

Με την οικονομική στήριξη του Υπουργείου Πολιτισμού

Διοικητικό Συμβούλιο

Πρόεδρος: Βασίλης Κεχαγιάς

Αντιπρόεδρος: Δημήτρης Κολιοδήμος

Γενικός Γραμματέας: Δημοσθένης Ξιφιλίνος

Ταμίας: Ιφιγένεια Καλαντζή

Μέλος: Κωνσταντίνος Μπλάθρας

Αναπλ. μέλος: Ηλίας Φραγκούλης



ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΑ ΕΝΩΣΗ ΚΡΙΤΙΚΩΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

www.pekk.gr

Πατησίων 65, 104 33 Αθήνα

pekkgram@gmail.com

F: fb.com/OiKritikoi

T: @pekkgram

Η έκδοση της Πανελλήνιας Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου (ΠΕΚΚ) για τον Στάνλεϊ Κιούμπρικ συνοδεύει το αφιέρωμα στα είκοσι χρόνια από το θάνατο του σκηνοθέτη, από το 32ο Πανόραμα Ευρωπαϊκού Κινηματογράφου.

Σημείωση των επιμελητών:

Η ελληνική βικιπαίδεια μεταγράφει σε ελληνικούς χαρακτήρες το όνομα του σκηνοθέτη ως Στάνλεϊ «Κούμπρικ», γραφή που είναι πιο κοντά στην εκφορά του ονόματός του στα αγγλικά. Ωστόσο, κρίναμε ότι έχει πλέον καθιερωθεί η γραφή «Κιούμπρικ», την οποία και τηρήσαμε.

Σε όλες τις άλλες περιπτώσεις μεταγραφών σε ελληνικούς χαρακτήρες των ονομάτων των συντελεστών των ταινιών του, τηρήσαμε τις αντίστοιχες της ελληνικής βικιπαίδειας. Για τα υπόλοιπα στοιχεία των ταινιών, χρονολογίες, τίτλους, διανομή κ.λπ., ακολουθούμε τα στοιχεία που παραθέτει το imdb.com (International Movie Data Base).

Οι αγγλικοί τεχνικοί όροι κ.λπ. μεταγράφονται στα ελληνικά κατά την απλούστερη ή την παραδεδομένη εκδοχή τους.

ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΑ ΕΝΩΣΗ ΚΡΙΤΙΚΩΝ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ (ΠΕΚΚ) 2019

ΣΤΑΝΛΕΪ ΚΙΟΥΜΠΡΙΚ ΜΙΑ ΚΡΙΤΙΚΗ ΜΑΤΙΑ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ

Γράφουν:

Λευτέρης Αδαμίδης • Νίκος Αρτινός • Τάσος Γουδέλης
• Αλέξης Δερμεντζόγλου • Γιάννης Ζουμπουλάκης •
Κωνσταντίνος Καϊμάκης • Ιφιγένεια Καλαντζή •
Δημήτρης Καλαντίδης • Γιάννης Καντέα Παπαδόπουλος •
Βασίλης Κεχαγιάς • Δημήτρης Κολιοδήμος •
Νίνος Φένεκ Μικελίδης • Δημήτρης Μπάμπας •
Κωνσταντίνος Μπλάθρας • Δημοσθένης Ξιφιλίνος •
Γιώργος Παπαδημητρίου • Τάσος Ρέτζιος •
Χρήστος Σκυλλάκος • Θόδωρος Σούμας •
Ανδρέας Τύρος • Ηλίας Φραγκούλης

Επιμέλεια:

Δημήτρης Κολιοδήμος, Κωνσταντίνος Μπλάθρας

ΑΘΗΝΑ 2019

ΣΤΑΝΛΕΪ ΚΙΟΥΜΠΡΙΚ:
ΚΟΥΡΔΙΣΤΟ ΣΙΝΕΜΑ· Ο ΠΟΘΟΣ
ΚΑΙ Ο ΠΟΛΕΜΟΣ

*«Όσο πυκνό κι αν είναι το σκοτάδι,
εμείς πρέπει ν' ανάφουμε το δικό μας φως.»**
Στάνλεϊ Κιούμπρικ

Ίσως ο πιο εμβληματικός αμερικανός σκηνοθέτης στην ιστορία του κινηματογράφου, με φανατικούς οπαδούς και ευγνώμονες επιγόνους, με αντιπάλους και λογοκριτές-διώκτες ακόμα, ο Στάνλεϊ Κιούμπρικ, αν ζούσε σήμερα, θα ήταν ενενήντα ενός – κι έχουν περάσει ήδη είκοσι χρόνια από το θάνατό του. Ακόμα και όσοι έχουν δει λίγο σινεμά, σίγουρα έχουν ακούσει ή είδαν τον *Σπάρτακο*, τη *Δολίτα*, την κωμωδία *S.O.S. Πεντάγωνο καλεί Μόσχα* ή –περισσότεροι– το *2001: Η Οδύσσεια του Διαστήματος*. Οι τελευταίοι μπορεί να έχουν στο νου τους την ιστορία-μύθο των σόσιαλ-μίντια, πως ο Κιούμπρικ ήταν που σκηνοθέτησε στο Χόλιγουντ την προσσελήνωση των Αμερικανών με το «Απόλλων 11», το 1969! Ο κινηματογράφος καμιά φορά, γίνεται πιο πιστευτός από την πραγματικότητα. Ή, η πραγματικότητα, όλο και συχνότερα, θυμίζει ταινία του σινεμά. Ο Κιούμπρικ ήταν ένας από τους μεγάλους μαϊστορες της τέχνης του. Πόσο όμως

* «*However vast the darkness, we must supply our own light.*» Από συνέντευξη του Σ. Κ. στον Έρικ Νόρντεν, περιοδικό «Playboy», Σεπτέμβριος 1968.

γνωρίζουμε πραγματικά τον ίδιο και το έργο του, τη στιγμή μάλιστα, που απέφευγε τα φώτα της δημοσιότητας;

«Γεννηθείς στις 26 Ιουλίου του 1928. Στη Νέα Υόρκη. Ο πατέρας μου ήταν γιατρός. Μία αδελφή. Η Μπάρμπαρα. Παντρεμένη. Δύο παιδιά. Ζει στο Νιού Τζέρσι. Έξι χρόνια μικρότερη. Ο άντρας της είναι δικηγόρος. Διδάχθηκα σκάκι από την ηλικία των δώδεκα, αλλά δεν έπαιξα στα σοβαρά μέχρι την ηλικία των δέκα επτά, όταν γραφτήκα στο “Μάρσαλ Τσες Κλάμπ”, στη Νέα Υόρκη, στην Γουεστ Τσένστ στροιτ, μεταξύ πέμπτης και έκτης λεωφόρου. [...] Στο σχολείο ήμουν απροσάρμοστος... Δε νομίζω ότι διάβασα κανένα βιβλίο για ευχαρίστηση μέχρι που αποφοίτησα». Έτσι αυτοσυστήνεται ο σκηνοθέτης, μιλώντας κοντά στο μικρόφωνο, στον Τζέρεμι Μπέρνσταϊν, στις 27 Νοεμβρίου του 1966. Ο Κιούμπρικ έχει ήδη μετακομίσει, απ’ το 1962, στο Ηνωμένο Βασίλειο, είναι παντρεμένος με την Κρίστιαν Χάρλαν και έχουν κάνει δύο παιδιά, την Άνια και την Βίβιαν, μαζί με την προγονή του Καταρίνα, τρία.

Ο Στάνλεϊ Κιούμπρικ γεννήθηκε στο Μπρονξ της Νέας Υόρκης, στις 26 Ιουλίου 1928 –συγκεκριμένα, στη μαιευτική κλινική «Λάινιν-ιν» του Μανχάταν. Οι γονείς του



Τζέικομπ Λέοναρντ Κιούμπρικ και Σάντι Γερτρούδη, το γένος Πέρβελερ, ήταν Εβραίοι της διασποράς, με ρίζες πολωνο-αυστριακο-ρουμανικές. Ο προπάππος του Χερς Κούμπρικ (Kubrike) είχε φτάσει στο Έλις Άιλαντ από το Λίβερπουλ το 1899, εγκαταλείποντας την οικογένειά του, και ο παππούς του Ηλίας, λίγο μετά, το 1902. Ο πατέρας του Τζέικομπ ήταν γιατρός ομοιοπαθητικός. Ο Στάνλεϊ ήταν ο πρωτότοκος. Ντροπαλός και εσωστρεφής, στο δημόσιο γυμνάσιο Ουίλιαμ Χάουαρντ Ταφτ του Μπρονξ, οι βαθμοί του ήταν κακοί –με πολύ υψηλή βαθμολογία μόνο στη Φυσική, όπως λέει ο ίδιος– και δεν του επέτρεψαν να γραφτεί σε κάποιο Κολέγιο μετά την αποφοίτησή του, το 1945, προς απογοήτευση του πατέρα του εκείνος ήταν που στα δώδεκά του χρόνια του μάθαινε σκάκι και είχε κάποια όνειρα για το γιο του. Λέγεται ότι στο σχολείο τον ενθουσίαζε η ελληνική και ρωμαϊκή μυθολογία και τα παραμύθια των αδελφών Γκριμ, ίσως και ο Σαίξπηρ, όπως τον δίδασχε ένας συγκεκριμένος καθηγητής. Στα δεκατρία του, ο πατέρας του τού αγόρασε μια φωτογραφική μηχανή «Γκράφλεξ» και μαζί με τον συμμαθητή του Μάρβιν Τράουμπ έστησαν ένα σκοτεινό θάλαμο, συγκεντρώνοντας πληροφορίες και λύνοντας προβλήματα εμφάνισης των φιλμ και εκτύπωσης φωτογραφιών. «Ιδιαίτερα αυτή η προσπάθεια –του να λύσεις μόνος σου τα προβλήματα, κάτι που το σχολείο γενικά δεν σου διδάσκει– κι αν το αναπτύξεις ως προς τη λύση προβλημάτων γενικά – είναι εκπληκτικό πόσο σε βοηθάει σε ο,τιδήποτε. [...] Νομίζω η φωτογραφία, βλέποντάς την σαν χόμπι, αλλά και ως επαγγελματική ενασχόληση, θα μπορούσε να είναι πολύ πιο πολύτιμη από τα πράγματα που κάναμε στο σχολείο», λέει ο ίδιος στον Μπέρνσταϊν.

Το 1946, πριν μπει στα 18 του, βρήκε δουλειά ως φωτογράφος στο περιοδικό «Λουκ» (Look),* ένα δεκαπενθήμερο περιοδικό ποικίλης ύλης, μεγάλου σχήματος, με έμφαση στη φωτογραφία. Είχε δημοσιευθεί ήδη η πρώτη του φωτογραφία, με ένα Νεοϋρκέζο να θρηνεί σιωπηλός τον θάνατο του προέδρου Ρούζβελτ. Στο μεγάλης κυκλοφορίας περιοδικό έγινε δημοφιλής με τις φωτογραφικές του ιστορίες, παρόμοιες με εκείνες που τύπωνε στο περιοδικό του σχολείου. Η πρώτη που δημοσίευσε, στις 16 Απριλίου του 1946, ήταν «Μια μικρή ιστορία από το θεωρείο του σινεμά», με τον καυγά ενός ζευγαριού που κατέληξε σε χαστούκι! Το 1948 πήγε απεσταλμένος του περιοδικού στην Πορτογαλία, για τις ανάγκες ενός ταξιδιωτικού θέματος. Φωτογράφησε επίσης το Τσίρκο «Ρίνγκλινγκ Μπρος», στη Σαραγόσα της Φλόριντα. Εν τω μεταξύ, παντρεύτηκε την Τόμπα Μετς, φίλη του από το σχολείο, και εγκαταστάθηκαν σε ένα μικρό διαμέρισμα στο Γκρίνουιτς Βίλατζ. «Ο Στάνλεϊ ήταν σιωπηλό άτομο. Δεν μιλούσε πολύ. Ήταν αδύνατος, πετσι και κόκκαλο και φτωχαδάκι —όπως ήμασταν όλοι», θυμάται από εκείνα τα χρόνια ένας άλλος φωτογράφος του «Λουκ». Στα χρόνια αυτά έβλεπε συχνά ταινίες είτε στις προβολές του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης (ΜοΜΑ) είτε σε κινηματογράφους της Νέας Υόρκης. Ιδιαίτερα γοητευόταν από την περίτεχνη σκηνοθεσία του Μαξ Όφιλς και από τον Ηλία Καζάν, «τον καλύτερο σκηνοθέτη της Αμερικής εκείνη

* Το περιοδικό «Look» εκδίδονταν από τον Φεβρουάριο του 1937 ως μηνιαίο και από τις 11 Μαΐου 1937 έως τις 19 Οκτωβρίου του 1971, ως δεκαπενθήμερο, στο Ντε Μόιν (De Moines) της Αϊόβα, από του αδελφούς Κόουλς (Cowles), τον Τζων Κόουλς Σίνιερ —της χρυσής εποχής των βιβλίων κόμικ— και τον Γκάρντνερ «Μάικ» Κόουλς Τζούνιερ, σε πρωτοποριακό τότε μεγάλο σχήμα, με πολλές φωτογραφίες και μικρά κείμενα, και απευθυνόταν σε ευρύτερο κοινό από το γνωστό «Life».



την εποχή», όπως έλεγε, που είχε την ικανότητα να δημιουργεί «ερμηνευτικά θαύματα» με τους ηθοποιούς του. Ο Κιούμπρικ συνήθιζε να κρατάει σημειώσεις κατά τις προβολές, ενώ την ίδια εποχή μελετούσε τα βιβλία του Αϊζενστάιν, που τα έβρισκε στη βιβλιοθήκη ενός συνδέλφου του στο περιοδικό.

Στο τεύχος του «Λουκ» της 18ης Ιανουαρίου 1949, ο Κιούμπρικ δημοσίευσε την ιστορία του πυγμάχου Ουόλτερ Καρτιέ. Από αυτή την ιστορία ξεκίνησε η πρώτη του μικρού μήκους ταινία *Day of the Fight*, το 1951. Ο συμμαθητής και φίλος του Αλεξάντερ Σίνγκερ, που όταν αποφοίτησε ήθελε να κάνει ταινία την «Ιλιάδα» του Ομήρου, ήταν ο πρώτος του συνεργάτης στον κινηματογράφο. Αυτός τον ενθάρυνε να κάνει ντοκιμαντέρ. Μόνος του τότε έμαθε τα σχετικά με τη κινηματογράφηση, τα υλικά, τα εργαστήρια, τον εξοπλισμό. Αλλά «ο καλύτερος τρόπος για να μάθεις σινεμά είναι να κάνεις μια ταινία», συνήθιζε να λέει. «Και διαβάζετε Πουντόβκιν». Είχε πάντοτε μαζί του το βιβλίο «Η τεχνική του φιλμ και της κινηματογραφικής ηθοποιίας».* Έκανε την πρώτη του ταινία από 1.500 δολάρια που είχε σε οικονομίες και άλλα τόσα περίπου που

* V. I. Pudovkin, *Film technique and Film acting: The Cinema Writings of V. I. Pudovkin*, translated by Ivor Montagu, introduction by Lewis Jacobs, εκδ. Vision, London 1949.

βρήκε από φίλους. Η ταινία κόστισε τελικά 3.900 δολάρια, με βοηθό τον Σίνγκερ και με μουσική του Τζέραλντ Φρίεντ. Πρόκειται για την ιστορία της ημέρας ενός από τους αγώνες του Αμερικανού πυγμάχου μεσαίων βαρών Ουόλτερ Καρτιέ, ο οποίος ήταν επίσης γεννημένος στο Μπρονξ, έξι χρόνια μεγαλύτερός του, και έμενε με τη θεία του σε ένα διαμέρισμα κι αυτός στο Βίλατζ.

«Αυτή είναι η ιστορία ενός παλαιστή και ενός αγώνα», είναι οι πρώτες λέξεις που ακούγονται στην πρώτη του αυτή ταινία, με αφηγητή τον παλαίμαχο δημοσιογράφο-εκφωνητή του CBS Ντάγκλας Έντουαρντς. Μοιάζει πως εκτός από το σινεμά, η πυγμαχία, με ιδιαίτερη σημασία στην αμερικανική λαϊκή κουλτούρα, αλλά κυρίως η πάλη γενικότερα, με την πολεμική και την ευρύτερη έννοια, απασχολούσαν εξ αρχής τον νεαρό σκηνοθέτη, που βγήκε στη ζωή αμέσως μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, και καταλαμβάνουν μεγάλο μέρος του έργου του. Η ταινία πουλήθηκε έναντι 4.000 δολαρίων στην RKO· ο σκηνοθέτης έβγαλε τα πρώτα του εκατό δολάρια κέρδος από το σινεμά. Τότε, αποφάσισε να παραιτηθεί από το «Λουκ» και να ζήσει πλέον από τον κινηματογράφο. Η εταιρεία RKO-Pathé του ανέθεσε να σκηνοθετήσει ένα ακόμα μικρού μήκους φιλμ, μια «αφελή ταινία», όπως την ονομάζει ο ίδιος, για τη σειρά «Πατέ Σκρινλάνερ» (Pathé Screenliner), με θέμα της τον Ρωμαιοκαθολικό ιερέα Φρεντ Σταντμίλερ, που χρησιμοποιούσε ένα μικρό μονοκινητήριο αεροπλάνο, για να μπορεί να εξυπηρετεί την τεσάρων χιλιάδων τετραγωνικών μιλίων ενορία του, με τις έντεκα μικρές εκκλησίες Ισπανοαμερικανών στο Νιού Μέξικο. Πρωταγωνιστεί, φυσικά, ο ίδιος ο πατήρ-Φρεντ και αφηγητής είναι ο εκφωνητής του CBS Μπομπ Χάιτ. Η αρχή στο σινεμά, για τον Κιούμπρικ, είχε γίνει. Ήταν 1951 και ο



Στάνλεϊ, είκοσι τριών χρόνων, είχε κάνει τις επιλογές του. Την ίδια χρονιά χώρισε με την Τόμπα.

