα είδος μηνύματος», εξηγεί ο ίδιος ο Fellini.¹⁰⁷

Το μήνυμα αυτό ουσιαστικά έγκειται στο εξής συμπέρασμα: αφού δύο εκ δια μέτρου αντίθετα άτομα μπορούν να συνυπάρξουν εν τέλει, τότε μπορεί να συνυπάρξει οποιοσδήποτε άνθρωπος με κάποιον άλλο, αρκεί να συμμεριστεί τη διαφορετικότητά του και να αγωνιστεί, για να κατανοήσει το «είναι» του άλλου, να μπορέσει να «δει» τον άλλον, προκειμένου να «ειδωθεί» από τον άλλον. Καθίσταται, δηλαδή, απαραίτητο η όραση να πάψει να αντιμετωπίζεται ως αυτοπαθής ενέργεια. Ο *Ζαμπανό* αποκτά την ύπαρξή του, επειδή η *Τζελομίνια* τον βλέπει και άρα υπάρχει (και το αντίστροφο). Ο άλλος, λοιπόν, καθίσταται ο «αναγκαίος καθρέφτης» μέσω του οποίου αποδεικνύεται η ύπαρξη του ατόμου.¹⁰⁸ Τη σκέψη αυτή συμπληρώνει η διατύπωση του Π. Σακελλαρόπουλου: «γνωρίζουμε τον Άλλο και μέσω αυτο ύ το σώμα μας και το περιβάλλον».¹⁰⁹

Ο *Ζαμπανό* είναι μεν ένας κτηνώδης άνθρωπος, όχι όμως χωρίς συναισθήματα. Ο *Ζαμπανό* δε φανερώνει τα συναισθήματά του, γιατί ουσιαστικά δε γνωρίζει ότι έχει, δε γνωρίζει τελικά τον ίδιο του τον εαυτό. Με άλλα λόγια δε γνωρίζει, ό,τι του είναι «οικείο» (heimlich). Και μόνος τρόπος να γνωρίσει το «οικείο» είναι μέσω της εμπειρίας του «αν-οίκειου» (unheimlich)¹¹⁰. Για να κατανοήσει, λοιπόν, ο *Ζαμπανό* τον εαυτό του, καθίσταται απαραίτητο να το συσχετίσει με κάτι εντελώς διαφορετικό, με μία ετερότητα εκ διαμέτρου αντίθετη στη δική του ουσία. Φορέας του «αν-οίκειου» εν προκειμένω είναι η *Τζελομίνια*.

¹⁰⁶ Κατά τη διάρκεια της αφήγησης η *Τζελομίνια* παρ' όλες τις προσβολές και τις απογοητεύσεις που έχει υποστεί από τον *Ζαμπανό* του δηλώνει, ότι θα μπορούσε ακόμα και να τον παντρευτεί. Ο *Ζαμπανό* νιώθει ότι είναι ζευγάρι, καθώς την αποκαλεί γυναίκα του, νιώθει διαρκή ανταγωνισμό απέναντι στον *Τρελό*, η προσβολή άλλωστε είναι και η αιτία ή έστω η αφορμή της (τυχαίας) δολοφονίας του από τον *Ζαμπανό*, ενώ στο τέλος της ταινίας φαίνεται έκδηλα ότι ο σκληρός *Ζαμπανό* στενοχωριέται για τον θάνατό της.

¹⁰⁷ Federico Fellini, *Fellini on Fellini*, english translation Isabel Quigley, Da Capo Press, United States of America, 1996, σ.61

¹⁰⁸ «Εγώ είμαι ένας άλλος», διατυπώνει ο Ρεμπώ, για να καταδείξει την αναγκαιότητα ύπαρξης του άλλου ως θεμελιώδη προϋπόθεση της ύπαρξης του ανθρώπου.

¹⁰⁹ Πέπη Ρηγοπούλου, *Ο Νάρκισσος, Στα ίχνη της εικόνας και του μύθου*, Πλέθρον, Αθήνα 2002², σ.25

¹¹⁰ Sigmund Freud, *Το ανοίκειο*, ελλ. μετάφραση Έμη Βαϊκούση, Πλέθρον, Αθήνα, 2009, σ.15

Η *Τζελοσμίνα*, λοιπόν, είναι αυτό το ιδιάζον άτομο που επιλέγει ο Fellini, για να περάσει το μήνυμά του. Η *Τζελοσμίνα* είναι ένας κλόουν, ένας παλιάτσος που πίσω από το γέλιο, κρύβει μία μόνιμη λύπη. Το γέλιο και η χαρά που προσφέρει γενικά ο «φελινικός» κλόουν δεν αντικατοπτρίζει τον εσωτερικό του κόσμο, που χαρακτηρίζεται από μια βαθιά λύπη, από μια εσώτερη μο *αξιά*, δημιουργώντας έτσι μια παράξενη ισορροπία. Ο Fellini εμπνεύστηκε τη φιγούρα της *Τζελοσμίνα* από τον *Τσάρλι Τσάπλιν*¹¹¹ (την αποκαλούσε και θηλυκό Σαρλό και του οποίου ήταν θαυμαστής) και τον φερώνυμο ήρωα του κόμικ *Happy Hooligan*. Ήταν τόσο «δυνατό» το σκίτσο της, που το ίδιο υπαγόρευσε ορισμένα χαρακτηριστικά του ρόλου, όπως παραδέχεται ο Fellini.¹¹² Ο ίδιος εξηγεί, ότι η *Τζελοσμίνα*¹¹³ παρουσιάζεται ως κλόουν του τύπου *augusto*, του αναρχικού, παράλογου, συμπαθητικού κλόουν που αντιπαρατίθεται στην αυταρχική πειθαρχία του «λευκού κλόουν». Κλόουν, όπως η *Τζελοσμίνα*, δεν έχουν φύλο. Είναι *fortunello*, όπως τους αποκαλεί ο Fellini.¹¹⁴

Παράλληλα, όμως, με αυτήν την άφυλη παρουσίαση της *Τζελοσμίνα* τίθεται και μία χριστιανική της διάσταση σε παραλληλισμό με την Παρθένο Μαρία.¹¹⁵ Όπως παρατηρεί ο Bonadanella «η αποϊδρυματοποιημένη χριστιανοσύνη φωτισμένη με τις κεντρικές αξίες της αθωότητας, της χάριτος και της ανθρώπινης αδερφοσύνης παρέχουν το ιδεολογικό υπόβαθρο για τον κινηματογράφο του Φελίνι στη δεκαετία του 1950».¹¹⁶

Πράγματι, το θρησκευτικό στοιχείο, ευδιάκριτο στη *Strada*, επισημαίνεται και στον *Τρελό*, ο οποίος ταυτίζεται με αγγελική φιγούρα. Ο Fellini, γενικά, είχε μια ιδιαίτερη σχέση με την καθολική εκκλησία. Είχε μία κριτική ματιά απέναντι στις υπερβολές, την υποκρισία και τη συμβολοποίηση του καθολικισμού. Στη *Strada* τα στοιχεία αυτά γίνονται αισθητά με την ιδιαίτερα πομπώδη και υπερβολική σκηνή της λιτανείας υποστηριζόμενη και από την αντίστοιχη μουσική του Νίνο Ρότα.

Παραπάνω αναφέρθηκαν οι πηγές έμπνευσης του Fellini για τη *Τζελοσμίνα* (Τσάρλι Τσάπλιν και *Happy Hooligan*). Ο Ιταλός δημιουργός, όμως, είχε συγκεκριμένα ερεθίσματα και για τους δύο άλλους πρωταγωνιστικούς ρόλους, τον *Ζαμπανό* και τον

¹¹¹ «Το γεγονός ότι μετά τη *Strada* με συνέκριναν με τον Τσάπλιν, με στενοχωρούσε μήπως νομίζει ότι πάω να εκμεταλλευτώ το μυθικό του όνομα, ώσπου το 1966 ο Τσάπλιν δήλωσε στους *New York Times* «είναι η ηθοποιός που θαυμάζω πιο πολύ απ' όλες», αποκαλύπτει η Τζουλιέτα Μασίνα, Κοσταντίνου Κοσταντίνι, ό.π., σ. 248

¹¹² Peter Bondanella, ό.π., σ.16-17

¹¹³ Όπως και η *Καμπίρια* στις *Νύχτες της Καμπίρια*.

¹¹⁴ Federico Fellini, ό.π., σ.129

¹¹⁵ Το θρησκευτικό στοιχείο είναι παρόν σε πολλές από τις ταινίες του (χαρακτηριστική η εναρκτήρια σεκάνς της «*Ντόλτσε Βίτα*» με την απομάκρυνση του αγάλματος του Χριστού).

¹¹⁶ Peter Bondanella, ό.π., σ.45

Τρελό. Για τον *Ζαμπανό* αναφέρει, ότι «θύμιζε λίγο από τους τσιγγάνους, τους καρβουνιάρηδες και τους ευνουχιστές γουρουνιών που έβλεπα στη Γκαμπέττολλα, το χωριό που είναι μεταξύ του Ρίμινι και Τσέζενακ, όπου περνούσαμε τα καλοκαίρια μας. Υπήρχε η φήμη ότι ένας από τους τσιγγάνους αυτούς είχε βιάσει όλες τις γυναίκες του χωριού μεταξύ των οποίων και μία που μάλλον είχε μια νοητική υστέρηση».¹¹⁷

Αναφορικά με τον *Τρελό* πηγή της έμπνευσής του υπήρξε ο κλόουν Πιερίνο, ο πρώτος κλόουν που είχε δει μικρός στο τσίρκο, το οποίο είχε βρεθεί στη γενέτειρά του, το Ρίμινι. «Νομίζω ότι ποτέ πια στη ζωή μου δε βρέθηκε κανείς που να με χαροποιήσει, να με ευχαριστήσει, να με θαμπώσει όπως αυτός ο εργάτης του τσίρκου, ο κοντόχοντρος και χαριτωμένος παλιάτσος Πιερίνο.[...] Σε όλα τα έργα μου προσπαθώ να θυμηθώ και να ξαναβρώ τον παλιάτσο Πιερίνο. Π.χ. ο Ρίτσαρντ Μπέιζχαρτ, στο ρόλο του *Τρελού* στη *Strada* ήταν κατά κάποιο τρόπο ένας φόρος τιμής σ' αυτόν τον μικρόσωμο γελωτοποιό του χωριάτικου τσίρκου που, όπως όλοι οι αληθινοί καλλιτέχνες του τσίρκου ήταν ταυτόχρονα και ακροβάτης και ιππέας».¹¹⁸

Η ταινία, τέλος, χαρακτηρίζεται κι από μία κυκλικότητα της αφήγησης¹¹⁹: η αφήγηση ξεκινάει πρωί και τελειώνει αργά τη νύχτα, ξεκινάει με το θρήνο για τον θάνατο της *Ρόζα* και τελειώνει με τον θρήνο για το θάνατο της *Τζελομίνα*. Ξεκινάει και τελειώνει με ένα άτομο στο πλάνο (υπογράμμιση της μοναξιάς), την *Τζελομίνα* στην αρχή, τον *Ζαμπανό* στο τέλος, ενώ το σκηνικό είναι το ίδιο, μία άδεια από κόσμο ακρογιαλιά.¹²⁰ Μία αξιοσημείωτη διαφορά στα δύο πλάνα είναι η γωνία λήψης: η *Τζελομίνα* φιλμάρεται στα αριστερά (όπως κοιτάμε τη θάλασσα), ενώ ο *Ζαμπανό* δεξιά, ακολουθώντας, έτσι, μια κλασική ανάγνωση (από αριστερά προς τα δεξιά). Μία ακόμη διαφορά αποτελεί η κατάσταση των δύο προσώπων: η *Τζελομίνα* περπατάει, κινείται δηλαδή –και μάλιστα σε πλήρη άγνοια για το τι πρόκειται να της συμβεί– συμβολίζοντας την εκκίνηση της ταινίας που έχει δρόμο μπροστά της, αντίθετα με τον *Ζαμπανό*, που κείται –έχοντας πλήρη συνείδηση πια για το τι έχει συμβεί– συμβολίζοντας την ακινησία πια, το τέλος της ταινίας.

¹¹⁷ Κοστάντσο Κοσταντίνι, ό.π., σ. 36

¹¹⁸ Κοστάντσο Κοσταντίνι, ό.π., σ. 202-203

¹¹⁹ Το στοιχείο της κυκλικότητας το συναντάμε και σε άλλες ταινίες του Φελίνι, όπως στο «*Αμαρκορντ*», όπου η αφήγηση έχοντας κάνει έναν κύκλο στις τέσσερις εποχές του χρόνου κλείνει, όπως αρχίζει, με τους «κλέφτες», το φυτό που σηματοδοτεί το τέλος του χειμώνα.

¹²⁰ Η παραλία –που ως τόπος αποτελεί παιδική ανάμνηση του δημιουργού– στις ταινίες του Φελίνι συνιστά συχνά τον χώρο που οι ήρωες κατακτούν την αυτογνωσία τους. Χαρακτηριστική είναι, επίσης, η τελευταία σκηνή της «*Ντόλτσε Βίτα*» με τον Μαρτσέλο Ρουμπίνι.

Στη *Strada*, λοιπόν, συναντάμε πολλά από τα χαρακτηριστικά του σκηνοθέτη Federico Fellini, τα οποία διαμόρφωσαν το προσωπικό του στυλ και τον ανέδειξαν στον παγκόσμιο κινηματογράφο, αλλά και πολλά στοιχεία του ανθρώπου Fellini. Ο ίδιος παραδέχεται, ότι η *Strada* ήταν πραγματικά ένας ολόκληρος κατάλογος του προσωπικού μου μυθικού κόσμου, μια επικίνδυνη αποκάλυψη της ταυτότητας μου, παρουσιασμένης υποδόρια χωρίς περιορισμούς». ¹²¹

¹²¹ Peter Bondanella, ό.π., σ.68

2.3 ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΩΝ ΣΚΗΝΩΝ

Η πρώτη σεκάνς της ταινίας ξεκινάει με ένα σταθερό γενικό πλάνο αμόρσα με την Τζελομίνα να περπατάει στην παραλία με φόντο τη θάλασσα, έχοντας στην πλάτη της καλάμια (εικ.1), ενώ από την αντίθετη πλευρά έρχονται τα τέσσερα μικρότερα αδέρφια της να της αναγγείλουν τον θάνατο της μεγάλης τους αδερφής.¹²² Η εικόνα αυτή της Τζελομίνα σε συνδυασμό και με το ό,τι φαίνεται πλάτη, μοιάζει να δημιουργεί την εντύπωση, ότι είναι μέρος του τοπίου, της φύσης, με την οποία έχει μια ιδιαίτερη σχέση (όπως θα φανεί και στη συνέχεια).

Η μετάβαση στην επόμενη σκηνή γίνεται με ένα *dissolve*. Βλέπουμε πρώτη φορά πρόσωπο την Τζελομίνα με ένα μεσαίο πλάνο (εικ.2), ενώ ακούμε τη μητέρα της να την περιγράφει ως *περίεργα* μεγαλωμένη, τονίζοντας ότι δεν είναι σαν τα άλλα κορίτσια και να προσπαθεί να την πείσει να ακολουθήσει τον Ζαμπανό.

Η Τζελομίνα γρήγορα ξεπερνάει τον αρχικό της δισταγμό, βλέποντας με συμπάθεια τη νέα αυτή προοπτική στη ζωή της. Στην επόμενη σκηνή της σεκάνς παρακολουθούμε την αποχώρηση από το σπίτι, η δραματικότητα της οποίας εντείνεται από τη μινόρε μουσική *off* των βιολιών (μη διηγητικός ήχος δηλαδή)¹²³, που παίζεται εναλλάξ χαμηλά όταν οι ήρωες μιλάνε και δυνατά όταν ακούγεται ο θρήνος της μάνας και οι φωνές των παιδιών. Η τελευταία σκηνή της σεκάνς κλείνει με ένα υποκειμενικό πλάνο της Τζελομίνα, που βλέπει την οικογένειά της από την άμαξα του Ζαμπανό, καθώς απομακρύνεται από το σπίτι της. Ο Fellini παρουσιάζει εναλλάξ το υποκειμενικό πλάνο της Τζελομίνα με μεσαίο πλάνο της δακρυσμένης ηρωίδας, τονίζοντας έτσι την απομάκρυνση της από την οικογένειά της.

Σε επόμενη σεκάνς το ζευγάρι έχει σταματήσει στην άκρη του δρόμου, για να διανυκτερεύσει.¹²⁴ Εκεί (αφού πρώτα έχει μνηθεί στην τέχνη -και με τη βία- από τον Ζαμπανό και έχει παρουσιαστεί το *ελεύθερο μοτίβο* της τρομπέτας, που στη συνέχεια ο γλυκόπικρος ήχος της θα συνδεθεί με την Τζελομίνα) με ένα μονοπλάνο (1.05') παρακολουθούμε την Τζελομίνα να βρίσκεται απόμερα από την άμαξα και τον Ζαμπανό,

¹²² Ο ήχος της θάλασσας αρχικά καλύπτει τις φωνές των παιδιών, οι οποίες ακούγονται από μακριά, ενώ όσο πλησιάζουν η ένταση της φωνής τους αυξάνεται σε αντίθεση με της θάλασσας που μειώνεται. Ο συνδυασμός των ήχων, λοιπόν, εδώ κατευθύνει την προσοχή του θεατή -κινηματογραφική ιδιότητα που έχει άλλωστε ο ήχος, όπως παρατηρούν και οι Bordwell και Thompson, David Bordwell & Kristin Thompson, ό.π., σ.360-361

¹²³ Προέρχεται από μία πηγή έξω από τον κόσμο της ιστορίας, David Bordwell & Kristin Thompson, ό.π., σ.370

¹²⁴ Θίγεται εκεί για πρώτη φορά η ιδιαίτερη σχέση της Τζελομίνα με τη φύση : εκφράζει τη βεβαιότητα, ότι θα βρέξει.

έπειτα να τον πλησιάζει και τελικά να πείθεται με το ζόρι να κοιμηθεί μαζί του μέσα (έτσι που σε πρώτη φάση ο θεατής να είναι βέβαιος πως θα επακολουθήσει σεξουαλική επαφή *Ζαμπανό – Τζελοσμίνα*).

Με *fade out* και *in* γίνεται η μετάβαση στο επόμενο και τελευταίο πλάνο της σεκάνς, όπου βλέπουμε τη *Τζελοσμίνα* να ξυπνάει και να χαμογελάει στον κοιμισμένο *Ζαμπανό*, ενώ στο βάθος διακρίνεται η τρομπέτα¹²⁵ (**εικ.3**). Εδώ για πρώτη και τελευταία φορά γίνεται νύξη –χωρίς όμως εντέχνως να διευκρινίζεται (προκειμένου να μπορέσει να παραλληλιστεί στη συνέχεια η *Τζελοσμίνα* με την Άμωμο Παρθένο)- για τη σεξουαλική εμπειρία της *Τζελοσμίνα* με τον *Ζαμπανό*.

Στην αμέσως επόμενη σεκάνς με ένα *μεσαίο πλάνο* ο *Ζαμπανό* υπό τον ήχο του ταμπούρλου της *Τζελοσμίνα* -στο γνωστό του νούμερο σπάει- τις αλυσίδες (**εικ.4**). Ακολουθούν τα χειροκροτήματα του κοινού. Πρόκειται για ένα νούμερο που επαναλαμβάνεται στη διάρκεια της κινηματογραφικής αφήγησης, αντικατοπτρίζοντας τον αέναο μόχθο του καλλιτέχνη. Στη σεκάνς αυτή βλέπουμε για πρώτη φορά στην ταινία τη χαρακτηριστική μεταμφίεση της *Τζελοσμίνα* ως κλόουν¹²⁶ (**εικ.5**) στην πρώτη της παράσταση με το κωμικό νούμερο που κάνει με τον *Ζαμπανό* υπό τη μουσική υπόκρουση *off* του Νίνο Ρότα.

Στο νούμερο αυτό είναι μεταμφιεσμένοι και οι δύο. Ο *Ζαμπανό* εκτός από τη μεταμφίεση της *Τζελοσμίνα* επιστρατεύει και τη δική του, προκειμένου να προκαλέσει το γέλιο του κοινού, αφού όπως υποστηρίζει ο Bergson «ένας άνθρωπος που μεταμφιέζεται είναι κωμικός. Ένας άνθρωπος που τον νομίζουμε μεταμφιεσμένο είναι κι αυτός κωμικός. Κατ' επέκταση, όλες οι μεταμφιέσεις γίνονται κωμικές».¹²⁷ Πέρα, όμως, από τη μεταμφίεση των δύο ηρώων ο Fellini προκαλεί το γέλιο με την αμηχανία και το τρακ της *Τζελοσμίνα*. Ενώ το νούμερο έχει ξεκινήσει, ο *Ζαμπανό* ρωτάει την *Τζελοσμίνα*, αν φοβάται το τουφέκι του, ερώτηση που εκείνη δεν απαντάει εξαιτίας της αμηχανίας της. Η *Τζελοσμίνα* μοιάζει, λοιπόν, να μετατρέπεται από άνθρωπος σε πράγμα, αφού είτε εκείνη ρωτούσε ο *Ζαμπανό* είτε οποιοδήποτε πράγμα δε θα αντιδρούσε. Και αυτό ακριβώς είναι που προκαλεί το γέλιο, όπως επίσης σημειώνει ο Bergson, «η στιγμιαία δηλαδή μεταμόρφωση ενός προσώπου σε πράγμα»¹²⁸, αφού την επόμενη στιγμή η *Τζελοσμίνα* σα να «ξυπνάει» και αρχίζει να παίζει τον ρόλο της.

¹²⁵ Η τρομπέτα αποτελεί *ελεύθερο μοτίβο* κατά τη νεοφορμαλιστική θεωρία.

¹²⁶ Ο κλόουν είναι ένας χαρακτήρας που υπάρχει ήδη και επανέρχεται σε ταινίες του Φελίνι.

¹²⁷ Henri Bergson, Το γέλιο, ελλ. μετάφραση Βασίλης Τομανάς, Εξάντας-Νήματα, Αθήνα, 1998, σ.40

¹²⁸ Henri Bergson, ό.π., σ.52

Σε επόμενη σκηνή παρακολουθούμε με ένα *μονοπλάνο* την *Τζελσομίνα* να βρίσκει το πρωί τον *Ζαμπανό* να κοιμάται κοντά σ' έναν λαχανόκηπο. Αφού τον πλησιάζει, διαπιστώνει με ανακούφιση, ότι απλά κοιμάται και δεν είναι νεκρός. Από τη χαμογελαστή έκφρασή της αντιλαμβανόμαστε κάποια αισθήματα, που νιώθει γι' αυτόν, παρόλο που την προηγούμενη βραδιά την είχε παρατήσει για μία άλλη γυναίκα.

Στην επόμενη σκηνή η *Τζελσομίνα*, αφήνοντας τον *Ζαμπανό* να συνεχίσει να κοιμάται, ακολουθεί ένα μικρό κορίτσι, φτάνοντας σε έναν λαχανόκηπο. Εκεί ανακαλύπτουμε την ιδιαίτερη σχέση της *Τζελσομίνα* με τη φύση: παρατηρούμε την *Τζελσομίνα* με ένα *πλάνο παρακολούθησης* να πλησιάζει ένα μικρό δέντρο και να το μιμείται με τη στάση του σώματός της και την ανάταση του αριστερού της χεριού. Το μικρό αυτό δέντρο είναι σχεδόν χωρίς φύλλα, άφυλλο δηλαδή, όπως άφυλλος κλόουν (*fortunello*) παρουσιάζεται και η ίδια, ενώ επίσης το μικρό του μέγεθος προσομοιάζει με τη μικροκαμωμένη ηρωίδα (εικ.6).

Η επόμενη σεκάνς εισάγεται με *fade in* και ένα πολυπρόσωπο *γενικό πλάνο* (εικ.7). Ένα μακρύ τραπέζι (γαμήλιου εορτασμού, όπως φαίνεται στη συνέχεια) στο ύπαιθρο τίθεται στο βάθος, ο *Ζαμπανό* και η *Τζελσομίνα* ξεκινούν την παράστασή τους σε δεύτερο επίπεδο και αριστερά του κάδρου και σε πρώτο επίπεδο ζώα (γουρούνια και πάπιες). Με τη συγκεκριμένη διάταξη οι δύο παλιάτσοι παρουσιάζονται ανάμεσα σε ζώα και ανθρώπους, με την έννοια, ότι οι ζωές τους έχουν ορισμένα κοινά στοιχεία, ότι είναι ανάμεσα σε ζώα και ανθρώπους στην καθημερινότητά τους με τον δεδομένο τρόπο ζωής τους: μένουν στο ύπαιθρο, δεν έχουν στόχους ή επιδιώξεις, άλλες από την επιβίωσή τους.

Σχετικά με την παραπάνω διαπίστωση, ο Σταρομπίνσκι, παρατηρεί, ότι «οι κλόουν και οι Αρλεκίνοι του Πικάσο (από τον οποίο έχει επηρεαστεί πολύ ο Fellini στο έργο του) δεν έχουν χάσει εκείνον τον αρχέγονο δεσμό με το βασίλειο του θανάτου. Αν τα πρόσωπά τους απογυμνώθηκαν από κάθε ζωικότητα, τα ζώα απεικονίζουν μια από τις προεκτάσεις του κόσμου των σαλτιμπάγκων, μια συνωμοτική φιλία».¹²⁹

Στο επόμενο πλάνο ο Fellini με ένα *τράβελινγκ* παρουσιάζει όλο το τραπέζι με τους συμμετέχοντες να διασκεδάζουν, ενώ ο *Ζαμπανό* και η *Τζελσομίνα* άδικα προσπαθούν να τους αποσπάσουν την προσοχή με το νούμερό τους. Η εποχή, που υποδηλώνεται από ένα μεγάλο δέντρο στο βάθος που έχει χάσει τα φύλλα του, είναι φθινόπωρο.

