

## **K. Μαντάς**

### **Ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα και κινηματογράφος**

Αποσπάσματα

#### 1. Εισαγωγή:

Θα μπορούσε κανείς να αναρωτηθεί ποια μπορεί να είναι η σκοπιμότητα ενός άρθρου με θέμα την αποτύπωση της ελληνορωμαϊκής αρχαιότητας στο σώμα του κινηματογράφου. Έως πολύ πρόσφατα, στον ελληνικό ακαδημαϊκό χώρο, εθεωρείτο απαράδεκτο να γίνει αναφορά σε κινηματογραφικές ταινίες μέσα στα πλαίσια μιας ακαδημαϊκής εργασίας<sup>1</sup>. Καθώς όμως τα «εξ Εσπερίας» ρεύματα και τάσεις φθάνουν πλέον παντού με ταχύτατους ρυθμούς, ακόμα και τα ελληνικά πανεπιστήμια άρχισαν να αναθεωρούν την πολιτική τους: ήδη εδώ και ορισμένα χρόνια στο τμήμα Νεότερης και Σύγχρονης Ιστορίας του Ιόνιου πανεπιστημίου χρησιμοποιούνται οι ταινίες του παλιού ελληνικού κινηματογράφου ως αξιόπιστες ιστορικές πηγές, ενώ στην ιστοσελίδα του Ιστορικού τμήματος του πανεπιστημίου στην Καλαμάτα αναφέρεται φέτος ένας διδάσκων με ειδικευση στο αντικείμενο «Κινηματογράφος και Ιστορία».

Πάντως η από κάθε άποψη φτωχή, φτωχότατη, εγχώρια παραγωγή, σπανιότατα τόλμησε να αγγίξει θέματα από την αρχαία ελληνική ιστορία: χωρίς μεγάλα κεφάλαια διαθέσιμα, χωρίς επαγγελματική πείρα και ανάλογα τεχνικά μέσα, ο ελληνικός κινηματογράφος ορθά έμεινε μακριά από τα ιστορικά θέματα και ιδίως από εκείνα της αρχαιότητας.

Οι ελάχιστες εξαιρέσεις αφορούν μυθολογικά / λογοτεχνικά και όχι ιστορικά έργα, όπως το «Δάφνις και Χλόη», 1930, του Ορέστη Λάσκου, πρώτη μεταφορά του ομώνυμου ποιμενικού μυθιστορήματος του Λόγγου (1<sup>ος</sup> μ.Χ αι.) καθώς και μεμονωμένες προσπάθειες μεταφοράς στον κινηματογράφο τραγωδιών (Αντιγόνη , 1961, του Γ. Τζαβέλλα, Ηλέκτρα, 1962, του Μ. Κακογιάννη) ή κωμωδιών (Λυσιστράτη, 1972 , του Γ. Ζερβουλάκου). Δυστυχώς, υπήρξε και μια τρίτη υποκατηγορία, η οποία περιλαμβάνει κάποιες άθλιες, από κάθε άποψη, ψευδοϊστορικές ταινίες.

Πρόκειται για την ακρίβεια για δυο παραγωγές του 1972, το «Ιπποκράτης και δημοκρατία» του Ντίμη Δαδήρα και το «Μπούμ ταρατατζούμ» του Ερρίκου Θαλασσινού, δεν είναι μάλιστα τυχαίο το ότι και στις δυο παραγωγές ήταν ο Ελληνοαμερικανός Τζέιμς Πάρις, ευνοούμενος της χούντας. Στην πρώτη, χάρη και στο σενάριο του ικανού ιστορικού Γ. Ρούσσου και στις φιλότιμες προσπάθειες των καλών ηθοποιών που συμμετείχαν, το αποτέλεσμα είναι μεν θλιβερό, χωρίς όμως να ξεπέφτει στην πλήρη γελοιοποίηση. Βέβαια, η ανάπλαση της ζωής του Ιπποκράτη είναι προϊόν φαντασίας του σεναριογράφου, οι γυναικείοι ρόλοι είναι υπερτονισμένοι, και οι τεχνικές ελλείψεις εμφανείς. Στην δεύτερη όμως, όπου η ομοιότητα ενός αρχαίου θεατρίνου με κάποιον τύραννο γίνεται υποτίθεται η αφορμή για την κριτική της τυραννικής εξουσίας, το επίπεδο δεν ξεπερνά εκείνο μια κακής και χυδαίας επιθεώρησης πέμπτης διαλογής.