Τυπικά, η πρώτη ταινία της φιλμογραφίας του σκηνοθέτη υπήρξε το *Fear and Desire* (1953), όπου πρωτόλεια, αλλά αξιοσημείωτη, διαγράφεται η ιδιαίτερη ματιά του. Εάν ο πόλεμος, με όλες του τις εκδοχές, είναι ένα από τα νήματα της δημιουργίας του, το άλλο νήμα της Αριάδνης είναι ο πόθος και ο φόβος. Το *Fear and Desire*, η πρώτη του μεγάλου μήκους ταινία, εξαγγέλει όλο του το έργο. Μέχρι τα *Μάτια ερμητικά κλειστά*, το κύκνειο άσμα του, θα πλέξει στις κλωστές αυτές το σύμπαν του, πασχίζοντας να ξεμπλέξει το κουβάρι της συνείδησης –φανερής ή μύχιας– του Αμερικανού, του σύγχρονου ανθρώπου, αν δει κανείς στην Αμερική, ιδιαίτερα της δεκαετίας του 1950 και 1960, μία ουτοπία του σημερινού καταναλωτικού κόσμου –πραγματική και αληθινή στη ματιά του σκηνοθέτη, αλλά την ίδια στιγμή φαντασική. «Γίνεται πόλεμος σ' αυτό το δάσος. Όχι ένας πόλεμος που πέρασε, αλλά ένας πόλεμος

που έρχεται, όπως κάθε πόλεμος.» Έτσι ξεκινάει ο αφηγητής την ταινία. «Το δάσος και όλα όσα γίνονται τώρα είναι έξω από την Ιστορία. Μόνο το απαράλλαχτο χάραγμα του φόβου και της αμφιβολίας και του θανάτου είναι από τον κόσμο τον δικό μας.» Η ταινία υπομνηματίζει το έργο του σκηνοθέτη της: «Περνάμε όλη μας τη ζωή σκορπίζοντας δεξιά κι αριστερά, ψάχνοντας για το αληθινό μας όνομα, για τη μόνιμή μας διεύθυνση.» Ο Κιούμπρικ, όπως εύστοχα τον χαρακτηρίζει ο Στίβεν Σπίλμπεργκ, είναι «εννοιολογικός εικονογράφος της ανθρώπινης κατάστασης».* Εξ αρχής. Το σενάριο της ταινίας, καθόλου ικανοποιητικό για τον Κιούμπρικ, το έγραψε ο βραβευμένος κατόπιν με Πούλιτζερ συγγραφέας και σκηνοθέτης, ο συμμαθητής του στο Γυμνάσιο, Χάουαρντ Σάκλερ. Η ταινία, γυρισμένη σε φυσικούς χώρους στην Καλιφόρνια, χωρίς σύγχρονο ήχο, με πενταμελές συνεργείο και πέντε ηθοποιούς –σε ένα ρόλο βουβό εμφανίζεται και η πρώην σύζυγός του Τόμπα– στοίχησε 10.000 δολάρια, που τα έδωσε κυρίως ο θεός του από τη μητέρα του Μάρτιν Πέρβελερ. Η ταινία προβλήθηκε σε περιορισμένη διανομή, αλλά προσέχθηκε, κάπως συγκαταβατικά, από την κριτική: «Αν και η ταινία είναι ανομοιογενής και κάποτε δείχνει ένα μάλλον πειραματικό και όχι ολοκληρωμένο αποτέλεσμα, αξίζει απόλυτα για την ειλικρινή της προσπάθεια», έγραψαν στην κριτική τους οι «Νιου Γιόρκ Τάιμς».** Άλλοι υπήρξαν περισσότερο γενναίοδωροι, όπως ο καθηγητής του Κολούμπια Μαρκ Βαν Ντόρεν, που του έγραψε: «Η σκηνή με το κορίτσι που είναι



δεμένο στο δένδρο, θα μείνει στην ιστορία του σινεμά, αν προσεχθεί. Ο Στάνλεϊ Κιούμπρικ αξίζει να ειπωθεί απ' εκείνους που θέλουν να ανακαλύπτουν ταλέντα τη στιγμή που αυτά πρωτοεμφανίζονται.»* Το ταλέντο του, αλλά και προσήλωσή του στη δουλειά, δεν μπορούσε πια να κρυφτεί.

Την εποχή εκείνη, ανέλαβε, ως επαγγελματίας πλέον κινηματογραφιστής, να γυρίσει ένα ντοκιμαντέρ για λογαριασμό της αμερικανικής S.I.U. (Seafarers International Union), της Διεθνούς Ένωσης Ναυτικών, του συνδικάτου των εργαζόμενων στην αμερικανική ναυτιλία. Το σενάριο ήταν δοσμένο από την Ένωση, αλλά οι αρετές του νέου κινηματογραφιστή γίνονται και εδώ φανερές, με την κάμερά του να στρέφεται στα πρόσωπα, αλλά και με το πρώτο του μεγάλο τράβελινγκ, που θα είναι ένα είδος υπογραφής σε όλες του τις ταινίες – έχει προηγηθεί το τράβελινγκ στο χέρι στην πρώτη του μικρού μήκους με τον Καρτιέ. Ο Κιούμπρικ,

* Στο ντοκιμαντέρ του Ζον Χαρλάν, Stanley Kubrick: A Life in pictures (2001).

** «Fear and Desire, Tale of War Fashioned by Young Film Newcomers, at Guild», εφημ. «New York Times», 1 Απριλίου 1953.

* Στο Vincent Lobrutto, Stanley Kubrick, a Biography, εκδ. Dutton Adult, 1997.

μετά τον χωρισμό του με την Τόμπα, γνωρίζεται με την χορεύτρια Ρουθ Σομπότκα, αυστριακής καταγωγής, που είχε σπουδάσει σχεδιάστρια και την εποχή εκείνη χόρευε στο New York City Ballet. Παντρεύτηκαν στις 15 Ιανουαρίου 1955. Την εποχή αυτή γνωρίζεται, επίσης, με τον παραγωγό Μορίς Μπουσέλ. Μαζί θα γυρίσουν την επόμενη ταινία του, *Το φιλί του δολοφόνου* (1955). Η Ρουθ θα εμφανιστεί σε ένα μικρό ρόλο, της χορεύτριας Ίρις, και θα έχει την καλλιτεχνική διεύθυνση αυτής και της επόμενης ταινίας του.

Η ιστορία ξαναφέρει τον Κιούμπρικ στα ρινγκ της πυγμαχίας, αφού πρωταγωνιστής είναι ο Ντάβει, ένας πυγμάχος που προετοιμάζεται για έναν κρίσιμο αγώνα. Στο διπλανό διαμέρισμα μένει η Γκλόρια, χορεύτρια σε Καμπαρέ, που την εκβιάζει το αφεντικό της να δεχθεί να γίνει ερωμένη του. Ο Ντάβει θα επέμβει. Το δράμα ξεκινά. Για την ακρίβεια, είναι η μόνη ταινία του που έχει κλασικό χάρτι εντ – εκτός αν δει κανείς σαν τέτοιο το (οικογενειακό) τέλος του *Μάτια ερμητικά κλειστά*, της τελευταίας του ταινίας. Παράδοξο ίσως, αλλά ο Στάνλεϊ ήταν ο τύπος της οικογένειας. Ο Ντάβει και η Γκλόρια θα φύγουν από τη Νέα Υόρκη για να μπορέσουν να ζήσουν μαζί – όπως θα κάνει και ο ίδιος λίγα χρόνια αργότερα. Θα χωρίσει ωστόσο δύο χρόνια αργότερα, το 1957, με τη Ρουθ. Για τις ανάγκες της παραγωγής της ταινίας, ο Κιούμπρικ ζητούσε δάνειο 40.000 δολάρια, από τον θείο του Μάρτιν, που είχε αλυσίδα φαρμακείων στο Λος Άντζελες. Η οικονομική όμως αποτυχία της προηγούμενης ταινίας του ανηψιού του, που την είχε χρηματοδοτήσει, τον απέτρεψαν. Την χρηματοδότηση ανέλαβε σχεδόν αποκλειστικά ο Μπουσέλ. Το φιλμ γυρίστηκε με σύγχρονο ήχο – αργότερα ο Κιούμπρικ τον πέταξε και ντούμπλαρε τους διαλόγους – σε χώρους ιδιαίτερους της Νέας Υόρκης, όπως ο Σταθμός («Πεν»

(Πενσυλβάνια) και η «Τάιμς Σκουέαρ»). Την ταινία την αγόρασε η United Artists, πληρώνοντας 100.000 δολάρια και συμφωνώντας να δώσει άλλες 100.000 για την επόμενη ταινία του. Ο Κιούμπρικ κέρδισε βραβείο σκηνοθεσίας στο Λοκάρνο, το 1959. «*Με τη χρήση φωτεινών (που χρειάζονται λιγότερο φως για να γράψουν) φακών ο Κιούμπρικ συνέλαβε στην κάμερά του την όψη της τραχιάς ζωής της Γκόθαμ. Οι σκηνές του στο άκομπο Μπρόνγουεϊ, τις σκοτεινές στέγες και τις γκροτέσκους τοίχους με τούβλα που είναι χτισμένες οι σοφίτες στο κέντρο του Μανχάταν, αντισταθμίζουν τις αδυναμίες του σεναρίου*», έγραφε το «Βαράιετι»*. Στο σενάριο είχε συνεργαστεί και πάλι με τον Σάκλερ. Ο ίδιος έκανε τη φωτογραφία και το μοντάζ. Άλλωστε έπιασε την κάμερα σε πολλές περιπτώσεις, σε όλες του τις ταινίες. Ο φωτογράφος Κιούμπρικ ήταν, όπως μαρτυρούν οι συνεργάτες του, και ένας σπουδαίος οπερατέρ.

Στην επόμενη ταινία του, το 1956, στο νουάρ *Χρήμα της οργής*, με θέμα περισσότερο κιουμπρικό, με τον εξυπνότατο ήρωα να αποτυχαίνει στο τέλος –μόνιμο μοτίβο στις ιστορίες των ταινιών του– ο σκηνοθέτης θα δείξει ακόμα περισσότερο την ιδιαίτερη ματιά του και θα ανοίξει ο δρόμος για τις μεγάλες του παραγωγές. Εγκαταλείπει τα πρωτότυπα σενάρια για να στραφεί στα βιβλία, όπου θα στηρίξει στη συνέχεια όλες του τις ιστορίες. Διαλέγει αυτή τη φορά το αστυνομικό μυθιστόρημα «Clean break», του Λάιονελ Γουάιτ. Ο Τζέιμς Χάρις, που ο Κιούμπρικ τον γνώρισε σε μια παρτίδα σιάκι, έδωσε 10.000 δολάρια για τα δικαιώματα του βιβλίου, με την United Artists να ενδιαφέρεται επίσης. Η εταιρεία, μετά

* Κριτική ταινιών στο περιοδικό «Variety», Οκτώβριος 1955.

την επιλογή του Χέιντεν ως πρωταγωνιστή, μπήκε στην παραγωγή με 200.000, με τον Χάρις να βάζει περίπου άλλα τόσα και τον Κιούμπρικ να κάνει την τελευταία του ταινία εξ ολοκλήρου στις ΗΠΑ. Η παραγωγή αυτή επέτρεψε στον σκηνοθέτη να ξεδιπλώσει όλη του την ακρίβεια στο σενάριο και στην ανάπτυξη της ταινίας. Η ιστορία της σπείρας, που, με επικεφαλής τον πρώην κατάδικο Τζόνι Κλέι και με μία καλά σχεδιασμένη επιχείρηση, αρπάζει το ταμείο από τα στοιχήματα του ιπποδρόμου, δίνει την ευκαιρία στον Κιούμπρικ να (απο)δείξει το ταλέντο του και να φανούν καθαρότερα οι υπαρξιακές και κινηματογραφικές του εμμονές. Η ταινία απέτυχε οικονομικά, αλλά ήταν ο βατήρας εκτόξευσης της φήμης του σκηνοθέτη της: Η ταινία αναγγέλει την άφιξη ενός νέου παιδιού θαύματος σε μια δουλειά που γρήγορα ξεχωρίζει τα παιδιά από τους άνδρες. «Στα είκοσι επτά του ο σεναριογράφος-σκηνοθέτης Στάνλεϊ Κιούμπρικ, στην τρίτη μεγάλου μήκους ταινία του, έχει δείξει μεγαλύτερο θράσος στους διαλόγους και στην κάμερα, που το Χόλιγουντ έχει να τα δει» από την εποχής του Όρσον Γουέλς. «Επιπλέον, ο σκηνοθέτης Κιούμπρικ έκανε ολόκληρη την ταινία του με χρήματα που δύσκολα επαρκούν για τα εσώρουχα μόνο, σε μια ταινία της Άβα Γκάρντνερ», έγραψε τότε το περιοδικό «Τάιμ». * Έχει μείνει παροιμιώδης η ιστορία του σκηνοθέτη με τον δευθυντή φωτογραφίας της ταινίας, τον αργότερα βραβευμένο με Όσκαρ Λουσιέν Μπάλαρντ. Ο Κιούμπρικ του είχε ζητήσει, με συγκεκριμένες οδηγίες, όπως πάντα, να κάνει ένα ορισμένου μήκους τράβελινγκ με φακό 25άρη. Ο Μπάλαρντ αυτενεργώντας, έβαλε στη μηχανή 50άρη φακό, προσαρμόζοντας ανάλογα και το

* Περιοδικό «Time», 4 Ιουνίου 1956.

μήκος του τράβελινγκ. Τότε ο Κιούμπρικ του είπε απλά, πάντοτε ήρεμος: «βάλε τον φακό που σου είπα και κάνε τη λήψη όπως σου είπα. Αλλιώς φύγει!» Ο απόλυτος έλεγχος του σκηνοθέτη πάνω στις ταινίες του είχε μόλις αρχίσει. Το Χόλιγουντ σε πολύ λίγο θα του ήταν στενάχωρο.

«Ο άνθρωπος δεν είναι ένας ευγενής άγριος είναι ένας αγενής άγριος. Είναι παράλογος, βάνανσος, αδύναμος, ανόητος, ανίκανος να είναι αντικειμενικός με οτιδήποτε εμπλέκει τα συμφέροντά του. Αυτό τα περιλαμβάνει όλα. Ενδιαφέρομαι για την ωμή και βίαιη φύση του ανθρώπου, επειδή είναι η πραγματική του εικόνα. Και κάθε προσπάθεια να οικοδομηθούν κοινωνικοί θεσμοί, σε μια ψευδή εικόνα της φύσης του ανθρώπου, είναι προφανώς καταδικασμένη σε αποτυχία.» Τα λόγια του Κιούμπρικ στον Κρεγκ Μακγκρέγκορ,* μπορεί να έχουν ειπωθεί μετά το Κουρδιστό πορτοκάλι, αλλά θα μπορούσαν να συνοψίσουν όλο του το έργο, που συχνά επανέρχεται στον πόλεμο – μαζί και στην πιθανότητα μιας κάποιας «μεταφυσικής» ενόρασης (Λάμψη) ή, έστω, διαστρικής λύτρωσης της ανθρωπότητας.

Η αρχή των κιουμπρικών πολέμων γίνεται με τους Σταυρούς στο μέτωπο, την ταινία που τον εκτόξευσε από τις μικρές ημι-ανεξάρτητες παραγωγές στο Χόλιγουντ. Προσέλαβε τον Κάλντερ Γουίλινγκχαμ να δουλέψει ένα σενάριο, με βάση ένα μυθιστόρημα του Χάμφρεϊ Κομπ, που το είχε διαβάσει όταν ήταν δεκατεσσάρων, με τίτλο «Paths of Glory» / «Οι δρόμοι της δόξας», εμπνευσμένον από έναν ελεγειακό στίχο του ποιητή Τόμας Γκρέυ «The paths of glory lead but to the grave» / «Οι δρόμοι της δόξας δεν

* Craig McGregor, «Nice Boy From the Bronx?». «The New York Times», 30 Ιανουαρίου 1972.

οδηγούν παρά στο μνήμα». – απ' εδώ βγαίνει ίσως και ο ελληνικός τίτλος *Σταυροί στο μέτωπο*. Το σενάριο άρεσε στον Κερκ Ντάγκλας κι έπεισε την United Artists να επενδύσει ένα εκατομύριο στην ταινία. Έτσι ο Κιούμπρικ, ο Χάρις, ο συμπαραγωγός του, και φυσικά ο Ντάγκλας βρέθηκαν στο Μόναχο, όπου γυρίστηκε ολόκληρη η ταινία. Η ιστορία των τριών στρατιωτών που εκτελούνται παραδειγματικά για δειλία, επειδή το Τάγμα τους δεν συμμετείχε σε μια (ανόητη) επιχείρηση αυτοκτονίας, είναι μια αληθινή ιστορία, παρμένη από τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Χιλιάδες στρατιώτες σκοτώθηκαν στον πόλεμο αυτό, όπως είναι γνωστό, και όπως ακούμε στην αρχή της ταινίας, για λίγα μέτρα γης, στο γαλλογερμανικό μέτωπο. Η χωρίς χάπι-έντ αυτή ταινία είναι μια από τις πιο δυνατές αντιπολεμικές ταινίες. Ακριβώς η μελαγχολική της έκβαση, αλλά και η απανθρωπιά των γάλλων επιτελών, όπως σκιαγραφούνται στο φιλμ, έκαναν δύσκολη την κυκλοφορία της στην Ευρώπη. Η ταινία απορρίφθηκε από το Φεστιβάλ του Βερολίνου, για να αποφευχθούν εντάσεις με τη Γαλλία, καθώς εκεί η ταινία διανεμήθηκε μόλις το 1975. Στην Ισπανία προβλήθηκε πρώτη φορά μόλις το 1986, στην Ελβετία το 1970, ενώ στις ίδιες τις ΗΠΑ απαγορεύθηκε η προβολή της στον στρατό. Στην Ελλάδα επίσης δεν διανεμήθηκε και προβλήθηκε πρώτη φορά στο «Πανόραμα», το 2014. Η ταινία, το 1992, χαρακτηρίστηκε «πολιτισμικά, ιστορικά και αισθητικά σημαντική», από την Βιβλιοθήκη του Κογκρέσου και επιλέχθηκε για αποκατάσταση και συντήρηση στο Εθνικό Κινηματογραφικό Αρχείο των ΗΠΑ.

Ο Κιούμπρικ από την αρχή της καριέρας του έδειξε ότι δεν ήταν ο τύπος μείνστριμ κινηματογραφιστή των στούντιο. Περφεξιονίστας, αλλά και στωϊκός στο γύρισμα, δεν

σταματούσε παρά μόνον όταν είχε απόλυτα το αποτέλεσμα που ήθελε. Στην ταινία αυτή, όπως μαρτυρείται, έβαλε τον βετεράνο ηθοποιό Αντόλφ Μενζού, ο οποίος υποδύεται τον στρατηγό Τζορτζ Μπρουλάντ, να κάνει δέκα επτά φορές μια σκηνή. Κάποια στιγμή ο Μενζού του είπε «αυτή η φορά ήταν η καλύτερη, μπορούμε να κάνουμε διάλλειμμα για φαγητό». Αλλά ο Κιούμπρικ δεν συμφώνησε και τότε έξαλλος ο Μενζού, ξέσπασε μπροστά στον Ντάγκλας και σε όλο το συνεργείο, αμφισβητώντας την ικανότητά του στον χειρισμό των ηθοποιών, εξαπολύοντάς του ακατονόμαστους χαρακτηρισμούς. Ο Κιούμπρικ τον άκουγε στωϊκά και όταν εκείνος τελείωσε του λέει σιγανά: «Ωραία! Και τώρα ας ξανακάνουμε τη σκηνή». Ο Μενζού με απόλυτη ευπειθία έκανε ξανά τη σκηνή. «Ο Στάνλεϊ ήξερε τι έκανε ενστικτωδώς», έλεγε μετά. Στα γυρίσματα της ταινίας στο Μόναχο ο Στάνλεϊ γνώρισε την ηθοποιό Κριστιάν Χάρλαν, τη μόνη γυναίκα σε ένα ανδρικό καστ – είναι το ντροπαλό κορίτσι που τραγουδά το γερμανικό τραγούδι του φινάλε της ταινίας. Έζησαν από τότε μαζί και παντρεύτηκαν ένα χρόνο αργότερα, το 1958.



Η Κριστιάν είχε ήδη μια πεντάχρονη κόρη, την Καταρίνα. Το 1959 γεννήθηκε η κόρη τους Άνια (πέθανε το 2009) και το 1960 άλλη μια κόρη, η Βίβιαν.* Έζησαν μαζί ως το τέλος.