Σε επόμενη σκηνή της σεκάνς η *Τζελσομίνα* οδηγείται από τα παιδιά (συνεχής η παρουσία παιδιών στην ταινία και της ιδιαίτερης τους σχέσης με την *Τζελσομίνα*) στον

¹²⁹ Ζαν Σταρομπίνσκι, ό.π., σ.123

Οσβάλντο, ένα άρρωστο παιδί καθηλωμένο στο κρεβάτι, με σκοπό να το κάνει να γελάσει. Αν και αρχικά προσπαθεί¹³⁰, ξαφνικά σταματάει¹³¹ και με κυρίαρχη σιωπή που εντείνει τη δραματικότητα της σκηνής τον πλησιάζει περπατώντας διαγώνια στο πλάνο από πίσω δεξιά προς μπροστά αριστερά. Τη σιωπή σπάνε απότομα οι φωνές μιας καλόγριας που διώχνει τα παιδιά και τη *Τζελομίνια*. Παρατηρούμε εδώ την ιδιαίτερη αντίληψή της στον σιωπηρό πόνο, αφού όπως σημειώνει και ο Bondanella «μόνο η *Τζελομίνια* καταλαβαίνει τη φύση του σιωπηρού του πόνου (του *Οσβάλντο*), της μοναξιάς και του εσωτερικού του πόνου».¹³²

Στη συγκεκριμένη σεκάνς λαμβάνουν χώρα μαζί ο γάμος και ο θάνατος (με τον *Οσβάλντο*) σε μία καρναβαλική παρουσίασή τους. «Πρόκειται για τη βαθύτερη συμβολική ουσία του καρναβαλιού ως γιορτής που υμνεί μαζί τον γάμο και τον θάνατο. Ο γάμος δεν είναι μόνο μία αρχή, αλλά και ένα τέλος, είναι αδιαίρετα ένας θάνατος και μία ανάσταση. Ο θάνατος είναι το λίπασμα που θα θρέψει ένα καινούριο σώμα. Σ' αυτήν την κυκλική σύλληψη το τέλος είναι πάντα μία αρχή, η αρχή ένα τέλος», υποστηρίζει ο Κιουρτσάκης¹³³.

Σε επόμενη σκηνή μεταφερόμαστε μέσα σε έναν αχυρώνα, όπου θα διανυκτερεύσουν η *Τζελομίνια* και ο *Ζαμπανό*. Η σκηνή ξεκινά με την *Τζελομίνια* καθραρισμένη πλάτη με *μεσαίο πλάνο*, κάνοντας αμέσως μετά μια στροφή 180° γύρω από τον εαυτό της, μη μπορώντας ως θεατές να καταλάβουμε αμέσως τον χώρο που βρίσκονται (στοιχείο συνηθισμένο στις ευρωπαϊκές ταινίες τέχνης). Με ένα *πλάνο παρακολούθησης* βλέπουμε την *Τζελομίνια* να κάθεται και να αρχίζει να μουρμουρίζει το βασικό μουσικό θέμα της ταινίας, που ακούγεται εδώ για πρώτη φορά.¹³⁴

Το επόμενο πρωί η *Τζελομίνια*, αφού αποφάσισε να παρατήρει τον *Ζαμπανό*, φεύγει από τον αχυρώνα και λίγο μετά βρίσκεται σε μια θρησκευτική λιτανεία. Το θρησκευτικό στοιχείο έντονο, ιδιαίτερα στις πρώτες ταινίες του Fellini (π.χ. «*Ο Λευκός Σεΐχης*», «*Σκιές του υποκόσμου*», «*Οι νύχτες της Καμπίρια*», «*Ντόλτσε Βίτα*») εισάγεται σιγά σιγά

¹³⁰ Με υπόκρουση μουσική *off*, το γέλιο ενός κοριτσιού και το χειροκρότημα ενός άλλου.

¹³¹ Μαζί με τις προσπάθειες της *Τζελομίνια* σταματάει και η μουσική πρώτα, έπειτα το χειροκρότημα και τέλος με *sneaking out* το γέλιο του κοριτσιού (το ηχητικό ερέθισμα του γέλιου «σβήνει» απαρατήρητο).

¹³² Peter Bondanella, ό.π., σ.104

¹³³ Γιάννης Κιουρτσάκης, Καρναβάλι και Καραγκιόζης, *οι ρίζες και οι μεταμορφώσεις του λαϊκού γέλιου*, Κέδρος, Αθήνα, 1985, σ.210-211. «Ο βαθύς συμβολικός δεσμός του θανάτου με τον γάμο διατρέχει το καρναβάλι και άλλες παλαιότερες ή σημερινές γιορτές σε όλη την οικουμένη», αναφέρει επίσης ο Κιουρτσάκης, Γιάννης Κιουρτσάκης ό.π. σ. 91

¹³⁴ Το μουσικό αυτό θέμα θα αποτελέσει *δεσμευτικό μοτίβο*, κατά τη θεωρία του νεοφορμαλισμού στη συνέχεια της αφήγησης.

και στη *Strada*, στην οποία παίζει πολύ σημαντικό ρόλο με τους διάχυτους χριστιανικούς συμβολισμούς.

Στη διάρκεια της λιτανείας η *Τζελοσμίνα*, έπειτα από τη θέαση ενός κρεμασμένου γουρουνιού, καδράρεται με ένα *μεσαίο πλάνο* με φόντο μία αφίσα που γράφει “Immaculate Madonna” (Αμωμος Παναγία) **(εικ.8)** και εισάγεται έτσι ο ρόλος που θα παίζει για τη μεταβολή του χαρακτήρα του *Ζαμπανό* σε έναν άνθρωπο με συνείδηση της συναισθηματικής του ανθρώπινης υπόστασης. Το κρεμασμένο γουρούνι παραλληλίζεται με το ζωντανό γουρούνι της προηγούμενης σκηνής στο γαμήλιο τραπέζι. Όπως το γουρούνι «θυσιάστηκε» (με την έννοια βέβαια της σφαγής), έτσι και η *Τζελοσμίνα* θα «θυσιαστεί», θα πεθάνει για χάρη της λύτρωσης του *Ζαμπανό*, της μεταβολής του χαρακτήρα του, από έναν κτηνώδη άντρα σε ανθρώπινο ον.

Το θρησκευτικό στοιχείο της ταινίας εντείνεται και στην επόμενη σεκάνς, κατά την οποία «συστήνεται» στους θεατές ο *Τρελός*, ένας ριψοκίνδυνος ισορροπιστής (μία ακόμα αναφορά του Fellini στους ανθρώπους του τσίρκου) με ένα πλάνο *κοντρ-πλονζέ*, το οποίο επιτείνει το δέος μας στο ριψοκίνδυνο νούμερο του. Αρχικά παρακολουθούμε τη σκιά του *Τρελού* πάνω σε ένα κτίριο, όπου φαίνονται εξαιρετικά ευδιάκριτα τα φτερά που φοράει και στη συνέχεια τον ίδιο τον *Τρελό* να ισορροπεί σε ένα σχοινί σαράντα μέτρα πάνω από το έδαφος **(εικ.9,10)**. Η μορφή του *Τρελού* με την πρώτη του κιόλας εμφάνιση παραλληλίζεται με άγγελο, δεδομένων των φτερών του και της παρουσίας του ψηλά με φόντο τον ουρανό, σα να ανήκει δηλαδή εκεί. «Η επουράνια φιγούρα παραδοσιακά συσχετίζεται με τη μεταφορά ιδιαίτερων μηνυμάτων από τον άλλο κόσμο, όπως στην περίπτωση του Γαβριήλ και της Παρθένου Μαρίας (όπου εδώ ο *Τρελός* είναι ένας άλλος Γαβριήλ και η *Τζελοσμίνα* μία άλλη Παρθένος Μαρία)», σημειώνει ο Bonadanella.¹³⁵

Όπως στον Ρίλκε και τον Απολλιναίρ, κατά τις αναφορές του Σταρομπίνσκι, «ο κόσμος των σαλτιμπάγκων είναι ένα κόσμος συμβολικά τοποθετημένος μεταξύ ουρανού και γης, μεταξύ ζωής και θανάτου, εγγύτερα στον θάνατο από όσο στη ζωή».¹³⁶ Ο *Τρελός* την ώρα που κάνει το νούμερο του φαντάζει έτοιμος για την πτήση ή την πτώση του. Ακριβώς, όμως, αυτή «η πτήση και η πτώση, ο θρίαμβος και η κατάπτωση, η επιδεξιότητα και η αταξία, η δόξα και η θυσία είναι το πεπρωμένο των κλοουνίστικων προσώπων που παραπαίει μεταξύ αυτών των άκρων», επισημαίνει επίσης ο Σταρομπίνσκι.¹³⁷

¹³⁵ Peter Bondanella, ό.π., σ. 105

¹³⁶ Ζαν Σταρομπίνσκι, ό.π., σ.123-124

¹³⁷ Ζαν Σταρομπίνσκι, ό.π., σ. 95

Σε επόμενη σκηνή παρακολουθούμε τον *Τρελό* να αποχωρεί μετά το τέλος της παράστασής του με το αυτοκίνητό του. Η *σεκάνς* αυτή είναι σημαντική για έναν ακόμα λόγο: πραγματοποιείται μια πρώτη γνωριμία *Τζελσομίνα* – *Τρελού*. Η *σεκάνς* ολοκληρώνεται στην άδεια πλατεία¹³⁸ με ένα μεσαίο πλάνο της *Τζελσομίνα* καδραρισμένης προφίλ στον φακό¹³⁹. Ακολουθεί η έλευση του *Ζαμπανό*, ο οποίος την ξαναπαίρνει μαζί του με τη βία. Πριν την έλευση του *Ζαμπανό*, έχουν προηγηθεί αστεία πειράγματα και σπρωξίματα από δυο-τρεις άντρες που έχουν ξεμείνει στην πλατεία. Πρόκειται εδώ για μία δραματουργική προετοιμασία για την αληθινή βία που θα δοκιμάσει η *Τζελσομίνα* από τον εξαγριωμένο *Ζαμπανό*.

Το πρώτο πλάνο της επόμενης *σεκάνς* μας δείχνει την *Τζελσομίνα* να ξυπνάει μέσα στην άμαξα (με φόντο το *ελεύθερο μοτίβο* της τρομπέτας) από το γκάρισμα ενός γαιδάρου. Η *Τζελσομίνα*, όταν βγαίνει από την άμαξα, οδηγείται από το βασικό μουσικό θέμα της ταινίας¹⁴⁰ στη σκηνή του *Τρελού*, ο οποίος και παίζει τη μελωδία με το βιολί του. «Το μουσικό αυτό θέμα ξεκινάει περισσότερο σαν θέμα του *Τρελού* κι έπειτα ταυτίζεται με την *Τζελσομίνα*, αφού εξαιτίας της αλληγορίας του *Τρελού*, η *Τζελσομίνα* αναγνωρίζει την αίσθηση του υψηλού της προορισμού και η αποδοχή της αποστολής της επιβεβαιώνεται από την επαναλαμβανόμενη μελωδία που παίζει στην τρομπέτα της», σημειώνει ο Bondanella.¹⁴¹

Η ελιτίστικη αυτή μελωδία παιγμένη με βιολί στον συγκεκριμένο χώρο, όπου η ανθρώπινη ύπαρξη εξισώνεται με τη ζωική (στοιχείο που όπως έχει ήδη επισημανθεί αποδίδεται στους παλιάτσους) διαφοροποιεί *a priori* τον *Τρελό* από την υπόλοιπη ομάδα του τσίρκου. Στη συνέχεια της *σεκάνς* η *Τζελσομίνα* θα αντιληφθεί -και μαζί της και οι θεατές- ότι βρίσκεται στην κατασκήνωση ενός τσίρκου, όπου πρόκειται να μείνουν και να δουλέψουν μαζί με τον *Ζαμπανό*.

Στην επόμενη σκηνή ο *Ζαμπανό* θα συναντηθεί με τον *Τρελό* μέσα στη σκηνή του τσίρκου, όπου και τα πειράγματα του τελευταίου προς τον *Ζαμπανό* θα θέσουν την αρχή της γεμάτης εντάσεις σχέσης τους, κάτι που υποδηλώνεται και από τα τρία *κοντινά πλάνα* στον θυμωμένο *Ζαμπανό* (**εικ. 11**).

¹³⁸ Παρόμοια εικόνα συναντάμε και στο «*Αμαρκορντ*», όταν η πλατεία έχει μείνει σχεδόν άδεια μετά από τη γιορτή με το «κάψιμο της γριάς».

¹³⁹ και τρία ηχητικά θέματα: ένα ακόμα χριστιανικό στοιχείο, τον ήχο καμπάνας να ακούγεται από μακριά, ακολούθως, μίας μελωδίας *off*, η οποία διακόπτεται από την ολοένα και αυξανόμενη ένταση της μηχανής του *Ζαμπανό*, όσο πλησιάζει προς την *Τζελσομίνα*.

¹⁴⁰ Που αποτελεί δεσμευτικό μοτίβο, κατά τη θεωρία του νεοφορμαλισμού.

¹⁴¹ Peter Bondanella, ό.π., σ. 111

Σε επόμενη (πολύ μεγάλη σε χρονική διάρκεια) σεκάνς βρίσκουμε την *Τζελσομίνα* μόνη στην άμαξα το βράδυ στην άκρη του δρόμου, έχοντας προηγηθεί ο τσακωμός *Ζαμπανό – Τρελού* και η φυλάκιση του πρώτου.¹⁴² Εκεί τη βρίσκει ο *Τρελός* και κάνουν μια αποκαλυπτική για εκείνη συζήτηση, στην αρχή της οποίας προοικονομείται ο επικείμενος θάνατος του *Τρελού* και μάλιστα από τον ίδιο.¹⁴³

Κατά τη διάρκεια της σεκάνς, ο *Τρελός* προσβάλλει την *Τζελσομίνα* («*Σίγουρα είσαι γυναίκα, μοιάζεις με αγκινάρα*»¹⁴⁴, «*Είσαι άσχημη*») ενώ στη συνέχεια, παίρνοντας από κάτω μία μικρή πέτρα, καταλήγει σε μία θρησκευολογικο-φιλοσοφική διαπίστωση: τα πάντα εξυπηρετούν έναν σκοπό ακόμα και η πέτρα (ελεύθερο μοτίβο, η *Τζελσομίνα* στη συνέχεια θα αυτοαναφέρεται στην πέτρα για να προσδιορίσει τον δικό της σκοπό, **εικ.13**) ακόμα και η *Τζελσομίνα*. («*Γιατί αν είναι άχρηστη (η πέτρα) τότε όλα είναι άχρηστα*», λέει ο *Τρελός*). Έτσι, λοιπόν η *Τζελσομίνα* πείθεται από τον *Τρελό*, ό π σκοπός της είναι να μείνει κοντά στον *Ζαμπανό*.

«Αυτή η συνειδητοποίηση», όμως, «επιβεβαιώνει την έννοια του σκοπού της *Τζελσομίνα*, μέχρι που η λύπη της για τον θάνατο του *Τρελού* οδηγεί στην τρέλα της, την επακόλουθη εγκατάλειψη της από τον *Ζαμπανό* και τελικά στον θάνατό της», σημειώνει ο Bondanella.¹⁴⁵ Όπως και να έχει, όμως, ο Fellini επιχειρεί μια δραματουργική προετοιμασία για την συνειδητοποίηση της αποστολής της *Τζελσομίνα* να μείνει πλάι στον *Ζαμπανό* και να τον οδηγήσει στη λύτρωσή του. Όπως παρατηρεί και ο Αντρέ Μπαζέν «οι ήρωες στον Fellini έχουν μια ψυχή και το *La Strada* δεν εκφράζει παρά τη δοκιμασία που προκαλεί η αποκάλυψη της ύπαρξής της μπροστά στα μάτια μας. Η *Τζελσομίνα* θα μάθει απ' τον *Τρελό* ότι «είναι» στον κόσμο.¹⁴⁶

Το επόμενο πρωί η *Τζελσομίνα* συναντά τον *Ζαμπανό* έξω από την αστυνομία και αποφασίζουν να συνεχίσουν μαζί τον δρόμο τους. Στην επόμενη σκηνή σταματάνε σε μια

¹⁴² Η σκηνή ξεκινάει με *fade in* σε ένα κοντινό πλάνο της *Τζελσομίνα* με φλουταρισμένο βάθος, το οποίο «καθαρίζει» σιγά σιγά, για να ξαναγίνει φλουταρισμένο, με την έλευση του *Τρελού* και το καθάρισμα του σε πλάνο μπούστου (**εικ.12**). Ακολουθούν αντίστοιχα πλάνα του *Τρελού* και της *Τζελσομίνα* μέσα στην άμαξα.

¹⁴³ Η δραματικότητα της σκηνής εντείνεται από την απουσία οποιωνδήποτε ήχων, παρότι ο χώρος είναι εξωτερικός, με αποτέλεσμα να επικεντρωνόμαστε μόνο στον διάλογο και από τη δεξιοτεχνική χρήση του φωτός με τις απαλές φωτοσκιάσεις, το πιο σκοτεινό φόντο και τα περισσότερο φωτισμένα πρόσωπα και πάλι με σκοπό να επικεντρωνόμαστε μόνο σ' αυτά. Αυτόν τον τελευταίο σκοπό συνεπικουρεί η επιλογή του σταθερού φωτισμού.

¹⁴⁴ Κατά τον Bergson, όπως έχει ήδη προαναφερθεί (Henri Bergson, ό.π., σ.52) «γελάμε πάντα όταν ένα πρόσωπο μας δίνει την εντύπωση πως είναι πράγμα». Έτσι κι εδώ η *Τζελσομίνα* φαίνεται κωμική στον *Τρελό*, γιατί μοιάζει με πράγμα και συγκεκριμένα με αγκινάρα.

¹⁴⁵ Peter Bondanella, ό.π., σ. 105

¹⁴⁶ Αντρέ Μπαζέν, Τι είναι κινηματογράφος, τ.2 *Μια αισθητική του ρεαλισμού και του νεορεαλισμού*, ελλ. μετάφραση Κώστας Σφήκας, Αιγόκερως, Αθήνα, 1989, σ. 122

παραλία. Με ένα *πλάνο παρακολούθησης* βλέπουμε την *Τζελσομίνα* να πηδάει γρήγορα έξω από την άμαξα, όταν αντιλαμβάνεται πού έχουν σταματήσει, να στέκεται λίγο να την κοιτάει από μακριά κι έπειτα να τρέχει γρήγορα προς αυτήν. Το πλάνο κλείνει με ένα εντελώς ισορροπημένο κάδρο: το ένα του μέρος (το βάθος του κάδρου) δείχνει την παραλία, που συμβολίζει την πραγματικότητα, θα μπορούσαμε να πούμε της *Τζελσομίνα*, την αληθινή ζωή και το άλλο (το πρώτο επίπεδο του κάδρου) τη θάλασσα με τον ουρανό, που συμβολίζει τον κόσμο των ονείρων της και πιο ειδικά τη θύμηση του σπιτιού της (βρισκόταν κι αυτό κοντά στη θάλασσα). η *Τζελσομίνα* τίθεται ακριβώς στο κέντρο **(εικ.14)**. Είναι ενδιαφέρον το γεγονός, ότι η *Τζελσομίνα* δε βρέχει ούτε τα πόδια της, δε μπαίνει στη θάλασσα, δεν αγγίζει τον ονειρικό κόσμο, αλλά αποφασίζει να μείνει στον πραγματικό, σε αυτόν που κεντρική θέση έχει ο *Ζαμπανό*: «*Το μόνο που σκεφτόμουν ήταν να γυρίσω σπίτι, αλλά δε με νοιάζει πλέον. Τώρα νιώθω πως το σπίτι μου είναι μαζί σου*», του λέει, για να απογοητευτεί γρήγορα από τη σκληρή του συμπεριφορά.¹⁴⁷

Το βράδυ το ζευγάρι θα βρεθεί στον αχυρώνα ενός μοναστηριού, όπου και θα φιλοξενηθεί για τον νυχτερινό του ύπνο. Εκεί με ένα *γενικό πλάνο* (οι ήρωες σχηματίζουν ένα «Γ»: ο *Ζαμπανό* τίθεται οριζόντια στο μπροστά μέρος του κάδρου και η *Τζελσομίνα* κάθετα στη δεξιά πλευρά του κάδρου) προαναγγέλεται ο θάνατος της *Τζελσομίνα* **(εικ.15)**. Η δραματικότητα της σκηνής επισφραγίζεται από τη μελωδία του βασικού μουσικού θέματος της ταινίας¹⁴⁸, που παίζει η *Τζελσομίνα* με την τρομπέτα της (και ταυτίζεται πλέον μαζί της)¹⁴⁹ σε συνδυασμό με τον ήχο στο βάθος της ψιλής βροχής.¹⁵⁰

Η επόμενη σεκάνς αποτελεί και την κορύφωση της κινηματογραφικής αφήγησης, σημείο από το οποίο κι έπειτα οδηγούμαστε ολο άνα και προς την ολο κλήρωση της αφήγησης. Η σκηνή στήνεται πάνω σε ένα τυχαίο γεγονός, στοιχείο της ευρωπαϊκής ταινίας τέχνης και συχνό στις ταινίες του Fellini.¹⁵¹

Ο *Ζαμπανό* και η *Τζελσομίνα* συναντούν τυχαία στην άκρη του δρόμου τον *Τρελό*, ο οποίος προσπαθεί να επιδιορθώσει το αυτοκίνητό του. Ο *Ζαμπανό* κατεβαίνει από τη μηχανή και αφού τον πλησιάζει «πιάνονται στα χέρια». Η ένταση της σκηνής

¹⁴⁷ Αυτή η προδοσία της αθωότητας είναι ένα στοιχείο που επανέρχεται στις ταινίες του Fellini: χαρακτηριστικό είναι το φινάλε της *Καμπίρια*, με την ηρωίδα να έχει αφελώς πιστέψει τον άντρα που φανταζόταν, ότι θα παντρευτεί, αλλά εκείνος την προδίδει.

¹⁴⁸ *Δεσμεινικό μοτίβο* της αφήγησης, όπως έχει ήδη επισημανθεί.

¹⁴⁹ Μία μελωδία ή μια μουσική μπορεί να συνδεθεί μ' έναν συγκεκριμένο χαρακτήρα, όπως σημειώνουν οι Bordwell και Thompson, David Bordwell & Kristin Thompson, ό.π., σ.364

¹⁵⁰ Ο φωτισμός που επιλέγεται και γι' αυτήν τη νυχτερινή σκηνή είναι και πάλι ο *σταθερός φωτισμός* - με τα θετικά και τα αρνητικά του.

¹⁵¹ π.χ. στην «*Πολή των Γυναικών*» ο *Σνάπορατς* τυχαία βρίσκεται στο φεμινιστικό συνέδριο στο Grand Hotel, τυχαία και στον πύργο του *δόκτορα Κατσόνε*.

συνεπικουρείται από τα αντίστοιχα *κοντινά* πλάνα του *Ζαμπανό* και του *Τρελού* (**εικ.16,17**). Ακολουθούν τρεις γροθιές του *Ζαμπανό* στον *Τρελό*, από τις οποίες η τελευταία είναι και η μοιραία, αφού βλέπουμε με ένα ακόμα *κοντινό* πλάνο προφίλ τον *Τρελό* να χτυπάει τον αυχένα του πάνω στο αυτοκίνητο (**εικ.18**). Λίγο πριν ξεψυχήσει ο *Τρελός* παρατηρεί, ότι το ρολόι του έχει σπάσει, συμβολικό στοιχείο, που υποδηλώνει ότι ο χρόνος σταματάει γι' αυτόν.

Αφού ο *Ζαμπανό* αντιλαμβάνεται, ότι τον έχει σκοτώσει, από φόβο μήπως τον πιάσουν, θέλει να εξαφανίσει τα ενοχοποιητικά στοιχεία. Με *υποκειμενικό* πλάνο της *Τζελσομίνα* παρακολουθούμε τον *Ζαμπανό* να παίρνει το πτώμα του *Τρελού* και να το πετάει στο ποτάμι. Την ίδια τύχη θα έχει και το αυτοκίνητό του *Τρελού*, στήνοντας έτσι ο *Ζαμπανό* ένα σκηνικό ατυχήματος. Το περιστατικό αυτό του φόνου και κυρίως η συγκάλυσή του φωτίζουν ακόμα περισσότερο την ψυχοσύνθεση του *Ζαμπανό* με την αμοραλιστική ψυχραιμία του να εξαφανίζει τα ενοχοποιητικά στοιχεία.

Ηχητικά η σκηνή υποστηρίζεται μόνο από τον ήχο του περπατήματος του *Ζαμπανό* και από το γαλήνιο κελάηδισμα των πουλιών (εισάγεται με *sneaking in*, το κελάηδισμα δηλαδή παρεισφρεί απαράτηρητο), που μοιάζουν να υποδέχονται στον παράδεισο τον ταυτιζόμενο με άγγελο *Τρελό*. Από το σημείο αυτό κι έπειτα η *Τζελσομίνα* δε θα συνέλθει από τον χαμό του *Τρελού*. Όπως πολύ χαρακτηριστικά σημειώνει ο Αντρέ Μπαζέν «μέσα της εισβάλλει η αγωνία του, εκείνη η στιγμή που εκείνος της χάρισε το «είναι» έπαψε να «είναι».¹⁵²

Σε επόμενη σεκάνς βρίσκουμε το ζευγάρι στην άκρη του δρόμου να τρώει. Η εποχή, που υποδηλώνεται από το χιονισμένο τοπίο, είναι πλέον χειμώνας. Η *Τζελσομίνα* παραληρεί διακατεχόμενη από τον πόνο του θανάτου του *Τρελού* και ο *Ζαμπανό* αποφασίζει, ενώ εκείνη κοιμάται να την εγκαταλείψει. Η εγκατάλειψη της *Τζελσομίνα* συνεπικουρείται με τα τρία διαρκώς απομακρυνόμενα *υποκειμενικά* πλάνα του *Ζαμπανό* στην *Τζελσομίνα* (πλάι της το *ελεύθερο μοτίβο* της τρομπέτας που μόλις έχει αφήσει ο *Ζαμπανό*, **εικ.19**).

