

Open Journal of Animation, Film and Interactive Media in Education and Culture [AFIMinEC]

Vol 2, No 1 (2021)

AFIMEC



Το έγκλημα στον κινηματογράφο. Μια γκανγκστερική ταινία Ο μικρός Καίσαρας

Παρασκευή Παναγιώτης Δαμάλα

doi: [10.12681/afiinmec.25711](https://doi.org/10.12681/afiinmec.25711)

To cite this article:

Δαμάλα Π. Π. (2021). Το έγκλημα στον κινηματογράφο. Μια γκανγκστερική ταινία Ο μικρός Καίσαρας. *Open Journal of Animation, Film and Interactive Media in Education and Culture [AFIMinEC]*, 2(1).
<https://doi.org/10.12681/afiinmec.25711>

Το έγκλημα στον κινηματογράφο – Μία γκανγκστερική ταινία *Ο μικρός Καίσαρας*

Δαμάλα Παρασκευή

Κοινωνιολόγος – Θεατρολόγος - Med.

damalapar@gmail.com

Abstract

This article approaches the phenomenon of crime as presented in the cinema. First, the relationship between the social sciences and cinema is discussed, how a film can be used to analyze societies and how people think about crime. Then there is the connection of crime films with the social sciences and specifically the science of cultural criminology. The concept of crime and the categories of crimes are referred to and the films that refer to crime are categorized into sub-genres. Also, one of the types of crime films is presented, specifically the gangster films, analyzing the themes, the atmosphere, the plot, the characters, the space, the aesthetics of these films. Finally, an example is given of the gangster film *The Little Caesar* (1930) directed by Mervyn LeRoy, highlighting its characteristics as a typical gangster film.

Keywords: Crime, cinema, crime movies, gangster movies, *The Little Caesar*.

Περίληψη

Το παρόν άρθρο προσεγγίζει το φαινόμενο του εγκλήματος όπως παρουσιάζεται στον κινηματογράφο. Αρχικά, αναφέρεται η σχέση των κοινωνικών επιστημών με τον κινηματογράφο, στο πώς μία ταινία μπορεί να χρησιμοποιηθεί για την ανάλυση των κοινωνιών αλλά και τον τρόπο σκέψης των ανθρώπων απέναντι στην παραβατικότητα. Στη συνέχεια γίνεται σύνδεση των ταινιών εγκλήματος με τις κοινωνικές επιστήμες και συγκεκριμένα την επιστήμη της πολιτισμικής εγκληματολογίας. Γίνεται αναφορά στην έννοια του εγκλήματος και στις κατηγορίες των εγκλημάτων και πραγματοποιείται κατηγοριοποίηση των ταινιών που αναφέρονται στο έγκλημα σε υπο-είδη. Ακόμα, παρουσιάζεται ένα από τα είδη των ταινιών με εγκλήματα και συγκεκριμένα οι γκανγκστερικές ταινίες, αναλύοντας τα θέματα, την ατμόσφαιρα, την πλοκή, τους χαρακτήρες, το χώρο, την αισθητική αυτών των ταινιών. Τέλος, δίνεται ένα παράδειγμα γκανγκστερικής ταινίας *Ο μικρός Καίσαρ* (1930) σε σκηνοθεσία του Mervyn LeRoy αναδεικνύοντας τα χαρακτηριστικά της ως χαρακτηριστική γκανγκστερική ταινία.

Λέξεις κλειδιά: Έγκλημα, κινηματογράφος, ταινίες εγκλημάτων, γκανγκστερικές ταινίες, *Ο μικρός Καίσαρ*.

1. Εισαγωγή

Η κινηματογραφική ταινία γίνεται αντικείμενο παρατήρησης ως προϊόν, ως εικόνα - αντικείμενο, γεγονός που δε μας ενδιαφέρει μόνο κινηματογραφικά αλλά και για αυτά που μαρτυρεί. Έτσι, η ανάλυσή της δεν αφορά μόνο το έργο στην ολότητά του, μπορεί να αφορά αποσπάσματα, να αναζητά «σειρές», να συνθέτει σύνολα. Όταν αναφερόμαστε σε μία ταινία δε μας ενδιαφέρει μόνο αυτή καθαυτή, αλλά και το

κοινωνικό-πολιτισμικό-οικονομικό πλαίσιο μέσα στο οποίο αναπτύχθηκε και επικοινωνεί (Ferro, 1998, 36).

Η κινηματογραφική ταινία ως σύνθεση εικόνων και ήχων δημιουργεί μία αφήγηση με αρχή, μέση και τέλος και σχηματίζει ένα σύνολο μεστών νοημάτων, στο οποίο σκιαγραφούνται σχέσεις ανάμεσα στους χαρακτήρες και παράλληλα εκδηλώνονται ιδεολογικές θέσεις και παρουσιάζονται αντιλήψεις. Οι άνθρωποι χρησιμοποιούν την κάθε αφήγηση για να γνωρίσουν τον εαυτό τους, να καθορίσουν τις μεταξύ τους σχέσεις και να κατανοήσουν τον κόσμο γύρω τους (Taylor & Bodgan, 1998, 130-134) γι' αυτό και οι αφηγήσεις αποτελούν στοιχείο στις έρευνες των κοινωνικών επιστημών. Το κινηματογραφικό έργο αποτελώντας, λοιπόν, μία αφήγηση, ένα κείμενο που διαβάζεται και μελετάται μέσα σε μία σκοτεινή αίθουσα, πρέπει να προσεγγίζεται όπως κάθε κείμενο με μορφή και περιεχόμενο (Λεμπέση, 2008, 28).

1.1 Κοινωνικές επιστήμες και κινηματογράφος

Στις μέρες μας, δε μπορούμε να αμφισβητήσουμε ότι το κινηματογραφικό έργο αποτελεί μία σημαντική πηγή για την ανάλυση των σύγχρονων κοινωνιών και των γεγονότων που συμβαίνουν μέσα σε αυτές. Διαχρονικά, όμως, ούτε οι ιστορικοί, ούτε οι κοινωνιολόγοι, ούτε και οι εγκληματολόγοι χρησιμοποίησαν τις ταινίες για αυτόν τον σκοπό. Ο Marc Ferro (2002) ισχυρίζεται ότι αυτό οφείλεται στην προτίμηση των επιστημόνων προς τις γραπτές πηγές και τεκμήρια και στο ότι θεώρησαν τη γλώσσα του κινηματογράφου δύσκολη και ακατανόητη. Οι περισσότεροι κοινωνικοί επιστήμονες αμφισβήτησαν την κινηματογραφική ταινία με την παρατήρηση ότι είναι μυθοπλασία, λογοκριμένες πληροφορίες, επικαιρότητα που τοποθετεί στο ίδιο επίπεδο τα πραγματικά γεγονότα με την κυρίαρχη μόδα μετατρέποντας έτσι τον κινηματογράφο σε ένα «εργοστάσιο ονείρων» (Λεμπέση, 2008, 10).

Ο Marc Ferro (2002) απαντά στους παραπάνω ισχυρισμούς λέγοντας ότι είναι νόμιμοι αλλά αποτελούν άλλοθι, καθώς η λογοκρισία έχει ισχυρή παρουσία και πρέπει να έχει ιδιαίτερη ερμηνευτική αξία για τις κοινωνικές επιστήμες. Ο κινηματογράφος πολλές φορές ανησυχεί και τρομοκρατεί τη δημόσια εξουσία αλλά και την ιδιωτική δύναμη, οι οποίες αντιλαμβάνονται την έντονη επιρροή των ταινιών. Η κινηματογραφική ταινία ακόμα και κάτω από έλεγχο και περιορισμούς αποτελεί μία μαρτυρία με ιδιαίτερη αξία και μοναδικά κάθε φορά μηνύματα.

Ο κινηματογράφος έχει την ικανότητα να δίνει μία εικόνα και να την κάνει αληθινή, έτσι οι θεατές αντιλαμβάνονται ότι εκείνο που βλέπουν και κατανοούν *«δεν αντιστοιχεί κατ' ανάγκη στις διακηρύξεις των ηγετών, στα σχήματα και στα συμπεράσματα των θεωρητικών. Κι έτσι αντί να υπηρετεί εικονογραφικά τους λόγους τους, ο κινηματογράφος συμβαίνει να αποκαλύπτει τη γελοιότητά τους»* (Ferro, 1998, 35). Η κάμερα δείχνει πράγματα περισσότερα από ό,τι θα ήθελε η δημόσια και ιδιωτική εξουσία να προβάλλει, δείχνει την άλλη πλευρά της κοινωνίας, τα λάθη της, τις παραδρομές της (Ferro, 1998, 35).