Ευτυχώς, η κατάρρευση του εμπορικού κινηματογράφου το 1973 και της χούντας το 1974, δεν επέτρεψε την παραγωγή και άλλων τέτοιων εφιαλτικών ταινιών που θύμιζαν τις αρχαιοελληνικού τύπου χουντικές γιορτές στο Καλλιμάρμαρο στάδιο. Σε αυτές τις ταινίες επιχειρήθηκε, ανεπιτυχώς, η μείξης της χουντικής αρχαιοπληξίας με την προσπάθεια ανάδειξης των τρωτών σημείων της αθηναϊκής δημοκρατίας.

Τέλος, πρέπει να αναφερθεί και μια ακόμη κατηγορία ταινιών: πρόκειται για ταινίες, οι οποίες αν και διαδραματίζονται στον 20<sup>ο</sup> αιώνα, χρησιμοποιούν αρχαία σύμβολα ή μεταφέρουν στο παρόν αρχαίες μυθοπλασίες, όπως π.χ. το «Δάφνις και Χλόη '66», της Μ. Ζαχαροπούλου ή ο «Θίασος», 1974, του Θ. Αγγελόπουλου. Στο σημείο αυτό αξίζει να αναφερθεί ότι η αρχαία ιστορία δεν χρησιμοποιήθηκε επαρκώς ως μυθοπλαστικό υλικό ούτε από τους Έλληνες πεζογράφους.

Οι σχετικές απόπειρες ήταν και παραμένουν ελάχιστες. Αντίθετα, η νεοελληνική ποίηση βρίθει από θέματα και σύμβολα προερχόμενα από την ελληνική μυθολογία και ιστορία.

## 2. Η πρωτοκαθεδρία της αρχαίας Ρώμης:

Η πρώτη δυσάρεστη έκπληξη για τον Νεοέλληνα αλλά και τον ελληνοστί, προκαλείται από την διαπίστωση ότι η αρχαία Ρώμη και όχι η αρχαία Ελλάδα, είναι εκείνη η οποία κυριαρχεί στον χώρο του λεγόμενου «ιστορικού» κινηματογράφου. Οι λόγοι αυτής της «ρωμαιοκρατίας» είναι σύνθετοι. Επηρεασμένοι από τους γερμανοτραφείς ακαδημαϊκούς, οι οποίοι είχαν κυριαρχήσει στις εγχώριες φιλοσοφικές σχολές, αργήσαμε πολύ να κατανοήσουμε ότι η Δ. Ευρώπη και η Β. Αμερική δεν επηρεάστηκαν άμεσα από τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό αλλά έμμεσα, γιατί η ελληνική σκέψη έφθασε στους Δυτικούς φιλτραρισμένη μέσα από το φίλτρο της ρωμαϊκής ερμηνείας. Αν μάλιστα μπορούμε στον κόπο να εμβαθύνουμε στο θέμα, μπορούμε να εξηγήσουμε και την σχετικά πρόσφατη απόφαση του εξοστρακισμού της αρχαίας Ελλάδας από το Μουσείο της Ευρώπης: οι Δυτικοευρωπαίοι αισθάνονται κληρονόμοι της μείξης του ρωμαϊκού πολιτισμού με τις παραδόσεις των γερμανικών φυλών, και όχι της αρχαίας Ελλάδας<sup>ii</sup>.

Ένας άλλος λόγος είναι ότι η Ρωμαϊκή αυτοκρατορία χρησίμευσε ως πρόσχημα για την αναβίωση του ιταλικού ιμπεριαλισμού στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα (από το 1911 ως το 1936, η Ιταλία ενσωμάτωσε διαμέσου της διπλωματίας ή συνηθέστερα της στρατιωτικής βίας, τα Δωδεκάνησα, τη Λιβύη, την Τυνησία και την Αιθιοπία).

Το γεγονός ότι η Έβδομη Τέχνη αρχίζει να αποτελεί το σημαντικότερο μέσο μαζικής ψυχαγωγίας την ίδια ακριβώς περίοδο, ενίσχυσε την αποφασιστικότητα του ιταλικού φασισμού να χρησιμοποιήσει τον κινηματογράφο ως προπαγανδιστικό όπλο. Η Maria Wyke, μια από τους πρωτοπόρους ακαδημαϊκούς στον τομέα της σύζευξης κινηματογράφου και αρχαίας ιστορίας, ανέλυσε διεξοδικά τις διακριτικές σχέσεις φασισμού και ιταλικής κινηματογραφικής παραγωγής<sup>iii</sup>. Όπως επισημαίνει η Wyke, στην δεκαετία του 1930, η ρωμαϊκή εικονογραφία, αρχιτεκτονική και γλυπτική αλλά και η πολιτική ρητορική και το στρατιωτικό τελετουργικό χρησιμοποιούνταν συστηματικά για να αποδώσουν ιστορική δικαίωση στις φασιστικές βλέψεις για την δημιουργία μιας μεσογειακής, αποικιοκρατικής αυτοκρατορίας<sup>iv</sup>. Δεν αποτελεί σύμπτωση το ότι η παραγωγή και

η προβολή της επικής ταινίας «Σκιπίων ο Αφρικανός» συνέπεσε χρονικά με την κατάκτηση της Αιθιοπίας<sup>v</sup>. Θα μπορούσε όμως κανείς να ισχυριστεί ότι, εφόσον οι αυτοκρατορικές βλέψεις της Ιταλίας κατέρρευσαν σαν χάρτινος πύργος με τον Β΄ παγκόσμιο πόλεμο, τότε πως εξηγείται η εμμονή του αγγλοαμερικανικού κινηματογράφου με την αρχαία Ρώμη?

