ΕΝΤΓΚΑΡ ΜΟΡΕΝ

Οἱ στὰρ

Μετάφραση

ΡΙΤΑ ΚΟΛΑΪΤΗ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΙΧΛΗ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος τῆς τρίτης ἔκδοσης 11
Εἰσαγωγὴ 17

1. Η ΕΠΟΧΗ ΤΩΝ ΣΤΑΡ

Γένεση καὶ μεταμορφώσεις τῶν ἀστέρων (1910-1960) .. 25
Θεοὶ καὶ θεὲς 51
Ἡ ἀστρικὴ ἱερουργία 93
Ὁ στὰρ-ἐμπόρευμα 137
Ὁ στὰρ καὶ ὁ ἠθοποιὸς 144
Οἱ στὰρ καὶ ἐμεῖς 169

2. ΟΙ ΣΤΑΡ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ

Ἡ καμπή: Τζαίημς Ντὴν 191
Τὸ λυκόφως τοῦ στὰρ σύστεμ καὶ ἡ ἀνάσταση
τῶν στὰρ 206
Ἡ ὑποχώρηση καὶ ἡ κρίση τοῦ κινηματογράφου 206
Τὸ λυκόφως τοῦ στὰρ σύστεμ 213
Τὸ γενικότερο πρόβλημα 218
Ἡ τραγωδία τῆς Μαίριλυν 220
Ὁ προβληματισμένος ἥρωας 223
Οἱ στὰρ χωρὶς στὰρ σύστεμ 225

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

Ὁ κωμικὸς καὶ ὁ στὰρ 231
1. Οἱ ἠλίθιοι 231
Ὁ ἐλεήμων ζητιάνος 233
2. Τὸ μυστήριο «Σαρλὼ» 237

Ἄβα Γκάρντνερ 247
Ἡ γυναίκα ποὺ κλόνισε συθέμελα τὸ Χόλλυγουντ 248
Ἡ γέννηση μιᾶς θεότητας 249
Ἡ ἀπόλυτη γυναίκα 252
Μιὰ μακρὰ σταδιοδρομία 253
Οἱ ἀνεκπλήρωτοι ἔρωτες 255

Χρονολογικὰ ὁρόσημα 259

Βιβλιογραφία 265

Ὁ ἄγριος λατρεύει
εἴδωλα ἀπὸ ξύλο καὶ πέτρα·
ὁ πολιτισμένος ἄνθρωπος
εἴδωλα ἀπὸ σάρκα καὶ αἷμα.

ΜΠΕΡΝΑΡΝΤ ΣΩ

Ο ΣΤΑΡ-ΕΜΠΟΡΕΥΜΑ

Ο ΣΤΑΡ ΕΙΝΑΙ ΘΕΟΣ. Τὸ κοινὸ τὸν καθιστᾶ θεό. Ἀλλὰ τὸ στὰρ σύστεμ τὸν προετοιμάζει, τὸν διαμορφώνει, τὸν σμιλεύει, τὸν παρουσιάζει, τὸν κατασκευάζει. Ὁ στὰρ ἀνταποκρίνεται σὲ μιὰ συναισθηματικὴ ἢ μυθικὴ ἀνάγκη ποὺ δὲν ἀποτελεῖ δημιούργημα τοῦ στὰρ σύστεμ. Χωρὶς τὸ στὰρ σύστεμ ὅμως, ἡ ἀνάγκη αὐτὴ δὲν θὰ ἐκφραζόταν, δὲν θὰ ἔβρισκε τὴ θεμελίωσή της.

Τὸ στὰρ σύστεμ εἶναι ἕνας θεσμὸς χαρακτηριστικὸς τοῦ ἀνεπτυγμένου καπιταλισμοῦ. Πρὶν ἀπὸ τὴν περίοδο τῆς σταλινικῆς «ἡρωοποίησης», ὁ σοβιετικὸς κινηματογράφος προσπάθησε νὰ σβήσει ὄχι μόνο τὸν στάρ, ἀλλὰ καὶ τὸν ἠθοποιὸ-βεντέτα. Ἔκτοτε, σπουδαῖοι ἠθοποιοί, μὲ πλούσια ἐκφραστικὴ γκάμα, ποὺ ἐμφανίζονται καὶ στὸ θέατρο καὶ στὸν κινηματογράφο, θεωροῦνται ἐν γένει βεντέτες. Τὸ κύρος τους, ἀσφαλῶς, ὑπερβαίνει τὰ ὅρια τῆς ὀθόνης: ὡς τώρα ὅμως διοχετευόταν καὶ διαχεόταν πρὸς τὴν πολιτική. Ἡ εὐφυΐα τῆς σοβιετικῆς βεντέτας, ὅπως καὶ ὁποιουδήποτε ὑπερβαίνει τὶς νόρμες —σταχανοβίτη, δρομέα, πρίμας μπαλαρίνας, διακεκριμένου συγγραφέα—, χρησιμεύει στὸ νὰ ἀποδείξει τὴν ὑπεροχὴ τοῦ σταλινικοῦ συστήματος καὶ ἐνέχει μιὰ πολιτικὴ ἀξία ποὺ

ἐνδεχομένως ἀξίζει νὰ ἀναδειχθεῖ στὸ ἀξίωμα τοῦ ἐκπροσώπου στὸ Ἀνώτατο Σοβιέτ. Ἕνας ὁρισμένος τύπος στὰρ θὰ μποροῦσε δυνητικὰ νὰ δημιουργηθεῖ καὶ στὴν ΕΣΣΔ, προκειμένου νὰ ἱκανοποιηθοῦν οἱ μέχρι στιγμῆς περιορισμένες φαντασιακὲς ἀνάγκες. Κάθε κινηματογράφος ποὺ στὸν σύγχρονο κόσμο τοποθετεῖται εἴτε ἐκτὸς εἴτε στὸ περιθώριο εἴτε ἐναντίον τοῦ ἀνεπτυγμένου καπιταλισμοῦ, εἴτε ἀκόμη καὶ σὲ ἕνα καπιταλιστικὸ ἐπίπεδο ὑπὸ ἀνάπτυξη, δὲν γνωρίζει τὸν στάρ, μὲ τὴν ἔννοια ποὺ τὸν ἀντιλαμβανόμαστε ἐμεῖς.