Με τους Σταυρούς στο μέτωπο ο Κιούμπρικ είναι πια ένας ώριμος επαγγελματίας του κινηματογράφου. Ο Κερκ Ντάγκλας δεν λησμόνησε την προηγούμενη συνεργασία τους και, όταν έδωσε πάνω στο γύρισμα του Σπάρτακου τον Άντονι Μαν, τον κάλεσε να καθίσει στην καρέκλα του σκηνοθέτη. Ήταν Φεβρουάριος του 1959. Ήταν δώδεκα φορές ακριβότερη παραγωγή από την προηγούμενη ταινία του, με μπάτζετ 12 εκατομύρια. Το σενάριο, βασισμένο στο μυθιστόρημα του Χάουαρντ Φαστ, το είχε γράψει ο Ντάλτον Τράμπο, προβάλλοντας στον επαναστάτη-δούλο Σπάρτακο και την προσωπική του ιστορία με τον αποκλεισμό του από την Επιτροπή Μακάρθυ – το ίδιο αποκλεισμένος ήταν και ο Φαστ. Ο Κιούμπρικ, με μια μελαγχολική διάθεση πάντοτε σχετικά με την μοίρα του ανθρώπου –όπως φαίνεται σε όλες του τις ταινίες– ποτέ δεν ήταν πολιτικοποιημένος. Η δυσκολία του να κινηθεί ελεύθερα μέσα σε ένα σενάριο δοσμένο, καθώς και η αδυναμία του, μέσα στο αμερικανικό σύστημα παραγωγής, να ελέγξει πλήρως το αποτέλεσμα της ταινίας του –είναι η μοναδική του ταινία που συμβαίνει– θα τον οδηγήσει, μετά την ολοκλήρωσή της, σε αναζήτηση νέου περιβάλλοντος παραγωγής στο Ηνωμένο Βασίλειο. Παρ' όλα αυτά, η ταινία κέρδισε τέσσερα Όσκαρ –όχι ο Κιούμπρικ!–

* Η Βίβιαν Κιούμπρικ είναι μουσικός και ζει στην Καλιφόρνια. Εμφανίζεται σε ένα οικογενειακό φιλμ [by Kubrick] να παίζει πιάνο. Έχει κάνει, στα είκοσί της, το making off της *Λάμψης* και έγραψε τη μουσική στο *Full Metal Jacket*. Ο Κιούμπρικ της είχε ζητήσει να γράψει μουσική και για το *Μάτια ερμητικά κλειστά*, αλλά εκείνη αρνήθηκε και έκτοτε δεν ξαναειδώθηκαν, παρά τις απεγνωσμένες προσπάθειες του πατέρα της.



και υπήρξε για μια δεκαετία τουλάχιστον η πιο κερδοφόρα ταινία του Χόλιγουντ.

Ο Σπάρτακος γυρίστηκε στο Χόλιγουντ –οι σκηνές με σκηνικά– και έξω από τη Μαδρίτη –οι μάχες–, σέ έγχρωμο «τεχνιράμα» 35 χιλ. –το εναλλακτικό σινεμασκοπ, με φαρδύτερο αρνητικό και μεγαλύτερη ευκρίνεια. Στα γραφικά επεισόδια της ταινίας καταγράφονται η επική σκηνή μάχης του τέλους, όπου χρησιμοποιήθηκαν οκτώ χιλιάδες ισπανοί στρατιώτες του πεζικού, με τον Κιούμπρικ να τους καθοδηγεί από ψηλά στημένα ικριώματα. Όσον αφορά τους χιλιάδες νεκρούς που έμειναν στη μάχη, στις πρόβες είχαν αριθμηθεί ένας προς έναν, με τον σκηνοθέτη να δίνει οδηγίες στον καθένα ξεχωριστά. Για δε την αποθέωση του Σπάρτακου από τους χιλιάδες στρατιώτες του και του Κράσσου από τους δικούς του, ο Κιούμπρικ έβαλε τους 76.000 θεατές του αγώνα φούτμπολ Μίτσιγκαν Στέιτ-Νότρ Νταμ να φωνάξουν «Χαίρε Κράσσε!» και «Είμαι ο Σπάρτακος», καταγράφοντάς τους στο μαγνητόφωνο της παραγωγής. Εάν δεν ήταν σκηνοθέτης, κρίνοντας και απ' την αγάπη του για το σκάκι, που συνήθιζε να παίζει κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων, ο Κιούμπρικ θα μπορούσε να είναι ευφυής στρατηγός. Η δουλειά του ήταν σε όλους τους τομείς λεπτομερειακή. Ο

διευθυντής φωτογραφίας, ο πολύπειρος Ράσελ Μέτι, απείλησε να παραιτηθεί, μετά τις ασφυκτικές οδηγίες για την κάμερα που του έδινε ο σκηνοθέτης και τη διαφωνία τους σχετικά με τους φωτισμούς. Τότε ο Κιούμπρικ του απάντησε: «Μπορείς να κάνεις τη δουλειά σου χωρίς να κάθεσαι στην κάμερα. Κάτσε σε μια καρέκλα στην άκρη, εγώ θα είμαι ο διευθυντής φωτογραφίας.» Οι γκρίνιες του Μέτι ξεχάστηκαν λίγο μετά, όταν πήρε Όσκαρ φωτογραφίας (!) για την ταινία. Η ταινία πολεμήθηκε από υπερσυντηρητικούς κύκλους των ΗΠΑ ως κρυπτοκομμουνιστική. Ο νεοεκλεγείς πρόεδρος Τζον Κέννεντυ, χρειάστηκε να διασχίσει μια πικετοφορία κατά της ταινίας για να μπει στην αίθουσα ως θεατής, βάζοντας επισήμως ένα τέλος στην εποχή Μακάρθου. Ο ίδιος ο Κιούμπρικ πάντως έλεγε, «η μόνη μου ταινία που δεν μου αρέσει είναι ο Σπάρτακος.»

Στη συνέχεια, συνομιλούσε με τον Μάρλον Μπράντο για τη σκηνοθεσία της ταινίας *Η εκδίκηση είναι δική μου* (1961), όπου θα πρωταγωνιστούσε ο μεγάλος ηθοποιός. Τελικά, ο Μπράντο ανέλαβε και τη σκηνοθεσία. Άλλωστε, ο Κιούμπρικ απογοητευμένος από τις συνθήκες παραγωγής του Σπάρτακου, αναζητούσε ήδη τη μεταφορά της δραστηριότητάς του μακριά από το Χόλιγουντ. Η λύση βρέθηκε στο Λονδίνο. Εκεί θα μπορούσε να έχει τον πλήρη έλεγχο της παραγωγής, αλλά και έξτρα κεφάλαια, καθώς είχαν θεσπιστεί φοροαπαλλαγές για τους επενδυτές που θα έβαζαν χρήματα σε ταινίες. Έτσι, ο Κιούμπρικ απομακρύνθηκε από την λάμψη του Μπράντο, για να βρεθεί σύντομα υποστηρικτής της γοητείας ενός άλλου μεγάλου, του Πίτερ Σέλλερς, κάνοντας ταυτόχρονα μία στροφή προς την *μαύρη και ιδιόρρυθμη* κωμωδία, που υπηρέτησε με τις επόμενες ταινίες του, τη *Λολίτα* και τον *Δρ. Στρέιντζλοβ*, όπου ο Σέλλερς είχε έναν ιδιαίτερο ρόλο. Από

το 1962, ο Κιούμπρικ και η οικογένειά του εγκαθίστανται στα προάστια του Λονδίνου, κοντά στα στούντιο της MGM. «Μετά το Χόλιγουντ, το Λονδίνο είναι προφανώς το δεύτερο καλύτερο μέρος για να κάνεις μια ταινία, εξαιτίας του βαθμού τεχνικής εξειδίκευσης και των μέσων που βρίσκεις στην Αγγλία»,* δήλωνε λίγο μετά ο Κιούμπρικ.

Το βιβλίο του Βλαντίμιρ Ναμπόκοφ, με τα περίτεχνα λεπτοδουλεμένα αγγλικά του, αλλά κυρίως με το πικάντικο θέμα του – ο έρωτας ενός μεσήλικα καθηγητή της λογοτεχνίας για μια δωδεκάχρονη – ήταν ένα βιβλίο που δύσκολα θα μπορούσε κανείς να το φανταστεί στο σινεμά. Άλλωστε ισχύει πάντα ο κανόνας, όσο πιο σπουδαίο φιλολογικά είναι ένα βιβλίο, τόσο πιο δύσκολα γίνεται μια καλή ταινία. Οι ευάριθμες εξαιρέσεις επιβεβαιώνουν τον κανόνα. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης πάντως, δεν ήταν – και εδώ – απόλυτα ικανοποιημένος από το αποτέλεσμα: «Θα έλεγα πως έπεσα έξω σε ένα στοιχείο της ταινίας, λόγω της όλης πίεσης... τελοσπάντων, από τις πιέσεις του Κώδικα Παραγωγής και της Καθολικής Λεγεώνας Κοσμιότητας τότε, νομίζω δεν ανέπτυξα επαρκώς την ερωτική πτυχή της σχέσης του Χάμπερτ με τη Λολίτα, και επειδή η σεξουαλική του εμμονή ήταν επαρκώς υπαινικτική, πολλοί υπέθεσαν εύκολα ότι ο Χάμπερτ ήταν ερωτευμένος με τη Λολίτα. Ενώ στο μυθιστόρημα αυτό φανερώνεται στο τέλος, όταν δεν είναι πια νυμφίδιο, αλλά μια εγκυμονούσα, κακοντυμένη λαϊκή νοικοκυρά και είναι αυτή η συνάντηση, και η ξαφνική συνειδητοποίηση της αγάπης του, που είναι ένα από

* Συνέντευξη στον Τζόσεφ Τζέλις, 1969. Στο Joseph Gelmis, *The Film Director As Superstar*, εκδ. Doubleday and Company, Garden City, New York 1970.



τα πιο αξιοπρόσεκτα στοιχεία της ιστορίας. Εάν μπορούσα να ξανακάνω την ταινία, θα έδωνα στο ερωτικό στοιχείο της σχέσης τους το ίδιο βάρος που δίνει ο Ναμπόκοφ. Αλλά αυτό είναι νομίζω το μόνο σημαντικό θέμα που η ταινία είναι ευάλωτη σε έγκυρη κριτική.»*

Μία αλλαγή, που συμφώνησαν ωστόσο Κιούμπρικ και Ναμπόκοφ ήταν η μεταφορά του τέλους στην αρχή, καθώς θα χανόταν αλλιώς το ενδιαφέρον του θεατή, από τη στιγμή που ο Χάμπερτ θα έριχνε τη Λολίτα. Με την παρουσία του Πίτερ Σέλλερς πάντως, από την πρώτη κιόλας σκηνή, μάλιστα σε ένα κρεσέντο σουρεαλιστικού παραλόγου, η ταινία προσθέτει το κωμικό στην ιστορία του Ναμπόκοφ – μια ενδιαφέρουσα, αν και αμφισβητούμενη, ματιά. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Κιούμπρικ είχε διασκευάσει, μετά τους Σταυρούς στο μέτωπο, ένα μυθιστόρημα του Στέφαν Τσβάιχ για την MGM, το «Καυτό μυστικό», με μια ιστορία αντίστροφη της Λολίτας: Ένας άνδρας προσεγγίζει ένα νεαρό αγόρι, προσπαθώντας να κάνει σχέση με τη μητέρα του. Το σενάριο εκείνο, που είχε χαθεί και βρέθηκε το 2018, δεν γυρίστηκε, γιατί επίσης θεωρήθηκε αρκετά τολμηρό για

* Όπ. π.

να περάσει από τον Κώδικα Παραγωγής (Κώδικας Χείζ).^{*} Λόγω ενδεχόμενων προβλημάτων με τον κώδικα είχε ακυρώσει νωρίτερα την διασκευή του μυθιστορήματος του Κάλντερ Γουίλινγκχαμ «Natural Child» με τον Γουίλινγκχαμ συνεργάστηκε μετά στο σενάριο των Σταυρών.

Η Λολίτα γυρίστηκε τελικά στην Αγγλία, με χρήση εικόων σε προβολή από τις εξοχές της Νέας Υόρκης και του ποταμού Χάντσον. Στα παράδοξα της ταινίας οι τετρακόσιες σελίδες του αρχικού σεναρίου που έγραψε ο Ναμπόκοφ, που αν γυρίζονταν, θα είχαμε μια ταινία επτά ωρών. Οκτακόσιες κοπέλες πέρασαν από την οντισιόν για να επιλεγεί η 14χρονη Σου Λιόν για το ρόλο της Λολίτας. Η ταινία κρίθηκε ακατάλληλη κάτω των 16 στη Μεγάλη Βρετανία και στις ΗΠΑ παρέβαινε τον Κώδικα Χείζ. Ο ίδιος ο Κιούμπρικ, σε μια συνέντευξή του το 1972, στο «Νιούσγουικ», έλεγε ότι, «προφανώς δεν θα είχα κάνει την ταινία, εάν είχα συνειδητοποιήσει από πριν, πόσο δύσκολα είναι τα θέματα λογοκρισίας.»**

Το χιούμορ δεν λείπει από καμία ταινία του Κιούμπρικ, αλλά η καθαυτό κωμωδία δεν μπορούμε να πούμε ότι ήταν το είδος του. Στην Λολίτα, κάμποσες κωμικές πινελιές, κυρίως μέσω του Σέλλερς, έδωσαν ένα πιο χαριτωμένο αποτέλεσμα, σε μια ιστορία πόθου, ζήλειας και του τρόμου που προκαλούν. Ο πραγματικός τρόμος όμως στην εποχή

* Ο Κώδικας του Χείζ (Hays Code), ήταν μια συμφωνημένη αυτολογοκρισία των στούντιο παραγωγής του Χόλιγουντ, με βάση μια σειρά από κανόνες που δεν έπρεπε να παραβιάζονται από τις ταινίες. Σε ισχύ από το 1934 έως το 1967. Τον ακολούθησε (1968) το σύστημα κατηγοριοποίησης των ταινιών, με τις αντίστοιχες σημάνσεις: «κατάλληλο», «ακατάλληλο για ανηλίκους» κ.λπ.

** Στο Jeff Edmunds, «Lolita: Complex, often tricky and a “hard sell”», cnn.com, 9 Απριλίου 1999.

–μήπως όχι και σήμερα;– ήταν ο πυρηνικός αφανισμός του ανθρώπου. Εδώ θα χρειάζονταν πολύ μεγαλύτερες δόσεις κωμικού, ειρωνείας και σάτιρας για να μην γίνει η ταινία ένα σοβαρό –μα βαρετό– αντιπυρηνικό μανιφέστο. Άλλωστε, όπως είπα, ο Κιούμπρικ δεν ήταν πολιτικοποιημένος κι έπειτα δεν είχε αυταπάτες. Είναι φανερό η μελαγχολία του σχετικά με την ωμότητα και τη βλακεία των ανθρώπων. Ο πυρηνικός υπερ-εξοπλισμός είναι το πιο φανερό δείγμα αυτής της βλακείας. Η Columbia Pictures συμφωνούσε να χρηματοδοτήσει την ταινία, με την προϋπόθεση ο Πίτερ Σέλλερς να παίξει τουλάχιστον τέσσερις (!) μεγάλους ρόλους. Τελικά έπαιξε τρεις. Ήταν προγραμματισμένο να παίξει και τον πιλότο που ρίχνει την βόμβα, αλλά ένας τραυματισμός του στο πόδι τον εμπόδιζε να ανεβοκατεβαίνει στο πιλοτήριο του αεροπλάνου. Η ταινία με τον παράξενο τίτλο *Dr. Στρέιντζλοβ, ή: πώς έμαθα να πάγω να ανησυχώ και να μην φοβάμαι την βόμβα*, που μεταφράστηκε στα ελληνικά με τον πιο «λαϊκό» τίτλο *S.O.S. Πεντάγωνο καλεί Μόσχα*, είναι στην ουσία μια πολιτική σάτιρα, που δύσκολα θα μπορούσε να τη δει κανείς ως σκέτη κωμωδία – «εφιαλτική κωμωδία» την ονόμαζε ο ίδιος ο Κιούμπρικ. Είναι ένα ξόρκι στον πραγματικό τρόπο που σκόρπιζε τότε η όχι και τόσο απίθανη προοπτική ενός πυρηνικού πανολέθρου. Η ιστορία βασίζεται χαλαρά στο μυθιστόρημα του Πίτερ Τζορτζ «Red Alert» (κόκκινος συναγερμός), με τον Κιούμπρικ να συμμετέχει ενεργά στο σενάριο και τον Σέλλερς να συνεισφέρει στους διαλόγους του, αλλά και στις μεταμφιέσεις του. Στον στρατό, ο Πίτερ Σέλλερς συνήθιζε να μιμείται κωμικά τους αξιωματικούς του, πράγμα που έκανε εύκολη τη μεταμφίεσή του στον βρετανό λοχαγό Λάιονελ Μαντρέικ – την πιο κωμική φιγούρα του έργου. Για το ρόλο του προέδρου Μέρκιν

Μάφλεϊ έπρεπε να μιμηθεί την κεντροαμερικανική προφορά. Εδώ τα καθ' εαυτό κωμικά χαρακτηριστικά μειώνονται αρκετά για να μείνει περισσότερο ένα φλέγμα – ιστορική η ατάκα του προέδρου στο πολεμικό συμβούλιο: «κύριοι, δεν μπορείτε να παλεύετε εδώ, εδώ είναι η αίθουσα πολέμου». Το ίδιο σατιρικό είναι και το όνομα του φαλακρού προέδρου Μέρκιν – «merkin») στα αγγλικά είναι είδος περούκας.

Ακόμα πιο ενδιαφέρουσα είναι η μεταμφίεση του Σέλλερς σε δόκτορα Στρέιντζλοβ, μεταμφίεση που βρίσκεται μάλλον στην καρδιά της γλυκόπικρης αυτής αλληγορίας. Ο Σέλλερς δανείστηκε αρχετυπικά στοιχεία του τρελλού από τον χαρακτήρα του Ρότβαγκ στην *Μητρόπολη* (1927) του Φριτς Λανγκ. Δανείστηκε επίσης το μαύρο γάντι του Κιούμπρικ, που ο σκηνοθέτης το φορούσε στην περίπτωση που ήθελε να πιάσει κάποια λάμπα που είχε θερμομανθεί. Και, φυσικά, ο χαρακτήρας, ο οποίος δεν υπάρχει στο βιβλίο του Τζορτζ, φέρνει αμέσως στο νου μια σειρά από πραγματικούς επιστήμονες, πρώην Ναζί, που δούλεψαν στο αμερικανικό πυραυλικό και πυρηνικό πρόγραμμα, όπως ο Βέρνερ φον Μπράουν, ο Τζον φον Νόιμαν ή ο Αμερικανός Χέρμαν Καν, στρατηγικός αναλυτής στην μη-κερδοσκοπική RAND Corporation, εταιρείας που συνδέεται με τον αμερικανικό στρατό. Το πράγμα, φυσικά, όπως το καταλαβαίνει αμέσως ο κάθε θεατής, δεν είναι καθόλου αστείο: οι θεατές μπορούσαν να ταυτίσουν πρόσωπα κατά το δοκούν. Πολλοί είδαν στον δρ. Στρέιντζλοβ τον επίγονο του Μέτερνιχ, δρ. Κίσινγκερ, πράγμα που οι Κιούμπρικ και Σέλλερς αρνήθηκαν, ενώ ο ίδιος ο τέως κραταιός υπουργός Εξωτερικών των ΗΠΑ γράφει στα Απομνημονεύματά του ότι την εποχή που βγήκε η ταινία δεν ήταν παρά ένας άσημος ακαδημαϊκός. Για την τέταρτη μεταμφίεση του Σέλλερς, στο ρόλο του πιλότου, που τελικά δεν έγινε, επιλέ-

χθην ο τρίτος επιλαχών Σλιμ Πίκενς, που έπαιζε στην ταινία του Μπράντο που δεν σκηνοθετήσε ο Κιούμπρικ. Ο ρόλος είχε γραφτεί, μετά την αδυναμία του Σέλλερς, στα μέτρα του Τζον Γουέιν, ο οποίος, φυσικά, αρνήθηκε, όπως αρνήθηκε και ο Νταν Μπλάκερ της Μπονάντσα, αφού ο κωμικοτραγικός ρόλος του πιλότου που ρίχνει τη βόμβα ήταν κάπως... κρυπτοκομμουνιστικός. Ακριβώς! Είμαστε στην καρδιά της εποχής του Ψυχρού Πολέμου. Ο Κιούμπρικ έγινε με την ταινία του αυτή, που έσπασε ταμεία, ο πιο δημοφιλής παραδοξολόγος, σε μια εποχή παραλόγου. Η ταινία προτάθηκε για τέσσερα Όσκαρ, χωρίς να λάβει κανένα.