Το πρόβλημα δεν είναι τόσο σύνθετο όπως φαίνεται αρχικά: αν εστιάσει κανείς την προσοχή του στην πολιτική ορολογία, θα διαπιστώσει ότι κάτω από το θεωρητικό περίβλημα της Αμερικανικής δημοκρατίας, υπάρχει ο σκληρός πυρήνας της αυτοκρατορικής ιδεολογίας<sup>vi</sup>. Πρόσφατα ο Αμερικανός ιστορικός Ch. S. Maier, υποστήριξε ότι οι ΗΠΑ κινούνται στα όρια μιας αυτοκρατορικής πολιτικής<sup>vii</sup>. Τόσο ο ίδιος όσο και η Wyke αλλά και πλήθος άλλων ιστορικών διαφορετικών πολιτικών τοποθετήσεων, ερμηνεύουν την αμερικανική εξωτερική πολιτική ως αυτοκρατορική, ήδη από τα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα.

Πράγματι, αν εξαιρέσουμε τη Λουϊζιάνα, την οποία αγόρασαν από την Γαλλία το 1803 και την Αλάσκα την οποία αγόρασαν από την Ρωσία το 1867, τα περισσότερα από τα εδάφη που αποτελούν σήμερα την Αμερικανική επικράτεια αποσπάστηκαν με την βία από άλλα κράτη (Ισπανία, Μεξικό) ή απλά κατακτήθηκαν ( Ινδιάνικες περιοχές , Χαβάη). Ήταν λοιπόν φυσικό να αντιμετωπίζεται η Ρωμαϊκή αυτοκρατορία ως πολιτιστικό και πολιτικό πρότυπο. Υπήρχαν όμως και άλλοι λόγοι, οι οποίοι σχετίζονται με την συγγένεια αρχαίας ρωμαϊκής /σύγχρονης βορειοαμερικανικής αισθητικής: ο κινηματογράφος απευθύνεται σε πλατιές μάζες, οι οποίες μπορεί να αγνοούσαν την λατινική, μπορούσαν όμως εύκολα να ενθουσιαστούν με το υπερθέαμα που πρόσφερε απλόχερα η ρωμαϊκή ιστορία: μάχες, σφαγές, όργια, διωγμοί των χριστιανών, οι οθόνες κατακλύζονταν από ποταμούς αίματος και από έναν συνδυασμό βίας και ερωτισμού, που με πρόσχημα την ιστορική αυθεντικότητα μπορούσε να παραβιάζει τους κώδικες της λογοκρισίας.

Δεν είναι τυχαίο ότι υπάρχουν σκηνές σε παλαιές «ιστορικές» παραγωγές του Χόλλυγουντ που αγγίζουν τα όρια της (μαλακής) πορνογραφίας. Π. χ σε πλάνο από το «Σημείο του Σταυρού», (1932), του Σεσίλ ντε Μίλλ, παρουσιάζεται μια ξανθή ολόγυμνη γυναίκα, δεμένη με μια άνθινη γιρλάντα σε μια κολώνα. Την γυναίκα με

το ηδυπαθές βλέμμα πλησιάζει ένας γορίλλας! Αν δεν επρόκειτο για μια χριστιανή μάρτυρα σε «ιστορική» ταινία το πλάνο θα κοβόταν σίγουρα από το ψαλίδι της λογοκρισίας.

### 3. Οι αιτίες που η ελληνική αρχαιότητα θεωρείται αντιεμπορική:

Αντίθετα, η αρχαία Ελλάδα δεν ευτύχησε στην χρήση της ως μυθοπλαστικό κινηματογραφικό υλικό κι αυτό κατά τον Gideon Nisbet οφείλεται στο ότι, στον αγγλοσαξωνικό κόσμο, η μελέτη της αρχαίας ελληνικής γλώσσας και κουλτούρας ήταν ως πρόσφατα προνόμιο μιας μικρής ελίτ, π. χ οι φοιτητικές αδελφότητες, ανδρικές και γυναικείες, των μεγάλων αμερικανικών πανεπιστημίων για γόνους της ελίτ έχουν ως ονομασίες γράμματα του ελληνικού αλφάβητου. Επομένως, οτιδήποτε ελληνικό προκαλεί συνειρμικά στον μέσο άνθρωπο υποψίες ελιτισμού και «βαριάς κουλτούρας», κι έτσι δίνει το «φιλί του θανάτου» στις εμπορικές δυνατότητες οποιασδήποτε ταινίας με αρχαιοελληνικό θέμα.

