

Ένα απωθημένο (;) θέμα

Τάσος Γουδέλης

Κριτικός κινηματογράφου, Συγγραφέας

«Η αυτοκτονία έκπαλαι εθεωρήθη ως πράξις στρεφόμενη κατά της κοινωνίας, ως δειλία ενώπιον της ζωής, ως έγκλημα κατά πάντων: ανθρώπων και θεών».

Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια του Πυρσού

Στην ελληνική συνείδηση, μέσα στο χρόνο, η αυτοχειρία είναι μια πράξη καταδικασμένη ή, απλώς, έχει το χαρακτήρα του παράδοξου και αποκλίνοντος (βλ. τις ολότελα αντίθετες μεταξύ τους περιπτώσεις Γιαννόπουλου και Καρυωτάκη). Η νεοελληνική κουλτούρα, άλλωστε, δεν έχει εμβαπτιστεί σε κάποιο ντοστογιεφσκικό, «διαταραγμένο» κόσμο, που νομιμοποιεί μέσα στην παραφορά του την αυτοκτονία, και η απελπισμένη χειρονομία ενός Μιχαήλ Μητσάκη δεν θεωρήθηκε ποτέ «κεντρική».

Είναι, λοιπόν, μάλλον αξιοπερίεργο, σε μια πρώτη ανάγνωση του ζητήματος, ότι το εγχώριο, μυθοπλαστικό σινεμά ανοίγει την αυλαία του, το 1914, με μια *Γκόλφω*, βασισμένη στο έργο του θρυλικού συγγραφέα βουκολικών δραμάτων Δ. Περεσιάδη, σκηνοθετημένη από τον «πιονιέρο» Μπαχατόρη. Δηλαδή, το πρώτο ελληνικό φιλμ «εισηγείται», με τον τρόπο του, την αυτοκτονία, δεδομένου ότι, όπως όλοι γνωρίζουμε, η έξοδος σφραγίζεται στο φινάλε από την κλασική, πλέον, πόσιν δηλητηρίου λόγω ερωτικής απογοήτευσης. Η ένσταση απέναντι στην προηγούμενη διαπίστωση είναι αρκούντως νόμιμη: στο βουκολικό αυτό δράμα, ο συντελεστής της αυτοκτονίας εισάγεται μεν ως στοιχείο πλοκής, αλλά όχι ως κεντρικό θέμα: δεν υποστηρίζεται η αυτοκτονία ως βασικός προβληματισμός υπαρξιακός, αλλά ως έσχατη πράξη απελπισίας, απροσχεδιάστη. Η

συγκεκριμένη ενέργεια δίνει μια λύση στο πρόβλημα, γίνεται σε κάποιο βαθμό συμβολική πράξη,

1. Παύλος Τάσιος,
Νοκ-άουτ (1986).



αλλά δεν είναι η χειρονομία του πεισιθάνατου, ευρωπαϊού ρομαντικού του 19ου αιώνα.

Έτσι κι αλλιώς η αυτοκτονία μόνο στην τελευταία τριακονταετία θα περάσει με μεγαλύτερη ελευθερία στη θεματολογία του ελληνικού σινεμά, απηχώντας κάποιους υπαρξιακούς προβληματισμούς της ευρωπαϊκής οπτικής. Όσον αφορά την τελετουργία της αυτοκτονίας, όπως αυτή προτείνεται από τους Ιάπωνες, η νεοελληνική εκδοχή της στο σινεμά, και όχι μόνο, κινείται σε άλλο μήκος κύματος αφού σχετίζεται με το «επικό», επαναστατικό κλίμα του '21 (βλ., για παράδειγμα, ταινίες όπως *Ζάλογγο, το κάστρο της λευτεριάς* (1959) του Στέλιου Τατασόπουλου όπου οι Σουλιώτισσες πέφτουν στον γκρεμό).