Βέβαια, δεν πρέπει να βλέπουμε μόνο τις εικόνες μιας ταινίας ως εικόνες μιας γνώσης ή παράδοσης, αλλά να παρατηρούμε και αυτό που δε συμβαίνει στην πραγματικότητα. Οι προθέσεις του σκηνοθέτη, οι παραδρομές του, η ιδεολογία του, αυτό που δεν έκανε ή αυτά που απέκρυψε, αποτελούν σημεία και δείκτες ανάλυσης της κοινωνίας. Η κινηματογραφική ταινία επισκιάζεται πάντα από το περιεχόμενό της και έχουμε δεδομένα που μπορούν να βοηθήσουν και να εμπλουτίσουν τις γνώσεις μας για την κοινωνία μας (Λεμπέση, 2008).

1.2 Η κινηματογραφική ταινία ως μέσο ανάλυσης των κοινωνιών

Ο δρόμος για τη μελέτη του κινηματογράφου από τους κοινωνικούς επιστήμονες ανοίγει στα τέλη της δεκαετίας του '60, εξαιτίας της δυναμικής του αλλά και επειδή αποτελεί μορφή τέχνης που εμπεριέχει και όλες τις άλλες τέχνες και βέβαια βρίσκει ανταπόκριση στις μεγάλες μάζες (Λυδάκη, 2006, 184). Ο κινηματογράφος έχει το χάρισμα και την ικανότητα να χρησιμοποιεί πλευρές άλλων μέσων, της φωτογραφίας, της μουσικής, της πραγματικότητας, της ιστορίας, του θεάτρου και να δημιουργεί κάτι νέο, διαφορετικό και ιδιαίτερο, γεγονός που διαφοροποιεί την τέχνη της μεγάλης οθόνης από άλλους τρόπους έκφρασης και της προσδίδει έναν ιδιαίτερο χαρακτήρα και μια δική της ταυτότητα (Jacobs, 2006).

Η κοινωνική ανθρωπολογία είναι η επιστήμη που πρώτη, χρησιμοποίησε ως ερευνητικό της πεδίο τον κινηματογράφο. Ορισμένοι σκηνοθέτες προσέγγισαν μεθοδολογικά και αναπαρέστησαν τους πολιτισμούς κοινωνιών χωρίς να γνωρίζουν τις θεωρίες και μεθόδους της κοινωνικής ανθρωπολογίας. Οι κοινωνικοί ανθρωπολόγοι το αντιλήφθηκαν αυτό και βοήθησαν να αναδειχθούν οι κινηματογραφικές τεχνικές αλλά και να δημιουργηθεί ένα νέο σύστημα σημασίας που να είναι παράλληλο με εκείνο της γραπτής εθνολογίας. Η προσφορά των σκηνοθετών συνίσταται στο γεγονός ότι δε *«χρησιμοποίησαν τον κινηματογράφο μόνο ως μέσο καταγραφής της ανθρώπινης συμπεριφοράς, αλλά, εκμεταλλευόμενοι τις επικοινωνιακές ιδιότητες του κινηματογράφου, παρήγαγαν σύνθετες κατασκευές της κοινωνικής εμπειρίας των ανθρώπων και προσπάθησαν να μιλήσουν οπτικά για τους πολιτισμούς και για τις κοινωνίες»* (Κερκινός, 2007, 26).

Βέβαια, οι ανθρωπολόγοι απέρριψαν συστηματικά τον κινηματογράφο ως αναλυτικό μέσο, υποβιβάζοντάς τον σε λιγότερης σημασίας ρόλους, όπως η απλή καταγραφή και η διδακτική. Ο McDougall (1998, 190) αναφέρει ότι ο λόγος για αυτήν την απόρριψη δεν οφείλεται *«στην απροθυμία τους να χρησιμοποιήσουν μια νέα τεχνολογία, αλλά σε μια αντίληψη πως η τεχνολογία προϋποθέτει μια αλλαγή προοπτικής, η οποία όμως δημιουργεί μεγάλα προβλήματα στην επιστημονική εννοιολόγηση»*. Με την ίδια λογική και άλλες δύο επιστήμες, η κοινωνιολογία και η εγκληματολογία, αντιμετώπισαν με τον ίδιο σκεπτικισμό τον κινηματογράφο.

Ο κινηματογράφος είναι μία μορφή τέχνης και όπως κάθε μορφή τέχνης αναπτύσσεται σε μία συγκεκριμένη κοινωνία. Προκειμένου να κατανοήσουμε καλύτερα την εκάστοτε κοινωνική πραγματικότητα πρέπει να μελετούμε και την αισθητική της. Ο καλλιτέχνης είναι μέρος της κοινωνίας και εκφράζει ένα κομμάτι της, καθώς από αυτήν την κοινωνία αντλεί το υλικό του (Geertz, 1983). Ο κινηματογράφος είναι μία μορφή τέχνης κατάλληλη για να μελετήσουμε την κοινωνία, καθώς γίνεται εύκολα κατανοητός και η βασική δομή του ταυτίζεται με τη δομή του πραγματικού κόσμου και με τον τρόπο που λειτουργούν οι άνθρωποι. Συνεπώς, η μελέτη του κινηματογράφου αποτελεί ένα σημαντικό μέρος της κατανόησης του κόσμου (Kracauer, 1977).

Ο Δερμεντζόπουλος (2001, 28) αναφέρει ότι η χρήση της ταινίας ως ιστορική και κοινωνική μαρτυρία αφορά τα εξής σημεία:

- Την υπάρχουσα κοινωνική κατάσταση στην οποία η ταινία ως προϊόν συμμετέχει,
- Τη θέση μέσω αυτής του παρελθόντος, ιδιαίτερα αν πρόκειται για ιστορική ταινία, αλλά και του παρόντος,
- Τη συνειδητή ή και ασυνειδητή παρέμβαση των δημιουργών και

- Τις παραστάσεις τόσο της συγχρονίας όσο και διαχρονίας που αναδεικνύονται από την ανάλυση κάθε καρέ, πλάνου – σεκάνς, σειράς ταινιών Κ.Ο.Κ.

2. Το έγκλημα στον κινηματογράφο

2.1 Ταινίες εγκλημάτων και εγκληματολογία

Οι εγκληματολόγοι και οι άλλοι κοινωνικοί επιστήμονες, όπως αναφέραμε, είχαν αγνοήσει συστηματικά τις ταινίες με θέμα το έγκλημα. Η ανάδυση όμως της πολιτισμικής εγκληματολογίας έρχεται να καλύψει το κενό που υπήρχε μεταξύ των κινηματογραφικών μελετών και της εγκληματολογίας. Η πολιτισμική εγκληματολογία ασχολείται με τις πολλαπλές διασταυρώσεις μεταξύ εγκλήματος, αποκλίνουσας συμπεριφοράς, ελέγχου του εγκλήματος καθώς και τη συμβολική του αναπαράσταση, κατ' επέκταση η μελέτη των ταινιών και των τηλεοπτικών σειρών αποτελεί μια σημαντική πτυχή της (Καποδίστρια, 2015).

Οι Hayward K., & Young J. (2004, 259-273) αναφέρουν ότι η πολιτισμική εγκληματολογία *«προσπαθεί να κατανοήσει έναν κόσμο στον οποίο ο δρόμος γράφει τα σενάρια στην οθόνη και η οθόνη γράφει τα σενάρια του δρόμου»*. Η πολιτισμική εγκληματολογία υπογραμμίζει επίσης την έλξη που ασκεί η παρανομία και την ευχαρίστηση που απορρέει από το απαγορευμένο.

Παράλληλα με την ανάδυση της πολιτισμικής εγκληματολογίας παρατηρείται μία έντονη ερευνητική κινητικότητα στο χώρο της ανάλυσης ταινιών με θέμα το έγκλημα από την αρχή του 21^{ου} αιώνα, γεγονός που έδωσε ώθηση για να αναγνωρισθεί ο κινηματογραφικός χώρος ως χρήσιμο ερευνητικό πεδίο για τη διεξαγωγή εγκληματολογικών ερευνών. Συγκεκριμένα, η Rafter (2007, 410) αναφέρει *«εάν ορίσουμε την εγκληματολογία ως την επιστήμη εκείνη που μελετά το έγκλημα και τους εγκληματίες, γίνεται ξεκάθαρο ότι η ταινία είναι μία από τις κύριες πηγές μέσα από την οποία οι άνθρωποι αντλούν τις ιδέες τους για τη φύση του εγκλήματος»*.