Ἡ τάση τοῦ «σινεμὰ-βεριτέ» (κινηματογράφος-ἀλήθεια) κατὰ τὴν «ντοκιμαντερίστικη» ἢ τὴ «νεορεαλιστικὴ» ἐξέλιξή του, ἀπὸ τὸ *Nanook of the North* (*Ὁ Ναnoὺκ τοῦ Βορρᾶ*) τοῦ Φλάερτυ μέχρι τὸ *Toni* (*Τονί*) τοῦ Ρενουὰρ καὶ τὸ *La terra trema* (*Ἡ γῆ τρέμει*) τοῦ Βισκόντι, καταργεῖ παντελῶς τὸν στὰρ καί, ἐνδεχομένως, καὶ τὸν ἐπαγγελματία ἠθοποιό. Εἶναι ἡ θεμελιώδης τάση ἑνὸς κινηματογράφου ἀνεξάρτητου ἀπὸ τὶς ἐπιχειρηματικὲς κοινοπραξίες ἢ ἐξεγερμένου ἐναντίον τους.

Στὴν κατώτερη βαθμίδα τῆς καπιταλιστικῆς παραγωγῆς, οἱ φτηνὲς παραγωγὲς ὑποχρεοῦνται στὴν πράξη νὰ ἐγκαταλείψουν τὴν πολυτέλεια ἑνὸς στάρ («B movies» στὶς ΗΠΑ, ταινίες προϋπολογισμοῦ κάτω τῶν 50 ἑκατομμυρίων παλαιῶν φράγκων στὴ Γαλλία).

Ἐξάλλου, ὁ κινηματογράφος στὸ πρῶτο βιομηχανικὸ καὶ ἐμπορικό του στάδιο ἀγνοοῦσε τὸν στάρ. Ὁ στὰρ γεννήθηκε τὸ 1910 ἀπὸ τὸν αὐξανόμενο ἀνταγωνισμὸ μεταξὺ τῶν πρώτων ἀμερικανικῶν κινηματογραφικῶν ἑταιρειῶν. Ὁ στὰρ ἀναπτύχθηκε ταυτόχρονα μὲ τὴ συγκέντρω-

ση κεφαλαίου στοὺς κόλπους τῆς κινηματογραφικῆς βιομηχανίας, καὶ οἱ δύο αὐτὲς ἐξελίξεις ἐπιτάχυναν ἡ μία τὴν ἄλλη. Προοδευτικά, οἱ μεγάλοι στὰρ ἀποτέλεσαν προνόμιο καὶ ἰδιοκτησία τῶν μεγάλων ἑταιρειῶν, μὲ τὸν ἴδιο τρόπο ποὺ ἔγιναν προνόμιο καὶ κέντρο βάρους τῶν μεγάλων ταινιῶν.

Μὲ τὴν πάροδο τοῦ χρόνου, δημιουργήθηκε τὸ στὰρ σύστεμ. Τὸ στὰρ σύστεμ δὲν ἀποτελεῖ τόσο συνέπεια, ὅσο εἰδικὸ στοιχεῖο αὐτῶν τῶν ἐξελίξεων. Τὰ ἐσωτερικὰ χαρακτηριστικά του εἶναι τὰ ἴδια μὲ ἐκεῖνα τοῦ ἀνεπτυγμένου βιομηχανικοῦ, ἐμπορικοῦ καὶ χρηματοοικονομικοῦ καπιταλισμοῦ. Τὸ στὰρ σύστεμ εἶναι κατ' ἀρχὰς μιὰ κατασκευή. Ἡ λέξη αὐτὴ χρησιμοποιήθηκε αὐθόρμητα ἀπὸ τὸν Κὰρλ Λαῖμλε, τὸν ἐφευρέτη τῶν στάρ: «Ἡ κατασκευὴ τῶν στὰρ εἶναι πρωταρχικὸ μέλημα τῆς κινηματογραφικῆς βιομηχανίας». Προηγουμένως δείξαμε ὅτι μιὰ πραγματικὴ βιομηχανικὴ ἁλυσίδα ἁρπάζει τὰ ὄμορφα κορίτσια ποὺ ἐντοπίζει ὁ κυνηγὸς ταλέντων, ἐξορθολογίζει, τυποποιεῖ, ἐπιλέγει, ἀπαλείφει, ξεσκαρτάρει, συναρμόζει, πλάθει, στιλβώνει, ὀμορφαίνει, μὲ μιὰ λέξη «δημιουργεῖ» τὴ στάρ. Τὸ κατασκευασμένο προϊόν, ἀφοῦ περάσει ἀπὸ τὸν τελικὸ ἔλεγχο, δοκιμάζεται καὶ λανσάρεται. Ἀκόμη κι ἂν θριαμβεύσει στὴν ἀγορά, ἐξακολουθεῖ νὰ παραμένει ὑπὸ τὸν ἔλεγχο τῶν κατασκευαστῶν: ἡ ἰδιωτικὴ ζωὴ τῶν στὰρ εἶναι κι αὐτὴ προκατασκευασμένη καὶ ὀρθολογικὰ ὀργανωμένη.