Η σεκάνς τελειώνει με *γενικό* πλάνο την άμαξα του *Ζαμπανό* καδραρισμένη στο κέντρο να απομακρύνεται στο χιονισμένο τοπίο (**εικ.20**). Η σκηνή μουσικά επενδύεται με το *απαλό* βασικό μουσικό θέμα της ταινίας *off*, τοποθετούμενο πάνω στα πλάνα της αποκοιμισμένης *Τζελσομίνα*. Το μουσικό θέμα θα αρχίσει σταδιακά να χαμηλώνει, για να

¹⁵² Αντρέ Μπαζέν, ό.π., σ. 122

επικαλυφθεί στο τέλος από τον τραχύ ήχο της μηχανής του *Ζαμπανό*, ταυτίζοντας έτσι ο Fellini τους ήχους με τον χαρακτήρα των ηρώων.

Στην επόμενη σεκάνς συναντάμε τον *Ζαμπανό* περίπου πέντε χρόνια μετά¹⁵³ αισθητά γερασμένο (δείχνει καταβεβλημένος και έχει γκριζαρισμένους κροτάφους και φρύδια) να είναι μέλος σε ένα τσίρκο. Σε κάποια ανάπαυλα των παραστάσεων τον παρακολουθούμε με ένα *τράβελινγκ* της κάμερας να περπατάει τρώγοντας ένα παγωτό, όταν θα σταματήσει απότομα από το άκουσμα του βασικού μουσικού θέματος της ταινίας, τραγουδισμένο από μία γυναίκα. Η μελωδία *δεσμευτικό μοτίβο* της αφήγησης «εξαργυρώνει» τώρα τον ρόλο της: αποτελεί την αιτία που ο *Ζαμπανό* οδηγείται στη γυναίκα αυτή και πληροφορείται τον θάνατο της *Τζελομίνια*. Με ένα *zoom in* στην έκφραση του αμίλητου *Ζαμπανό* υποθέτουμε το συναίσθημα της λύπης του για τον θάνατο της *Τζελομίνια* (εικ.21,22).

Η σεκάνς ολοκληρώνεται με το γνωστό νούμερο του *Ζαμπανό* να σπάει τις αλυσίδες. Ο Fellini φιλμάρει τον *Ζαμπανό* με ένα *πλάνο παρακολούθησης* 360°, στο οποίο παρατηρούμε τη σωματική, αλλά και ψυχική-συναισθηματική κατάπτωση του ήρωα, ενώ κάνει την εισαγωγή του νούμερου του στους θεατές, επιδεικνύοντας την ατσαλένια του αλυσίδα, πριν τη σπάσει, υπό το μάλλον αδιάφορο βλέμμα τους. Ο Fellini μας δίνει εδώ με τον καλύτερο τρόπο την πτώση του γέρο-σαλτιμπάγκου *Ζαμπανό*. Ο Σταρομπίνσκι, έχοντας ως βάση σχετικά κείμενα του Γκωτιέ και του Μπωντλαίρ αναφέρει, ότι «ο Γέρο Σαλτιμπάγκος απεικονίζει μια άλλη όψη της αποτυχίας: τη σιωπηλή πτώση, την εξάντληση της βούλησης, την ανυπέρβλητη αδυναμία».¹⁵⁴ «Δεν είναι μόνο η εσωτερική μοίρα της εξάντλησης», εξηγεί ο Bergson, «που σφραγίζει με έναν τραγικό χαρακτήρα το πεπρωμένο του Γέρου Σαλτιμπάγκου. Η αδιαφορία του πλήθους δεν είναι λιγότερο καθοριστική».¹⁵⁵

Τα πρώτα βήματα της ανακάλυψης του συναισθηματικού κόσμου του *Ζαμπανό*, που έχουν ξεκινήσει από την προηγούμενη σεκάνς, συνεχίζονται στις τελευταίες σκηνές της κινηματογραφικής αφήγησης. Ο *Ζαμπανό* το βράδυ, αφού έχει μεθύσει σε μια ταβέρνα, έχει έρθει στα χέρια με κάποιους άλλους θαμώνες και έχει απομακρυνθεί βίαια από εκεί, φτάνει σε άθλια κατάσταση στη θάλασσα.

Στην ακρογιαλιά βλέπουμε τον *Ζαμπανό* με ένα *πλάνο παρακολούθησης* να μπαίνει μέχρι το γόνατο στη θάλασσα, να βρέχει το πρόσωπό του και αποκαμωμένος να πέφτει βαριανασαίνοντας στην άμμο. Ακολουθεί ένα μακρύ *πλάνο μπούστο* (1.05'), στο τέλος

¹⁵³ Η γυναίκα που αργότερα θα συναντήσει και θα του αναγγείλει τον θάνατο της *Τζελομίνια* αναφέρει, ότι πέθανε πριν 4 ή 5 χρόνια.

¹⁵⁴ Ζαν Σταρομπίνσκι, ό.π., σ. 89

¹⁵⁵ Ζαν Σταρομπίνσκι, ό.π., σ. 90

του οποίου ο *Ζαμπανό* με το κλάμα του εκδηλώνει για πρώτη φορά τα συναισθήματά του, αφήνει να βγει όλη η λύπη και η απόγωση από μέσα του φτάνοντας έτσι στη λύτρωση.¹⁵⁶

Η σκηνή κλείνει με ένα *zoom out*, έχοντας καδραρισμένο στο κέντρο τον *Ζαμπανό* να κλαίει μόνος ξαπλωμένος στην άμμο¹⁵⁷ και φυσικά με ηχητική υπόκρουση το βασικό μουσικό θέμα της ταινίας *off*. Το πλάνο κλείνει με *fade out* (εικ.23).

«Το αναζητούμενο μοτίβο από την *Ομήρου Οδύσσεια* κι έπειτα συνήθως ενσωματώνει ένα ταξίδι αυτοανακάλυψης και η ταινία του Fellini ακολουθεί αυτό το αξιολύπητο λογοτεχνικό πρότυπο», αναφέρει ο Bondanella.¹⁵⁸ Πράγματι, ο *Ζαμπανό* «αυτοανακαλύπτεται», έπειτα από τη δική «Οδύσσεια», τον δικό του «δρόμο» και αυτό από μόνο του είναι μια νίκη, μία κατάκτηση, ανεξαρτήτως της εξαθλίωσης της κατάστασης του στο τέλος της αφήγησης, στάδιο απαραίτητο άλλωστε, για να φτάσει στη λύτρωσή του. Πρόκειται για μία επανάσταση¹⁵⁹, όπως την ορίζει ο Fellini: «όλα στην Ιστορία είναι επανάσταση· ακόμα και μία ανανεωτική, αργή, γαλήνια ανακάλυψη».¹⁶⁰ Και η ανακάλυψη αυτή πραγματοποιείται στη θάλασσα, κλείνοντας έτσι τον κύκλο της κινηματογραφικής αφήγησης.

Η κινηματογραφική αφήγηση, λοιπόν, αρχίζει και τελειώνει στη θάλασσα, η οποία χρησιμοποιείται με τις συμβολικές σημασίες της ελευθερίας, της απελευθέρωσης, της ρευστότητας και της αλλαγής, του εξαγνισμού και της λύτρωσης. Στην αρχή, η *Τζελομίνια* βρίσκεται στη θάλασσα, απ' όπου και απομακρύνεται, για να ακολουθήσει τον *Ζαμπανό*, χάνοντας έτσι την ελευθερία της και μπαίνοντας σε μία καινούρια κατάσταση ρευστότητας, αφού δε γνωρίζει τι θα της συμβεί, ελπίζοντας μόνο στη αλλαγή της ζωής της προς το καλύτερο. Στο τέλος, η θάλασσα παίρνει μία απελευθερωτική σημασία, αφού ο σκληρός *Ζαμπανό* εκδηλώνει για πρώτη φορά τα συναισθήματά του, απελευθερώνεται, δηλαδή, λυτρώνεται, κείμενος στην παραλία. Η κινηματογραφική

¹⁵⁶ Ενδιαφέρον παρουσιάζει η ηχητική επιλογή του πλάνου: ο ήχος της θάλασσας σταματάει προοδευτικά να ακούγεται (όπως και η βαριά του ανάσα) και στο 30^ο '' παύει εντελώς (με *sneaking out*, το ηχητικό ερέθισμα της θάλασσας, δηλαδή, «σβήνει» απαρατήρητο), για να προσέξουν οι θεατές αποκλειστικά στο ηχητικό ερέθισμα του κλάματος του *Ζαμπανό*, που θα επακολουθήσει. Η συγκεκριμένη χρήση του ήχου δεν είναι εξαρχής αισθητή στους θεατές, αφού η εικόνα της θάλασσας μας οδηγεί στην ψευδαίσθηση, ότι την ακούμε κιόλας. Σε αυτή τη φιλοσοφία συμβαδίζει και το *φλουταρισμένο* φόντο της θάλασσας, αλλά και ο *σταθερός φωτισμός*.

¹⁵⁷ με καθαρό φόντο τώρα τη θάλασσα

¹⁵⁸ Peter Bondanella, ό.π., σ. 113

¹⁵⁹ Η λέξη «επανάσταση» από μόνη της ούτως ή άλλως σημαίνει την εκ θεμελίων αλλαγή της κατάστασης του *Ζαμπανό* εν προκειμένω.

¹⁶⁰ Federico Fellini, ό.π., σ.63

αφήγηση ολοκληρώνεται με ένα αβέβαιο τέλος ως προς τη συνέχεια και κατάληξη της ζωής του *Ζαμπανό*.¹⁶¹

Ο *Ζαμπανό* στο τέλος της αφήγησης έχει καταστεί ένα «γόνιμο ον», κατά τον ορισμό του Levinas, «ένα ον που είναι ικανό για μια μοίρα διαφορετική από τη δική του».¹⁶² «Και αυτό το ον ως γονιμότητα δεν είναι παρά εκείνο που δεξιώνεται την ετερότητα»¹⁶³ και έτσι καθίσταται ικανό για μια μοίρα διαφορετική από τη δική του», συμπληρώνει ο Στέφανος Ροζάνης.¹⁶⁴ Μέσω της *Τζελομίνια*, του έτερου προς αυτόν, ο *Ζαμπανό* μπορεί να έχει μία μοίρα, διαφορετική από ό,τι μπορούσε μέχρι τότε να υποθέσει.

Η απήχηση της ταινίας ήταν τέτοια που «στην Ελβετία ένα πούρο θα ονομαστεί *Ζαμπανό*, ενώ μια βιομηχανία παιχνιδιών κατασκεύασε μία κούκλα με το όνομα *Τζελομίνια* και τα χαρακτηριστικά της *Μασίνα*».¹⁶⁵ Εκτός, όμως, από αυτά τα ασυνήθιστα γεγονότα, η ταινία «*La Strada*» αποτελεί ακόμα και σήμερα μία από τις σημαντικότερες ταινίες του ιταλικού κινηματογράφου, που εντυπωσιάζει με την καλοδουλεμένη της πλοκή, τους δυνατούς της ήρωες, ενώ δίνει τα πρώτα σημαντικά διαπιστευτήρια του σκηνοθέτη Federico Fellini. «Το *La Strada* παραμένει στη μνήμη μας σαν μια μεγάλη αισθητική αποκάλυψη, συνάντηση μ' ένα σύμπαν που ο ύπνος καν μπορούσαμε να υποψιαστούμε», παρατηρεί χαρακτηριστικά ο Αντρέ Μπαζέν.¹⁶⁶

¹⁶¹ Το αβέβαιο τέλος, άλλωστε, όπως έχει ήδη επισημανθεί είναι γνώρισμα του ιταλικού νεορεαλισμού, αλλά και των ευρωπαϊκών ταινιών τέχνης και βέβαια γνώρισμα των ταινιών του Fellini.

¹⁶² Στέφανος Ροζάνης, ό.π., σ. 11

¹⁶³ Εν προκειμένω η ετερότητα προσωποποιείται στην *Τζελομίνια*.

¹⁶⁴ Στέφανος Ροζάνης, ό.π., σ. 11

¹⁶⁵ Στάθης Βαλούκος, ό.π., σ.36

¹⁶⁶ Αντρέ Μπαζέν, ό.π., σ. 117

Β΄ ΜΕΡΟΣ

Θεωρητική ανάλυση



Georges Rouault, Ο κλόουν

1. Δομικές και τεχνικές ομοιότητες της *Νύχτας των Σαλτιμπάγκων* και της *Strada*

Η *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων* του Ingmar Bergman και η *Strada* του Federico Fellini ανήκουν στην κατηγορία των ευρωπαϊκών ταινιών τέχνης, αλλά και στην πρώτη φάση της δημιουργίας των δύο σκηνοθετών. Και στις δύο ταινίες τονίζεται η ασαφής και πολύπλοκη ανθρώπινη ταυτότητα, οι ήρωες περνούν από ψυχολογικές μεταπτώσεις, δεν έχουν συγκεκριμένους σκοπούς και στόχους, πέραν της επιβίωσης τους, ενώ τα τυχαία γεγονότα παίζουν κεντρικό ρόλο, πάνω στα οποία δομείται άλλωστε η αφήγηση.

Στις πρώιμες, όμως, ακόμα ταινίες τους τόσο ο Bergman όσο και ο Fellini (κυρίως) διατηρούν μία σχέση αιτίας-αιτιατού στα γεγονότα, τα οποία συνδέονται με λογικό τρόπο. Η αφήγηση έχει μία γραμμικότητα, δεν υπάρχουν δηλαδή *flashback*, ενώ έχουμε και μία συγκεκριμένη χρονική μετάβαση, αλλά και μία κυκλικότητα της αφήγησης. Στη μεν *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων* από την αυγή της πρώτης μέρας έως την αυγή της επόμενης, στη δε *Strada*, έχουμε μία ομαλή μετάβαση των εποχών από αρχή φθινοπώρου προς βαρύ χειμώνα, για να καταλήξουμε πάλι κάπου στο φθινόπωρο.

Αναφορικά με το τεχνικό μέρος των δύο ταινιών, χρησιμοποιούνται απλοί τρόποι κινηματογράφησης, που μαρτυρούν την τεχνολογία της εποχής, καθώς και την απόσταση της στον τομέα αυτό από μεταγενέστερες ταινίες των δύο δημιουργών, αλλά και από άλλες ευρωπαϊκές ταινίες τέχνης, κυρίως της γαλλικής *nouvelle vague*.

Ο φωτισμός σε πολλές σκηνές και των δύο ταινιών είναι φυσικός, με δεδομένο άλλωστε ότι μεγάλο μέρος τους έχει γυριστεί σε εξωτερικούς χώρους. Επίσης, παρατηρούμε και στις δύο ταινίες μια δεξιοτεχνική χρήση του φωτός με απαλές φωτοσκιάσεις.¹⁶⁷ Σε ορισμένες από τις νυχτερινές λήψεις έχει επιλεγεί και ο σταθερός φωτισμός αν και μία τέτοια επιλογή δεν είναι ιδιαίτερα ρεαλιστική, όπως σημειώνουν οι Bordwell και Thompson (φέρνοντας ως παράδειγμα μία άλλη ταινία του Fellini, τις «*Νύχτες της Καμπίρια*»).¹⁶⁸ Παρ' όλες, όμως, τις κινήσεις των ηρώων ο φωτισμός στα πρόσωπά τους μένει σταθερός με αποτέλεσμα να διακρίνουμε τις συσπάσεις και τις εκφράσεις τους. Το χρώμα πάντως του φωτισμού που χρησιμοποιείται και στις δύο ταινίες είναι κατά κανόνα το λευκό, του ηλιακού φωτός, καθώς, όπως αναφέρουν οι Bordwell και Thompson, ελέγχεται πιο εύκολα.¹⁶⁹

¹⁶⁷ Ο Bergman και ο Fellini συνεργάζονται, άλλωστε, με δύο κορυφαίους Ευρωπαίους διευθυντές φωτογραφίας, με τον Nykvist ο πρώτος, με τον Martelli ο δεύτερος.

¹⁶⁸ David Bordwell & Kristin Thompson, Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου, ελλ. μετάφραση Κατερίνα Κοκκινίδη, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα, 2006², σ.213

¹⁶⁹ David Bordwell & Kristin Thompson, ό.π., σ. 210

Τα ντεκόρ κινούνται στην ίδια λογική, αφού οι φυσικοί χώροι παίζουν κυρίαρχο ρόλο, Αναφορικά με το *editing* έχει επιλεγεί το *μοντάζ συνέχειας*, που παράγει μια ομαλή ροή από πλάνο σε πλάνο¹⁷⁰, ενώ για τις μεταβάσεις των σκηνών εκτός από το απλό *cut* χρησιμοποιούνται το *dissolve* και το *fade in* και *out*. Χρησιμοποιούνται απλοί δηλαδή τρόποι που μαρτυρούν την τεχνολογία της εποχής, Ο ήχος, τέλος, είναι επεξεργασμένος στο στούντιο και έχει χρησιμοποιηθεί το ντουμπλάζ για το πέρασμα των φωνών των ηθοποιών.

Εκτός, όμως, από τα κοινά σημεία στην τεχνική των δύο ταινιών, κοινό είναι και το θέμα τους, κάτι που θα αναπτυχθεί στο επόμενο κεφάλαιο.

¹⁷⁰ David Bordwell & Kristin Thompson, ό.π., σ.321

2. Η προβληματική πάνω στους περιπλανώμενους καλλιτέχνες από τον Bergman και τον Fellini

Ο Bergman και ο Fellini παρουσιάζουν -σε ένα πρώτο επίπεδο- με τον δικό τους τρόπο ο καθένας, τη ζωή των περιπλανώμενων καλλιτεχνών. Τόσο ο Bergman, όσο και ο Fellini είχαν μεγάλη αγάπη για τους περιπλανώμενους καλλιτέχνες, αφού οι πρώτες αναμνήσεις και των δύο γύρω από τον χώρο του θεάματος προέρχονταν από το τσίρκο που είχε επισκεφθεί την πόλη που διέμεναν στην παιδική τους ηλικία και είχαν μαγευτεί από τους ανθρώπους αυτούς.¹⁷¹

Στις ταινίες τους, λοιπόν, που μετέχουν καλλιτέχνες, τους αντιμετωπίζουν με ιδιαίτερη ευαισθησία. Οι δύο Ευρωπαίοι δημιουργοί «σκύβουν» πάνω από την κατάσταση των καλλιτεχνών και παρουσιάζουν την τραχιά, αβέβαιη, μοναχική ζωή τους, με ένα παρελθόν που τους «βαραίνει» σωματικά και ψυχικά, με ένα μέλλον μάλλον δυσοίωνο και με ένα παρόν, στο οποίο η ανθρώπινη αξιοπρέπεια παραμερίζεται προς χάριν του μοναδικού τους στόχου, της επιβίωσης.

Πράγματι, ούτε στη μία ούτε στην άλλη ταινία βλέπουμε την επιθυμία των ηρώων για την καλλιτεχνική τους καταξίωση, αφού η πείνα τους δεν είναι μεταφορική, αλλά κυριολεκτική, βιολογική. Δεν είναι, επομένως, το χειροκρότημα αυτό που θα τους «χορτάσει», αλλά η τροφή καθαυτή. Η δουλειά τους είναι και η δουλεία τους, που τους κρατάει σκλαβωμένους, έχοντας μετατραπεί σε αναγκαίο κακό, μέσω του οποίου θα εξασφαλίσουν τα προς τον ζην. Στη *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων* οι παλιάτσοι ευχαρίστως θα εγκατέλειπαν το τσίρκο, αν μπορούσαν, για μια καλύτερη προοπτική, αλλά και η *Τζελομίνα*, η οποία ακολουθεί τον τσιρκολάνο *Ζαμπανό*, προσδοκά μια καλύτερη ζωή, για να απογοητευτεί γρήγορα υπό τις «αλυσίδες» που της φοράει ο *Ζαμπανό*. Ζητούμενο, λοιπόν, παραμένει και στις δύο ταινίες η βελτίωση των όρων της ζωής τους.

Στην καθημερινότητά τους, όμως, η βελτίωση αυτή των όρων της ζωής τους κάθε άλλο παρά εύκολη είναι. Και όχι μόνο δεν είναι εύκολη, αλλά οι παλιάτσοι δοκιμάζουν συχνές ταπεινώσεις. Όπως, άλλωστε σημειώνει ο Γιόνας Σίμα το θέμα της ταπείνωσης σε όλες τις ταινίες του Bergman κατέχει δεσπόζουσα θέση.¹⁷² Ο ίδιος ο Bergman εξηγεί, ότι φέρει το συναίσθημα της ταπείνωσης από τα παιδικά του χρόνια, θεωρώντας το κεντρικό άξονα στη ζωή των ανθρώπων, ενώ υποστηρίζει επίσης, ότι «όταν κάποιος έχει ταπεινωθεί είναι

¹⁷¹ Για περισσότερα βλ. τα βιογραφικά σημειώματα των δύο σκηνοθετών, που παρατίθενται στο παράρτημα της παρούσας εργασίας.

¹⁷² Ο Μπέργκμαν μιλάει για τον Μπέργκμαν, ελλ. Μετάφραση Ε. Φρυδά, επιμέλεια Ε. Κατσάνης, Ροές, Αθήνα, 2001², σ. 101

σίγουρο ότι θα προσπαθήσει με κάθε τρόπο να βγάλει το άχτι του σε κάποιον άλλον με τη σειρά του».¹⁷³

Η παραπάνω σκέψη του Bergman βρίσκει εφαρμογή στη *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων*, αλλά και στη *Strada*. Οι ήρωες και των δύο ταινιών είναι άνθρωποι που έχουν ταπεινωθεί στο παρελθόν, αλλά και συνεχίζουν να ταπεινώνονται κατά τη διάρκεια της κινηματογραφικής αφήγησης (ο *Άλμπερτ* και η *Ανν* από τον *Φρανς*, ο *Ζαμπανό* από τον *Τρελό*, η *Τζελομίνια* από τον *Ζαμπανό*) και ζητούν να διοχετεύσουν το συσσωρευμένο απόθεμα ταπείνωσής τους σε κάποιον άλλο. Κατά αυτήν την έννοια μπορεί να δικαιολογηθεί η δολοφονία της αρκούδας της *Άγκντα* από τον *Άλμπερτ* και η βίαιη συμπεριφορά του *Ζαμπανό* προς την *Τζελομίνια*.

Υπό αυτές τις συνθήκες φυσικό επακόλουθο είναι να δομείται μια κάθε άλλο παρά ισορροπημένη ψυχοσύνθεση των ηρώων. Ο Άλλος συνιστά το πεδίο που θα διοχετευτούν τα απωθημένα του ατόμου. Το συναίσθημα της αγάπης, επομένως, καθίσταται ιδιαιτέρως δύσκολο να γεννηθεί, αλλά ακόμα και όταν εμφανίζεται σε κάποιον ήρωα (όπως στην περίπτωση της *Τζελομίνια*), ο ήρωας αυτός δοκιμάζει γρήγορα απογοήτευση με τη μη ανταπόδοσή του. Στο τέλος μόνο και των δύο αφηγήσεων το συναίσθημα της αγάπης κάνει αμυδρά αισθητή την παρουσία του (με την επανένωση *Άλμπερτ-Ανν* στη μία περίπτωση, με τον «εξανθρωπισμό» του *Ζαμπανό* ως αποτέλεσμα της χριστιανικού τύπου αγάπης και θυσίας της *Τζελομίνια*, στην άλλη) ως μία αχτίδα αισιοδοξίας για το μέλλον των ηρώων.

Η «αισιόδοξη», όμως, νότα των δύο αφηγήσεων στο τέλος τους δεν πρέπει να παραγνωρίζεται, ότι αποτελεί αποκύημα μιας «τραχιάς» πορείας των ηρώων καθ' όλη την προηγούμενη κινηματογραφική αφήγηση. Πρόκειται, δηλαδή, για μια πορεία που καταλήγει στη λύτρωση των ηρώων μέσω της καρναβαλικής τους αναγέννησης. Η καρναβαλική αυτή αναγέννηση των ηρώων θα εξεταστεί σε επόμενο κεφάλαιο. Προτού ασχοληθώ με το θέμα αυτό, κρίνω απαραίτητο να εξετάσω στο αμέσως επόμενο κεφάλαιο τους λόγους που οδήγησαν τον Bergman και τον Fellini να επιλέξουν τους τσιρκολάνους, τους σαλτιμπάγκους αυτούς ως πρωταγωνιστές και να ασχοληθούν με τη ζωή τους.

¹⁷³ Ο Μπέργκμαν μιλάει για τον Μπέργκμαν, ό.π., σ.101-102

3. *Σκηνή πᾶς ο βίος*: Σύγκριση (ταύτιση) καθημερινής ζωής με τη ζωή των παλιάτσων

*Δυστυχισμένη είναι η ύπαρξη του ανθρώπου και πάντοτε χωρίς βαθύτερο νόημα. Κι ένας παλιάτσος μπορεί να είναι η μοίρα της.*¹⁷⁴

Μέσα από τη *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων* και τη *Strada* είναι δυνατόν να γίνει μια σύγκριση της ζωής των παλιάτσων με εκείνη των υπολοίπων ανθρώπων. Αφού, δηλαδή, *σκηνή πᾶς ο βίος*, όπως υποστηρίζει ο Παλλάδας,¹⁷⁵ μπορούν να βρεθούν ορισμένα «ανάλογα» μεταξύ της «σκηνής» που παίζεται το καλλιτεχνικό δράμα και της «σκηνής» που παίζεται το πραγματικό δράμα της ζωής.

Όπως έχει ήδη επισημανθεί, ο Bergman και ο Fellini είχαν ιδιαίτερη σχέση με τους καλλιτέχνες του τσίρκου και του βαριετέ, με τους καλλιτέχνες, δηλαδή που θεωρούνταν ότι ανήκουν στο κατώτατο σημείο στον κόσμο της ψυχαγωγίας, που θεωρούνταν «παρακατιανοί», κατά τον χαρακτηρισμό του Bergman.¹⁷⁶ Επιπροσθέτως, ο Fellini θεωρούσε, ότι «ο κινηματογράφος είναι και καρναβάλι και τσίρκο και λούνα παρκ και αλογάκια που γυρίζουν και σαλτιμπάγκοι»,¹⁷⁷ διακρίνοντας έτσι μια οργανική ομοιότητα ανάμεσα στις παραπάνω μορφές τέχνης. Εκτός, όμως, από τα παραπάνω, οι δύο Ευρωπαίοι σκηνοθέτες διέκριναν μία αντιστοιχία μεταξύ της ζωής των σαλτιμπάγκων και της καθημερινής ζωής των ανθρώπων της εποχής εκείνης.

