

Anna Pourou

Hellenic Open University and Athens University

Η περίπτωση του ελληνικού φιλμ νουάρ τη δεκαετία του 1960

The case of Greek film noir in the 1960s

This paper investigates the case of the Greek film noir of the 1960s in the context of the Greek popular cinema. While many studies in the last twenty years have explored the flourishing of commercial film genres of the postwar period, such as the melodrama, the musical or the comedy, the genres of crime, mystery and fantasy has been neglected. A common critical attitude towards these films in the time of their production was that they were a mere imitation of foreign models without any relationship with the Greek society: this attitude was one of the main reasons for the marginalization of these films and their absence from the canonical Greek film history. The recent reemergence of neo-noir thrillers during the crisis presents an occasion to trace the lineage of these genres in Greece, and to find out that despite their marginal and discreet presence in the history of Greek cinema, they were served by many directors of the older generation and the filmmakers of the New Greek Cinema as well that form an undercurrent until today. The paper discusses the reception and the uses of the term *film noir* in Greece and whether it can be applied to the crime thrillers of the 60s. Aim of this study is not the consolidation of a strict corpus belonging to the genre of film noir but to explore the dynamics of the genrefication process of the film industry of the 60s, the reception and intertextuality between the American and European versions of the film noir and the Greek examples. The author proposes a taxonomy between various cycles of the Greek thriller that establish a dialogue with the film noir, such

as the detective films based on “hardboiled” novels, the police procedural, the psychological female thriller and the urban male melodrama. A few of the films under examination are the following: *Crime at Kolonaki* (Tzanis Aliferis, 1961), *Murder Backstage* (Katsouridis, 1960), *Death Will Return* (Errikos Thalassinos, 1960), *Nightmare* (Errikos Andreou, 1961), (*Asphalt Fever*, Dinos Dimopoulos, 1967). The paper continues with the exploration of the two main scriptwriters whose work helped establishing this genre, Yannis Maris and Nikos Foskolos, tracing their differences in terms of characterization, narrative structure and uses of space. Furthermore, a detailed analysis of the morphological, thematic and narrative features of the proposed group of films helps to confirm that these films belong to the tradition of the film noir. The crime thriller appears in Greece in 1959, in the culmination of the reconstruction period and the process of urbanization. It negotiates anxieties and fears about modernity, westernization and gender relations, and celebrates the dominant discourses of the economic postwar boom, wealth, consumerism and social mobility. In the same time, the topics of repulsed memories of the past, latent political references, forgotten identities and the motifs of loss, oblivion and alienation emerge at this surface of prosperity and push the cynical, immoral and ruthless filmic heroes to crime. This integration of the themes of modernity is one of the main reasons for the consideration of the Greek film noir as an alien genre in Greek film history.

Στο πλαίσιο της ανάπτυξης του φαινομένου που ονομάζουμε Νέο Κύμα του ελληνικού κινηματογράφου από το 2009 έως σήμερα, μπορούμε να εντοπίσουμε τα τελευταία τρία χρόνια μια ισχυρή τάση των νέων ελλήνων σκηνοθετών να μπουν σε διάλογο και να επαναχρησιμοποιήσουν συμβάσεις κινηματογραφικών ειδών μυστηρίου και εγκλήματος, όπως το φιλμ νουάρ, η γκαγκστερική ταινία, το θρίλερ και η ταινία τρόμου. Ταινίες, όπως *Άδικος Κόσμος* του Φίλιππου Τσίτου (2011), *Miss Violence* του Αλέξανδρου Αβρανά (2013), *Τετάρτη 4.45* (2014) του Αλέξη Αλεξίου, *Το Μικρό Ψάρι* (2014) του Γιάννη Οικονομίδα και *Νορβηγία* (2014) του Γιάννη Βεσλεμέ, αναδεικνύουν το πεδίο της διακειμενικής αναφοράς στο είδος ως την πιο δυναμική τάση του ελληνικού φεστιβαλικού κινηματογράφου των τελευταίων χρόνων. Οι πρόσφατες αυτές ταινίες επανέφεραν στον σύγχρονο κριτικό λόγο τη συζήτηση σχετικά με την αναζήτηση της πορείας αυτών των «καταραμένων» ειδών, του φιλμ νουάρ, του θρίλερ, της φαντασίας και του τρόμου, που θεωρήθηκαν ότι ποτέ δεν ρίζωσαν στο ελληνικό έδαφος, για λόγους που αφορούν τόσο την οικονομία

της παραγωγής όσο και για κοινωνικούς λόγους πρόσληψης, αφομοίωσης και υποδοχής από κοινό και κριτική. Από τα προαναφερθέντα είδη, το ελληνικό φιλμ νουάρ είναι το μόνο που καλλιεργήθηκε συστηματικά από τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο (ΠΕΚ) με έναν επαρκή αριθμό ταινιών, αν και όχι τόσο σημαντικό όσο τα άλλα δημοφιλή είδη. Αυτή η τάση του αστυνομικού θρίλερ θα συνεχίσει να απασχολεί και τους σκηνοθέτες του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου (ΝΕΚ), όπως τους Δήμο Θεό, Τώνια Μακετάκη, Βαγγέλη

Σερντάρη, Σταύρο Τσιώλη, Νίκο Νικολαΐδη και άλλους, αυτή τη φορά εμπλουτισμένο και με άλλα είδη όπως το κατασκοπικό, το πολιτικό και ψυχολογικό θρίλερ, χωρίς ποτέ, ωστόσο, να καταγραφεί ως μια στιβαρή τάση του ελληνικού κινηματογράφου. Το υπόγειο αυτό ρεύμα θα επιβιώσει και τις δεκαετίες 1980 και 1990 μέσα από τα νέο-νουάρ των Νίκου Παναγιωτόπουλου, Νίκου Τριανταφυλλίδη και Νίκου Γραμματικού, ενώ στη δεκαετία του 2000, η παρουσία της ελληνικής αστυνομικής ταινίας στην τηλεόραση εξοικειώνει το κοινό με διαφορετικές εκδοχές των αστυνόμων Γιάννη Μπέκα και Κώστα Χαρίτου μέσα από διασκευές των μυθιστορημάτων τόσο του Γιάννη Μαρή όσο και του Πέτρου Μάρκαρη στις σειρές *Νυχτερινό Δελτίο* του Πάνου Κοκκινόπουλου (ΕΤ1 1998-1999) και *Αμυνα Ζώνης* του Φίλιππου Τσίτου (ΕΤ1, 2007-2008). Στα χρόνια της κοινωνικοπολιτικής και οικονομικής κρίσης, τα είδη εγκλήματος και μυστηρίου επανεμφανίζονται πλέον με μεγαλύτερη σαφήνεια.

Αυτή η περιθωριακή, διακριτική, αλλά διαρκής παρουσία μας κάνει να αναρωτηθούμε για το πώς - και αν τελικά - αυτές οι ταινίες του ΠΕΚ δημιουργούν ένα ελληνικό παράδειγμα και ποια είναι η επίδραση αυτού του παραδείγματος σε μεταγενέστερες ελληνικές εκδοχές που εγγράφονται στο είδος των ειδών εγκλήματος και μυστηρίου. Αντικείμενο της παρούσας μελέτης είναι η εξέταση των συμβάσεων του είδους του φιλμ νουάρ στο ελληνικό κινηματογραφικό πλαίσιο του ΠΕΚ από τα τέλη της δεκαετίας του 1950 και κυρίως στη δεκαετία του 1960, οι ιδιαιτερότητες και οι διαφοροποιήσεις του ελληνικού παραδείγματος σε σχέση με το αμερικάνικο νουάρ της κλασικής περιόδου μέσα από τη μελέτη μορφολογικών, αφηγηματικών και θεματικών χαρακτηριστικών. Ένα επιπλέον ερώτημα που προκύπτει μέσα από την ιστοριογραφία και την έρευνα της πρόσληψης αυτών των ταινιών είναι το κατά πόσο μέσα από αυτές τις διαδικασίες «απόκτησης ιθαγένειας» του είδους, συγκροτείται μια συνεκτική ομάδα που μπορεί να θεωρηθεί ελληνικό φιλμ νουάρ. Στόχος αυτής της εξέτασης δεν είναι τόσο η αυστηρή παγίωση ενός σώματος ταινιών με τυποποιημένα κοινά χαρακτηριστικά, αλλά η

ανάδειξη της δυναμικής των ειδοποιητικών διαδικασιών που εμφανίζονται στην ελληνική κινηματογραφία στη δεκαετία του 1960, το δίκτυο επιδράσεων που παρουσιάζουν αυτές οι ταινίες με άλλους εφαπτόμενους κύκλους και κυρίως ο συσχετισμός αυτών των ταινιών που ανήκουν στο πλαίσιο του κλασικού αφηγηματικού κινηματογράφου με παραδείγματα ταινιών του ΝΕΚ που εμφανίζονται επίσης στα τέλη της δεκαετίας του 1960 και αναπτύσσονται παράλληλα με τα παραδείγματα του ΠΕΚ. Η περίοδος που θα μας απασχολήσει σε αυτό το άρθρο οριοθετείται από το 1959, δηλαδή την πρώτη εμφάνιση ελληνικού φιλμ νουάρ (*Έγκλημα στο Κολωνάκι*), κορυφώνεται στις αρχές του 1960 και συνεχίζεται έως τα τέλη της δεκαετίας. Από το 1969 περίπου και έπειτα, αφενός η εμφάνιση νέων εμπορικών ειδών, όπως η γκαγκστερική περιπέτεια και η ταινία κοινωνικής καταγγελίας, και αφετέρου η απομάκρυνση από τα μορφολογικά και αφηγηματικά στοιχεία του φιλμ νουάρ του ΠΕΚ με ταινίες όπως για παράδειγμα ο *Πανικός* (Στ. Τσιώλης, 1969) ή η *Ληστεία στην Αθήνα* (Β. Σερντάρης, 1969) σηματοδοτούν το τέλος αυτής της περιόδου του «κλασικού» φιλμ νουάρ και την εμφάνιση νέων ειδολογικών μετασχηματισμών, σε στενό συσχετισμό με την ανάδυση του ΝΕΚ και με τις πολιτικοκοινωνικές εξελίξεις στην περίοδο της δικτατορίας.