Στὸ μεταξύ, τὸ κατασκευασμένο προϊὸν γίνεται ἐμπόρευμα. Ὁ στὰρ ἔχει τὴν τιμή του, πράγμα φυσικό, καὶ ἡ τιμὴ αὐτὴ ἀκολουθεῖ κανονικὰ τὶς διακυμάνσεις τοῦ νό-

μου τῆς προσφορᾶς καὶ τῆς ζήτησης, ποὺ ἐλέγχεται τακτικὰ ἀπὸ τὸ box-office καὶ τὸ Τμῆμα ἀλληλογραφίας θαυμαστῶν. Κι ἀκόμα, ὅπως λέει ὁ Μπαίχλιν, «ὁ τρόπος ζωῆς τοῦ στὰρ εἶναι ἐπίσης ἐμπόρευμα».[14] Ἡ ἰδιωτικὴ-δημόσια ζωὴ τῶν στὰρ εἶναι πάντα προικισμένη μὲ μιὰ ἐμπορική, δηλαδὴ διαφημιστικὴ ἀποτελεσματικότητα. Ἂς προσθέσουμε ὅτι ὁ στὰρ δὲν εἶναι μόνο ὑποκείμενο ἀλλὰ καὶ ἀντικείμενο τῆς διαφήμισης: πατρονάρει ἀρώματα, σαπούνια, τσιγάρα κ.ἄ., πολλαπλασιάζοντας ἔτσι τὴν ἐμπορική του χρησιμότητα.

Ὁ στὰρ εἶναι ὁλόκληρος ἕνα ἐμπόρευμα: οὔτε ἑκατοστὸ τοῦ κορμιοῦ του οὔτε ἴνα τῆς ψυχῆς του οὔτε μία ἀνάμνηση τῆς ζωῆς του δὲν γλιτώνουν ἀπὸ τὴν ἀγοραία διάθεση.

Αὐτὸ τὸ πλῆρες ἐμπόρευμα ἔχει κι ἄλλες ἀρετές: εἶναι τὸ τυπικὸ ἐμπόρευμα τοῦ ἀνεπτυγμένου καπιταλισμοῦ: οἱ τεράστιες ἐπενδύσεις, οἱ βιομηχανικὲς τεχνικὲς ἐξορθολογισμοῦ καὶ τυποποίησης τοῦ συστήματος καθιστοῦν τὸν στὰρ ἐμπόρευμα προοριζόμενο γιὰ μαζικὴ κατανάλωση. Ὁ στὰρ ἔχει ὅλες τὶς ἀρετὲς τοῦ προϊόντος μαζικῆς κατανάλωσης ποὺ υἱοθετεῖ ἡ διεθνὴς ἀγορά, ὅπως ἡ τσίχλα, τὸ ψυγεῖο, τὸ πλυντήριο, ἡ ξυριστικὴ μηχανὴ κτλ. Ἡ μαζικὴ διάδοση εἶναι διασφαλισμένη ἀπὸ τοὺς μεγαλύτερους μηχανισμοὺς ἀναπαραγωγῆς πληροφοριῶν τοῦ σύγχρονου κόσμου: τὸν Τύπο, τὸ ραδιόφωνο καί, φυσικά, τὸν κινηματογράφο.

---

14. P. Baechlin, *Histoire économique du cinéma*, La Nouvelle Édition, Παρίσι 1947, σ. 172.

Ἐξάλλου, ὁ στὰρ-ἐμπόρευμα δὲν φθείρεται οὔτε καταστρέφεται μὲ τὴν κατανάλωση. Ὁ πολλαπλασιασμὸς τῶν εἰκόνων του, ἀντὶ νὰ ἀλλοιώνει, αὐξάνει τὴν ἀξία του, καθιστώντας τὸν στὰρ περισσότερο ἐπιθυμητό.

Μὲ ἄλλα λόγια, ὁ στὰρ παραμένει πρωτότυπος, σπάνιος, μοναδικός, ἔστω κι ἂν τὸν μοιράζονται. Πολύτιμη μήτρα τῶν ἴδιων του τῶν εἰκόνων, ἀποτελεῖ ἕνα εἶδος σταθεροῦ κεφαλαίου καὶ ταυτόχρονα μιὰ ἀξία, μὲ τὴ χρηματιστηριακὴ ἔννοια τοῦ ὅρου, ὅπως τὰ ὀρυχεῖα τῆς Ρίο Τίντο καὶ τὰ κοιτάσματα τοῦ Παρεντίς. Ἄλλωστε, οἱ τράπεζες τῆς Γουὼλ Στρὴτ εἶχαν ἕνα εἰδικὸ γραφεῖο ὅπου ἀποτιμόνταν καθημερινὰ οἱ γάμπες τῆς Μπέττυ Γκραίημπλ, τὸ στῆθος τῆς Τζαίην Ράσσελ, ἡ φωνὴ τοῦ Μπὶνγκ Κρόσμπυ, τὰ πόδια τοῦ Φρὲντ Ἀσταίρ. Ὁ στάρ, λοιπόν, εἶναι ἐμπόρευμα μαζικῆς κατανάλωσης καὶ συνάμα ἀντικείμενο πολυτελείας καὶ κεφάλαιο ὑψηλῆς ἀπόδοσης. Εἶναι ἐμπόρευμα-κεφάλαιο. Ὁ στὰρ εἶναι σὰν τὸν χρυσό, μιὰ ὕλη τόσο πολύτιμη ποὺ συγχέεται μὲ τὴν ἴδια τὴν ἔννοια τοῦ κεφαλαίου, μὲ τὴν ἴδια τὴν ἔννοια τῆς πολυτέλειας (κόσμημα), καὶ προσδίδει ἀξία στὸ ρευστὸ χρῆμα. Ὅπως λένε οἱ οἰκονομολόγοι, τὸ ἀπόθεμα χρυσοῦ στὰ τραπεζικὰ θησαυροφυλάκια, ἐδῶ καὶ αἰῶνες, ἐγγυᾶται ἀλλὰ κυρίως ἐπηρεάζει μυστικὰ τὴν ἀξία τοῦ χαρτονομίσματος. Ὁ στὰρ-ἀπόθεμα τοῦ Χόλλυγουντ μετατρέπει σὲ χρῆμα τὸ σελιλόιντ τῆς ταινίας. Ὁ χρυσὸς καὶ ὁ στὰρ εἶναι δύο μυθικὲς δυνάμεις ποὺ ἀσκοῦν ἰλιγγιώδη ἕλξη καὶ καθορίζουν ὅλες τὶς ἀνθρώπινες φιλοδοξίες.