Τα εξπρεσιονιστικά σκηνικά του Κεν Άνταμ, ιδιαίτερα το μεγαλειώδες σκηνικό της αίθουσας πολέμου, που είναι εμπνευσμένο και αυτό από τον Δρ. Καλιγκάρι (1920) του Βίνε ή τη Μητρόπολη, είναι από τα πιο σπουδαία που έχουν γίνει ποτέ στο σινεμά. Η τριγωνική του δομή, που στηρίζεται στην ιδέα του Κιούμπρικ ότι ένα τέτοιο σχήμα είναι ανθεκτικό στους βομβαρδισμούς –η αίθουσα είναι και πυρηνικό καταφύγιο–, το γιγάντιο κυκλικό τραπέζι συνεδριάσεων με τον κυκλικό φωτισμό, το γυαλιστερό μαύρο πάτωμα και η τεράστια φωτεινή οθόνη με τον παγκόσμιο χάρτη φτιάχνουν ένα αρχέτυπο της παγκόσμιας εξουσίας, πολύ πιο γνώριμό μας ίσως σήμερα, ηγεσίας που «δοκεί άρχειν» –νομίζει ότι κυβερνά, κατά την φλεγματική διατύπωση του Ευαγγελίου– και πιάνεται στα χέρια, σαν τα χαμίνια του δρόμου, τη στιγμή που ο κόσμος βυθίζεται στις αλληπάλληλες πυρηνικές εκρήξεις του τέλους. Λίγο πριν, ο δρ Στρέιντζλοβ –«αλλόκοτη αγάπη» θα πει το όνομά του, μεταφρασμένο, όπως λέει ο ίδιος, από το γερμανικό του όνομα– έχει σηκωθεί όρθιος λέγοντας: «Μάιν Φύρερ, περπατάω!». Για φινάλε ο Κιούμπρικ είχε γυρίσει έναν τουρτοπόλεμο μεταξύ των

ηγετών, αλλά προτίμησε το σπαρακτικά στενάχωρο τέλος των (πραγματικών) πυρηνικών εκρήξεων, που αντιστικτικά γίνεται τραγικό με το τραγούδι της Βέρα Λυν «Θα συναντηθούμε πάλι» – ο τουρτοπόλεμος «παραήταν φαρισκός και δεν ταίριαζε με τον σατιρικό τόνο της υπόλοιπης ταινίας», είχε πει. Εξάλλου, μετά τη δολοφονία του προέδρου Κένεντι –η ταινία ολοκληρώνονταν εκείνες τις μέρες– κάτι τέτοιο θα θεωρούνταν ανοίκεια γκροτέσκο. «Δεν υπήρξε ποτέ πριν κωμωδία σαν τον Δρ. Στρέιντζλοβ», σημείωνε μισόν αιώνα μετά ο Τζον Πάτερσον, χαρακτηρίζοντάς την «κωμωδία αριστούργημα, που είναι ταυτόχρονα σοβαρή και οξυδερκής»: «Όλοι οι θεοί μπροστά στους οποίους υποκλινόταν η Αμερική, στα αδυσώπητα, παρανοϊκά χρόνια της δεκαετίας του 1950, η Βόμβα, το Πεντάγωνο, η Εθνική Ασφάλεια, ο ίδιος ο Πρόεδρος, ο ανδρισμός του Τέξας, η εικαζόμενη «κομμουνιστική» φθορίωση του νερού (!), όλα έγιναν συντρίμια και ποτέ ξανά δεν θα τους έδειχναν τον



παλιό σεβασμό.»* Έχει αρχίσει, κιόλας, ένας άλλος μύθος: η εξερεύνηση του Διαστήματος.

Το Δρ. Στρέιντζλοβ εγκαινιάζει μια τριλογία πολιτικών αλληγοριών του σκηνοθέτη. Είναι μάλλον οι πιο ξακουστές του ταινίες. Ακολουθεί το 2001: Η Οδύσσεια του Διαστήματος και το Κουρδιστό πορτοκάλι. Ο Κιούμπρικ αυτή την περίοδο μελετούσε και γοητευόταν από την φιλολογία και την συζήτηση για την εξωγήινη ζωή. Βλέποντας ιαπωνικές ταινίες φαντασίας (τοκουσάτσου), αλλά και ενημερωτικά φιλμ της NASA, όπου πυρετικά ετοιμαζόταν για το ταξίδι στη Σελήνη, συγκρότησε μια ομάδα από σχεδιαστές, καρτουνίστες και δημιουργούς ταινιών πλανηταρίου, και μπήκε στην καρδιά των συζητήσεων εκείνου του καιρού: ο άνθρωπος ταξιδεύει στα άστρα. Ο Άρθουρ Κλαρκ είχε ήδη δημοσιεύσει μια σειρά από διηγήματα με παρόμοια θεματολογία και ο Κιούμπρικ έσπευσε να συνεργαστεί μαζί του για το σενάριο της ταινίας που έμελλε να γίνει το σημείο αναφοράς του κινηματογράφου φαντασίας – εδώ επιστημονικής φαντασίας. Ο κινηματογράφος είχε ονειρευτεί ένα Ταξίδι στη Σελήνη (1902), από τα πρώτα του βήματα, με τον μάγο-κινηματογραφιστή Ζωρζ Μελιές. Τώρα που έφτασε ο καιρός να γίνει επιστημονική πραγματικότητα, δεν ήταν δίκαιο ο κινηματογράφος να βγει πρώτος σε αυτή την κούρσα του Διαστήματος; Είναι γεγονός: ο Κιούμπρικ έφτασε στο Φεγγάρι πριν από τη NASA. Αλλά το ζήτημα δεν ήταν μόνο το Φεγγάρι. «Θα πω ότι η σύλληψη περί Θεού βρίσκεται στην καρδιά του 2001 – αλλά όχι κάποια από τις παραδοσιακές, ανθρωπόμορφες εικόνες του Θεού. Δεν πιστεύω σε καμιά

* John Patterson, «Dr Strangelove: No 6 best comedy film of all time», εφημ. «The Guardian», 18 Οκτωβρίου 2010.



από τις μονοθεϊστικές θρησκείες της Γης, αλλά πραγματικά πιστεύω ότι μπορείς να κατασκευάσεις έναν ενδιαφέροντα επιστημονικό ορισμό του Θεού, έχοντας δεχθεί το γεγονός ότι υπάρχουν κατά προσέγγιση εκατό δισεκατομύρια άστρα μόνο στον Γαλαξία μας» [...] Εκεί «μπορεί να έχουν εξελιχθεί

από βιολογικά είδη, τα οποία είναι εύθραυστα κελύφη του νου, στην καλύτερη περίπτωση, σε αθάνατες μηχανικές οντότητες – κι απ' εκεί, μετά από αναρίθμητους αιώνες, θα μπορούσαν να αναδυθούν από τη χρυσάλιδα της ύλης μεταμορφωμένες σε όντα καθαρής ενέργειας και πνεύματος. Οι δυνατότητές τους θα μπορούσαν να είναι ασύνορες και η ευφύια τους ακατανόητη από τους ανθρώπους.»* Όχι δεν μιλάει για τους Αγγέλους, αν και θα μπορούσε ίσως με άλλο τρόπο, περιγράφει το φουτουριστικό όραμα που συνέπαιρνε τους ανθρώπους εκείνη της δεκαετία, μαζί και τον Κιούμπρικ, τον πλάστη των μύθων αυτής της εποχής – και των επόμενων.

Ο Κλαρκ με τον Κιούμπρικ έγραψαν πρώτα το βιβλίο πάνω στο οποίο, στη συνέχεια, στηρίχθηκε το σενάριο της ταινίας. Δεν πρόκειται, στην πραγματικότητα για μια ταινία επιστημονικής φαντασίας μόνο, αλλά για μια νέα αφήγηση της Γένεσης και της πορείας του ανθρώπου μέχρι ένα

* Σ. Κιούμπρικ, συνέντευξη στο «Playboy», όπ.π. – δεξ σελ. 88-100.

ακαθόριστο μέλλον, που μπορεί ίσως να επαναφέρει τον άνθρωπο στην ειρήνη μιας νέας μήτρας. Είναι ένα κοσμολογικό μυθικό έπος της μετα-βιομηχανικής εποχής. «Είναι το πρότυπο μιας μεγάλης μυθολογίας και αυτό προσπαθούμε να προτείνουμε»,* εξηγεί ο ίδιος το αινιγματικό τέλος της ιστορίας του. Τα γυρίσματα της ταινίας υπήρξαν το ίδιο επικά. Ξεκίνησαν τον Δεκέμβριο του 1965, στα Σέπερτον Στούντιος στην Αγγλία, και ολοκληρώθηκαν τον Σεπτέμβριο του 1967. Ο Κιούμπρικ δούλεψε πάνω στα σπέσιαλ εφέ της ταινίας του από τον Ιούνιο του 1966 έως τον Μάρτιο του 1968. Η ταινία βγήκε στις αίθουσες τον Απρίλιο του 1968. Η πρώτη προσελήνωση της NASA έγινε ένα χρόνο μετά, στις 20 Ιουλίου 1969. Ο κινηματογράφος, για ακόμα μία φορά, είχε προηγηθεί. Ο Άλεξ Νορθ έγραψε μουσική για την ταινία, όπως είχε κάνει και στον Σπάρτακο. Η μουσική του δεν χρησιμοποιήθηκε. Ο Κιούμπρικ διάλεξε αντί αυτής κομμάτια κλασικής μουσικής, δημιουργώντας μεγαλειώδη ατμόσφαιρα στα διαστημικά του εφέ. Ο Νορθ ειδε ότι η μουσική του δεν μπήκε στην πρεμιέρα της ταινίας.

Θα μπορούσαν να γραφούν πολλά για τα κοστούμεια και τα σκηνικά και για τα τρικ που χρησιμοποιήθηκαν για να υπάρχει η αίσθηση της έλλειψης βαρύτητας ή της περιστροφής των αστροναυτών μέσα στο σκάφος. Παράδειγμα η περιστρεφόμενη μηχανή που κατασκευάστηκε για τις ανάγκες του γυρίσματος, κόστους 750.000 δολλαρίων. Αξισημείωτη ως προς το λυρικό της αποτέλεσμα είναι η χρήση των οπτικών εφέ του τέλους, για τα οποία χρησιμοποιήθηκε μια slit-scan φωτογραφική τεχνική, με διπλοτυπίες και

* Ben Pearson, «Stanley Kubrick Explains The 2001: A Space Odyssey Ending in Rediscover Interview», Slashlim, 6 Ιουλίου 2018.

έγχρωμα αρνητικά για να φωτογραφηθούν πίνακες της Op-art, αρχιτεκτονικά σχέδια, φωτογραφίες μικροσκοπίου ηλεκτρονίων με μοριακές και κρυσταλλικές δομές, προβολές διαφόρων φασμάτων που μοιάζουν με εκρήξεις αστερών και νεφελώματα, χρωματιστές χημικές ουσίες, που στροβιλίζονται σε μια συσκευή που ονομάζεται δεξαμενή νέφους, αλλά και moiré patterns, φωτογραφημένα σε slow motion σε σκοτεινό θάλαμο – ένα πραγματικό φωτογραφικό εργαστήριο του Δρ. Καλιγκάρι. Το αποτέλεσμα, σε συνδυασμό με την μουσική, είναι συναρπαστικό. Ο φωτογράφος Κιούμπρικ άγγιξε ένα ανεικονικό σύμπαν, όπως το φαντάστηκε.

Οι αντιδράσεις από την προβολή της ταινίας υπήρξαν μικτές. Άλλοι την είδαν ως συναρπαστική και άλλοι ως βαρετή, λόγω των λίγων διαλόγων της. «Ίσως είναι η πρώτη υπερπαραγωγή εκατομμυρίων από την εποχή της Μισαλλοδοξίας του Γκρίφιθ, πριν πενήντα χρόνια, που μπορεί να λογίζεται ως ενός μόνου ανθρώπου εργασία. Η Οδύσσεια του Διαστήματος είναι σημαντική ως ένα είδος ζενίθ της δημιουργίας ταινιών επιστημονικής φαντασίας ή τουλάχιστον του φουτουριστικού κλάδου του είδους.»* Η ταινία δημιούργησε πάμπολλες συζητήσεις, όπως για τη ρομποτική και για την βλάβη του XAL 9000, για τον συμβολισμό του μονόλιθου ή του παιδιού στο τέλος κ.ά., καθώς καταπιάνεται με αποκαλυπτικά θέματα, που σχετίζονται με την τεχνολογία ή με την συνείδηση του ανθρώπου του 20ού αιώνα, ενώ είναι προφανής η βαθειά επίδρασή της σε μετέπειτα σκηνοθέτες της επιστημονικής φαντασίας, όπως ο Στίβεν Σπίλμπεργκ και ο Τζορτζ Λούκας κ.ά.

* Philip French, Κριτική του 2001, στο Jerome Agel, *The Making of Kubrick's 2001*, New York 1970, σσ. 237-239.

Μετά την επιτυχία της *Οδύσσειας*, ο Κιούμπρικ είχε καταπιαστεί με ασίγηστο πάθος με το σχέδιο μιας ταινίας, που ο ίδιος ονόμαζε «η καλύτερη ταινία που έγινε ποτέ». Θα ήταν μια ταινία για τον Ναπολέοντα Βοναπάρτη, που ο Κιούμπρικ την οραματιζόταν τόσο μεγάλη, όσο και η ζωή του Αυτοκράτορα. Μελέτησε κάθε τι που είχε γίνει στο σινεμά και κάθε βιογραφία του Μεγάλου Ναπολέοντα, είχε μιλήσει με χρηματοδότες, είχε βρει τοποθεσίες γυρισμάτων, στην Γαλλία, στη Ρουμανία –είχε συμφωνήσει να χρησιμοποιήσει 40.000 στρατιώτες και 10.000 ιππείς του ρουμανικού στρατού!– κ.ά., είχε επιλέξει μέχρι και τους ηθοποιούς, τον Ντέιβιντ Χέμμινγκς, για το ρόλο του Ναπολέοντα –σκεφτόταν όμως και τον Τζακ Νίκολσον–, την Όντρεϊ Χέπμπορν για Ιωσηφίνα. Αλλά το σχέδιο ακυρώθηκε, προς μεγάλη απογοήτευση του Κιούμπρικ, όταν προβλήθηκε στη Δύση η



επική ταινία του Σερ-γκέι Μπονταρτσούκ *Πόλεμος και Ειρήνη* (1966) καθώς και η ταινία του *Waterloo* (1970), από τη ζωή του Ναπολέοντα, της οποίας οι εισπράξεις ήταν απογοητευτικές. Η προετοιμασία του για την ταινία ήταν πράγματι μνημειώδης, καθώς ήθελε να βρει το κάθε τι που αφορούσε στην εποχή. Έτσι, όταν αργότερα

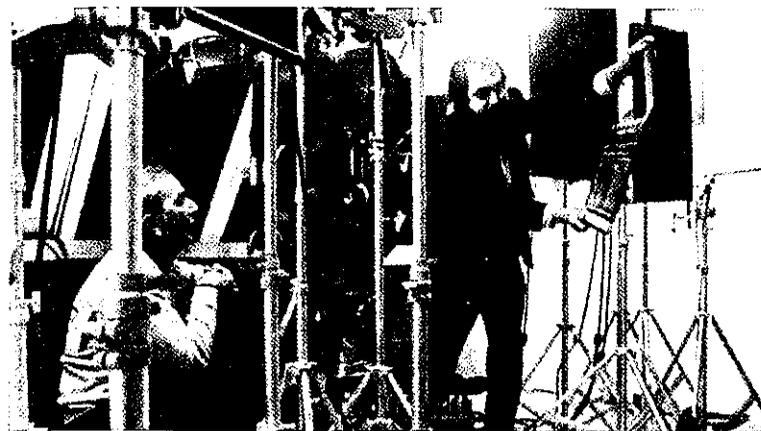
καταπιάστηκε με τον *Μπάρι Λίντον*, είχε εντυφώσει σε πάρα πολλά στοιχεία, για μια ταινία με επιμονή στις λεπτομέρειες της εποχής.

Από την εποχή που ο Κιούμπρικ γύριζε το *Δρ. Στρείντζλοβ* είχε διαβάσει τη νουβέλα του Άντονι Μπέρτζες «Κουρδιστό πορτοκάλι» – είχε δανειστεί το βιβλίο, λένε, από τη βιβλιοθήκη του σεναριογράφου της ταινίας. Αλλά η ακατανόητη από το ευρύ κοινό αργκό των ηρώων του βιβλίου τον απέτρεψαν από το να συνεχίσει στη διασκευή του σε ταινία τότε. Αργότερα, όπως υποστηρίζει ο βιογράφος του Τζον Μπάξτερ,* άλλαξε γνώμη, καθώς στο Χόλιγουντ έγιναν αρκετές παρόμοιες ταινίες νεανικής «εξέγερσης» – στην Μεγάλη Βρετανία είχε ήδη βγει η ταινία του Λίντσει Άντερσον *Εάν...* (1968)– και το κλίμα στην υποδοχή από το κοινό τέτοιων ταινιών είχε αλλάξει – όχι τόσο ώστε να δεχθεί αδιαμαρτύρητα την νέα ταινία του Κιούμπρικ, όπως αποδείχτηκε. Αντίθετα η κυρία Κιούμπρικ, σε μια συνέντευξή της μαρτυρεί ότι όταν ο Στάνλεϊ διάβασε το βιβλίο ενθουσιάστηκε με όλα του τα στοιχεία. Ο Κιούμπρικ έγραψε το σενάριο με βάση την αμερικανική έκδοση, από την οποία είχε κοπεί το τελευταίο κεφάλαιο, όπου ο Μπέρτζες οδηγεί τον ήρωά του, τον Άλεξ, σε ένα είδος μετάνοιας. Τόσο οι αμερικανοί εκδότες, όσο και ο σκηνοθέτης, βρήκαν μη λειτουργική (βεβιασμένη) τη μεταστροφή του ήρωα. Ο Κιούμπρικ διαμόρφωσε, εν τω μεταξύ, αρκετά από τα χαρακτηριστικά στοιχεία του Άλεξ, όπως τις κινήσεις του, τα ρούχα κ.λπ., σε συνεργασία με τον Μάλκομ Μακκντάουελ, τον οποίο πήρε από την ταινία του Άντερσον. Τα γυρίσματα της ταινίας, που

* John Baxter, *Stanley Kubrick: a Biography*, Carroll & Graf Publishers, Inc., New York, 1997.