Διαδικασίες απόκτησης ελληνικής ιθαγένειας ενός «ξένου είδους»: κριτική και πρόσληψη

Αν και πολλές μελέτες από τα τέλη της δεκαετίας του 1990 έως σήμερα έχουν ασχοληθεί εμπειριστατωμένα με τα πιο δημοφιλή ελληνικά κινηματογραφικά είδη όπως το μιούζικαλ (Lydia Papadimitriou 2006), την ορεινή περιπέτεια (Χρήστος Δερμετζόπουλος 2002) ή τον κύκλο ταινιών κοινωνικής καταγγελίας (Αθηνά Καρτάλου 2005), η υπόθεση της ελληνικής αστυνομικής ταινίας παραμένει ανεξιχνίαστη ή, στην καλύτερη περίπτωση, γίνεται αντικείμενο ενός κυρίως σινεφιλικού λόγου. Πριν περάσουμε στη λεπτομερή ανάλυση των αφηγηματικών, μορφολογικών και θεματικών χαρακτηριστικών ταινιών, επισημαίνουμε ότι ο όρος «φιλμ νουάρ» νομιμοποιείται αρκετά αργά στην ελληνική βιβλιογραφία και ιστοριογραφία: σημαντική στιγμή στη συγκρότηση ενός σώματος δεκατριών ελληνικών φιλμ νουάρ υπήρξε ο κύκλος προβολών που οργανώθηκε το 2007, στο πλαίσιο του 48ου Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης με τίτλο *Σε σκοτεινούς δρόμους*. Το αφιέρωμα συμπεριλάμβανε 13 ταινίες από το 1958 έως το 2002, που προέρχονταν τόσο από το κλασικό αφηγηματικό παράδειγμα του ΠΕΚ, τη γενιά του ΝΕΚ, όσο και

από ταινίες των δεκαετιών 1990 και 2000, αναδεικνύοντας με αυτόν τον τρόπο μια γενεαλογία που διατρέχει διαφορετικές περιόδους και ποικίλες οπτικές. Οι δεκατρείς ταινίες είναι οι παρακάτω: *Ο άνθρωπος του τρένου* (1958), *Έγκλημα στα παρασκήνια*, (1960), *Εφιάλης* (1961), *Οι αδίστακτοι*, (1961) *Ντάμα Σπαθί*, (1966), *Ζεστός Μήνας Αύγουστος* (1966), *Πανικός* (1969), *Ληστεία στην Αθήνα*, (1969), *Επικίνδυνο παιχνίδι* (1982), *Η παρεξήγηση*, (1983), *Υπόγεια διαδρομή*, (1983), *Κλειστή Στροφή* (1991) και *Στη σκιά του Lemmy Caution* (2002). Τα κείμενα του καταλόγου υπογραμμίζουν την ύπαρξη ενός προβληματισμού σχετικά με τη νομιμοποίηση της ονομασίας ενός ελληνικού παραδείγματος φιλμ νουάρ και το ζήτημα της ελληνικής του ταυτότητας, καθώς μια από τις ισχυρότερες αντιδράσεις από τις κριτικές της εποχής, ιδιαίτερα στις δεκαετίες 1950 και 1960, ήταν το γεγονός ότι οι ταινίες αυτές θεωρήθηκαν μη-ελληνικές και επιφανειακές απομιμήσεις αμερικάνικων και γαλλικών προτύπων χωρίς καμία σύνδεση με την ελληνική πραγματικότητα. Ο τίτλος του εισαγωγικού κειμένου στον κατάλογο που συνοδεύει το αφιέρωμα γραμμένο από τη Δέσποινα Μουζάκη «Ένα ξένο είδος που έγινε ελληνικό» (Μουζάκη 2007, 7-8), αλλά και ο τίτλος του Αλέξη Δερμετζόγλου «Είναι δικές μας, πιστέψτε το» (Δερμετζόγλου 2007, 9-12) αναδεικνύουν την ισχυρή αντίσταση ενός παλιότερου κριτικού λόγου να δεχτεί την αυθεντικότητα ενός ελληνικού νουάρ, ο οποίος προσέκρουε πάνω σε ζητήματα καθαρότητας των ειδών, θεωρώντας ότι οι ταινίες αυτές ρέπουν προς το μελόδραμα, το κοινωνικό δράμα, το ψυχολογικό θρίλερ ή την ταινία νεανικής παραβατικότητας¹. Το αφιέρωμα, ωστόσο, δέχεται την πρόκληση της ειδολογικής υβριδικότητας και επιτυγχάνει με αυτή την επιλογή να δηλώσει με σαφήνεια την ανάδειξη όχι μόνο ενός σημαντικού σώματος ελληνικών φιλμ νουάρ αλλά και την εδραίωση του όρου για το ελληνικό παράδειγμα.

Δύο χρόνια μετά, το 2009, το ντοκυμαντέρ *Ξένες σε ξένη χώρα* του Δημήτρη Παναγιωτάτου του οποίου το θέμα είναι η πορεία των ειδών μυστηρίου και φαντασίας στην Ελλάδα επισημαίνει το ότι η κινηματογραφική κριτική στάθηκε επικριτικά και επιδοκιμαστικά απέναντι σε αυτά τα είδη. Ο αφηγητής στο τρέιλερ της ταινίας αναφέρει: «Ξένες σε μια ξένη χώρα: Γυρίστηκαν κόντρα σε όλα. Την ελληνικότητα, τη σοβαροφάνεια, την κριτική, την παραγωγή, τη διανομή, την τηλεόραση. Σύμμαχός τους ήταν μόνο το κοινό και τα ξένα φεστιβάλ όπου όλες είχαν την καλύτερη υποδοχή». Μέσα από συνεντεύξεις βετεράνων και νέων σκηνοθετών τονίζεται η γενεαλογία των ειδών του θρίλερ, της φαντασίας, του τρόμου και του φιλμ νουάρ που δείχνει να υπερβαίνει τον διαχωρισμό ανάμεσα σε ΠΕΚ και

NEK, ενώ αναδεικνύεται μια τάση επαναξιολόγησης παλιότερων ταινιών, λιγότερο γνωστών ταινιών, που αποκτούν ένα cult στάτους στα πλαίσια μιας σινεφιλικής οπτικής. Τέλος, σε ό,τι αφορά επιστημονικές προσεγγίσεις της ιστορίας του κινηματογράφου², ο Βρασίδης Καραλής χρησιμοποιεί συχνά τον όρο *φίλμ νουάρ* για να περιγράψει αυτές τις ταινίες τις οποίες θα αναλύσουμε: συγκεκριμένα, αναφέρει ομαδοποιημένες τις ταινίες *Έγκλημα στα Παρασκήνια*, *Έγκλημα στο Κολωνάκι*, *Εφιάλης*, *Ο Δολοφόνος Αγαπούσε πολύ* και άλλες που θα εξετάσουμε στη συνέχεια, θεωρώντας τες σημαντικές απόπειρες προς το *φίλμ νουάρ*, επισημαίνοντας ότι οι έλληνες σκηνοθέτες επηρεάζονται κυρίως από το γαλλικό παράδειγμα και θεωρώντας ότι μπορεί να διακρίνει κανείς μια υφέρπουσα πολιτική κριτική, η οποία θα ήταν αδύνατον να εκφραστεί με άμεσο τρόπο (Karalis 2012, 93-95).

Δύο ερωτήματα που τίθενται είναι το πότε ξεκινάει αυτή η τάση και κατ' επέκταση πώς νομιμοποιείται η χρήση του όρου *φίλμ νουάρ* για τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο, κυρίως δηλαδή για τη δεκαετία 1959-1969. Στη θεωρία των κινηματογραφικών ειδών, ο όρος είναι ταυτόχρονα εξαιρετικά εύληπτος (καθώς ακόμα και ο/η λιγότερο ενημερωμένος/η σινεφίλ αναγνωρίζει ένα *νουάρ* λεξιλόγιο που αφορά τη μορφή και τη θεματική των ταινιών), όσο και προβληματικός στην οριοθέτησή του, πράγμα το οποίο οφείλεται κυρίως στην εκ των υστέρων κατασκευασμένη φύση του: παρά το γεγονός ότι εμφανίζεται για πρώτη φορά το 1946 και εδραιώνεται ως όρος μέσα από τη μελέτη των Raymond Borde & Etienne Chaumeton το 1955, στην ουσία η θεσμοθέτησή του στην κινηματογραφική αγγλοσαξωνική θεωρία και κριτική συστηματοποιείται μόνο στα τέλη της δεκαετίας του 1960 (Frank Krutnik 2010, 15-29 και James Naremore 2008, 28-39). Προβλήματα σχετικά με την περιοδολόγησή του, τις επιδράσεις του και τις υποκατηγορίες του, τις ειδοποιητικές του παραμέτρους, σχετικά με το σώμα ταινιών που συγκροτούν το κλασικό *φίλμ νουάρ* ή ακόμα και το αν το *φίλμ νουάρ* μπορεί να θεωρηθεί ως είδος, κίνημα, κύκλος, στιλ ή φαινόμενο έχουν απασχολήσει εκτενώς τους/τις θεωρητικούς του κινηματογράφου και έχουν καταλήξει σε μια πλούσια βιβλιογραφία. Παρά τα όποια προβλήματα όμως του όρου, η συζήτηση σχετικά με το *φίλμ νουάρ* μπορεί, θεωρώ, να χρησιμοποιηθεί με γόνιμο τρόπο στην ελληνική περίπτωση προκειμένου να αναδειχθούν ζητήματα που αφορούν την παραγωγή και την πρόσληψη, τις επιδράσεις και τη διακειμενικότητα, τη μορφή και τη ιδεολογία των ελληνικών αστυνομικών ταινιών με σασπένς αλλά και να καταρριφθούν παραδεδомένοι μύθοι σχετικά με τον παλιό ελληνικό κινηματογράφο.

