Σύγχρονος κινηματογράφος '80

Έκδόσεις Έξάντας. Νοέμβριος '79–Φεβρουάριος '80. Τιμή δρχ 100.

Αποκάλυψη τώρα Ελαφοκυνηγός
Ελληνικός Κινηματογράφος
Φεστιβάλ Βενετίας – Λοκάρνο

23

Κένζι Μιζογκούσι

Δημήτρη Παναγιωτάτου

ΙΙ-000000002856

Ο ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

«Δέν ὑπάρχει ἀκόμα ἱστορία τοῦ κινηματογράφου. Οἱ ἱστορίες πού ἔχουν γραφτεῖ ὡς τώρα δέν ἔχουν μέσα τους οὔτε ἱστορία οὔτε κινηματογράφο. Ἡ ἐπιστημονική ἱστορία τοῦ κινηματογράφου δέν εἶναι ἡ ἀνακάλυψη, ἡ δημιουργία ἤ ἔστω ἡ ἀναδημιουργία ἑνός παρελθόντος...». Τό κείμενο αὐτό τοῦ Ζάν – Λουί Κομολλί μετέφερα σέ μιά ἐργασία μου πάνω στόν κινηματογράφο πρίν πολλά χρόνια. Ταυτόχρονα, τότε, πρόσθετα καί μιάν εὐχή: νἄχουμε σύντομα κείμενα πού νά βάζουν τίς βάσεις γιά μιά τέτοια ἱστορία. Τό βιβλίο τοῦ Δημήτρη Παναγιωτάτου *«Ὁ φανταστικός κινηματογράφος»* εἶναι τό πιό σημαντικό πού ἔχουμε στά χέρια μας σ' αὐτή τήν κατεύθυνση. Μποροῦμε, χωρίς ὑπερβολή, νά ποῦμε ὅτι μ' αὐτό ἡ θεωρητική ἔρευνα στό χῶρο τοῦ κινηματογράφου στή χώρα μας περνᾶ ἀπό τήν νηπιακή στήν ὥριμη ἡλικία της».

Τάκης Ἀντωνόπουλος

Ἐκδόσεις ΔΕΚΑ
Ναυαρίνου 11 – Ἀθήνα

Ροῦχα, παπούτσια, κοσμήματα

RAG

σκουφα 62 · τηλ.3634.678 · κολωνακι

Σύγχρονος Κινηματογράφος '80

Δίμηνη έκδοση της ΕΞΑΝΤΑΣ
ΕΚΔΟΤΙΚΗ Ε.Π.Ε., Δελφών 4,
Αθήνα 144, τηλ. 36.048.85
Αρ. τεύχους: 23
Τιμή τεύχους: δρχ. 100
Συνδρομή γιά 6 τεύχη:
έσωτερικού: 600 δρχ.
έξωτερικού: 30 δολ.

Synchronos
kinimatographos '80
Edité par «EXANTAS S.A.R.L.»
Delfon 4, Athens 144.
No 23
Parait six fois par an.
Prix: 100 drs.

Αρχισυντάκτης:
Μιχάλης Δημόπουλος

Σύνταξη:
Αντουανέττα Αγγελίδη
Δημοσθένης Αγραφιώτης
Χρῆστος Βακαλόπουλος
Μανόλης Κούκιος
Νίκος Λιγγούρης
Μαρία Νικολακοπούλου
Νίκος Σαββάτης
Συνεργάστηκαν:
Φρανσουά Αλμτερά
Αντρέας Βελισαρόπουλος
Μαρία Γαβαλᾶ
Μαρίζα Γκαλλώ
Γιῶργος Ζηκογιάννης
Μαρία Κελέση
Νίκος Κολοβός
Μπάμπης Κολώνιας
Νίκος Κουμπιᾶς
Φρίντα Λιάππα
Γιῶργος Μαρῆς
Γιῶργος Μπράμος
Λευτέρης Ξανθόπουλος
Λουκία Ρικάκη
Θόδωρος Σούμας
Γραμματεία: Ρίτα Κολαΐτη
Μοντάζ–Φωτογραφήσεις:
Σταῦρος Κουνδουράκης
Καλλιτεχνική επιμέλεια:
Χάρης Σπυρόπουλος
Στοιχειοθεσία:
Β. Καλλιπολίτης–Θ. Μπανούσης Ε.Π.Ε.
Εκτύπωση:
Αφοί Τσολάκη Αρτέμιδος 24 Μοσχάτο
Κεντρική διάθεση:
ΕΞΑΝΤΑΣ. Δελφῶν 4. Αθήνα ΤΤ 144. Τηλ. 36.04.885

ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑ 2
Μιά πρώτη ματιά στόν *Μεγαλέξανδρο*. Ασπρόμαυρο *Μελόδραμα*;. Οί προβολές τῆς «ταινιοθήκης τῆς Ελλάδας». Η «έμπορικότητα» τῶν έλληνικῶν καί ξένων ταινιῶν. Γιόρις Ίβενς: 50 χρόνια κινηματογράφος. Στράουμπ – Γκοντάρ: Απόψεις. Παρίσι: τέλος τῆς χρονιᾶς. Η 28η έβδομάδα Διεθνοῦς Κινηματογράφου Μανχάιμ 1979 καί τό *Que Viva Mexico* τοῦ Αϊζενστάιν. Περί Ανωμαλίας. 33η Διεθνής Έκθεση κινηματογράφου καί φωτογραφίας στό Παρίσι. Η σημασία τοῦ ΚΙΝΟ. Ένα γράμμα στό *Τζάζ* μέ τίς εὐχές τῶν νεωτέρων.

ΕΚΔΗΛΩΣΕΙΣ .....
Μόστρα Βενετίας '79: Ένα φεστιβάλ διχασμένο, πολύχρωμο καί έπαρχιακό, τοῦ *Γιώργου Μπράμου* 15
Μεταφορές, τοῦ *Χρήστου Βακαλόπουλου* 17
Φεστιβάλ Λοκάρνο '79, τοῦ *Γιώργου Μαρῆ* 22

ΘΕΩΡΙΑ .....
Πέραν τοῦ Συμβόλου; ἤ Όταν τό νόημα ὑπνώττει οἱ «κοιλάδες δέν παύουν νά εἶναι εὔφορες», τῆς *Μαρίζας Γκαλλώ* .. 29

ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ .....
Αποκάλυψη τώρα
Μιά σύντομη ίστορία, τοῦ *Φρ. Κόπολα* 32
Η κιβωτός τῶν μύθων, τῶν *Χρ. Βακαλόπουλου* καί *Μιχ. Δημόπουλου* 35
«Τό δράμα κατά τά φαινόμενα τέλειωσε...», τῆς *Φρίντας Λιάππα* 40
Η μεταφυσική τῆς διπλοτυπίας καί τοῦ ντεκόρ, τοῦ *Νίκου Κολοβοῦ* 41
Η Μύηση, τοῦ *Μανόλη Κούκιου* 42
Συνέντευξη μέ τόν σκηνογράφο Ντήν Ταβουλάρη 43
Πολίτης Κούρτς, τοῦ *Ρότζερ Γκίλμπερτ* 52

Ο ἐλαφοκυνηγός, τοῦ *Νίκου Κολοβοῦ* 55

ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ .....
Περιπλάνηση: Πορεία ἔξω ἀπό τό χάρτη, τοῦ *Μανόλη Κούκιου* 58
Όνειρα ἐθνικῶν ἀλλοῦ, τοῦ *Χρήστου Βακαλόπουλου* 60
Ανατολική Περιφέρεια: Ο χῶρος σάν στοιχεῖο τῆς δραματουργίας, τοῦ *Μπάμπη Κολώνια* 62
Φιλμικός χῶρος καί κωμικό στοιχεῖο, τοῦ *Θόδωρου Σούμα* 63
Στό δρόμο γιά τό l'amore *(Λαμόρε)*, τοῦ *Θόδωρου Σούμα* 64
Τά κουρέλια τραγουδάνε ἀκόμα: Σᾶς ἀρέσει τό προφιτερόλ; τοῦ *Χρ. Βακαλόπουλου* 66
Κριτική ἀστοχία γύρω ἀπό μιά ἄστοχη κριτική, τοῦ *Γιώργου Ζηκογιάννη* 67
Εκ τοῦ ἀσφαλοῦς *(Εξόριστος στήν κεντρική λεωφόρο)*, τοῦ *Μ. Δημόπουλου* 68
Αφήγηση / Περιπέτεια / Γλώσσα / Σιωπή, τοῦ *Χρήστου Βακαλόπουλου* 70
Ταινίες μικροῦ μήκους
Ταξίδι στή Θεσσαλονίκη *(Εκδρομή στή φύση, Νειλώ, Φίλμ δωματίου, Μπέντυ, Ταυτότητες καί ρόλοι)*, τῶν *Χρ. Βακαλόπουλου, Μαρίας Γαβαλᾶ, Θόδ. Σούμα* 71

ΚΕΝΖΙ ΜΙΖΟΓΚΟΥΣΙ .....
Αναμνήσεις γιά τό *Οὐγκέτσου Μονογκατάρι*, τοῦ *Γιόντα Γιοσικάτα* 74
Kenji Monogatari, Διηγήσεις γιά τόν Κένζι Μιζογκούσι, τοῦ *Δημοσθένη Αγραφιώτη* 82

ΚΡΙΤΙΚΕΣ .....
Τό ἐκφραστικό πρόσωπο καί τό σιωπηλό σῶμα *(Οἱ δυό γυναῖκες)*, τῆς *Φρίντας Λιάππα* 86
Οἱ ἀνεξήγητες καί ἄσκοπες μετακινήσεις ἑνός βαμπίρ *(Νοσφεράτου, φάντασμα τῆς νύχτας)*, τῆς *Μαρίας Γαβαλᾶ* ... 89
Ένα διαστημικό ἀπρόοπτο *(Alien)*, τοῦ *Μανόλη Κούκιου* 91
Κριτικά σημειώματα *(Τό σύνδρομο τῆς Κίνας, Μέ δεμένα μάτια, Ο δράκουλας στή Νέα Υόρκη)* 94

ΕΞΩΦΥΛΛΟ: *Οὐγκέτσου Μονογκατάρι*, τοῦ Κένζι Μιζογκούσι 1

Ειδησεις & σχολια

Μιά πρώτη ματιά στόν *Μεγαλέξανδρο*

Τό γύρισμα ξεκίνησε πλέον μέ πολύ γοργό ρυθμό. Πρόκειται γιά τήν καινούρια δουλειά τοῦ Θόδωρου Ἀγγελόπουλου. Ὁ *Μεγαλέξανδρος* τῆς λαϊκῆς παράδοσης· ἅγιος, ἐλευτερωτής, καπετάνιος· ὁ μυθικός χαρισματικός ἡγέτης μεταμορφώνεται ἀργά σέ πατέρα-ἀφέντη, ἀπό ἐκφραστή τῆς λαϊκῆς θέλησης σέ δυνάστη της. Ὁ *Μεγαλέξανδρος* τοῦ Θόδωρου Ἀγγελόπουλου δέν εἶναι ταινία ἱστορική· ὁ ρυθμός της θέλει νά θρίσκεται ἀνάμεσα στό δημοτικό τραγούδι καί τό κλασσικό οὐέστερν.

Τά τεράστια προβλήματα πού ἀντιμετώπισε ἡ ταινία, μέ πρῶτο τό οἰκονομικό (ἡ ἀπαράδεκτη στάση στό θέμα αὐτό τοῦ Ἑλληνικοῦ Κέντρου Κινηματογράφου εἶναι γνωστή ἀπό τόν καθημερινό τύπο), εἶχαν σάν ἀποτέλεσμα τήν ἐπανηλημμένη ἀναβολή τῆς ἀρχῆς τοῦ γυρίσματος, πού εἶχε προγραμματιστεῖ γιά ἀρχές Νοέμβρη καί τόν κίνδυνο ματαίωσης αὐτῆς τῆς ἴδιας τῆς ταινίας. Ἐκτός ἀπό τή δυσκολία στή χρηματοδότηση ἀντιμετώπισε προβλήματα γραφειοκρατίας τῆς τοπικῆς αὐτοδιοίκησης, ὀργανωτικά, τεχνικά, καιρικά καί τέλος καθαρά ἀτυχήματα. Αὐτή τή στιγμή ἡ χρηματοδότησή της προέρχεται ἀπό τήν Ἰταλική καί Γερμανική Τηλεόραση καί μέ συμμετοχή ἑλληνικῆς ἑταιρείας ἐκμεταλλεύσεως ταινιῶν.

Ἕνας ἀπό τούς πρωταγωνιστές εἶναι σίγουρα τό *τοπίο* ἴσως ὁ σημαντικότερος· οἱ ἄνθρωποι κινοῦνται στήν κοιλιά αὐτοῦ τοῦ κοίτους καί οἱ ἀλλαγές τῶν σχέσεών τους ἔχουν πάντα αὐτή τήν καθοριστική ἀναφορά. Δέν εἶναι τυχαῖο πού τό ρεπεράζ τῶν τόπων ἔχει ἀρχίσει ἐδῶ καί δυό χρόνια. Γυρίσματα προβλέπονται στή Σύρα, Λευκάδα, Σούνιο, Σχοινᾶ Ἀττικῆς, Σπαρμό, κάμπο Λαρίσης, Ἐλασσόνα, Πολύκαστρο, Διασελάκι, Σιάτιστα, Ἀγάπη, Σμίξη καί τέλος στό Δοτσικό ὅπου θά γυριστεῖ καί τό θασικό μέρος τῆς ταινίας. Τό Δοτσικό εἶναι ἕνα ἔρημο χωριό δυό ὧρες δρόμο ἀπό τά Γρεβενά. Εἶναι μαῦρο χωριό πού ρουφάει τό φῶς, μέ σπίτια ἀπό γυμνή πέτρα νά δέχονται ἠθοποιούς ντυμένους στά μαῦρα καί τά καφέ. Χωριό πού διαλέχτηκε γιά τήν ἀγριάδα του καί ὅπου οἱ λίγοι ἄσπροι τοῖχοι του ξύστικαν γιά νά μείνει τό χρῶμα τῆς πέτρας· μέ τό χιόνι τοῦ Γενάρη ἔγινε ἕνα ὁποιοδήποτε συμπαθητικό χιονισμένο χωριό γιά χειμερινά σπόρ μή προσφέροντας πιά τό ἐπιθυμητό ντεκόρ —ἀλλαγή προγράμματος.

Στήν ταινία παίζει ὁ Ὁμέρο Ἀντονούτι τό Μεγαλέξανδρο (ὁ Ἀντονούτι ἔπαιζε τόν πατέρα στήν ταινία «Πατέρας-ἀφέντης» τῶν ἀδερφῶν Ταβιάνι), ὁ Τζιόρζιο Ἀλμπερτάτσι τόν ἀρχηγό τῶν ἰταλῶν ἀναρχικῶν, ἡ Εὔα Κοταμανίδου τή μάννα-γυναίκα-κόρη τοῦ Ἀλέξανδρου, ὁ Γρηγόρης Εὐαγγελᾶτος τό δάσκαλο τοῦ χωριοῦ. Οἱ περισσότεροι ληστές καί ὅλοι οἱ χωρικοί τῆς ταινίας εἶναι ἀγρότες τῆς περιοχῆς.

Τή διεύθυνση φωτογραφίας κάνει ὁ Γιῶργος Ἀρβανίτης, οἱ τροποποιήσεις τοῦ φυσικοῦ σκηνικοῦ ἔγιναν ἀπό τό Μικέ Καραπιπέρη, τά ροῦχα ἀπό τό Γιῶργο Ζιάκα, ἡ μουσική ἀπό τό Λουκιανό Κηλαϊδόνη καί τό Γ. Χάλαρη, βοηθοί σκηνοθέτη εἶναι οἱ Σταῦρος Καπλανίδης, Λευτέρης Χαρωνίτης καί Στέφανος Δανιηλίδης, τή διεύθυνση παραγωγῆς κάνει ὁ Στέφανος Βλάχος, παραγωγή ἡ Φοίβη Σταυροπούλου.

2 Ἡ φωτογραφία ἀπό τό γύρισμα τοῦ *Μεγαλέξανδρου* εἶναι τοῦ Δημήτρη Σοφικίτη.

Ἀσπρόμαυρο *Μελόδραμμα;*

«Εἶναι μιά ταινία ἀσπρόμαυρη καί σχεδόν βουβή». *Μελόδραμα;*, τρίτη μεγάλου μήκους ταινία τοῦ Νίκου Παναγιωτόπουλου, Σάββατο 2 Φεβρουαρίου 1980. Γύρισμα στό θέατρο «Πορεία». Μεσημέρι. Ὁ Κώστας Σφήκας καί ἡ Ἐλεονώρα Σταθοπούλου ἕτοιμοι γιά τό

Ὁ Νίκος Παναγιωτόπουλος καί ὁ Λευτέρης Βογιατζής στή διάρκεια τοῦ γυρίσματος

πλάνο. Δέν εἶναι τά βασικά πρόσωπα τῆς ταινίας. Ἡ σκηνή, μιά διάλεξη γιά τόν Καρυωτάκη καί ἡ ἀπαγγελία τοῦ ποιήματος *Αἰσιοδοξία*, εἶναι ἕνα εἶδος προλόγου τῆς ταινίας. Στή διάρκεια τῆς σκηνῆς συναντιοῦνται γιά πρώτη φορά οἱ πρωταγωνιστές, ὁ Λευτέρης Βογιατζής καί ἡ Μαρία Ξενουδάκη.

Ἤρθαμε μέ τή Μαρία Νικολακοπούλου γιά ρεπορτάζ. Καταλήγουμε νά μιλᾶμε γιά ἄλλα πράγματα. Τό μαυρόασπρο, γιά παράδειγμα. Ὁ Νίκος Παναγιωτόπουλος ἐξηγεῖ ὅτι πάντα ταύτιζε τό μαυρόασπρο μέ τόν κινηματογράφο. Ἤ μέ τήν ἀνανέωση τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας: ὁ πρῶτος Γκοντάρ, ὁ πρῶτος Ἀντονιόνι. Ἀνακαλύπτουμε ὅτι κι ἐμεῖς αὐτό ἐννοοῦμε ὅταν σκεφτόμαστε τή λέξη «σινεμά». Μιά ταινία τοῦ Φόρντ. Ἤ τό *Ψυχώ*. Συμφωνοῦμε ὅλοι ὅτι πρέπει νά εἴμαστε ἀπό τούς τελευταίους πού ἔχουν αὐτή τήν ἀντίδραση. Καί τό *Μανχάταν;* Ὁ Νίκος Παναγιωτόπουλος δέν πηγαίνει νά τό δεῖ.

«Ἕνα μῆλο στό σινεμά δέν μπορεῖς νά τό κάνεις μώβ στό ἔγχρωμο. Μέ τό μαυρόασπρο τό κάνεις ὅτι θέλεις. Δουλεύεις μ' αὐτό πού ἀρχικά ἔχεις σκεφτεῖ ὅτι εἶναι ἡ εἰκόνα: φῶς καί σκοτάδι». Καί οἱ τελευταῖες ἔγχρωμες ὑπερπαραγωγές; Ὅλο καί πιό παρανοϊκές: ἡ *Ἀποκάλυψη* πράσινη, τό *Φεγγάρι* σκοῦρο ὅσο δέν παίρνει. Ἴσως αὐτό νά προσθέτει τό χρῶμα: κάτι τό ἀνεξέλεγκτο, τό σαγηνευτικό, τήν ἴδια στιγμή πού αἰσθάνεται κανείς τούς περιορισμούς πού ἐπιβάλλει.

Ξαναγυρίζουμε στό *Μελόδραμα;* Γιατί «σχεδόν βουβή» ταινία; Οἱ διάλογοι ὁλόκληρης τῆς ταινίας δέν ξεπερνᾶνε τή μιά δακτυλογραφημένη σελίδα. «Ὅποιος μιλάει στήν ταινία εἶναι σά νά διαταράζει μιά τάξη πραγμάτων, σάν νά ἐνοχλεῖ». Οἱ ἦχοι πού κυριαρχοῦν εἶναι αὐτοί πού θγαίνουν ἀπό τό μαγνητόφωνο πού κουβαλάει ὁ Λευτέρης Βογιατζής, ἄριες ἀπό ἰταλικές ὄπερες καί τά ἀποσπάσματα ἑνός μονολόγου πού ἀρχίζουν πάντα μέ τή φράση «Μέ λένε Γιάννη».

Μιά ἀσπρόμαυρη ἐρωτική ἱστορία. Αὐτός ἐπιστρέφει ἀπό τήν Ἀμερική, φτωχός, διαυγής καί μπερδεμένος ταυτόχρονα, ἀδιάφορος. Αὐτή πού τά φτιάχνει μαζί του. Μέχρι πότε; Ἕνας φόνος, κατά λάθος;

Δέν ἔχει νόημα νά κάνεις ἔτσι ρεπορτάζ. Ἀλλά ὑπάρχει ρεπορτάζ πού νά μήν πληροφορεῖ;

Μιλᾶμε γιά τόν ἑλληνικό κινηματογράφο. Ὁ Ἀγγελόπουλος σκοπεύει πάλι τίς Κάννες. Ὁ Βούλγαρης; Ὑπερπαραγωγή. Κι αὐτή ἡ ταινία; «Κόστισε τρία ἑκατομμύρια». Τό γύρισμα ἄνετο, πολύ λίγα πλάνα κάθε μέρα. Τό γνωστό δίλημμα: νά χτυπήσεις κατευθείαν ἤ νά παραμείνεις ἥρεμος; Οὔτε ἐγώ, οὔτε ἡ Μαρία μποροῦμε νά ἀπαντήσουμε. Μᾶς ἄρεσε ἡ *Ἀποκάλυψη*, μᾶς ἀρέσει κι ὁ Σκολιμόφσκι. Ἀλλά ἐπιτέλους, γιά ποιόν γίνεται τό ρεπορτάζ;

Συζητᾶμε μέ τόν Λευτέρη Βογιατζή. «Στά 24 μου ἤμουνα σάν τόν ἥρωα, ἐντελῶς ἀδιάφορος. Οἱ ἄριες; Τίς ξέρω ὅλες ἀπέξω, ὅταν ἤμουν 6 χρονῶν τίς τραγουδοῦσα μέ τόν ἀδελφό μου, τραγουδιστή τώρα. Μέ ἔβαζε νά κάνω τίς ὑψίφωνους».

Συζητάω μέ τόν Κώστα Σφήκα, ἕνα ἀπό τούς καλύτερους ἠθοποιούς τοῦ κινηματογράφου κατά τήν γνώμη μου, σκηνοθέτη ὡστόσο. Λέμε γιά τό φεστιβάλ τῆς Ὑέρ.

Τό πλάνο γυρίζεται. Ἡ Ἐλεονώρα διαβάζει τήν *Αἰσιοδοξία*. Οἱ κομπάρσοι ὅλο προσοχή. Στήν Τρίτη Σεπτεμβρίου, φοβερή κίνηση. *Μελόδραμα;*

Χρῆστος ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ

Οἱ προβολές τῆς «ταινιοθήκης τῆς Ἑλλάδας»

Ὁ τρόπος λειτουργίας τῆς ταινιοθήκης, στήν καινούρια αἴθουσα ὅπου στεγάζεται, μόνο ἀντιρήσεις θά μποροῦσε νά συγκεντρώσει. Ἀντιρήσεις καί διαμαρτυρίες, ἀπό τή μεριά ἑνός στήν κυριολεξία διψασμένου κινηματογραφόφιλου κοινοῦ, πού ἀντιτίθεται στή λογική τῶν ὑπεύθυνων τῆς ταινιοθήκης, λογική αὐτοδικαίωσης τῆς προβολῆς τῶν κλασικῶν καί ὑπόλοιπων ταινιῶν πού παρουσιάζονται καί λογική πλήρους ἀδιαφορίας πάνω στό *πῶς* καί κάτω ἀπό ποιές τεχνικές συνθῆκες ἀκριβῶς παρουσιάζονται αὐτές οἱ ταινίες. Ἔτσι εἴχαμε τήν εὐκαιρία νά δοῦμε σέ προγράμματα μέ αὐθαίρετους τίτλους, συσσωρευμένες ταινίες πού οὐδεμία σχέση εἶχαν μεταξύ τους, ὅπως συνέβη μέ τήν — ὑπό τήν βαρύγδουπη καί πέρα γιά πέρα παραπλανητική ρουμπρίκα *«Αὐτοί πού πίστεψαν στήν ἐπανάσταση»* — ἑνότητα. Στά πλαίσια λοιπόν αὐτῆς τῆς ἐπιλογῆς, τσουβαλιάστηκαν σ' ἕνα ἀκατανόητο φίρδην μίγδην, ὁ Ἀλαίν Ρεναί καί μάλιστα λογοκριμένος, ὁ Βάιντα, ὁ Νίκος Ζερβός, κ.ἄ. Τοῦτο τό ἀνακάτεμα τό μόνο πού κατάφερε ἦταν νά ἐξυπηρετήσει τή συγκεκριμένη ἰδεολογικοπολιτική ἀντίληψη τῶν ὑπεύθυνων τῆς ταινιοθήκης κι ἐλάχιστα... κάποια *πίστη* σέ κάποια *ἐπανάσταση*. Ἀλλά ἡ ἀναντιστοιχία ἀνάμεσα στούς τίτλους τῶν ἑνοτήτων καί στίς ταινίες πού περιλαμβάνονται εἶναι γενικότερη. Παράδειγμα, ἡ ἑνότητα πού παρουσιάστηκε μέ τήν ὀνομασία «Πρωτοπορία» εἶχε τήν πλήρη ἀδυναμία νά μήν εἶναι οὔτε ἕνα πανόραμα τῆς διεθνοῦς «ἀβάν-γκάρντ», οὔτε ἕνα πανόραμα τῆς ἀντίστοιχης γαλλικῆς. Ἀπουσίαζαν ἀντιπροσωπευτικά δείγματα κι ἀπ' τά δύο μέρη, ἐνῶ ἀντίθετα παίχτηκαν φίλμ ἤσσονος σημασίας. Μέ λίγα λόγια τό πρόγραμμα αὐτό δέν ἦταν

τίποτ' ἄλλο ἀπό ἕνα πρόγραμμα τῆς Γαλλικῆς ταινιοθήκης μεταφερμένο στήν 'Αθήνα, χωρίς κατάλληλες προσθαφαιρέσεις, πού θά 'χαν σκοπό νά καλύψουν τά κενά τοῦ ἑλληνικοῦ κοινοῦ, στό ὁποῖο εἶναι τελείως ἄγνωστες οἱ ταινίες τῆς «ἀθάν-γκάρντ» (1).

Στήν περίπτωση τῆς προβολῆς τῶν συγκεκριμένων ταινιῶν, ἐπιπρόσθετα μᾶς ἐντυπωσίασαν οἱ ἀτασθαλίες τῆς ἠχητικῆς ἐπένδυσης. Ὁ ἴδιος ὁ Ζάν Μιτρύ, πού ἦρθε εἰδικά στήν 'Αθήνα γιά τήν παρουσίαση τῶν ταινιῶν (καί τόν ὁποῖο ἡ κα Μητροπούλου παρουσίασε καί προσφώνησε μεγαλόστομα σάν Α καί Ω καί σάν τόν μεγαλύτερο ζωντανό ἄνθρωπο τοῦ κινηματογραφικοῦ κόσμου) εὐχήθηκε ἡ κόπια τῆς ταινίας τοῦ Ζάν Ρενουάρ *Τό κοριτσάκι μέ τά σπίρτα* νά μήν ἔχει μουσική, ἐννοώντας προφανέστατα ὅτι ἡ ἠχητική ἐπένδυση εἶναι κακή. 'Η Κα Μητροπούλου ὄχι μόνο δέν ἔκανε τόν κόπο νά ἑρμηνεύσει τά λόγια τοῦ Μιτρύ στό κοινό, ἀλλά οὔτε τῆς πέρασε ἀπ' τό μυαλό νά χαμηλώσει ἡ νά σβήσει τόν ἦχο, μέ ἀποτέλεσμα νά δοῦμε τήν ταινία ἀκούγοντας παράλληλα ἕνα τρισάθλιο, ἀνατριχιαστικό ἦχο πού γρονθοκοποῦσε τίς εἰκόνες. Τέλος ἕνας πιανίστας, ἀνεβασμένος πάνω στή σκηνή, παρ' ὅλες τίς φιλότιμες προσπάθειές του, μᾶς ταλαιπώρησε ἄθελά του, ἰδιαίτερα στό *Σχετικά μέ τή Νίκαια* τοῦ Ζάν Βιγκό, παίζοντας ἐνάντια στή λογική τῆς ταινίας καί κατατροπώνοντας τούς φιλμικούς ρυθμούς μ' ἕνα ἀφελές ἀκομπανιάρισμα.

Τά προβλήματα ὅμως αὐτά γίνονται γενικότερα τεχνικά προβλήματα, προβλήματα ἀνοργανωσιᾶς καί προχειρότητας. Χαλασμένη μηχανή κάνει ἀδύνατη τήν παρακολούθηση τῶν ταινιῶν τῆς Μέζαρος *('Εννέα μῆνες)* ἤ τῆς 'Ακερμάν *(Τά ραντεβού τῆς "Αννας)*. Φλού εἰκόνα, ἀλλοιωμένος ἦχος, διακοπές τῆς προβολῆς κι ἀναμονή τοῦ κοινοῦ μέχρι νά φτιαχτεῖ ἡ μηχανή. 'Αδιαφορία καί περιφρόνηση ἀπέναντι σ' αὐτό τό κοινό, παράλληλα ὅμως ἔλλειψη εὐγένειας, ὅταν ἡ ἴδια ἡ κα Μητροπούλου διακόπτει τήν προβολή τῆς ταινίας τῆς Μέζαρος γιά ... νά κάνει εἰσήγηση, νά προσφωνήσει τούς Οὔγγρους ἐπίσημους καί νά παρουσιάσει τό σκηνοθέτη Πάλ Σάντορ. "Οταν σηκώνει ἀπ' τά καθίσματα μέλη τῆς ταινιοθήκης γιά νά κάτσουν οἱ καλεσμένοι της, ὅταν ἀνακοινώνει ὅτι θά παίξει Γιάντσο, ἀλλά τελικά παίζει ὅ,τι τῆς βρίσκεται πρόχειρο. Στίς διαμαρτυρίες τῶν θεατῶν τόσο ἡ ἴδια ὅσο καί οἱ συνεργάτες της συνήθως ἀνταποκρίνονται μέ τή φράση τοῦ ἰδανικοῦ ἰδιοκτήτη «ἄν δέν σᾶς ἀρέσει, νά μή ξανάρθετε» ἤ προσπαθοῦν νά ἀποκαταστήσουν τήν τάξη μέ συμβιβαστικά τύπου «ἐλᾶτε τώρα βρέ παιδιά, λίγη εὐγένεια δέν βλάπτει, ἄς δείξουμε στούς ξένους μας ὅτι εἴμαστε πολιτισμένοι». Βέβαια τούτη ἡ τακτική τοῦ ἐξωτερικοῦ λούστρου, τῆς πολιτισμένης καί κόσμιας ἐμφάνισης, τῶν χαμόγελων, τῶν χειραψιῶν καί τῶν προσφωνήσεων δέ βρίσκει ἀνταπόκριση ἀπό πουθενά.

Οἱ καλεσμένοι τῆς ταινιοθήκης παρ' ὅλα τά στεγανά τῆς γλώσσας, ἀντιλαμβάνονται πολύ γρήγορα ὅτι κάτι δέν πάει καλά, μέ ἀποκορύφωμα τούς Οὔγγρους πού διαμαρτυρήθηκαν ἔντονα γιά τό χάλι τῆς προβολῆς τῶν ταινιῶν τους. "Οσο γιά τό 'Ελληνικό κοινό πού κατακλύζει κάθε φορά τήν αἴθουσα μέ τίς κόκκινες θελούδινες πολυθρόνες, τίς ἀνάγλυφες φιγοῦρες στούς τοίχους καί τή γάτα πού σουλατσάρει ἀνενόχλητη νιαουρίζοντας, ξέρει κι αὐτό καλά πώς πρόκειται γιά μιά ἐκμετάλλευση τῆς διψασμένης κινηματογραφοφιλίας του, δεδομένου ὅτι ἡ ταινιοθήκη εἶναι ἕνας ἀπό τούς λιγοστούς χώρους αὐτή τή στιγμή, ὅπου μπορεῖ νά δεῖ κανείς μερικές ταινίες. Τέλος ὅλες αὐτές οἱ ὀργανωτικές καί τεχνικές ἐπιπολαιότητες δέν ἔχουν καμιά δικαιολογία, ἀφοῦ πίσω ἀπ' τήν ταινιοθήκη ὑπάρχει ἡ κρατική ὑλική ὑποστήριξη.

Μ. Γ.

'Η «ἐμπορικότητα» τῶν ἑλληνικῶν καί ξένων ταινιῶν.

'Η κίνηση τῶν ἑλληνικῶν ταινιῶν

'Η ἐμπορική ἐπιτυχία τῆς περσινῆς *Χαβούζας* εἶχε – ὅπως ὅλοι τό περιμέναμε – συνέπειες πού ἐκδηλώθηκαν φέτος. Κινηματογραφικοί παραγωγοί, πού βρίσκονταν σέ ἀδράνεια γιά πολλά χρόνια, κινητοποιήθηκαν καί ἔριξαν στήν ἀγορά καινούρια κινηματογραφικά προϊόντα μέ ρυθμό περίπου μιά ταινία τήν ἑβδομάδα.

Εἰσιτήρια τῶν 'Ελληνικῶν ταινιῶν πού παίχτηκαν στούς κινηματογράφους τῆς 'Αθήνας, τοῦ Πειραιά καί τῶν Περιχώρων ἀπό τόν 'Οκτώβριο τοῦ 1979 ὡς τίς 20 'Ιανουαρίου 1980 (1).

1. *Φανταρίνες* (482) - 261.022
2. *Ὁ φαλακρός μαθητής* (344) - 242.226
3. *"Ενα γελαστό ἀπόγευμα* (307) - 130.436
4. *Γυναῖκες στά ὅπλα* (302) - 128.598
5. *Τά παιδιά τῆς πιάτσας* (300) - 111.607
6. *Γεύση ἀπό 'Ελλάδα* (105) - 68.751
7. *Ὁ Κουστώ στό Αἰγαῖο* (112) - 52.069
8. *Τά κουρέλια τραγουδοῦν ἀκόμα* (134) - 47.421
9. *Ὁ ἀσυμβίβαστος* (29) - 31.432
10. *Τό μῆλο τοῦ σατανᾶ* (85) - 25.974
11. *Τώρα θέλω τώρα* (63) - 20.186
12. *Τό μέγα ντοκουμέντο* (70) - 18.106
13. *Ὁ ἐξόριστος τῆς κεντρικῆς λεωφόρου* (49) - 16.010
14. *Μακάριος, ἡ μεγάλη πορεία* (14) - 14.224
15. *Μονά-ζυγά δικά μου* (100) - 14.074
16. *Περιπλάνηση* (38) - 11.359
17. *'Ανατολική περιφέρεια* (35) - 10.769
18. *Τό χαμόγελο τῆς Πυθίας* (39) - 5.468
19. *'Εμφύλιος λόγος* (7) - 3.324

'Αλλά ὅταν λέμε «καινούρια προϊόντα» ἀναφερόμαστε βέβαια στό τυπικό μέρος. Γιατί οὐσιαστικά τίποτα τό καινούριο δέν ὑπάρχει σ' αὐτές τίς ταινίες. Τό σενάριο καί ἡ σκηνοθεσία εἶναι στό ἴδιο χαμηλό ἐπίπεδο πού βρίσκονταν πρό εἰκοσαετίας – καί συνήθως ὀφείλονται στούς ἴδιους σεναριογράφους καί σκηνοθέτες πού «βασίλευαν» καί τότε. Οἱ πρωταγωνιστές-κράχτες εἶναι οἱ ἴδιοι πού γέμιζαν τίς κινηματογραφικές αἴθουσες τήν δεκαετία τοῦ ἑξήντα. Βρισκόμαστε μπροστά σέ ἕνα «βρυκολάκιασμα» τοῦ παλιοῦ ἐμπορικοῦ κινηματογράφου, ὅπως πρόβλεπαν πολλοί ἀπό πέρισυ; Δέν βρίσκουμε κατάλληλη αὐτή τή λέξη. Οἱ βρυκόλακες τρέφονται μέ ζωντανό αἷμα καί γιαυτό ζοῦν αἰώνια χωρίς νά τούς ἀγγίζει τό πέρασμα τοῦ χρόνου. 'Ο ἑλληνικός ἐμπορικός κινηματογράφος – τουλάχιστον ὅπως μᾶς παρουσιάστηκε φέτος – δέ φαίνεται νά ἔχει βρεῖ πηγές ἀνατροφοδότησης (2). Γιαυτό καί δέ θά ἀποτολμούσαμε νά βγάλουμε ὁριστικά συμπεράσματα ἀπό τήν εἰκόνα πού παρουσιάζει ἡ διακίνηση τῶν ἑλληνικῶν ταινιῶν κατά τό τετράμηνο 'Οκτώβρης 1979 – 'Ιανουάριος 1980. Μποροῦμε ὅμως νά κάνουμε μερικές παρατηρήσεις καί νά διατυπώσουμε κάποιες σκέψεις.

(α). 'Η ἐμπορικότητα τῶν ἑλληνικῶν ταινιῶν φαίνεται νά καθορίζεται βασικά ἀπό τή δημοτικότητα τῶν πρωταγωνιστῶν. 'Ο Βέγγος, ἡ Βλαχοπούλου, ὁ Κούρκουλος, ὁ Ρίζος... ἔχουν ἕνα κοινό πού θά πάει νά δεῖ τίς ταινίες τους χωρίς νά ἐνδιαφέρεται γιά τίποτα ἄλλο. Πόσο συχνά ὅμως θά ἦταν διατεθειμένο αὐτό τό κοινό νά τρέχει μέ κλειστά τά μάτια πίσω ἀπό τούς ἀστέρες του; Γιά τήν περίπτωση τοῦ Βέγγου εἶναι ἤδη φανερό ὅτι ἡ φετινή ταινία του δέν πρόκειται νά πλησιάσει στά εἰσιτήρια, πού ἔκανε πέρυσι ἡ *Χαβούζα* (475.000 εἰσιτήρια περίπου). Τί πιθανότητες ἐπιτυχίας ἔχει μιά δεύτερη ταινία μέ τή Βλαχοπούλου τοῦ χρόνου;

1) 'Υπάρχει ἕνα πρόβλημα γύρω ἀπό τό τί σημαίνει, ποιά εἶναι ἡ ἀθάν–γκάρντ στό σινεμά. Εἶναι κάποια τάση μιᾶς συγκεκριμένης περιόδου μέ κέντρο τή Γαλλία; 'Η εἶναι τό ἀπανταχοῦ λεγόμενο «πειραματικό» σινεμά; Οἱ γενικές ὁριοθετήσεις «πειραματικό» σινεμά ἤ «πρωτοποριακό» ἐμπεριέχουν τό ἴδιο πρόβλημα, τό ἴδιο ἐρώτημα (οἱ ἁπλουστευτικές ἀπαντήσεις, δείγματα πίστης σ' αὐτή τήν πρωτοπορία, κατασκευάζουν τεχνητούς παράδεισους ἤ καί παραβλέπουν πραγματικές ἐργασίες καί ἐπεξεργασίες τῶν φιλμικῶν καί κιν/κῶν κωδίκων σέ φίλμ ὅπου αὐτές ἐπιτελοῦνται οὐσιαστικά).

(1) Τά στοιχεῖα προέρχονται ἀπό τά ἑβδομαδιαῖα δελτία τῶν «Κινηματογραφικῶν στατιστικῶν ἐκδόσεων».

(2) "Αν τό *Γελαστό ἀπόγευμα* ἔκανε πολλά εἰσιτήρια καί βρίσκεται ἀνάμεσα στίς ἐμπορικότερες ταινίες, αὐτό ὀφείλεται βέβαια στό ὅτι εἶναι ἡ πρώτη κινηματογραφική ἐμφάνιση τοῦ Νίκου Κούρκουλου μετά ἀπό πολλά χρόνια καί ὄχι ἐπειδή τό σενάριο καί τή σκηνοθεσία ὑπογράφει ὁ 'Ανδρέας Θωμόπουλος, ποιό προέρχεται ἀπό τόν χῶρο τοῦ «νέου ἑλληνικοῦ κινηματογράφου». Τό συμπέρασμα αὐτό ἐνισχύεται ἀπό τό γεγονός ὅτι ἡ ἄλλη φετινή ταινία τοῦ Θωμόπουλου — *Ὁ ἀσυμβίβαστος* — ἄν καί εἶναι φτιαγμένη στά πρότυπα τῆς «ἐμπορικῆς» συνταγῆς, δέν δούλεψε καθόλου καλά ἐμπορικά.

(β). Τά εἰσιτήρια πού κάνουν φέτος οἱ «πετυχημένες» (ἐμπορικά) ταινίες πολύ ἀπέχουν ἀπό τό συναγωνίζονται τά εἰσιτήρια πού ἔκαναν οἱ ἀντίστοιχες παραγωγές ὡς τό τέλος τῆς δεκαετίας τοῦ ἑξήντα. Ἀντίθετα, τό κόστος παραγωγῆς ἔχει ἀνέβει τόσο ὥστε εἶναι ἀμφίβολο ἄν ἡ διαφορά αὐτή μπορεῖ νά ἀντισταθμιστεῖ ἀπό τήν παράλληλα αὔξηση τῆς τιμῆς τοῦ εἰσιτηρίου. Εἶναι λογικό λοιπόν νά ἀναρωτηθοῦμε: ἡ διακίνηση τοῦ ἐμπορεύματος «ταινία» στήν κλίμακα πού γίνεται φέτος, εἶναι σέ θέση νά ἐξασφαλίσει τή συστηματική ἀναπαραγωγή τοῦ προϊόντος; Μπορεῖ δηλαδή νά στηρίξει μιά κινηματογραφική βιομηχανία; Πολύ ἀμφιβάλουμε. Μέ τά σημερινά οἰκονομικά δεδομένα εἶναι πιό δύσκολο ἀπό κάθε ἄλλη περίοδο νά ὑπάρξει αὐτοδύναμος ἑλληνικός κινηματογράφος. Θά πρέπει δηλαδή νά ἀπευθυνθεῖ σέ μιά εὐρύτερη ἀγορά. Γιά ταινίες ὅμως τύπου *Φανταρίνες* ἡ μόνη δυνατή διεύρυνση τῆς ἀγορᾶς τους εἶναι πρός τήν κατεύθυνση τοῦ ἀπόδημου ἑλληνισμοῦ: Αὐστραλία, Καναδάς, κάποιες αἴθουσες στό Campden Town τοῦ Λονδίνου, κ.λπ. Δέν ἔχουμε συγκεκριμένα στοιχεῖα γιά τίς δυνατότητες πού προσφέρουν αὐτές οἱ ἀγορές. Διατηροῦμε ὅμως τίς ἐπιφυλάξεις μας, ὡς πρός τό ἄν εἶναι δυνατό, ἔστω καί μ' αὐτό τόν τρόπο, νά συντηρηθεῖ μιά ὀργανωμένη παραγωγή στή βάση αὐτῶν τῶν παλιομένων συνταγῶν.
(γ). Οἱ ἀνεξάρτητες παραγωγές παρουσίασαν φέτος — ταμειακά — κάμψη σέ σχέση μέ πέρυσι. Αὐτό ὅμως δέ θά πρέπει νά μᾶς ὠθήσει σέ βιαστικά συμπεράσματα. Ἤδη πέρυσι, σχολιάζοντας τίς εἰσπράξεις τῆς σαιζόν 1978-1979 (*Σ.Κ.* τεῦχος 20) παρατηρούσαμε ὅτι οἱ ἀνεξάρτητες παραγωγές — δηλαδή οἱ ταινίες τοῦ λεγόμενου «νέου ἑλληνικοῦ κινηματογράφου» — γιά διάφορους λόγους (παραπλανητική διαφήμιση, κ.λπ.) εἶχαν κερδίσει θεατές πού δέν τούς ἀνήκαν φυσιολογικά. Καί ἀναρωτιώμασταν πῶς θά ἀντιδράσει μεθαύριο τό παραπλανημένο αὐτό κοινό. Τώρα μποροῦμε νά ποῦμε ὅτι ἡ ἀντίδραση αὐτῆς τῆς μερίδας τοῦ κοινοῦ ἦταν ἡ αὐξημένη δυσπιστία ἀπέναντι στίς ταινίες τῶν νέων ἑλλήνων σκηνοθετῶν. Μέ ἀποτέλεσμα μιά ταινία σάν τά *Κουρέλια* τοῦ Νικολαΐδη — πού ἔχει πολλά στοιχεῖα «ἐμπορικότητας» — νά μήν καταφέρνει νά κάνει περισσότερα εἰσιτήρια ἀπό τά περσινά *Δυό φεγγάρια τόν Αὔγουστο* τοῦ Κώστα Φέρρη, ταινία τυπικά «διανοουμενίστικη» καί «ἀντιεμπορική». Οἱ πιό περιθωριακές ταινίες — εἴτε λόγω τοῦ «στύλ» τους *(Περιπλάνηση)* — κινήθηκαν στήν κλίμακα τῶν ἀνάλογων ταινιῶν τῆς δεκαετίας τοῦ ἑβδομήντα, μέ δεδομένη τήν ἀναπόφευκτη σχετική αὔξηση, λόγω τῆς γενικῆς αὔξησης τῶν εἰσιτηρίων πού παρατηρεῖται φέτος. Ἔκαναν δηλαδή διπλάσια εἰσιτήρια ἀπό αὐτά πού εἶχαν κάνει στόν καιρό τους τό *Δι' ἀσήμαντον ἀφορμήν* τοῦ Ψαρρᾶ ἤ ἡ *Φόνισσα* τοῦ Φέρρη. Πάντως, ἡ εἰκόνα σ' αὐτό τό χῶρο ὁπωσδήποτε δέν ἔχει συμπληρωθεῖ ἀκόμα, γιαυτό δέν ξέρουμε αὐτή τή στιγμή τί εἰσιτήρια ἔκανε τό *Ταξίδι τοῦ μέλιτος* τοῦ Πανουσόπουλου οὔτε τί ὑποδοχή ἐπιφύλαξε τό κοινό γιά τόν *Βενιζέλο* τοῦ Βούλγαρη.

Ἡ κίνηση τῶν ξένων ταινιῶν

Τό γεγονός ὅτι μιά πολύ καλή ταινία ὅπως ἡ *Ἀποκάλυψη, τώρα* τοῦ Κόπολα τυχαίνει νά ἔχει καί ἐμπορική ἐπιτυχία στήν Ἑλλάδα, δέ θά πρέπει νά μᾶς ὁδηγήσει στό βιαστικό συμπέρασμα ὅτι ἀνέθηκε τό κριτήριο τοῦ μέσου Ἕλληνα θεατῆ καί ζητάει ταινίες «ποιότητας». Μιά κάπως προσεκτική ματιά στή λίστα τῶν δέκα ξένων ταινιῶν πού ἔκαναν τά περισσότερα εἰσιτήρια στό τετράμηνο Ὀκτώβρης 1979 - Γενάρης 1980, μᾶς ἐπιτρέπει νά συμπεράνουμε ὅτι ἡ ποιότητα τῆς κάθε ταινίας εἶναι σχεδόν τό τελευταῖο κριτήριο πού ἐπεμβαίνει.

Οἱ δέκα πρῶτες ξένες ταινίες ἀπό τήν ἀρχή τῆς σαιζόν ὡς τίς 13 Ἰανουαρίου 1980, στούς κινηματογράφους τῆς Ἀθήνας, τοῦ Πειραιᾶ καί τῶν Περιχώρων.

1. *Ἀποκάλυψη, τώρα!* (462) - 262.092
2. *Ὁ ἐλαφοκυνηγός* (383) - 236.814
3. *Τό ἐξπρές τοῦ μεσονυκτίου* (498) - 235.132
4. *Γρανίτα ἀπό λεμόνι No 2* (326) - 211.276
5. *Ἐπιχείρηση Μουνρέηκερ* (258) - 164.134
6. *Πτήση Κονκόρντ, ἀπειλή στά 20.000 μέτρα* (140) - 124.772
7. *Τό σύνδρομο τῆς Κίνας* (209) - 107.062
8. *Μπάτσος ἤ ἀλήτης* (223) - 102.616
9. *Ἀπόδραση ἀπό τό Ἀλκατράζ* (134) - 98.990
10. *Ἄλιεν, ὁ ἐπιβάτης τοῦ διαστήματος* (215) - 77.093

Ἄς δοῦμε λίγο ἀναλυτικότερα τίς διάφορες κατηγορίες ταινιῶν πού τράβηξαν τό Ἑλληνικό κοινό φέτος στίς αἴθουσες.
(α) Ταινίες πού — πρίν ἀκόμα ἀρχίσουν νά προβάλονται στήν Ἑλλάδα — εἶχαν θεωρηθεῖ «γεγονότα». Ἀλλεπάλληλα δημοσιεύματα σέ ἐφημερίδες καί περιοδικά μιλοῦσαν γιά τόν *Ἐλαφοκυνηγό* καί τό πολιτικό σκάνδαλο πού προκάλεσε ἡ προβολή του στό περσινό Φεστιβάλ τοῦ Βερολίνου. Μιλοῦσαν γιά τήν *Ἀποκάλυψη* σέ ἀντιδιαστολή μέ τόν *Ἐλαφοκυνηγό* σάν νά καλοῦσαν τόν ἀναγνώστη - ὑποψήφιο θεατή νά «ψηφίσει» ἀνάμεσα στίς δυό ταινίες μέ πολιτικά κριτήρια. Μιλοῦσαν ἀκόμα γιά τό *Σύνδρομο τῆς Κίνας* καί τό «προφητικό» της περιεχόμενο, σέ σχέση μέ τούς κινδύνους ἀπό τίς πυρηνικές ἐγκαταστάσεις. Δέν εἶναι λοιπόν περίεργο ἄν ἔτρεξαν νά δοῦν αὐτές τίς ταινίες ἄνθρωποι πού δέν πηγαίνουν συστηματικά στόν κινηματογράφο. Ἀνάλογα ἐξωκινηματογραφικά ἐρεθίσματα θά πρέπει νά λειτούργησαν καί σέ σχέση μέ τό *Ἐξπρές τοῦ μεσονυκτίου*, πού παίζεται φέτος γιά δεύτερο χρόνο καί συνολικά θά πρέπει νά ἔχει περάσει τίς 400.000 εἰσιτήρια στήν περιοχή τῆς πρωτεύουσας.
(β) Ταινίες, πού ἀποτελοῦν ἀναπαραγωγή παλιότερων ἐπιτυχιῶν. Πρώτη καί καλύτερη σ' αὐτή τήν κατηγορία ἡ *Γρανίτα ἀπό λεμόνι No 2*, πού πέρασε τίς 200.000 εἰσιτήρια μέσα σέ ἕνα μήνα καί εἶναι πιθανό νά ἀναδειχτεῖ τελικά ἐμπορικότερη ἀπό ὅλες τίς ξένες ταινίες, ὅπως εἶχε γίνει πέρισι μέ τήν πρώτη ταινία τῆς σειρᾶς. Ἡ ταχύτητα ὅμως μέ τήν ὁποία ἐπιβλήθηκε ἡ φετινή *Γρανίτα* εἶναι ἀποκαλυπτική, καί δέν ἔχει καμιά σχέση μέ τόν ἀργό ρυθμό μέ τόν ὁποῖο ἐπιβλήθηκε πέρισι ἡ πρώτη *Γρανίτα*. Οἱ θεατές πηγαίνουν πιά στά τυφλά, ὅπως πηγαίνουν καί στόν καινούργιο Τζαίημς Μπόντ ἤ τό καινούριο «ἀεροδρόμιο» (τό *Πτήση Κονκόρντ*). Τά σήριαλ δέν ἀνήκουν ἀποκλειστικά στήν τηλεόραση...
(γ) Ταινίες μέ δημοφιλεῖς πρωταγωνιστές. Ὁ Ἀλαίν Ντελόν ἐνισχύει τήν ἐμπορικότητα τοῦ *Πτήση Κονκόρντ*, ὁ Ζάν-Πώλ Μπελμοντό εἶναι ἡ αἰτία γιά τήν ἐμφάνιση τῆς μοναδικῆς Εὐρωπαϊκῆς ταινίας ἀνάμεσα στίς δέκα ἐμπορικότερες *(Μπάτσος ἤ ἀλήτης)* καί ὁ Κλίντ Ἴστγουντ ἀνεβάζει τίς μετοχές τῆς *Ἀπόδρασης ἀπό τό Ἀλκατράζ*. Τυποποιημένες ταινίες — ἄλλοτε σχετικά καλοφτιαγμένες *(Ἀπόδραση ἀπό τό Ἀλκατράζ)* καί ἄλλοτε τραγικά ἀδιάφορες *(Σύνδρομο τῆς Κίνας)* — πού κυριαρχοῦν τελικά στήν ἀγορά γιά λόγους ἐντελῶς ἀνεξάρτητους ἀπό τήν ἀντικειμενική ἀξία τους. Καί μόνο συμπτωματικά ἡ ἐμπορικότητα μπορεῖ νά ἔχει ἀντίκρισμα καί στήν καλλιτεχνική τους ἀξία, ὅπως στήν περίπτωση τῆς *Ἀποκάλυψης* ἤ τοῦ *Ἄλιεν* — μιᾶς πολύ ἐνδιαφέρουσας ταινίας, πού βρίσκεται στήν «οὐρά» τοῦ καταλόγου τῶν δέκα ἐμπορικότερων ταινιῶν αὐτή τή στιγμή καί πολύ ἀμφιβάλουμε ἄν θά κρατηθεῖ σ' αὐτή τή θέση ὡς τό τέλος τῆς χρονιᾶς.

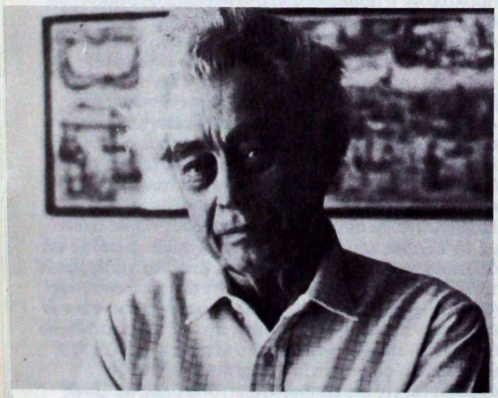
Μπάμπης ΚΟΛΩΝΙΑΣ

Γιόρις Ἴβενς: 50 χρόνια κινηματογράφος

«Γιόρις Ἴβενς: Πενήντα χρόνια κινηματογράφος»· ἔτσι ὀνομάζεται ἡ ἔκθεση πού ἐγκαινιάστηκε τόν Νοέμβρη τοῦ '78 στό Ἄμστερνταμ μέ τήν εὐκαιρία τῆς 80ῆς ἐπέτειου τῶν γενεθλίων τοῦ σκηνοθέτη. Ἡ ἔκθεση περιοδεύει στό Ρότερνταμ, Μόντενα, Παρίσι, Φλωρεντία, Νέα Ὑόρκη, Λονδίνο...

Ἐδῶ καί μερικά χρόνια, στό Μουσεῖο Κινηματογράφου τοῦ Ἄμστερνταμ δημιουργήθηκαν τά Ἀρχεῖα Γιόρις Ἴβενς, καί μέ τή βοήθεια Ὁλλανδῶν φίλων καί τοῦ ἴδιου τοῦ Ἴβενς παρουσιάστηκε τό «Ἀφιέρωμα» στόν σκηνοθέτη πού ἀποτελεῖται ἀπό τά ἑξῆς: Μιά πλήρη σειρά τῶν ταινιῶν του, φωτογραφικό ὑλικό γύρω ἀπό τήν κάθε ταινία καί τήν ἱστορία της, ἐπιστολές, ἀφίσες, ἀποκόμματα τύπου, διακρίσεις, θραβεῖα καθώς καί διάφορα ἐνθύμια.

Τά ἀντικείμενα πού ἐκθέτονται δέν μπορεῖ νά τά δεῖ κανείς ξεχωριστά ἀπό τίς ἴδιες τίς ταινίες τοῦ Ἴβενς, ὅπως γιά παράδειγμα τό ἀργυρό μετάλλειο πάνω στό ὁποῖο εἶναι χαραγμένη μιά σφιγμένη γροθιά, ἐνθύμιο ἀπό τήν ἀντιφασιστική ἀντίσταση στήν Ἱσπανία,



συμβολίζοντας ακόμα τή ζωή του ντοκυμανταιρίστα ὁ ὁποῖος μέ τά κινηματογραφικά του πολεμοφόδια ἔτρεχε πάντα στά μέτωπα πού δίνονταν οἱ μάχες.

Ὅπως ἡ ζωή τοῦ Ἴβενς καλύπτεται ἀπό τούς βίαιους διεθνεῖς ἀγῶνες τῆς Ἱστορίας, ἔτσι καί τά ἔργα του ἀπευθύνονται σ' ἕνα πλατύ κοινό προκαλώντας τή λειτουργία τῆς μνήμης του ἤ τήν τοποθέτησή του ἀπέναντι στά γεγονότα.

Ἡ παρουσίαση τῆς ἔκθεσης στήν ἰταλική ἐπαρχιακή πόλη Μόντενα ὑπῆρξε κατά τήν γνώμη τοῦ Ἴβενς ὑποδειγματική. Οἱ Ἰταλοί διοργανωτές πῆραν ἀπό μόνοι τους πρωτοβουλίες δίνοντας ἔτσι στήν ἔκθεση ἕναν ἀλλιώτικο ζωντανό χαρακτήρα.

Στή Γαλλία ἡ ἔκθεση παρουσιάστηκε στό τεράστιο Κέντρο Πομπιντού. Ἐδῶ τά πράγματα ὀργανώθηκαν περισσότερο ἀπό τούς πάνω. Παράλληλα μέ τήν παρισινή ἔκθεση καί τήν ἀναδρομική παρουσίαση ὑπάρχει καί μιά ὁλόκληρη σειρά ἀπό ἐκδόσεις: Τό Μουσεῖο Κινηματογράφου στό Ἄμστερνταμ κυκλοφόρησε μιά πλήρη βιο-φιλμογραφία γραμμένη ἀπό τόν John Luijckx καί τόν ἴδιο τόν Ἴβενς. Ἀκόμη: μιά πλήρη βιβλιογραφία, ἄρθρα γύρω ἀπό τίς προβληματικές σχέσεις τοῦ Ἴβενς μέ τήν πατρίδα του τήν Ὁλλανδία, κείμενα τοῦ σκηνοθέτη γιά τίς δυσκολίες κατασκευῆς τῆς ταινίας ντοκυμανταίρ, καί τέλος γιά τίς ταινίες πού ἔκανε στήν Κίνα.

Τόν Νοέμβρη τοῦ '78 ἡ κινηματογραφική ὁμάδα Cinéma-Politique σέ συνεργασία μέ τό Σπίτι τῆς Νεολαίας τοῦ παρισινοῦ προάστειου Levallois-Perret ὀργάνωσαν μιά τριήμερη ἐκδήλωση Ἴβενς. Μετά ἀπό δύο μῆνες ἔρευνας καί μελέτης στά ἀρχεῖα Ἴβενς, τό περιοδικό Cinéma Politique ἐξέδωσε σέ σχῆμα βιβλίου τσέπης ἕνα εἰδικό τεῦχος-ἀφιέρωμα στόν σκηνοθέτη καί τή δουλειά του.

(Filmfaust No 15, Ὀκτώβρης 1979, σελ. 62,
μετάφραση Λ.Κ. Λάζος)

Στράουμπ-Ὑγιέ: ἀπόψεις

Ἡ συνέντευξη ἄρχισε μ' ἕνα χάπενιγκ. Ὁ Ζάν-Μαρί Στράουμπ δήλωσε ὅτι γιά ὅλες αὐτές τίς ἱστορίες σκέφτεται ἐκεῖνο πού πίστευε κάποιος Φρήντριχ Ἔνγκελς καί μετά μοίρασε ἕνα φύλλο χαρτί ὅπου ἔγραφε: *«Σέ κάθε περίπτωση, αὐτή ἡ νέα ἐμπειρία μέ τήν αἰώνια πληγή τῶν συνεντεύξεων θά μέ βοηθήσει νά τίς ἀπορρίπτω στό μέλλον».*

Ζάν-Μαρί Στράουμπ καί Ντανιέλ Ὑγιέ: συνεργάτες, σύζυγοι, δημιουργοί ἑνός διαλεκτικοῦ κινηματογράφου, πού ψάχνει στό ἐσωτερικό τῆς πολυμορφίας τοῦ πραγματικοῦ τούς ἀποφασιστικούς κόμβους τῆς ἱστορίας. Γιά πολλούς: αἱρετικοί τοῦ σινεμά, ἀνατροπεῖς τῶν κανόνων τῆς κινηματογραφικῆς βιομηχανίας, ὁριακές περιπτώσεις τοῦ «ἀδύνατου» κινηματογράφου (Βλ. *Σ.Κ.*, τ. 12, καί 13/14).

Στήν Παβία, ὅπως μᾶς πληροφορεῖ ὁ ἰταλικός τύπος, παρουσίασαν πρόσφατα ὅλες τίς ταινίες τους, ἀνακατέφτηκαν μέ τό κοινό καί ἄνοιξαν διάλογο μαζί του. Γι' αὐτούς τό φίλμ δέν ἀρχίζει μέ τούς τίτλους καί δέν τελειώνει ὅταν πέφτει τό ΤΕΛΟΣ...

«Ἡ πρώτη μας δημιουργία ἦταν τό Χρονικό τῆς Ἄννας Μαγδαληνῆς Μπάχ— *λέει ὁ Στράουμπ. Κανένας δέν τό χρηματοδοτοῦσε στή Γερμανία, ὅλοι οἱ παραγωγοί μᾶς ἔκαναν ὡραῖα μαθήματα πάνω στήν ἀνάγκη νά κάνεις φίλμ πού νά ἀρέσουν στό κοινό, γι' αὐτό τό κοινό πού αὐτοί δέν ξέρανε τίποτα.*

Γι' αὐτό καί φτιάξαμε τήν ταινία μόνοι μας μέ τή βοήθεια τῆς τηλεόρασης. Μποροῦμε νά ποῦμε ὅτι ἐμεῖς ἀνακαλύψαμε τό μαρξισμό ἤ τήν πάλη τῶν τάξεων, μέσα ἀπό τή δουλειά μας σάν κινηματογραφιστές, στήν προσπάθεια μας νά κάνουμε κάτι πού μᾶς ἐμπόδιζαν νά τό πραγματοποιήσουμε».

Ἡ Ἰταλική τηλεόραση RAI-TV, εἶναι ὁ παραγωγός τῶν ταινιῶν «Fortini Cani» καί «Della Nube alla Resistenza». Ὁ Στράουμπ πῆρε μόνο 25 ἑκ. λιρέτες, ὅταν τό λιγώτερο πού δίνει ἡ RAI-TV στίς ἄλλες παραγωγές εἶναι 100 μέ 120 ἑκ.

Πέρα ἀπό τά ἐλάχιστα χρήματα, οἱ ἐπενδύσεις αὐτοῦ τοῦ εἴδους εἶναι πάντα ἔξω ἀπό τή λογική τοῦ κινηματογραφικοῦ παιχνιδιοῦ. Οἱ δυό ταινίες τοῦ Στράουμπ περιμένουν ἀκόμα νά παιχθοῦν στήν Ἰταλική τηλεόραση, ἐπιβεβαιώνοντας τήν ἀμηχανία ἐκείνων νά ἀντέξουν τέτοιες θλάστημες δημιουργίες.

Ὁ Στράουμπ ἔχει σαφέστατους προσανατολισμούς γιά τόν κινηματογράφο. Ἐλέγχει ὅλη τή διαδικασία παραγωγῆς μιᾶς ταινίας καί δέν παραχωρεῖ ποτέ τά δικαιώματα διανομῆς τῶν φίλμ του.

Εἶναι δυνατό — τόν ρώτησαν — στό ἐσωτερικό τῆς κινηματογραφικῆς βιομηχανίας νά φτιάχνεις φίλμ ἔγκυρα; *«Ἦταν δυνατό* — ἀπάντησε — *γιά κείνους τῆς προηγούμενης γενιᾶς, ὅπως ὁ Μπέργκμαν, ὁ Φελλίνι, ὁ Βισκόντι. Σήμερα δέν μᾶς πιστεύουν πιά».* Ἀπό τόν ἰταλικό κινηματογράφο ὁ Στράουμπ προτιμάει τόν Peter Dal Monte καί τή δουλειά τῆς Anna Lajolo, τοῦ Alfredo Leonardi καί τοῦ Guido Lombardi. Ἀπό τούς «μεγάλους» τοῦ ἀρέσει μόνο ὁ Ἀντονιόνι, μέχρι τό «Zabriskie point» καί ὡς ἕνα βαθμό ὁ Ροσσελίνι καί ὁ Μπερτολούτσι — ὄχι ὅμως στήν τελευταία τους δουλειά.

Ὑπερθετικά ὑπάρχουν μόνο γιά τούς Ἀμερικάνους, πάνω ἀπ' ὅλα γιά τόν Φόρντ καί τόν Χώκς. «*Ἀγαπῶ ἀκόμα τόν Φρίτς Λάνγκ, τόν Ρενουάρ καί τόν μοναχικό Μιζογκούσι πού εἶναι ὁ πιό μεγάλος μαρξιστής τοῦ κινηματογράφου, ἀκόμα κι ἄν δέν ἔχει διαβάσει ποτέ Μάρξ*».

Μετά τό «Della Nube alla Resistenza — μιά δουλειά πάνω σέ κείμενα τοῦ Cesare Pavese — ἑτοιμάζει πάντα μέ τήν Ὑγιέ, ἕνα ντοκυμανταίρ «γεωγραφικό, χωρίς ἑρμηνευτές, πού θά γυριστεῖ στή Γαλλία καί τήν Αἴγυπτο. Τό κείμενο θά βασίζεται σέ στατιστικά στοιχεῖα σχετικά μέ τούς ἀγῶνες τῶν ἀγροτῶν, σ' αὐτές τίς δύο περιοχές».

Ὑπῆρχε μιά ἄλλη ἐρώτηση γιά τό τρόπο δουλειᾶς τοῦ Στράουμπ καί τῆς Ντανιέλ Ὑγιέ, πῶς φτιάχνεται ἕνα φίλμ ἀπό δύο, ὅταν ὁ μύθος μιλάει ὅτι ὁ κινηματογράφος εἶναι εἶναι κι αὐτός μιά τέχνη τοῦ ἑνός;

«*Τήν ταινία τή σκεφτόμαστε καί τή δουλεύουμε μαζί* — ἀπάντησε ὁ Στράουμπ —. *Μετά ἐγώ δουλεύω τό ντεκουπάζ καί ἡ Ντανιέλ ἀσχολεῖται μέ τό πλάνο παραγωγῆς. Ἡ δουλειά μέ τούς ἠθοποιούς γίνεται καί ἀπό τούς δυό μας, ἀλλά στή διάρκεια τοῦ γυρίσματος, ἐγώ ἀσχολοῦμαι περισσότερο μέ τό στήσιμο τοῦ πλάνου, ἐνῶ ἡ Ντανιέλ ἀσχολεῖται περισσότερο μέ τόν ἦχο*».

Γ. Μπ.

Παρίσι: τέλος τῆς χρονιᾶς.
Ὁ κινηματογράφος στόν ἀστερισμό τῆς ὄπερας

Ἄν δεχτοῦμε ὅτι τό Παρίσι παραμένει ἡ πιό ἐνημερωμένη κινηματογραφικά πρωτεύουσα τοῦ κόσμου, ὅπου διασταυρώνονται οἱ διάφορες τάσεις καί «ἀνακαλύπτονται» ἤ ἐπανεκτιμοῦνται διάφοροι σκηνοθέτες, τότε θά πρέπει νά πιστέψουμε ὅτι ὁ «κινηματογράφος τῶν δημιουργῶν» — πού σημάδεψε τήν περασμένη δεκαετία — συναντιέται μέ τόν «κινηματογράφο — θέαμα» καί αὐτός ὁ «γάμος» — πού κάποτε θά μᾶς φαίνονταν ἀνίερος — γίνεται μέσα ἀπό τίς κλασικές φόρμες τοῦ μυθιστορήματος καί — κυρίως — τῆς ὄπερας.

Ὁ Λόουζυ, ὁ Μπερτολούτσι, ὁ Σλέντοφ, ὁ Πολάνσκι, ὁ Κοντσαλόφσκι καί — φυσικά — ὁ Κόπολα, δέ φοβοῦντα τήν μεγάλη ὀθόνη τῶν 70 χιλ., τόν ἦχο τοῦ Dolby Stereo, τά βαρύτιμα κουστούμια, τά αἰσθητικά ντεκόρ ἤ τά ἐντυπωσιακά φυσικά τοπία. Ὁ κινηματογράφος ξαναγίνεται ἀπόλαυση — ὀπτική καί ἀκουστική — χωρίς γι' αὐτό νά εἶναι λιγότερο «διανοούμενος» ἀπό τόν «φτωχό» κινηματογράφο πού κάποτε μᾶς ἐπιδείκνυε περισσότερο τό σκεπτικό κατασκευῆς μιᾶς ταινίας παρά ἕνα πραγματικά τελειωμένο ἔργο.

Ἡ *Ἀποκάλυψη τώρα* τοῦ Φράνσις Φόρντ Κόπολα ἀποτελεῖ μιά ἐπιβεβαίωση αὐτῆς τῆς ἄποψης. Ἀλλά θά μποροῦσε νά θεωρηθεῖ μεμονωμένο σύμπτωμα — κάτι σάν «εἰδική» περίπτωση — ἄν δέν κυκλοφοροῦσαν παράλληλα σχεδόν μ' αὐτή δυό εὐρωπαϊκές ταινίες, πού συγκλίνουν — ἀπό διαφορετικές μεριές — στό ἴδιο σημεῖο: Ὁ *Ντόν Τζιοβάνι* τοῦ Λόουζυ καί τό *Φεγγάρι* τοῦ Μπερτολούτσι.

Πραγματώνοντας ἕνα τολμηρό σχέδιο τοῦ διευθυντῆ τῆς Ὄπερας τοῦ Παρισιοῦ Ρόλφ Λίμπερμαν, ὁ Λόουζυ πετυχαίνει γιά πρώτη ἴσως φορά στήν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου, νά κάνει, μέ βάση μιά κλασική ὄπερα, μιά ἐντελῶς αὐτόνομη ταινία, πού ὑπακούει σέ δικούς της ἐσωτερικούς νόμους καί δομεῖται σύμφωνα μέ δικές της ἀρχές.

Ναί, στήν ἠχητική μπάντα βρίσκουμε τόν Μότσαρτ καί στήν εἰκόνα τό θενετσιάνικο παλάτσιο τοῦ Παλάντιου, ἀλλά ἡ παρουσία τους δέν εἶναι δεσποτική, δέν εὐνουχίζει τήν πρωτότυπη δημιουργία. Ὁ θεατής δέν παρακολουθεῖ μιά ἀκόμα «ἀπόδοση» ἑνός χιλιοπαιγμένου ἔργου, ἀλλά μιά αὐθύπαρκτη ταινία, πού μπορεῖ νά τήν ἀποδεχτεῖ ἤ νά τήν ἀρνηθεῖ — καί αὐτό τό δεύτερο δέν εἶναι εὔκολο — ἀλλά σέ καμιά περίπτωση δέν δικαιοῦται νά τήν συγκρίνει μέ ὁποιοδήποτε πρότυπο. Ἄν ὁ Λόουζυ ἔκανε μιά κινηματογραφική ταινία μέ βάση μιά ὄπερα, ὁ Μπερτολούτσι προχώρησε ἕνα βῆμα παραπέρα: ἔκανε μιά ταινία, πού υἱοθετεῖ τήν ἴδια τή δομή τοῦ παραδοσιακοῦ Ἰταλικοῦ μελοδράματος. Μιά σχηματική «αὐθαίρετη» ἱστορία, πού ἀναπτύσσεται μέσα ἀπό ἀλυσσίδα ἐπεισοδίων, τά ὁποῖα μέ τή σειρά τους συνδέονται μέ συμβατικές γέφυρες. Καταστάσεις διογκωμένες ἀρκετά γιά νά προβληθοῦν

Τό ταμπούρλο, τοῦ Φόλκερ Σλέντορφ

ἔντονα οἱ λεπτά ἐπεξεργασμένες λεπτομέρειες — καί ἀπό τήν ἄλλη μεγάλες «θεατρικές» χειρονομίες, μυθιστορηματικές σεναριακές στροφές πού μᾶς μεταφέρουν ἀπό τή μιά κατάσταση στήν ἄλλη. Ἄριες, ντουέτα καί ρετσιτατίβι μέσα σ' ἕνα κλειστό σύστημα, ἕνας κύκλος, πού εἰσάγεται μέ μιά οὐβερτούρα, ἡ ὁποία συμπυκνώνει ὅλα τά θεματικά μοτίβα τῆς ταινίας καί σφραγίζεται μέ ἕνα πολυφωνικό γκράν-φινάλ στό ὁποῖο μάταια θά ἀναζητήσει μιά κάποια «λύση» ὁ θεατής, ἄν ἔχει παραπλανηθεῖ ἀπό τήν ἀπατηλότητα μιᾶς στοιχειακῆς δραματουργίας καί ἔχει ἀρνηθεῖ τήν παραστατική πραγματικότητα αὐτῆς τῆς μοναδικῆς κινηματογραφικῆς ὄπερας.

Λιγότερο ἐντυπωσιακή ἀπό τήν ἐπιστροφή στήν ὄπερα, εἶναι ἡ ἐπιστροφή στή μυθιστορηματική δομή, πού ἐπιχειρεῖται μέσα ἀπό τρεῖς ἄλλες ταινίες, πού παίχτηκαν ἐπίσης τό φθινόπωρο στό Παρίσι: τό *Ταμποῦρλο* τοῦ Φόλκερ Σλέντορφ, τή *Σιθηριάδα* τοῦ Ἀντρέι Μιχάλκωφ Κοντσαλόφσκι καί τό *Τέρς* τοῦ Ρομάν Πολάνσκι. Ἡ ταινία τοῦ Σλέντορφ — πού μοιράστηκε στίς Κάνες τό μεγάλο βραβεῖο μέ τήν *Ἀποκάλυψη* — εἶναι μιά μεταφορά τοῦ ὁμώνυμου μυθιστορήματος τοῦ Γκύντερ Γκράς, πού ἀναφέρεται στήν ἱστορία τῆς Γερμανίας ἀπό τίς ἀρχές τοῦ αἰώνα ὡς τό τέλος τοῦ πολέμου, μέσα ἀπό τήν ἱστορία μιᾶς οἰκογένειας, μέ κεντρικό ἄξονα ἕνα παιδί πού ἀρνιέται νά μεγαλώσει καί μένει στήν ἡλικία τῶν τριῶν χρονῶν ἐπί δεκαοκτώ ὁλόκληρα χρόνια. Δεξιοτεχνική δουλειά, ἀλλά καί σχιζοειδής — πού φαίνεται νά ἐμπνέεται ἄλλοτε ἀπό τίς Χολλυγουντιανές ὑπερπαραγωγές, ἄλλοτε ἀπό τό ἀγγελοπουλικό πρότυπο (τοῦ *Θιάσου*), ἐνῶ πολλές φορές ἀφήνεται στήν ἀκάθεκτη εἰσβολή προσωπικῶν φαντασμάτων τοῦ σκηνοθέτη. Ἀνισότητες ὑπάρχουν καί στήν ἐπική ταινία τοῦ Κοντσαλόφσκι, πού κινεῖται χοντρικά στά χνάρια τοῦ *1900* — πετυχαίνοντας ὅμως ἕνα καλύτερο συνολικό ἀποτέλεσμα.

Ὁ Πολάνσκι — ὁ ὁποῖος ἔχει κάθε ἄλλο παρά λιγότερο ταλέντο ἀπό τούς δύο προηγούμενους σκηνοθέτες — ἀτύχησε στήν προσπάθεια του νά μεταφέρει στήν ὀθόνη ἕνα μυθιστόρημα τοῦ Ἄγγλου Τόμας Χάρντυ. Νά μήν ἀντιλήφθηκε τό θεματολογικό πλοῦτο πού κρύβει τό μυθιστόρημα; Νά παρασύρθηκε ἀπό τή γοητεία τῆς ἀγγλικῆς ὑπαίθρου καί τῆς πρωταγωνίστριας του Ναστάζιας Κίνσκι; Γεγονός εἶναι πάντως ὅτι προσφέρει τελικά μιά ἁπλή εἰκονογράφηση, πού ὑποβιβάζει τό ἴδιο τό μυθιστόρημα τοῦ Χάρντυ ἀπό καθρέφτη τῶν κοινωνικῶν μετατάξεων στήν Ἀγγλία τοῦ περασμένου αἰῶνα, σέ ἀνούσιο ρομάντζο.

Ἀνεξάρτητα ἀπό τόν βαθμό ἐπιτυχίας τῆς κάθε ταινίας ἀπό αὐτές πού ἀναφέραμε παραπάνω, εἶναι φανερή ἡ γόνιμη ἐπίδραση τῆς ἀναγωγῆς στίς κλασικές φόρμες τοῦ μυθιστορήματος καί τῆς ὄπερας. (Ἀκόμα καί ὁ Κόπολα χρησιμοποίησε γιά τήν *Ἀποκάλυψη* μιά νουβέλα τοῦ Τζόζεφ Κόνραντ καί στή δομή τῆς ταινίας του ἀνιχνεύονται πολλά στοιχεῖα ὄπερας).

Ὁ «κινηματογράφος τοῦ δημιουργοῦ», ὅπως τόν ἐννοούσαμε τήν περασμένη δεκαετία, ἔχει ἀκόμα τούς ἐκπροσώπους του — τόν Ἀντρζέι Βάιντα μέ τό *Χωρίς ἀναισθητικό* ἢ τόν Κάρλος Σάουρα μέ τό *Ἡ μαμά ἔγινε ἑκατό χρονῶν* — ἀλλά δέν εἶναι αὐτός πού δίνει σήμερα τή μεγάλη ὥθηση πρός τά μπρός. Καί δέν εἶναι ἴσως τυχαῖο τό γεγονός ὅτι φέτος τό φθινόπωρο στό Παρίσι, οἱ αἴθουσες τέχνης τῆς δυτικῆς ὄχθης δέν ἔχουν νά παρουσιάσουν πολλά ἀξιόλογα καινούργια πράγματα. Ὁ προγραμματισμός τους ἀκολουθοῦσε τό δρόμο πού χάραζε ἡ πορεία τῶν μεγάλων παραγωγῶν

Ὁ Ruggero Raimondi (Ντόν Τζιοβάνι) καί ὁ José Van Dam (Λεπορέλο) στό *Ντόν Τζιοβάνι* τοῦ Λόουζυ

στίς κεντρικές αἴθουσες. Ἔτσι, περιορίστηκαν σέ μεγάλο βαθμό στό νά ξαναπροβάλουν παλιές ταινίες τοῦ Λόουζυ *(Ὁ ὑπηρέτης)*, τοῦ Πολάνσκι *(Ἀποστροφή)*, τοῦ Μπερτολούτσι *(Τό τελευταῖο ταγκό στό Παρίσι)*, τοῦ Κοντσαλόφσκι *(Ὁ πρῶτος δάσκαλος)* κ.λπ., ἀνταποκρινόμενοι στή διάθεση τοῦ κοινοῦ νά ξαναδεῖ καί νά ἐπανεκτιμήσει τή δουλειά αὐτῶν τῶν σκηνοθετῶν κάτω ἀπό τό πρίσμα τῶν πρόσφατων ταινιῶν τους. Δέν ἔχουν ὅμως πιά νά ἀντιπαραβάλουν μιά «ἄλλη» παραγωγή, ἕναν «ἄλλο» κινηματογράφο. Ἡ μεγάλη πρεμιέρα πού δόθηκε τόν Νοέμβρη στίς αἴθουσες τέχνης ἦταν μέ τό *Τέλος φθινόπωρου* τοῦ Ὄζου — μιά κλασική ταινία πού γυρίστηκε στίς ἀρχές τοῦ '60 καί παίχτηκε τώρα γιά πρώτη φορά στό Παρίσι...

Μπάμπης ΚΟΛΩΝΙΑΣ

Ἡ 28η Ἑβδομάδα Διεθνοῦς Κινηματογράφου Μανχάιμ 1979 καί τό Que viva Mexico τοῦ Ἄϊζενστάιν

Τό διαγωνιστικό Φεστιβάλ τοῦ Μανχάιμ κάθε χρόνο τόν Ὀκτώβρη στή Νοτιοδυτική Γερμανία, ἰσχυρίζεται πώς τά φίλμ πού ἐπιλέγει καί προβάλλει «καθιερώνουν μέ τή μορφή καί τό περιεχόμενό τους καινούριους δρόμους στόν κινηματογράφο». Ἡ ἐφταήμερη ὅμως σύναξη τῶν μικροῦ καί μεγάλου μήκους ταινιῶν κάθε ἄλλο παρά ἐπιβεβαιώνει τίς φιλόδοξες προθέσεις τῆς ἐπιτροπῆς ἐπιλογῆς τοῦ Φεστιβάλ.

Μέ τόν τρόπο πού λειτουργεῖ ἡ ἐκδήλωση (ἐπιλογή — πρόκριση — θραβεῖα) καί μέ τό εἶδος τῶν ταινιῶν πού περιλαμβάνει (ἀδιάφορες ὡς κακές διεθνεῖς ἐπαναλήψεις ἑνός κινηματογράφου πού δέν ἀναπνέει πιά) εἶναι πέρα γιά πέρα συμβατική καί ἀδιέξοδη· δέν ὁδηγεῖ πουθενά. Ἐκτός ἀπό αὐτά τά ἀρνητικά στοιχεῖα, ἀπουσιάζει ἀκόμα ὁ πανηγυριώτικος χαρακτήρας (πού γιορτή θά 'πρεπε νά εἶναι τό κάθε Φεστιβάλ) καί ἡ ἐπίδειξη γίνεται μέσα σ' ἕνα κλίμα ἄψογα ὀργανωμένου ψύχους!

Ἡ τριετής ρετροσπεκτίβα πού ἐγκαινιάστηκε τό 1978 μέ ταινίες ἀφρικανικῶν καί ἀραβικῶν χωρῶν, συνεχίστηκε τό 1979 μέ 23 συνολικά συμμετοχές ἀπό χῶρες τῆς Νοτιοανατολικῆς Ἀσίας τήν Ἰνδία, Κορέα,

Que Viva Mexico

Φιλιππίνες, Σρί Λάνκα, Ταϋλάνδη καί Ἰνδονησία καί θά κλείσει τό 1980 μέ ταινίες ἀπό τίς ὑπόλοιπες χῶρες τοῦ Τρίτου Κόσμου.

Οἱ 29 ταινίες στό συναγωνισμό καί οἱ 18 στό πληροφοριακό πρόγραμμα, εἶχα τήν ἐντύπωση πώς ἦταν ἀποσπάσματα μιᾶς μεγαλύτερης ταινίας· τό τέλος δηλαδή τῆς καθεμιᾶς ἐνώθηκε στήν ἀρχή τῆς ἑπόμενης ἤ ὅτι ἡ κάθε μιά ἀπ' αὐτές δέν ἦταν παρά μιά μικρή ἑνότητα στό ἀτέλειωτο μῆκος μιᾶς τεράστιας πολύχρωμης ταινίας.

Ὅλα τά μεγέθη σ' αὐτό τό Φεστιβάλ ὑπῆρξαν ἀπό μικρά ὡς ἀσήμαντα (ταινίες – συμμετοχή κοινοῦ – παρουσία) παραγωγῶν, διανομέων καί τηλεόρασης). Τό Φεστιβάλ δέν λειτουργεῖ οὔτε κάν σάν «ἀγορά». Μέ τή λήξη του οἱ ταινίες ἐπιστρέφονται, ὡς ἄλλη ἀνεπίδοτη ἐπιστολή, στόν ἔκπληκτο ἀποστολέα τους.

Μέ τήν εὐκαιρία τῶν 60 χρόνων Σοβιετικοῦ Κινηματογράφου πού γιορτάστηκε τό 1979 στή Σοβιετική Ἕνωση, τό Φεστιβάλ τοῦ Μανχάιμ πρόβαλε ἐκτός συναγωνισμοῦ καί σέ πρώτη εὐρωπαϊκή προβολή τήν ταινία τοῦ Ἀιζενστάιν Que viva Mexico πού ἡ παγκόσμια πρεμιέρα της ἔγινε τόν Ἰούνιο τοῦ 1979 στό Φεστιβάλ Κινηματογράφου τῆς Μόσχας. Τό γεγονός αὐτό ἴσως νά ὑπῆρξε καί τό πιό ἐνδιαφέρον σημεῖο τῆς παρούσας ἐκδήλωσης.

Ἡ περιπέτεια τοῦ κινηματογραφικοῦ ὑλικοῦ

Τόν Αὔγουστο τοῦ 1929 οἱ Ἀιζενστάιν, Ἀλεξαντρώφ καί Τισσέ ἔφευγαν ἀπό τή Μόσχα γιά τήν Δυτική Εὐρώπη καί τή Βόρεια Ἀμερική γιά νά σπουδάσουν τήν τεχνική τοῦ ἤχου πού μόλις εἶχε προστεθεῖ στήν κινηματογραφική γλώσσα. Φιλοδοξοῦσαν μέσα στ' ἄλλα νά φτιάξουν μιά ταινία στό ἐξωτερικό ἀλλά οἱ Γάλλοι, Ἄγγλοι καί ἀργότερα οἱ Ἀμερικανοί παραγωγοί τούς ὁποίους πλησίασαν δέν βρέθηκαν διατεθειμένοι νά ἀντιμετωπίσουν τίς ἐπαναστατικές ἰδέες τοῦ Ἀιζενστάιν. Μετά ἀπό σειρά ἀνεπιτυχῶν ἐπαφῶν μέ τήν Παραμάουντ, προσφέρθηκε ὁ Ἄπτον Σίνκλαιρ νά χρηματοδοτήσει ἕνα ἐθνογραφικό ντοκυμανταίρ στό Μεξικό. Ἄν καί οἱ οἰκονομικές δυνατότητες τοῦ ἀμερικανοῦ συγγραφέα ἦταν περιωρισμένες, τό κινηματογραφικό «τρίο» δέν δίστασε καθόλου ν' ἀναλάβει τή δουλειά.

Ἡ περιπέτεια τῆς ταινίας ἄρχισε μέ τή σύλληψη τῶν ρώσων κινηματογραφιστῶν ἀπό τίς ἀρχές τοῦ Μεξικοῦ. Ὅταν ξεκαθάρισε ἡ παρεξήγηση ἄρχισαν νά κινηματογραφοῦν τ' ἀποτελέσματα ἑνός καταστροφικοῦ σεισμοῦ στήν Ὀαξάκα. Ἡ πρώτη αὐτή ταινία πού γύρισαν τούς ἐξασφάλισε τήν ὑποστήριξη τῶν ἀρχῶν τοῦ τόπου καί τήν ἀνανέωση τῆς ἐμπιστοσύνης τοῦ παραγωγοῦ.

Ὁ Ἀιζενστάιν γοητευμένος ἀπό τόν μεξικανικό λαό καί τήν ἱστορία του προσπάθησε νά ἀποτυπώσει μέσα ἀπό τήν κινηματογραφική μηχανή τοῦ Τισσέ τίς διάφορες φάσεις τῆς ἱστορίας τῆς χώρας: Ἱσπανοί ἀποικιοκράτες, παγανιστικές καί χριστιανικές τελετές, ταυρομαχίες, λαϊκές γιορτές. Τούς τρεῖς κινηματογραφιστές πλαισίωσε μιά ὁμάδα ἀπό ἐνθουσιώδεις φοιτητές πού παρά τήν ὑπερβολική ζέστη, τίς καταρακτώδεις βροχές καί τήν ἔλλειψη δρόμων προχωροῦσαν ἀπτόητοι στό γύρισμα χιλιάδων μέτρων φίλμ.

Στό μεταξύ, τά χρήματα πού τούς εἶχε διαθέσει ὁ Σίνκλαιρ τέλειωσαν, ἔληξε δέ καί ἡ ἄδεια παραμονῆς τους στό Μεξικό. Ἀντισοβιετικοί κύκλοι στίς ΗΠΑ, μέ τήν ὑποστήριξη τοῦ ἀμερικανικοῦ τύπου ξεσήκωσαν μιά συκοφαντική ἐκστρατεία ἐναντίον τους. Ἡ ὁμάδα τῶν ρώσων κινηματογραφιστῶν βρέθηκε σέ ἀπομόνωση καί ἀδιέξοδο. Τό γύρισμα τῆς ταινίας σταμάτησε καί οἱ προσπάθειες τῶν τριῶν νά βροῦν χρήματα ἀπό ἄλλες πηγές ἀπότυχαν. Ἔπρεπε ν' ἀφήσουν τό ὑλικό στόν παραγωγό καί νά ἐπιστρέψουν στή Μόσχα.

Γιά νά ξανακερδίσει τά χρήματα πού ἐπένδυσε ὁ Σίνκλαιρ, πούλησε τό νεγκατίφ στήν Παραμάουντ. Τό πολύτιμο ὑλικό τοῦ Ἀιζενστάιν, χωρίστηκε σέ διάφορα τμήματα ἀπό τά ὁποῖα κατασκευάστηκαν μικρές καί ἀδιάφορες ταινίες πού καμιά σχέση δέν εἶχαν μέ τά ἀρχικά σχέδια τοῦ Ρώσου κινηματογραφιστῆ. Ὁ Ἀιζενστάιν ἀπελπισμένος ἀπό τήν ἀποτυχία τοῦ ἐγχειρήματος θρηνοῦσε γιά πολύν καιρό ἀργότερα τήν ἀπώλεια τοῦ ὑλικοῦ του σάν τόν θάνατο ἀγαπημένου του παιδιοῦ.

Μόλις πρίν ἀπό τρία χρόνια καί μετά ἀπό μεθοδικές πολυετεῖς προσπάθειες, τά κινηματογραφικά ἀρχεῖα τῆς Σοβιετικῆς Ἕνωσης κατάφεραν νά μαζέψουν ὅλες τίς ἐπιμέρους ταινίες πού φτιάχτηκαν ἀπό τό ἀρχικό ὑλικό τοῦ Ἀιζενστάιν. Ὁ Γκριγκόρι Ἀλεξαντρώφ, μοναδικός ἐπιζῶν τῆς τριάδας, μοντάρισε τήν ταινία μέ τόν τρόπο πού εἶχε προγραμματιστεῖ ἀπό τήν ἀρχή, χρησιμοποιώντας μεξικάνικη μουσική. Γιά τό σχόλιο τῆς ταινίας χρησιμοποιήθηκαν οἱ σημειώσεις πού ἄφησε ὁ μεγάλος Ρῶσος κινηματογραφιστής. Ὁ Ἔντουαρτ Τισσέ γράφει τό 1931 σέ φίλο του: «...φτιάχνουμε μιά μεγάλη ταινία γιά τό Μεξικό, μιά χώρα πού μᾶς προσφέρει ἀνεκτίμητο ὑλικό τοῦ ὁποίου οὐδέποτε ἐπιχειρήθηκε ἡ κινηματογραφική καταγραφή. Οἱ ἠθοποιοί πού χρησιμοποιοῦμε δέν εἶναι ἐπαγγελματίες, εἶναι πραγματικοί Ἰνδιάνοι. Εἶναι εὐγενικοί, ἁπλοί καί τίμιοι ἄνθρωποι. Μέ μιά φορητή κινηματογραφική μηχανή λήψης δουλεύουμε τίς πιό ζεστές ὧρες τῆς ἡμέρας, ἀπό τίς 11 τό πρωί μέχρι τίς 3 τό ἀπομεσήμερο καί αὐτές εἶναι οἱ καλλίτερες ὧρες μας. Οἱ πυραμίδες τοῦ Γιουκατάν εἶναι τό πιό ἐντυπωσιακό θέαμα. Σέ μιά ἀπ' αὐτές ὑπάρχουν σκαλισμένα τά κεφάλια τῶν ἰδνιάνων ἀρχηγῶν. Ζώντας πάνω ἀπό ἕνα μῆνα κοντά σ' αὐτές τίς πυραμίδες ἄρχισα νά τίς παρατηρῶ κάτω ἀπό διαφορετικό φωτισμό κάθε φορά καί διαπίστωσα ὅτι οἱ τεχνίτες πού σκάλισαν τά κεφάλια στήν πέτρα ἔπρεπε νά εἶχαν βαθιά γνώση τῶν νόμων τοῦ φωτός καί τῆς σκιᾶς. Ἄρχισα νά φωτογραφίζω τίς πυραμίδες ἀπό τήν ἀνατολή ὥς τή δύση τοῦ ἥλιου σέ κανονικά διαστήματα. Ὅταν ἐμφανίσαμε τό φίλμ καί τό τυπώσαμε ξαφνιάστηκαν ὅλοι ἐπειδή οἱ κεφαλές τῶν ἰνδιάνων ἀρχηγῶν πῆραν ζωή ξαφνικά ἀντιδρώντας ἡ καθεμιά μέ διαφορετικό τρόπο στούς διαφορετικούς φωτισμούς τῆς ἡμέρας. Ἡ πέτρα ζοῦσε. Βρήκαμε ἀνθρώπους ἀνάμεσα στούς ντόπιους πού ἡ κατατομή τοῦ κρανίου τους ἔμοιαζε μέ τά κεφάλια τῶν ἀρχηγῶν καί τούς κινηματογραφήσαμε. Γυρίσαμε συνολικά 85.000 μέτρα φίλμ ἀπό τά ὁποῖα 50 ἤ 55.000 εἶναι γιά τό Viva Mexico ».

ΞΑΝΘΟΠΟΥΛΟΣ Φεβρουάριος 1980

Περί Ἀνωμαλίας

Ὅλοι σχεδόν οἱ πολιτικοί ἐπιστήμονες συμφωνοῦν ὅτι σέ τριτο-κοσμικές ἤ μισο-τριτο-κοσμικές χῶρες (σάν τοῦ λόγου μας), ἐμφανίζεται ἔντονο τό φαινόμενο τοῦ «κλιαντελισμοῦ» (clientélisme) — φαινόμενο δηλ., βάσει τοῦ ὁποίου οἱ ταξικές ἀντιθέσεις ἀμορτισάρονται ἀπό μιά συναλλαγή (ρουσφέτι) ἀνάμεσα στούς καταπιεστές καί τούς καταπιεζόμενους. Κλασσικό παράδειγμα ἡ σχέση τοῦ συντηρητικοῦ βουλευτῆ μέ τόν χωρικό: ὁ πρῶτος κερδίζει τήν ψῆφο τοῦ δεύτερου μέ ἀντάλλαγμα κάποιο ρουσφέτι. Τέτοια φαινόμενα εἶναι ἴσως φυσικό νά ἀναπαράγονται ἀκόμα καί στά πλαίσια χώρων πού κατά δήλωση ἀντιμάχονται ὅλη τήν ὑπάρχουσα δομή τῆς κοινωνίας καί ἐπαγγέλονται κάποια ἄλλη. Πράγματι, μόνο βάσει τοῦ φαινομένου τοῦ «κλιαντελισμοῦ» μπορεῖ νά ἐξηγηθεῖ ἡ ἀπερίγραπτη ἀνοχή τῶν διανοουμένων προοδευτικῶν ἀναγνωστῶν πρός τήν ποιότητα τῆς πληροφόρησης πού τοῦ παρέχουν οἱ «προοδευτικές» ἤ «δημοκρατικές» ἐφημερίδες πού συγγράφονται ἀπό ἀριστερούς ὡς ἐπί τό πλεῖστον συντάκτες. Τό λανθάνον ρουσφέτι λειτουργεῖ κάπως ὡς ἑξῆς: «Ἐγώ ὁ προοδευτικός διανοούμενος ἤ καλλιτέχνης ἀπέχω ἀπό τό νά καταγγέλω τήν ἐπιπολαιότητα ἤ τήν ἀνευθυνότητα ἑσένα τοῦ προοδευτικοῦ (ὅπως λές) δημοσιογράφου διότι κάποτε θά χρειαστῶ (σάν καλλιτέχνης ἤ διανοούμενος) τήν ὑποστήριξή σου ἤ τήν προβολή πού μπορεῖ νά μοῦ προσφέρεις». Τό ρουσφέτι αὐτό στήν Ἑλλάδα ἔχει λειτουργήσει θαυμάσια, μέ ἀποτέλεσμα τό φετιχισμό τοῦ κάθε δημοσιογράφου, τό τραγελαφικό ἐπίπεδο τοῦ τύπου, καί μιά δημοσιογραφία πού ἐγγίζει τά ὅρια τῆς ἐγκληματικότητας. Θύμα βέβαια αὐτῆς τῆς τόσο βολικῆς συναλλαγῆς, τό εὐρύ ἀναγνωστικό κοινό (ἄλλως: τό αἰώνιο θύμα, ὁ λαός).

Αὐτή ἡ μικρή κοινωνικο-ἱστορικοῦ περιεχομένου εἰσαγωγή στοχεύει μιά ἀπό τίς τελευταῖες κριτικές τοῦ Κώστα Σταματίου στά *Νέα*, τῆς 2.1.80 μέ τόν εὔγλωττο τίτλο *«Οἱ περιθωριακοί καί τά προβλήματά τους — ἤ ἡ Ἀνωμαλία τῆς Ἀνωμαλίας»* πάνω στή ταινία του Β. Σγιόμαν *Ταμπού*. Ὁ τίτλος πού ἔδωσε ὁ Κώστας Σταματίου στή πρωτοχρονιάτικη κριτική του, καί ἰδιαίτερα τό δεύτερο σκέλος της *«Ἡ ἀνωμαλία τῆς ἀνωμαλίας»* πιστεύω ὅτι κάνει ἐμφανεῖς σέ κάθε ἀναγνώστη τούς λόγους πού μᾶς ὤθησαν νά διαλέξουμε τόν τίτλο τοῦ παρόντος σημειώματος. Ἅμα τόν ἐνοχλεῖ ἄς σκεφτεῖ ὅτι καί ὁ δικός του τίτλος μπορεῖ νά ἐξοργίσει ἑκατοντάδες χιλιάδες συμπολίτες του πού σάν «ἀνώμαλοι» καί ἄρα «περιθωριακοί» δέν ἔχουν τό προνόμιο πού ὡς φαίνεται μονοπολεῖ ὁ Κ. Σταματίου νά εἶναι «ὁμαλός» ἄρα καί (;) «κεντρικός» (δημοσιογράφος δηλ. σέ μιά ἐφημερίδα μεγάλης κυκλοφορίας). Εἶναι ὅμως γνωστός πιά σέ ὅλους ὅτι ὁ μηχανισμός τοῦ ἀποκλεισμοῦ τοῦ ἄλλου (ἡ αὐτοανακήρυξη τοῦ ἑαυτοῦ μας σάν μοντέλο) εἶναι ὁ μηχανισμός τοῦ κάθε ρατσισμοῦ. Ἄς μήν ἐκπλαγεῖ λοιπόν κανείς ἄν ξαφνικά ὁ Κ. Σταματίου ἀρχίζει νά ἐπιδεικνύει ἀξιοσημείωτες ἐπιδόσεις ρατσισμοῦ ἐνάντια εἴτε τῶν Μαύρων εἴτε τῶν γυναικῶν εἴτε τῶν Ἑβραίων εἴτε τῶν («παρακμιακῶν») διανοουμένων εἴτε τέλος καί τῶν κομμουνιστῶν ἤ τῶν ἀναρχικῶν... Εἶναι ἁπλούστατα θέμα (πολιτικῆς) συγκυρίας: ὁ κομπλεξικός ρατσισμός θά ξεσπάσει στήν ὁμάδα πού τυχαίνει τή στιγμή αὐτή νά εἶναι ἡ πιό ἀνυπεράσπιστη καί ἀδύναμη.

Πέρα ὅμως ἀπό τόν τίτλο, ἄς ἀσχοληθοῦμε μέ τό καθαυτό «κριτικό ἔργο» πού ἐπιτελεῖ ὁ κ. Σταματίου σέ σχέση μέ τήν ταινία τοῦ Σγιόμαν. Νά ἡ κεντρική καί τελευταία φράση τῆς κριτικῆς περιεχομένου:

«Τελικά, μέ τό στόμα τοῦ «ἀνανήθοντος» ἤρωα, ὁ Σγιόμαν θά πεῖ πῶς ὅλη αὐτή ἡ δῆθεν «σεξουαλική ἐπανάσταση» δέν εἶναι παρά ἕνα ἀκόμα τερτίπι τοῦ καπιταλισμοῦ, γιά ξεστράτισμα ἀπ' τήν πραγματική Ἐπανάσταση (μέ κεφαλαῖο ἤψιλον) καί πῶς ὅλα αὐτά τά «κινήματα» (μέ εἰσαγωγικά!) κρύβουν ἄλλους τρόπους «ἐκμετάλευσης τοῦ ἀνθρώπου ἀπό ἄνθρωπο».

Στή μιά καί μόνη αὐτή φράση τοῦ Κ. Σταματίου, πού περιέχει καί τό κεντρικό νόημα τῆς κριτικῆς του ὑπάρχουν δύο κατηγοριῶν προβλήματα: 1ον φανερῆς παρανόησης (ἤ ἠθελημένης διαστρέβλωσης) τοῦ ξεκάθαρου νοήματος τῆς ταινίας — ὁπότε καί τίθεται ἴσως ἕνα πρόβλημα ἐπαγγελματικῆς ἐπάρκειας — τοῦ κριτικοῦ, καί 2ον, δημαγωγικῆς ἰδεολογικῆς συσκότισης.