Επιστρέφοντας: οπωσδήποτε, στο βαθμό που το ελληνικό βουκολικό μελόδραμα είναι επηρεασμένο από τα ρομαντικά πρότυπα, στη χειρονομία της Γκόλφως είμαστε ίσως ελεύθεροι να δώσουμε ανάλογο πρόσημο. Μόνο που, πέρα από τις προηγούμενες, εύλογες αντιρρήσεις όσον αφορά την «κεντρικότητα» της πράξης αυτής, θα αργήσει πολύ το ελληνικό σινεμά να παρουσιάσει πράξη αυτοκτονίας, τουλάχιστον ως άμεση χειρονομία, πέρα από νεορομαντικές παρουσιάσεις της, όπως στη *Φωτεινή Σάντρη ή Ο κόκκινος βράχος* (1949) του Γρηγόρη Γρηγορίου ή στο υπαρξιακό/λυρικό έργο *Ερόικα* (1960) του Μιχάλη Κακογιάννη, γεγονός που σημαίνει ότι το θέμα αυτό ίσως και να απωθείται, με ελάχιστες εξαιρέσεις, από τους παραδοσιακούς έλληνες σκηνοθέτες μέχρι την εμφάνιση του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, στα τέλη της δεκαετίας του '60.

Πρέπει να πούμε, όμως, ότι η αυτοκτονία παρουσιάζεται, «εξαιρετικά», σε κάποιες ταινίες του «πα-



2. Παύλος Τάσιος, *Νοκ-άουτ* (1986).

λιού» ελληνικού κινηματογράφου: παράδειγμα *Το πικρό ψωμί* (1951), η πρώτη νεορεαλιστική κινηματογραφική απόπειρα σε σκηνοθεσία Γρηγόρη Γρηγορίου, όπου ένας εκ των ηρώων δίνει τέλος στη ζωή του εξαιτίας της ανέχειας.

Ας σημειωθεί ότι ο «κατάλογος» ταινιών που φιλοξενούν την αυτοκτονία, ο οποίος ακολουθεί, είναι ενδεικτικός: σκοπεύει απλώς στον εντοπισμό της διασποράς του φαινομένου στο συνολικό κινηματογραφικό σώμα.

Το μοτίβο της αυτοκτονίας, κεντρικό ή όχι σε μία ταινία, ακόμα και μέσα στην προηγούμενη τριακονταετία, μειονεκτεί σε σύγκριση με άλλα θέματα του εγχώριου σινεμά: δεν μπορούμε να μιλάμε ούτε καν για μέτρια διαχείρισή του. Όπως

και να έχει το ζήτημα, μόνο από τη δεκαετία του '50 και εντεύθεν μπορούμε να εξετάσουμε το θέμα μας, με βάση κάποιους «θεωρητικούς» όρους, χρησιμοποιώντας το απώτερο παρελθόν βοηθητικά.

Ανοίγοντας τον σχετικό φιλομογραφικό χάρτη, ας εξετάσουμε εάν είμαστε σε θέση να κατατάξουμε τις εκδοχές του θέματος αυτού σε τρεις μεγάλες, γνωστές κατηγορίες σεναριακής παρουσίας ενός ευρήματος. Εάν, δηλαδή, αυτό παρουσιάζεται:

1. ως στοιχείο πλοκής (κεντρικό δραματουργικό στοιχείο),
2. ως κεντρικό θέμα,
3. ως αφηγηματικό τέχνασμα.

Ανάμεσα στην πρώτη και την τρίτη κατηγορία θα βρούμε πολλά κοινά στοιχεία (π.χ. η παρουσία της αυτο-

κτονίας στο μελό θα μπορούσε να αφορά και τις δύο κατηγορίες). Επιπλέον, η τρίτη κατηγορία, που αφορά και τη φάρσα, δεν βρίσκει έδαφος στην ελληνική κινηματογραφική πραγματικότητα, δεδομένου ότι λείπουν τα τρανταχτά παραδείγματα του είδους. Και στο χώρο του μελό, όμως, δεν συναντάμε το μοτίβο που μας ενδιαφέρει, εκτός ελαχίστων εξαιρέσεων. Πάντως η κατάταξη αυτή μας επιτρέπει, σε γενικές γραμμές, να παρακολουθήσουμε την εμφάνιση του φαινομένου μέσα σε θεωρητικά σχήματα, βοηθητικά, αν μη τι άλλο, μιας πιο συστηματικής εξέτασής του.