Στο παρόν άρθρο εκλαμβάνω ως πρώτο παράδειγμα φιλμ νουάρ στην Ελλάδα την ταινία *Έγκλημα στο Κολωνάκι* (1959) λόγω της σχέσης του με το λογοτεχνικό είδος του αστυνομικού μυθιστορήματος. Ορισμένες παλιότερες ταινίες, όπως *Το Ποντικάκι* (1954), *Δράκος* (1955), *Τζο ο Τρομερός* (1955) συνομιλούν, ακόμα και μέσω της παρωδίας, περισσότερο με το είδος της γκαγκστερικής ταινίας παρά με το φιλμ νουάρ. *Ο άνθρωπος του Τραίνου* (1958), ταινία που θεωρήθηκε ως εναρκτήρια ταινία του είδους στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, αποτελεί μάλλον μια αριστοτεχνική περίπτωση ψυχολογικού θρίλερ με επιδράσεις από το χιτσκοκικό παράδειγμα, παρά ένα φιλμ νουάρ καθώς λείπει εντελώς κάποια υπόθεση εγκλήματος ή διερεύνηση³. Αντιθέτως, το *Έγκλημα στο Κολωνάκι* αποτελεί την πρώτη κινηματογραφική μεταφορά αστυνομικού μυθιστορήματος του Γιάννη Μαρή. Το ομότιτλο μυθιστόρημα, εξάλλου, αποτελεί το πρώτο αστυνομικό μυθιστόρημα το οποίο ο Γιάννης Τσιριμώκος/Μαρής υπογράφει με αυτό το ελληνικό ψευδώνυμο, καθώς μέχρι τότε υπέγραφε τις μυθιστορηματικές του περιπέτειες, οι οποίες εκδίδονταν σε συνέχειες σε διάφορες εφημερίδες και οι οποίες διαδραματιζόνταν εκτός Ελλάδος, ως «ο Γάλλος συγγραφέας Ζαν Μαρύ» (Αποστολίδης 2012, 28), δηλώνοντας έτσι μια στροφή προς τη δημιουργία της ελληνικής ταυτότητας του αστυνομικού είδους. Το *Έγκλημα στο Κολωνάκι* δημοσιεύεται για πρώτη φορά το 1953 σε συνέχειες στο περιοδικό *Οικογένεια*. Τα επόμενα χρόνια, όμως, θα κυκλοφορήσει από τις εκδόσεις Πεχλιβανίδη, θα γνωρίσει μεγάλη επιτυχία και η δημοσίευσή του θα επαναληφθεί από την εφημερίδα *Απογευματινή* το 1958. Η μεγάλη επιτυχία, που συνεχίζεται και με τα μεταγενέστερα μυθιστορήματα του συγγραφέα, θα επιβεβαιώσει τη γέννηση αυτού που ο ίδιος ο Μαρής θα ονομάσει «Αθηναϊκό αστυνομικό μυθιστόρημα», (Αποστολίδης 2012, 150) δίνοντας έμφαση στη λεπτομερή κοινωνική παρατήρηση, την ταξική διαστρωμάτωση και την περιγραφή της ανθρωπογεωγραφίας της Αθήνας, με τη δράση να ξεκινάει στο Κολωνάκι και να αναπτύσσεται φυγόκεντρα προς όλες τις συνοικίες και την περιφέρεια της πόλης.

Ένα από τα σημαντικότερα ειδοποιητικά χαρακτηριστικά του αμερικανικού φιλμ νουάρ είναι η σχέση του με το *hardboiled* αστυνομικό μυθιστόρημα, καθώς μεγάλος αριθμός αστυνομικών θρίλερ της δεκαετίας του 1940 στηρίζονταν σε αυτού του τύπου το «σκληρό» αστυνομικό μυθιστόρημα, με ήρωα τον ιδιωτικό ντεντέκτιβ που καθιέρωσαν οι Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James Cain και άλλοι (Chandler 1986 [1950], 114-120, Krutnik 2010, 33-44, Naremore 2008, 9-11). Ακολουθώντας αυτή τη βασική

παράμετρο, διαπιστώνουμε ότι για τα ελληνικά δεδομένα, η γέννηση του φιλμ νουάρ σχετίζεται απόλυτα με την εδραίωση του λογοτεχνικού είδους του «Αθηναϊκού αστυνομικού μυθιστορήματος» από τον Μαρή.

Θεωρώντας λοιπόν ότι το φιλμ νουάρ στην Ελλάδα εμφανίζεται το 1959, είναι σαφές ότι μιλάμε για μια διαμεσολαβημένη και διευρυμένη επίδραση η οποία συμπεριλαμβάνει όχι μόνο το κλασικό αμερικάνικο φιλμ νουάρ της δεκαετίας του 1940, αλλά και τα γαλλικά παραδείγματα τόσο του κλασικού *rolar* της δεκαετίας του 1940 και 1950, όπως τις ταινίες των Marcel Carné, Henry Georges Clouzot και Jacques Becker όσο και των σκηνοθετών της νέας γενιάς, όπως οι Louis Malle και Jean Pierre Melville που συμβαδίζουν με τη Nouvelle Vague και ταυτόχρονα παραπέμπουν στο αμερικάνικο παράδειγμα. Ιδιαίτερα στη δεκαετία του 1960, το επίπεδο της σινεφιλίας στην Ελλάδα μέσα από κινηματογραφικά δίκτυα είναι αρκετά ώριμο ώστε να υποθέσουμε μια τέτοιου τύπου διακειμενικότητα, κάτι που γίνεται πολύ πιο έντονο όσο προχωράμε στα παραδείγματα νουάρ του NEK. Ταυτόχρονα, το επίπεδο της ελληνικής κινηματογραφικής βιομηχανίας από το 1958 και μετά περνάει σε εντονότερους ρυθμούς τυποποίησης και σε αύξηση της ετήσιας παραγωγής, γεγονός που οδηγεί σε μια πιο συνειδητή, από την πλευρά των μεγάλων εταιριών παραγωγής, εκμετάλλευση των τρόπων ανάδειξης νέων ειδών και κύκλων: έτσι, ενώ στη δεκαετία του 1950, τα όρια ανάμεσα στα είδη ήταν σχετικά ρευστά, στη δεκαετία του 1960 πλέον εμφανίζονται νεότερα και όλο και πιο εξειδικευμένα είδη, όπως το μιούζικαλ, οι ταινίες εφηβικής παραβατικότητας, το ανδρικό μελόδραμα, το δικαστικό δράμα και άλλα. Έτσι, μετά την επιτυχία της ταινίας *Έγκλημα στο Κολωνάκι*, θα ακολουθήσει μια εξαιρετικά συνεκτική σειρά ταινιών, οι οποίες διαθέτουν, όπως θα δούμε, όλα τα χαρακτηριστικά για να ονομαστούν «καθαρόαιμα» φιλμ νουάρ. Το πρώτο κριτήριο που θα χρησιμοποιήσουμε είναι θεματικό: αναφερόμαστε δηλαδή σε αστυνομικές ταινίες με σασπένς που αφορούν ένα έγκλημα και τη διερεύνησή του σε σύγχρονο αστικό πλαίσιο⁴. Στη συνέχεια, θα προχωρήσουμε στην εξέταση των αφηγηματικών και μορφολογικών τους χαρακτηριστικών. Οι ταινίες που πληρούν το κριτήριο μεταξύ 1960 και 1967 είναι οι εξής δέκα: *Έγκλημα στο Κολωνάκι*, 1959, *Ο δολοφόνος αγαπούσε πολύ*, 1960, *Έγκλημα στα παρασκήνια*, 1960, *Επίταλτης*, 1961, *Έγκλημα στην Ομόνοια*, 1962, *Λίγο πριν ξημερώσει*, 1963, *Αμφιβολίες*, 1964, *Κραυγή*, 1964, *Μια γυναίκα κατηγορείται*, 1966 και *Πυρετός στην άσφαλτο*, 1967.