1. Ἦταν φανερό σ' ὅλους σχεδόν τούς θεατές καί τούς κριτικούς ὅτι τά τελευταῖα λόγια τοῦ δικηγόρου, ἡ ρουτινιάρικα σταλινική φράση *«Ὅλ' αὐτά εἶναι τερτίπια τοῦ καπιταλισμοῦ γιά νά ἀποσπάσει τήν προσοχή ἀπό τήν Ἐπανάσταση»* (μέ κεφαλαῖο Ἔψιλον) ἦταν τό ἔσχατο «πούλημα», ἡ ἔσχατη ἀνεντιμία τοῦ δικηγόρου: τά λέει σέ μιά κοπέλα πού κάθε ἄλλο παρά μοιάζει νά παίρνει τοῖς μετρητοῖς τήν εἰλικρίνειά του, σέ μιά εἰδυλιακή ἀκρογιαλιά — τή στιγμή πού δέκα —

δεκαπέντε περιθωριακοί διαδηλώνουν μόνοι καί άνυπεράσπιστοι μέσα άπό μιά άδιάφορη πόλη ένῶ όλες οί όργανώσεις ἔχουν καταδικάσει τήν πορεία τους. Ἡ παλιά του κοπέλα, πού εἶχε παρακολουθήσει τήν ὑπόθεση άπό τήν άρχή, τόσο ἀηδιάζει άπό τή στάση του ὥστε ὠθεῖται σέ δημόσιο ὑστερικό ἔμετο.

Ἀλλά τό «ξεπούλημα» τοῦ δικηγόρου μ' αὐτή τή φράση πάει άκόμα πιό πέρα: δέν ξεπουλάει μόνο μερικούς «περιθωριακούς» άλλά καί τήν ἴδια τήν Ἐπανάσταση (φετιχοποιημένη θέβαια, καί μέ κεφαλαῖο Ἔψιλον...) Ἡ Ἐπανάσταση χρησιμοποιεῖται σάν τό ἔσχατο καί ξεδιάντροπο ἄλλοθι γιά τήν άνεντιμία του καί τήν άδυναμία του νά άντιμετωπίσει θαραλέα τά προσωπικά του καί *ἄμεσα* πολιτικά του προβλήματα.

2. *«... ὅλη αὐτή ἡ δῆθεν «σεξουαλική ἐπανάσταση» δέν εἶναι παρά ἕνα άκόμα τερτίπι τοῦ καπιταλισμοῦ, γιά ξεστράτισμα άπ' τήν πραγματική Ἐπανάσταση καί πῶς ὅλα αὐτά τά «κινήματα»* (μέ εἰσαγωγικά!) *κρύβουν ἄλλους τρόπους «ἐκμετάλλευσης τοῦ ἀνθρώπου ἀπό ἄνθρωπο...»*

Βλέπετε, φίλοι άναγνῶστες, κανένα κόμμα Ἐπαναστατικό (μέ κεφαλαῖο Ἔψιλον) δέν καταπίεσε ποτέ του κανένα διαφωνοῦντα εἴτε όμοφυλόφιλο... Βλέπετε, ὁ Στάλιν διαγράφτηκε καί κυνηγήθηκε άπό ὅλα τά κομμουνιστικά κόμματα καί τίς ψυχαναλυτικές ἑταιρίες, ἐξορίστηκε, τά βιβλία του κάηκαν δημόσια άπό μιά άστική δημοκρατία καί πέθανε στή φυλακή — ἐνῶ ὁ Ράιχ πού ἠγήθηκε κάποιου «κινήματος» (μέ εἰσαγωγικά) σεξουαλικῆς άπελευθέρωσης ἔστειλε σέ στρατόπεδα συγκέντρωσης ἤ ἐξολώθρευσε ἄγνωστο άκόμα άριθμό *ἑκατομμυρίων* άνθρώπων, πέθανε στό κρεββάτι του θεοποιημένος άπό ἑκατοντάδες ἑκατομμύρια καί μπῆκε σέ Μαυσωλεῖο... ἔτσι δέν εἶναι κ. Σταματίου;

Ἀλλά κι αὐτή ἡ ... Κα Ἐπανάσταση (μέ κεφαλαῖο Ἔψιλον)... Εἶναι ἀλήθεια δυνατόν ὁ Κ. Σταματίου νά εἶναι τόσο άπληροφόρητος, ἤ άπλῶς μᾶς δουλεύει; Διότι τό μέν μήνυμα τοῦ Μάη τοῦ 68 μπορεῖ νά μήν ἔχει φτάσει στήν Ἑλλάδα (κι ὁ Μάης μιλοῦσε κατεξοχή γιά «μερικους» ἤ «τμηματικούς» άποκεντρωμένους άγῶνες: άγῶνες στό χῶρο τῶν φυλακῶν — Φουκώ —, τῶν ψυχιατρείων — Γκουατταρί κ.ἄ. —, τῶν γυναικῶν, τῶν ὁμοφυλοφίλων, τῆς σεξουαλικότητας κ.ἄ.), ἀλλά ὁ κλασικός μαρξισμός *ἔχει* (ὑποτίθεται). Κι ἄν δέν κάνουμε λάθος, οἱ κλασικότεροι μαρξιστές ἔχουν πεῖ κατηγορηματικά ὅτι ὁλόκληρη ἡ κοινωνικο-πολιτική άνατροπή μπορεῖ νά πάει στράφι ἄν δέν γίνει καί ἐπαναστατική δουλειά στό ἰδεολογικό πεδίο. Καί τό ἰδεολογικό ἐπίπεδο δέν ἀλλάζει μέ ἐπιβολή κάποιας «ἐπαναστατικῆς» ἤ «σοσιαλιστικῆς» συνθηματολογίας ἀλλά μέ τήν πλήρη ἀλλαγή τῆς νοοτροπίας καί τῆς σχέσης τοῦ καθένα μέ τίς πιό μύχιες ἐμπειρίες του (1). Εἶναι ἀλήθεια ὅτι ἔχω πάψει ἐδῶ καί ἀρκετό καιρό νά διαθάζω τήν ἐφημερίδα στήν όποία ἀρθρογραφεῖ ὁ Κ. Σταματίου, ἐπειδή άκριβῶς παρουσιάζει συχνά κι άνάλογα κρούσματα άπαράδεκτης δημοσιογραφικῆς ἐπιπολαιότητας πού ἔχουν καταντήσει σωστός δημόσιος κίνδυνος. Ἀξιόπιστοι φίλοι μου ὅμως μέ θεβαιώνουν ὅτι ὁ Κ. Σταματίου παρά πολύ συχνά διαστρεβλώνει κυριολεκτικά τό νόημα τῶν ταινιῶν πού παρουσιάζει. Τή στιγμή λοιπόν πού κατηγορεῖ τήν «δῆθεν σεξουαλική ἐπανάσταση» καί τά «κινήματα» (μέ εἰσαγωγικά) σάν «τερτίπια τοῦ καπιταλισμοῦ», ἔχουμε τό δικαίωμα νά ρωτήσουμε: ὁ δημοσιογράφος πού γράφει μέ τή μεγαλύτερη ἐλαφρότητα στήν ἐμπορικότερη (καί «λαϊκότερη») ἐφημερίδα τῆς Ἑλλάδας, δέν εἶναι «τερτίπι τοῦ καπιταλισμοῦ;»

Ἐπειδή εἶμαι ἄνθρωπος άπό τή φύση μου πρακτικός, πού θαριέται τίς μεγαλόστομες καταγγελίες πού δέν φέρνουν κανένα άποτέλεσμα, θέλω νά θρεθοῦν τρόποι πάλης ἐνάντια στήν άσυδοσία τῆς πληροφόρησης άπό τήν όποία πάσχει ἡ χώρα μας. Οἱ «διανοούμενοι» καί οἱ «καλλιτέχνες» μποροῦν νά παίξουν ἕναν σημαντικό καί άποτελεσματικό ρόλο.

Οἱ Ἕλληνες ἀγρότες ἔχουν ἀρχίσει γιά καλά νά άπορρίπτουν τήν «κλιαντελίστικη» καί «ρουσφετολογική» παγίδα τοῦ κάθε βουλευτῆ ἤ θλαχοδήμαρχου. Ἄν άκολουθήσουν τό παράδειγμά τους καί οἱ «διανοούμενοι», ἡ «θλαχοπληροφόρηση» μπορεῖ νά ἐκλείψει...

Μέ δυό λόγια, διαγράφεται ἕνας καινούργιος «μερικός ἀγώνας», προϋπόθεση γιά μιά σωστή Ἐπανάσταση — (μέ κεφαλαῖο Ἔψιλον): ὁ ἀγώνας γιά μιά σωστή δημοσιογραφία, μιά «Ὁμάδα Πληροφόρησης γιά τήν Πληροφόρηση», πού θά καταγγέλει περιοδικά καί ὑπεύθυνα τή δημοσιογραφική άνευθυνότητα...

Ἀντρέας ΒΕΛΙΣΣΑΡΟΠΟΥΛΟΣ

(1) Γιά μιά κλασική μαρξιστική ἄποψη πάνω στή σημασία τῶν αὐτόνομων «κινημάτων» (μέ εἰσαγωγικά) παραπέμπουμε τόν Κ. Σταματίου στό τελευταῖο ἄρθρο τοῦ Ν. Πουλαντζᾶ πού δημοσιεύτηκε στά *Νέα* λίγες θδομάδες πρίν τό θάνατό του. Ὁ Νίκος Πουλαντζᾶς ἔλεγε στό ἄρθρο του αὐτό μέ τίτλο: *«Ἡ κρίση τῶν κομμάτων»* γιά τά πολιτισμικά ἤ αὐτόνομα κινήματα (χωρίς εἰσαγωγικά): *«Οἱ ἀντιστάσεις (πού ἀντιπροσωπεύουν τά κινήματα αὐτά) δέν παραμένουν πιά (...) περιθωριακές καί δέν ἔχουν πιά "δευτερεύουσα", ὅπως εἴθισται νά λέγεται, σημασία σέ σχέση μέ μιά παραγωγική διαδικασία»*, ἐνῶ, στό ἴδιο ἄρθρο καταλήγει τονίζοντας τήν άνάγκη νά άποθάλει ἡ άριστερά τήν παλιά ἄποψη θάσει τῆς όποίας τά ἔθλεπε μέ "καχυποψία".

Γερμανικές ταινίες στό Ἰνστιτοῦτο Γκαῖτε

α) Βουβές κλασσικές

Μετά τό Πάσχα τό Ἰνστιτοῦτο Γκαῖτε θά προβάλει μιά σειρά άπό τίς λιγώτερο γνωστές, κλασσικές βουβές γερμανικές ταινίες. Στό πρόγραμμα αὐτό θά παιχτοῦν τρεῖς ταινίες τοῦ Ernst Lubitsch: «Die Augen der Mumie Ma» (*Τά μάτια τῆς μούμιας*, 1918), «Die Puppe» (*Ἡ κούκλα*, 1919) καί «Madame du Barry» (1919), δύο τοῦ F.W. Murnau; «Schloss Vogelöd» (1921) καί «Tabou» (1930), δύο τοῦ Gerhard Lamprecht: «Die Verrufenen» (*Οἱ ἀπόκληροι*, 1925) καί «Die Unehelichen» (*Τά ἐξώγαμα*, 1926) καί άκόμα οἱ ταινίες «Die Hinter treppe» (*Ἡ σκάλα ὑπηρεσίας*, 1921) τοῦ Leopold Gessner καί «Sherben» (*Ὁ Σιδηρόδρομος* 1921) τοῦ Lupu Pick.

β) Ρ.Β. Φασμπίντερ

Τόν Μάη, οἱ θαυμαστές τοῦ Φασμπίντερ θά ἔχουν τήν εὐκαιρία νά δοῦν μερικές ἄπαιχτες στήν Ἑλλάδα ταινίες του: «Götter der Pest» (*Οἱ θεοί τῆς πανούκλας*, 1969), «Wildwechsel» (1972), «Chinesisches Roulette» (*Ἡ κινέζικη ρουλέτα*, 1976), «Satansbraten» (*Τό ψητό τοῦ Σατανᾶ*, 1976), «In einem Jahr mit 13 Mond» (*Σ' ἕνα χρόνο μέ 13 φεγγάρια*, 1978), καί τό «Shatten der Engel» (*Ἡ σκιά τῶν ἀγγέλων*, 1975) τοῦ Daniel Schmid, ὅπου ὁ Φασμπίντερ ἔγραψε τό σενάριο καί παίζει τόν κύριο ρόλο καθώς καί τό «Zärtlichkeit der Wölfe» (*Ἡ τρυφερότητα τῶν λύκων*, 1973), τοῦ Ulli Lommel πού εἶναι παραγωγή του.

Οἱ συνεργάτες τοῦ «Σ.Κ.» καί ἡ ποίηση

Κυκλοφόρησε τό βιβλίο τοῦ συνεργάτη μας Δημοσθένη Ἀγραφιώτη, «μικροκυκλοροές» / ποιήματα, σχέδια.
Τό βιβλίο στέλνεται μετά τήν εἴσπραξη ταχυδρομικῆς ἐπιταγῆς 200 δρχ. στό ὄνομα Ε. Μουνδρέα, Σεμιτέλου 6, Ἀθήνα 611, τηλ. 7777440.

«Λυρικός ἐπίλογος τῆς ὁδοῦ Πατησίων» εἶναι ὁ τίτλος τοῦ ποιητικοῦ κειμένου τῆς Φρίντας Λιάππα πού μόλις κυκλοφόρησε άπό τίς ἐκδόσεις Ἠριδανός.

33η Διεθνής Ἔκθεση κινηματογράφου καί φωτογραφίας
3η Διεθνής Μπιενάλε CISCO
(Παρίσι, Ὀκτώβριος 1979)

Τό Γενικό Συνδικάτο τῶν Φωτογραφικῶν καί Κινηματογραφικῶν Βιομηχανιῶν ὀργανώνει αὐτή τή διεθνή ἔκθεση μέ στόχο νά δώσει τή δυνατότητα στούς ἐνδιαφερόμενους νά παρατηρήσουν καί νά συγκρίνουν τό ὑλικό τό ὁποῖο παράγεται στήν παγκόσμια βιομηχανία τῆς φωτογραφίας καί τοῦ κινηματογράφου.

230 ἐκθέτες οἱ ὁποῖοι ἀντιπροσωπεύουν 23 χῶρες συμμετεῖχαν φέτος στήν ἔκθεση. Στά περίπτερα ὁ ἐπισκέπτης μποροῦσε νά δοκιμάσει τίς μηχανές καί τά ἄλλα μηχανήματα ἐπεξεργασίας ἤ νά παρακολουθήσει σειρές διαφανειῶν γύρω ἀπό τίς διάφορες τεχνικές.

Παράλληλα ὑπῆρχαν μιά σειρά ἐκθέσεις φωτογραφίας:
«Τό Παρίσι» συλλογή φωτογραφιῶν ἀπό διάσημους φωτογράφους. «Ἰαπωνική Ἰαπωνία»· φωτογραφίες δέκα γιαπωνέζων φωτογράφων. Τήν εὐθύνη γιά τή διοργάνωση καί τήν ἐπιλογή εἶχε μιά ὁμάδα γιαπωνέζων δημοσιογράφων. «Ζωντανά ἀντικείμενα» φωτογραφίες τῶν νέων φωτογράφων Σαράτ, Ρουσώ, Ρώτα.

«Τοπία τῆς πόλης» τοῦ Φράνκο Φοντάνα καί δύο ἀναδρομές στό «Φωτομοντάζ στή Γαλλία» καί στόν «Ducos du Hauron». Μιά ἀκόμη ἐκδήλωση στά πλαίσια τῆς ἔκθεσης ἦταν ἡ προβολή βραβευμένων ταινιῶν βιομηχανικοῦ κινηματογράφου (διαφημίσεις, ταινίες γιά κρατικές ἤ ἰδιωτικές ὑπηρεσίες κ.λπ.).

Δίπλα στό 33ο σαλόνι εἴδαμε ἀκόμη μία ἔκθεση ἡ ὁποία ἀφοροῦσε ἰδιαίτερα τόν κινηματογράφο.

Ἡ 3η Διεθνής Biennale-CISCO εἶναι ἡ μόνη ἐπαγγελματική ἔκθεση ὅπου βρίσκεται συγκεντρωμένο τό ὑλικό ἐξοπλισμοῦ τῶν αἰθουσῶν τοῦ θεάματος καί τό ὑλικό γιά τήν παραγωγή κινηματογράφου καί βίντεο.

Φέτος γιά τρίτη χρονιά ἡ CISCO φιλοξένησε 342 ἐκθέτες οἱ ὁποῖοι ἀντιπροσώπευσαν 14 χῶρες. Τίς πέντε μέρες πού διάρκεσε ἡ ἔκθεση ἔγιναν μιά σειρά ἐκδηλώσεις κινηματογράφου καί θεάτρου καί συζητήσεις γιά καινούργιες τεχνικές καί μελλοντικά σχέδια.

Ἀνάμεσα στά διάφορα καινούργια μηχανήματα πού παρουσιάστηκαν:
Μηχανές προβολῆς 16 χιλ. φορητές, Cinel καί Hokuskin,
Μουβιόλα μέ 8 πλατώ «Ντιπλωμάτ 2» ἀπό τήν ἑταιρία Σμίτ,
τό στερεοφωνικό σύστημα Ντόλμπυ
καί ἄλλα μηχανήματα ὑποτίτλων, μηχανές προβολῆς κ.λπ.

Ἡ ἔκθεση ἔκλεισε μέ συζητήσεις γιά μελλοντικά σχέδια καί τάσεις στόν τεχνολογικό καί ἐμπορικό τομέα.

Λ.Ρ.

Ἡ Σημασία τοῦ «KINO»

Τίς τελευταῖες μέρες κυκλοφόρησε στήν Ἑλλάδα, τό θεμελιῶδες ἔργο τοῦ Τζαίη Λέυντα, *KINO*, γιά τόν ρώσικο καί σοβιετικό κινηματογράφο (ἐκδόσεις ΕΞΑΝΤΑΣ). Μοναδικός στόχος τοῦ κειμένου πού ἀκολουθεῖ εἶναι νά ἐπισημάνουμε στόν ἀναγνώστη τοῦ *Σύγχρονου* τή σημασία τῆς ἱστορικῆς αὐτῆς μελέτης καί τούς βασικούς ἄξονες πού τή δομοῦν (γιά μιά παραπέρα κριτική ἐπιφυλάσσομαι, ἀφοῦ πάρω στά χέρια μου τήν ἑλληνική μετάφραση).

Ὁ σοβιετικός κινηματογράφος, ὅπως εὔκολα μπορεῖ νά ἀποδειχθεῖ, δέν εἶναι παρά μερικά γνωστός, ὄχι μόνο, στό κοινό, ἀλλά καί στούς (Ἕλληνες καί ξένους) εἰδικούς. Γνωστά εἶναι οὐσιαστικά μόνο τά μεγάλα ὀνόματα, πού, ὀφείλουμε νά τό ἀναγνωρίσουμε, οἱ ταινίες τους τά τελευταῖα πέντε χρόνια διακινήθηκαν μ' ἕναν ἀξιοσημείωτο ρυθμό στήν Ἀθήνα κυρίως, ἀλλά καί σέ πολλές ἐπαρχιακές λέσχες. Μάλιστα ὁρισμένοι εἰσαγωγεῖς ταινιῶν τέχνης, (π.χ. ἡ «Ἀλκυονίδα») ἀπέκτησαν «εἰδικότητα» στόν προγραμματισμό τῶν πιό φημισμένων σοβιετικῶν ταινιῶν, ὀργάνωσαν «ἑβδομάδες» κλασικοῦ καί σύγχρονου σοβιετικοῦ κινηματογράφου, χαρίζοντας ἔτσι ἄφθονη ἐπαναστατική εὐδαιμονία σέ μιά μερίδα νεολαίτσικου κοινοῦ, στερημένου μέχρι τότε τέτοιων ἔντονων συγκινήσεων.

Φαίνεται ὅμως ὅτι σήμερα οἱ σοβιετικές ταινίες δέν ἑλκύουν πιά τόσο πολύ αὐτό τό κοινό, μερικά ἀριστουργήματα μάλιστα ὅπως *Ἡ Νέα Βαβυλώνα* περάσανε σχεδόν ἀπαρατήρητα. Ζήτημα μόδας; Ποιός ξέρει; Ἴσως πρόκειται ἁπλῶς γιά τό ἀποτέλεσμα ἑνός κορεσμοῦ. Ἀλλά γιά νά ἐπιστρέψουμε στό *KINO*, ἄς ποῦμε καταρχή ὅτι δέν περιορίζεται στήν ἀπαρίθμηση τῶν μεγάλων ὀνομάτων: Ἀϊζενστάιν, Βερτώφ, Πουντόφκιν, Ντονσκόι, κ.λπ. Μᾶς πληροφορεῖ διεξοδικά γιά τόν τσαρικό κινηματογράφο: ἡ ἐπανάσταση δέν ἔπεσε ἀπό τόν οὐρανό. Ὁ κινηματογράφος τῆς πρίν ἀπό τό '17 Ρωσίας εἶναι ἕνας κινηματογράφος ἀποικιοκρατουμένων. Οἱ ξένες ἑταιρίες δημιούργησαν καί ἐκμεταλεύτηκαν μιά ἀγορά ἰδιαίτερα καρποφόρα. Καί ὅταν ἀναπτύχθηκε, κυρίως μετά τό 1912, μιά «ἐθνική» βιομηχανία, μέ κυρίαρχη τήν ἑταιρία «Α.Α. Κάντζονκωφ» (τό φαινόμενο αὐτό, τονίζει ὁ Λέυντα, εἶναι παγκόσμιο χαρακτηριστικό τοῦ θριάμβου τοῦ ἰμπεριαλισμοῦ), παρέμεινε ὑπόδουλη τῶν «οἰκουμενικῶν» ἰδεολογικῶν μοντέλων (ἀστικά δράματα) καί μιᾶς αἰσθητικῆς στερεοτύπων. Ἡ ἀναφορά σ' αὐτό τό παθητικό παρελθόν γίνεται ἀκόμα πιό ἀναγκαία ἀφοῦ διαπιστώσει κανείς πῶς ἡ τομή ἀνάμεσα σ' ἕναν πρίν καί μετά τόν Ὀχτώβρη ρώσικο κινηματογράφο, δέν εἶναι καί τόσο ξεκάθαρη, ὅσο θά μποροῦσε νά ὑποθέσει. Ἡ ἰδεολογία, τόσο ἀπό τήν ἄποψη τῶν συνθηκῶν ἀνάπτυξής της, ὅσο καί ἀπό τήν ἄποψη τῶν ἐπιδράσεών της, δέν συμπορεύεται πάντοτε μέ τήν Ἐπανάσταση: Ἄλλοτε προηγεῖται καί ἄλλοτε καθυστερεῖ. Ἔτσι, σημειώνει ὁ Λέυντα, ὁ ξένος κινηματογράφος ἐξακολουθεῖ νά κυριαρχεῖ στήν ἀγορά ἀκόμα καί μετά τό '17.

Ἀπό τήν ἄλλη πλευρά τό *KINO* ἀναφέρεται διεξοδικά στήν ἴδια τή δομή τοῦ κινηματογράφου καί στίς διάφορες παραλλαγές της στόν τομέα τῆς παραγωγῆς καί τῆς διανομῆς. Μᾶς θυμίζει τό ρόλο πού ἔπαιξαν ἡ Βούφκου, ἡ Σόβκινο καί ἡ Μέζραπομ, καί ἀργότερα ἡ Μόσφιλμ ἤ ἡ Λένφιλμ, τῶν ὁποίων καλλιτεχνικοί διευθυντές ὑπῆρξαν οἱ Ἀϊζενστάιν, Ἔρμλερ, Ντοβζένκο, ἤ Γιούτκεβιτς, καί στέκεται ἰδιαίτερα σέ λιγότερο γνωστές ταινίες τῶν Μπάρνετ, Ράισμαν, Μεντβέτκιν, Καλατάζωφ, Ἄρνσταμ ἤ τῆς Ἔστερ Σούμπ. Τέλος δέν παραβλέπει καθόλου τή σύνδεση ἀνάμεσα στή θεωρία καί τήν πρακτική σ' αὐτόν τόν ἐπαναστατικό κινηματογράφο.

Μαθητής τοῦ Ἀϊζενστάιν στήν G.I.K., ὅπου φοιτοῦσε ἀπό τό 1934 μέχρι τό 1937, ὁ Τζαίη Λέυντα τσιτάρει συχνά τή θεωρία του, τήν ἀντιπαραθέτει μέ τό ἔργο τοῦ κορυφαίου σκηνοθέτη, χωρίς ὅμως νά ἀποσιωπᾶ τά γραφτά τοῦ Βερτώφ καί προπάντων τοῦ Κουλέσωφ, πού φαίνεται νά ἐκτιμᾶ ἰδιαίτερα.

Ἕνα ἄλλο προσόν τοῦ Λέυντα εἶναι ὅτι γράφει μόνο γιά ὅ,τι ὁ ἴδιος γνώρισε, ἔζησε, διάβασε ἤ ἄκουσε. Τό

κείμενο του εἶναι ἀποτέλεσμα μιᾶς ἄμεσης ἐμπειρίας, ὅπου οἱ μαρτυρίες ἀπό πρῶτο χέρι ἔρχονται νά συμπληρώσουν τά ντοκουμέντα καί τήν ἀναφορά στίς ἱστορικές πηγές. Βλέπει, παρατηρεῖ, ἐξαντλεῖ τά ἐπίσημα κείμενα, ἔχοντας ταυτόχρονα στραμμένη ὅλη του τήν προσοχή στούς πρωταγωνιστές, ἀλλά καί σ' αὐτούς πού ὑπῆρξαν μάρτυρες αὐτῆς τῆς ταραχώδους περιπέτειας πού ὀνομάζεται σοβιετικός κινηματογράφος. Χρησιμοποιεῖ τό προσωπικό του ἡμερολόγιο, τίς σημειώσεις καί τήν ἀλληλογραφία του. Στό τελικό ἀποτέλεσμα διαβλέπει κανείς ἕναν γνήσιο ἐνθουσιασμό τοῦ συγγραφέα γιά τό ἀντικείμενο του, καί γιά τή χώρα αὐτή ὅπου εἶχε τήν «τύχη» νά ζήσει μερικά χρόνια, αὐτός ἕνας Ἀμερικάνος, ἔστω καί «φιλελεύθερος».

Ἴσως ὅμως νά γίνεται αἰσθητή μιά ἐμμονή στήν ἀποκλειστικά ἱστορική ὀπτική τοῦ βιβλίου, πού ἁπλῶς ἐπισημαίνει τίς μεγάλες ἰδεολογικές ζυμώσεις, τίς αἰσθητικές διαφωνίες πού ἀναστάτωσαν τό σοβιετικό κινηματογράφο μέχρι τή δεκαετία τοῦ '40 (καί πού παραμένουν ἐπίκαιρες μέχρι σήμερα ἀκόμα), χωρίς νά ἐμβαθύνει σέ καίρια θεωρητικά ζητήματα ὅπως τήν πολεμική πού ἀναπτύχθηκε ἀνάμεσα στόν Ἀϊζενστάιν καί τόν Βερτώφ, ἤ τή διάσταση τοῦ δημιουργοῦ τοῦ *Ὀκτώβρη* μέ τόν Πουντόφκιν ἤ μέ τόν Κουλέσωφ γιά τό πρόβλημα τοῦ ἡθοποιοῦ. Εἶναι φανερό ὅτι ὁ Λέυντα δέν θέλει νά πάρει θέση καί δέν προχωράει πάρα πέρα ἀπό τό στοιχειῶδες στάδιο τῆς ἁπλῆς ἱστορικῆς ἀναφορᾶς.

Ὅσο γιά τήν σταλινική περίοδο, ἀμήχανος ὁ Λέυντα, διστάζει νά μιλήσει ξεκάθαρα. Καί ἐδῶ δέν ἐμβαθύνει, καί περιορίζεται σέ κοινοτυπίες περί «γραφειοκρατίας», «προσωπολατρείας», ἤ «παράνοιας», ἀντανακλώντας ἔτσι τήν ἀδυναμία τῆς παραδοσιακῆς ἀριστερᾶς νά ἀντιμετωπίσει ἀποφασιστικά αὐτό τό ἀκανθῶδες θέμα, πού τό ξεκαθάρισμα του, ὅπως γνωρίζει κάθε ἀντισταλινικός μαρξιστής, βρίσκεται μόλις στήν ἀρχή του.

Θάθελα τελειώνοντας νά προσθέσω μιά προσωπική μου ἐμπειρία: Εἶχα τήν εὐκαιρία τό περασμένο καλοκαίρι, στά πλαίσια τοῦ κινηματογραφικοῦ φεστιβάλ τῆς Μόσχας, νά ἐπισκεφθῶ τήν ἐντυπωσιακή ἔκθεση πού ὀργανώθηκε εἰδικά γιά τά ἑξηντάχρονα τῆς ἐθνικοποίησης τοῦ κινηματογράφου στήν Ε.Σ.Σ.Δ. Ἕνας τεράστιος χῶρος μέ τρεῖς ὀρόφους χάριζε στόν ἐπισκέπτη ἕνα πραγματικό ταξίδι στό παρελθόν καί τό παρόν τοῦ σοβιετικοῦ κινηματογράφου, ὅπου τό φανταστικό ἀποκάλυπτε ὁλόκληρο τό ὑλικό τῆς ἴδιας του τῆς παραγωγῆς. Ἡ μερίδα τοῦ λέοντος ἀνῆκε βέβαια στίς εἰκόνες, κινούμενες καί μή, ταινίες, φωτογραφίες, ἀφίσσες, ἀλλά καί ἀκόμα: κοστούμια, σκηνικά, διάφορα ἀντικείμενα, παρατεταγμένα καί ταξινομημένα μέ ἀκρίβεια, ἐφήμερα λείψανα μιᾶς ἀθανασίας πού πέρασε στό σελλυλόιντ. Καί στήν διάρκεια μιᾶς τέτοιας διαδρομῆς, σπαρμένης μέ πτώματα τῆς Ἱστορίας, καί ἐρεθίσματα τῆς μνήμης, δέν μποροῦσε παρά νά ἔρθει στό νοῦ μου ὁ Λέυντα, καί νά σκεφθῶ πώς χωρίς τό *KINO* ὅλ' αὐτά δέν θάταν γιά μᾶς παρά μιά συλλογή ἀπό νεκρά σημεῖα, ἱκανά μόνο νά ἱκανοποιήσουν τή φετιχιστική τάση κάποιων κινηματογραφόφιλων, ἐνῶ μέ τό *KINO* ἀποκτοῦν *νόημα*.

Μιχάλης ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΣ

Βιβλία πού λάβαμε

Στόν κατάλογο πού ἀκολουθεῖ σημειώνονται τά βιβλία γιά τόν κινηματογράφο πού κυκλοφόρησαν πρόσφατα στά Ἑλληνικά, καθώς καί μερικές ἐνδιαφέρουσες ξενόγλωσσες ἐκδόσεις.

1. Δημοσθένη Κούρτοβικ: Ἡ ἑλληνική διανόηση στόν Κινηματογράφο. Ἐκδόσεις Τά σύγχρονα προβλήματα. Διογένης, Ἀθήνα 1979
2. Δημήτρης Παναγιωτάτος: Ὁ Φανταστικός Κινηματογράφος. Ἐκδόσεις Δέκα.
3. Γιάννης Σολδάτος: Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου. Ἐκδόσεις Αἰγόκερως.
4. Σ.Μ. Ἀϊζενστάϊν: Ἔργα / 1 — Ἡ Μορφή τοῦ φίλμ (α). Μετάφραση: Νίκος Ε. Παναγιωτόπουλος. Ἐκδόσεις Αἰγόκερως.
5. Τζαίη Λέυντα: KINO, ἱστορία τοῦ Ρωσικοῦ καί Σοβιετικοῦ φίλμ. Μετάφραση: Λουκάς Θεοδωρακόπουλος. Ἐξάντας, Ἀθήνα 1980.
6. Michel Ciment: Le Livre de Losey. Editions Stock-Cinéma.
7. Zean-Pierre Jeancolas: Le cinéma des Français. Editions Stock-Cinéma.
8. Gerard Legrand: Cinémanie. Editions Stock-Cinéma.
9. Jacques Aumont: Montage Eisenstein. Editions Albatros
10. Entretiens avec Joris Ivens par Claire Dévarrieux. Editions Albatros.

Τέλος ἀναφέρουμε καί τό βιβλίο τοῦ Mel Schuster, The Contemporary Greek Cinema, Scarecrow Press, INC. Βιβλίο πού τό ἐνδιαφέρον του εἶναι ἀποκλειστικά κοσμικό, μέ ποικίλες πληροφορίες γιά τούς Ἕλληνες καί τίς Ἑλληνίδες σκηνοθέτες.

Ἔκθεση Κινηματογραφικοῦ βιβλίου

Μία ἐνδιαφέρουσα προσπάθεια γιά νά γίνουν γνωστά τά μᾶλλον ἐλάχιστα, κινηματογραφικά βιβλία πού κυκλοφοροῦν στήν Ἑλλάδα, ἀνέλαβε τό βιβλιοπωλεῖο ΧΝΑΡΙ σέ συνεργασία μέ τούς ἐκδότες καί συγγραφεῖς.

Ἔτσι ὀργανώνει ἔκθεση κινηματογραφικοῦ βιβλίου ἀπό 25 Φεβρουαρίου ἕως 11 Μάρτη στό ΧΝΑΡΙ. Στή συνέχεια ἡ ἔκθεση θά μεταφερθεῖ γιά ἕνα μήνα στό κινηματογράφο ΣΤΟΥΝΤΙΟ. Θά ἐκτεθοῦν κινηματογραφικά βιβλία καί περιοδικά πού ἐκδόθηκαν τό 1923 μέχρι σήμερα καί θά γίνουν εἰσηγήσεις καί ἐνημερώσεις στό κοινό ἀπό συγγραφεῖς.

Κέντρο Ἀνεξάρτητου Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου

Μέ τόν τίτλο αὐτό ἱδρύθηκε γραφεῖο διανομῆς καί προώθησης τῶν ἑλληνικῶν ταινιῶν (ἀνεξάρτητων παραγωγῶν μικροῦ καί μεγάλου μήκους) στό Παράλληλο Κύκλωμα, στό Ἐμπορικό κύκλωμα καί στό Ἐξωτερικό. Οἱ ἐνδιαφερόμενοι παραγωγοί-σκηνοθέτες παρακαλοῦνται νά ἐπικοινωνήσουν μέ τόν Διαμάντη Λεβεντάκο στό τηλέφωνο 36.35.755.

ΛΟΓΩ ΠΛΗΘΩΡΑΣ ΥΛΗΣ ΑΝΑΒΑΛΟΝΤΑΙ ΓΙΑ ΤΟ ΕΠΟΜΕΝΟ ΤΕΥΧΟΣ:

«Τά χοντρά λεφτά, ὁ φόβος καί τ' ὄνειρο τοῦ νά διηγεῖσαι ἱστορίες». (Μιά συνέντευξη μέ τόν Wim Wenders γιά τήν τελευταία του ταινία *Hammet*).

Ἡ ἀρχή μιᾶς ἔρευνας γιά τούς ἀνθρώπους τοῦ κινηματογράφου στήν Ἑλλάδα: συνέντευξη τοῦ διευθυντοῦ φωτογραφίας, Ἀντρέα Μπέλλη στή Μαρία Νικολακοπούλου.

Ἐπίσης στό ἑπόμενο τεῦχος θά ὑπάρχει ἕνα σημαντικό ἀφιέρωμα στόν πολωνικό κινηματογράφο. μέ ἀποκλειστικές συνεντεύξεις τῶν Wajda. Zanussi. Agniesca Holland.

Ἕνα γράμμα στό *ΤΖΑΖ* μέ τίς εὐχές τῶν νεοτέρων

Τό γράμμα πού ἀκολουθεῖ στάλθηκε στό περιοδικό ΤΖΑΖ *σέ ἀπάντηση μιᾶς κριτικῆς τοῦ Σάκη Παπαδημητρίου γιά τήν ἐκπομπή* Τζάζ στό Τρίτο *(τεῦχος 7). Ὁ ἐκδότης τοῦ περιοδικοῦ Κώστας Γιαννουλόπουλος μέ διαβεβαίωσε προσωπικά ὅτι τό γράμμα θά δημοσιευτεῖ καί μάλιστα ὡς ἄρθρο τῆς τακτικῆς στήλης* Ἑλληνικό Χρονικό, *μιά καί τό* Τζάζ *δέ δημοσιεύει ἐπιστολές. Τό γράμμα δέν ὑπῆρχε στό ἑπόμενο τεῦχος καί ἀναγκάζομαι νά τό δημοσιεύσω ἐδῶ. Ἔτσι τό* Τζάζ *κερδίζει τήν καθυστέρηση, ἀλλά ὄχι καί τό δικαίωμα νά μονοπωλεῖ τήν κριτική γιά ἕνα εἶδος μουσικῆς τό ὁποῖο ἀναμφισβήτητα ἀδιαφορεῖ γιά τίς μικρο-διαμάχες πού ὀνειρεύονται οἱ ὑπεύθυνοι τοῦ* Τζάζ *γιά νά προσδώσουν ἕνα χαρακτήρα πολεμικῆς καί «ἐπέμβασης εἰς τήν πολιτιστικήν πραγματικότητα» στό περιοδικό τους. Ἐπωφελοῦμαι ἐπίσης τῆς εὐκαιρίας γιά νά ὑπενθυμίσω στόν Τάσο Φαληρέα (βλ. τό κείμενό του «Καραμανλῆ* roll over *ἤ γράμμα στόν Χρῆστο Βακαλόπουλο», στό* Τζάζ, *τεῦχος 8) ὅτι τό νά βλέπεις* «τά πράγματα ἀπό δημιουργική καί ὄχι ἀπό κάποια ἐξουσιαστική σκοπιά» *ἔχει σάν προϋπόθεση τό διάλογο κι ὄχι τήν γκρίνια. Πρίν λοιπόν ἀρχίσει τό* Τζάζ *τίς συμβουλές καί ἄλλες θαυμαστές διαπιστώσεις (ὅλοι ξέρουμε ὅτι φταίει ἡ ΚΝΕ, παιδιά, ὅτι μᾶς κάθεται στό λαιμό, ὅτι μᾶς ἔδειρε στό Χημεῖο, ὅτι εἶναι χειρότερη ἀπό τήν ἀστυνομία, ἀλλά ἄς προχωρήσουμε καί λίγο παραπέρα, γιατί ἀλλιῶς θά γράφουμε γράμματα ὁ ἕνας στόν ἄλλο ὡς ΚΝΙΤΟ-κρατούμενοι, ἄς ἐρευνήσουμε καί λίγο αὐτά πού μᾶς ἀρέσουν, ἄς παράγουμε καί λίγο ἔργο, δέν βλάπτει) θά ἦταν καλό νά ἀνοίξει τά αὐτιά του καί τίς σελίδες του μπάς καί ταρακουνηθοῦν λίγο τά ἤρεμα νερά τῆς θαλτωμένης πρωτοπορίας. Ἄσε πού μπορεῖ νά γίνει καί καμιά διαμάχη τῆς προκοπῆς.*

Χρ. Β.

ΤΖΑΖΟΛΟΓΙΕΣ

Ποιά μύγα τσίμπησε ξαφνικά τόν Σάκη Παπαδημητρίου κι ἀποφάσισε νά ἐκφράσει δημόσια τήν ἀγανάκτησή του γιά τήν ἐκπομπή *Τζάζ στό τρίτο*, πού ὅπως γράφει ὁ ἴδιος «ὅλο τόν τελευταῖο χρόνο ἀπέφευγε νά ἀκούει;» Τί ἦταν ἐκεῖνο πού ὁδήγησε τό μεγάλο εἰδικό νά ἀνοίξει τό ραδιόφωνό του τήν Πέμπτη στίς 3 Μαΐου («Νά ὅμως πού ἄνοιξα τό ραδιόφωνο», γράφει ὁ ἴδιος καί νά ὅμως πού τό ραδιόφωνο ἦταν συνδεδεμένο μέ ἕνα μαγνητόφωνο ὅπως φαίνεται ἀπό τήν παράθεση ὁλόκληρων κομματιῶν τοῦ διαλόγου στό ἄρθρο) καί νά ὁπλιστεῖ μέ τήν πένα του, τά λεξικά του καί τίς γνώσεις του κοινωνιολογίας γιά νά κατακεραυνώσει δυό ἐρασιτέχνες, μή εἰδικούς, κινηματογραφικούς κριτικούς (μά τί θέλουν αὐτοί ἐδῶ;) πού ἀμείβονται κιόλας (ἔλα Χριστέ καί Παναγία!) γιά τίς ἐκπομπές τους κι ἀντί νά πληροφοροῦν καί νά ἐκπαιδεύουν τό κοινό (διαλέξεις, διαλέξεις, κάτι θά μείνει στό τέλος) κάθονται καί κουτσομπολεύουν καί λένε «ἀόριστες γενικότητες, λόγια κουλτουριάρικης παρέας» (αὐτή ἡ «κουλτούρα» τί ὑποτιμητική ἔκφραση!).

Πρώτη ἐκδοχή αὐτοῦ πού ἐνόχλησε τόν εἰδικό: ἕνα κλεμμένο σῆμα, *οἱ Κλεμμένες στιγμές* τοῦ Ὄλιβερ Νέλσον, μιά λανθασμένη ἀπόδοση ἐθνικότητας καί μιά λανθασμένη τοποθέτηση τῆς δουλειᾶς τῶν Χώουκς καί Γουέμπστερ, ἕνα τράκ. Ἀπό αὐτή, τό κλεμμένο σῆμα, ποιός τό ἔκλεψε ἀλήθεια; Ἐμεῖς ἀπό τόν Σάκη ἤ ὁ Σάκης ἀπ' τή γαλλική ἐκπομπή Jazz dans la Nuit; Μπορεῖ τό δεύτερο. Ἐδῶ ὁ Καρατζάς... Ἀπό τά ὑπόλοιπα, ὁ Μπάντ Φρήμαν εἶναι ἀμερικάνος (μπράβο στίς ἐγκυκλοπαίδειες) ἀλλά, τί τά θέλετε, ἐμένα μοῦ θύμιζε τήν «ξεχασμένη ἐγγλέζικη πάμπ» τό κομμάτι του κι γι' αὐτό ὁ Σάκης δέ λέει τίποτα. Ἀπό τά ὑπόλοιπα τῶν ὑπολοίπων, Χώουκινς καί Γουέμπστερ εἶναι φανερό ὅτι νοσταλγοῦν τήν τζάζ πού γνώρισαν κι ἔπαιξαν τό '30, στά jam sessions ἐδῶ κι ἐκεῖ, ἐμεῖς νοσταλγοῦμε τό '50 (εἴμαστε ἄθλιοι, δέ λέω, ἐδῶ ὁ Κήθ Τζάρετ, ἡ πρωτοπορία... αὐτά τά δύο μαζί μᾶς κάνουν ἕνα δίσκο τοῦ '50 πού ἡ νοσταλγία στήν ἐκτέλεση τόν πνίγει κάτω ἀπ' τό μέλι (ἄλλωστε, Σάκη, τί μέ μπλέκεις μέ τό κομμάτι πού διάλεξε ὁ Δανίκας;) Κανείς δέν εἶπε ὅμως ὅτι Χώουκινς καί Γουέμπστερ νοσταλγοῦν τό '50. Αὐτά τά ἐξήγαγε ὁ εἰδικός.

Δεύτερη ἐκδοχή αὐτοῦ πού ἐνόχλησε τόν εἰδικό: ἡ ἀπουσία ἑνός ἄλλου εἰδικοῦ. Διότι βέβαια ὁ εἰδικός εἶναι εἰδικευμένος καί ὅταν ὁ καταμερισμός τῆς ἐργασίας χάνεται ἀπό τά μάτια του, τότε αἰσθάνεται νά ἀπειλεῖται καί πάσχει ἀπό μανία καταδίωξης. Ὁ καθένας στό πόστο του! Οἱ κινηματογραφικοί κριτικοί νά μιλᾶνε γιά τόν κινηματογράφο, οἱ τζαζολόγοι γιά τήν τζάζ καί τό ραδιόφωνο νά παραχωρήσει μιά αἴθουσα στόν καθένα γιά νά μορφώνει ὁ ἕνας τόν ἄλλο καί νά συγγράφουν ὅλοι μαζί τήν ἐγκυκλοπαίδεια. Ἔτσι θά κλείσουν καί οἱ ἐρασιτεχνικοί στούς ὁποίους μιλᾶνε περί ἀνέμων καί ὑδάτων διάφοροι μαθητές, οἱ ὁποῖοι δέν ἔχουν εἰδικευτεῖ ἀκόμα σέ διάφορα μουσικολογικά Πανεπιστήμια καί ΚΑΤΕ... Ὅλοι αὐτοί πρέπει νά φυλακιστοῦν γιατί ἀπασχολοῦν τά κύματα, καί τά βαπόρια τῆς γνώσης δέν μποροῦν νά κυλίσουν ἄνετα. «Παράγουν συγχύσεις καί παρερμηνεῖες» (Λές καί ἡ τζάζ παράγει ξεκαθαρίσματα καί ἑρμηνεῖες. Λές καί σήμερα ὁ κίνδυνος εἶναι ἀπ' τή σύγχυση καί ὄχι ἀπό τήν τεράστια ἐκστρατεία ἱεράρχησης, τακτοποίησης, κατάταξης καί γυαλίσματος τήν ὁποία ἔχουν νά ὑποστοῦν τό ρόκ καί ἡ τζάζ σέ μαζική κλίμακα. Λές καί ὁποιαδήποτε λαϊκή μουσική δέ θεωρήθηκε πάντα βρώμικη, βάρβαρη καί ἀπαίσια, λές καί ἡ παρουσία της θά ἔπρεπε νά μυρίζει λοῦστρο καί νά φοράει τά καλοκαθαρισμένα γυαλιά τοῦ εἰδικοῦ).

Τέλος τσιτάρω ἕνα ἀπόσπασμα ἀπό κείμενο τοῦ Σάκη Παπαδημητρίου, στό *ΤΖΑΖ ἀρ. 3, γιά δυό συναυλίες τῆς* ECM στό Μόναχο, ἀπόσπασμα πού ἀναφέρεται στούς Ὄρεγκον καί πού μᾶς βοηθάει νά καταλάβουμε τί ἐνόχλησε τόν εἰδικό: «Τά πρόσωπά τους ἔλαμπαν, τά βλέμματα τους διασταυρώνονταν σ' αὐτή τή μέθεξη ἤχων, τά περιττά, τόση ἠρεμία στίς κινήσεις τους, τόση εἰρωνική διάθεση — *τέτοια μουσική τίς μέρες πού κηδεύτηκε ὁ Σλέγερ καί ἡ ὁμάδα Μάινχοφ.* (ἡ ὑπογράμμιση δική μου — Χρ. Β.). Μιά μουσική πού σηκώνεται πάνω ἀπ' αὐτό τόν κόσμο, σέ τραβάει μακριά ἀπ' τήν καθημερινή γκρίνια, σέ καθαρούς τόπους, σέ μιά ἰσορροπημένη πληρότητα ἤχων, πού δέ σέ ναρκώνει, ἀλλά πού σέ στρέφει πρός τά μέσα σου νά κοιταχτεῖς μέ ξεθουλωμένο μυαλό νά πλέει ἐλεύθερο, νά κρατιέται μετέωρο ἀπό ἀκουστικές κλωστές».

Μάλιστα: μιά μουσική τουμποφλό δηλαδή πού συνήθως ἀπουσιάζει ἀπό τήν «Τζάζ στό Τρίτο», ἐκπομπή πού εἶναι (ἦταν, τί λέω, ξέχασα ὅτι ἀποχώρησα) ἀπελπιστικά καθημερινή καί γκίνη. Τρεῖς τύποι συζητᾶνε γιά δίσκους πού γουστάρουνε; Καρατομῆστε τους.

Χρῆστος ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ

Υ.Γ.: ἡ τελευταία δήλωση τοῦ Σάκη γιά τό Τρίτο Πρόγραμμα μοῦ μοιάζει τό ἰδανικότερο παράδειγμα γιά τήν περιγραφή τῆς φροϋδικῆς θεωρίας τῆς «ἀπάρνησης» (dénégation), καλή εὐκαιρία γιά τούς «ἄσχετους ἀπό τζάζ» ψυχαναλυτές.

Παροράματα

Στό κείμενο τοῦ Ζάν Φρανσουά Λυοτάρ τοῦ προηγούμενου τεύχους πρέπει νά γίνει ἡ ἑξῆς συμπλήρωση στή σελίδα 78, στή δεύτερη στήλη καί πρίν τήν ἕβδομη γραμμή ἀπό κάτω: «... σέ κείμενα ὅπως τό ... Entwurf einer Psychologie τοῦ 1895 μένει θαμ...μένη καί παραγνωρισμένη...

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΒΕΝΕΤΙΑΣ 1979

Ένα φεστιβάλ διχασμένο, πολύχρωμο καί ἐπαρχιακό

τοῦ Γιώργου Μπράμου

Τό ξανάνοιγμα τῆς Mostra Del Cinema στήν Βενετία ἦταν φέτος γιά πολλούς ἀκόμα ἕνας «ἱστορικός συμβιβασμός». Ὁ νέος διευθυντής Carlo Lizzani εἶναι μέλος τοῦ κομμουνιστικοῦ κόματος, σκηνοθέτης καί ἱστορικός τοῦ κινηματογράφου, πρόσωπο πού κατά κάποιο τρόπο εἶχε μιά γενική παραδοχή γι' αὐτή τήν κρίσιμη χρονιά τῆς Mostra.

Δέκα μέρες στήν Βενετία, στριμωγμένοι στό φασιστικό Palazzo, τά μάτια μας παράπαιαν ἀπό τό Hôtel De Bains, στό Exelsior κι' ἀπό κεῖ στό Casino, ἕνα ἐπικίνδυνο παιχνίδι τῶν αἰσθήσεων πού τἄχαναν μέσα σέ τόσους ρυθμούς, τόσες ἀπόψεις, τόση ὀμορφιά καί τόση ἀσχήμια...

Ἔτσι ὅταν τά φῶτα σβύσανε— ὅπως γράφανε κάποτε οἱ κοσμικογράφοι — σέ μιά ἀπόπειρα νά μιλήσουμε γιά τόν κινηματογράφο, τή μελαγχολία τῆς Βενετίας καί τό ξέφτισμα τοῦ μύθου, δέν εἴχαμε παρά μιά διαπίστωση: Ἡ Mostra φέτος ἦταν διχασμένη (ὅπως ἡ Βενετία διχάζεται στό Mestre μέ τούς κόκινους προλετάριους καί τήν πόλη μέ τά κανάλια, τούς τουρίστες καί τούς παρωχημένους εὐγενεῖς) πολύχρωμη (ὅπως οἱ ρυθμοί αὐτῆς τῆς πόλης) καί ἐπαρχιακή (κλεισμένη στόν ἑαυτό της, γεμάτη ἔπαρση γιά τή μετριότητά της, ἀποκοιμισμένη στίς παλιές δόξες της).

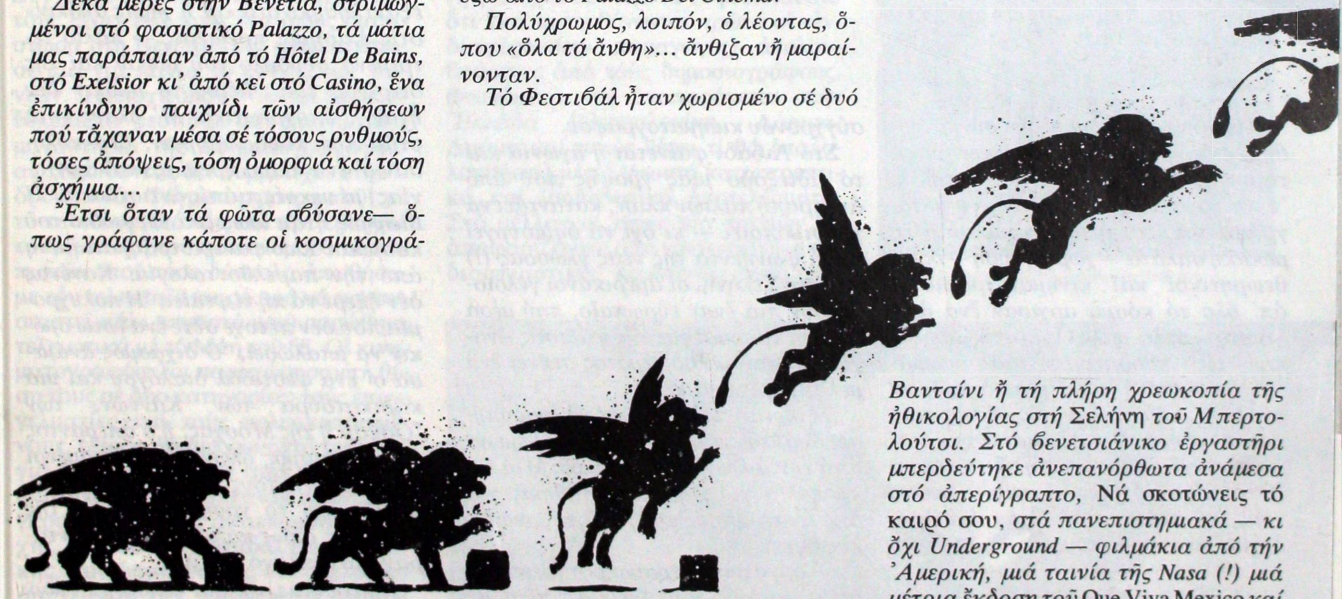
Πολυχρωμία
ὄχι πολυφωνία

Στό σκίτσο τοῦ Milton Klaser ὁ λέοντας ἔχει ἄσπρες, μπλέ, κόκινες βοῦλες καί μοιάζει νά θέλει νά δραπετεύσει ἔξω ἀπό τό Palazzo Del Cinema.

Πολύχρωμος, λοιπόν, ὁ λέοντας, ὅπου «ὅλα τά ἄνθη»... ἄνθιζαν ἤ μαραίνονταν.

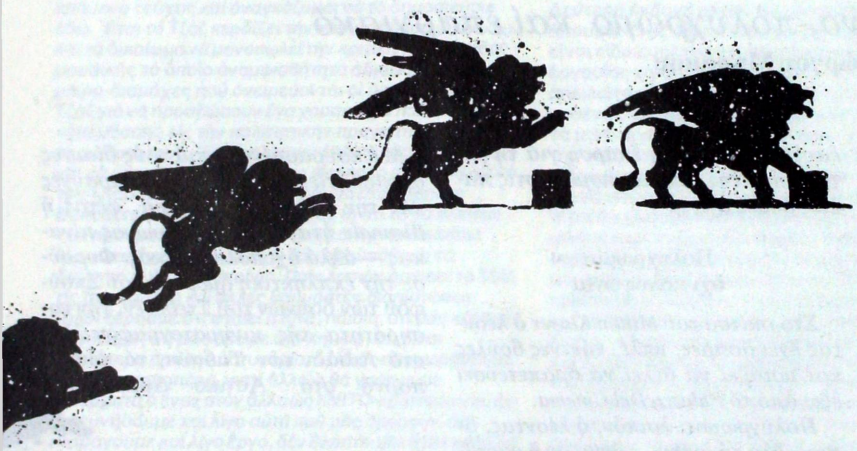
Τό Φεστιβάλ ἦταν χωρισμένο σέ δυό σειρές — στήν Α προβλήθηκαν φίλμς «καθιερωμένων» δημιουργῶν, ἐνῶ στό «βενετσιάνικο ἐργαστῆρι» στήν Β σειρά, εἴδαμε ταινίες νέων κινηματογραφιστῶν καί μερικά ἀριστουργήματα, ὅπως π.χ. Στράουμπ, πού ἡ μοίρα τους θαρρεῖς καί εἶναι νά περιφέρονται ἀπό Φεστιβάλ σέ Φεστιβάλ γιά νά δείχνουν στούς χορτασμένους κινηματογραφόφιλους (;) τό ἄλλο πρόσωπο τοῦ ἐφιάλτη.

Μέ κουρασμένους πιά τούς βίαιους ἀμφισβητίες τοῦ σινεμά, τίς κραυγές καί τήν ἄρνηση ἀπόμακρα, φέτος ἡ Biennale ἦταν ἕνας πολύχρωμος πίνακας — ἀλλά ὄχι πολυφωνικός. Φοροῦσε τήν ἐκπληκτική ὀμορφιά τοῦ Σκοῦφου τῶν βουνῶν τοῦ Στεβενέν, τήν νοσηρότητα τῆς κινηματογραφοφιλίας στό Λιβάδι τῶν Ταβιάνι, τό κρυφόπορνό στό Ἀστικό Δράμα τοῦ Βαντσίνι ἤ τή πλήρη χρεωκοπία τῆς ἠθικολογίας στή Σελήνη τοῦ Μπερτολούτσι. Στό βενετσιάνικο ἐργαστῆρι μπερδεύτηκε ἀνεπανόρθωτα ἀνάμεσα στό ἀπερίγραπτο, Νά σκοτώνεις τό καιρό σου, στά πανεπιστημιακά — κι ὄχι Underground — φιλμάκια ἀπό τήν Ἀμερική, μιά ταινία τῆς Nasa (!) μιά μέτρια ἔκδοση τοῦ Que Viva Mexico καί τῶν ταινιῶν τοῦ Στράουμπ καί τῆς Ντυράς.



Ὅλα αὐτά ἔμειναν ἔτσι, βοῦλες μέ χρώματα, ὅπως ὁ λέοντας. Τό πολύχρωμο φόρεμα, μ' ὅλες τίς μικρές ἀριστουργηματικές πτυχές του, δέν εἶχε καμιά κεντρική ἄποψη, ἔμοιαζε περισσότερο μ' ἕνα κουρέλι φτιαγμένο ἀπό «ὅτι νἄναι», ὑπακούοντας σέ κάποια «μυστήρια» ἀνάγκη νά στηθεῖ — πάση θυσία — ἡ Mostra.

la Biennale Venezia 24 Agosto/5 Settembre 1979 Mostra internazionale del cinema



Αὐτή ἡ πολυχρωμία δέν συγκροτήθηκε ποτέ σέ μιά ὁλοκληρωμένη πρόταση γιά τό χαρακτῆρα τοῦ Φεστιβάλ. Ἔτσι τό συνέδριο γιά τόν κινηματογράφο τοῦ '80, ὁλοκλήρωσε αὐτή τή ρωσική σαλάτα — χωρίς γεύση — ὅπου θεωρητικοί καί κινηματογραφιστές ἀπ' ὅλο τό κόσμο αρχισαν ἕνα ἀτέλειωτο «μπλά-μπλά» γιά τήν πορεία καί τίς προοπτικές τοῦ σινεμά. Ἐκπρόσωποι ἤ ὑπολείματα διαφόρων σχολῶν, ἀπάγγειλαν τίς θέσεις του, καί πουθενά δέν διαπιστώθηκε κάποια σύγκρουση, τριβή ἤ σύνθεση. Ὅλοι εἶχαν ὀχυρωθεῖ στίς ταμπέλες τους, τά στρατόπεδα εἶχαν πιά ἀποδεχθεῖ τά σύνορά τους.

Διχασμός

Ἐπιλεγμένες νά ἐγκαινιάσουν (τό Λιβάδι τῶν Ταβιάνι), νά κορυφώσουν (ἡ Σελήνη τοῦ Μπερτολούτσι) καί νά κλείσουν (Ὄργκο τοῦ Ποντεκόρβο) τή Mostra, οἱ τρεῖς αὐτές ταινίες ἔδοσαν ἕνα στίγμα στή σημερινή κρίση τοῦ σινεμά.

Εἰδικότερα τά φίλμ τῶν Ταβιάνι καί τοῦ Μπερτολούτσι εἶναι δύο ὁριακές — κατά τή γνώμη μου — ταινίες τοῦ σύγχρονου κινηματογράφου.

Στό Λιβάδι φαίνεται ἡ ἀγωνία καί τό ἀδιέξοδο μιᾶς γραφῆς πού ἀπό ἀνατροπή παλιῶν κλισέ, καταντάει νά χρησιμοποιεῖ — κι ὄχι νά δημιουργεῖ — τά φωνήεντα τῆς νέας γλώσσας (!) καί στή Σελήνη, οἱ ἀμερικάνοι γελοιοποιοῦν πιά ἕναν εὐρωπαῖο, πού μέσα ἀπό τή νοσηρότητα τῆς φάλτσας ἀνάγνωσης τοῦ μελοδράματος στήνει ἕνα μελό, χωρίς δράμα.

Ἡ Mostra προσπάθησε νά ἰσοροπήσει ἀνάμεσα σ' αὐτά τά ὅρια. Τί ἔμεινε ἀπό τήν ἀμφισβήτηση τοῦ 68; Μιά νεκροφιλία γιά ὅ,τι καταχτήθηκε, γιά ὅ,τι ἀνατράπηκε καί γιά ὅ,τι ξανακαλύφθηκε;

Οἱ ὀργανωτές, τρομοκρατημένοι μέσα σ' αὐτούς τούς βάλτους πέταξαν στό τέλος — μ' ἕνα δημοψήφισμα ἀνάμεσα στό κοινό — ἕνα πλαστό ἐρώτημα — σημάδι ὅτι ἡ σύγχισή τους ἔφθασε στό ἀπροχώρητο. Τό '80 μέ ἤ χωρίς λέοντα; Τό ρίσκο μετατοπίζεται, ὁ κομφορμισμός ἀγωνιᾶ πάντοτε γιά συνενόχους, ποιός ἀπό σᾶς κύριοι προτιμᾶ τόν Μπερνάρντο καί ποιός λατρεύει τούς Paolo καί Vittorio. Ὅλα ψηφίζονται, ταξινομοῦνται, ἀξιολογοῦνται...

Ἔτσι ὁ Γκοντάρ μέ τό Video καί ὁ Στράουμπ δέν εἶναι παρά ὁ μαϊντανός, οἱ ἄδειες αἴθουσες, ὅπου πρσβάλλονται οἱ ταινίες τους γεννᾶ μελαγχολία σ' ὅσους ἐπιμένουν ὅτι τά μάτια τῶν θεατῶν εἶναι ἕνα ἀστείρευτο πηγάδι, ὑπονομευμένο ἀπό τά κομπρεσέρ τοῦ μικροαστικοῦ καί εὔπεπτου λαϊκισμοῦ.

Ὡστόσο στό Φεστιβάλ ὑπῆρξαν καί βόμβες. Ἀπό κεῖνες τίς κρυφές, βραδυφλεγείς, ἀνύποπτες βόμβες τοῦ Nicholas Ray. Ἤ τίς ἄλλες, τίς γοητευτικές τοῦ Marcel Pagnol.

Γνωρίζοντας ἐκ τῶν προτέρων τό βελησνεκές τους εἶχαν ὅλοι τήν ἴδια ἀγωνία: Τελικά ἡ φετεινή Biennale μήπως εἶναι μιά ἀκόμα ταυτολογία γιά τήν ἔμπνευση καί τό ἱερό δέος πού πάντα μᾶς δώριζαν τά «ἱερά τέρατα;»

Ἐπαρχία

Γιατί ἀπ' ὅτι φάνηκε ὅλος ὁ καϋμός ἐξαντλήθηκε στό «μέ ἤ χωρίς σμόκιν» στίς ἐπίσημες πρεμιέρες — παλιό τετριμένο σύμβολο τοῦ μύθου καί τῆς βιτρίνας του. Φέτος τό σμόκιν δέν ἦταν... ὑποχρεωτικό. Μ' ὅλους τούς στάρ πού κουβαλήθηκαν, ὅλα κύλησαν σ' ἕνα κλίμα ἠρεμίας (καί ἀμηχανίας) μέ νεκρές πιά τίς ἀντιστάσεις. Ἡ Biennale ἦταν ἴσως ἕνα ἐπεισόδιο τοῦ κοσμικοῦ Lido φανερά τραυματισμένη ἀπό τήν παρελθοντολογία. Κανένας δέν ἤξερε νά πῆ τί φταίει; Ἡ πολυχρωμία πού δέν πέτυχε οὔτε ἕνα ἔστω σμόκιν νά μπαλώσει; Ὁ διχασμός ἀνάμεσα σ' ἕνα φεστιβάλ διαλόγου καί μιά καρικατούρα τῶν Καννῶν, τῶν Ὄσκαρ ἤ τῆς Μόσχας; ἤ ὁ ἀπέραντος ἐπαρχιωτισμός ὅλων, πού κλεισμένοι στίς ἀπόψεις τους ἔπαιξαν στόν κινηματογράφο τό νοσηρό παιχνίδι τῆς ρουλέτας ὅπως κάποιοι ἄλλοι πόνταραν στό διπλανό Καζίνο;

Κρατώντας κάποια σπίθα χιοῦμορ τά παιδιά τῆς κλάκας χειροκρότησαν μιά γριά Βενετσιάνα πού ἔφτασε στήν ἐπίσημη πρεμιέρα κουνιστή, κουτσαίνοντας ἐλαφρά γιατί εἶχε σπάσει τό τακοῦνι της.

Τό παλιό πρόσωπο τῆς Mostra Internationale Del Cinema εἶναι ρυτιδιασμένο — καί τό καινούργιο ποῦντο;

Γ. Μπρᾶμος

Μεταφορές

τοῦ Χρήστου Βακαλόπουλου

Ἂν ὑπάρχουν σήμερα τά φεστιβάλ, ὅπως ὑπῆρχαν χτές οἱ ἐμποροπανήγυρεις, αὐτό ὀφείλεται μόνο στή δυνατότητα τοῦ ταξιδιοῦ. Μέ τήν πάροδο τοῦ χρόνου, ἡ ἐμμονή τοῦ ταξιδιοῦ, ἡ γλυκιά δίνη ἑνός πραγματικοῦ γύρου τοῦ κόσμου πού θά ἐπαναλαμβανόταν αὐτούσια κάθε χρόνο, ἀνανεώνοντας μόνο τά μεταφορικά μέσα, περνώντας ἀπό τίς ἴδιες στάσεις, παρέσυρε τούς φεστιβαλιστές (ὁ Μιχάλης Δημόπουλος εἶναι ὁ περισσότερο ἀρμόδιος στό *Σύγχρονο* νά μιλάει γι' αὐτούς, μιά καί τούς ξέρει ἕνα πρός ἕνα ὅπως διαπίστωσα στή Βενετία) καί ἀντικατέστησε μιά γιά πάντα τό κυνήγι τῶν ταινιῶν. Ἡ ἐποχή ὅπου ὁ Ἀντρέ Μπαζέν ἔβλεπε τά φεστιβάλ σάν πραγματικά μοναστήρια τῆς κινηματογραφοφιλίας, νοιώθοντας ὅτι συμμετέχει στήν ἵδρυση ἑνός Τάγματος μοναχικοῦ, μέ τό τελετουργικό του καί τήν ἱεραρχία του, ἡ ἐποχή τοῦ φανατισμοῦ καί τῶν πιστῶν (πού τόσο δύσκολα ἀπωθήσαμε τόν τελευταῖο καιρό, γιά νά παρουσιαστεῖ πάλι μπροστά μας) σαρώθηκε τελειωτικά μέ τό Μάη τοῦ 68. Οἱ κινηματογραφόφιλοι παραχώρησαν τή θέση τους σέ δύο κατηγορίες: τούς ἐπαγγελματίες καί τούς πολιτικοποιημένους, ἐξίσου ἀδιάφορους καί τούς δύο γιά ὅσα συμβαίνουν στήν ὀθόνη. Τά φεστιβάλ μεταβλήθηκαν σέ τόπους συγκρούσεων χωρίς ἀντικείμενο διαμάχης, λίγο σάν τό φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, πού ὑπακούοντας στό συλλογικό ἀσυνείδητο δέν μπόρεσε νά ξεφύγει ἀπ' τόν κανόνα.

Ὡστόσο, σήμερα, μέ τό τέλος τῆς «πολιτικοποιημένης δεκαετίας», τά φεστιβάλ ἔχασαν κάθε ταυτότητα, προσχωρώντας ἀποφασιστικά στήν ἐποχή τῆς *προσομοίωσης*. Μερικά μιμοῦνται τήν κινηματογραφοφιλία, ἤ ἀκόμα περισσότερο, διάζονται νά παράγουν ὅπως – ὅπως μιά κινηματογραφοφιλία «ἐκ τῶν ἄνω», πλασάροντας 10, 20, 40 ἤ 50 δημιουργούς κάθε χρόνο. Καί οἱ πολιτικοποιημένοι ἐπαγγελματίες (νέα κατηγορία, πού προῆλθε ἀπό τήν ἐκμετάλλευση τῶν δύο προηγούμενων, ἡ πιό μισητή πού γνωρίζω) μπαίνουν στό χορό καί μᾶς ραντίζουν τακτικά, μέσα ἀπό τίς ἀνταποκρίσεις τους, μέ τό παραμύθι τῆς «ποιότητας». Δέν ὑπάρχει τίποτα νά ἀνακαλύψει πιά κανείς, νά ὑποψιαστεῖ ἔστω, ὅπως τήν ἐποχή πού ὁ Μπαζέν ἔδινε τή μάχη γιά τό Ροσελίνι. Οἱ ταινίες κάνουν τό γύρο τῶν φεστιβάλ (ἡ ἐπιτυχία τῶν Καννῶν ὀφείλεται στό ὅτι ἐκεῖ κατευθύνονται *πρῶτα* οἱ «ἐνδιαφέρουσες» παραγωγές) ἀκολουθούμενες ἀπό τούς δημοσιογράφους. Φαινόμενο πού ἀναπαράγεται στήν Ἑλλάδα (Θεσσαλονίκη, Λάρισα, Δράμα καί ποιός ξέρει τί θά ἐπακολουθήσει) μέ τά γνωστά καταστρεπτικά καί ἰσοπεδωτικά ἀποτελέσματα. Στό μέλλον οἱ τύχες τῶν ταινιῶν θά ἀποφασίζονται ἀπό τήν ἱκανότητα τῆς διαφημιστικῆς καμπάνιας τους (καί

Ἡ Isabella Rossellini στό *Λιβάδι* τῶν Ταβιάνι

Ὁ Μικέλε Πλασίντο καί ὁ Σαβέριο Μαρκόνι στό *Λιβάδι* τῶν Ταβιάνι

Ἡ Τζίλ Κλαίημπουργκ καί ὁ Μάθιου Μπάρν στό *Φεγγάρι* τοῦ Μπερτολούτσι

France, Tour Détour Deux enfants, τοῦ Ζάκ Λύκ Γκοντάρ

ὑπάρχουν πολλῶν εἰδῶν διαφημιστικές ἐκστρατεῖες, πού διαλέγουν ἡ κάθε μιά τό πεδίο της: «πρωτοπορία», «ἐμπορική ταινία μέ ποιοτικά στοιχεῖα», «ἐθνικός κινηματογράφος», «ταινία δημιουργοῦ», καί πάει λέγοντας). Οἱ διεθνεῖς κινηματογραφικές ἐκδηλώσεις θά ἀνοίξουν τά κουτάκια τους: ρετροσπεκτίβες γιά τούς κινηματογραφόφιλους, πρόγραμμα πειραματισμῶν γιά τούς περίεργους, ἐπίσημο πρόγραμμα γιά τούς δημοσιογράφους.

Κάπως ἔτσι εἴδαμε τό φεστιβάλ Βενετίας μέ τόν Γιῶργο Μπράμο καί τό Γιάννη Μπακογιαννόπουλο (συμφωνία 90%), ἀλλά ὄχι καί μέ τόν Νίνο Φένεκ Μικελίδη (διαφωνία 95%). Πολύ (ἀπελπιστικά πολύ) μετά τίς Κάννες, μέ μιά ρετροσπεκτίβα Μαρσέλ Πανιόλ ἄψογη καί συγκλονιστική, μέ δύο φίλμ τοῦ Νίκολας Ραίη (*Party Girl, Wind Over the Everglades*) καί τά τελευταῖα δείγματα δουλειᾶς τῶν Στράουμπ / Ὑγιέ, Ρομέρ καί Ντυράς, ἡ Βενετία ἐπιβεβαίωσε ὅτι τό παλιό εἶναι πάντα καινούριο (τό πρόβλημα εἶναι πῶς νά τό ἀναγνωρίσεις, ἱκανότητα πού χάνεται κάτω ἀπ' τό βάρος τῆς ἄποψης γιά τήν «κινηματογραφική κληρονομιά» καί τήν ἀπουσία γούστου, πραγματική μάστιγα τῶν φεστιβαλιστῶν) καί τό καινούριο εἶναι πάντα πολύ μπροστά καί ταυτόχρονα, πολύ πίσω ἀπό τόν κινηματογράφο πού βλέπουμε σήμερα (Στράουμπ, Ρομέρ καί Ντυράς, οἱ σύγχρονοι *ἐφευρέτες*, στήν κυριολεξία).

Τί μένει λοιπόν; Τό ταξίδι. Ἀπ' τήν Ἀθήνα στή Βενετία καί πάλι πίσω μέ ΙΧ, ἀεροπλάνο, ταξί, τραῖνο, βαπορέτο, τραῖνο, ταξί, ἀεροπλάνο, ταξί. Τά μεταφορικά μέσα μποροῦν νά ἐναλάσσονται καί ἡ μεγάλη οὐτοπία εἶναι νά ἀντιληφθεῖς κάπως ἔτσι καί τίς σύγχρονες ταινίες, ἐπιφανειακά κατακερματισμένες καί ἀπελπιστικά ἴδιες στή χειρονομία τους. Ὁ γύρος τῶν φεστιβάλ εἶναι πράγματι ὁ γύρος τοῦ κόσμου, ἀλλά ἑνός κόσμου τρομακτικά σύγχρονου, ὅπου οἱ στάσεις μοιάζουν σάν σταγόνες νεροῦ, κάπως σάν τίς ἀφίσες τῶν πόλεων στό *Πλαίη-Τάιμ* τοῦ Ζάκ Τατί. Ἄς ἀνακαλύψουμε λοιπόν αὐτό πού μᾶς ἔμεινε: τά μεταφορικά μέσα.

Ι.Χ. ἀπό τήν Ἰταλία: τό μεγάλο μποτιλιάρισμα

Τίτλος τῆς *Republica*, γιά τίς ἰταλικές ταινίες στή Mostra: *«Ἄν τό πολιτικό στοιχεῖο δέν σᾶς κάνει νά γελᾶτε, μπορεῖτε νά κλάψετε μέ τό προσωπικό»*. Εὔστοχη νύξη γιά τήν «ἐπιστροφή» τῶν ἰταλικῶν ταινιῶν (Ταβιάνι καί Μπερτολούτσι συμπεριλαμβανομένων) στά «προσωπικά» θέματα, διαδικασία πού χαρακτηρίζεται ἀπό αὐτό πού ὁ Στράουμπ ὀρθά ὀνομάζει «μικρο-ιδέες τῶν δημιουργῶν». Δέν πιστέψαμε ποτέ στό *Σύγχρονο*, στήν ὕπαρξη ἑνός πολιτικοῦ κινηματογράφου ὡς αὐτόνομου εἴδους καί δέν ἔχουμε κανένα λόγο νά παρασυρθοῦμε σήμερα ἀπό τή μόδα τῶν προσωπικῶν ταινιῶν: οἱ ἰταλικές ταινίες στή Βενετία ἀπέδειξαν περίτρανα ὅτι ὁ διαχωρισμός λίγα ἔχει νά κάνει μέ τή *κινηματογραφική ἐργασία* κάθε ταινίας.

Στό *Λιβάδι* τῶν ἀδελφῶν Ταβιάνι, γιά παράδειγμα, τό θέμα δέ θά μποροῦσε νά εἶναι πιό «πολιτικό»: ἕνα νεολαιίστικο τρίγωνο, ἐκεῖνος, ἐκείνη καί ὁ ἀριστεριστής συγκρούεται α) μέ τήν ἀντίληψη τοῦ κινήματος γιά τή ζωή στήν ἐπαρχία β) μέ τήν ἀντίληψη τοῦ κινήματος γιά τόν ἔρωτα, τήν οἰκογένεια, τίς ἐλεύθερες σχέσεις γ) μέ τήν ἀντίληψη τοῦ κινήματος γιά τή φυγή, τό θάνατο, τόν κινηματογράφο, τρία πράγματα πού μοιάζουν τρομακτικά καί πού οἱ διανοούμενοι Ταβιά-

νι τά παρομοιάζουν σωστά. Ἐκεῖνος εἶναι δικαστής, ἐκείνη εἶναι ἡ Ἰζαμπέλα Ροσελίνι, ὁ ἀριστεριστής εἶναι ὁ ἀριστεριστής καί ἡ ταινία παλεύει μέ τό δέος της ἀπέναντι στό κινηματογράφο (Ροσελίνι, Ζάκ Ντεμύ).

Τί εἶναι αὐτό πού ἐνοχλεῖ (ἀκού μέ ἐνοχλεῖ;) Ἡ ἀβεβαιότητα τῆς ματιᾶς. Σέ μιά σειρά ἀπό πλάνα, ἡ κάμερα ἀποκαλύπτει κάποιο στήριγμα (συνήθως τόν πρωταγωνιστή Σαβέριο Μαρκόνι) μέσα ἀπό μιά *ἐντύπωση ἀπόστασης*. Ἀναδιπλασιασμός τῆς σκηνοθετικῆς ματιᾶς ἀπαράδεκτος, γιατί κουβαλάει πάνω του ὅλες τίς ἁμαρτίες τοῦ μοντερνισμοῦ: θεατρικοποίηση ἐκ τῶν ὑστέρων, πολλαπλασιασμός τῶν ἀφηγηματικῶν τίκ (συσσώρευση), κατάδειξη τοῦ ἄχρηστου, τοῦ ἀνώφελου νά καταδειχθεῖ (ἕνα πρόσωπο στό σινεμά παίρνει ἀπόσταση μόνο ἀπό τό ἴδιο του τό σῶμα, βλέπε τόν — ὤ, πόσο ἀπαραίτητο — Ρενουάρ). Μέ τό *Λιβάδι* κατάλαβα τί εἶναι αὐτό πού μέ ἐνοχλεῖ στόν κινηματογράφο τῶν Ταβιάνι (καί πού τό *Κάτω ἀπό τόν ἀστερισμό τοῦ σκορπιοῦ*, πού προβλήθηκε στήν Ἀθήνα, μοῦ τό ἐπιβεβαίωσε) καί ἐπίσης γιατί τό ἀπωθοῦσα: πρόκειται γιά ἕνα κινηματογράφο τῆς ἀπόστασης ἀνάμεσα στά πράγματα (κι ὄχι στό ἐσωτερικό τῶν πραγμάτων) πού ἀποθεώθηκε γιατί πατοῦσε γερά σέ ἕνα μηχανισμό ἀποστάσεων στό ἐσωτερικό τῆς σκηνοθεσίας *(Πατέρας ἀφέντης)*. Οἱ Ταβιάνι ἐνδιαφέρονται περισσότερο γιά τό διάστημα πού χωρίζει ἡ κάμερά τους ἀπό τά σώματα πού κινηματογραφεῖ (διάστημα ὄχι χωρικό, ἀλλά πού θά χαρακτήριζε μιά *ἀντίληψη* τοῦ σώματος) παρά γιά τήν ἴδια τή κάμερα ἤ τά σώματα. Ἀποτέλεσμα: ὅσο ἐνδιαφέροντα κι ἄν εἶναι τά σενάρια (κι αὐτό ἐδῶ εἶναι, δέν ὑπάρχει ἀμφιβολία), ὁ θεατής μπλέκεται σέ μιά διάταξη *δεδομένη*, ἔχει τήν αἴσθηση ὅτι δέν μπορεῖ νά κάνει τίποτα, μετατοπίζει τή ταύτισή του ἀπό τή δράση στήν ἴδια τή διάταξη, ἀλλά αὐτή εἶναι ἡ τελευταία του εὐκαιρία. Καμιά πραγματική ἀπόσταση λοιπόν (χωρική καί ψυχολογική) παρά μόνο ὁ ἀπόηχός της, κατεστραμμένος κι αὐτός ἀπό τό ντουμπλάρισμα (οἱ ἦχοι στίς ἰταλικές ταινίες τείνουν στήν ἀνυπαρξία, οἱ διάλογοι ἐκπέμπονται ἀπό κάποια θεία δύναμη).

Δέν θά μιλήσω γιά τή *Σελήνη* τοῦ Μπερτολούτσι, μιά καί τήν εἶδα σέ φοβερά κακές συνθῆκες (ψυχολογικές), ἔχοντας χάσει τήν ἐπίσημη προβολή.

Ὁ Πάολο Σινάνι καί ὁ Μάουρο Μόνι στό *Dalla Nube Alla Resistenza* τῶν Στράουμπ – Ὑγιέ

Dalla nube alla Resistenza (Στράουμπ / Ὑγιέ)

Ἡ συνάντηση τῶν Στράουμπ / Ὑγιέ μέ τόν Παβέζε σέ ἀφήνει κατάπληκτο γιατί ἀποκαλύπτει ἐκ τῶν ὑστέρων τή συγγένεια τῶν κινηματογραφιστῶν τοῦ Μπάχ, *τοῦ* Φορτίνι *καί τῶν* Μαθημάτων Ἱστορίας *μέ τόν ἄνθρωπο τῶν λόφων. Κάτι — μήπως πρέπει νά τό ἀποκαλέσουμε «Φύση;» — ἀντιστέκεται στίς τροχιές, πού διαγράφουν οἱ ἄνθρωποι καί τά ἴχνη τους, κάτι πού ὁ Παβέζε ὀνομάζει ἀκατάπαυστα «roccia», βράχο. Ἤδη, πίσω ἀπ' τόν Φορτίνι πού ἀπαγγέλλει τό κείμενό του, σφίγγοντας τή γροθιά, ὑπάρχουν οἱ λόφοι, ἄσπροι, γυμνοί στό θέατρο τῶν Ἀπουανίων καί πίσω ἀπ' τόν χωριάτη πού ἔχει καταταγεῖ στό στρατό τοῦ Καίσαρα στά* Μαθήματα Ἱστορίας, *ὑπάρχει ἡ ροή τοῦ χείμαρρου. Ἡ Roccia.*

Στή ταινία αὐτή μέ τά τόσο διαλεχτά ἀναγκαῖα κάδρα, μέ τίς ἐπίμονες διάρκειες (πού δίνει τό λόγο στή «roccia», ὅπως ὁ Σεζάν ἔλεγε ὅτι ἔδινε τό λόγο στό «βάθος»), ἀντάρτες συζητοῦν περπατώντας σέ μονοπάτια ἤ βλέπουμε μυθολογικά πρόσωπα σκαρφαλωμένα πάνω σέ δένδρα νά ξεπροβάλουν ἀπό πλαγιές. Αὐτό πού κατόπιν ἀνθίζει ἀπ' τήν ἱστορική μοίρα αὐτῶν τῶν προσώπων κι ἀπό αὐτή τή διαλεκτική φύση μέ τούς αἰωνόβιους ρυθμούς, ἡ ταινία μᾶς βοηθάει νά τό δοῦμε ἀλλά καί νά τό ἀκούσουμε τόσο μέσα ἀπ' τό πέρασμα ἀπό τή μιά ἄκρη τοῦ κάδρου στήν ἄλλη, τή τροχιά ἀπ' τόν ἥλιο στή σκιά, ὅσο καί μέσα ἀπό τή διαδρομή, αὐτή τή «φυσική» τοῦ διάλογου: καθισμένοι σ' ἕνα ἁμάξι πού σέρνουν βόδια καί τραντάζεται στό στρωμένο ἀπό χαλίκια μονοπάτι, ὁ Οἰδίποδας καί ὁ Τειρεσίας πορεύονται σιωπηλοί.

Οἱ λόγοι τῶν προσώπων (θεοί, χωρικοί, εὐγενεῖς καί πάλι χωρικοί) διατυπώνουν ὑλιστικές ἀπόψεις, ἀπομακρύνοντας τήν ἰδέα τῶν μακρινῶν ὑπερβατικῶν θεῶν καί στρέφοντας τήν τελετουργία στίς πρακτικές τῆς ἐργασίας (τῆς γῆς).

François Albéra

Ἁπλά καί μόνο αὐτό: ἡ αἰμομιξία στό σινεμά εἶναι παραγωγικό θέμα ἀπ' τή στιγμή πού εἴτε εἶναι διφορούμενη, εἴτε εἶναι ἀπ' τήν πλευρά ἑνός διεστραμμένου ὄντος, τοῦ παιδιοῦ. Ἐδῶ, τίποτα ἀπ' ὅλα αὐτά, τά ναρκωτικά μπλέκονται στή μέση καί ἡ Τζίλ Κλαίημπουργκ δέν πείθει ὡς διάσημη σοπράνο. Στοιχεῖα ἀφόρητα, ὅλα μαζί φυσικά, πού συνθέτουν μιά ταινία γιά τή βραδινή προβολή τῆς ταινίας στό *Ἀττικό* καί τίποτα παραπάνω.

Οἱ ὑπόλοιπες ἰταλικές ταινίες, *Ἕνα ἀστικό δράμα* τοῦ Φλορεστάντο Βαντσίνι, *Ὄγκρο* τοῦ Τζίλο Ποντεκόρβο, *Improviso* τῆς Edith Bruck, *Ammazzare il tempo* τοῦ Mimmo Rafele, «πολιτικές» ἤ «προσωπικές», μοιάζουν μέ τά IX, Φίατ συνήθως, πού βλέπει κανείς ἀκίνητα νά κορνάρουν θορυβωδῶς στά μεγάλα μποτιλιαρίσματα στή Ρώμη. Τό ἕνα πίσω ἀπ' τό ἄλλο, ἀποβλέπουν σέ μιά στιγμή κορύφωσης πού δέν ἔρχεται ποτέ καί ἀναθεματίζουν μέ τίς κόρνες τους τό κυκλοφοριακό, τήν ἴδια στιγμή πού κάνουν πώς ἀγνοοῦν ὅτι ἡ παρουσία τους καί μόνο τό ἔχει προκαλέσει. Δεύτερη αἰμομιξία στόν Βαντσίνι (πού ἐπίσης δέν ὁλοκληρώνεται), βόμβα στό *Ὄγκρο*, δολοφονία στό *Improviso*, σεναριακά προσχήματα πού ποτέ δέν συμβαίνουν κινηματογραφικά, ἀναβάλλονται συνεχῶς καί μεταφέρουν τήν πλή-

ξη μας. Τό μποτιλιάρισμα συνεχίζεται.

Τά ταξί: Γαβρᾶς καί μερικοί ἄλλοι

Ὁ Ὕβ Μοντάν ἀνοίγει τήν πόρτα ἑνός ταξί καί σκορπίζει τά ψώνια τῆς Ρόμυ Σνάιντερ στό δρόμο. Στό *Claire de femme*, κοσμοπολίτικη καί ἐπίσης «προσωπική» ταινία τοῦ Κώστα Γαβρᾶ, ὁ θεατής πηγαίνει μόνο ὅπου θέλει αὐτός κι ἔτσι ἡ ἐμπορική ἐπιτυχία τῆς ὑποδειγματικῆς αὐτῆς ταινίας – ταξί εἶναι ἐξασφαλισμένη. Ὁ Γαβρᾶς κάνει πάντα τό ἴδιο (ἀδιάφορο) σινεμά: στίς προηγούμενες ταινίες του ἡ ἀπειλή ἐρχόταν ἀπό μιά ἀπροσδιόριστη καί μοιραία πολιτική ἐξουσία, ἁπλοϊκά ἰδωμένη, κατακεραυνωμένη ἠθικά. Ἐδῶ τή θέση της καταλαμβάνει ὁ θάνατος καί ἡ ἀρρώστια (ἡ γυναίκα τοῦ Μοντάν αὐτοκτονεῖ, ὁ ἄντρας τῆς Σνάιντερ δέν μπορεῖ νά μιλήσει, ὕστερα ἀπό κάποιο αὐτοκινητιστικό δυστύχημα), καταστροφές πολύ περισσότερο μοιραῖες, πού ἀνταποκρίνονται μέ μεγαλύτερη εὐκολία στά δυτικά πολιτιστικά πρότυπα, πού τά τελευταῖα χρόνια ἐπεξεργάζονται μιά ἐπιστροφή τοῦ θανάτου στόν πραγματισμό τῆς καθημερινῆς ζωῆς καί στά «ἁπλά συναισθήματα», ἀκριβῶς γιατί ὁ θάνατος ἀπόχτησε μέ τήν τρομοκρατία μιά συμβολική διάσταση, δύσκολα ἐλεγχόμενη. Ὁ Μοντάν καί ἡ Σνάιντερ ἀνταποκρίνονται μ' αὐτή τήν ἔννοια ἄριστα στίς ἐπιταγές αὐτῆς τῆς διαδικασίας καθημερινῆς πολιτικῆς τοῦ θανάτου, προσφέροντας δυό γερασμένα σώματα *πού μποροῦν νά ἐπιβιώνουν στίς ὀθόνες* ὡς τέτοια, ἀποτελώντας τροφή γιά τήν ἡδονοβλεψία τῆς μόδας (γέροι καί γριές θά γεμίσουν σέ λίγο τίς ὀθόνες μας καί ἡ ταινία τοῦ Πανουσόπουλου δέν εἶναι παρά μιά ἀρχή).

Ἄλλες ταινίες ταξί: μιά σειρά ἀπό ἀμερικάνικα ἀντεργκράουντ, κάτω ἀπό τό γενικό τίτλο *Antologia Underground USA* πού ἐπιμελήθηκε ὁ Freude Bartlett. Τό ἀντεργκράουντ στήν Ἀμερική φαίνεται ὅτι βυθίζεται σέ μιά προβληματική τῆς *ἀναγνώρισης*, ὅπου σκοπός θά ἦταν ἡ συμμετοχή ἀπ' τή μεριά τοῦ θεατῆ στό ἐπίπεδο μιᾶς γενικῆς ἰδέας γιά τή χειρονομία τῆς κάθε ταινίας. Ἰδιαίτερα τό φίλμ τοῦ Stan Brakhage *The Nightmare Series*, πού περίμενα μέ ἀρκετή περιέργεια, ἐξαντλεῖται στά δύο πρῶτα λεπτά, ὅταν καταλαβαίνει κανείς ὅτι πρόκειται γιά μιά σειρά διπλοτυπιῶν χωρίς κλιμάκωση ἤ ἐξέλιξη. Μοναδική ἐξαίρεση: τό φίλμ τοῦ Bruce Conner *Mongoloid*, πάνω στό γνωστό τραγούδι τῶν Devo, ταινία μοντάζ (ἐπιτέλους!) παλιῶν ἐπικαίρων καί ταινιῶν ἤ διαφημίσεων. Γιά περισσότερες πληροφορίες στό περιοδικό *Σινεμά*, τό ὁποῖο καλό θά ἦταν νά ρίξει μιά ματιά στή Γερμανία...

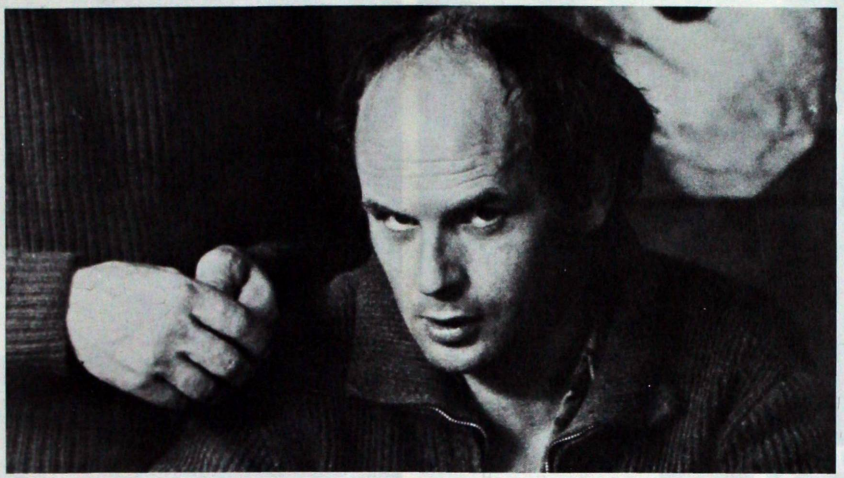
Τό πρῶτο βραβεῖο ταινίας ταξί ἀπονέμεται στό *The Space Movie* τοῦ Tony Palmer, συρραφή ὑλικῶν τῆς NASA, μέ μουσική τοῦ Mike Oldfield. Ἕνα εἶδος *Μέγα Ντοκουμέντο* τοῦ διαστήματος, πού στηρίζεται στό στερεοφωνικό ἦχο. Σέ σύγκριση μέ τό *Alien* ἀποτελεῖ ὑλικό ρεπεράζ!!!

Γκοντάρ, Στράουμπ: Βαπορέτα

Ἡ Βενετία φιλοξένησε μιά ἐκπομπή τοῦ Ζάν Λύκ Γκοντάρ γιά τή γαλλική τηλεόραση, μέ τίτλο *France, tour, détour par deux enfants (Γαλλία, γύρος, στροφή μέσα ἀπό δύο παιδιά*, παραγωγή 1978). Δώδεκα ἐπεισόδια μ' ἕνα ἀγόρι κι ἕνα κορίτσι, χτισμένα γύρω ἀπό μιά δωδεκάλεπτη συνέντευξη σέ κάθε ἐπεισόδιο, κινηματογραφημένη σέ μονόπλανο. Κάθε ἐκπομπή ἀρχίζει μέ τή συνεχόμενη ἱστορία τῶν «τεράτων» (βλ. τοῦ ἀνθρώπινου εἴδους) καί τελειώνει μέ μιά ἱστορία πού ἀφορᾶ τά παιδιά κι ὅμως τά ξεπερνάει, «μιά ἱστορία ὄχι δικιά τους, ἀλλά πού θά ἐρχόταν ἀπ' αὐτά». Ὅλες οἱ ἐκπομπές περιέχουν τόν ἴδιο ἀριθμό πλάνων. Ὁ τηλεοπτικός Γκοντάρ εἶναι ἕνας δοκιμιογράφος, ὅπως ἄλλωστε καί οἱ τελευταῖες κινηματογραφικές ταινίες του *(Comment ça va?, Numéro deux)* μᾶς ἔδιναν τήν εὐκαιρία νά διαπιστώσουμε. Τά ἐπεισόδια τῆς ἐκπομπῆς γυρίζουν γύρω ἀπό τήν ἔννοια (κι ὄχι τή δυνατότητα) τῆς ἐπικοινωνίας πού *παράγεται* ἀπό τά μέσα μαζικῆς ἐνημέρωσης, ἀπό τήν τηλεόραση στήν προκειμένη περίπτωση, τῆς ὁποίας τά συστατικά, οἱ πρῶτες ὕλες (εἰκόνα, ἦχος, τεχνικές), ἀποτελοῦν καί τό κύριο θέμα γύρω ἀπό τό ὁποῖο στρέφεται ὁλόκληρη ἡ ἐκπομπή. Ὁ Γκοντάρ ἐνδιαφέρεται γιά τό *μίνιμουμ τῆς ἐπικοινωνίας*, ἐκεῖνο πού προκύπτει ἀπ' τήν ἀνταλλαγή μερικῶν ἤχων (ἦχοι ἐρώτησης — ἦχοι ἀπάντησης, γιά παράδειγμα) ἤ ἀπό τή σύγκριση δυό ἤ περισσοτέρων εἰκόνων μεταξύ τους. Ἀπό ἐπεισόδιο σέ ἐπεισόδιο, ἀπό ἱστορία σέ ἱστορία, ἀπό συνέντευξη σέ συνέντευξη, γίνονται φανερά τά ὅρια μιᾶς *ἐξουσίας* πού θά χαρακτήριζε τόσο τήν παραγωγή ὅσο καί τήν κατανάλωση εἰκόνων καί ἤχων σήμερα. Ἐξουσία πού δέν ἔχει νά κάνει μέ τή γνωστή μασημένη τροφή περί «ἀνελευθερίας» καί «ἔλλειψης ἀντικειμενικότητας» πού προσφέρουν μέ τό κιλό οἱ ἐφημερίδες, ἀλλά χαρακτηρίζει τήν ἴδια τήν ἰδεολογική λειτουργία τῆς τηλεόρασης ὡς μηχανισμοῦ (ἐργοστασίου) εἰκόνων καί ἤχων.

Καιρός γιά ἕνα παράδειγμα καί μιά ἀντιπαράθεση. Τό παράδειγμα: στό τέλος ἑνός ἐπεισοδίου ἡ εἰκόνα δείχνει μιά δήλωση. Ἡ φωνή τοῦ Γκοντάρ ρωτάει: «Τί εἶναι αὐτό;» Καί ἡ ἴδια φωνή ἀπαντάει: «Κατά τή γνώμη μου εἶναι τηλεόραση». Ἡ ἀντιπαράθεση: ὁ κινηματογραφικός κριτικός τοῦ περιοδικοῦ *Cosmopolitan* Νίνος Φένεκ Μικελίδης ἔγραψε ὅτι ἡ ἐκπομπή «δέν μᾶς ἀποκάλυψε τίποτα τό καινούριο γιά τό τρομερό παιδί τῆς νουβέλ-βάγκ». Συγκινητικό τό κυνήγι πληροφοριῶν, φωτογραφιῶν, κ.λπ. γύρω ἀπό τούς δημιουργούς. Ἔχω ὡστόσο νά παρατηρήσω ὅτι αὐτή ἡ φράση γράφτηκε γιά νά ἀποφύγει ὁ κριτικός ν' ἀπαντήσει στό ἐρώτημα ἄν ἡ ἐκπομπή μᾶς ἀποκάλυψε τίποτα καινούριο γιά τήν τηλεόραση. Περιμένουμε...

Μέ τό *Della nube alla resistenza*, ὁ Ζάν Μαρί Στράουμπ καί ἡ Ντανιέλ Ὑγιέ ἀναζήτησαν τή σχέση τους μέ τό κείμενο τοῦ Τσέζαρε Παβέζε. Χωρισμένη σέ δύο μέρη, ἡ ταινία περιλαμβάνει, στό πρῶτο ἕξι διαλόγους στήν ἀρχαία Ἑλλάδα καί στό δεύτερο μιά ἱστορία μέ ἐπίκεντρο τήν ἀντίσταση στή γερμανική κατοχή. Τό πρῶτο μέρος, σπάνιας ἀποτελεσματικότητας, τοποθετεῖ τούς διαλόγους στήν ἰταλική ἐξοχή. Ἡ φύση καί τό ἠχητικό ἐκτός πεδίου ἀποροφοῦν τούς λόγους, ἀρχικά τῶν θεῶν, κατόπιν τῶν θνητῶν. Τά μεγάλα πανοραμίκ τοῦ *Φορτίνι/Κάνι* μοιάζουν νά ἔχουν καταλήξει ἐδῶ σέ μιά αὐστηρή λιτότητα. Οἱ «φυσικοί» ἦχοι μποροῦν ἐπίσης νά εἶναι ἐκεῖνοι τῶν διαλόγων πού δέν διάζουν τίς εἰκόνες οὔτε προσπαθοῦν νά τούς ρουφήξουν τό μεδούλι, νά τίς «προσανατολίσουν», ἀλλά ἀποτελοῦν κομμάτι τους, σχεδόν εἰκαστικό, ὅπως στό διάλογο τοῦ Οἰδίποδα μέ τόν Τειρεσία, ὅπου ἕνα κάρο σέρνεται ἀπό δυό βόδια καί βλέπουμε τήν πλάτη τῶν συνομιλητῶν, παρακολουθώντας γιά ἕνα ἀρκετά μεγάλο διάστημα τή *σιωπή* τους, μόλις τελειώνει ἡ συνομιλία. Κάτι ἀπό τό διάλογο πλανᾶται στήν εἰκόνα, στήν ὕλη της καί τήν μπολιάζει, σημαδεύοντάς την ἀνεξίτηλα. Ἰταλι-



Ὁ Ζάν Φοανσουά Στεβνέν στήν ταινία του *Passe Montagne*

κή παραγωγή, ἡ ταινία προβλήθηκε στίς 1 τό πρωί καί οἱ ἐκρηκτικές συζητήσεις ἀναβλήθηκαν γιά τήν ἐπόμενη.

Γκοντάρ καί Στράουμπ ἦταν τά βαπορέτα τοῦ φεστιβάλ. Χωρίς νά μεταφέρονται παρά μόνο στό ἐσωτερικό ἑνός ἐλάχιστου χώρου, ἀκολουθώντας τά κυάλια μιᾶς προαποφασισμένης διαδρομῆς (αὐστηρά δομημένα ἐπεισόδια, διάλογοι), μπόρεσαν νά διασχίσουν ὁλόκληρη τήν ἐπικράτεια μιᾶς διάταξης εἰκόνων καί ἤχων: τῆς τηλεόρασης ἤ τοῦ κινηματογράφου.

Δυό τραινάκια: Passe–Montagne, Ὁ μικρός Βαλεντίνο

Ὁ Jean-François Stevenin, ἠθοποιός καί βοηθός τοῦ Τρυφώ στήν *Ἀμερικάνικη νύχτα*, πραγματοποίησε μιά «ἀντρική» ταινία (ὅπως θά τήν ὀνόμαζε ὁ Βέντερς), τό *Passe–Montagne* (ἐλεύθερη μετάφραση: *Ὁ Σκοῦφος τῶν βουνῶν*). Δυό ἄντρες, ὁ ἐπαρχιώτης Σέρζ κι ὁ πρωτευουσιάνος Ζώρζ, συναντιοῦνται τυχαῖα στό βουνό καί περιπλανιοῦνται γιά τρεῖς μέρες, ψάχνοντας γιά τή μαγική τοποθεσία πού ὁ Σέρζ εἶχε ἐντοπίσει, μέ σκοπό νά χτίσει ἐκεῖ ἕνα σπίτι σέ σχῆμα πουλιοῦ. Ἡ τοποθεσία δέν βρίσκεται, ἀλλά τή θέση της καταλαμβάνει ἡ περίεργη ἐκείνη ἀντρική φιλία, μίγμα ἐρωτισμοῦ καί ἀπωθημένου ἔντονου πάθους. Ἀκόμα μεγαλύτερη θέση καταλαμβάνει ἡ περιπλάνηση, διαδικασία τόσο ταξιδιωτική, ὅσο καί κινηματογραφική, ἡ ἡδονή τῆς παρέκκλισης, πού ὁδηγεῖ τούς δυό ἄντρες σ' ἕνα τριήμερο γεμᾶτο μαιάνδρους, περιπέτειες τῶν χειρονομιῶν καί τῶν βλεμμάτων. Ταινία αὐτοσχεδιασμοῦ κατά συνέπεια, μέ μεγάλη προσοχή στούς ἤχους, στό μαγευτικό μπέρδεμα πού προκαλοῦν οἱ συναντήσεις τῶν δύο ἡρώων μέ τή φύση ἀλλά καί μέ τά ἀνθρώπινα ὄντα. Μιά σκηνή σέ κάποιο ἀπομακρυσμένο πανδοχεῖο, ἐκπληκτικά· κινηματογραφημένη, ξεπερνάει ἴσως τίς πιό δυνατές σκηνές τοῦ Κασαβέτη, ἀπαλλαγμένη καθώς εἶναι ἀπ' τόν ψυχολογισμό μερικῶν ταινιῶν τοῦ τελευταίου, ὅσο κι ἄν ἐμπνέεται ἀπ' τούς «ἐπιτραπέζιους» διαλόγους του. Μιά ἀπ' τίς καλύτερες γαλλικές ταινίες τῆς τελευταίας δεκαετίας.