(Η έλλειψη βιβλιογραφίας επί ενός θέματος όπως το παρόν, «η αυτοκτονία στον ελληνικό κινηματογράφο», πάντα οδηγεί σε... απελπισία τον κριτικό. Μάλλον κάτι ανάλογο αντιμετώπιζε ο αείμνηστος Βασίλης Ραφαηλίδης στη μικρού μήκους, συρρεαλιστική κωμωδία του Γιάννη Σολδάτου *Ένα Σαββάτο βράδυ* (1989), όπου εμφανίζεται στιγμιαία, έτοιμος να απαγχονιστεί!)

Η αυτοκτονία ως στοιχείο πλοκής αλλά και ως αφηγηματικό τέχνασμα

Η χειρονομία της Γκόλφως δεν αποτέλεσε μοντέλο/αναφορά για τον εγχώριο κινηματογράφο, γεγονός που φανερώνει την επιφυλακτική νεοελληνική στάση απέναντι στη συγκεκριμένη πράξη, τουλάχιστον μέχρι πρόσφατα: εάν δεχθούμε βέβαια ότι (και) το σινεμά είναι ένας αντιπροσωπευτικός καθρέφτης του συλλογικού ασυνειδήτου ημών, που εκφράζει τον πιο «παράδοξο» πολιτισμό της σύγχρονης Ευρώπης. Ίσως η νεοελληνική αμφιθυμία απέναντι στην αυτοκτονία ή μάλλον ένα είδος σατιρικού εξορκισμού της τελευταίας θα αποτυπωθεί, πολλά χρόνια μετά, στο μικρού μήκους φιλμ του Βασίλη Αλεξάκη *Είμαι κουρασμένος*

(1982), όπου ο ήρωας αποτυγχάνει, μέσα από διάφορες συμππτώσεις, να θέσει τέρμα στη ζωή του... Το έργο του Περεσιάδη, λοιπόν, συνοδεύοντας τον περιφερειακό, και όχι μόνο, Νεοέλληνα επί δεκαετίες (*μια ζωή Γκόλφω*, κατά το κοινώς λεγόμενο), θέτει ένα πρόβλημα σχετικά με τους λόγους της μακράς «εντολής» του εκ μέρους του κοινού: ήταν αρεστό μόνο το ταξικό του θεματικό μοτίβο (η καταδικασμένη σχέση ανάμεσα στη φτώχη και στον εύπορο) ή συνάμα και η τραγική κατάληξη; Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος, πάντως, στο *Θίασο* (1975), βάζοντας τους μπουλουκσήδες του να παίζουν ισοβίως την *Γκόλφω*, αφήνει να εννοηθεί ότι στο βάθος της εμπόλεμης νεοελληνικής ταξικής κοινωνίας, που περιγράφει, η αυτοκτονία συνιστά μια περίπου αυτονόητη, ηρωική πράξη/κατάληξη αυτής της ιδεολογικής/τραγικής σύγκρουσης.

Μια άλλη *Γκόλφω* θα γυρίσει ο Ορέστης Λάσκος το 1955, στο ίδιο, σε γενικές γραμμές, παραδεδομένο μελοδραματικό κλίμα του

3. Παύλος Τάσιος, *Ναι μεν, αλλά...* (1972).

