

Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες

Τεύχος #5-7 (2019-2021): Κινηματογράφος και ιστορία: η μνήμη μιας χώρας και οι χώρες της μνήμης



Ο Άνθρωπος του τρένου, των Ντίνου Δημόπουλου και Γιάννη Μαρή: ιστορία, τραύμα και αφήγηση σε ένα μεταπολεμικό φιλμ νουάρ

Άννα Πούπου

doi: [10.12681/30778](https://doi.org/10.12681/30778)

Βιβλιογραφική αναφορά:

Πούπου Ά. (2022). Ο Άνθρωπος του τρένου, των Ντίνου Δημόπουλου και Γιάννη Μαρή: ιστορία, τραύμα και αφήγηση σε ένα μεταπολεμικό φιλμ νουάρ. *Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες*, 101-110. <https://doi.org/10.12681/30778>

ANNA ΠΟΥΠΟΥ

Ο Άνθρωπος του τρένου, των Ντίνου Δημόπουλου και Γιάννη Μαρή: ιστορία, τραύμα και αφήγηση σε ένα μεταπολεμικό φιλμ νουάρ

Περίληψη

Ο Άνθρωπος του τρένου (Ντίνος Δημόπουλος 1958) σε σενάριο του Γιάννη Μαρή έχει θεωρηθεί ως ένα από τα καλύτερα ελληνικά φιλμ νουάρ με στοιχεία ψυχολογικού θρίλερ και έμφαση στη γυναικεία οπτική. Καθώς μεγάλο μέρος της ταινίας διαδραματίζεται στην περίοδο της κατοχής, θίγει την προβληματική της λήθης, της απωθμένης ανάμνησης και της επιβεβλημένης συναίνεσης, ενώ μπορεί να ερμηνευτεί ως μια από τις καλύτερες αλληγορίες του παλιού ελληνικού κινηματογράφου οι οποίες πραγματεύτηκαν το τραύμα και την αποσιώπηση της Αντίστασης και του Εμφυλίου. Με σημείο εκκίνησης την γενικότερη θεώρηση των κινηματογραφικών ειδών εγκλήματος και μυστηρίου ως έκφραση των ιστορικών και κοινωνικοπολιτικών ανησυχιών μέσα στις οποίες παράχθηκαν και καταναλώθηκαν, το κείμενο θα εξετάσει τις αφηγήσεις της βιωμένης ιστορικής εμπειρίας σε σχέση με την εποχή του, το θέμα της επιστροφής στην περίοδο της κατοχής ως μοτίβο στα σενάρια του Γιάννη Μαρή, τη μεταφορά των συμβάσεων του θρίλερ σε ελληνικούς «τόπους μνήμης» που προκαλούν δέος και εγείρουν ζητήματα πολιτισμικής μνήμης, και θα συσχετίσει την ταινία με αντίστοιχα παραδείγματα του ευρωπαϊκού μεταπολεμικού κινηματογράφου.

Λέξεις Κλειδιά: Φίλμ νουάρ, θρίλερ, μεταπολεμικός ευρωπαϊκός κινηματογράφος τέχνης, λογοτεχνία και κινηματογράφος, φύλο και κινηματογράφος.

Ο Άνθρωπος του τρένου (Ντίνος Δημόπουλος 1958) σε σενάριο του Γιάννη Μαρή έχει θεωρηθεί ως ένα από τα καλύτερα ελληνικά φιλμ νουάρ με στοιχεία ψυχολογικού θρίλερ και έμφαση στην γυναικεία οπτική. Καθώς μεγάλο μέρος της ταινίας διαδραματίζεται στην περίοδο της κατοχής, θίγει την προβληματική της λήθης, της απωθμένης ανάμνησης και της επιβεβλημένης συναίνεσης, ενώ μπορεί να ερμηνευτεί ως μια από τις καλύτερες αλληγορίες του παλιού ελληνικού κινηματογράφου για το τραύμα και την αποσιώπηση της Αντίστασης και του Εμφυλίου. Στην ταινία εντοπίζουμε μια από τις πιο πρωτότυπες χρήσεις του αφηγηματικού εργαλείου της αναδρομής στο παρελθόν που συναντάμε στον ελληνικό κινηματογράφο αυτής της περιόδου. Με σημείο εκκίνησης την γενικότερη θεώρηση των κινηματογραφικών ειδών εγκλήματος και μυστηρίου ως έκφραση των ιστο-

ρικών και κοινωνικοπολιτικών ανησυχιών μέσα στις οποίες παράχθηκαν και καταναλώθηκαν, το κείμενο θα εξετάσει τις αφηγήσεις της βιωμένης ιστορικής εμπειρίας σε σχέση με την εποχή του, το θέμα της επιστροφής στην περίοδο της κατοχής ως μοτίβο στα σενάρια του Γιάννη Μαρή, τη μεταφορά των συμβάσεων του θρίλερ σε ελληνικούς «τόπους μνήμης»¹ που προκαλούν δέος και εγείρουν ζητήματα πολιτισμικής μνήμης, και θα συσχετίσει την ταινία με αντίστοιχα παραδείγματα του ευρωπαϊκού μεταπολεμικού κινηματογράφου.

Ο ρόλος του κινηματογράφου ως παράγοντας της ιστορικής μνήμης ή ως ιστορικό τεκμήριο έχει ήδη από τη δεκαετία του 1970 θεωρηθεί αδιαμφισβήτητος από ιστορικούς και θεωρητικούς κινηματογράφου. Ωστόσο, τις περισσότερες φορές γίνονται αντικείμενο έρευνας

οι ταινίες, υπό την οπτική της ιστορικότητάς τους, οι οποίες στηρίζονται σε εμβληματικά ιστορικά γεγονότα ή τοποθετούνται σε ένα μακρινό, επικό ή εθνικά νοηματοδοτημένο παρελθόν. Συνήθως, πρόκειται για ταινίες που ανήκουν στο είδος του heritage film, στο είδος της ταινίας νοσταλγίας ή στην ευρύτερη κατηγορία της ταινίας εποχής. Οι ταινίες της τελευταίας κατηγορίας συχνά στηρίζονται σε αναγνωρισμένα και αξιόλογα κείμενα, τα οποία, κατά κάποιον τρόπο, αποτελούν κομμάτι τις πολιτιστικής κληρονομιάς και είναι αναγνωρίσιμοι κοινοί τόποι τόσο για τους αναγνώστες, όσο και τους θεατές. Υπό αυτήν την έννοια, μεγάλο μέρος των ιστορικών προσεγγίσεων της κινηματογραφικής αφήγησης επικεντρώνεται σε έργα τα οποία τοποθετούνται εντός του κανόνα της υψηλής πολιτισμικής δημιουργίας. Πώς χωράει σε αυτήν τη συζήτηση, ωστόσο, η επίκαιρη καταγραφή, ο στοχασμός για το πολύ πρόσφατα βιωμένο παρελθόν, η ιστορικότητα του εφήμερου και η προσήλωση του κινηματογράφου στην καταγραφή του παρόντος χρόνου, που θα μετατραπεί μεταγενέστερα σε ιστορικό τεκμήριο;

Σπανιότερα τυγχάνουν αντίστοιχης εξέτασης ταινίες που ανήκουν σε πιο εμπορικά είδη, τα οποία χωρίς να φέρουν στην εποχή τους την αξίωση της ιστορικής ταινίας, σήμερα αποκτούν σημασία και μπορούν να παρέχουν στον σημερινό θεατή μια διεισδυτική ματιά στον τρόπο θεώρησης του πρόσφατου παρελθόντος της στιγμής που κατασκευάστηκαν. Ένα από τα καλύτερα παραδείγματα δίνει ο Μαρκ Φερρό: ο ιστορικός ξεφεύγει από την ανάλυση του κανόνα των ιστορικών ταινιών που αναπαράγουν, ανακατασκευάζουν και επανανοηματοδοτούν ιστορικά γεγονότα ή που διασκευάζουν αναγνωρισμένου κύρους λογοτεχνικές πηγές. Αντίθετα, στρέφει το βλέμμα του στην κοινωνική είδηση ως παράγοντας ερμηνείας κοινωνικών μηχανισμών, και στην αξιοποίησή της από τον κινηματογράφο. Σημειώνει χαρακτηριστικά «πώς να κινητοποιήσει τους ερευνητές η ασήμαντη κοινωνική είδηση στη στήλη των ποικιλιών που αφορά ένα ή δύο πρόσωπα και δεν μεταβάλλει τον ρου της ιστορίας, ούτε βέβαια τροποποιεί τις οικονομικές και κοινωνικές δομές; [...] Η κοινωνική είδηση έχει απομείνει η παραμελημένη ορφανή της ιστορίας.»² Έτσι, στο γνωστό του κείμενο ασχολείται με την ανάλυση της ταινίας εγκλήματος *M (Ο δολοφόνος του Ντύσελντορφ, 1932)* του Fritz Lang, που χρησιμοποιεί ως πρώτη ύλη την δημοσιογραφική παρουσίαση αντίστοιχων εγκλημάτων στον τύπο της εποχής. Μέσα από αυτήν τη προσέγγιση, που στηρίζεται και στην προηγούμενη ερμηνεία του Siegfried Kracauer, η ταινία αναδεικνύεται ως μια ανατομία των αντιφάσεων της κυβέρνησης της Βαϊμάρης και ως ένας οξυδερκής σχολιασμός των ιδεολογημάτων που συνεπικουρούν στην άνοδο του ναζισμού.