2.1.1 Έννοια και τυπολογία του εγκλήματος

Προτού ξεκινήσουμε να μιλάμε για τις ταινίες εγκλημάτων κρίνεται σκόπιμο να κάνουμε μία μικρή αναφορά στο τι είναι έγκλημα και ποιες είναι οι τυπολογίες του. Ο Γάλλος κοινωνιολόγος Emile Durkheim υποστήριξε την άποψη ότι το έγκλημα υπάρχει σε κάθε κοινωνία, αυτό που αλλάζει είναι η μορφή του, η ύπαρξη εγκληματικότητας είναι κάτι το φυσιολογικό (Φαρσεδάκης, 1996).

Σχετικά με την έννοια του εγκλήματος η σχετική βιβλιογραφία δε φανερώνει ομοφωνία. Συγκεκριμένα, την έννοια του εγκλήματος μπορούμε να την συναντήσουμε: Στο ηλεκτρονικό λεξικό της Πύλης για την ελληνική γλώσσα (<http://www.greek-language.gr>) όπου το έγκλημα ορίζεται ως: *«πράξη άδικη, εκούσια, αντίθετη με το νόμο, η οποία κρίνεται αξιόποινη και τιμωρείται με βάση τον ποινικό κώδικα»*. Στην επιστήμη της Κοινωνιολογίας και στο *Online Dictionary of Social Sciences* όπου αναφέρει ότι έγκλημα είναι: *«κάθε μορφή ανθρώπινης συμπεριφοράς που ορίζεται από το νόμο ως ποινική και υπόκειται σε ποινική κύρωση»*. Στη Νομική επιστήμη και συγκεκριμένα στον Ελληνικό Ποινικό Κώδικα, όπου στο άρθρο 14, παρ. 1 αναφέρει ότι: *«Έγκλημα είναι πράξη άδικη και καταλογιστή στο δράστη της, η οποία τιμωρείται από το νόμο»*. Τέλος, στην επιστήμη της εγκληματολογίας αναφέρεται ότι *«έγκλημα είναι*

παρεκκλίνουσα συμπεριφορά που προσβάλλει τις αξίες που κατά τις κοινωνικό – πολιτικές αντιλήψεις μιας κοινωνίας είναι βασικές για τη συνέχιση της ύπαρξής της, γι' αυτό η κοινωνία επιζητεί την επιβολή κυρώσεων που θίγουν σοβαρά μέχρι και θεμελιώδη αγαθά του δράστη τους» (Γιωτοπούλου-Μαραγκοπούλου, 1984, 41).

Οι τυπολογίες των εγκλημάτων αποτελούν συστήματα κατάταξης των εγκλημάτων σε διάφορες κατηγορίες. Κάθε κατηγορία περιλαμβάνει μια ομάδα εγκλημάτων τα οποία έχουν κάποια κοινά χαρακτηριστικά. Στην παρούσα εργασία θα χρησιμοποιηθεί η κατάταξη που αναφέρεται στο εγχειρίδιο του Ι. Φαρσεδάκη (1996, 42-43) και είναι η εξής:

- εγκλήματα κοινά ή παραδοσιακά,
- εγκλήματα κατά της ηθικής τάξης,
- εγκλήματα οικονομικά ή του «λευκού κολάρου»,
- εγκλήματα των εγκληματικών οργανώσεων,
- εγκλήματα τρομοκρατίας,
- εγκλήματα ψηφιακά ή του κυβερνοχώρου,
- εγκλήματα μίσους και
- εγκλήματα κρατικά ή κυβερνητικά.

2.2 Ταινίες εγκλημάτων - Έννοια και διακρίσεις

Κεντρικός άξονας των ταινιών με θέμα το έγκλημα είναι η παραβατικότητα που αφορά συνήθως εγκλήματα κατά της ζωής αλλά και γενικότερα του ποινικού δικαίου (Σκοπετέας, 2015, 200) και διακρίνονται από ένα χαρακτηριστικό δραματικό στοιχείο όπως είναι το έγκλημα και ο εγκληματίας (Pinel, 2004, 67).

Οι ταινίες με θέμα το έγκλημα δεν αποτελούν ένα ξεχωριστό κινηματογραφικό είδος αλλά περισσότερο γίνονται αντιληπτές ως ειδική κατηγορία ταινιών που περιλαμβάνει ταινίες διαφορετικού ύφους. Η ευρεία και εκτενής αυτή κατηγορία συγκεντρώνει και ενσωματώνει διαφορετικά είδη ταινιών, όπως είναι τα δικαστικά δράματα, οι αστυνομικές ταινίες, οι ταινίες με γκάνγκστερς, οι ταινίες νουάρ, οι ταινίες φυλακής κ.α (Λεμπέση, 2008). Όπως αναφέρει ο Σκοπετέας (2015, 201), αν η πλοκή παρουσιάζεται από την πλευρά του αστυνομικού ή του ερευνητή τότε πρόκειται για αστυνομική ταινία, αν προβάλλεται από την πλευρά του εγκληματία πρόκειται για ταινία υποκόσμου ή ταινία εγκληματικής προσωπικότητας, ενώ, αν παρουσιάζεται από την πλευρά του εμπλεκόμενου σε δίκη, πρόκειται για δικαστική ταινία. Τέλος, αν η παραβατικότητα αφορά εγκλήματα μεταξύ κρατών, τότε πρόκειται για ταινία κατασκοπείας.

Διάφοροι ερευνητές χωρίζουν τις ταινίες με θέμα το έγκλημα σε διάφορες κατηγορίες. Ξεκινώντας από τον Pinel (2004, 64-67) έχουμε τις εξής κατηγορίες:

- Η ταινία με αίνιγμα (ταινία μυστηρίου), η ταινία με έρευνα,
- Η ταινία με δολοφόνους,
- Η γκάνγκστερική ταινία,
- Η αστυνομική ταινία,
- Η ταινία με ντετέκτιβ, το φιλμ νουάρ,
- Η νέο-αστυνομική ταινία, το νέο-νουάρ.

Η Rafter (2006) τις κατατάσσει σε πέντε κατηγορίες με κριτήριο το ειδικότερο περιεχόμενό τους. Έτσι, έχουμε τις εξής κατηγορίες που αναφέρονται:

- στα αίτια του εγκλήματος (the causes of crime), π.χ. η ταινία *Trainspotting* (1996, σκηνοθέτης: Danny Boyle),
- σε ειδικούς, κατ' εξακολούθηση και γενικά ψυχοπαθείς δολοφόνους (slasher, serial killer and psycho movies), π.χ. η ταινία *Silence of Lambs* (1991, σκηνοθέτης: Jonathan Demme),
- στη δράση αστυνομικών (cop and detective films), π.χ. η ταινία *Dirty Harry* (1971, σκηνοθέτης: Don Siegel),
- στη διαδικασία της ποινικής δίκης (criminal law films), π.χ. η ταινία *Presumed Innocent* (1990, σκηνοθέτης: Alan Pakula) και
- στις φυλακές και στη θανατική ποινή (prison and execution films) π.χ. οι ταινίες *The Shawshank Redemption* (1994, σκηνοθέτης: Frank Darabont), *The Green Mile* (1999, σκηνοθέτης: Frank Darabont).

Στη μελέτη της για τις ταινίες εγκλημάτων, η Thompson (2007) τις διαχωρίζει σε τέσσερις χρονολογικές, κατά κάποιο τρόπο, κατηγορίες.

- Η πρώτη κατηγορία περιλαμβάνει ταινίες στις οποίες το έγκλημα παρουσιάζεται σαν αίνιγμα που χρειάζεται λύση (crime as a puzzle), η οποία δίνεται από κάποιον ερασιτέχνη/ιδιώτη αστυνομικό.
- Η δεύτερη κατηγορία περιλαμβάνει ταινίες στις οποίες τη λύση του εγκλήματος την αναλαμβάνει ένας επαγγελματίας αστυνομικός (professional crime solver) και σε αυτή περιλαμβάνονται οι ταινίες με ήρωες αστυνομικούς που διώκουν μέλη συμμοριών (gangsters) και οι οποίες εμφανίζονται από τη δεκαετία του 1930 και φτάνουν μέχρι τη δεκαετία του 1970.
- Η τρίτη κατηγορία περιλαμβάνει ταινίες που πρωτοεμφανίζονται στη δεκαετία του 1980 και υποδηλώνουν την επανεμφάνιση του film noir του μεσοπολέμου, που παρουσιάζουν τις νέες μορφές εγκληματικότητας και στις οποίες κυριαρχεί το ερωτικό θρίλερ και τα δικαστικά δράματα.
- Και τέλος, η τέταρτη κατηγορία αφορά ταινίες που αναφέρονται στους κατ' εξακολούθηση δολοφόνους.