Απομένει βέβαια, η μορφή του Μ. Αλεξάνδρου, ο οποίος ως νεαρός στρατηλάτης, με φωτογενή πολεμικά κατορθώματα και τυλιγμένος στην αχλύ του εξωτισμού λόγω κατακτήσεων μακρινών χωρών πράγματι έγινε η αφορμή για την παραγωγή δυο τουλάχιστον υπερφιλόδοξων πλήν όμως αποτυχημένων καλλιτεχνικά και εμπορικά ταινιών του Χόλλυγουντ<sup>viii</sup>. Μπορεί οι προτομές των αρχαίων ελλήνων φιλοσόφων να κοσμούν τις ακαδημαϊκές βιβλιοθήκες αλλά η λαϊκή έκφραση «It's all Greek to me» ανάλογη της ελληνικής «μου φάνηκαν κινέζικα», αποδεικνύει ότι η αρχαία ελληνική γλώσσα και επομένως και η σκέψη είναι το ίδιο ακατανόητα για τον μέσο Άγγλο και Αμερικανό όσο και η κινεζική για τον μέσο Έλληνα.

Όσο για την ελληνιστική ιστορία, δηλ για τα όσα συνέβησαν στον ελληνικό χώρο ανάμεσα στον θάνατο του Μ Αλεξάνδρου (331 π. Χ) ως την αυτοκτονία της Κλεοπάτρας Ζ' (31 π .Χ ), δικαίως ο κινηματογράφος απέφυγε να αναπαραστήσει οτιδήποτε πλην της ιστορίας της τελευταίας βασίλισσας των Λαγιδών, καθώς ακόμα και οι φοιτητές της αρχαίας ιστορίας θα δυσκολεύονταν να βρουν άκρη στο

μπερδεμένο κουβάρι των ενδοοικογενειακών ερίδων, των εμφύλιων πολέμων και των διπλωματικών γεγονότων αυτής της τόσο θολής ιστορικής περιόδου.

#### 4. Η περίπτωση της Κλεοπάτρας: ανάμεσα στην ελληνική και ρωμαϊκή ιστορία:

Η Κλεοπάτρα Ζ', όντως έγινε κινηματογραφική ηρωίδα και ενσαρκώθηκε στην οθόνη από τρεις μεγάλες ηθοποιούς –σταρ: την Κλωντέτ Κολμπέρ (1936), την Βίβιαν Λη (1942) και την Ελίζαμπεθ Τέιλορ (1964). Λόγω των θυελλωδών ερωτικών της δεσμών πρώτα με τον Ιούλιο Καίσαρα και στην συνέχεια με τον Μάρκο Αντώνιο, η Κλεοπάτρα τοποθετείται στο σημείο μετάβασης από την ελληνική στην ρωμαϊκή ιστορία.

Επιπλέον το γεγονός ότι βασίλευσε στην Αίγυπτο, την χώρα των φαραώ και των πυραμίδων, επέτρεπε την εμπορική εκμετάλλευση του εξωτισμού από τους κινηματογραφικούς παραγωγούς. Γιατί όμως η Κλεοπάτρα και η εποχή της ενέπνευσαν τον κινηματογράφο, ενώ δεν συνέβει το ίδιο με άλλα ιστορικά πρόσωπα της αρχαίας ελληνικής ιστορίας?

Πράγματι, ο Nisbet στον κατάλογο των εμπορικών προθέσεων ταινιών με θέμα από την αρχαία ελληνική μυθολογία και ιστορία, με χρονικά όρια το 1956 και το 2006, μόλις που αναφέρει 10 ταινίες. Από αυτές αν εξαιρέσουμε τις μυθολογικές, διαπιστώνουμε ότι μόνον ο Τρωικός πόλεμος και η βασιλεία του Μ Αλεξάνδρου καθώς και κάποια επεισόδια των Ελληνοπερσικών πολέμων, ιδίως η μάχη των Θερμοπυλών, γονιμοποίησαν την φαντασία των σεναριογράφων του Χόλλυγουντ.