Ο Kracauer, ως κριτικός παρατηρητής της καθημερινής ζωής και των φαινομένων της μαζικής κουλτούρας μέσα από τα δημοσιογραφικά του κείμενα, γράφει στη δεκαετία του 1920 μια φιλοσοφική πραγματεία για το αστυνο-

μικό μυθιστόρημα η οποία εκείνη την εποχή στερούταν οποιουδήποτε λογοτεχνικού ή πολιτισμικού κύρους. Σε αυτήν τη μελέτη εντοπίζει στους συγγραφείς της εποχής του, ανεξάρτητα από την εθνική τους καταγωγή και τη γλώσσα στην οποία γράφουν, έναν κοινόν τόπο, την «ιδέα της εντελώς εξορθολογισμένης πολιτισμένης κοινωνίας, την οποία κατανοούν μέσω μιας ριζικά μεροληπτικής σύλληψης και ενσαρκώνουν μέσω της αισθητικής διάθλασης. Σ' αυτά τα μυθιστορήματα δεν προέχει η φυσιολογική πιστή αναπαράσταση αυτής καθεαυτήν της πραγματικότητας που ονομάζεται πολιτισμός, αλλά μάλλον εξαρχής η προβολή του διανοητικού χαρακτήρα αυτής της πραγματικότητας».³ Στρέφοντας το βλέμμα στο εγκόσμιο, το επιφανειακό και το εφήμερο, στο κοινό και στο τυποποιημένο, τα διασκεδαστικά αυτά μυθιστορήματα κατασκευάζουν μια τρομακτική διάθλαση μιας κοινωνίας την οποία ορίζει η λογική και στην οποία θριαμβεύει η «αδέσμευτη διάνοια»⁴. Η στενή σχέση ανάμεσα σε αυτήν τη διάθεση καταγραφής του παρόντος χώρου και χρόνου, της δημοσιογραφικής γραφής και της αστυνομικής μυθοπλασίας θα συμπληρωθεί με τον καλύτερο τρόπο με την εμφάνιση των κινηματογραφικών ειδών εγκλήματος και μυστηρίου και κυρίως με την εμφάνιση του φιλμ νουάρ.

Τα δημοφιλή μυθιστορήματα του συγγραφέα, δημοσιογράφου και αρχισυντάκτη Γιάννη Μαρή δημοσιεύονται σε εφημερίδες ή ευτελείς εκδόσεις τσέπης⁵ από τη δεκαετία του 1950 με μεγάλη επιτυχία. Αν και στην εποχή τους δεν διεκδίκησαν ένα λογοτεχνικό κύρος που να ξεπερνά τα όρια της pulp λογοτεχνίας και του διασκεδαστικού αστυνομικού αναγνώσματος, αναπαριστούν στοιχεία της περιόδου, όπως π.χ. η ανοικοδόμηση που αποτυπώνει τα αντιφατικά χαρακτηριστικά της εποχής, το έμφυλο και του κοινωνικό άγχος των αναγνωστών, τους αυτοπεριορισμούς του είδους, τις αποσιωπήσεις και τα κενά που αφήνει ο συγγραφέας. Ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της γραφής του Μαρή είναι η σχέση του με τον δημοσιογραφικό λόγο, ο οποίος προσθέτει σε αυτά τα μυθιστορήματα το άγχος της επικαιρότητας, την απεγνωσμένη προσπάθεια να σταθεί διαρκώς μπροστά από τις εξελίξεις και με αυτόν τον τόπο να αποτυπώσει την πολιτιστική ζωή, τους τρόπους διασκέδασης, τη μόδα και το lifestyle της αθηναϊκής νεωτερικότητας. Τα μυθιστορήματα αυτά αλιεύουν χαρακτήρες, καταστάσεις και περιστατικά όχι μόνο από το αστυνομικό δελτίο, αλλά και από τις πολιτιστικές σελίδες, από τις στήλες κοινωνικού σχολιασμού και κουτσομπολιού και φυσικά από τις διαφημιστικές τοποθετήσεις και καταχωρίσεις που βρίσκει κανείς στις σελίδες των εφημερίδων. Ο Μαρής φαίνεται να μετατρέπει σε μυθοπλαστικό υλικό, όσο το δυνατόν πιο γρήγορα και επίκαιρα, το σύμπαν το οποίο κατασκευάζει ο δημοσιογραφικός και διαφημιστικός λόγος, την ίδια την εφημερίδα. Στα τέλη της δεκαετίας του 1950 ο Μαρής θα μετατρέψει ο ίδιος τα μυθιστορήματά του σε σεναρία, ταινίες άλλων δημιουργών θα βασιστούν σε δικά του κείμενα, χωρίς την δική του εμπλοκή ως σεναριογράφου. Συνολικά πάνω από είκοσι τρεις ταινίες βασίζονται σε μυθιστορήματα

του Μαρή: το *Έγκλημα στο Κολωνάκι* (Αλιφέρης 1959) και *Έγκλημα στα Παρασκήνια* (Κατσουρίδης 1960) θα εγκαινιάσουν έναν κύκλο αστυνομικών θρίλερ που θα συνεχιστεί έχοντας απήχηση στο κοινό και κατά τη δεκαετία του 1960 και που θα αποτελέσουν την ελληνική, κάπως καθυστερημένη χρονολογικά, εκδοχή του φιλμ νουάρ.

Το κλασικό αμερικάνικο φιλμ νουάρ γεννιέται ως είδος μέσα στον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο και αναπτύσσεται σε όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 1940, αποτυπώνοντας το πέρασμα από την κρίση του πολέμου στην μεταπολεμική απογοήτευση. Μέσα από τις θεματικές του εγκλήματος, της προδοσίας, της αμφιβολίας, της ετερότητας και της απόρριψης, αντανακλά τα κοινωνικά άγχη της μεταπολεμικής αμερικάνικης κοινωνίας, ιδιαίτερα στα χρόνια του Μακαρθισμού, της ψυχροπολεμικής περιόδου και των αντικομμουνιστικών διώξεων. Αποτελεί κατά κάποιον τρόπο τον «μαύρο καθρέφτη» του Χόλυγουντ,⁶ σε μια εποχή που οι αμερικάνικες ταινίες εξυμνούν τον πατριωτισμό, την επιστροφή στην μεταπολεμική ανάπτυξη, τις αξίες της πυρηνικής οικογένειας, τον καταναλωτισμό και την ευημερία. Το ελληνικό νουάρ, αν και πιο κοντά στις παραδοσιακές δομές του αστυνομικού «whodunit» κρύβει και αυτό στιγμές κριτικής απέναντι σε πτυχές του μεταπολεμικού προτάγματος της πλασματικής ευημερίας στην περίοδο της ανοικοδόμησης, ενώ ταυτόχρονα ανασύρει γεγονότα του πρόσφατου παρελθόντος, τραυματικές εμπειρίες, αποσιωπήσεις, εξαφανίσεις και προδοσίες, και επιστρέφει στη μακρά δεκαετία του 1940 στην οποία εντοπίζονται συνήθως οι αιτίες που σπρώχνουν στο έγκλημα.

Τραύμα, αφήγηση και γυναικείο βλέμμα στο ψυχολογικό θρίλερ

Πολλά από τα μοτίβα του κλασικού φιλμ νουάρ της δεκαετίας του 1940, όπως π.χ. η έμφαση στις έμφυλες σχέσεις και η φιγούρα της δυναμικής και επικίνδυνης femme fatale, έχουν συσχετισθεί με την αύξηση της γυναικείας συμμετοχής στο εργατικό δυναμικό της Αμερικής, την «κατάληψη» ανδροκρατούμενων έως τότε θέσεων από γυναίκες, είτε ως στελέχη σε επιχειρήσεις (ακόμη και σε διοικητικές θέσεις) είτε ως εργάτριες στη βαριά βιομηχανία.⁷ Μια από τις βασικές θεματικές του φιλμ νουάρ είναι ακριβώς αυτό το άγχος που δημιουργείται από την επιστροφή των βετεράνων που έρχονται αντιμέτωποι με δείγματα αυτής της ενδυνάμωσης και χειραφέτησης. Εκτός από την δυναμική καταστροφική γυναίκα, μια αντίστοιχα εμβληματική μορφή αυτών των ταινιών⁸ είναι ο αποτυχημένος, αδύναμος, ασταθής και περιθωριακός loser, ένας άνδρας που δεν βρίσκει ακριβώς τη θέση του στην μεταπολεμική κοινωνία, συχνά μετά την τραυματική του εμπειρία ως στρατιώτης. Στην καθιέρωση αυτού του είδους συμβάλει και το γεγονός ότι κατά τη διάρκεια του πολέμου αυξάνεται η συμμετοχή γυναικών σε όλα τα κινηματογραφικά επαγγέλματα. Πίσω από εμβληματικά φιλμ νουάρ