Με μια γρήγορη ματιά στον κατάλογο μπορούμε να βγάλουμε τα εξής συμπεράσματα. Καταρχάς, οι ταινίες αυτές δεν καλλιεργήθηκαν συστηματικά από έναν μόνο σκηνοθέτη. Η λίστα περιλαμβάνει εκφραστές μιας παλαιότερης γενιάς κινηματογραφιστών (των οποίων η πρώτη ταινία χρονολογείται από τη δεκαετία του 1940 ή τις αρχές του 1950), όπως οι Ίων Νταϊφάς, Γρηγόρης Γρηγορίου, Ντίνος Δημόπουλου, Κώστα Ανδρίτσος, αλλά και νεότερους, όπως ο πρωτοεμφανιζόμενος Ερρίκος Ανδρέου, ο Ντίνος Κατσουρίδης (στην πρώτη του σκηνοθετική απόπειρα), ο Γιάννης Δαλιανίδης και ο Ερρίκος Θαλασσινός. Τέσσερις ταινίες είναι βασισμένες σε αστυνομικά μυθιστορήματα του Γιάννη Μαρή, με αποτέλεσμα να επιβεβαιώνεται ένα ισχυρό κριτήριο για την οριοθέτηση του κλασικού νουαρ, δηλαδή ένα σενάριο που βασίζεται σε αστυνομικό μυθιστόρημα. Οι υπόλοιπες βασίζονται σε πρωτότυπα σενάρια. Ακόμα επισημαίνουμε την παρουσία του Νίκου Φώσκολου σε τρεις ταινίες (*Ο δολοφόνος αγαπούσε πολύ*, *Κραυγή*, *Πυρετός στην άσφαλτο*) ως σημαντικού σεναριογράφου για τη μετεξέλιξη αυτού το είδους. Στις άλλες τρεις ταινίες, το σενάριο έχει γραφτεί από τους ίδιους τους σκηνοθέτες, τον Ερρίκο Ανδρέου (*Εφιάλης*), Οδυσσέα Κωστελέτο (*Λίγο πριν ξημερώσει*) και τον Χρήστο Λαθουρόπουλο (*Έγκλημα στην Ομοιοία*). Στις ταινίες *Έγκλημα στο Κολωνάκι*, *Έγκλημα στα Παρασκήνια* και *Εφιάλης* έχουμε την παρουσία του Αριστείδη Καρυδη Φουκς στη διεύθυνση φωτογραφίας, ενώ στην τελευταία χρονολογικά ταινία *Πυρετός στην άσφαλτο* επισημαίνουμε τη συνεργασία του Γιώργου Αρβανίτη, τον οποίο θα ξανασυναντήσουμε στις νουάρ ταινίες του ΝΕΚ. Σε όλες τις ταινίες, έχουμε δείγματα ελληνικής jazz σε αντίθεση με άλλα είδη που η παρουσία της ελαφρολαϊκής ή λαϊκής ελληνικής μουσικής είναι καταλυτική. Η μουσική υπογράφεται σε τρεις περιπτώσεις (*Έγκλημα στα παρασκήνια*, *Εφιάλης*, *Πυρετός στην άσφαλτο*) από τον Μίμη Πλεσσα, σε δύο (*Ο δολοφόνος αγαπούσε πολύ*, *Κραυγή*) από τον Γιώργο Κατσαρό και σε δύο (*Έγκλημα στο Κολωνάκι*, *Λίγο πριν ξημερώσει*) από τον Κώστα Καπνίση. Τέλος, παρατηρούμε ότι το είδος δεν συνδέεται με μια συγκεκριμένη εταιρία παραγωγής ενώ καλλιεργείται κυρίως από μικρές εταιρίες: η Φίνος υπογράφει μόνο την ταινία του Δημόπουλου, ενώ από μεγάλες εταιρίες εμφανίζονται μόνο ο Δαμασκηνός Μιχαηλίδης (*Έγκλημα στα παρασκήνια*) και οι αδερφοί Ρουσσόπουλοι-Λαζαρίδης-Σαρρής-Ψαράς από μια μόνο φορά (*Αμφιβολίες*), οδηγώντας στο συμπέρασμα ότι έχουμε να κάνουμε με πραγματικά ελληνικές εκδοχές των b-movies σε ό,τι αφορά τους όρους παραγωγής. Η ποικιλία σε διαφορετικούς σκηνοθέτες που ασχολούνται με το είδος και σε εταιρίες παραγωγής επιτρέπει να ονομάσουμε αυτή την ομάδα

«είδος» και όχι κύκλο, αφού ο κύκλος ταινιών αφορά συνήθως ταινίες με κοινά χαρακτηριστικά που προέρχονται από μια μόνο εταιρία παραγωγής ή από μια ομάδα κοινών συντελεστών⁶.

Εκτός από τα «καθαρόαιμα» νουάρ, υπάρχουν επιπλέον ταινίες οι οποίες εφάπτονται με την αρχική κατηγορία και έχουν κατά καιρούς χαρακτηριστεί νουάρ. Ωστόσο, θεωρώ ότι διαφοροποιούνται σε κάποια χαρακτηριστικά που καθιστούν την ένταξή τους στη βασική ομάδα προβληματική. Η εξέτασή τους, όμως, είναι χρήσιμη για τις διαφοροποιήσεις και τις διαφορετικές τάσεις του είδους. Η αστυνομική ταινία βρετανικής σχολής *Ο θάνατος θα ξανάρθει* (1961), τα ψυχολογικά θρίλερ *Ο άνθρωπος του τρένου* (1958) και *Χωρίς ταυτότητα* (1963) και τα «Ανδρικά αστικά μελοδράματα»/«νουάρ μελοδράματα» *Το κάθαρμα* (1963) και *Οι αδίστακτοι* (1965) ενώ μοιράζονται, ως επί το πλείστον, με τα «καθαρόαιμα» νουάρ κοινά μορφολογικά και αφηγηματικά στοιχεία, ωστόσο διαφοροποιούνται στις θεματικές τους, καθώς είτε λείπει η θεματική του φόνου ή της διερεύνησης, είτε απομακρύνονται από τα βασικά μοτίβα που καθορίζουν το «hardboiled» μυθιστορήματος, το οποίο αποτελεί την κύρια πηγή τόσο του ξένου όσο και του ελληνικού νουάρ.

Ο θάνατος θα ξανάρθει, του Ερρίκου Θαλασσινού, το οποίο βασίζεται σε κινηματογραφική μεταφορά του θεατρικού έργου του Νίκου Φώσκολου και πλούσια παραγωγή της Finos Films ανήκει σαφώς στο είδος της κλασικής αστυνομικής ταινίας που βασίζεται στην βρετανική παράδοση του αστυνομικού μυθιστορήματος τύπου Agatha Christie⁸. Η ταινία διαδραματίζεται σε ένα απομονωμένο μεγαλοαστικό πλαίσιο, σε μια βίλλα στην Κύπρο όπου διαπράττεται ο φόνος ενός ταξίαρχου. Η αφήγηση ακολουθεί την αυστηρή αρχιτεκτονική του βρετανικού μυθιστορήματος, με αρκετούς υπόπτους με αντίστοιχα κίνητρα και άλλοθι, δύο ανταγωνιστικούς μεταξύ τους ντετέκτιβ της βρετανικής αστυνομίας, οι οποίοι διαφοροποιούνται στη μεθοδολογία της έρευνας, και ευφάνταστους τρόπους δολοφονίας όπως ένα ψαροτούφεκο, πολύπλοκους αυτοσχέδιους μηχανισμούς και φονικά μουσικά όργανα. Αυτά τα χαρακτηριστικά απομακρύνουν την ταινία από τις θεματικές του noir, στο οποίο βασικό στοιχείο είναι ή πιο ρεαλιστική κοινωνική καταγραφή σε αστικό πλαίσιο, η προσωπική εμπλοκή του ερευνητή στην υπόθεση ενώ το κυρίαρχο συναίσθημα δεν είναι η περιέργεια για το πώς έγινε το έγκλημα, αλλά το σασπένς για την τύχη του κεντρικού ήρωα.

Το στοιχείο του σασπένς και της ταύτισης με τον κεντρικό ήρωα είναι έντονο στα ψυχολογικά θρίλερ. *Ο άνθρωπος του τρένου*, από τις σημαντικότερες

ταινίες του Δημόπουλου, πάλι σε σενάριο Μαρή έχει ερμηνευτεί ως αλληγορία για τον μετεμφυλιακό συμβιβασμό και τη συλλογική λήθη της μεταπολεμικής ελληνικής κοινωνίας (Karalis 2012, 84, Βεζυρόπουλος 2007, 42, Δερμετζόγλου 2007, 10). Έχει κατηγοριοποιηθεί ως φιλμ νουάρ λόγω της παρένθετης υπόθεσης σε flashback που διαδραματίζεται κατά τη διάρκεια της κατοχής και κυρίως λόγω της αισθητικής αυτού του τμήματος της ταινίας: νυχτερινή δράση, καταδιώξεις και παρακολουθήσεις στους σκοτεινούς δρόμους της Αθήνας, υποφωτισμένα πλάνα με έντονο κοντράστ και χρήση μιας κυρίαρχης πηγής φωτισμού που παραπέμπουν στην εικονογραφία του ποιή. Ωστόσο, στην υπόλοιπη ταινία δεν έχουμε κανένα από τα παραπάνω στοιχεία, εκτός από το έντονο στοιχείο του σασπένς, το οποίο χτίζεται μέσα από τη σκηνοθεσία των βλεμμάτων, όπως στη σκηνή του τρένου ή στο θέατρο της Επιδάουρου και που στηρίζεται περισσότερο στην επίδραση του Χιτσκοκικού θρίλερ παρά στην αισθητική του νουάρ. Ενώ υπάρχει μυστήριο και αγωνία, η απουσία ενός φόνου, ενός εγκλήματος ή μιας αστυνομικής αναζήτησης κατηγοριοποιεί την ταινία στο θρίλερ και όχι στο φιλμ νουάρ. Το ίδιο ισχύει και για την ταινία *Χωρίς Ταυτότητα*, με έντονο σασπένς και θέμα μια πλαστοπροσωπία, όπου όμως δεν έχουμε μυστήριο, έγκλημα ή διερεύνηση.

Η επόμενη κατηγορία επιβεβαιώνει μια ροπή του νουάρ προς το μελόδραμα, καθώς στις συγκεκριμένες ταινίες κυριαρχούν μελοδραματικές θεματικές που διεξάγονται στο πλαίσιο του υποκόσμου, συγκρούσεις χαρακτήρων ηθικού περιεχομένου, αναζητήσεις με επίκεντρο το οικογενειακό παρελθόν και μια έντονη προβληματική γύρω από την ανδρική ταυτότητα, ενώ στιλιστικά παραπέμπουν στην εικονογραφία του νουάρ. Επιτυχημένα, η Καρτάλου (2005, 228) ονομάζει την υποκατηγορία «Ανδρικό αστικό μελόδραμα» ενώ θα μπορούσαμε επίσης να την ονομάσουμε «νουάρ μελόδραμα». Την υπογραφή σε αυτή την υποκατηγορία βάζει ως σεναριογράφος και πάλι ο Νίκος Φώσκολος. Παρατηρούμε στους *Αδίστακτους* τη μουσική επένδυση του Γιάννη Μαρκόπουλου: σε αντίθεση με όλα τα προηγούμενα παραδείγματα όπου υπερिσχύουν οι jazz τόνοι, εδώ η στροφή προς λαϊκούς τόνους συμβαίνει παράλληλα με τη στροφή από το ποιή προς το μελόδραμα. Στη συγκεκριμένη κατηγορία, θα μπορούσαμε να προσθέσουμε και τις υπόλοιπες ταινίες που ανήκουν στον κύκλο των ανδρικών μελοδραμάτων του Κώστα Ανδρίτσου (*Κράχτης*, *Οι στιγματισμένοι*), αν και σε αυτές τις περιπτώσεις η ροπή προς το μελόδραμα είναι πολύ πιο έντονη, σε αντίθεση με τα δύο πρώτα παραδείγματα, όπου επιτυγχάνεται μια σωστή ισορροπία ανάμεσα στις δύο κατευθύνσεις.