Εἴμαστε σίγουροι, μέ τόν Γιάννη Μπακογιανόπουλο, ὅτι ἡ οὐγγρική συμμετοχή στό φεστιβάλ δέ θά ἦταν ἀδιάφορη, οὔτε καί ἁπλά «ἐνδιαφέρουσα» (μισητή λέξη ὅταν μιλάει κανείς γιά ταινίες) καί δέ πέσαμε ἔξω. *Ὁ Μικρός Βαλεντίνο* τοῦ Andras Jeles, πρώτη ταινία τοῦ σκηνοθέτη, ἀφορᾶ μιά ἄλλη περιπλάνηση, ἐκείνη τοῦ εἰκοσάχρονου Λάζλο, πού ἀποφασίζει νά ξοδέψει τή μέρα του κάπως διαφορετικά, στά περίχωρα τῆς Βουδαπέστης. Τίποτα ὅμως τό λιγότερο ἴδιο ἀπό αὐτό πού ἡ «σοσιαλιστική» ἠθική χαρακτηρίζει σάν ἄλλο, τίποτα τό ἀπαγορευμένο πού ὁ Λάζλο νά μήν ἀνακαλύπτει ὅτι ἀνήκει ἁπλά καί μόνο σέ μιά διαφορετική κοινωνική τάξη ἤ σέ διαφορετικές συμπεριφορές πού ἡ ἄλλη κοινωνική κατηγορία ὑπαγορεύουν. Ὁ Λάζλο πάει παντοῦ καί ἀνακαλύπτει τό πουθενά τῶν «θεσμῶν», ὄχι τῶν ἐπωνύμων ἀλλά τῶν ἐπίσημα ἀγνοημένων (δυτικά περιοδικά, πλούσια ἐστιατόρια κ.λπ). Τό μονόπλανο μιᾶς παρτίδας φλίπερ εἶναι ἡ πιό δυνατή στιγμή τῆς ταινίας, δίνοντας τήν αἴσθηση μιᾶς διαδρομῆς σέ τραῖνο: εὐχάριστα κυκλοφορεῖς στό ἐσωτερικό της, χωρίς νά θέλεις νά τήν ἐγκαταλείψεις.

Χωρίς μέσο: Κοάτι, τοῦ Σταύρου Τορνέ

Ὁ Σταῦρος χωρίζει μέ τή Σαρλότ. Γύρω τους, πίσω τους, μέσα τους, ἡ Ἰταλία φιλτραρισμένη στόν τρόπο ἤ στούς τρόπους μέ τούς ὁποίους μπορεῖ κανείς νά τήν συλλάβει, νά τήν ἀντιληφθεῖ ἤ νά τήν προσπεράσει. Ὄχι μιά, ἀλλά πολλές Ἰταλίες. Ὁ Βορράς, ἀπρόσωπος, στέλνει τίς ἀναλύσεις του στό Νότο κι ἐκεῖνος τοῦ κλείνει τήν πόρτα κατάμουτρα: ὁ Τορνές ἠχογραφεῖ στό δεύτερο μέρος τῆς ταινίας τά σχόλια ἑνός πολιτικοῦ κρατούμενου κι ἡ εἰκόνα, ἐχθρική μέχρι διφορούμενη, ἀρνεῖται νά ὑπακούσει.

Ἡ πρώτη εἰκόνα: ὁ Σταῦρος ἀκουμπισμένος σ' ἕνα σῆμα, στό δρόμο, ὅπου εἶναι ζωγραφισμένο ἕνα σφυροδρέπανο. Ἡ τελευταία εἰκόνα: ἕνας σταθμός λεωφορείων. Ἀνάμεσα: συναντήσεις, βόλτες, ἡ πραγματικότητα τῆς ἐξορίας. Ἕνα *Ταξίδι στήν Ἰταλία* ἀπό κάποιο μετανάστη.

Κινηματογράφος *κεντρομόλος*, πού ἐκρήγνυται σέ κάποιο ἐσωτερικό, ἐκεῖνο τῆς μή ἀποδοχῆς τῆς μετανάστευσης, πού προστατεύει ἀπό ἕνα φλοιό διατήρησης μερικῶν πραγμάτων, ἱκανῶν νά παρασύρουν (κι ὄχι νά ὑποταχτοῦν σέ) μερικές ἀξίες, νά τίς διαπλάσσουν. Κομμουνιστική ταινία; Ναί, ἀπ' τίς λίγες, ἄν ὑπῆρχε κάτι τέτοιο. Ἄν ὄχι, ἀπ' τίς λίγες *ταινίες*, σέ μιά ἐποχή πού ὅλοι κάνουν *κινηματογράφο*.

Ἕνα ἀπό τά ὡραιότερα πλάνα τῆς ἀνύπαρκτης ἱστορίας τοῦ κινηματογράφου; ὁ Σταῦρος καί ἡ Σαρλότ συζητοῦν χωρίς ν' ἀκούγονται σέ κάποιο τραπέζι ἑνός καφενείου. Ἐξωτερικό. Ὁ Σταῦρος: «Αὐτοί ἐδῶ τουλάχιστον γράφουν, Οὐνιτά, ὄργανο τοῦ..., οἱ ἄλλοι ποιοί εἶναι, γιατί δέν λένε ποιοί εἶναι;» Ἡ Σαρλότ, τόν βρίζει. Δυό σκυλιά μπαίνουν στό πλάνο, παλεύουν, δαγκώνονται. Ἡ Σαρλότ φεύγει. Τοῦ κινηματογράφου τῶν ἱστοριῶν μᾶλλον.

Στήν αἴθουσα δέκα ἄτομα, γιά μιά ταινία πού δέν μεταφέρει παρά μόνο τίς βαλίτσες της.

Χρῆστος Βακαλόπουλος

Φεστιβάλ Λοκάρνο 1979

τοῦ Γιώργου Μαρῆ

Καί σ' αὐτή τήν 32η ἔκδοσή του, τό κινηματογραφικό φεστιβάλ τοῦ Λοκάρνο ἔδειξε πώς εἶναι προσανατολισμένο στόν χαρακτήρα μιᾶς ἐκδήλωσης μέ πνεῦμα νεωτεριστικό, μέ πρόθεσή του δηλαδή τήν ἐπισήμανση καινούριων δημιουργῶν καί προϊόντων ἐνταγμένων στό χῶρο ἑνός κινηματογράφου πού δέν ἐξαρτιέται ἄμεσα ἀπό τά κριτήρια μιᾶς ἐμπορικῆς παραγωγῆς. Ἄν οἱ προθέσεις του δέν πραγματώθηκαν στόν ἀναμενόμενο βαθμό, ἐπιχειρήθηκε πάντως γιά μιά ἀκόμα φορά μιά προσπάθεια πρός αὐτή τήν κατεύθυνση.

Ἀπό τίς πενηντατέσσερις ταινίες οἱ δεκαοχτώ ἦταν διαγωνιστικές, ἐνῶ οἱ ὑπόλοιπες εἶχαν μοιραστεῖ στά παράλληλα προγράμματα τοῦ Ἐλεύθερου Βήματος, τῆς Ἑβδομάδας Fipresci, τοῦ Πληροφοριακοῦ Τμήματος καί τῆς Ἑλβετικῆς Ἐπιλογῆς.

Ἀνεξάρτητα ἀπό τίς κατηγορίες αὐτές, δύο ἑνότητες ξεχώρισαν: ἡ Ἑλβετική καί ἡ Δυτικογερμανική. Ἄς δοῦμε ὅμως ἀναλυτικότερα τά πράγματα.

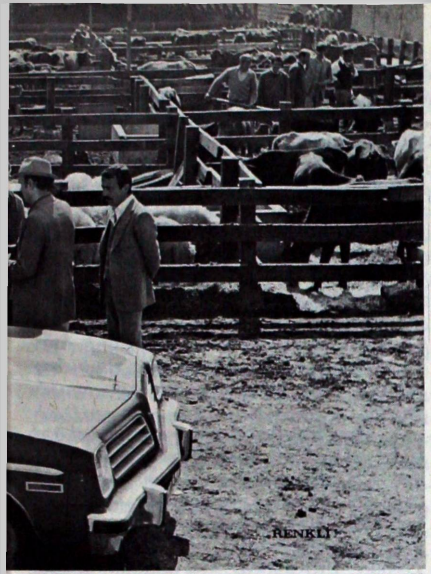
ΕΛΒΕΤΙΑ

Ἡ Ἑλβετική παραγωγή, μέ τά ὀχτώ φίλμ πού παρουσίασε, ἔκανε αἰσθητή τήν παρουσία της καί δικαιώνει ὅσους πίστεψαν — γύρω στό δεύτερο μισό τῆς δεκαετίας τοῦ '60 — στό ξεπέρασμα τοῦ περιορισμένου βελῆνεκοῦς τῆς κινηματογραφίας μιᾶς χώρας μέ τό χάντικαπ τῶν διαστάσεών της, τῆς πληθυσμιακῆς της σύνθεσης, τῶν μειονοτήτων καί τῶν γλωσσικῶν διακρίσεων.

Ὁ Yves Yersin πρώην ντοκουμενταρίστας, μέ τό φίλμ *Les petites fugues (Μικρές φυγές)*, ἐπιχειρεῖ μιά ὑπέρβαση τῆς πραγματικότητας τοῦ καθημερινοῦ κοινότυπου γιά νά προσεγγίσει τίς διαστάσεις μιᾶς πραγματικότητας μή ὁρατῆς μέσα ἀπό τό φανταστικό – δηλούμενο σάν ἔκφραση μιᾶς προσωπικῆς ἐξέγερσης. Ὁ ἥρωάς του, πού πέρασε τή μισή ζωή του δουλευτής σέ ἀγρόκτημα, βρίσκεται σέ μιά διπλή μεταβατική φάση. Τῆς ἑλβετικῆς κοινωνίας πού ἑτοιμάζεται νά περάσει σέ μιά συστηματική μηχανοποίηση τῆς γεωργίας ἀλλά καί τῆς δικῆς του, ὅταν ἀνακαλύπτει πώς τά πάντα γύρω του μπορεῖ νά εἶναι φτιαγμένα καί γιά τά δικά του μέτρα. Ἡ ἀπόκτηση ἑνός μοτοποδήλατου καί μιᾶς φωτογραφικῆς μηχανῆς, ἀρχικά εἶναι φετίχ πού λατρεύονται πέρα ἀπό τή χρηστική σημασία τους, ἀκολούθως ὅμως λειτουργοῦν σάν μέσα ἰχνηλασίας πρῶτα τοῦ ἐξωτερικοῦ καί ὕστερα τοῦ ἐσωτερικοῦ κόσμου τοῦ ἥρωα σέ μιά ἀναζήτηση τῆς ὑπαρξιακῆς του αὐτονομίας. Ἔτσι, συνειδητοποιεῖ βαθμιαῖα πώς ἐκτός ἀπό τήν ἄγνωστη ὡς τώρα γι' αὐτόν πραγματικότητα ὑπάρχει καί ἡ ἀναπαράσταση τῆς πραγματικότητας μέ τό ποσοστό τοῦ φανταστικοῦ καί τοῦ ἀληθινοῦ πού περικλείει. Ἄρα ἀπό δῶ καί πέρα οἱ συμβολικές «φυγές» του θά μποροῦν νά πραγματοποιοῦνται καί μέσα ἀπό τά λίγα τετραγωνικά τοῦ δωματίου του. Σάν ντοκουμενταρίστας ὁ Yersin, προάγει βαθμιαῖα τό στοιχεῖο τῆς ἀνίχνευσης καί τῆς συστηματικῆς ἀνάλυσης κάνοντας χρήση κατά κόρον τοῦ πλάν-σεκάνς, τῆς ἀκίνητης κάμερας ἤ τοῦ βάθους πεδίου γιά μιά πληρέστερη ἀντικειμενικοποίηση τῆς ἀφήγησης. Στά μέρη πού τό βάρος πέφτει στήν περιγραφή τοῦ πρωταγωνιστῆ στίς σχέσεις του μέ τά ἄλλα πρόσωπα, ἡ ἀφήγηση χαλαρώνει καί ἡ σύνδεση τῶν σκηνῶν μοιάζει αὐθαίρετη, πέρα ἀπό μιά αὐτάρεσκη ἐπιμονή σέ φορμαλιστικές λύσεις σέ βάρος τῆς ἐκφραστικότητας. Ὅ,τι ὅμως ἔχει νά παρατηρήσει κανείς σ' αὐτό τό φίλμ εἶναι πώς ἡ μαγεία καί ὁ λυρισμός πού τό διαπνέουν — καί πού ἀπορρέουν ἀπό τή σωστή ἀναλογία καί τήν ἁρμονική σχέση τοῦ ἀνθρώπου μέ τή φύση — πετυχαίνεται μέσα ἀπό τήν οἰκοδόμηση ἑνός ἀφηγηματικοῦ χρόνου ὑπομονετικά καί σχολαστικά ὑπολογισμένου.

Ἄν δεχτοῦμε ὅτι δύσκολα γελάει κανείς μέ τόν ἑαυτό του, τότε διαπιστώνουμε ὅτι στό φίλμ τοῦ Rolf Lyssy *Die Schweizermacher (Οἱ κατασκευαστές ἑλβετῶν)*, τά θετικά στοιχεῖα ἐπικρατοῦν. Πρόκειται γιά μιά δήλωση ἀγάπης – μίσους πού λειτουργεῖ καί σάν ἀσφαλιστική δικλείδα. Αὐτή ἡ σάτιρα γύρω σέ ὅσους ἔχουν ἐπωμιστεῖ τό ρόλο τοῦ θεματοφύλακα τῶν ἀξιῶν τῆς Ἑλβετικῆς κοινωνίας θά μποροῦσε νά πάρει τή μορφή μιᾶς αἰχμηρῆς καί ἀποτελεσματικῆς κριτικῆς – καταγγελίας τῶν μεθόδων πού μετέρχονται οἱ Ὁμοσπονδιακές ἀρχές προκειμένου νά παραχωρήσουν τήν ἰθαγένεια σέ ἀλλοδαπούς. Ὁ «τέλειος γραφειοκράτης» πού ἀναλαμβάνει νά διεισδύσει ἀκόμα καί στά πλέον ἀπόκρυφα τῆς ἰδιωτικῆς ζωῆς τῶν ὑποψηφίων γιά πολιτογράφιση, ἐνσαρκώνει τό νόμο – κώδικα συμπεριφορᾶς πού θέλει τόν κάθε πολίτη τέλεια λειτουργοῦν ἐξάρτημα τῆς κοινωνικῆς μηχανῆς. Ἀπό τή σύγκρουση ἀνάμεσα σ' ἕναν τέτοιο «τέλειο γραφειοκράτη» καί τά «θύματα» τῆς διαδικασίας τῆς πολιτογράφισης, ξεπηδοῦν στήν ἐπιφάνεια οἱ προκαταλήψεις μιᾶς ὁρισμένης ἀναχρονιστικῆς νοοτροπίας. Τί εἶναι αὐτό ὅμως πού ἀποδυναμώνει τήν ἀρχική δραστικότητα τοῦ ἔργου; Ἡ στροφή πού παίρνει ἀπό τή μέση καί πέρα στόν εὔκολο δρόμο καταστάσεων πού προορίζονται γιά ἐκμετάλλευση λύσεων αἰσθηματολογικοῦ τύπου. Τά κωμικά εὑρήματα, οἱ ὑπαινιγμοί, τό χιοῦμορ, ὅλα μοιάζουν ἀπό ἕνα σημεῖο καί ἐπειτα νά ὑπηρετοῦν τήν ἀνώδυνη μετάβαση πρός τό happy end.

Τήν ἀπομυθοποίηση τοῦ Ἑλβετικοῦ παράδεισου ἐπιχειρεῖ καί ὁ πολύ γνωστός πιά Alain Tanner στό φίλμ *Messidor*. Ἀφορμή ἡ ἱστορία περιπλάνησης δύο κοριτσιῶν σέ ἀναζήτηση τῆς ταυτότητά τους



Τό *Κοπάδι (Sürü)* τοῦ Zeki Ökten (σενάριο τοῦ Yilmaz Güney)

Les petites fugues *(Οἱ μικρές φυγές)* τοῦ Yves Yersin

— καί τῆς ἐλευθερίας τους. Συμπτωματικές ὠτοστοπίστριες ἀποφασίζουν νά παρατείνουν τό ταξίδι τους αὐτό πρός τήν ἐλευθερία μέχρι τά ἔσχατα ὅριά της. Σέ μιά κοινωνία ὅμως ὅπου ὁ κονφορμισμός εἶναι ὁ κανόνας, μιά συμπεριφορά ἀποκλίνουσα ἀπό τήν καθημερινή πρακτική δέν εἶναι καταδικαστέα; Ἀλλά ὁ Tanner δέν φαίνεται νά σταματᾶ ἐδῶ. Ἡ ἀντίροπη τάση στήν ἔννομη τάξη καί τόν κονφορμισμό ὅπως καί ἡ ἀντίδραση στήν ἀστική εὐπρέπεια, στήν ἐννοιολογική τους προέκταση θά μποροῦσαν νά σημαίνουν τόν κόσμο τῆς φαντασίας καί τοῦ αὐτοσχεδιαστικοῦ σέ ἀντίθεση μέ τόν ὀρθολογικό προγραμματισμό, τοῦ παιχνιδιοῦ καί τοῦ παράλογου σέ ἀντίθεση μέ τή σύμβαση καί τήν τυπική λογική. Ἡ ποιητική καταγραφή τῆς περιπλάνησης πού κάνει ὁ Tanner εἶναι παρατακτική, ἡ δράση προάγεται μέσα ἀπό συμβάντα πού φορτίζονται βαθμιαῖα, συγκλίνοντας πρός τήν τελική καταστροφή. Κυρίαρχο ἀπομυθοποιητικό στοιχεῖο: τό πανταχοῦ παρόν ἤρεμο ἑλβετικό τοπίο, σύμβολο ὑγείας, εὐτυχίας καί καλοπέρασης, πού ὅμως, γιά τίς δυό ἡρωΐδες πού ἔχουν περάσει στό περιθώριο, μεταβάλλεται σέ σύμβολο συμφορᾶς καί δεινῶν.

Ἀλλά καί τό φίλμ *Grauzone (Γκρίζες περιοχές)* τοῦ ἑλβετογερμανοῦ Fredi Murer προτείνει στόν θεατή τή θεματική μιᾶς ἑλβετικῆς πραγματικότητας μέ δύο ὄψεις: ἀπό τή μιά μεριά ὑπάρχει ἡ αἴσθηση τῆς ἀσφάλειας καί ἀπό τήν ἄλλη ἡ διάχυτη φοβία — μέχρι τά ὅρια τῆς νεύρωσης — μιᾶς ἐνδεχόμενης βλάβης στό μηχανισμό τοῦ συστήματος. Ἡ προέκταση τῆς προβληματικῆς προσεγγίζει τή σχέση τοῦ ἀτομικοῦ μέ τό συλλογικό, τῆς αὐθυπαρξίας τοῦ ἀτόμου μέ τήν ἐξουσία. Σέ μιά φανταστική (;) πόλη ὅπου κυριαρχοῦν τά μέσα μαζικοῦ ἐπηρεασμοῦ τῆς κοινῆς γνώμης, ἡ ἐπέμβαση τῆς ἐξουσίας πραγματοποιεῖται ὅταν ἐπιχειρεῖ νά καταπνίξει τήν πληροφορία γιά τήν ἐξάπλωση μιᾶς μυστηριώδους ἐπιδημίας πού δημιουργεῖ καθημερινά χιλιάδες θύματα. Ἐδῶ ἡ πληροφορία, καταρχή μέ τή μορφή μιᾶς λαθραίας καταχώρησης στόν ἡμερήσιο τύπο καί κατόπιν μιᾶς ἐκπομπῆς πειραματικοῦ ραδιοσταθμοῦ, δηλώνεται σάν ἀντι–ἐξουσία στήν ἀλλοτριωτική ἐξουσία τοῦ λογικοῦ. Ἄρα λειτουργεῖ καταστροφικά σέ μιά χώρα πού δέν ἀφήνει περιθώρια στούς ἐκστασιασμούς τοῦ φανταστικοῦ. Φίλμ δύσκολο, ἀλληγορικό, ἄνισο, μέ μιά συσσώρευση συμβόλων νοηματικά φορτισμένων καί ἕνα περιεχόμενο πυκνό στήν ἀνάπτυξη πολλῶν θεμάτων πού βοηθιέται ἀπόλυτα ἀπό μιά ἀσπρόμαυρη φωτογραφία στή δημιουργία τοῦ ἀγχωτικοῦ κλίματος πού θέλει νά μεταδώσει.

Τό *Schilten (Ἡ ἀκρίδα)* — δεύτερο φίλμ μεγάλου μήκους μέ ὑπόθεση τοῦ τηλεοπτικοῦ ντοκουμενταρίστα Beat Kuert ἀπό τή Ζυρίχη — διαγράφει τήν ἀπόπειρα ἐξέγερσης ἑνός πολέμιου τοῦ καθιερωμένου. Στόχος του ἡ διεύρυνση τοῦ πνευματικοῦ ὁρίζοντα μιᾶς σχολικῆς κοινωνίας δέσμιας ἑνός σχολαστικοῦ συντηριτισμοῦ. Μπορεῖ ὅμως, μεμονωμένα, ἕνα πνεῦμα ἀπαλλαγμένο ἀπό κονφορμιστικές δεσμεύσεις νά ἀναμετρηθεῖ μέ τίς ἐμπεδωμένες ἀντιλήψεις στά καθιερωμένα σχήματα μιᾶς ὁλόκληρης κοινωνίας; Ὁ Kuert δέν τό πιστεύει καί ὁ πεσσιμισμός του κάνει τόν ἥρωα ἕνα σκέτο οὐτοπιστή. Πρόβλημα βέβαια ὄχι καί τόσο πρωτότυπο ἀλλά πού θά μποροῦσε νά ἀξιοποιηθεῖ στό ἐπίπεδο ἑνός κάποιου ποιητικοῦ κλίματος ἄν ἀπό κάποιο σημεῖο καί ἔπειτα ἡ ἀφήγηση δέν ἔχανε τόν ἀρχικό της ρυθμό καί δέν βάραινε συνεχῶς τήν ἀτμόσφαιρα ἡ ἐναγώνια ἀναζήτηση παράπλευρων θεμάτων ἄνισης σημασίας ὡς πρός τή δομή τοῦ φίλμ.

Τό μεγάλου μήκους ντοκυμανταίρ τῆς Marlies Graf, *Behinderte Liebe (Μειονεκτικός ἔρωτας)* εἶναι ἕνα ἔργο ἀνάλυσης πάνω στήν ἰδιοτυπία καί τίς δυσχέρειες πού ἀνακύπτουν ἀπό τή σχέση ἀνάμεσα σέ φυσιολογικά καί σωματικῶς μειονεκτικά ἄτομα. Τό πρόβλημα ἐντοπίζεται σχεδόν ἀποκλειστικά στήν ἐρωτική σχέση — πράγμα πού ἐπιτείνει τίς δυσχέρειες. Κάτι

Βραβεῖα κριτικῆς ἐπιτροπῆς

Πρῶτο βραβεῖο: *Τό κοπάδι* (Τουρκία) τοῦ Zeki Okten
Εἰδικό βραβεῖο: *Ἰμμακολάτα καί Κοντσέττα* (Ἰταλία) τοῦ Salvatore Piscicelli
Βραβεῖο ἑρμηνείας: Michel Robin (Γαλλία) γιά τό φίλμ Petites Fugues
Εἰδική μνεία: *Τό νοσοκομεῖο τῆς μεταμόρφωσης* (Πολωνία) τοῦ Edward Zebrowsky
Εἰδική μνεία: Yilmaz Guney (Τουρκία) σεναριογράφου γιά τό *Κοπάδι*.
Βραβεῖο Ernest Altraria φωτογραφίας: Lajos Koltai γιά τό *Ἱπποστάσιο* (Οὐγγαρία).

Βραβεῖα FIPRESCI

Πρῶτο βραβεῖο: *Τό ἱπποστάσιο* τοῦ Andras Koacs (Οὐγγαρία)
Δεύτερο βραβεῖο: *Πέρα ἀπό τόν ἔρωτα* (Δυτική Γερμανία) τῆς Ingemo Engstrom

Βραβεῖα Γυναικῶν

Πρῶτο βραβεῖο Ex Aequo στό φίλμ Der Eintänzer (Δυτική Γερμανία) τῆς Rebecca Horn καί *Τό κοπάδι* τοῦ Zeki Okten

πού διαφαίνεται σ' ὅλη τή διάρκεια τοῦ ἔργου εἶναι ἡ θέληση καί τῶν φυσιολογικῶν καί τῶν σωματικά ἀδικημένων, ξεπερνώντας ὁποιοδήποτε ταμπού σεξουαλικοῦ ἤ ἄλλου τύπου, νά συμβάλουν σέ μιά ἀποτελεσματική ἐπικοινωνία σέ ἐπίπεδο ἀνθρώπινης ἐπαφῆς. Αὐτό πού κατάφερε ἡ Graf εἶναι νά ἀποφύγει τήν ἐξιδανίκευση ἤ τήν αἰσθηματολογική παρέκλιση. Ἐκεῖ πού θά πλεόναζε ὁ οἶκτος ὑπάρχει ἔδαφος γιά μιά κριτική στάση καί τό πολυσύνθετο πρόβλημα πού εἰκονογραφεῖ δέν ἀφήνει μεγάλα περιθώρια ἐλπίδας. Γιά τήν οὐτοπία ἑνός ἀπροκατάληπτου πνεύματος δέν εἶναι ὑπαίτια ἡ φύση ἀλλά τά κλισέ πού ἔχουν δημιουργήσει οἱ ἴδιοι οἱ ἄνθρωποι.

Ὁ τίτλος τοῦ μεγάλου μήκους κι αὐτοῦ ντοκυμανταίρ *Kleine Freiheit (Μικρή ἐλευθερία)* σημαίνει γιά τόν Hans – Ulrich Schlumpf τήν ἀνάπαυλα, τόν ἐλεύθερο χρόνο πού διαθέτει τό ἀλλοτριωμένο ἀπό μιά βιομηχανοποιημένη ζωή ἄτομο, προκειμένου νά ἀναζητήσει μιά διέξοδο στή ρουτίνα καί τήν εὐτέλεια τῆς καθημερινότητας καί νά ἐκφραστεῖ. Πρωταγωνιστές – μάρτυρες οἱ στερημένοι ἀναψυχῆς κάτοικοι τῶν μεγάλων οἰκοδομικῶν συγκροτημάτων στούς ὁποίους τό κράτος εἶχε παραχωρήσει μικρούς καί πανομοιότυπους οἰκογενειακούς κήπους στήν περιφέρεια τῆς Ζυρίχης γιά νά τούς δουλέψουν. Τό φίλμ ἀναφέρεται συγκεκριμένα στά γεγονότα τῶν ἐτῶν '77 – '78 ὅταν, μέ τήν εὐκαιρία τῆς ἀνέγερσης ἑνός τεράστιου σοῦπερ–μάρκετ, 150 τέτοιοι κῆποι μέ τά σπιτάκια τους ἰσοπεδώθηκαν καί οἱ ἐρασιτέχνες καλλιεργητές ἀναγκάστηκαν νά «ἐξοριστοῦν». Φίλμ ἀσυνήθιστης ἀκρίβειας καί εὐαισθησίας, φέρνει σέ πρῶτο πλάνο τό μεγάλο κοινωνικό πρόβλημα τῆς ἐξομοιωτικῆς καί ἀλλοτριωτικῆς ἐργασίας σέ ἀντίθεση μέ τή θέληση τοῦ ἀτόμου γιά ὀντότητα καί δημιουργία.

Τό τελευταῖο ἑλβετικό φίλμ *Geschichte Der Nacht (Ἱστορίες τῆς νύχτας)* εἶναι ἕνα ἰδιότυπο ντοκυμανταίρ. Σκηνοθέτης ὁ Clemens Klopfenstein, πού ἐπικεφαλῆς μιᾶς μικρῆς ὁμάδας ὀπερατέρ γύρισε ἐπί 150 νύχτες διάφορες χῶρες τῆς Εὐρώπης καταγράφοντας σέ ἀσπρόμαυρο φίλμ τήν ἐρημιά καί τήν ἀκινησία τῶν μεγαλουπόλεων στίς μικρές ὧρες. Μέ τό μωσαϊκό τῶν εἰκόνων αὐτῶν καί τῶν ἤχων– ἤ τῆς σιωπῆς – καί ὅπου ὁ μεγάλος πρωταγωνιστής εἶναι ἡ νύχτα, δημιουργεῖται ἡ φυσιογνωμία μιᾶς μοναδικῆς φανταστικῆς νυχτερινῆς πόλης. Ἐδῶ ὅμως τό ἄχρωμο καί τό ἄψυχο ζωντανεύει. Ἡ ἀκινησία τῆς κάμερα, μέ μιά δύναμη ὑπνωτική, καθιστᾶ τή νύχτα ἀνεξάντλητη καί τό τοπίο, κοιταγμένο μέσα ἀπό μιά ἄκρως εὐαίσθητη ματιά, ἀποτελεῖ ἔνανσμα γιά νά κινηθεῖ ἡ φαντασία καί νά ἀφήσει ἐλεύθερους τούς συνειρμούς γιά τή σκέψη καί τό στοχασμό.

ΔΥΤΙΚΗ ΓΕΡΜΑΝΙΑ

Ἡ φυγή τριῶν ἄνεργων νεαρῶν μέ ἕνα κλεμένο καμιόνι δίνει τήν ἀφορμή στόν Adolf Winkelmann μέ τό φίλμ *Die Abfahren (Τό μεγάλο ξεκίνημα)* νά ἱστορίσει μιά ἀπογείωση πρός τήν περιπέτεια τοῦ ὀνείρου. Θέμα ἡ φυγή ἀπό ἕνα κονφορμιστικό καί καταπιεστικό περίγυρο πού ἐνῶ σέ πρῶτο πλάνο ἀναφέρεται σέ μιά φτωχογειτονιά, σέ δεύτερο πλάνο ἀνακαλύπτουμε ὅτι πρόκειται γιά τή σύγχρονη Γερμανία γενικότερα, συμβολοποιημένη ἀπό τήν περιοχή τῆς Ρούρ, κέντρο τῆς τεχνικῆς, τῆς προόδου καί τῶν οἰκονομικῶν δυνάμεων. Αἰτία τῆς φυγῆς: Ἡ συνειδητοποίηση μιᾶς κατάστασης χωρίς προοπτικές, πράγμα πού ξεκινάει ἀπό τή σαθρότητα καί τό ἐπισφαλές τοῦ «οἰκονομικοῦ θαύματος», πού ἐν συνεχεία ὁδηγεῖ στό ἀσύμπτωτο ἑνός ἐπιπέδου ζωῆς πρός τά ἀνθρώπινα μέτρα καί ἐν τέλει στόν ἀναχωρητισμό – ἤ ἁπλῶς τήν ἀναχώριση. Τό καμιόνι ἀποτελεῖ τό ὄχημα μιᾶς διαλεκτικῆς ὅπου τό μακρύ ταξίδι στούς αὐτοκινητόδρομους ἀντιπαρατίθεται μέ τόν ἀσφυκτικό κλοιό τοῦ στατικοῦ μικρόκοσμου τῆς γειτονιᾶς τῶν ἡρώων. (Καί ἐδῶ θά πρέπει νά σημειωθεῖ πῶς τό ταξίδι – φυγή στό φίλμ αὐτό ὅπως καί γενικότερα στή σύγχρονη δυτικογερμανική κινηματογραφία ἔχει τό ὁμόλογό του στό ἀμερικάνικο μοντέλο ὅπου τό ταξίδι εἶναι τό στερεότυπο τῆς ἐξέγερσης καί τῆς ἀμφισβήτησης τῶν κοινωνικά καταπιεσμένων καί περιθωριακῶν – καί πού λειτουργεῖ σάν μεταρσιωτικό). Ἐνῶ στό πρῶτο μέρος, μέ τή θαυμαστή χρήση ἑνός εὐρυγώνιου καί πλάν–σεκάνς, δημιουργεῖται ἀνάγλυφα ὁ χῶρος καί οἱ γεμάτοι ἀποχρώσεις χαρακτῆρες, τό δεύτερο μέρος ἰσχναίνει, οἱ καταστάσεις λιμνάζουν καί οἱ διάλογοι γίνονται φλύαροι λές καί ἔλειψε ξαφνικά ἡ ἔμπνευση ἀπό τό σενάριο καί τό φίλμ νά ἔχασε τή σωστή του προοπτική.

Ἀλλά καί στό φίλμ τοῦ Josef Rödl *Albert Warum (Ἄλμπερ γιατί)* — γνωστό καί ἀπό τή διάκριση Fipresci τοῦ φεστιβάλ Βερολίνου — τό περιθωριακό πρόσωπο, ὅπως καί ἐκεῖνα στό φίλμ τοῦ Winkelmann, εἶναι γέννημα ἑνός κόσμου ὅπου ὁ κοινωνιολογικός συντελεστής ἔχει τόν πρῶτο λόγο. Τό γεγονός ὅτι στό φίλμ τοῦ Rödl ἔχουμε νά κάνουμε μέ μιά κλινική περίπτωση δέν ἀναιρεῖ καθόλου τόν παραπάνω συντελεστή. Παραεῖναι ἐμφανεῖς οἱ συνέπειες τῶν κανόνων πού ρυθμίζουν τή συμβίωση στή μικρή κοινωνία ἑνός χωριοῦ καί τούς καταναγκασμούς πού ὑφίστανται τό ἀνυπεράσπιστο ἄτομο — καί πού ἐδῶ ἔχει ἁρμοδιότητα ἡ κοινωνική ψυχοπαθολογία. Ὁ Rödl ἐξιστορεῖ — βασιζόμενος σέ μιά πραγματική ἱστορία — τήν πορεία ἑνός ψυχικά ἀνώμαλου ἀτόμου, πού ὕστερα ἀπό μιά περίοδο ἐγκλεισμοῦ του σέ θεραπευτήριο, ἐπανέρχεται στήν «ὑγιῆ» κοινωνία. Τό πρόβλημα ἀρχίζει ἀκριβῶς ἀπό τή στιγμή πού ὁ «ἀποθεραπευμένος» θά προσπαθήσει νά ἐνταχθεῖ ἐκ νέου στό κοινωνικό σῶμα. Θά τά καταφέρει; Ὄχι βέβαια, ἐπειδή ὁ κοινωνικός περίγυρος ἀδυνατεῖ νά ἀποκωδικοποιήσει τίς παραξενιές καί τά φερσίματα τοῦ Ἄλμπερτ πού δέν εἶναι ἄλλο παρά ἀπεγνωσμένες προσπάθειες ἐπικοινωνίας. Μιᾶς ὅμως καί τά ἀνακλαστικά του δέν ἔχουν ἀκόμα ἐκλείψει, βέβαιος πιά γιά τήν ἀποτυχία τῆς ἐπανένταξής του, θά ἐκπέμψει τό ἔσχατο σῆμα πρός τούς συνανθρώπους του. Θά κρεμαστεῖ στήν ἐκκλησία τοῦ χωριοῦ — ἴσως αὐτό τό σῆμα φτάσει στόν προορισμό του. Ὁ Rödl, μέ μιά αὐστηρή λιτότητα τῶν ἐκφραστικῶν του μέσων καί μέ τή βοήθεια μιᾶς πλαστικῆς ἀσπρόμαυρης φωτογραφίας, παρακολουθεῖ τήν ψυχολογική ἀνέλιξη τοῦ μικρονοϊκοῦ ἥρωα μέ μιά γραφή ἐνδοσκοπική, ἀποτυπώνοντας μέ εὐκρίνεια ὅλες τίς διακυμάνσεις μιᾶς διαταραγμένης προσωπικότητας.

Ὁ Rosa Von Praunheim, γνωστός καί ἀπό ἄλλα φίλμ του, μέ τό *Armee Der Liebenden (Ἡ στρατιά αὐτῶν πού ἀγαποῦν)*, πραγματεύεται — καί προάγει — τήν ὑπόθεση τῶν ὁμοφυλόφυλων. Σ' ἕνα προηγούμενο φίλμ του ἀναφέρονταν στό γερμανικό κίνημα. Στό τωρινό, ἕνα μεγάλου μήκους ντοκυμανταίρ, δουλειᾶς ἑφτά χρόνων, εἰκονογραφεῖ τούς ἀγῶνες τοῦ ἀμερικάνικου κινήματος, τρίτου κατά σειρά ἀπό ἄποψη σπουδαιότητας ὕστερα ἀπό τό κίνημα γιά τήν ἀπελευθέρωση τῆς γυναίκας καί τῆς χειραφέτησης τῶν μαύρων. Ἡ προσέγγιση τοῦ μεγάλου αὐτοῦ κοινωνικοῦ θέματος πραγματοποιεῖται μέσα ἀπό συνεντεύξεις, ἐκμυστηρεύσεις, ἀγῶνες, συλλαλητήρια, πορεῖες, ὑπαίθριες συγκεντρώσεις, show καί γιορταστικές ἐκδηλώσεις. Αὐτό πού μοιάζει νά ἐνδιαφέρει περισσότερο τόν Praunheim, πέρα ἀπό τίς συνιστῶσες τοῦ προβλήματος γενικώτερα, εἶναι ἡ κατάδειξη μιᾶς διαφορετικῆς ἀντιμετώπισής του στή χώρα του ὅπου χρειάζεται μιά πιό πλατειά διαφώτιση τῆς κοινῆς γνώμης καί μιά πιό ἐνεργή κινητοποίηση τῆς ἴδιας τῆς μειονότητας ὥστε νά σπάσει τό φράγμα τῆς κοινωνικῆς ἀπομόνωσής της στήν «ἐπιτρεπτική» κοινωνία τοῦ καιροῦ μας.

Στό χῶρο τοῦ Underground κινεῖται τό μεσαίου μήκους φίλμ τῆς Rebecca Horm *Der Eintänzer (Ἡ καθηγήτρια τοῦ χοροῦ)*. Ὁλόκληρη ἡ ἱστορία διαδραματίζεται σέ κάποιο στούντιο χοροῦ ὅπου μιά κοπέλα, φιλοξενούμενη ἐκεῖ γιά μερικές μέρες, ἐκπαραθυρώνεται, καθώς ταλαντεύεται ἀδέξια πάνω σέ μιά αὐτοσχέδια αἰώρα. Στή σκηνή παρίστανται καί ἕνας τυφλός πού βέβαια δέν ἀντιλαμβάνεται τό συμβάν καί ὅπου σέ κάποια στιγμή παρασύρεται ἀπό τήν διευθύντρια τοῦ μπαλέτου καί καθηγήτρια χοροῦ σέ ἕνα συναρπαστικό καί παθητικό ταγκό. Φίλμ μιᾶς παράξενης εὐαισθησίας, μέ πρόσωπα ἄλλοτε ὑπέρ–ἐκφραστικά καί ἄλλοτε ἀνέκφραστα σάν κέρινα, ὅπου διαφαίνεται ἕνα ὑπόγειο χιοῦμορ καί μιά σάτιρα χωρίς κάποιο ἀποσαφηνισμένο στόχο καί μέ μιά συνεχῆ μεταφορά ἀπό τό ρεαλιστικό ἐπίπεδο στό ἐξωπραγματικό.

Τό *Letzte Liebe (Πέρα ἀπό τόν ἔρωτα)*, τῆς σκανδιναυογερμανίδας Ingemo Engstrom, εἶναι ἕνα φίλμ μέ ἐπίκεντρο τῆς

προβληματικῆς τους τήν ἀπολυτότητα τοῦ ἔρωτα. (Ἤδη ὁ τίτλος παραπέμπει στή γνωστή φροϋδική μελέτη ὅπου ὑποστηρίζεται ἡ θέση τῆς συνύπαρξης τοῦ αὐτοκαταστροφικοῦ μέ τό ἐρωτικό στοιχεῖο: Ἔρως–Θάνατος). Ὅπου ἡ συνυφασμένη μέ τόν ἔρωτα καταστροφικότητα, ἀπελευθερούμενη, εἶναι ἱκανή νά παρασύρει στόν ὄλεθρο τό στερημένο καί ἀλλοτριωμένο ἀπό ἕνα ἀπανθρωπισμένο καί ἐχθρικό περιβάλλον ἄτομο. Ἐδῶ ὁ ἔρωτας ἐκλαμβάνεται σάν μιά τόσο σημαντική συνιστῶσα τῆς ζωῆς ὥστε ἡ προσωπική ἐμπλοκή τοῦ ἀτόμου μέ τόν σύντροφό του, τούς γύρω του καί τόν κόσμο γενικότερα, εἶναι ἀπόλυτη. Κεντρικό πρόσωπο τοῦ φίλμ μιά νεαρή ψυχίατρος πού ἀναλαμβάνει τή θεραπεία μιᾶς ἀσθενοῦς ὕστερα ἀπό μιά ἀπόπειρα αὐτοκτονίας πού πραγματοποίησε συντροφιά μέ τόν ἄντρα της. Στή μέθοδο θεραπείας πού ἀκολουθεῖ, ἐφαρμόζει σχεδόν ἀποκλειστικά τά ὀπτικοακουστικά μέσα, γιά μιά πληρέστερη ἀνάλυση τῆς συμπεριφορᾶς της. Ἡ ψυχίατρος, στήν προσπάθειά της νά μελετήσει ἐμβαθύνοντας τήν περίπτωση τοῦ ἀπόλυτου καί παθολογικοῦ ἔρωτα, κατά τήν πορεία τῆς θεραπείας καί προκειμένου νά δώσει κάποιο νόημα στή δική της θρυμματισμένη προσωπικότητα, ταυτίζεται μέ τήν ἀσθενή. Τό τρανσφέρ διευκολύνεται καί ἀπό μιά παράλληλη πορεία ἐρωτικῆς σχέσης γεμάτη ἔνταση καί ἀδιέξοδα τῆς ἴδιας τῆς ψυχιάτρου μέ κάποιον ἄντρα πού τήν παρασύρει στούς δικούς του παροξυσμούς. Τέλος, ὅ,τι δέν κατάφερε νά πραγματοποιήσει ἡ ἀσθενής μέ τόν ἄντρα της, θά τό καταφέρει ἡ ψυχίατρος μέ τόν δικό της ἐραστή. Ἡ πρόθεση πού διαφαίνεται σέ ἕνα δεύτερο πλάνο εἶναι νά μετατεθεῖ ἡ πράξη τῆς αὐτοκτονίας ἀπό τό ἐπίπεδο τῆς ψυχοπαθολογίας σέ κάποιο ἄλλο ὅπου λειτουργεῖ σάν ἀποτέλεσμα μιᾶς συνειδησιακῆς ἀντιμετώπισης τῆς πραγματικότητας καί ὅπου, ὅπως καί στήν ἑλληνική τραγωδία, ἔχει τήν ἔννοια τῆς κάθαρσης. Φίλμ στημένο ἐγκεφαλικά, μέ πλάνα ἁπλά ἀλλά μελετημένα στό ἔπακρο, μακρές ἐφιαλτικές σιωπές, περίπλοκες περιπτώσεις ψυχοπαθολογικῶν καταστάσεων καί ἕνα ἀσυγκράτητο διανοητισμό μέ διαρκεῖς καί σαφεῖς λογοτεχνικές ἀναφορές πού τό ζημιώνουν ὑπερβολικά.

ΓΑΛΛΙΑ

Ἀπό τά γαλλικά φίλμ μικρό ἐνδιαφέρον παρουσίασε τό *Destin Personnel (Προσωπικό πεπρωμένο)* τοῦ Paul Seban, βασισμένο σέ μιά νουβέλα τῆς Ἔλσα Τριολέ. Πρόκειται γιά τήν ψυχολογική διαγραφή τοῦ πορτραίτου μιᾶς νέας γυναίκας πού ζεῖ μακριά ἀπό τόν ἄντρα της, αἰχμάλωτο πολέμου στή Γερμανία. Ἡ ἱστορική περίοδος στήν ὁποία ἀναφέρεται τό φίλμ — Β΄ παγκόσμιος πόλεμος — συμβολίζει τό γεγονός ἐνῶ ἡ προσωπική ἱστορία τῆς ἡρωίδας, τό καθημερινό. Ποιό ἀπ' τά δυό θά βαρύνει περισσότερο; Θέμα προσωπικῆς ἐκτίμησης καί ἐπιλογῆς. Ἐδῶ ὁ δημιουργός μοιάζει νά ἐξαίρει περισσότερο τήν ἰδέα τοῦ δικαιώματος νά ἐξακολουθεῖ κανείς νά ζεῖ τήν ἀτομική του ἱστορία ἀνεξάρτητα καί μάλιστα σέ ἀντίθεση μέ τήν ἱστορία τῶν ἄλλων. Ἔτσι ἡ πρωταγωνίστρια θά ἐγκαταλείψει τό Παρίσι καί τούς δικούς της γιά νά ἐγκατασταθεῖ σέ μιά μή κατεχόμενη ζώνη ὅπου καί θά ἐπιχειρήσει νά ζήσει σέ μιά κατάσταση μοναξιᾶς καί αὐτάρκειας. Ἀλλά καί ἐκεῖ ἡ εὐθραυστη ὑφή τῆς σχέσης της μέ κάποια ἄλλη γυναίκα θά τήν ὁδηγήσει στήν ἀναζήτηση τῆς μοναξιᾶς της σάν ἀναζήτηση τοῦ ἀπόλυτου. Τό φίλμ, τοῦ ὁποίου ἡ ἀφήγηση προωθεῖται μέ συνεχεῖς ὑπαινιγμούς καί ὑπονοούμενα, κινεῖται ἀδιάκοπα στό μεταίχμιο ψευδαισθητικῶν καταστάσεων καί τοῦ πραγματικοῦ, σέ ἕνα κλίμα φορτισμένο μέ αἰσθησιακά ἐρεθίσματα ὅπου καί ἡ παραμικρή πτώση τῆς ἔντασης ἀνατρέπει τήν ἰσορροπία τῆς ἀτμόσφαιρας. Σέ βάρος τοῦ ἔργου ἕνας περίσσιος διακοσμητικός φόρτος καθώς καί ἡ ἀδιάκοπη ἀναζήτηση στυλιστικῶν ἐφαρέ.

Τό *Divorcement (Διαζύγιο)* τοῦ Pierre Barouh θά 'λεγε κανείς πώς εἶναι ἕνα φίλμ κατασκευασμένο μέ τά ὑλικά πού χρησιμοποιεῖ ὁ Λελούς. Πρόκειται γιά μιά αἰσθηματική ἱστορία γιά πλατιά κατανάλωση ὅπου παρακολουθοῦμε τά προβλήματα πού προκύπτουν ἀπό τό χωρισμό ἑνός ζευγαριοῦ ὕστερα ἀπό μιά μακρά συμβίωση. Ἤδη ἡ ἀνύπαρκτη στά γαλλικά λέξη τοῦ τίτλου — πού ἐκστομίζεται λόγω ἄγνοιας ἀπό τό μικρό γιό — χρωματίζει ἀρνητικά τήν πράξη τοῦ διαζυγίου. Παρόλη τήν ἐπίδειξη ἀμεροληψίας, βασισμένης σ' ἕνα κραυγαλέο λόγο, ὑποβόσκει ἕνας τόνος κατηγορητηρίου πού σέ ἀναγκάζει νά ὁδηγηθεῖς στό συμπέρασμα ὅτι ἕνα διαζύγιο ὅσο κι ἄν ἔχει σάν ἀφετηρία του καλές προθέσεις, εἶναι οὐσιαστικά μιά ἥττα. Ἄν τό ἠθικοπλαστικό αὐτό ἐπιμύθιο προέκυπτε ἀπό μιά μετουσιωτική σέ αἰσθητικό ἀποτέλεσμα διαδικασία, φυσικά δέ θά ἐνοχλοῦσε ἀλλά σάν διδακτικό συμπέρασμα ἑνός εὐτελοῦς ρομάντζου, μέ τή συναισθηματική ἐκμετάλλευση ὅλων τῶν προσώπων πού παρελαύνουν, κάνει τό φίλμ ἀφάνταστα ρητορικό.

Τό πολυσυζητημένο καί ἀπό τίς Κάνες χάρις σέ μιά ἐξαντλητική διαφήμηση *Felicité (Εὐτυχία)*, τῆς νεοπροσήλυτης στή σκηνοθεσία Christine Pascal, φιλοδοξεῖ νά εἶναι ἐνδοσκόπηση μιᾶς (τραυματικῆς) ἐμπειρίας ζωῆς, προσδιοριστικῆς μιᾶς μετέπειτα ψυχολογικῆς ἀνέλιξης — καί συνάμα μιά κριτική στάση. Δέν καταφέρνει ὅμως παρά νά εἶναι ἕνα δειγματολόγιο ναρκισσικῶν ἐπειδείξεων ἀπό τήν ἄποψη τῆς φόρμας καί μιά ἀκατάσχετη τάση χρησιμοποίησης μέ ἀφελῆ τρόπο γνωστῶν μοντέλων χειραγώγησης τῆς γυναίκας ἀπό τήν ἄποψη τοῦ περιεχόμενου. Ἄν στό ἔργο τῆς Pascal θέλουμε νά ἐπικαλεστοῦμε κάποιο ἐλαφρυντικό, αὐτό ἐξαντλεῖται στό ἀναπολητικό τοῦ ἄβατου τῆς προσωπικῆς της περιπέτειας εἰδωμένης ὑπό κλείδα ὑπαρξιακῆς ἀναθεώρησης. Ἔτσι βλέπουμε τήν ἴδια τή σκηνοθέτιδα — ὑποδύεται τήν ἡρωίδα τοῦ φίλμ — κατά τή διάρκεια μιᾶς νύχτας ἀυπνίας, νά πραγματοποιεῖ μιά ἀναδρομική πορεία στούς μαιάνδρους τῶν προσωπικῶν της ἀναμνήσεων. Προφανής σκοπός της εἶναι νά καταδείξει αὐτό πού στήν περίοδο τῆς παιδικῆς καί τῆς ἐφηβικῆς της ἡλικίας δημιούργησε τά ἄγχη καί τίς φοβίες της ἀλλά καί τά φαντάσματα καί τούς ἐφιάλτες πού τήν κυνηγοῦν ἀκόμα. Ἡ ἀφήγηση ὅμως, ἐντελῶς συμβατική καί ἄχρωμη ἀκόμα καί στίς λυρικές ἐξάρσεις τοῦ ἔργου, καθώς καί στίς παραισθητικές καταστάσεις, ταλαντεύεται ἀνάμεσα σέ πρόσωπα ἐρμητικά, ὀνειρικά ἤ καί ὑπερρεαλιστικά, σέ μιά ἀδιάκοπη καί ἀνιαρή παλινδρόμηση μεταξύ φαντασιώσεων καί πραγματικότητας.

Die Schweizermacher (Οἱ κατασκευαστές ἐλβετῶν) τοῦ Rolf Lyssy

ΟΥΓΓΑΡΙΑ

Τό *Menesgazda (Τό ἱπποστάσιο)*, τοῦ Andraj Kovaks, δημιουργοῦ πού συχνά στόχο τῆς προβληματικῆς του ἀποτελεῖ ἡ πολιτική πραγματικότητα τῆς χώρας του, εἶναι ἕνα ἔργο τοποθετημένο στίς ἀρχές τῆς δεκαετίας τοῦ '50, μιά ἐποχή ζυμώσεων, σφαλμάτων καί θεμελιακῶν ἀντιφάσεων καί πού ἴσως νά ἀποτελεῖ μιά ἱστορικο-πολιτική ἀνάλυση καί ἐνδεχόμενα μιά αἰτιολόγηση τῶν διαδικασιῶν πού ὁδήγησαν στήν ἐπανάσταση τοῦ '56. Μέ ἀφορμή τό πέρασμα τῆς διαχείρησης ἑνός ἱπποστάσιου ἀπό τό παλιό καθεστώς στό νέο, ἐπιχειρεῖται μιά κοινωνική κριτική πού θέλει νά ξεπεράσει τίς ἐκλογικεύσεις τῶν ἀποτυχιῶν καί νά ἐντοπίσει τό πρόβλημα ὄχι μόνο στίς αἰτίες τῆς μερικῆς χρεωκοπίας τῶν κρατικοποιήσεων καί τῶν ἀγροτικῶν συνεταιρισμῶν ἀλλά καί γενικότερα στό μέγα θέμα τῆς σύγκρουσης ἀνάμεσα στήν ταταθεῖ ἡ αἴσθηση τῆς ἐπαφῆς τοῦ ἀνθρώπου μέ τά ζῶα καί τή φύση, ἡ ἀγάπη γιά τή μητέρα Γῆ.

Καί στό ἄλλο οὐγγρικό φίλμ *Angi Vera (Ἡ διαπαιδαγώγηση τῆς Βέρα)* τοῦ Pal Gabor (βραβεῖο Fipresci τοῦ φετινοῦ φεστιβάλ Καννῶν) συναντᾶμε τόν ἴδιο δεσπόζοντα φθόγγο — τό πρόβλημα ἑνός ἐξαναγκασμοῦ κοινωνικο-ιδεολογικῆς μορφῆς. Τοποθετημένο κι αὐτό στήν ταραχώδη δεκαετία τοῦ '50, ἀναφέρεται στήν ἐξελικτική πορεία μιᾶς ἀδιάφθορης συνείδησης πρός τήν προϊοῦσα ἀλλοτρίωσή της. Τί εἶναι αὐτό πού θά ἐξαναγκάσει τή δεκαοχτάχρονη νοσοκόμα Βέρα ὕστερα ἀπό μιά κριτική πού θά ἀσκήσει στό σύστημα (ἐδῶ συμβολίζεται ἀπό τήν οἰκονομική διαχείρηση τοῦ νοσοκομείου πού ἐργάζεται καί ὅπου θά ὑποπέσουν στήν ἀντίληψή της μερικές ἀτασθαλίες) νά φτάσει μέχρι τήν αὐτοκριτική καί τήν αὐτοτιμωρία; Ἡ διαπαιδαγώ-

Messidor, τοῦ Alain Tanner

παλιά καί τήν καινούρια ἰδεολογία, ὅταν μάλιστα στή θέση τοῦ ἀνθρώπινου παράγοντα τόν πρῶτο λόγο καταλαμβάνει ἡ δογματική σκέψη καί συμπεριφορά. Ἡ ἀξία αὐτοῦ τοῦ ἔργου τοῦ Κόβακς — πού συνήθως χρησιμοποιεῖ μακρούς καί ἀνιαρούς διαλόγους — βρίσκεται στό ὅτι ἐνῶ στήν ἀφετηρία του ὑπάρχει μιά ἐγκεφαλική σύλληψη καί μιά αὐστηρή πειθαρχία στήν ὑλοποίησή της, τό μήνυμα γίνεται πειστικό περισσότερο μέ τήν εὐγλωτία τῆς εἰκόνας. Ὑπάρχει μιά εὐφορία στίς ἀφηγηματικές λύσεις, σημαντικές σκηνές κίνησης καί πνοῆς, πρόσωπα μέ ἀσυνήθιστα δυνατή ἐσωτερική ἔνταση καί σιωπές ὅπου ὁ χρόνος ἀφήνει περιθώρια ὥστε νά ἀποκαγησή της σέ ἕνα κρατικό σχολεῖο ὅπου οἱ ἄκαμπτοι θεωρητικοί τοῦ δόγματος θά εὐαισθητοποιήσουν τή διαθεσιμότητά της σέ μιά σταλινικοῦ τύπου διαλεκτική. Τό φίλμ ὅπως, πέρα ἀπό τήν ἐξατομικευμένη ὑπόθεση τῆς Βέρα ἐπισημαίνει, ἄλλοτε ἀνοιχτά καί ἄλλοτε κατά τρόπο ὑπαινικτικό, τά σφάλματα ἑνός καθεστῶτος πού θέλησε νά ἀποκοπεῖ βίαια ἀπό τό παρελθόν καί στή σπουδή του νά κατασκευάσει τόν καινούριο ἄνθρωπο ἔκανε χρήση μιᾶς ἀγωγῆς ἀπομυθοποιητικῆς τῶν ἀξιῶν του σάν αὐθύπαρκτη ὀντότητα μέ τήν προσωπική του εὐαισθησία, ἀντιπαραθέτοντάς τον σέ μιά δυναμική ἀναμέτρηση μέ τή μονολιθικότητα τοῦ δόγματος.

ΠΟΛΩΝΙΑ, ΟΥΓΓΑΡΙΑ ΣΟΒΙΕΤΙΚΗ ΕΝΩΣΗ

Τά τραγικά συμβαίνοντα στό πολωνικό φίλμ *Szpital Przemienia (Τό νοσοκομεῖο τῆς μεταμόρφωσης)* τοῦ Edward Zebrowski τοποθετοῦνται στήν περίοδο τῆς γερμανικῆς κατοχῆς στήν Πολωνία ὅπου ὁ μικρόκοσμος μιᾶς νευροψυχιατρικῆς κλινικῆς ὑποδηλώνει τήν ψυχοπαθολογία μιᾶς εὐρύτερης κοινωνικῆς πραγματικότητας. Τό ἔργο, ἀκαδημαϊκό στήν ἐκτέλεση μέ πολλά δάνεια θεατρικά στοιχεῖα, δομεῖται γύρω ἀπό ἕνα κεντρικό πρόσωπο, ἕναν γιατρό πού κατά τή διάρκεια τῆς θητείας του στό νοσοκομεῖο θά γίνει μάρτυρας ἀπό τή μιά μεριά ἑνός πολέμου μέ ἀφετηρία τή βία καί τό φυλετικό μίσος καί ἀπό τήν ἄλλη τῆς κοινωνικῆς ἀδικίας μέ ἀφετηρία τήν ἀτομική φιλοδοξία καί τόν ἐγωκεντρισμό. Ἡ μορφή τῆς πρώτης βίας ἐκφράζεται μέ τόν ναζισμό, τῆς δεύτερης μέ τήν ἄσκηση μιᾶς ἀναχρονιστικῆς σέ μεθόδους ἐπιστήμης, βασισμένης ἐπιπλέον στήν προκατάληψη καί τά προσωπικά ὠφέλη. Ἡ θεματική ὅμως τοῦ φίλμ δέν εἶναι μόνον ἕνας στοχασμός πάνω στήν ἐξουσία καί τήν αὐθαιρεσία μιᾶς ἐπιστήμης ἀνίκανης νά ξεπεράσει τήν κλασική ἔννοια τοῦ ψυχασθενῆ ἀλλά ἀποκτᾶ εὐρύτερες διαστάσεις, θέλοντας νά ἐπισημάνει, στόν αὐταρχικό προγραμματισμό τοῦ ὁλοκληρωτισμοῦ τήν ἀφετηρία καί τή συνέπεια μιᾶς ἄλλης παραφροσύνης πού θά ὁδηγήσει στό μαζικό ἔγκλημα καί τή γενοκτονία. Ὑπάρχει ἐπομένως ἡ ἀντιπαράθεση δύο διαφορετικῶν μορφῶν ἐκτροπῆς ἀπό τό λογικό: ἡ θετική τοῦ α-λογικοῦ καί ἡ ἀρνητική τοῦ παράλογου λογικοῦ.

Θεματική μερικῶν γιουγκοσλάβικων φίλμ τά τελευταῖα χρόνια εἶναι μιά καλοπροαίρετη προσπάθεια ἀνάλυσης τῶν σχέσεων ἀνάμεσα στό ἄτομο καί τίς κοινωνικές δομές. Στήν ἴδια προβληματική κινεῖται καί τό φίλμ *Kvar (Ἡ ἀντίθεση)* τοῦ Radievojevic, ἄν καί ἐδῶ τό κοινωνιολογικό στοιχεῖο ἀπωθεῖται σέ δεύτερο πλάνο. Ἡ καλλιτεχνική ἀνεπάρκεια ὅμως τοῦ ἀποτελέσματος ὀφείλεται σέ μιά ἐπιπόλαιη καί ἐπιδερμική ἀντιμετώπιση ἑνός θέματος πού ἀπαιτεῖ μιά πιό διεισδυτική διερεύνηση. Γιατί ἡ ἀντίθεση τοῦ Σάσα, ἑνός νεαροῦ παντρεμένου δημοσιογράφου δέν ἀφορᾶ μόνο στή σχέση του μέ τό σύνολο ἀλλά ἀγγίζει καί τή σφαίρα τῆς ἰδιωτικῆς του ζωῆς. Ἔτσι, ἡ κρίση πού διέρχεται εἶναι ὑπαρξιακῆς τάξης καί μάλιστα σέ βαθμό πού θά τόν ὠθήσει σέ μιά προσπάθεια συνειδητοποίησης τῆς σχέσης του μέ τόν κοινωνικό περίγυρο καί ὁριοθέτησης τῶν εὐθυνῶν του. Ἀλλά ἡ διέξοδος σέ μιά πραγματικότητα πού δέν φαίνεται νά διαθέτει ἐναλλακτικές λύσεις θά βρεθεῖ χάρις σέ ἕνα ἔρητα τῶν γεννητικῶν ὀργάνων πού θά παίξει τό ρόλο ἑνός δραματικοῦ καταλύτη.

Ὅ,τι πιό ξεθωριασμένο καί ἀπαρχαιωμένο εἶχε νά παρουσιάσει τό φεστιβάλ συγκεντρώθηκε στό σοβιετικό φίλμ δύο γυναι-

κῶν, τῶν Savalieva καί Berezantseva μέ τόν τίτλο *Staromodnaia Komedia* (*Ἡ παλιά κωμωδία*). Γιατί ἡ ἱστορία δύο μοναχικῶν ὑπάρξεων πού ἐπιχειροῦν νά σπάσουν τό φράγμα τῆς μοναξιᾶς τους καί καταφέρνουν νά μεταβάλουν μιά τυχαία συνάντηση σέ μιά ἀμοιβαία καί διαρκῆ στοργή θά μποροῦσε, παρά τό κοινότυπο τοῦ θέματος, νά εἰδωθεῖ κάτω ἀπό μιά ἰδιαίτερη προοπτική. Ἔστω τά πρόσωπα νά ἀποκτοῦσαν ἕνα δραματικό ἀνάστημα πού νά πρόσδιδε κάποια ἀληθοφάνεια στήν πράξη τους. Ἀντί γιά αὐτό ἡ συναισθηματική προσέγγιση τῶν δύο πρωταγωνιστῶν πραγματοποιεῖται μέ βάση τό χολλυγουντιανό μοντέλο τοῦ μελό-θεατρικότητα, στατικότητα, περίσσεια λόγου, πλατυασμοί, λεκτικές καί ἄλλες κοινοτυπίες καί πάμπολη ρόζ αἰσθηματολογία.

Ἀντίθετα τό φίλμ *Neskolko Interwju Po Litschny Woprosam* (*Μερικές συνεντεύξεις πάνω σέ προσωπικά θέματα*) τῆς γεωργιανῆς Lana Gogoberidze, ἔχει φρεσκάδα, ἀμεσότητα καί τούς αὐθεντικούς τόνους τῶν ἀνθρώπινων δοκιμασιῶν. Κεντρικό πρόσωπο μιά σαραντάρα γυναίκα τῆς σύγχρονης σοβιετικῆς κοινωνίας πού κατέχει σέ μιά ἐφημερίδα τήν ὑπεύθυνη στήλη τῆς ἀλληλογραφίας τῶν ἀναγνωστῶν. Ἔχοντας ἀναπτύξει μιά ὑπέρμετρη εὐαισθησία ἀπέναντι στά προβλήματα τῶν ἄλλων ἀλλά καί ἐπειδή ἔχει νά ἀντιμετωπίσει συγχρόνως καί τίς προσωπικές της δυσκολίες, στήν καθημερινή ζωή της διεξάγει ἕναν ἀγώνα διμέτωπο. Ἀπό τή μιά μεριά προσπαθώντας νά ἀνεύρει διέξοδο στά ἀτομικά της προβλήματα καί ἀπό τήν ἄλλη ἐπωμιζόμενη καί τά προβλήματα τῶν ἄλλων. Τό εὕρημα τῆς σκηνοθέτιδας εἶναι πώς τά προβλήματα αὐτά πού τίθενται ὑπό τύπο συνεντεύξεων – διοχετεύονται μέ τρόπο διακριτικό στό θεατή, ἐξαναγκάζοντάς τον σέ μιά συνειδητή συμμετοχή.

ΤΟΥΡΚΙΑ

Τό τουρκικό φίλμ *Sürü* (*Τό κοπάδι*) τοῦ Zeki Okten — σέ σενάριο τοῦ γνωστοῦ καί γιά τίς πολιτικές του περιπέτειες σκηνοθέτη Yilmaz Guney — εἶναι μιά σπαραχτική ὠδή τῆς γῆς τῆς Ἀνατολῆς ὅπου ἐκτίθενται οἱ ἀντινομίες μιᾶς χώρας ἀνάμεσα στό φεουδαρχισμό καί τήν τεχνολογική καί κοινωνική ἐξέλιξη. Δύο νοοτροπίες ἀντιμάχονται. Ἡ πρωτιδίστικη, ριζωμένη στήν ἀδικία, τή μισαλλοδοξία, τήν ἄγνοια, τό σατραπισμό, τίς προκαταλήψεις καί ἡ προοδευτική πού ἔχει γιά ἐκπρόσωπό της τή νέα γενιά καί τή διαμόρφωση μιᾶς νέας συνείδησης. Ἐδῶ ἐξιστορεῖται τό χρονικό ἑνός ἀγώνα πού ξεκινάει ἀπό τούς νομάδες μιᾶς κοινωνίας πατριαρχικοῦ - ἀρχαϊκοῦ τύπου — καί πού συγκεκριμενοποιεῖται στό ἄσβεστο καί διαιωνιζόμενο μίσος ἀνάμεσα σέ δυό οἰκογένειες — γιά νά καταλήξει στίς λεωφόρους καί τούς οὐρανοξύστες τῆς Ἄγκυρας ὅπου ἐκεῖ θά ἐπικρατήσουν τελικά οἱ πρωτόγονες παρορμήσεις πού

Félicité, τῆς Christine Pascal

ὑποβόσκουν καί ἐπιβιώνουν κάτω ἀπό μιά ἐπίφαση κοινωνικότητας. Δύο πολιτισμοί διαλέγονται ἐδῶ: ὁ δυτικός τῆς καταναλωτικῆς κοινωνίας καί ὁ ἰσλαμικός τῶν παρωχημένων ἀξιῶν. Ἀπό τή σύγκρουση αὐτῶν τῶν δύο γεννιοῦνται καί τά πολλά προβλήματα πού θέτει τό φίλμ καί πού μοιάζουν περιληπτικά καί κατά τρόπο ἀσθμαίνοντα διατυπωμένα ἀπό κάποιο μάρτυρα πού ἀδημονεῖ νά μεταδώσει ἕνα ἀπελπισμένο μήνυμα γιά τίς δοκιμασίες ἑνός λαοῦ πού κλυδωνίζεται στή δίνη τῆς πορείας του πρός τήν ἐξέλιξη καί τήν πρόοδο ἐνῶ οἱ παραδόσεις του ἔχουν τή ρίζα τους στά βάθη τῆς ἱστορίας. Ὁλόκληρο τό ἔργο, πού μοιάζει ἕνα δραματοποιημένο ντοκυμανταίρ, εἶναι δομημένο καί παίρνει ζωή ἀπό τίς ἀντιθέσεις καί τή διαλεκτική. Ἡ εἰκόνα του πότε δίνεται μέ σκληρή ρεαλιστική ἀναπαράσταση χωρίς ὠραιοποιήσεις καί πότε μέ λεπτότητα καί εὐαισθησία στό σχεδίασμα τῶν κεντρικῶν προσώπων μέ τίς ὅλες ἀντιδράσεις τους, τήν ἀτταβιστική ὑποταγή ἤ τίς στιγμές τῆς περισυλλογῆς τους.

ΕΛΛΑΔΑ

Ὁ Γιῶργος Πανουσόπουλος μέ τό *Ταξίδι τοῦ μέλιτος* ἐπιχείρησε ἕνα εἶδος ἐλεγείας τοῦ κόσμου τῆς τρίτης ἡλικίας—καί τῆς ἀνθρώπινης μοναξιᾶς. Τά πρόσωπα πού κινοῦνται στό φίλμ του, ὅπως καί σέ πολλά ἄλλα φίλμ αὐτοῦ τοῦ φεστιβάλ, εἶναι περιθωριακά. Γιατί οὐσιαστικά γιά περιθωριακούς πρόκειται, ἀπό τήν ἄποψη τῆς ἀπώθησής τους πέρα ἀπό τά ὅρια τῆς δρώσας κοινωνικῆς ζωῆς. Αὐτοί οἱ ἀπόμαχοι, πού διασταυρώνται κάθε χρόνο στά γκέτο τῶν ἰαματικῶν λουτροπόλεων ἀναζητοῦν, πέρα ἀπό μιά θεραπευτική ἀγωγή, τήν ἀποκατάσταση ἑνός μέσου ἐπικοινωνίας πού νά ἀμβλύνει τό συναίσθημα τῆς μόνωσης—καί νά ἐλαφρύνει τά ἄγχη τους. Ἄγχος τοῦ ἔρωτα—πού παρῆλθε—καί τοῦ θανάτου—πού ἐπέρχεται. Ἐδῶ, σ' αὐτόν τό μικρόκοσμο ὅπου κυριαρχεῖ ἡ κοινοτυπία, ἡ πλήξη, ὁ μικροεγωϊσμός, οἱ μανίες, ἡ σύμμιξη τοῦ αἰσθητοῦ μέ τό ὀνειρικό, ἡ ματαιολογία καί τό παραλήρημα, ἀκόμα καί οἱ ἥρωες θά συρρικνωθοῦν στίς διαστάσεις τῆς καθημερινότητας. Καί ὅσοι διαθέτουν ἀκόμα τή δύναμη θά ἐναντιωθοῦν σ' αὐτή τήν κοσμική τάξη ὅπως ὁ ἄντρας τοῦ μεσήλικου ζευγαριοῦ πού, χαμένος μέσα στήν παραφροσύνη τοῦ ὑπαρξιακοῦ ἰλίγγου, θά ὠθήσει τίς πράξεις του σέ μιά κατάσταση ὁριακή. Ἐνῶ τό νεαρό ζευγάρι θά περιφέρεται ἀνάμεσα σ' ὅλα αὐτά τά γερασμένα κορμιά σάν μιά συνεχής ὑπόμνηση τῆς χαμένης νιότης. Γιά αὐτό καί ἀπό μιά ἄποψη, τά λουτρά τοῦ Καϊάφα, στή μεταφυσική τους προέκταση συμβολίζουν τόν μεταιχμιακό χῶρο ἀνάμεσα στήν ἐπίγεια καί σέ μιά μετακόσμια κατάσταση, κάτι σάν τό καθαρτήριο τῆς Καθολικῆς δογματικῆς ὅπου, στή διαδικασία τῆς μετοικεσίας, ἐπισταθμεύουν οἱ ψυχές. Καί μέ ποιό τρόπο συντελεῖται ὁ ἐξιλασμός; Μέ τήν παραδοχή, ἀκριβῶς, τῆς ἥττας τοῦ σώματος στήν ἀναμέτρησή του μέ τό χρόνο, πράγμα πού δέν ὁμολογεῖται ἄμεσα ἀλλά πού ἐντοπίζεται στήν ἐπικτατική ἀνάγκη τοῦ καθενός νά ἐκθέσει συνοπτικά τήν προϊστορία του γιά μιά ἐπιβεβαίωση τῆς διέλευσής του καθώς καί τῶν ἔργων του σέ μιά ἀσύνειδη προσπάθεια ὑπερβατότητας τοῦ πεπερασμένου τῆς ἀνθρώπινης ὕπαρξης. Τό ἔργο τοῦ Πανουσόπουλου εἶναι μιά νωπογραφία φτιαγμένη μέ αἰσθαντικές πινελιές. Αὐτό χαράσσει ἄλλωστε καί τά ὅριά του. Ὁ φακός ψαύει τά πρόσωπα, δέν τά ἀκτινοσκοπεῖ. Μερικά ἀπό αὐτά μένουν στή σκιά καί ἐπειδή ἐνδεχόμενα στεροῦνται τῆς κοινωνικῆς ἤ ἄλλης διάστασης, γίνονται διφορούμενα, οἱ πράξεις τους μένουν μετέωρες ἤ ἀδικαίωτες ἤ ἀκόμα ἐπιδέχονται διαφορετικές ἑρμη-

Ὁ Σταῦρος Ξενίδης καί ἡ Ἀλέκα Παίζη στό *Ταξίδι τοῦ μαλίτος* τοῦ Γιώργου Πανουσόπουλου

Immacolata e concetta, τοῦ Salvatore Piscicelli

νεῖες. Αὐτό δέν σημαίνει πώς ἡ προσέγγισή τους — καί πρόκειται γιά καμιά πενηνταριά παλαίμαχους ἠθοποιούς τοῦ θεάτρου καί τοῦ σινεμά — εἶναι ἁπλουστευτική δειγματοληψία μιᾶς φυσιογνωμιστικῆς τυπολογίας. Ὑπάρχει μιά φωτογραφική πιστότητα στά ἐνσταντανέ τῆς ἐκφραστικῆς τους πού φτάνει μέχρι τήν ἀποτύπωση καί τῆς παραμικρῆς ἀπόχρωσης πού διέρχεται ὅλη τήν κλίμακα τῆς ἀνθρώπινης κυκλοθυμίας. Δέν πρόκειται ὅμως γιά μιά χαρακτηρολογική μελέτη. Καταρχήν δεσπόζει τό *θέαμα* πού σημαίνει a priori ὑποβιβασμό ἄλλων ἀξιῶν, ὅπως ἐδῶ τῆς ἀφηγηματικῆς συνοχῆς πράγμα βέβαια πού προέρχεται καί ἀπό ἕνα σενάριο δομικά ἀνοργάνωτο. Σάν συνέπεια ὑπάρχει ἕνα σύνολο ἀπό σεκάνς πού ναί μέν ἔχουν μιά αὐτοδυναμία ἀπό τήν ἄποψη τῆς ρυθμικῆς ἑνότητας, δίνουν ὅμως διαρκῶς τήν αἴσθηση πώς ἡ σύνδεση εἶναι χαλαρωμένη γύρω ἀπό τόν κεντρικό ἄξονα, πώς ἡ συνεκτική ὕλη δέν ἔχει πιάσει καλά. Σέ ἀντιστάθμισμα ὑπάρχει ἕνας ἐνιαῖος τόνος — καί ὄχι μόνο φωτογραφικός. Ὁλόκληρο τό ἔργο εἶναι χρωματισμένο μέ εὐρήματα, πορτραίτα - καρικατοῦρες, σεκάνς γεμᾶτες κίνηση, πλάνα πού εἶναι ἀπό μόνα τους εἰκαστικές συνθέσεις καθώς καί μιά sotto voce ἑρμηνεία συνεπής στό pianissimo τοῦ ὅλου κλίματος. Ὑπάρχει ἕνας διάλογος λιτός καί οὐσιώδης, μπορεῖ μιά κοινότυπη λέξη μέσα στά συμφραζόμενα νά ἀποκτήσει μιά σημασία πρωτοτυπική. Καί πρό πάντων ὑπάρχει ἡ γαλήνη καί ἡ ἠρεμία ἑνός τοπίου ὅπου μοιάζει νά μή συμβαίνει τίποτα τό ὑπολογίσιμο κι ὅμως ἔχει κανείς τήν αἴσθηση πώς ἡ ἀτμόσφαιρα εἶναι φορτισμένη, πώς κάπου βρίσκεται ἐπιμελῶς κρυμμένο ἕνα βραδυφλεγές ἐκρηκτικό. Θά ἐκραγεῖ στήν τελική σεκάνς — πού μορφικά παραπέμπει, χωρίς νά ἠχεῖ παράτονα, στή φελλινική ποιητική — ὅπου στό ἀναπότρεπτο τοῦ θανάτου προτείνεται τό ἀντίδοτο τῆς περιφρόνησης καί διαπόμπευσής του. Ἴσως αὐτό νά εἶναι καί τό μοναδικό ἐλιξήριο τῆς ζωῆς.

ΙΤΑΛΙΑ

Τά δύο φίλμ τῆς ἰταλικῆς παραγωγῆς ἀνταναικλοῦν δύο ἐκ διαμέτρου ἀντίθετες προσεγγίσεις τοῦ θεματικοῦ ὑλικοῦ. Τό πρῶτο *Gli Anni Struggenti (Τά χρόνια τῆς φωτιᾶς)* τοῦ Vittorio Sindoni ἀκολουθεῖ τό πρότυπο τῆς παραδοσιακῆς ἐμπορικῆς κωμωδίας ὅπου γίνεται μιά προσπάθεια ἀνάκλησης στή μνήμη τῆς ἐποχῆς τοῦ ἰταλικοῦ οἰκονομικοῦ θαύματος σέ μιά χώρα πού τίποτα δέν προδικάζει τή σύγχυση, τόν ἀναβρασμό καί τίς ἀπογοητεύσεις τῆς ἑπόμενης δεκαετίας. Γιά τόν μεγαλοαστό φοιτητή Σαβέριο, ἡ Ρώμη ὅπου κατέφτασε γιά νά πάρει μέρος σέ ἕνα κρατικό διαγωνισμό, ἀποτελεῖ τόν χῶρο τῆς πλήρους χειραφέτησης ἀπό μιά αὐταρχική καταπιεστική οἰκογένεια καθώς καί τή βαθμιαία συνειδητοποίηση μιᾶς διαδικασίας διανοητικῆς ὡρίμανσης πού θά τοῦ δείξει μιά καινούρια προοπτική χωρίς νά εἶναι ὑποχρεωμένος πιά νά βασίζεται στίς ἀξίες μιᾶς οἰκονομικῆς καί κοινωνικῆς ἐπιτυχίας. Σ' αὐτό θά τόν βοηθήσει καί ἡ ἀπολυτότητα ἑνός ἔρωτα πού θά εἶναι καί ἡ ἀφετηρία μιᾶς πορείας πρός τήν ὁλοκληρωτική προσωπική ἐξέγερση. Τέτοιο ὑλικό ὅμως ἀπαιτεῖ ἀσυνήθιστη ἐκφραστική τόλμη καί ἀληθοφάνεια, ἀρετές πού ἀπουσιάζουν παντελῶς ἀπό τό ἔργο ἀφοῦ αὐτό πού βαραίνει εἶναι ἡ κατάχρηση αἰσθηματολογικῶν καταστάσεων, οἱ τυποποιημένες λύσεις, οἱ εὐφυολογίζουσες στιχομυθίες καί τό κραυγαλέο τοῦ μηνύματος ἐνῶ ἡ παραπομπή στό ἐπικαιρικό στοιχεῖο καί τήν ἀτμόσφαιρα τῆς ἐποχῆς ἐπισημαίνεται μέ ἕνα σαχλοτράγουδο τῆς Μίνας καί μιά τοιχοκολλημένη ἀφίσσα τῆς Ντόλτσε Βίτα.

Τό φίλμ τοῦ Salvatore Piscicelli *Immacolata (1) e concetta (Ἰμμακολάτα καί Κοντσέττα)* ἐγγράφεται στό χῶρο τοῦ ναπολιτάνικου φολκλορισμοῦ. Ἡ ἀναγωγή τοῦ μύθου του στά ἀναχρονιστικά στοιχεῖα μιᾶς δοσμένης κοινωνικῆς πραγματικότητας περνάει μέσα ἀπό τή χρήση μιᾶς φόρμας λαϊκοῦ μελοδράματος ὅπου ἐπενδύεται ἕνα περιεχόμενο προοδευτικό. Γιατί δέν πρόκειται ἁπλῶς γιά ἕνα δράμα ἀνέχειας καί ζηλοτυπίας ὅπως ἐκτίθεται σέ ἕνα πρῶτο ἐπίπεδο. Ἐπιδιώκεται ἡ ὑπέρβαση ἐξατομικευμένων καταστάσεων γιά μιά προσέγγιση τῶν ἀντιθέσεων μιᾶς ὀπισθοδρομικῆς κοινωνίας τοῦ ἰταλικοῦ Νότου. Ἡ ἱστορία μιᾶς ἔντονης ἐρωτικῆς σχέσης ἀνάμεσα σέ δύο γυναῖκες πού γεννιέται μέσα στίς φυλακές ἀλλά πού συνεχίζεται καί ἔξω ἀπό αὐτές στό πεῖσμα ἑνός ἠθικολογίζοντος κατεστημένου. χρησιμοποιεῖται σάν φόντο γιά τήν προβολή μιᾶς θεματικῆς ὅπου ἄξονές της εἶναι ὁ ἔρωτας καί ὁ θάνατος. Τά διαδραματιζόμενα σέ διαπροσωπικό ἐπίπεδο ἀποτελοῦν μόνο τό καθοδηγητικό νῆμα. Τό ὑποδηλούμενο περιεχόμενο. σέ μιά γενικότερη προοπτική. περικλείει τίς συνέπειες τῶν μεταλλαγῶν πού ὑφίστανται ἕνας κοινωνικός χῶρος σέ φάση ἐκβιομηχανισμοῦ. Εἰδικότερα ἕνα ἐνδεχόμενο συμπέρασμα θά ἦταν ὅτι ἡ συγκεκριμένη ἀνορθόδοξη ἐρωτική σχέση εἶναι τό ἐπιγέννημα τραυμάτων καί ἀποστερήσεων τῆς ἀχειραφέτητης γυναίκας. Πράγμα πού γίνεται πιό ἐμφατικό καί ἀπό τίς ρωγμές πού ὑφίστανται ὁ ἠθικός παράγοντας ὅταν τά πρόσωπα πλαισίου πού τόν ἐκπροσωποῦν ἀναπαράγουν τήν πρόληψη. τή θρησκευτική δοξασία ἤ καί τίς ἐρωτικοσεξουαλικές πρακτικές. προσδιοριστικές ἑνός κοινωνικοῦ συνόλου δυσανεκτικοῦ στήν ἀναθεώρηση τῶν κοινωνικῶν δομῶν. (Πρακτικές πού εἶναι πιό ἀνάγλυφες στίς ἑτεροφυλοφιλικές σχέσεις ὅπου προεξάρχει ἕνας συντελεστής πέρα ἀπό τόν συναισθηματικό. σέ ἀντιδιαστολή μέ τόν ἐρωτικό δεσμό τῶν δύο γυναικῶν. ἀνακτητικό τῆς ταυτότητας τους σάν πολυδιάστατα ἀνθρώπινα ὄντα). Στό ἐνεργητικό τοῦ φίλμ ἐγγράφεται καί ἡ διαθεσιμότητά του νά ἀποδεχτεῖ ἄφοβα κάθε στερεοτυπικό σχῆμα τοῦ μελοδράματος γιά νά προχωρήσει στήν κριτική ἀντιμετώπιση ἑνός προβλήματος πού ἀμφιρρέπει ἀνάμεσα στόν ψυχολογισμό καί τό κοινωνιολογικό φαινόμενο. Ἐμφανής καί ἡ πρόθεση ἐπιλογῆς ἑνός γλωσσικοῦ κώδικα γιά μιά μετέπειτα ἐκ τῶν ἔνδον ἀποδιάρθρωσή του.

Γιῶργος Μαρῆς
Αὔγουστος '79

Πέραν τοῦ Συμβόλου;
ἤ
ὅταν τό νόημα ὑπνώττει
οἱ κοιλάδες δέν παύουν νά εἶναι «εὔφορες»

τῆς Μαρίζας Γκαλλώ

Στό ἐνδιαφέρον ἄρθρον του, *«Ἀλληγορία, Σύμβολο, Ὑπερβολή»* (6), ὁ Δ. Ἀγραφιώτης ἐπιχειρεῖ μιά ταξινόμηση ἤ ὁρισμό τοῦ εἴδους πού μπορεῖ νά ἐκπροσωπηθεῖ ἀπό τήν ταινία τοῦ Ν. Παναγιωτόπουλου *Οἱ τεμπέληδες τῆς εὔφορης κοιλάδας*. Μιά σειρά ἀναλύσεων ὁδηγεῖ τόν Δ.Α. στήν διαπίστωση ὅτι παρά τά χαρακτηριστικά τῆς ἀλληγορίας πού μποροῦμε νά ἀναγνωρίσουμε στήν ταινία, παρά τό γεγονός ὅτι ὁ ὕπνος θά μποροῦσε σέ πρώτη ματιά νά φανεῖ σάν συμβολικό στοιχεῖο, ἡ ταινία διαφεύγει ἐν τέλει τήν ταξινόμηση καί ὑπό τήν κατηγορία τῆς ἀλληγορίας καί ὑπό τήν κατηγορία τοῦ συμβόλου. Δέν εἶναι ἀλληγορική, ἀφοῦ δέν παρουσιάζεται σάν ἐξεικόνιση ἤ προσωποποίηση ἑνός κρυμμένου νοήματος· οὔτε ὅμως καί ὀργανώνεται ἀπό ἕνα πολυδιάστατο (ἀλλά καί ἐνοποιητικό) σύμβολο, ἀφοῦ τό στοιχεῖο πού θά μποροῦσε νά ἐξασφαλίσει τή συνοχή ἑνός νοηματικοῦ δικτύου, ὁ ὕπνος, διέπεται «ἀπό καθεστώς συνεχοῦς ἀμβλωσης» σάν σύμβολο, ἐλλείψει τῶν σημασιακῶν συνθηκῶν πού θά τό ὑποβάσταζαν. Καταλήγει λοιπόν νά τό ὁρίσει λίγο–πολύ σάν ὑπερβολική παραβολή.

Δέν χωρεῖ ἀμφιβολία ὅτι στό ἔργο, ὁ ὕπνος ἐμφανίζεται σάν θέμα ὑπερβολικό πού δέν μπορεῖ νά γίνει ἀποδεκτό σάν σύμβολο μέ τήν «κλασική» ἐκδοχή τοῦ ὅρου. Πέρα ὅμως ἀπό τήν ταξινόμηση γιατί νά μήν ἐπιχειρήσουμε μιά θεώρηση τοῦ ἔργου μέσα στήν ἰδιαίτερη οἰκονομία τῆς σχέσης του μέ τό νόημα, μέσα στή σημασιακή δημιουργικότητά του — ἀκόμη κι ἄν αὐτή ξεπερνᾶ ἤ θέτει σέ ἀμφισβήτηση τήν ἀντίληψη τοῦ συμβόλου πού ἕνας ὁρισμένος «λογοκεντρισμός» μᾶς ἔχει κληροδοτήσει; Φυσικά δέν ὑπάρχει ἐδῶ ἡ δυνατότητα νά θέσουμε τό πρόβλημα στή γενικότητά του, φαίνεται ὅμως κατάλληλη ἡ εὐκαιρία νά τό θέσουμε σέ ἀναφορά μέ τίς δυσχέρειες πού παρουσιάζει ἡ «ἀνάγνωση» μιᾶς τέτοιας ταινίας.

Ὁ ἀνόητος ὕπνος καί ἡ διατάραξη τοῦ νοήματος

Τό γεγονός ὅτι ὁ ὕπνος, σάν «θέμα», δέν καταφέρνει νά λειτουργήσει σάν «ἐκδήλωση» ἑνός σταθεροῦ (μοναδικοῦ ἤ πολλαπλοῦ) νοήματος, παρόντος στόν ἑαυτό του, πού τό σύμβολο θά ἀποκαθιστοῦσε στήν πληρότητά του, ὀφείλεται κατ' ἀρχήν στήν ἐκλογή τοῦ ὑπερβολικοῦ στοιχείου. Πραγματικά, ὁ ὕπνος εἶναι ὁ κατ' ἐξοχήν τόπος τῆς ἀπόσβεσης, τῆς ἀποδιάρθρωσης τοῦ νοήματος: σχετίζεται μέ τό θάνατο, μέ τήν προτεραιότητα τῆς ἐργασίας τοῦ ἀσυνείδητου, μέ τή διασπορά τῶν ταυτοτήτων καί τῶν βεβαιοτήτων. Στή συμβολική λειτουργία μέ τήν αὐστηρή σημασία τοῦ ὅρου, ὁ ὕπνος δέν μπορεῖ νά παίζει παρά τό ρόλο τοῦ «ἄλλου» ὡς πρός τήν ἐγρήγορση, τό ρόλο τῆς ἀπουσίας ὅπου ἔρχεται νά ἀναδιπλωθεῖ ἡ «παρουσία» καί, ἀκόμη, νά ἀπειληθεῖ. Ὁ ὕπνος ἀντιπαρατίθεται στήν ἐγρήγορση σέ μιά σχέση πού ταυτόχρονα τόν ἀποκλείει, σάν νά ἦταν μόνο τό ἀρνητικό της. Ὅμως, στήν ταινία, εἰσβάλλει σ' ὁλόκληρο τό σημασιακό καί σκηνικό χῶρο· ἐπιφέρει τή διάχυση τῶν δυνατῶν σημασιῶν τοῦ ἔργου σέ μιά κίνηση πού τίς μορφοποιεῖ τήν ἴδια στιγμή πού τίς ἐξαρθρώνει. Τό ἔργο γίνεται πολυσήμαντο, προφανῶς ὄχι μέ τήν ἔννοια ὅτι συσσωρεύει μέσα του «συμπαγεῖς» σημασίες, ἀλλά ὅτι διαταράσσει κάθε παγίωση, κάθε νοηματική ἀποκρυστάλλωση.

Τό σύμβολο ἔχει κατά παράδοση ἐπιφορτισθεῖ μέ τήν παρά–κληση, μέ τήν ἀνάκληση ἑνός σημαινόμενου τοῦ ὁποίου ἡ ταυτότητα διόλου δέν τίθεται ὑπό ἀμφισβήτηση· τό σημαινόμενο θεωρεῖται ὅτι προ–υπ–ἄρχει τοῦ σημαίνοντος σάν ἀμετάβλητος καί ἀμετακίνητος πυρήνας, σάν ἀρχέτυπο πού οἱ σημασιακές διεργασίες καί τά ὑφολογικά σχήματα δέν κάνουν παρά νά δραστηριοποιοῦν ἤ νά ἐνσαρκώνουν, μέ τρόπους λιγότερο ἤ περισσότερο σύνθετους.

Σύμφωνα μ' αὐτήν τήν ἐκδοχή, ἡ ἀλληγορία δέν διαφέρει διόλου ἀπό τό σύμβολο: προσφέρεται στήν ἀνάγνωση σάν ἐξεικόνιση ἑνός κρυμμένου κειμένου πού ἀποκαλύπτεται κατά τήν ἀφήγηση ἤ μέσα ἀπό τήν εἰκόνα, θεωρημένες στήν ὁλότητά τους. Πρόκειται λοιπόν γιά ὁριακή περίπτωση τῆς «παγίωσης» τοῦ συμβόλου, ἀφοῦ δέν ἐπικαλύπτει παρά ἕνα καί μόνο νόημα, δέν ἀνοίγεται παρά μόνο ἀπό ἕνα κλειδί. Ἐνῶ, γιά νά ἐπαναλάβουμε τά παραδείγματα τοῦ ἄρθρου πού ἀναφέραμε, τό βαγκνερικό μελόδραμα ἤ ἡ ρομαντική ποίηση κινοῦν-

ται μέσα σέ σύνθετα νοηματικά σύνολα.

Ὁ ὕπνος παρουσιάζεται σάν θέμα βαθιά ἀμφίσημο πού ἀντιστέκεται ἔργω στίς συμβολικές διευθετήσεις ὅπου θά μποροῦσε νά ἐνσωματωθεῖ μόνον ὑπό τόν ὅρον ὅτι οἱ ἔννοιες σύμβολο καί συμβολικό θά γίνουν ἀντικείμενο ἐπανεξέτασης καί θά τεθοῦν ὑπό ἀμφισβήτηση οἱ κατηγορίες μέ τίς ὁποῖες τίς σκεπτόμαστε· κατηγορίες πού λειτουργοῦν ὅλες ὑπό καθεστώς ἀντίθεσης – ἀποκλεισμοῦ (2): σημαινόμενο / σημαῖνον, λόγος / γραφή, παρουσία / ἀπουσία, μορφή / ὕλη, οἰκογένεια ὅπου ἀνήκουν προφανῶς τά ζεύγη συνειδητό / ἀσυνείδητο, ἐνεργητικότητα / παθητικότητα καθώς καί ἐγρήγορση / ὕπνος. Ὁ ὕπνος δέν μπορεῖ, ὑποστηρίζουμε, νά ὑποβαστάξει ἄλλο σημαινόμενο παρά ἀκριβῶς τόν ὕπνο τοῦ νοήματος, δηλαδή ἕνα «σημαινόμενο» πού, μέ τό νά εἶναι ἀεικίνητο καί συνεχῶς ὀλισθαῖνον, δέν «ἀναφέρεται» σέ τίποτε ἄλλο παρά στήν ἀμφισημία αὐτοῦ τοῦ «ἄλλου» πού βγαίνει ξαφνικά ἐπί σκηνῆς, ἐγκαταλείποντας τό «παρασκήνιο» ὅπου κανονικά ὄφειλε νά παραμείνει.

Ἀπό δῶ κι ἡ ἀμφιστομία τοῦ ἔργου, ἰδίως σ' ὅ,τι ἀφορᾶ τίς κοινωνιολογίζουσες ἑρμηνεῖες πού δόθηκαν: ὁ ὕπνος μπορεῖ ἐξίσου νά εἰκονίσει τήν ἐξάντληση τῆς ἀστικῆς τάξης (πού ἐμφανίζεται ἔτσι σάν μή – παραγωγική), ὅσο καί νά ἀντιπαρατεθεῖ στή λογική τῆς ἐργασίας καί τῆς παραγωγικότητας πού ἡ ἴδια αὐτή τάξη προωθεῖ. Καμιά ἐκδοχή ἀπό τίς δύο δέν εἶναι περισσότερο λανθασμένη ἤ περισσότερο ἀληθής ἀπό τήν ἄλλη. Κοινό δεδομένο καί στίς δύο περιπτώσεις εἶναι ὅτι ὁ ὕπνος ἔχει τό ρόλο τῆς «ἀντιαξίας» πού ἀντιπαρατίθεται σέ μιά σταθερή ἀξία: ἐγρήγορση – δράση. Ἔτσι ἡ ἑρμηνεία του ποικίλει, ἀνάλογα μέ τήν ὑποτίμηση ἤ τήν ὑπερτίμηση τῆς κοινωνικῆς τάξης γιά τήν ὁποία μιλᾶμε, ἀνάλογα μέ τό ἄν τή θεωροῦμε σάν τάξη παρασιτική ἤ σάν δημιουργό ὁρισμένων τρόπων ὑλικῆς ἤ σημαίνουσας ἀνταλλαγῆς. Καί στίς δύο περιπτώσεις ὁ ὕπνος ὁρίζεται ἀπό αὐτό πού δέν εἶναι: τή δραστηριότητα πού ἐκπροσωπεῖται ἀπό τό προλεταριάτο (τάξη ἀνεξάντλητη καί ἀνερχόμενη) στήν πρώτη περίπτωση, ἀπό τήν ἀστική τάξη στήν δεύτερη. Αὐτό πού διαπιστώνουμε εἶναι ὅτι ὁ ὕπνος δέν μπορεῖ νά στερεωθεῖ σέ ἕνα σημαινόμενο πού θά τοῦ ἐξασφάλιζε ἀπό μόνο του μιά πλήρη καί σταθερή ταυτότητα, πράγμα πού τόν καθιστᾶ, ἀπέναντι στό νόημα, «καθαρό» σημαινόμενο, δηλαδή «ἀναποφάσιστο»: τόπος καί μή – τόπος, ὅπου σχηματίζονται καί καταστρέφονται οἱ μορφές, ὅπου ἐκμηδενίζεται ὁ χῶρος καί ὁ χρόνος, ἐφιάλτης ὅπου τά γεγονότα τῆς ζωῆς καί τῆς δράσης δίνονται στό θλέμμα σάν ἄλλα ἀπό τόν ἑαυτό τους, ἀπώλεια τῆς «συνείδησης» πού κάνει τόπο σ' ἕνα ἄλλο ὑποκείμενο τοῦ πόθου, ἄλλο ἀπό τό «ἐγώ» τῶν ταυτιστικῶν ὁριοθετήσεων, ὁ ὕπνος ὑφαίνει τόν ἴδιο τόν κίνδυνο τῆς ἀπώλειας τοῦ νοήματος, τῆς ἀνάδυσης αὐτοῦ τοῦ «ἄλλου» πού ἀνέκαθεν τό «ἐργάζεται», πού τό καθιστᾶ δυνατό τήν ἴδια στιγμή πού τό ὑπονομεύει καί τό ἀλλοιώνει.

Ἡ «παρουσία» δέν μπορεῖ νά νοηθεῖ ἐδῶ παρά ταυτόχρονα μέ τήν ἀπουσία· αὐτό κάνει κάτι περισσότερο ἀπό τό νά ἀναιρεῖ κάθε μοναδιάστατη ἑρμηνεία: μᾶς ὁδηγεῖ νά ἐξετάσουμε τό ἔργο μᾶλλον μέσα στή διπλή κίνηση παραγωγή – ἀπόσβεση νοήματος, καί νά ἐπιδιώξουμε νά ἀποφύγουμε τίς ἑρμηνεῖες πού τείνουν νά παγιώσουν καί ἐν τέλει νά ὑποστασιοποιήσουν τό νόημα.

Ὑπερτροφία καί ἀποσπασματοποίηση: ἡ ἐκτρωπή τοῦ Φαλλοῦ

Ἔτσι μποροῦμε νά περάσουμε στό θέμα τῆς ὑπερτροφίας καί στό φαινόμενο τῆς ἀποσπασματοποίησης πού ὑπογραμμίζονται στό προαναφερόμενο ἄρθρο: ὑπερτροφία τῶν σωμάτων, ἐφόσον ὁ κύκλος τῆς διατροφῆς – καύσης – ἐργασίας διακόπτεται· τό σῶμα περιορίζεται στήν καταναλωτική του λειτουργία, σέ μιά ἁπλή διατήρηση, καί καταλήγει νά βιώνεται σάν «πράγμα», σάν «πραγματικό» μή παραστατό (3). Ἔτσι ὑποβάλλεται σέ μιά ψυχολογική ὀπισθοδρόμηση· παρουσιάζεται κατακερματισμένο στήν ἀντίληψη / ταύτιση· ὑποβάλλεται, ἀκόμη, σέ «περιπέτειες»: ἡ ἀσθένεια ἀπό τήν ὁποία προσβάλλεται τό πέος τοῦ πατέρα εἰκονίζει δραστικά τήν ἐκτροπή καί τόν ἐμπαιγμό τοῦ σημείου ὅπου κεντροθετεῖται ἡ κατ' ἐξοχήν πατρική καί συμβολική λειτουργία τοῦ φαλλοῦ (4), ὁ ὁποῖος ἔτσι ὑποπίπτει στήν κατάσταση «ἀντικειμένου» πού ἡ ἀπροσδόκητη καί τερατώδης ἐξέλιξή του θέτει σέ συναγερμό τά μέλη τῆς οἰκογένειας (πού γι' αὐτό τό λόγο ξυπνοῦν καί συγκεντρώνονται γύρω ἀπό τήν κεφαλή της).

Ἀκόμη, ἡ πατρική αὐθεντία, ἐμφανίζεται φθαρμένη ἀπό τό γεγονός ὅτι ἄν καί ἐκδηλώνεται μέσα στά συνήθη τυπικά πλαίσια ὑπερφαλαγίζεται ἀπό τό «νόμο» τοῦ ὕπνου, λίγο – πολύ ἀποδεκτοῦ καί ἐσωτερικευμένου ἀπό τούς γιούς. Γενικά, ἡ διείσδυση τοῦ μή – νοήματος, δηλαδή τοῦ ὕπνου, ἐξαρθρώνει τά συνήθη σημασιακά φορτία ὅλων τῶν σχέσεων καί ὅλων τῶν καταστάσεων πού παρουσιάζονται στό βλέμμα, κάνει τά πρόσωπα ἁπλούς «τύπους», τά στερεῖ ἀπό τό «ψυχολογικό τους βάθος», παρουσιάζει τήν ἐσωτερική σχέση στήν πιό γελοιογραφική καί βίαιη ἐκδοχή της — καί τήν πιό «συμμορφωμένη».

Ἐδῶ θά παρατηρήσουμε ὅτι μιά ἀπό τίς λιγότερο ἀμελητέες ἀρετές τῆς ταινίας εἶναι ἀκριβῶς αὐτός ὁ ὑποψιασμός πού εἰσάγει, ὑποβάλλοντας σέ αὐστηρή ἐρωτηματοθεσία αὐτό πού ὀνομάζουμε πραγματικότητα, ἀπογυμνώνοντάς την ἀπό τή συνήθη μηχανική τῶν παραδεδεγμένων σημασιῶν, τῶν ἕτοιμων ἰδεῶν καί τῶν ἐπαναπαυτικῶν ὁροθετήσεων.