σκαπανέα Μπαχατόρη (κι ας έχουν περάσει 40 τόσα χρόνια...). Την εποχή αυτή το είδος του «ελληνικού γουέστερν», η *φουστάνελα*, μεσουρανεί παίρνοντας την όποια σκυτάλη από ανάλογες ταινίες του φτωχού παρελθόντος. Αλλά στις σχετικές προτάσεις που πλαισιώνουν την *Γκόλφω*, η λύση ή κάποιο μοτίβο της δράσης δεν φιλοξενεί ανάλογο εγχείρημα με αυτό της ερωτικά απελπισμένης και άπορης τσελιγκοπούλας. Προηγουμένως, το 1950, σε ένα παραπλήσιο είδος, στο (αστικό και όχι μόνο) μελόδραμα, η αυτοκτονία δίνει την τελική λύση μέσα από άλλα δραματουργικά συμφραζόμενα: στο *Μεθύστακα* του Γιώργου Τζαβέλα, ο αλκοολικός ήρωας πατέρας οδηγεί τον εαυτό του στο θάνατο μέσα από το πάθος του, για να μην μπει, με την αποκλίνουσα παρουσία του, εμπόδιο στην ευτυχία της κόρης του. Ας σημειωθεί ότι το μελό αυτό δεν αποτέλεσε τυχαία την πρώτη μεγάλη εμπορική επιτυχία του ελληνικού κινηματογράφου. Το φαινό-



μενο οφείλεται βέβαια στην τυπική αναπαράσταση/αντιγραφή ενός χαρακτηριστικού λαϊκού τύπου της νεοελληνικής κοινωνίας, του μπεκρή. Το μελό εν προκειμένω λειτουργεί σύμφωνα με τη φύση του, δηλαδή και ως εκφραστής στοιχείων της λαϊκής ψυχοσύνθεσης. Όμως, η λύση της έμμεσης αυτοκτονίας, που διαλέγει ο ήρωας και την αποδέχεται επίσης ο θεατής, μπορεί να διαβαστεί σύνθετα, εν σχέσει με τα θετικά αισθήματα του μέσου Νεοέλληνα για το ζεύγμα πάθος/εκούσιος θάνατος. Στο ελληνικό μεταπολεμικό μελό, η λύση σχεδόν πάντα είναι «ευτυχισμένη». Ο (εκούσιος) θάνατος είναι αποκλεισμένος, μόνο η φυγή από τα εγκόσμια, κάποτε, υιοθετείται ως δραματουργική λύση. Π.χ. στις δύο εκδοχές του απίστευτου μελό *Μακριά από τον κόσμο*, σκηνοθετημένου το 1930 από τον Δημήτρη Τσακίρη και το 1958 από τον Ορέστη Λάσκο αντίστοιχα, στην κατακλείδα οι μεν δύο ήρωες της πρώτης εκδοχής γίνονται καλόγεροι, η δε ηρωίδα της δεύτερης ντύνεται καλόγρια... Κι όταν ακόμα η αυτοκτονία είναι γεγονός, ο Νεοέλληνας δεν την ερμηνεύει ως φιλοσοφική σύλληψη του υπαρξιακού φαινομένου, ως αμφισβήτησή του συλλήβδην. Η σχέση μας με τη σκανδιναβική οπτική είναι εξωτερικά εχθρική, δεν ξέρουμε, όμως, σε ποιο βαθμό είναι απωθημένη. Κάποιες νεοελληνικές πρακτικές, που μόνο οι κοινωνικοί ψυχολόγοι μπορούν να ανιχνεύσουν, δείχνουν ότι η έμμεση αυτοκτονία (αλκοολισμός, ναρκωτικά, τροχαία κ.λπ.) έχει καλή υποδοχή τελευταία από το συλλογικό ασυνείδητο...

Σε ένα «κλασικό» μελό του 1958, η αυτοχειρία και πάλι σφραγίζει μια δακρύβρεχτη ιστορία. Πρόκειται για το *Ο Μιμίκος και η Μαίρη*, με την υπογραφή του επαγγελματία Γρηγόρη Γρηγορίου, ο οποίος



4. Νίκος Κούνδουρος, *Μικρές Αφροδίτες* (1963).

5. Νίκος Κούνδουρος, *Μικρές Αφροδίτες* (1963).