έγιναν στο Λονδίνο κυρίως, από τον Σεπτέμβριο του 1970 έως τον Απρίλιο του 1971, ήταν τα συντομότερα από όλες τις άλλες ταινίες του σκηνοθέτη.

Η θεματική του Κιούμπρικ στο *Κουρδιστό πορτοκάλι* –κάτι που ίσως δεν πρόσεξαν πολλοί– υποκρύπτει ένα απόηχο των σκέψεων που δημιουργούνται με την *Οδύσσεια*. Ο ίδιος δήλωνε τότε ότι πρόκειται για μια «κοινωνική σάτιρα που καταπιάνεται με το ερώτημα κατά πόσον η ψυχολογία της συμπεριφοράς και η ψυχολογική διαμόρφωση είναι επικίνδυνα νέα όπλα προς χρήση από μια ολοκληρωτική κυβέρνηση για να επιβάλει ασφυκτικό έλεγχο στους πολίτες, μετατρέποντάς τους σχεδόν σε ρομπότ.»* Η μετατροπή του βίαιου Άλεξ σε «καλό παιδί» ανακλαστικά, χωρίς την ελεύθερή του βούληση, ίσως ήταν το μεγαλύτερο σκάνδαλο που προκάλεσε και προκαλεί η ταινία –«πρόκειται για μια διάλεξη περί ελεύθερης βούλησης σε εξέλιξη», σημείωνε στα σχέδιά του για την ταινία ο σκηνοθέτης–, παρά το ότι οι περισσότεροι του επιτέθηκαν για τις σκληρές σκηνές βίας που παρουσιάζει – που δεν είναι δα και τόσο σκληρές, αν τις συγκρίνει κανείς με ταινίες-κόμικς ή απλά με γουέστερν της εποχής. Η προβολή της ταινίας, μάλιστα, στη Μεγ. Βρετανία δημιούργησε τέτοιο θόρυβο, ώστε ο Κιούμπρικ να δέχεται ακόμα και απειλές κατά της ζωής του. Αυτό το απόλυτα αρνητικό κλίμα, τον οδήγησε στην απόφαση να απαγορεύσει την προβολή της ταινίας στη χώρα αυτή, απαγόρευση που έληξε μετά το θάνατό του. Πιθανόν, επίσης, το πιο σκανδαλώδες της ταινίας για τα βρετανικά –και όχι μόνο– ήθη να ήταν η πολιτική «αμεροληψία» του Κιούμπρικ: «Ο υπουργός είναι προφανώς μια φιγούρα της Δεξιάς, ο συγγραφέας



ένας παράφρων της Αριστεράς... διαφέρουν μόνο ως προς το δόγμα. Τα μέσα τους και η κατάληξή τους δύσκολα διακρίνονται.»* Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Λουίς Μπουγιουέλ είχε δηλώσει τότε, ότι ήταν προκατειλημένος με την ταινία, ώσπου την είδε και την θεώρησε ως την καλύτερη ταινία που παιζόταν τότε, γιατί «συνειδητοποίησε ότι είναι η μόνη ταινία που δείχνει το τι είναι ο σύγχρονος κόσμος.»**

Μια τέτοια ταινία, όπως ήταν αναμενόμενο, δεν μπορούσε να ακουστεί στη βραδυά των Όσκαρ, παρά το ότι είχε τέσσερις υποψηφιότητες, συμπεριλαμβανομένης της Καλύτερης Ταινίας. Ακούστηκε όμως το όνομα του σκηνοθέτη από τον Γουίλιαμ Φρίνκιν, που κέρδισε το Όσκαρ εκείνη τη χρονιά: «ο Κιούμπρικ είναι ο καλύτερος σκηνοθέτης που υπήρξε ποτέ, όχι μόνο αυτή την χρονιά, αλλά και άλλες χρονιές», είπε παραλαμβάνοντας το αγαλματίδιό του. Η Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου της Νέας Υόρκης, δίνοντας στη

* Συνέντευξη για το *Κουρδιστό πορτοκάλι* στον Michel Ciment.

** Το αναφέρει ο ίδιος ο Κιούμπρικ στη συνέντευξή του για τη *Λάμψη* στον Michel Ciment.

* Συνέντευξη στην «Saturday Review», 25 Δεκεμβρίου 1971.

ταινία τα βραβεία Καλύτερης Ταινίας και Καλύτερου Σκηνοθέτη, την ονόμασαν «ένα λαμπρό και επικίνδυνο έργο, αλλά είναι επικίνδυνο με το τρόπο που είναι μερικές φορές τα λαμπρά πράγματα.» Το Κουρδιστό πορτοκάλι είχε αρκετές περιπέτειες, όπως ήταν φυσικό, με τη λογοκρισία, όπως για παράδειγμα στην Ιρλανδία, όπου η ταινία προβλήθηκε στα σινεμά μετά το θάνατο του σκηνοθέτη, το 2000. Στην Ελλάδα η ταινία έκανε πρεμιέρα την 1η Ιανουαρίου 1973. Ο ίδιος ο Κιούμπρικ, σε απάντηση όσων στη Μ. Βρετανία τον κατηγορούσαν για υπόθαλψη πράξεων βίας, είχε δηλώσει: «Η προσπάθεια να συνδεθεί με την τέχνη οποιαδήποτε απειλή κατά της ζωής, νομίζω βάζει τα θέμα ανάποδα. Η τέχνη συνίσταται από ζωή αναδημιουργημένη, αλλά δεν δημιουργεί η ίδια ζωή, ούτε απειλεί τη ζωή. Επιπλέον, το να αποδίδεις ισχυρή (κακή) επιρροή σε μια ταινία είναι σε αντίθεση με ό,τι είναι επιστημονικά αποδεκτό, δηλαδή, πως ακόμα και υπό το κράτος βαθείας ύπνωσης, στο μεταυπνωτικό στάδιο, οι άνθρωποι δεν μπορούν να κάνουν πράγματα που έρχονται σε αντίθεση με τη φύση τους.» Κάπως δηλαδή, σα να ακυρώνει ο σκηνοθέτης την διαδικασία της θεραπείας «Λουντοβίκο», την οποία υφίσταται ο ήρωάς του Άλεξ, υποχρεούμενος να δει σκηνές βίας, ώστε να του προκληθεί απέχθεια προς τη βία. Ο κριτικός των «Νιου Γιόρκ Τάιμς» Βίνσεντ Κάνμπυ έγραψε: «Ο Μακντάουελ είναι έξοχος ως το παιδί του αύριο, αλλά είναι πάντοτε η εικόνα του κ. Κιούμπρικ, η οποία είναι περισσότερο ενδιαφέρουσα από το 2001. Ανάμεσα σ' άλλα που χρησιμοποιεί, ο κ. Κιούμπρικ μονίμως κάνει χρήση αυτού που υποθέτω ότι είναι ένας ευρυγώνιος φακός για να αλλοιώνει τις σχέσεις χώρου μέσα στις σκηνές, έτσι ώστε η αποσύνδεση ανάμεσα σε ζωές, κι ανάμεσα σ' ανθρώπους και περιβάλλον, γίνεται μια πραγμα-



τική, κυριολεκτική πράξη.»* Ο Κιούμπρικ σε όλο του το έργο παρέμενε πάντοτε ένας σκηνοθέτης-φωτογράφος. Και ταυτόχρονα ένας συγκεντρωτικός «στρατηγός»: «Εάν ο Κιούμπρικ δεν ήταν σκηνοθέτης του κινηματογράφου, θα ήταν ένας Στρατηγός Επιμελητείας των αμερικανικών ενόπλων δυνάμεων. Χωρίς να έχει σημασία για ποιο πράγμα, ακόμα κι αν υπήρχε θέμα με την αγορά ενός σαμπονάν, περνούσε από αυτόν. Απλά, του άρεσε να έχει τον απόλυτο έλεγχο»,** θυμάται από τη συνεργασία τους ο Μάλκομ Μακντάουελ.

Στον Μπάρι Λίντον, που γυρίστηκε αμέσως μετά και προβλήθηκε το 1975, ο Κιούμπρικ δεν χρησιμοποίησε απλά ευρυγώνιους φακούς, αλλά φακούς προηγμένης φωτεινότητας, κατασκευασμένους από την Τσάις για τη NASA, προς χρήση του προγράμματος «Απόλλων», προκειμένου να δώσει αληθοφάνεια στους φυσικούς φωτισμούς του 18ου αιώνα. Όλα τα εσωτερικά της ταινίας θα έπρεπε να φωτιστούν –ή να φαίνεται ότι φωτίζονται– αποκλειστικά με

* Vincent Canby, «A Clockwork Orange Dazzles the Senses and Mind», εφημ. «The New York Times», 20 Δεκεμβρίου 1971.

** Baxter, όπ. π., σσ. 6-7.

κεριά, «χωρίς ηλεκτρισμό»), όπως την εποχή των ναπολεόντιων πολέμων. Ο Μπάρι Λίντον είναι ίσως η πιο γοητευτική αισθητικά ταινία του, ένας φόρος τιμής στους ζωγράφους της εποχής, απ' όπου ο Κιούμπρικ ξεσήκωσε με πιστότητα το κλίμα και την αύρα εκείνου του καιρού, σε συνεργασία με τον Τζον Άλκοτ, που δούλεψε μαζί του στο *Κουρδιστό πορτοκάλι* και στη *Λάμψη*. «Η φωτογραφία της ταινίας χαρακτηρίζεται πρωτοπορειακή», γράφει από τις πρώτες κιόλας αράδες το σχετικό λήμμα της βικιπαίδεια. «Ιδιαίτερος αξιοσημείωτα είναι τα διπλά (δύο προσώπων) πλάνα σεκάνας (διάρκειας), τα οποία συνήθως ολοκληρώνονται με ένα αργό ζουμ-άουτ, οι σκηνές που τραβήχτηκαν με μόνο το φως των κεριών και τα σκηνικά που έχουν βασιστεί σε πίνακες του Ουίλλιαμ Χόγκαρθ.» Μπορεί να μην κατάφερε να γυρίσει την βιογραφία του Ναπολέοντα ο Κιούμπρικ, αλλά έδωσε πνοή στον τυχοδιώκτη Μπάρι Λίντον, μέσα από όλη την λεπτομερή μελέτη του της εποχής. Το στυλ Κιούμπρικ απέκτησε τώρα μια κάποια εκτίμηση και στο συντηρητικό Χόλιγουντ. Η ταινία κέρδισε τέσσερα Όσκαρ – χωρίς και πάλι να βραβευθεί ο σκηνοθέτης: Φωτογραφίας, Μουσικής, Κοστουμιών και Σχεδιασμού Παραγωγής. Εκτός από τον Άλκοτ, που έπαιξε κι έναν μικρό ρόλο στην ταινία, ο μόνιμος πια ως το τέλος βοηθός του, ο Λεόν Βιτάλι, έπαιξε τον ρόλο του Λόρδου Μπούλιγκτον, ενώ εμφανίζεται και η μικρή κόρη του Κιούμπρικ Βίβιαν, που θα συνεργαστεί και στο σεντ της *Λάμψης* και στη μουσική του *Μέταλ τζάκετ*.

Η κρυψίνοια του Κιούμπρικ επιτάθηκε εδώ, μετά την ένταση που δημιούργησε το *Κουρδιστό πορτοκάλι*. Ανακοίνωσε μόνο ότι στην ταινία θα πρωταγωνιστεί ο Ράιαν Ο'Νιλ, αταίριαστος για πολλούς στο κλίμα του, και η Μαρίζα Μπέρενσον, πρώην μοντέλο του «Βόγκ». Στην ίδια την Μπέρενσον, το

μόνο που «αποκάλυψε» ο σκηνοθέτης ήταν ότι πρόκειται για έργο εποχής, και γι' αυτό θα έπρεπε να αποφεύγει τον ήλιο λίγους μήνες πριν, για να έχει τη λευκότητα των γυναικών της εποχής. Τα εξωτερικά γυρίσματα έγιναν επί το πλείστον στην Ιρλανδία, κοντά στο Δουβλίνο, αλλά η παραγωγή αργότερα μεταφέρθηκε στην Αγγλία, μετά και από φόβους μήπως αποτελέσει στόχο του τοπικού IPA. Στις 30 Ιανουαρίου 1974, το γύρισμα στο Φοίνιξ Παρκ του Δουβλίνου ακυρώθηκε, μετά το χάος που δημιούργησαν δέκα τέσσερις απειλές για βόμβα. Θα έλεγε κανείς ότι στην ταινία χωνευόταν το ίδιο το κλίμα της εκρηκτικής εκείνης εποχής ή ότι η εποχή εκείνη συντονιζόταν στο χάος του Επταετούς Πολέμου (1756-1763), όπου διαδραματίζεται ο βίος και η πολιτεία του Λίντον. Την βάση του σεναρίου αποτέλεσε το μυθιστόρημα του Ουίλλιαμ Μέηκπης Θάκερυ, του 1844, «Η τύχη του Μπάρι Λίντον» και ο Κιούμπρικ χώρισε την ταινία του σε τρία μέρη, όπου στο καθένα προαναγγέλλονται οι εξελίξεις πριν ακόμα αρχίσει η δράση: «Μέρος I: Με ποιους τρόπους ο Ρέντμουντ Μπάρι απέκτησε τους τρόπους και τον τίτλο του Μπάρι Λίντον. Μέρος II: Περιέχον τον απολογισμό των ατυχιών και των δυστυχιών του Μπάρι Λίντον και Επίλογος – με τίτλο που υπομνηματίζει όλο το έργο του σκηνοθέτη: *Ήταν στα χρόνια της βασιλείας του Γεωργίου Γ', όταν τα προαναφερθέντα πρόσωπα εξήσαν και συμπλέχθηκαν: καλοί ή κακοί, όμορφοι ή άσχημοι, πλούσιοι ή φτωχοί, τώρα είναι όλοι ίσοι.*» Η όπως ο ίδιος το λέει, στο τέλος έχουμε «περισσότερο ίσως μια αίσθηση τραγωδίας, και εξαιτίας αυτής η ιστορία μπορεί και αφομοιώνει τις (ανα)τροπιές και τις μεταπτώσεις του μύθου, χωρίς να γίνεται μελόδραμα». * Χωρίς αμφιβολία, είναι μια μελαγχολική,

* Συνέντευξη για τον Μπάρι Λίντον στον Michel Ciment.

τραγική κάποτε, διάθεση της ανθρώπινης κατάστασης που διατρέχει όλες του τις ταινίες.

Ο Κιούμπρικ θα μπορούσαμε να πούμε ότι βρίσκεται στην πιο ευχάριστη στιγμή της καριέρας του. Το έργο του αρχίζει πλέον να αντιμετωπίζεται με σεβασμό, παρά τις πικρές και μαχητικές κάποτε αντιδράσεις. Είναι η στιγμή που και ο ίδιος κάνει τις αποτιμήσεις του: «Είστε ένας ανανεωτής και την ίδια στιγμή είστε πολύ ευαίσθητος απέναντι στην παράδοση», του λέει σε μια από τις λίγες συνεντεύξεις που έδινε, ο Michel Ciment. Και ο Κιούμπρικ απαντά, χαρακτηρίζοντας γενικότερα την τέχνη του καιρού του και τον κινηματογράφο: «Προσπαθώ να είμαι ούτως ή άλλως. Νομίζω ότι ένα από τα προβλήματα της τέχνης του εικοστού αιώνα είναι η έγνοια της για υποκειμενικότητα και πρωτοτυπία εις βάρος όλων των άλλων. Αυτό ισχύει ιδιαίτερα στη ζωγραφική και στη μουσική. Αν και αρχικά τόνωσε, αυτό σύντομα εμπόδισε την ανάπτυξη οποιουδήποτε προσωπικού ύφους και επιβράβευσε την αδιάφορη και στείρα πρωτοτυπία. Την ίδια στιγμή, είναι λυπηρό που το λέμε, ο κινηματογράφος έχει το αντίθετο πρόβλημα. Οι ταινίες προσπαθούν μονίμως να τυποποιηθούν και να επαναλάβουν την επιτυχία, και έχουν προσκολληθεί σε μια φόρμα και ένα ύφος που εισήχθησαν κατά την παιδική τους ηλικία. Το σίγουρο είναι πάντα αυτό που όλοι θέλουν και η πρωτοτυπία δεν είναι μια ευχάριστη λέξη σ' αυτή τη συνάφεια. Αυτό ισχύει σε πείσμα του επαναλαμβανόμενου παραδείγματος ότι τίποτα δεν είναι τόσο επικίνδυνο όσο κάτι που είναι σίγουρο.»*

Μετά τον Μπάρι Λίντον, από το 1976, ο Κιούμπρικ καταπιάστηκε με ένα σχέδιο ταινίας για το εβραϊκό Ολοκαύτωμα



και προσπάθησε να πείσει τον συγγραφέα Ισαάκ Μπάσεβιτς Σίνγκερ να συμμετέχει στη συγγραφή ενός πρωτότυπου σεναρίου, αλλά ο Σίνγκερ αρνήθηκε. Τη δεκαετία του 1990 μπήκε σε διαδικασία παραγωγής με τη σεναριακή διασκευή του μυθιστορήματος του Λούι Μπέγκλεϊ «Wartime Lies», με την ιστορία ενός αγοριού που η θεία του κρυβόταν στα χρόνια των Ναζί. Η ταινία θα είχε τον τίτλο *Argyan Papers*, με σενάριο γραμμένο από τον ίδιο τον σκηνοθέτη. Στα σχέδια ήταν να προταθεί ο ρόλος της θείας στην Τζούλια Ρόμπερτς ή στην Ούμα Θέρμαν. Τελικά είχε επιλεγεί η Johanna ter Steege, ως θεία, και ο Τζόζεφ Ματσέλο, ως το αγόρι. Ο Κιούμπρικ ταξίδεψε στο Μπρνο της Τσεχίας, όπου ήταν σχεδόν έτοιμοι να ξεκινήσουν τα γυρίσματα με διευθυντή φωτογραφίας τον Ελεμέρ Ραγκαλί. Αλλά, σύμφωνα με τη μαρτυρία της συζύγου του Κριστιάν*, ο Στάνλεϊ αισθανόταν καταθλιπτικό το βάρος της ολικής εξόντωσης τόσων ανθρώπων. Πίστευε, σύμφωνα με την κυρία Κιούμπρικ, ότι «εάν πεις όλη την αλήθεια στην ταινία, πράγμα που είναι ο

* Όπ. π.

* Από συνέντευξη της Κριστιάν Κιούμπρικ στον «Γκάρντια». Στο Tabletmag.com, Abby Margulies, «Kubrick's Lost Holocaust Film».

μόνος τρόπος να τιμηθούν όλοι αυτοί οι νεκροί, και για να τους σεβαστείς όπως πρέπει, θα πρέπει να πεις ολόκληρη την αλήθεια, αυτό θα ήταν απολύτως ανυπόφορο.» Το σχέδιο εγκαταλήφθηκε οριστικά το 1995. Εν τω μεταξύ είχε κυκλοφορήσει μια ιστορία επιζώντων, *Η Λίστα του Σίντλερ* (1993) του Στίβεν Σπίλμπεργκ.