Για τις ανάγκες της παρούσας μελέτης θα γίνει αναφορά σε ένα είδος ταινιών με θέμα το έγκλημα και συγκεκριμένα στις γκανγκστερικές ταινίες, εξαιτίας του περιορισμένου χώρου αλλά και του γεγονότος ότι οι ταινίες αυτές αντικατοπτρίζουν τις κοινωνικές συνθήκες των αρχών του 20^{ου} αιώνα στην Αμερική.

3. Ταινίες με θέμα το έγκλημα - Οι γκανγκστερικές ταινίες

3.1 Τι είναι η γκανγκστερική ταινία

Η γκανγκστερική ταινία είναι μια θεματική τάση των ταινιών με θέμα το έγκλημα, έχει κοινά στοιχεία με άλλα είδη, όπως είναι το φιλμ νουάρ και η αστυνομική ταινία. Οι ρίζες των ταινιών με γκάνγκστερς βρίσκονται στη βωβή ταινία γουέστερν, μικρού μήκους του Edwin S. Porter *Η μεγάλη ληστεία της ταχείας* (1903) (Pinel, 2004, 74).

Στην Αμερική του 19^{ου} αιώνα υπήρχε έντονη εγκληματικότητα που σχετιζόταν με τους παράνομους στην Άγρια Δύση, αλλά και με τη δράση των συμμοριών, επακόλουθο της

αύξησης του πληθυσμού των μεταναστών. Συμμορίες που πολεμούν στους δρόμους είναι μία συνηθισμένη εικόνα, όπως περιγράφει και η ταινία του Martin Scorsese *Συμμορίες της Νέας Υόρκης* (2002). Η εφαρμογή του νόμου της ποτοαπαγόρευσης είχε ως αποτέλεσμα η πώληση και η κατανάλωση του αλκοόλ να γίνεται από τον υπόκοσμο, έτσι ώστε οι λαθρέμποροι και οι εγκληματίες να ευδοκιμούν (Μπαρπάτση, 2009).

Το 1929 το χρηματιστήριο της Νέας Υόρκης καταρρέει, οδηγώντας την παγκόσμια οικονομία σε μία από τα μεγαλύτερες κρίσεις της σύγχρονης ιστορίας. Χιλιάδες πολίτες μένουν άνεργοι, μαστίζονται από οικονομικές δυσκολίες, ενώ κυρίαρχο είναι το αίσθημα της οικονομικής ανασφάλειας και της απαισιοδοξίας. Τα μεγάλα αμερικανικά κινηματογραφικά στούντιο δέχονται δυνατό χτύπημα και ορισμένα χρεοκοπούν. Όμως το Χόλιγουντ θα επιβιώσει καθώς οι ταινίες αποτελούν έναν από τους πιο δημοφιλείς τρόπους διασκέδασης και διαφυγής από τη σκληρή πραγματικότητα. Αυτή είναι η κοινωνική πραγματικότητα, η οποία και καταγράφεται στις ταινίες αυτές.

Η έλευση, επίσης, του ήχου το 1927 θα δώσει άνθιση και νέα μορφή σε διάφορα κινηματογραφικά είδη, όπως το μιούζικαλ, την ταινία τρόμου αλλά και την γκανγκστερική ταινία. Το τελευταίο είδος θα εκμεταλλευτεί αυτό το γεγονός και έτσι ακούγονται πολύ συχνά, ήχοι από πυροβολισμούς, από σειρήνες περιπολικών, από ποδοβολητά, από τροχούς αυτοκινήτων.

Στη δεκαετία του 1930, τρεις ταινίες εγκλήματος γρήγορα εδραίωσαν τη σκληρή πλευρά αυτού του είδους και εξασφάλισαν την παγκόσμια δημοτικότητά του. Η καθεμία από αυτές περιέγραφε την εκπληκτική άνοδο και τη δραματική πτώση ενός εγκληματία και όλες τους, έκαναν σταρ τους πρωταγωνιστές τους. Είναι οι ταινίες *Little Caesar* (1930, σκηνοθέτης: Mervyn LeRoy), *Public enemy* (1931, σκηνοθέτης: William Wellman) και *Scarface* (1932, σκηνοθέτης: Howard Hawks) (Shadoian, 2003).

Με την επιτυχία των τριών αυτών ταινιών, ακολούθησαν πολλές μιμήσεις, αν και λίγες ήταν ισάξιές τους (Μπαρπάτση, 2009). Οι γκανγκστερικές ταινίες δεν περιγράφουν απλώς τα χαρακτηριστικά του οργανωμένου εγκλήματος, αλλά σκιαγραφούν τις συνθήκες και τα αίτια εμφάνισης και άνθισής του, καταγράφοντας το κοινωνικοπολιτικό γίνεσθαι (Σκοπετέας, 2015). Χαρακτηριστικές ταινίες του είδους είναι: *Το χρήμα της οργής* (1956, σκηνοθέτης: Stanley Kubrick), *Ο Νονός* (1972, σκηνοθέτης: Francis Ford Copola), *Τα καλά παιδιά* (1990, σκηνοθέτης: Martin Scorsese), *Οι αδιάφθοροι* (1978, σκηνοθέτης: Brian de Palma) (Pinel, 2004, 77).

3.2 Τα θέματα των γκανγκστερικών ταινιών

Κεντρικός άξονας στις εν λόγω ταινίες αποτελεί η παράνομη δράση του ήρωα ή των ηρώων και η επιβολή του νόμου σε αυτούς. Ο Leitch (2002) σημειώνει ότι η δυναμική κάθε ταινίας εγκλήματος επικεντρώνεται στις σχέσεις τριών προσώπων: του δράστη, του θύματος και του «εκδικητή». Ο «εκδικητής», το άτομο δηλαδή που καλείται να επιβάλλει την τάξη, τις ηθικές αξίες που κυριαρχούν στην κοινωνία, το θετικό αλλά και το φυσικό δίκαιο, διαδραματίζει εξίσου σπουδαίο ρόλο στη ροή της ταινίας με τον εγκληματία. Βέβαια, η επίσημη αρχή επιβολής του νόμου διέπεται, σχεδόν στο σύνολό της, από διαφθορά, γεγονός που δυσκολεύει το ζήτημα τιμωρίας του γκάνγκστερ (Ρώμα, 2010).

Τα σενάρια των ταινιών δε βασίστηκαν σε κάποιο μυθιστόρημα όπως άλλα προγενέστερα είδη, αλλά σε ρεπορτάζ των εφημερίδων για το οργανωμένο έγκλημα και τους γκάνγκστερ της εποχής (Schatz, 2013, 128). Σφοδρή αντίδραση είχε προκαλέσει και το γεγονός ότι η ταύτιση του θεατή γινόταν με τον εγκληματία, και

μάλιστα του οργανωμένου εγκλήματος, αφού τη δική του ιστορία παρακολουθούσε (Schatz, 2013, 143).

3.3 Κοσμοθεωρία, ηθική και επικρατούσα ατμόσφαιρα στις γκανγκστερικές ταινίες

Στις ταινίες με γκάνγκστερς, οι πρωταγωνιστές είναι εντελώς ανήθικοι και κυριαρχεί η ύπουλη βία. Η προδοσία είναι ένα φαινόμενο συνηθισμένο ενώ κώδικας τιμής δεν υπάρχει, ο θάνατος μπορεί να έρθει ανά πάσα στιγμή, σε ένα σκοτεινό σοκάκι, με μία μαχαιριά πισσώπλατα, καθώς στη ζούγκλα της πόλης δεν υπάρχουν κανόνες. Αυτά τα χαρακτηριστικά έχουν οι τύποι των αντρών που στις αρχές της δεκαετίας του 1930 θεωρούνταν ήρωες (Μπαρπάτση, 2009).

Οι άνθρωποι που εκπροσωπούν τους επίσημους θεσμούς της πολιτείας είναι τόσο διεφθαρμένοι όσο και οι εγκληματίες που κυνηγούν, η κοινωνία παρουσιάζει σημεία σήψης και οι νόμοι του κράτους παραβιάζονται. Στις ταινίες αυτές κυριαρχεί και μία άλλη «έννομη τάξη», παράλληλα με αυτή του νόμιμου κράτους την οποία ορίζει ο αρχηγός της συμμορίας. Αυτός καθορίζει και τις πράξεις όλων των μελών της συμμορίας (Ρώμα, 2010).

Οι ταινίες αυτές έχουν και μία οικονομική πτυχή, φανερώνουν την άδικη και άνομη κατανομή του χρήματος στο πλαίσιο του κοινωνικο-οικονομικού συστήματος. Αναδεικνύουν την αγωνιώδη προσπάθεια των γκάνγκστερ να αποκτήσουν με παράνομο τρόπο την οικονομική δύναμη που δε μπορούν να αποκτήσουν τηρώντας τους νόμους (Ρώμα, 2010). Αναδεικνύονται με κραυγαλέο τρόπο όλες οι πτυχές της αμερικάνικης κοινωνίας της εποχής του '30, όπου κυριαρχούσε η διαπλοκή, η βία και η λατρεία για το χρήμα.