εικονογραφεί την περιλάλητη... ταξική ιστορία του τραγικού ειδυλλίου του στρατιωτικού και της υπηρέτριας, με πλαίσιο την αστική Αθήνα του προπερασμένου αιώνα. Το συγκεκριμένο φιλμ, κατ'εξαίρεση, παίζει το ρόλο του κοινωνιολογικού καθρέφτη, αποτυπώνοντας μια μακάβρια νεοελληνική μόδα: τη χρήση του ιερού αθηναϊκού βράχου ως τόπου αυτοκτονιών σε τέτοιο βαθμό, ώστε να χρησιμοποιείται στις γλωσσικές μεταφορές (η φράση «θα πέσω από την Ακρόπολη» ήταν κάποτε πολύ κοινή).

Εάν το 1931 η πρώτη «καλλιτεχνική» ελληνική ταινία *Δάφνις και Χλόη* του Ορέστη Λάσκου, που βασίστηκε στο γνωστό βουκολικό έργο του Λόγγου, εξαντλούσε το θέμα της στη λυρική αποτύπωση του έρωτα των δύο νεαρών ποιμένων, αντίθετα ο Νίκος Κούνδουρος, το 1963, με τη συνεργασία στο σενάριο του Βασίλη Βασιλικού και του Κώστα Σφήκα, πρότεινε μια άλλη, πιο σκληρή εκδοχή

του κειμένου. Με τον αταίριαστο τίτλο *Μικρές Αφροδίτες*, απέδωσε με σκοτεινά χρώματα τη σχέση των δύο νεότερων αυτή τη φορά βουκόλων. Η ταινία, επικεντρωμένη στο ζήτημα της «γνωριμίας της σάρκας», θέλει ο Δάφνις της, απογοητευμένος από την ερωτική συμπεριφορά των ενηλίκων και της συντρόφου του και ξυπνώντας στην εφιαλτική πραγματικότητα, να χάνεται στο φινάλε στη θάλασσα. Στην ταινία αυτή το μοτίβο της αυτοκτονίας, πάντα ως στοιχείο πλοκής, λειτουργεί στο πλαίσιο του είδους «ποιητικός κινηματογράφος».

Ο ίδιος σκηνοθέτης, το 1955, σ' ένα κοινωνικό/ψυχολογικό δράμα, το *Δράκο*, οδηγεί τη δράση, μέσα από το οξύ και υπόγειο σενάριο του Ιάκωβου Καμπανέλλη, σε μια έξοδο εξωτερικά αμφίσημη, πλην βαθύτερα σαφή: ο ήρωας, μετά την αποκάλυψη της παρεξήγησης γύρω από την ταυτότητά του, σε απόλυτο αδιέξοδο, μοιάζει να αυτοκτονεί και όχι να δολοφονείται.



6. Θεόδωρος Αγγελόπουλος, *Ο Μελισσοκόμος* (1985).

Περίπου τα ίδια συμβαίνουν και στη *Στέλλα* (1955) του Μιχάλη Κακογιάννη: η «χειραφετημένη», σε εποχές μεγάλων προκαταλήψεων, ηρωίδα κυριολεκτικά αυτοχειριάζεται επιλέγοντας τη δική της ελευθερία. Το γενικό πλάνο του τέλους, με τον οπλισμένο μνηστήρα και τη Στέλλα, είναι απόλυτα συμβολικό, θυμίζει μια ιδιότυπη μονομαχία στην οποία η μία πλευρά είναι διατεθειμένη να πεθάνει, έχοντας προεπιλέξει το αποτέλεσμα με την προηγούμενη αιρετική της στάση.

Ως στοιχείο πλοκής συναντάμε την αυτοκτονία στον *Ουρανό* (1962) του Τάκη Κανελλόπουλου, σε σενάριο του Γιώργου Κιτσόπουλου. Ο... μοναδικός πυροβολισμός που ακούγεται σε αυτή την «πολεμική» ταινία σχετίζεται με την αυτοκτονία ενός απογοητευ-

7. Θεόδωρος Αγγελόπουλος, *Ο Μελισσοκόμος* (1985).