Κρίνεται, όμως, αναγκαίο τα στοιχεία αυτά να συνυπολογιστούν με τη χρονική στιγμή που γυρίστηκαν η *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων* και η *Strada*. Οι δύο ταινίες γυρίστηκαν με έναν χρόνο διαφορά, το 1953 η πρώτη, το 1954 η δεύτερη, δηλαδή λίγα χρόνια μετά τη λήξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Δεν πρέπει, επίσης, να παραγνωρίζεται, ότι η Ευρώπη είχε ήδη γνωρίσει έναν ακόμα Παγκόσμιο Πόλεμο και μία ρευστή οικονομικο-πολιτικο-κοινωνική εποχή, που είναι γνωστή στην Ιστορία ως Μεσοπόλεμος. Συνυπολογίζοντας λοιπόν και το ιστορικό παρελθόν, οι συνέπειες του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου για την

¹⁷⁴ Φρειδερίκος Νίτσε, *Τάδε έφη Ζαρατούστρας*, ελλ. μετάφραση Εμμ. Ανδρουλιδάκης, Παλαμάς-Κορθολιάννης και Σία, Αθήνα, 1961, σ.23

¹⁷⁵ Πέπη Ρηγοπούλου, *Ο Νάρκισσος, Στα ίχνη της εικόνας και του μύθου*, Πλέθρον, Αθήνα 2002², σ.23

¹⁷⁶ Ο Μπέργκμαν μιλάει για τον Μπέργκμαν, σ.104

¹⁷⁷ Κοστάντσο Κοσταντίνι, *Συζητήσεις με τον Φεντερίκο Φελλίνι*, , ελλ. μετάφραση Τούλα Τόλια, Εξάντας, Αθήνα, 1997, σ. 73

Ευρώπη¹⁷⁸ ήταν κάτι παραπάνω από καταστροφικές σε όλα τα επίπεδα του ανθρώπινου βίου.

Ο Bergman, ζώντας τότε στη Σουηδία δεν επηρεάστηκε στον ίδιο βαθμό με άλλους σκηνοθέτες που έζησαν από κοντά τη φρίκη του πολέμου και τις συνέπειές του. Παρόλ' αυτά, όπως υποστηρίζει και ο Donner «ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος είχε επιρροή και σε καλλιτέχνες που έζησαν έξω από την καθαυτή σφαίρα της έντασης (όπως ο Bergman). Η οπτική του Bergman στη *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων*, ότι δηλαδή μόνο μέσα από τη βρομιά και την καταστροφή μπορεί να ξεκινήσει μία νέα ζωή αποτελεί μια θέαση των πραγμάτων που προκαλείται από τις εμπειρίες του πολέμου».¹⁷⁹

Και αν ο Bergman ήταν μακριά από τη σφαίρα της έντασης, ο Fellini βρέθηκε στο κέντρο των γεγονότων, στη βομβαρδισμένη Ιταλία. Ο Fellini ανήκει στη γενιά των σκηνοθετών που έζησαν από κοντά τις δυσχέρειες που προκλήθηκαν στην καθημερινότητα του ανθρώπου της εποχής εκείνης, αλλά και στην κινηματογραφική βιομηχανία. Όπως έχει ήδη περιγραφεί σε προηγούμενο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας,¹⁸⁰ ως αποτέλεσμα της καταστροφής των κινηματογραφικών στούντιο, προέκυψε ουσιαστικά ένα από τα σημαντικότερα κινήματα της Ιστορίας του κινηματογράφου, ο νεορεαλισμός, που εξ ανάγκης έσπρωξε τους σκηνοθέτες να εκμεταλλευτούν τους εξωτερικούς χώρους για τα γυρίσματα των ταινιών τους.

Οι όροι που δημιούργησε ο πόλεμος, λοιπόν, κατέστησαν τα αισθήματα της αβεβαιότητας και της ανασφάλειας κεντρικά στους ανθρώπους της εποχής. Στη *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων* και στη *Strada* τα αισθήματα αυτά κατέχουν ουσιώδη ρόλο. Οι δύο σκηνοθέτες επιδιώκουν να ταυτίσουν τη ζωή των περιπλανώμενων καλλιτεχνών με τη ζωή των υπόλοιπων ανθρώπων. Πράγματι, οι άνθρωποι της εποχής δεν ένιωθαν περισσότερο ασφαλείς από ό,τι οι παλιάτσοι στις δύο εξεταζόμενες ταινίες. Το μέλλον των ανθρώπων της εποχής δε φάνταζε καθόλου πιο βέβαιο από το μέλλον του *Άλμπερτ*, του *Φροστ*, του *Ζαμπανό*.

Αξίζει να σημειωθεί, ότι η παραπάνω ταύτιση είναι δυνάμει διαχρονική. «Ο καλλιτέχνης μπορεί να ειπωθεί ως συλλογικό σύμβολο του ανθρώπου του καιρού μας. Ο καλλιτέχνης εκφράζει πάντα την ανασφάλεια, η οποία σήμερα είναι παντού

¹⁷⁸ Οι συνέπειες ήταν καταστροφικές για όλην την ανθρωπότητα βέβαια, σημειώνεται όμως μόνο η Ευρώπη, καθώς στην παρούσα εργασία οι εξεταζόμενοι σκηνοθέτες ήταν Ευρωπαίοι.

¹⁷⁹ Jörn Donner, *The Films of Ingmar Bergman from "Torment" to "All These Women"*, Dover Publication, INC., New York, 1972, σ.108

¹⁸⁰ Στο κεφάλαιο 2.1

πραγματικότητα», γράφει ο Donner το 1972, σχολιάζοντας τη *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων*.¹⁸¹

Ακριβώς, όμως, ανεξαρτήτως των συνεπειών του πολέμου στοιχεία της ζωής των καλλιτεχνών, υπάρχουν και στη ζωή των υπολοίπων ανθρώπων. Τα αισθήματα της ταπείνωσης και της μοναξιάς που θίγονται και στις δύο ταινίες είναι αισθήματα που διαχρονικά δοκιμάζουν οι άνθρωποι.

Επιπλέον, κεντρικό ρόλο παίζει και η προδοσία. Στη *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων* αφενός, η προδοσία είναι πανταχού παρούσα, από την αρχή της κινηματογραφικής αφήγησης, όταν ο θεατής βλέπει την πινακίδα με τον τίτλο του έργου -«Προδοσία»- που παίζει ο θίασος *Σούμπεργκ*, μέχρι την προδοσία που επιτελείται σε βάρος του *Άλμπερτ*, αλλά και την ατελέσφορη προδοσία που δοκιμάζει να κάνει και ο *Άλμπερτ* σε βάρος της *Ανν*. Στη *Strada*, αφετέρου η προδοσία παίζει επίσης έναν σημαντικό ρόλο, αφού ο *Ζαμπανό* προδίδει με κάθε ευκαιρία την –τρόπον τινά- άτυπη σχέση που έχει με την *Τζελσομίνα*. Μέσω της προδοσίας οι ήρωες προσδοκούν τη βελτίωση των όρων ζωής τους, η οποία δεν επιτελείται, όχι τουλάχιστον μέσω αυτής της οδού. Οι ήρωες και των δύο ταινιών βλέπουν να προδίδονται τα όνειρά τους.

Τα παραπάνω στοιχεία, λοιπόν, μεγεθύνονται στις δύο κινηματογραφικές αφηγήσεις, προκειμένου να καταδείξουν τον ρόλο που διαδραμάτιζαν στις κοινωνίες της εποχής, (έναν ρόλο που εν πολλοίς διαδραματίζουν και στη σημερινή εποχή), κοινωνίες νεότερες. Ιδιαίτερα, μάλιστα, το αίσθημα της μοναξιάς γίνεται περισσότερο αισθητό στη μετανεωτερική – ατομοκεντρική κοινωνία, μια κοινωνία που περιθωριοποιεί κάθε έκφανση συλλογικότητας.

Στο επόμενο κεφάλαιο θα επιχειρήσω να αναλύσω αυτή ακριβώς τη σύγκρουση της συλλογικότητας που εξέφραζαν το τσίρκο και οι λαϊκές γιορτές ως θεμελιώδες στοιχείο ενός πεπερασμένου πολιτισμού, που έρχεται σε αντιπαράθεση με έναν νεότερο πολιτισμό.

¹⁸¹ Jörn Donner, ό.π., σ. 109

4. Συλλογικότητα vs Νεοτερικότητα

«Πιστεύω στ' αλήθεια πως είμαι ένα κλόουν. Οι κλόουν είναι οι πρώτοι και οι πιο παλιοί αμφισβητίες και είναι μεγάλο κρίμα που είναι καταδικασμένοι να εξαφανιστούν κάτω απ' την πίεση του τεχνολογικού πολιτισμού. Δεν είναι μόνο ένας γοητευτικός μηχανισμός που χάνεται μαζί τους, αλλά μια εμπειρία ζωής, μια άποψη του κόσμου», υποστήριζε ο Federico Fellini.¹⁸²

Αυτή, λοιπόν, η «εμπειρία ζωής», όπως τη χαρακτήριζε ο Fellini χάνεται σταδιακά στη νεοτερικότητα¹⁸³, η οποία θεμελιώνεται στον ατομοκεντρισμό. Το αντιθετικό ζεύγος συλλογικότητα vs νεοτερικότητα, όπως και πολλά άλλα παρόμοια ζεύγη δημιουργήθηκαν την εποχή του Διαφωτισμού.¹⁸⁴ Τα αντιθετικά ζεύγη και η πολικότητα που δημιουργούν συγκροτούν τον κόσμο ως εννοιακή απόδοση. Όταν υπάρχει το "vs" ανάμεσα σε δυο όρους σημαίνει, ότι ένας από τους δύο πρέπει να απαιρεθεί. Εν προκειμένω η νεοτερικότητα πρέπει να υπερισχύσει της συλλογικότητας και η επιλο ή της νεοτερικότητας καθίσταται πιεστική. Η νεοτερικότητα, λοιπόν, επιθυμεί να σβήσει τα αποτυπώματα του παρελθόντος, επιθυμεί να εξαλείψει ό,τι ενώνει το τώρα με το πριν, το σήμερα με το χτες.

Η νεοτερικότητα τοποθετείται χρονικά από τον 17^ο αιώνα και μετά.¹⁸⁵ Από τότε κι έπειτα, όπως άλλωστε υποστηρίζει και ο Μπαχτίν «η λαϊκή καρναβαλική ζωή (σε σχέση με τον Μεσαίωνα) αρχίζει να εξασθενεί: χάνει την παλλαϊκότητά της, το ειδικό της βάρος στη ζωή των ανθρώπων ελαττώνεται σημαντικά, οι μορφές της φτωχαίνουν, αραιώνουν και απλοποιούνται. Από την εποχή της Αναγέννησης αναπτύσσεται η αυλική εορταστική μασκαράτα, που απορροφά μια ολόκληρη σειρά καρναβαλικών μορφών και συμβόλων».¹⁸⁶

Το τσίρκο, όπως και το καρναβάλι εξέφραζαν τη συλλογικότητα, παρείχαν το κατάλληλο πεδίο, προκειμένου να αναμειχθούν ετερόκλητοι άνθρωποι. Κατά τη

¹⁸² Κοστάντσο Κοσταντίνι, ό.π., σ. 100

¹⁸³ Η νεοτερικότητα, ορίζεται, από τον Bauman ως εποχή ή τρόπος ζωής όπου η δημιουργία νέας τάξης συνίσταται στη διάλυση της «παραδοσιακής» τάξης, δηλαδή της κληροδοτημένης και παραδεδομένης τάξης και όπου το «είναι» σηματοδοτεί μια διαρκώς ανανεούμενη αρχή, Zygmunt Bauman, Η μετανεοτερικότητα και τα δεινά της, ελλ. μετάφραση Γιώργος-Ικαρος Μπαμπασάκης, Ψυχογιός, Αθήνα, 2002, σ.32

¹⁸⁴ Fredric Jameson, ελλ. μετάφραση Γιώργος Βάρσος, Το μεταμοντέρνο, ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού, Νεφέλη, Αθήνα, 1999, σ. 197

¹⁸⁵ Η νεοτερικότητα, σύμφωνα με τον Γκίντενς, αναφέρεται σε τρόπους ζωής ή οργάνωσης που εμφανίστηκαν στην Ευρώπη από τον 17^ο αιώνα και μετά, ενώ στη συνέχεια άσκησαν επιρροή λίγο πολύ σε παγκόσμια κλίμακα, Anthony Giddens, Οι συνέπειες της νεοτερικότητας, ελλ. μετάφραση Γιώργος Μερτίκας, επιμέλεια Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος, Εκδόσεις Κριτική, Αθήνα, 2001, σ.15

¹⁸⁶ Μιχαήλ Μπαχτίν, Ζητήματα της Ποιητικής του Ντοστογιέφσκι, ελλ. μετάφραση Αλεξάνδρα Ιωαννίδου, Πόλις, Αθήνα, 2008², σ. 210

νεοτερικότητα και την κυριαρχία του ατομοκεντρισμού το τσίρκο και το καρναβάλι ακολούθησαν μία φθίνουσα πορεία, παύοντας σχεδόν να υπάρχουν και μαζί τους έπαψαν να υπάρχουν και οι περιπλανώμενοι καλλιτέχνες. Πρόκειται, δηλαδή, για αρχαίους τύπους καρναβαλιού που όπως περιγράφει ο Μπαχτίν «διατηρούνται και συνεχίζουν να ζουν και να ανανεώνονται στο *πλανόδιο λαϊκό θέατρο* στις πλατείες καθώς και στο τσίρκο»¹⁸⁷. Ο Bergman και ο Fellini παρουσιάζουν στις ταινίες τους αυτήν την αλλαγή με τους παραπαίοντες περιπλανώμενους ηθοποιούς – θραύσματα μιας παλιάς παράδοσης· μιας παράδοσης εξασθενημένης, ξεχασμένης, «σκουριασμένης», η οποία αντικατοπτρίζεται στους ανθρώπους αυτούς.

Ο Νίτσε στο έργο του «Τάδε έφη Ζαρατούστρας», θέτει παραστατικά την πτώση του παλιάτσου και της παράδοσης που αντιπροσωπεύει, μιας παράδοσης που πρέπει να θαφτεί. Ο Νίτσε περιγράφει την παράσταση ενός σχοινοβάτη, ενός παλιάτσου, που κατά τη διάρκεια του νούμερού του πέφτει από το σχοινί στην πλατεία και σκοτώνεται. Ο Ζαρατούστρας μεταφέρει το κουφάρι του παλιάτσου στη νυχτερινή του περιδιάβαση, ώσπου την αυγή τον θάβει στην κουφάλα ενός δέντρου προστατεύοντας το από τους λύκους.¹⁸⁸ Πρόκειται, ουσιαστικά, για την ταφή μιας παράδοσης που μετέφερε ο παλιάτσος κατά τη νεοτερικότητα, μιας παράδοσης όμως που θα μείνει προστατευμένη, έτοιμη να λειτουργήσει ως πολιορκητικός κριός στον ναρκισσισμό της νεοτερικότητας.

Κατά τη νεοτερικότητα, επομένως, διαρρηγνύεται με σταθερά βήματα η συνάφεια του παρελθόντος χρόνου με τον παρόντα χρόνο. Για να εγκαθιδρυθεί, άλλωστε, ένα νέο καθεστώς, το πρώτο πράγμα που πρέπει να κάνει είναι να αφανίσει το προηγούμενο και αυτό είναι κάτι που γνωρίζουν καλά οι μηχανισμοί της νεοτερικότητας.

Στη νεοτερικότητα, λοιπόν, το τσίρκο περιθωριοποιείται μαζί με τη συλλογικότητα που το εκφράζει. Οι ήρωες των δύο ταινιών τίθενται στο περιθώριο, εκφράζουν το περιθώριο και συνάμα αποτελούν την αρνητική εικόνα πάνω στην οποία εδράζεται η θετική εικόνα του αστικού προτύπου. Οι καλλιτέχνες έρχονται σε επαφή με ανθρώπους που ζούνε στο προστατευμένο κέλυφος της οικογένειας, νοσταλγούν την προστατευμένη αυτή κοινωνία, όμως βαθιά μέσα τους γνωρίζουν, ότι δε θα επιστρέψουν ποτέ εκεί. Καταδικασμένοι σε μια διαρκή κίνηση ή ακόμα και έχοντας την επιλέξει, παραμένουν θραύσματα μιας εκπεπτοκυίας. παράδοσης.

Στο σημείο αυτό κρίνεται σκόπιμο, αν όχι και αναγκαίο να γίνει μια σύντομη παράθεση της παράδοσης αυτής ακριβώς από την οποία προέρχονται οι κλόουν, οι παλιάτσοι, οι

¹⁸⁷ Μιχαήλ Μπαχτίν, ό.π., σ. 210

¹⁸⁸ Φρειδερίκος Νίτσε, ό.π., σ. 21-26

γιορτές από τις οποίες προέκυψαν και ο ρόλος τους στη ζωή των ανθρώπων. Η παράθεση αυτή πραγματοποιείται στο κεφάλαιο που ακολουθεί.

5. Μια καρναβαλική παράδοση

Στη *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων* οι καλλιτέχνες του τσίρκου *Αλμπέρτι* κάνουν μία καθαρά καρναβαλική παρέλαση στο κέντρο της πόλης, προκειμένου να διαφημίσουν τη βραδινή τους παράσταση. Η παρέλαση πραγματοποιείται με τη συνεπικουρία ενός καρναβαλικού άρματος και ανάλογη μουσική υπόκρουση, ενώ το αστικό πλήθος στέκεται και τους κοιτάει ευδιάθετα και με περιέργεια. Στη *Strada* οι υπαίθριες παραστάσεις του *Ζαμπανό* λαμβάνουν χώρα σε πλατείες και δρόμους. Τα δρώμενα αυτά μεταφέρουν ουσιαστικά μια καρναβαλική παράδοση. «Ως βασικό πεδίο των καρναβαλικών δρώμενων χρησιμεύει η πλατεία και οι δρόμοι που οδηγούν σε αυτήν. Το κεντρικό πεδίο δε μπορεί παρά να είναι η πλατεία μια και το καρναβάλι ως ιδέα είναι γεγονός παλλαϊκό και καθολικό: πρέπει να έρθουν όλοι σε επαφή. Η πλατεία είναι σύμβολο παλλαϊκό», σημειώνει ο Μπαχτίν.¹⁸⁹

Τα παραπάνω θεάματα, λοιπόν, που παρουσιάζονται στις δύο υπό εξέταση ταινίες δεν είναι εντελώς ξένα στους ανθρώπους που τα παρακολουθούν, φέρνουν στο νου τους μνήμες. Η παρέλαση των σαλτιμπάγκων από τη μία πλευρά, τα δρώμενα του *Ζαμπανό* και της *Τζελομίνια* από την άλλη πλευρά θυμίζουν κάτι από τις μεσαιωνικές καρναβαλικές γιορτές (που την εποχή εκείνη έχουν ήδη εκφυλιστεί, δεν είναι όμως εντελώς άγνωστες στον κόσμο), με πιο γνωστή αυτή της «Γιορτής των Τρελών ή των Μωρών», η οποία με τη σειρά της έχει τις ρίζες της στα ρωμαϊκά Σατουρνάλια και πηγαίνοντας ακόμα πιο πίσω στα αρχαιοελληνικά δρώμενα¹⁹⁰. Στις πλατείες την εποχή του μεσαίωνα γιορτάζονταν κάθε λογής «καρναβάλια».¹⁹¹

Όπως αναφέρει ο Μπαχτίν, ο άνθρωπος του Μεσαίωνα ζούσε σχεδόν δύο ζωές, μία επίσημη, μονολιθικά σοβαρή, υποταγμένη στην αυστηρή ιεραρχική τάξη και τη ζωή της

¹⁸⁹ Μιχαήλ Μπαχτίν, ό.π., σ. 206-207

¹⁹⁰ Γιάννης Κιουρτσάκης, *Καρναβάλι και Καραγκιόζης, οι ρίζες και οι μεταμορφώσεις του λαϊκού γέλιου*, Κέδρος, Αθήνα, 1985, σ.49-52. Ενδεικτικά, αναφέρω επίσης τέτοιου είδους γιορτές: *Διονύσια*, *Ανθροστήρια*, *Θεσμοφορία* (από την ελληνική αρχαιότητα), *Βακханάλια*, *Σατουρνάλια*, *βυζαντινές Καλάνδες* (από τον μεσαίωνα), *Σάκαια* (Βαβυλώνα), *Πουρίμ* (των Εβραίων), *Holi* (στην Ινδία), Γιάννης Κιουρτσάκης, ό.π., σ.31

¹⁹¹ Γιάννης Κιουρτσάκης, ό.π., σ.119-120

πλατείας του καρναβαλιού, ελεύθερη και γεμάτη δισυπόστατο γέλιο, φάρσες και ιεροσουλίες.¹⁹² Αυτές ακριβώς οι δύο ζωές αντικατοπτρίζονται ιδιαίτερα στη σκηνή της παρέλασης στη *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων*, όπου από τη μία βρίσκονται οι «καθωσπρέπει» αστοί και από την άλλη οι «χοντροκομμένοι» σαλτιμπάγκοι. Τα όρια αυτά μοιάζουν να έρχονται ξαφνικά να περιφρουρήσουν οι αστυνόμοι, διαλύοντας την παρέλαση των σαλτιμπάγκων, μην παραλείποντας να τους προσβάλλουν («βρωμο-σαλτιμπάγκοι», αναφωνεί ο αστυνομικός στο τέλος της σκηνής).¹⁹³

Παράλληλα με τις προαναφερθείσες γιορτές το καρναβαλικό στοιχείο ενυπήρχε και στην *commedia dell'arte*, τους ζογκλέρ και τους αυλικούς τρελούς του Μεσαίωνα, τους μπουφόνους της Αναγέννησης, τους κλόουν του Σαίξπηρ, τα χονδροειδή θεατρικά πρόσωπα των *Balli di Sfessania* του Ζακ Καλλό¹⁹⁴ και μετέπειτα βέβαια στα θεατρικά μπουλούκια, στο θέατρο του βαριετέ και στο τσίρκο. Ο *Φροστ*, η *Τζελσομίνα*, ο *Τρελός* έχουν προκύψει από όλες τις παραπάνω μορφές. Οι κλόουν αυτοί έχουν πράγματι μεταξύ άλλων προγόνους τους τον Αρλεκίνο και τον Πιερότο της *commedia dell'arte*.¹⁹⁵

Ο Σαίξπηρ¹⁹⁶, επίσης, διαλέγει τους «τρελούς» ως τους αμφισβητίες του ισχύοντος νοσηρού περιβάλλοντος και αγγελιαφόρους του νέου και του υγιούς.¹⁹⁷ «Ο ρομαντικός ποιητής δυσανεστημένος από την κοινωνία, αλλά πρόθυμος να την κρίνει και να επέμβει σ' αυτήν υπό την ιδιότητα του ποιητή- μπορούσε κάλλιστα να ταυτιστεί με το πρότυπο του μπουφόνου ήρωα και να το κάνει να παίζει το δικό του μέρος», σημειώνει ο Σταρομπίνσκι.¹⁹⁸

Βέβαια, ο «τρελός» στον Σαίξπηρ έχει το τρόπον τινά θεσμοθετημένο δικαίωμα να κρίνει και να επικρίνει την καθεστηκυία τάξη, χωρίς την οποιαδήποτε κύρωση. Στη

¹⁹² Μιχαήλ Μπαχτίν, ό.π., σ. 208-209

¹⁹³ Οι αρχές απομακρύνουν τους παλιάτσους από τους πολίτες, φοβούμενοι μη «μολύνουν» τα χρηστά ήθη, φοβούμενοι μην αναμειχθούν μεταξύ τους τα δύο σώματα των συγκεντρωμένων και γίνουν ένα. Φοβούμενοι, λοιπόν, την περίπτωση του καρναβαλικού δισωματικού σώματος, όπως, το εννοεί ο Μπαχτίν, Γιάννης Κιουρτσάκης, ό.π., σ. 85

¹⁹⁴ Ζαν Σταρομπίνσκι, Το πορταίτο του καλλιτέχνη ως Σαλτιμπάγκου, ελλ. Μετάφραση Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Εξάντας, Αθήνα, 1991, σ.19

¹⁹⁵ Η *commedia dell'arte* ήταν μια μορφή θεάτρου που άρχισε στην Ιταλία τον 16^ο αιώνα και άκμασε ιδιαίτερα κατά τους δύο επόμενους αιώνες. Ο θίασος αποτελούνταν από δέκα άτομα: οκτώ άντρες και δύο γυναίκες. Έξω από την Ιταλία το είδος αυτό είναι γνωστό ως «Ιταλική κωμωδία». http://en.wikipedia.org/wiki/Commedia_dell'arte. Η *commedia dell'arte* ασχολήθηκε κυρίως με την αγάπη, τη ντροπή, τις ίντριγκες, τα έξυπνα κόλπα για να αποκτήσει κανείς κάποια χρήματα. www.theatrehistory.com/italian/commedia_dell_arte_001.html - 21k

¹⁹⁶ Η μορφή του τρελού είναι χαρακτηριστική στα έργα *Όνειρο θερινής νυκτός*, *Ο Βασιλιάς Ληρ*, *Ο Έμπορος της Βενετίας*, *Φάλσταφ*, *Πολύ κακό για το τίποτα*.

¹⁹⁷ Ζαν Σταρομπίνσκι, Το πορταίτο του καλλιτέχνη ως Σαλτιμπάγκου, ελλ. Μετάφραση Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Εξάντας, Αθήνα, 1991, σ.22

¹⁹⁸ Ζαν Σταρομπίνσκι, ό.π., σ.22

Strada, όμως, φαίνεται ότι το δικαίωμα αυτό ο *Τρελός* δεν το έχει αναγνωρισμένο από όλους. Ο *Ζαμπανό* συγκεκριμένα δε συμεριζεται το «δικαίωμα» του *Τρελού* να λέει ό,τι θέλει, παρ' όλες τις προσπάθειες του ιδιοκτήτη του τσίρκου να κατευνάσει τα πνεύματα («Μην του δίνεις σημασία, τρελός είναι»).