Ίσως καμία από τις ταινίες του δεν έχει τόσο πιστούς θεατές όσο η *Λάμψη*. Εάν στον *Μπάρι Λίντον*, ο Κιούμπρικ ακολούθησε την καινοτομία των φωτεινών φακών, εδώ ήταν ο πρώτος που χρησιμοποίησε τον μηχανισμό εξισορρόπησης της μηχανής, όταν αυτή χρησιμοποιείται στο χέρι, που σήμερα είναι κοινός τύπος: το στέντικαμ. Οι λήψεις του με τη μηχανή στο χέρι να ακολουθεί κατά πόδας τον μικρό Ντάννυ με το αυτοκινητάκι του, στους διαδρόμους του έρημου ξενοδοχείου, είναι από τις πρώτες και από τις πιο εκφραστικές λήψεις με αυτό το νέο εργαλείο, με τον εφευρέτη του Γκάρρεττ Μπράουν, που συμμετείχε στο γύρισμα, να δηλώνει ότι αναδείχθηκαν σ' αυτό «περαιτέρω δυνατότητες για το στέντικαμ».

Η ιστορία της ταινίας προέρχεται από το ομώνυμο βιβλίο του Στίβεν Κινγκ, ο οποίος δεν ενθουσιάστηκε με τη διασκευή που έκανε ο Κιούμπρικ. Η ιδέα των νεκρών που στοιχειώνουν έναν τόπο, λένε κάποιοι από τους κριτικούς, σχετίζεται με την εργασία του σκηνοθέτη για το Ολοκαύτωμα. Το ξενοδοχείο «Όβερλουκ» / «Πανόραμα», όπου εκτυλίσσεται το δράμα, είναι χτισμένο, σύμφωνα με τον μύθο, πάνω σε αρχαίο νεκροταφείο Ινδιάνων. Ο μικρός Ντάννυ βλέπει αίμα να ξεχιλίζει στους διαδρόμους: ένας ποταμός αίματος που δεν δικαιολογείται από την ιστορία της σφαγής των δύο κοριτσιών που έγινε πριν καιρό εκεί. Ας είναι. Κανείς δεν μπορεί να πει με σιγουριά, αν το καταθλιπτικό

θέμα της προηγούμενης, ακυρωμένης ταινίας του, απασχολούσε ακόμα τον σκηνοθέτη, με βάρος αντίστοιχο των όσων ανομολόγητων βαραίνουν τον συγγραφέα Τζακ Τόρανς της ταινίας. Χωρίς αμφιβολία, η επιλογή του Τζακ Νίκολσον, σε έναν από τους πιο γνωστούς του ρόλους, έδωσε στην ταινία μια ιδιαίτερη τροπή. Η τελειομανία του Κιούμπρικ στην ταινία αυτή έλαβε μυθικές διαστάσεις. Για παράδειγμα, για τη σκηνή του μπαρ χρειάστηκαν έξι εβδομάδων πρόβες, το δε γύρισμα, σύμφωνα με τον Τζόι Τερκέλ, που έπαιξε τον μπάρμαν, κράτησε από τις 9 το πρωί μέχρι τις 10 και μισή το βράδυ. Η Σέλι Ντουβάλ, η οποία υποδύεται την Ουέντι Τόρανς, ήταν τόσο πολύ πρεσαρισμένη με το ρόλο, που αρρώστησε για εβδομάδες και άρχισαν να της πέφτουν τα μαλλιά. Το σενάριο άλλαζε συνεχώς μέσα στη μέρα και ο Νίκολσον αναγκαζόταν να μαθαίνει τις ατάκες του μόλις λίγα λεπτά πριν το γύρισμα της σκηνής. Η δε πόρτα που σπάζει στο τέλος με το τσεκούρι, μια από τις πιο γνωστές σκηνές του έργου, ήταν μια πραγματική πόρτα(ες), που έσπασε δεκάδες φορές.

Η ταινία κυκλοφόρησε με διαφορές ανάμεσα στην Ευρώπη και στις ΗΠΑ. Μετά την επιλεκτική πρεμιέρα της ταινίας σε δύο πόλεις στις ΗΠΑ, τη Μέρα των Νεκρών, την τελευταία ημέρα του Μαΐου του 1980, ο Κιούμπρικ έκοψε όλες σχεδόν τις σκηνές που διαδραματίζονταν έξω από το ξενοδοχείο καθώς και τις σκηνές του νοσοκομείου στο τέλος, έτσι στην Ευρώπη η ταινία κυκλοφόρησε 25 λεπτά συντομότερη από την αρχική της βερσιόν. Η ταινία έγινε δεκτή με ανάμικτα και μάλλον αρνητικά σχόλια από την κριτική, ενώ ήταν η μόνη από τις μεγάλες ταινίες του σκηνοθέτη που δεν είχε καμία υποψηφιότητα για Όσκαρ ή για Χρυσές Σφαίρες. Αντίθετα η ταινία ήταν υποψήφια ως η χειρότερη ταινία της

χρονιάς. Η ταινία (αξαναειδώθηκε) θετικότερα λίγα χρόνια μετά. Με την ευκαιρία της κυκλοφορίας του blu-ray της ταινίας ο Πίτερ Μπρακ έγραψε: «Όπως ακριβώς οι εμφανίσεις φαντασμάτων στο μυθιστορηματικό ξενοδοχείο “Οβερλουκ” της ταινίας έπαιζαν παιχνίδια στο μυαλό του φτωχού Τζακ Τόρανς, έτσι και το πέρασμα του χρόνου άλλαξε την υποδοχή της ίδιας της Λάμψης. Πολλοί από τους κριτικούς που κατηγορήσαν τη δεκαετία του 1980 την ταινία ότι “δεν ήταν τόσο τρομακτική”, τώρα την κατατάσσουν ανάμεσα στις πιο επιδραστικές ταινίες τρόμου που έγιναν ποτέ, ενώ οι θεατές που μίσησαν την ταινία τότε, τώρα αναθυμούνται με ενάργεια ότι είχαν “τρομοκρατηθεί” βλέποντας την ταινία. Η Λάμψη αναγεννήθηκε, κατά κάποιον τρόπο, από τις στάχτες της δικής της κακής δημοσιότητας, για να επαναπροσδιορίσει τον εαυτό της, όχι μόνο ως ένα σπουδαίο έργο του είδους, αλλά ίσως ως το πιο εντυπωσιακό δημιούργημα τρόμου που έγινε ποτέ.»*

«Νομίζω ότι τείνουμε να είμαστε λιγάκι υποκριτές», λέει ο ίδιος ο Κιούμπρικ. «Θεωρούμε πολύ εύκολο να μην βλέπουμε τα δικά μας λάθη και δεν εννοώ μόνο τα μικρά λάθη. Υποψιάζομαι ότι υπήρξαν πολύ λίγοι άνθρωποι, οι οποίοι έχουν κάνει ένα σοβαρό λάθος και δεν εκλογίκευσαν αυτό που έκαναν, ρίχνοντας το φταίξιμο σε εκείνους που έπληξαν. Είμαστε ικανοί για το μεγαλύτερο καλό και το μεγαλύτερο κακό και το πρόβλημα είναι ότι συχνά δεν μπορούμε να ξεχωρίσουμε ανάμεσά τους, όταν κάτι ταιριάζει στο σκοπό μας.»**

Ο Κιούμπρικ είχε βρεθεί με τον σεναριογράφο Μάικλ Χέρ, όταν συζητούσαν για την ταινία που ετοιμάζε, σχετικά με



το Ολοκαύτωμα. Τελικά βρέθηκαν να ετοιμάζουν μια ταινία για τον πόλεμο του Βιετνάμ. Το 1982 ο Κιούμπρικ διάβασε τη νουβέλα του Γκούσταβ Χάσφορντ «The Short-Timers», που ο Χερ θεωρούσε «αριστούργημα», και βρήκε το βιβλίο «μοναδικό και απολύτως υπέροχο». Την έρευνα για την ταινία, μέσα από εφημερίδες, επίκαιρα, ταινίες και ντοκιμαντέρ, την άρχισε το 1983. Στην αρχή ο Χερ δεν ενδιαφερόταν να ξαναδεί τις εμπειρίες του από το Βιετνάμ και του πήρε τρία χρόνια του σκηνοθέτη να τον πείσει να συμμετάσχει στο σενάριο της ταινίας, σε μια προσπάθεια που ο Κερ την περιέγραψε ως «ένα τηλεφώνημα που κράτησε τρία χρόνια, με διαλλείμματα.». Τελικά οι Κερ και Κιούμπρικ, σε μόνιμη επαφή με τον Χάσφορντ, έγραψαν το σενάριο, δουλεύοντας χωριστά, πάνω στις σημειώσεις που είχε εν τω μεταξύ κάνει ο Κιούμπρικ, περιγράφοντας την ιστορία. Ο Κιούμπρικ «δεν ήθελε να κάνει μια αντιπολεμική ταινία», θυμάται ο Κερ, «αλλά μια ταινία που να δείχνει το πώς είναι ο πόλεμος.» Ο Κιούμπρικ δεν συναντήθηκε παρά μόνο μία φορά με τον Χάσφορντ, ο οποίος περιέγραψε την συνεργασία τους για το σενάριο της ταινίας *Μέταλ τζάκετ*, σαν αλυσίδα παραγωγής συτοκινήτων: «εγώ έβαζα ένα κομμάτι, ο Κερ άλλο ένα και ο Κιούμπρικ συναρμολογούσε, αλλά μόνο αυτός ήξερε τι

* Peter Bracke, «Blu-ray review: The Shining (1980)», High-Def Digest, 23 Οκτωβρίου 2007.

** Συνέντευξη για τη Λάμψη στον Michel Ciment.

είδους αυτοκίνητο φτιάχναμε.» Η διαδικασία, μπορεί εύλογα να υποθέσει κανείς, ότι αφορούσε μάλλον στον τρόπο που έγιναν όλες οι ταινίες του. Στη διαμόρφωση των διαλόγων του πρώτου μέρους της ταινίας συμμετείχε και ο πρώην πεζοναύτης Λι Έρμι, ο οποίος αρχικά προσλήφθηκε ως τεχνικός σύμβουλος και τελικά ο Κιούμπρικ τον επέλεξε να παίξει τον λοχία Χάρτμαν.

Στο *Μέταλ τζάκετ* ανέπλασε το περιβάλλον του Βιετνάμ σε διάφορες τοποθεσίες στην Αγγλία, μεταφέροντας ακόμα και διακόσιους φοίνικες από την Ισπανία, για να γίνει το σκηνηκό πειστικό. «Ολόκληρη η περιοχή που γίνεται η μάχη είναι ενιαία περιοχή. – υπάρχει στην πραγματικότητα. Ένα από τα πράγματα που προσπάθησα να δώσω είναι η αίσθηση του πού βρίσκεσαι και πού είναι όλοι οι άλλοι. Κάτι που συχνά δεν το δίνουν οι πολεμικές ταινίες. Το πεδίο δράσης της μικρής ομάδας (της ταινίας) είναι το πραγματικό πεδίο δράσης. Και αυτό είναι κάτι που προσπαθήσαμε να το κάνουμε απόλυτα καθαρό: υπάρχει ένας χαμηλός τοίχος, υπάρχει ο χώρος του κτιρίου. Και μόλις βρεθείς εκεί, το κάθε τι βρίσκεται εκεί που πραγματικά ήταν. Χωρίς cut, χωρίς εξαπάτηση.»* Αυτός ο ρεαλισμός κάνει την ταινία να διαφέρει από άλλες ταινίες για τον πόλεμο. Αλλά όχι μόνο αυτό. Ο Κιούμπρικ, που το *Μέταλ Τζάκετ* ήταν η τρίτη πολεμική ταινία του, μετά το *Fear and Desire* και τους *Σταυρούς στο μέτωπο* – ή η πέμπτη, αν συνυπολογίσει κανείς τις πολεμικές σκηνές στον *Σπάρτακο* και στον *Μπάρι Λίντον* – είχε, όπως είπαμε και πιο πάνω, μια ιδιαίτερη ματιά πάνω στον πόλεμο, παιδί μεγαλωμένο σε χρόνια πολέμου. Αλλά τον πόλεμο δεν τον είδε ο ίδιος, όπως οι δύο συν-σεναριογράφοι του στην ται-

νία. Αυτό που τον απασχολούσε, όπως και στους *Σταυρούς*, ήταν να δείξει την άγρια φύση του πολέμου μάλλον, παρά να περιγράψει τον πόλεμο ως εμπειρία. Όπως το εκφράζει ο Χερ, «η ουσία ήταν απλή σκέψη: το παλιό και πάντα σοβαρό πρόβλημα, το πώς βάζεις σε ένα βιβλίο ή μια ταινία, τη ζωντανή παρουσία, με την οποία συναναστρέφεται ή αυτό που ο Γιουνγκ έλεγε “Σκιά”, η πιο αποδεκτή από τα αρχέτυπα και ευκολότερη εμπειρία που έχεις. Ο πόλεμος είναι το απόλυτα σκιώδες πεδίο δράσης, όπου όλες οι άλλες δραστηριότητές του σε οδηγούν. Όπως το εξέφρασαν στο Βιετνάμ, “Ναι, αν και βαδίζω μέσα στην κοιλάδα της σκιάς του θανάτου, δεν φοβάμαι κανένα κακό, γιατί είμαι το κακό”.»

Η ταινία είχε μέτρια υποδοχή από την κριτική και οι περισσότεροι έμειναν στο θέμα της πλύσης εγκεφάλου που υφίστανται οι νεοσύλλεκτοι στρατιώτες. «Δεν θα ήθελα να πρέπει να γράφω την εκτίμησή μου για μια ταινία που μου άρεσε», σχολίαζε ο ίδιος, σχετικά με τους κριτικούς, «γιατί νομίζω ότι είναι τόσο αόριστη και πράγματα που οι κριτικοί αναγκάζονται να κάνουν – κάνουν συνδέσεις και εννοιολογήσεις της – φαίνονται στην καλύτερη περίπτωση εποουσιώδη και ακόμα χειρότερα είναι σχεδόν άσχετα με ό,τι αναμφισβήτητα όμορφο για μια ταινία.»*

Ο Κιούμπρικ είχε εξασφαλίσει τα δικαιώματα της νουβέλας του Άρτουρ Σνίτσλερ («Traumnovelle») / («Ονειρική νουβέλα»), ήδη από τη δεκαετία του 1960. Επανέφερε το σχέδιό του να την κάνει ταινία στη δεκαετία του 1990, όταν προσέλαβε τον Φρέντερικ Ράφαελ να τον βοηθήσει στη σεναριακή διασκευή του έργου. Μια ουσιαστική διαφορά του βιβλίου με την ταινία είναι ότι ο Κιούμπρικ αφαίρεσε οποιαδήποτε αναφορά στην εβραϊκή καταγωγή των ηρώων, που είναι φανερό στο

* Tim Cahill, «The Rolling Stone Interview: Stanley Kubrick in 1987».

* Lloyd Rose, «Stanley Kubrick, at a Distance», εφημ. «Washington Post», 28 Ιουνίου 1987.

έργο του Σνίτσερ. Η δράση στο *Μάτια ερμητικά κλειστά* μεταφέρεται από την Βιέννη του 1900, στο βιβλίο, στη Νέα Υόρκη του 1990 και από την εποχή του Καρναβαλιού, στην περίοδο των Χριστουγέννων. Έτσι, με την τελευταία του ταινία είναι σα να επιστρέφει κι ο ίδιος στο Γκρίνουιτς Βίλατζ της Νέας Υόρκης, απ' όπου ξεκίνησε, έστω και αν ανέπλασε την εικόνα της πόλης του, πολύ πειστικά, στα «Πάινγουντ Στούντιο» του Λονδίνου. Ο Κιούμπρικ παρέμεινε σε όλη του τη ζωή Νεοϋορκέζος κι ας είχε την έδρα του στο Λονδίνο. Καθημερινά διάβαζε τους «Νιου Γιόρκ Τάιμς», που ήταν η εφημερίδα του. Και σε πολλές ταινίες του, όπως σίγουρα και στην τελευταία, έχουμε μια ζωντανή εικόνα της πόλης, με φανερές σχεδόν τις παιδικές και νεανικές του μνήμες. Γιατί, σίγουρα η Νέα Υόρκη είχε αλλάξει αρκετά από τη δεκαετία του 1960 που την εγκατέλειψε. Ο σκηνοθέτης, εβραϊκής καταγωγής, με ρίζες στην ανατολική Ευρώπη, δεν ήταν καθόλου θρησκευόμενος. Εντούτοις, εδώ κι εκεί στις ταινίες του μπορεί ν' ανιχνεύσει κανείς τις ιουδαϊκές του καταβολές. Φερ' ειπείν στο ανεικονικό πλανητικό («πέκεινα») του 2001 – ίσως οι πιο καθαρές του αναφορές σε εξώκοσμα-εξωγήινα πνεύματα, μαζί με την *Λάμψη*, που θυμίζουν αμυδρά τις ιστορίες πνευμάτων του Ισαάκ Μπάσεβιτς Σίνγκερ. Αλλά και η επιμονή του στην σκιώδη, χιμαιρική και συνάμα ωμή και σκοτεινή φύση του (πεσόντος στη γη) ανθρώπου είναι ένα μόνιμο μοτίβο του, που ριζώνει πιθανόν κι ' αυτό στις γονικές και μητρικές του καταβολές. Το θέμα θα χρειαζόταν, προφανώς, μια πιο προσεκτική μελέτη, ως προς την βαθύτερη, έστω εκκοσμικευμένη («ουδαϊκότητα») που εκφράζεται στις ταινίες του. Ο ίδιος, πάντως, αρνούνταν ότι το έργο του έχει τέτοιες επιρροές – οι οποίες, ωστόσο, μπορεί να είναι ανεπίγνωστες. Σε μια τέτοια μελέτη κανείς θα έπρεπε να προσθέ-



σει και την απόσβεση κάθε στοιχείου εβραϊκού από τους ήρωες του Σνίτσερ στα *Μάτια ερμητικά κλειστά*.

Χρειάστηκαν τετρακόσιες μέρες γυρίσματος για να ολοκληρωθεί η τελευταία του αυτή ται-

νία, το μεγαλύτερο χρονικό διάστημα που έκανε ο σκηνοθέτης σε γυρίσματα και που έχει ποτέ χρησιμοποιηθεί σε γύρισμα. Η ταινία, που ολοκληρώθηκε τον Μάρτιο του 1999, χαρακτηρίζεται ως ερωτικό θρίλερ και η υποδοχή της από την κριτική ήταν θετική. Ο Στάνλεϊ Κιούμπρικ πήρε το βραβείο κριτικής («Μπατόνε Μπιάνκο»), για τη σκηνοθεσία του στο Φεστιβάλ της Βενετίας. «*Η εξαιρετική τελευταία διαθήκη του Στάνλεϊ Κιούμπρικ, Μάτια ερμητικά κλειστά, έχει επιτύχει αβίαστα ένα από τα κριτήρια ενός τύπου κλασικού. Είναι sui generis στον σύγχρονο αγγλόφωνο κινηματογράφο: σε ένα είδος, αν όχι ομάδα, τη δική του, αυτό το είδος που περιγράφεται καλύτερα ως γοτθικό πορνό του Μανχάταν. Έχει αφήσει την παγκόσμια κοινότητα της κριτικής (η οποία της έχει επιτραπεί να την δει πολύ νωρίτερα και με περισσότερο γενναιόδωρους όρους απ' ό, τι εάν ζούσε ακόμα ο κύριός της) στην άβολη επίγνωση της πιθανότητας να μην είναι ένα αριστούργημα, αλλά μάλλον μια γκροτέσκα, αντιφατική αποτυχία, που προκαλεί ενοχλητική ζημιά σε μία από τις πιο αδιάβλητες φήμες στον παγκόσμιο κινηματογράφο*», γράφει με περισ-

* Peter Bradshaw, «Eyes Wide Shut», «The Guardian», 10 Σεπτεμβρίου 1999.