έχουμε συχνά γυναίκες σεναριογράφους, παραγωγούς, βοηθούς σκηνοθετών, ακόμη και διοικητικά στελέχη, οι οποίες τονίζουν ιδιαίτερα την λεγόμενη «γυναικεία οπτική γωνία», ένα ζητούμενο εκείνης της εποχής λόγω της κατεύθυνσης και αναφοράς τους σε ένα μεγαλύτερο και πλέον οικονομικά αναβαθμισμένο γυναικείο κοινό.⁹ Πολύ σύντομα ωστόσο, από το τέλος του πολέμου και έπειτα, ο λόγος σχετικά με τη γυναικεία συμμετοχή στην εργασία αντιστρέφεται, οι γυναίκες αρχίζουν να θεωρούνται υπεύθυνες για την αύξηση της ανεργίας, χαρακτηρίζονται ως πλεονάζον εργατικό δυναμικό, εκδιώχνονται και αναγκάζονται να επιστρέψουν στα οικιακά και οικογενειακά τους καθήκοντα.¹⁰ Διαβάζει κανείς για παράδειγμα στο δημόσιο λόγο επικρίσεις, σύμφωνα με τις οποίες το να κρατά γυναίκα μια υψηλή διοικητική θέση, ενώ υπάρχουν άνδρες που είχαν υπηρέτησι άνεργοι, θεωρείται δείγμα αντιπατριωτισμού.¹¹

Στις αμερικάνικες ταινίες της εποχής διακρίνεται πολύ έντονα αυτή η ένταση που οφείλεται στην απότομη μεταστροφή των προβαλλόμενων προτύπων και την αλλαγή παραδείγματος. Από το 1940 έως το 1946 παράγεται μία πλειάδα ταινιών θρίλερ και μυστηρίου που τονίζουν την γυναικεία ματιά μέσα από δυναμικές ηρωίδες, π.χ. «*Rosie the Riveter*», περιγράφουν γυναικείους χαρακτήρες με ανοδική επαγγελματική πορεία,¹² όπως στις ταινίες *Laura*, (Otto Preminger 1944), *Mildred Pierce* (Michael Curtiz 1946), *Phantom Lady* (Robert Siodmak 1944) κ.α. Αυτές οι ταινίες στην Ελλάδα προβάλλονται από το 1946 και μετά με πολύ μεγάλη επιτυχία. Από το τέλος του πολέμου, πολύ συχνά οι ηρωίδες εμφανίζονται ως θύματα ή ως οσιομάρτυρες. Αυτή η μεταβολή θα θεωρηθεί εκ νέου ως έκφραση των έμφυλων διαταραχών που βιώνει το Χόλυγουντ κατά την άμεση μεταπολεμική περίοδο. Το γοτθικό ή ψυχολογικό γυναικείο θρίλερ μπορεί να θεωρηθεί ως ένας καθρέφτης του φιλμ νουάρ, στο οποίο οι έμφυλοι συσχετισμοί δυναμικών εμφανίζονται ανεστραμμένοι, λόγω του γεγονότος ότι βασιζόμαστε στην κατασκευή της γυναικείας υποκειμενικότητας, μέσα από αναδρομές στο παρελθόν, φλασμπακς και χρήση voice over σε πρώτο πρόσωπο και, επιπλέον, δείχνει την πορεία μιας γυναίκας ηρωίδας προς την ενδυνάμωση και χειραφέτηση απέναντι σε έναν μοιραίο άνδρα. Βασικό μοτίβο του ψυχολογικού θρίλερ της δεκαετίας του 1940 είναι ακριβώς μια ηρωίδα στην οποία προκαλεί ανοίκειο τρόπο ένα σπίτι ή/και ο ίδιος της ο σύζυγος,¹³ ένας φόβος ο οποίος έχει ως σημείο αναφοράς την επιστροφή των γυναικών πίσω στα οικιακά επαγγέλματα και στους μητρικούς και οικογενειακούς τους ρόλους.

Στην Ελλάδα ψυχολογικά θρίλερ όπως οι ταινίες του Alfred Hitchcock *Rebecca* (1940), *Suspicion* (1941), οι ταινίες *Gaslight* (Cukor 1944), *Man of Evil* (Asquith 1944) προβάλλονται από το 1946 και μετά με πολύ μεγάλη επιτυχία, παραμένουν στις αίθουσες για όλη τη χρονιά και συχνά επαναλαμβάνονται στη θερινή περίοδο και στα επόμενα χρόνια της επόμενης δεκαετίας. Το είδος όμως, παρά τη δημοφιλία του, δεν φαίνεται να επηρε-

ασε σε μεγάλο βαθμό την ελληνική κινηματογραφία, καθώς ελάχιστες ελληνικές ταινίες θα μπορούσαν να θεωρηθούν σαν πραγματικά γοτθικά¹⁴ ψυχολογικά θρίλερ. Μπορούμε όμως να εντοπίσουμε επιδράσεις και ειδολογικά στοιχεία – εντυπωσιακά κάστρα και ερείπια, τρομακτικές κατοικίες, *hommes fatals* που χρησιμοποιούν πρακτικές του *gaslighting*, ανοίκιες παρουσίες, άγρια φυσικά τοπία, καθρέπτες, είδωλα και φαντάσματα – τόσο στο μελόδραμα όσο και στην ταινία εγκλήματος. Η ταινία του Ντίνου Δημόπουλου είναι ένα από τα ελάχιστα παραδείγματα που καταφέρνουν να μεταφέρουν τους όρους και τις εντυπώσεις του «γοτθικού» ψυχολογικού θρίλερ στο ελληνικό τοπίο και στο εγχώριο κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο.

Η ταινία αυτή, αν και αρκετά παραγνωρισμένη, σήμερα αναδεικνύεται ως μία από τις πλέον αμφιλεγόμενες. Στην εποχή της προβολής της είχε αρκετή επιτυχία και θετική αποδοχή από τον τύπο. Είναι γυρισμένη το 1956, έκανε πρεμιέρα τον Φεβρουάριο του 1958 και συνεχίστηκε να παίζεται για ολόκληρη τη θερινή σαιζόν σε πολλούς κινηματογράφους έως τον Οκτώβριο. Ωστόσο, είναι μια ταινία που ποτέ δεν καθιερώθηκε στον κανόνα του ελληνικού μεταπολεμικού κινηματογράφου τέχνης. Ένας από τους λόγους, γιατί δεν συνέβη αυτό, είναι η ειδολογική ασάφειά της, η οποία δεν ταίριαζε σε κάποια από τις ήδη καθιερωμένες ταξινομήσεις του ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου. Επιπλέον, η ρευστότητα σχετικά με το αν ανήκει στον κινηματογράφο τέχνης ή στον εμπορικό κινηματογράφο. Ο Ντίνος Δημόπουλος, μεταγενέστερα, καθιερώθηκε ως ένας από τους σκηνοθέτες των μεγάλων πρωταγωνιστριών και εκπρόσωπος του εμπορικού κινηματογράφου των μεγάλων στούντιο, ενώ η ταινία αυτή μπορεί να θεωρηθεί μια από τις λίγες απόπειρες του Δημόπουλου να στραφεί προς την ταινία τέχνης. Από την άλλη, τα ειδολογικά στοιχεία της ταινίας – το ότι ανήκει στο είδος του θρίλερ, σε μια εποχή που ακόμα και ο Χίτσκοκ θεωρούταν ένας επιτυχημένος σκηνοθέτης ταινιών «της σειράς»,¹⁵ απομάκρυναν αυτήν την απόπειρα από την κατηγορία του κινηματογράφου τέχνης.