Συμπεραίνουμε ότι αν στην ομάδα των νουάρ έχουμε σενάρια τόσο του Μαρή όσο και του Φώσκολου, σε αυτές τις δύο υποκατηγορίες βλέπουμε σαφώς ότι η γραφή του Μαρή τείνει προς το ψυχολογικό θρίλερ ενώ του Φώσκολου προς το μελόδραμα.

Χαρακτήρες, μορφή και αφήγηση στα «καθαρόαιμα» νουάρ

Ο πιο χαρακτηριστικός ήρωας του κλασικού noir είναι ο ιδιωτικός ερευνητής, επαγγελματίας ή όχι, ο οποίος διεξάγει μια έρευνα είτε σε συνεργασία είτε σε ανταγωνισμό με την αστυνομία και καταλήγει να εμπλακεί προσωπικά στην έρευνα (σε αντίθεση με το κλασικό αστυνομικό βρετανικής σχολής, όπου ο ερευνητής είναι ένας εξωτερικός παρατηρητής και λύνει το αίνιγμα χωρίς να εμπλέκεται συναισθηματικά). Στην περίπτωση των περισσότερων ελληνικών νουάρ και ιδίως σε αυτά που στηρίζονται σε σενάρια Μαρή, ο κεντρικός ήρωας είναι ένας μεμονωμένος ερευνητής, συνήθως δημοσιογράφος ή δικηγόρος (*Αμφιβολίες*, *Έγκλημα στα παρασκήνια*, *Επιάλτης*) ή κάποιος συγγενής του θύματος που προσπαθεί να αποδείξει την αθωότητα κάποιου υπόπτου (*Ο δολοφόνος αγαπούσε πολύ*, *Έγκλημα στο Κολωνάκι*, *Μια γυναίκα κατηγορείται*, *Χωρίς ταυτότητα*). Αν και τα μυθιστορήματα του Μαρή είναι ταυτισμένα με τη μορφή του αστυνόμου Γιάννη Μπέκα, ωστόσο στις ταινίες ο Μπέκας δεν είναι ποτέ ο κεντρικός χαρακτήρας που προωθεί τη δράση, αλλά αυτός που δίνει τη λύση, εμφανίζεται σε λίγες σκηνές και αφήνει τον πρωταγωνιστικό ρόλο στον ερευνητή ζεν πρεμιέ (συνήθως Αλέξη Αλεξανδράκη, Ανδρέα Μπάρκουλη ή Νίκο Νικολινάκο). Τόσο στα μυθιστορήματά του όσο και στα σενάρια, ο Μαρή διασκορπίζει την έρευνα σε τρεις διαφορετικούς χαρακτήρες. Έτσι, έχουμε τον Γιάννη Μπέκα, που θυμίζει σύμφωνα με τις περιγραφές του συγγραφέα, «θυμωμένο χοντρό γάτο» ή «νυσταγμένο συνοικιακό μαπακάλη», μια καρικατούρα ενός ευφύεστατου ρουμελιώτη συντηρητικού μικροαστού, επιφυλακτικού απέναντι στον επιδεικτικό πλουτισμό των μεγαλοαστικών τάξεων και τον νεωτερισμό καλλιτεχνών και διανοουμένων (Αποστολίδης, 29-32). Ο Τίτος Βανδής υπήρξε η πιο εμβληματική ενσάρκωση του Μπέκα (*Έγκλημα στα παρασκήνια*), τον οποίον υποδύθηκαν επίσης οι Γιάννης Μπέρτος (*Έγκλημα στο Κολωνάκι*) και Λιάκος Χριστογιαννόπουλος (*Αμφιβολίες*). Ωστόσο, ο κεντρικός χαρακτήρας ο οποίος συνήθως προωθεί τη δράση, μπλέκει σε περιπέτειες και συνήθως εμπλέκεται συναισθηματικά είναι ο δημοσιογράφος Δημήτρης Μακρής, νεαρός, καλλιεργημένος και

γυναικοκατακτητής (Αλέξης Αλεξανδράκης στο *Έγκλημα στα παρασκήνια*, Νίκος Κούρκουλος στις *Αμφιβολίες*). Την τριάδα συμπληρώνει ο μεγαλύτερης ηλικίας ιστορικός, πρώην αντιστασιακός αριστερός Δέλλιος (Διονύσης Παπαγιαννόπουλος) που αν και είναι βασικός ήρωας των μυθιστορημάτων του Μαρή, εμφανίζεται μόνο σε μια ταινία (*Έγκλημα στο Κολωνάκι*) και επαναφέρει τη μνήμη της κατοχής και του εμφυλίου δίνοντας πληροφορίες σχετικά με το σκοτεινό παρελθόν των υπόπτων και των θυμάτων.

Σε αντίθεση με την αποστασιοποίηση, τον κυνισμό και το ψυχρό χιούμορ των ηρώων του Μαρή, η παροξυσμική γραφή του Νίκου Φώσκολου χαρακτηρίζεται από ακραίες συναισθηματικές εξάρσεις, βίαια ξεσπάσματα, ρητορικούς μονολόγους και ηθικοπλαστική διάθεση, ενώ το σασπένς προκύπτει κυρίως από την έντονη συναισθηματική εμπλοκή του ήρωα, για τον οποίο η λύση της υπόθεσης υπερβαίνει τα επαγγελματικά του καθήκοντα και γίνεται ζήτημα ζωής και θανάτου. Στα σενάρια του Φώσκολου δεν έχουμε τη φιγούρα του ιδιωτικού ερευνητή, αλλά επαγγελματίες αστυνομικούς (*Ο θάνατος θα ξανάρθει, Κραυγή, Πυρετός στην άσφαλτο*), που παρεκκλίνουν από τη δεοντολογία και τις μεθόδους της αστυνομίας, ακολουθώντας την προσωπική τους ηθική. Ως επαναλαμβανόμενος ήρωας εμφανίζεται ο υπαστυνόμος Μέρκος, τον οποίο υποδύεται ο Γιώργος Φούντας στην *Κραυγή* και τον *Πυρετό στην Άσφαλτο*. Στις δύο αυτές περιπτώσεις, το διακύβευμα είναι περισσότερο η προσωπική ζωή του Μέρκου καθώς στην εγκληματική υπόθεση την οποία εξιχνιάζει εμπλέκονται απρόσμενα και συγγενικά του πρόσωπα⁹.

Η παρουσία της μοιραίας, επικίνδυνης και δυναμικής γυναίκας, της *femme fatale*, κατέστησε το νουάρ πεδίο αντιπαράθεσης έμφυλων λόγων στην αμερικανική μεταπολεμική κοινωνία και θεωρήθηκε έκφραση των ανδρικού άγχους λόγω της γυναίκειας χειραφέτησης. Στα ελληνικά παραδείγματα, εμφανίζονται μοιραίες γυναίκες, οι οποίες συχνά είναι οι ίδιες οι δολοφόνοι (*Εφιάλης, Αμφιβολίες, Μια γυναίκα κατηγορείται*) ή συνεργοί στο έγκλημα (*Έγκλημα στα Παρασκήνια, Έγκλημα στο Κολωνάκι*). Ένας από τους πιο αξιοπερίεργους, ανοίκειους και επικίνδυνους γυναικείους χαρακτήρες εντοπίζεται στην ταινία *Εφιάλης* του Ερρίκου Ανδρέου: η διχασμένη προσωπικότητα Άννας Μαργκώ / Εύη Λινάρδου είναι η πρώτη περίπτωση κατά συρροή δολοφόνου του ελληνικού κινηματογράφου. Το μοτίβο του «μαγικού» καθρέφτη το οποίο επανέρχεται διαρκώς στην ταινία, υπογραμμίζει το στοιχείο του ναρκισσισμού και της λανθάνουσας