Μικρόκοσμος τοῦ καπιταλισμοῦ, ὁ στὰρ εἶναι συγκρίσιμος μὲ τοὺς πολύτιμους λίθους, τὰ μπαχαρικά, τὰ σπά-

νια ἀντικείμενα, τὰ πολύτιμα μέταλλα, τῶν ὁποίων ἡ ἀναζήτηση ἔβγαλε τὸν Μεσαίωνα ἀπὸ τὸν οἰκονομικό του λήθαργο.

Εἶναι ἐπίσης κάτι σὰν τὰ βιομηχανικὰ προϊόντα, τῶν ὁποίων ὁ καπιταλισμός, ἀφότου ἔγινε βιομηχανικός, ἐξασφαλίζει τὸν μαζικὸ πολλαπλασιασμό. Μετὰ τὶς πρῶτες ὕλες καὶ τὰ ἐμπορεύματα ὑλικῆς κατανάλωσης, οἱ βιομηχανικὲς τεχνικὲς ἔπρεπε νὰ κυριεύσουν τὰ ὄνειρα καὶ τὴν ἀνθρώπινη καρδιά: ἐφεξῆς, τὰ ἔντυπα εὐρείας κυκλοφορίας, τὸ ραδιόφωνο, ὁ κινηματογράφος μᾶς ἀποκαλύπτουν τὴν τεράστια ἀποδοτικότητα τοῦ ὀνείρου, αὐτῆς τῆς ἐλεύθερης κι εὔπλαστης σὰν τὸν ἄνεμο πρώτης ὕλης, ἡ ὁποία, γιὰ νὰ ἀνταποκριθεῖ στὰ θεμελιώδη ἀρχέτυπα τοῦ φαντασιακοῦ, ἀρκεῖ νὰ πλαστεῖ καὶ νὰ τυποποιηθεῖ. Κάποια μέρα, τὰ πρότυπα θὰ συναντήσουν τὰ ἀρχέτυπα. Κάποια μέρα, οἱ θεοὶ θὰ πρέπει νὰ κατασκευαστοῦν καὶ οἱ μύθοι νὰ γίνουν ἐμπόρευμα. Τὸ ἀνθρώπινο πνεῦμα θὰ πρέπει νὰ μπεῖ στὸ κύκλωμα τῆς βιομηχανικῆς παραγωγῆς, ὄχι πιὰ μόνο ὡς ἰθύνων νοῦς, ἀλλὰ ὡς καταναλωτὴς καὶ καταναλώσιμο προϊόν.

«Ὀνειρόψωμο», θὰ λέγαμε. Σωστά, ἀλλὰ ἡ διαφορὰ ἔγκειται στὸ ὅτι ἐνῶ ἡ τιμὴ πώλησης τοῦ ψωμιοῦ ἐλάχιστα μπορεῖ νὰ ὑπερβεῖ τὸ κόστος του, ὅλα τὰ προϊόντα ποὺ διαθέτουν μαγικὴ ἢ μυστικιστικὴ ἀξία πωλοῦνται σὲ τιμὲς ποὺ ὑπερβαίνουν κατὰ πολὺ τὸ κόστος παραγωγῆς: φάρμακα, καλλυντικά, ὀδοντόπαστες, κοσμήματα, φετίχ, ἀντικείμενα τέχνης καί, τέλος, στάρ.

Ὁ στὰρ εἶναι σπάνιος σὰν τὸν χρυσὸ καὶ κοινὸς σὰν τὸ

ψωμί. Ἀντιλαμβανόμαστε πὼς ὁ στάρ, ποὺ γεννήθηκε τὸ 1910 ἀπὸ τὸν ἀνταγωνισμὸ τῶν κινηματογραφικῶν ἑταιρειῶν, προκάλεσε τὴν ἀνάπτυξη τῆς καπιταλιστικῆς βιομηχανίας τοῦ κινηματογράφου στὸν βαθμὸ ποὺ κι ἐκείνη προκάλεσε τὴ δική του.

Μέσα ἀπὸ τὴν κοινή τους ἄνθηση ἐπινοήθηκε καὶ θεσμοθετήθηκε τὸ στὰρ σύστεμ, αὐτὴ ἡ μηχανὴ ποὺ κατασκευάζει, συντηρεῖ καὶ ἀναδεικνύει τοὺς στάρ, στοὺς ὁποίους ἐπικεντρώνονται καὶ ἀπὸ τοὺς ὁποίους ἀναδύονται, μὲ μιὰ διαδικασία θεοποίησης, οἱ μαγικὲς ἰδιότητες τῆς κινηματογραφικῆς εἰκόνας. Ὁ στὰρ εἶναι ἕνα χαρακτηριστικὸ προϊὸν τοῦ κεφαλαιοκρατικοῦ πολιτισμοῦ, συγχρόνως ὅμως ἀνταποκρίνεται στὶς βαθιὲς ἀνθρωπολογικὲς ἀνάγκες ποὺ ἐκφράζονται τόσο στὸ ἐπίπεδο τοῦ μύθου ὅσο καὶ τῆς θρησκείας. Ἡ θαυμαστὴ συνύπαρξη τοῦ μύθου καὶ τοῦ κεφαλαίου, τοῦ θεοῦ καὶ τοῦ ἐμπορεύματος δὲν εἶναι οὔτε τυχαία οὔτε ἀντιφατική. Στὰρ-θεὸς καὶ στὰρ-ἐμπόρευμα εἶναι οἱ δύο ὄψεις τῆς ἴδιας πραγματικότητας: τῶν ἀναγκῶν τοῦ ἀνθρώπου στὸ στάδιο τοῦ καπιταλιστικοῦ πολιτισμοῦ τοῦ 20οῦ αἰώνα.