Για πολλά χρόνια ο μόνος λόγος να αναφερθεί κάποιος σε αυτήν την ταινία, ήταν το εντυπωσιακό της καστ, διότι αποτέλεσε μια από τις ελάχιστες εμφανίσεις στην οθόνη της Άννας Συνοδινού, ενώ ήταν και ο τελευταίος ρόλος του Γιώργου Παππά, που απεβίωσε την χρονιά που προβλήθηκε, σε ηλικία 47 ετών.¹⁶ Τέλος, σημαντική ήταν και παρουσία του Μιχάλη Νικολινάκου, η «αρσενική Τζοκόντα», όπως τον ανέφεραν στον τύπο της εποχής, ο οποίος πρωταγωνίστησε σε πολλά από τα ελληνικά φιλμ νουάρ δεκαετίας του 1960. Βασική συνεργάτιδα του Δημόπουλου ήταν η εδραιωμένη σκηνογράφος Μαριλένα Αραβαντινού, που ήταν υπεύθυνη για την εικόνα της ταινίας. Ένα από τα πιο εντυπωσιακά χαρακτηριστικά της ταινίας είναι η επιλογή των χώρων, η αφηγηματική λειτουργία εμβληματικών μνημείων, όπως το θέατρο της Επιδάουρου ή το Παλαμίδι, η χρήση του αστικού και φυσικού τοπίου και της σκηνογραφίας

που αντανακλούν την ψυχολογική κατάσταση της ηρώιδας. *Ο Άνθρωπος του τρένου* επανήλθε στη δημοσιότητα πριν λίγα χρόνια καθώς επαναπροβλήθηκε στη ρετροσπεκτίβα για το ελληνικό φιλμ νουάρ από το φεστιβάλ Θεσσαλονίκης το 2007. Στο συνοδευτικό έντυπο του αφιερώματος εμφανίζεται ως το πρώτο χρονολογικά φιλμ νουάρ, ενώ φωτογραφία από την ταινία εικονογραφεί το εξώφυλλο¹⁷. Τα τελευταία χρόνια ορισμένοι θεωρητικοί έχουν αναφερθεί σε αυτήν την ταινία σε σχέση με τη θεματική του ιστορικού τραύματος ως μια ενδιαφέρουσα περίπτωση ειδολογική υβριδικότητας και ως μια περίπτωση εξαιρεσης στον ελληνικό κινηματογράφο της δεκαετίας του 1950.¹⁸

Η ταινία στηρίζεται σε μια διασκευή της σύντομης νουβέλας του Μαρή, *Ο άνθρωπος με το γκρι κοστούμι*, που δημοσιεύτηκε σε συνέχειες στην εφημερίδα *Ακρόπολις* το 1955. Την ίδια χρονιά εκδόθηκε από τις εκδόσεις Πεχλιβανίδης με τον τίτλο *Ο άνθρωπος του τρένου*, ενώ διάφορες εκδοχές της νουβέλας ανακυκλώθηκαν σε περιοδικά της εποχής με άλλους τίτλους, όπως *Μια νύχτα στην κατοχή*. Το κείμενο δεν θεωρείται από τα καλύτερα έργα του Μαρή, και μάλλον σήμερα δεν θα το θυμόμασταν, εάν η ταινία δεν είχε συντηρήσει την ανάμνησή του. Η ταινία διαφημίστηκε ως ταινία μυστηρίου και αγωνιώδους θρίλερ, κάτι που συζητήθηκε ως μια καινοτομία για τον ελληνικό κινηματογράφο. Ο Μαρή σε μια συνέντευξή του κατά της διάρκειας της προώθησης της ταινίας μιλάει για τις ιδιαιτερότητές της. Όταν ρωτήθηκε αν πρόκειται για μια αστυνομική ταινία, απαντά: «όχι ακριβώς. Το θέμα της χωρίς να είναι καθαρά αστυνομικό έχει στοιχεία αγωνίας, μυστηρίου και δράσεως». Και συνεχίζει: «απ' όσο θυμούμαι, ταινίες με «σασπένς» (αγωνία), ταινίες τόσο συνηθισμένες στην ξένη παραγωγή δεν έχουν γίνει εδώ» και τονίζει ότι οι «ταινίες σασπένς που είναι τόσο συνηθεις στον διεθνή κινηματογράφο δεν έχουν γυριστεί ξανά στην Ελλάδα».¹⁹ Στην ίδια γραμμή, η ταινία διαφημίστηκε με το παρακάτω σλόγκαν: «η συναισθηματική τραγωδία μιας γυναίκας που είδε το πρόσωπο ενός νεκρού στο παράθυρο ενός τρένου και άλλαξε τη ζωή της»²⁰. Αυτή η φράση προετοιμάζει τον θεατή για ένα ρομαντικό θρίλερ με μια δόση μεταφυσικού τρόμου, ωστόσο αποδεικνύεται παραπλανητική για δύο λόγους: αφενός γιατί ο νεκρός δεν είναι στην πραγματικότητα νεκρός, αφετέρου γιατί η ηρωίδα δεν αλλάζει τη ζωή της. Πράγματι, κάποιοι κριτικοί, παρά τη γενική θετική υποδοχή της ταινίας, παραπονέθηκαν ότι το στοιχείο του μυστηρίου και του σασπένς δεν ήταν τόσο ενισχυμένα, όσο η διαφημιστική καμπάνια της ταινίας υποσχόταν²¹. Άλλοι πάλι κριτικοί τόνισαν το συναίσθημα της αγωνίας μέσω της οποίας ο θεατής συμπάσχει με τον κεντρικό χαρακτήρα, αποδεικνύοντας ότι το εγχείρημα σχετικά με την ταύτιση και την έμφαση στην υποκειμενικότητα ήταν επιτυχημένο.²² Σε κάθε περίπτωση, η ειδολογική ρευστότητα ανάμεσα στο θρίλερ, το ρομαντικό δράμα και την ταινία εγκλήματος έγινε θέμα συζήτησης, όταν κυκλοφόρησε η ταινία.

Ο βασικός χαρακτήρας είναι η Μαντώ (Συνοδινού), μια τριανταπεντάχρονη γυναίκα, μητέρα δύο παιδιών και σύζυγος του Δημήτρη, ενός άνδρα μεγαλύτερης ηλικίας (Παππάς). Ανήκουν στα εύπορα κοινωνικά στρώματα της Αθήνας, ζουν σε μια βίλλα κάπου στα βόρεια προάστια της πόλης. Το ζευγάρι, μαζί με μια μεγάλη παρέα φίλων φεύγουν για μια διήμερη απόδραση στο Ναύπλιο, ώστε να παρακολουθήσουν και την παράσταση στο θέατρο της Επιδάουρου. Όταν τα αυτοκίνητα σταματούν σε μια διάβαση τρένων, η Μαντώ θα δει φευγαλέα το πρόσωπο ενός άνδρα στο παράθυρο του τρένου. Αυτό το ξαφνικό συμβάν θα προκαλέσει ταραχή στην ηρωίδα, η οποία θα πέσει σε μια κατάσταση θλίψης, άγχους και σιωπής, χωρίς να εξηγήσει τους λόγους αυτής της κατάστασης. Θα δει τον άνδρα πάλι, κατά της διάρκειας της παράστασης στην Επίδαυρο, και αργότερα στο ξενοδοχείο στο Ναύπλιο. Την τρίτη φορά που θα τον συναντήσει θα του μιλήσει, χωρίς επιτυχία όμως, καθώς ο άγνωστος άνδρας θα δείξει σαν να μην την γνωρίζει, λέγοντας ότι μάλλον τον μπέρδεψε με κάποιον άλλον. Η Μαντώ τότε θα ομολογήσει στην φίλη της Ελένη (Σαρρή) ότι ο άνδρας αυτός μοιάζει με έναν μεγάλο της έρωτα που είχε γνωρίσει κατά τη διάρκεια της Κατοχής. Όπως θα εξηγήσει, ήταν κατάσκοπος σε αποστολή από τη Μέση Ανατολή, και η ίδια ήταν αυτόπτης μάρτυρας της δολοφονία του σε έναν σκοτεινό δρόμο της Αθήνας το 1942. Ο Δημήτρης αρχίζει να ανησυχεί για την κατάθλιψη της συζύγου του και μαντεύει ότι η αιτία της αναταραχής της είναι «αυτή η σκιά, το φάντασμα από το παρελθόν». Εν τέλει ο άνδρας μέχρι και την τελευταία στιγμή δεν θα παραδεχτεί την πραγματική του ταυτότητα και δεν θα ομολογήσει ότι είναι αυτός που η Μαντώ πιστεύει. Στην τελική σκηνή στην κεντρική πλατεία της πόλης, βλέπουμε τους δυο άνδρες στις άκρες του κάδρου. Η Μαντώ διστάζοντας λίγο κατευθύνεται προς τον σύζυγό της, ενώ ο άγνωστος άνδρας αποχωρεί με μια βαλίτσα στο χέρι.

Μια από τις ιδιαιτερότητες αυτής της ταινίας, που δείχνει και την επιτυχημένη συνεργασία ανάμεσα στην Αραβαντινού που είχε την καλλιτεχνική επιμέλεια των χώρων και σκηνικών και τον διευθυντή φωτογραφίας, Φούκς, είναι το γεγονός ότι στηρίζεται σε δύο διαφορετικά σκηνοθετικά και εικονογραφικά συστήματα. Το μεγαλύτερο μέρος της ταινίας ανήκει στην ευρύτερη επικράτεια του μεταπολεμικού ρεαλισμού, με κάποιες λεπτομέρειες που την φέρνουν κοντά στο παράδειγμα των ταινιών του όψιμου ιταλικού νεορεαλισμού. Σε αρκετά σημεία μπορούμε να υποθέσουμε ότι ως πρότυπο ο Δημόπουλος έχει στο μυαλό του ταινίες όπως το *Ταξίδι στην Ιταλία*, (Roberto Rossellini 1954) ή το *Χρονικό ενός έρωτα* (Michelangelo Antonioni 1950). Πέραν από τις εμφανείς θεματικές επιδράσεις που αφορούν την ώριμη σχέση ενός ζευγαριού και την ελλειπτικότητα αναφορικά με γεγονότα του παρελθόντος, ο τρόπος με τον οποίο οι ψυχολογικές διακυμάνσεις των ηρώων εκφράζονται μέσα από το φυσικό τοπίο είναι χαρακτηριστικό αυτής της περιόδου. Ιδιαίτερη έμφαση έχει δοθεί στις πραγματικές και αναγνωρίσιμες τοποθεσίες, χρησι-

μοποιείται φυσικό φωτισμός και το τοπίο αντανakλά την ψυχολογία των ηρώων. Ο ρυθμός της ταινίας είναι αργός με αρκετά μονοπλάνα, γενικά κάδρα και χρήση μεγάλου βάθους πεδίου, κάτι που φέρνει την ταινία αρκετά κοντά στην εικονογραφία του νεορεαλισμού.