Όμως η βασιλεία της Κλεοπάτρας είναι πολύ πιο οικεία στον μέσο Άγγλο και Αμερικανό λόγω του θεατρικού έργου «Αντώνιος και Κλεοπάτρα» του Σαίξπηρ. Μάλιστα η Κλεοπάτρα είναι μαζί με την Λαίδη Μάκβεθ οι μόνοι μεγάλοι γυναικείοι ρόλοι που έπλασε ο μεγάλος Άγγλος δραματουργός. Παρόλα αυτά, πιο πρόσφατη ταινία με θέμα την Κλεοπάτρα, η ομώνυμη ταινία που γύρισε το 1963 ο Τζόζεφ Μάνκιεβιτς παρά την κολοσσιαία διαφήμιση και το επιτελείο των σταρ που διέθετε, απέτυχε παταγωδώς ταμειακά και όντως αποτελεί ένα κινηματογραφικό μνημείο ανίας και κακού γούστου.

5. Μια «αριστερή» ταινία με θέμα την αρχαία Ρώμη: Σπάρτακος (1961) του Στάνλει Κιούμπρικ.

Σύμφωνα με τον W. V. Harris, ο «Σπάρτακος» σε σκηνοθεσία του Σ. Κιούμπρικ είναι, για τα χολλυγουντιανά δεδομένα, μια βαθύτατα πολιτική ταινία<sup>ix</sup>. Πρώτα από όλα, τόσο ο συγγραφέας στο μυθιστόρημα του οποίου βασίστηκε το σενάριο της ταινίας, ο Χάουαρντ Φάστ όσο και ο σεναριογράφος, ο Ντάλτον Τράμπο, υπήρξαν μέλη της Αριστεράς και θύματα του Μακαρθισμού: τα μυθιστορήματα του Φάστ απομακρύνθηκαν την δεκαετία του 1950 από τις δημόσιες βιβλιοθήκες των ΗΠΑ, ενώ ο Ντ. Τράμπο για μια δεκαετία δεν μπορούσε να εργαστεί επίσημα ως σεναριογράφος.

Όμως δεν είναι τυχαίο ότι οι δημιουργοί της ταινίας μπόρεσαν να υλοποιήσουν τα σχέδια τους κυρίως γιατί το 1960 ο νεοκλεγγίς στο προεδρικό αξίωμα Τζόν Κέννεντυ απέρριψε τις προτάσεις της «Λεγεώνας της Τιμής», ενός συντηρητικού σωματείου για την απαγόρευση της ταινίας<sup>x</sup>. Αν και ορισμένοι χαρακτήρισαν τον «Σπάρτακο» ως μαρξιστική ταινία, ο ορισμός φαίνεται υπερβολικός. Σίγουρα όμως πρόκειται για μια προοδευτική ταινία, η οποία παρουσιάζει ως ήρωα όχι έναν άνδρα της άρχουσας τάξης όπως τον Ιούλιο Καίσαρα ή κάποιον αυτοκράτορα, αλλά έναν περιθωριακό, έναν δούλο και μάλιστα έναν μονομάχο (οι μονομάχοι βρίσκονταν χαμηλότερα στην κοινωνική κλίμακα από τις περισσότερες κατηγορίες δούλων).

Στον εξευγενισμό της μορφής του Σπάρτακου βοήθησε σημαντικά και η ερμηνεία του ρόλου από Κέρκ Ντάγκλας, που πέρα από εξαιρετος ηθοποιός ήταν και ένας ρωμαλέος και γοητευτικός άνδρας. Ο διάσημος ηθοποιός ο οποίος συμμετείχε στην παραγωγή της ταινίας ήταν εκείνος ο οποίος πέτυχε την απόλυση του Άντονι Μαν και την πρόσληψη του μόλις 31 ετών τότε Στάνλεϋ Κιούμπρικ ως σκηνοθέτη: χωρίς τον Κιούμπρικ ο «Σπάρτακος» δεν θα γινόταν ποτέ η μεγαλειώδης ταινία που γνωρίζουμε σήμερα<sup>xi</sup>. Η ταινία, πράγματι, απέφυγε πολλά από τα λάθη των άλλων ιστορικών επών του Χόλλυγουντ και απέδωσε με όση πιστότητα είναι δυνατή για το κινηματογραφικό μέσον τόσο την ατμόσφαιρα της εποχής όσο και την αθλιότητα του θεσμού της δουλείας. Ταυτόχρονα, κατάφερε να

είναι επιπλέον και ένα έργο λειτουργικό ως προς τις ψυχαγωγικές απαιτήσεις του θεατή.