[...]

Τὸ λυκόφως τοῦ στὰρ σύστεμ

Ὁ δεύτερος τύπος κινηματογράφου τείνει νὰ ἀποκλείσει τοὺς στάρ: εἶναι πολὺ ἀκριβοὶ γι' αὐτὲς τὶς φτηνὲς ταινίες καί, προπάντων, ἀνάμεσα στὸν στὰρ καὶ σὲ αὐτὸν τὸν κινηματογράφο ὑπάρχει ἀσυμβατότητα ἐπὶ τῆς ἀρχῆς. Γιὰ τὸν κινηματογράφο τοῦ δημιουργοῦ, ὁ σκηνοθέτης δὲν εἶναι μόνο πιὸ σημαντικὸς ἀπὸ τὴ βεντέτα, ἀλλὰ χρειάζεται ἑρμηνευτές, ἠθοποιούς, καὶ ὄχι εἴδωλα. Γιὰ τὸν κινηματογράφο τοῦ πραγματικοῦ, ὁ μύθος τοῦ στὰρ δὲν συνάδει μὲ τὴν ἐπιζητούμενη ἀλήθεια. Ἑπομένως, οἱ οἰκονομικές, αἰσθητικὲς καὶ βεριστικὲς ἀρχὲς τοῦ κινηματογράφου τοῦ προβληματισμοῦ τείνουν στὸν ἀποκλεισμὸ τοῦ στάρ. Ἡ ἀνάπτυξη αὐτοῦ τοῦ κινηματογράφου συρρικνώνει τὸ πεδίο τοῦ στὰρ σύστεμ: ὅσο περισσότερο κατακτᾶ τὰ φεστιβάλ, τόσο ἀπωθεῖ τὸν στάρ (Βενετία)· ὅταν μάλιστα δημιουργεῖ τὰ δικά του φεστιβάλ (Πέζαρο, Πορέττα, Λερέν), οἱ στὰρ ἀποκλείονται παντελῶς.

Βέβαια, ὁ στὰρ θριαμβεύει στὸν κινηματογράφο τοῦ θεάματος. Δὲν μπορεῖ ὅμως πλέον οὔτε ἐκεῖ νὰ ἐπιτελέσει τὴ μυθολογικὴ σύνθεση τῆς προηγούμενης περιόδου. Οἱ μεγάλοι τυχοδιῶκτες ἥρωες τῶν γουέστερν καὶ τῶν ταινιῶν περιπέτειας εἶναι ἀσφαλῶς ὀνειρικοί, διακατέχονται ἀπὸ ἐμμονές, καὶ προκαλοῦν θαυμασμὸ καὶ πάθος, ὅπως ὁ Τζὼν Γουαίην ἢ ὁ Σὼν Κόννερυ ὡς Τζαίημς Μπόντ. Ὅμως, δὲν πρόκειται πλέον γιὰ πρότυπα μὲ τὰ ὁποῖα μποροῦμε νὰ ταυτιστοῦμε, παρὰ μόνο σὲ ψυχαγω-

γικὸ καὶ ἐπιφανειακὸ ἐπίπεδο. Ἐνίοτε μάλιστα βλέπουμε, ὅπως στὶς σειρὲς ταινιῶν τῶν ἀρχῶν τοῦ κινηματογράφου, τὸν ἠθοποιὸ νὰ χάνεται μέσα στὸν ρόλο του· ἔτσι, ὁ Τζαίημς Μπὸντ γίνεται πιὸ σημαντικὸς ἀπὸ τὸν Σὼν Κόννερυ, ὅπως ὁ Ζορρὸ ἢ ὁ Ταρζὰν ἦταν πιὸ σημαντικοὶ ἀπὸ τοὺς ἠθοποιοὺς ποὺ διαδοχικὰ τοὺς ἐνσάρκωσαν. Ἀφετέρου, οἱ ταινίες περιπέτειας τείνουν νὰ περιορίσουν ἢ νὰ προσδώσουν ἀνδροπρέπεια στὸν ρόλο τῆς στάρ, ἡ ὁποία πλέον γνωρίζει ἄνθηση μόνο στὶς ταινίες μὲ αἰσθηματικὴ-ἱστορικὴ θεματολογία.