Ἀδιαφάνεια τοῦ σημαίνοντος: γυναικεῖος πόθος

Ὁ ὕπνος ἀνοίγει βαθιά ρωγμή στά δίκτυα τῶν «σημείων» πού συνηθίζουμε νά δεχόμαστε ἀπό τόν κόσμο· τά ἀλλοιώνει καί τά ἀποσταθεροποιεῖ, τόσο δραστικότερα ὅσο δέν τά ἀντι-

1. Βλέπε Σύγχρονος Κινηματογράφος, *τεῦχος 20, σ. 25.*

2. «Ἀντίθεση – ἀποκλεισμός» (Opposition exclusive) παραπέμπει σέ ἕνα τύπο ἀντίθεσης πού πάντα καί ἐξ ἀρχῆς «ἐπιλύεται» μέ τόν (ἀξιολογικό) ἀποκλεισμό τοῦ δεύτερου ὅρου, πού καταδικάζεται νά εἶναι ἁπλῶς τό ἄλλο, τό παραπλήρωμα τοῦ πρώτου, πού ὑποδύεται τό ρόλο τοῦ «κενοῦ» σέ σχέση μέ τό «πλῆρες», τοῦ ἑπουσιώδους ἀπέναντι στό οὐσιῶδες. Θά μπορούσαμε νά πολλαπλασιάσουμε τά παραδείγματα αὐτοῦ τοῦ τύπου. Σχετικά μ' αὐτήν τήν προβληματική καί μέ τήν θεωρητική ὑποστήλωση αὐτοῦ τοῦ ἄρθρου γενικά: Jacques Derrida, la Dissémination, *Seuil 1972, καί* De la Grammatologie, *Minuit 1974.*

καθιστᾶ μέ ἄλλα σημασιακά πρότυπα πού θά ὑπάκουαν στούς ἴδιους νόμους καί θά ὁδηγοῦσαν σέ νέο «προσανατολισμό». Ἐδῶ πρόκειται γιά τόν ἴδιο τό μηχανισμό παραγωγῆς νοήματος πού διακυβεύεται καί ἐμπαίζεται. Ἡ εἰκόνα πού δέν διασχίζεται, δέν ὑπερβαίνεται ἀπό τό σημαινόμενο, διατηρεῖ τήν ἀδιαφάνεια τοῦ σημαίνοντος, καθώς ἡ στιλπνότητα τῆς σκηνοθεσίας καί ἡ τελειότητα τῶν πραγμάτων δέν παραπέμπουν παρά στόν ἑαυτό τους, φθάνοντας σχεδόν σέ μιά ἑτερογένεια τῶν ὀπτικῶν γωνιῶν, ὅπου τά ψυχολογικά χαρακτηριστικά ἀποδυναμώνονται, ἐνῶ ἡ ἀποσπασματοποίηση τῆς προοπτικῆς καταλήγει νά ἀναδείξει τό ἀπόξενο τῶν ἀντικειμένων, τόν ἀναχρονισμό τους ἐπίσης, ἀφοῦ τά πρόσωπα δέν συνάπτουν μέ αὐτά καμιά σχέση ἱκανή νά τούς προσδώσει νοηματική πυκνότητα. Στό «ὑποκείμενο» πού «καταρέει» σέ «ὑποκείμενο σέ ὑπνοπάθεια», ἀντιστοιχεῖ τό «ἐν ὑπνώσει» ἀντικείμενο: μέ τίς προηγούμενες σημασίες ναρκωμένες μέσα τους, δίνονται στό βλέμμα σάν μιά ἐπιφάνεια αἰνιγματική καί ἀδιαπέραστη.

Μιά μόνο ἐπιθυμία διαφεύγει τό λήθαργο, καί ἡ ὑπηρέτρια πού τήν «φέρει» ἀναλαμβάνει καί νά συντηρήσει τήν «ἐξέγερση» τοῦ μικρότερου γιοῦ, καί νά ἐξασφαλίσει τήν ἐπιβίωση τῆς κοιμισμένης οἰκογένειας. Ἡ «ὑπηρέτρια», ὑλικό ὑποστήριγμα τῆς ζωῆς, ἀναφέρεται τόσο στήν κατάσταση τῆς γυναίκας ὅσο καί στή λειτουργία τοῦ προλεταριάτου. Ὑποβαθμισμένη ὡς πρός τήν κοινωνική της θέση, παίζει στήν ταινία ρόλο θεμελιακό, τόσο σάν φορέας μιᾶς ἀθέατης καί ἀναγκαίας ἐργασίας (ἐργασία πού συνήθως δέ δείχνεται γιατί οὔτε ἐκτιμᾶται κοινωνικά οὔτε εἶναι — σάν οἰκιακή ἐργασία — ἀνταλλάξιμη· ἐδῶ ὅμως «ξετυλίγεται» σ' ὅλες τίς στιγμές καί σ' ὅλα τά ἀποτελέσματά της, ἀφοῦ εἶναι ἡ μόνη «παραγωγή» πού παραμένει) ὅσο καί σάν ἔρεισμα τῶν φαντασιώσεων τῆς ἀνδρικῆς πλευρᾶς, τουλάχιστον πρίν τή στιγμή ὅπου ὁ ὕπνος σκεπάζει ὁλοκληρωτικά καί τίς ἐρωτικές ἐπιθυμίες.

Παραδόξως, τό μόνο ὑποκείμενο ἑνός ἀκέραιου πόθου εἶναι ἡ μορφή πού, μέσα στήν ἀμφισημία της, βρίσκεται πλησιέστερα στό σημαῖνον καί στήν ὕλη: ἡ γυναίκα καί ἡ ὑπηρέτρια, στό ρόλο ἐπίσης — εἶναι εὐδιάκριτο — τῆς μητέρας καί τῆς πόρνης. Ἀμφισημία τῆς γυναικείας μορφῆς καί τοῦ πόθου της, ἀφοῦ μπορεῖ νά ἑρμηνευθεῖ καί σάν «ἰδιοποιητικός» κονφορμισμός — γιατί πιέζει τό γιό νά ἐπιστρέψει στόν κόσμο τῆς ἐργασίας καί τῆς δραστηριότητας, καί γιατί δέν εἶναι ἀπαλλαγμένη ἀπό τό μαζοχισμό πού ἡ παράδοση ἔχει ἀπονείμει στό θῆλυ (5) —καί σάν ἄνοιγμα, ἀφοῦ μόνη αὐτή ἐπιτρέπει στή ναρκωμένη οἰκογένεια νά μή χαθεῖ μέσα στόν αὐτοεγκλεισμό της, νά συνεχίζει νά ζεῖ, ἄνοιγμα πού διατηρεῖ ἕνα ἔστω ὑποτυπώδη διάλογο μέ τόν ἐξωτερικό κόσμο.

Τό παιχνίδι τῆς ἀμφισημίας καί τά ὅρια τοῦ συμβολικοῦ

Ἡ ἡμι–ἀποτυχία τοῦ τέλους — ἤ ἡ ἡμι–ἐπιτυχία, ἤ καί τά δύο — μέ τήν ὁποία ἐπιστέφεται ἡ ἀπόπειρα φυγῆς τοῦ ζεύγους, ὑπακούει στήν ἴδια λογική τῆς μή–ἀντίφασης: ἄν δέν ὑπάρχει ἀπόλυτος τόπος τοῦ ὕπνου, δέν ὑπάρχει οὔτε ἀπόλυτο «ἐκεῖθεν», ἔτσι τό ἔργο ἀνοίγει καί κλείνει μέσα στόν ἴδιο χρόνο, στό σημεῖο ὅπου αὐτοί οἱ δύο ὅροι παίζουν ὁ ἕνας στή σχέση του μέ τόν ἄλλο τό παιχνίδι τοῦ «ἀναποφάσιστου», μέσα στίς πολλαπλές ἐκδοχές τοῦ ἑνός καί τοῦ ἄλλου, χωρίς ὅμως νά συγχέονται: ἄνοιγμα στό μέτρο πού τό ἔργο στρέφεται πρός ἕνα ἐκτός, πρός ἕνα ἄλλο, πού ὅμως δέν εἶναι οὔτε ἀποκλεισμένο οὔτε προσδιοριστικό — δέν πρόκειται ἐδῶ γιά ἀντιστροφή προτεραιοτήτων — γιατί ἡ μόνη δυνατή «λύση» τοῦ δράματος εἶναι ἡ ἐπιστροφή τῆς ταινίας στήν ἀρχή της — ἄνοιγμα, ἀκόμη, μέ τήν ἔννοια ὅτι ἡ αὐλαία ἀνοίγεται ἐκ νέου, ἡ δράση ξαναρχίζει, ἡ πλοκή ἐπαναλαμβάνεται ἐπ' ἄπειρον. Κλείσιμο, γιατί ἔτσι ἐντάσσεται σέ μιά κυκλική κίνηση πού συνάπτει τό τέλος στήν ἀρχή, ὅπου ὁ ἐπίλογος γίνεται μέ τή σειρά του πρόλογος, ὅπου καλούμεθα νά παραστοῦμε στήν ἴδια προβολή, χωρίς τέλος· προβολή πού δέ θά εἶναι ποτέ ἡ ἴδια, γιατί ποτέ καί πουθενά «ἕνα νόημα» δέ θά ἐπέτρεπε νά τήν ταυτίσουμε μέ τόν ἑαυτό της, ἤ νά τή στοιχίσουμε πρός τό ἀντίθετο της.

Ἀπ' αὐτό καί ὁ νεωτερισμός τοῦ ἔργου πού πρέπει βέβαια νά κατανοηθεῖ σέ συνάφεια μέ τό φυσικό του περιβάλλον, στή συνάφεια ἤ δια–κειμενικότητα πού τό κυοφόρησε καί πού προσκαλεῖ σέ, ἤ ἐγκυμονεῖ ἤδη, βαθιές μετατοπίσεις στό ἐννοιολογικό καθεστώς μέσα στό ὁποῖο σκεπτόμαστε τό νόημα καί τίς διεργασίες πού τό γεννοῦν. Ἐπιστρέφουμε λοιπόν στό ἀρχικό μας ἐρώτημα: εἶναι ἀκόμη κατάλληλες οἱ ἔννοιες σύμβολο καί συμβολικό, ἔστω διευρυμένες, νά κάνουν τόν ἀπολογισμό τῆς λειτουργίας ἑνός τέτοιου ἔργου; Μποροῦμε νά ἀποσπάσουμε τό «σύμβολο» ἀπό τή λογική τῆς ταυτότητας ὑπό τήν ὁποία τό ἐννόησε καί τό ἐβίωσε ἐπί αἰῶνες ἡ δυτική σκέψη; Λογική πού προϋποθέτει τήν «ἀγκίστρωση» (ἤ ἀνα–φορά) τοῦ συμβόλου σ' ἕνα «ὑπερβατικό» σημαῖνον, εἴτε αὐτό ὀνομάζεται θεός, εἴτε «Νόημα», εἴτε σέ μιά πιό σύγχρονη ἐκδοχή, «φαλλός» (6). Παραμένει ὀρθάνοιχτο τό πρόβλημα ἄν ἡ «ὑπέρβαση» εἶναι ἀναγκαιότητα τῆς ἀναπαράστασης ἐν γένει, ἤ ἄν εἶναι μιά ἀπό τίς μυθοπλασίες της· ἄν ἡ ἀναίρεση αὐτῆς τῆς «ἀγκίστρωσης μᾶς ὁδηγεῖ σέ μιά ἄλλη κατανόηση τοῦ «συμβολικοῦ», ἤ ἐάν ἀντιστοιχεῖ σέ ἀπώλεια τοῦ ἴδιου τοῦ συμβολικοῦ, πού ἔτσι θά παραχωροῦσε τή θέση του σέ μιά ἄλλη σημασιακή οἰκονομία.

Δέν ἐπιμένουμε περισσότερο, οὔτε συμπεραίνουμε, ὅμως ἡ ταινία ἐπιτρέπει τή διαπίστωση: ὅταν τό νόημα «ὑπνώττει οἱ κοιλάδες δέν παύουν νά εἶναι εὔφορες» — τό σημαῖνον, ἴσως, «ἐργάζεται» καί «ἐπιθυμεῖ» μέ τόν τρόπο του, μ' ἕνα ἄλλον τρόπο.

3. Ἐκεῖνο πού ἐξασφαλίζει τήν «ταύτιση / ἀντίληψη» («perception / identification») τοῦ σώματος σάν ἴδιον σῶμα συνταυτισμένο μέ τό ἐγώ, εἶναι τό «συμβολικό» (δές σημείωση 6). Μή ὄντας «τοποθετημένο» ἀπό τή συμβολική ἐγγραφή, ἀφημένο ἐκτός κώδικος, τό σῶμα διώνεται «συμπτωματικά» σάν «πράγμα», δηλαδή σάν ἀντικείμενο ἀποκομμένο ἀπό τό ὁμιλοῦν ὑποκείμενο, ἱκανό νά ἐξελιχθεῖ, νά «συμπεριφερθεῖ» ἔξω ἀπό τόν ἔλεγχό του.

4. Σχετικά μέ τό ρόλο τοῦ «Φαλλοῦ» μέσα στή συμβολική λειτουργία, καί ἀκόμη, σχετικά μέ τήν ἴδια τή συμβολική λειτουργία ὅπως ἐννοεῖται ἐδῶ: Lacan Ecrits II, *Seuil,* συλλογή *Points 1971 κεφ. 2, καί Seminaire XX,* Seuil, *συλλογή Champ Freudien, 1975. Σχηματοποιώντας στό ἔπακρο, ἄς ποῦμε ὅτι ὁ «φαλλός» εἶναι, γιά τόν Lacan, τό σημαῖνον τῆς συμβολικῆς λειτουργίας καθ' ἑαυτήν.*

5. Ἐν τούτοις, ἡ σκηνή αὐτοερωτισμοῦ ἀντισταθμίζει τήν παθητική στάση, καί δείχνει τήν ἡρωΐδα ἱκανή γιά μιά συμπεριφορά πού ἡ ψυχανάλυση θεωρεῖ «ἐνεργητική», ἄρα, ἐλάχιστα «γυναικεία».

6. Στόν Λακάν «ἡ συμβολική τάξη» δέν ἔχει καμμιά σχέση μέ τήν ἔννοια τοῦ συμβόλου τῆς φιλολογικῆς καί φιλοσοφικῆς κριτικῆς· πρέπει νά νοηθεῖ στό ἐπίπεδο (dans l'instance) τοῦ «γράμματος» (χονδρικά, τοῦ γλωσσικοῦ σημαίνοντος) στό μέτρο πού αὐτό καθορίζει τά σημασιακά γεγονότα, ἀνοίγει τόν κόσμο στήν τάξη τῆς ἀναπαράστασης καί ἐξασφαλίζει τήν συνοχή τῶν συστημάτων τῆς Παιδείας (culture). Γιά τόν «Φαλλό» σάν ὑπερβατικό σημαῖνον: J. Derrida La Dissémination, Seuil 1972, Esperons, *Flammarion 1978,* καί *L. Irigaray* Speculum de l'Autre Femme, *Minuit 1975.*

ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΣ

Apocalypse Now

Ὁ Βιττόριο Στοράρο (διευθυντής φωτογραφίας) καί ὁ Φράνσις Κόπολα κατά τό γύρισμα τῆς *Ἀποκάλυψης*, στίς Φιλιππίνες.

Ὁ δεσμός μου μέ τήν *Ἀποκάλυψη τώρα** ἀρχίζει ἀπό τότε πού ἄκουσα τόν John Milius νά διηγεῖται ἱστορίες γιά τό πῶς ἦταν τά πράγματα στό Βιετνάμ. Προετοίμαζα τότε τούς *Ἀνθρώπους τῆς βροχῆς* καί, μά τήν πίστη μου, ἤξερα πολύ λίγα γιά τόν πόλεμο. Ἄκουγα ὅμως προσεκτικά τίς ἱστορίες πού στ' αὐτιά μου φάνταζαν ἀπίθανες. Μῆνες ἀργότερα ὁ George Lucas, νεαρός τότε συνεργάτης μου μοῦ ἀνακοίνωσε ὅτι σχεδίαζε νά γυρίσει μέ τόν John Milius ἕνα φίλμ γιά τό Βιετνάμ, πού θά βασιζόταν στίς ἱστορίες τοῦ John. Μοῦ εἶπαν ὅτι χρειάζονταν ἕνα συνδετικό κρίκο καί τούς πρότεινα νά τό στηρίξουν στήν *Καρδιά τοῦ σκοταδιοῦ* τοῦ Joseph Conrad. Πάρτε τή μεταφορά τοῦ πλοίου καί, σάν κύριο ἄξονα, κάποιο μυστηριώδη συνταγματάρχη Kurtz. Ἡ Warner Brothers ἔδωσε στόν John 15.000 δολάρια γιά τό προσχέδιο. Στρώθηκε στή δουλειά μαζί μέ τόν George καί ἕξι ἑβδομάδες ἀργότερα εἶχαν ἑτοιμάσει αὐτό τό φανταστικό σενάριο πού τό βάφτισαν *Ἀποκάλυψη τώρα* καί πού ἀπό τή μιά ἦταν μπουφόνικη κωμωδία κι ἀπό τήν ἄλλη τρομαχτικό γραφτό ψυχεδελικῆς φρίκης. Τότε ὅμως ἡ Warner Brothers διέλυσε τά συμβόλαιά μας κι ἔτσι ἐγώ, ὁ George, ὁ Milius καί δεκάδες ἄλλοι νέοι σεναριογράφοι καί σκηνοθέτες βρέθηκαν χωρίς δουλειά κι ἐγώ ὁ ἴδιος ὁλότελα καταστραμμένος.

Τό σενάριο ὅμως κατάφερε νά ἐπιζήσει αὐτά τά

**Τό κείμενο αὐτό δόθηκε στούς θεατές τῆς Ἀποκάλυψης κατά τή διάρκεια τῶν προβολῶν πού ἔγιναν στίς Κάνες, στίς 19 Μαΐου 1979*

Μετάφραση: Νίκος Κουμπιάς

Μιά σύντομη ἱστορία τῆς ταινίας

τοῦ Φράνσις Κόπολα

Ὁ Ντένις Χόπερ, ὁ Μάρτιν Σήν καί ὁ Φρέντερικ Φόρεστ στό τελευταῖο μέρος τῆς ταινίας.

Ἀποκάλυψη τώρα
(Apocalypse now)
ΗΠΑ 1979

Σκην.: Francis Coppola. *Παραγ.:* Francis Coppola. *Σεν.:* John Milius, Francis Coppola. *Ἀφήγηση:* Michael Herr. *Συμπαραγωγή:* Fred Roos, Gray Frederickson, Tom Sternberg. *Διεύθυνση Φωτογραφίας:* Vittorio Storaro. *Σκηνογράφος:* Dean Tavoularis. *Ἐπίβλεψη μοντάζ:* Richard Marks. *Μοντάζ:* Walter Murch, Gerald

δέκα χρόνια πού πέρασαν. Πάντοτε ἔνιωθα πώς «κάτι» ὑπῆρχε σ' αὐτή τήν ταινία, στήν ἰδέα ἑνός ἀνθρώπου πού ἀνεβαίνει ἕνα ποτάμι γιά νά ἀντιμετωπίσει τόν ἄλλο του ἑαυτό· ὅτι στήν πραγματικότητα ὁ Willard καί ὁ Kurtz ἦταν ὁ ἴδιος ἄνθρωπος πού ἀνέβαινε τό ποτάμι στά χνάρια κάποιου πού εἶχε τρελαθεῖ, ἔτσι ὥστε ὅταν τόν συναντᾶ συναντάει τήν τρέλα πού ὑπάρχει μέσα σ' ὅλους μας. Πάντοτε πίστευα πώς αὐτή εἶναι ἡ καλύτερη δομή· εἶναι ὁ Stanley καί ὁ Livingstone, ὁ Παρσιφάλ, τό Personal Qvest, ἡ κλασική μεταφορική περιπέτεια.

Μπῆκα γιά καλά μέσα στήν ταινία ἀφοῦ ὁ George εἶπε ὅτι δέν εἶχε καθόλου καιρό καθώς εἶχε ἀναλάβει νά κάνει τόν *Πόλεμο τῶν ἄστρων*. Παρόλο πού ἡ ταινία ἦταν δική του μοῦ φάνηκε πώς ἤθελε νά προχωρήσει σέ ἄλλα πράγματα. Καί μιά μέρα, μέσα στό ἀεροπλάνο, ἀποφάσισα νά κάνω ὁ ἴδιος τήν ταινία *Ἀποκάλυψη τώρα* καί σκεφτόμουν θεέ μου, τί ὄμορφα πού θά 'ναι. Μοῦ φτάνει μόνο ἕνα καλό σενάριο, νά πάω κειπέρα μέ καλούς ἠθοποιούς καί, ἁπλῶς, νά γυρίσω μιά ταινία χωρίς ὅλη ἐκείνη τή φρίκη καί τήν ἀγωνία τῶν δύο *Νονῶν* ὅταν συνέχεια μέ ἀπέλυαν καί δέν τούς ἄρεσε ἡ διανομή. Ἔτσι πίστεψα πώς ἦταν εὐκαιρία.

Στήν πραγματικότητα ἐγώ ἤμουν πού χρηματοδότησα τό *American Graffiti*. Μ' ἄλλα λόγια δανείστηκα ἀπό τήν τράπεζα 630.000 δολάρια μέ ἐγγύηση τίς εἰσπράξεις τοῦ *Νονοῦ*. Ὅλοι ὅμως, μοῦ ἔλεγαν: σοῦ 'χει στρίψει καί θά ρίξεις λεφτά στή δική σου ταινία; θά φαληρίσεις. Κάποιος δικηγόρος καί καλός ἄνθρωπος, δέν τόν ξέρω καί πολύ καλά, ὁ Sidney Korshak μέ κάθησε κάτω καί μοῦ 'πε: «Ἔχεις παιδιά καί οἰκογένεια. Ἔκανες μερικά λεφτά μέ τό *Νονό*. Βάλτα στήν «μπάντα». Ἤξερα πώς μοῦ τά 'λεγε γιά καλό, ἔτσι ἔδωσα τό ἀρνητικό στή Universal καί ἡ ταινία ἔκανε 85.000.000 δολάρια. Εἶχε φτάσει λοιπόν ἡ στιγμή πού θ' ἄρχιζα νά κάνω ὅτι ἐγώ ἔκρινα σωστό κι ἔτσι βάλθηκα νά χρηματοδοτήσω τό *Ἀποκάλυψη τώρα* μιά κι εἶχα χάσει τήν εὐκαιρία μέ τό *American Graffitti*. Σκεφτόμουν κιόλας πῶς θά τά βγάλω πέρα σάν ἀληθινός ἐπαγγελματίας, θά βρῶ μεγάλα ὀνόματα κι ὅποιον ἄλλο ἤθελε νά μπλεχτεῖ μ' αὐτό τό σχέδιο. Θά πᾶμε κειπέρα γιά τό γύρισμα τῆς ταινίας, θά ἔχει ἐνδιαφέρον, καί θά σκαρώσω κι ἕνα φινάλε, γιατί τό σενάριο ποτέ δέν εἶχε φινάλε.

Ὁ George καί ὁ John μοῦ εἶχαν ἀφήσει ἕνα σενάριο οὐσιαστικά χωρίς φινάλε, κάτι ὑπέροχο σάν ὁλάκερο τό σχέδιο, παράγοντας πού γίνεται ὅλο καί πιό σπουδαῖος ὅσο τό ταξίδι συνεχίζεται.

Τέλος πάντων, ἄρχισα νά τηλεφωνῶ στούς φίλους μου, καί, ἕνας πρός ἕναν, ὅλοι οἱ ἠθοποιοί ἀρνήθηκαν νά συνεργαστοῦν γιά διαφορετικούς λόγους. Θέλω νά πῶ, πώς ἦταν ἄνθρωποι πού τούς εἶχα κάνει διάσημους. Ἄλλος δέν ἤθελε νά μείνει στή ζούγκλα τόσο πολύ, δέν τοῦ φτάναν τά λεφτά, ἄλλος δέν καταλάβαινε καλά τί ἀκριβῶς θά ἦταν ὁ ρόλος του. Αὐτές τίς ἐρωτήσεις βέβαια, δέν μοῦ τίς ἔκαναν ὅταν ἑτοίμαζα τόν *Νονό I* καί *Νονό II*. Μέ ἐμπιστεύονταν. Τί εἶχε γίνει; Γιατί οἱ ἠθοποιοί πού σέ-

βομαι δέ μέ ἐμπιστευονταν πιά; Γιατί ὅλοι τους εἶχαν βαλθεῖ νά γίνουν ἀστέρες τοῦ σινεμά. Ἔτσι, γιά νά μήν πολυλογοῦμε, ἀποφάσισα νά ξεκινήσω μέ ἄλλους ἠθοποιούς. Συνάντησα νέους. Μ' ἐντυπωσίασαν οἱ ὑπέροχοι μαῦροι ἠθοποιοί. Στήν ταινία μου μόνο δύο εἶχαν μεγάλο ρόλο κι ἀρκετοί ἀκόμα ἦταν κομπάρσοι στίς σκηνές στή γέφυρα Du Long, ὑπάρχουν ὅμως κάμποσοι νέοι μαῦροι ἠθοποιοί πού εἶναι ὑπέροχοι, καταπληκτικοί, ὡραῖοι τύποι καί σοβαροί καλλιτέχνες. Γιά μένα εἶναι οἱ καλύτεροι ἠθοποιοί στόν κόσμο αὐτή τή στιγμή.

Δώσαμε λοιπόν τούς ρόλους κι ἐγώ ἔφυγα γιά τή ζούγκλα, ὅπου ἡ ἄνετη ταινία πού ἤθελα νά «ξεπετάξω» μεταμορφώθηκε σέ ζωντανό ἐφιάλτη γιά ἑνάμιση χρόνο. Καί σιγά–σιγά κατάλαβα καλά πώς εἶχαμε γίνει χίλια κομμάτια... Θέλω νά πῶ, πώς ἤμασταν ὁλάκερος στρατός καί κάποτε ἔπρεπε νά χτίσουμε ἀκόμα καί πόλεις, γιατί στούς χώρους τοῦ γυρίσματος δέν εἶχαμε οὔτε φῶς οὔτε ποῦ νά μείνουμε. Ἔτσι ἤμασταν ἕνα τμῆμα μηχανικοῦ. Ἤμασταν καί ἀεροπορική δύναμη γιατί εἴχαμε ἑλικόπτερα καί ἕνα τζέτ. Εἴχαμε ἀκόμα καί στόλο γιατί ἡ ταινία δείχνει μιά βάρκα νά διασχίζει τή ζούγκλα. Μᾶς χτυποῦσαν θύελλες καί ἀτυχήματα καί κρατοῦσα στά χέρια μου ἀνθρώπινες ζωές ἀφοῦ γυρίζαμε ἐπικίνδυνες γιά τή ζωή τῶν ἠθοποιῶν σκηνές μέ ἑλικόπτερα καί ἀεροπλάνα. Καί τήν ἴδια στιγμή ἤξερα πάντοτε κάτι πού κανείς ἄλλος δέν τό ἤξερε: δέν εἶχα φινάλε..

Ἔτσι, μιά μέρα εἶπα στόν ἑαυτό μου: αὐτή εἶναι ἡ δική σου ζωή, ἐσύ ἀνεβαίνεις τό ποταμό, αὐτό εἶναι ἡ δική σου *Καρδιά τοῦ σκοταδιοῦ*, κάνε λοιπόν τό καλύτερο πλάνο σου. Ὁ ψυχισμός πού γεννοῦσε τήν ταινία ἦταν ὁ ψυχισμός τοῦ Kurtz. Τό συντεργεῖο δέ δούλευε πάνω σέ καμιά συνεκτική ἰδέα πού ἤξερε ἐκ τῶν προτέρων, σέ κανένα λογικό σενάριο, ἀκολουθοῦσε μόνο ἕνα τρελό... καί δέν εἶχα κάν τό θάρρος νά τούς πῶ πώς δέν ἤξερα τί ἔκανα. Ἀλλά δέ χρειαζόταν... τό εἶχαν καταλάβει.

Ἔτσι κι ἀλλιῶς κάπως ἡ ταινία τέλειωσε. Καί στή σημερινή της προβολή βρίσκομαι σ' αὐτό τό σημεῖο. Γιά πρώτη φορά ἔχω μιά κόπια–ζερό, πού σημαίνει ὅτι γιά πρώτη φορά βλέπω τό φίλμ σάν σύνολο μέ ἰσοροπημένο μέχρις ἑνός σημεῖο χρῶμα, μέ ὅλα τά ὀπτικά ἐφέ καί τά φοντού ὁλοκληρωμένα κι ὄχι ἁπλές γραμμές. Μοῦ μένει ἀκόμα νά πάρω τίς τελικές ἀποφάσεις γιά τό μοντάζ. Κάποιες σκηνές μπορεῖ ν' ἀλλάξουν θέση καί ἄλλες νά κοποῦν περισσότερο. Μπορεῖ ν' ἀλλάξω μερικές σκηνές καί δέν ἀποκλείεται νά δώσω στό τέλος μιά λεπτότερη ἀπόχρωση.

Ἀπ' ὅσα δέν ἔχουν γίνει ἀκόμα, τό σπουδαιότερο εἶναι ὁ ἦχος. Αὐτό πού νομίζω πώς θ' ἀκούσουμε σήμερα (μιά κι αὐτή ἡ δουλειά γίνεται τώρα πού μιλᾶμε) εἶναι τό soundtrack στήν κατάσταση πού βρισκόταν δυό ἑβδομάδες πρίν, ὅταν δέχτηκα νά ἔρθω στήν προβολή.

Ἡ μουσική εἶναι πολύ ἀσυνήθιστη. Εἶναι ὅλη μέ synthesizer. Συνθέτης εἶναι ὁ πατέρας μου, Carmine Coppola, ἐγώ ὁ ἴδιος, καί χρησιμοποιήσαμε 7 σολίστες synthesizer. Δέν ἔχουμε κάνει ἀκόμα τήν τελική μίξη, ἀλλά πιστεύω ὅτι σ' αὐτή τήν προβολή θά ὑπάρχουν πολλά κομμάτια τῆς μουσικῆς πού θ' ἀντικαταστήσει αὐτή πού εἴχαμε προσωρινά πέρυσι.

Ἡ ἀφήγηση ἔχει πάρει τήν τελική μορφή της. Παρ' ὅλα αὐτά πλησίασε τό εἶδος τῆς ἀφήγησης πού μ' ἀφορᾶ. Πειραματιστήκαμε μέ μία βαριά φωνή μέ τή βραχνάδα πού ἀφήνει τό μεθύσι καί τώρα αὐτή τή βερσιόν ἔχουμε στό φίλμ. Τά ἠχητικά ἐφέ καί ἡ ὅλη ἀτμόσφαιρα εἶναι μέρος ἑνός ἐξαιρετικά σύνθετου, μιξάρισμα τοῦ ἤχου, πού περνάει ἀπό πέντε κανάλια δηλαδή τρεῖς ἠχητικές πηγές μπροστά καί δυό, διακριτικά, πίσω. Σήμερα θά ὑπάρχουν πολλά παραδείγματα αὐτῆς τῆς ἄποψης τοῦ ἤχου.

Πρέπει νά πῶ καί κάτι γιά μένα. Ἤμουν, κι ἴσως ἀκόμα θά εἶμαι, σκηνοθέτης θεάτρου. Γιά μένα, ἕνας καλλιτέχνης πρέπει νά ἔχει τή δυνατότητα νά δείχνει στό κοινό τήν ταινία του ὅπως ὁ ἴδιος τή θέλει καί νά κρίνει πῶς αὐτή ἐπιδρᾶ στό κοινό του. Γι' αὐτό τό σκοπό ἔφτιαξα ἕνα ἐρωτηματολόγιο στό ὁποῖο θέλω ν' ἀπαντήσετε σά ν' ἀπαντούσατε σ' ἕνα σκηνοθέτη πού ἀναρωτιέται γιά τίς ἀντιδράσεις τοῦ κοινοῦ του. Εἶναι στ' ἀλήθεια μιά πρόσκληση γιά νά μέ βοηθήσετε νά τελειώσω τήν ταινία μου.

Νά καταλάβετε ὅμως ὅτι δέ θά ἐφαρμόσω τίς ἀπαντήσεις σας κατά γράμμα, ἀλλά σᾶς ζητῶ τίς ἐντυπώσεις σας πού θά χρησιμοποιήσω γιά νά πάρω τίς τελικές ἀποφάσεις μου γιά τήν ταινία. Μ' αὐτό τόν τρόπο συνεργάστηκα μέ ἑκατοντάδες καλλιτεχνικούς συνεργάτες γιά τήν ταινία καί θά ἤθελα νά συνεργαστῶ μέ τόν ἴδιο τρόπο καί μέ τό κοινό μου.

FRANCIS COPPOLA

ΑΜΦΙ

γιά τήν ἀπελευθέρωση τῆς ὁμοφυλόφιλης ἐπιθυμίας

Περίοδος Β΄, Τεῦχος 4

—Ἀφιέρωμα στό Μάη τοῦ '68

—«Ἄτακτες σκέψεις», τοῦ Βασίλη Ραφαηλίδη

—Χαῖρε Μπέττυ

—Ποιά σεξουαλική Ἐπανάσταση;

—κ.ἄ.

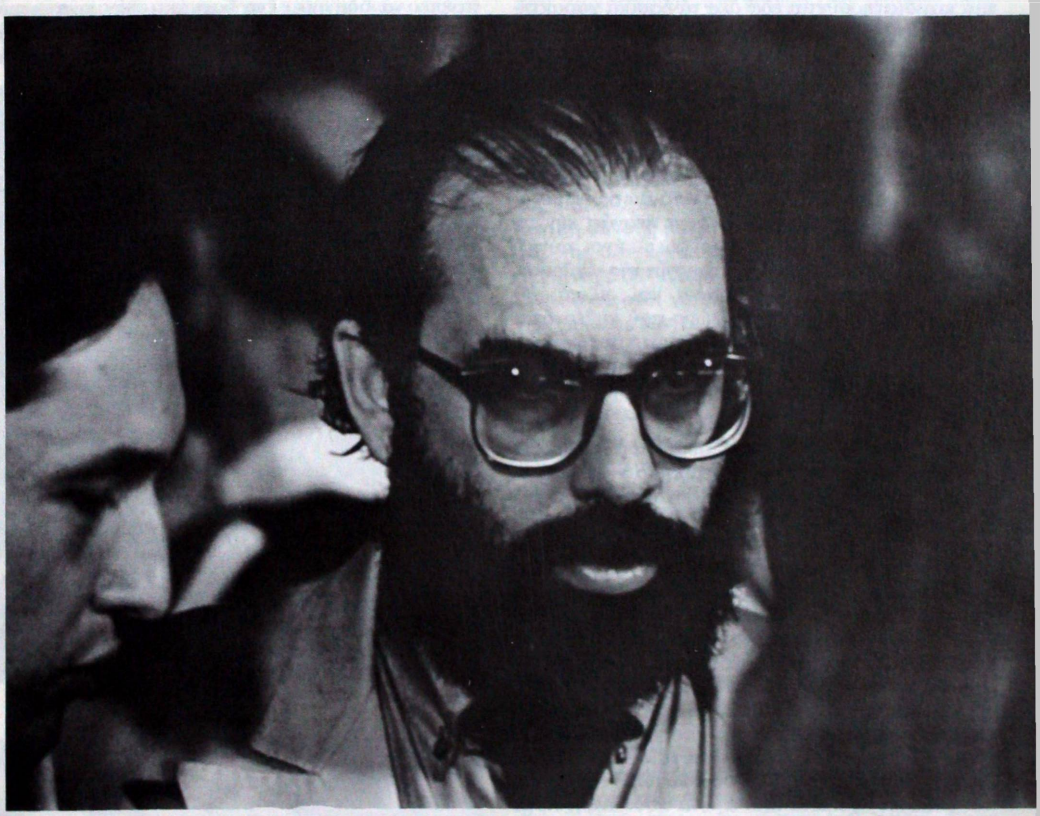
Ἡ δίκη τοῦ ΑΜΦΙ θά γίνει στίς 14 Ἰουλίου, μέ συμπαράσταση διανοουμένων καί πολιτικῶν προσώπων ἀπό ὅλη τήν Εὐρώπη

B. Greenberg, Liza Fruchtman. *Καλλιτεχνική Συνεργασία:* Dennis Jakob. *Βοηθοί:* Melissa Mathison, Jack Fritz. *Μουσ.:* Carmine Coppola, Francis Coppola, *παραγωγή τοῦ* David Rubinson. *Μοντάζ ἤχου:* Walter Murch. *Καλλιτεχνική διεύθυνση:* Angelo Graham. *Ντεκόρ:* George R. Nelson. *Κάμερα:* Enrico Umetelli. *Φωτογραφία 2ου συνεργείου:* Stephen H. Burnum. *Κάμερα τῆς σεκάνς μέ τά ἑλικόπτερα:* David Butler. *Μουσικό μοντάζ:* Stan Witt. *Σύμβουλος στό μοντάζ:* Barbara Marks. *Διεύθυνση Παραγωγῆς:* Leon Chooluck, Barrie Osborne, Gus Agorti, Hohn La Salandra. *Βοηθοί Σκηνοθέτη:* Jerry Ziesmer, Tony Brandt, Larry J. Franco. *Κοστούμια:* Charles E. James. *Συνεργασία Σπέσιαλ Ἐφφέ:* Joseph Lombardi, A.D. Flowers. *Εἰκονογραφία:* Alex Tavoularis, Thomas J. Wright. *Γλυπτά:* James Casey. *Ἀξεσουάρ:* Doug Madison. *Ἐπανεγγραφή:* Walter Murch, Mark Berger, Richard Beggs, Dale Strumpell, Thomas Scott. *Διεύθυνση Ἤχου:* Nathan Boker, Jack Jacobsen. *Ντουμπλάζ:* Joe Finnegan, Kerry Rossal, Chuck Waters, Steve Boyum. *Ἔρευνα:* Deborah Fine. *Βοηθοί Παραγωγῆς:* Tony Robert «Buffalo» Carroll, John Chapman, Patti Claybourne, Russ Corin, Kevin Hughes, Barbara Parker, Phil Radcliff, Matt Tomich. *Ὀπτικά ἐφφέ:* Moder Film Effects Skip Watt, Joe Benoit. *Ζενερίκ:* Wayne Fitzerald. *Μιξάζ μουσικῆς καί σπέσιαλ ἠχητικῶν ἐφφέ:* Shelly Higgins. *Ἑρμηνεία:* Marlon Brando (Συνταγματάρχης Κούρτς), Robert Duvall (Συνταγματάρχης Κίλγκορ), Martin Sheen (Λοχαγός Γουίλαρντ), Frederick Forrest (Σέφ), Albert Hall (Καπετάνιος τοῦ πλοιάριου), Sam Bottoms (Λάνς), Larry Fishburne (Κλίν), Dennis Hopper (ὁ Φωτορεπόρτερ), D.G. Spradlin (Στρατηγός), Harrison Ford (Συνταγματάρχης), Jerry Ziesmer (Πολίτης), Scott Glem (Κόλμτυ), BoByer (Λοχίας τῆς καντίνας), Coleen Camp (κουνελάκι), George Contero (Στρατιώτης μέ τή βαλίτσα), James Keane (Σωματοφύλακας), Francis Coppola (σκηνοθέτης), Dean Tavoularis, Vittorio Storaro (Τεχνικοί). Γυρισμένο στίς Φιλιππίνες. • *Παραγωγή:* Omni Zoetrope *Διανομή:* Μιχαηλίδης *Διάρκεια:* 142΄

Ἡ κιβωτός τῶν μύθων

τῶν

Χρήστου Βακαλόπουλου καί Μιχάλη Δημόπουλου



Ὁ Φοάνσις Φόρντ Κόπολα στό φεστιβάλ τῆς Μόσχας (φωτ. Μιχάλης Δημόπουλος)

«Πρίν ἀπό τό Κογκό ἤμουν ἕνα ἁπλό ζῶο»
Τζόζεφ Κόνραντ

«Γιατί κατά βάθος ὁποιαδήποτε ταινία ἐπαναλάμβανε τόν πόλεμο;»
Ζ.Λ. Σεφέρ

Α
Ἡ πολεμική ταινία ἕνα εἶδος καί τό ξεπέρασμά του

Ἐγκαινιάζει ἄραγε ἡ *Ἀποκάλυψη* ἕνα νέο εἶδος πολεμικῆς ταινίας, ἱκανό νά ἐκμεταλλευθεῖ τά σταθερά χαρακτηριστικά τοῦ χολυγουντιανοῦ πρότυπου μέσα ἀπ' τό συνδυασμό τους μέ τίς κατακτήσεις κάποιου δοκιμιακοῦ, ἀντιπολεμικοῦ κινηματογράφου τῶν δημιουργῶν (*Σταυροί στό μέτωπο* τοῦ Κιούμπρικ, *Οἱ καραμπινιέροι* τοῦ Γκοντάρ); Ἔτσι εἶδε τό μεγαλύτερο μέρος τῆς κριτικῆς τήν ταινία τοῦ Κόπολα: ἕνα εἶδος «τρίτου δρόμου» ἀνάμεσα στά στρατευμένα ντοκυμανταίρ καί στόν *Ἐλαφοκυνηγό*, μιά «προοδευτική» ἀνάγνωση τῆς Ἱστορίας μέσα ἀπό τούς κυρίαρχους κώδικες τοῦ θεάματος. Εἶναι ὅμως, πρίν ἀπ' ὅλα, ἡ *Ἀποκάλυψη*, ταινία *γιά* τό Βιετνάμ; Ὁ ἴδιος ὁ Κόπολα, πολύ πρίν προσχωρήσει σ' αὐτή τήν ἑρμηνεία δήλωνε σέ ἀνύποπτο χρόνο ὅτι ἡ ταινία εἶναι *τό* Βιετνάμ, ἕνα Βιετνάμ πού θά κατασκεύαζε ὁ κινηματογραφιστής γιά λογαριασμό του, ἐκπληρώνοντας ἔτσι μιά βαθιά ριζωμένη πρακτική, κοινή γιά ὁποιαδήποτε κινηματογραφική ἐμπειρία: τήν ἐπιθυμία νά ἐξισωθεῖ μιά ταινία μέ μιά φανταστική πολεμική ἐπιχείρηση πού ὅταν τελειώνει ἀφήνει τό θεατή στή θέση ἐκείνου

πού κατάφερε νά ἐπιζήσει. Ὅπως σημειώνει ὁ Serge Daney σέ μιά κριτική του γιά τήν ταινία: *«Στήν Ἀμερική οἱ κινηματογραφικές τεχνικές καί ἡ τεχνολογία τοῦ πολέμου ἐξελίχθηκαν ταυτόχρονα: τό νά σκοτώνεις καί τό νά κινηματογραφεῖς «προόδευσαν» παράλληλα. Ὁ θεατής τοῦ κινηματογράφου συνήθισε σιγά-σιγά νά εἶναι ἕνας ἐπιζῶν» (Cahiers du Cinéma,* τ. 304). Ἡ ἐξίσωση πολέμου - θεάματος πού διαπερνᾶ λοιπόν τήν *Ἀποκάλυψη* ὁδηγεῖ τήν ταινία σ' ἕνα ξεπέρασμα τοῦ εἴδους «πολεμική ταινία», ὅσο κι ἄν τό βάρος τῆς τελευταίας παραμένει ἀκέραιο μιά καί διατηροῦνται ἐδῶ ὅλα τά βασικά χαρακτηριστικά της: ἄγνοια τοῦ ἐχθροῦ, παρουσία ἡρώων, ἀναγκαστική ἔξαρση τῶν ἱκανοτήτων τοῦ πολεμιστῆ. Ὅμως τό κομβικό σημεῖο γιά τή μετάβαση ἀπό τό εἶδος στό ξεπέρασμά του εἶναι αὐτό πού θά ὀνομάζαμε *ἐντύπωση-Βιετνάμ:* τό τελευταῖο δέν εἶναι τελικά παρά ἕνας ἄγνωστος, παράξενος χῶρος, ἐφιαλτικός καί ἀνησυχητικός, νοσηρός τόπος πού γεννάει κινδύνους κάθε λογῆς, ἀπό Βιετκόγκ μέχρι τίγρεις. Καθώς ὅμως ὁ Γουίλαρντ περνάει τήν τελευταία γέφυρα πού ἐλέγχουν οἱ ἀμερικάνοι, αὐτή ἡ θολή καί χαρακτηριστική λειτουργία τῆς «ἐχθρικῆς χώρας» μεταβάλλεται σταδιακά καί ριζικά. Ὁ Γουίλαρντ διεισδύει σ' ἕνα χῶρο πού κυβερνᾶται ἀπό σκοτεινές δυνάμεις, ἀποτελέσματα ἀρρωστημένων συνειδήσεων καί συναντάει ἕνα *μή τόπο* (ἕνα ντεκόρ ἴσως) ὅπου κυριαρχεῖ ἕνας πρωτογονισμός μυθικός, μαγικός, ἐφιαλτικός στό ἔπακρο.

Ἔτσι μποροῦμε νά ὑποστηρίξουμε ὅτι ὁ Γουίλαρντ ταξιδεύει μέσα στό εἶδος «πολεμική ταινία», φτάνει μέχρι τά ὅριά του καί τελικά καταφεύγει σέ μιά ὑπερ-μυθοπλασία μέ θέμα αὐτό τό εἶδος, μιά κινηματογραφική ἱστορία πού ὅσο ἐγκαταλείπει τίς πηγές της τόσο βυθίζεται σέ μιά παραγωγική ἀλλά καί ἀβέβαιη παράνοια. Τό ταξίδι αὐτό μοιάζει ἄλλωστε μέ τήν ὅλη ἐπιχείρηση πού φέρνει τήν ὑπογραφή Κόπολα: ἕνας ἄνθρωπος περνάει ἀπ' ὅλα τά στάδια τῆς βιομηχανίας τοῦ θεάματος γιά νά φέρει σέ πέρας ἕνα προϊόν κι ὅταν ξεπερνάει τό τελευταῖο στάδιο παίρνει ὁ ἴδιος στά χέρια του τήν τύχη τοῦ προϊόντος του (τήν τύχη τῆς βιομηχανίας;) μέσα ἀπό μιά παρανοϊκή ἐνέργεια. Δέν εἶναι τυχαῖο ὅτι ὁ Κόπολα ξεπερνώντας τόν ἀρχικό προϋπολογισμό του νίκησε τούς Majors ὄχι μετά ἀπό ἀγώνα πού διεξήχθη μέ ἴσους ὅρους ἀλλά ἐπιστρατεύοντας τήν παλιά, ξεχασμένη ἀπό τήν πολιτική οἰκονομία λογική τοῦ «ἤ ὅλα ἤ τίποτα».

Σ' αὐτή τή διαδρομή, αὐτή τή μετάβαση, δυό μεγάλα προβλήματα ἀνακύπτουν, σχεδόν αὐτόματα. Τό πρῶτο, γύρω ἀπ' τό ὁποῖο ἔστησαν χορό οἱ δημοσιογράφοι, εἶναι ἕνα πρόβλημα ἰδεολογικῆς τάξης: ἄν στήν παραδοσιακή πολεμική ταινία ἡ ἰδεολογική συγκρότηση τοῦ φιλμικοῦ λόγου ἐπικαθοριζόταν ἀπό τήν κυρίαρχη ἰδεολογία ἀναγκαστικά κι ἄν στίς δοκιμιακές ἀντιπολεμικές ταινίες λειτουργοῦσε κύρια μιά ριζική ἀπομάκρυνση ἀπ' τό εἶδος, σέ ὄφελος εἴτε μιᾶς οὐμανιστικῆς καί ἄρα ἀδιάφορης θεώρησης τοῦ πολέμου εἴτε μιᾶς παραγωγῆς τῆς «ἄσχημης» καί φτωχῆς εἰκόνας τῆς «πολεμικῆς» χειρονομίας *(Καραμπινιέροι),* τί συμβαίνει ἐδῶ; Ἡ λύση γιά τούς δημοσιογράφους εἶναι ἡ ὑποτιθέμενη μεταφυσική ματιά τοῦ Κόπολα, ἡ μεταφορά ἀπό τά πολιτικά στά μεταφυσικά προβλήματα, τά ὁποῖα ὑπάρχουν φυσικά ἐντόνα στήν τελική μορφή τοῦ σεναρίου ἀλλά δέ συνιστοῦν γιά μᾶς κατά κανένα τρόπο μιά διέξοδο στό ἀρχικό πρόβλημα. Γιατί ἄν τό σενάριο στρέφει πράγματι τόν Γουίλαρντ, ἐγκληματία στρατιωτικό πρώτης γραμμῆς, ἐνάντια στόν Κούρτς, στρατιωτική μεγαλοφυία πού γλίστρησε στήν ἀγκαλιά τῆς τρέλας, περνώντας μέσα ἀπ' τό τυπικό πρόσωπο τοῦ Κίλγκορ, στρατηγοῦ ἀ λά Τζών Γουαίην «χωρίς φόβο καί πάθος», ἡ κινηματογραφική γραφή τοποθετεῖ αὐτούς τούς τρεῖς στό ἐπίκεντρο μιᾶς ὑλικῆς διαδικασίας: ὁ Γουίλαρντ πρέπει νά ὁδηγήσει ἕνα βαρκάκι στόν προορισμό του, ὁ Κίλγκορ πρέπει νά ἐπιτεθεῖ μέ τά ἑλικόπτερά του, ὁ Κούρτς νά ὀργανώσει ἕνα θέαμα γιά νά

Ὁ πόλεμος

συγκρατήσει τούς πιστούς του σέ μόνιμη βάση. Ἡ ἐξυπνάδα τοῦ Κόπολα εἶναι ὅτι φιλμάρει αὐτές τίς τρεῖς δράσεις σάν νά ἦταν «ἐργασίες», τίς συλλαμβάνει δηλαδή στήν κυριολεξία τους, χωρίς νά τίς φορτώνει μέ συμβολικές προεκτάσεις τῆς δεκάρας, σέ ἀντίθεση μέ τόν *Ἐλαφοκυνηγό* ἰδιαίτερα, ὅπου ἡ ρουλέτα μεταβάλλεται σέ γενικό ἰσοδύναμο τοῦ πολέμου, τῆς ἠθικῆς διαμάχης, τῆς τρέλας, κ.λπ. κ.λπ.. Τό ἐκπληκτικό σέ μιά σεκάνς σάν κι αὐτή τῆς ἐπίθεσης τῶν ἑλικοπτέρων εἶναι ἡ ἐντύπωση πού ἔχει ὁ θεατής ὅτι βλέπει (ἴσως γιά πρώτη φορά) ἕνα ἐργοστάσιο σέ κίνηση, ἕνα ἱπτάμενο παραγωγικό μηχανισμό τή στιγμή τῆς δουλειᾶς: τίποτα περισσότερο, τίποτα λιγότερο. Ἐκεῖ πού τά ντοκυμανταίρ

Τό θέαμα

Τό βλέμμα

ὑπολογίζουν σέ «ἰσχυρές» εἰκόνες πού καταγγέλουν τή φρίκη τοῦ πολέμου, ὁ Κόπολα ἁπλά τονίζει τό γεγονός ὅτι αὐτό πού ἀποφεύγουν νά δείξουν τόσο τά ἐπίκαιρα ὅσο καί οἱ πολεμικές ταινίες εἶναι ἡ πραγματική δουλειά πού κάνει ἕνα ἑλικόπτερο ἤ ἕνα ὅπλο, ἡ συμμετοχή του δηλαδή σέ μιά ἰδιότυπη παραγωγική διαδικασία. Ἡ φρίκη δέν ἀνήκει πιά σέ μιά ἰδιαίτερη στιγμή στή διάρκεια τῆς ὁποίας ἡ ἀνθρωπότητα παρανοεῖ ἤ ὁ ἰμπεριαλισμός δείχνει τή μαύρη του ψυχή ἀλλά ὀφείλεται στό καθημερινό στοιχεῖο τό ὁποῖο τή συνιστᾶ, σέ ἕνα εἶδος ρουτίνας πού χαρακτηρίζει τόν πόλεμο (δέν ὑπάρχει ἴσως καλύτερο δεῖγμα αὐτοῦ τοῦ καθημερινοῦ στοιχείου πού ταυτίζεται μέ τό ἔγκλημα, ἀπό τά παγωμένα, ἤρεμα σχόλια τοῦ ἀμερικάνου πιλότου στήν ταινία τοῦ Μαρκέρ *Τό βάθος τοῦ οὐρανοῦ εἶναι κόκκινο*, σέ μιά σκηνή πού μοιάζει κατευθείαν βγαλμένη ἀπό τήν *Ἀποκάλυψη*).

Φτανουμε ἔτσι στό κρίσιμο σημεῖο τοῦ προβλήματος «ἰδεολογία». Ἐκεῖνο πού ἐξασφάλιζε τήν ἰδεολογική συνοχή μιᾶς τυπικῆς πολεμικῆς ταινίας ὅσο καί τῆς μοντέρνας ἐκδοχῆς της *(Ἐλαφοκυνηγός)* δέν εἶναι ὁ σωβινισμός ἀλλά ὁ *ρατσισμός*. Οἱ ἐχθροί εἶναι ἄγνωστοι γιατί δέν ἀνήκουν στήν κατηγορία τῶν πολεμιστῶν κι ἔτσι δέν μποροῦν νά ἀναπαρασταθοῦν (ὅπου γίνεται αὐτό, πρόκειται γιά καρικατοῦρες), ὁ πόλεμος εἶναι συνήθως παράλογος γιατί τά εὐγενῆ αἰσθήματα δέν ἔχουν θέση στή «ζούγκλα» (ὑλική ὅσο καί πνευματική). Ὅταν ὅμως ἡ πολεμική διαδικασία ἀντιμετωπίζεται ὅπως στήν *Ἀποκάλυψη*, σάν μιά μηχανή πού πρέπει νά λειτουργήσει (ὡς πραγματικό καί ὡς ὑπερπραγματικό γεγονός - θέαμα), βλ. τό πλάνο ὅπου τό τηλεοπτικό συνεργεῖο φωνάζει στούς στρατιῶτες: «κάντε ὅτι πολεμᾶτε, κάντε ὅτι πολεμᾶτε», *ἀναγκαστικά*, γιά νά διατηρήσει τήν ἴδια της τήν ὑπόσταση ἀλλά καί τήν εἰκόνα της, ὁ ρατσισμός καταβαραθρώνεται. Ἔτσι, στά δύο πλάνα πού ἐμφανίζονται Βιετναμέζοι ἀπό κοντά, στήν αὐλή τοῦ σχολείου ὅταν τά ἑλικόπτερα ἐπιτίθενται καί στό μικρό σαμπάν πού συναντάει τό βαρκάκι τοῦ Γουίλαρντ ἀνεβαίνοντας στό ποτάμι, ἡ σφαγή πού ἀκολουθεῖ καί στίς δύο περιπτώσεις δέν καταδικάζει στά μάτια τοῦ θεατῆ τούς ἀμερικάνους ὡς «ἀπάνθρωπους» ἀλλά ὡς ἀνίκανους νά συγκρατήσουν τήν καταστροφική μανία τους, ἀντιμετωπίζοντας δυό «εἰρηνικές» εἰκόνες τοῦ ἐχθροῦ, ξένες στή δική τους ἀντίληψη γιά τήν παραγωγή τοῦ πολέμου ἔτσι ὅπως τήν ὑλοποιοῦν μέσα ἀπ' τήν ἐπίθεση τους ἤ τήν πορεία τους στό ποτάμι. Ὁ ἀμαχος πληθυσμός καταστρέφεται μ' αὐτή τή λύσσα γιατί δέν ὑπακούει σέ καμιά πολεμική ἀναγκαιότητα, μπερδεύει τά πράγματα ἐκεῖ πού ἐμοιαζαν νά εἶναι ξεκάθαρα: ἐμεῖς ἐξαπολύουμε τήν ἐπίθεση μας, ὁ ἐχθρός φεύγει μακριά. Ἡ πολεμική παραγωγική διαδικασία δέ βρίσκει ἐδῶ καταναλωτές (νεκρούς ἐπικίνδυνους Βιετκόγκ) καί ξαφνικά χτυπάει σάν μπούμεραγκ στόν ἑαυτό της: ἡ «ἄμαχη» Βιετναμέζα πετάει μιά βόμβα στό ἑλικόπτερο. Σ' αὐτό τό σημεῖο ἡ ταινία γίνεται οὐσιαστικά ἀντιρατσιστική. Ἄν οἱ Βιετναμέζοι εἶναι ἐπικίνδυνοι ὄχι πιά ὡς κίτρινοι, ἀλλά ὡς φορεῖς μιᾶς ἀντιπρότασης γιά τό πῶς διεξάγεται (καί καταναλώνεται) ὁ πόλεμος, τότε τό πολεμικό προϊόν διατίθεται σέ μιά φανταστική ἀγορά, χωρίς καταναλωτές, καί ὁ μόνος δρόμος μοιάζει

νά εἶναι αὐτός πού ἀκολουθεῖ ὁ Κούρτς: ἡ παραγωγή παραισθήσεων.

Β
Οἱ ἀναφορές ἀπό τή λογοτεχνία στόν κινηματογράφο

Ἀπό τήν ἐμφάνιση τοῦ Κούρτς μέχρι τό τέλος τῆς ταινίας ἐμφανίζεται τό δεύτερο πρόβλημα, πού ἔχει νά κάνει μέ τήν κινηματογραφοφιλία. Τό πρῶτο μέρος ἀποτελεῖ μιά μετατόπιση ἑνός κινηματογραφικοῦ εἴδους, τῆς πολεμικῆς ταινίας. Τό κομμάτι μέ τόν Κούρτς ξαναγυρίζει τήν ταινία στίς πηγές ἀπ' ὅπου ἄντλησε ἡ κινηματογραφική μυθολογία καί ἰδιαίτερα ἡ χολυγουντιανή. Ἡ λογοτεχνία (Κόνραντ) καί ὁ κινηματογράφος (Τζών Φόρντ, γουέστερν) διεκδικοῦν στήν *Ἀποκάλυψη* τή μερίδα τοῦ λέοντος: α) ὁ Κόνραντ δέν ὑπάρχει μόνο στό πρῶτο σχῆμα τοῦ σενάριου τοῦ Μίλιους, ἀλλά ὁδηγεῖ τήν *Ἀποκάλυψη* σέ μιά σαγηνευτική ἐμπλοκή μέ ὁλόκληρο τό χολυγουντιανό φανταστικό. Ἀπό τόν Ὄρσον Γουέλς (βλ. κείμενο τοῦ Roger Gilbert σ' αὐτό τό τεῦχος) μέχρι τόν Ρίντλεϋ Σκότ πού ὁμολογεῖ ὅτι τό *Ἄλιεν* εἶναι ἐπηρεασμένο ἀπό τό συγγραφέα τῆς *Καρδιᾶς τοῦ Σκοταδιοῦ*, ὁ Κόνραντ ἐμφανίζεται σάν ἡ βασική, γενεαλογική πηγή μιᾶς ὁλόκληρης μυθολογίας ἀπ' ὅπου ἄντλησαν οἱ ἀμερικανοί κινηματογραφιστές. Τό κείμενο του ἐξασφαλίζει ἕνα μυθοπλαστικό ἱστό, ἀπαραίτητο γιά τό χολυγουντιανό φιλμικό κείμενο: ἐπιστροφή στόν Ἄλλο, τόν Ἰδανικό Πατέρα, πού ἀποτελεῖ μιά ἔκδοχή τοῦ Ἴδιου, ἕνα περίεργο εἴδωλο κάποιου ἄλλου ἑαυτοῦ. Ἐπιστροφή - πορεία, ὅπου συνδυάζονται μεταφυσική καί ἠθική ταυτόχρονα μέ μιά διαδρομή σέ μιά χώρα, ἕνα ντεκόρ, μιά γεωγραφία. Ἄν στό πρῶτο μέρος της ἡ ταινία ἀντιμετωπίζει τόν πόλεμο σάν παραγωγική διαδικασία, στό δεύτερο μέρος φλερτάρει μέ τούς Μεγάλους Μύθους, τοποθετημένους σ' ἕνα ἀπό τά πιό λειτουργικά ντεκόρ τῆς ἱστορίας τοῦ κινηματογράφου. β) Ἡ ἐπιλογή αὐτή ὁδηγεῖ κατευθείαν στό *γουέστερν*, τόν κατεξοχήν μυθικό κινηματογράφο. Πρόκειται ὅμως γιά μιά ἀναφορά στήν κλασική περίοδο τοῦ εἴδους, στήν ἀποκορύφωσή του ἔτσι ὅπως θά ὁριζόταν ἀπό τήν ταινία τοῦ Τζών Φόρντ *The Searchers* (1956), ὅπου οἱ μύθοι ὀργανώνουν τό πραγματικό σέ μιά ἐξαιρετικά ἀκμαία μυθοπλασία, παραχωρώντας τή θέση τους σ' ἕνα σύστημα ἀξονισμένο γύρω ἀπό τίς παρεκκλίσεις πρός τή σκιά, τό κακό, τό διφορούμενο (τά ναρκωτικά καί τίς παραισθήσεις, τή σκοτεινή μαγεία τῶν ζωγραφισμένων σωμάτων πού συναντάει ὁ Γουίλαρντ καθώς εἰσέρχεται στό βασίλειο τοῦ Κούρτς). Ἀλλά καί ὁ ἴδιος ὁ Κούρτς / Μπράντο ὑπερ-ήρωας πού ὅλοι περιμένουν νά ἐμφανισθεῖ ἀποτελεῖ ἴσως ἐδῶ ἕνα εἶδος σύνθεσης ὅλων τῶν (λιγότερο ἤ περισσότερο παρανοϊκῶν) ἡρώων τοῦ γουέστερν, τῶν «θεαματικῶν» τρόπων ἐμφάνισής τους πρίν ἀπό τίς τελικές μονομαχίες. Μεγαλομανία ἀλλά καί μεγαλοφυία τοῦ Κόπολα, πού φιλμάρει τόν Μπράντο χωρίς νά τόν δείχνει στήν πρώτη σκηνή τῆς ἐμφάνισής του, σάν νά ἦταν ἀδύνατο νά δείξεις τόν στάρ τῶν στάρ, τόν στάρ πού παίζει ὅλους τούς στάρ, ὅλες τίς ταινίες, στή διάρκεια μιᾶς καί μοναδικῆς σεκάνς. γ) Ὁ Κόπολα δέ δανείζεται τίς ἀναφορές του, δέν τίς «τσιμπάει» ἀπό δῶ κι ἀπό κεῖ. Συμπεριφέρεται ἀπό ταινία σέ ταινία σάν κλασικός «δημιουργός». Ἤδη στό *Νονό* (στό δεύτερο κύρια μέρος) ὅλα εἶχαν εἰπωθεῖ γιά τό Θεό, τόν Πατέρα, καί τόν Υἱό, γιά τόν ἀνταγωνισμό τους, τήν ἀνταλλαγή τῶν θέσεων τους, τή σύγχυση πού προκαλοῦσε αὐτή ἡ ἀνταλλαγή, τήν καταστροφή καί τό θάνατο τους. Κούρτς καί Γουίλαρντ ἐπαναλαμβάνουν τό παιχνίδι, τή δολοφονία τοῦ Πατέρα ἀπό τόν ὁμοφυλόφιλο γιό, μέσα ἀπό μιά σκηνοθεσία πού συγκεντρώνει τήν προσοχή της στό βάρος, τή πυκνότητα τῶν σωμάτων. Ἡ *Ἀποκάλυψη* εἶναι ἐπίσης ἡ ἱστορία μιᾶς οἰκογένειας (τοῦ στρατοῦ) ὅπως ἦταν καί οἱ *Νονοί* (ὅπου ἡ οἰκογένεια ἦταν ἐπίσης ἕνας στρατός).

Αὐτό πού ἐνοχλεῖ λοιπόν τούς κινηματογραφόφιλους, αὐτό πού δίχασε τήν κριτική σχετικά μέ τό δεύτερο μέρος τῆς ταινίας εἶναι ἡ παρουσία μιᾶς *σφραγίδας* πού ὁ Κόπολα ἐπιμένει νά τοποθετεῖ ἀπό ταινία σέ ταινία, ὑπενθυμίζοντας τή δική του παρουσία, τήν παρουσία κάποιου πού σάν ἄλλος Σέσιλ Ντέ Μίλ ξαναδημιουργεῖ τόν κινηματογράφο, φιλμάροντας ἕνα πόλεμο πού ὁ ἴδιος δημιουργεῖ (ἕνας χρόνος ἐξαιρετικά ἐπικίνδυνου καί δύσκολου γυρίσματος στίς Φιλιππίνες). Σ' αὐτή τήν προσπάθεια οἱ μύθοι, ὁ κινηματογράφος, θά ποῦν πολλοί, ὑπάρχουν στήν ταινία μόνο σάν ἐγγυήσεις μιᾶς οὐτοπικῆς ἐπιχείρησης, δέ δουλεύονται ἀπό τήν ταινία, ἀλλά μένουν σ' ἕνα πρωτογενές στάδιο, ὡς χρήσιμα ὑλικά. Ὡστόσο ἀξίζει νά παρατηρήσει κανείς ὅτι ἡ ὑπερμυθοπλασία πού στήνει ὁ Κόπολα μέ τή βοήθεια τῆς παρουσίας τοῦ Μπράντο στό δεύτερο μέρος δέν ἔρχεται γιά νά λειτουργήσει σάν ἀντίβαρο στή μυθοπλαστική δουλειά τοῦ πρώτου μέρους, ἀλλά ἐξασφαλίζει μιά συνέχεια, ἕνα πέρασμα σέ κάτι ἀνομολόγητο, σχεδόν ἱερό. Τό τελευταῖο δέν ἀπεικονίζεται, οἱ εἰκόνες πού ὑπάρχουν ἐκεῖ βρίσκονται στή θέση κάποιων ἄλλων, τά γκρό πλάνα (τοῦ Μάρτιν Σήν στή λάσπη, βλ. ἐξώφυλλο τοῦ προηγούμενου τεύχους, τοῦ Μπράντο φυσικά, πού ἀναδύεται μέσα ἀπό κάποιο παιχνίδι σκιῶν) εἶναι πολύ πιό ἐκφραστικά ἀπό τά γενικά πλάνα. Ξαφνικά: ὁ μεγαλομανής Κόπολα πάσχει ἀπό σωφροσύνη: ἡ φρίκη δέν μπορεῖ νά δειχτεῖ, παρά μόνο νά κατανομασθεῖ μέσα ἀπό τούς τελευταίους ἤχους πού ξεστομίζει ὁ Κούρτς στόν ἐπιθανάτιο ρόγχο του. Αὐτό εἶναι καί τό μεγάλο δίδαγμα τοῦ φανταστικοῦ κινηματογράφου κι ὁ Κόπολα δέ στήνει κάποιο ὑπερθέαμα μέσα ἀπό μιμητικές εἰκόνες. Εἰδικότερα ἡ ἀρχή τῆς παράνοιας, ἡ στιγμή πού ὁ Γουίλαρντ διασχίζει τήν τελευταία γέφυρα, φιλμαρισμένη σάν κόσμος σκιῶν, ἀποδίδεται μέσα ἀπό μιά σκηνή ὅπου ὅλο τό μυστήριο, ὅλη ἡ φρίκη, μεταφέρεται σ' ἕνα ἄλλο βασίλειο: στόν κόσμο τῶν ἤχων.

Γ
Κούρτς καί Γουίλαρντ
ἡ φωνή καί τό βλέμμα

Ὁ Κούρτς λοιπόν ἀργεῖ νά ἐμφανιστεῖ καί ἡ ἴδια ἡ ἐμφάνισή του ἔχει νά κάνει πολύ περισσότερο μέ κάποιον πού προσπαθεῖ νά κρυφτεῖ. Ἐκεῖνο ὅμως

πού ὑπάρχει ἀπό τήν ἀρχή καί δίνει ἀφορμή στή μυθοπλασία εἶναι ἡ *φωνή* τοῦ Κούρτς, ἡ φωνή πού ἀκούει στό μαγνητόφωνο ὁ Γουίλαρντ, ἡ φωνή τήν ὁποία ἀναζητᾶ ἀνεβαίνοντας τό ποτάμι. Ἤδη σέ μιά προηγούμενη ταινία τοῦ Κόπολα, τή *Συνομιλία*, ὁ Τζήν Χάκμαν προσπαθοῦσε νά φτάσει στήν πηγή μιᾶς φωνῆς, σάν ἄλλος Γουίλαρντ. Ἰδιωτικός ντέτεκτιβ πού προσπαθεῖ νά ἀποκρυπτογραφήσει μιά συνομιλία καταγραμμένη σέ μαγνητοταινία, ὁ Χάκμαν ὁδηγεῖται στήν παράνοια. Λειτουργώντας σάν σκηνοθέτης, συλλαμβάνει φωνές καί προσπαθεῖ νά τίς ἑρμηνεύσει ἀλλά τελικά στά πλαίσια αὐτοῦ τοῦ ἐπικίνδυνου παιχνιδιοῦ πέφτει ὁ ἴδιος στήν παγίδα τοῦ μηχανισμοῦ πού ἔστησε καί προσπάθησε νά ἐλέγξει, θύμα ἑνός ἄλλου Σκηνοθέτη-Ἀόρατου Θεοῦ. Παράλληλη πορεία τοῦ Γουίλαρντ πού προσπαθεῖ νά ὀργανώσει (νά σκηνοθετήσει) ἕνα κυνήγι γύρω ἀπό μιά φωνή, ὑποκύπτοντας τελικά στή σκηνοθεσία πού αὐτή ἡ φωνή ἐπιβάλλει.

Ὁ Φράνσις Κόπολα συζητᾶ μέ τόν Μάρλο Μπράντο κατά τή διάρκεια τοῦ γυρίσματος.

Στόν Γουίλαρντ ἀπομένει μᾶλλον τό *βλέμμα*. «Σχολιάζοντας» τίς σκηνές, τό βλέμμα του ὁδηγεῖ τό βλέμμα τοῦ θεατῆ μέ τόν τρόπο πού ἕνα δάχτυλο δείχνει ἕνα τοπίο. Προοδευτικά καί καθώς εἰσέρχεται στόν κόσμο τοῦ Κούρτς τά μάτια τοῦ Γουίλαρντ, ἀνέκφραστα, κουρασμένα, βρίσκονται τελικά ἐκεῖ γιά νά ὑποδείξουν στό θεατή τό καθῆκον του καί νά τοῦ ὑπαγορεύσουν τίς προνομιοῦχες στιγμές τοῦ θεάματος, τίς λάμψεις καί τίς κορυφώσεις του. Τό βλέμμα αὐτό δέ σημαίνει ἀναγκαστικά, διευθύνει. Τό νόημα γλιστράει ἀπό ὅσα βλέπει ὁ Γουίλαρντ. Τό βλέμμα του βρίσκεται ἐκεῖ γιά νά ὀργανώσει τό *μή νόημα*, τό κυνήγι του μετατρέπεται σέ θέαμα καί ὁ ἴδιος σέ ἀναπόφευκτο κομμάτι τοῦ θεάματος. Ἀλλά καί ἡ φωνή τοῦ Κούρτς, ἀπό τήν ἀρχή ὡς τό τέλος, ἀρνεῖται τό λαβύρινθο τοῦ νοήματος καί στήνει τούς δικούς της μαιάνδρους. Ἔτσι, αὐτό τό ταξίδι μύησης, προσεγγίζει περισσότερο τήν ὕπνωση καί μετατρέπεται σέ ψυχαναλυτικό ταξίδι. Ὁ Γουίλαρντ, ἀνήμπορος ψυχαναλυτής, ἀναλαμβάνει νά ἀποκρυπτογραφήσει τό μήνυμα μιᾶς συνείδησης καί σκοντάφτει σέ μιά φωνή, ἔπειτα σέ κείμενα, σέ ντοκουμέντα, τέλος στόν ἀσθενή - τρελό πού μιλάει ἕνα παρανοϊκό λόγο, διαυγή καί σκοτεινό, τσιτάροντας ποιήματα τοῦ Ἔλιοτ, χωρίς νά σταματάει οὔτε ἕνα λεπτό. Καί ἡ φωνή τοῦ Γουίλαρντ μεταφέρεται στό ὄφφ, περιορισμένη στό νά μεταφέρει τήν Ὑπέρτατη Φωνή, ἐκείνη τοῦ ὀργανωτῆ Κόπολα.

Καθώς ξετυλίγεται γύρω ἀπ' τή σχέση μιᾶς φωνῆς καί ἑνός βλέμματος, ἡ *Ἀποκάλυψη* παρασύρει τήν Ἀμερική καί τό κινηματογράφο της στά βάθη τῶν ἀρχέγονων μύθων τους.

Χρῆστος Βακαλόπουλος
Μιχάλης Δημόπουλος

«Τό δράμα κατά τά φαινόμενα τέλειωσε...»

τῆς Φρίντας Λιάππα

«ἡ χαρά μου θά 'ναι μεγάλη νά νοιώθω πώς ἡ Κόλαση δέν εἶναι καί τόσο μακριά ἀπό τόν ἄνθρωπο»

Λωτρεαμόν *(Τά τραγούδια τοῦ Μαλντορόρ)*

Τά αὐθεντικά γεγονότα τοῦ πολέμου τοῦ Βιετνάμ, τό διήγημα τοῦ Κόνραντ *«Ἡ καρδιά τοῦ σκοταδιοῦ»*, ἡ *«Ἀποκάλυψη»* τοῦ Ἰωάννη, ἡ *«Ἔρημη Χώρα»* τοῦ Ἔλιοτ, τό τραγούδι τῶν Doors *«Τό τέλος»*, ὁ Ντάντε, ὁ Ρεμπώ καί ὁ Μπλέϊκ, ἡ ζωγραφική τοῦ Μπρέγκελ καί τοῦ Μπός καί τό *«Χρυσό Κλωνάρι»* τοῦ Φρέιζερ εἶναι τό φανερό ἤ ὑποστρωματικό ὑλικό τῆς *Ἀποκάλυψης τώρα*. (Ὁ χρονικός προσδιορισμός τοῦ τίτλου εἶναι ἐξίσου σημαντικός μέ τό οὐσιαστικό).

Ἀκροβατώντας στή λαϊκότητα τῆς χολλυγουντιανῆς κατασκευῆς καί στό προσωπικό του ὅραμα γιά τόν κόσμο, στήν ἀπόλυτη αὐτονομία τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας καί στήν προσφυγή σέ λογοτεχνικά ἤ θεατρικά δάνεια, στό ρεαλιστικό δεδομένο καί στήν ποιητική ἀναγωγή, ὁ Κόπολα δημιουργεῖ ἕνα ρῆγμα στήν ἀνθρώπινη συνείδηση καί συνάμα δείχνει τά ὅρια τοῦ κινηματογράφου. Μετά τό *Ἀποκάλυψη τώρα* ἡ ὀπτική μας γιά τόν κόσμο καί γιά τό ἄτομο, ὅπως καί ἡ ἀντίληψή μας γιά τόν κινηματογράφο, δέν μπορεῖ παρά νά εἶναι διαφορετική.

Ὁ Κόπολα βάζει τόν ἥρωά του Γουίλαρντ νά διασχίζει τήν κόλαση τοῦ Βιετνάμ γιά νά φτάσει στήν κόλαση τοῦ Κούρτς. Διαμεσολαβητής τοῦ πάνω καί τοῦ κάτω κόσμου, τῆς βιοχημικῆς παραφροσύνης τῶν τεχνοκρατῶν στρατηγῶν καί τῆς πρωτόγονης αἱματηρῆς τάξης τοῦ Κούρτς, εἶναι ἡ ὑποψιασμένη συνείδηση πού βιώνει τή Φρίκη-Κόσμος (Βιετνάμ) καί τή Φρίκη-Ὕπαρξη (Κούρτς). Θά φτάσει στόν «πάτο τοῦ κόσμου», στήν ἀπόλυτη φρίκη, στό τυφλό σημεῖο τῆς ἱστορίας καί τῆς ὕπαρξης. Θά σκοτώσει τόν Κούρτς ἀλλά δέν θά μπορεῖ νά εἶναι ξανά ὁ πληρωμένος φονιάς τῆς ΣΙΑ, χωρίς νά μπορεῖ ὅμως καί νά πάρει τή θέση τοῦ Κούρτς σ' αὐτή τή «δειλινή βασιλεία τοῦ θανάτου», γιά νά θυμηθοῦμε τόν Ἔλιοτ. Δέν μπορεῖ νά περάσει στούς Βιετκόγκ ἀλλά οὔτε καί νά πεθάνει. Ὁ Κόπολα θά τόν βάλει νά γυρίσει πίσω στό ποτάμι, κρατώντας στά χέρια του τήν ὑποθήκη τοῦ Κούρτς, «Ἐξοντῶστε τους ὅλους», γιατί ἡ ταινία ἔπρεπε νά τελειώσει μέ κάποιον τρόπο.

Τρεῖς φορές ἄλλαξε ὁ Κόπολα τό τέλος τῆς ταινίας, γιά νά τό ἀφήσει τελικά ἀνοιχτό, ἀφοῦ στό ζοφερό καί ἀπελπισμένο του μύθο «Ὄχι, δέν ὑπάρχει τέλος· τό τέλος εἶναι ὁ θάνατος καί ἡ τρέλα».

Ἡ ἀμηχανία τοῦ σκηνοθέτη γιά τό τέλος τῆς ταινίας εἶναι καί ἀμηχανία τοῦ θεατῆ, ὁ ὁποῖος βλέπει ὅλες τίς κωδικοποιημένες του ἀπαντήσεις, αἰσθητικῆς, ἠθικῆς καί ἰδεολογικῆς τάξης, νά ἀνατρέπονται. Ὅσο ἡ φρίκη λειτουργεῖ στό ἐπίπεδο τοῦ θεάματος μέ εἰκόνες ἡδονικές καί ἤχους συγκλονιστικούς (ἡ σκηνή μέ τά ἑλικόπτερα μόνη της μπορεῖ ν' ἀποτελέσει ἀντικείμενο σελίδων ἀνάλυσης καί σίγουρα ἀνήκει στήν ἀνθολογία τοῦ κινηματογράφου), ὑπάρχει ἀκόμα ἕνα περιθώριο ἀσφάλειας. Στή βασιλεία τοῦ Κούρτς, ἐκεῖ ὅπου ἡ Φρίκη δέν εἶναι ἐχθρός ἀλλά φίλος, ὅπου τό Σκοτάδι τῆς Ψυχῆς μπαίνει στό ἀπόλυτο καί καθαρό του μέγεθος, δέν ὑπάρχει σωτηρία. Ὁ Κόπολα θά προστρέξει σέ ἐξπρεσιονιστικούς φωτισμούς, σέ συμβολικές φιλοσοφίες, σέ χρωματιστούς καπνούς καί σέ συσσώρευση πτωμάτων, θά ντύσει μέ τελετουργικές θυσίες τή δολοφονία τοῦ Κούρτς, ψάχνοντας κι ὁ ἴδιος νά βρεῖ ἕναν τρόπο κάθαρσης. Μόνο πού ἐδῶ πιά ἡ κάθαρση δέν ὑπάρχει, μιᾶς καί σ' ὅλη τήν ταινία ἀπουσιάζει ὁ ἔλεος καί μένει μονάχα ὁ φόβος. Ὅπως δέν ὑπάρχει καί σωτηρία. Ἴσως σωτηρία νά ὑπάρχει στούς Βιετκόγκ πού μποροῦν νά κόβουν τά χέρια τῶν παιδιῶν τους, πού ἐμβολιάσαν οἱ Ἀμερικανοί, διαπράττοντας ἔτσι μιά πράξη βίας πλήν ἠθική (τό ἐπεισόδιο τό ἀφηγεῖται ὁ Κούρτς κι ἀποτελεῖ καί τή φιλοσοφία του γιά ἕναν κόσμο βίαιο ἀλλά ἠθικό). Μόνο πού ὁ Κόπολα κρατάει, σταθερά καί μέχρι τό τέλος, τούς Βιετκόγκ ἔξω ἀπό τήν ταινία, βλέποντάς τους σάν τούς ἀνώνυμους δέκτες τῆς φρίκης τῆς ἱστορίας, σάν ὑποκείμενα αὐτοῦ τοῦ σφαγείου πού λειτουργεῖ αὐτόνομα.

Ἴσως ὁ Κόπολα νά εἶχε κι ἄλλες δυνατότητες γιά τό πῶς θά τελειώσει τήν ταινία. Κάθε ταινία πρέπει νά ἔχει ἕνα τέλος, ἀκόμα κι ὅταν θέτει ὁριακά προβλήματα. Ὁ Κόπολα δέν χρειάζεται ν' ἀπαντήσει σ' αὐτά. Ἄλλωστε τώρα τό Βιετνάμ ἔχει ἀνοιχτούς λογαριασμούς μέ τήν Καμπότζη καί τό σίγουρο εἶναι πώς ὁ Ρεμπώ δέν γύρισε ποτέ ἀπό τήν Ἀφρική.

Φρίντα Λιάππα

Ὁ Μάρτιν Σήν στήν ταινία *Ἀποκάλυψη τώρα* τοῦ Φ. Κόπολα.

Ἡ μεταφυσική τῆς διπλοτυπίας καί τοῦ ντεκόρ

τοῦ Νίκου Κολοβοῦ

Ὁ Ρόμπερτ Ντυβάλ στήν ταινία *Ἀποκάλυψη τώρα*.

Στήν ταινία τοῦ Κόπολα, ἕνα δευτερεῦον πρόσωπο, ὁ ναύτης Λάνς συνοδεύει ἀπ' τήν ἀρχή ὡς τήν ὥρα τῆς ἐπιστροφῆς του τόν λοχαγό Γουίλαρντ. Ἀπό τό στόμα του ἐξαγγέλεται ἕνας σημαντικός λόγος. Ὅτι τό θέαμα τῆς καταστροφῆς εἶναι «συναρπαστικό». Λόγος πού ἐπαναλαμβάνεται παραλλαγμένος δυό ἤ τρεῖς ἀκόμη φορές ἀπ' τό ἴδιο πρόσωπο, καί μεταβιβάζεται στό θεατή σάν ἔννοια καί σάν τρόπος ἀντίληψης τοῦ θεάματος (τοῦ πολέμου, τῆς περιπέτειας τοῦ Γουίλαρντ) μέσα ἀπ' τό θέαμα (τήν ταινία πού προβάλλεται). Ἔχει ἐνδιαφέρον νά ἐρευνήσουμε μέ ποιά στοιχεῖα γίνεται αὐτή ἡ μεταβίβαση ἀπ' τό βλέμμα τοῦ Λάνς στό βλέμμα τοῦ θεατῆ καί ποῦ θεμελιώνεται ἡ μεταφυσική αὐτοῦ τοῦ θεάματος:

α) Ὁ Γουίλαρντ κατέχεται ἀπ' τήν ἐπιθυμία νά τοῦ ἀνατεθεῖ μιά ἀποστολή. Μιά ἐπιθυμία πού ἔχει διφορούμενο ἀντικείμενο. Θέλει τήν ἀποστολή γιά νά βρεθεῖ στό θέατρο τοῦ πολέμου ἤ γιά νά ξαναδεῖ καί νά ξαναζήσει τόν πόλεμο. Ἔχει ἰδεολογικό ἔρεισμα ἤ ἄλλη ψυχολογική ἤ πολιτική δικαιολογία· ἤ εἶναι ναρκομανής πού μεταβλήθηκε σέ ἀλκοολικό τοῦ κίνδυνου τῆς μάχης.

Ἀπό τίς πρῶτες ἑνότητες ἡ διφορούμενη αὐτή ἐπιθυμία κινεῖ ἕνα ἁπλανές καί διφορούμενο βλέμμα κι ἐπικαθορίζει τήν ἀναγκαιότητα τῆς διφορούμενης εἰκόνας σάν σημαίνοντος. Ὁ Κόπολα προσφεύγει στήν διπλοτυπία. Σέ δεύτερο ἐπίπεδο τό πρόσωπο ἤ τό βλέμμα τοῦ Γουίλαρντ, σέ πρῶτο οἱ κινούμενες εἰκόνες μέ χώρους καί σκηνές ἀπό τό θέατρο τοῦ πολέμου. Κι ὄχι μόνο αὐτό: τήν μεταχειρίζεται καί σάν μέσο σύνδεσης μιᾶς ἑνότητας μέ τήν ἑπόμενη.

Ποιά εἶναι ἡ λειτουργία τῆς διπλοτυπίας;

Ἡ διπλοτυπία πρωτοχρησιμοποιήθηκε σάν τρύκ στόν κινηματογράφο ἀπ' τόν Ζώρζ Μελιές. Ἀφοῦ προτύτερα ἐφαρμόσθηκε σήν φωτογραφική τέχνη γιά τήν παραγωγή ἀκόμη καί πνευματιστικῶν (Spirites) φωτογραφιῶν. Ὁ Ζάν Μιτρύ σημειώνει ὅτι τά πρόσωπα (γιατί ὅμως ὄχι καί τά ὑλικά ἀντικείμενα ἤ ὁ φυσικός χῶρος) «φαίνονται ἄυλα» στή διπλοτυπία. Καθαρά κινηματογραφικός ὑπο-κώδικας ἐπιφέρει σύγχιση στό σημαῖνον τῆς εἰκόνας, ἄσχετα ἄν ἔχει τό ἴδιο ἀποτέλεσμα καί στό νόημά της. Ἐξαϋλώνει τήν ἀναπαράσταση τοῦ πραγματικοῦ καί παραπέμπει σέ μιά μεταφυσική του κατάσταση. Ἡ εἰκόνα δέν ἀποτυπώνει τό πραγματικό, ἀλλά μιά σκόπιμη παραμόρφωσή του. Σέ τρόπο πού τό νόημά του νά μήν γίνεται ἀντιληπτό, ἀλλά νά ἀπωθεῖται σ' ἕναν ἐπέκεινα χῶρο, μεταφυσικό.

Ὁ Κόπολα ἐγγράφει ἕνα μεγάλο μέρος τοῦ φιλμικοῦ του κειμένου χρησιμοποιώντας τόν κώδικα τῆς διπλοτυπίας. Ἔτσι, σύμφωνα μέ τήν παραπάνω συλλογιστική, δέν καθιστᾶ ἀσαφές τό σημαῖνον τῆς εἰκόνας μόνο, δέν μεταφέρει σέ μεταφυσικό ἐπίπεδο τό νόημά της, ἀλλά προσπαθεῖ νά ἐπιβάλει στό θεατή ἕνα δικό του σύστημα ἀντίληψης τῆς ταινίας σάν θεάματος «συναρπαστικοῦ».

β) Αὐτό ἐπιβεβαιώνεται κι ἀπό μιά ἄλλη παρατήρηση. Ἀφοῦ ἀνατεθεῖ ἡ ἀποστολή στόν Γουίλαρντ, στό διφορούμενο τῆς δικῆς του ἐπιθυμίας προστίθεται καί τό διφορούμενο τῆς παραφροσύνης τοῦ Κούρτς. Ὄχι μόνο ἡ ἀτομική του κατάσταση, ἀλλά καί ἡ μικροκοινωνία ἀπό ἰθαγενεῖς καί ἀμερικανούς στρατιῶτες, πού ἔστησε μέσα ἀπ' τά σύνορα τῆς Καμπότζης. Κι ἄν ἀκόμη ἀγνοήσουμε τή μυθιστορηματική καταγωγή τοῦ Κούρτς ἡ ἔνταξή του στήν πραγματικότητα εἶναι ἀδύνατη. Στά σύνορα Καμπότζης - Βιετνάμ κανένας ἀμερικανός στρατιωτικός δέν θά μποροῦσε νά κρατήσει γιά πολλές ὧρες δικό του στρατό στόν καιρό τοῦ πολέμου. Ὁ Κούρτς ἀποτελεῖ ὑπερφυσική ἀτομικότητα. Ὁ ὑποτυπώδης φιλοσοφικός στοχασμός του ξεπέρασε τό ἠθικό ὅριο τῆς φρίκης καί τή νομιμοποίησε σάν πρακτική. Ἐνῶ ὁ ἴδιος μεταβλήθηκε σ' ἕνα εἶδος μικροῦ θεοῦ πού ἐπέβαλε μιά «Ἀποκάλυψη», στό συστηματικό ἐπίπεδο τοῦ φιλμικοῦ κειμένου, ἀνάλογη μέ κείνη, πού δραματίστηκε ὁ εὐαγγελιστής Ἰωάννης. Οἱ λέξεις «*Ἀποκάλυψη τώρα*» σημειώνονται πάνω σ' ἕνα βράχο ἤ μνημεῖο τοῦ δάσους. Ἡ παραπομπή στή μεταφυσική πραγματοποιεῖται στό ἐπίπεδο αὐτό μέσα ἀπ' τό κώδικα τοῦ ντεκόρ. Ἡ ἐπιλογή τοῦ χώρου ἑνός δάσους, μέ πέτρινα μνημεῖα καί θεϊκές μορφές (κατασκευασμένα κι ὄχι πραγματικά), τά κρεμασμένα κορμιά, οἱ στημένοι ἤ τελετουργικά δρώντας μισόγυμνοι ἄνθρωποι, οἱ ἀντίθετοι, ἀπό μακρινές πηγές φωτισμοί, ὁ χῶρος πού ἐμφανίζεται καί μιλᾶ ὁ Κούρτς, ἡ σκηνογραφική ὀργάνωση τῆς τελετῆς, προσδιορίζουν ἕνα ἐξπρεσιονιστικό σύστημα ἐγγραφῆς, πού ἐπιδιώκει νά

καταστήσει πλαστικά καί συμβολικά ἀντιληπτή τήν εἰκόνα τῆς «Ἀποκάλυψης». Μέ παραπληρωματική προσφυγή στόν κώδικα τοῦ παράλληλου μοντάζ, μέ εἰκόνες ἀπό τήν τελετουργική σφαγή τοῦ ταύρου καί τήν (ἀνάλογα τελετουργική) δολοφονία τοῦ Κούρτς. Εἶναι χρήσιμο νά τονίσουμε στό σημεῖο αὐτό, ὅτι τό ἐξπρεσιονιστικό σύστημα δέν σχετίζεται καθόλου μέ τό ὑπόλοιπο φιλμικό κείμενο, ὅπου ἄλλοι τρόποι (ἀπ' τόν ρεαλισμό ὡς τόν ἰμπρεσσιονισμό) δοκιμάζονται. Χρησιμοποιεῖται στίς τελευταῖες ἑνότητες μόνο τῆς ταινίας σάν ἕνα εἶδος «ἀποθέωσης» τοῦ ὑποκειμενισμοῦ τοῦ Κόπολα, ἀλλά καί σάν προσπάθεια ὁλοκλήρωσης τῆς μεταφυσικῆς τοῦ θεάματός του στήν ἀντίληψη τοῦ θεατῆ.

Παρόμοιες παρατηρήσεις θά μποροῦσαν νά διατυπωθοῦν γιά τό σύστημα τῶν ἤχων πού λειτουργεῖ στό φιλμικό κείμενο τοῦ Κόπολα, τό χρῶμα, ἀλλά καί τήν ἴδια τήν φωτογραφική σύνθεσή του.

Ὁ Κόπολα παρήγαγε ἕνα ἀκόμη προϊόν θεάματος μεταφυσικοῦ καί γιά τοῦτο «συναρπαστικοῦ». Ὁ πόλεμος τοῦ Βιετνάμ χρησίμεψε σάν ἕνα στοιχεῖο μέ παραποιημένο ἤ ἀπροσδιόριστο νόημα μέσα σ' αὐτή τή διαδικασία. Μιά ἀκόμη (μαζί μέ τόν *Ἐλαφοκυνηγό*) ἐφαρμογή τῶν ἀρχῶν τῆς *«ἐπιχείρησης πολιτικῆς ἀμνησίας»* (Σέρζ Ντανέ, *Cahiers du Cinéma*, τ. 304) πού ἄρχισε νά λειτουργεῖ ἐντατικά στόν (μέσα ἤ ἔξω ἀπ' τό Χόλλυγουντ) ἀμερικάνικο κινηματογράφο, σχετικά μέ τό μεγάλο αὐτό ἱστορικό καί πολιτικό πρόβλημα.

Νίκος Κολοβός

Ἡ Μύηση

τοῦ Μανόλη Κούκιου

«Καί τούς εἰπώθηκε νά μήν πειράξουν
τό χορτάρι τῆς γῆς οὐδέ κανένα
δένδρο, παρά μονάχα τούς ἀνθρώπους
πού δέν ἔχουν τή σφραγίδα τοῦ Θεοῦ
στό μέτωπο».

(Ἀπόκαλυψη τοῦ Ἰωάννη, Θ΄4,
Μεταγραφή Γ. Σεφέρη)

Ἡ εἰσοδος στό βασίλειο τῆς φρίκης

Ἡ πορεία στό ποτάμι συμπίπτει μέ μιά διαδικασία μύησης τοῦ κεντρικοῦ προσώπου πού ἀναζητεῖ τόν μυστηριώδη Κούρτς. Μύησης στή φρίκη τοῦ πολέμου, καί μαζί εἰσαγωγῆς στήν προβληματική τῆς κρίσης ἑνός ὁρισμένου δυτικοῦ ἀνθρωπισμοῦ καί συμμετοχῆς στή λατρεία τοῦ παράλογου σάν μόνου λογικοῦ καταφύγιου μπροστά στήν κατάρευση μιᾶς σειρᾶς ἰδεωδῶν. Ἀναγνωρίζουμε εὔκολα τά στάδια τῆς μύησης, τίς δοκιμασίες πού ὁδηγοῦν τό ὑποκείμενο ὡς τήν πλήρη ἐκμηδένιση, τή «διάχυσή» του στό νέο περιβάλλον, γιά νά πλάσσουν στή συνέχεια ἀπ' αὐτό τό ἄμορφο ὑλικό τόν καινούργιο μύστη. Ἡ βαθμιαία ἀπώλεια τῶν ἀρχικῶν γνωρισμάτων τοῦ ἥρωα, οἱ συμβολικοί του εὐνουχισμοί μέ τή μορφή τῆς ἀπώλειας τῶν συντρόφων του στό πλοιάριο, τό βάψιμο (μάσκα) στό πρόσωπο τους κι ἀκόμα τά ἀλλεπάλληλα ἐμπόδια πού πρέπει νά ξεπεράσει γιά νά φτάσει στό προορισμό του (ταγμένος ἀπό κάποιο «Θεό» - Διοικητή) ἀποτελοῦν σαφῆ σημάδια αὐτῆς τῆς μυητικῆς διαδικασίας. Ἡ κορύφωσή της καί συγχρόνως τό ὁριακό σημεῖο τῆς μεταμόρφωσης τοῦ ὑποκειμένου εἶναι ἡ σκηνή μέ τόν ἁπλό ἔλεγχο τοῦ πλοιάριου τῶν ἰθαγενῶν πού μετατρέπεται σέ πραγματική σφαγή. Ἄς προσέξουμε τό συμβολικό χαρακτήρα αὐτῆς τῆς βίαιης καί οὐσιαστικά ἀναίτιας πράξης: οἱ Βιετναμέζοι θανατώνονται γιατί «δέν ἔχουν τή σφραγίδα τοῦ θεοῦ στό μέτωπο» κι ὁ θάνατός τους (εἰδικά: ἡ χαριστική βολή πού δίνει ὁ ἥρωας) εἶναι τό πραγματικό εἰσιτήριο στό κόσμο τοῦ Κούρτς, δηλαδή στό τέρμα τῆς μυητικῆς διαδικασίας. Τό τέρμα αὐτό δέν μπορεῖ νά εἶναι ἐντυπωσιακό. Ἤδη ἀπό τή πρώτη ἄποψη τοῦ χωριοῦ καταλαβαίνουμε πώς (μαζί μέ τόν ἥρωα) ἔχουμε ἀφήσει πίσω μας τίς δοκιμασίες τῆς φρίκης. Ἔχουμε πιά ἀποδειχτεῖ ἱκανοί γιά μύστες τῆς φρίκης πού βασιλεύει στό γεμᾶτο εἴδωλα καί τοτέμ χωριό. Μπαίνουμε λοιπόν στό χῶρο πού λίγο πρίν ὑπῆρχε μόνο στή φαντασία μας, στά ὄνειρά μας. Δέν εἶναι λοιπόν παράξενο πού ὅλα ἐδῶ περιβάλλονται ἀπό ἕνα ὀνειρικό κλίμα, σέ ἀντίθεση μέ τό νατουραλίστικο χαρακτήρα τῶν μυητικῶν δοκιμασιῶν. Ἡ μορφή τοῦ Κούρτς προβάλλει ἀκαθόριστη μέσα στό σκοτάδι γιά νά θέσει στόν ἥρωα-μύστη τήν ὕψιστη ἀπαίτηση τῆς νέας του θρησκείας: σάν ἱερέας νά θυσιάσει στό βωμό τῆς φρίκης τό ἱερό σφάγιο καί βρέχοντας τά χέρια του στό αἷμα, νά ἐξασφαλίσει τή συνέχεια.

Μανόλης Κούκιος

Συνέντευξη μέ τόν σκηνογράφο τῆς ταινίας Ντήν Ταβουλάρη

Τί κάνατε πρίν δουλέψετε στά στούντιο τοῦ Γουώλτ Ντίσνεϋ;

Ἀμφιταλαντευόμουνα πάντα ἀνάμεσα στό νά γίνω ζωγράφος ἤ ἀρχιτέκτονας. Σπούδασα καί τά δύο, γιατί δέ θέλησα ποτέ νά πάω σέ μιά σχολή, ὅπου δέ διδασκόταν παρά ἕνας καί μόνο τομέας. Σπούδασα στό Ἰνστιτοῦτο Othis Art καί σέ διάφορες δημοτικές σχολές. Μέ τραβοῦσε πάντα καί τό σχέδιο, καί ἡ ζωγραφική, καί τό «design», καί ἡ ἀρχιτεκτονική· τελικά τώρα σκέφτομαι ὅτι ἡ ἀρχιτεκτονική εἶναι ἡ ἰδανική προετοιμασία γιά ἕναν «designer».

Θέλατε ἀπό τότε νά γίνετε σκηνογράφος στόν κινηματογράφο;

Ὄχι, δέν τό σκεφτόμουν καθόλου ἐκείνη τήν ἐποχή. Ἀγαποῦσα τόν κινηματογράφο. Πήγαινα νά δῶ κυρίως ξένες ταινίες: ἀγγλικές, γαλλικές, ἰταλικές, πού ἦταν τά καλύτερα φίλμ τοῦ '50. Δέ μοῦ ἄρεσαν τ' ἀμερικάνικα φίλμ, γιατί ἦταν ὑπερβολικά ἀξονισμένα πάνω στήν πλοκή.

Πῶς ἀρχίσατε νά δουλεύετε γιά τόν Ντίσνεϋ;

Τυχαῖα. Ἤξερα ὅτι ὅλοι ἤθελαν νά δουλέψουν στόν Ντίσνεϋ. Δέν ἦταν ὁ σκοπός μου, ἀλλά γνώριζα ἀπό ἄλλους σπουδαστές πώς εἶχε ἐνδιαφέρον νά δουλεύεις ἐκεῖ. Ἀλλά ὑπῆρχαν τόσοι ὑποψήφιοι ἀπ' ὅλο τόν κόσμο, ἀπό τήν Εὐρώπη, τή Λατινική Ἀμερική... καί ἔπαιρναν πολύ λίγους. Ἕνας φίλος πῆγε μιά μέρα νά τούς παρουσιάσει τά σχέδιά του. Ἤμουν μαζί του. Ἔδειξα τή δουλειά μου. Μέ πῆραν σ' ἕνα σεμινάριο εἰδίκευσης. Στή συνέχεια ἄρχισα νά δουλεύω στά κινούμενα σχέδια, πού ἦταν πολύ ἀνιαρά. Γιά νά γίνει ἕνα φίλμ κινούμενων σχεδίων χρειάζεται ἕνα πλῆθος ἀνθρώπων ὅπου ὁ καθένας ἔχει καί μιά εἰδικότητα. Πολύ λίγοι ἄνθρωποι ἔχουν μιά σφαιρική ἐποπτεία τοῦ φίλμ, ὁ Γουώλτ Ντίσνεϋ κι ἴσως δέκα ἀκόμα ἄλλα πρόσωπα: ὁ προϊστάμενος του, οἱ σεναριογράφοι (αὐτοί πού φτιάχνουν τά κινούμενα σχέδια καί οἱ σεναριογράφοι εἶναι σχεδόν τό ἴδιο πράγμα). Ἤμουν ἐκεῖνος πού 'φτιαχνε τά ἐνδιάμεσα σχέδια: ἀνάμεσα στό σχέδιο Νο 4 καί Νο 6, ἔφτιαχνα τό Νο 5. Δουλεύεις σ' ἕνα σκοτεινό θάλαμο. Πάνω στή ζελατίνα 4 καί 6 βάζεις μιά ἄλλη ζελατίνα καί σχεδιάζεις τό Νο 5, γιατί μέ τό φῶς ἀπό κάτω καθορίζεις τό σχέδιο πού θά γίνει ἐνδιάμεσα. Ὅταν τό ἔχεις τελειώσει περνᾶς στό ἑπόμενο νούμερο. Εἶναι μιά δουλειά πού δέ δίνει καμιά ἱκανοποίηση, ἀλλά τήν κάνεις προκειμένου νά γίνεις ἀνιματέρ (αὐτός πού σχεδιάζει τή δράση τῆς γάτας πού διασχίζει τό διαμέρισμα, σκαρφαλώνει στόν τοῖχο, τσαλαπατάει τά λουλούδια... εἶναι ἤδη μιά δουλειά περισσότερο δημιουργική) ἤ γιά νά ζωγραφίζεις τά ντεκόρ, ἤ γιά νά περάσεις σέ μιά δουλειά ἀκόμα πιό ἐνδιαφέρουσα... ἤ ἀκόμα φεύγεις καί πᾶς νά κάνεις τό δικό σου φίλμ. Αὐτές οἱ προοπτικές ὅμως ἦταν τόσο μακρινές ὥστε εἶχα τήν ἐντύπωση ὅτι θά πέρναγαν χρόνια πρίν φτάσω σ' ἕνα στάδιο, ὅπου θά 'χα πράγματι κάτι νά κάνω. Πῆγα λοιπόν στή διεύθυνση καί τούς εἶπα: «Φεύγω».

Ὅπως εἶχα κάποια ἐφόδια σπουδῶν ἀρχιτεκτονικῆς, μοῦ πρότειναν νά δουλέψω σέ ἄλλα τμήματα τῶν στούντιο, ἐκεῖ ὅπου ἑτοίμαζαν φίλμ μέ ζωντανές λήψεις. Ἐκείνη τήν ἐποχή ὁ Γουώλτ Ντίσνεϋ εἶχε ἤδη παράγει φίλμ μέ ζωντανές λήψεις, ὅπως τό *Νησί τῶν Θησαυρῶν*, ἀλλά στήν Ἀγγλία. Ἐπρόκειτο νά γυρίσουν τό *20.000 λεῦγες κάτω ἀπό τή θάλασσα* (1954), πού ἦταν μιά μεγάλη παραγωγή, καί ἑτοίμαζαν ἐπίσης τό πάρκο τῶν ἀτραξιόν τοῦ Ντίσνεϋλαντ. Μπῆκα στό «Ἄρτ ντηπάρτμεντ», πού ἔγινε γιά μένα ἕνα πραγματικό σχολεῖο. Δούλεψα ἐκεῖ ἐπί ὀχτώ χρόνια: σκίτσο, σύμβουλος πάνω στό στόρυ, μακέτες, σμικρυμένα μοντέλα, κατασκευές, προβολές... Ἔμαθα πολλά πράγματα πού δέν μπορεῖς νά τά μάθεις ἀλλοῦ. Δέν ὑπῆρχαν τότε σχολεῖα, ὅπως ὑπάρχει τώρα τό U.C.L.A., ἡ σχολεῖα παρόμοια, πού εἶναι πολύ καλά. Σήμερα κάθε σημαντικό πανεπιστήμιο ἔχει τό κινηματογραφικό του τμῆμα. Εἶχα μεγάλη τύχη.