Φυσικά υπάρχουν και αδυναμίες, οι οποίες σύμφωνα με τον Harris πηγάζουν τόσο από τον λαϊκισμό του μυθιστορήματος του Φάστ (ευτυχώς ο Τράμπο απάλυνε κάπως τις υπερβολές του Φάστ, π. χ απάλειψε τον ιστορικά αθεμελίωτο ισχυρισμό ότι οι νικητές Ρωμαίοι μετέτρεψαν τις σάρκες των νεκρών δούλων σε λουκάνικα), καθώς και στην υποχώρηση προς τις απαιτήσεις του μέσου θεατή, π. χ στις σκηνές όπου ο Σπάρτακος αποχαιρετά πριν από την εκτέλεση του την γυναίκα του Βαρίνια (στην πραγματικότητα δεν γνωρίζουμε αν ο Σπάρτακος είχε σύζυγο, η Βαρίνια είναι δημιούργημα του Φάστ) και τον μικρό γιό του.

Επιπλέον, σύμφωνα με τον Πλούταρχο («Βίος του Κράσσου») ο Σπάρτακος σκοτώθηκε στην τελική μάχη και το πτώμα του διαμελίστηκε. Ο Αμερικανός θεατής της εποχής, όμως, ήθελε ακόμα και ένας επαναστάτης να ασπάζεται το Αμερικανικό ιδεώδες της οικογένειας. Ελάχιστα πειστική είναι επίσης η σκηνή όπου ο Σπάρτακος αρνείται να κάνει έρωτα δημόσια με την Βαρίνια, ισχυριζόμενος ότι είναι άνθρωπος: όσο και αν η σκηνή αυτή συμφωνεί με τα ανθρωπιστικά ιδεώδη του 20ου αιώνα, φαίνεται υπερβολικά ευαίσθητη για τον 1ο π. Χ αιώνα.

Εν κατακλείδι, ο «Σπάρτακος» παραμένει αξεπέραστος ως τις ημέρες μας ως ταινία που συνδυάζει επιτυχώς την ψυχαγωγία του ιστορικού υπερθεάματος με την καλλιτεχνική ποιότητα και την προοδευτική πολιτική τοποθέτηση.

6. Μια καλλιτεχνικά επιτυχημένη αλλά εμπορικά άτυχη επική ταινία: Η πτώση της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, 1964, του Άντονι Μαν.

Πρώτα από όλα μια διευκρίνηση: ο Άντονι Μαν δεν υπήρξε καλλιτεχνικά εφάμιλλος του Κιούμπρικ κι ούτε η «Πτώση..» είχε γυριστεί με σκοπό να εκφράσει προοδευτικές πολιτικές ιδέες. Παρόλα αυτά, η συγκεκριμένη ταινία διέθετε καλλιτεχνικές και τεχνικές αρετές που θα πίστευε κανείς ότι θα την έκαναν αγαπητή στο μεγάλο κοινό –κι όμως η ταινία ήταν εμπορική αποτυχία.

Το θέμα της είναι η παρακμή της Ρώμης, την οποία συμβολίζει ο θάνατος του «καλού» αυτοκράτορα Μάρκου Αυρηλίου, (161-180 μ. Χ) (θάνατος ο οποίος κατά



τους σεναριογράφους της ταινίας οφειλόταν σε δολοφονία) και η διαδοχή του από τον ανίκανο πολιτικά και διεφθαρμένο ηθικά γιό του Κόμμοδο το 180 μ. Χ. Σε γενικές γραμμές το ιστορικό πλαίσιο της ταινίας είναι ικανοποιητικό: ο Μ. Αυρήλιος ήταν ένας ικανός αυτοκράτορας και ταυτόχρονα ένας αξιόλογος Στωικός φιλόσοφος. Η σύζυγος του Φαυστίνα, στην οποία όφειλε τον θρόνο καθώς διαδέχθηκε τον αυτοκράτορα πεθερό του, Αντωνίνο Πίο, ήταν όντως μια γυναίκα την οποία κατηγορούσαν για πολλαπλές μοιχείες. Ο Κόμμοδος, όντως, ήταν ανάξιος διάδοχος και πράγματι ο Μ. Αυρήλιος πέρασε απρόθυμα ένα μεγάλο μέρος της ζωής του στα βόρεια σύνορα της Αυτοκρατορίας πολεμώντας τα γερμανικά φύλα. Όμως δεν φαίνεται να ήταν ο ιδεαλιστικά φιλειρηνιστής ηγέτης που παρουσιάζει η ταινία ούτε φαίνεται ότι σχεδίαζε να αποκληρώσει τον γιό του.

