ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ '80

Έκδόσεις Έξάντας. Δίμηνη έκδοση. Καλοκαίρι 80. Τιμή δρχ. 170.

24—25

ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
Βούλγαρης
Παναγιωτόπουλος
Άγγελόπουλος
Μπέλλης
Δαμιανός

ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΠΟΛΩΝΙΑ:

ΤΟΠΙΟ ΑΠΟ ΣΕΛΛΥΛΟΪΝΤ

Συνεντεύξεις μέ:
Βάιντα, Ζανούσι, Χόλαντ

Άνθρωπος από Μάρμαρο

Νέος Πολωνικός Κινηματογράφος

ΓΙΑΣΟΥΤΖΙΡΟ ΟΤΖΟΥ

ΒΙΜ ΒΕΝΤΕΡΣ

ΒΕΡΝΕΡ ΝΕΚΕΣ

Κριτικές

ΟΡΦΕΥΣ

ΙΙ-000000002857

STUDIO

Ρομπέρ Μπρεσόν
ΜΟΥΣΕΤ (Γαλλία, 1967)

Άλαίν Ρεναί
ΧΙΡΟΣΙΜΑ, ΑΓΑΠΗ ΜΟΥ (Γαλλία, 1961)

Βαλέριαν Μπορόβτζυκ
ΓΚΟΤΟ, ΤΟ ΝΗΣΙ ΤΟΥ ΕΡΩΤΑ (Γαλλία, 1968)

Ζάν Λύκ Γκοντάρ
ΔΥΟ ΤΡΙΑ ΠΡΑΓΜΑΤΑ ΠΟΥ ΞΕΡΩ ΓΙ' ΑΥΤΗΝ (Γαλλία, 1966)

Λένιτσα, Ρεναί, Μπορόβτζυκ, Μαρκέρ, Ίβενς
ΝΤΟΚΥΜΑΝΤΕΡ ΑΠΟ ΤΗ ΓΑΛΛΙΑ

Κλώντ Φαραλντό
ΤΕΜΡΟΚ (Γαλλία, 1969)

Άκιρα Κουροσάουα
Ο ΚΑΤΑΔΙΚΑΣΜΕΝΟΣ (Ίαπωνία, 1952)

Κόν Ίτσικάουα
Η ΑΡΠΑ ΤΗΣ ΒΙΡΜΑΝΙΑΣ (Ίαπωνία, 1956)

Τόμας Γκουτιέρεζ Άλέα
Ο ΤΕΛΕΥΤΑΙΟΣ ΔΕΙΠΝΟΣ (Κούβα, 1977)

Σαντιάγκο Άλβαρέζ
Ο ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ ΣΑΝΤΙΑΓΚΟ ΑΛΑΒΑΡΕΖ (Κούβα)

Λουκίνο Βισκόντι
ΜΠΕΛΙΣΙΜΑ (Ίταλία, 1951)

Γκιόργκι Ντανιέλια
ΦΘΙΝΟΠΩΡΙΝΟΣ ΜΑΡΑΘΩΝΙΟΣ (Σοβιετική Ένωση, 1979)

Βλαντιμίρ Λιουμπομούντροφ
Ο ΑΝΕΜΟΣ (Σοβιετική Ένωση, 1979)

Μπόλοτ Σαμσέγιεφ
ΟΙ ΓΕΡΑΝΟΙ ΗΡΘΑΝ ΝΩΡΙΣ (Σοβιετική Ένωση, 1979)

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΒΡΑΒΕΥΜΕΝΩΝ ΚΙΝΟΥΜΕΝΩΝ ΣΧΕΔΙΩΝ

ΝΕΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΕ

Χρήστου Λαδά 11, τηλ. 32.26.735, Ἀθήνα

Κινηματογραφική περίοδος 1980–1981

Μιά καινούρια παρουσία στό χώρο τού κινηματογράφου

Θά δούμε:

Θόδωρος Ἀγγελόπουλος
Ὁ Μεγαλέξανδρος

Νίκος Παναγιωτόπουλος
Μελόδραμα?

Φώλκερ Σλέντορφ
Τό ταμπούρλο (*Die Blechtrommel*, Γερμανία 1979)

Ἀλαίν Ρεναί
Ὁ θείος ἀπό τήν Ἀμερική (*Mon oncle d'Amerique*, Γαλλία, 1980)

Ζάν Λύκ Γκοντάρ
Ὁ Σώζων ἑαυτώ σωθήτω (*Sauve qui peut (la vie)*, Γαλλία 1980)

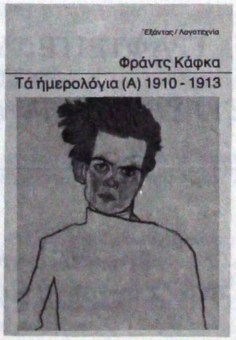
Φρανσουά Τρυφφώ
Τό τελευταίο μετρό (*Le dernier métro*, Γαλλία 1980)

Μισέλ Ντεβίλ
Οἱ γυναίκες μεταξύ μας (*Voyage en douce*, Γαλλία 1980)

Φώλκερ Σλέντορφ
Ὁ ὑποψήφιος καγκελάριος (*Der Kandidat*, Δ. Γερμανία, 1980)

Νάγκιζα Ὀσίμα
Ἡ αὐτοκρατορία τού πάθους (*L'empire de la passion*, Ἰαπωνία–Γαλλία 1978)

Ἐξάντας / Λογοτεχνία



Κεντρική διάθεση:
ΕΞΑΝΤΑΣ, Κωλέττη 11, Ἀθήνα
Τηλ. 36.04.885

20
ΣΤΡΟΦΗ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ;
(Κριτικές-Συνεντεύξεις)

ΚΑΡΛ ΝΤΡΑΓΙΕΡ
(Συνέντευξη—Κριτικές τῆς *Γερτρούδης*)

21 / 22
Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1979
Ἀμερικάνικος κινηματογράφος
Κάρλ Ντράγιερ (6΄ 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)

23
Μόστρα Βενετίας 1979
Φεστιβάλ Λοκάρνο 1979
ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
(Ἀποκάλυψη τώρα, Ἐλαφοκυνηγός)

ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
(Περιπλάνηση, Ἀνατολική περιφέρεια, Λαμόρε, Τά κουρέλια... Ἐξόριστος στήν κεντρική λεωφόρο, Ἀφήγηση, Περιπέτεια / Γλώσσα, Σιωπή)

ΚΕΝΖΙ ΜΙΖΟΓΚΟΥΣΙ

ΚΡΙΤΙΚΕΣ
(Οἱ δυό γυναίκες, Νοσφεράτου, Ἄλλιεν)

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.

ΓΡΑΦΤΕΙΤΕ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΕΣ ΣΤΟΝ *ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ '80*

Γραφτεῖτε συνδρομητὲς στὸν 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 τεύχος ... 6 τεύχη: ἐσωτερικοῦ Δρχ. 600, ἐξωτερικοῦ 30 δολλάρια.

Περιοδικό Σύγχρονος Κινηματογράφος '80, Δελφῶν 4, Ἀθήνα ΤΤ 144. Γίνονται δεκτὲς ταχυδρομικὲς ἐπιταγὲς στό ὄνομα: ΕΞΑΝΤΑΣ ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΠΕ, Δελφῶν 4 Ἀθήνα ΤΤ 144.

Τά τεύχη 20, 21 / 22, 23 πουλιόνται στά γραφεῖα τοῦ Σ.Κ. καί στό βιβλιοπωλεῖο τοῦ ΕΞΑΝΤΑ, Κωλέττη 11, Ἐξάρχεια

ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ '80 ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑ 6
Κινηματογραφική κρίση στήν Ἰταλία; Γκοντάρ: ἡ ἀληθινή ἱστορία τοὺ κινηματογράφου. Φεστιβάλ: τὸ φωτορομάντσο τῆς Λειψίας. *Ὁμίχλη κάτω ἀπ' τὸν ἥλιο*, τοὺ Νίκου Λυγγούρη.

ΑΛΦΡΕΝΤ ΧΙΤΣΚΟΚ
Χιτσκο–τροπία τοὺ *Κώστα Θεοφιλόπουλου* 23

ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
Ὁ Βενιζέλος, ὁ Παντελής καὶ ἡ ρωμαϊκὴ ἀρένα (Συνέντευξη μὲ τὸν Παντελὴ Βούλγαρη), τοὺ *Λευτέρη Ξανθόπουλου* . 26
Συνέντευξη τοὺ Νίκου Παναγιωτόπουλου μὲ τοὺς *Χρήστο Βακαλόπουλο* καὶ *Μιχάλη Δημόπουλο* (γιὰ τὸ *Μελόδραμα?*) 36
Περιμένοντας τὸν *Μεγαλέξανδρο*, τοὺ *Τώνη Λυκουρέση* 41
Συνάντηση μὲ τοὺς ἀνθρώπους τοὺ κινηματογράφου (Συνέντευξη τοὺ διευθυντὴ φωτογραφίας Ἀντρέα Μπέλλη στὴ *Μαρία Νικολακοπούλου*) 44
Μεγαλεῖο καὶ συντριβὴ τῶν τεράτων (γιὰ τὸν Ἀλέξη Δαμιανό), τοὺ *Χρήστου Βακαλόπουλου* 53

ΘΕΩΡΙΑ
Ὁ μετακινηματογράφος τοὺ Werner Nekes, τοὺ *Δήμου Θέου* 57
Μιὰ κωδικὴ ἀνάλυση, τοὺ *Γιώργου Ζηκογιάννη* 68

ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
Τὰ χοντρὰ λεφτά, ὁ φόβος καὶ τ' ὄνειρο τοὺ νὰ διηγεῖσαι ἱστορίες (Μιὰ συνέντευξη μὲ τὸν Βὶμ Βέντερς) 72

ΠΟΛΩΝΙΑ: ΤΟΠΙΟ ΑΠΟ ΣΕΛΛΥΛΟΙΝΤ
Ἀναφορὰ ἀπὸ τὸ Γκντάνσκ (Πρόσωπα, παλιὰ καὶ νέα, τοὺ πολωνικοὺ κινηματογράφου), τοὺ *Μιχάλη Δημόπουλου* . 84
Σημειώσεις γιὰ τὴν ἱστορία τοὺ πολωνικοὺ κινηματογράφου, τοὺ *Νίκου Κολοβοὺ* 90

ANDRZEJ WAJDA
Συντρίμια τοὺ πολέμου στὴν τριλογία τοὺ A. Wajda, τῆς *Φρίντας Λιάππα* 96
Ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸ σενάριο τῆς ταινίας *Στάχτες καὶ διαμάντια* 99
Μιὰ ἐνδιάμεση περίοδος στὴν παραγωγὴ τοὺ A. Wajda, τοὺ *Νίκου Κολοβοὺ* 102
Τὸ πολυτιμότερο κεφάλαιο εἶναι ὁ ἄνθρωπος (ἀπὸ μάρμαρο) πίστευε ὁ Ζντάνοφ, τοὺ *Barthélémy Amengual* 107
Συνέντευξη τοὺ A. Wajda μὲ τὴν *Μαρία Παπαγεωργίου* 116

KRZYSZTOF ZANUSSI
Παρουσίαση, τοὺ *Χρήστου Βακαλόπουλου* *121*
Συνέντευξη τοὺ K. Zanussi μὲ τὴν *Μαρία Παπαγεωργίου* 124

AGNIESZKA HOLLAND
Συνέντευξη τῆς A. Holland μὲ τὴν *Μαρία Παπαγεωργίου* 128

YASUJIRO OZU
Παρουσίαση, τῶν *Χρήστου Βακαλόπουλου* καὶ *Μιχάλη Δημόπουλου* 133
Σχετικὰ μὲ τὸν Γιασουτζίρο Ὀτζου, τοὺ *Lino Micciché* 135
Ὁ Ὀτζου καὶ τὸ Ζέν, τοὺ *Paul Schrader* 143
Βιοφιλμογραφία 146

ΚΡΙΤΙΚΕΣ
Ὁ Τζοὺλιο καὶ ἡ ἐξουσία (*Σὰν Μικέλε*), τοὺ *Νίκου Κολοβοὺ* 148
Οἱ ἀπαραβίαστες γάμπες τῆς Μαντελὲν (*Ἡ χαζοὺλα*), τῆς *Μαρίας Γαβαλὰ* 152
Παγίδες μιᾶς πρόβας (*Πρόβα ὀρχήστρας*), τοὺ *Γιώργου Μπράμου* 154
Τὸ προμελετημένο καὶ τὸ ἀπροσδόκητο (*Ἐγκατάλειψη*) τοὺ *Θόδωρου Σούμα* 156
Νοσταλγία καὶ φθορὰ τοὺ κλόουν (*Ὁ μεγάλος γκαφατζὴς*), τοὺ *Νίκου Κολοβοὺ* 158
Ξανακερδίζοντας τὶς χαμένες φωτογραφίες (*Ἐκδρομὴ στὴν ἐξοχή*) τῆς *Μαρίας Γαβαλὰ* 161
Βία καὶ συμμορία (*Μάντ Μάξ, Μαχητὲς, Γουὸντερερς*), τοὺ *Θόδωρου Σούμα* 163
Κριτικὰ σημειώματα (*1941*, 3 ἀγγλικὲς παραγωγὲς) 166

Δίμηνη ἔκδοση
Ἀρ. τεύχους: 24 / 25
Τιμὴ τεύχους: δρχ. 170
Συνδρομὴ γιὰ 6 τεύχη:
ἐσωτερικοῦ: 600 δρχ.
ἐξωτερικοῦ: 30 δολ.