Ωστόσο, κατά τη διάρκεια της αναδρομής της Μαντώς, που διαδραματίζεται το 1942, δεκατέσσερα χρόνια πριν από την αφηγηματική τοποθέτηση της ταινίας, τα στοιχεία της σκηνοθεσίας είναι εντελώς διαφορετικά και η ταινία παίρνει τη μορφή ενός πραγματικού φιλμ νουάρ, δηλαδή ενός επίκαιρου εκείνης της εποχής είδους. Η ηρωίδα, βγαίνοντας από αυτήν την κατάσταση σιωπής και λήθης ξεκινάει να αφηγείται στη φίλη της τα γεγονότα εκείνης της περιόδου κατά τη διάρκεια της οποίας ήταν φοιτήτρια. Εκκινεί από ένα βράδυ, όπου αναζητούσε καταφύγιο, για να αποφύγει μια γερμανική περίπολο. Ένας άγνωστος άνδρας θα τη βοηθήσει και κρυφτούν μαζί. Η αναδρομή αυτή στο παρελθόν, η οποία κατέχει σημαντική θέση στην αφήγηση καθώς διαρκεί περίπου το εν τρίτο της ταινίας, έχει σκηνές κυρίως νυχτερινές, υποφωτισμένες, με έντονες αντιθέσεις φωτός και σκιάς. Ο Δημόπουλος χρησιμοποιεί με μαεστρία το key lighting, δηλαδή μια έντονη πηγή φωτός (από μια λάμπα, ένα κερί ή ένα σπύρτο) ενώ το μεγαλύτερο μέρος του κάδρου βρίσκεται σε βαθύ σκοτάδι. Εδώ, σε αντίθεση με το προηγούμενο μέρος της ταινίας, ο σκηνοθέτης επιλέγει τα μεσαία και κοντινά κάδρα, με σφικτοδεμένο μοντάζ συνέχειας και πιο γρήγορο ρυθμό πλάνων. Συχνές είναι οι περιπτώσεις υποκειμενικών πλάνων, όπου κυριαρχεί το εξεταστικό βλέμμα της Μαντώς πάνω στον άγνωστο άνδρα. Έχουμε σκηνές παρακολούθησης, καταδίωξης και πυροβολισμών στους δρόμους της Αθήνας, πάνω σε υγρά πλακόστρωτα σοκάκια που αντανakλούν το φως, αναπάντεχες λάμπεις φωτός μέσα στο σκοτάδι, χαμηλές και περίεργες γωνίες λήψης και συχνή χρήση ευρυγώνιου φακού. Οι χαρακτήρες είναι ντυμένοι με καπαρντίνες, ενώ η Μαντώ φοράει το χαρακτηριστικό μπερέ που θυμίζει τη Lauren Bacall σε ταινίες εκείνης της εποχής. Το πιο σημαντικό στοιχείο όμως είναι ότι η αφήγηση γίνεται σε πρώτο πρόσωπο, από την πλευρά της ηρωίδας, η οποία αναφέρεται στα συναισθήματά της, τονίζει τις πρώτες τις εντυπώσεις, ακόμα και τις λανθασμένες εικασίες της από αυτήν τη γνωριμία εισάγοντας το στοιχείο της ταύτισης αλλά και την πιθανότητα της λάθος ερμηνείας. Φράσεις όπως «τότε ακόμα δεν ήξερα» και «αργότερα κατάλαβα» τονίζουν το συναίσθημα της αμφιβολίας, χαρακτηριστικού στο film noir, όσο και της μεταγενέστερης επεξεργασίας του αφηγημένου γεγονότος. Από τη στιγμή που θα ξεκινήσει αυτή η αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο, από κει και πέρα η υποκειμενικότητα της ηρωίδας θα είναι ισχυρή, μέσα από voice over, υποκειμενικά κοντινά πλάνα στα μάτια της, με αποτέλεσμα την αναπαραγωγή μια γυναικείας οπτικής γωνίας.

Στο μυθιστόρημα η ιστορία εκτυλίσσεται σε τρίτο πρόσωπο, και ο Μαρής κατά τη γνωστή του τακτική χρησι-

μπορεί πολλαπλές οπτικές γωνίες από τους διαφορετικούς χαρακτήρες που εμπλέκονται στην υπόθεση. Ενώ στην αρχή η αφήγηση δείχνει να επιλέγει ως κεντρικό ήρωα τον σύζυγο της Μαντώ, Νίκο, (τον Δημήτρη στην ταινία), φανερώνοντας τις σκέψεις και τις ανησυχίες του, στη συνέχεια παίρνει τη σκυτάλη η οπτική γωνία της Ελένης Κόρν, η οποία λαμβάνει θέση ερευνητή απέναντι στην αιγυπτιακή συμπεριφορά της Μαντώ. Εάν το μυθιστόρημα ξεκινάει στις πρώτες σελίδες με το βλέμμα του Νίκο πάνω στη σύζυγό του, το φιλμ λίγο αναπάντεχα ξεκινάει με το βλέμμα των δύο γυναικών, της Μαντώ και της Ελένης, πάνω σε μια άλλη γυναίκα, την εντυπωσιακή κυρία Ζερμπίνη (Μάρω Κοντού) στην σκηνή του πάρτυ,²³ ένας χαρακτήρας που μάλλον λειτουργεί παραπλανητικά στην υπόθεση. Αυτό που επίσης αναδεικνύεται στην ταινία είναι τα συναισθήματα της Ελένης, που γίνεται όλο και πιο ανήσυχη και κτηκική απέναντι στη Μαντώ. Στο μυθιστόρημα, ο Μαρής με το χαρακτηριστικό του ηδονοβλεπτικό ύφος αποδίδει μια υποψία ομοερωτισμού σε σκηνές που βρίσκονται μόνες τους οι δύο γυναίκες, κάτι καθόλου σπάνιο για τον συγγραφέα που γράφοντας σε συνέχειες προσπαθεί να κεντρίσει το ενδιαφέρον των αναγνωστών. Η ένταση αυτή διαφαίνεται και στην ταινία, καθώς η Ελένη δείχνει υπερβάλλοντα ζήλο στη διάθεσή της να εξερευνήσει, να κατανοήσει και ακόμα και να ελέγξει τις σκέψεις και επιθυμίες της Μαντώ. Αν η Μαντώ ενέχει ρόλο του κεντρικού αινίγματος της ταινίας αλλά και της κεντρικής αφηγήτριας, η Ελένη γίνεται ο καταλύτης της πλοκής αναλαμβάνοντας τον ρόλο της δράσης, καθώς ενημερώνει τον Δημήτρη, τον καλεί να αναλάβει δράση, συναντάται με τον άγνωστο άνδρα και λαμβάνει πρωτοβουλίες προκειμένου να προστατέψει την Μαντώ και να απομακρύνει την απειλή. Τέλος, η Ελένη είναι αυτή που έχει το ρόλο της έμπιστης²⁴, και που βγάζει την ηρωίδα από την σιωπή και την άρνηση, ενώ με ψυχαναλυτικό τρόπο την βοηθάει να ανακαλέσει το ξεχασμένο τραύμα από τη λήθη.

Οι σκηνές που εκτυλίσσονται κατά τη διάρκεια της κατοχής ανακαλούνται με νοσταλγία από τη Μαντώ, ως μια εποχή «ονείρων και ιδανικών», ενώ η ίδια φαίνεται να απολαμβάνει αυτήν την αίσθηση περιπέτειας στην οποία εμπλέκεται με τη θέλησή της. Ο άγνωστος άνδρας με το όπλο τον οποίο συναντά στο σκοτάδι αποδίδεται περισσότερο σαν ένας μυθιστορηματικός χαρακτήρας αμερικάνικης ταινίας, σε σκηνές που θυμίζουν την ταινία *Καζαμπλάνκα*, ξεφεύγοντας από την κλασική φιγούρα του έλληνα πατριώτη αντιστασιακού όπως σε άλλες ταινίες του ΠΕΚ. Ξένες δυνάμεις κατοχής δεν εμφανίζονται στις σκηνές καταδίωξης, και μόνο η παρουσία πινακίδων στα γερμανικά στον Ηλεκτρικό μας τοποθετεί χρονολογικά στη συγκεκριμένη χρονική στιγμή. Όπως αναφέρει και ο Καραλής, δεν είναι μια ταινία για τους Γερμανούς, αλλά για τους Έλληνες, για τα ηθικά τους διλήμματα, για τη δράση ή την απάθεια.²⁵ Η τελική σκηνή στην οποία δολοφονείται ο ήρωας μπροστά στα μάτια της Μαντώ λαμβάνει χώρα λίγο πριν το ξημέρωμα, σε βαθύ σκοτάδι, σε κάποια σκαλοπάτια γύρω

από το Λυκαβηττό. Οι άνδρες που του έχουν στήσει ενέδρα και τον πυροβολούν με αυτόματα είναι ντυμένοι με πολιτικά ρούχα και με καπαρντίνες, μιλούν ελληνικά και γενικώς η σκηνοθεσία όλης της σεκάνς παραπέμπει πολύ περισσότερο σε γκανγκστερική ταινία και φιλμ νουάρ παρά σε πολεμική ταινία, ενώ ο «εχθρός» παραμένει ασαφής και απροσδιόριστος.