Ὕστερα θέλησα νά φύγω, πράγμα πού ἦταν φυσικό, γιατί δέν προόδευα ἄλλο. Τούς ἄρεσε αὐτό πού ἔφτιαχνα, ἀλλά δέν τούς ἐνοιαζε τόσο ὁ προβιβασμός μου. Ὁ Γουώλτ Ντίσνεϋ ἦταν πολύ προστατευτικός, πολύ πατερναλιστικός, ἦταν πολύ δύσκολο νά τόν ἐγκαταλείψεις. Ὅταν εἶχες μιά νευρική κατάπτωση, σοῦ ἔλεγε: «Πάρτε ἕξι μῆνες ἄδεια καί ξαναγυρίστε». Πολλοί δέν ἀντιστεκόντουσαν. Ὑπῆρχαν πολλοί καλλιτέχνες, πολλοί δημιουργοί στόν τομέα τοῦ κινούμενου σκίτσου, πού ἦταν ἀποστερημένοι, διχασμένοι ἀνάμεσα στό νά συνεχίσουν νά κάνουν αὐτό πού ἔκαναν, καί νά φύγουν στό Κολοράντο γιά νά ζωγραφίσουν. Τ' ἀπογεύματα τῆς Παρασκευῆς ὅλοι ἦταν μεθυσμένοι ἐξαιτίας τῶν Μαρτίνι πού 'πιναν στό γεῦμα. Ὅλοι αἰσθάνονταν φοβερά ἀνικανοποίητοι. Ὅμως ὁ Γουώλτ Ντίσνεϋ τούς κρατοῦσε. Ἐπρόκειτο γιά ἕναν πολύ ἐνδιαφέ-

ροντα ἄνθρωπο, συγκαταβατικότατο, πού θεωροῦσε φυσικό τά πράγματα νά λοξοδρομοῦν πότε-πότε. Πάντοτε ὑπῆρχε αὐτή ἡ ἐπιμονή στήν ἀνεκτικότητα ἀπέναντι σέ κάθε ἀπαίτηση, κι αὐτό μέ σκοπό τήν προσπάθεια νά σέ κάνουν νά μείνεις.

Ἡ ἀτμόσφαιρα στό στούντιο ἦταν κολλεγίου τῆς Κεντρικῆς Ἀμερικῆς. Πολύ εὐχάριστη μέ τά λουλούδια, τά δέντρα. Νόμιζα ὅτι ὅλα τά στούντιο ἦταν ἔτσι, μέ λουλούδια, κηπουρούς, μέ ὄμορφα πράγματα... Μέ δρόμους πού εἶχαν ὀνόματα, ὅπως ὁδός Μίκυ Μάους ἤ λεωφόρος Σταχτοπούτας. Ἐμεινα κι ἐγώ. Μοῦ ὑπόσχονταν τόσα καί τόσα...

Ὕστερα ἔφυγα γιά νά δουλέψω σέ ἄλλα στούντιο σάν βοηθός ντεκορατέρ. Μερικοί σέφ-ντεκορατέρ, πού ἔρχονταν νά δουλέψουν στόν Ντίσνεϋ, ἦταν ἐλεύθεροι σκοπευτές: ἔφταναν γιά ἕνα φίλμ, ὕστερα ἔφευγαν. Μερικοί μέ φώναξαν ἀργότερα, ζητώντας μου νά δουλέψω στήν Κολούμπια ἤ στή Γουῶρνερ, σάν βοηθός τους. Ἔτσι ἔφυγα ἀπό τόν Ντίσνεϋ.

Δούλεψα στό *Πλοῖο τῶν τρελλῶν (Ship of fools)* καί στό *Ἔρωτες πού σβήνουν τήν αὐγή (Inside Daisy Clover)* σάν βοηθός, μετά ἔφτιαξα τό *Μπόνι καί Κλάυντ* (1968) σάν σκηνογράφος, καί τό τελευταῖο, εὐτυχῶς, ἔγινε ἐπιτυχία πού τράβηξε τήν προσοχή τῶν ἀνθρώπων σ' ἐμένα. Στή συνέχεια δέν εἶχα πιά προβλήματα δουλειᾶς. Ἦταν ἁπλῶς ὑπόθεση ἐπιλογῆς.

> *Ἔχετε κάνει δύο ταινίες μέ τόν Ἄρθουρ Πέν, τό* Μπόνι καί Κλάυντ *καί* Τό μεγάλο ἀνθρωπάκι (Little Big Man) *καί μιά μέ τόν Μικελάντζελο Ἀντονιόνι, τό* Zabriskie Point. *Μέ ποιό τρόπο προσεγγίσατε τή δουλειά καί στίς δύο περιπτώσεις;*

Ὅπως κάθε φορά, τό κύριο πρόβλημα δέν εἶναι τά εἰδικά πράγματα πού ἀπαιτεῖ ἡ δουλειά τῶν σκηνικῶν. Γιά νά φτάσεις σ' αὐτό τό σημεῖο, πού εἶναι πολύ εὐχάριστο, ἀπαιτεῖται τό 1% τῆς ἐνέργειάς σου γιά νά κάνεις τό σκηνικό, νά ἀναλύσεις τό σκρίπτ, ρωτώντας συνέχεια τόν ἑαυτό σου πάνω σ' αὐτό πού θέλεις νά κάνεις ἐκεῖ κι ἐκεῖ, πάνω στόν τρόπο πού θέλεις νά τό φτιάξεις. Δέν εἶναι ὅπως ἡ ζωγραφική, ἔχεις νά δουλέψεις μέ πολλούς ἀνθρώπους καί διαμέσου ἑνός μηχανισμοῦ, ἐκείνου δηλ. πού ἑτοιμάζει τό ντεκόρ, τό κατασκευάζει. Τό τοῦνελ πού ἔχεις νά διασχίσεις γιά νά φτάσεις στό τέλος τῆς δουλειᾶς, στήν πραγμάτωση τῶν στόχων, εἶναι ἡ συνεργασία μέ τόν σκηνοθέτη, καί οἱ σκηνοθέτες εἶναι ὅλοι διαφορετικοί. Ἐδῶ βρίσκεται τό ἀληθινό πρόβλημα. Ὅλοι οἱ σκηνοθέτες μέ τούς ὁποίους δούλεψα ἦταν ἐνδιαφέροντες. Δέ δούλεψα ποτέ μέ κάποιον, πού νά πίστευα ὅτι ἔχανα τό χρόνο μου μαζί του, ἤ ὅτι τόν ἄφηνα πίσω μου. Ἔμαθα πολλά ἀπ' αὐτούς. Ἔχεις νά ἀναλύσεις τήν προσωπικότητά τους, νά δουλέψεις μέ τήν ὀπτική τους, νά δοκιμάσεις νά βρεῖς αὐτό πού ψάχνουν. Ὁ Ἄρθουρ Πέν κι ὁ Μικελάντζελο Ἀντονιόνι εἶναι πολύ ἐσωστρεφεῖς καί δέν εἶναι καθόλου εὔκολο νά καταλάβεις αὐτό πού θέλουν. Ἴσως δέν τό καταλαβαίνουν κι οἱ ἴδιοι, ἀλλά ψάχνουν. Ἔμαθα πολλά ἀπ' αὐτούς, μένοντας μαζί τους, γευματίζοντας μαζί τους... περισσότερο κλέβοντάς τους διάφορα πράγματα, παρά ρωτώντας τους πάνω σέ εἰδικά προβλήματα. Δέ μοῦ ἀρέσει νά ρωτῶ κατευθείαν. Προτιμῶ νά μιλῶ γιά γενικότερα θέματα ἀπό τό πῶς πρέπει νά παρουσιαστεῖ τό ντεκόρ. Ὅταν συζητᾶς μ' αὐτό τόν τρόπο, δηλαδή μ' ἄλλα πράγματα σάν ἀφορμή, ἐντοπίζεις τελικά αὐτό πού ψάχνουν. Πάντα δούλεψα ἔτσι.

> *Γιά τόν Ἀντονιόνι ἦταν τό πρῶτο του ἀμερικάνικο φίλμ, κάτι δηλαδή καινούριο γι' αὐτόν.*

Ἔδειχνε πολύ νευρικός. Βρισκόμουν στή Ρώμη δουλεύοντας σ' ἕνα φίλμ, ὅταν ὁ Κάρλο Πόντι ἦρθε σ'

Ὁ Ντάστιν Χόφμαν στό *Little Big Man (Τό μεγάλο ἀνθρωπάκι)* τοῦ Ἄρθουρ Πέν.

ἐπαφή μαζί μου γιά νά συναντήσω τόν Ἀντονιόνι στή Νέα Ὑόρκη. Δέν κατάφερα διόλου νά τακτοποιήσω τό χρόνο μου, ἔτσι πού νά 'χω καιρό γι' αὐτή τή συνάντηση, μά τελικά μοῦ εἶπαν ὅτι ὁ Ἀντονιόνι ἤθελε ὁπωσδήποτε νά μέ χρησιμοποιήσει σ' αὐτό τό φίλμ. Στό τέλος τῶν γυρισμάτων τῆς *Candy*, πῆγα κατευθείαν στό Σάν Φραντσίσκο γιά νά συναντήσω τόν Ἀντονιόνι. Γνώριζα τίς ταινίες του γιατί ἦταν πραγματικά αὐτός ὁ τύπος τῶν ταινιῶν πού ἔβλεπα τότε, ὅταν δέν ἤμουν ἀκόμα ντεκορατέρ.

Ἡ *Περιπέτεια, (L'Avventura)*, ἡ *Κόκκινη ἔρημος (Deserto Rosso)* εἶναι ἀλήθεια φίλμ πού μέ εἶχαν ἐντυπωσιάσει πρίν ἐνδιαφερθῶ πραγματικά νά δουλέψω στόν κινηματογράφο. Γιά μένα ὁ Ἀντονιόνι ἦταν ἕνα μνημεῖο. Τό σενάριο μοῦ στάλθηκε ἀπό τή Ρώμη, τό διάβασα μέσα σέ μιά νύχτα στό Σάν Φραντίσκο καί τό ἄλλο πρωί προγευμάτιζα μέ τόν Ἀντονιόνι.

Τό σενάριο δέν ἦταν πολύ ξεκάθαρο καί δυσκολεύουν νά τό συζητήσεις. Ἐπρόκειτο οὐσιαστικά γιά μιά ἰδέα πού ἐπαιρνε μορφή μέσα του καί ἦταν

δύσκολη: νά πᾶς στό ἐξωτερικό καί ν' ἀρχίσεις νά δουλεύεις πάνω στόν πολιτικό χῶρο, σέ μιά ἐποχή ἀρκετά περίπλοκη. Δέν εἴπαμε καί σπουδαῖα πράγματα σ' αὐτό τό πρόγευμα καί ἦταν λίγο ἐνοχλητικό αὐτό. Ἀρχίσαμε ὅμως λίγο–λίγο νά μπαίνουμε μέσα στό φίλμ. Ἔπρεπε νά μείνει στίς ΗΠΑ μερικές ἑβδομάδες καί νά ξαναφύγει στήν Ἰταλία. Στό Φοίνικα, τελευταῖο του σταθμό πρίν τήν Νέα Ὑόρκη καί τήν Ἰταλία, γευματίσαμε μαζί τήν προηγούμενη τῆς ἀναχώρησής του. Προσπάθησα νά μαζέψω τό μάξιμουμ τῶν πληροφοριῶν μ' ἀφορμή αὐτό πού θά εἶχα νά κάνω ὅσο καιρό θά ἔλειπε ἀπό τίς ΗΠΑ. Ἤθελα ν' ἀρχίσω νά συλλαμβάνω μερικούς συγκεκριμένους χώρους. Ἦταν πολύ νευρικός ὅταν ἐπρόκειτο νά μιλήσει γιά πράγματα χειροπιαστά, γιά λεπτομέρειες, γι' αὐτό πού σκεπτόταν. Σ' αὐτή τή συγκεχυμένη κατάσταση ἀποφάσισα νά τόν βομβαρδίσω μέ ἰδέες. Ξαναγύρισα στά στούντιο τῆς M.G.M. καί συγκέντρωσα ἕνα ἀριθμό μακετῶν. Τοῦ ἔφερα ὅλο τό ὑλικό καί πιστεύω ὅτι πείσθηκε. Ἔβλεπε μιά καθαρή ἀναπαράσταση τοῦ κάθε πράγματος. Στή συνέχεια ἦταν πιό ἀκριβής σέ σχέση μ' ὅ,τι ἤθελε νά κάνει. Ἐδῶ καί λίγα χρόνια, ξαναδούλεψα μαζί του σ' ἕνα σχέδιο πού δέν κατέληξε πουθενά. Τόν βλέπω συχνά. Τόν ἀγαπῶ πολύ κι ἐλπίζω ὅτι σύντομα θά κάνει ταινία.

Δουλεύετε πάντα μέ τόν ἴδιο βοηθό, τόν Ἄγγελο Γκράχαμ;

Ναί, ἐδῶ καί πέντε ἤ ἕξι φίλμ. Εἴμαστε ἕλληνες, μποροῦμε νά μιλᾶμε ἑλληνικά, τή μυστική μας γλώσσα. Στίς κρίσιμες στιγμές, ὅταν ὅλοι εἶναι παρόντες, ἐπικοινωνοῦμε ἔτσι. Ἀλλά τώρα ἔμαθαν τό κόλπο μας, καί ὅταν ἀρχίζουμε, λένε «Σούτ! Μιλεῖστε ἀγγλικά». Ὅταν εἶμαι ἄρτ ντιρέκτορ (1), εἶναι βοηθός! Ὅταν εἶμαι προντάξιον ντηζάινερ, εἶναι ἄρτ ντιρέκτορ. Τώρα ἔχουμε κι οἱ δύο σχεδόν τόν ἴδιο τίτλο, ἀλλά δέν πιστεύω ὅτι ὁ Ἄγγελος Γκράχαμ θέλει νά κάνει φίλμ σάν σέφ. Πολλοί ἄνθρωποι δέ θέλουν γιατί τότε ἔχουν ν' ἀντιμετωπίσουν ἄλλα προβλήματα.

Ἕνα ἤ δέκα τοῖς ἑκατό τοῦ χρόνου μας ξοδεύεται στή σύλληψη τοῦ ντεκόρ καί τό ὑπόλοιπο εἶναι ἤ δουλειά μέ τό «μηχανισμό», προκειμένου νά γίνουν τά πράγματα μέσα σ' ἕνα προτσές λογικό καί οἰκονομικό. Αὐτό σέ φθείρει λίγο. Οἱ περισσότεροι ἄνθρωποι δέν ἀγαποῦν τοῦτο τό 90% καί δέν τούς μέμφομαι.

Δουλέψατε στό Μεγάλο Ἀνθρωπάκι. *Εἴχατε μιά ἀκριβῆ γνώση τοῦ Γουέστ; Εἶναι μιά περίοδος πού σᾶς ἐνδιέφερε εἰδικά;*

Δέν εἶχα πολλές γνώσεις. Εἶναι τό μόνο γουέστερν ὅπου ἔχω δουλέψει. Θά 'θελα νά κάνω κι ἄλλο. Εἶναι πολύ εὐχάριστο, βρίσκεσαι ἔξω, σέ ὡραῖα τοπία. Τήν ταινία αὐτή τήν γυρίσαμε στή Μοντάνα.

Στό Μεγάλο ἀνθρωπάκι *ὑπῆρχε μιά δουλειά πολύ ἀκριβῆς πάνω στήν ἰνδιάνικη κουλτούρα, πράγμα πού δέν εἶναι ἀναγκαστικά κοινό σ' ὅλα τά γουέστερν;*

Ἡ ἰνδιάνικη κουλτούρα ἦταν πολύ σημαντική καί ἀποτελοῦσε ἕνα μεγάλο μέρος τοῦ φίλμ. Ἦταν πολύ εὐχάριστο, γιατί μετά ἀπό ἕνα φίλμ μέ γκάνγκστερ μέσα σέ μπάρ, ἦταν ἀνακουφιστικό νά φτιάχνεις αὐτό τό φίλμ. Ὅμως δέ μπῆκα στό φίλμ αὐτό λέγοντας ὅτι ξέρω τά πάντα γύρω ἀπό τό γουέστερν καί τούς Ἰνδιάνους. Εἶναι καλό νά παραδέχεσαι τήν ἀγνοιά σου καί ν' ἀρχίζεις παίρνοντας πληροφορίες. Πῆγα στή Νέα Ὑόρκη, στό θαυμάσιο ἰνδιάνικο μουσεῖο. Τό κάθε τί ἐκεῖ πέρα εἶναι ταξινομημένο σύμφωνα μέ τίς διάφορες φυλές: Σαγέν, Μπλάκφουτ... οἱ ἰνδιάνοι πού ἔπρεπε νά εἶναι μέσα στό φίλμ, τό εἶδος τῆς πίπας πού κάπνιζαν, τά ἀκόντιά τους... κ.λπ. Αὐτή ἡ χειροτεχνία ἦταν γοητευτική. Μπορεῖς νά πάρεις φωτογραφίες, καί σοῦ δίνουν καί σλάιντ. Στό μουσεῖο τοῦ Λός Ἀντζελες ὑπάρχει μιά σκηνή (teepee) τῆς φυλῆς τῶν Σαγέν, σέ κανονικό μέγεθος. Μπορεῖς νά δεῖς πῶς εἶναι τά ἀντικείμενα, μπορεῖς νά κάνεις τό σχεδίασμα. Κι ὅπως τό Χολυγουντ γύριζε γουέστερν μέ Ἰνδιάνους ἀπό πολλά χρόνια, μπορεῖς νά πᾶς καί στά στούντιο.

Ὅμως πολύ λίγα γουέστερν ἦταν ρεαλιστικά, ὅσον ἀφορᾶ τήν ἰνδιάνικη κουλτούρα.

Αὐτό ἀνακαλύψαμε κι ἐμεῖς. Ἡ Φόξ ἑτοίμαζε συνέχεια, ἐπί ἕνα χρόνο, κάποιο φίλμ πού θά τό σκηνοθετοῦσε ὁ Κουροσάβα, τό *The Day Custer Fell*. Εἶχαν κατασκευάσει σκηνές. Ἦταν φοβερό. Πήγαμε καί σέ ἄλλα στούντιο γιά ν' ἀγοράσουμε ἤ νά νοικιάσουμε σκηνές, ἀκόντια, τόξα, δέλη... Πάθαμε σόκ. Τό δέσιμο τῶν σκηνῶν ἦταν λαθεμένο, στούς Ἰνδιάνους αὐτό τό δέσιμο ἦταν τόσο λεπτό ὅσο καί στά μοκασίνια τους. Ἦταν πολύ σφιχτό, ἀδιάβροχο. Ἀπό κείνη τή στιγμή καταλάβαμε ὅτι ἔπρεπε νά

(1) Οἱ ὅροι «ἄρτ ντιρέκτορ» καί «προντάξιον ντηζάινερ» μεταφράζονται στά ἑλληνικά σάν «σκηνογράφος». Ἡ διαφορά τῆς σημασίας τους εἶναι ἀσαφής, ἀκόμα καί στήν Ἀμερική. Ἀρχικά χρησιμοποιόνταν ὁ ὅρος «ἄρτ ντιρέκτορ»· ἀργότερα, ὅμως, ἄρχισε νά χρησιμοποιεῖται τό «προντάξιον ντηζάινερ» ὕστερα ἀπό αἴτημα τῶν συνδικάτων τῶν σκηνοθετῶν (ντιρέκτορς) πού πίστευαν πώς ἡ χρήση τῆς λέξης «ντιρέκτορ» καί γιά τόν σκηνοθέτη καί γιά τόν σκηνογράφο θά δημιουργοῦσε σύγχυση. Μέ τό «προντάξιον ντηζάινερ» ἐννοοῦν αὐτόν πού ἔχει τήν γενική ἐποπτεία πάνω στά σκηνικά καί στά κοστούμια.

Ὁ Τζήν Χάκμαν στή *Συνωμιλία (The Conversation)* τοῦ Φ.Φ. Κόπολα

κατασκευάσουμε τά πάντα. Νά μελετᾶς τίς σκηνές ἦταν κάτι τό γοητευτικό: ὅλο τό σύστημα τῶν παλουκιῶν, τό ὕψος τους, τό κλείσιμό τους, τό κάλυμμά τους γιά τόν καπνό. Ἡ φόρμα μιᾶς σκηνῆς Σαγέν εἶναι πολύ κομψή, ἡ σκηνή τῶν Μπλάκφουτ εἶναι πιό τετράγωνη. Πήγαμε σ' ἕνα θυρσοδεψεῖο καί τούς μιλήσαμε γιά δέρμα βίσωνα, ἀπ' ὅπου γίνονταν οἱ σκηνές, μέ σκοπό νά κάνουμε κάποια εἰδική μεταχείριση, προκειμένου νά γίνει τό δέρμα πιό εὐλύγιστο. Ὕστερα ἐνώσαμε δέρματα διαφορετικῶν χρωμάτων. Ἀποκτήσαμε καταπληκτικές σκηνές. Κοιμήθηκα μέσα, ἦταν πολύ λειτουργικά, πολύ ὡραῖα. Προτιμῶ νά ζῶ σ' ἕνα μοντέρνο σπίτι, δέν εἶμαι ἀπό κείνους πού ἀγαποῦν ὁτιδήποτε ἀρκεῖ νἄναι διοτεχνικό, φτιαγμένο μέ τό χέρι. Ὅμως αὐτή ἡ σκηνή ἦταν πολύ κατάλληλη γιά τό λιβάδι. Τήν τύλιγες καί τή μετέφερες μαζί σου. Στήν πρεμιέρα τοῦ φίλμ στή Νέα Ὑόρκη, ἕνας συντάκτης τοῦ *American Heritage Magazine* ἦρθε νά μέ δεῖ καί νά μοῦ πεῖ ὅτι ποτέ δέν εἶχε δεῖ φίλμ πάνω στούς Ἰνδιάνους τόσο αὐθεντικό. Δουλέψαμε ἐπίσης μέ τόν ἴδιο τρόπο γιά τά δέλη, τά ἀκόντια, τίς φαρέτρες, τό σέλωμα τῶν ἀλόγων. Προσπαθήσαμε γιά ὅλα νά κάνουμε ὅ,τι γινόταν πιό αὐθεντικό. Τά κουστούμια ἔγιναν ἀπό τήν Ντόροθυ Τζένκινς πού ἔκανε θαυμάσια δουλειά, ὅπως καί τά κοσμήματα.

Τό Δέκα δολοφόνοι γιά τόν ντεντέκτιβ Μάρλοου *τοῦ Ντίκ Ρίτσαρντς (Farewell my lovely) εἶναι οὐσιαστικά ἕνα ρημέκ. Εἴχατε δεῖ τήν προηγούμενη βερσιόν;*

Εἴδαμε προσεχτικά τό πρωτότυπο καί πολλά ἄλλα φίλμ αὐτοῦ τοῦ εἴδους, παρμένα ἀπό τόν Τσάλντλερ, ὅπως τόν *Μεγάλο ὕπνο (Big Sleep)*. Πάντα μ' ἄρεσαν τά «detective stories» καί τώρα δουλεύω πάνω στόν *Hammett* πού ἑτοιμάζει ὁ Βίμ Βέντερς καί πού εἶναι ἕνα σχέδιο γοητευτικό. Ἀγαπῶ τόν Τσάντλερ, τόν τρόπο πού γράφει, τόν τρόπο πού περιγράφει τό Λός Ἄντζελες, τήν Πασαντένα. Μπορεῖς νά πάρεις χιλιάδες πράγματα ἀπό τά βιβλία του. Ξανάδα τελευταῖα τό φίλμ τοῦ Ντίκ Ρίτσαρντ μαζί μέ τόν Βίμ Βέντερς σ' ἕνα κινηματογράφο τοῦ Σάν Φραντσίσκο, σέ μιά προβολή νωρίς τό ἀπόγεμα ὅπου εἶχε πολύ κόσμο. Τό φίλμ ἄρεσε στό κοινό, πού ἀντιδροῦσε πολύ καλά. Ἡ ὀπτική πλευρά τοῦ φίλμ εἶναι πολύ πετυχημένη, πολύ δυνατή, ἐκθαμβωτική, μέ τό συνδυασμό τῆς δικῆς μου δουλειᾶς κι ἐκείνης τοῦ Τζών Ἀλόνζο, τοῦ διευθυντῆ φωτογραφίας. Τά ἐξωτερικά τοῦ φίλμ γυρίστηκαν στό νότιο Λός Ἄντζελες καί στό Λόνγκ Μπήτς. Δουλέψαμε πάνω στή συσσώρευση τοῦ νέον, τέτοιου εἴδους πράγματα.

Πῶς ἤρθατε σ' ἐπαφή μέ τόν Φράνσις Κόπολα;

Ἤμουν στή Νέα Ὑόρκη. Κάποιος μέ φώναξε μ' ἀφορμή τόν *Νονό (Godfather)*. «– Ἔχετε διαβάσει τό βιβλίο; – Ὄχι (ἤξερα ὅτι ἦταν μπέστ σέλερ ἐδῶ κι ἕνα χρόνο κι ὅτι ὅλος ὁ κόσμος μιλοῦσε γι' αὐτό, ἀλλά δέν ἦταν κατεξοχήν τό εἶδος τοῦ βιβλίου ὅπου θά ἔπεφτα μέ τά μοῦτρα). – Θά γυρίσουμε μιά ταινία. Θά σᾶς ἐνδιέφερε; – Δέν ξέρω. – Θά τήν σκηνοθετήσει ὁ Φράνσις Φόρντ Κόπολα».

Ἀπό κείνη τή στιγμή ἄρχισα νά ἐνδιαφέρομαι, γιατί ἦταν ἕνας νέος σκηνοθέτης πού μοῦ ἐνέπνεε χωρίς ἀμφιβολία περισσότερο ἐνδιαφέρον ἀπ' ὅ,τι τό «ὑλικό». Διάβασα τό βιβλίο καί ἀπογοητεύτηκα λίγο γιατί δέν εἶχα σκοπό νά κάνω τέτοιου εἴδους φίλμ. Συνάντησα τόν Κόπολα. Μιλήσαμε ὅπως μιλᾶς ὅταν πρόκειται νά δουλέψεις μέ κάποιον. Τόν ἐκτίμησα κι αὐτό μοῦ ἄνοιξε τήν ὄρεξη νά φτιάξω τό φίλμ. Εἶμαι σίγουρος ὅτι συζητοῦσε καί μ' ἄλλους ντεκορατέρ ἐπίσης.

Πῶς δουλέψατε μέ τόν Κόπολα;

Μιλήσαμε γι' αὐτό πού ἦταν τό φίλμ, γι' αὐτό γιά τό ὁποῖο μιλοῦσε τό φίλμ. Εἶχε ἀρκετά δυνατές ἰδέες πάνω σ' αὐτό, πάνω σ' αὐτό τό φίλμ πού δέ θά 'ταν μονάχα ἕνα φίλμ γιά τούς γκάνγκστερ, τή Μαφία, ἀλλά πάνω στό πῶς – ὅπως μέσα στό βιβλίο – ὅλα αὐτά εἶναι συνδεμένα μέ μιά οἰκογένεια, πῶς αὐτή ἡ οἰκογένεια εἶναι συνδεμένη μ' ἕνα ἔθνος.

Ἐάν ἀνακατευτεῖς μέ τά συμφέροντα μιᾶς οἰκογένειας, συμφέροντα τῶν τυχερῶν παιχνιδιῶν, π.χ. εἶναι σά νά χτυπᾶς μιά χώρα πού ζεῖ ἀπό τίς πηγές τοῦ πετρελαίου ἤ τοῦ χαλκοῦ της. Πρόκειται γιά πόλεμο. Εἶναι πάντα πρόβλημα χρήματος, ποτέ πρόβλημα τιμῆς. Ἐάν μπερδευτεῖς μέ τίς ὑποθέσεις ἑνός ἀνθρώπου ἤ μιᾶς χώρας σέ πλήρη ἀνάπτυξη καί θίξεις τίς πηγές της, πρόκειται γιά πόλεμο, μέ τή Μαφία τό ἴδιο. Τό ἑπόμενο ἐπίπεδο ἦταν: ποιό εἶναι τό πλαίσιο αὐτῆς τῆς οἰκογένειας; Πῶς ζοῦν; Αὐτό ἦταν πού ἐνδιέφερε πραγματικά τόν Κόπολα, πιστεύω. Τοῦτοι οἱ ἄνθρωποι δέν εἶναι γκάνγκστερ ὅπως ἐκεῖνοι πού βλέπαμε ἄλλοτε στά φίλμ. Ζοῦν σ' ἕναν ἄλλο κόσμο, μέ ἄλλες ἀξίες. Ὡστόσο ἔχουν παιδιά, πηγαίνουν στήν ἐκκλησία, βαφτίζουν τά παιδιά τους, τρῶνε μακαρόνια. Δοκιμάσαμε νά δείξουμε ἀκριβῶς αὐτό μέσα ἀπό τό χῶρο τῆς καθημερινότητάς τους, μέ τή σκοτεινή πλευρά, τή μαύρη. Ὁ Γκόρντον Γουίλις, ὁ διευθυντής φωτογραφίας, πέτυχε νά δείξει μονάχα ἕνα μέρος τῶν πραγμάτων, δέν μπορεῖς ποτέ νά τά δεῖς ὅλα. Τό στύλ μορφοποιήθηκε κυρίως στόν *Νονό II (Godfather II)*, πού εἶναι τό καλύτερο ἀπό τά δύο, στυλιστικά, σ' ὅλα τά ἄλλα ἐπίπεδα. Περιέργως δέν εἶχε παρά τή μισή ἐπιτυχία ἀπ' ὅ,τι τό πρῶτο. Τόν *Νονό II* προσπαθήσαμε πραγματικά νά τόν ἐμποτίσουμε μέ τήν αἴσθηση τοῦ θανάτου: Τό σκοῦρο κόκκινο χρῶμα πού χρησιμοποιήσαμε, ὅπως καί τά σκοῦρα καφέ χρώματα, τά μαῦρα. Ἡ κατάσταση εἶναι ὁλοκληρωτικά καταθλιπτική καί καταστρεπτική: ὁ Πατσίνο εἶναι μόνος, ἄρρωστος, ἔχοντας κοντά του μόνο τήν ἀδελφή του, ὁλοκληρωτικά ἀποξενωμένος.

Σέ ποιό στάδιο τῆς Συνομιλίας (The Conversation) *ἀρχίσατε νά δουλεύετε;*

Ἀρχίζω πάντα πολύ νωρίς νά ἐνδιαφέρομαι γιά ἕνα φίλμ· δέν ὑπάρχει θέμα πληρωμῆς σ' αὐτό τό στάδιο. Νά εἰσδύω ὅσο τό δυνατόν πιό νωρίς, αὐτό μέ

βοηθάει γιατί δέν ξέρω ποιόν τύπο διαδικασίας πρέπει νά χρησιμοποιήσω γιά τή δουλειά τοῦ φίλμ. Αἰσθάνομαι καλύτερα ἄν γνωρίζω ὅλα τά διαφορετικά στάδια, ἄν βλέπω τό σκηνοθέτη καί τό σεναριογράφο, ἄν τούς μιλῶ. Βαδίζουμε μαζί κατά κάποιο τρόπο. Τό προτιμῶ περισσότερο ἀπό τό νά μοῦ λένε «Ἔχεις δώδεκα ἑβδομάδες προετοιμασίας, νά τό σενάριο». Κι ἔτσι καλά εἶναι, ἀλλά καλύτερα ἀλλιῶς. Γιά τόν *Hammett* εἶμαι μέσα στό ἐγχείρημα τοῦ φίλμ, πότε στό 'να ἐπίπεδο, πότε στ' ἄλλο, ἐδῶ καί μερικά χρόνια. Δέ δούλεψα ἀκόμα πάνω στό φίλμ, ἀλλά γνωρίζω τήν ὕπαρξή του, γνωρίζω τό βιβλίο, ἔχω διαβάσει τό πρῶτο σενάρο, τίς ἄλλες ἐκδοχές, γιατί ὑπάρχει τώρα καινούργιος σεναριογράφος. Τό νά γνωρίζεις ὅλους τούς σταθμούς τῆς πορείας εἶναι μιά καλή βάση γιά ν' ἀρχίσεις τή δουλειά.

Γιαυτό μ' ἀρέσει νά συνεργάζομαι μέ τόν Κόπολα. Γνωρίζω ἀπό τώρα τά ἄλλα σχέδια γιά τά ὁποῖα ἐνδιαφέρεται. Συζητιοῦνται διαφορετικά πράγματα ἐδῶ καί μερικά χρόνια, φτάνουν καινούρια σχέδια. Δέ θά τά φτιάξει ὅλα, μερικά θά ἐξαφανιστοῦν, μερικά θ' ἀναπτυχθοῦν. Μ' ἀρέσει νά ἔχω μιά «ἱστορική» σχέση μ' ἕνα σχέδιο. Μόλις ἐπιβιβάζεσαι σ' ἕνα φίλμ πού προετοιμάζεται, πρέπει νά εἶσαι γρήγορος. Ὁ σκηνοθέτης στοχάζεται πάνω στά σχέδια τοῦ φίλμ του ἐπί τρία χρόνια. Βρίσκεσαι πάνω στό φίλμ καί πρέπει νά καταλάβεις ἀμέσως ὅλο τόν πόνο του κι ὅλα τά καταστρεπτικά στάδια.

Ὅσον ἀφορᾶ τήν Ἀποκάλυψη τώρα, ἦσασταν μέσα στά σχέδια, τότε πού ἐπρόκειτο νά τό σκηνοθετήσει ὁ Τζώρτζ Λούκας;

Γυρίζαμε τόν *Νονό II* στή Σικελία. Ἦταν οἱ τελευταῖες ἑβδομάδες γυρίσματος. Κάποιος μιλοῦσε γιά τό σενάριο τοῦ Τζών Μίλιους καί ὁ Κόπολα σκεπτόταν ὅτι ἦταν θαυμάσια ἰδέα κι ὅτι τό φίλμ θά τό σκηνο-

Ὁ Μάρλο Μπράντο στό *Νονό I* τοῦ Φ.Φ. Κόπολα

θετοῦσε ὁ Τζώρτζ Λούκας. Ἐπρόκειτο γιά τό εἶδος τῆς κουβέντας πού κάνεις περιμένοντας τόν ἠλεκτρολόγο νά ρυθμίσει τά φῶτα. Μιλούσαμε ἔτσι συχνά γιά τήν *Ἀποκάλυψη τώρα*.

Γιά μένα καί πολλούς ἄλλους αὐτός ὁ πόλεμος ἦταν ὁλοκληρωτικά καταθλιπτικός, ὄχι σάν κάτι τό προφανές, ἀλλά σάν μιά τομή. Ὁ 2ος παγκόσμιος πόλεμος εἶναι κάτι ἀρκετά γοητευτικό: οἱ Γερμανοί, οἱ Ρῶσσοι, οἱ Ἄγγλοι, οἱ Γάλλοι κι ὅλα ὅσα συνέβησαν, εἶναι πάντα πολύ ἐνδιαφέροντα. Συνεχίζουν νά γυρίζουν φίλμ πάνω στό δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, σάν ἕνα μεγάλο πόλεμο. Παιδί, παρακολουθοῦσα τόν πόλεμο μ' ἕνα χάρτη. Παρακολουθοῦσα τό δυτικό καί ἀνατολικό μέτωπο. Ὁ πόλεμος τοῦ Βιετνάμ δέν μοῦ εἶχε τραβήξει ποτέ τό ἐνδιαφέρον. Μοῦν στό Μπέρκλεϋ στίς μεγάλες διαδηλώσεις. Ἤμουν ἀντίθετος μέ τόν πόλεμο, ἀλλά δέν ἤθελα νά πάρει μιά θέση στή ζωή μου. Ἐπρόκειτο γιά ἕναν ἠλίθιο πόλεμο, χωρίς μέτωπο, διασκορπισμένο. Ἄν κοιτούσατε τούς χάρτες δέ θά βλέπατε παρά σημειακές ἐκρήξεις, ἐδῶ κι ἐκεῖ. Δέν ἦταν ἕνας συνηθισμένος πόλεμος μ' ἕνα μέτωπο πού προχωρεῖ καί ὀπισθοχωρεῖ. Ἦταν παράλογος, τόσο συγχυσμένος, προφανῶς γεμάτος ψέματα. Χωρίς ἐνδιαφέρον. Βρώμικος. Ἔλεγα ὅτι τήν ταινία θά τήν ἔφτιαχνε ὁ Λούκας, κι ὕστερα τέλος. Ἀλλά ὕστερα ἀπό λίγο ὁ Κόπολα εἶπε ὅτι ἤθελε νά τή σκηνοθετήσει ὁ ἴδιος, μόλις τέλειωνε τό μοντάζ τοῦ *Νονοῦ II*. Καί μόλις τέλειωσε, ἄρχισε νά ἑτοιμάζει τήν *Ἀποκάλυψη Τώρα*. Ἔτσι ἄρχισα νά δουλεύω κι ἐγώ.

Ὁ Ρόμπερτ Ντέ Νίρο στόν *Νονό II*

Ὅλη αὐτή ἡ σπατάλη τεχνολογίας μέσα σέ μιά βίαιη ἀναταραχή, εἶναι ὑπό μία ἔννοια καταπληκτική. Βλέποντας τίς εἰδήσεις στήν τηλεόραση, ἤ διαβάζοντας τό *Time Magazine*, ὅπου οἱ εἰδήσεις κάλυπταν πολύ μεγάλο χῶρο, δέν ἤθελα νά κοιτάζω, δέν ἤθελα νά διαβάζω, δέν ἤθελα νά ξέρω. Ὅταν μιλοῦσαν γι' αὐτό τό κινηματογραφικό σχέδιο στό πλατώ, μοῦ φαινόταν κατάλληλο γιά κάποιον ἄλλο. Δέ φαντάστηκα ποτέ ὅτι μπορῶ νά τό κάνω ἐγώ.

Ὁ πόλεμος τοῦ Βιετνάμ ἦταν τότε κάτι σημαντικό γιά τή γενιά σας;

Πῆρα μέρος στίς ἀντιπολεμικές πορεῖες. Βρισκόμουν στό Μπέρκλεϋ στίς μεγάλες διαδηλώσεις. Ἤμουν ἀντίθετος μέ τόν πόλεμο, ἀλλά δέν ἤθελα νά πάρει μιά θέση στή ζωή μου. Ἐπρόκειτο γιά ἕναν ἠλίθιο πόλεμο, χωρίς μέτωπο, διασκορπισμένο. Ἄν κοιτούσατε τούς χάρτες δέ θά βλέπατε παρά σημειακές ἐκρήξεις, ἐδῶ κι ἐκεῖ. Δέν ἦταν ἕνας συνηθισμένος πόλεμος μ' ἕνα μέτωπο πού προχωρεῖ καί ὀπισθοχωρεῖ. Ἦταν παράλογος, τόσο συγχυσμένος, προφανῶς γεμάτος ψέματα. Χωρίς ἐνδιαφέρον. Βρώμικος. Ἔλεγα ὅτι τήν ταινία θά τήν ἔφτιαχνε ὁ Λούκας, κι ὕστερα τέλος. Ἀλλά ὕστερα ἀπό λίγο ὁ Κόπολα εἶπε ὅτι ἤθελε νά τή σκηνοθετήσει ὁ ἴδιος, μόλις τέλειωνε τό μοντάζ τοῦ *Νονοῦ II*. Καί μόλις τέλειωσε, ἄρχισε νά ἑτοιμάζει τήν *Ἀποκάλυψη Τώρα*. Ἔτσι ἄρχισα νά δουλεύω κι ἐγώ.

Ἐκείνη τήν ἐποχή, τό φίλμ παρουσιαζόταν ἤδη ὀπτικά σάν ἕνας γιγάντιος ἐφιάλτης, πού ὑπερισχύει τοῦ στοιχείου τοῦ γεγονότος τοῦ ἴδιου τοῦ πολέμου τοῦ Βιετνάμ καί πού ἐξηγεῖται τά τριάντα τελευταῖα λεπτά, τά ὁποῖα μᾶλλον προκάλεσαν τήν ἀδυναμία κατανόησης τοῦ φίλμ στίς Κάνες;

Ὄχι καί τόσο. Τοῦτο τό στοιχεῖο ἔφτασε λίγο ἀργότερα. Τήν πρώτη ἑβδομάδα τῆς δουλειᾶς συζητούσαμε γι' αὐτή τήν ὀπτική πλευρά τῆς κόλασης, γιά τήν ἄποψη ἐκείνη πού τήν ἔβλεπες καί σέ τρομοκρατοῦσε, σέ βασάνιζε. Ἡ σεκάνς μέ τόν Ρόμπερτ Ντυβάλ δίνει μερικές ἐξηγήσεις γύρω ἀπό τόν πόλεμο, χρη-

σιμοποιώντας τήν πλευρά: τρελή νοοτροπία, τό παράλογο τῆς ἱστορίας μέ τό σέρφ. Αὐτός ἦταν πάνω ἀπ' ὅλα ὁ χρωματισμός τοῦ φίλμ. Τό σέρφ κι ἡ ὄψη του, πού θύμιζε τσίρκο, δέ μ' ἐντυπωσίαζαν σάν ἕνας καλός τρόπος γιά τήν ἑρμηνεία τοῦ πολέμου. Τό σέρφ καί τά παιχνίδια εἶναι μιά ἐξήγηση ἀρκετά κυριολεκτική τῆς τρέλας τοῦ πολέμου, ἔτσι ὅπως μπορεῖτε νά τή διαβάσετε στίς ἐφημερίδες: τοποθετημένο τώρα μέσα στό περιεχόμενο τοῦ φίλμ ἔχει μεγάλο ἐνδιαφέρον. Ὁ Τζόζεφ Κόνραντ ἦταν μιά πιό γοητευτική πηγή ἐμβάθυνσης καί τήν ἐκμεταλλευτήκαμε. Ὅσο προχωρούσαμε μέσα στό φίλμ, αὐτό τό πράγμα γινόταν ὅλο καί δυνατότερο. Μιά σειρά ἀπό ἄλλα στοιχεῖα παρενέβαιναν: π.χ. τό ξαναδιάβασμα τῆς «Ἀποκάλυψης» τῆς *Βίβλου*, πράγμα πού ἔκανα πολύ συχνά. Οἱ Φιλιππίνες ἦταν γεμάτες ἀπό πληροφορίες, ἀπό ζωγραφικές ἰδέες, πού τίς ἐνσωματώσαμε στό φίλμ ὅσο γινόταν περισσότερο. Τά πάντα τροποποιήθηκαν στή διαδικασία τοῦ γυρίσματος: ἀλλάξαμε, τό φίλμ ἄλλαξε, κυρίως ὅταν φιλμάραμε, σέ πλήρη δράση, χωρίς διακοπές. Καί ὅταν φτάσαμε στό στρατόπεδο τοῦ Κούρτς, σχεδόν στό τέλος τῶν γυρισμάτων, ἀντιμετωπίζαμε ἀληθινά τό θάνατο καί ἦταν φυσικό νά χρωματίσουμε μέ αἷμα τό κάθε τί. Ξέρω ὅτι σέ πολλούς δέν ἀρέσει τό τέλος.

Ἐντούτοις εἶναι μέσα στή λογική ὅλου τοῦ φίλμ.

Δέν κάνεις ταινίες γιά τόν ἑαυτό σου. Εἶναι τό φίλμ τοῦ Κόπολα. Ἔφτιαξε τό φίλμ του.

Εἶναι ἕνα «trip» τρίτης διάστασης.

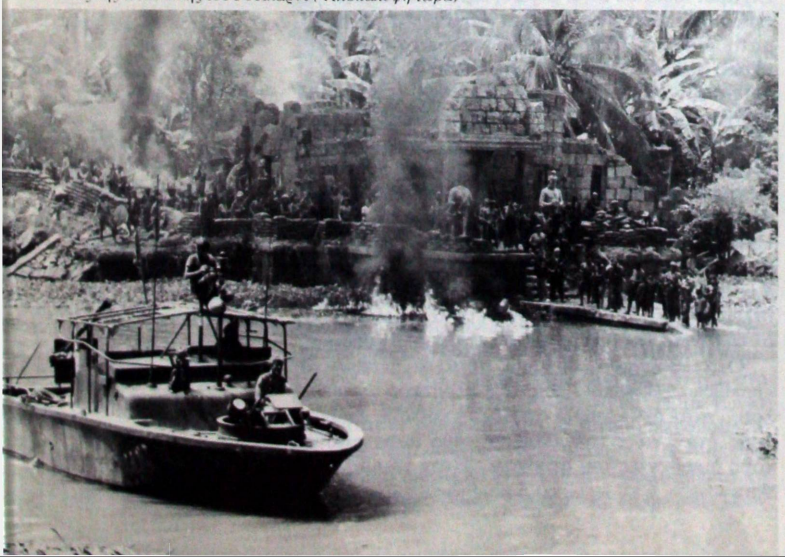
Ἕνα μέρος τοῦ κοινοῦ δέν κατάφερε ν' ἀφεθεῖ νά παρασυρθεῖ. Χειριζόμαστε ἐκεῖ πράγματα πού δέν μποροῦν νά λεχθοῦν φανερά, ἀφήνοντας ἔτσι ἀνικανοποίητους τούς ἀνθρώπους. Ὅταν ὁ Γουίλαρντ συναντᾶ τόν Κούρτς, ἀναφερόμαστε σέ πράγματα πού εἶναι ἀποσπάσματα ἰδεῶν. Δέν ὑπάρχει μεγάλο δραματικό φινάλε.

Τό φίλμ εἶναι ἡ ἀναζήτηση ἑνός προσώπου πέρα γιά πέρα αἰνιγματικοῦ. Περιμένεις τόν Μάρλο Μπράντο γιά δύο ὧρες, καί ὅταν ἐμφανίζεται, πρῶτα σκεπασμένος, δέν βλέπεις ἀπ' αὐτόν παρά κομμάτια: μέτωπο, μύτη, μάτια... τό πρόσωπο μένει αἰνιγματικό. Πῶς ἐπεξεργαστήκατε αὐτές τή σεκάνς, μέ τόν Κόπολα καί τόν Στοράρο;

Ὅταν φτάσαμε στήν ἡμερομηνία ὅπου ὁ Μπράντο ἔπρεπε νά 'ρθει, ἤξερα ὅτι τό ντεκόρ ἔπρεπε νά εἶναι τελειωμένο· πρόκειται γι' αὐτή τήν φοβερή στιγμή τῆς δουλειᾶς ὅπου προσπαθεῖς νά τελειώσεις τά πάντα. Ἦταν γνωστό ὅτι ὁ Μπράντο θά ἔπαιζε τέσσερις ἑβδομάδες καί ὁ Κόπολα εἶχε νά γρονθοκοπηθεῖ μέ τό τέλος. Μέ τήν ἄφιξη τοῦ Μπράντο, αὐτός καί ὁ Κόπολα ἄρχισαν νά συζητοῦν. Σταματήσαμε τό γύρισμα γιά μερικές μέρες. Ὁ Μπράντο καί ὁ Κόπολα μιλοῦσαν ὅλη μέρα. Τό πρόσωπο – ὄχι τό ἴδιο τό πρόσωπο, ἀλλά ἡ ὀπτική του πλευρά – πῆρε μορφή λίγο-λίγο στή διάρκεια αὐτῆς τῆς συζήτησης. Αὐτά πού ἦταν, αὐτό γιά τό ὁποῖο μιλοῦσε, ἔβγαινε ἀπό κεῖ. Κατέληξαν σ' αὐτή τήν ἰδέα, νά μή φαίνονται παρά κομμάτια ἀπό τόν Μπράντο. Οὔτε ἐγώ, οὔτε ὁ Στοράρο εἴμαστε παρόντες στή συζήτηση. Ἀργότερα, ὅταν τά πράγματα ἄρχισαν νά ξεκαθαρίζουν, πήραμε μέρος: πῶς θά τόν φωτίζαμε, τί ροῦχα θά φοροῦσε, θά ξύριζε τό κεφάλι; Αὐτά πῆραν μορφή σιγά–σιγά. Ἔχουμε πολύ ὑλικό πάνω στόν Μπράντο, περισσότερο ἀπό μιά ὥρα μονταρισμένο. Ἦταν γοητευτικό. Ὑπῆρχε μιά σκηνή ὅπου ἔπαιξε γιά 45 λεπτά, οὐσιαστικά χωρίς διακοπή, μέ δύο κάμερες, πού γυρνοῦσαν διαδοχικά γιά νά ὑπάρχει ἡ δυνατότητα νά ξαναφορτώνονται. Ὁ

Ἡ σκηνή μέ τά ἑλικόπτερα στήν *Ἀποκάλυψη*

Τό τέλος τῆς ἀποστολῆς τοῦ Γουίλαρντ (*Ἀποκάλυψη τώρα*)



ἠχολήπτης δέν εἶχε ἄλλο μῆκος στίς ἠχητικές μπάντες. Εἶναι ὁ μοναδικός λόγος γιά τόν ὁποῖο διακόψαμε. Ὁ ἐπιθανάτιος μονόλογος ἦταν καταπληκτικός.

Αὐτοσχεδιασμένος;

Στό μεγαλύτερο μέρος.

Τό θέαμα τῆς ἄφιξης τοῦ καραβιοῦ, ὅταν ἀνακαλύπτουμε τούς βουνίσιους βαμμένους στά ἄσπρα, εἶναι καταπληκτικό. Σέ μαγεύει. Ὅσον ἀφορᾶ τό χρῶμα, τό εἴχατε συλλάβει προηγουμένως ἤ τό αὐτοσχεδιάσατε στό πλατώ;

Δέν μπορεῖς ν' αὐτοσχεδιάσεις ὅλη τή δομή, διαφορετικά θά χρειάζονταν μῆνες. Ἀλλά ὅπως καί τό φίλμ, οἱ ἰδέες μας γιά τό φίλμ προόδευαν, καί τό χρῶμα τονιζόταν ὅλο καί περισσότερο πρός τό κόκκινο. Ἔβαψα κόκκινους ὅλους τούς σάκους μέ τήν ἄμμο πού προστάτευαν τό ναό, τά χαρακώματα, ἔτσι καί τό ἔδαφος... εἶχες τότε αὐτόν τόν κόκκινο χρωματισμό. Ἤθελα πραγματικά μαῦρο, κόκκινο, τό θάνατο, νά φτάνει κανείς σ' αὐτή τήν ὁλοκληρωτική τρέλα. Σ' αὐτό τό σημεῖο τοῦ φίλμ τά πάντα ἦταν παράλογα... ὅταν ἔμενες ἐκεῖ γιά πολύ. Δέν εἶναι ὅπως ὅταν δουλεύεις στό Χόλυγουντ ἤ στή Ρώμη, ὅπου σηκώνεσαι, πᾶς νά δουλέψεις στό στούντιο, κάνεις ἕνα ντούς, γευματίζεις μέ μιά κοπέλα. Ἐκεῖ ἀγγίζαμε τά ὅρια μιᾶς ζωῆς πού θύμιζε κόλαση. Καθόλου ἀνάπαυση. Ὁ καιρός ἦταν φοβερός. Τά πάντα γλοιώδη. Μισοῦσα κάθε δευτερόλεπτο. Ὅλα αὐτά μέ ἄλλαξαν ὁλοκληρωτικά. Δέν ἔχω ἀκόμα θεραπευτεῖ. Δέ θά ξαναγύριζα ἐκεῖ, γιά τίποτα στόν κόσμο, οὔτε γιά 10.000.000 δολάρια, γιά νά ξαναζοῦσα αὐτοῦ τοῦ εἴδους τήν ἐμπειρία. Τό στρατόπεδο τοῦ Κούρτς ἦταν ἡ ἑστία ὅλων τῶν πραγμάτων. Οἱ ἄνθρωποι ἄρχιζαν νά οὐρλιάζουν. Ὑπῆρχαν καμιόνια πού μετέφεραν τρόφιμα ἀπ' ὅλα τά ρεστωράν τῆς Μανίλα, κάνοντας ἑκατό μίλια γιά νά φτάσουν στό πλατώ.

Ἤθελα ἕνα ἀνακάτεμα ἀπό κόκαλα, μεταλλικά κουτιά, πακέτα ἀπό τσιγάρα, πλαστικά, γιά νά συνδυάσω τά στοιχεῖα. Ὅλα τοῦτα βρωμοῦσαν φοβερά. Ὑπῆρχαν ποντίκια. Ἦταν καταπληκτικό γιά τό φίλμ, ἀλλά οἱ ἄνθρωποι παραπονιόντουσαν. Μερικοί δέν ἤθελαν πιά νά 'ρθουν στό πλατώ. Οἱ Φιλιππινέζοι ἄρχιζαν νά φοροῦν ἐπιδέσμους στό πρόσωπο. Προσπαθήσαμε νά βάλουμε σκόνη D.T.T. Δέ θά 'θελα νά ξαναγυρίσω ἐκεῖ. Θέλαμε πράγματι νά τά δείξουμε αὐτά τό ἴδιο ἀηδιαστικά ὅπως ἦταν στόν πόλεμο, νά δείξουμε τί εἶναι ἱκανό νά κάνει τό ἀνθρώπινο ὄν, αὐτό πού λέει ὁ Κούρτς. Αὐτό εἶναι ἡ φρίκη, ὅταν ἔχετε τήν ἱκανότητα νά κοιτάξετε μέσα σας καί νά πεῖτε: δέν εἴμαστε μονάχα πολιτισμένα ὄντα. Ἔχουμε ρολόγια, φοροῦμε παντελόνια, πουκάμισα. Ὁδηγοῦμε αὐτοκίνητα. Ἀλλά μποροῦμε νά γίνουμε φρικιαστικοί κι αὐτό δέν πρέπει νά τό ἀγνοοῦμε. Ὀφείλουμε νά κοιτάζουμε αὐτή τήν ὄψη. Πάντα συμβαίνει ἄνθρωποι πού δουλεύουν στούς ἀγρούς ὅπου πέφτει κι ἐκρήγνυται ἕνα ἀεροπλάνο, νά παρατοῦν τά ἐργαλεῖα τους καί νά πηγαίνουν νά λεηλατοῦν τά πτώματα. Τό 'χουμε μέσα μας. Ὑπάρχουν πράγματα λυπηρά πού προσπάθησα νά τά φτιάξω τό ἴδιο φρικιαστικά ὅπως αὐτές οἱ ἱστορίες.

Πῶς συνεργάζεστε, στόν τεχνικό τομέα, μέ τόν Μάρτιν Σήν καί τόν Ρόμπερτ Ντυβάλ, σέ σεκάνς ὅπως ἐκεῖνες μέ τά ἑλικόπτερα, τά ἅρματα, τίς ἐκρήξεις; Ὅλα κινοῦνται, προχωροῦν, πυροβολοῦν, ἐκρήγνυνται ἤ καίγονται.

Εἶναι ἕνας συνδυασμός πολλῶν ἀνθρώπων, καί ὁ Κόπολα χειριζόταν τά πάντα. Εἶναι πρόβλημα συντονισμοῦ, ἠθοποιῶν, εἰδικῶν ἐφέ, πιλότων. Θέλαμε ἕνα μέρος ὅπως στήν ἱστορία: ἕνα χωριό στόν ὠκεανό, μ' ἕνα ποτάμι ὅπου θά βάζαμε τό καράβι καί τό ὁποῖο θά ξανανέβαινε στή συνέχεια. Μετά ἀπό ψαξίματα στούς χάρτες καί μιλώντας στούς Φιλιππινέζους βρήκαμε αὐτό τό χῶρο, παρόμοιο μέ τοῦ Βιετνάμ. Τό μέρος ἦταν πολύ ἀπρόσιτο. Ἔπρεπε νά πᾶς μέ ἑλικόπτερο ἤ νά κατρακυλήσεις μέ τζίπ γιά ὀχτώ ὧρες, πάνω σέ δρόμους ὅλο χαλίκι. Ὑπῆρχε ἀκόμα κι ὁ ἀνταρτοπόλεμος στ' ἀπρόσιτα μέρη. Δέν ἦταν τό εἶδος τοῦ ταξιδιοῦ, πού οἱ ἄνθρωποι ὀνειρεύονται νά κάνουν. Κατασκευάσαμε τό χωριό. Ἤρθαμε μέ τόν σέφ τῶν εἰδικῶν ἐφέ, τόν Τζόε Λομπάρντι καί συντονίσαμε τά πάντα: ποῦ ἔπρεπε νά γίνει ἡ ἐπίθεση, ποῦ ἔπρεπε νά πᾶνε οἱ ἄνθρωποι. Μέρα τή μέρα τά ρυθμίσαμε. Ὁ Κόπολα ἔλεγε αὐτό πού ἤθελε. Ναπάλμ ἐδῶ, βόμβες ἐκεῖ. Τά πάντα ἔπρεπε νά ἐγκατασταθοῦν, τό ἴδιο καί τό φορτίο τῶν ἐκρηκτικῶν στό ποτάμι. Ἀναφορικά μέ τό χωριό λέγαμε: οἱ ἐκρήξεις πρέπει νά ἐκτυλίσσονται ἀπό ἐκεῖ ἐκεῖ, σεκάνς πέντε δευτερολέπτων.

Κάνατε σκίτσα;

Εἴχαμε, ἀλλά δέ δίνω μεγάλη ἀξία στά σκίτσα, γιά πράγματα τόσο εἰδικά. Εἶναι ἐνδιαφέρον γιά πράγματα πού ἐκτυλίσσονται πολύ γρήγορα καί μέ πολύπλοκο τρόπο, ὅπως μιά σεκάνς καταδίωξης. Ἐκεῖ ἀξίζει τόν κόπο νά 'χεις ὅλα τά σχέδια: τό ὄχημα πού στρίβει γρήγορα στή γωνιά τοῦ δρόμου, ὕστερα τή ρόδα πού τρίζει, τό σωφέρ στό βολάν, τήν ἀσυνομία. Μπορεῖς ἔτσι νά γυρίσεις τή σεκάνς ἀποτελεσματικά καί μέ οἰκονομία, εἶναι καλύτερα ἀπό τό νά πᾶς χωρίς σχέδια καί νά προσπαθεῖς νά δώσεις νόημα σ' ὅλα αὐτά, ὄντας ἐκεῖ στό δρόμο μέ 120 τεχνικούς. Ἤ ἄν βρίσκεσαι σ' ἕνα διαμέρισμα ἤ σ' ἕνα δρόμο μέ πλάνα δύσκολα νά ἐξηγηθοῦν, καί θέλεις νά δείξεις στόν σκηνοθέτη λεπτομέρειες, σ' αὐτή τήν περίπτωση τά σκίτσα εἶναι πολύ χρήσιμα.

Ὅταν ξεκίνησα, θυμᾶμαι αὐτά τά σκίτσα, τά «production sketches», τούτου τοῦ ντεκόρ, τοῦ ἄλλου... ποτέ δέν κατάλαβα ποιός τά κοίταζε. Σκοπός τους ἦταν νά ἐντυπωσιάσουν τούς παραγωγούς, τούς διευθυντές τοῦ στούντιο. Ἦταν χάσιμο χρόνου.

Αὐτό πού ἔχει σημασία εἶναι νά δεῖς στό χάρτη πῶς παρουσιζεται τό χωριό μέ τά σπίτια 1, 2, 3, 4... τό ποτάμι ἐκεῖ, ἀλλά οἱ στόχοι θά εἶναι ἐκεῖ. Οἱ πιλότοι, οἱ ἄνθρωποι τῶν εἰδικῶν ἐφέ, οἱ βοηθοί σκηνοθέτη ἔχουν αὐτό τό χάρτη καί ὁ καθένας ξέρει ποῦ ἐκρήγνυνται τά φορτία. Δέν εἴχαμε τραυματίες, πού εἶναι ἐντούτοις ἀπίστευτο γιατί τά ἑλικόπτερα πετοῦσαν μέσα στίς ἐκρήξεις. Θυμᾶμαι ὅτι μιά φορά, κατά τή διάρκεια τῆς «βαγκνερικῆς» σεκάνς, ὑπῆρχαν ψαράδικα δίχτυα πού κυμάτιζαν στόν ἀέρα, στή διαδρομή τῶν ἑλικοπτέρων. Ἐάν κάποιο ἀπ' αὐτά γατζωνόταν σ' ἕνα ἀπό τά δίχτυα μέ τά φτερά του, θά εἶχαμε δυστύχημα· τό ἑλικόπτερο γεμάτο κομπάρσους θά κομματιαζόταν στό ἔδαφος. Τά εἰδικά ἐφέ καί οἱ πιλότοι ἦταν καταπληκτικοί στήν πρόληψη τῶν δυστυχημάτων.

Γιά τήν κατασκευή τῶν ντεκόρ δουλέψατε μέ τούς Φιλιππινέζους;

Εἴχαμε Ἀμερικανούς σάν προϊσταμένους τῶν τμημάτων καί ἐργάζονταν μέ τούς Φιλιππινέζους πού ἦταν θαυμάσιοι, ἐργατικοί, τίμιοι. Ὅταν πᾶς σέ μιά χώρα φτωχή, πάντα περιμένεις νά κλαποῦν πράγματα... ἕνας πλούσιος πολιτισμός μέ τά περίτεχνα ἐργαλεῖα του! Δέ συνέβη τίποτα τέτοιο. Ἔπρεπε μονάχα νά συντονίσουμε καί νά προγραμματίσουμε τή δουλειά. Ἄν γυρίζαμε τό φίλμ στό Μεξικό, δέ θά μπορούσαμε νά ζητήσουμε ἀπό τούς Μεξικάνους νά κάνουν αὐτά πού ἔκαναν οἱ Φιλιππινέζοι, γιατί οἱ τελευταῖοι ξέρουν νά χρησιμοποιοῦν τό μπαμπού ὅπως οἱ Βιετναμέζοι, ξέρουν νά κάνουν κάθε εἴδους κατασκευή ἀπό μπαμπού, ὅπως τά σαμπάν (μικρά πλοῖα πού χρησιμεύουν γιά σπίτια). Ὅλα αὐτά ἔγιναν ἀπό τούς Φιλιππινέζους, μέ τή χρησιμοποίηση τῶν ἴδιων τους τῶν μεθόδων. Μεγάλωσαν μ' αὐτές τίς μεθόδους. Εἶναι γοητευτικό νά τούς βλέπεις νά δουλεύουν τά μπαμπού, νά τά πλέκουν, νά βλέπεις πῶς φτιάχνουν τίς στέγες μέ χόρτα ρυζιοῦ καί μέ μπαμπού. Δέν εἶχες τίποτα νά τούς ἐξηγήσεις, μόνο νά τούς δείξεις τίς διαστάσεις πάνω στό χάρτη. Ὅταν εἴδαμε τό χωριό, ἦταν αὐθεντικό. Ἦταν πολύ θετικό γιά μᾶς νά ἔχουμε αὐτούς τούς ἀνθρώπους. Ἦταν θετικό καί γιά τούς ἴδιους ἐπίσης, γιατί ἀφήσαμε πολλά λεφτά στή χώρα· καί μερικοί βρίσκονταν σέ δραματική κατάσταση. Μ' αὐτό τόν τρόπο κέρδισαν χρήματα γιά δυό χρόνια.

Κάνατε ρεπεράζ μέ τόν Κόπολα, πολύ πρίν τό γύρισμα ἤ μαρκάρατε τούς χώρους σας κατά τή διάρκεια τοῦ γυρίσματος σας, πού κράτησε πολύ καιρό;

Πήγαμε στό Πεντάγωνο, ἐγώ, ὁ Κόπολα καί ἕνας ἀπό τούς συμπαραγωγούς. Τελικά δέν πήραμε καμιά βοήθεια. Θέλαμε τό ὑλικό τους καί νά βροῦμε χώρους πού νά θυμίζουν τό Βιετνάμ. Πῆγα στό U.C.L.A., γιά νά πάρω πληροφορίες: ποιά γωνιά τῆς Νοτίου Ἀμερικῆς ἔχει βλάστηση παρόμοια μέ τοῦ Βιετνάμ: Μεξικό, Καραϊβική...; Ἡ διαφορά ἦταν πολύ μεγάλη. Πήγαμε στό Φόρτ Μένυ, τή Γεωργία. ἐκεῖ ὅπου γύρισαν τό φίλμ τοῦ Τζών Γουαίην, τά *Πράσινα Μπερέ*. Στό Ἐδεργκλαίηντ, στή Βόρεια Αὐστραλία (ἔχουν ἑλικόπτερα καί εἶναι πολύ τροπική ἡ βλάστηση), στήν Ταϋλάνδη, στή Μαλαισία καί στίς Φιλιππίνες. Κάποια στιγμή ξέραμε ὅτι μέ τίς Φιλιππίνες κάτι θά γινόταν. Πολλά ἀμερικάνικα φίλμ γυρίστηκαν ἐκεῖ, ἔχουν μιά κινηματογραφική βιομηχανία ὄχι εὐκαταφρόνητη, ἡ κυβέρνηση θά συνεργαζόταν καί ὑπῆρχε καί ἀμερικάνικο πολεμικό ὑλικό.

Ἦταν λοιπόν λογικό νά ἐγκατασταθοῦμε ἐκεῖ καί ἀποφασίσαμε νά τραβήξουμε ἐκεῖ τά πάντα, πράγμα πού θά ἦταν καί οἰκονομικότερο ἀπό τό νά διασκορπιστοῦμε στίς Η.Π.Α. καί σ' ἄλλα μέρη τοῦ κόσμου. Στή συνέχεια ἐντοπίσαμε τούς διαφορετικούς χώρους τοῦ γυρίσματος. Ἤθελα τό στρατόπεδο τοῦ Κούρτς νά εἶναι πραγματικά μιά ἄγρια ζούγκλα, μ' ἕνα ποτάμι πού ὁδηγεῖ ἐκεῖ. Ὁ χῶρος ἦταν λιγότερο ἄγριος ἀπ' ὅ,τι θέλαμε, προσθέσαμε ἔτσι βλάστηση καί ἀναριχώμενα φυτά. Μετά τόν τυφώνα ἀλλάξαμε μερικούς χώρους. Μετατοπίσαμε μερικά ντεκόρ, τά στερεώσαμε. Ὅλα αὐτά συνέβαιναν ὄχι πολύ μακριά ἀπό τό στρατόπεδο τοῦ Κούρτς. Μείναμε δέκα μῆνες σ' αὐτό τό πρωτόγονο περιβάλλον.

Ὅλο τό φίλμ γυρίστηκε στίς Φιλιππίνες;

Ναί, ἐκτός ἀπό μερικά πλάνα ἔνθετα, αὐτά μέ τό φάκελο τοῦ Κούρτς, πού μελετᾶ ὁ Γούιλαρντ. Ξαναφέραμε τό πλοῖο P.B.R. (Patrol Boat River) στίς Η.Π.Α. καί τό βάλαμε σέ μιά πισίνα, γιά νά γυρίσουμε τά πλάνα. Ἀλλά αὐτό εἶναι πολύ λίγο.

(Ἡ συνέντευξη αὐτή μέ τόν Ντήν Ταβουλάρη πάρθηκε ἀπό τόν Hubert Niogret *στίς Κάνες τόν Μάη τοῦ '79 καί δημοσιεύτηκε στό γαλλικό περιοδικό* Positif *τ. 222. Ἡ μετάφραση ἀπ' τά γαλλικά ἔγινε ἀπό τή Μαρία Γαβαλᾶ).*

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ

Πολίτης Κούρτς

τοῦ Ρότζερ Γκίλμπερτ

Στήν ἑνότητα Ἀποκάλυψη Τώρα θεωρήσαμε σκόπιμο νά συμπεριλάβουμε κι αὐτό τό κείμενο τοῦ Ρότζερ Γκίλμπερτ, πού μᾶς πρότεινε καί μετάφρασε ἡ Μαρία Νικολακοπούλου καί πού στήν οὐσία ἀποτελεῖ βιβλιοκριτική μᾶς ἐργασίας τοῦ Τζαίημς Νέρμορ, μέ τίτλο Ὁ μαγικός κόσμος τοῦ Ὄρσον Γουέλς. Κι αὐτό, γιατί μᾶς γίνεται φανερό ὅτι ἡ νουβέλα τοῦ Τζόζεφ Κόνραντ, Καρδιά τοῦ σκοταδιοῦ, ὑπῆρξε τελικά μιά σημαντική πηγή ἔμπνευσης γιά τόν ἀμερικάνικο κινηματογράφο. Πολύ πρίν ἀπό τόν Τζών Μίλιους καί τόν Φράνσις Φόρντ Κόπολα, ὁ Ὄρσον Γουέλς εἶχε ἤδη τήν πρόθεση νά τήν μεταφέρει στήν ὀθόνη καί πέρα ἀπ' αὐτό, ὅπως θά φανεῖ στό κείμενο, οἱ ἐπιρροές τοῦ Κόνραντ διαπερνοῦν τή θεματική ὅλων τῶν ταινιῶν τοῦ Γουέλς.

Πολίτης Καίην τοῦ Ὄρσον Γουέλς.

Καί στίς δύο ὄχθες τοῦ Ἀτλαντικοῦ, ὅλοι γνωρίζουν ὅτι ἡ πρώτη ταινία τοῦ Ὄρσον Γουέλς, πού ἦταν ἕτοιμη δύο χρόνια ἀργότερα ἀφοῦ τρομοκράτησε τήν Ἀμερική μέ τήν περίφημη ραδιοφωνική ἐκπομπή του *Ὁ Πόλεμος τῶν Κόσμων (The War of the Worlds), (1)* εἶναι ὁ *Πολίτης Καίην, (Citizen Kane)*. Αὐτό ὅμως πού ὁ περισσότερος κόσμος δέν ξέρει εἶναι ὅτι προτοῦ ἀκόμη ὁ *Πολίτης Καίην* νά εἶναι ἔστω καί μία λάμψη στό φακό τοῦ Ὄρσον Γουέλς — ἤ, ἄν πιστέψουμε τήν Pauline Kael (2) στόν φακό τοῦ Herman Mankiewitz — τό παιδί θαῦμα τοῦ Mercury Theatre (3) – εἶχε ὁλοκληρώσει ἕνα σενάριο γιά κάποια ἄλλη ταινία πού σκόπευε νά παράγει στά στούντιο τῆς RKO. Δυστυχῶς τό σενάριο αὐτό δέ γυρίστηκε ποτέ. Ἴσως ὁ παραγωγός νά σκέφτηκε ὅτι τό θέμα ἦταν πολύ ἐγκεφαλικό γιά νά φέρει λεφτά. Στό κάτω κάτω, τό σενάριο βασιζόταν σέ ἕνα ἀπό τά πιό καταραμένα Ἀγγλικά διηγήματα, σέ μιά ἱστορία σκοτεινῆς ἀγριότητας καί πρωτόγονων ἐνστίκτων καί δύσκολα ἕνα κοινό μεγαλωμένο μέ τίς κλασικές κωμωδίες καί τά γκαγκστερικά μελοδράματα τῆς δεκαετίας τοῦ '30 θά ἔκανε οὐρές γιά νά τό δεῖ. Ἡ ταινία πού ὁ Ὄρσον Γουέλς γύρισε στήν θέση του, δηλαδή ὁ *Πολίτης Καίην*, θυμίζει ὄντως καί τά δύο αὐτά εἴδη, ἀλλά καί ἐνσωματώνει τό βασικό θέμα τοῦ «ἀγύριστου» διηγήματος. Τό διήγημα αὐτό, *«Ἡ Καρδιά τοῦ Σκοταδιοῦ»* τοῦ Τζόζεφ Κόνραντ, προσφέρεται μέ πολλούς τρόπους σάν ἕνα σημεῖο φυγῆς ἀπ' τό ὁποῖο μποροῦμε νά ἐποπτεύσουμε ὁλόκληρη τήν κινηματογραφική καριέρα τοῦ Ὄρσον Γουέλς.

Ἡ πλήρης σημασία τῆς ἐπιλογῆς αὐτῆς τοῦ Ὄρσον Γουέλς δέ θά μποροῦσε νά ἐκτιμηθεῖ χωρίς τήν ἀνάγνωση τῆς εὐφυοῦς μελέτης τοῦ James Naremore *Ὁ Μαγικός Κόσμος τοῦ Ὄρσον Γουέλς* (4). Ἄς μήν ἀφήσουμε τόν ἀπατηλά πεζό τίτλο νά μᾶς ἀπωθήσει, ἀφοῦ οὐσιαστικά ἀναφέρεται στό ἐνδιαφέρον τοῦ Γουέλς γιά τή μαγεία καί τίς χίμαιρες. Τό βιβλίο αὐτό δέ χρησιμεύει σάν ἕνα ἀκόμη στολίδι γιά τό σαλόνι τοῦ στυλάτου κινηματογραφόφιλου. Εἶναι μία σοβαρή κριτική ἀνασκόπηση τῶν ταινιῶν τοῦ Ὄρσον Γουέλς, καί ἐξετάζει τόσο τή λογοτεχνική ὅσο καί τήν κινηματογραφική ἄποψη τῆς δουλειᾶς του. Ὁ Γουέλς μπορεῖ νά ἔγινε διάσημος γιά τήν ἐντυπωσιακή τεχνική του, τά συναρπαστικά πλάνα

(1). Ὁ Πόλεμος τῶν Κόσμων εἶναι ἡ γνωστή ραδιοφωνική ἐκπομπή πού ἔκανε ὁ Γουέλς στίς 30 Ὀκτώβρη 1938. Βασισμένη στό ἔργο τοῦ παρά λίγο συνώνυμου του H.G. Wells, ἡ ἐκπομπή αὐτή προκάλεσε ἐξαλλο πανικό στούς ἀμερικάνους ἀκροατές πού πίστεψαν ὅτι Ἀρειανοί εἶχαν προσγειωθεῖ στό Νιού Τζέρσεϋ.

(2). Ἡ Pauline Kael, διάσημη ἀμερικανίδα κριτικός τοῦ κινηματογράφου, ὑποστηρίζει πώς ὁ Πολίτης Καίην εἶναι στήν πραγματικότητα ἔργο τοῦ Herman J. Mankiewicz συνεργάτη τοῦ Γουέλς στό σενάριο τῆς ταινίας.

(3). Τό «Mercury Theatre» δημιουργήθηκε τό 1937, ἀπό τούς Ὄρσον Γουέλς καί John Houseman. Φιλοδοξοῦσε ν' ἀνεβάζει ἔργα μοντέρνα καί κλασικά. Οἱ πιό σημαντικές παραγωγές τοῦ θεάτρου αὐτοῦ ὑπῆρξαν ὁ Ἰούλιος Καίσαρας τοῦ Σαίξπηρ, τό Heart Break House τοῦ Μπέρναρ Σῶ, τό Shoemakers Holiday τοῦ Thomas Decker, καί ὁ Θάνατος τοῦ Νταντόν τοῦ Μπύχνερ.

(4). The Magic World of Orson Wells, τοῦ James Naremore, Oxford University Press, 1978.

(5). Τό κείμενο αὐτό γράφτηκε πρίν βγεῖ ἡ ταινία τοῦ Κόπολα

μέ γερανούς, τήν ἀνανεωτική, βαθιά φωτογράφιση καί τίς συνθέσεις ἀπό χαμηλή γωνία λήψης, ἀλλά εἶναι καί ἕνας δημιουργός πού ἔγραψε ἤ προσάρμοσε ὁ ἴδιος ὅλα τά σενάρια τῶν ταινιῶν του. Καί σάν σεναριογράφος ἐπιστρέφει συνεχῶς στό θέμα τῆς *Καρδιᾶς τοῦ Σκοταδιοῦ*.

Ἡ *«Καρδιά τοῦ Σκοταδιοῦ»* εἶναι, βέβαια, ἕνα ἔργο κλειδί τοῦ 20ου αἰώνα καί εἶναι ἐνδιαφέρον ὅτι ἐξακολουθεῖ πάντα νά μαγεύει τούς ἀνθρώπους τοῦ θεάτρου. Μία θεατρική ἔκδοσή της ἀνέβηκε πρόσφατα ἐκτός Μπρόντγουαιη καί ἡ *Ἀποκάλυψη, τώρα* τοῦ Φράνσις Φόρντ Κόπολα φημολογεῖται ὅτι

Πολίτης Καίην

εἶναι μία σύγχρονη διασκευή της (5). Τό ἴδιο τό διήγημα εἶναι ἕνας πρόδρομος τοῦ σύγχρονου πεσιμισμοῦ, πού βλέπει τόν πολιτισμό ἀπό τήν μαύρη ὄψη του, σάν ἕνα ἐπιφανειακό κάλυμα, κάτω ἀπ' τό ὁποῖο πρωτόγονες, ζωώδεις ἐπιθυμίες περιμένουν νά ἐκραγοῦν. Ὁ κεντρικός χαρακτήρας, ὁ Κούρτς, (ὅπως πολλοί ἥρωες τοῦ Γουέλς) εἶναι ἕνας ταλαντοῦχος, *πολιτισμένος* ἄνθρωπος, πού, παρόλ' αὐτά, ὑποκύπτει στά πιό σκοτεινά ἐνστικτά του καί ζεῖ σάν τυρανικός δικτάτορας στήν καρδιά τῆς ἀφρικανικῆς ζούγκλας. Ἐκεῖ τόν ἐπισκέπτεται ὁ Μάρλοου, ὁ ἀφηγητής τῆς ἱστορίας, ἕνας συνηθισμένος ἄνθρωπος, ὁ ὁποῖος, ὅμως, καθώς ἡ ἱστορία ἐξελίσσεται, παρουσιάζει ἀνησυχητικές ὁμοιότητες μέ τόν Κούρτς. Εἶναι ξεκάθαρο αὐτό πού θέλει νά μᾶς πεῖ ὁ Κόνραντ. Ἡ δυνατότητα γιά τό κακό καί τήν ἀγριότητα εἶναι τό ἴδιο ἰσχυρή στόν Μάρλοου ὅπως καί στόν Κούρτς.

Ὅπως δείχνει ὁ Νέρμορ, ὁ Γουέλς στό σενάριό του ὁδήγησε αὐτή τήν ἰδέα ἕνα βῆμα πιό πέρα. Ὄχι μόνο σκόπευε νά παίξει ὁ ἴδιος καί τούς δύο ρόλους τοῦ Κούρτς καί τοῦ Μάρλοου, ἀλλά ἐπιπλέον εἶχε προτείνει τή ριζοσπαστική τότε τεχνική τῆς κινηματογράφησης ὁλόκληρου τοῦ διηγήματος ἀπό τή θέση τοῦ Μάρλοου. Ἔτσι, ὁ Μάρλοου δέ θά φαινόταν καθόλου, ἐνῶ ἡ ἴδια ἡ μηχανή θά γινόταν ὁ Μάρλοου. Μάλιστα, ὁ Γουέλς σκόπευε νά προλογίσει τήν ταινία μέ μιά λεπτομερή εἰσαγωγή πού θά παρουσίαζε τήν ὑποκειμενική κάμερα καί θά εἶχε στόχο νά δημιουργήσει μία ταύτιση ἀνάμεσα σέ κάθε ἕναν θεατή καί τόν Μάρλοου. Μιά τέτοια στρατηγική, προφανῶς θά ὑπογράμμιζε τή θέση τοῦ Κόνραντ: ἐφόσον ἐμεῖς, οἱ θεατές, εἴμαστε ὁ Μάρλοου καί ὁ Μάρλοου εἶναι ὁ Κούρτς, ἐμεῖς θά μοιάζαμε πιά νά συμμεριζόμαστε τίς μυστικές, ἀπόκρυφες φιλοδοξίες τοῦ Κούρτς.

Ἡ ἐσωτερική σύγκρουση στήν *«Καρδιά τοῦ Σκοταδιοῦ»* συμβαίνει ἑπομένως ἀνάμεσα στό ἐξωτερικό ἐπίπεδο — τά πολιτισμένα, ἀνθρωπιστικά, συμπάσχοντα, χριστιανικά στοιχεῖα τοῦ ἀνθρώπου — καί στήν καρδιά τοῦ σκοταδιοῦ — τήν ἐσωτερική αὐτοαπορόφηση, τήν περιφρόνηση γιά τούς ἄλλους, τήν ἀκαταμάχητη θέληση γιά δύναμη. Καί εἶναι ἡ ἴδια σύγκρουση πού ἐπανέρχεται ξανά καί ξανά στίς ταινίες τοῦ Γουέλς. Ὁ Νέρμορ θεωρεῖ τόν *Πολίτη Καίην* ἰδανικό παράδειγμα. Στήν ταινία ὁ Καίην εἶναι αἰχμαλωτισμένος ἀνάμεσα στίς δυνάμεις πού ἀντιπροσωπεύονται, ἀπό τήν μία πλευρά ἀπό τόν Τζέντ Λέλαντ, τήν ἐμψύχωση τοῦ ἀνθρωπιστικοῦ φιλελευθερισμοῦ πού βρίσκεται πίσω ἀπό τίς ἐκστρατεῖες τοῦ Καίην ἐναντίον τῶν τράστ καί πίσω ἀπό τήν ρητορική «Διακύρηξη τῶν Ἀρχῶν» του καί ἀπ' τήν ἄλλη πλευρά ἀπό τό «ἀφεντικό», τόν Τζίμ Γκέτις, ἕνα διεφθαρμένο πολιτικό, πού ἡ δίψα του γιά δύναμη καθρεφτίζεται στήν κυρίαρχη φιλοδοξία τοῦ Καίην, μία φιλοδοξία πού χτίζει αὐτοκρατορία πάνω σέ αὐτοκρατορία καί καταστρέφει ὅλους τούς γάμους καί τίς φιλίες του.

Ὁ Νέρμορ ἐξετάζει μία μεταγενέστερη ταινία, τόν *Ἄρχοντα τοῦ τρόμου (Touch of Evil)*, πού ἐπιφανειακά εἶναι ἕνα αὐστηρότερο θρίλερ ἀπό τόν *Πολίτη Καίην*, γιά νά δείξει μέ μεγαλύτερη σαφήνεια τήν ἑρμηνευτική ἀναθεώρηση πού ἔχει κάνει ὁ Γουέλς στήν *«Καρδιά τοῦ Σκοταδιοῦ»*. Ἐδῶ οἱ ρόλοι τοῦ Μάρλοου καί τοῦ Κούρτς παίζονται ἀντίστοιχα ἀπό τόν Τσάρλτον Ἥστον πού ὑποδύεται τόν Βάργκας, ἕνα μεξικάνο ντέντεκτιβ σέ διακοπές, καί τόν Γουέλς στόν ρόλο τοῦ Κουίνλαν, ἑνός φουσκωμένου, διεστραμμένου ἀρχηγοῦ ἀστυνομίας μιᾶς διεφθαρμένης μεθοριακῆς πόλης. Χωρίς νά περιγράψουμε ὁλόκληρο τό ἐξαλλα περίπλοκο σενάριο ἄς ἀρκεστοῦμε νά ποῦμε ὅτι ὁ Βάργκας προσπαθεῖ νά ξεσκεπάσει τόν Κουίνλαν, ἀλλά στήν πορεία ἀναγκάζεται νά χρησιμοποιήσει τίς ἴδιες ἴδιαιτακτικές καί τά κόλπα τοῦ ἀστυνομικοῦ πού περιφρονεῖ. Σάν τόν Μάρλοου, ὁ Βάργκας πρέπει νά κατέβει στόν διαβολικό ὑπόκοσμο τοῦ Κουίνλαν - Κούρτς, γιά νά ἀνακαλύψει τελικά ὅτι κι ὁ ἴδιος δέ διαφέρει καί τόσο πολύ ἀπ' αὐτόν.

Ὁ *Μάκβεθ*, μέ τόν κόσμο του τῶν σκοτεινῶν δυνάμεων καί τή μελέτη του τῆς ἀμφιταλάντευσης τοῦ Μάκβεθ ἀνάμεσα στήν ἠθικότητα καί τήν φιλοδοξία, θά ἔμοιαζε σάν ἕνα φυσικό θέμα γιά τήν κάμερα τοῦ Γουέλς. Εἶναι ἐνδιαφέρον ὡστόσο ὅτι ὁ *Μάκβεθ*

βρίσκεται, ἀπό πολλές ἀπόψεις, ἀνάμεσα στά λιγότερο ἐπιτυχημένα ἔργα τοῦ Γουέλς. Οἱ λόγοι τῆς ἀποτυχίας του ἐξηγοῦν σέ σημαντικό βαθμό τί εἶναι ἐπιτυχημένο στά ἄλλα ἔργα του. Ὁ Νέρμορ δείχνει πῶς ὁ Γουέλς προσπάθησε νά ἀποστάξει τόν *Μάκβεθ* στά πιό καθαρά συστατικά του, τονίζοντας τή μαγεία καί τίς παγανιστικές τελετές τοῦ ἔργου, πράγμα πού εἶχε ξανακάνει καί σέ μία παλαιότερη θεατρική παράσταση, στήν ὁποία τοποθετοῦσε τή δράση στήν Αἰτή. Ὅπως καί ὁ Κόνραντ στήν *«Καρδιά τοῦ Σκοταδιοῦ»*, ὁ Γουέλς προσπάθησε ἐδῶ νά ἀνιχνεύσει τόν πολιτισμό προχωρώντας πρός τά πίσω μέχρι τίς πρῶτες ἄγριες ρίζες του. Τό λάθος του ἦταν ὅτι ἀπογυμνώνοντας τελείως τόν *Μάκβεθ* ἔχασε τήν κρίσιμη ἀσάφεια πού παίζει τόσο σημαντικό ρόλο στόν *Πολίτη Καίην*, τόν *Ἄρχοντα τοῦ τρόμου* καί σέ ἄλλες ταινίες του. Στόν *Μάκβεθ*, ἡ σύγκρουση Μάρλοου - Κούρτς ἔχει ἀναχθεῖ σέ μία ἁπλοϊκή σύγκρουση ἄσπρου - μαύρου, καλοῦ - κακοῦ. Δέν μᾶς ἀφήνει καμία ἀμφιβολία ὅτι ὁ Μακντάφ εἶναι ἕνας πολύ καλύτερος ἄνθρωπος ἀπό τόν Μάκβεθ, ἐνῶ, τόσο ὁ Λέλαντ στόν *Πολίτη Καίην* ὅσο καί ὁ Βάργκας στόν *Ἄρχοντα τοῦ τρόμου* δέ μοιάζουν νά εἶναι καί τόσο ἀποτελεσματικές φιγοῦρες. Ἄν καί ὑποτίθεται ὅτι ἀντιπροσωπεύουν τό φιλελευθερισμό, τήν δημοκρατία καί τήν ἠθικότητα, εἶναι σάν ἄνθρωποι λιγότερο δυναμικοί καί ἐλκυστικοί ἀπό τούς ἐχθρούς τους.

Ἡ ἴδια ἀσάφεια ὑπάρχει ἀκόμη καί στόν *Τρίτο ἄνθρωπο (The Third Man)*, μία ταινία τοῦ Κάρολ Ρήντ πού ὁ Γουέλς δέ σκηνοθέτησε, ἀλλά στήν ὁποία ἔπαιξε καί τήν ἐπηρέασε βαθιά. Παίζει τό ρόλο τοῦ Χάρυ Λάιμ, μία Κουρτσιανή φιγούρα, πού κρύβεται μέσα στά ἐρείπια τῆς μεταπολεμικῆς Βιέννης, ἐνῶ ὁ Τζόζεφ Κότεν παίζει τόν Χόλυ Μάρτιν, καί πάλι ἕνα φαινομενικά εὐθύ, καθωσπρέπει ἥρωα, πού στό τέλος προδίδει τόν Λάιμ, τόν καλύτερο του φίλο. Ἕνα σημαντικό σημεῖο, πού μᾶς βοηθάει νά κατανοήσουμε τήν ἀμφινταλαντευόμενη διάθεση τοῦ Γουέλς, μπῆκε στό σενάριο ἀπ' αὐτόν καί εἶναι πράγματι μία ἀπό τίς πιό σημαντικές στιγμές τῆς ταινίας — ἡ περίφημη σκηνή τοῦ μονολόγου γιά τόν κοῦκο:

«Στήν Ἰταλία, ἐπί 30 χρόνια κάτω ἀπ' τούς Βοργίες, εἶχανε πόλεμο, τρομοκρατία, φόνους, αἱματοχυσίες. Ἀλλά, βγάλανε τόν Μικελάντζελο, τόν Λεονάρντο ντα Βίντσι καί τήν Ἀναγέννηση. Στήν Ἑλβετία εἶχανε ἀδελφική ἀγάπη, εἶχανε 500 χρόνια δημοκρατίας καί εἰρήνης, καί τί βγάλανε; τόν κοῦκο».

Στά μάτια τοῦ Γουέλς ἡ δημιουργικότητα εἶναι σ' ἕνα βαθμό συνάρτηση τῆς ἀπληστίας, τῆς φιλοδοξίας καί ἄλλων πρωτόγονων ἐνστίκτων, ἐνῶ ὁ πολιτισμός, ὅπως τόν καταλαβαίνουμε, ἁπλῶς παράγει ἀποτελμάτωση καί ἀνικανότητα. Βέβαια, ἄν ὁ Γουέλς πίστευε ὁλόψυχα σ' αὐτήν τή φιλοσοφία οἱ ταινίες του δέ θά εἶχαν τίποτα τό ἀσαφές καί διφορούμενο. Τό γεγονός εἶναι ὅτι ὁ ἴδιος ὁ Γουέλς ὑπῆρξε γιά πολλά χρόνια ἕνας δραστήριος φιλελεύθερος καί δέν ὑπάρχει καμία ἀμφιβολία ὅτι τελικά καταδικάζει τόν Κουίνλαν, τόν Καίην καί τούς ἄλλους ρόλους τοῦ Κούρτς. Ὅμως, συγχρόνως, γνωρίζει καλά τή γοητεία πού ἐκπέμπουν αὐτοί οἱ χαρακτῆρες καί εἶναι αὐτές οἱ ἀμφιταλαντευόμενες συνειδήσεις του τό στοιχεῖο πού δημιουργεῖ τό ἠθικό δίλημα καί κάνει τίς ταινίες του πλούσιες.

Ἡ ὑπόθεση τοῦ Νέρμορ εἶναι τόσο ἐνδιαφέρουσα ὥστε μπορεῖ νά ἐπεκταθεῖ καί σέ ταινίες πού αὐτός δέν ἐξετάζει σέ σχέση μέ τήν *«Καρδιά τοῦ Σκοταδιοῦ»*. Στόν *Φάλσταφ (Chimes by Midnight)* γιά παράδειγμα, μιά ἀπό τίς πιό πρόσφατες ταινίες τοῦ Γουέλς, πού βασίζεται στά θεατρικά ἔργα τοῦ Σαίξπηρ ὅπου ὑπάρχει ὁ χαρακτήρας τοῦ Φάλσταφ, ὁ δημιουργός φαίνεται ὅτι ἔχει ἀρχίσει νά ἀντιμετωπίζει τό παράδοξο πού κατατρέχει τό ἔργο του μέ ἕναν καινούριο τρόπο.

Σ' αὐτήν τήν ταινία, ἀντίθετα ἀπ' ὅ,τι στόν *Ἄρχοντα τοῦ τρόμου*, ὁ σωματικά ἀντιπαθής καί φαινομενικά ἀνήθικος χαρακτήρας εἶναι ὁ ἀνθρωπιστής, ἐνῶ ὁ ἐπιφανειακά πολιτισμένος ἥρωας εἶναι στήν πραγματικότητα διεφθαρμένος ἀπό τή φιλοδοξία. Αἰχμαλωτισμένος ἀνάμεσα σ' αὐτούς τούς δύο — τόν χοντρό, εὐγενικό Φάλσταφ καί τόν αὐστηρό, ψυχρό Ἐρίκο — ὁ πρίγκηπας Χάλ ἀπορίπτει τελικά τόν Φάλσταφ γιά τή δύναμη τοῦ σκήπτρου. Ἐδῶ ὁ Γουέλς ἔχει ἐγκαταλείψει, ἐξωτερικά τουλάχιστον, τή σύνδεση τῆς φιλοδοξίας καί τοῦ κακοῦ μέ τό πρωτόγονο καί τήν ἀγριότητα, πού κάνει ὁ Κόνραντ. Ὁ Φάλσταφ εἶναι πολύ πιό πρωτόγονος ἀπό τόν Ἐρίκο. Κι ὅμως, δέν ἔχει καμία πραγματική φιλοδοξία καί ζεῖ μόνο γιά νά εὐχαριστεῖ τό νεαρό του φίλο, τόν πρίγκηπα Χάλ. Ἀπ' τήν ἄλλη μεριά ὁ Ἐρίκος (πού ἀπέκτησε παράνομα τό θρόνο του) δέν ἀγαπάει τό γιό του καί ἐνοχλεῖται ἀπό τή συμπεριφορά τοῦ Χάλ, μόνο καί μόνο γιατί αὐτή ἐπηρεάζει τή δική του εἰκόνα σάν μονάρχη. Ἔτσι στόν *Φάλσταφ* ὁ Γουέλς ἔχει κάνει μία πλήρη ἀντιστροφή. Πραγματικά πολιτισμένος, χριστιανικός ἄνθρωπος δέν εἶναι ἕνας εὐθύς, παραδοσιακός, μή ἐλκυστικός ἥρωας σάν τόν Βάργκας, ἀλλά ἕνας ὑπέροχα σπιρτόζος ἁμαρτωλός, ἐνῶ οἱ ἄνθρωποι πού κυριαρχοῦνται ἀπό τή φιλοδοξία καί τήν περιφρόνηση γιά τούς ἄλλους εἶναι θεσμικά οἱ ὑπερασπιστές τῆς ἐκκλησίας καί τοῦ κράτους. Φαίνεται ὅτι ὁ Γουέλς κατόρθωσε τελικά νά λύσει τό δίλημα τοῦ *Πολίτη Καίην* καί τοῦ *Ἄρχοντα τοῦ τρόμου*. Ἐπιτέλους ὁ Καλός ἄνθρωπος εἶναι πιό ἐλκυστικός γιά τό θεατή ἀπό τόν κακό ἄνθρωπο.

Φυσικά, τό θέμα τῆς *«Καρδιᾶς τοῦ Σκοταδιοῦ»* εἶναι μόνο μία ἀπό τίς ἀπόψεις τῆς τέχνης τοῦ Ὄρσον Γουέλς ἐκτός ἀπό τίς τεχνικές λεπτομέρειες, τήν ἐπιροή τοῦ Κάφκα, τήν ἐπιροή τῆς γοτθικῆς λογοτεχνίας καί μουσικῆς καί ἀκόμα τό πρόσφατο ἐνδιαφέρον τοῦ σκηνοθέτη νά ἐρευνήσει τή λεπτή γραμμή ἀνάμεσα στήν ἀλήθεια καί τόν μύθο, ἀνάμεσα στό δημιούργημα τῆς φαντασίας καί τήν πραγματικότητα, μία ἐμμονή πού παρουσιάζεται στήν *Ἀθάνατη Ἱστορία (Immortal Story)* καί τό *Ἀλήθεια καί ψέμμα (F for fake)* καί μπορεῖ νά ἀνιχνευθεῖ ἀκόμη καί στόν *Πόλεμο τῶν Κόσμων καί τήν Ρασομονική δομή τοῦ Πολίτη Καίην*.

Roger Gilbert Yale University

(Πρωτοδημοσιεύτηκε στήν ἐφημερίδα *University Publishing*, Χειμώνας 1979, No 6, ἐκδόσεις: Intern Quarterly Review of Books, published by University Press, Berkeley, California. Μετάφραση: Μαρία Νικολακοπούλου· οἱ σημειώσεις εἶναι τῆς σύνταξης).

Ὁ Ἐλαφοκυνηγός

τοῦ Νίκου Κολοβοῦ

Ὁ Ρόμπερτ Ντέ Νίρο καί ὁ Κρίστοφερ Γουῶλκεν στόν *Ἐλαφοκυνηγό*

Ὁ Ἐλαφοκυνηγός
(The Deer Hunter)
ΗΠΑ 1979

Σκηνοθεσία: Michael Cimino. *Παραγωγή:* Barry Spikings, Michael Deeley, Michael Cimino, John Peverall. *Βοηθοί Σκηνοθέτη:* Charles Okum, Mike Grille. *Σεν.:* Deric Washburn. *Ἰδέα:* Michael Cimino, Deric Washburn, Louis Garfinkle, Quinn K. Redeker. *Διεύθυνση Φωτογραφίας:* Vilmos Zsigmond. *Μοντάζ:* Peter Zinner. *Ντεκόρ:* (στίς ΗΠΑ) Dick Goddard, (στήν Ταϋλάνδη) Alan Hicks. *Σπέσιαλ Ἐφφέ:* Fred Cramer. *Βοηθός Σπέσιαλ Ἐφφέ:* Gary Ehnendorf, (στήν Ταϋλάνδη) Jay King. *Μουσική:* Stanley Lyers. *Βασικό Θέμα:* John Williams. *Κοστούμια:* Eric Seeling. *Εἰδικό Μακιγιάζ:* (στήν Ταϋλάνδη) Dick Smith, Daniel Striepeke. *Μακιγιάζ:* Del Acevedo, Ed Butterworth. *Μοντάζ ἦχου:* Teri E. Dorman, James Fritz. *Ἠχογρά-*

Ἡ ἀμερικάνικη παραγωγή στάθηκε μακριά ἀπ' τό θεματολογικό ὑλικό, πού ἀναφέρεται στόν πόλεμο τοῦ Βιετνάμ. *Τά πράσινα μπερέ* (1968), γυρισμένο ἀπ' τόν Τζών Γουαίην μέ βαθειά σημεῖα σωβινιστικοῦ πάθους, ρατσιστικῆς μανίας ὅσο κι ἐκφραστικῆς στειρότητας (παραπομπή στό μοντέλο τοῦ κλασσικοῦ γουέστερν), ἀποτελεῖ ἐξαίρεση. Μέ τό τέλος τοῦ πολέμου αὐτοῦ ἡ πρακτική διαφοροποιήθηκε. Γνωστή καί παραδειγματική ταινία ὁ *Γυρισμός* τοῦ Χάλ Ἄσμπυ, στήν ὁποία θά ἀναγνώριζε κανένας ἕνα στοιχεῖο εἰλικρίνειας στό ἐπίπεδο τῶν ἀνθρώπινων σχέσεων κι ἕνα μήνυμα ἀντιπολεμικό. Ὄχι ὅμως καί πάλι μιάν ἄμεση ἐμπλοκή στήν ἔννοια τοῦ πολέμου τοῦ Βιετνάμ. Τέλος σάν μιά ἀνεκτή ἀναφορά στό ἀποτέλεσμα τοῦ πολέμου αὐτοῦ πάνω στήν κοινωνική συμπεριφορά καί ἀναπροσαρμογή κάποιων ἀπόστρατων, μποροῦν νά κριθοῦν ταινίες σάν τούς *Ἐπισκέπτες* τοῦ Ἠλία Καζάν καί τόν *Ταξιτζῆ* τοῦ Μάρτιν Σκορτσέζε.

Ὁ ἐλαφοκυνηγός θά μποροῦσε νά ἐνταχθεῖ σέ μιά σειρά προϊόντων, πού ἡ παραγωγή τους βασίζεται σέ διπλό σχέδιο: τήν σκόπιμη ἀποδυνάμωση καί παραμόρφωση τῆς ἔννοιας τοῦ πολέμου στό Βιετνάμ (*«ἕνα ἀπ' τά πρῶτα φανερά ἤ ἀφανῆ θέματα ἀπ' τίς πρόσφατες αὐτές ταινίες γιά τό Βιετνάμ εἶναι ὅτι ἡ ἀμερικάνικη θέληση εἶναι ἀκόμη ἰσχυρή καί ζωτική, ἀκόμη κι ὕστερα ἀπ' τήν ἧττα στό Βιετνάμ»*, *Cineaste*, 3/1979 σελ. 5), καί τήν ἀναπαραγωγή τοῦ ἀμερικάνικου κινηματογραφικοῦ θεάματος (*«Ὅσο πίστευαν οἱ ἀμερικανοί, ὅτι εἶναι λιγότερο ἤ περισσότερο πιθανό νά κερδίσουν τόν πόλεμο τοῦ Βιετνάμ, ἀποτελοῦσε ἕνα εἶδος ταμποῦ. Ἀφότου χάθηκε καί πέρασε στόν κινηματογράφο, γίνεται αὐτό πού ἦταν κιόλας: θέαμα…»* Mireille Amiel, *Cinéma* 79 τ. 249 σελ. 50).

Ὁ πόλεμος

Ὁ πόλεμος σημειώνεται στήν ταινία τοῦ Τσιμίνο σέ τρία ἐπίπεδα: σάν πληροφορία, σάν πραγματικό γεγονός καί σάν μύθος.

Τρεῖς φίλοι στρατεύονται. Ἡ πληροφορία αὐτή κυκλοφορεῖ ἀπό στόμα σέ στόμα. Κρέμεται στόν περίγυρο τῶν προσώπων αὐτῶν σάν ἀπειλή. Περνᾶ μέσα ἀπό φευγαλέες κουβέντες κι εὐχές ἀποχαιρετισμοῦ: «πρόσεξε νά μή σέ σκοτώσουν», «σκότωσε μερικούς καί γιά μένα». Μέ σημεῖο ἀναφορᾶς τούς «βιετκόγκ», τόν πόλεμο, πού ἐξελίσσεται κάπου μακριά ἀπ' τήν Ἀμερική.

Στή διάρκεια τῆς γαμήλιας γιορτῆς στήν ὀθόνη περνᾶ ἡ γκροτέσκα φυσιογνωμία καί ὁ παράξενος τρόπος ἑνός πρασινοσκούφη.

Τό θέατρο τοῦ πολέμου καταδηλώνεται μέ σύντομες ἑνότητες: τήν καταστροφή ἑνός βιετναμέζικου χωριοῦ, τήν αἰχμαλωσία τῶν τριῶν ἡρώων, τήν ἄτακτη φυγή κι ἀποχώρηση τοῦ πληθυσμοῦ, τή νοσηλεία τοῦ ἑνός ἀπ' τούς τρεῖς στό στρατιωτικό νοσοκομεῖο, τούς τραυματίες καί τούς νεκρούς, τήν πτώση τῆς ὑποτιθέμενης Σαϊγκόν.

Τήν ἐπιστροφή τῶν τριῶν ἡρώων, τοῦ Μάικλ, πού φορᾶ συνέχεια τή στολή τοῦ πρασινοσκούφη, τήν ἀναπηρία τοῦ Στήβ, τήν ἀνεύρεση τοῦ Νίκυ στή Σαϊγκόν μαζί μέ τήν κατάρρευση τοῦ μετώπου, τό θάνατο καί τήν κηδεία του.