3.4 Η πλοκή και οι χαρακτήρες των γκανγκστερικών ταινιών

Η πλοκή των ταινιών είναι απλή, είναι η πορεία του φτωχού παιδιού προς τον πλούτο, που απορρίπτει τον ευθύ δρόμο για να κάνει καριέρα στο έγκλημα. Καθώς ανεβαίνει στην ιεραρχία του υποκόσμου έρχονται οι συγκρούσεις, όταν οι εχθρικές ομάδες προσπαθούν να προστατεύσουν την περιοχή τους. Όταν ο ήρωας φτάνει στο αποκορύφωμα της δύναμής του, γίνεται αδιάφορος και τεμπέλης και ένα νέο φτωχό αγόρι εμφανίζεται, τον σκοτώνει και παίρνει τη θέση του (Gomery, 1998).

Οι χαρακτήρες είναι τυποποιημένοι, σκληροί τύποι, σκληροί μπάτσοι, γυναίκες - έπαθλα, με τυποποιημένη συμπεριφορά, ομιλία, χειρονομία, ενδυμασία και έκφραση (Gomery, 1998).

Ο κεντρικός ήρωας είναι άνθρωπος που ανήκει σε μειονότητα (συνήθως μετανάστης) με χαμηλή κοινωνική θέση και επιθυμεί την άνοδό του. Η δύναμή του προέρχεται από τη θέλησή του να αποκτήσει εξουσία. Έτσι, βρίσκει κουράγιο, κόλπα και δολοφονική διάθεση για όσους τον εμποδίζουν. Έχει ηθικές αξίες που ταυτίζονται με τις αξίες της πρώτης πατρίδας του (αν είναι μετανάστης) ή και του στενού περιβάλλοντός του. Ο βασικός και μεγάλος εχθρός είναι η ίδια η κοινωνία, που δεν ανέχεται τον νόμο της ζούγκλας. Οι αντιπρόσωποι της κοινωνίας είναι η αστυνομία, οι ντετέκτιβ και σε διεθνές επίπεδο, η αντικατασκοπία. Τα σύμβολα της επιτυχίας είναι πάντα υλικά και είναι τα πολλά χρήματα, οι όμορφες και άβουλες γυναίκες, τα πολυτελή σπίτια, τα ακριβά και γυαλιστερά αυτοκίνητα κ.λπ. (Dancyger & Rush, 1995, 56).

Οι γκανγκστερικές ταινίες παρουσιάζουν τους γκανγκστερς ως εγκληματίες εξαιτίας της ανήθικης και φτωχής κοινωνίας που μεγάλωσαν, οπότε και ο εγκληματίας προκαλεί τη συμπάθεια του θεατή καθώς θεωρεί ότι δε φταίει ο ήρωας και οι πράξεις του, αλλά η σκληρή κοινωνία, στην οποία είναι δύσκολο να πετύχεις.

3.5 Ο χώρος και ο χρόνος στην γκανγκστερική ταινία

Ο χώρος, στις γκανγκστερικές ταινίες, είναι πάντα το αστικό τοπίο. Όπως λέει ο Warshaw (στο Schatz, 2013, 130), ο γκανγκστερ προσωποποιεί την πόλη – όχι την πραγματική, αλλά αυτή της φαντασίας, που είναι πολύ πιο σημαντική, καθώς είναι ο σύγχρονος κόσμος.

Οι ταινίες γκανγκστερ / εγκλημάτων διαδραματίζονται συνήθως σε μεγάλες, πολυσύχναστες πόλεις, για να δώσουν μια εικόνα του μυστικού κόσμου του εγκληματία. Η μεγάλη Αμερικάνικη πόλη του Σικάγο παρέχει το ιδανικό περιβάλλον για την ανάπτυξη του ήρωα γκανγκστερ (Gomery, 1998). Η δράση ξετυλίγεται συνήθως σε νυχτερινά τοπία, σε δρόμους με λιγοστό φωτισμό είτε μέσα σε μπαρ, σε χαρτοπαικτικές λέσχες και γενικά σε κακόφημα στέκια. Οι κακοποιοί είναι ντυμένοι πάντα με κοστούμια, είναι ιδιαίτερα κομψοί, με ακριβά κοσμήματα, έχουν πολυτελή αυτοκίνητα και όμορφες συνοδούς. Εικόνες που επαναλαμβάνονται σε αυτές τις ταινίες είναι εικόνες με δρόμους με έντονες πινακίδες νέον που αναβοσβήνουν, αυτοκίνητα που τρέχουν, σωροί με χρήματα που καταμετρούνται, φορτία με παράνομο εμπόρευμα που ξεφορτώνονται αργά τη νύχτα, συναντήσεις σε μπαρ, σε λέσχες.

Η πλοκή των ταινιών με γκανγκστερς εκτυλίσσεται στον παρόντα χρόνο, δεν υπάρχουν αναδρομές, η αφηγηματική ακολουθία δεν είναι στρεβλωμένη. Η ιστορία λαμβάνει χώρα σε μια χρονική περίοδο και ξετυλίγεται διαδοχικά. Η ιστορία του γκανγκστερ είναι μία ιστορία που έχει αρχή, μέση και τέλος, άνοδο και πτώση της δράσης, καταστροφή και επίλυση (Shadoian, 2003).

3.6 Η αισθητική της γκανγκστερικής ταινίας

Οι ταινίες με γκανγκστερς υιοθέτησαν τη σκοτεινή αισθητική του φιλμ-νουάρ. Και τα δύο είδη ταινιών έχουν ως σκηνικό χώρο το αστικό τοπίο, τη μεγάλη πόλη. Ο φωτισμός είναι χαμηλός καθώς τα πλάνα είναι συνήθως νυχτερινά, ακόμα και τα εσωτερικά. Δεσπόζουν, σε ορισμένα πλάνα, φώτα νέον που αναβοσβήνουν στο νυχτερινό τοπίο της πόλης, έντονη αντίθεση μεταξύ των φωτεινών πινακίδων και των σκοτεινών δρόμων. Οι σκιές τρέχουν στους σκοτεινούς δρόμους και στα στενά σοκάκια, συνήθως κυνηγημένες από την αστυνομία.

Οι γκανγκστερικές ταινίες αντανακλούν τις κοινωνικές συνθήκες της δεκαετίας του '30 και μετά, που δημιούργησαν τεράστιες κοινωνικές ανησυχίες, σχετικά με την φύση της εξουσίας, την έντονη εγκληματικότητα, την εκτεταμένη ανηθικότητα, την παραβίαση του νόμου, την εξωφρενική βία, την ύφεση της οικονομίας και φυσικά τη διάλυση του αμερικάνικου ονείρου. Από αυτή τη σκοτεινή κοινωνική πραγματικότητα, οι γκανγκστερικές ταινίες διαχειρίζονται τα σκοτεινά πλάσματα που αναδύθηκαν από τη διάλυση του κοινωνικού ιστού και από το χάος της δυτικής μητρόπολης.

3.7 *Little Caesar* (1930)

Από τις πρώτες γκανγκστερικές ταινίες είναι *Ο μικρός Καίσαρ* και η ιστορία της αφορά την άνοδο και την πτώση ενός γκάνγκστερ, θέμα που επαναλαμβάνεται σχεδόν σε όλες τις ταινίες του είδους. Η επιτυχία της ήταν μεγάλη και οδήγησε την επόμενη χρονιά στη δημιουργία άλλων πενήντα ταινιών με θέμα τους γκάνγκστερς (Παύλου, 2012). Αυτοί είναι και οι λόγοι επιλογής της συγκεκριμένης ταινίας στην παρούσα μελέτη.

3.7.1 Στοιχεία ταινίας

- Αυθεντικός τίτλος: *Little Caesar* – Τίτλος στα ελληνικά: *Ο άρχων του εγκλήματος*, *Ο μικρός Καίσαρας* - Βασίστηκε στο βιβλίο του: W. R. Burnett.
- Είδος: Action, Crime, Drama / Γκανγκστερική - Διάρκεια: 80 min - Γλώσσα: Αγγλικά.
- Έτος παραγωγής: 1930 - Εταιρία παραγωγής: First National Pictures - Χώρα προέλευσης: Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής - Πρώτη προβολή: 25 Ιανουαρίου 1931, Νέα Υόρκη.
- Σκηνοθεσία: Mervyn LeRoy - Σενάριο: Francis Edward Faragoh.
- Ηθοποιοί: Edward G. Robinson (Rico), Douglas Fairbanks Jr. (Joe Massara), Thomas Jackson (Flaherty), Glenda Farrell (Olga), Stanley Fields (Sam Vettori), Sidney Blackmer (Big Boy), George E. Stone (Otero), Ralph Ince (Diamond Pete Montana), Maurice Black (Arnie Lorch), William Collier Jr. (Tony).