Synchronos Kinimatographos '80
Delfon 4, Athens 144
No 24–25
170 drs

Ἀρχισυντάκτης:
Μιχάλης Δημόπουλος

Σύνταξη:
Ἀντουανέτα Ἀγγελίδη
Δημοσθένης Ἀγραφιώτης
Χρήστος Βακαλόπουλος
Μανόλης Κούκιος
Νίκος Λυγγούρης
Μαρία Νικολακοπούλου
Νίκος Σαββάτης
Συνεργάστηκαν:
Ἄννυ Βιτσέντζου
Μαρία Γαβαλὰ
Μανώλης Γαλιάτσος
Γιώργος Ζηκογιάννης
Κώστας Θεοφιλόπουλος
Δήμος Θέος
Νίκος Κολοβός
Νίκος Κουμπιάς
Φρίντα Λιάππα
Τώνης Λυκουρέσης
Γιώργος Μπράμος
Λευτέρης Ξανθόπουλος
Βασίλης Παπαβασιλείου
Μαρία Παπαγεωργίου
Θόδωρος Σούμας
Δημήτρης Σταύρακας
Γραμματεία: Ρίτα Κολαΐτη
Ὑπεύθυνος σύμφωνα μὲ τὸ νόμο:
Μιχάλης Δημόπουλος
Ἀδριανοὺ 18, Νέο Ψυχικό, Ἀθήνα
Μοντάζ–Φωτογραφήσεις:
Σταῦρος Κουνδουράκης
Καλλιτεχνικὴ ἐπιμέλεια:
Τατιάνα Βολανάκη
Στοιχειοθεσία:
Β. Καλλιπολίτης– Θ. Μπανούσης Ε.Π.Ε.
Ἐκτύπωση:
Φωτολιθογραφικὴ Κ. Μάντζιος & Σια Ε.Ε. Κ. Τσαλδάρη 21–23, τηλ. 88.31.503
Κεντρικὴ διάθεση:
ΕΞΑΝΤΑΣ, Κωλέττη 11, Ἀθήνα
Τηλ. 36.04.885

Ειδησεις & σχολια

Ἡ μεγάλη οἰκογένεια τῆς Ἰταλικῆς κωμωδίας στήν Ταράτσα *τοῦ Ἔττορε Σκόλα (πού προβλήθηκε στό φετεινό Φεστιβάλ Κανών). Κάτω: (ἀπό τά ἀριστερά πρός τά δεξιά) Μιλένα Βούκοτιτς, Λέο Μπενβενούτι, Ὀμπρέτα Κόλι, Οὐγκο Τονιάτσι, Γκαλεάτσο Μπέντι, Ζάν - Λουί Τρεντινιάν, Φάμπιο Γκαρίμπα, Στεφανία Σαντρέλι, Βιτόριο Γκάσμαν. Πάνω: Στέφανο Σάττα Φλώρες, Κάρλα Γκραβίνα, Σέρζ Ρετζιανί, Ἑλένα Ρονέ, Μαρτσέλο Μαστρογιάνι, Μαρί Τρεντινιάν*

Κινηματογραφική κρίση στήν Ἰταλία;

Εἶναι σίγουρο ὁτι ὑπάρχει κινηματογραφική κρίση στήν Ἰταλία σήμερα. Οἱ ἀριθμοί μιλάνε καθαρά. Ἀλλά, ποιές εἶναι οἱ αἰτίες καί ποιός ἔχει τήν εὐθύνη γι' αὐτήν; Κάποιος πρέπει νά ἐπιδιώκει τό θάνατο τοῦ κινηματογράφου; Μήπως πρόκειται νά συμβεῖ πάλι ὁτι καί στό παρελθόν καί τό σινεμά νά ξαναναστηθεῖ; Τά ἐξωτερικά σημάδια τῆς σημερινῆς κρίσης εἶναι ἡ αὔξηση τοῦ κόστους παραγωγῆς τῶν ταινιῶν καί ἡ μείωση τῶν θεατῶν.

Ἀπ' τό συνολικό κόστος μιᾶς ταινίας, μόνο τό 10% καταναλώνεται στούς μισθούς τοῦ συνεργείου. Τό μεγάλο χτύπημα δέν ἔρχεται οὔτε ἀπό τά σταθερά, ὁπως τά λέμε, ἔξοδα (ἀρνητικό, ἐργαστήρια, λανσάρισμα τῆς ταινίας κ.λπ) ἀλλά ἀπό ἀνεξέλεγκτα ἔξοδα, πού ἐπιρεάζονται ἀπό τόν πληθωρισμό (ἀμοιβές σέ βεντέτες, ἠθοποιούς, σεναριογράφους, σκηνοθέτες). Ὁ παραγωγός δέν ἔχει ἐκλογή, ἀν θέλει νά τελειώσει τό φίλμ του πρέπει νά κάνει οἰκονομία στά σταθερά ἔξοδα, μέ ἀποτέλεσμα νά θγάλει ἕνα μέτριο προϊόν.

Στό ἐξωτερικό, οἱ βεντέτες ἐπίσης ἀμοίβονται μέ ὑπερβολικά ποσά: ὁ Μάρλον Μπράντο ζητάει 3 ἑκατ. δολάρια γιά 3 ἑβδομάδες ἐργασία, ὁ Ρόμπερτ Ρέντφορντ 2 ἑκατ. δολάρια καί ὁ Τζάκ Νίκολσον ἄλλα τόσα. Βέβαια, ἡ *Φωλιά τοῦ Κούκου* δέν εἶναι μόνο ὁ Τζάκ Νίκολσον, εἶναι κι ἕνα θαυμάσιο προϊόν καί ἡ παρουσία τοῦ Τζάκ Νίκολσον τοῦ προσφέρει τήν ἐγγύηση μιᾶς διεθνοῦς προβολῆς. Τί ἐγγυᾶται ἀντίστοιχα ὁ Ἀλμπέρτο Σόρντι καί ὁ Νίνο Μανφρέντι; Ἡ μεγαλύτερη ἐγγύηση πού μποροῦν νά προσφέρουν εἶναι μία καλή κριτική στά «Cahiers du cinéma» ἡ στό «Positif», κατόπιν ἑορτῆς. Κι ὁμως, συγκριτικά, στό συνολικό κόστος, καί ὁ Μανφρέντι καί ὁ Σόρντι παίρνουν πολύ μεγαλύτερες ἀμοιβές ἀπ' τόν Τζάκ

Νίκολσον καί τόν Ρόμπερτ Ρέντφορντ.
Τό δεύτερο φαινόμενο στή σημερινή κρίση είναι ή πτώση τού άριθμού τών είσιτηρίων. Τό 1977 κλείσανε σ' όλόκληρη τήν Ίταλία 500 κινηματογράφοι καί τό 1978 κλείσανε άλλοι 78 στίς 5 μεγάλες πόλεις μόνο — Ρώμη, Μιλάνο, Τορίνο, Νάπολι, Γένοβα. Οί εισπράξεις άπό 375 δισ. λιρ. σέ 342 δισ. λιρ.

Ή 5η Κρίση

Στήν Ίταλία ό κινηματογράφος ύποφέρει άπό έλλειψη όξυγόνου κι έχει όλα τά συμπτώματα τών γερατειών. Ή μέση ήλικία τών διάσημων σκηνοθετών στήν Άμερική είναι 35 χρονών, στήν Ίταλία είναι 55. Στήν Άμερική, στή δεκαετία τού '60, ή κρίση ήταν χειρότερη άπ' ό,τι σήμερα στήν Ίταλία, όμως φαίνεται ότι έκεί ύπήρξαν δυνάμεις πού μπόρεσαν νά διαμορφώσουν καινούριες συνθήκες, ένώ έδώ δέν έχει συμβεί κάτι τέτοιο (άκόμη). Στίς Η.Π.Α. έγινε μιά πραγματική βιομηχανική άνακαίνιση, οί κουρασμένες βεντέτες άναπνεύσανε. Αύτοί πού δέν προσέφεραν τίποτα πιά άπολύθηκαν μαζικά καί οί πόρτες άνοιξαν σέ μιά καινούρια, φρέσκια γραμμή. Γιά άλλη μιά φορά ή βιομηχανία τού κινηματογράφου έμπιστεύτηκε τούς άνεξάρτητους παραγωγούς. Θά έπρεπε νά γίνει καί στήν Ίταλία τό ίδιο. Άλλά πώς νά ξαναφτιάξουμε μιά βιομηχανία πού δέν ύπάρχει κάν; Είναι άλήθεια ότι ό κινηματογράφος είναι στή Ρώμη ή δεύτερη σέ μέγεθος βιομηχανία μετά τίς οίκοδομές, άλλά είναι έπίσης άλήθεια ότι μοιάζει πολύ περισσότερο μέ ρουλέτα παρά μέ σοβαρή βιομηχανία.
Γενικά, ή βιομηχανία τού κινηματογράφου είναι ένας ίδιότυπος οίκονομικός παράγοντας, πού δέν άκολουθεί πάντα τούς οίκονομικούς νόμους. Τό προϊόν της, τό φίλμ, είναι ταυτόχρονα πολιτιστικό καί βιομηχανικό προϊόν. Σέ ένα μαγαζί δέν άγοράζεις ποτέ στήν ίδια τιμή ένα πουλόβερ άπό μπαμπάκι κι ένα μουλόβερ άπό κασμίρ, άλλά σέ έναν κινηματογράφο πληρώνεις τό ίδιο είσιτήριο γιά ένα φίλμ τού Μπουνιουέλ καί γιά ένα πορνό ή γιά ένα φίλμ πού έχει στοιχίσει έκατομμύρια γιά νά γίνει καί γιά ένα πού δέν έχει στοιχίσει σχεδόν τίποτα.
Στήν κρίση μπορεί κανείς νά διακρίνει παράγοντες προσωρινούς, έξωτερικούς, όπως ή άπαγόρευση τού καπνίσματος στίς αίθουσες, ή ίστορικούς καί φυσιολογικούς. Στήν ίστορία τού ίταλικού κινηματογράφου οί κρίσεις άποτελούν παράδοση. Έκτός άπό τή σημερινή, μπορούμε νά θυμηθούμε τουλάχιστον 4: στά 1919, στά 1947, στά 1956, καί στά 1968. Τό πρώτο σύμπτωμα τής 5ης κρίσης έμφανίζεται τό 1970 όταν ό Ντίνο ντέ Λαουρέντις κλείνει τήν Τσινετσιτά. Τό φθινόπωρο τού 1976 οί άριθμοί τών είσιτηρίων πέφτουν άποφασιστικά καί ώστόσο ντροπαλά άκόμη, σέ σχέση μέ άλλες χώρες. Τό 1977, στήν Ίταλία πωλούνται 373 έκατομμύρια είσιτήρια, ένώ στίς 3 χώρες τής ΕΟΚ, Άγγλία, Γαλλία, Δυτ. Γερμανία άπό κοινού, 300 έκατομμύρια. Στή Ρώμη (3 έκατ. κάτοικοι) ύπάρχουν άκόμα 145 κινηματογράφοι, στό Λονδίνο (8 έκατ. κάτοικοι) λειτουργούν μόνο 70. Πρέπει λοιπόν νά είναι κανείς πολύ προσεκτικός όταν μιλάει γιά πτώση είσιτηρίων. Σέ είκοσι χρόνια, στήν Άγγλία ό άριθμός τών είσιτηρίων έπεσε άπό 1,3 δισεκατομμύρια σέ 100 έκατομμύρια. Στήν Ίταλία στά ίδια χρόνια έπεσε άπό 820 έκατομμύρια σέ 373 έκατομμύρια. Γιατί λοιπόν παραπονιόμαστε; Οί πιό πολλοί προτιμούν νά μιλάνε γιά τό τέλος μιάς «προνομιακής» κατάστασης άντί γιά κρίση κι αύτό παρόλο πού, στήν ίδια χρονική περίοδο, τό κόστος τού είσιτηρίου άνέβηκε κατά 311% ένώ τό κόστος ζωής άνέβηκε κατά 240%.
Ποιοί λοιπόν, έκτός άπό τό κοινό, είναι πρωταγωνιστές τής κρίσης; Άς δούμε όρισμένες διευθυντικές κατηγορίες στόν ίταλικό κινηματογράφο.

Αίθουσάρχες

Είναι περίπου 6.000, άλλά αύτοί πού μετράνε είναι μέ τό ζόρι 12, καί κατευθύνουν 7.000 αίθουσες. Άποτελούν τήν πιό προνομιούχα κατηγορία. Κάθε βράδυ μαζεύουν φρεσκοκομμένα λεφτά, πού τά καταθέτουν στήν τράπεζα μέ 15% τόκο, καί τά κρατάνε έκεί τό λιγότερο γιά 3—4 μήνες προτού πληρώσουν στούς έκμεταλλευτές καί στόν παραγωγό τά ποσοστά τους. Σήμερα οί αίθουσάρχες ξεφωνίζουν γιά «άναστήλωση» τού φίλμ, γιά νά μπορέσουμε νά βγούμε άπ' τήν κρίση καί νά ξαναζωντανέψουμε τήν άγορά, παρόλο πού αύτοί οί ίδιοι μέχρι πρίν άπό λίγο καιρό πολύ ένεργά ύποστήριζαν τίς παραγωγές πού βασίζονταν στό σέξ, στή χυδαιότητα καί στή βία. Τό *Πατέρας Άφέντης*, τών Ταβιάνι, πού πήρε τό βραβείο Κανών τό 1977, παίχτηκε μόνο 2 έβδομάδες στόν κινηματογράφο *Φιάμα* στή Ρώμη.

Έκμεταλλευτές

Άπ' τή μιά μεριά έχουμε τή συγκέντρωση τών κινηματογράφων στά χέρια μιάς μειονότητας αίθουσαρχών κι άπ' τήν άλλη τή συγκέντρωση τής έκμετάλλευσης σέ 5 μεγάλες άμερικάνικες καί 2 μεγάλες ίταλικές έταιρίες. Οί δύο τελευταίες είναι ή Titanus ίδιοκτησία τής Φίατ καί ή Cineriz ίδιοκτησία τού έκδοτικού οίκου Rizzoli. Οί πέντε άμερικάνικες έταιρίες κινούν περισσότερο άπό 50% άπό τούς θεατές καί τά κέρδη στήν ίταλική άγορά. Άν προσθέσουμε καί τίς δύο ντόπιες τό ποσοστό άνεβαίνει στά 66%. Τό ύπόλοιπο 1/3 τής άγοράς καλύπτεται άπό 17 μικρότερες ίταλικές έταιρίες. Ή Titanus καί ή Cineriz είναι, λοιπόν, οί μοναδικοί ντόπιοι έκμεταλλευτές πού κατορθώνουν νά συμβαδίζουν μέ τούς γίγαντες τού Χόλυγουντ, πού έπί δεκαετίες χρηματοδοτούσαν άπευθείας τίς ίταλικές ταινίες καί συνεπώς έλεγχαν τήν παραγωγή. Γιατί, όμως, τό Χόλυγουντ χρηματοδοτεί τόν ίταλικό κινηματογράφο; Γιά νά μπορεί νά πουλάει τά δικά του, συχνά μετριότατα προϊόντα μαζί μέ τά φίλμ τού Μπάντ Σπένσερ καί τού Ποζέτο.