σό φλέγμα ο Πίτερ Μπράντσο στον «Γκάρντιαν», κρίνοντας οπωσδήποτε αυστηρά την τελευταία ταινία του αναμφισβήτητου μετρ του σινεμά. Το να περιμένει κανείς από ένα σκηνοθέτη ένα αριστούργημα από ταινία σε ταινία είναι το ίδιο ενοχλητικό. Κανείς όμως δεν μπορεί να αμφισβητήσει την διεισδυτικότητά του σε ένα τόσο ιδιαίτερο θέμα, όπως είναι οι σκοτεινές διαδρομές της ζήλειας και της απιστίας σε ένα ζευγάρι. Ο φίλος του Τοντ Φίλντ κάνει το δικό του σχόλιο: «Το ευγενικό που θα μπορούσε να πει κανείς είναι “κανένα σχόλιο”. Αλλά η αλήθεια είναι ότι... ας το πούμε διαφορετικά, ποτέ δεν έχετε δει δύο ηθοποιούς απόλυτα υποτακτικούς να τοποθετούνται στα πόδια ενός σκηνοθέτη [αυτό ίσως κάνει την ταινία κάπως ανισόβαρα ως προς τις ερμηνείες]. Ο Στάνλεϊ ήταν απολύτως ενθουσιασμένος με την ταινία. Εξακολούθησε να εργάζεται για την ταινία και όταν πέθανε. Και μάλλον πέθανε γιατί τελικά χαλάρωσε. Ήταν ένα από τα πιο χαρούμενα Σαββατοκύριακα της ζωής του, πριν πεθάνει, αφού είχε δείξει το πρώτο cut του φιλμ στους Τέρι, Τομ και Νικόλ. Θα είχε συνεχίσει να εργάζεται πάνω στην ταινία (στο μοντάζ), όπως έκανε σε όλες τις ταινίες του.»

Ο Στάνλεϊ Κούμπρικ πέθανε στον ύπνο του από καρδιακή ανακοπή, στις 7 Μαρτίου 1999, έξι μέρες μετά την πρώτη προβολή της ταινίας του για τους συνεργάτες της, στα γραφεία παραγωγής της Warner, στη Νέα Υόρκη. Δεν πρόλαβε να ζήσει τον αντίκτυπο της τελευταίας του ταινίας. Οι περισσότερες ταινίες του σήμερα εναπόκεινται για φύλαξη στην Βιβλιοθήκη του Κογκρέσου, ως πολύτιμα έργα της αμερικανικής κινηματογραφικής παραγωγής. Το παράδοξο είναι ότι ενώ σε όλες του τις ταινίες πάντοτε υπάρχει ένα άσχημο τέλος για τους ήρωες, στην τελευταία του ταινία, μπορεί να υπάρχει αρκετή μελαγχολία, αλλά το τέλος είναι αισιόδοξο.

Ο Κιούμπρικ, που ποτέ του δεν βραβεύτηκε με Όσκαρ, έλαβε το 1998, ένα χρόνο πριν πεθάνει, το βραβείο «Γκρίφιθ» της Ένωσης Αμερικανών Σκηνοθετών, για το σύνολο του έργου του. Η δήλωσή του κατά την αποδοχή του βραβείου, συγκεφαλαιώνει, νομίζω, το έργο του, αλλά και την αντίληψή του για τον κινηματογράφο – άλλωστε, θα μπορούσε, χωρίς υπερβολή, να ονομαστεί δεύτερος Γκρίφιθ. Σε βιντεοσκοπημένο μήνυμα ακούγεται, λοιπόν, ο ίδιος ο σκηνοθέτης, με τα γυαλιά και τη γενιάδα που διατηρούσε – ήταν τότε στα γυρίσματα του *Μάτια ερμητικά κλειστά* –, να μιλάει για τον Γκρίφιθ, μιλώντας αναμφισβήτητα και για τον εαυτό του:

«Αυτή την ώρα (της απονομής) είμαι πιθανώς σ' ένα αυτοκίνητο, καθ' οδόν προς τα στούντιο, το οποίο τυχαίνει να μου θυμίζει μια συζήτηση που είχα με τον Στίβεν Σπίλμπεργκ σχετικά με το τί είναι το πιο δύσκολο και πιο απαιτητικό όταν κάνεις μια ταινία. Και νομίζω ο Στίβεν ακούστηκε όσο βαθυστόχαστος μπορούσε. Σκεφτόταν ότι το πιο δύσκολο και το πιο απαιτητικό πράγμα, σκηνοθετώντας μια ταινία, ήταν να βγεις από το αμάξι. Είμαι σίγουρος ότι όλοι καταλαβαίνετε το πνεύμα. Αλλά την ίδια στιγμή, κάθε ένας που είχε ποτέ το προνόμιο να σκηνοθετήσει μια ταινία, γνωρίζει επίσης ότι, παρ' όλο που μοιάζει σα να προσπαθείς να γράφεις το “Πόλεμος και ειρήνη” στα συγκρουόμενα σε κάποιο λούνα παρκ, όταν στο τέλος το κάνεις σωστά, θα ανακαλύψεις ότι δεν υπάρχουν πολλές χαρές της ζωής που θα μπορούσαν να την φτάσουν.»

»Νομίζω ότι υπάρχει μια υπόγεια ειρωνεία στο ότι το βραβείο για το σύνολο του έργου μου έχει το όνομα του Ντέιβιντ Γουάρκ Γκρίφιθ, γιατί η καριέρα του ήταν μαζί μια έμπνευση και μια ακούσια απόσυρση. Οι καλύτερες ταινίες του είναι πάντοτε ανάμεσα στις καλύτερες ταινίες που έχουν γίνει ποτέ. Και κάποιες από αυτές είχαν να κάνουν με πολλά

χρήματα. Ήταν ο συνεργός της μεταμόρφωσης του κινηματογράφου από έναν νεωτερισμό των νίκελ-όντεον σε μορφή τέχνης. Αλλά ο Γκρίφιθ πάντα έπαιρνε πολλά τρομακτικά ρίσκα στις ταινίες του και στις παραγωγές του. Ήταν πάντα έτοιμος να πετάξει πολύ ψηλά. Και στο τέλος το γύρισμα της τύχης τον έφερε σε θέση παρόμοια με του Ίκαρου, να μην του μείνει τίποτα περισσότερο παρ' εκτός πούπουλα και κερί. Και όπως ο Ίκαρος, όταν πέταξε πολύ κοντά στον ήλιο έλιωσε. Και ο άνθρωπος που η φήμη του τον έδειξε ως τον πιο σημαντικό σκηνοθέτη έως σήμερα, πέρασε τα τελευταία δέκα επτά χρόνια της ζωής του παραριγμένος από την βιομηχανία του κινηματογράφου, που αυτός δημιούργησε. Συνέκρινα την καριέρα του Γκρίφιθ με τον μύθο του Ίκαρου, αλλά την ίδια στιγμή δεν είμαι σίγουρος εάν το ηθικό δίδαγμα της ιστορίας του Ίκαρου θα μπορούσε να είναι μόνο, όπως είναι γενικά αποδεκτό, "μην προσπαθείς να πετάξεις τόσο πολύ ψηλά" ή εάν πιθανόν θα μπορούσε να είναι επίσης "ξέχνα τα πούπουλα και το κερί και δούλεψε καλύτερα τα φτερά σου". Ένα πράγμα είναι πάντως σίγουρο, Ο Ντέιβιντ Γκρίφιθ μας άφησε μια εμνευσμένη και αγωνιστική κληρονομιά και ένα βραβείο στο όνομά του είναι μια από τις μεγαλύτερες τιμές που μπορεί να λάβει ένας σκηνοθέτης, κάτι για το οποίο βαθύτατα σας ευχαριστώ όλους σας πολύ.»

Ο Στάνλεϊ Κιούμπρικ πέταξε από αυτόν τον κόσμο στο διαστρικό Σύμπαν, έχοντας δουλέψει όσο κανείς άλλος τα κινηματογραφικά φτερά του. Γιατί, όπως περιέγραφε αυτόν τον αλχημιστή του κινηματογράφου ο Γκάρρεττ Μπράουν, εφευρέτης του στέντικαμ, «Δεν έμοιαζε τόσο με σκηνοθέτη, παρά με μεσαιωνικό καλλιτέχνη, που φτιάχνει έναν φιλιτσέ-μιο πύργο, σκαλίζοντας μέχρι που να έχει την τέλεια εικόνα.»

Κωνσταντίνος Μπλάθρας

Ο ΕΥΡΩΠΑΙΟΣ ΣΤΑΝΛΕΪ ΚΙΟΥΜΠΡΙΚ

Δεν ήταν ποτέ μυστικό ότι δεν τα πήγαινε ιδιαίτερα καλά με τις εταιρείες παραγωγής, που του αφαιρούσαν μεγάλο μέρος του πραγματικού ελέγχου των ταινιών του. Ακόμα και η συνεργασία του με μεγάλους σταρ στην αντίπερα όχθη του Ατλαντικού αποδείχθηκε επανειλημμένα προβληματική, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τις επεμβάσεις του Κερκ Ντάγκλας στην κατασκευή του Σπάρτακου. Βεβαίως, για να κάνουμε και λίγο τον συνήγορο του διαβόλου, ήταν ακριβώς ο Ντάγκλας που του έδωσε τη σκηνοθεσία μιας τόσο μεγάλης σε όγκο και προϋπολογισμό δουλειάς, καθώς γνώριζε τις ικανότητές του μετά το περίφημο Στανουόι στο μέτωπο.

Τα χνώτα του ουσιαστικά δεν ταίριαζαν ποτέ με εκείνα του μείνστριμ Χόλιγουντ, ενώ οι απόψεις του για τη μετεξέλιξη των ΗΠΑ σε μια κοινωνία κλιμακούμενης και αναίτιας βίας τον ωθούσαν σταθερά έξω από την πόρτα των στούντιο της Δυτικής Ακτής. Όσο κι αν ένας θεατής των κατοπινών έργων του, με έμφαση στο Κουρδιστό πορτοκάλι, δυσκολεύεται να το πιστέψει ή ακόμα περισσότερο το αμφισβητεί, η αλήθεια είναι ότι ο μέγας Κιούμπρικ κατέγραφε με τη βία των φιλμ του τη βία του πολιτισμού μας, εξωτερίκευε κατ' αυτόν τον τρόπο την άρνησή του να αποδεχθεί τη συστημική ωμή επιβολή των απόψεων του ισχυρού επί του αδυνάτου.

Η οριστική, όπως αποδείχθηκε, εγκατάστασή του στο Ηνωμένο Βασίλειο, στις αρχές της δεκαετίας του 1960,

ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΕΠΙΛΟΓΕΣ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΚΙΟΥΜΠΡΙΚ

Ο καινοτόμος Κιούμπρικ χρησιμοποιεί υπονομευτικά τη μουσική στο σινεμά, επηρεάζοντας ανεξίτηλα σκηνοθέτες όπως οι Σκορσέζε, Ταραντίνο, Τέρι Γίλιαμ, Πίτερ Γκριναγουέι, Λαρς Φον Τρίερ και Παρκ Τσαν-γουκ. Στο κείμενο που ακολουθεί σχολιάζουμε τη χρήση της μουσικής σε τρεις από τις ταινίες του.

2001: Η Οδύσσεια του Διαστήματος

Σ' αυτό το φιλοσοφικό δοκίμιο πάνω στην πορεία της ανθρωπότητας, ο Κιούμπρικ χρησιμοποιεί αποσπάσματα από υπάρχοντα έργα σύγχρονης μουσικής, ενώ οι ταινίες επιστημονικής φαντασίας είχαν συνήθως πρωτότυπη μουσική.

Στους τίτλους αρχής δίνει τον τόνο η θριαμβευτική φανφάρα «Ανατολή του Ήλιου», από την περίφημη εισα-



γωγή του ορχηστρικού συμφωνικού ποιήματος «Γάδε Έφη Ζαρατούστρα» (1896) του Ρίχαρντ Στράους, εκπροσώπου του ύστερου γερμανικού ρομαντισμού, που εμπνεύστηκε από το ομώνυμο έργο του Νίτσε για να αποδώσει μουσικά τη φιλοσοφική παραβολή του υπερ-ανθρώπου. Η μουσική αυτή συνοδεύει και τα πρώτα πλάνα, με τον πλανήτη Γη στο Διάστημα και στιγμές ευθυγραμμισμένης πλανητικής συστοιχίας, ενώ κλείνει και το τέλος, με το έμβρυο-άστρο που συνενώνεται με μια νέα ουράνια σύνοδο. Αυτό όμως που έμεινε στην ιστορία του κινηματογράφου είναι η χρήση της μουσικής αυτής στην αριστουργηματική σκηνή, όπου ένας πίθηκος μπροστά σε σωρό με κόκκαλα, κραδαίνει ένα μηριαίο οστό με το οποίο χτυπά ορμητικά τα υπόλοιπα, συνειδητοποιώντας ότι τα θρυμματίζει, χειρονομία που συμπυκνώνει εκατομμύρια χρόνια ανθρώπινης εξέλιξης, που αποδόθηκαν σκηνοθετικά με την οπτικοακουστική αφηγηματική δύναμη εικόνας-μουσικής, δίχως διαλόγους.

Αυτή η ευφυής σκηνοθεσία επηρέασε καθοριστικά τους οπτικοακουστικούς κώδικες του θεάματος και κυρίως του σινεμά, με τα δοξαστικά σαλπίσματα της φανφάρας να μένουν άρρηκτα συνδεδεμένα με τις φιλοσοφικές και υπαρξιακές επεκτάσεις του διαστημικού θεάματος, που έκτοτε υιοθετήθηκαν από πολλές διαφημίσεις. Ο άψογος συγχρονισμός της ορχηστρικής κορύφωσης ηχητικά, με τη διαδοχή πλάνων του κόκκαλου που γίνεται εργαλείο και όπλο, οδηγώντας στο φόνο, συνοψίζει τη βίαιη επιβολή του ανθρώπου και την αιματοβαμμένη εξέλιξη της ανθρωπότητας, την οποία ο Κιούμπρικ προσπερνά εδώ συνοπτικά, όταν στο επόμενο πλάνο, το θριαμβευτικά προτεταμένο στον αέρα οστό-εργαλείο-όπλο μετατρέπεται μέσω κοφτού μοντάζ σε διαστημόπλοιο και από τα βάθη του προϊστορικού παρελ-

θόντος, η ταινία εκτινάσσεται στο διαγαλαξιακό μέλλον και πέρα από αυτό.

Η μεγάλη διάρκεια σκηνή της πορείας ενός διαστημόπλοιου, που κατευθύνεται για να προσαράξει στο διαστημικό σταθμό, συνοδεύεται από το φημισμένο βαλς «Ο γαλάζιος Δούναβης» (1866), του Αυστριακού Γιόχαν Στράους του νεώτερου. Ο Κιούμπρικ συνδέει με απόλυτο συγχρονισμό, στο ρυθμό του βιεννέζικου στροβιλιστού βαλς, τη χορογραφημένη μεγαλοπρεπή περιστροφική κατά άξονα κίνηση των διαστημόπλοιων, που αιωρούνται στο αχανές Διάστημα. Την ίδια μουσική επέλεξε και στους τίτλους τέλους, σφραγίζοντας με αισιοδοξία τους φιλοσοφικούς προβληματισμούς της ταινίας.

Ο Κιούμπρικ οραματίστηκε να αποδώσει την αλληγορική διάσταση της εξωγήινης ύπαρξης, επιλέγοντας τις μυστηριακές συνθέσεις απόκοσμων ήχων του Ούγγρου αβάν-γκάρντ συνθέτη Γκιέργκι Λίγκετι, για να συνοδεύσει τις σκηνές στο βαθύ Διάστημα, πέρα από τον Δία. Στην ταινία χρησιμοποιεί τέσσερις κομβικές επιλογές, προκειμένου να εκφραστούν ανησυχία, φόβος και αγωνία, για κάθε τι άγνωστο.

Στην προϊστορική εποχή, οι πίθηκοι αντιμετωπίζουν με δέος την ανεξήγητη εμφάνιση ενός υπερμεγέθους κατακόρυφου και κατάμαυρου ορθογώνιου μονόλιθου, που συνοδεύουν οι χορωδιακές φράσεις από το «Ρέιβιερ» για σοπράνο, μέτζο σοπράνο, δυο μεικτές χορωδίες και ορχήστρα (1963-1965), μια χορωδιακή φούγκα για είκοσι φωνές, διοπτρικά πολλαπλασιασμένες, μέσα από την «μικροπολυφωνία» που εισήγαγε ο συνθέτης, δημιουργώντας ένα πένθιμο σύνολο οδυρμών και θρήνων βαθμιαίας έντασης, σαν σούσουρο σε μελίτσι που κορυφώνεται μαζί με τις ανήσυχες άναρθρες κραυγές τους. Εκτός από την υπόσταση μιας εξωγήινης

παρουσίας, τα χορωδιακά υποδηλώνουν και μια τελεσίδικη «εξ ουρανού» παρέμβαση, στην ανάπτυξη της ανθρώπινης νοημοσύνης. Τα χορωδιακά του Λίγκετι ακούγονται ξανά, όταν το διαστημόπλοιο («Ντισκάβερι» οδηγείται από τον μονόλιθο στο αχανές διάστημα του Δία.

Το λιγότερο θυελλώδες «Lux Aeterna» (Αιώνιο Φως) (1966) του Λίγκετι, χορωδιακή σύνθεση δίχως ορχηστρική συνοδεία, για δεκαέξι ακαπέλα φωνές στα λατινικά, περιέχει μουσική δομή δίχως απότομες εναλλαγές, με φωνητικά επίπεδα να διαχέονται αρμονικά το ένα μέσα στο άλλο, συνοδεύει την ήρεμη πτήση του διαστημικού λεωφορείου που μεταφέρει στο Φεγγάρι τον Δόκτωρα Φλόιντ με την ομάδα του, για τη μελέτη του μονόλιθου.

Οι αποπροσανατολιστικές «Atmosphères» (Ατμόσφαιρες) (1961), έργο για μεγάλη ορχήστρα, που αναδεικνύει «ηχητικές μάζες», ένα χαοτικό πλέγμα από συγχορδίες χρωματικής κλίμακας, που εκτείνονται σε πέντε οκτάβες, εκφράζουν τον κίνδυνο στον οποίο εκτίθεται ο Δόκτωρ Φλόιντ. Οι δυναμικές εναλλαγές συνθέτουν παραδόξως στατικότητα, προσδίνοντας αίσθηση αιωνιότητας.