Όπως και να έχει, ο κλόουν, ο παλιάτσος, ο σαλτιμπάγκος, ο σαιξπηρικός τρελός μπορούν να χαρακτηρίσουν τους ήρωες της *Νύχτας των Σαλτιμπάγκων* και της *Strada*. Ο Fellini, όμως, κάνει σαφή διάκριση μεταξύ του κλόουν και του παλιάτσου: σημειώνει ότι στα αγγλικά η έννοια «κλόουν» σημαίνει άξεστος, τραχύς, αδέξιος και αργότερα σήμαινε εκείνον που κάνει το κοινό να γελάει. Η αντίστοιχη ιταλική λέξη, υποστηρίζει ο Fellini είναι ο «παλιάτσος». Υπογραμμίζει, όμως, ότι η αγγλική λέξη «υψώνει» τη λέξη περισσότερο από την ιταλική: ο «παλιάτσος» ανήκει στις ζωοπανήγυρες και στις αγορές, ενώ ο «κλόουν» στο θέατρο και το τσίρκο. Από αυτή τη σκοπιά, ταυτίζει τον *Ζαμπανό* με την έννοια του «παλιάτσου» και τον *Τρελό* με εκείνη του κλόουν.¹⁹⁹

Χαρακτηριστικό γνώρισμα, πάντως, κάθε είδους κλόουν αποτέλεσε ανά τις εποχές είτε η μάσκα, με την οποία έκρυβαν το πρόσωπό τους, είτε το μακιγιάρισμα που έκαναν καθιστώντας ουσιαστικά το ίδιο το πρόσωπό τους μία μάσκα, ένα προσωπίο. Με το θέμα αυτό, με τη λειτουργία δηλαδή της μάσκας του παλιάτσου, θα ασχοληθώ στο επόμενο κεφάλαιο.

¹⁹⁹ Federico Fellini, *Fellini on Fellini*, english translation Isabel Quigley, Da Capo Press, United States of America, 1996, σ.123

6. Η λειτουργία της μάσκας

Ο Levi-Strauss στο βιβλίο του *Ο δρόμος της μάσκας* εξετάζοντας τη λειτουργία της μάσκας των ιθαγενών καταλήγει στο συμπέρασμα, ότι οι μάσκες δε μπορούν να ερμηνευθούν ούτε από μόνες τους ούτε σαν χωριστά αντικείμενα και ότι κάθε μάσκα για να υφίσταται σημαίνει ότι φέρει συγκεκριμένες δυνάμεις και χαρακτηριστικά.²⁰⁰

Συμπληρωματικά στην παραπάνω σκέψη μπορεί να παρατεθεί η διατύπωση της Δήμητρας Μήττα, ότι «τα προσωπεία δεν μπορούν να ερμηνευθούν από μόνα τους ως ξεχωριστά αντικείμενα ή να αντιμετωπιστούν μόνο ή κυρίως αισθητικά. Η ερμηνεία του προσωπίου μπορεί να γίνει μόνο μέσα στα συμφραζόμενά του».²⁰¹

Οι ήρωες των δύο ταινιών δε φορούν βέβαια μάσκες, έχουν ακριβώς όμως καταστήσει ουσιαστικά το ίδιο τους το πρόσωπο μία μάσκα, ένα προσωπίο. Ο Bergman και ο Fellini έχουν «πλάσει» πρόσωπα-προσωπεία των δύο πρωταγωνιστών (*Άλμπερτ*, *Ζαμπανό*). Και τα δύο είναι εξίσου τραχιά, έχουν «χοντροκομμένα» χαρακτηριστικά, φανερώνοντας έτσι τον τραχύ χαρακτήρα των ηρώων, αλλά και την ψυχική και σωματική τους κούραση. Η Άνν, επίσης, μοιάζει κι εκείνη να φοράει προσωπίο, ένα προσωπίο μιας θελκτικής νεαρής καλλιτέχνιδος, που μαρτυρά ωστόσο την ανασφάλειά της και την ταπεινή κοινωνική της θέση με τον πρόχειρα επιτηδευμένο καλλωπισμό της. Η δε *Τζελσομίνα* ίσως να φοράει το πιο οφθαλμοφανές προσωπίο, ταυτιζόμενη με κλόουν (όπως έχει εκτενώς αναλυθεί στο εισαγωγικό μέρος της *Strada*).

Τα προσωπεία, λοιπόν, των ηρώων των δύο ταινιών μπορούν να ερμηνευθούν μόνο στο συγκεκριμένο πλαίσιο που οι ήρωες εμφανίζονται, που δεν είναι άλλο από την δουλειά τους να διασκεδάζουν τον κόσμο κάτω από δύσκολες συνθήκες ζωής. Έτσι μόνο αποκτούν σημασία τα πρόσωπα-προσωπεία των ηρώων. Αν ο Bergman, δηλαδή, παρουσίαζε το προσωπίο του *Άλμπερτ*, σε μια άλλη ταινία του και το «έδινε» σε έναν άνθρωπο που ήταν τραπεζίτης λόγου χάρη, θα έχανε όλα τα εν γένει χαρακτηριστικά του και θα υπόκειτο σε μία αν μη τι άλλο εντελώς διαφορετική ερμηνεία.

Στο σημείο αυτό αξίζει να αναφερθεί και η σημασία που είχε στα αρχαία ελληνικά η λέξη προσωπίον ή προσωπίς ή προσώπιον ή πρόσωπον, που είναι συνυφασμένη με το

²⁰⁰ Claude Levi-Strauss, *Ο δρόμος της μάσκας*, ελλ. μετάφραση Ρούλα Λεκανίδου-Βαδαβούκα, Χατζηνικολή, Αθήνα, 1981, σ.13-15

²⁰¹ www.Komvos.edu

φτιασίδι, με την άσχημη εμφάνιση, με την προσποίηση, μίμηση.²⁰² Από τις σημασίες αυτές μπορούν οι δύο τελευταίες να έχουν εν προκειμένω εφαρμογή. Οι ήρωες την ώρα της παράστασης μιμούνται, προσποιούνται κάτι άλλο από αυτό που είναι. Όπως σημειώνει και ο Κιουρτσάκης, «η μάσκα είναι ο πιο ριζικός, ο πιο συγκλονιστικός τρόπος που ανακάλυψαν οι άνθρωποι για να καταργήσουν την αρχή της ταυτότητας».²⁰³ Μέσω αυτής της κατάργησης της ταυτότητας του καλλιτέχνη, ο θεατής αφενός δύναται να ταυτιστεί μαζί του, ο καλλιτέχνης αφετέρου καταργώντας κάθε φορά την ταυτότητά του, αντιμετωπίζει τον κίνδυνο να μην την επανακτήσει. Ο καλλιτέχνης, δηλαδή, κινδυνεύει να «χάσει» το πρόσωπό του και στη θέση του να αποκτήσει ένα προσωπείο.

Οι άνθρωποι του θεάματος, λοιπόν, έχουν την ανάγκη να φορούν μία «μάσκα», με την οποία γίνονται κάποιο άλλοι· υποκρίνονται και για να υποκριθούν πρέπει να βγουν από την προσωπικότητά τους. Ο Ζαμπανό φτιάχνει με το μακιγιάζ στο πρόσωπο της *Τζελομίνα* μια μάσκα ουσιαστικά, προκειμένου να συμμετάσχει στην πρώτη της παράσταση. Πίσω όμως από τη μάσκα της *Τζελομίνα*, όπως και όλων των υπολοίπων ηρώων, κρύβεται μια άλλη μάσκα, η οποία κρύβει με τη σειρά της μία άλλη μάσκα.

Επομένως, πρόκειται για ένα παιχνίδι, όμοιο με τη «μπάμπουσκα», τη γνωστή ρωσική κούκλα, μη μπορώντας κανείς να καταλάβει το αληθινό πρόσωπο του καλλιτέχνη από αυτό που παίρνει για την ανάγκη του κάθε ρόλου του· μη μπορώντας κανείς να καταλάβει ποιο είναι το πρόσωπο και ποιο το προσωπείο του. Ο παλιάτσος ανάμεσα σε δεκάδες ή εκατοντάδες προσωπεία, που έχει κατά καιρούς δημιουργήσει μπορεί και να χάσει την αίσθηση του πραγματικού: «Είναι το πρόβλημα του προσώπου και του προσωπείου. Πόσα προσωπεία πρέπει να βγάλουμε, μέχρι να φτάσουμε στο πραγματικό πρόσωπο; Και βέβαια, αυτό δεν είναι πρόβλημα μόνο του ηθοποιού, αλλά και πρόβλημα κάθε ανθρώπινης ύπαρξης. Είμαστε άνθρωποι ή προσωπεία;», αναφέρει ο Μάλκολμ Μπράντμπερι²⁰⁴, ενώ ο Γιάννης Τσαρούχης αναφέρει σχετικά ότι : «Η μανία μου για τη μάσκα σταμάτησε όταν μια μέρα ανακάλυψα πως το ανθρώπινο πρόσωπο είναι κι αυτό μια μάσκα».²⁰⁵

Οι ήρωες των δύο ταινιών, λοιπόν, έχουν χάσει την αίσθηση για το ποιο είναι το πραγματικό τους πρόσωπο, έχουν χάσει ουσιαστικά τον ίδιο τους τον εαυτό. Όσο, όμως, η κινηματογραφική αφήγηση προχωράει προς το τέλος της και οι ήρωες διαισθάνονται όλο και περισσότερο τον εαυτό τους, το «προσωπείο» δίνει τη θέση του στο αληθινό τους

²⁰² www.Komvos.edu

²⁰³ Γιάννης Κιουρτσάκης, ό.π., σ. 148

²⁰⁴ www.Komvos.edu

²⁰⁵ www.Komvos.edu

πρόσωπο. Ο *Άλπερτ* και ο *Ζαμπανό* «πετούν» τη μάσκα του κτηνώδους, αλλά και πληγωμένου από τη ζωή άντρα αποκτώντας ανθρώπινα χαρακτηριστικά και επαναπροσδιορίζοντας την ύπαρξή τους. Η *Ανν* «πετά» αντίστοιχα το προσωπίο της νεαρής φιλόδοξης καλλιτέχνιδος, έτοιμης να πετύχει τους στόχους της με κάθε μέσο, ενώ ο *Φροστ* εμφανίζεται για πρώτη φορά στην κινηματογραφική αφήγηση ξεβαμμένος.

Είναι μάλιστα χαρακτηριστικό, ότι τα πρόσωπα των τριών πρωταγωνιστών που εμφανίζονται και στο τέλος της αφήγησης των δύο ταινιών (δηλαδή του *Άλπερτ*, της *Ανν* και του *Ζαμπανό*) καθ' όλη τη διάρκεια της κινηματογραφικής αφήγησης έχουν σχεδόν πάντα σκληρά και αυστηρά χαρακτηριστικά, κάνοντας ελάχιστες συσπάσεις, χαρακτηριστικά δηλαδή που έχει μια κανονική μάσκα. Μία μάσκα αποτυπώνει συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, τα οποία εκείνος που τη φοράει αποδέχεται μην έχοντας την ευελιξία να αλλάζει, καθώς, περνάει από πιθανές συναισθηματικές μεταπτώσεις.

Στο τέλος λοιπόν τόσο της *Νύχτας των Σαλτιμπάγκων* όσο της *Strada*, τα πρόσωπα των πρωταγωνιστών παίρνουν πλέον ανθρώπινα χαρακτηριστικά. Τα πρόσωπα του *Άλπερτ* και της *Ανν*, από τη μία πλευρά γλυκαίνουν, το χαμόγελο που διαγράφεται αργά αργά αποκαλύπτει τα ανθρώπινα χαρακτηριστικά του προσώπου τους. Ο *Ζαμπανό*, από την άλλη πλευρά, αποκτά κι εκείνος ένα ανθρώπινο πρόσωπο. Οι σταδιακές συσπάσεις του προσώπου του αποκαλύπτουν έναν συναισθηματικό κόσμο, που αν και ο *Ζαμπανό* τον έκρυβε, ενυπήρχε στον ήρωα. Πρόκειται για μία αποκάλυψη, άλλωστε, που φτάνει στην κορύφωσή της με το λυτρωτικό του κλάμα.

Το «πέταγμα» λοιπόν της μάσκας, που οι ίδιοι οι ήρωες έχουν αποφασίσει τους οδηγεί (στις υπό εξέταση κινηματογραφικές αφηγήσεις) σε ένα λυτρωτικό τέλος. Στο λυτρωτικό αυτό τέλος, όμως, παίζει σημαντικό ρόλο και η «ανοιχτότητα» του τοπίου-σκηνικού που επιλέγουν οι δύο δημιουργοί, αλλά και του σώματος των ηρώων, θέματα που θα αναπτυχθούν στο επόμενο κεφάλαιο.

7. Μπαρόκ τοπίο – γκροτέσκο σώμα

Το μπαρόκ τοπίο είναι εν γένει το ανοιχτό τοπίο, ένα τοπίο «ανοιχτό» στις αλλαγές. Ένα τέτοιο τοπίο επιλέγουν ο Bergman και ο Fellini ως σκηνικό, για να στήσουν τη *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων* ο πρώτος, τη *Strada* ο δεύτερος. Βέβαια, ούτως ή άλλως, ο κεντρικός άξονας και των δύο, οι περιπλανώμενοι καλλιτέχνες, υπαγορεύουν ένα τέτοιου είδους σκηνικό, όμως πέραν αυτού το σκηνικό αυτό επιτελεί και άλλες διεργασίες.

Για να φωτιστούν, όμως, οι διεργασίες που επιτελούνται μέσω αυτού του μπαρόκ τοπίου, κρίνεται απαραίτητο να διασαφηνιστεί ο όρος «μπαρόκ». Όπως αναφέρει ο Ζερμαίν Μπαζέν «η άποψη που τείνει σήμερα να επικρατήσει για την ετυμολογία του μπαρόκ θεωρεί ότι προέρχεται από τον όρο που χρησιμοποιούσαν οι κοσμηματοποιοί της Ιβηρικής Χερσονήσου, για να υποδηλώσουν τις πολύτιμες πέτρες με ακανόνιστο σχήμα – αρχικά επομένως η λέξη μπαρόκ σήμαινε “ατελής”». ²⁰⁶ Μάλιστα, «στην πορτογαλική γλώσσα η λέξη μπαρόκκο σημαίνει μαργαριτάρι με ακανόνιστο σχήμα», συμπληρώνει ο Χρύσανθος Χρήστου. ²⁰⁷

Το μπαρόκ, λοιπόν, τοπίο των δύο υπό εξέταση ταινιών είναι ένα τοπίο που μοιάζει να είναι ατελές, σα να πρόκειται για έναν in progress ζωγραφικό πίνακα, του οποίου ο δημιουργός να μην έχει δώσει ακόμα την τελική του μορφή. Το φυσικό τοπίο, άλλωστε, των δύο ταινιών, η ίδια η φύση δηλαδή είναι εν γένει ατελής και για να συνεχίσει να υπάρχει θα πρέπει να παραμείνει ατελής. Επιπροσθέτως, ως προέκταση του μπαρόκ τοπίου μπορούν να λογιστούν οι ζωές των ηρώων, που αντίθετα με την όποια στατικότητα, ²⁰⁸ βρίσκονται μόνιμα εν κινήσει, σε μια διαρκή εναλλαγή συναισθημάτων, σε μια διαρκή ψυχικών μεταπτώσεων, σε μια διαρκή αβεβαιότητα για την επιβίωσή τους.

«Ο καλλιτέχνης του μπαρόκ θέλει να προσεγγίσει την πολλαπλότητα των φαινομένων, την αέναη ροή των πραγμάτων. Οι συνθέσεις του είναι ανοιχτές και δυναμικές με τάση να επεκταθούν πέρα από τα όρια τους» ²⁰⁹, γράφει ο Ζερμαίν Μπαζέν και πράγματι τα στοιχεία αυτά έχουν εφαρμογή στις δύο υπό εξέταση ταινίες. Στην άποψη αυτή του Μπαζέν μπορεί επιπλέον να παρατεθεί η διατύπωση του Χρήστου, ότι «τα βασικά

²⁰⁶ Ζερμαίν Μπαζέν, Μπαρόκ και Ροκοκό, ελλ. μετάφραση Ανδρέας Παππάς, Υποδομή, Αθήνα, 1995, σ.7

²⁰⁷ Χρύσανθος Χρήστου, Η ευρωπαϊκή ζωγραφική του 17^{ου} αιώνα-το μπαρόκ (αποσπάσματα), Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα, 2006, σ.16

²⁰⁸ Στη *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων*, άλλωστε η μόνιμως εν κινήσει ζωή των σαλτιμπάγκων αντιπαρατίθεται με τη στατική αστική ζωή που εκπροσωπεί η πρώην γυναίκα του *Άλμπερτ*, η *Άγκντα*.

²⁰⁹ Ζερμαίν Μπαζέν, ό.π., σ. 7-8

χαρακτηριστικά του μπαρόκ είναι πάντα η αντιφατικότητα και η αντιθετικότητα, η πολλαπλότητα και η κινητικότητα, ο δυναμισμός και η επεκτατικότητα».²¹⁰

Άλλωστε, όπως γράφει και ο Deleuze «το μπαρόκ επινοεί το άπειρο έργο ή την άπειρη επιτέλεση. Το πρόβλημα δεν είναι πώς να τελειώσεις μια πτύχωση, αλλά πώς να την παρατείνεις πώς να την κάνεις άπειρη».²¹¹ Τόσο ο Bergman όσο και ο Fellini σε αυτό ακριβώς το άπειρο προσβλέπουν, σε μία «ανοιχτότητα», σε ένα κύκλο που δεν κλείνει ποτέ, σε μία πτύχωση που οδηγεί πάντοτε σε μία άλλη.

Με την «ανοιχτότητα» αυτή του τοπίου συνδέεται και η «ανοιχτότητα» του σώματος των δύο αντρών πρωταγωνιστών, του *Άλμπερτ* στη *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων*, του *Ζαμπανό* στη *Strada*. Και στις δύο περιπτώσεις, λοιπόν, πρόκειται για δύο ήρωες που έχουν ένα «ανοιχτό», ένα καρναβαλικό, ένα γκροτέσκο²¹² σώμα.

Το γκροτέσκο σώμα είναι ένα σώμα «ανοιχτό», ημιτελές, σε αντίθεση με το αναγεννησιακό σώμα που είναι «εντελώς έτοιμο και τελειωμένο, αυστηρά οριοθετημένο, κλεισμένο στον εαυτό του, μια κλειστή και αράγιστη επιφάνεια· με άλλα λόγια ένα σώμα ατομικό που αποκλείει κάθε συμβολική υπέρβαση των ορίων του».²¹³ Στην Αναγέννηση όσα μέρη ή σημεία του σώματος έχουν μια υπερατομική, σεξουαλική, γονιμοποιητική λειτουργία, δηλαδή οι προεξοχές και τα ανοίγματα υποβαθμίζονται, συγκαλύπτονται ή περιορίζονται σε έναν δεύτερο ρόλο. Οι κανόνες, άλλωστε, της καλής συμπεριφοράς που δημιουργούνται στην Αναγέννηση²¹⁴ προτάσσουν στον νεότερο άνθρωπο την οφειλή του να «σβήσει» τις προεξοχές του.²¹⁵ Ο Νόρμπερτ Ελίας παρατηρεί σχετικά, ότι «στην Αναγέννηση αυξάνεται η πίεση για αυτοέλεγχο των ενορμήσεων του ανθρώπου».²¹⁶

Αντίθετα λοιπόν με το αναγεννησιακό σώμα, το γκροτέσκο βρίσκεται πάντα σε κίνηση, σε κατάσταση «κατασκευής» και δημιουργίας. Πρόκειται για ένα σώμα που δεν ξεχωρίζει από τον κόσμο, γιατί δεν είναι ποτέ «τελειωμένο», κλειστό στον εαυτό του.²¹⁷ Στο γκροτέσκο σώμα ο τόνος πέφτει στα σημεία που το σώμα είναι ανοιχτό προς τον κόσμο,

²¹⁰ Χρύσανθος Χρήστου, ό.π., σ.18

²¹¹ Gilles Deleuze, Η πτύχωση, ο Λάμπινις και το μπαρόκ, Πλέθρον, Αθήνα, 2006, σ.80

²¹² Η λέξη πλάστηκε στα τέλη του 15^{ου} αιώνα από την ιταλική λέξη grotta, που σημαίνει σπηλιά, για να χαρακτηρίσει ένα άγνωστο ως τότε είδος διακοσμητικής νωπογραφίας που είχαν φέρει στο φως κάποιες ανασκαφές στα υπόγεια των Θερμών του Τίτου, στη Ρώμη, Γιάννης Κιουρτσάκης, ό.π., σ.31

²¹³ Γιάννης Κιουρτσάκης, ό.π., σ. 71

²¹⁴ Το κείμενο του Εράσμου από τον Ρότερνταμ δημοσιευμένο το 1530 με τίτλο *Για την κοσμιότητα στα ήθη των αγοριών* αποτελεί το κατεξοχήν κείμενο, από το οποίο εκπορεύτηκαν οι κανόνες καλής συμπεριφοράς. Το βιβλίο, αφιερωμένο σε ένα μικρό αριστοκράτη, γιο ηγεμόνα, διαλαμβάνει τη συμπεριφορά του ανθρώπου στην κοινωνία και την εξωτερική ευπρέπεια του σώματος, Νόρμπερτ Ελίας, Η εξέλιξη του πολιτισμού, τ.Α΄, ελλ. μετάφραση Έμη Βαϊκούση, Νεφέλη, Αθήνα, 1997, σ.128-129

²¹⁵ Γιάννης Κιουρτσάκης, ό.π., σ. 72-73

²¹⁶ Νόρμπερτ Ελίας, σ.162

²¹⁷ Γιάννης Κιουρτσάκης, ό.π., σ. 73-74

αντίθετα επομένως με το αναγεννησιακό σώμα, ο τόνος πέφτει στις οπές του σώματος συμπεριλαμβανομένου βέβαια και του κεφαλιού. Συγκεκριμένα, μάλιστα για το στόμα, ο Κιουρτσάκης υπογραμμίζει ότι «τονίζονται τα μέρη εκείνα με τα οποία ο άνθρωπος καταβροχθίζει τον κόσμο και καταβροχθίζεται από αυτόν: το στόμα και ο πισινός». ²¹⁸

Ο Bergman και ο Fellini, λοιπόν, «έπλασαν» για τον *Άλμπερτ* και τον *Ζαμπανό* αντίστοιχα, ένα γκροτέσκο, καρναβαλικό σώμα. Και οι δύο έχουν ένα «χοντροκομμένο», βρόμικο σώμα, με εμφανή τα υγρά του, τον ιδρώτα, αλλά ακόμα και τα πηγαία δάκρυα στο τέλος των ταινιών. Και στους δύο κυριαρχεί το κάτω μέρος του σώματος, όπως το χαρακτήριζε ο Μπαχτίν. ²¹⁹ Ήδη από το ν μεσαίωνα υμνούνται στα καρναβάλια πέραν αυτής της κυριαρχίας, η λαγνεία, η κραυγή, το ανοιχτό στόμα, το σάλιο, ο ιδρώτας. Ο *Άλμπερτ* και ο *Ζαμπανό* είναι δύο γυρολόγοι καταδικασμένοι σε μία ακατάπαυστη κίνηση, οι οποίοι βρισκόμενοι μακριά από το αστικό ιδεώδες που προτάσσει το κλειστό σώμα έχουν ένα σώμα θέλοντας και μη σε τελική ανάλυση «ανοιχτό».

Καταλήγοντας, όπως σημειώνει ο Κιουρτσάκης, «το γκροτέσκο σώμα του καρναβαλιού δοξάζεται και ταπεινώνεται, "ενηθρονίζεται" και "εκθρονίζεται", γερνάει και ξανανιώνει, "σκοτώνεται" και "ανασταίνεται"». ²²⁰ Με τη διατύπωση αυτή του Κιουρτσάκη τονίζεται ουσιαστικά το καρναβαλικό τρίπτυχο: γέννηση, θάνατος και αναγέννηση. Και για να έχει ισχύ το τελευταίο μέρος του τριπτύχου αυτού, η αναγέννηση δηλαδή, προϋπόθεση είναι η «ανοιχτότητα» του σώματος. Το γκροτέσκο σώμα θα οδηγήσει στην αναγέννηση των ηρώων, τη λύτρωσή τους στο τέλος της κινηματογραφικής αφήγησης των δύο ταινιών. Στο επόμενο και τελευταίο κεφάλαιο θα εξεταστεί ακριβώς αυτή η αναγέννηση των ηρώων μέσα από το θρυμματισμένο "εγώ" τους.

²¹⁸ Γιάννης Κιουρτσάκης, ό.π., 74

²¹⁹ Γιάννης Κιουρτσάκης, 127

²²⁰ Γιάννης Κιουρτσάκης, ό.π., σ. 116

8. Από το θρυμματισμένο “εγώ” στην αναγέννηση

Ο *Άλμπερτ* και ο *Ζαμπανό* είναι δύο άντρες με ένα ισχυρό “εγώ”, δύο άντρες πολύ σίγουροι για τον εαυτό τους και τις δυνάμεις τους, σε βαθμό που θεωρούν ότι μπορούν να ορίσουν το μέλλον τόσο το δικό τους όσο και των ανθρώπων γύρω τους. Κατά τη διάρκεια, όμως, της κινηματογραφικής αφήγησης των δύο ταινιών το ισχυρό αυτό “εγώ” των δύο ηρώων θα αρχίσει να αποδυναμώνεται, να θρυμματίζεται, ώσπου τελικά θα «σπάσει».