Παραγωγοί

Ή τιμή τού είσιτηρίου πρώτης προβολής είναι 2.500 — 3.000 λιρ. (160—200 δρχ.). Άπ' αύτά ή S.I.A.E. (όργανισμός συγγραφέων καί έκδοτών, — όργανισμός δικαιωμάτων) παίρνει τό 2%. Τό κράτος παίρνει άκόμη 40%. Τό ύπόλοιπο καθαρό μοιράζεται άνάμεσα στόν αίθουσάρχη καί τόν έκμεταλλευτή. Ό έκμεταλλευτής έχει νοικιάσει τήν ταινία άπ' τόν παραγωγό έναντι ένός ποσοστού, πού κυμαίνεται άπό 40% ώς 60% άπό τά κέρδη του. Άλλά, στήν πραγματικότητα, ό έκμεταλλευτής προπληρώνει στόν παραγωγό αύτό τό δισεκατομμύριο λιρ. (45 έκατ. δρχ.) πού είναι τό μέσο κόστος μιάς ταινίας σήμερα. Συνήθως δηλαδή ό έκμεταλλευτής προαγοράζει τό φίλμ, προτού άκόμα γυριστεί, σέ μιά τιμή πού έμπεριέχει καί τό κέρδος τού παραγωγού. Τότε ποιός είναι ό ρόλος τού παραγωγού; Μέ λιγοστές έξαιρέσεις ό παραγωγός είναι τό έκτελεστικό όργανο τών άποφάσεων τού έκμεταλλευτή. Τόν παλιό καιρό ό παραγωγός ρισκάριζε καί δικά του χρήματα σέ μιά ταινία. Σήμερα είναι μόνο ένας όργανωτής, πού έργάζεται σέ ένα γραφείο, έκμετάλλευσης. Δέν συμμετέχει στά κέρδη

της ταινίας, έκτελεί τη δουλειά του έναντι κάποιου προκαθορισμένου ποσού. Αν αργότερα η ταινία θγάλει τεράστια χρήματα, τα κέρδη μοιράζονται ο έκμεταλλευτής και ο αίθουσάρχης. Σ' αυτό το σύστημα παραγωγής – εκμετάλλευσης υπάρχουν μόνο 2 επιλογές: ή υπάρχει ένας ανεξάρτητος παραγωγός που έχει μία έλκυστική ιδέα, ένα έξυπνο σενάριο και έναν ηθοποιό, που μπορεί να ενδιαφέρει την αμερικάνικη αγορά και πουλάει όλο το σχέδιο στον έκμεταλλευτή, μαζί με τον σκηνοθέτη και τους διάφορους ηθοποιούς, ή υπάρχει ένας σκηνοθέτης και ένας ηθοποιός που πουλάνε τους εαυτούς τους στον έκμεταλλευτή και μαζί παράγουν το φίλμ. Ένα τυπικό παράδειγμα του τελευταίου είδους σχέσεων είναι το ζευγάρι Βερτμίλερ – Τζιανκάρλο Τζιανίνι, που μαζί με ένα σενάριο πουλιούνται στην τιμή πακέτου των 500 έκατ. λιρ. (περίπου 22 έκατ. δρχ.), τα υπόλοιπα είναι πρόβλημα του (αμερικάνου) αγοραστή. Το αποτέλεσμα μιάς τέτοιας σχέσης προδιαγράφεται: από τα 12 φίλμ που τραβήξανε περισσότερο το ενδιαφέρον του κοινού στή σαιζόν '77–'78 τα 7 ήταν παραγωγές και τα 8 έκμετάλλευση αμερικάνικων εταιριών.

Ένα επικερδές αμφίβιο

Είναι σίγουρο ότι η Ιταλία (παρά την έξαιρούμενη χρυσή εποχή των χρόνων '50–'60, που η κινηματογραφική βιομηχανία παρήγαγε 250 ταινίες το χρόνο) δέν κατόρθωσε ποτέ να φιάξει ένα βιομηχανικό μηχανισμό ικανό να κατασκευάζει όχι μόνο ιδέες γιά την παραγωγή ταινιών, αλλά και να μπορεί να τις πουλήσει στή διεθνή αγορά. Η ιταλική αγορά έγινε η δεύτερη μετά την αμερικάνικη κι όμως σήμερα δέν έπαρκεί και δέν μπορεί να ανταποδώσει τα κεφάλαια που μπαίνουν σε μιά παραγωγή. Αποφασίστηκε λοιπόν να παράγουμε διεθνή φίλμ. Στην αρχή συμπαραγωγές, αργότερα αληθινά πολυεθνικά αμφίβια. Φωτεινό παράδειγμα τό *Ταξίδι με την Άνίτα*, που παρήγαγε ο Γκριμάλντι. Στην αρχή ήταν μιά ιδέα του Τούλιο Πινέλι γιά τον Φελίνι και θά έπαιζαν ο Μαρτσέλο Μαστρογιάνι και η Μαριάντζελα Μελάτο. Στην έσωτερική αγορά ο πιό άκριβοπληρωμένος ήθοποιός σήμερα είναι ο Τζιανκάρλο Τζιανίνι, ο όποίος άπαιτεί 400 έκατ. λίρ. (18 έκατ. δρχ.) γιά κάθε φίλμ, που σημαίνει τελικό κόστος της ταινίας μεγαλύτερο από\1,5 δισ. λιρ. (50 έκατ. δρχ.). Μία ταινία που στοιχίζει περισσότερο από 1 δισ. λιρ. έχει 1 περίπτωση στις 500 να θγάλει τα λεφτά της στην ιταλική αγορά. Ακόμα κι αν τα καταφέρει, όμως, ποιός είναι διατεθειμένος να μπλοκάρει ένα τόσο μεγάλο ποσόν γιά δύο ή τρία χρόνια, με κέρδος 2%–3%; Γιαυτό ο Γκριμάλντι το πρότεινε στούς άμερικάνους, που του δώσανε 2 δισ. λιρ. και του άνοιξαν την αγορά τους. Παράλληλα τού θέσανε τον όρο να πάρει άμερικανίδα παρτεναίρ τού Τζιανίνι και προσαρμόσανε άπ' την αρχή το σενάριο. Έτσι η ιταλική αρχική ιδέα, μετατρέπεται σε ένα άμφίβιο με κοσμοπολίτικα καρυκεύματα αλλά και με ένα δυναμικό ικανό να συγκεντρώσει τα 2 δισ. που στοιχίζει.

Κρατική βιομηχανία κινηματογράφου

Σταθερό χαρακτηριστικό του ιταλικού κινηματογράφου είναι η καλλιέργεια των μύθων. Ένας τέτοιος μύθος είναι ότι όσο πιό πετυχημένο είναι ένα φίλμ τόσο πιό πολύ έχει στηριχτεί σε ανεξάρτητες δυνάμεις. Όσο πιό πολλούς άγρούς θερίζει, τόσο πιό «καλλιτεχνικό» είναι. Κι όμως άν έξαιρέσουμε την εύτυχισμένη περίοδο της αρχής, πρώτα στό Τορίνο και μετά στή Ρώμη, ο ιταλικός κινηματογράφος δέν υπήρξε ποτέ έκφραση ανεξαρτήτων δυνάμεων, ούτε (ιδιωτικών) βιομηχανικών, ούτε καλλιτεχνικών. Μετά τον 1ο παγκόσμιο πόλεμο, το ιταλικό φίλμ ήταν ένα τεχνητό φαινόμενο, υποστηριζόμενο από τον φασισμό. Μέσα σ' αυτόν τον τεχνητό και κρατικά υποστηριζόμενο κινηματογράφο μάθανε τή δουλειά τους ύψηλής στάθμης κινηματογραφικές όμάδες από ηθοποιούς, σκηνοθέτες, τεχνικούς, που δώσανε πνοή στις ταινίες μετά τον πόλεμο. Το 1945 οι δομές της κρατικής παραγωγής τινάζονται στον αέρα, αλλά, εύτυχώς, επιβιώνει η άγάπη γιά τον κινηματογράφο στον κόσμο. Αυτή η ζήτηση σέ συνδυασμό με τις ύψηλής ποιότητας κινηματογραφικές όμάδες δημιουργούν μιά σειρά από ένδιαφέροντα φίλμ όπως τή *Ρώμη, άνοχύρωτη πόλη*, τον *Κλέφτη ποδηλάτων* και το *Η γή τρέμει*, που άναστατώνουν τον κόσμο του κινηματογράφου. *Ο Κλέφτης ποδηλάτων* μπόρεσε να πραγματοποιηθεί μόνο έπειδή κινήθηκε στήν έκμετάλευση μέσω της κρατικής άλυσίδας κινηματογράφων, που σήμερα δέν υπάρχει πιά. Εξαφανίστηκε μυστηριωδώς πρίν 15 χρόνια. Γιατί δέ θά ήταν δίκαια και «ήθική» μιά κρατική κινηματογραφική βιομηχανία. Όταν μιλάμε υποτιμητικά γιά τον κρατικά υποστηριζόμενο κινηματογράφο άς μήν ξεχνάμε ότι η έπέμβαση των κρατικών φορέων έχει διασώσει όλα αυτά τα χρόνια αυτή την πιό ζωντανή έκφραση της ιταλικής κουλτούρας, παράγοντας ταινίες που γίναν μεγάλες έπιτυχίες στον έξωτερικό ένώ στήν Ιταλία συγκέντρωναν μόνο ένα πολύ είδικευμένο κοινό. Μόνο όταν οι συντηρητικές δυνάμεις πήραν την έξουσία και πέρασαν στήν άντεπίθεση, τα χρήματα διευθύνθηκαν σέ παραγωγές όπως τό *Ψωμί, έρωτας και φαντασία*, *Φτωχοί άλλά ώραίοι*, κ.λπ.

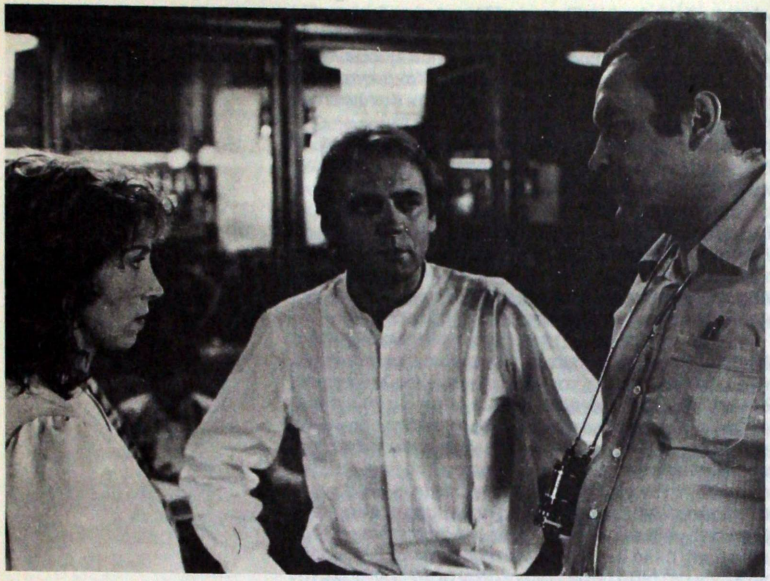
Αυτό δέ σημαίνει ότι προτείνω μία «έπίσημη» λύση. Θέλω μόνο να δείξω ποιοί είναι οι περιορισμοί και οι κίνδυνοι στούς όποίους έκτίθεται η κινηματογραφική βιομηχανία όταν έμπνέεται από *ένα* μυαλό και χρηματοδοτείται από *ένα* πορτοφόλι. Αλλά πρέπει έπίσης να προσθέσω ότι οι ταινίες που τελευταία πήρανε μεγάλα θραβεία στις Κάνες (Ταβιάνι και Όλμι) χρηματοδοτήθηκαν από την Italnoleggio (κρατικός όργανισμός ένοικιάσεως ταινιών) και την RAI (ιταλική τηλεόραση), δύο κρατικές έταιρίες.

Κρατικός και διεθνής κινηματογράφος

Ένα άλλο κύριο γνώρισμα του ιταλικού κινηματογράφου είναι ότι, μέ μερικές μόνο έξαιρέσεις που μπορούμε να παραβλέψουμε, δέν έχει καμία έμπιστοσύνη στον έαυτό του. Δέν έχει συμβεί ποτέ κάποιος σκηνοθέτης ή κάποιος ηθοποιός να χρηματοδοτήσει μιά ταινία. Σήμερα, οι παραγωγοί και οι έκμεταλλευτές δέν έξάγουν μόνο τα κεφάλαιά τους άλλά και τούς έαυτούς τους.

Ένα τρίτο χαρακτηριστικό είναι ότι ο ιταλικός κινηματογράφος διευθυνόταν ανέκαθεν από βιομήχανους μέ πολύ μικρή ή και άνύπαρκτη κατανόηση οι όποίοι θγάλανε πολλά λεφτά στην περίοδο των παχιών άγελάδων χωρίς να μάθουν τίποτα από τις έμπειρίες τους. Δέν κατάφεραν να φτιάξουν ούτε μία μίνιμουμ θάση στή βιομηχανία του φίλμ και συνεχίζουν τώρα, μετανάστες πιά, να κάνουν τεράστιες θλακείες.

Ο πρόεδρος της Warner International δέν είχε προφτάσει καλά – καλά να ξεστομίσει την ήλιθιότητα: καμιά χώρα δέν μπορεί πιά να κάνει έθνικό κινηματογράφο, και να ό καλός μας Κάρλο Πόντι που τού άπαντάει άπ' το Παρίσι: δέν υπάρχει καμία κρίση δημιουργικότητας, άπλώς αυτό που συμβαίνει στην μικρή μας Ιταλία μέσα στά έθνικά πλαίσια είναι



Ἡ Μαριάντζελα Μελάτο καὶ ὁ Μπρούνο Γκάνς στὴ διάρκεια τοῦ γυρίσματος τῆς ταινίας Ἀπολεσθέντα ἀντικείμενα (1980). Δεξιὰ ὁ σκηνοθέτης Τζουζέπε Μπερτολούτσι (ἀδερφὸς τοῦ Μπερνάρντο).