Τόποι μνήμης σε ένα μεσογειακό «γοτθικό» θρίλερ.

Ένα από τα πιο αξιόλογα στοιχεία της ταινίας είναι η επιλογή των τοποθεσιών και η οργάνωση του χώρου. Η Αραβαντινού και ο Καρύδης Φούκς έχουν καταφέρει να δημιουργήσουν μια εντελώς πρωτότυπη ατμόσφαιρα μεσογειακού γοτθικού σύμπαντος, συνδυάζοντας εικόνες ρομαντικών ερειπίων, εντυπωσιακών μνημείων και ενός φυσικού καλοκαιρινού ελληνικού τοπίου με εκτυφλωτικό φως, άνυδρους χώρους, πέτρα και θάλασσα. Ωστόσο, δεν είναι μόνο ο διακοσμητικός και σκηνογραφημένος χώρος που αναδεικνύεται στην ταινία, όσο ή ίδια η επιλογή τόπων μνήμης, χώρων δηλαδή που προκαλούν τη διάδραση μνήμης και ιστορίας και λειτουργούν σε τοπικό, συμβολικό και λειτουργικό επίπεδο.²⁶ Μεγάλο μέρος της υπόθεσης διαδραματίζεται στο Ναύπλιο, το οποίο αναδεικνύεται ως τουριστικός προορισμός, καθώς η δράση εκτυλίσσεται σε καφέ, εστιατόρια, παραλίες και ξενοδοχεία (*Αμφιτρύων, Μπούρτζι*), τονίζοντας τη γραφικότητα αλλά και την αυθεντικότητα της πόλης – όπως συμβαίνει για παράδειγμα στη νεορεαλιστικής εμπνεύσεως σεκάνς με τους ψαράδες που μαζεύουν τα δίχτυα τους. Το ξενοδοχείο στο οποίο διαμένουν οι ήρωες βρίσκεται στο νησί Μπούρτζι, και στο υποβλητικό Ενετικό κάστρο του 15ου αιώνα, Castello dello Soglio. Αρχικά χώρος φυλακών και κατοικία δημίων έως τον 19ο αιώνα, στη δεκαετία του 1920 είχε ανακαινιστεί και μετατραπεί σε πολυτελές θέρετρο. Στον τύπο της δεκαετίας του 1950, όταν γράφει ο Μαρής τη νουβέλα, βρίσκουμε συχνά χρονογραφήματα και ελαφρά άρθρα τα οποία συνδυάζουν ιστορικές πληροφορίες με θρύλους σχετικά με αυτό το υποτιθέμενο στοιχειωμένο μέρος με το «φρικιώδες» παρελθόν. Μπορεί κανείς να υποθέσει ότι πρόκειται για έμμεση διαφήμιση του ξενοδοχείου και τουριστική προώθηση της πόλης του Ναυπλίου. Τόσο στη νουβέλα του Μαρής, όσο και στην ταινία οι χαρακτήρες με το που θα βρεθούν στο εν λόγω ξενοδοχείο θα αναφερθούν με παιχνιδιάρικο τρόπο στην «ανατριχιαστική» ατμόσφαιρα του κάστρου και σε αυτήν την ανοίκεια εμπειρία του να παραθερίζει κανείς σε αυτό το μέρος. Με έναν παρόμοιο τρόπο, η παρέα θα επισκεφτεί το μεσαιωνικό φρούριο του Παλαμιδίου που δεσπόζει πάνω από την πόλη. «Αυτά τα παλιά κάστρα σου δίνουν την εντύπωση ότι είναι γεμάτα φαντάσματα» θα πει η Ελένη, λίγο πριν η σκιά του άγνωστου άνδρα γίνει αντιληπτή στο βάθος μιας στοάς. Η αντίδραση της Μαντώ δεν αφήνει τον θεατή να καταλάβει αν αυτή η φευγαλέα παρουσία είναι πραγματική ή πρόκειται για φανταστική επινόηση της ηρωίδας. Η μορφή του φαντάσματος εμφανίζεται συχνά και στους διαλόγους της ταινίας. Ο Δημήτρης

ομολογεί στην Ελένη ότι αυτή η «σκια» του νεκρού εραστή είναι πιο ζωντανή όλους τους, και ότι ο ίδιος δεν θα μπορούσε ποτέ να τα βγει νικητής σε μια αντιπαράθεση με ένα φάντασμα, μια χίμαιρα, μια φαντασία.

Η τρίτη εμβληματική τοποθεσία την οποία ο Δημόπουλος κινηματογραφεί με αριστοτεχνικό τρόπο είναι το θέατρο της Επιδαύρου. Οι ήρωες της παράας επιχειρούν αυτήν τη διήμερη απόδραση με στόχο να παρακολουθήσουν την παράσταση *Μήδεια* με πρωταγωνίστρια την Κατίνα Παξινού στο αρχαίο θέατρο (στη νουβέλα πρόκειται για την *Εκάβη*). Το φεστιβάλ εγκαινιάζεται το 1954, οπότε το καλοκαίρι του 1956, όπου και γυρίζεται η ταινία, αυτού του τύπου η εκδρομή αποτελεί μια νέα εμπειρία για τα Αθηναϊκά στρώματα της μεσαίας τάξης, καθώς συνδυάζει μια υψηλού κύρους πολιτιστική δραστηριότητα σε έναν αρχαιολογικό χώρο, από εμβληματικούς θιάσους και ταυτόχρονα δίνει την ευκαιρία για ένα γουηκέντ στο κοντινό Ναύπλιο, κατά προτίμηση με το νεοαποκτηθέν ιδιωτικό αυτοκίνητο. Είναι ακριβώς κατά τη διάρκεια αυτής της παράστασης που η Μαντώ μέσα στο σκοτάδι θα δει (ή έτσι θα νομίσει) το πρόσωπο που παλιού της εραστή, να κάθεται σε ένα ανώτερο διάζωμα παρακολουθώντας την παράσταση. Όταν θα ξαναγυρίσει το βλέμμα, η φιγούρα αυτή δεν θα είναι πια εκεί. Ο Δημόπουλος εδώ θα καταφέρει να αναπαράγει ένα πνιγηρό, σχεδόν αγοραφοβικό συναίσθημα μέσα σε ένα ανοιχτό αλλά γεμάτο από κόσμο αμφιθέατρο, ένα συναίσθημα που το θέατρο της Επιδαύρου τόσο αποτελεσματικά μπορεί να προκαλέσει. Όπως αντίστοιχα ο Χίτσκοκ τοποθετεί έναν εγκλωβισμένο ήρωα κατά τη διάρκεια ενός θεάματος σε ένα γήπεδο ή σε μια όπερα, όπου ακινητοποιημένος μέσα στο πλήθος δεν μπορεί να αποδράσει, έτσι και εδώ ο Δημόπουλος χρησιμοποιεί αυτήν την αντίθεση ανάμεσα στην αδυναμία κίνησης και την υποχρεωτική οπτική επαφή, σε έναν χώρο που όπως περιγράφει στη νουβέλα του ο Μαρής²⁷ είχε συγκεντρωθεί «όλη η καλή κοινωνία» της Αθήνας για αυτό το πολυδιαφημισμένο θεατρικό γεγονός²⁸.