Οι ήρωες δε βιώνουν την πραγματικότητα, ζουν απλά σε έναν δικό τους κόσμο. Ο *Άλμπερτ*, η *Ανν*, ο *Ζαμπανό*, η *Τζελομίνια* ουσιαστικά δε συνιστούν αυτόνομες προσωπικότητες, αλλά μάλλον μαριονέτες. Άλλωστε, οι δύο άντρες πρωταγωνιστές μεταχειρίζονται τις γυναίκες σαν μαριονέτες, θέτοντας τον εαυτό τους στον ρόλο του μαριονετίστα. Αυτό γίνεται πολύ εμφανές σε δύο σκηνές (μία για κάθε ταινία) που καθόλου τυχαία τίθενται από τους δύο δημιουργούς στην αρχή της κινηματογραφικής αφήγησης.

Πιο συγκεκριμένα, στη *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων*, όταν ο *Άλμπερτ* και η *Ανν* επισκέπτονται τον θίασο *Σούμπεργκ*, για να δανειστούν ρούχα, ο *Άλμπερτ* δίνοντας οδηγίες στην *Ανν*, προκειμένου να επιτύχουν τον σκοπό τους, επιδιώκει ουσιαστικά να τη χειριστεί σαν μαριονέτα («Φόρεσε τα καλά σου, χτενίσου καλά, φτιάξε το πρόσωπό σου», «Εγώ θα μιλήσω, εσύ απλά θα χαμογελάς. Ο Σούμπεργκ θα θέλει να δει τα πόδια σου, να του τα δείξεις»).

Ακόμα πιο δηλωτική είναι η αντιμετώπιση του *Ζαμπανό* προς την *Τζελομίνια* (μία εν γένει άλλωστε φιγούρα-μαριονέτα), την πρώτη φορά που της δείχνει τι πρέπει να κάνει στις υπαίθριες παραστάσεις τους, που της μαθαίνει τον ρόλο της («Κάνε ό,τι σου λέω. Θα χτυπάς το ταμπούρλο και θα λες *Να ο Ζαμπανό!*»).

Η «ηθοποιός» *Τζελομίνια* και η κατά συνθήκη ηθοποιός (στη σκηνή δηλαδή που ήδη βρίσκονται μέσα στο θέατρο και ακολουθεί τις οδηγίες του *Άλμπερτ*) *Ανν* δεν είναι τίποτε άλλο από μαριονέτες, που προορισμός τους είναι να επιτελέσουν σωστά τις οδηγίες του μαριονετίστα άβουλα, αλλιώς -στην περίπτωση της *Τζελομίνια*- θα ξυλοφορτωθούν κάθε φορά που δεν ακολουθούν πιστά το πρόσταγμα. Στο σημείο αυτό, άλλωστε, καταδεικνύεται ακριβώς η σχέση μαριονέτας και ηθοποιού, που για τον Kleist χρησιμεύει σαν πρότυπο στον ηθοποιό, ένα πρότυπο με το οποίο ο ηθοποιός δεν καλείται να

ταυτιστεί, αλλά να το υπερβεί, να γίνει μια «υπερ-μαριονέτα», όπως προτάσσει ο Craig.²²¹

Ο *Άλμπερτ* και ο *Ζαμπανό*, όμως, δεν είναι λιγότερο μαριονέτες από τις δύο ηρωίδες. Το ισχυρό “εγώ” που παρουσιάζονται αρχικά να έχουν, στην πορεία της κινηματογραφικής αφήγησης αναδεικνύεται ολοένα και περισσότερο μία πλάνη και οι ίδιοι αναδεικνύονται σε μαριονέτες καταστάσεων που μόνοι τους έχουν «στήσει», ή σε μία περαιτέρω αναγωγή σε μαριονέτες του Bergman και του Fellini. Για να ξεφύγουν από τον ρόλο της μαριονέτας τόσο ο *Άλμπερτ*, όσο και ο *Ζαμπανό*, είναι απαραίτητο να ξεφύγουν από το ισχυρό “εγώ” τους. Οι δύο ήρωες είναι αναγκασμένοι να θρυμματίσουν το εγώ τους, προκειμένου να βιώσουν στην πραγματικότητα.

Στο *Άλμπερτ* ο ζητούμενος θρυμματισμός του “εγώ” συντελείται στην άμαξά του, όταν μετά την ταπεινωτική του πάλη με τον *Φρανς*, κάθεται απέναντι από το είδωλό του στον καθρέφτη, το οποίο και πυροβολεί, πραγματοποιώντας έτσι την πρώτη του συμβολική αυτοκτονία (η δεύτερη όπως ήδη έχει αναφερθεί στην ανάλυση της ταινίας πραγματοποιείται με τη δολοφονία της αρκούδας). Τα θραύσματα του καθρέφτη ισοδυναμούν τότε με τα θραύσματα του “εγώ” του. Από το σημείο αυτό κι έπειτα ο *Άλμπερτ* βρίσκεται όλο και πιο κοντά στην κατάσταση που θα αρχίσει να νιώθει τον εαυτό του.

Στον *Ζαμπανό* ο θρυμματισμός του “εγώ” του συντελείται μετά την επίγνωση του θανάτου της *Τζελομίνια* – θυσία για τη δική του σωτηρία. Ο θάνατος της *Τζελομίνια* έρχεται για να σπάσει κάθε βεβαιότητα του *Ζαμπανό*. Ο *Ζαμπανό* βέβαιος για το «τείχος» που έχει υψώσει γύρω του, το οποίο τίποτε δε μπορεί να το διαπεράσει, κλονίζεται όταν συναισθάνεται τελικά ότι είναι δυνατό κάτι να του κινήσει τον συναισθηματικό κόσμο, να τον στενοχωρήσει σε βαθμό τέτοιο που να αφηθεί σε ένα λυτρωτικό κλάμα στο τέλος της ταινίας. Ιδιαίτερη, βέβαια, σημασία έχει το γεγονός ότι η κατάρριψη των βεβαιότητων του, προέρχεται από ένα άτομο, στο οποίο συμπεριφερόταν σαν ζώο και το οποίο σίγουρα δεν περίμενε να παίζει τον συγκεκριμένο ρόλο στη ζωή του. Όπως υποστηρίζει ο Νίτσε, δεν είμαι “εγώ” που σκέπτομαι, αλλά η σκέψη είναι αυτή που έρχεται και με βρίσκει και με οδηγεί στη βίωση. Στη βίωση, επομένως, δεν οδηγούμαι μόνος μου με τη λογική μου, αλλά η βίωση είναι αυτή που «έρχεται και με βρίσκει» χωρίς να την περιμένω.²²² Αυτό

²²¹ Heinrich von Kleist, *Οι μαριονέτες και Μια μελέτη του Bernard Dort*, ελλ. μετάφραση Τζένη Μαστοράκη, Άγρα, Αθήνα, 1996, σ. 37

²²² Φρίντριχ Νίτσε, *Πέρα από το καλό και το κακό*, ελλ. μετάφραση Ζήσης Σαδικάς, Νησίδες, Αθήνα, 1999, σ. 27

ακριβώς συμβαίνει και με τον *Ζαμπανό*: η *Τζελσομίνια* «έρχεται και τον βρίσκει», δίχως να την περιμένει, οδηγώντας στη βίωση της πραγματικότητας, θρυμματίζοντας του το “εγώ”.

Έχοντας, λοιπόν, θρυμματίσει το “εγώ” τους οι ήρωες, έχοντας ξεφύγει από τη φιγούρα της μαριονέτας, έχοντας πετάξει τη «μάσκα» τους, σε αυτό το μπαρόκ τοπίο που έχουν επιλέξει οι δύο σκηνοθέτες (είναι χαρακτηριστικό ότι το τέλος και των δύο αφηγήσεων λαμβάνει χώρα σε εξωτερικό χώρο) και με προϋπόθεση το γκροτέσκο σώμα τους, πραγματοποιείται η αναγέννησή τους, μετά και το εξαγνιστικό τους κλάμα.²²³

Έπειτα, λοιπόν, από τον συμβολικό θάνατο των δύο ηρώων συντελείται η καρναβαλική τους αναγέννηση. Όπως, άλλωστε, παρατηρεί ο Κιουρτσάκης «ο καρναβαλικός θάνατος δεν αποτελεί μία απλή παθητική κατάσταση ή έστω μια χειμερία νάρκη που ετοιμάζει την αναγέννηση· είναι μάλλον η προϋπόθεση αυτής της αναγέννησης»,²²⁴ ενώ ο ίδιος σημειώνει ότι «στο καρναβάλι το νέο σώμα βγαίνει μέσα απ’ το παλιό. Και αντίστροφα: το νέο σώμα περιέχει το παλιό, που διαιωνίζεται στα χαρακτηριστικά του. Η ζωή κουβαλάει και τρέφει τον θάνατο, ο θάνατος κουβαλάει τη νέα ζωή, που τρέφεται από αυτόν και τον μεταμορφώνει».²²⁵ Ο Κιουρτσάκης εδώ βασίζεται στο καρναβαλικό «δισωματικό» σώμα, όπως ορίζει ο Μπαχτίν, το οποίο, καθώς παρατηρεί ο Σαμουηλίδης πρέπει αρχικά να συμβόλιζε τον «θνήσκοντα και αναγεννώμενο» ήρωα.²²⁶

Καθώς οι κινηματογραφικές αφηγήσεις φτάνουν προς την ολοκλήρωσή τους, οι ήρωες φτάνουν σε ολοένα και κατώτερο στάδιο της αξιοπρέπειάς τους. Ο *Άλμπερτ* από τη μια πλευρά, με την επίγνωση της απιστίας του από την *Ανν*, αφού εξευτελίζεται μπροστά στο κοινό του τσίρκου πρώτα από τις προσβολές του *Φρανς* κι έπειτα από τον ξυλοδαρμό του και πάλι από τον *Φρανς*, χάνει έπειτα κάθε ίχνος της αξιοπρέπειας του, όταν σα μαινόμενο θηρίο παραπαίει στα παρασκήνια του τσίρκου μπροστά στους συνεργάτες του με αποκορύφωμα την απρόσμενη δολοφονία της αρκούδας.

Ο *Ζαμπανό* από την άλλη πλευρά, αφού έχει δεχτεί την καλλιτεχνική του περιφρόνηση (το νούμερο του δεν προκαλεί πια τον ίδιο θαυμασμό με παλαιότερα, όπως έχει αποδειχτεί στην πρωινή του παράσταση), δέχεται επίσης τον ξυλοδαρμό των θαμώνων της ταβέρνας που πίνει, όταν μεθυσμένος πια δημιουργεί φασαρίες. Δαρμένος και ταπεινωμένος παραπαίει μέχρι την κοντινή ακρογιαλιά, όπου και καταρρέει. Εκεί, αντίθετα με τον *Άλμπερτ*, φτάνει στο μη περαιτέρω σημείο της ύπαρξης του σε ένα έρημο

²²³ Στην προτελευταία σκηνή της *Νύχτας των Σαλτιμπάγκων* με το άλογο στον στάβλο ο *Άλμπερτ*, στην τελευταία σκηνή της *Strada* ο *Ζαμπανό*.

²²⁴ Γιάννης Κιουρτσάκης, ό.π., σ.91

²²⁵ Γιάννης Κιουρτσάκης, ό.π., σ.86

²²⁶ Γιάννης Κιουρτσάκης, ό.π., σ.85

σκηνικό. Ενώ, λοιπόν, ο *Άλμπερτ* «παίζει» την τελευταία σκηνή του προσωπικού του δράματος μπροστά σε κοινό, ο *Ζαμπανό* μένει μόνος του, αλλά αυτό ακριβώς είναι και η τραγωδία του.

Ο *Άλμπερτ* και ο *Ζαμπανό*, έχοντας πια χάσει τα πάντα στο τέλος της κινηματογραφικής αφήγησης, μπορούν από εκεί και πέρα να κάνουν μια νέα αρχή στη ζωή τους, μέσω μιας καρναβαλικής αναγέννησης. Η αναγέννηση, επομένως, κρίνεται η απαραίτητη προϋπόθεση, ο μονόδρομος για τη συνέχιση της ζωής των ηρώων. Όπως άλλωστε συνήθιζε σχεδόν κυνικά να λέει ο Ζαν Κοκτώ σε όποιον μεμψιμοιρούσε για την τύχη του «να αναγεννηθείς ή αλλιώς να πεθάνεις».²²⁷ Ο ίδιος ο Fellini, καταλήγοντας, αναφέρει σχετικά ότι: «Η ιδέα του ναυαγίου πάντα με γοήτευε: μετά από ένα ναυάγιο όλα μπορούν να ξαναρχίσουν. Το γεγονός πως όλες οι βεβαιότητες γκρεμίζονται, με κάνει να νιώθω νέος. Είναι μεθυστικό το τέλος κάποιου πράγματος, η γέννηση κάποιου άλλου».²²⁸

²²⁷ <http://www.geocities.com/ihtmlates/plays/panigiri/kokto.htm>

²²⁸ Κοστάντσο Κοσταντίνι, ό.π., σ. 171

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων* του Bergman και η *Strada* του Fellini αποτέλεσαν, λοιπόν, τον κεντρικό άξονα της εργασίας μου. Στόχος μου ήταν να μελετήσω πώς παρουσιάζονται οι περιπλανώμενοι καλλιτέχνες (στους οποίους είχαν αδυναμία οι δύο Ευρωπαίοι σκηνοθέτες) μέσα από τις δύο προαναφερθείσες ταινίες.

Αμφότερες οι υπό εξέταση ταινίες φέρουν το κλίμα αβεβαιότητας της εποχής. Η κοινωνική και η οικονομική κρίση, απότοκη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, είχε γεννήσει ένα διάχυτο αίσθημα ανασφάλειας σε όλους τους τομείς της ανθρώπινης δράσης. Η ανασφάλεια μαζί και με τη μοναξιά, την έλλειψη ουσιαστικών δεσμών μεταξύ των ανθρώπων κυριαρχούσαν στις ανθρώπινες κοινωνίες των αρχών της δεκαετίας του 1950. Τα αισθήματα αυτά αντικατοπτρίζονται στους περιπλανώμενους καλλιτέχνες του Bergman και του Fellini, από τη ζωή των οποίων απουσιάζει βέβαια οποιοδήποτε αίσθημα ασφάλειας.

Παράλληλα, οι σαλτιμπάγκοι αυτοί, οι παλιάτσοι της *Νύχτας των Σαλτιμπάγκων* και της *Strada* δεν είναι τίποτε άλλο παρά θραύσματα μιας εξασθενημένης και ξεχασμένης παράδοσης, μιας ξεπεσμένης συλλογικότητας. Το τσίρκο, άλλωστε, χάθηκε από τότε που η ζωή αστικοποιήθηκε. Τότε, το τσίρκο μαζί και με τη συλλογικότητα που εξέφραζε τέθηκε στο περιθώριο σε μια νεότερη εποχή με κυρίαρχο τον ατομοκεντρισμό.

Ωστόσο, τόσο ο Bergman, όσο και ο Fellini παρουσιάζουν τους περιπλανώμενους καλλιτέχνες ακριβώς να περιπλανώνται, να βρίσκονται σε διαρκή κίνηση· μία κίνηση που υποδηλώνει ζωή, αλλά και ταυτόχρονα καθίσταται και μία μη ανατρέψιμη μοίρα. Οι άνθρωποι του τσίρκου είναι καταδικασμένοι σ' αυτή τη συνεχή κίνηση, την απουσία οποιασδήποτε σταθερότητας, την εναλλαγή τόπων, καταστάσεων, συναισθημάτων. Πρόκειται ουσιαστικά για μία φυλακή από το αντίστροφο: «πάντα έξω ποτέ μέσα».

Ο *Άλμπερτ* έρχεται σε σύγκρουση με τη ζωή της πρώην γυναίκας του. Η σταθερότητα έρχεται σε σύγκρουση με την κίνηση. Ο *Άλμπερτ*, όμως, όπως και ο *Ζαμπανό* είναι αναγκασμένοι να συνεχίσουν αυτήν την αέναη κίνηση. Ακριβώς, όμως, μέσω αυτής της κίνησης μπορεί να επέλθει η αναγέννησή τους· και συγκεκριμένα, πρόκειται για μία καρναβαλική αναγέννηση των ηρώων. Οι δύο άντρες πρωταγωνιστές (ο *Άλμπερτ* και ο *Ζαμπανό*), έχοντας πρώτα περάσει από τον καρναβαλικό συμβολικό θάνατο τους, τον «θάνατο» των βεβαιότητων τους, καθίστανται ικανοί να αναγεννηθούν. Το τέλος της παλιάς τους ζωής, αποτελεί ταυτόχρονα την αφετηρία της νέας τους. Ο καρναβαλικός τους θάνατος συνιστά το απαραίτητο στάδιο, που πρέπει οι δύο ήρωες να περάσουν, για

να φτάσουν στην τελική τους αναγέννηση, να φτάσουν στην κατάκτηση μίας μοίρας διαφορετικής από την αρχική τους.

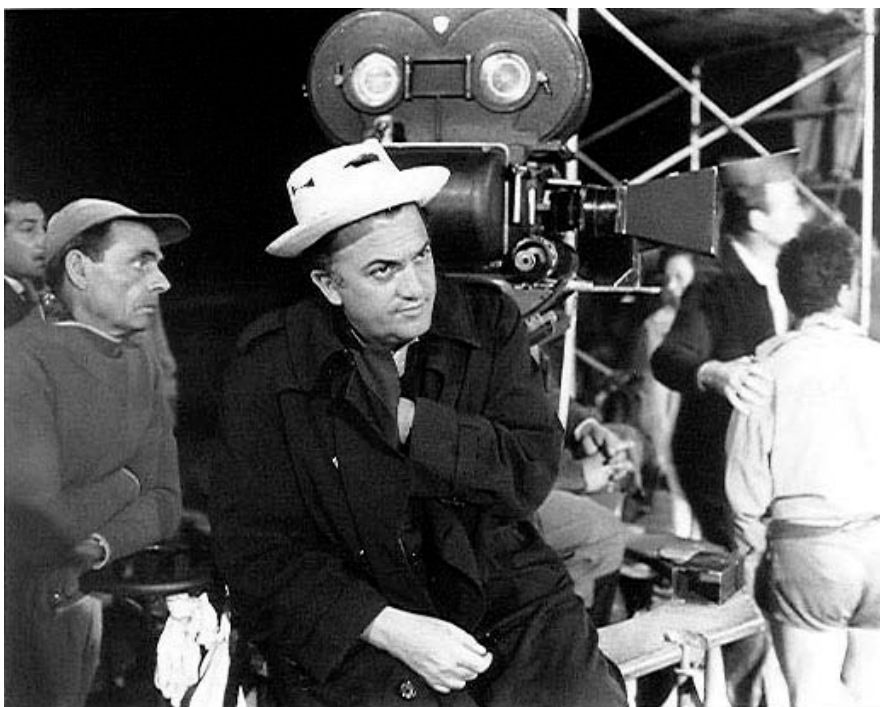
Καταλήγοντας, η *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων* του Bergman και η *Strada* του Fellini αποτελούν δημιουργήματα δύο μειζόνων στην Ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου σκηνοθετών, δημιουργήματα της πρώτης περιόδου αμφότερων των δημιουργών, στα οποία οι περιπλανώμενοι καλλιτέχνες παρουσιάζονται με μια ιδιαίτερη ευαισθησία. Άλλωστε, τόσο ο Bergman όσο και ο Fellini ένιωθαν πάντοτε ξεχωριστή συμπάθεια για τους καλλιτέχνες του τσίρκου και του βαριετέ.

Στις ταινίες των δύο σκηνοθετών οι περιπλανώμενοι καλλιτέχνες στερούνται από οποιοδήποτε αίσθημα ασφάλειας, βεβαιότητας, ενώ κύριο μέλημά τους καθίσταται το «ζην» και σε καμία περίπτωση το «ευ ζην». Οι ήρωες υφίστανται εξαθλίωση, προσβολές, ταπεινώσεις, στο τέλος όμως αφήνεται να φανεί μια αχτίδα αισιοδοξίας που μπορεί να οδηγήσει στη βελτίωση της μοίρας τους (που οι ίδιοι όμως έχουν προαποφασίσει), να οδηγήσει στην αναγέννηση τους.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ



O Ingmar Bergman



O Federico Fellini

Η ΑΛΛΗΛΟΕΚΤΙΜΗΣΗ BERGMAN – FELLINI

Ο Ingmar Bergman και ο Federico Fellini θεωρούνταν ήδη στην εποχή τους κορυφαίοι σκηνοθέτες. Η αναγνώριση της καλλιτεχνικής τους αξίας από κινηματογράφοφιλους, κριτικούς κινηματογράφου και συναδέλφους τους ήταν δεδομένη. Παράλληλα όμως, υπήρχε και μεταξύ τους μία βαθιά σχέση αλληλοεκτίμησης. Οι δύο Ευρωπαίοι δημιουργοί γνωρίζονταν καλά μεταξύ τους, θαύμαζαν πολύ ο ένας το έργο του άλλου, αν και προέρχονταν από πολύ διαφορετικές σχολές κινηματογράφου και με πολύ διαφορετικές ιδιοσυγκρασίες ο καθένας τους· πιο «σκοτεινός» ο Bergman, με ένα μεσογειακό ταμπεραμέντο ο Fellini. «Ο Bergman τρέφει την ίδια συμπάθεια που τρέφω εγώ γι' αυτόν. μυρίζεται το αίμα της φυλής, που μαζί με άλλα έχει και τη γεύση του πριονιδιού του τσίρκου»,²²⁹ ανέφερε ο Fellini, μαρτυρώντας παράλληλα και την ιδιαίτερη σχέση που είχαν οι δύο τους με τον κόσμο του τσίρκου.

Ο Fellini ισχυριζόταν σε όλους τους βιογράφους του και τους δημοσιογράφους που του έπαιρναν κατά καιρούς συνεντεύξεις, ότι πήγαινε ελάχιστες φορές στον κινηματογράφο, ενώ παραδεχόταν ότι δεν είχε δει πολλές από τις θεωρούμενες ως κλασικές ταινίες. Παρ' όλα αυτά, οι *Άγριες φράουλες* του Bergman, ήταν από τις λίγες ταινίες που ομολογούσε ότι είχε δει και θαύμαζε.

Συγκεκριμένα, αναφορικά τις *Άγριες φράουλες* «καταλόγιζαν» στον Fellini, ότι τον είχαν επηρεάσει για την ταινία του, *8 ½*. Ο ίδιος ο Fellini με αφορμή την άρνηση του παραπάνω ισχυρισμού, εξέφρασε τον θαυμασμό του για ακόμη μία φορά στον Bergman, δηλώνοντας στον Κονσταντίνο Κονσταντίνι, ότι: «Μου έφτανε να δω την ταινία (τις *Άγριες Φράουλες*) για να αντιληφθώ πόσο μεγάλος καλλιτέχνης είναι ο Bergman. Αλλά σχετικά με το *8 ½* συμβαίνει να το είχα στο μυαλό μου πριν από έξι χρόνια, δηλαδή πριν καν αρχίσω να σκέφτομαι τη *Ντόλτσε Βίτα*. Πέρα όμως από αυτό είναι μια σύγκριση που με κολακεύει. Ο Bergman είναι ένας αληθινός θεατράνθρωπος, που χρησιμοποιεί τα πάντα, ακόμα και τα θαύματα που παρουσιάζει με τρόπο εσωτερικό και φαντεζίστικο μια προβληματική και ανησυχαστική πραγματικότητα. Δεν είναι σκηνοθέτης του καλόγουστου, του ωραίου διάκοσμου. Ο Bergman και ο Kurosawa είναι αληθινοί δημιουργοί, μάγοι, όχι όμως με την έννοια της απάτης. Μέσα τους υπάρχει ένας κόσμος

²²⁹ Κονσταντίνο Κονσταντίνι, Συζητήσεις με τον Φεντερίκο Φελλίνι, , ελλ. μετάφραση Τούλα Τόλια, Εξάντας, Αθήνα, 1997, σ. 90

αληθινός, πλούσιος ευφάνταστος και τον εκφράζουν βίαια, χωρίς να διστάσουν να χρησιμοποιήσουν τα μυστικά του επαγγέλματος».²³⁰

Η αλληλοεκτίμηση του Bergman με τον Fellini, μάλιστα θα οδηγούσε στην πραγματοποίηση μιας από κοινού ταινίας μαζί και με τον Kurosawa. Επρόκειτο για ένα σχέδιο που τελικά ναυάγησε και στενοχώρησε τόσο τους ίδιους τους δημιουργούς, όσο και τους κινηματογραφόφιλους, αφού σίγουρα θα ήταν αν μη τι άλλο ένα πολύ ενδιαφέρον εγχείρημα. Ο Fellini αναφέρει σχετικά: «Επρόκειτο να κάνω μια ταινία με τον Bergman και τον Kurosawa. Και οι τρεις χαιρόμασταν πολύ γι' αυτό το σχέδιο. Συμφωνούσαμε στα πάντα, όμως, όπως γίνεται πάντα στη Ρώμη, επειδή ακριβώς συμφωνούσαμε στα πάντα, δεν έγινε τίποτα».²³¹

Εκτός, όμως, από τα παραπάνω αξίζει να αναφερθεί, ότι ο Bergman αναφέρεται πολλές φορές στον Fellini στο αυτοβιογραφικό του βιβλίο, *Η μαγική κάμερα*,²³² μαρτυρώντας την ιδιαίτερη σχέση που είχαν μεταξύ τους. Ο Bergman, άλλωστε, είχε κάνει την εξής δήλωση για τον Fellini: «Ο Fellini είναι παραπάνω από φίλος, είναι αδελφός. Ορισμένες ταινίες του τις έχω δει μέχρι και δέκα φορές».²³³

Καταλήγοντας, ο Bergman και ο Fellini, δύο από τους κορυφαίους σκηνοθέτες όλων των εποχών, εκτιμούσαν βαθιά ο ένας τον άλλο τόσο ως άνθρωπο όσο και ως δημιουργό και δε δίσταζαν να εκφράζουν αυτήν τους την αλληλοεκτίμηση.