ἀδιάφορο στὸν ὑπόλοιπο κόσμο. Κι ὁμως, ὁ ὑπόλοιπος κόσμος δέν ἔδωσε δύο φορὲς συνέχεια τὸ βραβεῖο τοῦ φεστιβὰλ Κανὼν σὲ φίλμ ὄχι ἁπλῶς ἐθνικά, σὲ ἔμπνευση, ἰδιώματα καὶ περιεχόμενο ἀλλὰ οὐσιαστικὰ τοπικὰ ἐπαρχιακά; Τί λοιπὸν νὰ πούμε γιὰ τοὺς «παραγωγοὺς» μας, ποὺ κυνηγάνε ἀπελπισμένα ξένους ἠθοποιοὺς μὲ τὴν ἐλπίδα νὰ παράγουν διεθνὴ φίλμ γιὰ ἐξαγωγή, ὅταν ὅλοι τους τρόμαξαν ποὺ ὁ Ὀλμι πούλησε τὸ *Δέντρο μὲ τὰ τσόκαρα*, ἕνα μικρόκοσμο τῆς ἰταλικῆς ἐπαρχίας σὲ διάλεκτο ποὺ οὔτε οἱ ἰταλοὶ δέν καταλαβαίνουν, σὲ 76 χώρες;

Ἡ κρίση τῶν αἰθουσῶν

Τὸ Σάββατο 3 καὶ τὴν Κυριακὴ 4 Ἰουνίου ἡ τηλεόραση ἔστειλε στὸν ἀέρα 5 ποδοσφαιρικοὺς ἀγώνες τοῦ κυπέλου, ὅλους σὲ χρώμα. Τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν αἰσθητὸ στὶς αἰθουσες: πτώση 26% σὲ σχέση μὲ τὶς ἴδιες μέρες τὸν περασμένο χρόνο. Λέγεται ὅτι ὁ κινηματογράφος πληρώνει ἀκόμα τὴν ἀναπόφευκτη ἐπιροή τῆς τηλεόρασης. Τὰ τελευταία χρόνια οἱ τηλεοπτικοὶ πειρατικοὶ σταθμοὶ ξεφυτρώνουν σὰν μανιτάρια στὴν Ἰταλία. Ὡστόσο στὴ Γαλλία καὶ τὴν Δ. Γερμανία, ὅπου δέν ὑπάρχουν πειρατικοὶ σταθμοί, ἡ κρίση εἶναι ἀκόμα μεγαλύτερη, ἐνὼ στὶς Η.Π.Α., ὅπου ὑπάρχουν χιλιάδες τοπικοὶ σταθμοί, οἱ κινηματογράφοι ξανακερδίζουν τὸ παιχνίδι. Ἀφοὺ ἐπὶ δεκαετίες ἡ Ἀμερικὴ ἔφαγε τὰ σκουπίδια τῆς τηλεόρασης, μπορεῖ σήμερα νὰ περηφανεύεται γιὰ ἕναν ζωντανό, νεανικό, ἐπιθετικὸ κινηματογράφο, ποὺ κερδίζει στὴ μάχη μὲ τὴν τηλεόραση.
Στὶς χώρες τῆς ΕΟΚ ὁ κινηματογράφος ἔχασε τὰ τελευταία 15 χρόνια, 2,5 δισεκατομμύρια θεατές, ἀλλὰ θὰ ἦταν πολὺ πρῶιμο νὰ συμπεράνουμε ὅτι τὸ φίλμ βρίσκεται στὸν ἐπιθανάτιο ρόγχο του. Δέν πρέπει νὰ ξεχνάμε ὅτι ὁλο αὐτὸ τὸν καιρὸ οἱ ταινίες κέρδισαν πολλοὺς θεατὲς μπροστὰ στὴν μικρὴ ὀθόνη τῆς τηλεόρασης. Αὐτοὶ ποὺ ζοῦνε ἀπὸ τὸ φίλμ, συγγραφεῖς, τεχνικοί, ἠθοποιοί, κ.λπ. δέ φαίνονται καὶ πολὺ στεναχωρημένοι ἀπ' τὴν κατάσταση. Οἱ περισσότεροι μιλάνε γιὰ μιὰ «μεταβατικὴ» περίοδο μὲ ἀναπτυξιακὰ προβλήματα στὸ δρόμο γιὰ τὴν «ἀλλαγή». Τί σημασία ἔχει ποὺ θὰ βλέπουμε τὶς ταινίες σὲ 3,5 ἢ 10 χρόνια, ἂν θὰ τὶς βλέπουμε στὶς αἰθουσες ἢ σὲ κασέτες, σὲ δίσκους, στὸ ἀεροπλάνο ἢ στὸ σπίτι μας.

«Δέν μᾶς ἐνδιαφέρει τὸ ποὺ βλέπει κανεὶς τὰ ἔργα μας», λένε οἱ Ταβιάνι, *«τὸ μόνο ποὺ ἔχει σημασία εἶναι ὅτι τὸ ὀπτικοακουστικὸ ἐρέθισμα μὲ τὶς χαρακτηριστικὲς ἐξωτερικεύσεις του εἶναι ἐναλλάξιμο στὸν κινηματογράφο καὶ τὴν τηλεόραση»*.

Τότε τί περνάει κρίση; Μόνο οἱ χῶροι καὶ οἱ τρόποι μὲ τοὺς ὁποίους βλέπουμε τὰ φίλμ. Ἔχει περάσει πιὰ ὁ καιρὸς ποὺ οἱ ταινίες ἀποτελοῦσαν μιὰ μαζικὴ ἐμπειρία, μιὰ τελετουργία. Αὐτὸ ποὺ ἔχει σημασία σήμερα εἶναι ἡ ἰδιωτικὴ κατανάλωση τοὺ φίλμ κι αὐτὸ δέν εἶναι κάτι καινούριο. Ἤδη, πρὶν 15 χρόνια, ὁ Ροσελίνι μιλοῦσε γιὰ τὸ «θάνατο τοὺ κινηματογράφου», ἀλλὰ ἡ τέχνη τοὺ φίλμ ἢ καλύτερα ὁ τρόπος κατανάλωσης τοὺ φίλμ δέν ἦταν τότε τόσο κατακερματισμένος ὅπως σήμερα.
Τὸ ἐρώτημα εἶναι πιὸ δρόμο θὰ πάρει ὁ κινηματογράφος αὔριο; τὸν χολυγουντιανό, τὸν φανταστικό, τὸν τρομαχτικό, τὸν ρομαντικὸ ποὺ ξαναγυρίζει πίσω στὸν Μελιὲς ἢ τὸν Εὐρωπαϊκό, τὸν «ἰταλικό», μὲ ταινίες καλλιτεχνικὲς ποὺ θὰ ὑποστηρίζει τὸ κράτος μέσω τῆς τηλεόρασης; Ἡ ἀπάντηση εἶναι πολὺ δύσκολη. Ὡστόσο πιστεύω ὅτι οἱ περισσότεροι ἀπ' τοὺς κινηματογραφιστὲς δέν ἔχουν τίποτα ἐναντίον τῆς RAI, ποὺ εἶναι τὸ ἐπίσημο ὀργανο τῆς ἐρευνας καὶ τοὺ πειραματισμοὺ στὸ χῶρο τοὺ φίλμ. Ὅσο γιὰ τὴν ἰδιωτικὴ βιομηχανία ἢ τὴν Italnoleggio, ἂν δέν ἀναλαμβάνουν τὴν εὐθύνη γιὰ τὴν ἐξέλιξη τοὺ φίλμ, κάποιος ἄλλος πρέπει νὰ τὸ κάνει. Ἡ βιομηχανία ποὺ δέν ἔχει ἔρευνα, δέν ἔχει μέλλον.

Τὸ κείμενο ἔγραψε ὁ ἰταλὸς δημοσιογράφος Mino Monicelli. Δημοσιεύτηκε στὸ περιοδικὸ «Chaplin» ἐκδ. Svenska Filminstitutet τεύχος 163, Σεπτέμβρης 1979. Τὴν μετάφραση ἔκαναν ὁ Ἀνδρέας Μπέλλης καὶ ἡ Μαρία Νικολακοπούλου).

Ἀπ' αὐτὸ τὸ τεύχος ἀλλάζουμε τὸ σύστημα τονισμοὺ τοὺ περιοδικοὺ. Οἱ τόνοι καὶ τὰ πνεύματα ἀντικαθιστῶνται μὲ κουκίδες· ἐξαίρεση οἱ συνεντεύξεις τοὺ Βὶμ Βέντερς καὶ τοὺ Ἀντρέα Μπέλλη, ποὺ εἶχαν προγραμματιστεῖ γιὰ προηγούμενα τεύχη.

Τὸ ἑπόμενο τεύχος τοὺ «Σ.Κ.» θὰ περιέχει μεταξὺ ἄλλων:
—Ἀφιέρωμα στὸν Μπόρχες καὶ τὸν κινηματογράφο
—Ἑνότητα γιὰ τὸ Que viva Mexico τοὺ Ἀιζενστάιν
—Παρουσίαση τοὺ ἔργου τοὺ Ζὰκ Τουρνὲρ

Γκοντάρ: ἡ ἀληθινὴ ἱστορία τοῦ κινηματογράφου

Κυκλοφόρησε πρόσφατα ἀπό τίς γαλλικές ἐκδόσεις Albatros (συλλογή «Ça / Cinéma») ὁ πρῶτος τόμος τοῦ τρίτομου ἔργου τοῦ Ζάν Λύκ Γκοντάρ *Εἰσαγωγὴ σέ μιά ἀληθινὴ ἱστορία τοῦ κινηματογράφου* («Introduction à une véritable histoire du cinéma», σελίδες 265, Παρίσι 1980). Ὁ τόμος αὐτὸς περιλαμβάνει ὁλόκληρες τίς ἑπτά διαλέξεις τοῦ Ζάν Λύκ Γκοντάρ στό Μόντρεαλ τοῦ Καναδά τό 1978 καθώς καί τίς ἀπαντήσεις τοῦ σκηνοθέτη στίς συζητήσεις πού ἀκολούθησαν. Πρόκειται γιά ἑπτά ταξίδια – μαθήματα, μέ κοινό σημεῖο τίς προβολές ἀποσπασμάτων ταινιῶν τοῦ ἴδιου τοῦ Γκοντάρ (δυό ταινίες κάθε μέρα, μία τό πρωί, μία τό ἀπόγευμα) πού συνδυάσθηκαν μέ προβολές ἄλλων ταινιῶν, κλασικῶν, βουβῶν ἡ νεότερων. Οὐτε αὐτές οἱ ταινίες προβλήθηκαν ὁλόκληρες, γιατί τό σχέδιο τοῦ Γκοντάρ περιλάμβανε τήν ἀντιπαράθεση ξεχωριστῶν κομματιῶν ἀπό διάφορες ταινίες μέ σκοπό τήν ἀναζήτηση ἑνός νήματος πού ἑνώνει ἱστορικά, πολιτικά, ἰδεολογικά καί κυρίως αἰσθητικά τά κινηματογραφικά ἀποσπάσματα.

Ἡ ὁλη ἐπιχείρηση ἀποσκοποῦσε στό νά ἀναζητηθεῖ ἡ ἱστορία τοῦ σινεμά μέσα ἀπ' τήν ὀπτική τοῦ θεατῆ, ὀπτική ἀπελευθερωμένη ἀπό τό βάρος τῆς κριτικῆς, δηλαδή τῆς φιλολογικῆς ἀντιμετώπισης τῶν ταινιῶν. Ὀπτική πού δέν ἔχει γεννηθεῖ ἀκόμα, γιατί οἱ ταινίες βλέπονται ξεκομμένες ἀπό τό ὑπόλοιπο κινηματογραφικό σῶμα, σέ μιά τρομερή μοναξιά. Ὁ ἴδιος ὁ Γκοντάρ ἀνάλαβε νά εἶναι ὁ πρῶτος θεατής πού θά μιλοῦσε γιά τήν ἱστορία τοῦ σινεμά, συνεχίζοντας ἔτσι κάτι πού εἶχε ἀρχίσει πρίν πεθάνει ὁ Ἀνρί Λανγκλουά. Κι αὐτό φυσικά τόν ὁδήγησε στό νά μιλήσει κύρια γιά τίς ταινίες του, γιά τό πῶς ἔκανε αὐτές τίς ταινίες ὡς θεατής ἄλλων ταινιῶν.

Στό βιβλίο αὐτό ἔχει διατηρηθεῖ ὁ προφορικός λόγος σέ ὁλη του τή λαμπρότητα. Λόγος παράξενος, παλιρροιακός, ὑπνωτικός, «κατ' εἰκόνα» τῶν γκονταρικῶν ταινιῶν, γεμάτος ἐπαναλήψεις, κοψίματα, πισωγυρίσματα, τεμαχισμούς. Τό ἀπόσπασμα πού δημοσιεύουμε ἐδῶ εἶναι ἕνα μικρό δεῖγμα τοῦ ἕκτου ταξιδιοῦ, ὁπου τό ἀπόγευμα, προβλήθηκαν οἱ ταινίες *Ἀρσενάλ* τοῦ Ντοβζένκο, *Ὁ κανόνας τοῦ παιχνιδιοῦ* τοῦ Ρενουάρ, *Εὐρώπη 51* τοῦ Ροσελίνι καί *Δυό ἤ τρία πράγματα πού ξέρω γι' αὐτήν* τοῦ Ζάν Λύκ Γκοντάρ. Στό πολύ σημαντικό αὐτό βιβλίο θά ἐπανέλθουμε.

ΧΡ. Β.

Μά ἦταν τρεῖς ταινίες πού συμβαίνουν σέ μιά στιγμή ὁπου κάτι καταστρέφεται, ὁπου κάτι... Καί πρῶτα θά ἦταν ἡ *Γῆ (1)* τοῦ Ντοβζένκο, ἑ λοιπόν, θλέποντας τό ἀπόσπασμα τοῦ *Κανόνα τοῦ παιχνιδιοῦ* ὁπου ὑπάρχει τό κυνήγι, σκοτώνουν τούς λαγούς καί φιλμάρουν τή γῆ, ἐκείνη λοιπόν τή στιγμή θά καταλάβαινε κανείς ὁτι ὑπάρχουν οἱ λαγοί, ὁτι ὑπάρχουν οἱ κυνηγοί κι ὁτι οἱ ἄνθρωποι πού θλέπουμε βρίσκονται πάνω στή γῆ. Κι ἔπειτα, ἡ τρίτη ταινία θά ἦταν τό *Εὐρώπη 51,* θά ἐθλεπε κανείς... —δέν ξέρω, δέ θυμάμαι πιά πῶς ἦταν αὐτή ἡ ταινία, γιαυτό ἤθελα νά τήν ξαναδῶ — θά ἐθλεπε κανείς ὁτι ἕνας τύπος ἀνέλυε μιά ὁλόκληρη ἤπειρο μέσα ἀπό οἰκογενειακές κινήσεις. Κι ἀμέσως μετά, τό *Δυό ἤ τρία πράγματα πού ξέρω γι' αὐτήν* τό ἀποσαφήνιζε αὐτό κι ἔλεγε ξεκάθαρα τί εἴδους ταινία γίνεται: θά κινηματογραφήσουμε τήν ἀλλαγή τοῦ... Ἐπωφελούμαστε νά κάνουμε μιά ταινία τή στιγμή πού κάποιος εἶναι ἀποφασισμένος νά ἀναμορφώσει τήν τάδε περιοχή. Εἶναι προβλήματα ἐδάφους. *Ὁ κανόνας τοῦ παιχνιδιοῦ* λοιπόν, πού εἶναι μιά ταινία τοῦ 1939, μόλις πρίν τόν πόλεμο, εἶναι προφανῶς τό τέλος μιᾶς κάποιας ἐποχῆς, τό τέλος τῶν ἰδιοκτητῶν· γίνεται σ' ἕνα πύργο, ἡ γῆ... γιαυτό βρίσκω ἐνδιαφέρον νά θλέπει κανείς... Γιατί, κάποιες στιγμές, αὐτό πού εἴδαμε, τή *Γῆ* ἡ τό *Δυό ἤ τρία πράγματα* πρίν ἀπ' τόν *Κανόνα τοῦ παιχνιδιοῦ*... Ὅταν οἱ ἄνθρωποι δοῦν τόν *Κανόνα τοῦ παιχνιδιοῦ* νά μή δοῦν μόνο τόν *Κανόνα τοῦ παιχνιδιοῦ*· κι ἄν εἶναι ἕνα κινηματογραφικό θαῦμα, νά δοῦν κάτι ἄλλο, νά δοῦν τίς ἀσκήσεις στό σαλόνι σάν κινήσεις πού προέρχονται ἀπό κεῖ... Καί νά δοῦν ἀνθρώπους πάνω στή γῆ, πού συμπεριφέρονται, δηλαδή νά τούς δοῦν σάν κοινωνικά ὄντα. Ἔπρεπε λοιπόν νά δείξουμε μιά ἡ δυό κοινωνικές κωμῳδίες (ἡ τραγῳδίες), ἀλλά μέ σκοπό τό νά σκεφτεῖ κανείς τό ἔδαφος: ποιός κατέχει τό ἔδαφος; Ποιός εἶναι ὁ κυνηγημένος καί ποιός κατέχει τό ἔδαφος;

Νομίζω ὁτι ἐκεῖ στήν ταινία μου, ἡ Μαρίνα Βλαντύ δέν εἶναι ἴσως... Δέχτηκε κι ἐπειτα εἶχα σκεφτεῖ ὁτι ἦταν κάπως δύσκολη ταινία καί τό γεγονός ὁτι εἶχα στή διάθεσή μου ἕνα μεγάλο ὄνομα... Ἦταν μιά ταινία πού κόστισε 90 παλιά ἑκατομμύρια φράγκα, δηλαδή ἐκείνη τήν ἐποχή 200 ἡ 210 χιλιάδες δολλάρια πάνω ἀπ' τίς συνηθισμένες ταινίες· τό νά ὑπάρχει ἕνα μεγάλο ὄνομα — ἦταν γνωστή ἐκείνη τήν ἐποχή — μέ βοηθοῦσε νά τήν κάνω ἔτσι. Τά πράγματα ἦταν ἀρκετά δύσκολα μαζί της, τά πηγαίναμε καλά προσωπικά, ἦταν εὐγενική, ἀλλά δέν πιστεύω ὁτι εἶχε τά προσόντα γιά νά κάνει πιστευτό τό ὁτι σκεπτόταν αὐτά πού λέει στήν ταινία. Δέν κατάφερε... Αὐτό δέν εἶναι κριτική, εἶναι μιά κριτική γιά μένα ἐπίσης πού δέν μπόρεσα νά βρώ κάποιον...