Ὁ πόλεμος γινόταν, ἔγινε, σημάνθηκε μέ συγκεκριμένες πληροφορίες σ' ὅλη τήν φιλμική διάρκεια ἀπ' τήν πρώτη ἑνότητα (στό ἐργοστάσιο) ὡς τήν τελευταία (στό γεῦμα τῆς παρηγοριᾶς).

Ὁ πόλεμος σάν γεγονός δέν ἀναπαριστάνεται. Οἱ σύντομες ἑνότητες, πού ἀναφέραμε κιόλας, ἐγγράφονται στήν ταινία γιά νά καταδηλωθεῖ ἄμεσα ἡ κτηνωδία τῶν βιετκόγκ μέσα ἀπ' τόν βάναυσο καί κακόηχο λόγο τους καί τήν σκληρή τους χειρονομία. Νά συκοφαντηθεῖ ἡ κατάσταση τους (ρωσική ρουλέτα, κερδοσκοπία μέ τή ζωή τῶν αἰχμαλώτων) καί σύγχρονα γιά νά συμπαραδηλωθεῖ ἡ στρατιωτι-

κή ὑπεροχή (στρατιωτικές μηχανές, προσωπικό πολυπληθές) καί ἡ ἀτομική ἱκανότητα γιά ἐπιβίωση (ἐντυπωσιακή ἀπόδραση τῶν αἰχμαλώτων) τῶν ἀμερικανῶν. Ὁ ἀμερικανικός στρατός, ἡ Ἀμερική, δέν εἶναι ἀκριβῶς στό νικημένο στρατόπεδο, ἀφοῦ τῆς περισσεύει μεγάλος δυναμισμός ἐπιβίωσης.

Ὁ πόλεμος σάν ἱστορία δέν ἐγγράφεται στήν ταινία. Γεννᾶ μόνο ἀόριστα ἐρωτηματικά στή συνείδηση ὁρισμένων ἀτόμων: «Τί γυρεύουμε μεῖς σ' αὐτή τή ζούγκλα;» (κυριολεκτικός καί μεταφορικός λόγος). Προκαλεῖ ἀκόμη μιά ἀντίληψη, ὅτι διεξάγεται «σάν ὑπηρεσία στήν πατρίδα». Ἀφήνει κάποια ἀποτυπώματα στήν ψυχολογία τῶν συγγενῶν καί φίλων ἀπ' τά θύματα. Ἀπό κεῖ καί πέρα ὅμως δέν σχολιάζεται. Εἶναι δοσμένος. Δέν ἔχει, οὔτε χρειάζεται αἰτιολογία. Στερεῖται θαρρεῖς ἀπό ἱστορική καί πολιτική ἀξία. Δέν ἀποτελεῖ ἱστορία, ἀλλά μιά μυθολογική παράμετρο τῆς ταινίας καί μιά δραματουργική της προϋπόθεση. Μ' αὐτό τό τρόπο ὅμως ἀποσιωπᾶται ἤ ἀπωθεῖται ἡ ἰδεολογία τοῦ πολέμου αὐτοῦ, γιά νά ἀποτελέσει ἡ παράλειψη αὐτή διέξοδο καί ὄχημα τῆς ἰδεολογίας τοῦ σκηνοθέτη καί σεναρίστα. (Ἡ πληροφορία γιά τήν προεργασία τοῦ Μάικλ Τσιμίνο σάν σεναριογράφου στά θρίλλερ *Magnum Force* (1973) καί σκηνοθέτη στό *Thunderbolt and Lightfoot* (1974) μέ πρωταγωνιστή τόν Κλίντ Ἴστγουντ εἶναι ἐνδιαφέρουσα καί προσδιοριστική).

Ὁ κοινωνικός χῶρος, πού διαγράφεται ἀτελέστατα στήν ταινία, εἶναι μιά ἐπαρχιακή βιομηχανική πόλη. Οἱ στρατεύσιμοι εἶναι ἐργάτες μιᾶς μεταλλουργίας. «Προλετάριοι» χωρίς εἰδική συνείδηση τῆς θέσης τους, οὔτε ἠθικό ἤ ἰδεολογικό προβληματισμό. Ἡ κοινωνική ὁμάδα, πού προέρχονται, συγκροτεῖται ἀπό Ρώσους μετανάστες, Λιθουανούς ἤ ἄλλους φερμένους στήν Ἀμερική. Ὄχι ἐξαμερικανισμένους κι ἀφομοιωμένους ὁλοκληρωτικά. Ἡ διασταλτική αὐτή σημασία λειτουργεῖ συμπαραδηλωτικά γιατί τό στοιχεῖο τοῦ κοινωνικοῦ προσδιορισμοῦ τονίζεται ἐμφατικά. Ἡ ὀρθόδοξη ρωσική ἐκκλησία, πού εἶναι τό κέντρο τῆς γειτονιᾶς καί τῆς ἐπίσημης κοινωνικῆς ζωῆς τῆς ὁμάδας. Ἡ μακρόχρονη ἑνότητα τοῦ γάμου, στήν ὁποία σημαίνεται τό στοιχεῖο αὐτό μέσα ἀπ' τό ρωσικό φολκλόρ (τραγούδι, μουσική, καί χορό, συνήθειες τῆς γαμήλιας τελετῆς). Γιατί εἶναι ἐργαζόμενοι, γιατί εἶναι μετανάστες, γιατί εἶναι Ρῶσοι οἱ πολεμιστές πού πᾶνε κι ἔρχονται ἀπ' τό Βιετνάμ. Ρῶσοι καί ρωσική ρουλέτα.

Στό σημεῖο αὐτό εἶναι ἀναγκαία μιά παρένθεση σχετική μέ τή σύμπλεξη τῶν δυό παραπάνω σημείων. Ἡ ρωσική ρουλέτα σάν σεναριακό εὕρημα λειτουργεῖ σέ δυό ἐπίπεδα, ἐμπρόθετα νομίζω: στό πρῶτο (τῆς ἔκφρασης) γιά νά ἐνταθεῖ ἡ ἐκκρεμότητα τῆς ἀφήγησης (τό σασπένς), γιά νά παραχθεῖ τό θέαμα. Στό δεύτερο (τῆς ἰδεολογίας) γιά νά διαμορφωθεῖ ἡ ἔννοια, ὅτι ἡ ρωσική ρουλέτα διαδόθηκε σάν δολοφονικό παιχνίδι ἀπ' τούς «βιετκόγκ», ἔχει ρώσικη καταγωγή, ἐξαχρίωσε τά ἤθη πολεμιστῶν καί ἀμάχων στό Βιετνάμ, καταστρέφει τή ζωή τοῦ Νίκυ. Ἀπ' τή στιγμή πού εἶναι ὁλότελα ἀνακριβές στό ἱστορικό ἐπίπεδο τό γεγονός αὐτό, λειτουργεῖ σέ συσχετισμό μέ τήν ἔννοια ρῶσοι μετανάστες, σάν αὐθαίρετη μεταφορά τῆς σοβιετικῆς παρουσίας στόν πόλεμο τοῦ Βιετνάμ.

Ὁ πόλεμος στό Βιετνάμ δέν διεξάχθηκε ἀπό μιά ἰμπεριαλιστική δύναμη μέ σκοπό τήν διαιώνιση τῆς καταδυνάστευσης ἑνός λαοῦ, ἀλλά ἀπό ἁπλούς ἀνθρώπους. Ἐργάτες, πού ἄφησαν μάνες καί γυναῖκες πίσω. Ρώσους ἀκόμη καί λογῆς εὐρωπαίους τῆς μετανάστευσης καί τῆς διασπορᾶς. Φοβισμένους, ἀλλά κι αὐθόρμητους. Μέ ἀπροσδιόριστη ἤ κοιμισμένη πολιτική συνείδηση. Ἔκθετους στούς μηχανισμούς ἑνός μοιραίου δράματος. Θύματα, πού ἄφησαν στό μεσοδιάστημα τήν ἀθωότητα καί ξαναγυρίζουν βιαστικά σ' αὐτήν μετά τήν καταιγίδα. Οἱ εἰκόνες ἀπ' τό ἄγριο δάσος, ἡ χορωδιακή μουσική πού ἐπιχειρεῖ νά σημάνει τό μεταφυσικό της μεγαλεῖο. Ἡ καταφυγή τοῦ Μάικλ σ' αὐτή τήν παρθένα φύση κι ὁ ἐξαγνισμός του μέσα ἀπ' αὐτήν, τή φιλική ἀφοσίωση καί τόν ἔρωτα.

Ὁ Μάικλ Τσιμίνο εἶπε ὅτι σκοπός του δέν ἦταν νά φτιάξει ἕνα «φίλμ γιά τό Βιετνάμ» ἤ «ἕνα πολιτικό φίλμ», ἀλλά νά φτιάξει ἕνα φίλμ γιά κάποιους ἀνθρώπους (μεσοαμερικανοί ἐργάτες χάλυβα σέ μιά σλοβάκικη κοινότητα). *«Ὅπως οἱ πιό πολλοί συνηθισμένοι ἄνθρωποι, μποροῦν νά κάνουν ἐξαίρεση μπροστά σέ κρίσιμες στιγμές. Ἔτσι ὁ πόλεμος εἶναι ἁπλά τό μέσο γιά τήν δοκιμασία τοῦ θάρρους καί τῆς δύναμης θέλησής τους. Αὐτό ὅμως μποροῦσε νά ἔχει συμβεῖ στόν Ἐμφύλιο καί σ' ὁποιονδήποτε Πόλεμο»* (στό *Cineaste*, 3/1979 σ. 9).

Τό θέαμα

Ὁ Μάικλ Τσιμίνο ἐπιλέγει μιά γραφή πού χρωματίζεται μ' αὐτό τό ἠθικό στοιχεῖο τῆς ἀθωότητας. Ὁ χῶρος τῆς δουλειᾶς ἀπεικονίζεται γραφικά στό εἰκαστικό ἐπίπεδο καί πλαστογραφεῖται στό κοινωνιολογικό ἐπίπεδο. Ἀποτελεῖ πηγή εἰκαστικῆς ὁμορφιᾶς καί ψυχικῆς ἀγαλλίασης. Οἱ ἄνθρωποι παίζουν μπροστά στό φακό (πολλές λήψεις μέ τηλεφακό) ἀβίαστα κι αὐτοσχεδιαστικά τόν καθημερινό τους ἑαυτό. Ἡ φτωχογειτονιά, τά μικροκοινωνικά γεγονότα, ἡ ξέχειλη ζωϊκότητα κι ὁ ἀνέμελος πρωτογονισμός τῶν γλεντιῶν. Ἡ ἐξαντλητική κι ἄσκοπη τάχα ἐγγραφή τους στό φίλμ μέσα ἀπό μακρόχρονα πλάνα συνόλου ἤ σύντομα πλάνα μέ λεπτομέρειες. Οἱ χαμηλές χρωματικές τονικότητες. Ὁ διάλογος πού δημιουργεῖ τήν ἀντίληψη τῆς αὐθεντικότητας μέ τήν συχνή προσφυγή του στήν ἀργκό. Πρόσωπα συνηθισμένα κι ἀντιηρωϊκά. Ἀκόμη κι ὁ Ρόμπερτ ντέ Νίρο ἐξαναγκάζεται σέ αὐτοσυγκράτηση κι ἐξομοίωσή του μέ τήν ἐλάσσονα ἀτμόσφαιρα τοῦ φιλμικοῦ κοινωνικοῦ χώρου.

Ὅλη ἡ πρακτική τῆς ἔγκυρης δῆθεν μαρτυρίας κι ἀναπαράστασης τοῦ πραγματικοῦ, πού ἀντιστρατεύεται τήν παραδοσιακή μυθοπλασία καί τήν ἀντίληψη τῆς κατασκευῆς. (Σ' αὐτές τίς γενικές ἔννοιες μπορεῖ νά ἐπισημάνει κανένας μιά καινούρια διαδικασία δουλειᾶς στό Χόλλυγουντ). Πού διακόπτεται ἀναγκαστικά μέ τίς ἑνότητες ἀπ' τίς εἰκόνες τοῦ πολέμου, τῆς αἰχμαλωσίας καί τῆς ἀπόδρασης. Γιά νά ξαναβρεῖ στή συνέχεια τήν ἴδια σχεδόν ποιότητα γραφῆς κι ἔκφρασης ὡς τό τέλος. Ἡ διακοπή χαρακτηρίζεται ἀπό μιά βιαιότητα καί φορτίζεται μ' ἕνα στοιχεῖο ἐκκρεμότητας (σασπένς). Σύντομα πλάνα. Ἔντονοι θόρυβοι. Σχεδιασμένη ἀναμονή τοῦ θεατῆ γιά τήν ἐξέλιξη. Μερικές βιαστικές, ὅσο κι ἀσαφεῖς, πληροφορίες, καί σύγχρονα ἕνα ἄτονο ψυχολογικό

φηση Ἤχου: Darin Knight. *Συγχρονισμός Ἤχου:* Richard Portman, Aaron Rochin, William McCaughey, Frank Reale. *Ἐπίβλεψη Μοντάζ τῶν Σπέσιαλ Ἐφφέ:* James J. Klinger. *Σύμβουλος Ντόλμπυ:* Steve Katz. *Στρατιωτικός σύμβουλος:* Richard Dioguardi – *Σύμβουλος γιά τό Βιετνάμ:* Eleanor Dawson. *Βοηθοί παραγωγῆς:* (στήν Ταϋλάνδη) Mike Flynn, Patrick Gauvain, Barry Batler. *Ντουμπλάζ:* Max Balchowsky, Jerry Brutsche, Howard Curtis, Ted Duncan, Bob Harris, Troy Melton, Jack Verbois, Chuck Waters. *Ἐρμηνεία:* Robert De Niro (Μάικλ Βρόνσκυ), John Cazale (Στάν, «Στός»), John Savage (Στῆβεν), Christopher Walken (Νικάνωρ Τσεβοτάρεβιτς ἤ Νίκ), Meryl Streep (Λίντα), George Dzundza (Τζών), Chuck Aspegren (Ἄξελ), Shirley Stoler (μητέρα τοῦ Στῆβεν), Rutyana Alda (Ἀντζελα), Pierre Segui (Τζούλιεν), Mady Kaplan (Ἀρραβωνιαστικιά τοῦ Ἄξελ), Amy Wright (Παράνυμφος), Mary Ann Haenel (φίλη τοῦ Στάν), Richard Kuss (πατέρας τῆς Λίντα), Joe Grifasi (διευθυντής ὀρχήστρας), Christopher Colombi Jr. (Παράνυμφος) *Παραγωγή:* EMI Films. *Διανομή:* Σπέντζος. *Διάρκεια: 182'*

σόκ, που προορίζεται νά ἐνισχύσει τήν πιστότητα τῆς μαρτυρίας καί τῆς ἀφήγησης, κι ὄχι βέβαια νά ὑποχρεώσει τό θεατή σέ μιά «ἀπομάκρυνση» καί μιά κριτική συνακόλουθα στάση.

Τό ἀποτέλεσμα ὅμως εἶναι διάφορο. Ἡ ἀφήγηση, ἰδιαίτερα μετά τίς σκηνές τῆς ἀπόδρασης, προωθεῖται ἐπεισοδιακά. Ἡ ἐξέλιξη τῆς μυθοπλασίας χάνει κι αὐτήν ἀκόμη τήν ἐπίφαση τῆς αὐθεντικότητας. Βασικός λόγος: Ἡ σεναριακή ἀντιμετώπιση τοῦ «ἐλαφοκυνηγοῦ» Μάικλ, πού ὀφείλει νά ἐξαγνισθεῖ καί νά καταδείξει τήν ἐξαιρετική του δυνατότητα γιά ἐπιβίωση. Μέσα ἀπ' τήν ἐπαφή του μέ τή φύση, τόν ἐρωτικό του πόθο καί τήν ἀναζήτηση τῶν χαμένων φίλων. Ἔτσι στό πρῶτο του ἐλαφοκυνήγι, μετά τήν ἐπιστροφή του ἀπ' τόν πόλεμο, ἀποδείχνεται ἄστοχος καί διστακτικός στό θήραμα. Τό ἴδιο συμβαίνει στή σχέση του μέ τήν Λίντα. Ἐνῶ ἐντελῶς ξαφνικά, φτάνει στήν φλεγόμενη ὑποτίθεται Σαϊγκόν γιά νά βρεῖ τόν Νίκυ. «Ὑποτίθεται» γιατί οὔτε οἱ σκηνές τοῦ συστρεφόμενου πλήθους, οὔτε μερικές φωτιές ἀναμένες ἐδῶ κι ἐκεῖ, οὔτε οἱ σκηνές μπροστά στήν ἀμερικάνικη πρεσβεία, οὔτε οἱ θόρυβοι ἀπό βόμβες, πιστοποιοῦν τήν ταυτότητα αὐτοῦ τοῦ χώρου. Ἐνῶ ἐνισχύουν σημαντικά τήν διαδικασία τῆς παραγωγῆς τοῦ θεάματος. Πολύ λιγότερο βέβαια ἡ λέσχη «ρωσικῆς ρουλέτας». Ἡ μοναδική εὐθύνη πού διαγράφεται μέσα ἀπ' τήν συμπεριφορά τοῦ Μάικλ, δέν προέρχεται ἀπό αἴσθημα ἐνοχῆς γιά τήν συμμετοχή του στόν πόλεμο, ἀλλά ἀπό ἀνησυχία γιά τήν ἐπάνοδο τῶν φίλων στήν ἑστία τους. Τελικά αὐτή ἡ διαδικασία ὁλοκληρώνεται στό γεῦμα τῆς παρηγοριᾶς, ὕστερα ἀπ' τήν ταφή τοῦ Νίκυ. Ὅλοι πίνουν στήν «μνήμη τοῦ Νίκυ», ἀφοῦ σιγοτραγουδήσουν τό «Ὁ Θεός εὐλογεῖ τήν Ἀμερική». Λυπημένοι, ἀλλά κι ἥσυχοι. Ἡ ζωή θά ξαναπάρει τό δρόμο της. Τίποτε δέν ἔχει ἀλλάξει οὐσιαστικά.

Ὁ Μάικλ Τσιμίνο μικραίνει καί περιορίζει τήν ἔννοια τοῦ πολέμου μέσα στό πλαίσιο μιᾶς ἐπεισοδιακῆς ἀνθρώπινης κατάστασης. Τήν ἐντοπίζει στά στοιχεῖα ἑνός ἁπλουστευμένου, μονοτονικοῦ καί γραμμικοῦ ἀνθρώπινου μικροδράματος. Μέ σκοπό νά κερδίσει (στήν κυριολεξία) τήν συμπάθεια καί τήν ταύτιση τοῦ θεατῆ. Νά τόν ἀπομονώσει καί τόν ἴδιο ἀπ' τό ἱστορικό κι ἰδεολογικό ὑλικό, πού συσσωρεύθηκε ἐνδεχόμενα στή συνείδησή του. Νά τονώσει τήν συναίσθηση τῆς ἀθωότητας καί νά ἐπαναβεβαιώσει τήν ἀνάγκη καί τή δυνατότητα τῆς νομιμότητας. (*«Ἡ θρησκεία τοῦ θεάματος στηρίζεται στίς ἔννοιες τῆς ἀθωότητας καί τῆς ἀναγκαιότητας, ἀλλά καί στήν ἔννοια τῆς νομιμότητας»* Christian Zimmer, *Cinema et Politique*, σελ. 20, ἐκδ. Seghers, ἑλληνική μετάφραση στόν *Ἐξάντα*)

Ἡ μυθοπλασία καί ἡ σημαντική τῆς ταινίας τοῦ Τσιμίνο ἀκολουθεῖ ἔτσι τή λειτουργία τῶν νόμων τοῦ θεάματος, τῆς ἀνανέωσης καί τῆς ἀναπαραγωγῆς του.

Ὁ Ρόμπερτ Ντέ Νίρο, ὁ Τζών Σάβετζ καί ἡ Ρουτιάνα Ἄλντα στόν *Ἐλαφοκυνηγό*

Περιπλάνηση

Πορεία ἔξω ἀπό τόν χάρτη

Ἡ *Περιπλάνηση* ὑπῆρξε μιά ἀπό τίς λίγες εὐχάριστες ἐκπλήξεις τοῦ τελευταίου Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Ταινία ἰδιαίτερα ἰδιόμορφη καί ἐξαιρετικά ἐνδιαφέρουσα παρά τίς ἀτέλειές της καί μάλιστα, κάποτε, λόγω ἀκριβῶς τῶν ἀδυναμιῶν της, ἐπιχειρεῖ νά χαράξει ἕνα δρόμο διαφορετικό τόσο ἀπό ἐκεῖνον τοῦ «ἀγγελοπουλισμοῦ», φαντάσματος πού στοιχειώνει τό σύγχρονό μας κινηματογράφο, ὅσο καί ἀπό ἐκεῖνον τῆς λαϊκίστικης τάσης, πού ξεκόβοντας μέ τίς πρωτοπορεῖες προσπαθεῖ νά ξαναβρεῖ τή θέση της στίς προτιμήσεις τοῦ κοινοῦ. Ταινία λοιπόν μακριά ἀπό τά κύρια αἰσθητικά καί ἰδεολογικά ρεύματα τοῦ «Νέου Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου», ἀλλά παράλληλα κι ἀπό τούς κάθε λογῆς φθαρμένους μοντερνισμούς (1), ἡ *Περιπλάνηση* τοῦ πρωτοεμφανιζόμενου Χριστόφορου Χριστοφῆ κινδυνεύει νά μείνει στό περιθώριο ἤ, τό πολύ–πολύ, νά ὑμνηθεῖ ἐπίσης περιθωριακά (βλέπε τό ἐνθουσιῶδες κείμενο τοῦ Βασίλη Ραφαηλίδη). Δέν ἰσχυριζόμαστε βέβαια ὅτι τό κείμενό μας λύνει ὅλα τά προβλήματα γιά τή σωστή τοποθέτηση τῆς ταινίας. Μᾶλλον συνεχίζει τήν ὁποια συζήτηση, πού ἄρχισε μέ τή προβολή της, ἐπιμένοντας ἰδιαίτερα στά σημεῖα μέ τό μεγαλύτερο ἐνδιαφέρον. Κι αὐτό εἶναι τό λιγότερο πού μπορεῖ νά κάνει κανείς σέ τέτοιες περιπτώσεις.

Ἡ ἀνάγνωση ἀρχίζει ὅπως εἶναι φυσικό, ἀπό τό *παραπέμπον*. Ἄλλωστε, ἡ δημοσιογραφική παρουσίαση σύμφωνα μέ τήν πάγια τακτική της, ἔχει φροντίσει νά μᾶς ἐφοδιάσει πρίν ἀπό τήν προβολή μέ τίς ἀναγκαῖες παραπομπές. Ἡ ταινία, μᾶς εἶπαν, ἀναφέρεται στόν ξεριζωμένο ἑλληνισμό τῆς διασποράς (Αἴγυπτος καί Πόντος, Τασκένδη, Γερμανία καί Ἀμερική). Κι ἀλήθεια, ἡ ταινία αὐλακώνεται ἀπό ἕνα πυκνό δίχτυ ἀναφορῶν σ' αὐτόν τόν Ἑλληνικό Κόσμο ἔξω ἀπό τήν Ἑλλάδα, ἀπό τό Μεγαλέξανδρο μέχρι σήμερα. Ὅμως, τήν ἴδια στιγμή, διαπιστώνουμε πώς τό πλέγμα αὐτό δέν εἶναι σέ θέση νά παίξει ρόλο παραπέμποντος, δηλαδή σταθεροῦ ἐξωφιλμικοῦ χώρου ἀναφορᾶς πού νά στηρίζει τά νοήματα τῆς ταινίας. Ἀνάμεσα στίς διάφορες ἀφηγήσεις τῶν «ξεριζωμένων» χαρακτήρων τῆς ταινίας, ἀνάμεσα στίς παραπομπές σέ πρόσωπα καί γεγονότα, παρεμβάλονται «χάσματα», δηλαδή ἀποσπάσματα μή–παραπεμπτικοῦ λόγου (περιπλανήσεις σέ «περίεργους» χώρους, «ποιητικές» στιγμές). Ἔτσι οἱ ἀναφορές θρυμματίζονται σ' ἕνα σύνολο ἀπό προσωπικές (δηλ. συγκεκριμένες καί ὄχι γενικές) περιπτώσεις, διατηρώντας ἀνέπαφο καί φανερό τόν ἀναφορικό τους ρόλο μέσα στήν ταινία. Καί μέσα ἀπό τίς ἀναφορές αὐτές ἡ ταινία «ἀνοίγει» τή νοηματική καί συμβολική της λειτουργία (ἀπελευθερώνοντάς την ἀπό τά δεσμά τοῦ παραπέμποντος) πρός τόν ἀπέραντο ἱστορικό χῶρο.

Ἡ πρωτογενής λοιπόν σχέση τοῦ θεατῆ μ' αὐτό ἐδῶ τό θέαμα, σχέση βασισμένη σύμφωνα μ' ὅσα ξέρουμε στόν παραπεμπτικό του μηχανισμό, παρουσιάζεται βαθύτατα διαταραγμένη. Ὁ θεατής δέν μπορεῖ νά «βιώσει» ἀνενόχλητος τό θέαμα, ἀρχίζει νά νοιώθει ὅτι ἡ ταινία δέν τοῦ μιλᾶ *γιά* τόν ἑλληνισμό τῆς διασποράς, μᾶλλον προσπαθεῖ νά τοῦ ψιθυρίσει κάτι *μέ* τόν ἑλληνισμό τῆς διασποράς (δηλ. χρησιμοποιώντας κατάλληλα τό πλέγμα τῶν ἀναφορῶν της). Ἀπ' αὐτό τό σημεῖο ἀρχίζει γιά τόν θεατῆ αὐτόν ἡ πραγματική ἀνάγνωση τῆς *Περιπλάνησης*.

Τό ἑπόμενο μεγάλο πρόβλημα εἶναι ἐκεῖνο τοῦ *ὑποκείμενου*. Ποιός εἶναι αὐτός πού περιπλανιέται στήν ταινία προσκαλώντας τόν θεατή νά τόν ἀκολουθήσει; Μέ ποιοῦ τά μάτια πρέπει νά ταυτίσω τά δικά μου γιά νά δῶ σωστά τίς αὐτόνομες σεκάνς πού ἀποτελοῦν τό σκελετό τῆς ταινίας; Ἡ ἀπάντηση δέν εἶναι εὔκολη γιατί ὑπάρχουν τουλάχιστον 4 δραματουργικοί ἄξονες μέ ἰσάριθμα ὑποκείμενα: ὁ ποιητής πού χάθηκε, τό παιδί, ὁ δικηγόρος πού ψάχνει, ὁ ἴδιος ὁ δημιουργός τῆς ταινίας. Ἀλλά τά νήματα αὐτά εἶναι πάντοτε μπερδεμένα καθώς δέν τηροῦνται οἱ ἀντίστοιχοι κανόνες τοῦ κινηματογραφικοῦ Θεάματος (π.χ. σάν-κόντρ-σάν, ρακόρ) πού Σεκαθαρίζουν τό ποιός βλέπει ποιόν. Ἔτσι, ἀκόμα κι ὅταν ξέρω ποιός μιλᾶ σέ μιά στιγμή, ἀγνοῶ τόν παραλήπτη τοῦ μηνύματος, δηλ. δέν μπορῶ νά ἀποκρυπτογραφήσω τίς σεκάνς βασισμένος στό ὑποκείμενό τους.

Χάνεται λοιπόν καί ἡ δεύτερη γνωστή πρόσβαση τοῦ θεατῆ στήν ταινία, αὐτή πού περνᾶ ἀπό τό (σίγουρο) βλέμμα τοῦ ὑποκειμένου της. Ἀξίζει στό σημεῖο αὐτό νά παρατηρήσουμε ὅτι, ἄν μέ τό χειρισμό τοῦ παραπέμποντος ὁ Χριστοφῆς ξεκόβει μέ τόν κλασσικό μηχανισμό παραγωγῆς τοῦ νοήματος στόν κινηματογράφο, μέ τό χειρισμό τοῦ ὑποκειμένου ξεφεύγει κι ἀπό ἕνα μοντερνισμό, σύμφωνα μέ τόν ὁποῖον ἡ θρυμματισμένη ἀφήγηση ἀποκτᾶ νόημα ἰδωμένη μέ τά μάτια τοῦ ἑνός καί μοναδικοῦ ὑποκειμένου της, πού ταυτίζεται βέβαια μέ τόν δημιουργό της. Ἀκόμα περισσότερο: τά διάφορα ὑποκείμενα τῆς *Περιπλάνησης* μπορεῖ νά χάνουν τή δραματική τους ὑπόσταση, ὅμως διατηροῦν (καί

μάλιστα αὐξημένο) τό συμβολικό τους χαρακτήρα σάν μοχλοί γιά τήν κίνηση τοῦ θεάματος, σάν ἄξονες γιά τή δόμηση τοῦ σημαίνοντος σκελετοῦ του (2).

Ἐρχόμαστε ἔτσι κατευθείαν στό πρόβλημα τοῦ *σημαίνοντος*. Εἶναι ἀλήθεια πώς σ' αὐτό τό ἐπίπεδο ὁ θεατής μπορεῖ ἐπιτέλους νά βρεῖ ὁρισμένα σημεῖα γιά ν' «ἀγκιστρωθεῖ» στό ἰδιόμορφο αὐτό θέαμα πού ξετυλίγεται μπροστά στά μάτια του. Ἡ θαυμάσια δουλειά στή φωτογραφία, τή μουσική, τή σκηνογραφία, ἡ ἐπιμέλεια στή σύνθεση τοῦ πλάνου εἶναι μερικά ἀπό τά πιό προφανῆ τέτοια σημεῖα. Ὅμως ἡ ἀπόλαυση ἡ βασισμένη σ' αὐτή τή (μερική) σχέση θεατῆ–θεάματος δέν μπορεῖ ποτέ νά ὁλοκληρωθεῖ. Ὁ θεατής θά μείνει στόν ἁπλό θαυμασμό ὁρισμένων εἰκόνων καί ἤχων, δίχως νά καταφέρει νά πλάσει μ' αὐτόν τόν τρόπο ἕνα ὁμοίωμα ἀνάγνωσης (ὅπως δηλαδή συμβαίνει σέ κάποια ἄλλη παραλλαγή τοῦ μοντερνισμοῦ, πού βασίζεται στό φετιγισμό τῶν ὡραίων πλάνων). Κι αὐτό δέν συμβαίνει ἁπλᾶ καί μόνο ἐπειδή λείπει τό ἀπαραίτητο

στοιχειῶδες ὑπόβαθρο γιά μιά τέτοια «αἰσθητική» προσέγγιση τῆς ταινίας (προβλήματα παραπέμποντος–ὑποκειμένου σύμφωνα μέ τά προηγούμενα).

Τό κυριώτερο φράγμα, πού ἡ δουλειά τοῦ Χριστοφῆ ὑψώνει ἀπέναντι στόν κίνδυνο τοῦ φετιχισμοῦ της, βρίσκεται στήν ἴδια τή λειτουργία τοῦ σημαίνοντος μηχανισμοῦ της. Καί πρῶτα–πρῶτα στό αἰσθητικό «ἀλαλούμ», πού βασιλεύει στήν *Περιπλάνηση*. Φαίνεται σάν τό θρυμμάτισμα τῶν ἀναφορῶν της (πού γεννᾶ τήν πολλαπλότητα τῶν περιπτώσεων πού ἐγγράφονται στήν ταινία), σέ συνδυασμό μέ διακλάδωση δραματουργικῶν ἀξόνων καί ὑποκειμενικῶν ὅλεμμάτων (πού δημιουργεῖ μιά βάση τύπου «μωσαϊκῶν» γιά τό χτίσιμο τῆς ταινίας) νά ἐπιτρέπουν τή διοχέτευση στή σκηνή τῶν πιό ἑτερόκλιτων ἀντικειμένων, προσώπων, στύλ καί πρακτικῶν. Βρίσκουμε λοιπόν καί ἀναγνωρίζουμε στιγμές αἰσθητικῆς τελειότητας ἀλλά καί κίτς, κομμάτια μέ γνήσια ποίηση ἀλλά καί μέ ἀμπελοφιλοσοφία, δουλειά πάνω στό συμβολικό ἀλλά καί ἐρωτοτροπία μέ τό πολιτικό, καθώς καί ἀποσπασματικές ἐγγραφές πού παραπέμπουν ἄμεσα σέ διάφορα κλασσικά εἴδη (π.χ. ἀστυνομικό) ἀλλά καί μοντέρνες τάσεις, ὡς κι αὐτό τό «ρετρό». Ἐδῶ σίγουρα βρίσκει τήν ἐξήγησή του κι αὐτό πού εἴχαμε γράψει στήν ἀρχή γιά τίς ἀτέλειες τῆς ταινίας: ἐγγράφονται κι αὐτές τελικά στό ἑτερογενές σῶμα πού ἐκτίθεται στόν θεατή, δίχως αὐτός (λόγω ἀκριβῶς τῆς ἑτερογένειας) νά μπορεῖ νά «βυθιστεῖ» μέσα του γιά νά ἀπολαύσει τήν ὁμορφιά του (κάτι πού π.χ. συμβαίνει μέ τή δουλειά τοῦ Ρεντζῆ). Πρέπει ὅμως νά σταθοῦμε καί σέ μερικά σημαίνοντα πού ἡ ἐγγραφή τους ἀποφεύγεται μεθοδικά, τή στιγμή μάλιστα πού πρόκειται γιά στοιχεῖα ἀποφασιστικά γιά τήν κατανόηση τῆς ἀντίστοιχης σεκάνς. Ἡ κοινωνική ἀναταραχή στήν Αἴγυπτο καί τό σπίτι πάνω στίς γραμμές τοῦ τραίνου εἶναι δυό χαρακτηριστικά παραδείγματα. Βλέπουμε τούς ἥρωες νά βλέπουν κάτι ἤ τούς ἀκοῦμε νά τό διηγοῦνται, νά τό περιγράφουν παραστατικά (σάν νά τό βλέπουν), ποθοῦμε νά τό δοῦμε κι ἐμεῖς (σύμφωνα μέ τό γνωστό πιά παιχνίδι τοῦ θεάματος), κι ὅμως ποτέ δέν τό βλέπουμε. Γιά μιά ἀκόμα φορά (θυμίζουμε: τό ἄνοιγμα τοῦ παραπέμποντος στήν ἱστορία, τό διάλογο τῶν προσώπων μέ κάποιο ἀνεξακρίβωτο ὑποκείμενο) ἡ ταινία στρέφεται στόν «ἐκτός πεδίου» χῶρο της γιά νά πλάσει τά νοήματά της (βλέπε ἀκόμα τή μεταφορική χρήση τῶν ἀνοιγμάτων–πόρτες, παράθυρα, χαλάσματα — ἀλλά καί τῶν ἀφηγήσεων) (3).

Μπορεῖ ἄραγε νά στηριχθεῖ ἐδῶ ἕνας συγκροτημένος «ἱστορικός» λόγος γιά τήν ἑλληνικότητα, τόν ἑλληνισμό τῆς διασποράς καί τήν ἑλληνική ἱστορία (ὅπως καταλήγει ὁ Β. Ραφαηλίδης στό ὁπωσδήποτε ἐμπνευσμένο κείμενό του); Φοβόμαστε πώς κάτι τέτοιο θά τραβοῦσε τή συζήτηση μακριά ἀπό τά πραγματικά ἐνδιαφέροντα γνωρίσματα τῆς δουλειᾶς τοῦ Χριστοφῆ. Αὐτό ἄλλωστε δείχνει καί ἡ σαφής μεταφορική δομή τοῦ «ἱστορικοῦ» λόγου πού προτείνεται, ἡ βασισμένη στήν ἀναλογία τοῦ ἐντός καί ἐκτός πεδίου χώρου μέ τόν ἑλλαδικό καί ἔξω–ἑλλαδικό ἑλληνισμό. Δέν εἶναι περίεργο πού ἕνας τέτοιος λόγος ὁδηγεῖ τελικά στίς γνωστές πιά διαπιστώσεις γιά τό ρόλο τοῦ «ξένου παράγοντα» κ.λπ., δηλαδή ἀποδεικνύεται οὐσιαστικά μή–ἱστορικός.

Ἀλλά ἐπίσης λανθασμένη, κατά τή γνώμη μας, εἶναι ἡ ἄποψη πού θέλει τήν *Περιπλάνηση* νά μήν ἔχει καμιά σχέση μέ τό «φροϋδισμό», δηλαδή μέ τήν ψυχανάλυση. Φυσικά ἡ ψυχανάλυση δέν πρέπει νά ταυτιστεῖ μέ τόν ψυχολογισμό, πού προϋποθέτει τό ἕνα καί παντοδύναμο ὑποκείμενο ἔστω καί μέ τό ἀτομικό του «ὑποσυνείδητο»: μ' αὐτή τήν ἀντίληψη πραγματικά ἡ ταινία δέν ἔχει σχέση. Ἡ ἀλήθεια εἶναι ὅτι στίς δαιδαλώδεις κινήσεις τοῦ ἀφηγηματικοῦ μηχανισμοῦ της, στή δουλειά της μέ τό φανταστικό, σ' αὐτή τή φιγούρα τοῦ μικροῦ–παιδιοῦ εἰδώλου τοῦ δημιουργοῦ, στόν περιορισμό τῆς παντοδυναμίας τοῦ ὑποκειμένου καί σέ πολλά ἄλλα σημεῖα ἀναγνωρίζουμε τίς σαφεῖς σχέσεις τῆς δομῆς τῆς ταινίας μέ τά διδάγματα τῆς φροϋδικῆς ψυχανάλυσης, ἔτσι ὅπως μᾶς τά ἐξήγησε ἡ σύγχρονη τάση ἐπιστροφῆς στόν Φρόυντ κι ὀρθῆς ἀνάγνωσης τοῦ φροϋδικοῦ ἔργου (4).

Πρέπει νά προφυλάξουμε τήν ταινία τοῦ Χριστοφῆ ὄχι μόνο ἀπό τή λησμονιά καί τήν ἀπώθηση, πού εἶναι καί ὁ πιό πιθανός κίνδυνος, μέ δεδομένα τά ἰδεολογικά ρεύματα πού ἔκαναν ἐντυπωσιακή ἐμφάνιση μετά τό τελευταῖο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Πρέπει νά ἐμποδίσουμε ἀκόμα τό τύλιγμά της μ' ἕνα ὑπέρτατο σημαινόμενο, ἕνα μύθο (π.χ. ταινία πάνω στή «διασπορά») πού θά χρησιμεύει σάν ἐτικέττα καί μαζί σάν ἐργαλεῖο ψευτο–ἀνάγνωσης, ὅταν ὅλα τ' ἄλλα — ὅπως δείξαμε — ἔχουν ἀχρηστευτεῖ. Τά πρόσωπα τῆς *Περιπλάνησης* ἔρχονται ὅέβαια ἀπό μακρινούς τόπους κι ἀπευθύνονται σέ ἄγνωστους συνομιλητές στραμμένα σέ μυστηριώδεις χρόνους. Ὅμως ἡ παρουσία τους, ἡ δουλειά τῆς ταινίας, ἡ αἰσθητική καί ἰδεολογική ἄποψη πού κλείνεται σ' αὐτήν εἶναι στοιχεῖα πολύ συγκεκριμένα καί μᾶς ἀφοροῦν ἄμεσα. Τουλάχιστον ἐφόσον ἐξακολουθοῦμε νά πονᾶμε γιά τά προβλήματα τοῦ κινηματογράφου μας.

Μανόλης Κούκιος

Ὄνειρα ἐθνικῶν ἀλλοῦ

Ταινία–παρακαταθήκη, τράπεζα τῆς μνήμης, ἡ *Περιπλάνηση* λειτουργεῖ σήμερα ὅπως εὐτυχῶς ἀπόφυγαν νά λειτουργήσουν στό παρελθόν οἱ μυθοπλασίες τοῦ Ἀγγελόπουλου: σάν ἕνα τεράστιο ἀπόθεμα (ἰδεῶν, προσώπων, εἰκόνων, ἀκόμα καί «κενῶν») πού τροφοδοτεῖ μιά σειρά ἀπό θεσμούς / ἔνοιες, ἀπό τό Ἔθνος μέχρι τό Κόμμα, καλύπτοντας τίς ἀνάγκες τους γιά συνεχή ἀνανέωση τῆς πολιτιστικῆς τους ταυτότητας. Ὁ Ἀγγελόπουλος χάραζε τουλάχιστον διαχωριστικές γραμμές καί τά κενά στήν ἀφήγησή του σημάδευαν τό μπέρδεμα στούς διαχωρισμούς, τή μοιραία ἀποσπασματικότητα κά-

Περιπλάνηση
Παραγωγή: CREATIVITY FILMS HELLAS. *Σκηνοθεσία - Σενάριο:* Χριστόφορος Χριστοφῆς. *Φωτογραφία:* Ἀνδρέας Μπέλλης. *Σκηνογραφίες - Κοστούμια:* Χριστόφορος Χριστοφῆς - Ζωρζέτ Θέμελη. *Μουσική:* Ἑλένη Καραΐνδρου. *Μοντάζ:* Δέσπω - Δανάη Μαρουλάκου. *Ἠχοληψία:* Πάνος Πανουσόπουλος. *Ἑρμηνεία:* Μίμης Φωτόπουλος, Δέσποινα Τομαζάνη, Λευτέρης Βογιατζῆς, Ἠλίας Λογοθέτης, Ὀλυμπία Καράγιωργα, Πόπη Ἀλκουλῆ. *Διάρκεια:* 95΄ *Διανομή:* Μιχαηλίδης

1. Ὁπωσδήποτε, ὑπάρχει κάποια σχέση τῆς Περιπλάνησης μ' ἕναν ὁρισμένο τύπο μοντερνισμοῦ πού γιά καιρό ἦταν διαδεδομένος στόν εὐρωπαϊκό κιν/φο ἐνῶ σήμερα ἔχει πιά ἐγκαταλειφθεῖ. Μιλᾶμε γιά τόν κιν/φο τῆς «ἀποδιάρθρωσης», τόν βασισμένο δηλαδή σέ μιά (συνήθως ὑστερικοῦ τύπου) τάση καταστροφῆς· (ἀλλά καί κρυφοῦ πόθου) τοῦ χολλυγουντιανοῦ μοντέλου. Πιστεύουμε ὅμως πώς ἡ δουλειά τοῦ Χριστοφῆ σέ ἀρκετά σημεῖα (βλ. τή συνέχεια τῆς κριτικῆς) ξεπερνᾶ μέ ἐπιτυχία τούς συνηθισμένους σκοπέλους αὐτῆς τῆς κινηματογραφικῆς πρακτικῆς.

2. Ἀνάμεσα στά διάφορα αὐτά ὑποκείμενα βρίσκουμε βέβαια καί τόν ἴδιο τό δημιουργό-Χριστοφῆ καθώς καί τά διάφορα εἰδωλά του (π.χ. τό μικρό παιδί), ὅμως τό ἐνδιαφέρον εἶναι ὅτι ἡ δράση τῶν ὑποκειμένων αὐτῶν στήν ταινία δέν γίνεται ποτέ καθοριστική. Ἡ πορεία τους τέμνεται συνεχῶς ἀπό ἐκείνη τῶν ἄλλων ὑποκειμένων μ' ἕναν τρόπο πού (ὄχι πάντα τελείως καθαρά) μαρτυρᾶ πώς οἱ κανόνες τοῦ παιχνιδιοῦ δέν ἐλέγχονται ἀπόλυτα ἀπό τόν (συνήθως) παντίσχυρο Δημιουργό.

3. Αὐτό τό σταθερό γνώρισμα τῆς δουλειᾶς τοῦ Χριστοφῆ ἀποτελεῖ συγχρόνως κι ἕνα ἀποτελεσματικό ἀντίδοτο στόν κίνδυνο ἑνός ξεπερασμένου μοντερνισμοῦ πού

φαίνεται νά τήν ἀπειλεῖ μόνιμα (βλ. σημ. 1).

4. Ἀνάγνωσης δηλαδή σέ ρίξη μέ τόν ψυχολογισμό ἤ τήν ἀνθρώπινη μηχανική (human engineering) τῶν ἐπιγόνων τοῦ Φρόυντ.

θε διαμάχης, κάθε πάλης ταξικῆς, ἤ ἄλλης, πού σημαδευόταν ἀπό τήν ἀσάφεια μερικῶν ὁρίων, μερικῶν προνομιούχων στιγμῶν ὅπου ἡ Ἱστορία ἀνίκανη νά διωθεῖ ἄμεσα κατάφευγε στά τερτίπια τῆς ἀναπαράστασής της, ἔπαιζε τόν ἑαυτό της μέσα ἀπό μιά χορευτική κίνηση (περάσματα στό χρόνο, μονόλογοι).

Καμιά ἀποσπασματικότητα στήν *Περιπλάνηση*, παρά μόνο μιά συσσωρευτική διαδικασία, ἕνας βομβαρδισμός ἐντυπώσεων μνήμης, μιά μιμητική κίνηση μάλλον τῆς ὑποτιθέμενης κίνησης τῆς μνήμης. Καμιά μυθοπλασία δέ διατρέχει πιά τήν ἀναζήτηση τοῦ ἑλληνισμοῦ, παρά μόνο στιγμιότυπα κι ὁ ἴδιος ὁ ἑλληνισμός μετατρέπεται σ' ἕνα πολύ φτωχό «ἀλλοῦ» γιά τό «ἐδῶ» τῆς ὀθόνης. Κανένα κενό πιά: οἱ τρύπες στήν ταινία, τά περίφημα «ἡδονογόνα χάσματα» τοῦ Ραφαηλίδη δέν μπερδεύουν πιά τά ὅρια ἀλλά τά ἀποδυναμώνουν ἐπιφορτίζοντάς τα μέ ἕνα καθορισμένο ρόλο. Ἀφοῦ ἡ μνήμη ἔχει κενά, ἄς γεμίσουμε τά κενά μέ μιά ταινία γιά τή μνήμη. Κι ἔτσι τό κενό *γεμίζει* μ' ἕνα ὁμοίωμα νοήματος, ἐθνικό ἤ κομματικό δέν ἔχει σημασία. Ἴσως εἶναι περίεργο, ἀλλά ἡ *Περιπλάνηση* δέ μοῦ θύμιζε οὔτε Βισκόντι οὔτε Ρεναί ἀλλά τό *Γούνστοκ:* ἡ ἴδια ἡ λατρεία τοῦ στιγμιότυπου, τό ἴδιο φτιασίδωμα, ὁ ἴδιος ψευτοκατακερματισμός ἑνός ὑποτιθέμενου πρώτου ὑλικοῦ κι ἡ ἴδια τελική αἴσθηση στέρησης ἀπό τή μεριά τοῦ θεατῆ, καθώς νοιώθει νά τοῦ γλιστροῦν ἀδιάκοπα ἀπό τά μάτια καί τά αὐτιά οἱ κρυφές χαρές τοῦ πρός θέασιν ἀντικειμένου, μέ δυό λόγια ἡ μαγευτική μονοτονία τοῦ ρόκ πού κατακερματίζεται καί ἀναιρεῖται στό *Γούνστοκ* ἤ ἡ ἐμμονή τῆς διασπορᾶς στό ρίζωμα πού ὁ Χριστοφῆς ἀρνεῖται μέ ἀληθινή μανία. Ὑπάρχει ἕνα «ἐδῶ» τῆς διασπορᾶς πού ἡ *Περιπλάνηση* τό καταδικάζει: κι αὐτή εἶναι ἀληθινά μιά ἐθνική ἰδέα, ἤ μάλλον μιά ἀθηναϊκή ἰδέα. Εὐτυχῶς ὑπάρχει πάντα ὁ Κοσμᾶς Πολίτης γιά νά ἀντιπαρατεθεῖ στόν Βενέζη. Ἔτσι κι ἡ περσινή ταινία τοῦ Ξανθόπουλου ἀπέναντι στό Χριστοφή: ἡ διασπορά δέν ζητάει παρά νά διαφυλάξει τό ἐδῶ της κι αὐτό εἶναι ἀπαράδεκτο γιά ὅλους, νά μή νοσταλγεῖς τίποτα, νά μήν ἐπιθυμεῖς τίποτα, νά ξεχνᾶς τά πάντα, νά ταυτίζεσαι μέ κάτι ξένο, νά σταματᾶς τό χρόνο σέ μιά αἴθουσα μέ φλιπεράκια ἤ στό πίσω δωμάτιο ἑνός καφενείου χαρτοπαίζοντας. Ὅλα αὐτά ἐνάντια στά ὁποῖα μονολογεῖ ἡ *Περιπλάνηση*.

Ἔτσι ἡ ταινία μέ ἐνοχλεῖ ὄχι γιατί μοῦ παίρνει τή θέση (αὐτό τό ἀφήνω γιά τόν ἐνοχλημένο Καρυπίδη, βλέπε τό πολυμαθές σημείωμα του στό *Δέντρο* τεῦχος 12) ἀλλά γιατί, ἀντίθετα, μέ τοποθετεῖ σέ μιά θέση ριζωμένου, φυτεμένου στό πάτριο ἔδαφος, πού μπανίζει τό ξερίζωμα ἀπό θέση ἀσφαλή χωρίς νά κινδυνεύει οὔτε στό ἐλάχιστο ἀπό μιά συνάντηση μαζί του. Δέν ἔχω τίποτα νά ἀπαντήσω στούς μονολόγους τῆς ταινίας ἀλλά κι αὐτοί τό ἴδιο. Τά κάδρα της, οἱ ἠθοποιοί της, τά ντεκόρ της, ἡ ὑπερστιλβωμένη της φωτογραφία μέ προστατεύουν ἀπό κάθε ἐρώτηση καί κάθε ἀπάντηση. Κι ἔτσι ἡ «μόνη πρός τό παρόν ἐθνική ταινία» κατά Ραφαηλίδη πέφτει στό κενό, σημαδεύεται ἀπό τήν ἴδια πλήξη πού ἀποπνέει κάθε ἐθνικό προϊόν.

Χρῆστος Βακαλόπουλος

Ἡ Ἀνατολική Περιφέρεια

Ὁ χῶρος σάν στοιχεῖο τῆς δραματουργίας

Ἡ *Ἀνατολική περιφέρεια* τοῦ Βασίλη Βαφέα εἶναι ἀπό τίς λίγες ἑλληνικές ταινίες, πού ἔχουν συνείδηση τῆς δραματουργικῆς ἀξίας τοῦ χώρου. Καί ὅταν μιλᾶμε ἐδῶ γιά «χῶρο» δέν τόν ἐννοοῦμε μέ τήν παθητική ἔννοια τοῦ ντεκόρ — φυσικοῦ ἤ τεχνητοῦ — πού περιβάλει τή δράση καί πού μπορεῖ νά εἶναι περισσότερο ἤ λιγότερο κατάλληλο, περισσότερο ἤ λιγότερο φορτισμένο μέ σημασίες κ.λπ. Ἐννοοῦμε τόν φιλμικό χῶρο πού παράγεται πλάνο μέ πλάνο, καί πού θά ἦταν διαφορετικός ἄν ἔστω καί ἕνα καδράρισμα ἦταν διαφορετικό.

Δέν ξέρουμε — καί δέν ἔχει σημασία — πῶς εἶναι στήν πραγματικότητα οἱ χῶροι μέσα στούς ὁποίους γύρισε τήν ταινία του ὁ Βαφέας. Ξέρουμε ὅμως τί ἐγγράφεται μέσα στήν ταινία καί αὐτό ἔχει σημασία.

Στό πρῶτο μέρος — μιά μέρα σέ μιά ἑλληνική βιοτεχνία, πού διευθύνεται συγκεντρωτικά ἀπό τήν ἰδιοκτήτρια — ἔχουμε μπροστά μας ἕνα λαβύρινθο. Κάποιος βγαίνει ἀπό μιά πόρτα καί ξαναμπαίνει — μέσα στό ἴδιο πλάνο — ἀπό ἄλλη μεριά. Μιά κίνηση τῆς μηχανῆς ἀποκαλύπτει ὅτι ὑπάρχει ἕνα ἄλλο δωμάτιο ἐκεῖ πού θά περιμέναμε νά ὑπάρχει τοῖχος. Ὁ ἥρωας μπαίνει σέ ἕνα διάδρομο πού πιστεύουμε ὅτι τόν ἀπομακρύνει ἀπό τούς χώρους δουλειᾶς ὅπου βρισκόταν ὡς τώρα, γιά νά ἀνακαλύψουμε μαζί του στό τέλος ὅτι ὁ κύκλος ἔκλεισε καί δέν ἔχει ἀπομακρυνθεῖ οὐσιαστικά καθόλου... Μιά διάταξη χώρων, σέ σχῆμα σαλίγκαρου, ἕνας στροβιλισμός γύρω ἀπό τό σταθερό κέντρο — τό γραφεῖο τῆς ἰδιοκτήτριας-διευθύντριας.

Στό δεύτερο μέρος — στό ἑλληνικό παράρτημα μιᾶς πολυεθνικῆς ἑταιρίας — ἡ διάταξη τῶν χώρων εἶναι ἐντελῶς διαφορετική. Ἐδῶ, ἡ ἀντίληψη τοῦ κύκλου ἔχει ἀντικατασταθεῖ ἀπό τήν εὐθεία. Καί στή θέση τοῦ σταθεροῦ διευθυντικοῦ κέντρου βρίσκουμε ἕναν μακρύ διάδρομο, πού δέν ξέρουμε οὔτε τήν ἀρχή οὔτε τό τέλος του. Οἱ χῶροι δουλειᾶς εἶναι παρατεταγμένοι — σχεδόν «στρατιωτικά» — στά πλευρά αὐτοῦ τοῦ διαδρόμου.

Τί σημαίνουν αὐτές οἱ διαφορές; Πολλά πράγματα. Ἡ κυκλική λαβυρινθώδης διάταξη, πού διαπιστώσαμε στό πρῶτο μέρος, ἐπιτρέπει μιά αὐξημένη κινητικότητα, ἐνῶ ἡ εὐθύγραμμη διάταξη τοῦ δεύτερου μέρους ἐξαναγκάζει σέ συγκεκριμένη τοπογραφική διευθέτηση. Μέ συνέπεια, στό πρῶτο μέρος νά ἐκδηλώνεται μιά ἄσκοπη καί σέ τελευταία ἀνάλυση ἀντιπαραγωγική ὑπερδραστηριότητα τῶν ἐργαζομένων ἐνῶ στό δεύτερο μέρος ἔχουμε μιά ὀρθολογιστική ἀξιοποίηση τῆς κάθε κίνησης. Παράλληλα, γίνεται σαφές ὅτι ἡ ἰσορροπία τοῦ «συστήματος» τοῦ πρῶτου μέρους ἐξαρτᾶται ἀπό τήν ὕπαρξη τοῦ προσώπου πού βρίσκεται στό σταθερό κέντρο, ἐνῶ στό δεύτερο μέρος ἡ ἰσορροπία δέν διαταράσσεται ὅταν ἀλλάζει ὁ φορέας τῆς διευθυντικῆς ἐξουσίας — δηλαδή «τό πρόσωπο πού ἐποπτεύει περπατώντας στό διάδρομο».

Μέ τά παραπάνω δέν ὑποστηρίζουμε βέβαια ὅτι ἡ χωροταξία παίζει τόσο ἁπλοϊκά καθοριστικό ρόλο στήν «πραγματικότητα». Θέλουμε ὅμως νά ὑπογραμμίσουμε τή δραματουργική χρήση της στή συγκεκριμένη περίπτωση τῆς ταινίας τοῦ Βαφέα. Γιά νά διαπιστώσουμε τελικά ὅτι, σέ συνδυασμό καί μέ τά «ποιοτικά» στοιχεῖα πού ἐγγράφονται πάνω στούς

χώρους (τοῖχοι «βιωμένοι» στό πρῶτο μέρος, «ἀπολυμασμένοι» στό δεύτερο, χῶροι διαρρυθμισμένοι ἐκ τῶν ἐνόντων γιά τήν τωρινή τους χρήση στό πρῶτο μέρος, φτιαγμένοι γι' αὐτή στό δεύτερο κ.λπ.) αὐτή ἡ χωροταξία εἶναι πού ἐπιτρέπει στήν ταινία νά λειτουργήσει καί νά παράγει τό νόημά της χωρίς νά χρειάζεται ἐπεξηγηματικούς διαλόγους, δημαγωγικές ἐξωφιλμικές ἀναγωγές κ.λπ.

Καί μιά τελευταία παρατήρηση. Ὁ παραλληλισμός πού ἔγινε ἀπό πολλούς κριτικούς ἀνάμεσα στήν *Ἀνατολική περιφέρεια* καί τίς ταινίες τοῦ Ζάκ Τατί καί πού ἔχει γιά βάση ἀκριβῶς τή χρήση τοῦ φιλμικοῦ χώρου, ἰσχύει μόνο σέ ὅ,τι ἀφορᾶ τή λειτουργία τῶν κωμικῶν γκάγκ. Γιατί δραματουργικά — καί αὐτό μᾶς ἐνδιαφέρει ἐδῶ — ὑπάρχει μιά θεμελιακή διαφορά, πού ἐντοπίζεται στή σχέση πού ἔχει ὁ κεντρικός ἥρωας μέ τό χῶρο. Στίς ταινίες τοῦ Τατί ὁ ἥρωας εἶναι ἐξωτερικός καταλύτης πού ἐνεργοποιεῖ τό χῶρο καί τόν προκαλεῖ νά ἀποκαλύψει τό νόημά του. Στήν ταινία τοῦ Βαφέα ὁ ἥρωας εἶναι δραματικό πρόσωπο, μόνο πού αὐτό δέν ἐκδηλώνεται ἄμεσα. Κι αὐτό ἐπειδή τό δραματικό φορτίο ἔχει μεταβιβαστεῖ στό χῶρο καί ἡ ἐπαναφόρτιση τοῦ ἥρωα — καθώς καί ἄλλων προσώπων τῆς ταινίας — γίνεται κατ' ἀντανάκλαση, βαθμιαία καί διακριτικά. Καί αὐτό εἶναι ἕνα κατόρθωμα τῆς σεναριακῆς δόμησης καί τῆς αὐστηρῆς σκηνοθετικῆς πραγμάτωσης.

Μπάμπης Κολώνιας

Φιλμικός χῶρος καί κωμικό στοιχεῖο

Ἀνατολική Περιφέρεια
Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία: Βασίλης Βαφέας. *Φωτογραφία:* Γιῶργος Καβάγιας. *Κοστούμα-Ντεκόρ:* Δαμιανός Ζαρίφης. *Μοντάζ:* Γιῶργος Κόρρας. *Ἦχος:* Θανάσης Γεωργιάδης. *Ἑρμηνεία:* Μηνᾶς Χατζησάββας, Νέλλη Ἀγγελίδου, Λευτέρης Βογιατζῆς, Τάσος Ὑφάντης, Γιάννης Γκούμας, Δημήτρης Καταλειφός, Μάγια Λυμπεροπούλου. *Διάρκεια:* 77′, *Διανομή:* Στούντιο.

Τό χιοῦμορ, τό κωμικό στοιχεῖο στή ταινία τοῦ Β. Βαφέα καλεῖται νά παίξει διαφορετικούς ρόλους. Καταρχή ἀποτελεῖ συστατικό στοιχεῖο τῆς σύνθεσης τῆς ταινίας. Κατά δεύτερο λόγο, ἐξισορροπεῖ ντέ φάκτο τήν ψυχρότητα τῆς ἀνάλυσης κοινωνικοοικονομικῶν δομῶν, ἀνάλυσης — θά ἔλεγα μεταφορικά — γεωμετρικῆς, λιτῆς, μέ τή σειρά της διαιρεμένης μέ ἀκρίβεια σέ δύο μέρη.

Στό πρῶτο μέρος, τό κωμικό προέρχεται ἀπό τό γεγονός ὅτι τίποτα δέν γίνεται ἤ δέν γίνεται σωστά στό συγκεκριμένο κοινωνικό χῶρο: συμβαίνουν ἀτυχήματα, χρησιμοποιοῦνται λάθος τ' ἀντικείμενα· κυκλοφοροῦν ἄνθρωποι ἄχρηστοι στήν παραγωγή, ὁ τόπος εἶναι γεμάτος ἐξίσου περιττά ἀντικείμενα, πού ἤ δέν λειτουργοῦν καθόλου ἤ λειτουργοῦν στραβά, πού ἤ δέν βρίσκονται στή θέση τους ἤ εἶναι ἐπικίνδυνα· πρόσωπα ἐμφανίζονται καί ἐξαφανίζονται χωρίς λόγο, ξεκινοῦν νά κάνουν ἤ νά ποῦν κάτι, ἀλλά τ' ἀφήνουν στή μέση. Δέν καταλαβαίνουμε μέ τί ἀσχολεῖται ὁ καθένας, ὅ,τι φτιάχνει καταλήγει σέ ἀποτυχία καί οἱ ἐνέργειές του εἶναι διαφορετικές ἀπό τίς ἀπαιτούμενες.

Τό κωμικό στοιχεῖο πού προκύπτει ἀπό τίς παραπάνω ἐπαναλαμβανόμενες καταστάσεις, μένει κι αὐτό μετέωρο, ἐκκρεμεῖ χωρίς νά ἀπολήγει σέ γέλιο ἤ στό παραδοσιακό, ὁλοκληρωμένο γκάγκ. Ὅπως δέ συμβαίνει τίποτα σ' αὐτό τό χῶρο τῆς μή ἐκσυγχρονισμένης ἀκόμα «οἰκογενειακῆς» ἐπιχείρησης, ἔτσι καί τά κωμικά εὑρήματα παραμένουν ἀνολοκλήρωτα, λίγο στόν ἀέρα, δέν καταναλώνονται, ὑφίστανται περισσότερο σάν περίεργα συμβάντα.

Ὅπως γίνεται φανερό, ἡ ὀργάνωση τοῦ κωμικοῦ στοιχείου παραπέμπει στήν ὀργάνωση τοῦ χώρου, ὀργάνωση κάθε ἄλλο παρά τυχαία καί ἀνεξέλεγκτη: ὁ χῶρος (1) — μαζί μέ τά ἀξεσουάρ του — εἶναι ἔτσι διευθετημένος, ὥστε δυσκολεύει τίς πράξεις καί τίς δραστηριότητες τῶν ἐκεῖ (ὑπο-) ἀπασχολουμένων, δέν τίς ἀφήνει νά καταλήξουν κάπου. Χῶρος χωρίς προσανατολισμό, ἐπιβάλλει χάσιμο χρόνου, ἀσκοπες διαδρομές καί ἀναζητήσεις. Ἡ κάμερα — συχνά στό χέρι — πού παρακολουθεῖ ἀπό κοντά τόν ἥρωα, ἐκθέτει τό χῶρο καί τήν ἀναπάντεχη εἴσοδο σ' αὐτόν νέων προσώπων, μέ μικρά πανοραμικά ἤ ξαναβρίσκοντας τό ἀρχικό κάδρο τοῦ πλάνου, μέ τά πρόσωπα ἐντός αὐτή τή φορά. Τόν ἴδιο ρόλο, ἀποκάλυψης προσώπων, παίζει ὁ συνδυασμός πανοραμικοῦ καί πίσω κίνησης τῆς κάμερας ἤ τό κοίταγμα πρός / ἀπό τίς πόρτες πού ἀνοιγοκλείνουν ἤ τό στριφογύρισμα - ἀποκαλυπτικό χώρων πού βρίσκονται πιό μέσα. Τό ξεδίπλωμα τοῦ πεδίου τῆς μηχανῆς, τοῦ ἐντός καί τοῦ ἐκτός του, ἀποδίδει τό ἀσυνάρτητο, τό ἀπρόοπτο, τό ἀνοργάνωτο τῶν δράσεων στό χῶρο τῆς ἐργασίας, τή ρευστότητα καί τήν ἀστάθεια πού τόν διέπει (2).

Στό δεύτερο μέρος ὁ χῶρος εἶναι κυριαρχούμενος περισσότερο αὐστηρά, προσανατολισμένος σύμφωνα μέ μιά ἱεραρχημένη διάταξη. Φιλμάρεται παρατηρούμενος - ἐλεγχόμενος ἔξω ἀπό τά τζάμια τῶν γραφείων καί τῶν αἰθουσῶν. Ἡ ἀπόσταση τούτη συντείνει στήν ἀποδραματικοποίηση, τό πάγωμα τῶν καταστάσεων καί τήν ἀδυναμία ταύτισης μέ τά πρόσωπα. Ἡ ματιά τῆς κάμερας ἀναπαράγει ἐδῶ τό βλέμμα τοῦ ἐπιστάτη, τοῦ ἀφεντικοῦ. Τό ἀναπόφευκτο γιά τήν *Ἀνατολική Περιφέρεια* ἐρώτημα, ἀπό τή θέση ποιοῦ, ἀπό ποιά θέση κοιτάζουμε στό φίλμ, δέχεται πολλές ἀπαντήσεις: ἀλλοῦ τό κοίταγμα εἶναι ἀπό τή θέση τοῦ σκηνοθέτη ἤ ἀπό τή θέση ἑνός ἰσχυροποιημένου, παρακαθήμενου τοῦ σκηνοθέτη θεατῆ· ἀλλοῦ ὅμως, ἀπό τή θέση ἑνός ἀνίκανου, ἀποστερημένου θεατῆ, πού ἀδυνατεῖ νά παρακολουθήσει ἀπό πιό κοντά, καλύτερα, ὅ,τι τόν ἐνδιαφέρει ἤ τέλος καί ἀπό τή θέση τοῦ κεντρικοῦ προσώπου. Μερικές φορές ἡ ἀκινησία τῆς κάμερας, ἡ ἄρνησή της νά πλησιάσει τά δρῶντα πρόσωπα καί τίς πράξεις τους, ἐμποδίζει ἐκτός ἀπό τήν ταύτιση (3) καί τή γνώση τοῦ θεατῆ.

Τό κωμικό στοιχεῖο λοιπόν δέν καταλήγει καί δέν βρίσκει ἄμεση διέξοδο, οὔτε στό δεύτερο μέρος· ἐκφράζεται ἐπιθετικά, σάν ὀξεία κριτική ὁρισμένων συμπεριφορῶν. Πηγάζει κυρίως ἀπό τήν παρέκκλιση ἀπό τό τυπάρισμα τῶν προσώπων τῆς συνηθισμένης προοδευτικῆς ταινίας: στό φίλμ οἱ ἐργάτες εἶναι λίγο ἀγαθοί, λίγο περίεργοι ἤ ἀστεῖοι, συχνά λένε τρελαμάρες καί ἀπέχουν πολύ ἀπό τόν «θετικό ἥρωα». Ἀντίστοιχα, τό ἀλλοδαπό ἀφεντικό δέν εἶναι παγωμένα εὐγενικός καί ψυχρά ὑπολογιστής — ὅπως συνήθως ἀναπαρίσταται ἕνας διευθυντής τοῦ προηγμένου καπιταλισμοῦ — ἀλλά ἕνας ὑστερικός πού μπαινοβγαίνει, βρίζει καί διατάζει οὐρλιάζοντας.

Ἡ *Ἀνατολική Περιφέρεια*, πιθανά δέν εἶναι τόσο μιά κωμωδία, οὔτε ἀκριβῶς οὔτε μόνο φίλμ κοινωνικῆς κριτικῆς, ἀλλά μάλλον καί φίλμ πάνω σ' ἕνα σῶμα κοινωνικῶν χειρονομιῶν καί συμπεριφορῶν (τῶν ἐργαζομένων καί τῶν διευθυντικῶν στελεχῶν, στήν ἀνοργάνωτη καί ἐκσυγχρονισμένη ἐπιχείρηση).

(1) Ὁ χῶρος τῆς ἐπιχείρησης σά «φιλμικός χῶρος», δηλ. σά χῶρος κατασκευασμένος καί ὑπαρκτός μέσα στό φίλμ, ἀπό τό φίλμ.
(2) Ὑπάρχει πιθανά καί μιά ἀστάθεια τῆς φιλμικῆς «γραφῆς» σέ αὐτό τό α΄ μέρος.
(3) «Ἡ ἄρνηση δραματικῆς ἐξέλιξης πού δυσκολεύει τήν ... ταύτιση τοῦ θεατῆ», ὅπως ἀπεφάνθη ἡ Κριτική Ἐπιτροπή τοῦ Φεστιβάλ τῆς Λάρισας, ἀγωνιώντας νά κατασκευάσει τόν τόσο ἐπιθυμητό της «ἀναγκαῖο ἐθνικό κινηματογράφο» (γιά ποιούς ἀναγκαῖο; γιά ποιά «γραμμή;») εἶναι ἀρετές τῆς ταινίας καί ὄχι μειονεκτήματα.

Λαμόρε

Στό δρόμο γιά τό l'amore

Στήν ἀτμόσφαιρα πού δημιουργήθηκε καί κυριάρχησε (2) στό 20ο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, ἐπικράτησε ἡ ζήτηση γιά προϊόντα καλοστιλβωμένα καί ἀπαστράπτοντα. Κάτω ἀπό τή γενικότερη πίεση τοῦ ἐπανεμφανιζόμενου παλαιοῦ, ξεφτισμένου ἐμπορικοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου καί τῆς νεοσύστατης τάσης γιά «εὐπρεπεῖς» καί «μοντέρνες» ταινίες μέ αὐξημένη ἐμπορικότητα, στά πλαίσια ἑνός «ἐκσυγχρονισμένου» συμβατικοῦ καί παραδοσιακοῦ σινεμά (συνήθως ἀπό νεότερους σκηνοθέτες). Στό πλαίσιο αὐτό, τό *Λαμόρε* ἀποτελοῦσε παραφωνία, γι' αὐτό καί ἀπωθήθηκε. Μερικά προβληματικά στοιχεῖα τῆς ταινίας ἀναχθήκαν σέ τρομερά ἐλατώματα, σέ ἀντιστοιχία πάντα μέ τό γενικό κλίμα συπερμάρκετ γυαλιστερῶν εἰκόνων καί ἤχων, ἔτσι ὅπως διαφημίστηκε πλασαρίστηκε καί τελικά ἔγινε ἀποδεκτό. Ἡ ἀνίχνευση τοῦ σώματος τοῦ φίλμ θά κατέληγε ὄντως στόν προσδιορισμό ὑπαρκτῶν προβληματικῶν στοιχείων: Μερικές φορές οἱ ἐλλείψεις τῆς ἀφήγησης διευρύνονται τόσο, πού γίνονται χάσματα καί κενά. Ὡρισμένες συνδέσεις στό μοντάζ ἦταν ἀβέβαιες. Ἡ μυθοπλασία ἀναπτύσσεται μέ σποραδικές χαλαρώσεις, (ὡρισμένες φορές καί στήν πυκνότητα τῶν σημασιῶν). Ἡ ἀρχή παραπαίει σκηνοθετικά, κυρίως στή διεύθυνση τῶν μικρῶν ρόλων. Κι ἀκόμα υἱοθετοῦνται σχετικά συμβατικές ἐπιλογές στίς σεκάνς ἐκεῖνες ὅπου σατυρίζονται οἱ τουρίστες ἤ ὁ ἀρνητικός ἥρωας / Ἀνέστης Βλάχος. Τό γκροτέσκο ἤ τό καρικατουρίστικο στοιχεῖο δέν εἶναι πετυχημένο. Κι ὅμως, ὅλα τά παραπάνω μειώνονται μπροστά στήν πνοή τῶν ὁρμῶν τοῦ πάθους τῆς ταινίας, ἀλλά καί μπροστά στόν αὐτοπροσδιορισμό, τήν αὐτο-ανάλυση πού ἡ ἴδια ἐπιχειρεῖ στό ἐσωτερικό της θέτοντας τούς ὅρους γιά νά γίνει.

Διερευνώντας ἀπό τήν ἀρχή αὐτή τήν τελευταία ἰδιοτυπία τοῦ φίλμ, μποροῦμε νά ἐντοπίσουμε πώς ὁ μυθοπλαστικός πυρήνας τοῦ φίλμ εἶναι παραδοσιακός (μέ τήν ἔννοια ὅτι ἔχει μιά παράδοση πίσω του), τόσο σά σύλληψη ὅσο καί σάν τύπος μύθου: πρόκειται γιά μύθο πού ἐγγράφεται στήν παράδοση τῶν ταινιῶν τοῦ σύγχρονου ἑλληνικοῦ κινηματογράφου, πού ἔχουν σάν ἐπίκεντρο τήν ἐπαρχία (ἀπό τήν *Ἀναπαράσταση* ὡς τή *Χρυσομαλούσα*). Ἐπί πλέον, ὁ πυρήνας τοῦ μύθου ἔχει νά κάνει μέ ἀρχέγονα καί παλαιά συναισθήματα, ὅπως ὁ ἔρωτας, ὁ πόνος, τά πάθη. Τέλος ἡ ἡρωίδα, ὅπως καί στίς προαναφερμένες ταινίες, εἶναι ἡ ἀνυπότακτη γυναίκα πού ἡ ἐρωτική της συμπεριφορά συγκρούεται μέ τό σύνολο τοῦ ἐπαρχιακοῦ κόσμου. Οἱ παραπάνω βάσεις τῆς μυθοπλασίας ὁδήγησαν στό συμπέρασμα πώς τό φίλμ γίνεται ξεπερασμένο μελόδραμα. Χωρίς ὅμως νά παρθεῖ σοβαρά ὑπόψη, ὅτι τό φίλμ ἐκθέτει καί ἀρθρώνει, τό ἴδιο, ἕναν λόγο γύρω ἀπό τή σχέση πού ἐγκαθιστᾶ ἀνάμεσα στά παλαιά συναισθήματα τοῦ παραδοσιακοῦ μυθοπλαστικοῦ του πυρήνα καί τό πλεύρισμα, τή διασπορά τῆς μυθοπλασίας σέ μιά σειρά σύγχρονα (κοινωνικά, ἰδεολογικά) προβλήματα. Καί εἶναι ἀκριβῶς τό πῶς βλέπει, τό πῶς ὄγάζει στή σκηνή καί ἀναλύει τή συσχέτιση αὐτή παραδοσιακῶν καί συγχρόνων προβλημάτων, πού ἀποτελεῖ ἕνα ἀπό τά ἐνδιαφέροντα δομικά συστατικά του. Κλειδί αὐτῆς τῆς αὐτοἀνάλυσης, τῆς ἐσωτερικῆς — μέσα στή δομή τοῦ φίλμ — γνώσης τῆς λογικῆς τῆς κατασκευῆς του, γίνεται ἡ σεκάνς τῆς συζήτησης τῶν νέων ἀριστερῶν γιά τήν πολιτική κατάσταση καί τίς ρήσεις τοῦ Παζολίνι.

ΛΑΜΟΡΕ
Σενάριο-Σκηνοθεσία: Δημήτρης Μαυρίκιος. *Φωτογραφία:* Νίκος Σμαραγδῆς. *Μουσική:* Λουκιανός Κηλαηδόνης. *Σκηνογραφίες - Κοστούμια:* Γιῶργος Ζιάκας. *Μοντάζ:* Γιάννα Σπυροπούλου. *Ἑρμηνεία:* Κατερίνα Χέλμη, Ἀνδρέας Σινάνος, Ἀνέστης Βλάχος, Σάντρα Λαμπρίδη, Βασίλης Βασιλικός, Γιῶργος Λάκουρας. *Παραγωγή:* Ancora Film (Δημήτρης Μαυρίκος, Μαρία Γαρζώνη - Μαυρίκιου). *Διάρκεια:* 110΄

(1) Ἡ κριτική βασίζεται στή φόρμα πού εἶχε τό φίλμ, ὅπως παρουσιάστηκε στό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, πρίν

τό καινούργιο του μοντάζ. Ἡ κόπια αὐτή τέλειωσε ἐσπευσμένα, μέ συνέπεια νά ὑπάρχουν ἀτέλειες στό ντουμπλάζ, μοντάζ, μιξάζ.

(2) Γιά διάφορους λόγους: Ἐξαιτίας τοῦ χαρακτήρα ὅλων τῶν κρατικῶν ἑλληνικῶν φεστιβάλ καί λόγω συγκυρίας πού καθόρισαν ὁρισμένες ταινίες, οἱ δημιουργοί αὐτῶν τῶν ταινιῶν, ἀλλά καί οἱ ἀπαιτήσεις τῶν «δεκτῶν» π.χ. ἀρχίζει νά διαμορφώνεται ἕνα κοινό πού δέν χειροκροτεῖ μόνο στίς... ὑψωμένες γροθιές καί στό ὄνομα τοῦ Βελουχιώτη, ἀλλά καί στά καλαμπούρια τῶν «ἀσυμβίβαστων» ἡρώων.

(3) Πλάσιμο πού ἀνταποκρίνεται στήν Εὐδοκία τοῦ Ἀ. Δαμιανοῦ.

Ἄλλωστε τά ἴδια τά σημαινόμενα τῶν λόγων τοῦ Παζολίνι, χρησιμεύουν ἐδῶ γιά νά ξεπεραστεῖ μιά ἁπλοϊκή σχέση μαζί τους, ἐνῶ ταυτόχρονα ἀμφισβητοῦνται οἱ συνθῆκες ἐκφορᾶς τους (λόγος ξένος, μεταφέρεται ἀπό πολιτικοποιημένους νέους πού στήν οὐσία εἶναι ἁπλῶς τουρίστες, πρός τούς ἀμήχανους ἕλληνες νεαρούς ἀριστερούς). Ὅμως αὐτός ὁ λόγος ὑπερασπίζεται τή δυνατότητα χρησιμοποιήσης τῶν παλαιῶν συναισθημάτων ἐνάντια στή «νέα ἐξουσία», (πού φιλελευθεροποιούμενη καί ἐκμοντερνιζόμενη τά ἀρνεῖται καί ἡ ἴδια), δηλαδή ὅ,τι ἀκριβῶς ἀποπειρᾶται ἡ ταινία. Ἀλλά αὐτά τά παλαιά συναισθήματα ἀγκομαχοῦν καί ξεψυχοῦν στό βάθος πεδίου τῶν πλάνων, ὅπου σέρνεται ἡ ἐξοστρακισμένη γυναίκα. Ἄλλωστε, κατά διαστήματα, ἡ δραματική ἔνταση τοῦ φίλμ ἐλαχιστοποιεῖται, παγώνει καί τίθεται ὑπό παρατήρηση, μέ τήν παράλληλη παρακολούθηση τῆς ἡρωίδας καί τῶν ἄλλων προσώπων, εἴτε μέσα ἀπό τίς εἰκόνες τῆς ἴδιας σεκάνς καί στό βάθος πεδίου τῶν ἴδιων πλάνων εἴτε μέσα ἀπό τή διαφυγή πρός ἄλλες μικρότερες ἱστορίες τῶν δευτερεύοντων προσώπων.

Ἡ θεμελιώδης ἰδιομορφία τοῦ *Λαμόρε* ἐνσαρκώνεται στίς μορφές πού παίρνουν οἱ ἐρωτικές ὁρμές πού διαποτίζουν τό φίλμ. Ἀπό τό πλάσιμο τοῦ γυναικείου προσώπου τῆς (Μ)Αννας (3) ὡς τό δυναμισμό, τό στήσιμο, τήν κίνηση τοῦ σώματος, τοῦ βλέμματός της. Μέσα ἀπό τό πλέξιμο ἑνός διχτιοῦ ἐπιθυμιῶν, ἐνορχηστρωμένων γύρω ἀπό δύο οἰδιπόδεια (τῆς κόρης καί τοῦ ἄντρα πού αὐτή παντρεύεται) καί δύο ὁμοφυλοφιλικῶν σχέσεων σέ ὑπολανθάνουσα κατάσταση (τῶν δύο γυναικῶν καί τῶν δύο νέων ἀντρῶν). Μέσα ἀπό τή σύνδεση καί διαπλοκή τοῦ ἔρωτα καί τοῦ θανάτου (ἐκφράζεται καί στόν τίτλο τοῦ φίλμ), στίς ἐπικίνδυνες, θανατηφόρες διαδρομές τοῦ πάθους τῶν ἡρώων, παρασυρμένων ἀπό τόν ἴλιγγό του, αἰωρούμενων γύρω ἀπό τόν ἀφανισμό τους. Ἡ Ἄννα εἶναι τό πρόσωπο ἐκεῖνο, μέ τό ὁποῖο ἡ κάμερα ἀποκαθιστᾶ μία σχέση ἐρωτική, μιά ματιά λατρευτική, θωπείας καί ἀποκάλυψης τῆς ὁμορφιᾶς του, τῆς λαγνείας του, ἐνῶ ἀντιθετικά τά ἄλλα πρόσωπα τοῦ πεδίου τό συμπιέζουν, τό περιγελοῦν καί τό σφυροκοποῦν. Ἀπό τή μιά μεριά τοῦ πεδίου ἡ Ἄννα κυνηγιέται, ἔστω κι ἐρωτικά, ἀλλά ἀπό τήν ἄλλη μεριά τοῦ φακοῦ χαϊδεύεται καί ὑμνεῖται. Ἡ βοή ἀπό τή μορφοποίηση τῶν ἐρωτικῶν ὁρμῶν ὑψώνεται καί σ' ἄλλα σημεῖα: στήν ἐπιστροφή στίς πρωτόγονες σχέσεις νεροῦ - φωτιᾶς - γῆς· ἀλλά καί στό χυμῶδες βλέμμα - φιλμάρισμα τῆς φύσης.

Κατά συνέπεια ἀναφαίνεται μιά ματιά πού γνωρίζει νά συνθέτει καί νά ἐξερευνᾶ τό χῶρο της (βλ. τή ρευστότητα καί τήν εὐλυγισία τῶν περασμάτων στά μονοπλάνα τοῦ δάσους, ἀπό τή μιά ὁμάδα προσώπων στήν ἄλλη, τή διαδοχή τῶν χώρων ἀλλά καί τῶν χρόνων, ὅπως συμβαίνει μέ τίς ἀλλαγές ἡλικίας τῆς ἡρωίδας), νά τόν ντεκουπάρει: ὁ ἐσωτερικός χῶρος διαρθρώνεται κι ὁλοκληρώνεται μέσα ἀπό μικρότερους χώρους, πού ξετυλίγονται καί δένονται μεταξύ τους (δωμάτια ἡρωίδων), διά μέσου τῶν κινήσεων τῆς μηχανῆς καί ἐλαφριῶν ζούμ, μελετημένων στίς σχέσεις τους μέ τίς εἰσόδους - ἐξόδους τῶν προσώπων στό πεδίο, μέ τά περάσματά τους ἔξω ἀπό τά παράθυρα καί τίς πόρτες, μέ τήν κλίμακα (κοντινά πλάνα, μέσα, γκρό) τοῦ καδραρίσματός τους. Πρόκειται ἐπομένως γιά «μοντάζ» τῶν ἀντικειμένων, τῶν χώρων, τῶν σωμάτων στό ἐσωτερικό τῶν πλάνων. Τοῦτο τό ἀέναο μπρός-πίσω, κοντά-μακριά, μεταγγράφει τόν πόθο καί τό πάθος πού περιδιαβαίνουν σ' ὅλο τό φίλμ, δένοντας τά νήματα πού συνδέουν καί περισφίγγουν τά πρόσωπα.

Θόδωρος Σούμας

Τά κουρέλια τραγουδᾶνε ἀκόμα

Σᾶς ἀρέσει τό προφιτερόλ;

Ἐκτός ἀπό δύο αὐτοκτονίες καί χιλιάδες ἀναμνήσεις, στό γνωστό μοτίβο «συγκέντρωση ἀπομάχων πολεμιστῶν», τί ἄλλο θά ἔμενε στόν Νικολαΐδη πέρα ἀπό τό νά συμφιλιώσει τόν Πέρυ Κόμο μέ τόν Μπό Ντίντλεϋ; Ἴσως, ἡ Βέρα (Ὅλια Λαζαρίδου) πού περιφέρεται στήν ταινία σκάβοντας τό λάκκο της. Γιατί ὅταν ἡ ἀνάμνηση παίρνει σάρκα καί ὀστά καί δέν ἀποτελεῖ πιά ἁπλό σοβαροαστεῖο τερτίπι τοῦ ἀνύπαρκτου διαλόγου, ἡ ταινία γέρνει στό γελοῖο, τήν πιό τετριμμένη συνθηματολογία, τήν πιό βαρετή συνθηματολογία, τήν πιό βαρετή ἐξομολόγηση κοινοτυπιῶν πού ὑπῆρξε ποτέ στόν ἑλληνικό κινηματογράφο. Ἡ Βέρα μαζί μέ τήν αὐτοκτονία τοῦ Ἄλκη, εἶναι τά δυό καλλιτεχνικά ἄλλοθι τῆς νατουραλίστικης μυθοπλασίας τοῦ Νικολαΐδη. Καί τά δυό ἀποτελοῦν τίς ἐγγυήσεις ὅτι ἡ ταινία εἶναι σοβαρή κι ὅτι ὅσο κι ἄν κουρελιάσθηκαν τά κουρέλια παραμένουν εὐαίσθητα, ἀγνά, ἄσπιλα κι ἀμόλυντα. Προβληματική μηδέν.

Ἀπό αὐτή τήν ἄποψη ἡ πιό ἐνδιαφέρουσα σκηνή εἶναι ἐκείνη τοῦ γιαουρτώματος, πού προστέθηκε ἀπό τόν Νικολαΐδη μετά τό φεστιβάλ. Τά πρόσωπα, στραμμένα στό φακό, γιαουρτώνονται μέ τή σειρά, ξεχωριστά κι ὅλα μαζί, ἀπό κάποιο ἀθέατο χέρι πού τήν κάνει ψώνιο (νά γιαουρτώνει καί νά φιλμάρει). Εἶναι ἡ μόνη πετυχημένη *κυριολεκτική* στιγμή τῆς ταινίας, γιαυτό καί ἡ μόνη πού δέν διακινδύνευσε τήν τύχη της στό φεστιβάλ, χῶρο ὅπου ἐπιτυχία σημειώνουν πιά μόνο οἱ ἀόριστες ἀναμνήσεις εὐτυχισμένων ἡμερῶν, δομημένες ἀπό κάποιο στερεότυπο φανταστικό (κομματικό, περιθωριακό καί ὅλα τά εἰς –κό).

Γιατί λοιπόν ξαφνικά τά *Κουρέλια* κι ὄχι ὁ *Νόμος 4000* τοῦ Δαλιανίδη, ταινία πολύ περισσότερο συνεπής μέ τούς στόχους της; Ἐρώτημα νόμιμο κι ὡστόσο ἔξυπνα ἀπωθημένο ἀπό αὐτούς πού διεκδικοῦν σήμερα γιά τόν ἑαυτό τους τόν τίτλο τοῦ φορέα τῆς ἀμφισβήτησης: γιατί τί ἀκριβῶς ἐννοεῖ ὁ Τάσος Φαληρέας ὅταν λέει «ἡ ταινία τοῦ Νικολαΐδη εἶναι μιά εἰλικρινής ἀπόπειρα γιά τήν ἐξιχνίαση μιᾶς ἱστορικῆς περιόδου καί σημαντικῆς καί κινηματογραφικά ἀκάλυπτης» (*Τζάζ*, τεῦχος, 8, σελ. 221) ὅτι δέν ὑπῆρξε ὁ Δαλιανίδης ἤ ὅτι ὁ Νικολαΐδης ἀσχολεῖται μέ τή γενιά τοῦ ρόκ–ἐν–ρόλ καί τήν ἐποχή της, τή στιγμή πού εἶναι πασιφανές ὅτι ἡ ταινία διαδραματίζεται στά 1979; Ἤ μήπως ἡ ἠχητική ἐπένδυση (ἄς μή μιλήσουμε γιά τήν ἐπιλογή τῶν κομματιῶν...) κατασκευασμένη στό γνωστό μοντέλλο τῆς *Γρανίτας*, ἀρκεῖ γιά νά καλύψει ἱστορικά τήν δεκαετία τοῦ 50; Ἤ πάλι, οἱ ἐξιδανικευμένες ἀναμνήσεις (ἀκόμα καί τό ξύλο στό Τόπ Χάτ δίνει λαβή στήν «ἡρωική» ἀπαγγελία τοῦ Ἄλκη) ἐξιχνιάζουν ὁτιδήποτε;

Ἄν δοῦμε τά *Κουρέλια* ὡς ταινία κι ὄχι ὡς τροφή γιά τό ρεπορτάζ τῆς *Ἐλευθεροτυπίας* (λίγο δύσκολο, ἀλλά γιά προσπαθῆστε, καμμιά φορά ἀξίζει τόν κόπο), δέν μένει παρά μόνο αὐτό: τέσσερα πρόσωπα προσπαθοῦν νά μιλήσουν στόν θεατή, νά τοῦ ἐξομολογηθοῦν ὅλα ὅσα αὐτός ξέρει εἴτε ἀπό τήν καλή εἴτε ἀπό τήν ἀνάποδη κι ὅλο αὐτό μέ πρόσχημα ὅτι μιλᾶνε τό ἕνα στό ἄλλο. Κανείς δέν ἀπευθύνεται στόν ἄλλο στά *Κουρέλια*, κανείς δέν ἔχει τί νά πεῖ στόν ἄλλο. Γιαυτό τά champs-contrechamps εἶναι ἄχρηστα καί ἀδικαιολόγητα, γιαυτό οἱ διάλογοι σβήνουν πρίν ἀνάψουν κι ἡ Μπρέντα Λῆ δέν καταφέρνει νά σώσει οὔτε κι αὐτή τή διατήρηση τῆς «ἀτμόσφαιρας». Ἡ μουσική κολλάει σάν εὐγενικό πιά γιαούρτι στούς διαλόγους καί τό ἀποτέλεσμα εἶναι ἕνα μόλις φαγώσιμο προφιτερόλ.

Ὑπάρχει ὡστόσο ἕνα πέμπτο πρόσωπο, ὁ Πολύτιμος, τό μόνο πού μιλάει κατευθείαν στόν θεατή, τό μόνο πού παίζει τό ἴδιο τή μουσική του. Ἀπωθώντας το στό πύρ τό ἐξώτερον ὁ Νικολαΐδης ἔπιασε καλά τό στίγμα τοῦ τί θά μποροῦσε νά κάνει γιά νά βγάλει μιά ταινία κυριολεκτική, ἀντινατουραλίστικη, ἔξω ἀπό τήν πιπίλα «γενιές+δεκαετίες = χαμένες εὐαισθησίες», ἕνα φίλμ ρευστό κι ἐπικίνδυνο. Ἴσως καί γιαυτό νά μήν τήν ἔκανε. Γιατί, ἀπό κεῖ καί πέρα ποιός θά ἀναλάμβανε τήν ἱστορική εὐθύνη νά μιλήσει γι' αὐτή τήν περιθωριακή κοσμογονία πού τσακίστηκε ἀπό τά σκληρά χτυπήματα τῆς ζωῆς; Μέ δυό λόγια: τί θά γινόμαστε χωρίς τήν ταινία τοῦ Νικολαΐδη καί τήν ἔρευνα τοῦ Λιάνη; Ἀπληροφόρητοι καί ἀμαθεῖς, εὐαίσθητοι καί καθησυχασμένοι, ἀντί γιά Πέρυ Κόμο θά ἀκούγαμε ἀκόμα Devo.

Χρῆστος Βακαλόπουλος

Κριτική ἀστοχία γύρω ἀπό μιά ἄστοχη κριτική

Ὁπωσδήποτε παραγωγή τοῦ ἀσύνειδου, στήν ἀφετηριακή της σύλληψη, ἡ ταινία τοῦ Νίκου Νικολαΐδη *Τά κουρέλια τραγουδᾶνε ἀκόμα*, εἶχε τήν ἀτυχία νά κινηματογραφηθεῖ κατά τρόπο χαρακτηριστικά ἐμπορικό, νά ντυθεῖ ἑλκυστικά, νά ἀπαλλαγεῖ ἀπό τά ἄσχημα ριζώματά της. Ἡ μεταμφίεση καί ἡ ἐξομάλυνση, ἡ αἰτιοκρατική καταγραφή ἐκείνου πού κατεξοχή εἶναι ἀνεπίδεκτο γραμμικότητας καί αἰτιολόγησης, πετυχαίνει ἀκριβῶς νά παραμορφώσει ἀνεπανόρθωτα τό δράμα, καί νά τό ἀποδώσει

Τά κουρέλια τραγουδᾶνε ἀκόμα

Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία: Νίκος Νικολαΐδης. *Φωτογραφία:* Σταῦρος Χασάπης. *Σκηνογραφίες - Κοστούμια:* Μαρί-Λουΐζ Βαρθολομαίου. *Μοντάζ:* Ἀνδρέας Ἀνδρεαδάκης. *Ἦχος:* Μαρίνος Ἀθανασόπουλος. *Ἑρμηνεία:* Ἄλκης Παναγιωτίδης, Ρίτα Μπενσουσάν, Κωνσταντίνος Τζούμας, Χρῆστος Βαλαβανίδης. *Διάρκεια:* 125', *Διανομή:* Ζῆνος Παναγιωτίδης.

ἔτσι δελεαστικό καί εὔπεπτο στή θεαματική κατανάλωση, ἀφοῦ στό μεταξύ τοῦ ἔχει ἐξουδετερώσει τό οὐσιαστικό του περιεχόμενο.

Ἡ ταινία οἰκοδομεῖται μέ κύριο ἄξονα τό ρηματικό της λόγο, εἶναι λογοκεντρωμένη. Ἡ ἀφήγηση φέρεται κύρια ἀπό τό λόγο αὐτό, ἐνῶ ἡ εἰκόνα παίζει ρόλο βοηθητικό, ὑπάρχει γιά νά ἐπιβεβαιώσει καί ὀπτικά τή ρηματικά ἐξασφαλιζόμενη συνέχεια τῆς ἀφήγησης, σπάνια συγκροτεῖται αὐτοδύναμα γιά νά σημασιοδοτήσει κι αὐτή ἀπό μόνη της. Τά ἰδιαίτερα κινηματογραφικά στοιχεῖα (μοντάζ, βάθος πεδίου, γωνία λήψης,...) δέν ἀρθρώνουν δικό τους παράλληλο λόγο, ἔχουν ἐπιλεχτεῖ ἔτσι πού περισσότερο νά βοηθοῦν στήν ἀναπαράσταση τοῦ σκηνικοῦ καί τῆς δράσης, παρά νά ἐκφράζουν. Ἔτσι ἡ ὀργάνωση τῆς ἀλληλουχίας τῶν πλάνων σέ γρήγορο καί νευρώδη ρυθμό, μέ τίς ἔντονα ντεκουπαρισμένες σκηνές, μέ τά ρακόρ καί τίς σφῆνες, στόχο ἔχει ἀκριβῶς τή διαφάνεια τοῦ μέσου μπροστά στόν στημένο κόσμο τῆς ταινίας. Ἡ σύνθεση τῆς ἴδιας τῆς εἰκόνας μέ τά πεζά καί συνηθισμένα, δηλωτικά μιᾶς νεοπλουτικῆς ἐσωτερικῆς διακόσμησης, σημαίνοντα πού περικλείει, καταγραμμένα καθαρά, εἰκονιστικά καί χρωματικά πιστά, πιστό ἀνάλογο τῆς ταξικῆς τους πραγματικότητας, προδικάζει καί τήν καταδηλωτική καθήλωση τῆς ταινίας.

Ἡ μουσική, ἐπιλογή ἀπό κομμάτια ἐποχῆς ρόκ΄ν ρόλ, ποίηση πού ἀναδύθηκε ἀπό τούς ἀστικούς σκουπιδοτενεκέδες, κραυγή βάναυσα χωμένη μέσα στό βιομηχανικό ἦχο, ἀντηχεῖ παράξενα ἐγκλωβισμένη φετιχιστικά, ἀντίκα χιλιολουστραρισμένη, μέσα σ' αὐτό τό νεοπλουτικό ἐνυδρεῖο γεμάτο σκιές πού ἀλληλοσπαράζονται. Στή μουσική ἐπένδυση ἔχει ἀνατεθεῖ καί ὁ ἀσήκωτος ρόλος νά ὑποδείξει τίς καταβολές τοῦ δράματος. Χρονολογία τομή τῆς μυθοπλασίας, τό 1956: ἡ *Glendora*, τό XXο Συνέδριο τοῦ ΚΚΣΕ, οἱ ἀπαρχές τῆς Beat Generation μέ τό «Howl» τοῦ Allen Ginsberg... Πῶς ὅμως αὐτά μεταφέρονται στήν ταινία; Ἡ λύση στό δοσμένο καί ὄχι ἀναπτυγμένο ἀδιέξοδο προσφέρεται ἤδη ἀπό τήν ἀρχή τῆς ταινίας, καί δέν τῆς ἀπομένει παρά μέ τό τετριμμένο τέχνασμα τῆς συνάντησης τῶν παλιῶν τῆς παρέας, νά προσφέρει διάσπαρτα καί ἀσύνδετα κάτω ἀπό ὄγκους γενικοῦ σαρκασμοῦ μερικά ψήγματα λόγου γιά νά δικαιολογήσει τή θέση της. Ὁ Χρῆστος λέει π.χ. κάπου: «Σιχαίνομαι τή δουλειά, εἴτε σκυλίσια δουλεύεις εἴτε ἀνθρώπινα, ἡ δουλειά σέ ἀποκτηνώνει».

Ὁ καπιταλισμός ὅμως μόνο φαινομενικά ἔχει ἀποσυνδέσει τόν πουριτανισμό σάν ἀναγκαία προϋπόθεση τῆς ἀνάπτυξής του, ὁ ὀρθολογισμός μόνο φαινομενικά παραμερίστηκε. Ἀνάγκες γιά διεύρυνση τῆς κατανάλωσης προώθησαν τήν ψεύτικη εἰκόνα μιᾶς καπιταλιστικῆς φιλελεύθερης καί ἀνεκτικῆς κοινωνίας, τήν ὑποκριτική δυνατότητα γιά ἐλάττωση τῆς κοινωνικῆς πειθαρχίας, γιά ἀπελευθέρωση ἀπό τόν καταναγκασμό τῆς ἐργασίας. Μέ τήν ἐπάνοδο στήν τάξη ὅμως, πού εἶναι ἡ δεκαετία τοῦ '70, καί πού ἔγινε πάλι γιά ἀνάγκες τῆς κατανάλωσης, ἄλλοι ἀπό τούς πλανημένους ἐνσωματώθηκαν σέ κάποια ἀπό τίς παραγωγικές δραστηριότητες, καί ἄλλοι ἀγιάτρευτα πλανημένοι σωρεύτηκαν ἀδέσποτη ἐνέργεια στήν ἀθλιότητα κάποιου περιθώριου.

Ἐξόριστος στή κεντρική λεωφόρο

Ἐκ τοῦ ἀσφαλοῦς

Στό τελευταῖο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης μιά νέα «κατηγορία» ταινιῶν ἔκανε τήν ἐμφάνισή της στόν ἑλληνικό κινηματογράφο. Ἐμφάνιση θορυβώδης καί καλά ἐνορχηστρωμένη ἀπό τή μεριά τῶν σκηνοθετῶν αὐτῶν τῶν ταινιῶν, πέρασε ἀπό ὅλα τά καθιερωμένα στάδια «λανσαρίσματος»: συνεντεύξεις τύπου, πολεμικές, ἀνοιχτά γράμματα, μανιφέστα, κ.λπ. Ἡ ὁμάδα πού διαμορφώθηκε, καλύπτοντας μιά εὐρεία γκάμα κινηματογραφιστῶν, πού ξεκινάει ἀπό τόν Νικολαΐδη καί φτάνει στόν Γρηγορίου καί τόν Τάσιο, δέν μπορεῖ βέβαια παρά νά χαρακτηρισθεῖ εὐκαιριακή, ἀνίκανη νά ἐκφράσει κοινές κινηματογραφικές ἀντιλήψεις. Ὡστόσο οἱ ταινίες μέ τίς ὁποῖες συνδέθηκε ἡ ὁμάδα καί ἀνάλαβε τήν ὑπεράσπισή τους διεκδίκησαν, μέσα ἀπό τά σχόλια τῶν κινηματογραφιστῶν, μιά κοινή ἰδεολογική ἄποψη: γυρνώντας γύρω ἀπό τήν ἔννοια μιᾶς κάποιας «περιθωριακότητας», οἱ ταινίες ἐπιθυμοῦν νά ἀποτελοῦν τήν ἔκφραση μειοψηφιῶν πού ἀρνοῦνται νά ἐνσωματωθοῦν στό κοινωνικό σῶμα. Ἐπιθυμοῦν ἐπίσης νά ἀποτελέσουν ἕνα ἐξομολογητικό μπλόκ, προσπαθώντας μέ τήν «εἰλικρίνειά» τους νά ἐνοχλήσουν τό θεατή, νά τόν κάνουν νά νιώσει ἄσχημα.

Τίποτα τό πιό εὔκολο. Ὁ κινηματογράφος μπορεῖ εὔκολα νά ἐνοχλήσει, ἐκ τοῦ ἀσφαλοῦς. Ἄς πάρουμε γιά παράδειγμα τήν ταινία τοῦ Ζερβοῦ *Ἐξόριστος στήν κεντρική λεωφόρο*, ὅπου παρακολουθοῦμε πρός τό τέλος μιά σεκάνς ὅπου ὁ Φέρρης βρίζει τό πλῆθος. Μέ μιά διαφορά: δέν εἶναι ὁ Φέρρης πού βρίζει πραγματικά ἀλλά ἡ φωνή του σέ ὄφφ, πάνω σέ μιά εἰκόνα τοῦ ἀμίλητου Φέρρη πού κοιτάει τό πλῆθος. Πιό συγκεκριμένα: πλάνο τοῦ Φέρρη, πλάνο τοῦ πλήθους πού περπατάει. Ζούμ. Αὐτά στό γύρισμα. Κανένα πρόβλημα. Στό μοντάζ, ἐπέμβαση, κολλᾶμε ἀπό πάνω ἕνα ἠχο ὄφφ καί ἐπιτιθέμεθα στή σιωπηλή πλειοψηφία, κ.λπ., ἀποφεύγοντας ἔτσι νά τήν ἀντιμετωπίσουμε ἄμεσα, καταφεύγουμε στά κολπάκια, ἄνετα καθισμένοι στίς καρέκλες μας.