²³⁰ Κοστάντσο Κοσταντίνι, ό.π., σ. 89-90

²³¹ Κοστάντσο Κοσταντίνι, ό.π., σ. 93

²³² Ίνγκμαρ Μπέργκμαν, *Η μαγική κάμερα*, ελλ. μετάφραση Θόδωρος Καλλιφατίδης, Κάκτος, Αθήνα, 1989, σ. 70-77

²³³ Κοστάντσο Κοσταντίνι, ό.π., σ. 271

Η ΝΕΟΦΟΡΜΑΛΙΣΤΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ ΚΑΙ Η ΘΕΩΡΙΑ ΤΟΥ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΥ

Πολύ συνοπτικά, σύμφωνα με νεοφορμαλιστική θεωρία διακρίνονται τρία στοιχεία που μας βοηθούν να αναλύσουμε τις αφηγηματικές ταινίες: η *fabula*, η *syuzhet* και το *στιλ*. Η *fabula* είναι ουσιαστικά το στόρι της ταινίας και ενσωματώνει μια ρηματική σύνοψη γενική ή λεπτομερειακή ανάλογα με τις περιστάσεις, όπως διαπιστώνει ο Bordwell. Όπως σημειώνει ο Τυπιάνον, μπορεί μόνο να υποτεθεί, δε δίνεται.²³⁴ Η *syuzhet* είναι η παρουσίαση ουσιαστικά της *fabula* στην ταινία, η αρχιτεκτονική των σκηνών που παρακολουθεί ο θεατής, η δραματουργική επεξεργασία της. Η *syuzhet* παρέχει, όπως υπογραμμίζουν οι John Hill και Pamela Church Gibson το στόρι όπως λέγεται (story-as-told).²³⁵ Το *στιλ* συνυπάρχει με τη *syuzhet* στην αφήγηση και έγκειται στις κινηματογραφικές μεθόδους που χρησιμοποιούνται, για να παραχθεί η *fabula*, έγκειται δηλαδή στην τεχνική επεξεργασία της. Με τον τρόπο αυτό έχουμε μία σαφή διάκριση ανάμεσα στο στόρι και τους διάλογους.²³⁶

Ένα ακόμα στοιχείο της νεοφορμαλιστικής θεωρίας είναι η έννοια της *αποοικειοποίησης*, κάτι στο οποίο συνέβαλε η πολιτικοποιημένη διάσταση που της έδωσε ο Μπέρτολ Μπρεχτ με τον όρο «αποξένωση», «αποστασιοποίηση». Ο Μπρεχτ πίστευε ότι το έργο τέχνης θα αποκάλυπτε και τις δικές του διαδικασίες παραγωγής παράλληλα με εκείνες της κοινωνίας.²³⁷

Επίσης σημαντικό στοιχείο της νεοφορμαλιστικής θεωρίας είναι η έννοια του *δεσπόζοντος χαρακτηριστικού* του έργου τέχνης. Πρόκειται ακριβώς για το στοιχείο που δεσπόζει στην κινηματογραφική αφήγηση, που αποτελεί τον κεντρικό άξονα της και ευθυγραμμίζει πάνω του όλους τους υπόλοιπους άξονες της αφήγησης. Το *δεσπόζον χαρακτηριστικό* μπορεί να είναι ο ρυθμός, η πλοκή ή ακόμα και ο κεντρικός χαρακτήρας.²³⁸

Τέλος, δύο ακόμα χρήσιμα στοιχεία αποτελούν τα *δεσμευτικά* και τα *ελεύθερα μοτίβα*. Τα πρώτα είναι απαραίτητα για την εξέλιξη της κινηματογραφικής αφήγησης, ενώ τα δεύτερα όχι.

²³⁴ David Bordwell, *Narration in the fiction film*, Routledge, London, 1995⁵, σ. 49-50

²³⁵ John Hill and Pamela Church Gibson, *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford University Press, New York, 1998, σ. 60

²³⁶ David Bordwell, *ό.π.*, σ. 50-51

²³⁷ Robert Stam, *Εισαγωγή στη Θεωρία του Κινηματογράφου*, ελλ.μετάφραση Κατερίνα Κακλαμάνη, επιμέλεια Εύα Στεφανή, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2006, σ. 77

²³⁸ Μαρία Παραδείση, *Κινηματογραφική Αφήγηση και Παραβατικότητα* στον Ελληνικό Κινηματογράφο (1994-2004), Τυπωθήτω, Αθήνα, 2006, σ. 26

Η θεωρία του δημιουργού γεννήθηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1950 με αρχές του 1960 ως μία περισσότερο μαχητική στάση. Ο Alexandre Astruk με το δοκίμιο του *Birth of a new Anant-Garde : The Camera –Pen* υποστήριξε, ότι ο κινηματογράφος εξελισσόταν σε νέο μέσο έκφρασης ανάλογο προς τη ζωγραφική ή το μυθιστόρημα και ο σκηνοθέτης θα ορίζεται ως ο παραγωγός του συνολικού νοήματος.

Σημαντικό ρόλο έπαιξαν, επίσης, ο Φρανσουά Τρυφώ και το περιοδικό Cahiers du Cinema, που ίδρυσαν οι Αντρέ Μπαζέν και Ζακ Ντονιόλ-Βαλκρόζ. Με δυο λόγια, υποστηριζόταν, ότι ο σκηνοθέτης παρά την αποσπασματικότητα των διαδικασιών του κινηματογράφου (σενάριο, φωτισμοί, μοντάζ κ.ά.) ήταν ο αποκλειστικός υπεύθυνος για το παραγόμενο αποτέλεσμα. Ο σκηνοθέτης είναι δημιουργός, όσο και ο ποιητής ή ο ζωγράφος, δύο είδη καλλιτεχνών, δηλαδή, που σε πρώτο τουλάχιστον επίπεδο, φέρουν την αποκλειστική ευθύνη του έργου τέχνης. Οι υποστηρικτές, δηλαδή, της θεωρίας του δημιουργού έβλεπαν την κάμερα σαν στυλό, ο σκηνοθέτης μπορεί να «γράφει» ό,τι επιθυμεί ο ίδιος.²³⁹ Ο Τρυφώ υποστήριξε, ότι το κινηματογραφικό έργο είναι ένας αντικατοπτρισμός του σκηνοθέτη του, εξαιτίας της φόρμας που αποκαλύπτει τη σφραγίδα του. Επομένως, οι σημαντικοί σκηνοθέτες αναδεικνύουν μία αναγνωρίσιμη στιλιστική και θεματική γραφή.²⁴⁰

²³⁹ Jack C. Ellis, A History of Film, Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, USA, 1995⁴, σ.293-296, Robert Stam, ό.π.,σ. 115-121 και Στάθης Βαλούκος, Ιστορία του Κινηματογράφου, Αιγόκερως, Αθήνα, 2003, σ.377-378

²⁴⁰ Robert Stam, ό.π.,σ. 117



O Ingmar Bergman

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ INGMAR BERGMAN

Πιστεύω ότι είμαι το αποτέλεσμα όλων αυτών που έχω διαβάσει, δει, ακούσει, βιώσει. Οι ρίζες ενός καλλιτέχνη δεν είναι στον αέρα. Θεωρώ τον εαυτό μου σαν ένα πετραδάκι σε ένα μεγάλο κτίριο, εξαρτημένο απ' αυτά που υπάρχουν και από τις δύο πλευρές, από κάτω και από πίσω.²⁴¹

Όταν ο Ingmar Bergman γεννήθηκε στην Ουψάλα στις 14 Ιουλίου 1918, η μητέρα του είχε την ισπανική γρίπη, εκείνος «είχε τα χάλια του» τόσο που τον βάφτισαν βιαστικά στο νοσοκομείο. Ήταν το δεύτερο παιδί της οικογένειας, έχοντας έναν μεγαλύτερο αδερφό και μία μικρότερη αδερφή.²⁴² Ήταν γιος Λουθηρανού πάστορα. Το θρησκευτικό περιβάλλον, στο οποίο μεγάλωσε δεν ήταν δυνατό να μην τον επηρεάσει βαθιά μέσα του. Άνθρωποι της εκκλησίας, άλλωστε, βρίσκονται συχνά παρόντες στις ταινίες του, παρουσιασμένοι πάντα με μία μάλλον κριτική ματιά.²⁴³

Πράγματι ο Bergman δέχτηκε μία πολύ αυστηρή ανατροφή. «Το μεγαλύτερο μέρος της ανατροφής μας βασιζόταν σε έννοιες σαν αμαρτία, ομολογία, τιμωρία, συγχώρεση και έλεος που ήταν συγκεκριμένοι παράγοντες στη σχέση παιδιών-γονιών και στη σχέση με τον Θεό», εξηγεί ο ίδιος.²⁴⁴ Οι τιμωρίες ήταν συχνά βάναντσες με πολύ συχνές τις ραβδιές και τον εγκλεισμό σε μία γκαρνταρόμπα του σπιτιού, αλλά και λιγότερες βίαιες όπως η στέρηση του κινηματογράφου και η φυλάκιση στο δωμάτιο.²⁴⁵

Η αγάπη του Bergman για τον κινηματογράφο είχε φανεί από τα παιδικά του χρόνια. Μία από τις αγαπημένες του εξόδους ήταν ο κινηματογράφος, όπου έβλεπαν παιδικά έργα με τον αδερφό του. Όταν κάποια Χριστούγεννα ο αδερφός του πήρε για δώρο μια μουβιόλα ο Bergman έπαθε αμόκ. Στρίγγλιζε, βλαστημούσε και καταριόταν, ώσπου έπεισε τον αδερφό του να ανταλλάξει τη μουβιόλα με εκατό χάλκινα στρατιωτάκια, μια συμφωνία με αμοιβαία ικανοποίηση.²⁴⁶

²⁴¹ Ο Μπέργκμαν μιλάει για τον Μπέργκμαν, ελλ. Μετάφραση Ε. Φρυδά, επιμέλεια Ε. Κατσάνης, Ροές, Αθήνα, 2001², σ. 35

²⁴² Ingmar Bergman, Η μαγική κάμερα, ελλ. μετάφραση Θόδωρος Καλλιφατίδης, Κάκτος, Αθήνα, 1989, σ. 7

²⁴³ Χαμόγελα καλοκαιρινής νύχτας, Η έβδομη σφραγίδα, Το μάτι του διαβόλου, Φάνι και Αλέξανδρος, Ρέιμον Λεφέβρ, Ingmar Bergman, ελλ. μετάφραση-επιμέλεια Μπάμπης Ακτσόγλου, Χρυσάνθη Παπαλά, Αιγόκερως, Αθήνα, 1988, σ. 13

²⁴⁴ Ingmar Bergman, ό.π., σ. 13

²⁴⁵ Ingmar Bergman, ό.π., σ. 14-15. Το περιστατικό με τη γκαρνταρόμπα έχει μεταφερθεί αυτούσιο στην Ώρα του Λύκου, διηγούμενο από τον Γιόχαν Μποργκ.

²⁴⁶ Ingmar Bergman, ό.π., σ. 21

Το 1937 γράφτηκε στο Πανεπιστήμιο της Στοκχόλμης στο τμήμα της Ιστορίας και Φιλολογίας, όπου εκπόνησε τη διατριβή του για τον Στρίντκμπεργκ, που τόσο αγάπησε και επηρεάστηκε.²⁴⁷ Παράλληλα άρχισε να συναναστρέφεται με νεανικούς θιάσους και να ασχολείται με τη θεατρική σκηνοθεσία. Ο Bergman αναδείχτηκε σε πραγματικό θεατράνθρωπο και εργάστηκε στα πιο αξιόλογα θέατρα της πατρίδας του, Χέλσιγκμποργκ (1944-1946), Μάλμε, Λευκό Θέατρο της Στοκχόλμης (1946), Γκέτεμποργκ (1946-1950), Οικείο Θέατρο της Στοκχόλμης (1950), Νόρκεμπινγκ και Λίνκπινγκ (1951), Βασιλικό Δραματικό Θέατρο της Στοκχόλμης (1951), Δραματικό Θέατρο του Μάλμε (1952), στην όπερα της Στοκχόλμης (1961). Το 1961 επιστρέφει στο Βασιλικό Δραματικό Θέατρο της Στοκχόλμης, στο οποίο και διετέλεσε διευθυντής μεταξύ 1963-1966. Όλα αυτά τα χρόνια, εκτός από έργα του αγαπημένου του Στρίντκμπεργκ ανέβασε επίσης Μολιέρο, Γκαίτε, Καμύ, Ίψεν Μπρεχτ, Τένεσι Ουίλιαμς, Τσέχοφ, αλλά και δικά του έργα.²⁴⁸

Το 1976 ο Bergman κατηγορήθηκε για φοροδιαφυγή. Οι κατηγορίες αποδείχτηκαν αβάσιμες, όμως πληγώθηκε τόσο από τη συμπεριφορά του κράτους απέναντι του, που αφού δήλωσε πως δε θα εργαστεί άλλο στη Σουηδία, αυτοεξορίστηκε εκτός της χώρας για επτά χρόνια.²⁴⁹ Την ίδια χρονιά εγκαταστάθηκε στο Μόναχο, όπου εργάστηκε στο Βαυαρικό Θέατρο ενώ παράλληλα γύρισε τρεις ταινίες.²⁵⁰

Η ταινία *Φάνι και Αλέξανδρος*, μια υπερπαραγωγή που ουσιαστικά συγκεντρώνει όλα τα χαρακτηριστικά και τις εμμονές του Σουηδού δημιουργού και που στην τηλεοπτική της εκδοχή είχε διάρκεια πέντε ώρες και σαράντα λεπτά και στην κινηματογραφική της τρεις ώρες, ήταν η πρώτη ταινία που γύρισε ο Bergman με την επιστροφή του στη Σουηδία το 1983. Η ταινία αυτή παρά τις δηλώσεις του ίδιου δεν ήταν τελικά η τελευταία του. Ακολούθησαν τρεις ακόμα ταινίες με την τελευταία (*Saraband*) το 2003.

Τα τελευταία χρόνια της ζωής του ο Bergman τα πέρασε στο νησί Φάρο, που αποτέλεσε καταφύγιο του δημιουργού για πολλά χρόνια, αλλά και πηγή έμπνευσης για πολλές ταινίες του. Το Φάρο έμελλε να είναι και η τελευταία κατοικία του, κατά επιθυμία του ίδιου. Εκεί τελέστηκε η κηδεία του σε στενό κύκλο, όταν έφυγε από τη ζωή στις 30 Ιουλίου, ενόσω κοιμόταν.²⁵¹

Ο Ingmar Bergman είχε μια γεμάτη ζωή, τόσο σε επαγγελματικό όσο και προσωπικό επίπεδο. Δούλεψε ασταμάτητα στο θέατρο, ενώ παράλληλα μας άφησε μια ιδιαίτερα

²⁴⁷ www.inout.gr/showthread.php?t=15157

²⁴⁸ Ρέιμον Λεφέβρ, ό.π., σ.16-17

²⁴⁹ Ίνγκμαρ Μπέργκμαν, ό.π., σ. 91

²⁵⁰ Ίνγκμαρ Μπέργκμαν, ό.π., σ. 241-245

²⁵¹ www.inout.gr/showthread.php?t=15157

πλούσια φιλμογραφία. Αντίθετα με πολλούς σκηνοθέτες που ασχολούνταν και με τα δύο είδη, ο Bergman επένδυε τα χρήματα που κέρδιζε από το θέατρο στον κινηματογράφο, που αποτέλεσε τη μεγάλη του αγάπη.²⁵²

Οι ταινίες του Bergman τιμήθηκαν με πλήθος βραβείων, μεταξύ των οποίων τρεις φορές το όσκαρ καλύτερης ξενόγλωσσας ταινίας για την *Πηγή των παρθένων* το 1959, για το *Μέσα από τον σπασμένο καθρέφτη* το 1961 και τέλος για το *Φάνι και Αλέξανδρος* το 1983.²⁵³

Τα έργα του Bergman επηρέασαν τους σκηνοθέτες ανά τον κόσμο, ενώ συγκαταλέγεται στους κορυφαίους παγκοσμίους σκηνοθέτες όλων των εποχών. Φανατικός θαυμαστής του είναι ο Γούντι Άλλεν, που τον θεωρεί τον κορυφαίο δημιουργό,²⁵⁴ ενώ επηρέασε το κίνημα της νουβέλ-βαγκ με το περίφημο πλάνο προς το τέλος της ταινίας *Καλοκαίρι με τη Μόνικα*, όταν η Μόνικα στρέφει το βλέμμα της προς την κάμερα, καταργώντας την ψευδαίσθηση του κινηματογράφου.²⁵⁵

Στις ταινίες του, που βρίθουν από αυτοβιογραφικές αναφορές²⁵⁶, διείσδυσε στην ανθρώπινη ψυχή όσο λίγοι και κυρίως στον γυναικείο ψυχισμό, θίγοντας θέματα όπως η έλλειψη επικοινωνίας, η αγωνία της καλλιτεχνικής έκφρασης, η ταπείνωση των καλλιτεχνών, οι ενοχές, το τραύμα του παρελθόντος με το υπερβατικό και το ονειρικό στοιχείο να είναι συχνά παρόντα.

Η προσωπική του ζωή, τέλος, ήταν άστατη και ταραχώδης γεμάτη με πολλές εντάσεις. Συνήψε πολλές σχέσεις μεταξύ των οποίων και με τις ηθοποιούς του Χάριετ Άντερσον και Λιβ Ούλμαν, ενώ παντρεύτηκε πέντε φορές. Διαδοχικά παντρεύτηκε τη χορεύτρια Έλσι Φίσερ, τη θεατρική ανιματρίς Έλεν Μπέργκμαν, τη δημοσιογράφο Γκουν Γκρουτ, την πιανίστα Κάμπι Λάρεντεϊ και την Ίνγκριντ Κάρλεπο.²⁵⁷

²⁵² Στάθης Βαλούκος, *Ιστορία του κινηματογράφου*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2003, σ. 319

²⁵³ www.inout.gr/showthread.php?t=15157

²⁵⁴ www.inout.gr/showthread.php?t=15157

²⁵⁵ Ρέιμον Λεφέβρ,ό.π., 25. Το κίνημα της νουβέλ βαγκ (και ιδιαίτερα ο Γοντάρ και ο Τρυφώ) πράγματι έκανε εκτεταμένη χρήση του πλάνου αυτού με πιο διάσημο το τελευταίο πλάνο της ταινίας του Τρυφώ *400 χτυπήματα*.

²⁵⁶ «Το γύρισμα μιας ταινίας σημαίνει να σκάψεις βαθιά στις ρίζες σου, να γυρίσεις πίσω στον κόσμο των παιδικών σου χρόνων», περιγράφει ο ίδιος ο Bergman, Από τον Λυμιέρ στον Μπέργκμαν, ελλ. μετάφραση Πολύκαρπος Πολυκάπου, Κάλβος, Αθήνα, 1981, σ. 242

²⁵⁷ Ρέιμον Λεφέβρ,ό.π., σ.17

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ INGMAR BERGMAN

«Ο κινηματογράφος είναι για μένα μια ανάγκη της φύσης, μια χρεία που μπορώ να συγκριθεί με την πείνα και τη δίψα. Για μερικούς, αυτοέκφραση σημαίνει να γράφουν βιβλία, να σκαρφαλώνουν σε βουνά, να δέρνουν τα παιδιά τους ή να χορεύουν σάμπα. Εγώ εκφράζομαι κάνοντας ταινίες», Ingmar Bergman²⁵⁸

Κρίση, 1945

Βρέχει στον έρωτα μας, 1946

Πλοίο για τις Ινδίες-Το λιμάνι των χαμένων γυναικών, 1947

Μουσική στο σκοτάδι, 1947

Το λιμάνι, 1948

Φυλακή, 1948

Δίψα, 1949

Προς τη χαρά, 1949

Καλοκαιρινά παιχνίδια, 1950

Αυτό δε συμβαίνει εδώ, 1950

Αναμονή γυναικών, 1952

Καλοκαίρι με τη Μόνικα, 1952

Η νύχτα των Σαλτιμπάγκων, 1953

Ερωτικά μαθήματα, 1954

Όνειρα γυναικών, 1955

Χαμόγελα καλοκαιρινής νύχτας, 1955

Η έβδομη σφραγίδα, 1956

Άγριες φράουλες, 1957

Στο κατώφλι της ζωής, 1957

Το πρόσωπο-ο άνθρωπος με τα δύο πρόσωπα, 1958

Η πηγή των παρθένων, 1959

Το μάτι του διαβόλου, 1960

Μέσα από τον σπασμένο καθρέφτη, 1961

Χειμωνιάτικο φως-οι κοινωνούντες, 1962

²⁵⁸ Από τον Λυμέρ στον Μπέργκμαν, ελλ. μετάφραση Πολύκαρπος Πολυκάρπου, Κάλβος, Αθήνα, 1981, σ. 231

Η σιωπή, 1963
Όλες αυτές οι γυναίκες, 1964
Ντάνιελ, 1966
Περσόνα, 1966
Η ώρα του λύκου, 1967
Η ντροπή, 1968
Η τελετή-οι τιποτένιοι, 1968
Τα πάθος, 1969
Η επαφή, 1970
Κραυγές και ψίθυροι, 1972
Σκηνές από έναν γάμο, 1973
Ο μαγεμένος αυλός, 1974
Πρόσωπο με πρόσωπο, 1975
Το αυγό του φιδιού, 1977
Φθινοπωρινή σονάτα, 1978
Οι άνθρωποι του Φάρο, 1979
Από τη ζωή των μαριονετών, 1980
Φάνι και Αλέξανδρος, 1983
Μετά την πρόβα, 1984
Συντροφιά με έναν κλόουν, 1997
Saraband, 2003



O Federico Fellini

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ FEDERICO FELLINI

Ο Φεντερίκο Φελίνι γεννήθηκε στο Ρίμινι της Ιταλίας στις 20 Ιανουαρίου του 1920. Ήταν ο πρωτότοκος γιος του Ουρμπάνο Φελίνι και της Ίντα Μπαρμπιάνι, οι οποίοι μετά τον Φεντερίκο απέκτησαν ακόμα δύο παιδιά, τον Ρικάρντο (1921) και τη Μανταλένα (1929). Οι σχέσεις του Φεντερίκο Φελίνι με το οικογενειακό του περιβάλλον ήταν μάλλον ψυχρές. Αποξενωμένος, λοιπόν, από τους δικούς του ανθρώπους ήδη από μικρή ηλικία στράφηκε σε διάφορες μορφές τέχνης, προκειμένου να εκφράσει τον ψυχικό του κόσμο.²⁵⁹

Στην παιδική του ηλικία δε συμμετείχε στα παιχνίδια των άλλων παιδιών στις αλάνες του Ρίμινι. Αντίθετα, τον διασκέδαζε το παιχνίδι με τις μαριονέτες και τα κόμικς και το σκίτσο, ενώ ήταν και μόνιμος θαμώνας του Fulgor Cinema, του τοπικού κινηματογράφου του Ρίμινι. Τα σχολικά του χρόνια στο σχολείο Τεατίνι ήταν ανέμελα και τεμπέλικα.²⁶⁰

Ήταν ένα παιδί μάλλον αφηρημένο και που η φαντασία του ήταν τόσο μεγάλη που υπερδευόταν πολλές με την πραγματική του ζωή. Κάποτε είχε φτάσει στο Ρίμινι ένα τσίρκο, με το οποίο ο μικρός τότε Φεντερίκο είχε εντυπωσιαστεί. Είχε επινοήσει τότε μία ιστορία, ότι είχε εξαφανιστεί για μέρες ακολουθώντας το τσίρκο. Στην πραγματικότητα είχε μείνει ένα μόνο απόγευμα.²⁶¹ Τα τελευταία χρόνια του δημοτικού ο Φελίνι παρακολούθησε τα μαθήματα στο εκκλησιαστικό κολέγιο «των φίλτατων πατέρων στο Φανό». Στο γυμνάσιο, όμως, επέστρεψε στο Ρίμινι.²⁶²

Το 1937 ο Φελίνι άνοιξε μαζί με τον Ντέμος Μπονίνι το FEBO. (προέκυψε από τα δύο αρχικά γράμματα των δύο συνέταιρων). Το FEBO ήταν μία μικρή επιχείρηση, όπου ο Φελίνι έκανε σκίτσα και πορτρέτα και ο Μπονίνι τα χρωμάτιζε. Η πρώτη καλή συμφωνία δεν άργησε. Ο ιδιοκτήτης του τοπικού κινηματογράφου Fulgor, τους πρότεινε να φτιάξουν έναντι ελεύθερης εισόδου σκίτσα διάσημων ηθοποιών, τα οποία θα τοποθετούσε στον κινηματογράφο και στις βιτρίνες των γύρω καταστημάτων, για να διαφημίσει τις ταινίες που πρόβαλε. Την ίδια χρονιά ο Φελίνι πήγε στη Φλωρεντία, όπου έμεινε για λίγους μήνες και δούλεψε στο περιοδικό «420», στο οποίο δημοσίευσε κάποια

²⁵⁹ Chris Wiegand, Φεντερίκο Φελίνι, Taschen/Γνώση, ελλ. μετάφραση Ι. Φ. Βλαχόπουλος, επιμέλεια Αχιλλέας Κυριακίδης, Köln, 2004, σ. 10

²⁶⁰ Στάθης Βαλούκος, Φεντερίκο Φελίνι, Αιγόκερως, Αθήνα, 2003, σ.20

²⁶¹ Chris Wiegand, ό.π., σ.10

²⁶² Στάθης Βαλούκος, ό.π., σ.21

σκίτσα και σατιρικά διηγήματα με το ψευδώνυμο Fellas.²⁶³ Το φθινόπωρο, όμως, αναγκάστηκε να επιστρέψει στο Ριμίνι, για να τελειώσει το σχολείο.