Κι ἐπιθυμῶ νά δοκιμάσω γιά μιά τελευταία ἡ ἴσως προτελευταία φορά... τελοσπάντων, μιά προσεχή φορά γιατί μένουν τριάντα ἡ σαράντα χρόνια... νά προσεγγίσω αὐτό πού λένε μεγάλους ἠθοποιούς... Πιστεύω ὁτι ὁ Ρόμπερ ντε Νίρο εἶναι ἕνας κλασικός ἠθοποιός, μέ τήν κλασική ἔννοια: πού δουλεύει, κάνει πρόβες (ἀκόμα καί μέ τόν σημερινό τρόπο πού μπορεῖ κανείς νά τό κάνει), πού προβάρει τούς ρόλους του... Μπορεῖ νά κάνει ἄλλου εἴδους πρόβες; Γιατί σέ μιά ταινία σάν κι αὐτή, θυμάμαι, μέ εἶχε ρωτήσει: «Μά τί μπορῶ νά κάνω;» Καί τῆς εἶχα πεῖ: «Ἐ λοιπόν, ἄκου, κατοικεῖς δέκα χιλιόμετρα ἔξω ἀπ' τό Παρίσι, ἐμεῖς ἀρχίζουμε γύρισμα περίπου στίς δώδεκα μέ μία τό μεσημέρι τό ἀργότερο, αὐτό πού ζητάω εἶναι νά ἔρχεσαι μέ τά πόδια· εἶναι τό μόνο πρᾶγμα πού σοῦ ζητάω, δέν ἀστειεύομαι, δέν προσπαθῶ νά προβοκάρω. Θά εἶσαι κουρασμένη, καί τό γεγονός ὁτι θά εἶσαι κουρασμένη κι ὁτι θά ἔχεις δεχτεῖ νά κουραστεῖς καί θά σκέφτεσαι διάφορα... Τό γύρισμα θά κρατήσει μιά ὥρα παραπάνω. Δέ θά διαρκέσει περισσότερο. Ἐμεῖς, θά εἱμαστε ἐκεῖ κοντά, τή στιγμή πού θά μπεῖς στό δωμάτιο θά πούμε «μοτέρ» κι ἔτσι θά γίνει. Ὕστερα, θά φύγεις. Αὐτό εἶναι ὁλο. Θά κάνεις δέκα χιλιόμετρα καί 300 μέτρα κι ἐπειτα μπορεῖς ἀν θέλεις νά γυρίσεις μέ αὐτοκίνητο».

Ἐ λοιπόν, δέν κατάλαβε. Οὐτε ἐγώ κατάφερα νά γίνω κατανοητός. Ἐκεῖ εἶναι λοιπόν πού πάσχει τό σινεμά. Κανονικά θά ἐπρεπε νά χρησιμεύει γιά νά ἐπικοινωνεῖς, δέν μπόρεσα νά ἐπικοινωνήσω οὐτε κάν μέ τό πρόσωπο πού βρισκόταν τρία μέτρα μακριά μου καί ἐπιπλέον γιά νά κάνουμε μαζί μιά ταινία. Γιατί ὑπῆρχε ἀνάμεσά μας ὁλόκληρη ἡ παρισινή ἐπικράτεια.

Τί εἶναι αὐτό πού κάνει τούς ἀνθρώπους νά δέχονται τή θεντέτα; Καί σήμερα μέ χειρότερο τρόπο γιατί ἄλλοτε ὑπῆρχαν τρεῖς ἡ τέσσερεις θασιλιάδες ἐνῶ σήμερα ὑπάρχουν κάπου ἑκατό χιλιάδες ἀνάμεσα στούς ἀθλητές, τούς ἀρχηγούς κρατῶν, τούς τραγουδιστές, τίς θεντέτες τοῦ σινεμά... Σέ ποιό θαθμό... Σκέφτομαι... θέβαια πάρα πολύ γρήγορα, ἡ μαμά κι ὁ μπαμπάς μεταθλήθηκαν σέ θεντέτες κι ὄχι σέ κάτι ἄλλο. Ἡ μαμά τοῦ παιδιοῦ εἶναι σήμερα θεντέτα. Ὑπάρχουν τέτοιου εἴδους συναισθήματα, γιαυτό εἶναι

1. Ἡ Γῆ δέν προβλήθηκε γιατί δέν ὑπῆρχε κόπια διαθέσιμη. Στή θέση της προβλήθηκε τό *Ἀρσενάλ*. Ὁ Γκοντάρ μιλάει γι' αὐτή τήν ἀλλαγή στό πρόγραμμα στήν ἀρχή τῆς διάλεξης, ἀλλά μετά, σ' ὁλόκληρη τή συζήτηση, ἀναφέρεται κύρια στή *Γῆ* (Σ.τ.Μ).

όλα πολύ δύσκολα. Άλλωστε, τό Κράτος έπωφελείται άπ' αύτά, γιατί πρόκειται γιά τό μοναδικό μέρος όπου οί θεντέτες δέν πληρώνονται γιά τήν έργασία τους, ένώ ή μητέρα τής οίκογένειας είναι ή πιό μεγάλη θεντέτα τού κόσμου.

Σκέφτομαι ότι στήν ίστορία τού κινηματογράφου πού θά άρχίσουμε, στό «βουβό» μέρος τού άμερικάνικου κινηματογράφου, θά έξετάσουμε τό γκρό πλάνο ξεκινώντας άπό τό θρύλο πού θέλει τόν Γκρίφιθ νά έχει έφεύρει τό γκρό πλάνο κι έπειτα θά προσπαθήσουμε νά δούμε ότι τό γκρό πλάνο (δηλαδή ταυτόχρονα μιά φιγούρα κι έπειτα κάτι πού σταθεροποιήθηκε)... βοήθησε... έγινε ή θεντέτα κι άν θέλετε, ή στάρ. Όταν ό Λυμιέρ άρχισε, δέν είχε ίδέα γιά στάρ. Ένώ ήξερε γιά τίς θεντέτες τής έποχής του: ύπήρχαν οί πρόεδροι τής Δημοκρατίας, διάσημοι άνδρες, ή Σάρα Μπερνάρ, μιά θεντέτα τού 1900. Όταν ό Λυμιέρ κινηματογράφησε τήν άφιξη τού τραίνου στό σταθμό, τήν έξοδο τών έργοστασίων, ή άκόμα τόν «Καταβρεχθέντα ποτιστή» άν θέλετε, δέν μπορούμε νά πούμε ότι ή θεντέτα είναι ό ποτιστής, δέν μπορούμε νά τό θέσουμε έτσι. Πώς λοιπόν μετά τό γκρό πλάνο ένέτεινε κι έγινε... πώς στόν όμιλούντα κινηματογράφο, τό γκρό πλάνο έγινε ή στάρ, ή θεντέτα: πολιτική θεντέτα, θεντέτα – ήθοποιός, αύτά τά δυό μοιάζουν πολύ.

Στό *Όλα πάνε καλά* («Tout va bien») είχαμε τεράστια προβλήματα, είχαμε δυό θεντέντες, τόν Ύθ Μοντάν καί τήν Τζαίην Φόντα. Καί άντιμετωπίσαμε τεράστια προβλήματα μέ τόν Ύθ Μοντάν γιατί μερικές φορές έλεγε: «Γιατί μέ κινηματογραφείς πλάτη καί τόν άλλο φάτσα;», ή τό άντίθετο... Ή Τζαίην δέν τολμούσε νά τό πεί. Άλλά συμπεραίνω ότι τό σκεφτόταν. Είχε συμφωνήσει... Ύποθέσετε, γιά παράδειγμα, ότι παίρνουμε μιά θεντέτα καί έπειτα προσλαμβάνουμε δέν ξέρω έγώ ποιόν κι έπειτα κινηματογραφούμε τά πόδια του. Κι ύστερα, μερικές φορές τό πρόσωπο: γιατί τό πρόσωπο είναι πιό σημαντικό άπό τά ύπόλοιπα; Τέλος πάντων, καλά... συνδέεται μέ τή γλώσσα. Άλλά δέν είμαι σίγουρος ότι στίς πρωτόγονες κοινωνίες ίσχυε αύτό... Άλλωστε, αύτό πού έχει μείνει, ή ζωγραφική τής έποχής, είναι μάλλον χειρονομίες, δηλαδή οί σημαντικές χειρονομίες: ή τοξοβολία, ή συγκομιδή ή πράγματα σάν κι αύτά... κάτι παραπάνω άπό πρόσωπα. Ένώ σήμερα τί είναι αύτό πού θά μείνει; Πρόσωπα καί μόνο. Όταν θλέπετε ένα άρθρο, θλέπετε τό έξής: «δραματική κατάσταση στό Λίβανο». Στά τρία τέταρτα τών περιπτώσεων είτε θλέπετε τή φωτογραφία σέ γκρό πλάνο τού τύπου πού έγραψε τό άρθρο (δηλαδή, τί σχέση ύπάρχει μέ τή δραματική κατάσταση στό Λίβανο;) ή ένα πορτραίτο ένός άρχηγού Κράτους ή... Έτσι είναι τά τρία τέταρτα τών εικονογραφήσεων, σάν νά... Γιά νά γραφτεί ένα άρθρο γιά τό Ίσραήλ, χρειάζεται μιά φωτογραφία τού Μπεγκίν: τί σχέση ύπάρχει;

Κανονικά σ' αύτή τήν περίπτωση δείχνει κανείς τή φωτογραφία τού άνώτατου άρχοντα καί τιτλοφορεί τό άρθρο «ό άνώτατος άρχων». Άλλά πιστεύω ότι σ' αύτή τήν περίπτωση όλα τά άρθρα θά λεγόντουσαν «ό άνώτατος άρχων», δέ θά ύπήρχε παρά μόνο αύτό στίς έφημερίδες.

Κάναμε μιά χοντρή θλακεία θέθαια, γιά τήν όποία έγώ... ή όποία μού έκανε πολύ κακό άργότερα, ένώ νόμιζα ότι μού έκανε καλό. Πράγματι, σέ μιά δεδομένη στιγμή είμαστε έμείς, έμείς τά «Cahiers» — ό Τρυφώ, ό Ριθέτ, ό Γκοντάρ, ό Σαμπρόλ... οί τρείς – τέσσερεις πού ήταν έκεί —... είπαμε: «Έ λοιπόν, δέν είναι ό παραγωγός πού είναι ένδιαφέρων, είναι ό δημιουργός». Καί προσπαθούσαμε νά άπονείμουμε ξανά... δέν ξέρω... αύτό πού μπορεί νά όνομασθεί «τίτλοι εύγενίας». Άλλά τότε γιατί νά περάσεις άπ' τή λαιμητόμο τούς εύγενείς άφού μετά τούς ξαναθάζεις στή θέση τους. Καλά... ήταν γιά μάς ένας τρόπος νά καταλάθουμε κάποια θέση, νά έπιτεθούμε στό σύστημα έτσι όπως ήταν, νά άποκτήσουμε τό δικαίωμα νά πηγαίνουμε στό τραπέζι τρώγοντας μέ διαφορετικό τρόπο ή κάτι τέτοιο. Καί νά πούμε... Είναι πράγματι ό δημιουργός... Άν τουλάχιστον οί άνθρωποι σάν τόν Χίτσκοκ, τόν Χώκς, τόν Μπέργκμαν... ήταν τίμιοι, θά μάς έδιναν σήμερα τό ένα δέκατο κάθε φράγκου πού κερδίζουν, γιατί έμείς θάλαμε τό όνομα τους. Ό Χίτσκοκ... Άν σήμερα γράφουν «Hitchcock presents», όταν έμείς άρχίσαμε νά κάνουμε σινεμά δέν έγραφε τίποτα τέτοιο, έγραφε: «Warner Bros» ή ό «Τάδε presents». Ό Χίτσκοκ ήταν έκεί... καί τόν θάλαμε έδώ... Άλλά, άν θέλετε, κάναμε αύτή τή χειρονομία γιά νά ύπάρξει τό ίδιο μας τό χέρι καί τό σώμα μας κάπου νά φτάσει κι αύτό. Έπρεπε λοιπόν νά κάνουμε κάτι καί κάναμε αύτό. Τό όνομα τού δημιουργού τό πήραμε άπό κάτω καί τό θάλαμε πάνω. Καί είπαμε: «Αύτός κάνει τίς ταινίες», ύπονοώντας: «πρέπει νά γίνονται οί ταινίες κι άν είναι έτσι πού πρέπει νά γίνονται οί ταινίες κι είμαστε έμείς πού τό λέμε αύτό, έ τότε έμείς πρέπει νά τό κάνουμε». Γιατί τότε δέν είχαμε τή δυνατότητα νά κάνουμε ταινίες. Ήταν λοιπόν κάτι γιά νά ύπάρξουμε. Άν αύτό σταμάτησε κάποτε, όπως γιά μένα... σταμάτησε γιά μένα. Γιά σάς δέ σταμάτησε γιατί είμαι πάντα ό δημιουργός κι αύτό είναι τό τραγικό σφάλμα. Δέ μέ θεωρείτε φυσιολογικό άνθρωπο ό όποίος άντί νά είναι ξυλουργός... Δέ νομίζετε θέθαια ότι ό ξυλουργός σας είναι δημιουργός, ούτε ότι ό Σαίξπηρ είναι κάτι σάν ξυλουργός. Καί τά πανεπιστήμια θρίσκονται έκεί γιά νά τό ένισχύσουν αύτό. Γιατί θέθαια αύτό πού άρχίσαμε οί τέσσερεις μας σήμερα ύπάρχει σέ πενήντα έκατομμύρια άντίτυπα στήν Άμερική, ή όποία πάντα θρίσκεται μπροστά άπό τόν ύπόλοιπο κόσμο. Δέν είναι άνάγκη νά κάνουν πιά ταινίες μάρκας Χόλυγουντ, γιατί τίς κάνουν όλοι οί φοιτητές... Καί παίρνουν καί διπλώματα γιαυτό τό λόγο, ένώ δέν πληρώνονται γιά τή δουλειά τους.