μεθυσμένοι στήν Πανεπιστημίου προκαλοῦν, βαμμένοι καί ἐκκεντρικοί, τό πλῆθος. Καθαρή ἐπιδειξιομανία, ἐξίσου ἀκίνδυνη μέ τήν προηγούμενη σκηνή. Ἄλλωστε ἐκεῖνο πού δέν κινδυνεύει καθόλου σ' αὐτή τή σκηνή δέν εἶναι ἄλλο ἀπό τό συνεργεῖο. Ὅπως κι αὐτοί πού κοιτάζουν τή σκηνή, βρίσκεται ἐκεῖ γιά νά δεῖ, νά μπανίσει εὐγενικά. Θά μποροῦσε νά ἦταν ἡ τηλεόραση πού φιλμάρει δυό τρελούς, σάν κάτι τό ἀξιοπερίεργο. Πρόκληση μηδέν. Οἱ δυό τρελοί τή δουλειά τους, τό πλῆθος τή δουλειά του, οἱ μηχανές τή δουλειά τους...

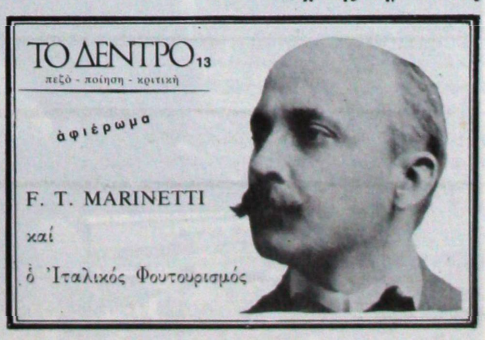
Ἔτσι λοιπόν, πρίν γίνει «περιθωριακή» ἡ ταινία τοῦ Ζερβοῦ δέν καταφέρνει νά ὑπάρξει ὡς μυθοπλασία. Ὁ Ζερβός προσπαθεῖ νά μᾶς παρασύρει σέ μιά συνενοχή τῆς κατάπτωσης, νά μοιράζει μαζί μας τήν κρυφή γοητεία τῆς μιζέριας καί τῆς μιζερολογίας. Μαγειρεύει συστηματικά νατουραλίστικες ἐντυπώσεις, ἐπικαλεῖται τό «βιωμένο» (καί εἴδαμε πιό πάνω τί ἐννοεῖ...), γίνεται ὅλο καί πιό διαφανής. Καί γιά νά μᾶς κάνει νά μποῦμε ὅλο καί πιό βαθιά στό πετσί τοῦ ἥρωά του ὁ ἴδιος ἀναιρεῖ τόν ἑαυτό του σέ σημεῖο ὥστε τό βλέμμα του νά μή ξεχωρίζει ἀπό ἐκεῖνο τοῦ Φέρρη. Περίεργη λογική τοῦ ἥρωα, πού κουβαλάει πάνω του ὅλο τό βάρος τῆς ἀφήγησης ἀλλά καί τῆς ἰδεολογίας του, μεταβάλλεται σέ κεντρικό πρόσωπο – τέρας, ἀποτελώντας ταυτόχρονα καθρέφτη καί ἀντανάκλαση. Καμιά κριτική ἀπόσταση ἀνάμεσα στήν κάμερα – βλέμμα καί τό πρόσωπο τοῦ Φέρρη: ἡ μυθοπλασία διαλύεται ἔτσι εἰς τά ἐξ ὧν συνετέθη πρίν προλάβει νά συσταθεῖ. Μένει τό πλαδαρό σῶμα τοῦ Φέρρη, ἄδειο τελικά, χωρίς κανένα πόθο, νά σέρνεται σ' ἕνα ναρκισιστικό φανταστικό, ἀναδιπλασιασμένο ἀπό ἕνα ἐξίσου ἄδειο καί ἄψυχο βλέμμα.

Στήν πραγματικότητα ἡ ταινία ἀντανακλᾶ τήν ἀδυναμία τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου νά δουλέψει τίς μυθοπλασίες του, νά πετύχει μιά *γραφή μυθοπλασίας*. Ἀπομένουν οἱ ἀπεγνωσμένες προσπάθειες νά βρεθοῦν κάποιοι ἰσχυροί μύθοι (πού θά δικαιολογοῦσαν τήν ἀπουσία μυθοπλασίας: ὁ Μάης

Ἐξόριστος στήν κεντρική λεωφόρο
Παραγωγή: Νίκος Ζερβός - Γιῶργος Ἐμιρζᾶς. *Σκηνοθεσία:* Νίκος Ζερβός. *Σενάριο:* Νίκος Ζερβός - Κώστας Φέρρης. *Φωτογραφία:* Σάκης Μανιάτης. *Σκηνογραφίες - Κοστούμια:* Δ. Φινινῆς. *Μουσική:* Νίκος Ζερβός - Κώστας Φέρρης. *Μοντάζ:* Κώστας Φέρρης. *Ἠχόληψία:* Πάνος Πανουσόπουλος. *Ἑρμηνεία:* Κώστας Φέρρης, Μαρίλλη Τσοπανέλλη, Σπύρος Σακκᾶς, Δημήτρης Σταύρακας. *Διάρκεια:* 90΄. *Διανομή:* Ζῆνος Παναγιωτίδης.

τοῦ 68, ὁ Τζίμ Μόρισον πολύ in τελευταῖα, ὄχι καί τόσο περιθωριακός...), οἱ μονόλογοι, μερικές λέξεις (Βέντερς, Γκοντάρ) μαγικές, πού λές καί θά ἐμψύχωναν τήν ταινία. Αἰσθητική νατουραλίστικη ἤ newlook (Νικολαΐδης), ἡ αἰσθητική τῶν «περιθωριακῶν» ταινιῶν κυνηγάει τό Μεγάλο Ἀρνητικό Νόημα καί βρίσκει ἀνταπόκριση, ἀποδοχή χωρίς ὅρους μάλλον, στά ἀπογοητευτικά κείμενα τῆς *Χιονάτης* (παράδειγμα προσωπικοῦ περιοδικοῦ χωρίς προσωπικότητα, ἀφοῦ τό πρόσωπο πού τό ἐκδίδει παραχωρεῖ τήν προσωπικότητά του σ' ἐκείνη τοῦ Φέρρη χωρίς καμιά κριτική διάθεση. Κάπως ἔτσι ἐπιδιώκει νά λειτουργήσει καί ἡ ταινία). Τραγική μοίρα γιά τό περιθώριο: νά συγκεντρωθεῖ, νά ταυτισθεῖ, νά μαζευτεῖ, νά ὑπηρετήσει τή σημασία δυό τριῶν «ἀντι–ἰδεῶν».

Μιχάλης Δημόπουλος



Ἀφήγηση/Περιπέτεια/Γλώσσα/Σιωπή

Ἡ Μαρία Γαβαλᾶ ἐπιχειρεῖ νά ἀφηγηθεῖ τίς περιπέτειες τῆς γλώσσας. Ἡ ἠχητική μπάντα δέν εἶναι καθόλου σιωπηλή. Ἀπολαμβάνει κανείς μερικούς ἤχους πού ἔρχονται ἀπό ἕναν κινηματογραφικό χῶρο (ποδοβολητά ἀλόγων, πυροβολισμούς, μουσικές «ἐπενδύσεις» κ.λπ.) τῶν εἰδῶν, τή φωνή τῆς ἴδιας τῆς κινηματογραφίστριας, ἀκόμα καί ἤχους τοῦ ντουμπλάζ. Ἡ εἰκόνα, βουβή ὅσο δέν παίρνει, γιαυτό καί περικλείοντας μιά τρομαχτική δύναμη, ξεπερνάει αὐτούς τούς ἤχους, τούς ἀφήνει πίσω της, σάν τό τραῖνο πού διασχίζει ὁλόκληρη τήν ταινία, ἀπ' ἄκρη σ' ἄκρη της. Τό ἐνδιαφέρον τοῦ φίλμ εἶναι, κατά τή γνώμη μου, ἕνα καί μοναδικό: πῶς μερικές εἰκόνες, τυποποιημένες ἀπό τήν κληρονομιά μιᾶς λιγότερο ἤ περισσότερο ἐνδιαφέρουσας, ἀλλά πάντα ἐξαιρετικά βαριᾶς «πρωτοπορείας», δοκιμάζονται ἀπό μερικούς ἤχους πού βρέθηκαν ἐκεῖ ἀδέσποτοι, ὑπενθυμίζοντας ὅτι ὑπάρχει καί ἡ ἠχητική μπάντα στό σινεμά ὡς ἀποτέλεσμα μιᾶς ἐργασίας ἐξίσου σημαντικῆς μ' ἐκείνη πού ἐπεξεργάζεται τήν εἰκόνα (πράγμα πού δέν εἶναι καί λίγο, ἄν ἀναλογισθεῖ κανείς ὅλες τίς ψευτοομιλοῦσες ταινίες πού βλέπουμε στήν ἑλληνική παραγωγή κάθε χρόνο). Ὑπάρχουν βέβαια καί τά μεγάλα θέματα, ἡ γυναίκα, ἡ περιπλάνηση, ἡ γραφή, οἱ μεγάλες ἀναφορές, Σρέτερ (πάντα ἐξαντλητικός ὡς ἀναφορά) Rolling Stones, Λάνγκ καί ἡ λίστα τραβάει σέ μάκρος. Δέν εἶναι ἀνάγκη νά καθοῦμε στό δαίδαλο τῶν ἐρεθισμάτων πού μιά ταινία σάν κι αὐτή παίρνει ὑπό τήν (μητρική;) προστασία της. Εὐτυχῶς, ἐδῶ, ἔχουμε νά κάνουμε μέ τήν ἐπέμβαση τοῦ ἠχητικοῦ στό ὀπτικό ὑλικό, ὅπως εἴπαμε, πού ἀνατρέπει (σχεδόν) τά πάντα. Ὑπάρχει γι' αὐτή τή λίγο ὡς πολύ ἀσυνήθιστη ἐπιχείρηση μιά αἰτιολογία: ὁ ἦχος δουλεύτηκε πολύ λίγο στόν ἑλληνικό κινηματογράφο καί ὁ ἀσύγχρονος ἦχος αὐτῆς τῆς ταινίας, σπρωγμένος στά ἄκρα, προβάλλει σάν κάποιο ἀπόλυτο καί ἡδονικό παραξένισμα.

Πέρα ἀπ' αὐτό, ἀναγνωρίζει κανείς στή δουλειά τῆς Γαβαλᾶ τή στιβαρότητα μιᾶς σκηνοθετικῆς ἄποψης πού ξεκινάει μάλιστα ἀπό τήν κινηματογραφοφιλία. Ἄν ἡ τελευταία βαραίνει κάπως ἐπικίνδυνα στήν ταινία, αὐτό συμβαίνει γιατί ἀκόμα στέκουμε μέ δέος μπροστά στίς βασανιστικές ἐπιλογές μας σέ ὅ,τι ἀφορᾶ τόν κινηματογράφο καί δέν κατακτήσαμε ἀκόμα τίς παραγωγικές συνέπειες τῆς λησμονιᾶς. Ὅπως θά ἔλεγε ὁ Μπλανσό «αὐτός πού θέλει νά θυμηθεῖ πρέπει νά ἐμπιστευτεῖ τόν ἑαυτό του στή λησμονιά, σ' αὐτό τό ρίσκο πού ἀποτελεῖ ἡ ἀπόλυτη λήθη καί σ' αὐτό τό θαυμαστό τυχαῖο πού γίνεται τότε ἡ ἀνάμνηση».

Χρῆστος Βακαλόπουλος

Ἀφήγηση / Περιπέτεια / Γλώσσα / Σιωπή
Παραγωγή - Σκηνοθεσία - Σενάριο: Μαρία Γαβαλᾶ. *Κείμενα:* Μαρία Γαβαλᾶ - Θόδωρος Σούμας. *Φωτογραφία:* Φίλιππας Κουτσαφτῆς. *Μοντάζ:* Δέσπω - Δανάη Μαρουλάκου. *Ἦχος:* Μαρίνος Ἀθανασόπουλος. *Ἑρμηνεία:* Γιώτα Φέστα, Πέδρο Βικούνια, Ἀντώνης Κουτσελίνης, Ἠλίας Κατέβας. *Φωνές:* Πέδρο Βικούνια, Μαρία Γαβαλᾶ, Θόδωρος Σούμας, Κωστῆς Κουτσουκέλης. *Διάρκεια:* 63΄

Ταξίδι στή Θεσσαλονίκη

Μαρία Εὐαγγελίου
Παραγωγή: Γιῶργος Ἐμιρζάς. *Σενάριο-Σκηνοθεσία:* Λένα Βουδούρη. *Φωτογραφία:* Νίκος Σμαραγδῆς. *Ἑρμηνεία:* Ἄλκης Παναγιωτίδης, Ὑδόνη Μαλτέζου. *Διάρκεια:* 20΄

Ὁ Ζωγράφος Θεόφιλος
Παραγωγή: Γιῶργος Σγουράκης. *Σενάριο - Σκηνοθεσία:* Γιῶργος Καρυπίδης. *Φωτογραφία:* Νίκος Πετανίδης. *Διάρκεια:* 56΄

Ἐκδρομή στή Φύση
Παραγωγή - Σκηνοθεσία: Μιχάλης Λυκούδης. *Σενάριο:* Μιχάλης Λυκούδης - Χρῆστος Βακαλόπουλος. *Φωτογραφία:* Ἀντώνης Ρίκος. *Μοντάζ:* Τάκης Ἀντωνόπουλος. *Διάρκεια:* 14΄

1

Τό φετινό φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, ὅσον ἀφορᾶ τίς μικροῦ μήκους ταινίες — στήν πλειονότητά τους — ἦταν μιά ἀρκετά ἐντυπωσιακή εἰσβολή τῆς ἑλληνικῆς τηλεόρασης, στήν αἴθουσα προβολῶν τῆς Ἑταιρείας Μακεδονικῶν Σπουδῶν. Αὐτή ἡ αἴθουσα, γιά τίς περισσότερες μικροῦ μήκους ταινίες, εἶναι ὁ μοναδικός ἤ ἕνας ἀπό τούς ἐλάχιστους χώρους δημόσιας προβολῆς. Ἑλληνική τηλεόραση ὅμως βλέπουμε καθημερινά καί θά συνεχίσουμε νά βλέπουμε...

Στό 20ο φεστιβάλ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου τῆς Θεσσαλονίκης, οἱ μικροῦ μήκους στήν πλειονότητά τους εἶχαν νά ἐπιδείξουν συγγένεια πρώτου βαθμοῦ μέ προϋπάρχοντα, προπορευόμενα, μόνιμα τηλεοπτικά μοντέλα. Φολκλορικό ντοκυμανταίρ, Ἔρευνα, Παρασκήνιο, ὀπτικοί ἀπόηχοι τηλεοπτικῶν ἐπεισοδίων ἤ ἔστω, τό περισσότερο ἐπιμελημένο ντοκυμανταίρ, μέ ἀφορμή κάποια ἐπέτειο, κάποια ἑκατονταετηρίδα, κάποιο πολιτιστικό γεγονός *(Ζωγράφος Θεόφιλος)*.

Μηχανιστική λοιπόν ἀναπαραγωγή τῶν στερεοτύπων, πρωτοκαθεδρία ἐπί τῆς ὀθόνης τῶν πασίγνωστων ἀνεξέλιγκτων εἰκόνων/φωτογραφιῶν, τῶν κονσερβαρισμένων ἤχων. Γραφικά νησιώτικα δρομάκια, ἀκρογιαλιές, ἤθη καί ἔθιμα, συνεντεύξεις κατάφατσα στό φακό, κλαρίνα, κουδούνια κ.ο.κ. Μιά ἐπένδυση, ἕνα λοῦστρο σπέσιαλ (*Χοιροσφάγια* π.χ.) μέ προορισμό τό ἐθνικό μας φεστιβάλ, λοῦστρο πού δέν ἐπιτρέπει ἤ καταβροχθίζει ἡ ὀρθογώνια ἀσπρόμαυρη παραλληλόγραμμη ρουτίνα τῆς TV.

Στήν καλύτερη περίπτωση...

Ἡ *Μαρία Εὐαγγελίου* τῆς Λένας Βουδούρη, ξεκινάει ἀρνούμενη τίς δικές της μητρικές ἀναφορές, ἀρνούμενη ἕνα βλέμμα ἐνδοστρεφές πού θά τήν «ἔκανε νά στοχαστεῖ» πάνω στό εἶδος της, πάνω στά πρότυπά της. Δηλώνει λιτό, ἀπέριττο, συγκινητικό χρονικό πού ἁπλῶς ὑπενθυμίζει τό εἶδος του καί τά πρότυπά του. Μέ τή σφραγίδα τῆς ἐμπειρίας τῆς δημιουργοῦ του. (Στή διεύθυνση τῶν ἠθοποιῶν, στή σχεδόν ντιρέκτ κινηματογράφηση). Μέ τήν ἀνακύκλωση τῶν τηλεοπτικῶν του/της τραυμάτων καί ἕξεων. (Ντεκουπάζ, χρόνοι, σημασίες). Μέ τήν ἐπιλογή, νά μή γίνεται τελικά μιά κινηματογραφική ἀπάντηση, στήν τηλεοπτική «κατασκευή».

Ὁ *Ζωγράφος Θεόφιλος* τοῦ Γιώργου Καρυπίδη κομίζει τίς δικές του τηλεοπτικές ντοκυμανταιρίστικες ἐμπειρίες, χωρίς νά ὀργανώνει τίποτα διαφορετικά, δέν προτείνει ἀντίλογους, συλλέγει ἀντίλαλους ζωγραφικούς καί ποιητικούς. Ἡ κατάμεστη αἴθουσα τοῦ φεστιβάλ χειροκροτεῖ κατενθουσιασμένη, ἀλλά τί; Τόν ζωγράφο Θεόφιλο, τόν ποιητή Ὀδυσσέα Ἐλύτη ἤ τόν σκηνοθέτη τῆς ταινίας;

Καί τό ταξίδι στή Θεσσαλονίκη, ταξίδι μέσω ὑπουργείων κι ἐπιτροπῶν, ταξίδι λογοκριμένο, κοπιαστικό, ψιλοκοσκινισμένο, συνεχίζεται. Γιά νά κάνεις ταινία ἐκτός τηλεόρασης, μεταξύ τῶν ἄλλων περνᾶς, ἀπό τό ΙΚΑ, δημόσια ταμεῖα καταβολῶν, τό Ὑπουργεῖο Βιομηχανίας, τό Ὑπουργεῖο Προεδρείας Κυβερνήσεως, προκριματικές, κριτικές καί γνωμοδοτικές ἐπιτροπές. Στή Θεσσαλονίκη οἱ μικροῦ μήκους ταινίες, εὐάλωτες, ἀχρησιμοποίητες, «ἀσυζήτητες», ἐξαντλοῦνται στά ψιλά τῶν δημοσιογραφικῶν κριτικῶν. Ἡ φτηνότερη μικροῦ μήκους, φτάνει νά ἀγγίζει τά 100.000.

Λοιπόν ταξίδι στή Θεσσαλονίκη ἤ περίπατος μέ τά πόδια μέχρι τήν Ἁγία Παρασκευή;

Μαρία Γαβαλᾶ

2

Ἐκδρομή στή φύση

Ἕνα φίλμ πού ἀρνεῖται τό «μεγάλο καί σημαντικό» θέμα κι ἀποσύρεται στό περιθώριο — ἀναγκασμένο ἀπό τά καθιερωμένα — ἀφοῦ διάλεξε νά μιλήσει γιά τόν ἑαυτό του. Ἐκεῖ πού δεκάδες μικροῦ μήκους ἱδροκοποῦν γιά νά στερεώσουν ἕνα λόγο κοινωνικῆς κριτικῆς, σπαραχτικῶν ἀτομικῶν ἀνησυχιῶν καί ἀγωνιῶν, ἰδεολογίας καί πολιτικῆς, ὁ Μιχάλης Λυκούδης προτείνει ἕνα βλέμμα «ρέμπελης» περιδιάβασης, μπροστά στά ἀδιέξοδα τῶν σταθμῶν τῆς ἐπιλογῆς του. Οἱ ἥρωες ἀκοῦνε Μπήτλς, τρῶνε καί φλυαροῦν, κάθονται στό Μουσεῖο, βολτάρουν ἔξω ἀπό τίς Πανεπιστημιακές σχολές, βαριοῦνται νά πᾶνε στίς συνελεύσεις, κρεμᾶνε στόν τοῖχο Γκράμσι, ἀπαγγέλλουν Ἀρτώ, μιλᾶνε γιά τόν Φερρέρι.

Παιχνίδι προσέγγισης κι ἀπομάκρυνσης ἀπό τά παραπάνω «μεγάλα» καί «μικρά» θέματα, μάτι πού βλέπει καί εἰρωνεύεται, παράλληλα ὅμως ἀνοιγοκλείνει κι ἐρωτοτροπεῖ πρός τίς δικές του προτιμήσεις. Ἡ *Ἐκδρομή στή φύση*, ἐπικεφαλῆς τῶν ἀναφορῶν της, θέτει τήν ἴδια της τήν κατασκευή, τά προβλήματα αὐτῆς τῆς κατασκευῆς, τό μέσο—σινεμά καί τίς δημιουργημένες εἰκόνες του, τέλος τή δυσκολία νά σχεδιάσεις ἤ νά ἑρμηνεύσεις κάποια πλάνα του.

...Ὡς τήν τελική, ἀπελπισμένη φυγή, χρωματιστή συμπληγάδα / Θαλασινό τοπίο, πού καθαρισμένο στατικά κι ἀτέλειωτα, στομώνει ὁποιαδήποτε ἔξοδο τοῦ ματιοῦ μας.

Μ. Γ.

Νειλώ

Τό *Νειλώ* τοῦ Τ. Μπουλμέτη εἶναι μία μυθοπλασία πού ἔχει τό προτέρημα νά βρίσκεται σέ διάσταση μέ τά ἀφηγηματικά καί μυθοπλαστικά τηλεοπτικά μοντέλα καί τούς κώδικές τους. Μοντέλα πού κυριαρχοῦν ἤ ἐπηρεάζουν τίς μικροῦ μήκους τῶν ἑλληνικῶν φεστιβάλ, πού ἐμπεριέχουν τίς ἀφηγηματικές μορφές καί τό τυπάρισμα τῶν προσώπων τῶν σήριαλ (λαϊκίστικου τύπου, ὅπως ὁ «Δρόμος») ἤ τό φιλμάρισμα, τό ντεκουπάζ καί τήν αἰσθητική τοῦ *«Παρασκήνιου»* καί τῆς *«Ἔρευνας»*. Στό *Νειλώ* ἡ μυθοπλασία εἶναι ὀργανωμένη καί ἀναπτυγμένη ὄχι ἀπρόσωπα ἤ ρουτινιάρικα, ἀλλά μέ βάση ὁρισμένους χαρακτηριστικούς, ἀφηγηματικούς καί θεματικούς ἄξονες: τό ὄνειρο, ἡ κινηματογραφοφιλία (φίλμ–νουάρ), τό οἰδιπόδειο καί ἡ ἀναζήτηση τῆς γυναίκας. Οἱ ἑρμηνεῖες ὅμως, οἱ λύσεις τῶν ἀφηγηματικῶν πυρήνων ἀποτελοῦν ὑπερβολικά σαφεῖς, κάπως εὔκολες ψυχολογικές ἤ ψυχαναλυτικές ἐξηγήσεις. Τό φίλμ καταλήγει πολύ ἐκλογικευμένο, κυρίως ὅσον ἀφορᾶ τή λογική τῆς ἀφήγησής του καί τῆς σύνδεσης τῶν διαφορετικῶν μερῶν της. Ἴσως νά βοηθοῦσε τό νά ἀφηνόταν περισσότερο ἐλεύθερο στήν κατεύθυνση τοῦ φανταστικοῦ, λιγότερο ὀρθολογικοποιημένου. Οἱ «μορφές» τῆς κινηματογράφησης συμπυκνώνουν μία ἐργασία: π.χ. φωτογραφία, ἐπεξεργασμένη σά σύλληψη καί σά σύνθεση ἑτερογενῶν τύπων λήψης (ζωντανές λήψεις, τρυκέζα, σχέση ἔγχρωμου–μονοχρωμιῶν).

Θόδωρος Σούμας

Φίλμ δωματίου

Ἡ δεύτερη ταινία τῆς Μαρίας Νικολακοπούλου ἦταν ἀπό τίς πιό ἐνδιαφέρουσες μικροῦ μήκους στό 20ο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, κυρίως σάν ντεκουπάζ καί σάν φιλμάρισμα, σέ ρήξη μέ τή συνήθη πρακτική τοῦ βαθμοῦ μηδέν τῆς σκηνοθεσίας. Ἀντίθετα, ἡ σκηνοθεσία ἐδῶ δομεῖται στή βάση λιγοστῶν μεγάλων πλάνων, τό καθένα ἀπό τά ὁποῖα ἀναπτύσσει καί δημιουργεῖ στό ἐσωτερικό του, μυθοπλασία: διάσταση, σύγκρουση μά καί συνάντηση τοῦ φανταστικοῦ καί τοῦ ὑποκειμενικοῦ μέ τό «πραγματικό» τοῦ μύθου. Ἐγκαθίσταται μιά διαφορά ἀνάμεσα στήν ἀρχή καί τό τέλος τοῦ κάθε μονόπλανου, δηλαδή ἕνας διαφορετικός χρόνος, ἤ ἡ διάψευση τῆς ὑποκειμενικῆς ματιᾶς, τῆς φαντασίωσης τοῦ ἥρωα, ἤ ἡ εἰσβολή της στήν καθημερινότητα· ἡ διαφορά ἀνάμεσα σ' αὐτό πού συμβαίνει στήν εἰκόνα καί τή λογοτεχνική διάσταση πού παίρνουν τά «δρώμενα» ἀπό τόν λόγο τοῦ νεαροῦ συγγραφέα. Τό ντεκουπάζ στηρίζεται στίς ἐμφανίσεις καί ἐξαφανίσεις ἀπό τό πλάνο τῆς ἡρωίδας, στό ξεδίπλωμα τοῦ χώρου μέσα ἀπό τράβελιγκ καί πανοραμικά, στή συνάρθρωση μέσα στό ἴδιο πλάνο μικροχώρων. Προβληματική ἡ διάρκεια τοῦ ἀφηγήματος, δέν ἀφήνει νά ἐκτεθεῖ πιό ὁλοκληρωμένα ἡ λογική του.

Θ. Σ.

Μπέττυ

Ἡ *Μπέττυ* τοῦ Δημήτρη Σταύρακα πατᾶ γερά πάνω στό ἔδαφος ἐκεῖνο πού συνιστᾶ ὄντως τήν ἰδιομορφία μιᾶς τραβεστί: τή σεξουαλική–σωματική ἰδιαιτερότητά της. Ἐνῶ μιά ἐπιλογή διαφορετική θά ὁδηγοῦσε στό νά ἀποσεξουαλικοποιηθεῖ καί νά ἐξαϋλωθεῖ ἡ ἡρωίδα, νά ἀπωθηθεῖ τό σωματικό καί ἐρωτικό ἀπό τό φίλμ, ἐδῶ ἡ ἀφήγηση ξεκινᾶ μέ ἀφετηρία αὐτά τά στοιχεῖα: ἡ Μπέττυ βγαίνει ἀπό τό κρεβάτι πού κοιμόταν μέ τόν ἐραστή της, μακιγιάρεται, ἀποτριχώνεται, φροντίζει τήν ὁμορφιά της γιά νά τῆς προσδώσει τά χαρακτηριστικά πού ἐπιθυμεῖ, τή σεξουαλική ταυτότητα πού ἔχει ἐπιλέξει. Μέ αὐτή τή μέθοδο, τό φίλμ οἰκοδομεῖ τό πρόσωπο τῆς ἡρωίδας του στή βάση τῆς ἰδιομορφίας του καί μᾶς ἐξοικειώνει — μέσα ἀπό τίς καθημερινές μικροασχολίες — μέ τήν τραβεστί.

Στήν ἴδια κατεύθυνση ἐντάσσεται τό πλησίασμα — ἀπό τά μέσα σάν ματιά — χωρίς κρίσεις καί ἐπικρίσεις, τοῦ πολιτισμικοῦ περιβάλλοντος τῆς Μπέττυ: τά μπάρ, οἱ παρέες, οἱ μοτοσυκλετιστές. Οἱ «καταραμένοι» αὐτοί χῶροι ἐδῶ γίνονται καθημερινοί. Γιά τήν ἀποδοχή τῆς ἰδιαιτερότητας τῆς Μπέττυ εἶναι ἀναγκαῖο νά ἀποδεχτοῦμε τόν κόσμο της καί τόν τρόπο ζωῆς της, δηλαδή μέχρι καί τή δουλειά της, τό ὅτι πηγαίνει μέ ἄντρες (1).

Οἱ ἰδιοτυπίες στό βλέμμα τῆς ταινίας, συνίστανται, καταρχή, στή σχέση προσώπου καί κάμερας ἤ στή σχέση προσώπου καί σκηνοθεσίας-θεατῆ: τί σημαίνει τό πῶς κοιτάζει ἡ Μπέττυ στό φακό; Τί σχέση ἐπιχειρεῖ νά δημιουργήσει; Ἐκμυστήρευση ἤ πρόκληση; Νά θέσει ἐρωτήματα ἤ ἕνα κάλεσμα (ἀκόμα καί ὑπολανθάνοντα ἐρωτικό); Ποιές σχέσεις ταύτισης ἤ ἀπώθησης πλέκονται ἀνάμεσα στίς ἐπιθυμίες τῆς Μπέττυ καί αὐτές τοῦ θεατῆ; (2). Ὁ κυρίαρχος δημοσιογραφικός κριτικός λόγος δέν εἶδε ἐδῶ παρά τήν ἐντιμότητα, τήν ἀνθρωπιά, τήν ἀγάπη πρός τό θέμα, τή σεμνότητα...

Δεύτερη ἰδιοτυπία ἀποτελεῖ ἡ συγκεκριμένη — παράξενη, ἐνοχλητική — σχέση ντοκυμανταίρ καί μυθοπλασίας: τό ντιρέκτ τῆς ταινίας ἐξάγεται ἀπό τό ξαναζωντάνεμα, τήν ἀναπαραγωγή, τό «στήσιμο» ἐμπρός στό φακό ὁρισμένων στιγμῶν τῆς ζωῆς τῆς Μπέττυ, ἡ μυθοπλασία βασίζεται κι αὐτή στήν ἀναπαράσταση μιᾶς καθημερινότητας. Ντοκυμανταίρ καί μυθοπλασία εἶναι ἐπίπλαστα, εὔθραυστα, ὁ συνδυασμός τους δημιουργεῖ στό θεατή ἕνα περίεργο συναίσθημα.

Ὁ κοινός τόπος τῆς ταινίας εἶναι οἱ ἀπόηχοι, οἱ ὁμοιότητες μέ τή «φόρμα» τῆς ἀφήγησης καί τοῦ φιλμαρίσματος τῶν πλάνων πού χαρακτηρίζει τό ντοκυμανταίρ τῆς τηλεόρασης τύπου «Παρασκήνιο» πάνω σέ μιά προσωπικότητα.

Τό φίλμ ἀπορρίφτηκε ἀπό τήν προκριματική ἐπιτροπή τῆς Θεσσαλονίκης λόγω τοῦ ἀντιδραστικοῦ καί χοντροκέφαλου πουριτανισμοῦ πού κυριάρχησε σ' αὐτήν.

Θ. Σ.

Νειλώ
Παραγωγή: Θεατρικό Τμῆμα Πανεπιστημίου Ἀθήνας. *Σενάριο - Σκηνοθεσία:* Τάσος Μπουλμέτης. *Φωτογραφία:* Δημήτρης Βερνίκος. *Ἑρμηνεία:* Γιῶργος Μολδοβανίδης, Ἀντωνία Πετροπούλου. *Διάρκεια:* 35΄

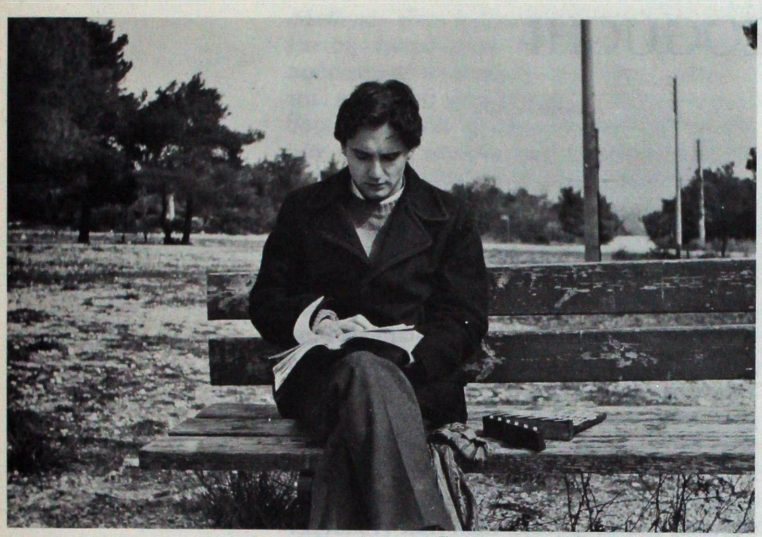
Φίλμ Δωματίου
Παραγωγή Σκηνοθεσία: Μαρία Νικολακοπούλου. *Σενάριο:* Ὄλια Λαζαρίδου. *Φωτογραφία:* Ἀνδρέας Μπέλλης. *Μοντάζ:* Μαρία Νικολακοπούλου. *Ἑρμηνεία:* Ὄλια Λαζαρίδου, Γιάννης Καλογρίδης. *Διάρκεια:* 8΄

Ταυτότητες καί ρόλοι
Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία: Θόδωρος Σούμας. *Γενική Βοήθεια:* Μαρία Γαβαλᾶ. *Φωτογραφία:* Νίκος Σμαραγδῆς. *Μοντάζ:* Δέσπω - Δανάη Μαρουλάκου. *Ἑρμηνεία:* Κωστῆς Κουτσουκέλης. *Διάρκεια:* 35΄

Μπέττυ
Σενάριο-Σκηνοθεσία: Δημήτρης Σταύρακας. *Παραγωγή:* Χρῆστος Μάγκος. *Διεύθυνση φωτογραφίας:* Σταῦρος Χασάπης. *Μοντάζ:* Γιάννα Σπυροπούλου.

1. Αὐτό πού ἀπαίτησε ἡ κριτική ἐπιτροπή τοῦ Φεστιβάλ τῆς Λάρισας, «ἐμβάθυνση στήν ἀνάλυση καί κοινωνική προέλευση τοῦ προβλήματος» θά κατέληγε ἁπλῶς στό νά φορτωθεῖ μέ ἐνοχές ἡ ὁμοφυλοφυλική κατάσταση, διότι δῆθεν προέρχεται ἁπλᾶ ἀπό τό ἀστικό σύστημα καί ἄρα κακῶς ὑπάρχει.

2. Μέ τό παραπάνω σχετίζεται τό πρόβλημα γιά ποιό λόγο ὁ θεατής θέλει νά μάθει περισσότερα γιά τήν Μπέττυ, γιατί ζητᾶ μεγαλύτερη ἀνάλυση, συνέχεια, ὁλοκλήρωση.



Ταυτότητες καί ρόλοι τοῦ Θόδωρου Σούμα.

Ἡ Μπέττυ στήν ταινία τοῦ Δημήτρη Σταύρακα.

Φίλια δωματίου, τῆς Μαρίας Νικολακοπούλου.

Ταυτότητες καί ρόλοι

Ὑπάρχει σ' αὐτή τήν ταινία ἡ ἀναζήτηση ἑνός μίνιμουμ, ἡ ἐπιδίωξη τῆς παραγωγῆς τῶν πρώτων δυνατῶν ἀναπαραστάσεων σέ ὅ,τι ἀφορᾶ τό σέξ, τή σεξουαλική πράξη, πού φιλμάρεται ψυχρά καί αὐστηρά, ὑποκύπτει στό βάρος μιᾶς σκηνοθετικῆς ματιᾶς πού μπορεῖ νά ἐλέγχει τά πρόσωπα τῶν δύο ἡρώων, ἀλλά βρίσκει ἐκπληκτική ἀντίσταση ἀπό τά σώματά τους. Εἶναι φανερό ὅτι ὁ Σούμας ἀρνεῖται τούς κώδικες τοῦ πορνό, ἀλλά ἀντιδρᾶ ἐπίσης στήν ἀκατάσχετη μακαβεγιεφική ἰδεοληψία ἤ στό σέξ τοῦ σαλονιοῦ, τύπου Βίλγκοτ Σιόμαν. Στήν ταινία του δέν ὑπάρχει *τελικά* οὔτε μιά ἀναφορά κι αὐτό εἶναι πού καθιστᾶ τή χειρονομία του ριζοσπαστική, σχεδόν ἀπρόσιτη: ὁ θεατής δέν εἶναι οὔτε ἡδονοβλεψίας, οὔτε μπασμένος σέ κανένα νόημα, γιατί τό τελευταῖο οὔτε περισσεύει οὔτε σκορπίζεται, ἀλλά ἁπλά ἐξαντλεῖται σέ ἐξοντωτικές κυριολεξίες. Ἔτσι, μιά διαστροφή (τό τηλεφώνημα) ἀποτυχαίνει νά κωδικοποιηθεῖ, νά καταλάβει μιά συγκεκριμένη θέση στή σκηνοθεσία τῆς σεξουαλικῆς πράξης, νά ὀργανώσει τήν τελευταία πιθανά, γεγονός πού θά ἀπογείωνε τήν ταινία ἀλλά καί τήν ἡδονοβλεψία μας.

Αὐτό πού ὑπάρχει ἀντίθετα εἶναι ἴσως ἐκεῖνο πού ὁ Λακάν ἀποκαλεῖ «αὐτή ἡ ἀποτυχία στήν ὁποία συνίσταται ἡ ἐπιτυχία τῆς σεξουαλικῆς πράξης». (*Télévision*, ἐκδ. Seuil, σελ. 60–61), δηλαδή κάτι σάν τήν πρόβα ἑνός θεατρικοῦ ἔργου ἤ μιᾶς κινηματογραφικῆς λήψης πού θά κατέληγε στή σεξουαλική ἐπαφή τυχαία, ἀπό κάποιο λάθος. Ὁ Λακάν συμπληρώνει: «Οἱ ἠθοποιοί εἶναι ἱκανοί γιά τά πιό ὑψηλά γεγονότα, ὅπως ξέρουμε ἀπό τό θέατρο» (στό ἴδιο). Ἡ ἐμμονή τῆς ταινίας σέ ἐξαιρετικά δουλεμένες φωτιστικά ἐρωτικές σκηνές παράγει ἕνα χῶρο–σκηνή, ὅπου ὅλα συμβαίνουν κάτω ἀπ' αὐτή τήν ψυχρή μορφή τῆς πρόβας. Ταυτότητες καί ρόλοι ἐναλλάσσονται σέ μιά ἀτμόσφαιρα cool, σχεδόν ἀποστειρωμένη. Ἡ «πρόοδος» τῆς σεξουαλικῆς σχέσης τῶν δύο ἡρώων κόβεται ἀπό μεγάλα πλάνα–ἐπιφάνειες, χωρίς βάθος, σιωπηλές στίξεις πού εἶναι σάν νά κρατοῦν γιά λίγο ἀκόμα τήν ἐντύπωση πού προκαλοῦν τά μαῦρα φοντύ. Τό μοντάζ, ἀρκετά ἰδιότυπο, παίζει πάνω στήν ἐπανάληψη, χωρίς ὡστόσο τίποτα νά ἐπαναλαμβάνεται φανερά.

Ἔτσι ἡ ἀξία αὐτῆς τῆς ταινίας μικροῦ μήκους βρίσκεται τελικά στό ὅτι ἐκμεταλλεύεται τό μικρό μῆκος της, ἀποφεύγοντας νά τό μπολιάσει μ' ἕνα μάξιμουμ ξεπέρασμα τοῦ θέματός της. Τό σέξ εἶναι ἐδῶ κάτι τό ἄγνωστο, χωρίς ταυτότητα, χωρίς κανένα ρόλο, ἁπλά καί μόνο μιά πρώτη ὕλη (ὅπως καί στήν ταινία τῆς Ἀγγελίδη) πού οἱ ἀναπαραστάσεις της πρέπει νά ἐφευρεθοῦν καί νά ὀργανωθοῦν ταυτόχρονα, νά γεννήσουν ἴσως τίς ἀπαρχές μιᾶς ἱστορίας (μέ μικρό ι) μιᾶς μυθοπλασίας, πού στήν ταινία ἀπουσιάζει γιατί δέν βρίσκει ἤ ἀρνεῖται τίς ἀναφορές της.

KENZI MIZOGUCHI

Ὁ Μιζογκούσι, γιά τόν ἕλληνα κινηματογραφόφιλο, ἀποτελοῦσε ἕνα θρύλο. Πολλοί μιλούσανε γι' αὐτόν χωρίς νά ἔχουν δεῖ ταινίες του ἀφοῦ οἱ ντόπιοι εἰσαγωγεῖς δέν εἶχαν καταδεχτεῖ ποτέ, μέχρι τώρα, νά τίς προγραμματίσουν. Χάρη στό Σωκράτη Καψάσκη, διευθυντή τοῦ Studio, τό κενό αὐτό ἀρχίζει νά καλύπτεται. Κι ἔτσι μιά ἀπό τίς ὡραιότερες ταινίες στήν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου, τό Οὐγκέτσου Μονογκατάρι, ὑπάρχει καί στήν Ἑλλάδα.

Γιά νά ὑπογραμμίσουμε τή σημασία αὐτοῦ τοῦ γεγονότος, δημοσιεύουμε δύο κείμενα: τό ἕνα, γραμμένο ἀπό τό μόνιμο συνεργάτη τοῦ Μιζογκούσι, τόν Γιόντα Γιοσικάτα καί τό ἄλλο, ἀπό τόν Δημοσθένη Ἀγραφιώτη πού τοποθετεῖ διαχρονικά τήν ταινία στό ἱστορικό καί πολιτιστικό γιαπωνέζικο πλαίσιο.

Ὁ Γιόντα Γιοσικάτα ἦταν ὁ σεναριογράφος ὅλων τῶν μεγάλων δημιουργημάτων τοῦ Μιζογκούσι, ἀπό τήν ταινία Ἐλεγεία τῆς Νανίουα μέχρι τήν Ἱστορία τῆς Ὀσάκα πού ὁ σκηνοθέτης δέν πρόλαβε τελικά νά γυρίσει, μᾶς καί ὁ θάνατος τόν βρῆκε τό 1956.

Ὁ Γιοσικάτα γεννήθηκε στό Κυότο τό 1909, δέκα χρόνια μετά ἀπό τόν Μιζογκούσι. Τό 1930 μπῆκε σάν σεναριογράφος στήν «Νικάτσου», πρώτη ἑταιρεία παραγωγῆς τοῦ γιαπωνέζικου κινηματογράφου. Ἀκόμα δούλεψε στίς ἑταιρεῖες «Ντάιτσι Ἔιγκα», «Σίνκο Κίνεμα» καί «Νταγιέι». Τό 1948 γίνεται ἀνεξάρτητος σεναριογράφος: ἔτσι ὑπῆρξε ὁ συνοδοιπόρος τοῦ Μιζογκούσι καί τοῦ γιαπωνέζικου κινηματογράφου ἀπό τό ξεκίνημά τους. Τό κείμενο αὐτό, σχετικό μέ τό σενάριο τοῦ Οὐγκέτσου Μονογκατάρι, ἀποτελεῖ τό ἕβδομο κεφάλαιο τῶν ἀναμνήσεων μᾶς φυσιογνωμίας τοῦ κινηματογράφου, πού συμπεριλαμβάνει προσωπικές παρατηρήσεις, πολύτιμα ντοκουμέντα καί στοχασμούς γιά τόν Μιζογκούσι καί τόν γιαπωνέζικο κινηματογράφο. Ὁ Γιοσικάτα στό ἔργο του αὐτό, διηγεῖται σάν σέ «μυθιστόρημα ποταμό», τήν Ἱστορία τοῦ Μιζογκούσι, ἕνα εἶδος ντοκυμανταίρ γιά τόν ἄνθρωπο καί τήν τέχνη του: τά ὄνειρά του, τίς χαρές του, τίς ἀπόψεις του, τό στύλ του καί τόν τρόπο δουλειᾶς του... Διαβάζοντάς το διαπιστώνει κανείς τίς τυρανικές ἀπαιτήσεις τοῦ σκηνοθέτη ἀπό τό σεναριογράφο του, τήν ἐπιμονή του γιά τήν παραμικρή λεπτομέρεια, τή λατρεία του γιά τήν τελειότητα καί τήν ἀπαράμιλλη αἴσθηση τῆς ἀτμόσφαιρας. Βρίσκει ὅμως καί κάτι ἄλλο, πού εἶναι αὐτό τό μεῖγμα ἀγάπης, σεβασμοῦ καί θαυμασμοῦ ἑνός ἀνθρώπου πού ὑπῆρξε κάτι παραπάνω ἀπό ἁπλός συνεργάτης γιά τόν μεγαλύτερο Ἰάπωνα σκηνοθέτη.

Ἀναμνήσεις

(Γιά τό *Οὐγκέτσου Μονογκατάρι*)

τοῦ Γιόντα Γιοσικάτα

Μετά τό *Σαϊκάκου Ἰσιντάι Ὄνα* (*Ἡ ζωή τῆς πόρνης Ὀ Ἄχάρου*), ὁ Μιζογκούσι σκηνοθέτησε τό *Οὐγκέτσου Μονογκατάρι* (1953). «Ἀγαπητέ μου κύρε Γιόντα, μοῦ λέει κάποια μέρα ὁ Μιζογκούσι, πιστεύω ὅτι θά μποροῦσε νά βγεῖ κάτι πολύ ἐνδιαφέρον ἀπό τό *«Οὐγκέτσου Μονογκατάρι»* (*Ἱστορίες τῆς Βροχῆς καί τῆς Σελήνης* τοῦ συγγραφέα Οὐέντα Ἀκινάρι). Ξέρεις, ἔχω σκεφθεῖ ἀπό παλιά νά κάνω τήν προσαρμογή μιᾶς ἀπ' αὐτές τίς ἱστορίες, τήν *«Ἀσέλγεια ἑνός φιδιοῦ»*. Ἐάν προσθέσουμε μιά ἀκόμα ἱστορία, τήν *«Ὑπόσχεση στά χρυσάνθεμα»*, καί μιά ἱστορία τοῦ Μωπασάν, τή *«Διακόσμηση...»*, δέ θά ἦταν ἐκπληκτικό;». Παρόλες αὐτές τίς δηλώσεις τοῦ Μιζογκούσι δέν μποροῦσα νά φανταστῶ πῶς νά ἐνώσω αὐτές τίς τρεῖς ἱστορίες σ' ἕνα σενάριο. *«Ἡ ἀσέλγεια ἑνός φιδιοῦ»* περιγράφει τή μεταμόρφωση σέ γυναίκα ἑνός φιδιοῦ, πού θέλει νά γοητεύσει ἕνα νεαρό· ἡ *«Ὑπόσχεση στά χρυ-*

σάνθεμα» εἶναι ἡ ἱστορία ἑνός πολεμιστῆ πού, ἐπειδή ἐμποδίζεται νά συναντήσει κάποιο πρόσωπο μέ τό ὁποῖο ἔχει ραντεβοῦ, σκοτώνεται, καί ἀφοῦ γίνει φάντασμα φθάνει τήν καθορισμένη ὥρα· *ἡ «Διακόσμηση»* τοῦ Μωπασάν εἶναι ἡ ἱστορία ἑνός ὑπαλληλίσκου πού διακατέχεται ἀπό τήν ἐπιθυμία νά κατακτήσει τή Λεγεώνα τῆς Τιμῆς, καί δέν παίρνει εἴδηση πώς ἡ γυναίκα του τόν ἀπατᾶ... «Τό ἐπίκεντρο τοῦ σενάριου πρέπει νά εἶναι ἡ ἱστορία τῆς *«Ὑπόσχεσης στά χρυσάνθεμα»*, μοῦ λέει ὁ Μιζογκούσι: «ἕνας ἄνδρας φεύγει γιά τόν πόλεμο. Γυρίζει μετά ἀπό μακρά ἀπουσία καί ξαναβρίσκει τή γυναίκα του, πού ὅμως ἐξαφανίζεται τήν ἄλλη μέρα τό πρωί. Μαθαίνει ἐν συνεχεία ὅτι εἶχε πεθάνει πρίν ἀπό χρόνια... Εἶναι μιά τραγωδία τοῦ πολέμου. Νά ἕνα ὡραῖο θέμα». Στή συνέχεια ἀνακάλυψα ὅτι ὁ Μιζογκούσι εἶχε κάνει λάθος: στήν πραγματικότητα, ἡ ἱστορία ἦταν ἑνός ἄλλου διηγήματος μέ τόν τίτλο *«Τό σπίτι στίς καλαμιές»*.

Τελικά φτιάξαμε τό σενάριο τοῦ *Οὐγκέτσου Μονογκατάρι*, λίγο πολύ ἔτσι: 1) Ὁ Γκενζοῦρο (ὁ ἥρωας) ἐγκαταλείπει τήν οἰκογένειά του γιά νά πάει στήν πρωτεύουσα. 2) Ξεσπάει ὁ πόλεμος. 3) Ἡ ζωή τοῦ Γκενζοῦρο στή μεγάλη πόλη (ἐδῶ μπαίνει τό ἐπεισόδιο *«Ἡ ἀσέλγεια ἑνός φιδιοῦ»*). 4) Μετά ἀπό μερικά χρόνια ὁ Γκενζοῦρο γυρίζει σπίτι καί βρίσκει τό φάντασμα τῆς γυναίκας του Μιγιάγκι, πού 'ναι ἤδη πεθαμένη.

Παράλληλα μέ τήν ἱστορία τοῦ Γκενζοῦρο γράψαμε, προσαρμόζοντας τό διήγημα τοῦ Μωπασάν, τήν ἱστορία τοῦ Τομπέι, χωρικοῦ πού θέλοντας νά γίνει σαμουράι ἐγκαταλείπει τή γυναίκα του γιά νά πολεμήσει καί ἀφοῦ γίνει μεγάλος στρατιωτικός ἀρχηγός ξαναβρίσκει τή γυναίκα του, πού μέ τόν πόλεμο ἔχει ξεπέσει στήν πορνεία. Προτοῦ ἀρχίσω νά συντάσσω τό σενάριο, ὁ Μιζογκούσι μέ παρουσίασε στόν κ. Ἴτο Κιζάκου, σκηνογράφο, πού μᾶς εἶπε ὅτι ὑπῆρχε ἀπόλυτη ἀνάγκη «φανταστικοῦ», σέ στύλ Dali. Στό πρῶτο μου σενάριο ὁ Γκενζοῦρο ἐνσάρκωνε τήν ἐπιθυμία τοῦ χρήματος καί ὁ Τομπέι τήν ἐπιθυμία τῆς δόξας. Ἐπί πλέον δημιούργησα ἕνα ἄλλο πρόσωπο μέ τό ὄνομα Γιοχέι, ἕναν ἄπληστο ἔμπορο, πού ἀφοῦ σκοτωθεῖ ξαναεμφανίζεται: «τό σῶμα μου πάγωσε!» λέει τρέμοντας κι ἀκούγονται οἱ ἦχοι τῶν νομισμάτων πού κουδουνίζουν. Ἦταν σχεδόν ἕνα ρεαλιστικό φάντασμα τοῦ Σαϊκάκου, πού πολύ ἀπεῖχε ἀπό τό «φανταστικό» τοῦ Ἀκινάρι. Παρ' ὅλα αὐτά ἄρεσε πολύ στόν Μιζογκούσι. «Ἔ! λοιπόν, εἶναι τό ἀριστούργημα τοῦ Γιόντα», ἔλεγε. Ἀλλά ὁ κ. Ναγκάτα, ὁ πρόεδρος τῆς ἑταιρείας Νταϊέι, τό βρῆκε ὑπερβολικό. Ἀπομακρυνθήκαμε ἀπό αὐτό τό εἶδος τοῦ «φανταστικοῦ». Ἔπρεπε νά ξαναρχίσω τό σενάριό μου. Καί νά τά γράμματα πού μοῦ ἔστειλε ὁ Μιζογκούσι σχολιάζοντας τό σενάριό μου γιά τό *Οὐγκέτσου Μονογκατάρι*. Μολονότι συναντιόμασταν ὅλες τίς μέρες γιά νά συζητᾶμε, ὁ Μιζογκούσι προτιμοῦσε νά λέει τή γνώμη του γραπτῶς, γιά νά ἀποφεύγει κάθε παρεξήγηση. Κυρίως ὅμως, φοβόταν μήπως δέν τόν προσέξω.

Πρῶτο γράμμα

«1) Νά βάλεις πρίν ἀπό τό ζενερίκ μερικές φράσεις πού νά ἐξηγοῦν καλά τίς σχέσεις μεταξύ τῆς ταινίας καί τοῦ πρωτότυπου λογοτεχνικοῦ κειμένου. Δηλαδή: «αὐτή ἡ ταινία εἶναι φτιαγμένη μέ εἰκόνες πού μᾶς ἐνέπνευσε τό κείμενο τοῦ *«Οὐγκέτσου Μονογκατάρι»*. Ἡ μορφή τῆς διήγησης νά εἶναι ἐντελῶς διαφορετική, ἀλλά νά παραμένει τό πνεῦμα της. Τολμήσαμε λοιπόν νά κρατήσουμε τόν τίτλο *Οὐγκέτσου Μονογκατάρι*.

— Κάνε μου ὡραῖες φράσεις, γιά νά ἐκφράσεις αὐτό τό περίγραμμα.

»2) Ὁ πρῶτος ὑπότιτλος: «Ὅταν τό χιόνι σταματάει νά πέφτει...» εἶναι μιά ἄποψη τοῦ σεναρίστα λίγο προσωπική. Τό κοινό πού βλέπει τήν ταινία γιά πρώτη φορά δέν θά καταλάβει τίποτα.

»3) Στό χωριό. Οἱ λέξεις: «Θά σέ σκοτώσω» πρέπει ν' ἀντικατασταθοῦν ἀπό μιά ἀπειλητική χειρονομία. Σ' αὐτή τή σκηνή τῆς μάχης θά μπορούσαμε νά δείξουμε ὅτι σκοτώνονται ἕνας ἤ δύο χωρικοί, πού τό βάζουν στά πόδια.

»4) Στήν πίσω αὐλή ἑνός σπιτιοῦ τοῦ χωριοῦ. «Ἡ μάχη φαίνεται ὅτι ἔχει ἀρχίσει» φράση χωρίς ἔνταση. Αὐτός πού λέει αὐτή τή φράση ξέρει πώς ἡ μάχη ἔχει ἤδη ἀρχίσει. Ἐάν βάλουμε μιά σκηνή πυρκαγιᾶς πού προκαλεῖται ἀπό τούς στρατιῶτες αὐτό θά δώσει μιά ἐντύπωση φόβου περισσότερο ἔντονη καί συγκεκριμένη.

»5) Στό βουνό. Μήν περιγράφεις μόνο τήν ἀντίδραση τῶν ἡρώων, ἀλλά καί ἐκείνη ὅλων τῶν χωρικῶν, πού φοβήθηκαν τήν ἐπίθεση τῶν πολεμιστῶν.

»6) Τά λόγια τοῦ Γκενζοῦρο «θέλω νά κάνω περιουσία» δέν πρέπει νά σημαίνουν μόνο «θέλω νά κάνω λεφτά», ἀλλά καί κάτι παραπάνω. Φράση γιά μελέτη. Νά μελετήσεις ταυτόχρονα λέξεις ὅπως, «τιμή», «καριέρα», κλπ. Γιά νά καταλάβει τό κοινό καλά τή φιλοδοξία, πού σπρώχνει τόν Τομπέι νά φύγει γιά τόν πόλεμο.

»7) Γιά νά φανεῖ ἡ ἄποψη τοῦ λαοῦ γιά τόν πόλεμο, σοῦ προτείνω νά βάλεις ἐκεῖ μιά συνομιλία μεταξύ τῶν χωρικῶν. Ἀλλά δέν ἀρκεῖ νά τούς κάνεις νά λένε: «Εἶναι ὁ πόλεμος μεταξύ

τοῦ Ἀσίμπα καί τοῦ Σιμπάτα γιά τήν ὄμορφη πριγκίπισσα Ὀίτσι νό Κάτα». Πρέπει νά τονιστεῖ ἡ σκληρότητα, ἡ βία τοῦ πολέμου. Ἡ συνομιλία θά πρέπει νά γίνεται μεταξύ ὅλων τῶν χωρικῶν παρουσία τῶν ἡρώων καί νά παρουσιαστεῖ σάν μιά καθημερινή συζήτηση γειτόνων πού συναντιοῦνται. Σέ παρακαλῶ νά τό μελετήσεις.

»8) Οἱ βιαιότητες τοῦ πολέμου, πού προκαλοῦνται ἀπό ἐκείνους οἱ ὁποῖοι κατέχουν τήν ἐξουσία, μέ τό πρόσχημα κάποιας ἐθνικῆς ἀποστολῆς ἤ ἁπλῶς ἰδιωτικῆς, καταπονοῦν τό λαό μέ ὅλων τῶν εἰδῶν ὑλικά καί ἠθικά δεινά. Ἀκόμα καί μέσα ἀπό αὐτή τήν ἀξιοθρήνητη κατάσταση ὁ λαός πρέπει νά συνεχίσει νά ζεῖ καί νά συντηρεῖται. Θά ἤθελα νά ἐκφραστεῖ καί νά ὑπογραμμιστεῖ αὐτό τό περίγραμμα, σάν τό βασικό θέμα μέχρι τή σκηνή τῆς φυγῆς μέ τή βάρκα. Πῶς σοῦ φαίνεται;

»9) Στήν πίσω αὐλή τοῦ σπιτιοῦ τοῦ Γκενζοῦρο. «Πρέπει νά φορτώσουμε τό κάρο πρίν ἀπό τή μάχη»: νά κοπεῖ αὐτό τό σχόλιο. Ἀρκεῖ πού ἡ ἰδέα τοῦ πολέμου εἶναι παρούσα στό διάλογο. Πρέπει ν' ἀφαιρέσεις ὅλες τίς ἐπεξηγηματικές φράσεις αὐτοῦ τοῦ εἴδους. Ὑπῆρχε ἕνας παρόμοιος διάλογος στήν προηγούμενη σεκάνς. Πρόσεξε μή χαθεῖ ἡ δραματική ἀτμόσφαιρα μέ τέτοιου εἴδους ἐπαναλήψεις.

»10) Στό μῶλο: πρέπει νά δώσεις τήν αἴσθηση μιᾶς ἄτακτης φυγῆς μπροστά στόν τρόμο τοῦ πολέμου. Μελέτησε τήν περιγραφή αὐτῆς τῆς σκηνῆς.

»11) Στή βάρκα: χρειάζεται ποίηση σάν ἐκείνη πού βρίσκει κανείς στή *«Νοσταλγία τῆς πατρίδας»* τοῦ ποιητῆ Ἀγκιβάρα Σακουτάρο.

»12) Σκέψου αὐτό πού λέει ἡ Μιγιάκι στό παιδί της. Νά ἀποφύγεις τίς κοινότυπες φράσεις καί τά κλαψουρίσματα πού λέει μιά μάνα στό παιδί της στά μελοδράματα.

»13) Νά ἀποφεύγεις τίς δύσκολες λέξεις στό διάλογο καί νά διαλέγεις λέξεις πού νά 'ναι ἱκανές νά μεταδώσουν εὔκολα ἕνα συναίσθημα. Ἡ λέξη «kassen» («μάχη») δίνει τήν ἐντύπωση ὅρου ἑνός ὑπαλλήλου τῆς ἐποχῆς Μέιτζι· βρές μιά λέξη πιό εὔκολη, πιό γλυκιά.

»14) Ὁ ἄνδρας πού φωνάζει: «Νερό! νερό!» κάνε τον νά πίνει σακέ, ἐλλείψει νεροῦ.

»15) Ἂς ξανάρθουμε στή σκηνή τῆς φυγῆς μέ τή βάρκα. «Ἂς προχωρήσουμε!» «Ἂς ξαναγυρίσουμε», κτλ. — Ἀπόφυγε νά εἶναι ὅλ' αὐτά ἐπεξηγηματικά. Πρέπει οἱ λέξεις καί οἱ χειρονομίες νά ἀνταποκρίνονται ἐπακριβῶς στά συναισθήματα τῶν προσώπων. Χρειάζεται συγκίνηση, ὄχι σχόλια. Σέ παρακαλῶ, λοιπόν, νά ξαναμελετήσεις τή δραματική σύνθεση αὐτῆς τῆς σεκάνς στή λίμνη. Γιά τό δεύτερο μέρος τῆς σκηνῆς, σκηνή τοῦ ἀποχαιρετισμοῦ στήν ὄχθη, πρόσεξε νά μήν παραπέσει στήν κοινοτυπία.

»16) Τέλειο, γιά τή σεκάνς τῆς καταδίωξης τῆς Ὀχάμα. Σοῦ ἐπαναλαμβάνω ὅμως γι' ἀκόμα μιά φορά, πώς τό δραματικό αἴσθημα πρέπει νά ἐκφράζεται σέ ἕνα δεύτερο ἐπίπεδο μέ μιά «ἀρχιτεκτονική» διάσταση καί ὅτι ὅλα τά

ἐπεξηγηματικά σχόλια εἶναι περιττά. Φιλικά».

Δεύτερο γράμμα

«1) Μόλις ξαναδιάβασα τό πρῶτο κομμάτι τοῦ σενάριου, πού ἐξετάσαμε τήν τελευταία φορά. Ἔχω τήν ἐντύπωση, ὅτι οἱ ἐσωτερικές κινήσεις τῶν προσώπων στή σκηνή τῆς φυγῆς μέ τή βάρκα στή λίμνη δέν ἐκφράζονται καλά. Σέ παρακαλῶ νά ξανακάνεις τή σύνθεση αὐτῆς τῆς σεκάνς, ταυτόχρονα δραματικῆς καί ποιητικῆς.

»2) Τό κείμενο τοῦ πρώτου ὑπότιτλου πρίν ἀπό τό ζενερίκ, τό βρίσκω λίγο σκληρό, θυμίζει «προλεταριακή λογοτεχνία».

»3) Ἄν πρέπει νά δείξουμε τή ζωή τῶν χωρικῶν πρίν ἀπό τίς καταστροφές τοῦ πολέμου, πρέπει νά 'χουμε μερικά πλάνα τῶν ἀγροτῶν στά χωράφια, σ' ἕνα ὁριζόντα ἤ τεχνίτες στή δουλειά, κλπ. Γιά νά δώσουμε τήν ἔκρηξη τοῦ πολέμου, θά μπορούσαμε νά δείξουμε μιά σκηνή ἀποχαιρετισμοῦ μέ τή μάνα, τή γυναίκα καί τά παιδιά. .

»4) Ἡ 1η σεκάνς: ἕνα πεδίο μάχης. 2η σεκάνς: ἀγρότες στή δουλειά. Αὐτή ἡ σύνθεση πάντως εἶναι πολύ σχηματική. Μεταξύ αὐτῶν τῶν δύο σεκάνς δέν ὑπάρχουν δραματικές σχέσεις. Ἡ μία καί ἡ ἄλλη εἶναι σάν τό λάδι μέ τό νερό. Λείπει ἡ ἔνταση.

»5) Τό πανοραμίκ πάνω σ' ἕνα γυμνό βουνό εἶναι ἐπεξηγηματικό καί πολύ συμβολικό. Τό κλάμα ἑνός ἐγκαταλειμένου καί πεινασμένου

παιδιοῦ θά ἔδινε καλύτερα μιά σπαρακτική συγκίνηση.

»6) Προσπάθησε νά ποικίλεις, στό μέτρο τοῦ δυνατοῦ, τή «δραματική» συγκίνηση.

»7) Γιά ν' ἀποφεύγεις κάθε διάλογο πού σχολιάζει τή δράση σκέφτομαι πώς θά ἔπρεπε νά δημιουργήσεις χειρονομίες ριζωμένες βαθιά στό χαρακτήρα τῶν προσώπων.

»8) Ἔχοντας διαβάσει τό σενάριό σου μέχρις ἐδῶ, ἔχω τήν ἐντύπωση ὅτι ἡ ἀντίδραση τῶν προσώπων σέ σχέση μέ τόν πόλεμο εἶναι κοινότυπη, χυδαία καί γελοία».

Τρίτο γράμμα

«1) Θυμᾶμαι μιά κινέζικη ἱστορία: ἐνῶ οἱ ἄνδρες πολεμοῦν κάτω ἀπό πυροβολισμούς οἱ γυναῖκες τούς κοιτοῦν μέ περιφρόνηση καί συνεχίζουν νά κάνουν τή μπουγάδα τους. Μέσα σ' αὐτή τήν ἴδια τή φράση, αἰσθάνομαι μέ τρόπο γραφικό κάποιο δραματικό βάθος κι ἕνα κάποιο τρόμο τῆς ἀνθρωπότητας.

»2) Ὑπάρχουν διαφορετικοί τύποι προσώπων: οἱ φλύαροι, οἱ λιγομίλητοι, οἱ ἀντιφατικοί, οἱ ὑποκριτές, αὐτοί πού δείχνουν ἔξυπνοι παρά τή βλακεία τους, αὐτοί πού δείχνουν ἀνόητοι παρά τήν ἐξυπνάδα τους, κλπ.

»3) Ν' ἀποφεύγεις τήν κοινοτυπία στό διάλογο. Ὁ διάλογος δέν εἶναι τό σχόλιο τῆς δράσης.

»4) Ὁ χαρακτήρας τῆς Μιγιάκι: δέν ἐνσαρκώνει μόνο τό συζυγικό ἔρωτα καί τήν πίστη τῆς συζύγου, ἀλλά καί τήν προγονική νοσταλγία: ὁ τάφος τῶν προγόνων, τά χωράφια πού περνοῦν ἀπό γενιά σέ γενιά, ἡ ἐτήσια ἐπάνοδος τῶν ἐποχῶν, ἡ ζωή στό χωράφι.

»5) Στή σκηνή μέ τή βάρκα στή λίμνη, χρειάζεται περισσότερη ποίηση. Ὁ διάλογος εἶναι πάντα πολύ ἐπεξηγηματικός.

»6) Βάλε τό πλάνο μιᾶς βάρκας πού δέχτηκε ἐπίθεση ἀπό τούς πειρατές, στήν ὁποία δέν βρίσκεται παρά ἕνα πτῶμα. Δημιούργησε τήν ἀτμόσφαιρα μιᾶς δυσοίωνης ἠρεμίας.

»7) Ἡ σκηνή τοῦ ἀποχαιρετισμοῦ στήν ὄχθη εἶναι πολύ θορυβώδης, κλαψιάρικια καί κοινότυπη.

»8) Ὁ διάλογος, ἄν καί «μοντέρνος», πρέπει νά κρατάει μιάν ἀπόχρωση τῆς ἐποχῆς.

»9) Ἡ σκηνή τῆς πόλης τοῦ Σακαμότο ἔχει περιγραφεῖ ἀρκετά καλά, ἀλλά τό περιβάλλον καί ὁ διάλογος δέν δένουν καλά τό ἕνα μέ τό ἄλλο. Δῶσε μία «ἀρχιτεκτονική» δραματικότητα. Γιά νά ξαναφτιάξεις τήν ἀτμόσφαιρα ἑνός πανδοχείου θά μπορούσαμε, παραδείγματος χάριν, νά γυρίσουμε μέσα σέ ἕνα παλιό ναό. Ἡ σύγχυση πρέπει νά δίνει μιά πραγματική ἐντύπωση τοῦ πολέμου. (Αὐτό θά ἐξηγοῦσε πῶς ἐξαιτίας τοῦ πλήθους τῶν ταξιδιωτῶν καί τῶν προσφύγων στήν πόλη ὁ ναός ἔγινε πανδοχεῖο).

»10) Ὁ Τομπέι θά μπορούσε νά ἐνσωματωθεῖ μεταξύ τῶν πολεμιστῶν – σαμουράι κάνοντας αὐτοδιαφήμιση: «εἶμαι ἕνας μεγάλος ἱερέας τοῦ βουνοῦ Ἰέι-Σάν». «Εἶμαι ὁ μεγάλος ἄρχοντας τοῦ Μέγαρου Χ!» κ.λπ. Γιά μελέτη.

»11) Πρέπει νά προσπαθήσεις νά βρεῖς ἕνα ἔξυπνο τέχνασμα γιά τή μετάβαση ἀπό τήν πραγματικότητα στό σύμβολο. Ὅταν ἡ Μιγιάκι προσεύχεται, ἡ ἐμφάνιση ἑνός πλοίου-φαντάσματος θά μποροῦσε νά εἶναι ἡ ἔνδειξη τοῦ μελλοντικοῦ της θανάτου. Πῶς σοῦ φαίνεται;

»12) Μοῦ φαίνεται ὅτι ἡ ἐμφάνιση τοῦ φαντάσματος τῆς Μιγιάκι εἶναι πολύ ρεαλιστική. Δέ θά 'ταν δυνατό νά κάνεις νά ἐμφανίζεται ἕνα «φανταστικό» πρόσωπο μέσα σέ μιά ποιητική ἀτμόσφαιρα; Πές μου τή γνώμη σου.

»13) Ἄν ἡ Βακάσα (ἡ πριγκίπισσα-φάντασμα) εἶναι ἕνα σημάδι τοῦ θανάτου, τό φάντασμα τῆς Μιγιάκι εἶναι μιά ἀπόδειξη τῆς ἀγάπης καί τῆς ζωῆς. Θά ἤθελα νά ἀποσαφηνιστοῦν περισσότερο οἱ διαφορές μεταξύ αὐτῶν τῶν δύο ὄντων. Σκέψου το.

»14) Δέ θά 'χες κάποιες καλές ἰδέες γιά τούς ἔρωτες ἑνός ζωντανοῦ ὄντος μ' ἕνα φάντασμα; Ἀπό τήν πλευρά μου θά βρῶ στοιχεῖα. Μοῦ φαίνεται πώς ὑπάρχουν μέσα σέ κλασικά κομμάτια γιά φαντάσματα.

»15) Ὅπως δέν κάνω ἐδῶ καί χρόνια ταινίες γιά φαντάσματα, θά σοῦ ζητήσω νά προσπαθήσεις νά βρεῖς λεπτομέρειες ὅσον ἀφορᾶ τήν περιγραφή, τήν ἀτμόσφαιρα, κλπ.

»16) Ὅσον ἀφορᾶ τό φόνο τῆς Μιγιάκι στό βουνό, στή σκηνή πού ἀκολουθεῖ ἐκείνη τοῦ ἔρωτα τοῦ Γκενζοῦρο μέ τήν πριγκίπισσα-φάντασμα: αὐτή ἡ σεκάνς πρέπει νά εἶναι ἀντίθετα μέ τήν προηγούμενη σκηνή, πιό φορτισμένη καί πιό θλιμμένη.

»17) Ὑπάρχει ἐκεῖ ἕνας διάλογος-δράμα, ἕνας διάλογος πού σχολιάζει τή δράση· ἀντί αὐτοῦ προτιμῶ ἕνα διάλογο-δράμα, ἕναν «ἀρχιτεκτονικό» διάλογο.

»18) Θά ἤθελα νά συζητήσω μαζί σου γιά τή θηλυκότητα τῆς Κίο Μάτσικο πού ἀναδύει ἕνα ἄρωμα λιβανιοῦ.

»19) Ἄν θελήσουμε νά συμβολίσουμε τίς τρεῖς γυναῖκες τῆς ταινίας μας μέ μιά μυρωδιά,

ή Μιγιάκι θά ἔπρεπε νά εἶναι αὐτό τό συνηθισμένο ἄρωμα λιβανιοῦ πού ἐμποτίζει τό ἐσωτερικό ἑνός σκοτεινοῦ καί ὑγροῦ δωμοῦ, ἡ Ὀχάμα τό διεγερτικό ἄρωμα μιᾶς βέργας λιβανιοῦ κακῆς ποιότητας πού καίει συνήθως στά κοιμητήρια, καί ἡ Βακάσα, θά συμβόλιζε τή δυνατή μυρωδιά τοῦ λιβανιοῦ πού γεμίζει τίς τουαλέτες καί τά δωμάτια τῶν οἴκων ἀνοχῆς (πρέπει νά εἶναι μιά μυρωδιά πολύ ἀλλόκοτη).

»20) Τό νά παρουσιάσουμε τόν Γιασεμόν μέ τά χαρακτηριστικά τοῦ Μεφιστοφελῆ θά εἶναι δύσκολο πράγμα. Θά τό μελετήσω. Ἄν ἔχεις καλές ἰδέες γι' αὐτό τό θέμα, πές μου τες. Φιλικά».

Τέταρτο γράμμα

«Νά ξαναμελετήσεις τήν ἐρωτική σκηνή ὅταν ἐμφανίζεται ἡ πριγκίπισσα-φάντασμα. Πῶς νά τή μεταχειριστοῦμε; 1) μέ τρόπο ρεαλιστικό καί λογικό; 2) μ' ἕνα τρόπο μυστηριώδη, ἄρα μ' ἕνα στύλ ἀποστασιοποιημένο καί εἰρωνικό; 3) ἤ καλύτερα παίζοντας μέ τό μυστήριο καί τό ρεαλισμό;

»Πάντως σ' αὐτή τή σκηνή δέν μποροῦμε ν' ἀπομακρυνθοῦμε ἐντελῶς ἀπό τό ρεαλισμό. Ὅλο τό πρόβλημα εἶναι νά ξέρεις πῶς νά ἀποφύγεις τήν παρέκβαση μεταξύ αὐτῆς τῆς ὀνειρικῆς σκηνῆς καί τῆς κύριας πλοκῆς τῶν πραγματικῶν γεγονότων καί πῶς νά τά συγχωνεύσεις μεταξύ τους.

Δηλαδή: νά βρεῖς κάποιο τέχνασμα σάν ἐκεῖνο τοῦ «πλοίου-φαντάσματος», γιά νά δώσεις προοδευτικά στήν ταινία μιά ἀτμόσφαιρα ὅλο καί πιό πολύ παράξενη καί μυστηριώδη. Κι ὅπως εἶναι πολύ σημαντικό, σέ παρακαλῶ νά τό καλοσκεφτεῖς. Πρός τό παρόν ἐγώ δέν ἔχω καμιά ἰδέα. Συζητώντας μαζί, ἴσως νά μᾶς ἔρθει. Φιλικά».

Πέμπτο γράμμα

«1) Σεκάνς ἐκτυλισσόμενη σ' ἕνα χωριουδάκι τοῦ βουνοῦ: ἐφόσον πρόκειται γιά μιά καλύβα, μοῦ φαίνεται δύσκολο νά φανταστῶ μιά μάχη σῶμα μέ σῶμα στό «1ο πάτωμα».

»2) Νά ἐκφράσεις τά συναισθήματα τῆς Μιγιάκι πού περιμένοντας ἀνυπόμονα τό γυρισμό τοῦ ἄντρα της, ζεῖ μιά ζωή δύσκολη καί περιπλανώμενη.

»3) Ἀπόφευγε νά πέφτεις στήν ὑπερβολή τῆς κατασκευῆς τῆς πλοκῆς, καί πιό πολύ προσπάθησε νά ἐμβαθύνεις στήν ψυχολογία τῶν προσώπων.

»4) Ἡ μορφή τοῦ «φανταστικοῦ» ἐπιτρέπει ἕνα κοινωνικό εἰρωνικό ἤ σατυρικό δραμα τῆς ἱστορίας· πράγμα πού εἶναι δύσκολο νά ἐμφανιστεῖ μέ ἕνα στύλ ρεαλιστικό. Νομίζω ὅτι εἶναι ἀσήμαντο νά διηγεῖται κανείς μιά ἱστορία μέ φαντάσματα γιά τήν περιέργεια πού μπορεῖ νά προκαλέσει ἡ ἴδια.

»5) Ἡ σκηνή ὅπου ἡ Μιγιάκι δέχεται ἐπίθεση ἀπό τούς πεινασμένους στρατιῶτες καί ἐκείνη ὅπου ἡ Ὀχάμα διάζεται, μοιάζουν πολύ: σέ κάθε μιά τους ὑπάρχει ἕνα σπίτι καί δύο πρόσωπα. Κοίταξε πῶς θά 'ταν δυνατό νά ὑπάρχει ποικιλία.

»6) Ἀπό δῶ καί πέρα θά 'πρεπε νά ἐπιμένεις περισσότερο στό περιεχόμενο τῆς ταινίας καί τή θεματική της. Σέ παρακαλῶ νά ἀξιοποιήσεις ἕνα κάποιο βάθος τῆς σκέψης, παραμένοντας ὅμως πιστός στήν πλοκή τῆς διήγησης.

»7) Ἡ σκηνή τοῦ παλιοῦ ἀρχοντικοῦ τῆς πριγκίπισσας-φάντασμα θά εἶναι βασική στήν ταινία, γιατί εἶναι ἡ πιό «δραματική». Θά 'ταν πολύ ἁπλό νά ἀποκαλυφθεῖ ἐκεῖ ἡ καταγωγή τῆς πριγκίπισσας. Σέ παρακαλῶ νά σκεφθεῖς, ἄν εἶναι δυνατό, νά ἐκφραστεῖ μέ τρόπο «φανταστικό» ἡ ψυχολογία τῆς πριγκίπισσας. Γιά νά ἱκανοποιηθεῖ τό μεγάλο κοινό!

»8) Τό νά δείξεις τό θέμα τῆς ταινίας — τή σκέψη τοῦ συγγραφέα — εἶναι νομίζω πολύ πιό σημαντικό ἀπό τό νά διηγηθεῖς μιά ἱστορία.

»9) Ὑπάρχει στό σενάριό σου ἕνα πρόσωπο πού δέν τό καταλαβαίνω καθόλου: κάποιος Ἀραντέρα Γιόζα, πού ὁ θεός τοῦ θανάτου τοῦ στερεῖ τή ζωή. Τί θές νά πεῖς μ' αὐτό; Νά ἀπομακρυνθεῖς ἀπό τά τερτίπια ἑνός πολύ εὔκολου συμβολισμοῦ.

»10) Πρέπει νά σκέφτεσαι νά συγκινήσεις τό μεγάλο κοινό. Νομίζω ὅτι τό σενάριό σου στερεῖται δύναμης. Σέ παρακαλῶ νά τό σκεφτεῖς. Φιλικά».

Ἕκτο γράμμα

«1) Ἀκόμα ἡ σκηνή τῆς πόλης τοῦ Σακαμότο: νομίζω ὅτι σέ ἀπασχολεῖ πολύ ἡ ἀνάπτυξη τῶν γεγονότων. Σέ παρακαλῶ νά κάνεις μιά ὁριστική «δραματική» περιγραφή.

»2) Δέ δέχομαι τόν τρόπο πού βλέπεις τό στρατό νά φθάνει στήν πόλη, βγάζοντας κραυγές θριάμβου. Φαντάζομαι περισσότερο μιά πόλη θλιβερή, κατεστραμμένη ἀπό τόν πόλεμο.

»3) Ἀφοῦ διάβασα τό κείμενό σου μέχρις ἐδῶ, ἔχω τήν ἐντύπωση ὅτι ὁ τόνος τοῦ σενάριου παραεῖναι ἡρωικός καί μελοδραματικός. Εἶναι ὡραῖος τρόπος νά διηγεῖσαι, ἀλλά αὐτό δέν ἀρκεῖ. Αὐτό πού ἔχει σημασία εἶναι ἡ ἰδέα

— τί μεγάλη λέξη!— πού λανθάνει κάτω ἀπό τό δράμα».

Ἕβδομο γράμμα

«1) Ἡ περιγραφή τοῦ οἴκου ἀνοχῆς εἶναι στοιχειώδης. Ἀκόμα χειρότερη εἶναι ἡ ἐμφάνιση τῆς Ὀχάμα. Ὅλα εἶναι πολύ παραπλήσια.

»2) Γιά τό ξανασμίξιμο τοῦ Τομπέι καί τῆς Ὀχάμα σ' αὐτό τόν οἶκο ἀνοχῆς σοῦ προτείνω νά ἐπαναλάβεις τό ἐξαίσιο τέχνασμα πού ὁ Μωπασάν χρησιμοποίησε σέ μιά ἀπό τίς νουβέλες του *(«Τό κρεββάτι 29»)* ὅπου ὁ σύζυγος μέ ἔκπληξη ξαναβρίσκει τήν κατάκοιτη γυναίκα του σ' ἕνα θεραπευτήριο γιά πόρνες. Ἐξέτασε καλά τό κομμάτι αὐτῆς τῆς συνάντησης. Πρέπει ν' ἀξιοποιήσεις τήν ἥσυχη συνείδηση τοῦ ἄντρα καί τήν ἀφέλειά του. Ὑπερβάλλω λίγο, ἀλλά αὐτό εἶναι πού ἐνδιαφέρει στήν ἀνάδυση τοῦ ἀτόμου. Ἔτσι, ὅλη ἡ ἀπιθανότητα θά μοιάζει φυσική. Τά γεγονότα σ' αὐτή τή σκηνή πρέπει νά συνδέονται μεταξύ τους. Ἔτσι ὅλη αὐτή ἡ σκηνή, ὅσο μεγάλη κι ἄν εἶναι, θά μπορεῖ νά στέκεται. Ἐάν δέν καταφέρεις νά ἀποδώσεις σωστά αὐτή τή σκηνή, τότε ὅλο τό σενάριό σου θά εἶναι ἄχρηστο. Αὐτή ἡ σκηνή θά εἶναι ἡ κορύφωση τοῦ δράματος».

Ὄγδοο γράμμα

«Πάλι γιά τή σκηνή τοῦ οἴκου ἀνοχῆς. Νά ἐμβαθύνεις στήν ψυχολογία τῆς Ὀχάμα, ὅταν ἀντιμετωπίζει τόν ἄντρα της Τομπέι, γιά νά ἀποκαλύψεις τήν ἀνθρώπινη πλευρά τῆς γυναίκας (γιατί ἐδῶ, γιά πρώτη φορά ἀντικρίζει τήν ἀνθρώπινη τραγωδία, πού εἶναι κοινωνική). Πρόκειται γιά τό πνεῦμα τοῦ ἀνθρωπιστικοῦ ἔρωτα. Αὐτό πού λέω εἶναι σχολαστικό, ἀλλά πρέπει νά ἐξωθήσεις τό δράμα μέχρι αὐτοῦ τοῦ σημείου. (Ξέρω καλά ὅτι δέν ἔχεις ἀρκετό καιρό, ἀλλά αὐτό δέ σημαίνει ὅτι πρέπει νά περιορίζεσαι μόνο στά γεγονότα). Γιά τή σκηνοθεσία αὐτοῦ τοῦ κομματιοῦ ὑπολογίζω ἀπόλυτα ὅτι θά μοῦ δώσεις μιά σοβαρή γνώμη. Φιλικά».

Ἔνατο γράμμα

«1) Νομίζω ὅτι ἡ συνάντηση τῆς Ὀχάμα καί τοῦ ἀδελφοῦ της Γκενζοῦρο δέν εἶναι ἀπαραίτητη γιά νά δείξεις τήν ψυχική κατάσταση τῆς Ὀχάμα μετά τή σκηνή τοῦ οἴκου ἀνοχῆς. Θά 'πρεπε νά κεντράρουμε τό δράμα μόνο στίς σχέσεις τοῦ ζευγαριοῦ. Ὁ προσωπικός διάλογος τοῦ συζύγου καί τῆς γυναίκας του πρέπει νά εἶναι πιό φυσικός, πιό ζωντανός. Μιά «οἰκεία» ἀτμόσφαιρα, νά τί μᾶς χρειάζεται γιά νά μᾶς ἐξασφαλίσει ἕνα «δραματικό» ἀποτέλεσμα.

»2) Γιά τή σκηνή τοῦ ἀποχαιρετισμοῦ στήν ὄχθη τῆς λίμνης ἐπιμένω πώς πρέπει ὁπωσδήποτε νά ἐκφράσεις τά πιό ἀνθρώπινα συναισθήματα τά ὁποῖα θά πρέπει νά βγοῦν φυσιολογικά στόν Γκενζοῦρο, ὅταν ἀποχωρίζεται τήν οἰκογένειά του. Φιλικά».

Ἔτσι ἡ ταινία *Οὐγκέτσου Μονογκατάρι*, πού ὁ Μιζογκούσι σκηνοθέτησε τό 1953 εἶναι πρίν ἀπ' ὅλα ἕνας ἠθικός θρῆνος γιά τή συμπεριφορά μιᾶς ἀνθρωπότητας χαλασμένης καί σακατεμένης ἀπό τόν πόλεμο. *Τό Σαϊκάκου Ἰσιντάι Ὄνα* περιγράφει τήν ἄχαρη τύχη μιᾶς καταδιωκόμενης γυναίκας στήν ἐποχή τῆς φεουδαρχίας, ἐνῶ τό *Οὐγκέτσου Μονογκατάρι* ἐκθέτει τήν τραγωδία τῶν δύο ζευγαριῶν, πού ἀποκτάει ὅλη της τήν ἀπήχηση μέσα σέ μιά κοινωνική διάσταση πολύ πιό πλατιά καί σύνθετη. Ἡ «ἰδεολογική» ἐξέλιξη εἶναι πολύ καθαρή. Ἡ Ὁ Χάρου, ἡ ἡρωίδα τοῦ *Σαϊκάκου Ἰσιντάι Ὄνα*, ἄν καί μερικές φορές ἐκδηλώνει κάποια σταθερότητα, κατά βάθος δέν εἶναι παρά ἕνα παθητικό θύμα μιᾶς ἀπελπισίας χωρίς αὖριο. Ἀλλά οἱ δύο ἥρωες τοῦ *Οὐγκέτσου Μονογκατάρι* θέλουν νά εἶναι κύριοι τῆς μοίρας τους μέ τήν ἔννοια ὅτι σκέφτονται πώς ὁ παροξυσμός τῆς ἐπιθυμίας τους θά ὁδηγήσει στήν πραγμάτωσή της. Κι ἔτσι δέχονται ἀπό μόνοι τους τήν τραγική κατάσταση. Αὐτή ἡ δραματική σύλληψη εἶναι πράγματι ἀρκετά σπάνια στή δουλειά τοῦ Μιζογκούσι, μέ ἐξαίρεση τό *Τζιόν νό Σιμάι (οἱ ἀδελφές τοῦ Τζιόν)*. Ὁ πόλεμος τονώνει τό ἔνστικτο χειραφέτησης αὐτῶν τῶν δύο ἀνθρώπων, μέ τή μορφή τοῦ ἀρριβισμοῦ. Ὁ φτωχός ἀγρότης μπορεῖ νά σκέφτεται «δραματικά» γιά ἕνα κόσμο ἐπικερδή. Ὁ πόλεμος φέρνει πάντα μαζί του ἕνα στοιχεῖο τρέλλας ὅπου προβάλλονται οἱ πραγματικότητες τῆς ὕπαρξης. Ὁ πόλεμος δέν εἶναι λοιπόν παρά μιά ἀπατηλή ὑπόσχεση εὐτυχίας, πού τρέφεται μέ περισσότερη πεποίθηση στούς φτωχούς ἀνθρώπους. Τό *Οὐγκέτσου Μονογκατάρι* εἶναι τό χρονικό τοῦ ἀνεκπλήρωτου ὄνειρου, τῆς ἐλπίδας πού διαψεύστηκε. Εἶναι, κατά βάθος, κυριολεκτικά ἡ ἱστορία τῆς βροχῆς καί τοῦ φεγγαριοῦ. Στή συμπεριφορά τους καί στίς ἐπιθυμίες τους ἀντιτίθενται οἱ ἀνήσυχες γυναῖκες τους, πού προσπαθοῦν νά τούς συγκρατήσουν καί πού μέσα στή μοιρολατρική τους ταπεινότητα δέ βλέπουν ἕναν καλύτερο οὐρανό. Ἡ μοναδική ἀληθινή εὐτυχία γι' αὐτές: νά μείνουν αὐτό πού εἶναι, νά φυλάξουν αὐτό πού κατέχουν... Ἡ τελική σκηνή τοῦ *Οὐγκέτσου Μονογκατάρι* ἔπρεπε νά ἀναπαριστᾶ τήν ὁριστική ἀπόγνωση τῶν προσώπων. Ἀλλά ἡ Ἑταιρία Νταϊέι ἤθελε ἕνα «πιό λογικό» τέλος. Κι ἔτσι ὁ Τομπέι σώζει τή γυναίκα του Ὀχάμα ἀπό τήν κατάπτωση καί

πετάει τήν πανοπλία του στίς τσουκνίδες γιά νά γυρίσει μαζί της στό χωριό καί νά ἐπανέλθει μέ τόν Γκενζοῦρο στήν ἀγροτική ζωή. Μισοῦσα αὐτό τό τέλος, γιατί ἦταν ἠθικοπλαστικό. Ὁ Μιζογκούσι ἦταν τό ἴδιο δυσαρεστημένος. Ἀλλά τό γύρισε, προσπαθώντας νά κάνει αἰσθητό ὅτι αὐτή ἡ ἐπιστροφή στήν πρωταρχική τους κατάσταση ἦταν ἀναπόφευκτη.

Ἔμπαινε ἕνα πρόβλημα ὅσον ἀφορᾶ τό καθαυτό γύρισμα: ὅπως ἡ Κίο Ματσίκο ἔπρεπε σέ λίγο νά κάνει γύρισμα ἀλλοῦ, ἔπρεπε ν' ἀρχίσουμε ἀπό τή σκηνή μέ τήν πριγκίπισσα-φάντασμα. Αὐτή ἡ σκηνή ἦταν ὅμως τό ἀποκορύφωμα τοῦ δράματος. Ἐξάλλου, ὁ Μιζογκούσι εἶχε σάν ἀρχή νά γυρίζει τά πλάνα μέ τήν ἴδια σειρά πού ὑπῆρχαν στό σενάριο. Ὅλο τό συνεργεῖο φοβόταν τίς ἀντιδράσεις του, ἀλλά γιά μεγάλη μας ἔκπληξη ὁ Μιζογκούσι ὑποχώρησε μέ εὐχαρίστηση στίς ἀπαιτήσεις τῆς Ἑταιρίας. Ἤμασταν περισσότερο ἀπογοητευμένοι παρά ἀνακουφισμένοι. Ἀλλά αὐτό δέ θά περνοῦσε ἔτσι εὔκολα. Κατά τή διάρκεια τοῦ γυρίσματος ἡ διάθεση τοῦ Μιζογκούσι ἦταν πολύ κακή. Οἱ ἀδικαιολόγητες ἀπαιτήσεις του βασάνιζαν ὅλο τόν κόσμο. Στή σκηνή ὅπου ὁ Γκενζοῦρο προσπαθοῦσε νά ἀπομακρύνει, νά ἐξορκίσει τήν εἰκόνα τοῦ Θανάτου πού ἐνσαρκώνει αὐτή ἡ πριγκίπισσα, ὁ ἠθοποιός Μόρι Μαζαγιούκι μέ τό σῶμα μελανιασμένο στή διάρκεια τῶν δίαιων ἐπαναλήψεων ἤθελε νά ἐγκαταλείψει τό ρόλο. Ἐπιπλέον ὁ Μιζογκούσι τοῦ εἶχε πεῖ: «ὁ Θάνατος σέ βασανίζει. Μήν τρῶς πολύ, ἀδυνάτισε!». Ὅπως τό εἶπα καί πρίν, ὁ Μιζογκούσι ἐμπνεύστηκε ἀπό τό Νό γιά νά πραγματοποιήσει αὐτή τή σκηνή: τό μακιγιάζ τῆς Κίο Ματσίκο, ἡ φορεσιά της, τά στολίδια της, ἡ συμπεριφορά της (ἰδιαίτερα ὅταν ἐμφανιζόταν στό διάδρομο τοῦ ἀρχοντικοῦ), ὅλα ἦταν φανερά ἐμπνευσμένα ἀπό τό Νό. Ὅταν ἡ πριγκίπισσα ἀποκαλύπτει ὅτι ὁ Γκενζοῦρο θέλει νά τήν ἐγκαταλείψει, ἡ φυσιογνωμία τῆς Κίο Ματσίκο *μετάλλαξε* θαυμάσια. Ὁ Μιζογκούσι ἄλλαζε τό μακιγιάζ της ἀπό πλάνο σέ πλάνο.

Ὁ Μιζογκούσι δέ σκεφτόταν ποτέ τό ντεκουπάζ. Φαινόταν νά ἐνδιαφέρεται νά δημιουργήσει «δραματικά» ἀποτελέσματα καί σχεδόν κορόιδευε τίς συναρμολογήσεις. Ἡ δυναμική τῆς εἰκόνας ξεπερνᾶ πραγματικά κάθε κινηματογραφικό σχῆμα. Εἶναι τό βάρος κάθε πλάνου πού κάνει τήν ταινία νά ζεῖ. Ὁ Μιζογκούσι ἀρνιόταν ν' ἀκούσει τήν παραμικρή συμβουλή πού προερχόταν ἀπό τό συνεργεῖο του, ἐν τούτοις τοῦ ἄρεσε ὅλος ὁ κόσμος νά τοῦ ἀντιτίθεται. Αὐτός ὁ μικρός πόλεμος δέ σταματοῦσε ποτέ μεταξύ τοῦ Μιζογκούσι καί τοῦ ὀπερατέρ του (Μιγιαγκάβα Καζοῦο) ἤ τοῦ ντεκορατέρ (Ἴκο Κιζάκου). Εἶναι περιττό νά ἀναφέρω τίς ἀπαιτήσεις τοῦ Μιζογκούσι στό μουσικό τομέα.

Τό Οὐγκέτσου Μονογκατάρι ἐπιλέχτηκε γιά τό φεστιβάλ τῆς Βενετίας. Ὁ Μιζογκούσι καί γώ πηγαίναμε γιά πρώτη φορά στήν Εὐρώπη. Στή δεξίωση τοῦ ξενοδοχείου Excelsior συναντήσαμε τόν Γουίλιαμ Γουάιλερ. «Παλιά καραβάνα!» μοῦ λέει ὁ Μιζό – σάν, ἐπιδέξιος σκηνοθέτης στό «κάθετο καδράρισμα». Αὐτό ὅλο κι ὅλο ἔμαθα ἀπ' αὐτόν». Ἀργότερα πάτησα κατά λάθος τόν διπλανό μου. Μόλις πρόλαβα νά τοῦ ζητήσω συγγνώμη καθώς ἔφευγε. Μᾶς εἶπανε ὅτι ἦταν ὁ Μαρσέλ Καρνέ πού εἶχε ἔρθει νά παρουσιάσειτήν *Τερέζα Ρακέν*. «Τόλμησες νά τσαλαπατήσεις τόν ἀγαπημένο μαθητή τοῦ Ζάκ Φεϊντέρ», ἀστιεύτηκε ὁ Μιζογκούσι. Στή Βενετία, συνεχῶς φερόταν σάν πατέρας μου: «Ἔλα, πρόσεχε μήν πατήσεις τίς κυρίες μέ τίς βραδινές τουαλέτες! Τί σκάνδαλο!» κλπ.

Στό χώλ τοῦ Μεγάρου τοῦ Φεστιβάλ ὁ Μιζογκούσι βρέθηκε ξαφνικά μπροστά σέ μιά μεγάλη ἀναδρομική ἔκθεση ἀφιερωμένη στό ἔργο του, καθώς καί στό ἔργο τοῦ Τσάπλιν. Ὁ Μιζογκούσι ἤλπιζε νά πάρει κάποιο βραβεῖο. «Δέν θέλω νά γυρίσω στήν Ἰαπωνία μέ ἄδεια χέρια», ἔλεγε συνέχεια. Τή νύχτα προσευχόταν στό δωμάτιο τοῦ ξενοδοχείου στό Θεό. Πάντως τό *Οὐγκέτσου Μονογκατάρι* πῆρε τόν Ἀργυρό Λέοντα. Στό φέρυ-μπώτ σήκωσε τά ἑνωμένα χέρια του στό ἄγαλμα τοῦ Χρυσοῦ Λέοντα τῆς πλατείας τοῦ Ἁγίου Μάρκου λέγοντας: «Σ' εὐχαριστῶ πολύ, σ' εὐχαριστῶ!» Οἱ κριτικές τῶν ἰταλικῶν ἐφημερίδων ἦταν πολύ εὐνοϊκές.

Στή διάρκεια αὐτοῦ τοῦ ταξιδιοῦ στή Βενετία τό μεγαλύτερο γεγονός γιά τόν Μιζογκούσι ἦταν, χωρίς ἀμφιβολία, ἡ πρώτη προβολή ταινίας σέ σινεμασκόπ. Ἀφοῦ εἶδε τό *«Χιτώνα»*, δέν ἔπαυε νά μιλάει γι' αὐτή τή νέα ἐφεύρεση. Στήν πράξη νομίζω ὅτι ὀνειρευόταν νά τό χρησιμοποιήσει σέ λίγο. Τό *Σάνσο Νταγιού (ὁ ἐπιστάτης Σάνσο)*, πού γύρισε μετά ἀπό αὐτό τό ταξίδι, ἦταν ἤδη, ἄς ποῦμε, μιά προσπάθεια. Ἕνα προπαιδευτικό τοῦ σινεμασκόπ. Στή συνέχεια ἡ Ἑταιρία Νταϊέι σκεφτόταν νά παράγει ταινίες σέ «vistavision». Γι' αὐτό ὁ Μιζογκούσι καί ὁ ὀπερατέρ Μιγιαγκάβα ἔκαναν ἕνα ταξίδι μελέτης στίς Ἡνωμένες Πολιτεῖες. Λυπᾶμαι ἀληθινά πού ὁ Μιζογκούσι πέθανε προτοῦ προλάβει νά κάνει μιά τέτοια ταινία γιά τή μεγάλη ὀθόνη.

(Τό ἀπόσπασμα αὐτό ἀπό τά ἀπομνημονεύματα τοῦ Yoda Yoshikata, *σεναρίστα τοῦ Κ.Μ. πρωτοκυκλοφόρησε στό γιαπωνέζικο περιοδικό* Eiga Geijutsu. *Δημοσιεύτηκε στά* Cahiers du Cinéma, *τ. 192. Μετάφραση ἀπό τά γαλλικά: Μαρία Κελέση).*

KENJI MONOGATARI

(Διηγήσεις γιά τόν Κένζι Μιζογκούσι)

τοῦ Δημοσθένη Ἀγραφιώτη

1. Ἄνοιγμα

Γύρω στά 1000 τῆς δυτικῆς χρονολογίας — μέσα περίπου τῆς βουδδικῆς Ἰαπωνίας — ἡ Μουραζάκι Νό Σικιμπού στίς 4.234 (1) σελίδες τοῦ μυθιστορήματος *Genji monogatari* δέν περιγράφει μόνο τίς ἐρωτικές καί ἄλλες περιπέτειες τοῦ Γκέντζι, γιοῦ τοῦ αὐτοκράτορα, ἀλλά σκιαγραφεῖ μέ διεισδυτικότητα τήν «καθημερινή ζωή» ἐκείνης τῆς ἐποχῆς. Ἀπό τό κείμενο της ἀναβλύζει αἰσθητική λεπτότητα, αἰσθησιακή χάρη καί ἤρεμη εὐφυία καί προπαντός δέν διεκδικεῖ τόν τίτλο τῆς ἀπόπειρας ἤ τοῦ πειραματισμοῦ γυναικείας γραφῆς. Ὡστόσο *Οἱ διηγήσεις γύρω ἀπό τόν Γκέντζι* στάθηκαν πρότυπο γιά κάμποσους αἰῶνες μολονότι ἦταν τό πρῶτο μυθιστόρημα τῆς γιαπωνέζικης λογοτεχνίας. Ἡ ἀφήγηση στή χώρα τῆς «θεᾶς—Ἥλιος» ἐγκαινιάστηκε καί διαμορφώθηκε λοιπόν ἀπό μιά γυναῖκα, ἄν καί τό σημαῖνον */γυναίκα/* δέν ἀναφέρεται στήν ἴδια κοινωνικοπολιτιστική ὕπαρξη· δηλαδή ἡ θέση τῆς γυναίκας στή φεουδαρχική Ἰαπωνία καί στή σύγχρονη βιομηχανική κοινωνία εἶναι τόσο διαφορετική, πού ἡ λέξη «γυναίκα», ἀντί νά ἐπιτρέπει κάποια ἐπικοινωνία, ἁπλοποιεῖ ἐπικίνδυνα τίς διαφορές.

2. Παραγωγική αὐτάρκεια

Οἱ ἱστορικοί ἔχουν δείξει ὅτι ἡ κλασσική βουδδική περίοδος (2), ἀποτελεῖ στήν ἱστορία τῆς Ἰαπωνίας φάση εἰσαγωγῆς, προσαρμογῆς καί ἀναδιαμόρφωσης τοῦ κινέζικου πολιτιστικοῦ μορφώματος. Τήν περίοδο αὐτή τῆς ἀνοιχτῆς ἀποδοχῆς διαδέχεται περίοδος κλεισίματος, αὐτάρκειας, εἰρήνης (ἐσωτερικῆς καί ἐξωτερικῆς) καί ἐσωστρέφειας, πού ὅμως εἶναι πλούσια σέ παράδοση ἔργων τέχνης, ἀντικειμένων κοινῆς χρήσης, «τρόπους ζωῆς»... Ἀπό τό 1603 ἕως τό 1858 (πρώτη εἴσοδος μοίρας τοῦ ἀμερικάνικου στόλου στόν ὅρμο τῆς Οὐράγκα) ἡ Ἰαπωνία ἀπομονώνεται ἀπό τόν ὑπόλοιπο κόσμο, γεγονός πού δέν τήν ἐμποδίζει νά διαμορφώσει ἕνα ἰδιαίτερο πολιτιστικό μόρφωμα (πρόσωπο — θά λέγονταν πρίν μερικά χρόνια) ὄχι μόνο προσαρμόζοντας ξένα πρότυπα, ἀλλά ἐφευρίσκοντας ἰδιότυπες κοινωνικές πρακτικές τόσο στό χῶρο τῆς παραγωγῆς ἀγαθῶν ὅσο καί στό χῶρο τοῦ νοήματος καί τῆς ἡδονῆς.

3. Ὁ ταξιδιώτης

Καλοκαιριάτικο χορτάρι
ἄξιοι πολεμιστές
ἴχνος ὀνείρου

Ματσούο Μουνεφούζα,
ὁ λεγόμενος Μπασό
(1643—94)

4. Ὑπερβολή

Στά 1600 διαμορφώνεται τό Καμπούκι Σιμπάι (Λαϊκό Θέατρο) ἀπό τόν πρώην μοναχό Σικαμάτσου Μονζαγιέμον (1653—1724). Σέ ἀντίθεση μέ τό θέατρο Νό προτείνεται μιά νέα θεατρική διάταξη, πού προβλέπει «λαϊκούς τύπους» σέ συνεχεῖς διαμάχες καί συγκρούσεις (συναισθηματικές, οἰκονομικές, κοινωνικές...), καί ἀτμόσφαιρα ποιητικορομαντική (3) στήν ὁποία καλλιεργεῖται καί ἐξορκίζεται ἡ βία.