μένου στρατιώτη κατά την υποχώρηση των ελληνικών στρατευμάτων από το αλβανικό μέτωπο. Συμβολικό περιστατικό για το κλειστό δραματουργικό σύστημα του φιλμ (συνέπειες της ήττας) και όχι μια πράξη με ευρύτερο υπαρξιακό περιεχόμενο.

Κάτι ανάλογο, δηλαδή ως ένα επεισόδιο με τον ίδιο συμβολικό χαρακτήρα, θα παρουσιάσει δεκαεπτά χρόνια αργότερα ο Νίκος Κούνδουρος στο 1922, όπου ένας στρατιωτικός αυτοπυροβολείται λόγω της χαμένης Μικράς Ασίας. Στο πλαίσιο του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, η αυτοκτονία κάνει την εμφάνισή της σε ταινίες διαφορετικού μεταξύ τους ύφους. Π.χ. στα «γκονταρικά» *Χρώματα της ίριδος* (1974) του Νίκου Παναγιωτόπουλου, ο πνιγμός ενός ήρωα είναι τραγικά παιγνιώδης – εξάλλου και ολόκληρο το φιλμ διακρίνεται από μια ανάλογη, οξεία, χιουμοριστικά ανατρεπτική, διάθεση. Στην επόμενη ταινία του σκηνοθέτη, *Οι τεμπέληδες της εύφορης κοιλάδας* (1977), σε μια άλλη πιο σαρκαστική και χιουμοριστική ματιά στον κόσμο σε τόνους «μαύρους», η αυτοκτονία είναι ο βασικός θεματικός άξονας στον οποίο στηρίζεται το στόρι. Οι αστοί ήρωες του Παναγιωτόπουλου αποφασίζουν, όπως οι πρωταγωνιστές του Μάρκο Φερρέρι στο *Μεγάλο φαγοπότι*, να θέσουν τέρμα στη ζωή τους μέσα από την απόλαυση: κάνοντας έρωτα με την υπηρέτριά τους και χρησιμοποιώντας τον συνεχή ύπνο εναντίον τους εντός της βίλας όπου καταλύουν.

Σε άλλο σινεφιλικό/ποιητικό κλίμα, ο Γιώργος Καρυπίδης, στην *Αναμέτρηση* (1982), οδηγεί τον ήρωά του στο φινάλε σε μια συμπτωματική αποφυγή της αυτοκτονίας, ενώ στη δεύτερη ταινία του, *Στη σκιά του φόβου* (1987), σε γραμμή ποιητικής αφαίρεσης «εξαυλώνει»

τον σε υπαρξιακή αγωνία ήρωά του, καθώς αυτός στο φινάλε αναχωρεί εκούσια από την «εγκόσμια» σκηνή. Πρωτότυπη για τα ελληνικά δεδομένα αλληγορία πάνω στο μύθο του Δευκαλίωνα, του προγόνου του ανθρώπου. Μόνο που ο ήρωας του Καρυπίδη φεύγει στο τέλος με τη βάρκα, όχι για να γλιτώσει, όπως ο Δευκαλίων τη θεομηνία, αλλά για να ξεφύγει από την υπαρξιακή δίνη.

Στην πολιτική/κοινωνική ατμόσφαιρα, όμως, που κυριαρχεί στην ταινία των Ντίνου Κατσουρίδη/Νίκου Καλογερόπουλου *Όνειρο αριστερής νύχτας* (1987), η αυτοκτονία του ήρωα ματαιώνεται από την επικράτηση μιας οπτιμιστικής αντίληψης για την ύπαρξη. Σε άλλο κλίμα, στις *Κρυστάλλινες νύχτες* (1992) της Τόνιας Μαρκετάκη, η αυτοκτονία είναι κεντρικό δραματικό στοιχείο, τοποθετημένο σε ένα ψυχολογικό/κοινωνικό πλαίσιο με ποιητικό διάκοσμο. Έχοντας μακρινό πρόγονο τη Δι-

πλή ζωή της Βερόνικα (1991) του Κριστόφ Κισλόφσκι, η αυτόχειρ, ερωτικό «θύμα» μιας απαγορευμένης σχέσης στα χρόνια του Πολέμου, μετενσαρκώνεται σε μια άλλη γυναίκα.