Ήταν μιά θεωρία πού χρησίμευε άποκλειστικά σέ μάς καί δυσκολεύτηκα πολύ νά άπαλλαγώ άπό τίς συνέπειες της. Δυστυχώς, αύτοί πού μέ περιτριγυρίζουν κι αύτοί πού σχετίζονται μαζί μου δέν μπορούν νά άπαλλαγούν άπό αύτές τίς συνέπειες όταν έχουν όποιαδήποτε σχέση μαζί μου. Πράγμα πού περιπλέκει μερικές φορές καί τίς σχέσεις μου μέ τίς γυναίκες πού γνωρίζω... Καλούν μερικές φορές τήν Άν – Μαρί Μιεθίλ νά παρουσιάσει τό *Έδώ καί άλλού* ή ταινίες πού έχει κάνει έκείνη. Άλλά κάθε φορά στήν παρουσίαση ύπάρχει: «...πού δουλεύει μέ τόν Γκοντάρ». Δέν λένε: ή Άν – Μαρί Μιεθίλ...

(Μετάφραση: Χρήστος Βακαλόπουλος).

Οί συνεργάτες τοῦ «Σ.Κ.» καί ἡ ποίηση

Κυκλοφόρησε τό θιθλίο τοῦ συνεργάτη μας Δημοσθένη Ἀγραφιώτη, «μικροκυκλοροές» ποιήματα, σχέδια.
Τό θιθλίο 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 κυκλοφόρησε ἀπό τίς ἐκδόσεις Ἠριδανός.

Τό Φωτορομάντζο τῆς Λειψίας

(22ο Διεθνές Φεστιβάλ ταινιών ντοκυμαντέρ καί μικρού μήκους γιά τόν Κινηματογράφο καί τήν Τηλεόραση)

Εἰσαγωγή

Ἡ χρονιά τῶν ζωντανῶν κινηματογραφικῶν γεγονότων κλείνει στό τέλος τοῦ Νοέμβρη μέ τό σημαντικότερο γιά τίς χῶρες τοῦ ὑπαρκτοῦ σοσιαλισμοῦ Φεστιβάλ ταινιῶν μικροῦ μήκους: τῆς Λειψίας στή Γερμανική Λαοκρατική Δημοκρατία.

Στό ἄρθρο μας γιά τό Ὁμπερχάουζεν (*Σ.Κ.* 21/22, σελ. 24-32), εἴδαμε καί κρίναμε τόν *καπιταλιστικό μηχανισμό περιτυλίγματος*. Σήμερα θά δοῦμε τόν ἀντίστοιχο τοῦ Ὁμπερχάουζεν μηχανισμό: τή Λειψία γιά τόν σοσιαλιστικό κόσμο.

Ἡ βαρύτητα πού παρουσιάζει τό Ὁμπερχάουζεν γιά τή Δύση, ἀντιστοιχεῖ μέ τή βαρύτητα τῆς Λειψίας γιά τίς ἀνατολικές χῶρες. Καί τά δύο γεγονότα στηρίζονται στήν κοινής δομής βάση τους: συμπαγείς μηχανισμοί ποῦ στερεοποιοῦν καί διαχέουν ἀπόψεις καί κριτική (1).

Τό Φεστιβάλ λειτουργεῖ χωρίς διακοπή ἐδῶ καί 22 χρόνια. Ἡ διαρκής προμετωπίδα τοῦ θεσμοῦ προσδιορίζει τήν ἐκδήλωση: «Ταινίες ἀπ' ὅλον τόν κόσμο γιά τήν εἰρήνη τοῦ κόσμου». Ὁ Ὁδηγός τῶν Φεστιβάλ συμπληρώνει (2): «Οἱ σκοποί τῶν διοργανωτῶν εἶναι ἀποκλειστικά πολιτικοί· ζητοῦν νά παρουσιάσουν ταινίες μέ ἀγώνες τῶν λαῶν γιά ἐθνική κυριαρχία, κοινωνική πρόοδο, ἀσφάλεια καί δημοκρατία. Ταινίες ἐνάντια στόν ἰμπεριαλισμό καί τήν ἀποικιοκρατία».

Ὁ Κανονισμός τοῦ Φεστιβάλ προσθέτει: «Ἡ Λειψία προσφέρει τή δυνατότητα στούς ἐπισκέπτες ν' ἀνταλλάξουν ἀπόψεις, νά παρακολουθήσουν ταινίες νέων κινηματογραφιστῶν ἀπό μόλις διαμορφωμένες καί ἀνεξάρτητες χῶρες, νά διαπραγματευτοῦν μέ τίς τηλεοράσεις καί τούς παραγωγούς ἀγοραπωλησίες ταινιῶν (...) Οἱ ταινίες πρέπει νά εἶναι ἀφιερωμένες 1) στόν ἀγώνα τοῦ σύγχρονου ἀνθρώπου γιά τήν εἰρήνη καί 2) στήν ἐξέλιξη τοῦ ἀνδρα καί τῆς γυναίκας μέσα στήν ὑπαρκτή σοσιαλιστική κοινωνία (...). Τά χρήματα τῶν βραβείων ποῦ θά δοθοῦν ἀπαγορεύεται νά ἐξαχθοῦν ἀπό τή Γερμανική Λαοκρατική Δημοκρατία· θά πρέπει νά ξοδευτοῦν μέσα στή χώρα».

Ἐρχόμαστε ἀπό τήν Ὁμοσπονδιακή Δημοκρατία τῆς Γερμανίας. Ὅσο πλησιάζουμε στά σύνορα τό τοπίο ἀγριεύει. Ἀφήνουμε πίσω τίς ἡμερες πεδιάδες καί μπαίνουμε στά χιονισμένα δάση. Ὁ μικρός σταθμός τῆς Probstzelle, μερικές ἑκατοντάδες μέτρα μετά τά συρματοπλεγμένα σύνορα, μᾶς ἔδωσε τήν ἐντύπωση πώς τίποτα δέν ἔχει ἀλλάξει σ' αὐτή τή χώρα ἀπό τό δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο καί δώθε.

Γιά κάθε ταξιδιώτη στά ἀραιοκατοικημένα βαγόνια τῆς διαδρομῆς (δυτικογερμανοί στήν πλειοψηφία τους) ἀντιστοιχοῦν δύο ἀστυνομικοί. Οἱ δουλειές μοιρασμένες ἀνάμεσα σέ ἄντρες καί γυναίκες μέ κάποια ἀναλογία στόν καταμερισμό. Εἰδικοί ὑπάλληλοι ψάχνουν κάτω ἀπό τά καθίσματα· μετά ξεβιδώνουν τή λαμαρίνα τῆς ὀροφῆς ἐρευνώντας ὅλους τοῦ κενοῦς χώρους στό τρένο. Μοῦ ψάχνουν ὅλα τά χαρτιά καί τίς ἀποσκευές. Μέ ρωτοῦν ἂν ἔχω βιβλία· ὄχι δέν ἔχω — ἀλλά τί φοβοῦνται; Ἐρχομαι ἀπό τή Δυτική Γερμανία! Δυσπιστοῦν στήν ἐγκυρότητα τοῦ διαβατηρίου μου. Ἡ φωτογραφία εἶναι τσαλακωμένη στήν ἄκρη. Ὁ ἁρμόδιος ἐλεγκτής δέν παίρνει τήν εὐθύνη νά τό σφραγίσει. Ἐπιστρέφει μετά ἀπό μισή ὥρα μέ τό διαβατήριό μου, τόν ἐπικεφαλής ἀξιωματικό καί τήν ἐγκρισή του!

Οἱ προειδοποιήσεις στά ἐντυπα τῆς πρόσκλησης ὑπῆρξαν σαφεῖς καί ἐπαναλαμβάνονταν μέ σχολαστικότητα: «Τό ξενοδοχεῖο πρέπει νά τό πληρώσετε σέ ξένο συνάλλαγμα... Χρήματα γιά τά ὑπόλοιπα ἔξοδα διαμονῆς θά πρέπει ν' ἀλλάξετε στά σύνορα... Μέσω τῆς ἁρμόδιας ὑπηρεσίας τοῦ Φεστιβάλ θά πρέπει νά δηλωθεῖτε στήν ἀστυνομία... Γιά τή βίζα ποῦ θά πάρετε στά σύνορα ἀπαιτεῖται εἰδική ἄδεια τοῦ ἁρμόδιου Ὑπουργείου τήν ὁποία ἐσωκλείουμε δεόντως ὑπογεγραμμένη καί σφραγισμένη...». Μπήκαμε στό βασίλειο τῆς γραφειοκρατίας καί τῆς καχυποψίας. Παρ' ὅλες τίς δημόσιες διακηρύξεις, τίς ἀμοιβαίες συμφωνίες γιά πολιτιστικές καί λοιπές ἀνταλλαγές, ἡ περίοδος τοῦ ψυχροῦ πολέμου ἀνάμεσα στίς δύο Γερμανίες στά σίγουρα δέν ἔχει λήξει.

Οἱ διαφημιστικές ἀφίσες τῆς καταναλωτικής δύσης ποῦ μόλις ἀφήσαμε πίσω μας ἀντικαταστάθηκαν ἀπό συνθήματα μέ κόκκινα γράμματα στούς σταθμούς καί τά ἐργοστάσια τῆς διαδρομῆς: «Ὅσο πιό στέρεος εἶναι ὁ σοσιαλισμός τόσο πιό μεγάλη εἶναι ἡ ἐλευθερία». — «Ὅλα γιά τήν εὐτυχία τοῦ λαοῦ, ὅλα μέ τή δύναμη τοῦ λαοῦ». — «Ζήτω οἱ ταξικοί ἀγώνες τῶν ἐργατῶν στή Γ.Λ.Δ.».

Ὅσο κι ἀν ἔχει προετοιμαστεῖ κανείς δέν μπορεῖ νά κρύψει τήν ἔκπληξή του μέ τήν διαφορά ποῦ ἀντικρίζει. Ἀπό τήν κοινωνία τῆς ὑπεραφθονίας περνά σέ μιά λιτή, συγκρατημένη, σεμνή σχεδόν μορφή ἐπαρχιακῆς κοινωνίας μέ ἀδύνατους φωτισμούς, λιγοστά καταστήματα καί πολύ κόσμο νά περπατά στούς δρόμους χρησιμοποιώντας τά πόδια του ἀκόμα!

Τό Ὁμπερχάουζεν ὑποκρίνεται φιλελευθερισμό καί ἀνοίγματα· ἡ πρακτική του ὁμως ἀντιφάσκει καί ὁ θεσμός αὐτοαναλώνεται ἀνεκπλήρωτος. Τό Φεστιβάλ τῆς Λειψίας σέ τοῦτο τουλάχιστον εἶναι καθαρό: ἡ ποιότητα τῶν ταινιῶν ποῦ παρουσιάζει, αὐτή ἡ ρέουσα σχέση τοῦ παρόντος καί τοῦ παρελθόντος μας, δέν ἔχει καμιά σύνδεση μέ τόν κινηματογράφο· εἶναι μιά συλλογή ταινιῶν δημοσιογραφικής ἐρευνας, λίγο ἡ πολύ προπαγανδιστικοῦ περιεχομένου ἡ ταινιῶν ἐκπαιδευτικοῦ σοσιαλισμοῦ. Τό Φεστιβάλ θά ἐνδιέφερε περισσότερο πολιτικούς σχολιαστές παρά κινηματογραφιστές ἡ κινηματογραφικούς κριτικούς.

Τό μαδημένο πουλί στό ἐμβλημα τοῦ Φεστιβάλ καί ἡ σπασμένη διάτρηση τοῦ φίλμ πάνω στήν ὁποία ἀπεικονίζεται δέν ἀφήνουν περιθώρια γιά αὐταπάτες. Ἡ Λειψία αὐτοαποκαλεῖται: *«Διεθνές Κέντρο συνάντησης τῶν προοδευτικῶν ἔργατῶν τῆς ταινίας ντοκυμαντέρ»*. Ἡ Λειψία δέ φοράει προσωπεία, δημοκρατικά δήθεν· αὐτοπροσδιορίζεται ἐντεχνα ὡς ἰδιόρυθμο κέντρο ταινιῶν προπαγάνδας καί τόπος συνάντησης τῶν ἀνατολικῶν ποῦ τίς φτιάχνουν καί τίς διανέμουν. Ὅλα τά σήματα ποῦ δέχεσαι πρίν φτάσεις στό Φεστιβάλ σοῦ περιορίζουν τά πλαίσια ποῦ θά ἤθελες νά κινηθεῖς καί προκαθορίζουν τό εἶδος τοῦ θεάματος ποῦ θά ἀκολουθήσει: οἱ καλοί ἀπό τή μιά καί οἱ κακοί ἀπό τήν ἄλλη. Κάθε παρέκκλιση ἀπό τό δόγμα ἀπορίπτεται.

Ἡ Λειψία εἶναι ἡ δεύτερη σέ πληθυσμό πόλη τῆς Γ.Λ.Δ., παλιό ἐμπορικό καί βιομηχανικό κέντρο, μέ τόν μεγαλύτερο καί ἐπιθλητικότερο σιδηροδρομικό σταθμό ποῦ ἔχουμε δεῖ ὡς τώρα: 26 γραμμές φέρνουν

1. Ἡ ἄποψη τοῦ φιλελεύθερου ἀστικοῦ τύπου (μέ ἀρκετή διάθεση ρετρό ἀπό τή μεριά μας) καί πρίν ἀκόμα ἐκφυλιστοῦν ἡ γεράσουν τά κινηματογραφικά Φεστιβάλ — ὅπως στίς μέρες μας — ἐκφράζεται ἀπό τό σημείωμα τοῦ Κ. Σταματίου στά *Νέα* τῆς 6.5.64 μέ τόν τίτλο «Σέ τί χρησιμεύουν τά Φεστιβάλ». Ἀντιγράφουμε τήν τελευταία θριαμβευτική παράγραφο, διατηρώντας τήν ὀρθογραφία τοῦ πρωτότυπου:

«Σάν στίβος, λοιπόν, γιά τήν προώθηση τῶν νέων ταλέντων, σάν ὁρμητήριο γιά τήν ἐκτόξευση νέων ἰδεῶν ἡ νέων μορφῶν, σάν ἐκδήλωση χαρακτηριστική τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 20οῦ αἰῶνα, ὅπου οἱ κουλτούρες συνυπάρχουν καί ἀλληλοεπηρεάζονται, τά Φεστιβάλ εἶναι ὄχι μόνο χρήσιμα, ἀλλά καί ἀπαραίτητα».