3.7.2 Ανάλυση ταινίας

Η ταινία μας εντάσσει από την αρχή σε ένα σκηνικό παρανομίας και εγκλήματος, καθώς η πρώτη σκηνή που παρακολουθούμε είναι μία ληστεία σε βενζινάδικο. Δε βλέπουμε τι ακριβώς γίνεται καθώς σβήνουν τα φώτα και το μόνο που ακούγεται είναι οι τρεις πυροβολισμοί.

Ο Ρίκο μας συστήνεται ως έξυπνος και καταφερτζής άνθρωπος καθώς βρίσκει τρόπο να δώσει άλλοθι για την ώρα της ληστείας γυρνώντας τους δείκτες του ρολογιού του μπαρ πίσω, ενώ προβάλλει έντονα και την ιταλική του καταγωγή, παραγγέλνοντας ένα τυπικό φαγητό της πατρίδας του, σπαγγέτι. Το μεγάλο του όνειρο είναι να σταματήσει να είναι μικροκακοποιός και να γίνει αφεντικό συμμορίας στη μεγάλη πόλη. Είναι φιλόδοξος, αδίστακτος, επικίνδυνος και θέλει να γίνει κάποιος. Όπως λέει χαρακτηριστικά: «*Τα λεφτά δεν είναι το παν. Να είσαι κάποιος. Να κοιτάς κάποιον και να κάνει ό,τι του λες. Να γίνεται το δικό σου ή τίποτα. Να είσαι κάποιος*».

Η μεγάλη πόλη είναι όνειρο και για τους δύο φίλους, τον Ρίκο και τον Τζο, είναι συνώνυμο της ευτυχίας και της επιτυχίας. Εκεί γίνονται όλα και εκεί πρέπει να πάνε. Η μεγάλη πόλη για τον Τζο είναι χρήματα, διασκέδαση, «*καλές στιγμές*», φήμη και γυναίκες και εκεί που θα μπορέσει να γίνει χορευτής. Ενώ για τον Ρίκο η μεγάλη πόλη είναι το μέρος όπου θα γίνει ο αρχηγός του εγκλήματος, όπου όλοι θα τον θαυμάζουν και θα τον υπηρετούν.

Η σχέση των δύο φίλων περνά από πολλά στάδια κατά τη διάρκεια της ταινίας. Ενώ στην αρχή ο Τζο είναι μαζί με τον Ρίκο σε συμμορία, στην πορεία και καθώς γίνεται επαγγελματίας χορευτής θέλει να αποχωρήσει. Κάτι που δεν κάνει, γιατί φοβάται, αλλά στην ουσία δε συμμετέχει ενεργά. Βοηθά όμως, στη ληστεία που διοργανώνεται και αργότερα προειδοποιεί τον Ρίκο για μια ενέδρα που έχει στηθεί. Όταν ο Τζο επισκέπτεται τον Ρίκο στο ακριβό του σπίτι, ο Ρίκο τον περιφρονεί και δείχνει δυσάρεσκη για την πορεία της ζωής του. Τον κατηγορεί ότι «*μαλάκωσε*» εξαιτίας της

γυναίκας που ερωτεύτηκε και δε μπορεί να κατανοήσει το γεγονός ότι ο Τζο είναι ικανοποιημένος με αυτά που έχει καταφέρει. Θεωρεί ότι έχει προδώσει τη φιλία τους και του κάνει ακόμα μία πρόταση να συμμετάσχει στη συμμορία κάτι που ο Τζο αρνείται ακόμα μία φορά.

Το να γίνεις εγκληματίας, να γίνει μέλος μιας συμμορίας αποδεικνύεται πολύ εύκολο. Οι δυο φίλοι εντάσσονται γρήγορα στη συμμορία του Βετόρι, ο αρχηγός δε χρειάστηκε πολλά λόγια για να πειστεί.

Ο Ρίκο συστήνεται στην παρέα ως Καίσαρας Ενρίκο Μπαντέλο και το αφεντικό του δίνει το παρατσούκλι Μικρός Καίσαρ, ο Ρίκο τον κοιτά και απαντά «*Ναι, βέβαια*», μία απάντηση που συνοδεύεται από ένα βλέμμα ιδιαίτερο, ένα βλέμμα που δείχνει ότι ο Μικρός Καίσαρας δε θα παραμείνει μικρός, αλλά θα κάνει μεγάλα πράγματα.

Τα μέλη της συμμορίας, οι γκάνγκστερς φορούν κοστούμια, καπνίζουν, πίνουν και παίζουν χαρτιά. Ο ένας συμπληρώνει τον άλλον, ο ένας είναι έξυπνος, ο άλλος ικανός και γρήγορος, ο άλλος θανατηφόρος.

Οι αστυνομικοί στην ταινία *Μικρός Καίσαρας* είναι αδιάφοροι. Παρότι ακούγεται από τους εγκληματίες ότι μπορούν και συνεργάζονται με την αστυνομία, ότι το μεγάλο αφεντικό βρίσκει πάντα ένα είδος συνεργασίας με αυτούς, οι δύο εκπρόσωποι της τάξης που εμφανίζονται στην ταινία είναι καθόλα νομιμόφρονες. Είναι ανελέητοι, θέλουν να πιάσουν τους εγκληματίες, να σταματήσουν την παράνομη δράση τους. Παρακολουθούν συνεχώς την πορεία των γκάνγκστερς και φυσικά στο τέλος καταφέρνουν να τους συλλάβουν και να τους τιμωρήσουν. Ο Ρίκο δείχνει την αντιπάθειά του για τους αστυνομικούς. Στη διάρκεια της ταινίας έρχεται πολλές φορές σε σύγκρουση με τον αστυνομικό Φλάερτι. Τον αγνοεί επιδεικτικά στην κηδεία ενός μέλους της συμμορίας, του Τόνι, τον διώχνει από το πάρτι του και όταν δέχεται τον πυροβολισμό στην ενέδρα, λογομαχεί μαζί του, λέγοντάς του ότι πιθανόν αυτός να έχει στήσει την ενέδρα. Ο Φλάερτι αναφέρει ότι θα έκανε κάτι τέτοιο μόνο αν δεν ήταν αστυνομικός. Ακόμα μία φορά αποδεικνύεται ότι η αστυνομία σέβεται το νόμο και δε χρησιμοποιεί άλλα μέσα πλην της νόμιμης οδού. Επίσης, ο Φλάερτι καυχείται ότι έχει πιάσει πολλούς εγκληματίες και ότι ο Ρίκο δε θα τη γλιτώσει. Αναφέρει χαρακτηριστικά: «*Μια μέρα θα πάμε μία βόλτα μαζί και θα σου έχω φορέσει χειροπέδες*». Ο Ρίκο του αντιγυρίζει ότι κανέναν δε θα του φορέσει χειροπέδες.

Οι γκάνγκστερς παρότι δεν τηρούν το νόμο, έχουν μεταξύ τους έναν ιδιαίτερο κώδικα τιμής. Οι περιοχές δράσης, τα κλαμπ και οι άνθρωποι είναι μοιρασμένοι. Ο ένας δεν ανακατεύεται στις δουλειές του άλλου. Υπάρχει σεβασμός προς τους μεγαλύτερους σε εξουσία, όπως στον Μοντάνα που είναι το αφεντικό της βόρειας πλευρά της πόλης και όλοι δέχονται τις εντολές του μεγάλου αφεντικού χωρίς αντιρρήσεις.

Από τη συμμορία δεν αποχωρεί κανείς. Ο Αντόνιο, ο οδηγός της συμμορίας, ύστερα από τη δολοφονία του αστυνομικού Μακλούρ νοιώθει τύψεις, θέλει να φύγει από τη συμμορία, θέλει να σταματήσει την εγκληματική δράση. Η συμπεριφορά του Αντόνιο καταδεικνύει ότι οι εγκληματίες δεν ήταν πάντα κακοί. Ως παιδιά ήταν φρόνιμα, καλόκαρδα, προσεύχονταν, πήγαιναν στην εκκλησία. Η ανάμνηση αυτή φέρνει χαρά στο πρόσωπό τους αλλά και τύψεις για τη σημερινή εικόνα τους. Η μητέρα είναι το πρόσωπο που τους κρατά κοντά σε αυτήν την εικόνα.