ομοφυλοφιλικής επιθυμίας της ηρωίδας ενώ το όργανο του φόνου, ένα ψαλίδι γίνεται σύμβολο της διπλής προσωπικότητάς της, παραπέμποντας ταυτόχρονα και στον φόβο του ευνουχισμού. Τόσο το κλασικό φιλμ νουάρ όσο και το ψυχολογικό θρίλερ χρησιμοποιούν θέματα και μοτίβα της εκλαϊκευμένης ψυχανάλυσης, κάτι που επιδρά και στο ελληνικό παράδειγμα. Τέτοιου τύπου ψυχαναλυτικά μοτίβα, που αφορούν το γυναικείο βλέμμα, τη μνήμη ή την επιθυμία, εντοπίζονται κυρίως σε ταινίες με κεντρικό ήρωα γυναίκες, όπως *Ο άνθρωπος του τρένου*, *Εφιάλης*, *Αμφιβολίες*. Στα σενάρια του Φώσκολου εμφανίζεται η θεματική του ψυχολογικού τραύματος του παρελθόντος και των τραυματικών παιδικών χρόνων που χρησιμοποιείται για να δικαιολογήσει την παραβατική συμπεριφορά των ανδρών ηρώων ή ψυχοπαθών εγκληματιών (*Κραυγή*, *Πυρετός στην άσφαλτο*, *Αδίστακτοι*). Με μια πρώτη ματιά, παρατηρούμε ότι ταινίες με γυναικείους κεντρικούς χαρακτήρες τείνουν περισσότερο προς το ψυχολογικό θρίλερ, ενώ ταινίες στις οποίες κεντρικό ρόλο παίζει η κατασκευή, η αμφισβήτηση και ο επαναπροσδιορισμός της αρρενωπότητας τείνουν περισσότερο προς το μελόδραμα. Στις ταινίες που βασίζονται σε σενάρια του Μαρή εντοπίζουμε έναν ενδιαφέροντα γυναικείο τύπο, όχι της μοιραίας γυναίκας όπως αυτή υπάρχει στο αμερικάνικο νουάρ, αλλά της «πολυτελούς γυναίκας», ένα σύμβολο της μεγαλοαστικής καλής ζωής και καταναλωτισμού, ενός τρόπου ζωής στον οποίο οι διεφθαρμένοι ήρωες προσπαθούν να εισχωρήσουν. Συχνά, η γυναίκα αυτή ενσαρκώνεται από τη Μάρω Κοντού (*Έγκλημα στο Κολωνάκι*, *Έγκλημα στα παρασκήνια*, *Άνθρωπος του τρένου*, *Μια γυναίκα κατηγορείται*). Ο τύπος αυτός άλλοτε φέρει θετικό άλλοτε αρνητικό ηθικό πρόσημο, δεν ταυτίζεται δηλαδή απαραίτητα με την καταστροφική και επικίνδυνη μοιραία γυναίκα. Στο *Έγκλημα στα παρασκήνια*, ο χαρακτήρας της Έλενας Παυλίδη συμβάλλει και βοηθά στην έρευνα και τη λύση του εγκλήματος, στο *Έγκλημα στο Κολωνάκι*, η Ζανέτ Φλωρά ενώ επικεντρώνει πάνω της τις υποψίες τελικά αποδεικνύεται αθώα, ενώ στο *Μια γυναίκα κατηγορείται*, η Ελεονόρα Δενδρινού αποδεικνύεται ένοχη. Τέλος, στον *Άνθρωπο του τρένου*, η Τζένη είναι ένας δευτερεύων χαρακτήρας, περισσότερο ενοχλητικός, κατά την άποψη της κεντρικής ηρωίδας, παρά επικίνδυνος. Κατά τον Αποστολίδη, όλο το σύμπαν του Μαρή κινείται γύρω από το θεματικό μοτίβο του κόσμου της πολυτέλειας: «Τα μυθιστορήματα του Μαρή για να κρατήσουν το ενδιαφέρον του κοινού χρησιμοποιούν την ηδονοβλεψία, το σεξ και το έγκλημα μέσα στον κόσμο της πολυτέλειας και των ασήμαντων ανθρώπων στις παρυφές του στην αθηναϊκή κοινωνία της δεκαετίας του 1950»

(Αποστολίδης 2012, 16). Αντιθέτως, στα σενάρια του Φώσκολου δεν υπάρχει ο χαρακτήρας της επικίνδυνης, απειλητικής ή αυτόνομης μοιραίας γυναίκας του κλασικού νουάρ. Η «μοιραία γυναίκα» του Φώσκολου είναι συνήθως μια εξιδανικευμένη απύσχα γυναίκα φιγούρα, η μητέρα του ήρωα, που ευθύνεται για τα τραύματα της παιδικής του ηλικίας (*Το κάθαρμα*) ή την οποία αναζητά ο ήρωας (*Οι αδίστακτοι*), η αδικοχαμένη αδερφή του αστυνόμου Μέρκου (*Κραυγή*) ή ακόμα και η αγέννητη κόρη του (*Πυρετός στην Ασφαλτο*), επιβεβαιώνοντας μια συντηρητική στροφή του ελληνικού νουάρ προς τις πατριαρχικές δομές και οικογενειακές θεματικές του μελοδράματος.

Μια από τις πιο σημαντικές αφηγηματικές στρατηγικές του νουάρ είναι η αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο, από τον ήρωα, συχνά σε voice over και σε συνδυασμό με αναδρομές στο παρελθόν. Η καλύτερη εφαρμογή αυτού του σχήματος εμφανίζεται στην ταινία *Πυρετός στην Ασφαλτο*, όπου το voice over σε πρώτο πρόσωπο και τα αλληπάλληλα εγκιβωτισμένα flashback τονίζουν την υποκειμενικότητα του αστυνόμου Μέρκου. Η αφήγηση στον *Άνθρωπο του τρένου* στηρίζεται επίσης σε μεγάλης διάρκειας flashback που ανασύρει από τη λήθη η ηρωίδα Μαντώ, ενώ είναι πιθανό αυτές οι αναδρομές να αποτελούν τον λόγο για τον οποίο η ταινία θεωρήθηκε φιλμ νουάρ από την κριτική της εποχής. Στο *Έγκλημα στο Κολωνάκι* χρησιμοποιούνται συχνά τα flashback, ενώ στο *Έγκλημα στα παρασκήνια*, μια αναδρομή στο τέλος της ταινίας μας αποκαλύπτει το πώς έγινε ο φόνος. Αν και η λύση του μυστηρίου συχνά έρχεται από το παρελθόν και ιδιαίτερα από την περίοδο της κατοχής και τον εμφύλιο και οι δράστες είναι συνήθως πρώην δοσίλογοι, συνεργάτες των Γερμανών, προδότες, άτομα που άλλαξαν ταυτότητα ή δημιούργησαν περιουσία στη διάρκεια του πολέμου (*Έγκλημα στο Κολωνάκι*, *Έγκλημα στα παρασκήνια*, *Χωρίς ταυτότητα*, *Άνθρωπος του τρένου*), η θεματική του σκοτεινού παρελθόντος (εκτός από την περίπτωση της ταινίας *Ο άνθρωπος του τρένου*) δεν εμφανίζεται σε flashback. Η πρωτοπρόσωπη αναδρομή στο παρελθόν με voice over δεν είναι από τα κεντρικά χαρακτηριστικά του ελληνικού παραδείγματος. Τέλος, ένα ενδιαφέρον αφηγηματικό σχήμα εμφανίζεται στην ταινία *Έγκλημα στην Ομόνοια*, που ξεκινάει με μια σκηνή υποκειμενικών πλάνων του θύματος τη στιγμή της καταδίωξης και δολοφονίας του στον σταθμό του ηλεκτρικού. Στα περισσότερα ελληνικά νουάρ, η αφήγηση ξεκινάει τη στιγμή λίγο πριν από το έγκλημα, ενώ όχι σπάνια οι ταινίες ξεκινούν με αναπάντεχα νυχτερινά τηλεφωνήματα (*Εφιάλης*, *Αμφιβολίες*, *Έγκλημα στο Κολωνάκι*), συχνό εισαγωγικό μοτίβο των μυθιστορημάτων του Μαρή.

Η νυχτερινή δράση είναι επίσης ένα κοινό χαρακτηριστικό των ελληνικών νουάρ: η δράση εξελίσσεται κυρίως τη νύχτα, στο σκοτάδι και το ημίφως, δίνοντας την ευκαιρία στους διευθυντές φωτογραφίας να έρθουν σε πρώτο πλάνο και κάνοντας τη δουλειά του Φουκς να ξεχωρίζει σε στιλιστική συνοχή. Στις ταινίες του έχουμε έντονο κοντράστ, χρήση μιας έντονης πηγής φωτός, βαθιές σκιές, έντονα περιγράμματα, νυχτερινά πλάνα βροχής και βρεγμένων δρόμων που αντανακλούν το φως. Αντίθετα, στις ταινίες του Γρηγορίου *Αμφιβολίες* και *Μια γυναίκα κατηγορείται* χρησιμοποιούνται με φειδώ τα νυχτερινά πλάνα ενώ συχνά η εικόνα είναι υπερβολικά φωτισμένη. Σε όλες τις ταινίες, η φωτογραφία παραπέμπει στην αμερικάνικη εικονογραφία του νουάρ, έχουμε συχνή χρήση ευρυγώνιου φακού, συχνή χρήση υψηλής ή χαμηλής γωνίας στο επίπεδο του δρόμου (*Έγκλημα στα παρασκήνια*, *Έγκλημα στο Κολωνάκι*, *Έγκλημα στην Ομόνοια*, *Ο θάνατος θα ξανάρθει*, *Εφιάλης*, *Κραυγή*), κεκλιμένα κάδρα (*Εφιάλης*, *Αμφιβολίες*, *Κραυγή*) ή εγκιβωτισμένα καδραρίσματα μέσα από καθρέφτες (*Αμφιβολίες*, *Χωρίς Ταυτότητα*, *Εφιάλης*, *Έγκλημα στο Κολωνάκι*). Η φωτογραφία του Αρβανίτη στον *Πυρετό στην Άσφαλτο* διαφοροποιείται από την προηγούμενη γενιά, καθώς συνδυάζει τους παραπάνω τρόπους διαστρέβλωσης της εικόνας με τη χρήση του τηλεφακού, των γρήγορων εναλλαγών αποστάσεων και κινήσεων, αλλά και της κάμερας στο χέρι, με αποτέλεσμα η σκηνοθεσία να παραπέμπει περισσότερο στα παραδείγματα αστυνομικού θρίλερ του ΝΕΚ, όπως τη *Ληστεία στην Αθήνα* (1966) τον *Πανικό* (1969), *Το κορίτσι του 17* (1969) και *Ιωάννης ο βίαιος* (1974), επίσης σε φωτογραφία Αρβανίτη¹⁰.

Συχνές είναι ακόμα οι κινήσεις της κάμερας, τα τράβελινγκ προς τα εμπρός και προς τα πίσω, με έμφαση σε αντικείμενα σε εσωτερικούς χώρους, ενώ έχουμε και πιο σύνθετες κινήσεις της κάμερας με γερανό. Η διαρκής και ομαλή κίνηση της κάμερας είναι χαρακτηριστική στην ταινία του Κατσουρίδη *Έγκλημα στα παρασκήνια* και καταλήγει σε μεγάλης διάρκειας μονοπλάνα μέσα στα οποία ολοκληρώνονται οι σκηνές, παραπέμποντας με συνέπεια στο αμερικάνικο παράδειγμα. Σε άλλα παραδείγματα, η καθαρότητα του βάθους πεδίου δίνει τη δυνατότητα σε χρήση πολλών παράλληλων επιπέδων δράσης, με καλύτερο παράδειγμα την ταινία *Χωρίς Ταυτότητα* σε σκηνοθεσία Δαλιανίδη και φωτογραφία Νίκου Καβουκίδη. Παρά τη συχνή χρήση μονοπλάνου, η ταχύτητα του μοντάζ είναι στα περισσότερα παραδείγματα σχετικά γρήγορη (μέσος όρος διάρκειας πλάνων (σε δευτερόλεπτα): *Έγκλημα στα παρασκήνια*: 9,9'', *Έγκλημα στο Κολωνάκι*: 8,3'', *Εφιάλης*: 9,8'', *Πυρετός στην άσφαλτο*: 8,1'').