Στο μεθυστικά ψυχεδελικό θέαμα φωτός και χρωμάτων που βιώνει ο Ντέιβ στην Αστρική πύλη, πλησιάζοντας στην ατμόσφαιρα του Δία, ακούγονται οι «Aventures» (Περιπέτειες) (1962-1965), μιμοδράματα του Λίγκετι, όπου επτά όργανα συνοδεύουν τρεις τραγουδιστές, που αντί κειμένου ερμηνεύουν αποκλειστικά φωνήεντα, υπογραμμίζοντας ότι συμβαίνει κάτι απροσδιόριστο. Η καινοτόμα χρήση φωτογραφικών και ηχητικών εφέ αυτής της πανδαισίας παρουσιάζουν μια υπερβατική οπτικοακουστική εμπειρία, ενώ μεταφράζουν μια πολυδιασπασμένη συμπαντική αίσθηση, για να αποδοθεί η εξωγήινη διάσταση.

Το Κουρδιστό πορτοκάλι

Η απόλυτη βία της εικόνας στο *Κουρδιστό πορτοκάλι* υπονομεύεται τόσο από τη στυλιστική της ποιότητα, αλλά κυρίως με τη χρήση πρόσχαρης μουσικής, με ειρωνεία και σαρκασμό, για να σοκάρει, επιχειρώντας να ασκήσει κριτική στους όρους του ψυχαγωγικού θεάματος, την εποχή του μανιφέστου «Η κοινωνία του θεάματος» (1967), του Γκυ Ντεμπόρ.

Η μουσική στο *Κουρδιστό πορτοκάλι* αποτελεί προέκταση της ψυχολογικής κατάστασης του πρωταγωνιστή. Η ταινία ανοίγει με το πένθιμο εμβατήριο του Πέρσελ «Μουσική για την κηδεία της Βασίλισσας Μαρίας» (1695), σε μοντέρνα ηλεκτρονική διασκευή με συνθεσάιζερ, από την συνθέτρια Γουέντι Κάρλος. Με φόντο το κόκκινο στους τίτλους αρχής, που εναλλάσσεται με μπλε κατά τον γκονταρικό κανόνα χρωματικής έντασης, η μουσική των τίτλων συνδέεται αρχικά με το στέκι της συμμορίας του έφηβου πρωταγωνιστή Άλεξ, της πρωτότυπης σκηνογραφικής σύλληψης «Γαλατερία Κορόβα», όπου οι ανήλικοι πίνοντας άφθονο γάλα, εμπλουτισμένο με ουσίες, βρίσκονται διαρκώς σε υπερδιέγερση, αναζητώντας ακραία «ψυχαγωγική» βία.



Η ίδια μουσική γίνεται μοτίβο του διεφθαρμένου παρελθόντος του Άλεξ, που μετά από φυλάκιση και πειραματική θεραπεία καταφέρνει να απεξαρτηθεί από τη βία. Σε διαφορετικές ενορχηστρωτικές ιδέες, αυτές οι διασκευασμένες ηλεκτρονικά πένθιμες μελωδίες του Πέρσελ ακολουθούν τον βίαιο αρχικά Άλεξ, που τις σφυρίζει επιστρέφοντας στο εργατικό προάστιο, όπου διαμένει, αλλά και όταν συναντά παλιά μέλη της συμμορίας του, που κατέληξαν αστυνομικοί και τον βασανίζουν σε ερημική περιοχή.

Η κάμερα καταγράφει τρεις διαδοχικές άγριες σκηνές της συμμορίας. Όταν λιντσάρουν έναν άστεγο μεθυσμένο γεράκο, ακούγεται μονάχα ο σκοπός που μουρμουράει ο ίδιος, πριν γρονθοκοπηθεί αλύπητα. Ο Κιούμπρικ εισάγει τη μουσική της ουβερτούρας από την όπερα «Κλέφτρα κίσσα» (1817), του Τζοακίνο Ροσσίνι, στην ακριβώς επόμενη σκηνή, όπου σε ένα εγκαταλελειμμένο θέατρο, τη στιγμή που η αντίπαλη συμμορία προσπαθεί να βιάσει μια κοπέλα που αμύνεται ουρλιάζοντας, πιάνονται στα χέρια με τη συμμορία του Άλεξ. Ο εύθυμος και γρήγορος ρυθμός της ουβερτούρας αποθεώνεται με βίαιες σκηνές πάλης. Στη συνέχεια, πάντα υπό το άκουσμα του Ροσσίνι, οδηγούν ουρλιάζοντας ένα κλεμμένο αμάξι, ενώ στην απομακρυσμένη βίλα μοντερνιστικής αισθητικής, όπου το χτύπημα του κουδουνιού είναι οι τέσσερις πρώτες νότες του πρώτου μέρους της «Πέμπτης συμφωνίας» του Μπετόβεν, εισβάλλουν με απειλητικές διαθέσεις. Ο Άλεξ λεηλατεί το σπίτι, χτυπάει άγρια τον μεσήλικα συγγραφέα ιδιοκτήτη και τραγουδώντας ανέμελα το «Τραγουδώντας στη βροχή», τον υποχρεώνει να παρακολουθήσει τον ομαδικό βιασμό της συζύγου του, που συντελείται εκτός κάδρου.

Η ουβερτούρα της «Κλέφτρας κίσσα» συνοδεύει και την επιθετική εισβολή του Άλεξ στο σπίτι μιας γυναίκας,

την οποία χτυπά θανάσιμα με έναν τεράστιο λευκό φαλλό, έργο μοντέρνας τέχνης, και καταδικάζεται σε δεκατέσσερα χρόνια φυλάκιση. Υπό τους ήχους του ηλεκτρονικά διασκευασμένου Πέρσελ, επιστρέφουν στην γαλατερία, όπου ο Άλεξ συγκλονίζεται από μια σοπράνο που τραγουδάει ακαπέλα την αγαπημένη του («Ωδή στη χαρά») (1785), του Μπετόβεν. Στο εξαιρετικά διακοσμημένο δωμάτιό του, ο Άλεξ ακούει από μίνι-κασέτα τη δυναμική ρυθμική εισαγωγή σκέρτσο: μόλτο βιβάτσε, από το δεύτερο μέρος της «Ενάτης» του Μπετόβεν, όπου με επεξεργασμένο μοντάζ ενώνονται στο ρυθμό λήψεις από τις σαρκαστικές διακοσμητικές φιγούρες τεσσάρων πανομοιότυπων αγκαλιασμένων στη σειρά αγαλμάτων Εσταυρωμένου, σε χορευτική πόζα.

Στην αρχή, που ο Άλεξ, ως μεγάλος θαυμαστής του Μπετόβεν, νιώθει ακόμα γοητευμένος με τις μουσικές του, τις ακούμε με πλήρη ορχήστρα. Όσο όμως τις απωθεί εξαιτίας της θεραπείας, τις ακούμε «παραμορφωμένες» από ηλεκτρονική διασκευή. Η «Ωδή στη χαρά» ακούγεται σε ηλεκτρονική μορφή που τονίζει τον νοσηρό ψυχισμό του, όταν ο Άλεξ, ντυμένος ως Δανδής, με μωβ βελούδινο σακάκι, βολτάρει στο εμπορικό κέντρο, που μοιάζει με στριφογυριστό αλογάκι λουνα πάρκ, γεμάτο καθρέφτες, φώτα και χρώματα, ενώ στο δισκάδικο, σε εμφανή θέση φιγουράρει το σάουντρακ της *Οδύσσειας 2001*.

Η περίφημη ουβερτούρα του Ροσσίνι «Γουλιέλμος Τέλλος» (1829) χρησιμοποιείται εμπνευσμένα στην ερωτική συνεύρεση του Άλεξ με δυο κοπέλες, σε ρυθμό επιταχυνόμενης κίνησης, σε μια σαρκαστική διάσταση ναρκισσιστικής σεξουαλικότητας του πρωταγωνιστή, που κατακλύζεται από μίσος και ακραίο σαδισμό. Ακόμα και η αγάπη του για τον Μπετόβεν περιγράφεται στα όρια εμμονής, δίνοντας

μέσα από ακαταμάχητες κινηματογραφικές εικόνες, τη μετάλλαξη ενός «τρέντι» χούλιγκαν, σε νεοναζί.

Διαβάζοντας τη «Βίβλο» στη φυλακή, φαντασιώνεται πως είναι ρωμαίος στρατιώτης που μαστιγώνει γεμάτος ηδονή τον Χριστό και γλεντάει με όμορφες οδαλίσκες, υπό το ονειρικό άκουσμα της συμφωνικής σουίτας «Σεχραζάντ» (1888) του Νικολάι Ρίμσκι-Κόρσακοφ.

Το πρώτο και το τέταρτο στρατιωτικό ρυθμικό μαρς του έργου «Pomp and circumstance», του Άγγλου Έντουαρντ Έλγκαρ, δίνουν τόνο τάξης και ασφάλειας στη φυλακή, όταν γίνεται επιθεώρηση από επισήμους, ενώ ακούγονται και όταν ο Άλεξ μεταφέρεται στο ειδικό θεραπευτικό κέντρο, όπου γίνεται πειραματόζωο, με αισθητήρες στο κεφάλι, για την καταγραφή των εγκεφαλικών λειτουργιών και ειδικά οφθαλμικά υποστηρίγματα, ώστε να μην κλείνουν τα μάτια, στα οποία στάζουν διαρκώς κολλύρια. Καθισμένος νύχτα-μέρα μπροστά από πολλαπλές οθόνες που προβάλλουν ασταμάτητα βίαιες σκηνές και εικόνες, υπό τους ήχους του διασκευασμένου τέταρτου μέρους της «Ενάτης συμφωνίας», ο Άλεξ, εκτός από τη βία αποστρέφεται και την αγάπη του για τον Μπετόβεν. Αποκτά εξαρτημένο αντανακλαστικό, κάθε φορά που επιχειρεί να φερθεί βίαια ή να υποστεί βία, νιώθοντας αίσθημα αηδίας. Άρρωστος, μετά την επίθεση των πρώην συντρόφων του, βρίσκεται στη βίλα του ανάπηρου πλέον συγγραφέα, ο οποίος τον εκδικείται, βάζοντας στη διαπάσών το διασκευασμένο τέταρτο μέρος της «Ενάτης», με τον Άλεξ σε απόγνωση να πέφτει από το παράθυρο, καταλήγοντας στο Νοσοκομείο, όπου αντιπολιτευόμενοι πολιτικοί επιχειρούν να τον επαναφέρουν στην «κανονικότητα». Οι τίτλοι τέλους, με τον Τζιν Κέλι να τραγουδάει «Τραγουδώντας στη βροχή», που τραγουδούσε ο Άλεξ σε αποκορύφωμα βίας, συμβολίζει την «ομαλότητα» της βίας, που προάγει συνειδητά η κοινωνία.

Ο Κιούμπρικ ενέπλεξε μουσική Μπετόβεν και στη θεραπευτική αγωγή, υπαινισσόμενος τα ακραία πειράματα των Ναζί, που έπαιζαν από τα μεγάφωνα στα στρατόπεδα συγκέντρωσης έργα των Βάγκνερ και Μότσαρτ. Αξιόλογες ταινίες έκτοτε συνδυάζουν μουσική με ζητήματα πλύσης εγκεφάλου ή βασανιστηρίων. Ωστόσο, δίχως το *Κουρδιστικό πορτοκάλι* δεν θα είχαν υπάρξει ούτε το *Μπραζίλ* (1985), του Τέρι Γκίλιαμ, ούτε το *Παράξενα παιχνίδια* (1997), του Μίχαελ Χάνεκε, που ανιχνεύει με διαφορετικό κινηματογραφικά τρόπο, μέσα από ψυχρή αποστασιοποίηση και ελαχιστοποίηση της μουσικής, αντίστοιχου μεγέθους ακραία βία.

Μάτια ερμητικά κλειστά

Το σχεδόν τρίωρο κύκνειο άσμα του Στάνλεϊ Κιούμπρικ *Μάτια ερμητικά κλειστά*, χαρακτηρίστηκε μοναδικά από το μεγαλοπρεπέστατο βαλς νούμερο δύο από την «Τζαζ σουίτα» (1938) του Ντμίτρι Σοστακόβιτς, που ανοίγει και κλείνει την ταινία, επαναφέροντας στο σινεμά μόδα για βαλς με μεγάλες ορχήστρες.

Το θλιμμένο βαλς για σαξόφωνο και μεγάλη ορχήστρα του Σοστακόβιτς δεσπόζει στα πρώτα μονοπλάνα της



ταινίας, όπου το ευκατάστατο ζεύγος κινηματογραφημένο με ευρυγώνιο και κάμερα που τους ακολουθεί αδιάκοπα στο ευρύχωρο διαμέρισμα, ετοιμάζεται για μια βραδινή χριστουγεννιάτικη δεξίωση, αφού προηγουμένως κλείσουν το στερεοφωνικό απ' όπου ακουγόταν το βαλς, ακουστικό επιστέγασμα της υποτιθέμενης οικογενειακής γαλήνης, πριν κλονιστεί ανεπανόρθωτα. Το ίδιο βαλς συνοδεύει πάλι καθημερινές στιγμές, με διαδοχικό μοντάζ, της φαινομενικά ευτυχισμένης οικογένειας, ενώ η ρήξη του ζεύγους, δίχως μουσική, καταλήγει σε μια αποκαλυπτική αλήθεια, όπου όλα αναθεωρούνται, όταν καθένας καταφεύγει σε φαντασιώσεις.

Την πρωτότυπη μουσική υπογράφει η Αγγλίδα συνθέτρια και μουσικός Τζόσελιν Πουκ, στην οποία ανήκει το ελεγειακό κομμάτι της μυστηριώδους μασονικής τελετής, που απογείωσε την ταινία. Πρόκειται για την παλιότερη σύνθεσή της «Backwards Priests» (1997), όπου μια ηχογραφημένη ορθόδοξη ρουμάνικη λειτουργία αναπαράγεται ανάποδα, προκαλώντας σκοταδιστική αίσθηση, σε μια τελετή με καλλίγραμμες γυμνόστηθες καλλονές, όπως στα σκίτσα του Μίλο Μανάρα.

Η περίφημη σκηνή του οργίου, μετά την τελετή, σε αργή κίνηση, συνοδεύεται από το ινδικό τραγούδι «Ταμίλ», από τον Μανιάμ Γιογκεσγουαράν, διαχέοντας ανατολίτικο εξωτισμό, μεταξύ οριενταλιστικών πινάκων και βενετσιάνικης αίσθησης αλά Κόρτο Μαλτέζε.

Η Πουκ προμήθευσε τον Κιούμπρικ με τέσσερα ακόμα ορχηστρικά κομμάτια για την ταινία, βασισμένα σε προηγούμενες δουλειές της, που επανεπεξεργάστηκε αποκλειστικά με έγχορδα, για τις σκηνές μετακίνησης του πρωταγωνιστή, όταν κλονισμένος από την ομολογία της συζύγου του, περιφέρεται στους υγρούς νυχτερινούς δρόμους

της Νέας Υόρκης ή όταν φαντάζεται, μεταξύ ζήλειας και διέγερσης, ασπρόμαυρες εικόνες, με τη γυναίκα του να ερωτοτροπεί με κάποιον ένστολο, αλλά και όταν η σύζυγος του αφηγείται ένα ερωτικό της όνειρο.

Το μπλουζ ροκαμπλί «Baby Did a Bad Bad Thing» (1995) του Κρις Άιζακ, αποτελεί επιλογή της Κίντμαν και ακούγεται στην ναρκισσιστική ερωτική συνεύρεση του ζεύγους, ενώ καθρεφτίζεται.

Ο Κιούμπρικ χρησιμοποιεί και εδώ μουσική του Ούγγρου Γκιέργκι Λίγκετι, αυτή τη φορά από τα πρώιμα έργα του, το «Musica ricercata II», (1951-1953), πιανιστικό κύκλο με επιρροές από Μπέλα Μπάρτοκ και σύνθεση μαθηματικής ακολουθίας, όπου κάθε ίδια νότα παίζεται επιτακτικά σαν χτύπος από σφυρί, τότε ηχώντας προειδοποιητικά για άμεσο κίνδυνο, τότε εκφράζοντας αόρατη απειλή και τρόμο και πότε ως μοτίβο ενοχής του πρωταγωνιστή, που τον ακολουθεί σαν τις Ερινύες, πεπεισμένος πως τον παρακολουθούν, καθώς βαδίζει σκεπτικός.

Ο χαρακτηριστικός πιανιστικός ήχος του Λίγκετι συνταιριάζεται με το αρκετά κοντινό ηχητικά («Nuages Gris» (1881) του Φραντς Λιστ, σόλο πιανιστικό μελαγχολικό, στη σκηνή του νεκροτομείου.

Η πιανιστική αυτή ακουστική των μουσικών επιλογών ανακαλεί τη μελωδική στακάτο προσέγγιση χρήσης συνθέσεων του Μπετόβεν, στο *Κουρδιστό πορτοκάλι*. Μικρή λεπτομέρεια: η λέξη «Φιντέλιο» για σύνθημα, που υπονομεύει σαρκαστικά τί σημαίνει πιστός, αποτελεί και τίτλο γνωστής όπερας του Μπετόβεν, με τον Κιούμπρικ να επαφάει το όραμά του ακόμα και εδώ.

Ιφιγένεια Καλαντζή

Ο ΝΑΠΟΛΕΩΝ ΤΟΥ ΚΙΟΥΜΠΡΙΚ: Η ΚΑΛΥΤΕΡΗ ΤΑΙΝΙΑ ΠΟΥ (ΔΕΝ) ΓΥΡΙΣΤΗΚΕ ΠΟΤΕ

Μόνος, ο Αυτοκράτορας πλησιάζει πάλι στο τραπέζι με τους απλωμένους χάρτες. Σκύβει πάνω τους για μιαν φορά ακόμα. Στο φως των κεριών, χαμογελάει ελαφρά στην ιδέα ότι διαψεύδει τους βιογράφους του, κρατώντας τα χέρια πίσω στο κεφάλι του. Κι αν την επομένη οι συνασπισμένοι αντίπαλοί του επικρατήσουν, πράγμα απίθανο, η Μεγάλη του Στρατιά έχει κάνει το χρέος της και με το παραπάνω. Απέναντι στην Ιστορία, τέτοιες στιγμές, λίγη ειρωνία είναι απαραίτητη.

Μόνος, ο Σκηνοθέτης τακτοποιεί τις σημειώσεις στο γραφείο του, διπλώνοντας τελευταία την επιστολή, με την οποία οι παραγωγοί αποσύρονται, εκφράζοντας τη λύπη τους. Τα πάντα, από το σενάριο ως την επιλογή των χώρων και των συνεργατών, έχουν ολοκληρωθεί.

Ο προϋπολογισμός δεν υπερβαίνει τα πέντε εκατομμύρια δολάρια. Ένα σύνθημα αρκεί, όμως ούτε τώρα δίνεται. Σκέφτεται πως είναι η δεύτερη αναβολή και χαμογελάει πικρά. Δεν παραιτείται. Θα στραφεί στο μυθιστόρημα με ήρωα τον Μπάρι Λίντον, αλλά δεν θα προδώσει τον Αυτοκράτορα. Ο δικός του Ναπολέων και θα γυριστεί, αργά ή γρήγορα, και θ' αποτελέσει την καλύτερη ταινία όλων των εποχών.

Πού κατοικούν τα σχέδια που ματαιώνονται οριστικά; Σε συρτάρια κι απομνημονεύματα, σε ιδρύματα και υπολο-