Αυτό που κατά τη γνώμη μου καθιστά αυτήν την ταινία τόσο περίεργη και αμφιλεγόμενη, είναι το ότι κατά κάποιον τρόπο είναι ημιτελής. Προκαλεί προσδοκίες τις οποίες δεν εκπληρώνει, θέτει ψηλά τον πήχη χτίζοντας μια κλιμάκωση του σασπένς που όμως δεν καταλήγει πουθενά. Οι θεατές προετοιμάζονται εξ αρχής για ένα δραματικό γεγονός, για την αποκάλυψη ενός σκοτεινού παρελθόντος, για την πιθανή απόκρυψη ενός εγκλήματος ή για μια ανατροπή που δεν συμβαίνει ποτέ. Είναι σχεδόν σαν να έχει σβηστεί η τρίτη πράξη ενός δράματος. Κάτι λείπει, και κάτι δεν αναφέρεται ποτέ: η απουσία οποιασδήποτε αναφοράς στα χρόνια της Αντίστασης και του Εμφυλίου θα έλεγε κανείς ότι λειτουργούν σαν μια δομική απουσία που αναπόφευκτα οδηγεί σε αλληγορικές ερμηνείες. Ο διάλογος είναι γεμάτος ελλείψεις, πράγματα που υπονοούνται και δεν κατονομάζονται: «έρχεσαι από εκεί;» θα ρωτήσει η Μαντώ, και ο άνδρας θα απαντήσει «ναί έρχομαι από εκεί», χωρίς καμία άλλη πληροφορία. Ο άνδρας αυτός για πολλά χρόνια θα είναι εντελώς απών. Ο πρώην αντιστασιακός

που σβήνει την παλιά του ταυτότητά του και αρνείται να μιλήσει για οτιδήποτε έχει να κάνει με το πρόσφατο παρελθόν, τώρα ζει με νέο όνομα και εργάζεται, όπως μαθαίνουμε, ως μηχανικός, ένα από τα επαγγέλματα που κατεξοχήν συνδέονται με την περίοδο της μεταπολεμικής ανοικοδόμησης. Σε μια σκηνή λίγο πριν το τέλος, ο ήρωας εξηγώντας της ότι είναι μάταια μια τέτοια επιστροφή στο παρελθόν αναφέρει βιαστικά στην Ελένη «πέρασα από στρατόπεδα και φυλακές», κάτι που αναπόφευκτα φέρνει στο μυαλό την περίοδο του Εμφυλίου και τις διώξεις της Αριστεράς στη μετεμφυλιακή περίοδο, ένα θέμα που απουσιάζει από τον ελληνικό κινηματογράφο αυτής της εποχής. Για τα δεδομένα του ελληνικού κινηματογράφου, η ταινία θα μπορούσε να συγκριθεί με την ταινία *Θάνατος ενός Ποδηλάτη* του Juan Antonio Bardem, που επίσης χρησιμοποιώντας το μοτίβο μιας ερωτικής σχέσης και της απόκρυψης μιας δολοφονίας, μιλάει με έναν κρυπτικό και ελλειπτικό τρόπο για τα εγκλήματα της εποχής του Φράνκο.

Η εκκωφαντική αυτή απουσία έρχεται σε αντίθεση με όλα αυτά τα οποία οι ταινία δείχνει με emphaticό τρόπο, με αυτό που θα λέγαμε «το κινηματογραφικό πλεόνασμα»²⁹ του φιλμ. Η εικονογραφία της ταινίας ξεχειλίζει από όψεις μιας εύπορης μεσαίας τάξης, ενός καταναλωτικού τρόπου ζωής, μιας διακριτικής πολυτέλειας που είναι τώρα εφικτή για τα αναδυόμενα ανώτερα στρώματα της Αθηναϊκής μεσαίας τάξης. Σκηνές των εκδρομών σε ιστορικές τοποθεσίες υψηλού πολιτισμικού κύρους, πλάνα των αστραφτερών αυτοκινήτων στην Κακιά Σκάλα, στην Επίδαυρο και στο Ναύπλιο. Παρά το ότι στον τίτλο της ταινίας εμφανίζεται η φιγούρα του τρένου, συμβολίζοντας το παρελθόν, την καταπιεσμένη μνήμη που βγαίνει από το τούνελ και έρχεται ξαφνικά στο φως, η ταινία τελικά επικεντρώνεται σχεδόν ασύμμετρα στην εικόνα του ιδιωτικού πολυτελούς αυτοκινήτου – κάτι που επίσης συμβαίνει στις ταινίες που προαναφέραμε. Και στις τρεις ταινίες το αυτοκίνητο παίζει σημαντικό ρόλο, ως σύμβολο ενός εύπορου παρόντος, που μπορεί να γίνει εφικτό μόνο με έναν όρο, την απόκρυψη, την καταπίεση και την τελική λήθη ενός πιο ριζοσπαστικού παρελθόντος.

Το τέλος της ταινίας υπογραμμίζει αυτό το δίλημμα, με την ηρωίδα να καλείται να επιλέξει ανάμεσα σε αυτήν την ανάμνηση από το συναρπαστικό παρελθόν από τη μία, και από την άλλη την ασφάλεια, την οικογενειακή ζωή και τον εύπορο τρόπο διαβίωσης. Το τελευταίο πλάνο της ταινίας που δείχνει τη Μαντώ να κατευθύνει τα βήματά της προς τον σύζυγο, και όχι προς τον άνδρα χωρίς ταυτότητα μπορεί να ερμηνευτεί σαν μια κινηματογραφική αποτύπωση της μετεμφυλιακής συναίνεσης, που καταδικάζει τη μνήμη του εμφυλίου και της αντίστασης στη λήθη, τουλάχιστον ενός μεγάλου μέρους της ελληνικής κοινωνίας, προκειμένου να γίνει εφικτή η μικροαστικοποίηση των ανερχόμενων κοινωνικών στρωμάτων, με την απόρριψη της ριζοσπαστικοποίησης και της αριστερής ιδεολογίας. Έτσι, αν ο *Άνθρωπος του τρένου* αποτυγχάνει να σταθεί στο ύψος του ως ένα

αγωνιώδες θρίλερ με σασπένς, όπως αρχικά υπόσχεται, καταφέρνει ωστόσο να αποτελέσει μια από τις πιο τολμηρές και υποβλητικές εκφράσεις του τραύματος και της επιβεβλημένης λήθης των γεγονότων που ακολούθησαν τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο. Κάτι τέτοιο επιβεβαιώνει ότι, και στην ελληνική περίπτωση, οι ταινίες που συνήθως κατατάσσονται κάτω από τον γενικό όρο του φιλμ νουάρ δεν είναι απλά αστυνομικές ιστορίες, αλλά ταινίες των οποίων ο θεματικός τους πυρήνας περιστρέφονται γύρω από την έννοια του ιστορικού τραύματος, καθώς έχουν γεννηθεί μέσα από την εμπειρία της απογοήτευσης, ματαίωσης και διάψευσης των προσδοκιών της ψυχροπολεμικής περιόδου. Ταυτόχρονα, μέσα από μια σύγχρονη προοπτική, διαβάζεται ως μια ταινία αν και έχει γυριστεί μέσα σε ένα πατριαρχικό και συντηρητικό πλαίσιο, δείχνει ότι οι γυναικείοι χαρακτήρες στην ελληνική εκδοχή του φιλμ νουάρ μπορούν να είναι πιο σύνθετοι και πολύπλοκοί από μια απλή στερεοτυπική απομίμηση της *femme fatale*. ■