Εξάιρεση αποτελεί η πιο αργή ταινία του Ίωνα Νταϊφά *Ο δολοφόνος αγαπούσε πολύ* (15,1''), αλλά και το ψυχολογικό θρίλερ *Χωρίς ταυτότητα* (13,2''). Η πιστότητα στην εικονογραφία του νουάρ και η στιλιστική συνάφεια αυτών των ταινιών αναδεικνύεται εξίσου σημαντικό συνεκτικό κριτήριο του είδους σε συνδυασμό με τα θεματικά τους στοιχεία.

Ένα από τα πιο χαρακτηριστικά στοιχεία του αμερικάνικου φιλμ νουάρ είναι η αναπαράσταση του αστικού τοπίου της μεταπολεμικής νεωτερικότητας, η οποία εκφράζει ταυτόχρονα τη νοσταλγία και την απώλεια για χώρους του παρελθόντος και το άγχος για τον μοντέρνο αστικό χώρο που χάνει το κέντρο του, επεκτείνεται σαν λεκές προς τα προάστια και δίνει προτεραιότητα στις μετακινήσεις με αυτοκίνητο (Edward Dimendberg 2004, 15-16, Marc Shiel 2010, 76-77). Τα ελληνικά φιλμ νουάρ διαδραματίζονται όλα στην Αθήνα, με γυρίσματα σε πραγματικούς εξωτερικούς χώρους που εμφανίζονται κυρίως σε σκηνές παρακολούθησης και καταδίωξης, ενώ παρατηρείται πλήρης απουσία μνημειακών χώρων και τοπόσημων. Αντιθέτως, κυριαρχούν μη αναγνωρίσιμοι δρόμοι της μεσο-αστικής Αθήνας. Σε ταινίες που βασίζονται σε σενάρια του Μαρή, το σχήμα της δράσης ξεκινάει πάντα στο Κολωνάκι ενώ στη συνέχεια επεκτείνεται φυγόκεντρα προς το Παγκράτι, την πλατεία Αγάμων, τον Άγιο Νικόλα, το Θησείο και πιο μακριά, τον Πειραιά και τη Βούλα. Ο Μαρή επιμένει να ονοματίζει με ακρίβεια τις διευθύνσεις, π.χ. στο *Έγκλημα στο Κολωνάκι*, η δολοφονία γίνεται στη Σκουφά 10, ενώ αναφέρονται η οδός Ρηγίλλης, η οδός Φρύνης και πολλές άλλες. Ωστόσο, η εικόνα αυτών των χώρων είναι πολύ συχνά μη αναγνωρίσιμη, καθώς δεν δίνονται οπτικές πληροφορίες με βάση κάποιο τοπόσημο, δημιουργώντας ένα συνδυασμό ανωνυμίας, αλλά και επιστημονικής ακρίβειας της έρευνας. Σε ταινίες που βασίζονται σε σενάριο του Φώσκολου, η δράση ξεκινάει συνήθως στον Πειραιά, ιδιαίτερα στα παραδείγματα που είναι πιο κοντά στο μελόδραμα. Ιδιαίτερη έμφαση, επίσης, δίνεται στο μοτίβο του αυτοκινητόδρομου, ενώ αυξάνονται οι σκηνές καταδίωξης με αυτοκίνητο. Και εδώ έχουμε απουσία εμβληματικών τοποσημών, ενώ αντίθετα η δράση εκτυλίσσεται σε χώρους όπως βενζινάδικα, αυτοκινητόδρομους, πάρκιγκ, αλάνες, αποβάθρες, σημεία κάτω από κυκλοφοριακούς κόμβους και γέφυρες ή άλλου τύπου μεταβατικούς χώρους χωρίς καθορισμένη λειτουργία (*Κραυγή*, *Πυρετός στην άσφαλτο*, *Αδίστακτοι*). Η έμφαση στην ανωνυμία, τη μη-αναγνωρισιμότητα, την απουσία αρχιτεκτονικού παρελθόντος και ενός συμπαγούς κοινωνικού ιστού είναι ένα σημαντικό διαφοροποιητικό στοιχείο σε σχέση με τις

κυρίαρχες αναπαραστάσεις της πόλης του ΠΕΚ που μένουν προσκολλημένες σε νοσταλγικές αστικές εικονογραφίες ή εκφράζουν φοβικούς ή αντιφατικούς λόγους απέναντι στη νεωτερικότητα. Το ελληνικό φιλμ νουάρ γεννιέται το 1959, δηλαδή στο απόγειο της περιόδου της Ανοικοδόμησης και της μεταμόρφωσης του αρχιτεκτονικού και πολεοδομικού περιβάλλοντος στην Ελλάδα και ενσωματώνει τους όρους της αστικού μοντερνισμού, της μεταπολεμικής ευημερίας και του καταναλωτισμού στην περίοδο του «οικονομικού θαύματος», το οποίο εκφράζουν οι κυνικοί, ψυχροί, αμοραλιστές και απαισιόδοξοι ήρωές του. Ταυτόχρονα, πίσω από την αστραφτερή επιφάνεια της ευημερίας, επανέρχεται το μοτίβο της απώλειας, της απώθησης και της λήθης που διαρρηγνύεται από μνήμες του παρελθόντος και ξεχασμένες ταυτότητες που ξανάρχονται βίαια στο φως και ωθούν στο έγκλημα. Ίσως, αυτή η ενσωμάτωση της νεωτερικότητας είναι ένας από τους λόγους που το ελληνικό φιλμ νουάρ θεωρήθηκε πάντα ξένο, μη-ελληνικό σώμα.

Κλείνοντας αυτές τις παρατηρήσεις, θεωρώ ότι μια πιο συστηματική μελέτη της ελληνικής περίπτωσης του φιλμ νουάρ κρίνεται απαραίτητη όχι μόνο λόγω της διαχρονικότητας και της επανεμφάνισης του είδους στον 21^ο αιώνα, αλλά και επειδή συνεισφέρει στον εντοπισμό προβληματικών συμπερασμάτων και βεβαιοτήτων της παλαιότερης κινηματογραφικής θεωρίας και ιστορίας. Συγκεκριμένα, η μελέτη του φιλμ νουάρ βοηθάει στην επανεξέταση τριών μύθων για τον ΠΕΚ: τον μύθο της θεατρικότητας, τη βεβαιότητα δηλαδή ότι ο ΠΕΚ είναι εξαρτημένος από μια κακώς εννοούμενη θεατρικότητα σε επίπεδο κειμένου, ηθοποιού και χώρου, τον μύθο της μη-ενηλικίωσης της κινηματογραφικής γλώσσας, η οποία σύμφωνα με τους θεωρητικούς του ΝΕΚ επιτυγχάνεται με την εμφάνιση του μοντερνισμού του ΝΕΚ και τον μύθο της ελληνικότητας, σύμφωνα με τον οποίο τα είδη του ΠΕΚ δεν είναι παρά απομιμήσεις των αμερικάνικων ειδών αποκομμένα από την ελληνική πραγματικότητα. Αν και η νεότερη έρευνα με τη μελέτη τόσο της ιδεολογίας όσο και της αισθητικής του ΠΕΚ, με την εξέταση της αλληλεπίδρασης ανάμεσα σε ΠΕΚ και ΝΕΚ αποδομεί συστηματικά τους παραπάνω μύθους, εντούτοις οι μύθοι αυτοί επιβιώνουν και αναπαράγονται σε εγχειρίδια στα οποία στηρίζεται η διδασκαλία της ιστορίας του ελληνικού κινηματογράφου. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, θεωρώ ότι η μελέτη του φιλμ νουάρ συμβάλλει στην αποδόμηση των παραπάνω μύθων, αναδεικνύει την αναγκαιότητα μιας τεκμηριωμένης έρευνας του έργου των Ελλήνων διευθυντών φωτογραφίας όσο και των διαδικασιών συγγραφής του σεναρίου

και μας δίνει τη δυνατότητα να επανεκτιμήσουμε αυτές τις ταινίες όχι μόνο ως πολιτισμικά προϊόντα και τεκμήρια της κοινωνίας που τις παρήγαγε και τις κατανάλωσε, να εμπλουτίσουμε το παράδειγμα των πολιτισμικών σπουδών, διευρύνοντας τη μεθοδολογία της έρευνας για μεταγενέστερες μελέτες στο πεδίο της αισθητικής, της τεχνολογίας, των επαγγελματίων του κινηματογράφου και των όρων παραγωγής.