Η θεωρία περί «φιλοσόφων-βασιλέων» οι οποίοι υιοθετούσαν κάποιον ικανό ευγενή ως διάδοχο είναι αποκύημα της φαντασίας κάποιων παλιότερων ιστορικών οι οποίοι δεν μπόρεσαν να σκεφτούν ότι οι αυτοκράτορες οι οποίοι υιοθέτησαν διαδόχους το έκαναν γιατί δεν είχαν παιδιά και ο μόνος ο οποίος απέκτησε και είχε την ατυχία να είναι κόρης, ο Αντωνίνος Πίος, φρόντισε να παντρεύσει τον διάδοχο του με την κόρη του. Για τον Μ. Αυρήλιο όμως ο οποίος είχε αρσενικό διάδοχο δεν ετίθετο θέμα υιοθέτησης ενός άλλου ούτε φυσικά του συζύγου της κόρης του. Μια ακόμη ιστορική ανακρίβεια είναι ο εξωραϊσμός σε σημείο παραμόρφωσης του χαρακτήρα της Λουκίλλας, της θυγατέρας του Μ. Αυρηλίου και αδελφής του Κόμμοδου. Ενώ στην ταινία αποδίδεται από την Σοφία Λώρεν ως μια αγνή και άδολη πριγκίπισσα, η Λουκίλλα ήταν σύμφωνα με τους αρχαίους ιστορικούς Δίωνα Κάσσιο και Ηρωδιανό μια ακόμη φιλόδοξη και σκληρή βασιλική πριγκίπισσα η οποία συνομώτησε μαζί με τον σύζυγο της εναντίον του αδελφού της, ο οποίος δεν δίστασε να την εξορίσει αρχικά και στην συνέχεια να διατάξει την εκτέλεση της. Η ταινία πάντως διαθέτει πολύ εντυπωσιακές σκηνές μαχών, ιδιαίτερα στο πρώτο μέρος, μέσα στα γερμανικά δάση και πολύ καλή αναπαράσταση της εποχής.

## 7. Ολυμπία, 1936, της Λένι Ρίφενσταλ:

Ως επίλογος ταιριάζει μια σύντομη αναφορά στο μεγαλειώδες ντοκυμαντέρ Ολυμπία, που σκηνοθέτησε, το 1936 το μεγαλύτερο ταλέντο του Ναζιστικού κινηματογράφου, η Λένι Ρίφενσταλ. Το ενδιαφέρον από πλευράς αρχαίας ιστορίας βρίσκεται στο πρώτο μέρος της ταινίας, όπου παρουσιάζονται ολόγυμνοι αθλητές στην στάση αρχαίων αγαλμάτων π.χ στην στάση του «Δισκοβόλου», καθώς και οι σκηνοθετημένες σκηνές του νεοπαγανιστικού τελετουργικού στην Αρχαία Ολυμπία, ορισμένες από τις οποίες ήταν εφεύρεση της ίδιας της σκηνοθέτιδας, η οποία στην αυτοβιογραφία της αναφέρεται στις δυσκολίες που συνάντησε η ίδια και το συνεργείο της στα γυρίσματα στην Ελλάδα όχι μόνον εξαιτίας του καύσωνα αλλά και λόγω του πουριτανισμού που συνάντησαν στην ελληνική ύπαιθρο<sup>xii</sup>.

Όπως αναφέρει ο Σλαβόι Ζίζεκ, η αρχή στον κινηματογράφο για την Ρίφενσταλ έγινε με τις λεγόμενες «ταινίες του βουνού», οι οποίες εξυμνούσαν την σωματική πειθαρχία και τον ηρωισμό στις ακραίες συνθήκες της ορειβασίας και αργότερα ακολούθησαν τα διαβόητα ντοκυμαντέρ για τους Ναζί<sup>xiii</sup>. Σύμφωνα με τους αριστερούς επικριτές της, τα γυμνά σώματα στα ντοκυμαντέρ της δεν αποπνέουν ερωτισμό: «Ας σημειωθεί πως οι πρώτες ταινίες γυμνιστών γυρίστηκαν στη ναζιστική Γερμανία: την ταινία «Ολυμπιάδες», (Olympia, 1936) της Λένι Ρίφενσταλ συνθέτουν «γυμνά γυναικεία κορμιά, πιο σεμνά απ' ό,τι αν φορούσαν ράσα». Τίποτα πιο παράξενο εδώ, αφού «η απο-σεξουαλικοποίηση υπήρξε ένας σκοπός φασιστικός».

Το ενδιαφέρον στην Ολυμπία για την θεματική του συγκεκριμένου άρθρου είναι ότι η ταινία έκανε διεθνώς αποδεκτό το νεοπαγανιστικό φολκλόρ (τελετή αφής της Ολυμπιακής φλόγας)<sup>xiv</sup> σε σημείο που οι περισσότεροι άνθρωποι σήμερα να αγνοούν ότι το τελετουργικό της έναρξης των Ολυμπιακών αγώνων είναι το προϊόν μιας φασιστικής ερμηνείας περί αρχαιοελληνικού αθλητισμού και όχι αναβίωση από την αρχαιότητα. Σε αυτό συνέβαλε αποφασιστικά η κινηματογραφική ιδιοφυία της Ρίφενσταλ, η οποία δεν ήταν η μοναδική μεγάλη καλλιτέχνις που αφοσιώθηκε στον Ναζισμό, αλλά ήταν η μόνη, μαζί ίσως με τον Αμερικανό ποιητή Έζρα Πάουντ που τιμωρήθηκε γι' αυτό μεταπολεμικά<sup>xv</sup>