Την επόμενη χρονιά ο Φελίνι μεταβαίνει στη Ρώμη, για να γραφτεί στη Νομική Σχολή, όπως είχε υποσχεθεί στη μητέρα του. Γρήγορα, όμως, παράτησε τις σπουδές του και ξεκινάει να εργάζεται ως σκιτσογράφος και γελοιογράφος στο περιοδικό «Marc Aurelio». Αργότερα γνώρισε τον ηθοποιό Άλντο Φαμπρίτζι και τον σεναριογράφο Πιέτρο Τελίνι. Μαζί με τον Τελίνι έγραψαν μία σειρά ταινιών για τον Φαμπρίτζι.²⁶⁴

Κατά τη διάρκεια πολέμου το περιοδικό έκλεισε και ο Φελίνι βρέθηκε στην κινηματογραφική εταιρεία του Βιτόριο Μουσολίνι, γιου του δικτάτορα, όπου και γνωρίστηκε με τον σπουδαίο σκηνοθέτη του ιταλικού νεορεαλισμού, Ρομπέρτο Ροσελίνι. Το 1943 γνώρισε και παντρεύτηκε την ηθοποιό Τζουλιέτα Μασίνα, με την οποία έμειναν μαζί μέχρι τον θάνατο του. Ο Ροσελίνι του ζητάει να μεσολαβήσει, προκειμένου να πείσει τον Φαμπρίτζι να παίξει σε μία μικρού μήκους ταινία του και από τον ίδιο να συμμετάσχει στο σενάριο. Η μικρού μήκους ταινία μετεξελίχθηκε τελικά σε μεγάλου μήκους και δεν ήταν άλλη από τη «*Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη*». Η επιτυχία, όμως, της ταινίας επισκιάστηκε από τον θάνατο του γιου του Φελίνι και της Μασίνα από καρδιακή ανεπάρκεια το 1945.²⁶⁵

Με τον Ροσελίνι (και τον Αμιντέι) ο Φελίνι συνεργάστηκε, επίσης, στο σενάριο της ταινίας του Ροσελίνι «*Παϊζά*», ταινία η οποία τον έκανε να «ερωτευτεί» τον κινηματογράφο, ενώ ο Ροσελίνι ήταν ουσιαστικά ο άνθρωπος, που τον ώθησε να ασχοληθεί με τον κινηματογράφο. «Δε θα είχα ποτέ σκεφτεί να γίνω σκηνοθέτης, αν δε με είχε καλέσει ο Ροσελίνι, για να συνεργαστούμε στο σενάριο του *Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη*», παραδέχεται ο ίδιος ο Φελίνι.²⁶⁶

Αργότερα συνεργάστηκε στο σενάριο και σε άλλες ταινίες του Ροσελίνι, αλλά και των Τζέρμι, Κολέτι, Μπονάρ και του Αλμπέρτο Λουάντα. Με τον τελευταίο, αφού είχε ήδη συνεργαστεί σε αρκετές ταινίες στο σενάριο, μετά από δισταγμό του Φελίνι συνεργάστηκαν και για πρώτη φορά στη σκηνοθεσία πάνω σε μια ιδέα του Φελίνι. Από τη συνεργασία αυτή προέκυψε η ταινία «*Τα φώτα του βαριετέ*», η πρώτη μισή ταινία του (το ½ από το 8 ½).²⁶⁷

²⁶³ Chris Wiegand, ό.π., σ.10-11

²⁶⁴ Στάθης Βαλούκος, ό.π., σ. 25

²⁶⁵ Στάθης Βαλούκος, ό.π., σ.26

²⁶⁶ Από τη συνέντευξη στον Άλντο Τασσόνε, όπως παρατίθεται στο βιβλίο του Στάθης Βαλούκου, ό.π., σ.77

²⁶⁷ Στάθης Βαλούκος, ό.π., σ.27

Από τότε ξεκινάει να σκηνοθετεί μόνος του τις ταινίες του. Μόνιμος συνεργάτης του Φελίνι αναδείχτηκε ο μουσικός Νίνο Ρότα, ο οποίος έγραψε τη μουσική σε όλες του τις ταινίες μέχρι και τον θάνατό του το 1979 με τελευταία τους συνεργασία την «*Πρόβα Ορχήστρας*». «Ο Νίνο ζούσε μέσα στη μουσική, γι' αυτό θεωρώ ότι στάθηκα πολύ τυχερός που τον γνώρισα. Μπορούσα να μένω ολόκληρες μέρες ακούγοντας τον Νίνο να παίζει στο πιάνο, προσπαθώντας να προσδιορίσει ένα μοτίβο, να ξεδιαλύνει μια μουσική φράση με τέτοιο τρόπο, ώστε να ανταποκρίνεται με όσο το δυνατόν μεγαλύτερη ακρίβεια στο συναίσθημα, τη συγκίνηση που επιθυμούσα να εκφράσω στην ταινία».²⁶⁸

Οι ταινίες του Φελίνι έλαβαν πλήθος διεθνών διακρίσεων, απέσπασαν συνολικά 23 υποψηφιότητες για όσκαρ, ενώ τέσσερις από αυτές, «*Αα Στράντα*» (1954), «*Οι νύχτες της Καμπίρια*» (1957), «*8 ½* » (1963) και «*Άμαρκορντ*» (1973) τιμήθηκαν με το όσκαρ καλύτερης ξένης ταινίας. Τον Μάρτιο του 1993 πάρα τη βεβαρημένη κατάσταση της υγείας του μετέβη στην Αμερική συνοδευόμενος από τη σύζυγό του Τζουλιέτα Μασίνα και το κινηματογραφικό του alter ego Μαρτσέλο Μαστρογιάνι, για να του απονεμηθεί το πέμπτο όσκαρ της καριέρας του για το σύνολο της προσφοράς του στον κινηματογράφο. Στις 31 Οκτωβρίου του ίδιου χρόνου ο Φεντερίκο Φελίνι, ο maestro του ιταλικού κινηματογράφου σε ηλικία 73 χρόνων πέθανε στη Ρώμη.

²⁶⁸ Από τη συνέντευξη στον Άλντο Τασσόνε, όπως παρατίθεται στο βιβλίο του Στάθη Βαλούκου, ό.π., σ. 89

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ FEDERICO FELLINI

«Δεν ξεχωρίζω τις ταινίες μου τη μία από την άλλη. Για μένα είναι σα να γύριζα την ίδια πάντα ταινία. Πρόκειται για εικόνες που σκηνοθέτησα βασισμένος στο ίδιο υλικό, το οποίο κάθε φορά επικαλέστηκα από διαφορετική οπτική γωνία», Federico Fellini²⁶⁹

- Τα φώτα του Βαριετέ (Luci del varietà)* 1950
- Ο Λευκός Σεΐχης (Lo sceicco bianco)* 1952
- Οι βιτελόνη (I Vitelloni)* 1953
- Ο έρωτας στην πόλη (L'amore in città)* 1953
- Ο δρόμος, Πουλημένη από τη μητέρα της (La Strada)* 1954
- Σκιές του υποκόσμου (Il Bidone)* 1955
- Οι νύχτες της Καμπίρια (La notti di Cabiria)* 1957
- Γλυκιά ζωή (La dolce vita)* 1960
- Βοκκάκιος 70 (Boccaccio 70)* 1962
- 8 ½ (Otto e mezzo)* 1963
- Η Γιουλιέτα των πνευμάτων (Giulietta degli spiriti)* 1965
- Στον ίλιγγο της ακολασίας (Histories extraordinaires)* 1968
- Σατυρικό (Fellini Satyricon)* 1969
- Οι κλόουν (I clowns)* 1970
- Ρόμα (Roma)* 1972
- Αμαρκορντ (Amarcord)* 1973
- Καζανόβας (Il Casanova di Federico Fellini)* 1976
- Πρόβα ορχήστρας (Prova d' orchestra)* 1979
- Η πόλη των γυναικών (La città delle donne)* 1980
- Και το πλοίο φεύγει (E la nave va)* 1983
- Τζίντζερ και Φρεντ (Ginger e Fred)* 1985
- Η συνέντευξη (Intervista)* 1987
- Η φωνή του φεγγαριού (La voce della luna)* 1990

²⁶⁹ Από τη συνέντευξη στον Άλντο Τασσόνε, όπως παρατίθεται στο βιβλίο του Στάθη Βαλούκου, Φεντερίκο Φελίνι, Αιγόκερως, Αθήνα, 2003, σ. 77

Η νύχτα των Σαλτιμπάγκων - ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΕΣ

Σκηνοθεσία: Ινγκμαρ Μπέργκμαν

Σενάριο: Ινγκμαρ Μπέργκμαν

Φωτογραφία: Χίλντινγκ Μπλαντχ, Γκέραν Στρίνμπεργκ, Σβεν Νύκβιστ

Μουσική: Καρλ-Μπίργκερ Μπλόμνταλ

Σκηνογραφία: Μπίμπι Λίντστρεμ

Κουστούμια: Μάγκο

Μοντάζ: Καρλ-Όλοβ Σκέπστεντ

Παραγωγός: Ρύνε Βάλντκρανζ

Διανομή: Ότε Γκρένμπεργκ (*Άλμπερτ Γιόχανσον*)

Χάριετ Άντερσον (*Ανν*)

Χάσσε Έκμαν (*Φρανς*)

Άντερς Εκ (*Φροστ*)

Γκούντρουν Μπροστ (*Άλμα*)

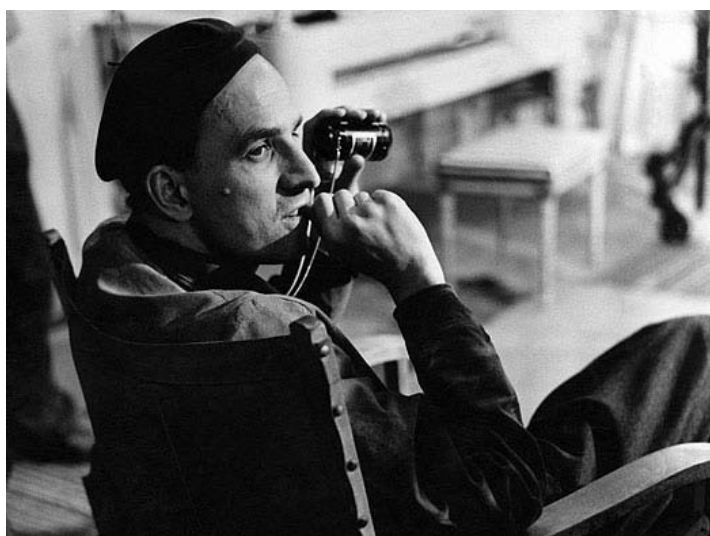
Αννίκα Τρέτοβ (*Άγκντα*)

Γκούναρ Μπιέρνστραντ (*Σούμπεργκ*)

Έρικ Στράντμπαργκ (*Γιενς*)

Κίκι (*νάνος*)

Διάρκεια: 92΄



Ο Ingmar Bergman στη γνωστότερή του πόζα

***La Strada* - ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΕΣ**

Σκηνοθεσία: Φεντερίκο Φελίνι

Σενάριο: Φεντερίκο Φελίνι, Τούλιο Πινέλι, Ένιο Φλαγιάνο

Φωτογραφία: Οτέλο Μαρτέλι

Μουσική: Νίνο Ρότα

Σκηνογραφία: Μάριο Ραβάσκο

Κουστούμια: Μαργκερίτα Μαρινάρι

Μοντάζ: Λέο Κατότζο

Παραγωγή: Κάρλο Πόντι & Ντίνο Ντε Λορέντις

Διανομή: Άντονι Κουίν (*Ζαμπανό*)

Τζουλιέτα Μασίνα (*Τζελομίνια*)

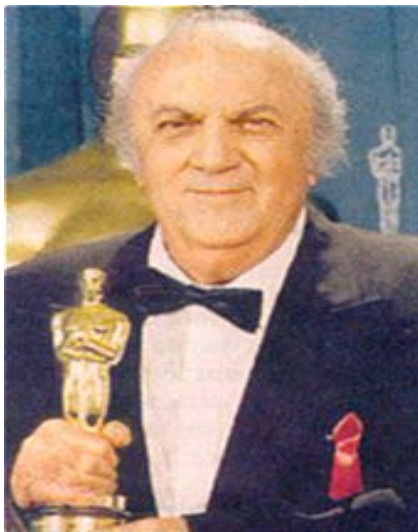
Ρίτσαρντ Μπέιζχαρτ (*Τρελός*)

Άλντο Σιλβάνι (*σινιόρ Τζιράφα*)

Μαρτσέλα Ροβέρε (*η χήρα*)

Λίβια Βεντουρίνι (*καλόγρια*)

Διάρκεια: 94'



Ο Φελίνι το 1993 κατά την απονομή του πέμπτου όσκαρ της καριέρας του για το σύνολο της προσφοράς του στον κινηματογράφο

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΟΡΩΝ²⁷⁰

Αντίστοιχα πλάνα (shot/reverse shot): δύο ή περισσότερα πρόσωπα που μοντάρονται μαζί και εναλλάσσουν πρόσωπα, συνήθως σε μια συζήτηση. Στο *μοντάζ συνέχειας* τα πρόσωπα στο ένα κάδρο κοιτάζουν συνήθως αριστερά και στο άλλο κάδρο δεξιά. Στο μοντάζ με αντίστοιχα πλάνα συνηθίζονται και καδραρίσματα πάνω από τον ώμο (αμόρσες).

Αφήγηση (narration): η διαδικασία μέσα από την οποία η *πλοκή* μεταδίδει ή κατακρατά πληροφορίες από την *ιστορία*. Η αφήγηση μπορεί να περιορίζεται περισσότερο ή λιγότερο στις γνώσεις ενός προσώπου και να εμβαθύνει περισσότερο ή λιγότερο στην παρουσίαση των νοητικών αντιλήψεων και σκέψεων του προσώπου.

Γενικό πλάνο (long shot): Καδράρισμα στο οποίο η κλίμακα του απεικονιζόμενου αντικειμένου είναι μικρή. Μια όρθια ανθρώπινη μορφή φαίνεται περίπου όσο το ύψος της οθόνης.

Dissolve: η μετάβαση από ένα πλάνο στο άλλο κατά την οποία η πρώτη εικόνα εξαφανίζεται βαθμιαία ενώ η δεύτερη εικόνα ήδη εμφανίζεται προοδευτικά. Για μια στιγμή οι δύο ειόνες συγχωνεύονται σε διπλοτυπία.

Fade in & out: Fade in: η σκοτεινή οθόνη που βαθμιαία φωτίζεται καθώς εμφανίζεται ένα πλάνο. Fade out: το πλάνο που σκοτεινιάζει βαθμιαία καθώς η οθόνη γίνεται μαύρη.

Κοντινό πλάνο (close up): Καδράρισμα στο οποίο η κλίμακα του απεικονιζόμενου αντικειμένου είναι σχετικά μεγάλη. Τις περισσότερες φορές είναι το κεφάλι ενός ανθρώπου από το λαιμό και πάνω ή ένα αντικείμενο αναλόγου μεγέθους που γεμίζει το μεγαλύτερο μέρος της οθόνης.

Κόντρ-πλονζέ: Η θέση του κάδρου σε σχέση με το θέμα που απεικονίζει: κοιτάζοντας προς τα πάνω.

Κόψιμο (cut): Η στιγμιαία αλλαγή από ένα καδράρισμα σε άλλο.

Μεσαίο πλάνο: Καδράρισμα στο οποίο η κλίμακα του απεικονιζόμενου αντικειμένου είναι μετρίου μεγέθους: μια ανθρώπινη μορφή που φαίνεται από τη μέση και πάνω και γεμίζει το μεγαλύτερο μέρος της οθόνης.

²⁷⁰ Παρατίθενται μόνο οι όροι που αναφέρονται στην παρούσα εργασία, όπως επεξηγούνται στο βιβλίο των David Bordwell & Kristin Thompson, *Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου*, ελλ. μετάφραση Κατερίνα Κοκκινίδη, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα, 2006²

Μονοπλάνο (long take): πλάνο που διαρκεί για ασυνήθιστα μεγάλο χρονικό διάστημα πριν από τη μετάβαση στο επόμενο πλάνο.

Μοντάζ συνέχειας (continuity editing): σύστημα κατάτμησης και συναρμολόγησης που διασφλίζει μια συνεχή και σαφή αφηγηματική δράση. Το μοντάζ συνέχειας βασίζεται στο συνταίριασμα της σκηνικής κατεύθυνσης της θέσης και των χρονικών σχέσεων.

Πλάνο παρακολούθησης: πλάνο με καδράρισμα που μετατοπίζεται για να κρατήσει μια κινούμενη μορφή επί της οθόνης.

Πλάνο-σφήνα (cut in): η στιγμιαία αλλαγή από ένα μακρινί καδράρισμα σε μια κοντινή άποψη ενός τμήματος του ίδιου χώρου.

Πολύ κοντινό πλάνο (extreme close-up): Καδράρισμα στο οποίο η κλίμακα του απεικονιζομένου αντικειμένου είναι πολύ μεγάλη. Τις περισσότερες φορές είναι ένα μικρό αντικείμενο ή ένα μέρος του σώματος.

Σεκάνς (sequence): όρος που χρησιμοποιείται για ένα μέτριας έκτασης τμήμα μιας ταινίας που αφορά ένα ολόκληρο κομμάτι της δράσης. Στην αφηγηματική ταινία αντιστοιχεί συχνά σε μια σκηνή.

Σκούπα (whip pan): η εξαιρετικά γρήγορη κίνηση της κάμερας από τη μια άκρη στην άλλη, με αποτέλεσμα η εικόνα να φλουτάρει για λίγο παρουσιάζοντας μια σειρά συγκεχυμένες οριζόντιες γραμμές. Πολλές φορές ένα αδιόρατο κόψιμο θα ενώσει θα ενώσει δυο σκούπες προκειμένου να δημιουργήσει μια μετάβαση-τέχνασμα μεταξύ των σκηνών.

Τράβελινγκ (tracking shot): το κινούμενο κάδρο που ταξιδεύει μέσα στον χώρο προς τα εμπρός, προς τα πίσω ή διαγωνίως.

Υποκειμενικό πλάνο (point-of-view shot): το πλάνο που γυρίζεται με την κάμερα περίπου στο ύψος των ματιών ενός χαρακτήρα και που δείχνει ό,τι θα μπορούσε να δει το πρόσωπο αυτό. Συνήθως παρεμβάλλεται πριν ή μετά από ένα πλάνο στο οποίο εμφανίζεται ο χαρακτήρας να κοιτάει.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ

Η νύχτα των Σαλτιμπάγκων



εικ.1



εικ.2



εικ.3



εικ.4



εικ.5



εικ.6



εικ.7



εικ.8



εικ.9



εικ.10



εικ.11



εικ.12

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ

La Strada



εικ.1



εικ.2



εικ.3



εικ.4



εικ.5



εικ.6



εικ.7



εικ.8



εικ.9



εικ.10



εικ.11



εικ.12



εικ.13



εικ.14



εικ.15



εικ.16



εικ.17



εικ.18



εικ.19



εικ.20



εικ.21

*εικ.22**εικ.23*

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Λεονίντ Αντιέγιεβ, Ο κλόουν, ελλ. μετάφραση Κοραλία Μακρή, Δωδώνη, Αθήνα, 2003

Από τον Λυμιέρ στον Μπέργκμαν, ελλ. μετάφραση Πολύκαρπος Πολυκάπου, Κάλβος, Αθήνα, 1981

Στάθης Βαλούκος, Ιστορία του Κινηματογράφου, Αιγόκερως, Αθήνα, 2003

Στάθης Βαλούκος, Φεντερίκο Φελίνι, Αιγόκερως, Αθήνα, 2003

Zygmunt Bauman, Η μετανεοτερικότητα και τα δεινά της, ελλ. μετάφραση Γιώργος-Ίκαρος Μπαμπασάκης, Ψυχογιός, Αθήνα, 2002

Henri Berson, Το γέλιο, ελλ. μετάφραση Βασίλης Τομανάς, Εξάντας-Νήματα, Αθήνα, 1998

Peter Bondanella, The cinema of Federico Fellini, Princeton University Press, New Jersey, 1992

David Bordwell, Narration in the fiction film, Routledge, London, 1995⁵

David Bordwell & Kristin Thompson, Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου, ελλ. μετάφραση Κατερίνα Κοκκινίδη, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα, 2006²

Gilles Deleuze, Η πτύχωση, ο Λάμπνιτς και το μπαρόκ, Πλέθρον, Αθήνα, 2006

Jörn Donner, The Films of Ingmar Bergman from “Torment” to “All These Women”, Dover Publication, INC., New York, 1972

Νόρμπερτ Ελίας, Η εξέλιξη του πολιτισμού, τ.Α΄, ελλ. μετάφραση Έμη Βαϊκούση, Νεφέλη, Αθήνα, 1997

Jack C. Ellis, A History of Film, Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, USA, 1995⁴

Federico Fellini, Fellini on Fellini, english translation Isabel Quigley, Da Capo Press, United States of America, 1996

Villem Flusser, Η γραφή, ελλ. μετάφραση Γιώργος Η. Ηλιόπουλος, επιστημονική επιμέλεια-επίμετρο Διονύσης Καββαθάς, Ποταμός, Αθήνα, 2003

Sigmund Freud, Το ανοίκειο, ελλ. μετάφραση Έμη Βαϊκούση, Πλέθρον, Αθήνα, 2009

Frank Gado, The passion of Ingmar Bergman, Duke University Press, Durham, 1996

Anthony Giddens, Οι συνέπειες της νεοτερικότητας, ελλ. μετάφραση Γιώργος Μερτίκας, επιμέλεια Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος, Εκδόσεις Κριτική, Αθήνα, 2001

John Hill and Pamela Church Gibson, The Oxford Guide to Film Studies, Oxford University Press, New York, 1998

Fredric Jameson, ελλ. μετάφραση Γιώργος Βάρσος, Το μεταμοντέρνο, ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού, Νεφέλη, Αθήνα, 1999

Γιάννης Κιουρτσάκης, Καρναβάλι και Καραγκιόζης, *οι ρίζες και οι μεταμορφώσεις του λαϊκού γέλιου*, Κέδρος, Αθήνα, 1985

Κοστάντσο Κοσταντίνι, Συζητήσεις με τον Φεντερίκο Φελλίνι, , ελλ. μετάφραση Τούλα Τόλια, Εξάντας, Αθήνα, 1997

Heinrich von Kleist, Οι μαριονέτες και Μια μελέτη του Bernard Dort, ελλ. μετάφραση Τζένη Μαστοράκη, Άγρα, Αθήνα, 1996

Claude Levi-Straus, Ο δρόμος της μάσκας, ελλ. μετάφραση Ρούλα Λεκανίδου-Βαδαβούκα, Χατζηνικολή, Αθήνα, 1981

Ρέιμον Λεφέβρ, Ίνγκμαρ Μπέργκμαν, ελλ. μετάφραση-επίμελεια Μπάμπης Ακτσόγλου, Χρυσάνθη Παπαλά, Αιγόκερως, Αθήνα, 1988

Philip Mosley, Ingmar Bergman, *The cinema as mistress*, Marion Boyars, London-Boston, 1981

Αντρέ Μπαζέν, Τι είναι κινηματογράφος, τ.2 *Μια αισθητική του ρεαλισμού και του νεορεαλισμού*, ελλ. μετάφραση Κώστας Σφήκας, Αιγόκερως, Αθήνα, 1989

Ζερμαίν Μπαζέν, Μπαρόκ και Ροκοκό, ελλ. μετάφραση Ανδρέας Παππάς, Υποδομή, Αθήνα, 1995

Μιχαήλ Μπαχτίν, Ζητήματα της Ποιητικής του Ντοστογιέφσκι, ελλ. μετάφραση Αλεξάνδρα Ιωαννίδου, Πόλις, Αθήνα, 2008²,

Ο Μπέργκμαν μιλάει για τον Μπέργκμαν, ελλ. Μετάφραση Ε. Φρυδά, επιμέλεια Ε. Κατσάνης, Ροές, Αθήνα, 2001²

Ίνγκμαρ Μπέργκμαν, Η μαγική κάμερα, ελλ. μετάφραση Θόδωρος Καλλιφατίδης, Κάκτος, Αθήνα, 1989

Φρειδερίκος Νίτσε, Τάδε έφη Ζαρατούστρας, ελλ. μετάφραση Εμμ. Ανδρουλιδάκης, Παλαμάς-Κορθογιάννης και Σία, Αθήνα, 1961

Φρίντριχ Νίτσε, Πέρα από το καλό και το κακό, ελλ. μετάφραση Ζήσης Σαδικάς, Νησίδες, Αθήνα, 1999

Φρειδερίκος Νίτσε, Η γέννηση της τραγωδίας και η περίπτωση Βάγκνερ, ελλ. Μετάφραση Ελένη Καλκάνη, Δαμιανός, Αθήνα, 2001

Μαρία Παραδείση, Κινηματογραφική Αφήγηση και Παραβατικότητα στον Ελληνικό Κινηματογράφο (1994-2004), Τυπωθήτω, Αθήνα, 2006

Πέπη Ρηγοπούλου, Ο Νάρκισσος, *Στα ίχνη της εικόνας και του μύθου*, Πλέθρον, Αθήνα, 2002

Στέφανος Ροζάνης, Ο μεσσιανισμός και η ηθική φιλοσοφία του Emmanuel Levinas, Πόλις, Αθήνα, 1997

Σοφοκλής, Οιδίπους επί Κολωνώ, Κάκτος, Αθήνα, 1993

Charles Segal, Οιδίπους Τύραννος *Τραγικός ηρωισμός και τα όρια της γνώσης*, Ελληνική Ανθρωπιστική Εταιρεία, Αθήνα, 2001

Robert Stam, Εισαγωγή στη Θεωρία του Κινηματογράφου, ελλ.μετάφραση Κατερίνα Κακλαμάνη, επιμέλεια Εύα Στεφανή, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2006

Ζαν Σταρομπίνσκι, Το πορτραίτο του καλλιτέχνη ως Σαλτιμπάγκου, ελλ. Μετάφραση Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Εξάντας, Αθήνα, 1991

Aldo Tassone, Federico Fellini, ελλ. μετάφραση Μπάμπης Ακτσόγλου – Χρυσάνθη Παπαλά, Αιγόκερως, Αθήνα, 1986

Chris Wiegand, Φεντερίκο Φελίνι, Taschen/Γνώση, ελλ. μετάφραση Ι. Φ. Βλαχόπουλος, επιμέλεια Αχιλλέας Κυριακίδης, Köln, 2004

Χρυσανθος Χρήστου, Η ευρωπαϊκή ζωγραφική του 17^{ου} αιώνα-το μπαρόκ (αποσπάσματα), Ε.Κ.Π.Α, Αθήνα, 2006

Πηγες από το διαδίκτυο:

http://en.wikipedia.org/wiki/Commedia_dell'arte

www.komvos.edu

<http://www.geocities.com/ihnitates/plays/panigiri/kokto.htm>

www.inout.gr/showthread.php?t=15157



Fine