Στὸν κινηματογράφο τοῦ προβληματισμοῦ, ὑπάρχει ὁ πραγματικὸς ἢ ρεαλιστικὸς πόλος, ὅπου ὁ στὰρ ἀκυρώνεται. Στὸν κινηματογράφο τῆς φυγῆς, ὑπάρχει ὁ μυθολογικο-ονειρικὸς πόλος, ὅπου ὁ στὰρ παραμένει θεὸς ἀλλὰ παύει νὰ εἶναι πρότυπο. Ὁ στὰρ θεὸς-πρότυπο, ἀκρογωνιαῖος λίθος τοῦ στὰρ σύστεμ τῆς περιόδου 1930-1960, μοιάζει νὰ βρίσκεται ὑπὸ κατάρρευση. Βέβαια, οἱ μεγάλοι στὰρ ἔχουν πλούσιο ρεπερτόριο ρόλων, καθὼς συμμετέχουν σὲ ταινίες προβληματισμοῦ, γιὰ νὰ ἐνσαρκώσουν τὸ βίωμα τοῦ σήμερα, καὶ ἐπανέρχονται κατόπιν στὶς ταινίες φυγῆς, γιὰ νὰ ἐμβαπτιστοῦν στὸ ἐλιξίριο τῆς θεϊκότητας: αὐτὴ εἶναι ἡ γόνιμη καὶ ἀβέβαιη ὁδὸς ποὺ ἀκολουθοῦν οἱ Μπαρντό, Ντελόν, Μπρόνσον, Κλαούντια Καρντινάλε, περνώντας ἀπὸ τὸν κινηματογράφο τοῦ δημιουργοῦ στὸ σοῦπερ-γουέστερν, ἀπὸ τὸν σύγχρονο ψυχολογικὸ προβληματισμὸ στὴ μυθικοϊστορικὴ ἐποποιία. Καθένας ἀπὸ τοὺς μεγάλους σύγχρονους στὰρ προσπαθεῖ νὰ πραγματοποιήσει, προσθετικά, τὴν παλιὰ σύνθεση. Τὸ ἐγχείρημα ὅμως εἶναι δύσκολο, ἀβέβαιο, πρόσκαιρο: κι αὐ-

τὸ διότι τὸ «pattern», τὸ πρότυπο-μοντέλο τοῦ καθιερωμένου κινηματογράφου καὶ τοῦ στὰρ σύστεμ, ποὺ παρεῖχε ἐξαρχῆς τὸ πλαίσιο καὶ τὰ συστατικὰ τῆς σύνθεσης, δὲν ὑφίσταται πλέον. Καθὼς ὁ κινηματογράφος ἐμπλουτίστηκε καὶ διαφοροποιήθηκε, ἡ συνένωση συμπληρωματικῶν καὶ συνάμα ἀντιφατικῶν ἰδιοτήτων καθίσταται ὅλο καὶ πιὸ δυσχερής.

Τέλος, καὶ ἴσως προπάντων, ὁ στὰρ δὲν εἶναι πλέον ὁ προάγγελος τῆς εὐτυχίας. Τὸ δόγμα τοῦ χάπι ἔντ, ποὺ κυριαρχοῦσε σὲ ὁλόκληρη τὴν παραγωγή, σταδιακὰ συρρικνώθηκε. Ὁ κινηματογράφος τοῦ προβληματισμοῦ προτιμᾶ ἕνα τέλος τραγικὸ ἢ διφορούμενο. Συχνά, βέβαια, οἱ θεαματικὲς ταινίες τελειώνουν μὲ τὴν τιμωρία τῶν κακῶν καὶ τὸν θρίαμβο τῶν καλῶν, μὲ τὴ νίκη τοῦ ζευγαριοῦ καὶ τῆς ἀγάπης, ἀλλά, ἀκόμα καὶ στὴ φυγή, εἶναι ἐμφανὴς ἡ ὑπεκφυγή. Οὔτε τὸ *2001. A Space Odyssey* (*2001. Ἡ Ὀδύσσεια τοῦ διαστήματος*) οὔτε τὸ *C'era una volta il West* (*Κάποτε στὴ Δύση*) οὔτε τὸ *Lawrence of Arabia* (*Ὁ Λῶρενς τῆς Ἀραβίας*) οὔτε τὸ *Planet of the Apes* (*Ὁ πλανήτης τῶν πιθήκων*) τελειώνουν μὲ ἀληθινὸ χάπι ἔντ. Οἱ θεαματικὲς ταινίες, ὅταν βασίζονται στὴν Ἱστορία ἢ σὲ κάποιο μυθιστόρημα, πρέπει νὰ εἶναι πιστὲς στὴν ἔκβαση ποὺ ὑπαγορεύει ἡ Ἱστορία ἢ τὸ μυθιστόρημα: τὸ *Love story* (*Ἱστορία ἀγάπης*), μὲ τὸ τραγικὸ φινάλε του, ποὺ πρὶν ἀπὸ μιὰ δεκαετία θὰ φαινόταν ἀντιχολλυγουντιανό, ἀποτελεῖ χαρακτηριστικὸ τύπο τοῦ νεοχολλυγουντιανοῦ κινηματογράφου. Ἄλλωστε, τὸ χάπι ἔντ ὑπῆρξε ἐπιβεβλημένο μόνο καὶ μόνο ἐπειδὴ συνδεόταν μὲ τὸν ὀνειρικὸ-ρεαλιστικὸ κινηματογράφο, μὲ τὸν στὰρ-θεὸ-πρότυπο, ἐπειδὴ κόμι-

ζε μιὰ μεσσιανικοῦ τύπου αἰσιοδοξία στὴν ἀναζήτηση τῆς εὐτυχίας. Κι ὅμως, αὐτὸ τὸ θεμελιῶδες θέμα τῆς ἀναζήτησης τῆς εὐτυχίας, ποὺ τὸ ἀνέλαβαν ἐξ ὁλοκλήρου ὁ κινηματογράφος, ὁ στὰρ καὶ τὸ χάπι ἔντ, αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ θέμα, ὅπως θὰ δοῦμε, ἀπειλήθηκε, ἀλλοιώθηκε, διαβρώθηκε ἐκ τῶν ἔσω. Καὶ ἐκ τῶν ἔσω ὁ στὰρ φαίνεται νὰ ἔχει μείνει χωρὶς τὸν πολιτισμικὸ χυμὸ ποὺ τὸν ἔτρεφε καὶ μὲ τὸν ὁποῖο ἔτρεφε ἐκεῖνος τὸν κόσμο.