Η αυτοκτονία κλείνει έναν κύκλο βίας και μισαλλοδοξίας στην ταινία του Νίκου Γραμματικού *Ο βασιλιάς* (2003). Το κεντρικό πρόσωπο, ένας πρώην κατάδικος, μοιραία καταλήγει στην αυτοχειρία, εξωθημένος από τον κοινωνικό αποκλεισμό, θυμίζοντας μοτίβα του παλιού γκαγκστερικού/ψυχολογικού κινηματογράφου, όπως π.χ. εκείνο του *Έχω δικαίωμα να ζήσω* (1939) του Φριτς Λανγκ.

Στο πρόσφατο *Αλεμάγια* (2004) του Ηλία Γιαννακάκη, η αυτοκτονία ενός από τους κεντρικούς ήρωες, του γόνου της παραδοσιακής πατριαρχικής οικογένειας ομογενών της Αιθιοπίας, θέτει σε λειτουργία τον κεντρικό δραματουργικό μηχανισμό σε μια ιστορία που υιοθετεί και τον μαγικό

8. Ηλίας Γιαννακάκης, *Αλεμάγια* (2004).



συντελεστή για να εμπλουτίσει τον συγκρατημένο λυρισμό της. Η ντοστογιεφσκική ηρωίδα της *Ράκουσα (Κοχύλι)*, που σκηνοθέτησε το 2004 η Φωτεινή Σισκοπούλου, είναι και η *Τρυφερή γυναίκα* του Ρομπέρ Μπρεσσόν, μεταμορφωμένη σε ρωσίδα μετανάστρια στην Ελλάδα. Δίπλα στον ίδιο μονόχοντο άντρα της νουβέλας, που δεν κατορθώνει να την πλησιάσει, με την αυτοκτονία της στο φινάλε κάνει μια φυσική χειρονομία στο ίδιο μήκος κύματος με την ακραία, όσο ζούσε, συναισθηματική της διαθεσιμότητα. Κλείνοντας αυτό το κεφάλαιο, ας τονίσουμε ότι ο μηχανισμός του σεναριακού αφηγηματικού τεχνάσματος θα μπορούσε να εξυπηρετήσει το θέμα της αυτοκτονίας και στο είδος της φάρσας. Όμως, δεν υπάρχουν στέρεα παραδείγματα σχετικών ταινιών στην ελληνική φιλμογραφία.

Η αυτοκτονία ως κεντρικό θέμα

Πολύ πριν ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος εισαγάγει ως κεντρικό θέμα, σε κάποιες περιπτώσεις, την αυτοκτονία, η *Αντιγόνη* (1961) του Γιώργου Τζαβέλλα –αυτή η παρθενική μεταφορά αρχαίας τραγωδίας στην οθόνη– καλύπτει ένα αρχετυπικό, θα λέγαμε, μοντέλο αυτοκτονίας. Η ηρωίδα του Σοφοκλή ουσιαστικά αυτοκτονεί για την πίστη της στο «φυσικό» δίκαιο, αφού θάβει, παρά τα θέσμια, τον αδελφό της Πολυνείκη. Η αυτοκτονία, ως κεντρικό θέμα, κάνει την εμφάνισή της στα πρώτα χρόνια του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. Αν και η στροφή της θεματολογίας σε πολιτικές περιοχές, ακόμα και μέσα στη Χούντα, είναι ορατή, υπάρχει θέση και για το υπαρξιακό αδιέξοδο, το οποίο χρωματίζεται με ποικίλους τρόπους. Μεταξύ άλλων αυτοκτόνων ηρώων του σινεμά, ο

πρωταγωνιστής της *Φλόγας που τρεμοσβήνει* (1963) του Λουί Μαλ, που αποχαιρετά τον κόσμο (του) από την αρχή της ταινίας, να βρει αργότερα μιμητές στην εγχώρια οθόνη.