## Βιβλιογραφία

- Σ. Βαλούκος , Φιλμογραφία ελληνικού κινηματογράφου(1914-1984), Αθήνα, 1984  
-----Φεντερίκο Φελλίνι, Αθήνα, 2003
- Z. Γκαγιάρ, Ωραίο σαν αρχαίο, Αθήνα, 1998
- N.Goodrich-Clark, Οι αποκρυφιστικές ρίζες του Ναζισμού, μετ Κ. Μαντάς
- C. Carnee, (επιμ), Past imperfect: History according to the movies, N. York,1995
- M. Landy, (επιμ), The historical film :history and memory in Media, N. Brunswick/N.Jersey, 2000
- Ch. Maier, Among empires , Massachusets/London, 2006
- K. Μανιουδάκης, (επιμ), Ο κινηματογράφος από τον αριστερό εξώστη, Αθήνα, 2006
- K. Μαντάς, «Ελληνορωμαϊκός πολιτισμός. Ευσταθεί ένας τέτοιος όρος?», Αρχαιολογία. τ.χ 77, 2000, σ. 66-70.
- G. Nesbit, Ancient Greece in Film and Popular culture, Exeter, 2006
- Λ. Ρίφενσταλ, Αυτοβιογραφία, Αθήνα, 1996
- Χρ. Χαλκιάς, «Ο αρχαίος κόσμος στον διεθνή κινηματογράφο», Αρχαιολογία, τ. χ 37, 1990, σ. 6-33.

---

<sup>i</sup> Ο γράφων έχει προσωπική πείρα: όταν είχα καταθέσει αντίγραφα της διδακτορικής μου διατριβής στα πλαίσια της υποψηφιότητάς μου για μια θέση λέκτορα στο αντικείμενο της Ρωμαϊκής ιστορίας το 1998, στο Ιστορικό-Αρχαιολογικό τμήμα της Φιλοσοφικής σχολής του πανεπιστημίου των Ιωαννίνων, τα μέλη της κριτικής επιτροπής στην έκθεσή τους είχαν σημειώσει με φρίκη ότι ο συγκεκριμένος υποψήφιος χρησιμοποίησε κινηματογραφικές ταινίες και ένα φεμινιστικό βιβλίο ως πηγές.

<sup>ii</sup> Βλ. Κ. Μαντάς, «Ελληνορωμαϊκός πολιτισμός: ευσταθεί ένας τέτοιος όρος?», Αρχαιολογία, τ. χ. 77, 2000, σ. 66-70.

<sup>iii</sup> Βλ. M. Wyke, «Projecting Ancient Rome», στο M. Landy, (επιμ.), The historical film: history and memory in media, N. Brunswick/ N. Jersey, 2000, σ. 125-142.

<sup>iv</sup> Ibid.,σ. 129.

<sup>v</sup> Ibid.

<sup>vi</sup> Βλ. Μαντάς, σ. 66, M. Wyke, σσ. 126-127.

<sup>vii</sup> Ch. S. Maier, Among empires, Cambridge, Massachussets / London, 2006.

<sup>viii</sup> Βλ. G. Nesbit, Ancient Greece in Film and popular culture, Exeter, 2006, σ. 98-135.

<sup>ix</sup> Βλ. W. V.Harris, «Spartacus» στοM. Carnes (επιμ) Past imperfect: History according to the movies, N.Y. 1995, σ. 40.

<sup>x</sup> Ibid.

<sup>xi</sup> Βλ. Χρήστος Χαλκιάς, «Ο αρχαίος κόσμος στον διεθνή κινηματογράφο», Αρχαιολογία, τ. χ. 37, 1990, σ. 26-27.

<sup>xiii</sup> Λ. Ρίφενσταλ, Αυτοβιογραφία, Αθήνα, 1996, σ. 160-162.

---

<sup>xiii</sup> Βλ. Σ. Ζίζεκ, «Μαθαίνοντας να αγαπάμε τη Λένι Ρίφενσταλ», στο Κ. Μανιουδάκης, (επιμ.), Κινηματογράφος από τον αριστερό εξώστη, Αθήνα, 2007, σ. 71.

<sup>xiv</sup> Για τις νεοπαγανιστικές διασυνδέσεις κορυφαίων στελεχών του Ναζιστικού κόμματος, βλ. N. Goodrich-Clark, Ο αποκρυφιστικές ρίζες του Ναζισμού, Αθήνα, 2006, σε μετάφραση του γράφοντος.