Ο Αντόνιο θέλει να ξεφύγει από τον υπόκοσμο και τιμωρείται. Ο φόνος του γίνεται μπροστά στα σκαλιά της εκκλησίας, όπου είχε πάει για να εξομολογηθεί. Η κηδεία του όμως, είναι μεγαλοπρεπής. Ο Ρίκο, ο τιμωρός και δολοφόνος του, στέλνει το μεγαλύτερο στεφάνι.

Ο Τζο ξέρει ότι δε μπορεί κάποιος να εγκαταλείψει μία συμμορία -όπως λέει και ο ίδιος «Δεν ξέρω κανέναν που να τα έχει καταφέρει»- και δεν το προσπαθεί, συμμετέχει στις δράσεις της συμμορίας χωρίς όμως μεγάλη διάθεση.

Στην ταινία ό,τι συμβαίνει, συμβαίνει τη νύχτα. Τότε γίνονται όλα τα μεγάλα πράγματα. Οι συναντήσεις των αρχηγών των συμμοριών, οι ληστείες, η μοιρασιά της λείας, όλα τα σπουδαία γεγονότα γίνονται νύχτα.

Μεσάνυχτα γίνεται και η μεγάλη ληστεία. Είναι παραμονή Πρωτοχρονιάς και σε λίγο αλλάζει ο χρόνος. Η γιορτή στην αίθουσα του κλαμπ είναι στο αποκορύφωμά της. Ο κόσμος διασκεδάζει και χορεύει, φωνές και γέλια παντού. Στο λόμπι όμως καταφθάνει ο Ρίκο και η υπόλοιπη συμμορία και ληστεύουν το ταμείο σε απόλυτη ησυχία. Έχουμε αντίθεση ήχου και εικόνας. Από τη μία ακούγονται οι φωνές μιας γιορτής ενώ εμείς παρακολουθούμε μία βίαιη σκηνή ληστείας, με γρήγορη δράση, εναλλαγή πλάνων από πολλές οπτικές που καταλήγει στο φόνο του επιτρόπου Μακλούρ.



Εικόνα 1: Χαρακτηριστική νυχτερινή σκηνή

Χαρακτηριστική νυχτερινή σκηνή, στους δρόμους της μεγάλης πόλης, είναι και η καταδίωξη των Ρίκο και Οτέρο (μέλος της συμμορίας) από τους αστυνομικούς. Δυνατοί ήχοι από τις σειρήνες των περιπολικών και δυνατοί πυροβολισμοί από τα όπλα ακούγονται και οι δύο εγκληματίες τρέχουν στα στενά, νυχτερινά σοκάκια.

Νύχτα επίσης, είναι όταν ο Ρίκο στριμώχνεται πια από την αστυνομία και εκτελείται. Τη νύχτα κυριαρχεί το έγκλημα, η παρανομία, η διαφθορά, ενώ την ημέρα η οικογενειακή ζωή, η τάξη, η νομιμότητα.

Από τις λίγες σκηνές της ταινίας που συμβαίνουν ημέρα είναι η στιγμή που ο Ρίκο διαβάζει στην εφημερίδα για το πάρτι του και την αναγνώρισή του. Στο δρόμο κυκλοφορούν γυναίκες και μάλιστα ασυνόδευτες, άνθρωποι που εργάζονται όπως ο εφημεριδοπώλης, όλα κυλούν ήρεμα και φυσιολογικά, μέχρι που ο Ρίκο πυροβολείται. Οι άνθρωποι τρέχουν να βοηθήσουν, κάτι που δε συμβαίνει τη νύχτα όπου οι εγκληματίες μένουν μόνοι και αβοήθητοι.

Ο Ρίκο ύστερα από λίγο καιρό στη μεγάλη πόλη και ως μέλος συμμορίας, καταφέρνει να αναγνωριστεί ως αρχηγός της. Διοργανώνεται ένα επίσημο δείπνο προς τιμή του.

«Φιλία και αφοσίωση». Αυτές οι δυο λέξεις είναι γραμμένες στην κάρτα που δίνει ο Βετόρι στον Ρίκο, ο παλιός αρχηγός, στο νέο αρχηγό. Δυο λέξεις με μεγάλο νόημα που εδώ όμως το χάνουν. Φιλία και αφοσίωση, ιδέες που στην ταινία ακολουθούν μόνο τη δύναμη και την εξουσία και όχι τον άνθρωπο.

Οι θορυβώδεις, άξεστοι και αγενείς μαφιόζοι που παρευρίσκονται στο δείπνο, αντανακλούν τη χαμηλή κοινωνική τους προέλευση και την έλλειψη ανατροφής. Του δίνουν ένα πολύτιμο δώρο, ένα ακριβό ρολόι, το οποίο όμως αποδεικνύεται κλεμμένο. Τον επευφημούν να βγάλει λόγο εξαιτίας του συνθήματος που δίνεται και όχι από πραγματική εκτίμηση στο πρόσωπό του. Ο Ρίκο σηκώνεται και εκφράζεται για τον εαυτό του αμήχανα, ψάχνοντας να βρει τις κατάλληλες λέξεις και αυτές που τελικά χρησιμοποιεί δε σημαίνουν τίποτα.

Το δείπνο αποθανατίζεται από μία φωτογραφία που δημοσιεύεται στην εφημερίδα. Τώρα όλοι ξέρουν ότι ο Ρίκο είναι αρχηγός, ότι ανεβαίνει στην κοινωνία. Σχήμα οξύμωρο: Αρχηγός συμμορίας – υπόκοσμος και άνοδος στην κοινωνία. Σε αυτή τη σκηνή ο Μοντάνα προοικονομεί ότι η πτώση θα έρθει, καθώς του λέει ότι δεν έπρεπε να βγάλει αυτή τη φωτογραφία. «Μοντάνα: Ήταν λάθος κίνηση Ρίκο, αυτό το φλας. Από αυτό μπορεί να σε πιάσουν!»

Ο Ρίκο την άλλη μέρα, έχοντας διαβάσει στην εφημερίδα για την αναγνώρισή του, περπατά στο δρόμο και νοιώθει ότι η πόλη του ανήκει, ότι έχει γίνει κάποιος, έχει γίνει αυτό που ονειρευόταν. Τα έχει καταφέρει καλά.

Αυτό σηματοδοτείται και από τα υλικά αντικείμενα που αρχίζει και αποκτά. Φορά καινούργια και ακριβά κοστούμια, καπνίζει πούρα, φορά χρυσά κοσμήματα, αποκτά και νέο σπίτι, μεγάλο και φυσικά έναν μπάτλερ.

Ο Ρίκο είναι σκληρός, αποφασισμένος, τολμηρός, δε φοβάται τίποτα. Στη σκηνή που δοκιμάζει το νέο του κοστούμι είναι ανεβασμένος πάνω στο τραπέζι. Συμβολίζεται έτσι η άνοδός του, ένας «μικρός» άντρας που «μεγάλωσε» από τη δική του προσπάθεια και φιλοδοξία. Από κάτω βρίσκεται ο Οτέρο, ο ακόλουθός του και θαυμαστής του, ο άνθρωπος που τον υποστηρίζει.



Εικόνα 2: Ο μικρός άντρας μεγάλωσε

Η πρώτη φορά που ο Ρίκο αμφιβάλλει, φοβάται και δεν τολμά να κάνει αυτό που έχει πει, είναι όταν απειλεί τον φίλο του Τζο. Ένα κοντινό πλάνο της κάμερας δείχνει τα βουρκωμένα μάτια του Ρίκο και την αδυναμία του να σκοτώσει τον Τζο. Η δύναμη της φιλίας υπερισχύει.

Στην ταινία εμφανίζονται δύο γυναίκες. Η πρώτη είναι η Όλγα, η χορεύτρια και φίλη του Τζο. Είναι ο άνθρωπος που ουσιαστικά καταδίδει τον Ρίκο στην αστυνομία κι

εξαιτίας της ξεκινά η πτώση του. Ο Ρίκο δε φαίνεται να συμπαθεί ιδιαίτερα τις γυναίκες, θεωρεί ότι κάνουν τον άντρα μαλακό, «softy», άχρηστο. Αντίστοιχη άποψη έχει και για τον έρωτα: «Ερωτες και σαχλαμάρες!». Ακόμα μία γυναίκα βοηθά την πτώση του και είναι η ιδιοκτήτρια του μανάβικου όπου κρύβεται ο Ρίκο ύστερα από την καταδίωξη του από την αστυνομία. Είναι ένα κρησφύγετο της συμμορίας, όπου κρύβουν χρήματα. Η ιδιοκτήτρια δε δέχεται να βοηθήσει τον Ρίκο και δεν του δίνει τα χρήματα που έχουν εκεί παρά μόνο 150 δολάρια. Αφήνει τον Ρίκο αβοήθητο.