Ο υποψήφιος αυτόχειρας στο *Ναι μεν αλλά* (1972) του Παύλου Τάσιου κάνει την εμφάνισή του στην αρχή της ταινίας σκαρφαλωμένος σ' ένα γείσο και μέχρι την τελική, ακραία πράξη του, διηγείται στον αστυνομικό που προσπαθεί να τον μεταπεισεί τις αιτίες της απόφασής του. Αυτές δεν είναι όμοιες με του (ψυχικά «άρρωστου») Μορίς Ρονέ στην ταινία του Μαλ: η χειρονομία του πρώτου είναι αποτέλεσμα μιας πιο ρεαλιστικής σύγκρουσης με τις κοινωνικές/ατομικές αντιξοότητες.

Από ερωτική απογοήτευση «πάσχει» ένας άλλος πεισιθάνατος ήρωας του Τάσιου: πρόκειται για τον ήρωα της ταινίας *Νοκ άουτ* (1986), στην οποία η αυτοκτονία ρίχνει την αυλαία και εδώ.

Στο φιλμ του Νίκου Νικολαΐδη *Τα κουρέλια τραγουδάνε ακόμα* (1979), ο εισαγωγικός εκούσιος θάνατος του πρωταγωνιστή ανοίγει ένα καινούριο κεφάλαιο στη σχετική θεματολογία: ο ήρωας αυτός, πρώην «επαναστάτης χωρίς αιτία» της δεκαετίας του '50, σε εσωτερική κρίση, δίνει τέλος στη ζωή του. Στη φιλμογραφία του πιο «αμερικανού» σκηνοθέτη του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, βρίσκουμε το στιλιζαρισμένο *Singapore sling* (1990): ο ήρωας, ένας περιέργος ντετέκτιβ και μαζί ένα σαδομαζοχιστικό αντρικό σύμβολο, μετά την αιματηρή κατάληξη της «μάχης» του με το άλλο, εξίσου παράδοξο φύλο, αυτοεξαντλείται. Στο τελευταίο φιλμ του σκηνοθέτη, *The zero years* (2005), η αυτοκτονία ως απαλλαγή από τα δεινά του αναγκαστικού εγκλεισμού στο δημόσιο πορνείο, σε κάποια χώρα του

μέλλοντος, θέλγει τις ηρωίδες. Πιο γήινος ασφαλώς, ο μεσήλικας στον *Εξόριστο της κεντρικής λεωφόρου* (1979) του Νίκου Ζερβού –κοντινότερο σύμβολο από ψυχολογική άποψη προς τα *Κουρέλια*– στρέφεται εναντίον του εαυτού του, αφού δεν βρήκε ένα νέο νήμα να τον συνδέσει με ανάλογες, απελευθερωτικές ουτοπίες της νεότητάς του.

Η ιδεολογική διάψευση και η υπαρξιακή κόπωση θα οδηγήσουν τον *Μελισσοκόμο* (1985) του Θόδωρου Αγγελόπουλου στον αυτοκτόνο δρόμο των εντόμων του, τα οποία παράγουν καλύτερο έργο εν σχέσει προς τη φυσική, ατομική τους παρουσία, όπως συμβαίνει με τις ιδέες του ανθρώπου και τον ίδιο τον άνθρωπο, μοιάζει να λέει ο σκηνοθέτης.

Suicide: A Repressed (?) Topic Tassos Goudelis

The repertoire of Greek cinema does not often include the topic of suicide. This fact is rather due to the skepticism or even to the discord of the modern Greek attitude towards the phenomenon. Thus, suicide whenever presented on the screen had been of a "heroic" nature and only recently it has obtained a more distinct character that comprises all the features of an existential, inner dialogue with reality and its fatal outcome.

Since 1968 the New Greek Cinema, under the influence of foreign aesthetic trends, has contributed to the gradual acceptance of suicide by the public as a film topic.

In this article we attempt to investigate how suicide functions in a script as focal subject, fiction parameter and narrative artifice.