Ἔτσι, μέσα ἀπὸ τὴ συρρίκνωση καὶ τὴν ἐσωτερικὴ μυθολογικὴ αἱμορραγία τοῦ στὰρ σύστεμ, διαφαίνεται τὸ λυκόφως τοῦ Χόλλυγουντ, ποὺ μεταμορφώθηκε σὲ μιὰ γιγάντια Λεωφόρο τῆς Δύσης (Sunset Boulevard). Δὲν εἶναι μόνο ἡ τηλεόραση, ποὺ ἐγκαταστάθηκε στὰ ἐγκαταλελειμμένα στούντιο, τὰ ὁποῖα μετατράπηκαν σὲ μουσεῖα, ἢ ὁ κινηματογράφος τῆς φυγῆς, ποὺ στὸ ἑξῆς γυρίζει ταινίες στὴν Ἱσπανία, στὴν Ἀφρική, στὴν Ἀσία ἢ στὴ Λατινικὴ Ἀμερική. Δὲν εἶναι μόνο τὸ κίνημα τῆς ἀντικουλτούρας ποὺ ἐμφανίζεται στὸ Λὸς Ἄντζελες καὶ ὑπονομεύει, σποραδικά, τὸ Hollywood Boulevard καὶ τὸ Sunset Boulevard.[25] Δὲν εἶναι μόνο τὸ smog, ἡ ἀκάθαρτη γκριζωπὴ ὁμίχλη ποὺ σκοτείνιασε τὸν γαλάζιο οὐρανὸ τῆς γιγάντιας καλιφορνέζικης μητρόπολης. Δὲν εἶναι μόνο τὸ παρανοϊκὸ ἔγκλημα ποὺ στοίχειωσε τὴν πολυτελὴ βίλα τῆς Σάρον Ταίητ. Εἶναι ὁ ἀφανισμός, ἡ παρακμὴ τοῦ κόσμου τῶν στάρ, ὁ θάνατος τῶν Τιτάνων, τοῦ Γκάρυ Κοῦ-

25. Hollywood Boulevard, Sunset Boulevard: λεωφόροι τοῦ Χόλλυγουντ ποὺ συνδέθηκαν μὲ τὴν ἄνθηση τῆς βιομηχανίας τοῦ κινηματογράφου καὶ τοῦ στὰρ σύστεμ. (Σ.τ.Ἐ.)

περ, τοῦ Κλὰρκ Γκαίημπλ, τοῦ Χάμφρεϋ Μπόγκαρτ, ποὺ δὲν ἄφησαν κληρονόμους ἢ διαδόχους.

Στὸ Χόλλυγουντ, ὅπως καὶ σὲ ὅλους τοὺς ἱεροὺς τόπους τῶν γιορτῶν καὶ τῶν φεστιβάλ, οἱ στὰρ τοῦ κινηματογράφου δὲν εἶναι πλέον οἱ κυρίαρχοι τοῦ Ὀλύμπου. Τώρα ἐγκαθίστανται στὸν Νέο Ὄλυμπο τῆς μαζικῆς κουλτούρας, μαζὶ μὲ τοὺς πρίγκιπες, τὶς πριγκίπισσες, τοὺς βασιλεῖς καὶ τὶς βασίλισσες, ὅπως ἡ Ἐλισάβετ, ἡ Μαργαρίτα, ἡ Πάολα, ἡ Ἕλενα, ἡ Σοράγια, ἡ Φαρὰχ Ντιμπά, ὁ Φίλιππος, ὁ Σάχης, μὲ τοὺς πλεϊμπόι, ὅπως ὁ Γκύντερ Σάκς, τοὺς χορευτές, ὅπως ὁ Νουρέγεφ, τὰ νέα «εἴδωλα» τῆς πὸπ καὶ ρὸκ μουσικῆς σκηνῆς: τοὺς Μπήτλς, τὸν Τζὼν Λένον, τὸν Μπὸμπ Ντύλαν, τὸν Τζώνυ καὶ τὴ Συλβί.

Αὐτοὶ οἱ νέοι Ὀλύμπιοι δὲν εἶναι πλέον πρότυπα ἀλλὰ σύμβολα. Δὲν εἶναι πλέον οἱ εὐτυχεῖς ἡμίθεοι: εἶναι Ὀλύμπιοι μὲ τὴν ἤδη ὑποβαθμισμένη ἔννοια ποὺ γνωρίζουμε ἀπὸ τὸν Ὅμηρο, ὁ ὁποῖος τοὺς σκιαγραφεῖ ὡς ἕρμαια τῶν παθῶν καὶ τῶν βασάνων τῶν κοινῶν θνητῶν, κατατρυχόμενους ἀπὸ τὶς συζυγικὲς κακοτυχίες καὶ τὶς κακόβουλες ἀντιζηλίες, μολονότι παραμένουν προικισμένοι μὲ μιὰ ὑπερπροσωπικότητα. Στὸ ἑξῆς, σὲ αὐτὸν τὸν σύγχρονο Ὄλυμπο δὲν βλέπουμε πιὰ τὴν εἰδυλλιακὴ εἰκόνα τῆς εὐτυχίας, ἀλλὰ διαζύγια, φιλονικίες, στενοχώριες, ἀποτυχίες, καταθλίψεις. Βέβαια, ὅπως καὶ στὸ παρελθόν, παραμένουν σὲ διαρκὴ ἱερὴ ἀναπαράσταση. Ὅπως παλιά, τρεφόμαστε μὲ τὶς ζωές τους· ἀλλὰ δὲν γευόμαστε πλέον οὔτε τὸ ἐλπιδοφόρο ἐλιξίριο τῆς εὐτυχίας οὔτε τὴν ὡραία ζωὴ μέσα ἀπὸ τὴ δική τους ὀντότητα· τρεφόμαστε μὲ τὰ δράματά τους, μὲ τὴ δυστυχία τους, καὶ μάλιστα,

μέσα ἀπὸ τὴ σαδιστικὴ δακρύβρεχτη λατρεία μὲ τὴν ὁποία τοὺς περιβάλλουν τὸ *France-Dimanche* καὶ τὸ *Ici Paris*, ἐκδικούμαστε τὸ μεγαλεῖο τους ζητώντας ἀκατάπαυστα κι ἄλλη αὐτοκτονία, κι ἄλλη τραγωδία. Ἡ ἐπωδός: «γερνᾶνε, ὑποφέρουν» ἀντικαθιστᾶ τὸ παλιὸ εὐφορικὸ ἀλληλούια: «εἶναι εὐτυχισμένοι, ἀπολαμβάνουν τὴ ζωή».