Η γυναίκα στις γκανγκστερικές ταινίες γίνεται μάρτυρας του εγκλήματος, όπως η Όλγα, η οποία γνωρίζει τη δράση του φίλου της Τζο, γίνεται θύμα ή βιολογικό στήριγμα του εγκληματία, όπως η μητέρα του Αντόνιο ή διακοσμητικό εξάρτημα στις κοινωνικές εμφανίσεις του. Γενικά όμως, ο γκάνγκστερ αποστρέφεται τις γυναίκες και τρομάζει από την οικογένεια (Κολοβός, 1989)

Μέσα στην ταινία παρακολουθούμε την πτώση τριών εγκληματιών. Ο Βετόρι, ο Άρνι, ο Μοντάνα είναι γκάνγκστερς. Τους βλέπουμε να είναι αφεντικά του υποκόσμου, να τα καταφέρνουν καλά, ώσπου να έρθει η πτώση. Ο πρώτος καθαιρείται από τα μέλη της συμμορίας του και μετά συλλαμβάνεται, ο δεύτερος αποχωρεί ύστερα από απειλές και ο τρίτος καθαιρείται από το μεγάλο αφεντικό. Τίποτα δε μένει στη θέση του για πολύ καιρό. Όλοι χάνουν ό,τι έχουν καταφέρει. Τίποτα δεν τους ακολουθεί, ούτε τα χρήματα, ούτε τα υλικά αντικείμενα, ούτε και οι άνθρωποι που θεωρούσαν ομάδα τους. Μένουν μόνοι. Κάποιος άλλος θα πάρει τη θέση τους.

Κάπως έτσι έρχεται και η στιγμή της πτώσης του Ρίκο, πλέον δεν είναι μεγάλος, είναι ένας φυγάς και κρύβεται από την αστυνομία. Καταλήγει σε ένα υπνωτήριο, βρώμικος, με τα μαλλιά του αχτένιστα, μεθυσμένος, αυτός που αρνιόταν πεισματικά να πιει, σε άθλια κατάσταση. Ακόμα και τώρα όμως δε μπορεί να χωνέψει ότι οι άλλοι θεωρούν ότι φοβήθηκε, ότι ξόφλησε και έτσι τηλεφωνώντας στον Φλάερτι προδίδει το μέρος που βρίσκεται. Περιπλανιέται στους σκοτεινούς δρόμους της πόλης με το κεφάλι κατεβασμένο και όταν ακούει τα αυτοκίνητα της αστυνομίας να πλησιάζουν κρύβεται πίσω από μία αφίσα του δρόμου. Πυροβολείται και πέφτει κάτω, αλλά ακόμα κι έτσι καυχιέται στον Φλάερτι ότι κανείς δεν του φόρεσε χειροπέδες.

Το τέλος, η πτώση του γκάνγκστερ Ρίκο έχει έρθει. Ο μικρός Καίσαρας πεθαίνει. Η ταινία κλείνει με μία ακόμα αντίθεση εικόνας και συναισθήματος. Ένα πλάνο δείχνει μία αφίσα ενός μουσικοχορευτικού έργου με πρωταγωνιστές την Όλγα και τον Τζο.



Εικόνα 3: Το τέλος του Ρίκο

Ο Ρίκο είναι επιβλητικός, ο κόσμος της ταινίας του ανήκει. Τον παρακολουθούμε σε όλη του την πορεία γοητευμένοι. Είναι ένας χαρακτήρας που θαυμάζουμε αλλά και περιφρονούμε, ένας ήρωας έξυπνος αλλά και ανόητος, ένας χαρακτήρας που χρειαζόμαστε αλλά και πρέπει να απορρίψουμε. Είναι ο Καίσαρ Ενρίκο Μπαντέλο και αυτό είναι το τέλος του.

Βιβλιογραφία

- Γιωτοπούλου-Μαραγκοπούλου, Α., (1984). *Εγχειρίδιο εγκληματολογίας, τ.Α*. Αθήνα: Νομική Βιβλιοθήκη.
- Δερμεντζόπουλος, Χ., (2001). Κινηματογραφική ταινία και ιστορική πραγματικότητα: μια παράλληλη ιστορία. *Ουτοπία*, τ. 47, pp. 25-32.
- Dancyger, K. & Rush, J., (1995). *Alternative Scriptwriting*. London: Focal Press.
- Ferro, M., (1998). Το φιλμ και οι κινηματογραφικές πηγές ως μέσα για την ανάλυση των κοινωνιών, στο Νικολακάκης Γεώργιος (επιμ.) *Εθνογραφικός κινηματογράφος και ντοκιμαντέρ*. Αθήνα: Αιγόκερως, pp. 29-37.
- Ferro, M., (2002). *Κινηματογράφος και ιστορία*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Geertz, C., (1983). *Local Knowledge*. New York: Basic Books.
- Gomery, D., (1998). *Η ιστορία του κινηματογράφου*. Αθήνα: Έλλην.
- Hayward, K. & Young, J., (2004). Cultural Criminology: Some notes on the Script. *Theoretical Criminology, Τόμος 3*, pp. 259-273.
- Jacobs, L., (2006). *Τα εκφραστικά μέσα στον κινηματογράφο*. Αθήνα: Καθρέφτης.
- Καποδίστρια, Β.Χ., (2015). *Η πολιτισμική εγκληματολογία και η κατασκευή της έννοιας του εγκλήματος και του εγκληματία*. Διπλωματική εργασία. Αθήνα: Πάντειο Πανεπιστήμιο.
- Κερκινός, Δ., (2007). Εθνογραφικός κινηματογράφος: Από την παρατήρηση στη συμμετοχή. *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 122Α, pp. 23-52.
- Κολοβός, Ν., (1989). *Η γυναίκα στον κινηματογράφο*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Kracauer, S., (1977). *Η θεωρία του κινηματογράφου*. Αθήνα: Κάλβος.
- Λεμπέση, Μ., (2008). *Κινηματογραφική αφήγηση και φαντασία για το έγκλημα. Ένα υπόδειγμα αναλυτικής ερμηνευτικής προσέγγισης. Η κινηματογραφική ταινία «Η Μάνρη Ντάλια»*. Διπλωματική εργασία. Αθήνα: Πάντειο Πανεπιστήμιο.
- Λυδάκη, Α., (2006). Το Δέντρο που πληγώναμε: Το πρώτο μας σύμπαν. Στο: *Πιάσε με αν μπορείς...Η παιδική ηλικία και οι αναπαραστάσεις της στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο*. Αθήνα: Αιγόκερως, pp. 184-199.
- Leitch, T., (2002). *Crime films*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Μπαρπάτση, Μ., (2009). Από το παρελθόν στο παρόν. Οι γκανγκστερικές ταινίες, στο Τσουραμάνης Χρήστος (επιμ.), *Το έγκλημα στη θεωρία, στην πραγματικότητα, στον κινηματογράφο*. Αθήνα: s.n., pp. 162-192.
- MacDougall D., (1998). *Trancultural Cinema*, Princeton, Princeton University Press.
- Pinel, V., (2004). *Σχολές, κινήματα και είδη στον κινηματογράφο*. Αθήνα: Μεταίχμιο.

- Ρώμα, Σ., (2010). «American gangster»: η ταινία μέσα από εγκληματολογικό πρίσμα. *The Art of Crime, Issue 16*.
- Rafter, N., (2006). *Shots in the Mirror*. New York: Oxford Univ. Press.
- Rafter, N., (2007). Crime, Film and Criminology: Recent Sex-Crime Movies. *Theoretical Criminology*, 11(3), pp. 403-420.
- Παύλου, Α. *Το είδος του γκαγκστερικού φιλμ της δεκαετίας του '30 και Ο Νονός του Κόπολα*. Διαθέσιμο στο: <https://savvaspavlou.wordpress.com/2012/11/23/2012/11/23/το-ειδος-του-γκαγκστερικού-φιλμ-της-δε/>
- Σκοπετέας, Ι., (2015). *Η δημιουργία της μυθοπλαστικής αφήγησης και τα Είδη των κινηματογραφικών ταινιών*. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών.
- Schatz, T., (2013). *Τα Είδη ταινιών του Χόλιγουντ*. Θεσσαλονίκη: University.
- Shadoian, J., (2003). *Drems and dead ends, The American gangster film*. New York: Oxford University Press.
- Taylor, S. & Bodgan, R., (1998). *Introduction to Qualitative Research Methods*. New York: John Wiley and Sons.
- Thomson, K. M., (2007). *Crime Films – Investigating the Scene*. London: Wallflower.
- Φαρσεδάκης, Ι., (1996). *Στοιχεία εγκληματολογίας*. Αθήνα: Νομική βιβλιοθήκη.