Μέ ἀφορμή τό περσινό Φεστιβάλ Βενετίας, ὁ Χρ. Βακαλόπουλος, εἴρων καί δηκτικός, ἐκφράζοντας καί ὡς ἕνα σημεῖο τά προσωπικά του ἀδιέξοδα, σημειώνει ἀνάμεσα στ' ἄλλα στό προηγούμενο τεύχος τοῦ *Σ.Κ.* (No 23 / σελ. 17–18):

«Τά Φεστιβάλ μεταθληθηκαν σέ τόπους συγκρούσεων χωρίς ἀντικείμενο διαμάχης, λίγο σάν τό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης πού ὑπακούοντας στό συλλογικό ἀσυνείδητο δέν μπόρεσε νά ξεφύγει ἀπ' τόν κανόνα. Οἱ κινηματογραφόφιλοι παραχώρησαν τή θέση τους σέ δυό κατηγορίες: τούς ἐπαγγελματίες καί τούς πολιτικοποιημένους, ἐξίσου ἀδιάφορους καί τούς δυό γιά ὅσα συμβαίνουν στήν ὀθόνη. Δέν ὑπάρχει τίποτα νά ἀνακαλύψει πιά κανείς, νά ὑποψιαστεῖ ἔστω. Οἱ ταινίες κάνουν τό γύρο τῶν Φεστιβάλ ἀκολουθοῦμενες ἀπό τούς δημοσιογράφους».

2. «Film Festivals — a Third world assessment» by Neil I. Perera. A Cinema Asia — Cinema Africa Publication, made and printed in Sri Lanka 1979.

3. Ὁ Κλάους Ἔντερ, πρόεδρος τῆς Ἕνωσης Δυτικογερμανῶν Κριτικῶν Κινηματογράφου καὶ μέλος τῆς ὀργανωτικῆς ἐπιτροπῆς τοῦ Φεστιβάλ. Ὁμπερχάουζεν, σὲ συνέντευξή του στὴν Γκαὶη Ἄγγελή καὶ τὸν ὑπογράφοντα (*Αντι*, 122 / 31.3.79) ἀναφέρει:

«Ἂς πάρουμε γιὰ παράδειγμα μερικὲς ἀπὸ τὶς λατινοαμερικάνικες ταινίες ποὺ γυρίζονται στὰ κρυφὰ καὶ κάτω ἀπὸ τρομερὴ πολιτικὴ πίεση μὲ μιὰ 16άρα κουρδιστὴ μηχανὴ λήψης, χωρὶς σύγχρονο ἦχο ἢ ἄλλες φορὲς μὲ πολὺ κακὸ ἦχο καὶ μοντάρονται μετὰ μὲ ξυραφάκι σὲ σκοτεινὰ ὑπόγεια, αὐτὲς λοιπὸν εἶναι ἐπαναστατικὲς ταινίες καὶ οἱ διανοούμενοι στὴν Εὐρώπη προσπαθοῦν νὰ ἐκτιμήσουν τὴν ἐπαναστατικότητα καὶ τὸ θάρρος τῶν ἀνθρώπων ποὺ τὶς ἔφτιαξαν...»

Ἡ ἄποψη τοῦ Ἔντερ εἶναι χαρακτηριστικὴ τῆς ὑποκριτικῆς νοοτροπίας καὶ τοῦ φιλελεύθερου πατροναρίσματος ποὺ συνοδεύουν τὴ θράβευση ταινιῶν γιὰ λόγους πολιτικῆς σκοπιμότητας.

4. Ἡ Ἑλλάδα ἐκπροσωπήθηκε ἀπὸ δύο ταινίες: α) *Ἡ ἡλικία τῆς θάλασσας* τοῦ Τάκη Παπαγιαννίδη στὸ ἐπίσημο πρόγραμμα ποὺ κέρδισε τὰ βραβεῖα: 1) τοῦ Διεθνοῦς Συμβουλίου Εἰρήνης καὶ 2) τῆς Διεθνοῦς Ὁμοσπονδίας Κινηματογραφικῶν Λεσχῶν (ἕνα ἀγαλματάκι τοῦ Δόν Κιχώτη πάνω στὸ ἀλογό του — εὐφυὴς συμβολισμὸς τοῦ κινηματογραφιστὴ ποὺ μάχεται μὲ ἀνεμόμυλους!). Ἡ κόπια τῆς ταινίας τοῦ Παπαγιαννίδη ἀγοράστηκε ἀπὸ τὰ Κινηματογραφικὰ Ἀρχεῖα τῆς Κρατικῆς Ταινιοθήκης τῆς Γ.Λ.Δ. β) *Τὸ 10ο Συνέδριο τοῦ ΚΚΕ* (16 χιλ., χρώμα, 51΄) στὸ πληροφοριακὸ πρόγραμμα μὲ σκηνοθεσία τῆς Τερψιχόρης Κολοζώφ καὶ παραγωγὴ τῆς Κ.Ε. τοῦ ΚΚΕ. Μιὰ ἀπεριγραπτα πρόχειρη, ἐπιπόλαια καὶ χωρὶς φαντασία εἰκονογράφηση ἑνὸς τόσο σημαντικοῦ γεγονότος: τοῦ πρώτου νόμιμου συνέδριου τοῦ παλαιότερου ἑλληνικοῦ κόμματος, μετὰ ἀπὸ 28 χρόνια παρανομίας καὶ διωγμῶν. Ἡ αἴθουσα ποὺ παιζόταν ἡ ταινία ἄδειασε μετὰ ἀπὸ τὸ πρῶτο τέταρτο προβολῆς της!

καὶ παίρνουν ἕνα θουβὸ καὶ πειθαρχημένο πλῆθος. Στὸ κέντρο τῆς πόλης, τὸ μεγαλεῖο τῶν Κάιζερ συνυπάρχει μὲ σύγχρονα πολυώροφα κτίρια. Τὰ μικρὰ φωνακλάδικα ἀνατολικῆς κατασκευῆς αὐτοκίνητα δὲν μπορεῖς νὰ τὰ πάρεις καὶ πολὺ στὰ σοβαρά. Μιὰ πόλη χωρὶς κυκλοφοριακὸ πρόβλημα.

Τέσσερις ὀροφοι μὲ μακριοὺς διαδρόμους καὶ ἀμέτρητα γραφεῖα στεγάζουν τὶς ὑπηρεσίες τοῦ Φεστιβάλ. Στὸ ὑπόγειο ἡ ἐπιθλητικὴ αἴθουσα τοῦ παλιοῦ κινηματογράφου Κάπιτολ. Τὰ πράγματα εἶναι αὐστηρὰ καὶ ἄψογα ὀργανωμένα στὰ πρότυπα μηχανισμοῦ ἐργοστασίου. Ὁ μηχανισμὸς ἐλέγχεται ἀπὸ μιὰ σειρὰ στελεχῶν μὲ ὑπερτροφικὴ εὐγένεια ποὺ ἀποκλείουν καὶ τὰ ἐλάχιστα περιθώρια παρέκκλισης. Ὁ μηχανισμὸς τοῦ Φεστιβάλ κυριαρχεῖ στὸ παρὸν ταινιῶν καὶ ἀνθρώπων. Ἡ βάση τοῦ κριτήριου ἐπιλογῆς τῶν ταινιῶν εἶναι *ὁ μέσος ὅρος*· δὲν ὑπάρχει χώρος γιὰ κανενός εἴδους πειραματισμό. Ἡ ἐπιλογὴ εἶναι ἐξαιρετικὰ προσεγμένη: δὲν ὑπάρχουν *τάσεις*, ὑπάρχει *γραμμή*. Ἂν ὁ κινηματογράφος δὲν εἶναι παρὰ ἕνα ἀσφαλὲς ὑποκατάστατο δρωμένων, ὁ κινηματογράφος στὴ Λειψία εἶναι μονόπλευρη πηγὴ ἱστορικῆς πληροφορίας.

Τὸ Φεστιβὰλ ἀποδεσμεύει τεράστια χρηματικὰ ποσὰ ἀπὸ τὰ ὁποῖα ἕνα σεβαστὸ μέρος σὲ ξένο συνάλλαγμα, γιὰ νὰ φτάσει νὰ προσκαλεῖ φέτος κοντὰ στοὺς χίλιους ἐπισκέπτες ἀπὸ 70 περίπου χώρες.

Τὰ βραβεῖα ἔχουν ἤδη δοθεῖ στοὺς διαδρόμους καὶ τὰ γραφεῖα τῶν ἰθυνόντων προτοῦ ἀκόμα οἱ διάφορες κριτικὲς ἐπιτροπὲς δοῦν τὶς ταινίες.

Ἡ Γ.Λ.Δ. γιόρτασε στὴν ἀρχὴ τοῦ 1979 τὰ 30 χρόνια της. Στὰ πανὸ ποὺ βρίσκονταν ἀκόμα σὲ ἀψίδες στὸ κέντρο τῆς πόλης διάβαζε κανεὶς: «30 χρόνια Γ.Λ.Δ. Εἴμαστε περήφανοι γιὰ τὴ χώρα μας, ἕνας εἰρηνικὸς τόπος στὴν Εὐρώπη». Στὸν ἐναρκτήριο λόγο της ἡ πρόεδρος τοῦ Φεστιβάλ, δίνοντας — λὲς — ἐξετάσεις, τόνισε ὅτι ὁ Λεονίντ Μπρέζνιεφ στὶς γιορτὲς τῶν γενεθλίων τῆς χώρας εὐχήθηκε εἰρήνη, συνοδεύοντας τὴν εὐχὴ του μὲ σοβιετικὴ βοήθεια.

Ὑπάρχουν δύο κόσμοι: ὁ κόσμος τοῦ μέσου ἀνθρώπου στὸ δρόμο καὶ ὁ κόσμος τῶν ἐπιτηδείων πίσω ἀπὸ τὴ βιτρίνα. Ἡ διαφορὰ εἶναι τεχνητή. Στὴ δυτικὴ κοινωνία ὁ ἄνθρωπος εἶναι παγιδευμένος ἀπὸ τὴν κατανάλωση ποὺ τοῦ ἀφήνει περιθώρια κάποιας ἐλεγχόμενης διαμαρτυρίας. Ἐδῶ οἱ ἄνθρωποι εἶναι παγιδευμένοι μέσα σ' ἕνα γκρίζο ἀντικαταναλωτικὸ σύστημα ποὺ τοὺς στερεῖ τὸν ἀντίλογο.

Τὸ Φεστιβὰλ τῆς Λειψίας ὑπῆρξε τὸ κατεξοχὴν ἀντιδιαλεκτικὸ Φεστιβάλ. Οἱ ταινίες στὸ σύνολό τους ἀπωθοῦσαν βίαια τὸ διάλογο, ἐπαναλαμβάνοντας στερεότυπα καὶ μηχανιστικὰ τὴ μιὰ καὶ μοναδικὴ πολιτικὴ ἄποψη. Ἡ τεχνικὴ καὶ ὁ τρόπος διοχέτευσης τῶν ἰδεῶν ποὺ πραγματεύονταν οἱ ταινίες μᾶς θύμισε πάρα πολὺ τὰ τηλεορασιακὰ διαφημιστικὰ σπότ.

Τὰ κριτήρια καὶ στὰ σταθμὰ ἀσφαλείας τοῦ θεατὴ παραλύουν μπροστὰ σὲ μιὰ σειρὰ ταινιῶν ποὺ ἡ ποιότητά τους ὑπῆρξε ἀπὸ μέτρια ὡς κακή. Ἴσως ὁρισμένες ἀπ' αὐτὲς νὰ μὴν ἦταν τίποτε ἄλλο ἀπὸ μιὰ πολιτικὴ πρᾶξη καὶ ἡ θράβευσή τους ἀκολούθησε μιὰ πολιτικὴ σκοπιμότητα, μιὰ συμπαράσταση τοῦ σοσιαλιστικοῦ κόσμου στὴν πολιτικὴ αὐτὴ πρᾶξη (3).

Μιὰ μεγάλη κατηγορία προπαγανδιστικῶν ταινιῶν τοῦ Φεστιβάλ μοῦ ἔφερε στὸ μυαλὸ μιὰ ξεχασμένη ἱστορία. Ἀρχὲς τῆς δεκαετίας τοῦ '50 στὶς γειτονιὲς τῆς Ἀθήνας. Αὐτοκίνητα τῆς Γεωγραφικῆς Ὑπηρεσίας Στρατοῦ μὲ φορητὴ μηχανὴ προβολῆς ἐστηναν τὴν ὀθόνη τους στὶς πλατεῖες καὶ μᾶς ἔπαιζαν ἀντικομμουνιστικὲς ταινίες ποὺ διοχέτευε ἡ Ἀμερικανικὴ Ὑπηρεσία Πληροφοριῶν. Καμιὰ φορὰ παρεμβάλλονταν καὶ καθαρὰ ἐκπαιδευτικὲς ταινίες ὅπως ἐκεῖνες μὲ τὰ κινούμενα σχέδια γιὰ τὴν καταπολέμηση τῆς ἐλονοσίας καὶ τῆς φυματίωσης. Ἡ πρώτη κινηματογραφική μου παιδεία τῆς γενιᾶς μου!

Στὴν προκριματικὴ ἐπιτροπὴ τοῦ Φεστιβάλ ὑποβλήθηκαν 315 ταινίες. Ἐπιλέχθηκαν 191 ἀπὸ 45 χῶρες, τὸν ΟΗΕ, τὴν Ὀργάνωση γιὰ τὴν Ἀπελευθέρωση τῆς Παλαιστίνης, τὴν Ἀντιφασιστικὴ Ἐπιτροπὴ τῆς Χιλῆς καὶ τὸ Δυτικὸ Βερολίνο (4). 23-30 Νοέμβρη 1979, ὀχτὼ μέρες θεάματος!

ΚΟΚΚΙΝΟ ΠΑΝΩ ΣΤΟ ΑΣΠΡΟ (38΄, 35 χιλ., χρώμα) — Σοβιετικὴ Ἕνωση — Κύπρος 1978.

Ἡ ἐπίδειξη τῆς ταινίας ἔγινε στὰ πλαίσια τοῦ Trade—Show τῶν εἰδικῶν προβολῶν ποὺ λειτουργοῦν σὲ κάθε Φεστιβὰλ μὲ τὴ φροντίδα καὶ ἔξοδα τοῦ ἐνδιαφερόμενου σκηνοθέτη ἢ παραγωγοῦ. Δημιουργὸς της εἶναι ὁ Χρίστος Σιοπαχὰς (γενν. 1947) ἀπὸ τὴν Ἀμμόχωστο καὶ ἡ ταινία ὑπῆρξε ἡ διπλωματικὴ του ἐργασία στὸ Κρατικὸ Ἰνστιτοὺτο Κινηματογράφου τῆς Μόσχας.