Παραπομπές

1. Pierre Nora, *Les lieux de mémoire : La République*, vol. I. Gallimard nrf, 1984.
2. Μάρκ Φερρό « Κοινωνικές ειδήσεις και ιστορική γραφή: το παράδειγμα του Μ. Ο δολοφόνος του Φριτζ Λάγκ» στο *Κινηματογράφος και Ιστορία*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2002 σ. 232.
3. Siegfried Kracauer Εισαγωγή από το έργο του «Το αστυνομικό μυθιστόρημα. Φιλοσοφική πραγματεία», στο *Ανατομία του αστυνομικού μυθιστορήματος*, Άγρα, Αθήνα 1986, σ. 301
4. Νία Περιβολαροπούλου, «Η κινηματογραφική πόλη: Siegfried Kracauer» στο Ειρήνη Σηφάκη, Άννα Πούπου, Αφροδίτη Νικολαΐδου (επιμ.) *Πόλη και κινηματογράφος. Θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις*, Νήσος, Αθήνα 2011, σ. 24.
5. Η έννοια του είδους είναι κεντρική σε αυτήν την παραγωγή, καθώς εκτός από τις εφημερίδες και τα περιοδικά ποικίλης ύλης στα οποία δημοσιεύονται σε συνέχειες ελαφρά διασκεδαστικά αναγνώσματα, υπάρχουν και τα περιοδικά τα οποία εξειδικεύονται σε συγκεκριμένα είδη, όπως το *Μυστήριο* και η *Μάσκα* που ειδικεύονται σε αστυνομικά μυθιστορήματα με σασπένς ή περιπέτειας της Άγριας Δύσης, ή ο *Ζέφυρος* και το *Φύλαξέ με*, με ειδικευση στα αισθηματικά αναγνώσματα, μελοδράματα, ιστορικά μυθιστορήματα ή γοτθικές ιστορίες τρόμου. Συνήθως πρόκειται για μεταφράσεις και διασκευές ξένων έργων ή για πρωτότυπα έργα Ελλήνων συγγραφέων που όμως υπογράφουν με ξένο ψευδώνυμο, από τη δεκαετία του 1950 αρχίζουν οι συγγραφείς να υπογράφουν με ελληνικό όνομα, κάτι που σηματοδοτεί την απόκτηση ελληνικής ιθαγένειας του αστυνομικού μυθιστορήματος, και που λίγα χρόνια αργότερα αποδεικνύεται καθοριστικός παράγοντας στη δημιουργία του κινηματογραφικού κύκλου αστυνομικών θρίλερ, μιας ελληνικής εκδοχής του film noir. Βλέπε Νίκος Φιλιππάιος «Η Λαϊκή Λογοτεχνία στην Ελλάδα κατά τον 19° και 20° αιώνα, περιοδικό *Αντλία*, τεύχος 6 (Σεπτέμβριος 2017) σ. 89-104.
6. Βλέπε για παράδειγμα ένα από τα πρώτα και πιο διεισδυτικά κείμενα που ερμηνεύουν με σαφήνεια το φιλμ νουάρ ως αποτέλεσμα της μεταπολεμικής διάψευσης προσδοκιών και των ψυχροπολεμικής περιόδου, το οποίο γράφεται το 1972, κατά τη διάρκεια δηλαδή του πολέμου του Βιετνάμ, Paul Schrader «Notes on Film Noir», στο Alain Silver & James Ursini (επιμ.), *Film Noir Reader*, Limelight Editions, New York, 2006 σ. 53-63. Επίσης Spicer Andrew, *Film noir*, Routledge, London & New York, 2002, σ. 19-20.
7. Βλέπε σχετικά τα κείμενα του τόμου Ann Kaplan (επιμ.) *Women in Film Noir*, British Film Institute - Palgrave MacMillan, London, 1998 (πρώτη έκδοση 1998).
8. Frank Krutnik, *In a Lonely Street. Film Noir, Genre, Masculinity*. Routledge, London 1991.
9. Sheri Chinen Biesen, *BlackOut: World War II and the Origins of Film Noir*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2005, σ. 125-126
10. Martin, Angela, 'Gilda Didn't Do Any of Those Things You've Been Losing Sleep Over! The Central Woman of 40s Films Noirs', στο E. Ann Kaplan (επιμ.), *Women in Film Noir*, ό.π. 1988, σ. 202-228. Chinen Biesen ό.π. σ. 155
11. Chinen Biesen ό.π. σ.154-155
12. Sheri Chinen Biesen, "Manufacturing Heroines: Gothic Victims and Working Women in Classic Noir Films". *Film Noir Reader 4. The Crucial Films and Themes* Alain Silver & James Ursini, Limelight Editions, New Jersey, 2004 σ.168
13. Σε μεταγενέστερα ή και σύγχρονα θρίλερ θα προστεθεί και η φιγούρα ενός παιδιού που τρομοκρατεί την ηρωίδα, ξεκινώντας με το *Rosemary's Baby* (Roman Polanski, 1968) και καταλήγοντας σε πολλά σύγχρονα θρίλερ, στα οποία πηγή του άγχους προκαλεί συνήθως η ένταξη στην οικογένεια ενός νέου μέλους, συνήθως υιοθετημένου παιδιού.
14. Ο χαρακτηρισμός του «γοτθικού» θρίλερ δεν σημαίνει ότι απαραίτητα το είδος πρέπει να το τοποθετείται στο παρελθόν, με κάστρα, πύργους και ανοίκειες παρουσίες. Πολλές ταινίες στη δεκαετία του 1940 ανήκουν σε αυτήν την κατηγορία, όπως η *Jane Eyre* (Robert Stevenson, 1943) ή το *Wuthering Heights* (William Wyler 1940), όμως μπορεί να και να τοποθετείται στο παρόν όπως η ταινία *Rebecca* ενώ ένα τρομακτικό

σπίτι μπορεί να βρίσκεται και μέσα στο κέντρο μιας μοντέρνας πόλης, όπως άπειρα μεταγενέστερα και σύγχρονα ψυχολογικά θρίλερ έχουν δείξει.

15. Φρανσουά Τρυφώ *Χίτσκοκ*, Ύψιλον, Αθήνα 1986, σελ.8

16. Προσφάτως το απόσπασμα που δείχνει τους χαρακτήρες να επισκέπτονται την παράσταση αρχαίου δράματος στην Επίδαυρο έχει χρησιμοποιηθεί στο You Tube και σε τηλεοπτικές εκπομπές ως τεκμήριο μιας επίσκεψης στο αρχαίο θέατρο στα πρώτα χρόνια λειτουργίας του φεστιβάλ.

17. Αλέξης Δερμεντζόγλου, *Σε σκοτεινούς δρόμους. Το φιλμ νουάρ στον ελληνικό κινηματογράφο*. Ερωδιός, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Film Pads No 8, Θεσσαλονίκη 2007

18. Η Ρία Θανούλη για παράδειγμα καταλήγει στο ότι εάν η ταινία είχε γίνει λίγα χρόνια αργότερα, όλοι θα την είχαν θεωρήσει μια κακή απομίμηση του *Hiroshima mon Amour* (Alain Resnais, 1959), παρόλα αυτά ο Δημόπουλος ήταν ο πρώτος που δημιούργησε αυτήν την τόσο υποβλητική ταινία για τη μνήμη και τη λήθη. Eleftheria Thanouli, «Film Style in Old Greek Cinema: The Case of Dinos Dimopoulos» στο *Greek Cinema: Texts, Histories Identities*, Bristol & Chicago: Intellect, 2012 σ. 221-239. Ο Βρασίδης Καραλής αναφέρει: «δεν ήταν μια ταινία για τους Γερμανούς, όσο μια ταινία για τους Έλληνες: για τα ηθικά τους διλήμματα ανάμεσα στην αντίσταση ή την συνεργασία, τη δράση ή την απάθεια [...]. Η ταινία εισάγει την παράδοση του φιλμ νουάρ στην Ελλάδα, μια παράδοση που συνεχίστηκε και από άλλους σκηνοθέτες στη δεκαετία του 1960. Η τελική σκηνή στην οποία ο άγνωστος άνδρας χάνεται στο σκοτάδι, με τα βήματά του να ηχούν σαν σε όνειρο είναι μια από τις πιο υποβλητικές και ατμοσφαιρικές του ελληνικού κινηματογράφου». Vrassidas Karalis, *A history of Greek Cinema*, Bloomsbury, 2012, σ.84

19. Συνέντευξη με τον Γιάννη Μαρή «Μυθιστόρημα της Ακροπόλεως έγινε πρωτότυπο φιλμ μυστηρίου» Ακρόπολις 21/1/1958

20. Ανδρέας Αποστολίδης, *Ο κόσμος του Γιάννη Μαρή*, Αγρα, Αθήνα, 2012 σ.150

21. Ροζίτα Σόκου, *Καθημερινή*, 22/1/1958

22. Βίων Παπαμικάλης, *Απογευματινή*, 21/1/1958

23. Οι σκηνές αυτές που διεξάγονται σε κοσμικά πάρτυ και συγκεντρώσεις και στις οποίες είναι έντονοι οι εναλλαγές των βλεμμάτων, άλλοτε με θαυμασμό, ζήλια ή καχυποψία θυμίζουν και πάλι την ταινία του Αντονιόνι *Χρονικό μιας αγάπης*.

24. Η φιγούρα μιας λίγο μεγαλύτερης σε ηλικία γυναίκας, ως έμπιστη σύντροφος, ως φίλη, ακόμα και ως φιγούρα σε πορτραίτο – μια πρόγωνα ή ένα φάντασμα, που λειτουργεί ως οδηγός για την ηρωίδα βοηθώντας την να βρει τη φωνή της και την εκφράσει την υποκειμενικότητά της είναι από τα πιο συνηθισμένα μοτίβα του γυναικείου γοτθικού θρίλερ. Βλέπε Helen Hanson *Hollywood Heroines. Women in the Film Noir and the Female Gothic Thriller*, I.B. Tauris, London & New York, 2005

25. Karalis, *A history of Greek Cinema*, ό.π., σ.84

26. Pierre Nora, *Les lieux de mémoire: La Republique*, vol. I Gallimard nrf, 1984 σ. XXXV

27. «Πραγματικά, όλη η Αθήνα των γραμμάτων, του πλούτου και της κοσμικής ζωής νόμιζες πως είχε δώσει το ραντεβού της στο αρχαίο θέατρο». Γιάννης Μαρή, *Ο άνθρωπος του τρένου*, Ατλαντίς, Αθήνα σελ. 94

28. Ο Μαρή αναφέρει στη συνέντευξή του για την προώθηση της ταινίας άλλη μια ιδιαιτερότητά της: «*Ο Άνθρωπος του Τρένου* κινείται μέσα σε κόσμο, θα μπορούσαμε να πούμε "αστικό". Στον κόσμο που ζει γύρω μας στο κέντρο της Αθήνας. Αυτό δίνει την ευκαιρία στον θεατή να παρακολουθήσει από το κάθισμα της κινηματογραφικής αιθούσης... και το Φεστιβάλ Επίδαυρου!» Ακρόπολις 21/1/1958.

29. Για την έννοια του «κινηματογραφικού πλεονάσματος» / «cinematic excess» βλέπε Christine Thompson «The Concept of Cinematic Excess» στο David Allen & Teresa de Lauretis, *Cine Tracts Vol.2 No.2 Summer 1977* σ. 54-56.