Τὸ γενικότερο πρόβλημα

Ὁ μαρασμὸς τοῦ χάπι ἔντ, ἡ παρακμὴ τῆς μυθολογίας τῆς εὐτυχίας τῶν στάρ, ὅπως καὶ ὁλόκληρου τοῦ σύγχρονου Ὀλύμπου, δὲν συνιστοῦν ἀποκλειστικὰ κινηματογραφικὸ φαινόμενο. Ὅπως θὰ δοῦμε σὲ μιὰ ἄλλη μελέτη,[26] ὁλόκληρη ἡ μαζικὴ κουλτούρα περνᾶ, μὲ βραδὺ ρυθμό, ἀπὸ τὴν εὐφορία στὸν προβληματισμό. Τὸ πρόβλημα τῆς εὐτυχίας διαδέχεται τὸν μύθο τῆς εὐτυχίας.

Αὐτὸ ἀκριβῶς ἀνταναικλᾶ, μὲ τὸν τρόπο της, ἡ μαζικὴ κουλτούρα· τὸν προβληματισμὸ ποὺ συνδέεται σταδιακὰ μὲ ὅ,τι τὴν προηγούμενη περίοδο ἀποτελοῦσε ὑπόσχεση εὐτυχίας. Τὸ ζευγάρι-λύση γίνεται ζευγάρι-πρόβλημα: τί ἀπομένει ὅταν κατασιγάσει ὁ ἐνθουσιασμός, ὅταν σβήσει ὁ πόθος, ὅταν ἐμφανιστεῖ ὁ πειρασμός; Ἡ εὐημερία-λύση γίνεται, ἐπίσης, πρόβλημα: εἶναι ἄραγε ἀπολύτως εὐτυχισμένη μιὰ ζωὴ γεμάτη ἠλεκτρικὲς συσκευές, ἀντικείμενα, ἀγαθά, ψυχαγωγία; Ὁ ἰδιωτικὸς ἀτομικισμός, ὑπέρ-

26. *L'Esprit du temps*, νέα ἔκδοση ποὺ θὰ κυκλοφορήσει προσεχῶς. [Éditions Grasset-Fasquelle, τ. Α′, Β′, Παρίσι 1962, 1976.]

τατη ἀξία, ἀποκαλύπτει τὶς ἀνεπάρκειές του. Ἀυπνίες, καταθλίψεις, ψυχοσωματικὲς διαταραχὲς εἶναι τὰ πρῶτα, ἀβέβαια σημάδια μιᾶς δυσφορίας ποὺ ὁλοένα βαθαίνει. Καί, ἀργά, διστακτικά, ἡ μαζικὴ κουλτούρα θέτει τὰ προβλήματα τοῦ ἔρωτα, τοῦ ζευγαριοῦ, τοῦ γάμου, τῆς μοιχείας, τῆς σεξουαλικότητας, τῆς ψυχρότητας, τῆς ἀσθένειας, τοῦ γήρατος, ὅλα τὰ προβλήματα ποὺ στὴν προηγούμενη περίοδο προσπαθοῦσε νὰ ἐξορκίσει.

Αἴφνης, αὐτὴ ἡ δυσφορία ἀποκτᾶ, μέσα στοὺς κόλπους τῆς πιὸ εὐκατάστατης ἀστικῆς νεολαίας, μορφὴ ἐξέγερσης (Μπέρκλεϋ, 1963-1965) καὶ ἄρνησης (Χάιτ-Ἄσμπερυ, 1966-1967), μὲ τὴ φοιτητικὴ ἀμφισβήτηση καὶ τὸ κίνημα τῶν χίπηδων νὰ ἀποτελοῦν τοὺς δύο πόλους τῆς ἀναδυόμενης ἀντικουλτούρας.

Ἔτσι, ἡ ἐποχὴ σφραγίζεται ἀπὸ μιὰ καμπὴ τοῦ πολιτισμοῦ, πού, στὶς πιὸ προηγμένες πτυχές του, χαρακτηρίζεται ἀπὸ μιὰ δυσφορία, καὶ μάλιστα μιὰ πραγματικὴ κρίση.

Καταλαβαίνουμε, λοιπόν, γιατί ἡ κρίση τοῦ στὰρ σύστεμ δὲν ἀποτελεῖ ἁπλῶς μιὰ πτυχὴ τῆς κρίσης τοῦ κινηματογράφου, ἀλλὰ ἀντιστοιχεῖ σὲ ἕναν προβληματισμὸ μέσα στοὺς κόλπους τοῦ πολιτισμοῦ, ποὺ ἐπιφέρει τὴ διάλυση τῆς πολιτισμικῆς εὐφορίας. Κι ἀκόμα: στὴν ἴδια τὴν καρδιὰ τοῦ στὰρ σύστεμ ξεσπᾶ αἴφνης ἡ πιὸ ριζικὴ κρίση, ἡ ὁποία, βυθίζοντας ὁριστικὰ τὴν εὐφορικὴ μυθολογία, θὰ προβάλει τὸ βαθύτερο πρόβλημα τοῦ πολιτισμοῦ.