Τό ρητορικό σχῆμα, πού ἐπικρατεῖ εἶναι ἡ ὑπερβολή τόσο στίς κινήσεις, τήν ἐκφορά τῶν κραυγῶν, τό μακιγιάζ, τά κουστούμια ὅσο καί στήν πολυπλοκότητα τῆς μυθοπλασίας καί τή δύναμη τῶν παθῶν (4).

Οἱ ἠθοποιοί, πού παίζουν ἀνδρικούς καί γυναικείους ρόλους εἶναι κοινωνικά ὑποβαθμισμένοι καί θεωροῦνται τεμπέληδες καί διεφθαρμένοι. Οἱ ἠθοποιοί, πού συμμετεῖχαν στίς

(1) Πόσοι σημερινοί ἀναγνῶστες θἄχαν τό χρόνο νά τίς διαβάσουν; Καί οἱ πιό φανατικοί περιορίζονται σέ ἀποσπάσματα.

(2) Οἱ ὅροι εἶναι δανεισμένοι ἀπό τίς δυτικές ἱστορικές μελέτες γιά τήν Ἰαπωνία καί χρησιμοποιοῦνται ἐδῶ σάν ὁρόσημο χωρίς νά διερευνᾶται ἡ «φύση» τους.

(3) Μέ τήν ἐφαρμογή δυτικῶν κριτιρίων βέβαια.

(4) Ἡ ἔλλειψη τεχνικῆς ὑποδομῆς (ὀπτικῆς καί ἠχητικῆς) εἶναι ἕνας ἀπό τούς λόγους τοῦ ρητορικοῦ σχήματος, ὄχι ὅμως ὁ κυριότερος. Ἕνας ἄλλος θἄταν ὁ ἀκόλουθος: ὁ ἀνταγωνιστικός χαρακτήρας τῶν κοινωνικῶν δομῶν δέν θά εὐνοοῦσε θεάματα ἐφησυχασμοῦ καί ἠρεμίας.

(5) Ὁ Κ. Μιζογκούσι προσάρμοσε στόν κινηματογράφο τό ἔργο Οἱ σταυρωμένοι ἐραστές *πού γράφτηκε ἀπό τόν διαμορφωτή τοῦ Καμπούκι.*

(6) Ὁ Κ. Μιζογκούσι χρησιμοποίησε ἕναν ἠθοποιό τοῦ Καμπούκι ἀλλά ἦρθε σέ ἔντονη ἀντίθεση μαζί του γιατί κινοῦσε τίς κόρες τῶν ματιῶν του μέ τέτοιο τρόπο πού κατάστρεφε τήν ἰσορροπία τῆς εἰκόνας. Χρειάστηκε ὁλόκληρη παιδαγωγική προσπάθεια ἀπό τόν σκηνοθέτη γιά νά μήν διωχτεῖ τελικά ὁ ἠθοποιός.

(7) Δεῖγμα ἐπιπόλαιης κρίσης: «ὁ Μονζαγιεμόν εἶναι ὁ Σαίξπηρ τῆς Ἰαπωνίας».

(8) Τό μυθιστόρημα Χακάι ἀναφέρεται στόν κοινωνικό ἀποκλεισμό τῆς τάξης τῶν Ἔτα.

(9) Ἕνας ἀπόηχος —ἠθε-

μυθολογικές-θρησκευτικές παντομίμες (3) ἀρνοῦνται γιά λόγους κοινωνικῆς περιωπῆς νά ἀναπαραστήσουν (3) παγανιστικά καί μή πάθη τῶν «καθημερινῶν ἀνθρώπων» (5).

Χωρίς νά στερεῖται αἰσθητική καί αἰσθησιακή ἔνταση, τό Καμπούκι Σιμπάι (6) βαρύνεται ἀπό μελοδραματισμό. Ὡστόσο, ὁποιαδήποτε αἰσθητική κρίση εἶναι ἐδῶ ἐπικίνδυνη! (7)

5. Ὁ «κυνικός»

Τό πρῶτο τζιτζίκι
εἶπε καί
κατούρησε

Ἴσσα
(1763–1827)

6. Ἡ διαστική ἀναζήτηση τῆς δύναμης

Μέ τήν πεφωτισμένη διακυβέρνηση τοῦ αὐτοκράτορα Μεϊζί (1868–1912) ἡ Ἰαπωνία διεκδικεῖ μέ διασύνη καί ἀνυπομονησία μιά θέση στό διεθνές παιχνίδι πλούτου καί δύναμης. Τό ὄνειρο, ἐφιάλτης μιᾶς βιομηχανικῆς κοινωνίας ἐνεργοποίησε — καί ἐνεργοποιεῖ ἀκόμα — τούς ἐργατικούς γιαπωνέζους, οἱ ὁποῖοι κατάλαβαν ἀρκετά νωρίς, ὅτι μιά χώρα χωρίς πρῶτες ὕλες γιά νά ἔχει σχετική πολιτική αὐτονομία, θά πρέπει νά ἀντιτάξει στίς βιομηχανικές κοινωνίες, τεχνικο–οικονομικό ὀρθολογισμό καί ἐμπορική ἐπιθετικότητα. Μελέτησαν λοιπόν τό δυτικό πολιτιστικό μόρφωμα σ' ὅλες τίς ἐκφάνσεις του καί κατόρθωσαν νά τό μιμηθοῦν καί νά τό ξεπεράσουν. Στό τέλος τοῦ αὐτοκράτορα-ποιητή Μεϊζί, ἡ Ἰαπωνία μποροῦσε νά καυχηθεῖ ὅτι δέν ὑστερεῖ σέ ἀλλαζονεία, ἀρπακτικότητα, πλεονεξία καί δίψα γιά κατάκτηση ἀπό τίς ἄλλες ἰσχυρές χῶρες τοῦ πλανήτη.

7. Ἡ στροφή

Μέ τό νατουραλιστικό της μυθιστόρημα (3) γιά τή θέση τῆς γυναίκας στήν ἀναπτυσσόμενη βιομηχανική Ἰαπωνία, ἡ Ἰσίγιο (1896), σέ ἡλικία 24 χρονῶν, προκαλεῖ ρωγμή στούς τρόπους ἀφήγησης ἰσάξια μέ τό ἄνοιγμα τῆς Μουραζάκι. Στή συνέχεια ὁ ποιητής Τόζον Σιμαζάκι (1905) διαμορφώνει (8) μιά ἀφήγηση ποιητικορεαλιστική (3) σέ ἀπόλυτη ἀντίθεση μέ τά δεσπόζοντα τότε πρότυπα, πού δέν ἦταν παρά διαστικά μεταφυτευμένες εὐρωπαϊκές λογοτεχνικές πρακτικές. Ἐπίσης ὑποχωροῦν οἱ παραδοσιακοί ποιητικοί τρόποι Τάνκα καί Χόκκου καί ἐμφανίζονται τά προλεταριακά Χαϊκού.

8. Ὁ τέταρτος

στό καλοκαιριάτικο δάσος
μπαίνει ἕνας ἄνθρωπος
καί χάνεται

Σίκι
(1866–1902)

9. Ἡ συνύπαρξη

Κομπέ, τό λιμάνι ὅπου συνυπάρχουν ἡ ἔντονη ἐμπορική καί ἐξαγωγική δραστηριότητα μέ τήν ἀθλιότητα καί τή φτώχεια τῶν λαϊκῶν συνοικιῶν. Στόν ἴδιο χῶρο συγκεντρώνονται τά κέρδη τῆς συμμαχίας τῶν παλιῶν ἀριστοκρατῶν μέ τούς νεόπλουτους ἐμποροβιομηχάνους, ἡ ὑλική ἐξαθλίωση τῶν λαϊκῶν τάξεων καί ἡ ἄχρωμη μικροαστική ἀνάδυση τῶν μεσαίων στρωμάτων (10).

Καί σέ ἄλλες πόλεις ἤ περιοχές ἡ διαστική ἐκβιομηχάνιση καί ἡ ἀνάπτυξη τοῦ ἐξαγωγικοῦ ἐμπορίου ὁδήγησαν στήν ἐξαθλίωση ἕνα σημαντικό μέρος τοῦ πληθυσμοῦ. Σοσιαλιστές, Χριστιανοί Σοσιαλιστές (11), Σοσιαλιστές Ἐπαναστάτες προσπάθησαν νά ἀνατρέψουν τήν ἀνισότητα ὄχι μόνο στή συσσώρευση τοῦ πλούτου ἀλλά καί τήν ἀνισότητα στίς ἀρρώστιες, τήν πείνα, τό θάνατο καί νά προλάβουν τήν ἀποσάρθρωση τῶν κοινωνικῶν δεσμῶν. Σέ μιά χώρα σάν τήν Ἰαπωνία, ὅπου δέν ὑπῆρχε δημοκρατική παράδοση καί οἱ σοσιαλιστικές ἰδέες ἀναπτύχθηκαν προτοῦ νά ὀργανωθεῖ ἡ ἐργατική τάξη, γι' αὐτό τό λόγο πολλοί διανοούμενοι στράφηκαν νωρίς ἤ στόν ἐξτρεμισμό τῆς Ἰαπωνικότητας ἤ σέ ἕνα μεῖγμα ἀνθρωπιστικοῦ καί χριστιανοπρεποῦς σοσιαλισμοῦ.

Πάντως γύρω στά 1920 — ὅταν ὁ Κ. Μιζογκούσι ἀρχίζει τήν κινηματογραφική του καριέρα — καί στά 1945 — ὅταν ὁλοκληρώνει μέ ἐπιτυχία τίς προσπάθειές του γιά μιά προσωπική ἔκφραση — οἱ ἰδεολογικοπολιτικές ζυμώσεις εἶναι ἔντονες καί οὐσιαστικές. Ἡ μελέτη τους θά ἔδινε σίγουρα μιά ὄψη τῆς Ἰαπωνίας πολύ ἀπομακρυσμένη ἀπό αὐτήν, πού ἔχουν ἐπιβάλλει οἱ ἀνθισμένες κερασιές, οἱ γκέισες καί τά γιαπωνέζικα αὐτοκίνητα.

10. Παρά τήν αἰτιότητα

Ὁ γιαπωνέζικος κινηματογράφος, σάν βιομηχανική δραστηριότητα, ἐπηρεάστηκε ἄμεσα ἀπό τόν οἰκονομικοτεχνικό ὀρθολογισμό, τίς ἀναταραχές καί τούς πολέμους τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ εἰκοστοῦ αἰώνα. Ἀρκεῖ νά ἀναφερθεῖ, ὅτι οἱ ταινίες στά 1920–1930 παράγονται σέ 2–3 ἑβδομάδες, προβάλλονται μία ἑβδομάδα στό Τόκυο καί μία στό ἀναγραμματισμένο Κυότο, ὕστερα ἡ κόπια κόβεται σέ μικρά κομμάτια καί πουλιέται σάν παιδικό παιχνίδι (12).

Οἱ σκηνοθέτες εἰδικεύονται σέ θέματα ὅπως «ἡ οἰκογένεια», «ἡ γυναίκα», «οἱ ἄντρες». Ὁ Κ. Μιζογκούσι ἀσχολεῖται ἀπό τήν ἀρχή μέ θέματα γύρω ἀπό τή «γυναίκα». Ἀντιμετωπίζει ὅμως στήν καλλιτεχνική του δραστηριότητα περιορισμούς τεχνικούς οἰκονομικούς καί ἰδεολογικούς. Στίς συνθῆκες τοῦ ἄγριου καί ἀνήλεου καπιταλισμοῦ ὁ Μιζογκούσι ἀντιτάσει ἀσκητική (13) ἀπαίτηση γιά ποιότητα καί ἐπιμονή στή μάθηση τῆς καλλιτεχνικῆς ἔκφρασης. Στή δύναμη τῶν παραγωγῶν ἀντιπαραθέτει συστηματική προεργασία γιά τή δημιουργία τῶν ταινιῶν καί καθαρότητα τῶν αἰσθητικῶν στόχων. Δυό δείγματα τῆς «καθαρῆς» καλλιτεχνικῆς πρακτικῆς τοῦ Κ.Μ. πού ταυτόχρονα δείχνουν πόσο δύσκολο εἶναι τό πέρασμα ἀπό τή «ζωή» στό «ἔργο» ἑνός καλλιτέχνη (14).

Τό πρῶτο: ἡ γυναίκα του ἦταν γιά πολλά χρόνια κλεισμένη σέ ψυχιατρικό ἄσυλο γιά βαρύ ψυχικό νόσημα, πού προῆλθε ἀπό ἀφροδίσια ἀρώστεια, καί ὅμως σέ κανένα ἀπό τά ἔργα του δέν διαφαίνονται τά ἴχνη τοῦ «προσωπικοῦ του δράματος». Τό δεύτερο: μέ τήν ἠθοποιό Τανάκα Κινίγιο γύρισε δυό ταινίες *(Ἡ Δεσποινίς Ὀγιού* καί *Ἡ ζωή τῆς Ὀ'Χάρου)* στίς ὁποῖες ἡ γυναικεία χάρη, ὁμορφιά καί ἐξυπνάδα ἐξυμνεῖται σχεδόν μέ εὐλάβεια καί πολλοί εἶπαν ὅτι θά ἔπρεπε νά εἶναι πολύ ἐρωτευμένος μαζί της. Ἡ ἑρμηνεύτρια τῶν παραπάνω ρόλων βεβαιώνει ὅτι ἦταν τόσο ντροπαλός πού ποτέ δέν μπόρεσε νά τῆς ἐξομολογηθεῖ τόν ἔρωτά του.

11 Νύξη

φύλλο δέν κουνιέται
πόσο τρομάζει
τό καλοκαιριάτικο δάσος!

Μπυσόν
(1715–1783)

12. Πλεονεξία

1894: Πόλεμος ἐναντίον τῆς Κίνας
1895: Προσάρτηση τῆς Φορμόζας
1904: Πόλεμος ἐναντίον τῆς Ρωσίας
1914: Εἰσβολή στή Μαντζουρία
1937: Σινοϊαπωνικός πόλεμος
1939–44: Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος

Ἀπό τόν παραπάνω θλιβερό πίνακα διαπιστώνεται πώς στή διάρκεια τῆς ζωῆς του ὁ Κ.Μ. εἶδε τή γιαπωνέζικη ἐπιθετικότητα νά διαγράφεται μέ ἀπόλυτη σαφήνεια. Ὡστόσο στό *Οὐγκέτσου Μονογκατάρι* παρουσιάζει τίς βλαβερές συνέπειες τοῦ πολέμου σέ κάποιο χαμένο παρελθόν. Ἡ σκηνή στή λίμνη ὑποδηλώνει καίρια αὐτή τήν τοποχρονική ἀπροσδιοριστία καθώς ἡ ὁμίχλη σκεπάζει καί ἀποκαλύπτει τήν ἀπειλή, καθώς τό πέρασμα τῆς λίμνης εἶναι καί ἄνοιγμα πρός τήν ἀβεβαιότητα καί τή σωτηρία. Γιατί ὅμως αὐτή ἡ ἀχρονική τοποθέτηση τῆς μυθοπλασίας, ὅταν μάλιστα ἡ ταινία γυρίζεται τό 1953;

Οὔτε τά κατάλοιπα τοῦ ἰδεολογικοῦ ἐλέγχου ἀπό τήν ἀμερικάνικη κατοχή οὔτε τό μεῖγμα ἔνοχης συνείδησης καί ἠθικῆς ἀπορίας ἀπό τή γενοκτονία, πού προκάλεσε ἡ ἀτομική βόμ-

λημένος ἤ ὄχι— διακρίνεται γιά παράδειγμα στήν ταινία τοῦ Κ.Μ. Οἱ δύο παπαροῦνες.

(10) Σ' αὐτή τήν πόλη ὁ Κ.Μ. ἀρχίζει τήν ἐπαγγελματική του καριέρα σάν δημοσιογράφος.

(11) Ὁ Καγκάβα εἶχε ἀνάμεσα στούς ὀπαδούς του καί τόν Κ.Μ.

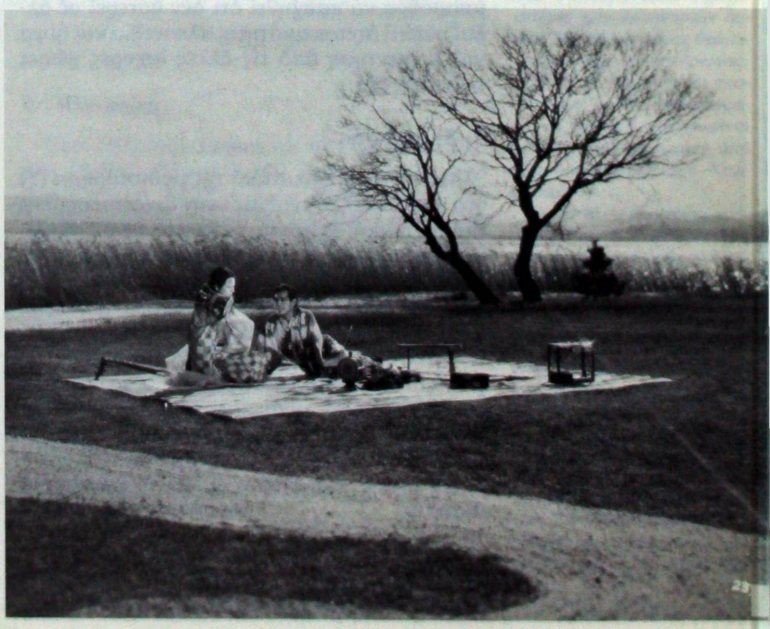
(12) Προφορική ἀνακοίνωση τοῦ Ζάκ Ριβέτ μέ τήν εὐκαιρία μιᾶς ἑβδομάδας ἀφιερωμένης στόν Κ.Μ.

(13) Στάση πού διαφαίνεται καί στό Οὐγκέτσου μονογκατάρι (Βλέπε παράγραφο 12).

(14) Ὅπως θἄλεγαν οἱ παλιότεροι.

(15) Σέ σχέση μέ τό θέμα τῆς πλεονεξίας, τό τέλος δέν ἀφαιρεῖ καί δέν προσθέτει τίποτα, ἐφόσον τό οὐσιαστικό ἔχει λεχτεῖ στήν ὑπόλοιπη ταινία.

(16) Θά χρειαζόταν μιά ἄλλη προβληματική γιά νά δειχτεῖ μέ ποιά κινηματογραφικά μέσα ὁ Κ.Μ. κατορθώνει τό συγκερασμό τῆς αἰσθητικῆς καί τῆς ἠθικῆς του στάσης. Ἐπίσης θά χρειαζόταν μιά συγκριτική-διαχρονική μελέτη τῶν ταινιῶν του πού θά πιστοποιοῦσε τήν χρονική ἐξέλιξη τοῦ παραπάνω συγκερασμοῦ.



Βιβλιογραφία

1) R.A. Blyth, *Haiku*, The Hokuseido Press, Tokyo, 1950-52.

2) R. Munier *Haiku*, Fayard, Paris, 1978 (Μέ πρόλογο τοῦ Y. Bonnefoy).

3) Bashô, *Journeaux de voyage*. Μετ. R. Sieffert, Publications orientalistes de France, Paris, 1978.

4) *Le dit du Genji - Genji monogatari*. Μετ. R. Sieffert, P.O.F., Paris, 1977.

5) *«Mizoguchi», Cahiers du Cinéma*, Numéro Hors Serie, 1978.

6) M. Coyaud, *Fourmis sans ombre, Le Livre du Haïku*, Phébus, Paris, 1978.

7) *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, 15/16, 1977.

8) Philippe Pons, *«L'Extrème gauche japonaise», Le Monde*, 24 / 11 / 79. Στό ἄρθρο αὐτό γίνονται ἀναφορές καί στούς παρακάτω τίτλους: α) Makoto Oda, *Les Intellectuels japonais*, P.O.F., 1979 β) *Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier international, le Japon*, tome I, μέ ἐπιμέλεια τοῦ Shobei Shiota, Editions Ouvrières, 1978 γ) Jean - Jacques Tschudin, *Les Semens*, L'Asiathèque 1979.

βα, προσδιόρισαν τήν ἀπόφασή του.

Δυό ὁρίζουσες νομίζουμε ὅτι καθόρισαν τή χρονική ἀπροσδιοριστία τῆς ταινίας.

Ἡ πρώτη μπορεῖ νά χαρακτηριστεῖ αἰσθητική, μιά καί ὁ Κ.Μ. διαμορφώνοντας εἰδικό μεῖγμα πραγματικῆς καί φανταστικῆς Ἰαπωνίας κατορθώνει τελικά νά δώσει ἑνότητα στή σύνθεση τῆς μυθοπλασίας. Ἡ ταινία ἀποτελεῖ ἕνα ἱστορικό, ἀ-χρονικό «φρέσκο» ὅπου μποροῦν νά ἀναγνωριστοῦν ἐπιρροές ἀπό διάφορους ζωγράφους ἀλλά κανείς τους δέν μπορεῖ νά διεκδικήσει ἀποκλειστική ἐπίδραση. Μ' αὐτόν τόν τρόπο ἀπομακρύνεται καί τό πρόβλημα ἄν ἡ παράδοση μιλάει ἤ ὄχι μέ τή γραφή τοῦ Κ.Μ., ἀφοῦ ἡ παράδοση γίνεται ἀφορμή μυθοπλασίας κι ἀναπαράστασης καί ὄχι γενεσιουργός αἰτία.

Ἡ δεύτερη μπορεῖ νά χαρακτηρισθεῖ ἠθική, μιά καί ἡ ταινία, ἐάν ἔχει θέμα, τότε δέν εἶναι παρά ἡ πλεονεξία, πού ὁ πόλεμος κεντρίζει, ἀλλά δέν προκαλεῖ. Ἡ τοποθέτηση τῆς μυθοπλασίας σέ ἕνα μακρυνό παρελθόν μεταθέτει τόν πόλεμο σ' ἕνα ἐπίπεδο προσωπικό καί σχεδόν σέ μιά στάση ζωῆς. Γεγονός ἀδύνατο γιά ἕνα σύγχρονο πόλεμο, πού μοιάζει μ' ὅλους τούς ἄλλους, ἐφ' ὅσον προϋποθέτει τήν ἄρνηση τῆς διαφωνίας καί τήν «φυσική» ἐξόντωση τοῦ ἀντίπαλου, ἀλλά διαφέρει ἀπόλυτα ἀπό τούς προηγούμενους ἐπειδή εἶναι ὁλοκληρωτικός, ἀνώνυμος καί γραφειοκρατικός. Ὁ ψευδοσαμουράι γιά παράδειγμα στήν ταινία ἀναφέρεται σέ κάποια ἀντρεία του, ἔστω καί ἀπατηλή, ἀλλά ποιά ἀναφορά νά κάνει σήμερα ἕνας πιλότος, πού καί ἡ πιό μικρή του ἐνέργεια προσδιορίζεται καί ὑπαγορεύεται ἀπό τούς ἠλεκτρονικούς ὑπολογιστές; Ὁ παραδοσιακός μή συγκεκριμένος πόλεμος ἐπιτρέπει στόν Κ.Μ. νά συγκεντρώσει τήν προσοχή του στό πρόβλημα τῆς πλεονεξίας καί νά ἐνοποιήσει ἀποδοτικά τίς διάφορες «ἱστοριοῦλες» τῆς ταινίας (καλλιτεχνική πλεονεξία τοῦ ἀγγειοπλάστη, οἰκονομικοκοινωνική πλεονεξία τοῦ ψευδοσαμουράι...). Καί ἐπιπλέον νά οὐδετεροποιήσει (15) τό τέλος τῆς ταινίας πού τοῦ ἐπιβλήθηκε ἀπό τούς παραγωγούς. Αὐτή ἡ ἠθική στάση τοῦ Κ.Μ. συμβαδίζει καί μέ τήν ἀντίληψη του γιά τήν παραγωγή – κατασκευή τῆς ταινίας (16) μιά καί ἐνδιαφέρεται γιά τύπους – χαρακτῆρες δουλεμένους ἀπό τά πρίν καί ἐξελισσόμενους μέ τό γύρισμα τῆς ταινίας. Ἡ ταινία λοιπόν διαμορφώνει καί διαμορφώνεται σάν ἠθική πράξη.

Παραδοσιακός καί ἠθικολόγος λοιπόν ὁ Κ.Μ.; Ἡ θετική ἀπάντηση, θἄταν μάλλον παραδοσιακή ἠθικολογία.

13. Μεταμορφώσεις στούς χώρους τῶν ὑπερβολῶν

14. Νεῦμα

ὁ ἦχος
θρυμματίζει τ' ὄνειρο
ἀναδιπλώσεις χωρίς διαδοχές

Δημοσθένης Ἀγραφιώτης

Κριτικες

Τό ἐκφραστικό πρόσωπο καί τό σιωπηλό σῶμα

(Δύό γυναῖκες)

Δύό γυναῖκες συναντιοῦνται σ' ἕνα ξενώνα γιά ἐργάτριες. Ἡ Μαρί, μεσήλικη διευθύντρια τοῦ ξενώνα, πού εἶναι παντρεμένη εἴκοσι χρόνια, ἔχει δύό μεγάλα παιδιά καί μόλις ἔχει χάσει τή μητέρα της. Ἀκόμα, ὁ ἄντρας της, μέ τόν ὁποῖο ἄλλωστε δέν ζοῦν μαζί ἐξαιτίας τῆς δουλειᾶς τῆς Μαρί, πρόκειται νά φύγει γιά τή Μογγολία. Ἡ Γιούλι, εἶναι τριάντα χρονῶ, ἐργάτρια, παντρεμένη πού ἀποφασίζει καί δέν ἀποφασίζει νά χωρίσει καί ἔχει ἕνα κοριτσάκι. Ἐπί πλέον, ὁ ἄντρας της εἶναι χωρίς δουλειά καί ἀλκοολικός, γεγονός προβληματικό γιά τή σχέση τους, καί ὑπόσχεται κατά καιρούς νά κάνει θεραπεία ἀποτοξίνωσης. Αὐτές οἱ διαφορετικές ἰδιωτικές ἱστορίες μαζί μέ ἕνα ὁλότελα διαφορετικό χαρακτήρα — ἡ Μαρί εὐγενική, συγκρατημένη καί καλή, ἡ Γιούλι ἀπειθάρχητη, ἀνοικονόμητη καί κάπως «ἀλλόκοτη» — εἶναι τό ὑλικό τῆς σχέσης πού ἐγκαθιδρύει ἀνάμεσα στίς δύό γυναῖκες ἡ ταινία.

Αὐτή ἡ καθημερινή ἱστορία, σέ ρεαλιστικές ἀνθρώπινες διαστάσεις, ἀποτελεῖ τήν ἀφετηρία, ἀλλά καί τό τέρμα, τῆς προβληματικῆς τῆς Μέζαρος πάνω στά στερεότυπα ἐργασία – οἰκογένεια – συμπεριφορά, στή διάσταση ἄντρα – γυναίκας στή γυναικεία ἀμοιβαιότητα αἰσθημάτων, στήν ἔλξη καί τήν ἀπώθηση, στή χαρά καί τή στέρηση, στίς ἐκδοχές τῆς φιλίας καί τοῦ ἔρωτα. Κυρίως ὅμως πάνω στό σῶμα καί τό πρόσωπο. Ὁριοθετώντας τό κοινωνικό πλαίσιο τῶν δύό γυναικῶν καί δηλώνοντας τήν ἀπουσία – παρουσία τοῦ ἀρσενικοῦ, ἡ Μέζαρος κατασκευάζει ἕνα κλειστό κόσμο γυναικῶν, ὅπου συνυπάρχουν ἡ ρητορεία τῆς περιγραφῆς καί τό αὐστηρά συγκεκριμένο, τό ρευστό καί ποιητικό μαζί μέ τό ἰδεοληπτικό καί σχηματικό, ὁ προσωπικός λόγος καί τό ἀμήχανο τέχνασμα. Τελικά, ἡ ταινία ἀποφεύγει τίς φλύαρες γενικόλογες ἀπαντήσεις ἤ διακηρύξεις ἀλλά δέν ξεφεύγει τήν παγίδα τῶν δικῶν της ἐμμονῶν.

Πρίν ἤδη ἀρχίσει ἡ σχέση τῶν δύό γυναικῶν ἔχουμε δεῖ τή νεκρή μητέρα τῆς Μαρί νά κεῖται στό δωμάτιό της, γεμάτο ἀντικείμενα καί μέ ζεστότερους χρωματικούς τόνους — τό μοναδικό μή οὐδέτερο ντεκόρ τῆς ταινίας. Στό τελευταῖο πλάνο, ἐξωτερικό νυχτερινό μέ τό τοπίο χιονισμένο καί τόν ξενώνα φωτισμένο στό βάθος, ἡ μικρή σιωπηλή Σούζι φεύγει τρέχοντας ἀπό τίς δύό γυναῖκες φωνάζοντας «Ψέμματα, Λέτε ψέμματα». Ἔτσι λοιπόν, ἀνάμεσα σ' ἕνα φορτωμένο μνήμη παρελθόν πού πέθανε (ἤ μέ πιό φεμινιστικούς ὅρους, στό θάνατο ἑνός παραδοσιακοῦ θηλυκοῦ μοντέλου) καί στήν ἀνοιχτή δυνατότητα πρός τό μέλλον (ἤ τήν προοπτική ἑνός αὐθεντικά γυναικείου κώδικα συμπεριφορᾶς) ὑπάρχει τό δύσκολο παρόν τῶν δύό γυναικῶν, τό διάστημα πού πρέπει νά διανύσουν, ἡ ἐπίπονη πορεία ἀναγνώρισης τῆς γυναικείας τους ἰδιαιτερότητας, ἡ ἐπίμονη ἀναζήτηση τῆς φυλετικῆς ταυτότητάς του.

«Ὑπάρχουν ἄντρες, ὑπάρχουν γυναῖκες: εἶναι κάτι πού δέν μπορεῖ ν' ἀλλάξει, ἀκόμα κι ἄν μές τή σχέση τους πρέπει νά ὑπάρχει μιά ἀτέλειωτη διαμάχη. Ὁ ἔρωτας ἔχει γίνει μιά ὁλόκληρη ἐργασία», λέει ἡ Μέζαρος σέ μιά συνέντευξή της. Ἀλλά πῶς ὑπάρχουν οἱ ἄνδρες στήν ταινία; Πῶς οἱ γυναῖκες; Πῶς ὁ ἔρωτας;

Οἱ ἄντρες, ὡς σύνολα, εἶναι εἴτε χυδαῖοι, ἄξεστοι «φαλλοφασίστες» (σκηνή μπυραρίας), εἴτε παραμορφωμένα, περίεργα ὄντα πίσω ἀπό τζαμαρίες (σκηνή χοροῦ στόν ξενώνα), εἴτε σακατεμένα, ἐρειπωμένα κορμιά πού ξερνᾶνε (σκηνή στό νοσοκομεῖο ἀποτοξίνωσης ἀλκοολικῶν). Ὁ ἄντρας στό ἀτομικό ἐπίπεδο δηλώνεται στίς φιγοῦρες τῶν δύό συζύγων, πού ὅμως λειτουργοῦν προσχηματικά, δέν ὁλοκληρώνονται ποτέ δραματουργικά σάν αὐτόνομοι χαρακτῆρες, ἀλλά χρησιμοποιοῦνται γιά νά φωτίσουν τό πρόσωπο τοῦ θηλυκοῦ.

Δύό γυναῖκες
(Ok Ketten)
Οὐγγαρία 1977
Σκην.: Marta Meszaros. *Σενάριο:* Jldiko Korody, Jozsef Balazs, Geza Beremenyi. *Φωτ.:* Janos Kende. *Μουσ.:* György Kovacs. *Ἑρμην.:* Marina Vlady (Μαρί), Lili Monori (Γιούλη), Miklos Tolnay (Φέρι), Jan Nowicki (Γιάνος), Zsuzsa Czinkoczy (Σουζάν). *Παραγ.:* Studio Dialog Budapest *Διανομή:* Στούντιο *Διάρκεια:* 94'

Ποτέ τό σῶμα. (Αὐτό φαίνεται ἀκόμα καθαρότερα στήν ὡραιότατη νυχτερινή σεκάνς, ὅπου ἡ Μαρί τολμάει καί φιλάει γιά πρώτη φορά ἕναν ἄλλο ἄντρα, πού μένει νά τήν κοιτᾶ ἀμήχανος καί κατάπληκτος). Βάζοντας σάν δεδομένο τόν ἀλκοολισμό τοῦ ἑνός καί τήν σεξουαλική ψυχρότητα τοῦ ἄλλου, ἡ Μέζαρος οὐσιαστικά ἀρνεῖται νά μιλήσει γιά τό πολύπλοκο τῶν ἐρωτικῶν σχέσεων, τῶν καθημερινῶν, ἐρωτικῶν (συζυγικῶν ἤ ὄχι) σχέσεων πού προτιμᾶ, τοῦ «ἔρωτα ὡς ἐργασία», ἔστω. Ὑπάρχουν δυό καίριες φράσεις στήν ταινία: «Αἰσθάνομαι σάν νά μήν ἔχω κάνει ποτέ μου ἔρωτα» λέει ἡ Μαρί, εἴκοσι χρόνια παντρεμένη. «Ἐγώ ἔχω πάει καί μ' ἄλλους ἀλλά μόνο μ' αὐτόν μ' ἀρέσει», λέει ἡ Γιούλι, πού δέν μπορεῖ οὔτε μακριά ἀπό τόν ἄντρα της, οὔτε κοντά του. Οἱ δυό ἐρωτικές σκηνές πού εἰκονογραφοῦν τίς παραπάνω φράσεις – στάσεις τῶν δυό γυναικῶν ξεκινοῦν μετά ἀπό δικιά τους πρόσκληση καί μέσα ἀπό τή μοναξιά τῆς ἐρωτικῆς διαδικασίας (πού εἶναι καί λίγο ἄβολη, μιᾶς καί τό μέν ἕνα ζευγάρι ἀκουμπάει σ' ἕνα τοῖχο προκάτ καί φοβᾶται πώς θ' ἀκούγεται ἐνῶ τό ἄλλο πέφτει ἀπό τό μονό στενάχωρο κρεβάτι στό πάτωμα) καταλήγουν σέ δυό ὡραιότατα γκρό – πλάν τῶν γυναικῶν, ὅπου πάνω τους ἐγγράφεται ἡ ἀπόσταση ἀνάμεσα στόν πόθο καί τήν πλήρωσή του, ἡ ἀπόσταση ἀνάμεσα στήν ἡδονή καί τόν ἄλλο. Τά πρόσωπα, ἀκίνητα, κοιτάζουν κάπου *πέραν*.

Ἄν ἡ σχέση τῆς Μαρί μέ τόν ἄντρα της εἶναι σχηματική καί μονοδιάστατη, ἡ σχέση τῆς Γιούλι μέ τόν Γιάνους μοιάζει περισσότερο ἐπεξεργασμένη, καί ἀντιφατική καί σύνθετη, ἀλλά κι αὐτή ἐγκαταλείπεται μεσοδρομίς μιάς καί ἐκεῖνο πού ἐνδιαφέρει τή Μέζαρος δέν εἶναι ἡ διαλεκτική τῆς ἴδιας τῆς σχέσης ἀλλά τό πῶς αὐτή φωτίζει καί ὁλοκληρώνει τό δεσμό τῶν δύο γυναικῶν. Ἐδῶ δέν μοῦ φαίνεται ἄστοχη ἡ ἀναφορά στό *Μιά γυναίκα ἐξομολογεῖται (A Woman Under the Influence)* τοῦ Κασσαβέτη, πού ἡ «ἀντρική ματιά» του πλουτίζει καί βαθαίνει τήν ἑτερόφυλη σχέση, χωρίς νά δεσμεύεται ἀπό κανένα φυλετικό δέον, a priori. Ἡ εἰσβολή τῆς ἡδονικῆς ἀλλά στερημένης Γιούλι, τῆς μικρῆς σιωπηλῆς Σούζη καί τοῦ περιθωριακοῦ, ἀλκοολικοῦ Γιάνους ραγίζει τό συμπαγή κόσμο τῆς καλῆς, στερημένης Μαρί καί τοῦ ἰσορροπημένου, ἀντιερωτικοῦ συζύγου της. Μόνο πού καί σ' αὐτό τό ραγισμένο κόσμο, τό πρόσωπο εἶναι ἐκεῖνο πού ἀπαιτεῖ. Τό σῶμα παραμένει στό δικό του σκοτάδι.

Ἀκόμα κι ὅταν ὁ ἑτερόφυλος διάλογος γίνεται δυνατός καμιά δύναμη κορμιοῦ δέν ἑλκύεται ἀπελευθερωτικά. Ἡ Γιούλι καί ἡ Μαρί μποροῦν νά διαφωνοῦν σέ θέματα στάσης ζωῆς ἀλλά πάντα καταφέρνουν νά τά βρίσκουν μέσα ἀπό τήν τρυφερή συνενοχή πού τούς παρέχει τό φύλο, μέσα ἀπό τή χαρά τῆς οἰκείας χειρονομίας, ἐξαγνισμένης πάντα στήν αὐτάρκεια τοῦ φύλου τους. (Σκηνή στό χιονισμένο δάσος, σκηνή στό μπάνιο, πρώτη σκηνή γνωριμίας τους). Ἡ Μαρί, ἀποφασισμένη πιά νά χωρίσει μέ τόν ἄντρα της καί ὁ Γιάνους ἀποφασισμένος νά κόψει τό πιοτό γιά χάρη τῆς Γιούλι καταφέρνουν νά ἀποκαταστήσουν ἕνα διάλογο. Ὁ Γιάνους δέν πίνει, ἡ Μαρί πίνει, ὁ Γιάνους τῆς διαβάζει ἕνα ποίημα, ἡ Μαρί τοῦ μιλάει γιά τόν ἑαυτό της. Ἡ ἀπόσταση ἀνάμεσα στά πρόσωπα μοιάζει νά ἔχει καταργηθεῖ, ἡ ἐπιθυμία διατρέχει τά κορμιά καί μοιάζει νά τά ὁδηγεῖ, ἀλλά ἡ Μέζαρος δέν θά τῆς ἐπιτρέψει νά ἐλευθερωθεῖ, θά τήν κρατήσει στό ὅριο μιᾶς διακριτικῆς τρυφερότητας, λίγο πανικόβλητης. Τά σώματα, ἀφοῦ δέν εἶναι ἄφυλα, πρέπει νά μείνουν σιωπηλά. Ἡ κάμερα θά παραμείνει στό χῶρο τοῦ προσώπου, πού ἀνιχνεύει τήν ἀλήθεια του κοιτάζοντας σ' ἕνα *πέραν*, κάτω ἀπό τήν ποιητική ματιά τῆς Μέζαρος. Τό πρόσωπο ἐγγράφεται «ὑλικά», ἄν θέλετε, ἀλλά κανένα πάθος δέν τό χαράζει. Τό σῶμα κι αὐτό, ἄν θέλετε, ἐγγράφεται «ὑλικά» ἀλλά ἔξω ἀπό κάθε βία. Ἡ γυναικεία σάρκα εἶναι ἀστραφτερή καί αὐτοδύναμη. Ἀρκεῖ ἕνα ντούς στίς γυναῖκες γιά νά τούς ἀποδώσει ξανά τό κορμί τους ἀτόφιο, ἕτοιμο καί πάντα στερημένο. Ἀντίθετα, τό ἀντρικό κορμί θά πρέπει νά ξεράσει τό δικό του σαρκικό βάρος. Ἡ ἑπόμενη σεκάνς, μετά τό διάλογο τοῦ Γιάνους καί τῆς Μαρί, εἶναι ὁ μεθυσμένος Γιάνους, πού καί οἱ δυό γυναῖκες αὐτή τή φορά τόν στηρίζουν γιά νά τόν μεταφέρουν στό νοσοκομεῖο γιά ἀποτοξίνωση. Τό ἀντρικό κορμί ἀνήμπορο, ἐξευτελισμένο, ταπεινωμένο. Καί βέβαια δέν φτάνει ἡ κραυγή τῆς μικρῆς Σούζη στό τελικό πλάνο γιά νά δικαιώσει δραματουργικά μιά σειρά συμπεριφορές, ἀφοῦ τό πρόβλημα δέν εἶναι ἡ ἀλήθεια ἤ τό ψέμμα ἀλλά ἡ ἐκθαμβωτική ἀπουσία τοῦ σώματος πού χαρίζει καί χαρίζεται.

Στίς *Δύο Γυναῖκες* οἱ μυστηριώδεις δρόμοι τοῦ ἔρωτα ἔχουν παρακαμφθεῖ, ἡ βία τοῦ πόθου ἔχει ἐξουδετερωθεῖ. Τό πρόσωπο ἐκφράζει καί ἐκφράζεται μέσα σέ πλήρη ἀπουσία ντεκόρ καί βάθους πεδίου. Τό σῶμα σωπαίνει. Ἡ γοητευτική «γυναικεία» γραφή τῆς Μέζαρος ἀποκλείει τό «μεγάλο» καί μεγενθύνει τό καθημερινό, ἀποδίνει στίς χειρονομίες τήν ποιητική τους διάσταση, ἀγγίζει μέ τήν κάμερα ἐρωτικά τά πρόσωπα τῶν γυναικῶν της καί μᾶς τίς παρουσιάζει οἰκεῖες καί ἀναγνωρίσιμες ἀλλά σίγουρα λιγότερο πλούσιες κι ἀποκαλυπτικές ἀπό τίς γυναῖκες τοῦ Μπέργκμαν καί τοῦ Ἀντονιόνι ἤ ἀκόμα — ἀκόμα τοῦ Γκοντάρ καί τοῦ Ριβέτ.

Φρίντα ΛΙΑΠΠΑ

Οἱ ἀνεξήγητες καί ἄσκοπες μετακινήσεις ἑνός βαμπίρ

(Νοσφεράτου, φάντασμα τῆς νύχτας)

Νοσφεράτου, Φάντασμα τῆς Νύχτας
(Nosferatu, phantom der Nacht)
Γαλλία-Γερμανία 1979
Σενάριο-Σκηνοθεσία: Werner Herzog. *Φωτογραφία:* Jörg Schmidt-Reitwein. *Ντεκόρ:* Henning von Gierke. *Κοστούμια:* Gisela Storch. *Μοντάζ:* Beate Mainka - Jellinghaus. *Μουσική:* Richard Wagner («Τό χρυσάφι τοῦ Ρήνου»), Charles Gounod («Sanctus»), Popol Vuh, Florian Fricke, Volk Ansambl Gordela *Ἑρμηνεία:* Klaus Kinski (Drasula), Isabelle Adjani (Lucy Harker), Bruno Ganz (Jonathan Harker), Jacques Dufilho (καπετάνιος), Roland Topor (Renfield) *Παραγωγή:* Werner Herzog, Filmproduktion - Gaumont S.A. *Διάρκεια: 106΄*

1. Θεωρήθηκε ὅτι ἡ ἀνίχνευση τῶν σχέσεων τῆς ταινίας τοῦ Χέρτζογκ μέ τό Μουρναϊκό πρότυπο, εἶχε μεγαλύτερη σημασία ἀπό μιά ἀνάγνωση τῆς Χερτζογκικῆς προβληματικῆς, στό συγκεκριμένο φίλμ. Προβληματικῆς πού ἄλλωστε ἐδῶ βρίσκεται σέ κατάπτωση καί ρουτίνα.

Οἱ Ἕλληνες εἰσαγωγεῖς ξανακάνοντας τό χρέος τους, λειτούργησαν κι αὐτοί μέ τή σειρά τους σάν ἄρχοντες τοῦ πνευματικοῦ σκότους, πετσοκόβοντας τήν ταινία τοῦ Χέρτσογκ κατά 20 περίπου λεπτά. Γιά ἄλλη μιά φορά ντροπή τους!

Μέσα στό δωμάτιο οἱ μαῦρες σκιές ἀρχίζουν νά διαλύονται, καθώς ἡ πρώτη ἀχτίνα τοῦ ἥλιου μπαίνει δειλά ἀπ' τό ἀνοιχτό παράθυρο. Οἱ κουρτίνες τραβηγμένες στό πλάι θυμίζουν ἀκόμα τό βαρύ θανατερό σκηνικό, ὅμως ἡ αὐγή καλπάζει ἤδη θριαμβευτικά πρός τό βασίλειο τῶν ὁρμῶν τοῦ Θανάτου. Μπροστά στό παράθυρο, ὁ Νοσφεράτου (Max Schreck) φέρνει τ' ἀριστερό χέρι στήν καρδιά του, πού διαλύεται κι αὐτή καθώς τό σκηνικό τῆς Βρέμης μέ τίς δύο μυτερές στέγες–δόντια τῶν σπιτιῶν, ἀναδύεται μέσα ἀπ' τό νικημένο σκοτάδι. Ἡ ζωή καταβάλλει τό θάνατο, ἡ μέρα τή νύχτα, ἀκριβῶς μέ τοῦτες τίς δυό μυτερές ἀπολήξεις τῶν σπιτιῶν, πού γράφονται ἐξπρεσιονιστικά στό φόντο. Τέλος στήν ἀπελπισμένη, χωρίς λυτρωμό, ἱστορία τῆς περιπλάνησης τοῦ πόθου τοῦ Δράκουλα. Καί τό δαντελένιο τραπεζομάντηλο στό στρογγυλό τραπεζάκι τῆς Hellen Hutter εἶναι μιά φωτεινή κηλίδα στό κάτω δεξιό ἄκρο τῆς παλιᾶς εἰκόνας, πού μαζί μέ ἄλλες ἐξίσου παλιές καί φετιχοποιημένες φυλάσσεται προσεχτικά. Εἰκόνες τυράννων, ἐξουσιαστῶν, ἄπληστων, ὑπερανθρώπων, μηδενιστῶν, φαντασμάτων, τερατομόρφων ὄντων, ἀποκυημάτων φιλμικῶν, πού κάνουν παιχνίδι στά χέρια τους κάθε αὐθαίρετο νόμο τοῦ κινηματογραφικοῦ λόγου. *Καλιγκάρι, Κουρασμένος Θάνατος, Νοσφεράτου,* οἱ *Μαμποῦζε...* Ἡ παντοδυναμία, ἡ πανταχοῦ παρουσία τοῦ βαμπίρ κι οἱ συμπαραδηλώσεις τοῦ Θανάτου καί τῆς καταστροφῆς. Ἡ μεταφορική ἀπεικόνιση μιᾶς κοινωνίας πουριτανικῆς (μέσα στήν ὁποία κι οἱ ἀπαρχές τοῦ βαμπιρικοῦ μύθου), ἀπέναντι στό τελικό γερμανικό χάος, ὅπου στή θέση τῆς καταστραμένης ἀστικῆς ἐξουσίας, χτίζεται ἕνας νέος κόσμος ἐγκλήματος.

Σαρανταεφτά χρόνια μετά τόν πρῶτο Νοσφεράτου δίπλα σέ τούτη τήν εἰκόνα τῆς Μουρναϊκῆς συμφωνίας τοῦ τρόμου, ἔρχεται μιά ἄλλη εἰκόνα, ἐξωφιλμική, ἀλλά πανταχοῦ παρούσα, ἐκείνη τῆς ἀφίσας τῆς ταινίας τοῦ Χέρτζογκ, *Νοσφεράτου, φάντασμα τῆς νύχτας,* ὅπου σ' ἕνα πλαίσιο πού θυμίζει λίγο γοτθική μικρογραφία, λίγο γερμανική ζωγραφική τοῦ 15ου καί 16ου αἰώνα, λίγο ἀπροσδιόριστη λαϊκή ρομαντική ζωγραφιά, βλέπουμε ἕναν καινούριο Νοσφεράτου, κατ' εἰκόνα καί ὁμοίωση τοῦ παλιοῦ (μύτη, αὐτιά, δόντια, νύχια), τοποθετημένο σ' ἕνα φυγόκεντρο σύνολο. Ἡ εἰκόνα τοῦ Μουρνάου ἦταν ἑρμητική, σφιγμένη στόν ἑαυτό της, σάν τό συρρικνωμένο βαμπίρ, ἐνῶ οἱ χοντρές πινελιές–παραδείγματα (1) ἀπό τόν Χερτζογκικό κόσμο τῆς σιωπῆς, τοῦ σκότους, τῶν τεράτων καί τῆς ἀπελπισμένης μεταφυσικῆς, ἐναλλάσσονται μέ διεσπαρμένες ἀχτίδες πού ἀπολήγουν σέ κόμβους – ὀνόματα – φίρμες, ὅπως Κλάους Κίνσκι, Ἰζαμπέλ Ἀτζανί, Γκωμόν κ.λπ. Εἰκόνα πάντα ἐξωφιλμική, ἀλλά πού κομίζει ἀλάνθαστα τά διαπιστευτήρια τῆς ταινίας πού θά δοῦμε, εἰκόνα πού κλείνει μέσα της ἐπιπλέον τίς λέξεις ρημέικ καί κινηματογραφοφιλία. Τό θέμα λοιπόν εἶναι θέμα τοποθέτησης εἰκόνων, τό ἐρώτημα εἶναι γιατί ἡ δεύτερη εἰκόνα τοποθετεῖται δίπλα στήν πρώτη, τό ζητούμενο εἶναι πρός τί ἡ νεκρανάσταση τοῦ Μουρναϊκοῦ βαμπίρ κι οἱ ἀνεξήγητες καί ἄσκοπες μετακομίσεις–μετακινήσεις του στή Χερτζογκική ταινία;

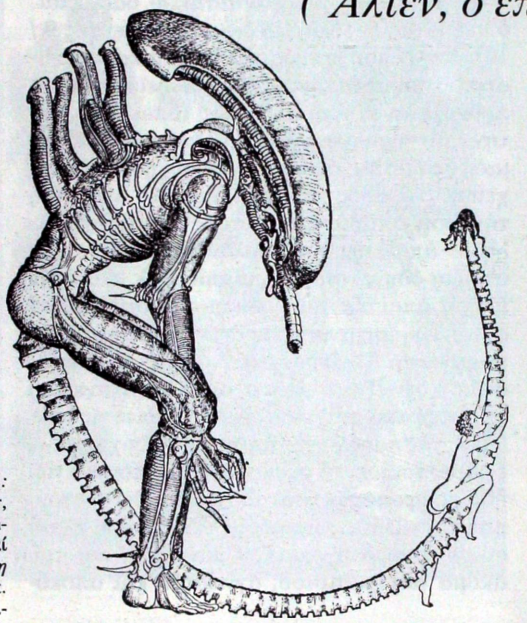
Ποιό τό νόημα νά στήνεις καθρέφτες στά γκρεμισμένα κάστρα τοῦ δαίμονα, νά μετακινεῖς τίς σιλουέτες τοῦ ἐφιάλτη, ἐγκαταλείποντας ἕναν ὁλόκληρο κόσμο σημείων, προσηλωμένος στήν ὡραιοποίηση αὐτοῦ τοῦ κόσμου καί στήν ἐπιθυμία ἐπιχρύσωσης τῆς ὀξύτητάς του; Νεκρωμένη ἀναπαραγωγή, στ' ὄνομα τῆς πρότυπης εἰκόνας, τῶν σύγχρονων χερτζογκικῶν τεράτων τῆς ψυχῆς. (Τό ἴδιο συμβαίνει καί μέ τίς σκηνές ἀρρώστιας καί τρέλας, τίς δανεισμένες ἀπό τούς πίνακες τοῦ Bouts, τοῦ Grünewald, τοῦ Bosch καί τοῦ Brueghel πού, ἀναπαράγονται κι ἐκθέτονται μηχανικά στό ἐσωτερικό μιᾶς στιλπνῆς ρεπροντυξιόν). Μετατροπή τῶν ἐξπρεσιονιστικῶν εἰκόνων σέ ἄλλες πού τρομοκρατοῦν μέ τό νεκρό τους στυλιζάρισμα. Ἀπουσία τοῦ πόθου καί τοῦ πάθους γιά τόν κινηματογράφο τοῦ φανταστικοῦ πού ἐκτρέφει, διατηρώντας καί πόθο καί πάθος, τήν ἀδιάσπαστη ἀνακύκλωση τῶν τεράτων. Ἄρνηση χειρισμοῦ τῶν κωδίκων τοῦ φανταστικοῦ, ἀδιαφορία γιά τό παιχνίδι μέ τούς κώδικες, ἔλλειψη ὁποιασδήποτε ἡδονῆς, μιᾶς καί ἐλλείπει τό παιχνίδι. Ἀλλά καί ἔλλειψη πρότασης γιά κάποιο καινούριο παιχνίδι, γιά κάποιο καινούριο πείραμα σχετικά μέ τό φανταστικό. Στείρα κινηματογραφοφιλία λοιπόν, πού δέν παράγει νόημα, ἀδρανοποίηση τοῦ φανταστικοῦ, ὅταν ὁ ἴδιος ὁ Χέρτζογκ συμπεριφερόμενος σάν βαμπίρ, δαγκώνει κι ἀπομυζᾶ τό φανταστικό, τό μπολιάζει μέ τά στοιχεῖα τοῦ κινηματογράφου του καί τό ἀχρηστεύει.

Στό τέλος τοῦ φίλμ τοῦ Χέρτζογκ, ὁ Γιόναθαν παίρνει τή θέση τοῦ νικημένου Νοσφεράτου καί χάνεται καλπάζοντας στό τοπίο πρός διασπορά καί διαιώνιση κάποιου πόθου. Ἀλλά ποιοῦ πόθου; Δέν πρόκειται γιά βαμπιρικό πόθο ἀφοῦ αὐτός ἔχει πρό πολλοῦ πεθάνει, δέν πρόκειται γιά πόθο πού θά εἶχε σχέση μέ τόν Φίσερ, ἄς ποῦμε, (ἐσωτερική τοῦ εἴδους ματιά, πού συσσωρεύει μυθοπλασίες τῶν βαμπίρ, χωρίς ἐνέσεις ἑνός προσωπικοῦ φαντασματικοῦ κόσμου), οὔτε γιά πόθο «πολιορκίας» τοῦ φανταστικοῦ ἀ λά Ρόμαν Πολάνσκι (παιχνίδι μέ τούς κώδικες καί τήν οὐσία τῶν σημαινομένων). Πρόκειται καθαρά καί ξάστερα γιά τόν πόθο τῆς συνέχισης τοῦ ξετυλίγματος τῶν ἔμμονων Χερτζογκικῶν ἰδεῶν καί στίς ἑπόμενες ταινίες του. Ἀπ' ὅπου κι ἡ τελική ἀπιστία στό Μουρναϊκό πρότυπο.

Μαρία ΓΑΒΑΛΑ

Ἕνα διαστημικό ἀπρόοπτο

(Ἄλιεν, ὁ ἐπισκέπτης τοῦ διαστήματος)



Σκίτσο τοῦ *Bonnaffé*, γιά τό *Alien* πού δημοσιεύτηκε στήν γαλλική ἐφημερίδα *Le Monde*

Ἄλιεν
(Alien)
ΗΠΑ 1979
Σκην.: Ridley Scott. *Παραγ.:* Gordon Carroll, David Giler, Walter Hill. *Σεν.:* Dan O'Bannon. *Ἰδέα:* Dan O'Bannon καί Ronald Shusett. *Διεύθυνση φωτογραφίας:* Derek Vanlint. *Σκην.:* Michael Seymour. *Καλλιτεχνική διεύθυνση:* Les Dilley, Roger Christian. *Σχέδιο τοῦ «Ἄλιεν»:* H.R. Figer. *Ἐφφέ τοῦ «Ἄλιεν»:* Carlo Rombaldi. *Ἐπίβλεψη τῶν σπέσιαλ ἐφφέ:* Brian Johnson, Nick Allder. *Ὀπτικός σύμβουλος:* Dan O'Bannon. *Καλλιτεχνική συνεργασία:* Ron Cobb. *Μουσική:* Jerry Goldsmith. *Μουσική διεύθυνση:* Lionel Newman. *Ἐπιπρόσθετα:* «Συμφωνία No 2» («Ρομαντική») τοῦ Howard Hanson, «Μιά Μικρή Νυχτερινή Μουσική» τοῦ Wolfgang Amadeus Mozart. *Μινιατοῦρες τοῦ «Ἄλιεν»:* Roger Diken. *Διεύθυνση φωτογραφίας γιά τίς μακέτες:* Denis Ayling. *Μοντάζ:* Peter Wheathorley. *Μοντάζ Ἤχου:* Jim Shields. *Ἐκτέλεση Παραγωγῆς:* Ronald Shurett. *Ζενερίκ:* Steve Frankfurt communications, R. Greenberg assoriates, Tonys Silver Films *Ἑρμηνεία:* Tom Skerritt (Ντάλλας), Sigourney Weaver (Ρίπλεϋ), Veronica Cartwright (Λάμπερτ), Harry Dean Stanton (Μπρέτ), John Hurt (Καίην), Ian Holm (Ἄς), Yaphet Kotto (Πάρκερ), Helen Herton (φωνή τῆς «μητέρας»)
Διανομή: Columbia - Fox
Διάρκεια: 115΄

α) «Θέλαμε ὁ κόσμος νά ἔχει τήν ἐντύπωση πώς πρόκειται γιά κάποιον πραγματικό χῶρο, πώς ἔχει νά κάνει πιό πολύ μέ ἐπιστημονική φαντασία κι ἐπίσης πώς τό διαστημόπλοιο ἔχει ἤδη χρησιμοποιηθεῖ ἐπί πολλά χρόνια κι ἔχει φθαρεῖ ἀπό τή χρήση αὐτή»

Michael Seymour (Σκηνογράφος)

β) «Μόλις ἀναλάβεις ἕνα σενάριο σάν κι αὐτό ἡ ἑπόμενη ἐρώτηση εἶναι: τί μορφή θά πάρει τό τέρας; Ἐδῶ τό πρόβλημα ἦταν τέσσερεις φορές πιό δύσκολο ἀφοῦ ὁ Alien μεταβάλει μορφή σέ κάθε περίπτωση. Ἔτσι ἔχουμε νά κάνουμε μέ τέσσερα διαφορετικά πλάσματα (...) Πηγαίνοντας στό Λός Ἀντζελες εἶδα ἕνα βιβλίο μέ σχέδια τοῦ H.R. Giger. Ἐκεῖ, βρῆκα σέ μέγεθος μισῆς σελίδας κάτι καταπληκτικό. Ποτέ μου δέν ταράχτηκα περισσότερο. Εἶπα: νά ἡ βάση γιά τό τέρας. Ἀπό τότε καταλήξαμε σέ μιά πολύ συγκεκριμένη, ἐκπληκτική ἀπεικόνιση τῆς τελικῆς μορφῆς τοῦ Alien. Ἦταν πραγματικά πολύτιμο, γιατί ξεκινώντας ἀπό τή μορφή αὐτή καί βαδίζοντας πρός τά πίσω μπορέσαμε νά ἀναπαράγουμε βιολογικά τά προηγούμενα στάδια τῆς διαμόρφωσής του (...) Πήγαμε λοιπόν πίσω, ἀναζητώντας σάν τί θά ἔμοιαζε τό μωρό - Alien. Ἔπρεπε βέβαια νά ἔχει κάποιο σχῆμα σχετικό μέ ἐκεῖνο τῆς τελικῆς του μορφῆς, καί κάπως ἔτσι καταλήξαμε στό φρικτό ἐκεῖνο πράγμα. Τό ὂν πού τινάχτηκε ἀπό τό αὐγό —τό «περιπλανώμενο πέος», ὅπως τό ὀνομάσαμε— εἶναι ὁ πατέρας. Πρόκειται γιά ἀφηρημένο πράγμα, γιατί τό μόνο πού κάνει εἶναι τό φύτεμα τοῦ σπόρου. Μετά πεθαίνει, ἐνῶ ἡ ἑπόμενη γενιά παίρνει τά χαρακτηριστικά τῆς μορφῆς τοῦ παραλήπτη. Ἄν αὐτός ἦταν σκύλος, τότε ὁ Alien θά ἔπαιρνε τή μορφή σκύλου. Τό ἀποτέλεσμα εἶναι συνδυασμός δύο στοιχείων: τοῦ ἀρχικοῦ πλάσματος καί τοῦ ὁποιουδήποτε παραλήπτη. Στή διάρκεια τοῦ σχεδιασμοῦ βέβαια, ὁ Alien ἄλλαξε ἀρκετές φορές καί ἡ μορφή του γινόταν ὅλο καί πιό ἐκλεπτυσμένη καί μαζί ὅλο καί πιό ζωώδης. Ἤθελα νά μοιάζει πιό πολύ μέ ζῶο παρά μέ κάτι φανταστικό, γιατί «φανταστικό» σημαίνει «κάτι ὄχι τελείως πραγματικό» κι ἐγώ ἤθελα νά φαίνεται πραγματικό».

Ridley Scott (Σκηνοθέτης)

γ) «Ἕνα ἀπό τά αὐγά εἶχε στήν κορυφή ἕνα ἄνοιγμα ἀπ' ὅπου παρουσιάζονταν μερικά κιλά συκώτι, ἕνα στομάχι προβάτου καί ἄλλα τέτοια. Ἡ ὁμάδα τῶν εἰδικῶν ἐφφέ κι εἰδικά ὁ David Watkins φαίνεται νά γοητεύονταν ἀπό παρόμοια πράγματα. Ὑπῆρχε κι ἕνα ἰδιαίτερο αὐγό πού τό παιδέψαμε ἀρκετά προσπαθώντας νά κάνουμε τό περιεχόμενό του νά κουνιέται. Ἀγοράσαμε μιά λαστιχένια χειροκίνητη κούκλα μέ ἁρπαχτικά νύχια καί τήν τοποθετήσαμε σέ πλατφόρμα, ἔτσι ὥστε νά τή φωτίσουμε ἀπό κάτω καί ἀπό πίσω. Τό ἀποτέλεσμα μοῦ ἔκοψε τό αἷμα, ὅταν τό εἶδα στό γύρισμα.

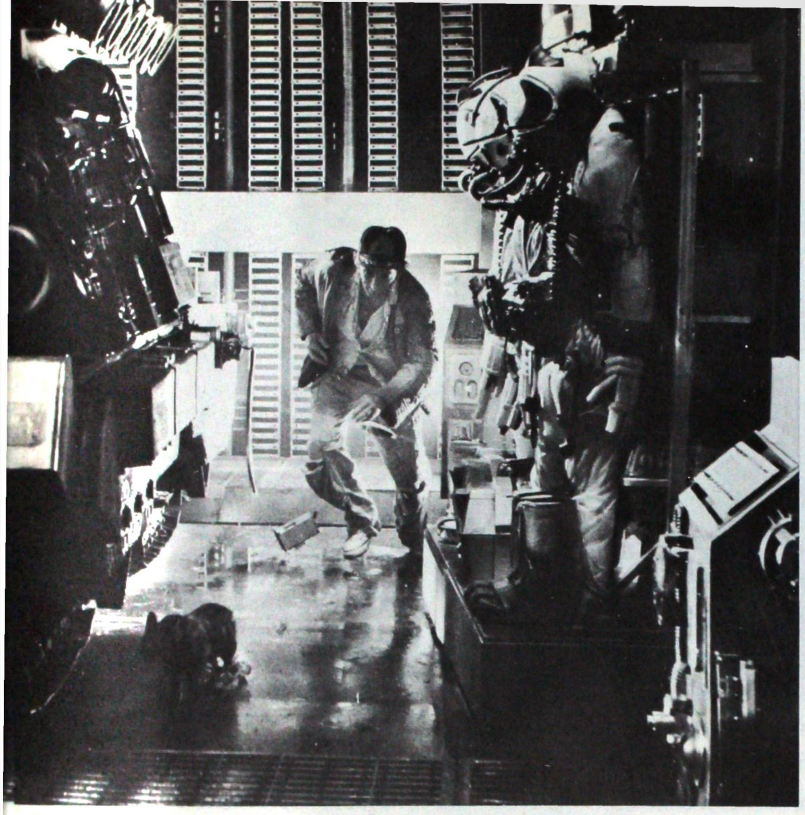
Ὅταν γυρίσαμε γιά πρώτη φορά τήν ἔκρηξη στό στῆθος τοῦ ἠθοποιοῦ (...) δείξαμε μερικά πολύ σιχαμερά πράγματα. Τότε, γιά πρώτη φορά ἀναγκάστηκα νά βγῶ ἀπό τό γύρισμα πού, πράγμα ἀστεῖο, γινόταν ἀκριβῶς ἀπό τή δική μου κάμερα. Δέν μποροῦσα ν' ἀντέξω τό αἷμα πού πλημμύρισε πάνω στήν Veronica Cartwright μόλις τό τέρας βγῆκε ἀπό τό στῆθος. Βγῆκα, κι ἔνιωθα μάλλον ἄρρωστος — ἤμουν ἐνοχλημένος μ' αὐτό ὡς τό τέλος τῆς ταινίας».

Derek Vanlint (Διευθυντής Φωτογραφίας)

α) Ἡ ταινία τοῦ P. Σκότ, παρά τή δική του πεποίθηση, (βλ. τό κείμενό του στό *American Cinematographer*, Aug. 79, ὅπου καί οἱ ἄλλες παραπομπές), δέν ἀνήκει στό εἶδος τῆς ἐπιστημονικῆς φαντασίας. Ὁ φίλος τοῦ εἴδους αὐτοῦ τό καταλαβαίνει ἀμέσως, καθώς λείπουν ὅλα ἐκεῖνα τά στοιχεῖα τοῦ θαυμαστοῦ πού πλημμυρίζουν τίς ἀγαπημένες του ταινίες (π.χ. τόν *Πόλεμο τῶν Ἄστρων*). Στή θέση τους βρίσκει τή ρουτίνα τῶν ταξιδιῶν γιά business στό διάστημα, μέσα σ' ἕνα διαστημόπλοιο πού μοιάζει περισσότερο ἀληθινό καί λιγότερο ἐντυπωσιακό ἀπ' ὅ,τι θἄπρεπε, καί μ' ἕνα πλήρωμα πού συζητᾶ γιά τά πρίμ καί τσακώνεται γιά τήν ἱεραρχία. Δέν ὑπάρχει ἀκριβῶς αὐτό τό στοιχεῖο τῆς εὐχάριστης ἔκπληξης τῆς βασισμένης στήν «ἐπιστημονική» καινοτομία, αὐτός ὁ διαρκῶς αὐξανόμενος ἐμπλουτισμός τοῦ παραπέμποντος μέ νέα στοιχεῖα, δίχως τά ὁποῖα τό εἶδος νεκρώνεται κι ὁ θεατής του βαριέται.

Οἱ ἐκπλήξεις βέβαια ἀφθονοῦν στήν ταινία, ἀλλά εἶναι μάλλον δυσάρεστες. Γεμίζουν ἀνησυχία καί τρόμο τό θεατή καί τόν παρασέρνουν πολύ μακριά ἀπό τήν ἀρχική του ἰδέα τῆς ἀπόλαυσης ἑνός μαγευτικοῦ διαστημικοῦ ταξιδιοῦ. Τό ταξίδι θά γίνει σιγά–σιγά βασανιστικό, ἐνῶ οἱ ἐφιάλτες θά πάρουν τή θέση τῶν ἀπεικονίσεων «ἐπιστημονικῶν» ἐπιτευγμάτων. Καί τό χειρότερο: ἡ δουλειά αὐτή θά βασιστεῖ πάνω στήν οἰκειοποίηση τοῦ χώρου τοῦ διαστημόπλοιου, πάνω δηλαδή στό θάνατο τῆς ἐπιστημονικῆς φαντασίας. Τό εἶδος πού θά κυριαρχήσει τελικά εἶναι ἐκεῖνο τοῦ φανταστικοῦ, ἐνῶ τό πλάσμα ἀπό τόν ἄγνωστο πλανήτη θά ἀποδειχθεῖ ἕνα φριχτό τέρας.

β) Ἡ δράση τοῦ φανταστικοῦ βασίζεται, ὅπως ξέρουμε (βλ. ἀφιέρωμα *Σ.Κ.* τεῦχος 9 / 10), στήν ὕπαρξη ἑνός οἰκείου καί καθησυχαστικοῦ παραπέμποντος, πού μπορεῖ κάποτε νά προέρχεται κι ἀπό ἄλλα εἴδη (ὅπως ἐδῶ ἀπό τήν ἐπιστημονική φαντασία), καί στήν εἰσβολή μιᾶς σειρᾶς παράξενων κι ἀνησυχητικῶν στοιχείων. Τό εἶδος γεννιέται ἀκριβῶς ἀπό αὐτή τήν ἰσορροπία ἀνάμεσα στούς δύο αὐτούς ἀλληλο–ἀπωθούμενους πόλους, ἐνῶ κάθε γλίστρημα ὁδηγεῖ στόν ἐκφυλισμό, δηλ. εἴτε στήν πλήρη ἀπουσία τοῦ τρόμου εἴτε στή μάλλον ἀδιάφορη μηχανική του δημιουργία καί ἀναπαραγωγή. Τό ἐνδιαφέρον ὅμως τοῦ φανταστικοῦ δέν ἐξαντλεῖται σ' αὐτό τό (ἀναγκαῖο) δεξιοτεχνικό παιχνίδι. Ἀπό τίς ἴδιες τίς συνθῆκες τῆς παραγωγῆς του τό εἶδος ἐπιχειρεῖ νά κωδικοποιήσει τή σύγκρουση δύο λόγων: τοῦ ἤδη μορφοποιημένου, οἰκείου κι εὐχάριστου, πού ταυτίζεται συνήθως μέ ἐκεῖνον τοῦ κλασσικοῦ κινηματογραφικοῦ μοντέλου, καί τοῦ ἀκόμα ἀσχημάτιστου, ἄγνωστου καί ἀπόκο-



σμου (καί γι' αὐτό τερατώδους), πού ἐκπροσωπεῖται μέ μεταφορικό τρόπο ἀπό τό «γυμνό» κινηματογραφικό σημαῖνον: τό τέρας.

Τό τέρας - Alien (alien = ξένος) ἔχει πραγματικά ὅλα τά γνωρίσματα πού ἡ θεωρία μᾶς ἔχει διδάξει γιά τό σημαῖνον. Τό κυριώτερο εἶναι αὐτή ἡ ἀδυναμία προσδιορισμοῦ του, δηλαδή ἱκανοποιητικῆς περιγραφῆς του μέ λόγια ἤ εἰκόνες, πού τοῦ ἐπιτρέπει νά διαχυθεῖ στήν ἀτμόσφαιρα τοῦ διαστημόπλοιου, νά ταυτιστεῖ σχεδόν μέ τά σκουρόχρωμα, φθαρμένα μηχανήματα του. Συγχρόνως, καί γιά τούς ἴδιους λόγους, τό τέρας μπορεῖ νά φωλιάσει στή σκέψη τοῦ θεατῆ, νά βρεῖ (ἤ μάλλον νά ξαναβρεῖ) μιά θέση στά δράματά του, νά φέρει στήν ἐπιφάνεια λησμονημένους παιδικούς του φόβους. Ἡ ἰδιόρυθμη αὐτή παρουσία του στίς σκοτεινές γωνίες τῆς σκηνῆς δίνει τήν εὐκαιρία νά δημιουργηθοῦν μιά σειρά ἀπό νέες σχέσεις, πού συχνά ξεσκεπάζουν μέ ἐπώδυνο τρόπο τίς σύγχρονες νευρώσεις καί τούς παλιούς μύθους μας.

Δυό χαρακτηριστικά παραδείγματα. Τό πρῶτο ἀφορᾶ στή σχέση τέρατος–γάτας. Ἄς προσέξουμε ὅτι ψάχνοντας γιά τό γατάκι τοῦ ἀστρόπλοιου τά πρόσωπα πέφτουν πάνω στό Alien, ἐνῶ κυνηγώντας τό Alien συναντοῦν (καί τρομάζουν ἀπό) τό γατάκι. Ἡ συμμετρική παρουσία τῶν δύο αὐτῶν στοιχείων τῆς ταινίας σέ συνδυασμό μέ τή ζωόμορφη ἐμφάνιση τοῦ τέρατος μᾶς ὁδηγοῦν στό νά διαβάσουμε τό Alien σάν μεταφορά τοῦ γατιοῦ. Ἑπομένως, ἡ τερατώδης αὐτή μεταφορά δέν εἶναι τίποτα ἄλλο —σύμφωνα μ' αὐτή τήν ἀνάγνωση— παρά ἡ ἀνάδυση ἑνός ὑποταγμένου καί καταπιεσμένου χώρου στή σκιά τοῦ πολιτισμοῦ μας: τοῦ χώρου τῶν κατοικιδίων ζώων, ἀλλά καί γενικότερα τῶν ἄλλων ζωντανῶν μορφῶν τοῦ πλανήτη μας. Τό δεύτερο παράδειγμα ἔχει νά κάνει μέ τή σεξουαλική πλευρά τῆς δράσης τοῦ τέρατος κι ἰδιαίτερα μέ τή σχέση του μέ τήν ἡρωίδα πού μένει τελευταία ζωντανή στό «Νοστρόμοι». Τό φαλλικό Alien (βλ. ἰδίως τή σκηνή τῆς γέννησής του) καταδιώκει τή μισόγυμνη, προκλητική νέα γυναίκα. Μέσα ἀπό τόν τρόμο τῆς καταδίωξης προβάλλει καθαρά ἡ φαντασίωση ἑνός διαβολικοῦ βιασμοῦ. Ἀκριβῶς τήν ἐξουδετέρωση τοῦ ὑποψήφιου βιαστῆ ἐπιβεβαιώνει ἡ κραυγή ἀνακούφισης τῆς ἡρωίδας μόλις καταφέρει νά γλυτώσει: «σοῦ τήν ἔφερα κάθαρμα!». Στή συνέχεια, πάντα μισόγυμνη, θά βυθιστεῖ μόνη καί ἀνενόχλητη στόν ὕπνο τοῦ διαστήματος, κρατώντας στήν ἀγκαλιά της τό μικρό ἄκακο γατάκι... Εἶναι μάλιστα χαρακτηριστικό ὅτι στήν ταινία κρατιέται ζωντανή τελευταία ἡ γυναίκα κι ἀποκαλύπτεται ἔτσι ξεκάθαρα αὐτή ἡ πλευρά της, πού θίγει μιά ἀκόμα ἀπό τίς ὁμαδικές μας νευρώσεις.

γ) Ὅμως τά ὅρια τοῦ εἴδους εἶναι δεδομένα. Μπορεῖ νά παίζει ὅσο θέλει μέ τίς φοβίες μας, ἀλλά δέν θά καταφέρει νά κωδικοποιήσει τό λόγο πού ἀναδύεται ἀπειλητικός. Θά τόν ἀπωθήσει καί πάλι πίσω, στήν τρύπα του. Ἐδῶ: θά ρίξει τό τέρας ἐκεῖ ὅπου ἀνῆκε, στό διάστημα. Τό κακό θά ξορκιστεῖ ἀφήνοντας στή θέση του μιά κάπως ἁπλοϊκή μεταφυσική, πού στήν ταινία στηρίζεται στό προκαθορισμένο τοῦ ταξιδιοῦ, στόν ἄνθρωπο–ρομπότ, στόν πανίσχυρο ὑπολογιστή, στή σκόπιμη θυσία τοῦ πληρώματος κ.λπ. Πρόκειται βέβαια γιά τό γνωστό ἰδεολογικό «ἀντίβαρο» στήν ἐντεινόμενη τεχνοκρατία, δηλ. στό ξαναζέσταμα τῶν παλιῶν ἀνθρωπιστικῶν ἰδανικῶν, συνοδευμένων τώρα ἀπό τό φόβο τῆς μηχανῆς καί τόν ἀφελή προβληματισμό γιά τίς κοινωνίες τοῦ μέλλοντος. Τό ἀνούσιο αὐτό πιάτο δέν μπορεῖ νά ἐξουδετερώσει τή μαγεία τοῦ φανταστικοῦ παιχνιδιοῦ πού προηγήθηκε. Εἶναι, στό κάτωκάτω, δίχως νόημα τό νά ζητᾶμε ἀπό τά κινηματογραφικά τέρατα νά στρατευτοῦν κι αὐτά γιά τήν κοινωνική ἀλλαγή...

Μανόλης ΚΟΥΚΙΟΣ

Ὁ Τζαίης Χάμπτον. ἡ Τζαίην Φόντα καί ὁ Μάικλ Ντάγκλας στό *Σινδρομο τῆς Κίνας*

Τό σύνδρομο τῆς Κίνας

(The China Syndrome) ΗΠΑ 1978 *Σκηνοθεσία:* James Bridges. *Σενάριο:* Mike Gray, T.S. Cook, J. Bridges. *Παραγωγή:* Michael Douglas. *Ἐκτέλεση Παραγωγῆς:* Bruce Gilbert. *Φωτογραφία:* James Grabe. *Σκηνικά:* George Jenkins. *Μοντάζ:* David Rawlins. *Κάμερα:* Mike Sweeten. *Βίντεο:* Doe Mayer. *Μοντάζ Μουσικῆς:* Jim Henrikson. *Βοηθός Σκηνοθέτη:* Kim Kurumada. *Ἑρμηνεία:* Jane Fonda (Κίμπερλυ Οὐέλλς), Jack Lemmon (Τζάκ Γκόντελλ), Michael Douglas (Ρίτσαρντ Ἄνταμς), Scott Brady (Χέρμαν Ντέ Γιάνγκ), James Hampton (Μπίλ Γκίμπσον), Peter Donat (Ντόν Τζάκομπιτς), Wilford Brimley (Τέντ Σπίντλερ), Richard Herd (Ἦσαν Μάκ Κόρμακ).
Διανομή: Columbia.

Μιά μισοσυμβιβασμένη ρεπόρτερ (Τζαίην Φόντα) κι ἕνας ἀντικομφορμιστής ὀπερατέρ (Μάικλ Ντάγκλας) πηγαίνουν σέ κάποιο πυρηνικό ἐργοστάσιο γιά μιά τηλεοπτική ἐκπομπή ρουτίνας, ὅπου γίνονται μάρτυρες ἑνός ἀτυχήματος τό ὁποῖο καί κινηματογραφοῦν. Ἀπό δῶ καί πέρα ἡ ταινία θ' ἀκολουθήσει τό στερεότυπο δρόμο. Ὁ ἀντικομφορμιστής ὀπερατέρ καί ἡ ρεπόρτερ θά πείσουν τόν τεχνικό τοῦ ἐργοστασίου (Τζάκ Λέμον) ν' ἀποκαλύψει τό μέγεθος τοῦ κινδύνου τόν ὁποῖον προσπαθοῦν νά συγκαλύψουν οἱ πανίσχυροι οἰκονομικοί παράγοντες. Στό τέλος, ὅπως γίνεται πάντα σ' αὐτοῦ τοῦ εἴδους τίς ταινίες, ἡ κοινή γνώμη θά πληροφορηθεῖ τήν ἀλήθεια καί ὁ τίμιος τεχνικός θά πληρώσει μέ τή ζωή του.

Ἡ ταινία παρακολουθεῖ μέ παράλληλο μοντάζ (δράση στό πυρηνικό ἐργοστάσιο — δράση τηλεοπτικοῦ συνεργείου) τήν ἀφελή ἐξέλιξη τῆς ἱστορίας καί τίς προδιαγεγραμμένες ἀντιδράσεις τῶν χαρακτήρων. Παρόλο πού ἡ ἀμερικάνικη κινηματογραφική παράδοση βοηθάει τόν σκηνοθέτη νά δουλέψει στήν ἀρχή μέ ἀλήθεια τά πρόσωπά του καί μέ ἀκρίβεια τούς χώρους του, ἡ σχηματική καί συμβατική θεώρηση τοῦ ὅλου προβλήματος δέν καταφέρνει οὔτε νά ἐμβαθύνει τίς συγκρούσεις οὔτε νά προσφέρει καμιά κινηματογραφική συγκίνηση. Μένει μόνο ἡ εὔκολη καταγγελία. Στό τέλος θά εἴμαστε βέβαιοι πώς κινδυνεύουμε ἀπό τήν πυρηνική ἐνέργεια πού βρίσκεται στά χέρια τῶν κακῶν κεφαλαιοκρατῶν καί τῶν ἀσυνείδητων τεχνοκρατῶν ἀλλά θά νιώθουμε καί ἀνακουφισμένοι συνάμα. Ἡ ταινία μᾶς «διδάσκει» πώς πάντα θά βρίσκονται τολμηροί ρεπόρτερ καί ὀπερατέρ, εὐσυνείδητοι ἐπιστήμονες καί τεχνικοί πού ἀγαποῦν τό ἐργοστάσιο πού δουλεύουν καί τήν ἀνθρωπότητα, γιά νά μᾶς ἀποκαλύπτουν τήν ἀλήθεια καί νά μᾶς προστατεύουν ἀπό τούς κινδύνους.

Τό σχῆμα ἔχει ἀποδειχτεῖ ἀποτελεσματικό στό παρελθόν μιᾶς καί ἐξουδετερώνει τίς ἀντιφάσεις, διαιωνίζει μιά μανιχαϊστική πολιτική ἀντίληψη καί πλημμυρίζει τό κοινό μέ τήν ἀνακουφιστική αἰσιοδοξία τῶν δυνατοτήτων τοῦ ἀτόμου ἀπέναντι στό σύστημα. Ὁ Τζέημς Μπρίτζες μέ τήν ἐπίπεδη σκηνοθεσία του καί τήν «στρατευμένη» ἰδεολογία του, ἔφτιαξε μιά ταινία πού δέν ξεφεύγει ἀπό τό σωρό τῶν εὔκολα καταναλώσιμων πολιτικῶν ταινιῶν μέ τό «καυτό» θέμα, τό «καλό» ἄτομο καί τό «κακό» σύστημα. Ὁ λόγος περί αἰσθητικῆς μοιάζει περιττή φιοριτούρα. Ὁ Τζάκ Λέμον μένει ἔκθετος στήν ἑρμηνεία του σάν νά ἔχει ἔρθει ἀπό ἄλλη ταινία, ὁ Μάικλ Ντάγκλας (πού εἶναι καί παραγωγός τῆς ταινίας) φέρνει τήν ἀρκετά ἀποτελεσματική παρουσία του καί ἡ μόνη πού φαίνεται νά δικαιώνεται εἶναι ἡ Τζαίην Φόντα πού παίζει (ἤ μᾶλλον ὑπάρχει) μέ τήν ἄνεση τῆς μεγάλης ἠθοποιοῦ.

Φρίντα ΛΙΑΠΠΑ

Ὁ δράκουλας στή Νέα Ὑόρκη

(Love at first Bite) ΗΠΑ 1979. *Σκηνοθεσία:* Stan Dragoti. *Σενάριο:* Robert Kaufman καί Mark Finds. *Φωτογραφία:* Edward Rosson, *Μουσική:* Charles Bernstein. *Ἑρμηνεία:* George Hamilton, Susan Saint-James, Richard Benjamin, Dick Shawn, Artie Johnson. *Παραγωγή:* Joel Freeman γιά τούς George Hamilton καί Melvin Simon. *Διανομή:* Σπέντζος.
Διάρκεια: 96'

Ἀπό τό 1922, ὅταν γιά πρώτη φορά ὁ Μουρνάου μετέφερε τό Δράκουλα στήν ὀθόνη, τό δυστυχές αὐτό βαμπίρ δέν κατάφερε νά ξανακοιμηθεῖ ἐν εἰρήνη. Πέρασε ἀπό τά περισσότερα στούντιο τοῦ κόσμου, δάγκωσε ἑκατοντάδες γυναῖκες, ἐξοντώθηκε μέ ὅλους τούς δυνατούς τρόπους καί ταυτίστηκε τελικά στή συνείδηση τοῦ κοινοῦ μέ τή μορφή τοῦ Κρίστοφερ Λῆ. Μετά τή *Νύχτα τῶν Βρυκολάκων* τοῦ Πολάνσκυ, ὅπου τό εἶδος παρωδεῖται χωρίς ὅμως νά χάνει τίποτα ἀπό τόν τρόμο του, μιά σειρά παραλλαγές τοῦ θέματος ἄρχισαν γιά νά φτάσουν στό σημερινό πεινασμένο καί ἀξιοθρήνητο *Δράκουλα* τοῦ Στάν Ντραγκότι.

Σ' αὐτή τήν ταινία ὁ Κόμης Δράκουλας (Τζώρτζ Χάμιλτον) διώχνεται ἀπό τό μυθικό πύργο του, ὁ ὁποῖος πρόκειται νά γίνει ἀθλητικό κέντρο, καί μεταναστεύει στή Νέα Ὑόρκη. Ἐκεῖ θά συναντήσει τόν αἰώνιο διώκτη του δόκτορα Βάν Χέλσινγκ, μέ τή μορφή τοῦ ψυχαναλυτῆ ἐγγονοῦ του, καθώς καί τή γυναίκα τῶν ἑφτακοσιόχρονων ὀνείρων του στό πρόσωπο ἑνός μοντέρνου φωτομοντέλου, τό ὁποῖο, στό τέλος, θά ἐγκαταλείψει τή Νέα Ὑόρκη γιά νά γίνει Κόμησσα Δράκουλα καί νά ζήσει στό βασίλειο τῆς αἰώνιας νύχτας.

Τό παραπάνω ἐντυπωσιακό εὕρημα θά μποροῦσε νά ἀποτελέσει μιά ἀστραφτερή παρωδία τοῦ κατεστραμένου μύθου τοῦ Δράκουλα ἄν ὑπῆρχε ἕνα πιό ἐπεξεργασμένο σενάριο καί κυρίως ἕνας σκηνοθέτης μέ φαντασία. Τά ἐνδιαφέροντα στοιχεῖα τοῦ σεναρίου, ὅπως ἡ πείνα τοῦ βαμπίρ πού δέν βρίσκει κανένα νά δαγκώσει μιᾶς καί κανείς δέν τό φοβᾶται ἤ ἡ σχέση του μέ τόν ψυχαναλυτή διώκτη του πού γίνεται ἀντιζηλία ἀρσενικῶν, μένουν στό ἐπίπεδο χοντροῦ καλαμπουριοῦ καί πουθενά δέν ἐρεθίζουν τή φαντασία. Ὁ Δράκουλας θά σέρνεται ταπεινωμένος καί ἐξευτελισμένος ἀπό τόν ἀτάλαντο σκηνοθέτη του σ' ὅλη τή διάρκεια τῆς ταινίας.

Τό ἴδιο θέμα ἡ εἰρωνεία τοῦ Πολάνσκυ ἤ τό μπρίο τοῦ Μέλ Μπρούκς θά τό εἶχανε μετατρέψει σέ μιά ταινία πού θά ἦταν κάτι περισσότερο ἀπό τήν ἱκανοποίηση τῆς περιέργειας γιά τούς φανατικούς τοῦ εἴδους.

Φρίντα ΛΙΑΠΠΑ

Ἡ Τζεραλντιν Τσάπλιν στήν ταινία *Μέ δεμένα τά μάτια*

Μέ δεμένα τά μάτια

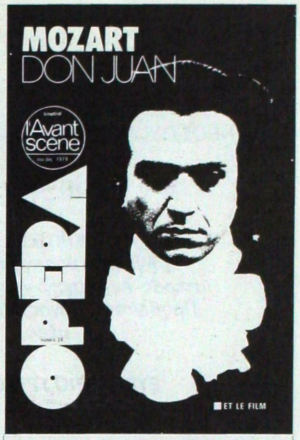
(Los ojos Vendados) Ἱσπανία 1978 *Σκηνοθεσία:* Κάρλος Σάουρα. *Σενάριο:* Κάρλος Σάουρα. *Φωτογραφία:* Teo Escamilla *Παραγωγή:* Elias Querejata (Madrid). *Ἑρμηνεία:* Geraldine Chaplin (Emilia), Jose Luis Gomez (Luis), Xavier Elorriaga (Manuel). *Διάρκεια:* 111′

Ὁ κεντρικός ἥρωας τῆς ταινίας στά μαθήματα πού δίνει στή δραματική σχολή του θέλει ν' ἀποκαλύψει αὐτά πού κρύβονται κοιμισμένα στό σῶμα καί τήν ψυχή τῶν μαθητῶν / ἠθοποιῶν του. Τούτη ἡ ἄσκηση ἀπελευθέρωσης τοῦ σώματος, τῆς σκέψης καί τοῦ λόγου, εἶναι ἐνδεικτική τῆς τάσης τοῦ φίλμ (πού ἄλλωστε γυρίστηκε μεταφρανκικά) νά ἐπιδιώκει τή θεαματική ἀποκάλυψη, ἐκεῖ ὅπου στόν κινηματογράφο τοῦ Σάουρα, τῆς φρανκικῆς περιόδου, κυριαρχοῦσε ἡ ἐπιμελημένη ἀπόκρυψη. Πρόκειται ὅμως γι' ἀποκάλυψη, καλύτερα γι' ἀποκαλύψεις, πού ἐκτείνονται σέ πολλαπλά ἐπίπεδα: ἄλλοτε σχετίζονται μέ τή φασιστική τρομοκρατία καί τά βασανιστήρια πολιτικῶν κρατουμένων κι ἄλλοτε εἶναι ἀποκαλύψεις βασάνων τῆς ψυχῆς, μ' ἀφετηρία τήν ἀντιζηλία, τόν πεθαμένο ἔρωτα, τήν ἀρρώστια, τό φόβο, τήν ἀπομόνωση...

Οἱ ἥρωες, ἀνίσχυροι κι ἐπηρεπεῖς σέ τοῦτο τό πυκνό πλέγμα *βασάνων* καί *βασανιστηρίων*, παραδίνονται ταυτόχρονα καί σ' ἕνα κύμα ταυτίσεων καί ἀπωλειῶν τοῦ *Ἐγώ*, εἴτε μέσα σέ ὄνειρα εἴτε μέσα στή θεατρική παράσταση εἴτε μέ καταδύσεις στά ὑπόγεια τῆς μνήμης εἴτε τέλος στό ἀτέρμονο βάθος τῆς ἀνθρώπινης μοναξιᾶς. Ἡ ἠθοποιός ταυτίζεται μέ τό ὑπαρκτό πρόσωπο τῆς πρώην πολιτικῆς κρατούμενης, τήν ὁποία πρόκειται νά ὑποδυθεῖ στό θεατρικό ἔργο, παίρνει τή μορφή αὐτῆς τῆς γυναίκας, φοράει τά ροῦχα της. Οἱ δύο ἄντρες ταυτίζονται μεταξύ τους, ὅσον ἀφορᾶ τό θέμα τῆς ἀπώλειας τῆς κοινῆς ἀγαπημένης, ἀφοῦ ἡ ἀπώλειά της ὁδηγεῖ καί τούς δύο στήν ἀποστέρηση, στήν ἀφαίρεση τοῦ *Εἶναι* τους. Τό πολιτικό μήτιγκ (ὅπου ἡ πρώην πολιτική κρατούμενη ἀποκαλύπτει τά βασανιστήρια πού τῆς ἔγιναν) ταυτίζεται μέ τή θεατρική παράσταση (ὅπου ἡ ἠθοποιός ὑποδυομένη τήν πρώην πολιτική κρατούμενη καταγγέλει τά βασανιστήρια τῆς δεύτερης, βασανιστήρια ὅμως πού ἔζησε κι ἡ ἴδια στά ὀνειρά της). Οἱ φασίστες χτυπώντας τό θέατρο, πού ταυτίζεται μέ τό χῶρο τοῦ πολιτικοῦ μήτιγκ, σκοτώνουν τήν ἠθοποιό / πολιτική κρατούμενη.

Τό ἀλληγορικό, τό συμβολικό καί τό σουρεαλιστικό ἐγκαταλείπονται πλέον στό φίλμ τοῦ Σάουρα καί στή θέση τους τό ἄτεγκτο, τό προφανές, ἀκόμα καί τό ἀκαδημαϊκό, ἔρχονται νά φτιάξουν ἕνα συνδυασμό γκροτέσκας πολιτικῆς διαμαρτυρίας καί ζοφεροῦ προσωπικοῦ δράματος. Ἡ καταγγελία τοῦ φασισμοῦ στήν ταινία στηρίζεται κυρίως στήν κτηνώδη ἐπίθεση μέσα στό θέατρο (ἐπίθεση ὅμως πού 'χει τήν ἐπιγραμματικότητα, τή διάρκεια καί τήν ἐπιφάνεια τοῦ συνθήματος), στηρίζεται στό πλουσιοπάροχα πασαλειμένο μέ αἷμα πρόσωπο τοῦ κεντρικοῦ ἥρωα καί στήν προφορική ἀπαρίθμηση τῶν πολιτικῶν βασανιστηρίων, πού τόσο συχνά στό φίλμ μπερδεύονται μέ βάσανα ἐρωτικά. Μένουν οἱ πολλαπλοί φόβοι, πού διασώζονται καί διασταυρώνονται (ὁ φόβος τῆς ἀπειλῆς, τῆς βίας, τῆς ἀρρώστιας, τῆς μοναξιᾶς, τοῦ ἔρωτα, τῶν παιδικῶν χρόνων, τῆς ταύτισης, τῆς ἀπώλειας, τῆς ἀποκάλυψης), πού ἀρνοῦνται ὅμως μιά ἐπεξεργασία ἰδιαίτερη, ἀρκούμενοι σ' ἕνα εὐκαιριακό κι ἐπιφανειακό συναπάντημα.

Μαρία ΓΑΒΑΛΑ



INDISPENSABLE

Pour mieux analyser le film

DON GIOVANNI

un numéro exceptionnel de

l'Avant-Scène

212 pages, avec un cahier couleur sur le film de Joseph Losey

Au sommaire

Interview et entretien de Rolf Liebermann, Ruggero Raimondi et Kiri Te Kanawa par Alain Duault

Hector Bianciotti décrypte le film,
Pierre Malbos traduit le livret original de Da Ponte,
Jean-Alexandre Ménétrier analyse le manuscrit,
Jean-Victor Hocquard assure le commentaire musical,
Maurice Béjart décrit sa future mise en scène
et Lorin Maazel s'interroge en «traversant Don Juan», etc.

Pour votre commande :

☐ Je souhaite recevoir immédiatement le numéro spécial DON JUAN au prix de 38 F (Etranger 42 F).

☐ Je souhaite recevoir le Catalogue complet des Editions de l'Avant-Scène.

Nom : _____

Adresse : _____

_____

Prière de joindre votre titre de paiement rédigé à l'ordre de l'Avant-Scène, 27, rue Saint-André-des-Arts 75006 Paris - CCP Paris 7353.00 V - Tél. 325.52.29

Κυκλοφορεί:

ΓΙΑ ΕΝΑ ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ
(Σημειώσεις γιά τήν αἰσθητική τοῦ Ἀιζενστάιν)
τοῦ Φρανσουά Ἀλμπερά

Ἐκδόσεις Πύλη
Ἄγρας 39 Τηλ. 723.840)

19
ΝΕΟΣ ΟΥΓΓΑΡΕΖΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ / ΙΣΤΟΡΙΑ

ΚΡΙΤΙΚΕΣ
(Ἀγκίρε ἡ μάστιγα τοῦ Θεοῦ,
Πατέρας Ἀφέντης, ὁ νευρικός ἐραστής,
Προβιντάνς, Πάγος, Μιά ξεχωριστή μέρα)

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΤΕΥΧΩΝ 13-18

20
ΣΤΡΟΦΗ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ;
(Κριτικές-Συνεντεύξεις)

ΚΑΡΛ ΝΤΡΑΓΙΕΡ
(Συνέντευξη – Κριτικές τῆς *Γερτρούδης*)

21 / 22
Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1979
Ἀμερικάνικος κινηματογράφος
Κάρλ Ντράγιερ (β΄ μέρος)
Ψυχανάλυση καί τέχνη, τοῦ J.F. Lyotard

ΚΡΙΤΙΚΕΣ
(Ἄνθρωπος ἀπό μάρμαρο,
Ἀναζητώντας τόν κ. Γκούντμπαρ,
Τό καρνέ μέ τά πονηρά τηλέφωνα,
Ἀστραφτεροί Ἄνεμοι,
Μιά γυναίκα στό Παρίσι,
Τά μυστήρια τοῦ ὀργανισμοῦ,
Ὁ Ἀνθρωπάκος, Οἱ Ἐντιμότατοι φίλοι μας)

Ὁ Σύγχρονος Κινηματογράφος '80 ἄλλαξε γραφεῖα.
Ἡ νέα διεύθυνση εἶναι:
Σύγχρονος Κινηματογράφος
Ἐκδόσεις ΕΞΑΝΤΑΣ
Δελφῶν 4, Ἀθήνα ΤΤ 144, τηλ. 36.04.885

ΣΤΟΥΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΕΣ

Ὁ *Σύγχρονος Κινηματογράφος* ἔχει ἀνάγκη ἀπό 1000 συνδρομητές.

Καί σέ προηγούμενα τεύχη εἴχαμε τονίσει τίς εἰδικές δυσκολίες, μιᾶς ἔκδοσης ὅπως αὐτή, πού στηρίζεται στήν ἐθελοντική ἐργασία, δέν προωθεῖται ἀπό μεγάλα ἐκδοτικά συγκροτήματα καί δέν ἐπηρεάζεται ἀπό ὀργανωμένα κινηματογραφικά συμφέροντα. Δυσκολίες περιοριστικές, τή στιγμή πού ἄμεσους στόχους ἔχουμε νά πλατύνουμε τό χῶρο τῶν ἀναζητήσεών μας, νά ἀποχτήσουμε νέους συνεργάτες, νά πολλαπλασιάσουμε τίς δραστηριότητές μας καί νά σταθεροποιήσουμε τήν τακτική ἔκδοση τοῦ περιοδικοῦ, διατηρώντας, ὅμως, πάντα ἰδεολογική αὐτονομία καί οἰκονομική ἀνεξαρτησία.

Κάνουμε ἔκκληση στούς ἀναγνῶστες νά προτιμήσουν τό σύστημα τῶν συνδρομῶν. Εἶναι τό μόνο, τό ἐπαναλαμβάνουμε, πού μᾶς ἐξασφαλίζει ὑγιή οἰκονομική βάση.

Ζητοῦμε τή συνεργασία τῶν κινηματογραφικῶν λεσχῶν, πολιτιστικῶν συλλόγων, ἐπαρχιακῶν βιβλιοπωλείων καί ὁποιουδήποτε παρόμοιου φορέα ἤ καί ἀτόμων. Τούς καλοῦμε νά ἔρθουν σέ ἐπαφή μαζί μας γιά νά ἐπιδιώξουμε τήν πλατύτερη διάδοση τοῦ περιοδικοῦ στήν ἐπαρχία.

Ὁ *Σύγχρονος Κινηματογράφος* ἔχει ἀνάγκη ἀπό 1000 συνδρομητές καί περισσότερους ἀναγνῶστες. Χωρίς αὐτούς ἡ ἐπιβίωσή του εἶναι προβληματική.

ΓΡΑΦΕΙΤΕ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΕΣ ΣΤΟΝ *ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ '80*

Γραφεῖτε συνδρομητές στόν Σύγχρονο Κινηματογράφο '80

Ὀνοματεπώνυμο .....

Ὁδός ..... Πόλη ..... Τ.Τ. ..... Τηλ. .....

Στέλνω . . δρχ. ☐ γιά συνδρομή στό Σ.Κ. ☐ γιά ἀνανέωση συνδρομῆς

Ἡ συνδρομή νά ἀρχίζει ἀπό τό τεῦχος . . . 6 τεύχη: ἐσωτερικοῦ Δρχ. 600, ἐξωτερικοῦ 30 δολλάρια.

Περιοδικό Σύγχρονος Κινηματογράφος '80, Δελφῶν 4, Ἀθήνα ΤΤ 144.
Γίνονται δεκτές ταχυδρομικές ἐπιταγές στό ὄνομα: ΕΞΑΝΤΑΣ ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΠΕ, Δελφῶν 4 Ἀθήνα ΤΤ 144.

Παραγγελίες παλιῶν τευχῶν (ἁπλό τεῦχος 50 δρχ. διπλό 100 δρχ.) ἀπό τά παλιά γραφεῖα τοῦ Σ.Κ., Ὑπατίας 5, ΟΛΚΟΣ, Ἀθήνα, Τηλ. 3224131. Τά τεύχη 20, 21 / 22 πουλιόνται στά γραφεῖα τοῦ ΕΞΑΝΤΑ.

☐7, ☐11, ☐12, ☐15/16, ☐17/18, ☐19.

ΑΓΩΝΑΣ 9

γιά τήν κομμουνιστική ἀνανέωση

Φλεβάρης 1980

Ἀφιέρωμα στό κίνημα τῶν καταλήψεων • γιά μιά τομή στήν πορεία τῆς κομμουνιστικῆς ἀνανέωσης • κρατικομονοπωλιακά, σοβιετικά καί ἄλλα • γιά τήν τοπική αὐτοδιοίκηση • τό μαθητικό κίνημα, τό τρίτο πρόγραμμα, τήν Κύπρο, τό Ἀφγανιστάν...

Κεντρική ἔκδοση τῆς ΕΚΟΝ Ρήγας Φεραῖος

ΔΙΑΒΑΖΩ

ΜΗΝΙΑΙΑ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

- Ἄρθρα
- Ρεπορτάζ
- Βιβλιογραφίες
- Κριτικές
- Συνεντεύξεις
- Τά best-seller τοῦ μήνα
- Βιβλιογραφικό Δελτίο
- Κριτικογραφία

ΔΙΑΒΑΖΩ

ΣΥΓΧΡΟΝΑ ΘΕΜΑΤΑ

Τριμηνιαία ἔκδοση ἐπιστημονικοῦ προβληματισμοῦ καί παιδείας

Καταλήψεις τῶν ΑΕΙ • Τό πρόβλημα τῶν ἐξετάσεων • Ἐκπαιδευτικοί λειτουργοί •• Ἀφιέρωμα γιά τό περιβάλλον Νομική προστασία ἀπό τή ρύπανση • Ἑλληνική καί Κοινοτική νομοθεσία • Ἐπεξεργασία καί διάθεση λυμάτων • Μόλυνση περιβάλλοντος καί συνθῆκες ἐργασίας •• Ζ. Μονό, Ἀπό τή βιολογία στήν ἠθική • Λ. Ἀλτουσσέρ, Γιά τόν Ζ. Μονό • Ἀγροτικό ἐργατικό δυναμικό

KINO

Μιά Ἱστορία τοῦ Ρωσικοῦ καί Σοβιετικοῦ Φίλμ

Jay Leyda

Ἡ ἐξέλιξη τοῦ Ρωσικοῦ κινηματογράφου
ἀπό τό 1896 ὡς σήμερα