References

- Altman, Rick. *Film/Genre*. London: Palgrave Macmillan, 2010 (1999).
- Chandler, Raymond. 1986 (1950) “Η απλή τέχνη του φόνου β”. Στο *Ανατομία του αστυνομικού μυθιστορήματος*, επιμέλεια Uri Eisenzweig, 87-93. Αθήνα: Άγρα.
- Dimendberg, Edward. *Film Noir and the Spaces of Modernity*. London: Harvard University Press, 2004.
- Krutnik, Frank. 2010 (1991). *In A Lonely Street. Film Noir, Genre, Masculinity*. London: Routledge.
- Naremore, James. *More Than Night. Film Noir and its Contexts*. Berkeley: University of California Press, 2008.
- Shiel, Marc. 2010. “A Regional Geography of Film Noir: Urban Dystopias On-and Offscreen”. In *Noir Urbanisms. Dystopic Images of the Modern City*, edited by Gyan Prakash, 75-103. New Jersey: Princeton University Press.
- Thanouli, Eleftheria, 2012. “Film Style in Old Greek Cinema: The Case of Dinos Dimopoulos” in *Greek Cinema. Texts, Histories, Identities*. Edited by Lydia Papadimitriou & Yannis Tzioummakis, 221-237. Bristol: Intellect.
- Vrasidas, Karalis. *A History of Greek Cinema*. London: Continuum, 2012.
- Papadimitriou, Lydia. *The Greek Film Musical: A Critical and Cultural History*. Jefferson: McFarland, 2006.
- Αποστολίδης Ανδρέας. *Ο κόσμος του Γιάννη Μαρή*. Αθήνα: Άγρα, 2012.
- Βεζυρόπουλος, Άγγελος. 2007. “Ο άνθρωπος του τραίνου”. Στο *Σε σκοτεινούς δρόμους: το φιλμ νουάρ στον ελληνικό κινηματογράφο*, επιμέλεια Αλέξης Δερμετζόγλου, 39-42. Αθήνα: Ερωδιός
- Δερμετζόγλου Αλέξης. 2007. “Είναι δικές μας, πιστέψτε το (τες)”. Στο *Σε σκοτεινούς δρόμους: το φιλμ νουάρ στον ελληνικό κινηματογράφο*, επιμέλεια Αλέξης Δερμετζόγλου, 9-12. Αθήνα: Ερωδιός
- Δερμετζόγλου, Αλέξης. 2001. “Τα φαντάσματα της καμπαρντίνας”. Στο *Ντίνος Δημόπουλος, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης*, 79-84. Αθήνα: Αιγόκερως.

Δερμετζόπουλος, Χρήστος. 2002. “Παράδοση και νεωτερικότητα στον ελληνικό κινηματογράφο: οι ταινίες ορεινής περιπέτειας” στο *Οπτικοακουστική Κουλτούρα 1: Ξαναβλέποντας τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο*, 79-98. Εταιρία Ελλήνων Σκηνοθετών – Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών.

Καρτάλου, Αθηνά. *Το ανεκπλήρωτο είδος. Οι ταινίες κοινωνικής καταγγελίας της Φίνος Φίλμ*. Αθήνα: Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού, 2005.

Κατσουνάκη Μαρία. 2007. “Το φιλμ νουάρ και η ελληνική προσέγγιση”, *Καθημερινή*, 3/11/07.

Κοκκαλένιος, Πάνος. 2007. “Αναζητώντας τα ίχνη το φιλμ νουάρ στον ελληνικό κινηματογράφο 1954-1974”. Στο *Σε σκοτεινούς δρόμους: το φιλμ νουάρ στον ελληνικό κινηματογράφο*, επιμέλεια Αλέξης Δερμετζόγλου, 15-17, Αθήνα: Ερωδιός.

Λεονταρίτης, Γιώργος. 2013. *Ο Γιάννης Μαρής και η εποχή του*. Αθήνα: Άγρα.

Μαρής, Γιάννης. 2012 (1954). *Έγκλημα στα Παρασκήνια*. Αθήνα: Ατλαντίς.

Μαρής, Γιάννης. 2012 [1953] *Έγκλημα στο Κολωνάκι*. Αθήνα: Ατλαντίς.

Μουζάκη, Δέσποινα. 2007. “Ένα ξένο είδος που έγινε ελληνικό”. Στο *Σε σκοτεινούς δρόμους: το φιλμ νουάρ στον ελληνικό κινηματογράφο*. Επιμέλεια Αλέξης Δερμετζόγλου, 7-8 Αθήνα: Ερωδιός.

Τούλας, Γιώργος. 2007. “Έγκλημα στα παρασκήνια”. Στο *Σε σκοτεινούς δρόμους: το φιλμ νουάρ στον ελληνικό κινηματογράφο*, επιμέλεια Αλέξης Δερμετζόγλου, 43-45, Αθήνα: Ερωδιός.

Notes

1 Εκτός από τα κείμενα του αφιερώματος του 2007, να σημειώσουμε ότι ο όρος έχει χρησιμοποιηθεί και παλιότερα στους καταλόγους του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, όπως για παράδειγμα στο αφιέρωμα για τον Ντίνο Δημόπουλο, στο κείμενο του Αλέξη Δερμετζόγλου «Τα φαντάσματα της καμπαρντίνας» (Δερμετζόγλου 2002, 79-85), όπου ο συγγραφέας, διστακτικά και κάπως απολογητικά, επιχειρεί μια εξέταση του «νουάρ» κόσμου των ταινιών του Δημόπουλου, όχι τόσο με στόχο να προτείνει ένα συμπαγές σώμα, αλλά να εντοπίσει τα «poir» χαρακτηριστικά που εμφανίζονται σε ταινίες κοινωνικής κριτικής και μελοδράματα. Για μια συζήτηση σχετικά με τη χρήση του poir ως επιθέτου ή ως ουσιαστικού βλέπε Altman (2010 (1999), 60-62).

2 Μια αναλυτική παρουσίαση της ορολογίας για τα είδη εγκλήματος και μυστηρίου και τους όρους αστυνομική ταινία, αστυνομική περιπέτεια ή θρίλερ στην ελληνική ιστοριογραφία ξεπερνά τα όρια αυτής της μελέτης. Θα ήταν ωστόσο εξαιρετικά χρήσιμη για τη μελέτη της πρόσληψης και αφομοίωσης του όρου, καθώς συνδέεται άμεσα με τα ζητήματα «καθαρότητας» και «ελληνικότητας».

3 Σχετικά με τον *Άνθρωπο του τρένου*, βλ. Thanouli (2012, 232), Βεζυρόπουλος (2007, 39-42) και Δερμετζόγλου (2007, 11).

4 Ένα από τα στοιχεία που προβληματίζουν στην οριοθέτηση του αμερικάνικου κλασικού poir είναι το γεγονός ότι πριν από την εμφάνισή του «σκληρού» αστυνομικού θρίλερ με ήρωα

ιδιωτικό ντετέκτιβ, ήδη υπήρχε πληθώρα ειδών που άνηκαν στην ευρύτερη κατηγορία του crime film: γκαγκστερικές ταινίες, θρίλερ, ταινίες αστυνομικής διερεύνησης τύπου βρετανικής σχολής, τρόμου και άλλες. Στην ελληνική περίπτωση, ωστόσο, τα πράγματα διευκολύνονται ακριβώς λόγω της απουσίας παράδοσης στο crime film. Έτσι, τα αστυνομικά θρίλερ της περιόδου 1958-1967 εμφανίζονται με μεγάλη σαφήνεια την αναφορά τους στο νουάρ και όχι στα υπόλοιπα είδη, δείχνοντας ότι πρόκειται πραγματικά για μια μεταφύτευση ενός συγκεκριμένου κινηματογραφικού παραδείγματος, το οποίο οι θεατές εκλάμβαναν ως τέτοιο.

5 Ο Αλέξης Αλεξίου στο *Τετάρτη 4.45* (2015) επενδύει μουσικά το νεο-νουάρ του με δείγματα ελληνικής jazz του Κώστα Καπνίση και του Μίμη Πλέσσα, τα οποία προέρχονται κυρίως από ταινίες εφηβικής παραβατικότητας αλλά και από φιλμ νουάρ, δημιουργώντας έτσι μια διακειμενική αναφορά στην ελληνική παράδοση του είδους.

6 Η Αθηνά Καρτάλου, ακολουθώντας το θεωρητικό παράδειγμα του Rick Altman ονομάζει την ομάδα των ταινιών κοινωνικής κριτικής «κύκλο» και όχι «είδος», διότι το τελευταίο απαιτεί να παράγονται ταινίες ίδιων ιδεολογικών χαρακτηριστικών από παραπάνω από μία εταιρία (Καρτάλου 2005, 7-8).

7 Βλέπε Karalis (2012), Κατσούνακη (2007), Δερμετζόγλου (2007).

8 Σχετικά με τις διαφοροποιήσεις ανάμεσα στην βρετανική παράδοση του αστυνομικού μυθιστορήματος και το «σκληρό» / «hardboiled» μυθιστόρημα βλέπε Chandler (1950), Krutnik (1991) και Naremore (2008)

9 Μπορούμε να υποθέσουμε ότι ο χαρακτήρας του παροξυσμικού, βίαιου, μισογύνη και συντηρητικού Μέρκου παραπέμπει περισσότερο στα φιλμ νουάρ της δεκαετίας της ύστερης περιόδου της δεκαετίας του 1950, όπως για παράδειγμα τα σενάρια του Mickey Spilane (*Kiss me deadly*, 1955) ενώ οι πιο ψυχροί και αποστασιοποιημένοι ήρωες των σεναρίων του Μαρή βρίσκονται πιο κοντά στο μοντέλο ταινιών που στηρίζονται σε σενάρια του Dashiell Hammett, όπως το *Γεράκι της Μάλτας* (1941) ενώ εντοπίζουμε μια τάση των ηθοποιών προς μια ανέκφραστη και επίπεδη υποκριτική – deadpan acting – χαρακτηριστικό του κλασικού αμερικάνικου noir. Στην ταινία *Εφιάλης*, ο νεαρός Ερρίκος Ανδρέου έχει μάλλον ως πρότυπο τους γρήγορους, ειρωνικούς και ελαφρώς σουρεαλιστικούς διαλόγους του Raymond Chandler, ενώ ο ήρωας τον οποίο υποδύεται ο Νίκος Νικολινάκος έχει πιθανόν ως πρότυπο τον χαρακτήρα του εξυπνάκια αισθηματία Philip Marlowe.

10 Αν και το παρόν άρθρο περιορίζεται στα παραδείγματα του ΠΕΚ, ενδιαφέρον παρουσιάζουν και τα παραδείγματα ταινιών του ΝΕΚ, όπου εκεί εντοπίζουμε μια διεύρυνση του είδους της αστυνομικής ταινίας με σασπένς προς το κατασκοπικό θρίλερ (Κιέριον, 1967/1974), το ψυχολογικό θρίλερ με κατά συρροή δολοφόνο (*Το κορίτσι του 17, Ιωάννης ο βίαιος*) και τη γκαγκστερική ταινία με επιδράσεις από το γαλλικό noir (Melville, Malle, Dassin) (*Αηστεία στην Αθήνα, Πανικός*).