Τὸ Διοικητικὸ Συμβούλιο μιᾶς πολυεθνικῆς ἑταιρίας μὲ μέλη πάνω ἀπὸ 50.000 γυναίκες σ' ὁλόκληρο τὸν κόσμο παραγγέλνει σὲ κάποιο γραφεῖο παραγωγῆς μιὰ διαφημιστικὴ ταινία μὲ ἀφορμὴ τὸ ἔτος τῆς γυναίκας. Ἡ ταινία ποὺ τοὺς προβάλλεται χωρίζεται σὲ τρία μέρη. Στὸ πρῶτο, ἕνα ζευγάρι πειραματανθρώπων σὲ στρατόπεδο συγκέντρωσης στὸν τελευταῖο παγκόσμιο πόλεμο. Ἡ γυναίκα ἔχει ὑποστεῖ στείρωση. Οἱ γιατροὶ τὴ φέρνουν σὲ ἐπαφὴ μὲ τὸν κρατούμενο ἀγαπημένο της γιὰ νὰ δοῦν ἂν μπορεῖ νὰ λειτουργήσει ἐρωτικά. Τοὺς παρακολουθοῦν ἀθέατοι. Παρεμβάλλονται αὐθεντικὲς σκηνὲς ἀπὸ τὸ Μαουχάουζεν.

Κόκκινο πάνω στὸ ἄσπρο *τοῦ Χρίστου Σιοπαχά*

Στὸ δεύτερο μέρος μεταφερόμαστε στὴν Κύπρο τὸ 1974· εἰσβολή. Σκηνοθετημένες πολεμικὲς σκηνές. Μιὰ γυναίκα θιάζεται ἀπὸ τοὺρκο στρατιώτη. Μένει ἔγκυος καὶ δὲ θέλει νὰ κρατήσει τὸ παιδί.

Στὸ τρίτο μέρος ἡ γυναίκα ἑνὸς κύπριου στρατιώτη ποὺ σκοτώθηκε σὲ μάχη πεθαίνει στὴ γέννα. Τὸ νεογέννητο δὲν ξέρουμε ἂν θὰ ζήσει.

Τὰ μέλη τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου διαμαρτύρονται, ἡ ταινία ποὺ παρακολουθοῦν δὲν ἀνταποκρίνεται στὶς προδιαγραφὲς τους, οἱ ἁρμόδιοι τῶν στούντιο διαπιστώνουν πὼς ἔγινε λάθος στὶς μπομπίνες καὶ ἡ ταινία ποὺ προβλήθηκε ἦταν παραγγελία ἑνὸς ἄλλου πελάτη τῆς «Ἐπιτροπῆς Φανατικῶν Ὀπαδῶν τῆς Εἰρήνης». Τὸ Δ.Σ. μεταφέρεται στὴ διπλανὴ αἴθουσα προβολῆς. Ἡ ταινία ποὺ ζήτησαν παρουσιάζει χαρούμενες σκηνὲς μὲ μητέρες καὶ παιδάκια σὲ ἡλιόλουστους κήπους. Ἡ κάμερα τοῦ Σιοπαχὰ ἀποτραβιέται, περνάει μέσα ἀπὸ τὸ παραθυράκι τῆς καμπίνας προβολῆς, οἱ ρομαντικὲς σκηνὲς χάνονται στὸ βάθος. Ἕνα κόκκινο καροτσάκι μωροῦ πολὺ μακριά, παρατημένο πάνω στὸ κατάλευκο

χιόνι τινάζεται μέ μιά τρομακτική έκρηξη στόν άέρα. Ή συμβολική δολοφονία της μητρότητας άνακεφαλαιώνει τόν κεντρικό πυρήνα της ταινίας.

Ό τίτλος της ταινίας είναι παρμένος άπό τή χαρακτηριστική τεχνοτροπία μιάς περιόδου της κυπριακής ζωγραφικής άγγείων όπου ό καλλιτέχνης ζωγράφιζε μέ κόκκινο χρώμα πάνω στό άσπρο φόντο. Τό κόκκινο χρώμα πλημμυρίζει τήν άσπρη άμόρσα τών τίτλων στήν άρχή της ταινίας καί έπικρατεί.

Ό Σιοπαχάς, ό δικός μας, θγήκε μέσα άπ' αύτή τήν πρώτη του δουλειά άποκαλύπτοντάς μας τίς σκηνοθετικές άρετές του: ξέρει νά διευθύνει τούς ήθοποιούς του· ξέρει νά στήνει καί νά κινεί τήν μηχανή λήψης· ξέρει νά πλάθει μύθο καί νά δημιουργεί έντάσεις.

Ή ταινία είναι πολυδιάστατη, φορτωμένη μέ νοήματα καί σύμβολα πού άπαιτούν δουλειά άπό τόν συμμετέχοντα θεατή γιά τήν άποκρυπτογράφησή τους. Ό περιορισμένος χρόνος τής ταινίας δεσμεύει. Ύπάρχει ένα άρμονικό πάντρεμα διάφορων κινηματογραφικών στύλ. Ή ύπερβολική όμως πύκνωση λειτουργεί συχνά άρνητικά στήν ταινία.

Ό Σιοπαχάς ξεκινάει κατέχοντας τά βασικά έργαλεία τής τέχνης του.

ΜΕΓΑΛΥΤΕΡΑ ΚΑΤΑ ΔΕΚΑ ΛΕΠΤΑ (Storsche na 10 minut) τού Gerz Frank — Σοβιετική Ένωση 1979, μαυρόασπρο, 35 χιλ., 10΄.

Μιά ένδιαφέρουσα σπουδή έκφράσεων. Οί πρώτες σειρές θεάτρου. Παιδικά πρόσωπα παρακολουθούν τό ξετύλιγμα ένός παραμυθιού στή σκηνή. Τά πρόσωπά τους άλλάζουν έκφράσεις άνάλογα μέ τά δρώμενα, τίς έναλλαγές τού καλού καί τού κακού. Ή θεατρική παράσταση δέ μάς άποκαλύπτεται. Μάς ύπάρχει άπό τή μουσική πού συνοδεύει τίς άντιδράσεις τών παιδιών. Ή κρυμμένη κινηματογραφική μηχανή λήψης παρακολουθεί κριτικά: άγωνία, χαρά, λύπη, φόβος, δάκρυα...

ΕΚΚΛΗΣΙΕΣ ΣΤΗ ΓΕΡΜΑΝΙΚΗ ΛΑΟΚΡΑΤΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ (Kirche in der DDR) τών Κλάους Σλεχούφερ καί Κλάους Φλέμινγκ. 45΄, χρώμα, 35 χιλ.

Ένα ένδιαφέρον ντοκυμαντέρ παραγωγής τών στούντιο DEFA τού Βερολίνου. Μέ τή μορφή τηλεορασιακού ρεπορτάζ τό φίλμ έπιχειρεί μιά έρευνα στίς διάφορες έκκλησιαστικές δραστηριότητες στή Γ.Λ.Δ. καί προσδιορίζει τά ίστορικά γεγονότα πού διαμόρφωσαν τίς σχέσεις έκκλησίας καί κράτους στήν παρούσα φάση τους: τήν είρηνική τους συνύπαρξη μέ άμοιβαίες ύποχωρήσεις.

Ή Βίβλος συζητιέται άνάμεσα στόν ίερέα καί τό έκκλησίασμα μετά τή λειτουργία. Τό κράτος όμολογεί έμμεσα τήν άδυναμία του νά έξαλείψει τό θρησκευτικό συναίσθημα άπό τίς ψυχές τών άνθρώπων, όμολογεί τήν άνάγκη τους γιά ύπερβατικό μύθο. Τό σύστημα προσπαθεί νά συμφιλιώσει τό μαρξισμό μέ τό χριστιανικό δόγμα. Παρεμβάλλονται κινηματογραφημένα στιγμιότυπα άπό τό Πέμπτο Οίκουμενικό Συνέδριο Έκκλησιών στήν Πράγα τό 1978. Μιά φιλελεύθερη καί γενναιόδωρη εικονογράφηση τής έπιφάνειας. Τά μυστικά καί οί δομές δέ μάς άποκαλύπτονται.

Ό «λειτουργός τού ύψίστου» άποδεικνύεται καταπιεσμένος τραγουδιστής ή ήθοποιός. Τό έπάγγελμα τού παπά είναι άπό τά πιό εύκολα καί τά πιό άξιοπρεπή, μέ τά κοινωνικά δεδομένα, έπαγγέλματα. Ό παπάς είναι ό καταπιεσμένος έπιδειξιομανής. Άνεβαίνει στόν άμβωνα καί άπαγγέλλει θρησκευτικά ποιήματα ή τραγουδάει ύμνους· τό άκροατήριο τόν παρακολουθεί μέ κατάνυξη καί σεβασμό. Ό παπάς δέν

Μεγαλύτερος κατά 10 λεπτά *τού Gerz Frank.*

μπορεί νά έκθέσει τά γεννητικά του όργανα γιά προσκύνημα, χρησιμοποιεί τή Βίβλο γιά πρόσχημα. Ή έκκλησία είναι ό χώρος πού έξασφαλίζει στόν παπά — έπιδειξία ένα μεγάλο καί ύπάκουο άκροατήριο. Ό μισόγυμνος σταυρωμένος Χριστός άνάγεται σέ σύμβολο μαζοχισμού καί θεότητα δακρύων. Οί πιστοί πρέπει νά ύποταχτούν. Τό σύστημα άνανεώνει τίς μεθόδους του. Οί πιστοί πρέπει νά κουβαλούν όλων τών ειδών τίς ένοχές γιά νά μή σηκώσουν τά μάτια άπό τό χώμα!

ΧΑΜΙΝΙΑ (GAMIN) τού Κίρο Ντουράν, Κολομβία 1978. 110΄, χρώμα, 35 χιλ. — Κολομβία.

Άδέσποτα παιδιά στούς δρόμους συγκροτούν μικρές συμμορίες γιά νά έπιβιώσουν. Κατασκευασμένο ντοκυμαντέρ (Feature documentary) άπό τή Μπογκοτά, πρωτεύουσα τής Κολομβίας. Μιά άντιπροσωπευτική λατινοαμερικάνικη μητρόπολη μέ έντονες τίς άντιθέσεις. Τά *χαμίνια* κλέβουν ραδιόφωνα άπό σταματημένα αύτοκίνητα, μαζεύουν χαρτόνια άπό τά σκουπίδια καί τά πουλάν γιά πολτό, άρπάζουν τσάντες ή θραχιόλια περαστικών στό δρόμο, ζητιανεύουν, μαστουρώνουν όμαδικά είσπνέοντας θενζίνη! Μιά άπόπειρα μελέτης τού φαινομένου της έσωτερικής μετανάστευσης. Ό μικρόκοσμος της άθλιότητας στή μαζική άκτινοβολία τού δρόμου.

Μεταξύ 1947—1956 ένας έμφύλιος πόλεμος, ό έπονομαζόμενος La Violentia, άποδεκάτισε τόν άγροτικό πληθυσμό της Κολομβίας. Ή τρομοκρατία πού άκολούθησε άνάγκασε 2.000.000 περίπου μικροαγρότες νά πουλήσουν τά χωράφια τους σέ πολύ χαμηλές τιμές στούς μεγαλοκτηματίες καί νά δραπετεύσουν στό μητροπολιτικό κέντρο όπου πύκνωσαν τίς τάξεις τού ύποπρολεταριάτου. Έδώ, έκτεθειμένοι σ' έναν διαφορετικό τρόπο ζωής άντιμετωπίζουν τήν άνεργία, τήν ύποαπασχόληση ή τά χαμηλά μεροκάματα καί χάνουν τήν ταυτότητά τους. Ένα μεγάλο μέρος άπ' αύτούς θά χρησιμοποιήσει ή θιομηχανία καί τά ξένα μονοπώλια. Όρισμένοι άλλοι θά όδηγηθούν σέ παρασιτικά έπαγγέλματα ή στόν ύπόκοσμο.

Τά χαμίνια *τοῦ Κίρο Ντουράν*.

Τά παιδιά ἐγκαταλείπουν τίς παραγκοσυνοικίες τής Μπογκοτά καί βγαίνουν στό δρόμο προσπαθώντας νά συντηρηθοῦν ἀπό τήν ἀλητεία καί τή ζητιανιά. Ὁ σκηνοθέτης παρακολουθεί τήν καθημερινή ζωή μιάς τέτοιας συμμορίας παιδιών, τών Galladas.

Αὐτοκίνητα περνοῦν συνεχῶς μπροστά ἀπό τήν κάμερα διακόπτοντας τή ροή τών δρωμένων. Ξεχασμένη γεύση μεταπολεμικής Ἀθήνας. Ὁ λόγος ἡ οἱ προσωπικές ἀφηγήσεις ἔχουν περιοριστεί στό ἐλάχιστο, δέ χρειάζονται. Ὁ τρόπος πού παρουσιάζονται καί συναρμολογοῦνται οἱ εἰκόνες εἶναι πολύ πιό εὐγλωττος ἀπό τό ὁποιο σχόλιο. Ἡ ταινία εἶναι γυρισμένη χωρίς σύγχρονη λήψη ἦχου. Μέ ἀφαιρετική δεξιοτεχνία ἔγιναν ἐπιλογές στά ἠχητικά ἐφέ πού προστέθηκαν στό μοντάζ.

Σταθερά καί πεισματικά, χωρίς περιττές εὐαισθησίες ἡ ὠραιοποιήσεις, εἰκονογραφεί ὁ σκηνοθέτης τά πορτραίτα τών ἀνήλικων ἡρώων του: Il Vampiro, il Cartonero... Ἐντονες οἱ ἐπιδράσεις του ἀπό τόν Γιόρις Ἰβενς (Valparaiso mi Amor) τό λατινοαμερικάνικο καί τό κουβανέζικο ντοκυμαντέρ. Ὁ φακός μεταφέρεται στίς φυλακές, τά πορνεία, τά νοσοκομεία ὅπου οἱ μικροί ἀδέσποτοι καταλήγουν. Τό μέλλον του ἔχει προκαθοριστεί ἀπό τό σύστημα πού συντηρεί τήν ἀνισότητα.

Ἡ ταινία ἀπογοητεύει στά τελευταία πλάνα, ξεφτίζει, πέφτει στό κενό. Ἡ φόρτιση πού τόσο ἐντεχνα δημιουργεί ὁ σκηνοθέτης ὡς αὐτό τό σημείο, δέ βρίσκει ἀντίκρισμα. Μπροστά ἀπό τίς πόρνες πού κάνουν πιάτσα περνάει ἡ ὀγκώδης διαδήλωση τών ἐργατικών συνδικάτων. Ἡ εὐκολη λύση, ἡ τεμπέλικη, τό ἀντιεπαναστατικό κλισέ. Ὁ σκηνοθέτης ἀρνεῖται νά προχωρήσει σέ μιά ἐντιμη κατάληξη. Ἡ ταινία ξεπέφτει στή δημαγωγία καί τό λαϊκισμό. Ἀδυνατεί ὁ σκηνοθέτης νά ὁλοκληρώσει τόν ὑποτυπώδη μύθο πού πραγματεύεται. Ἡ θεαματική εἰκόνα της διαδήλωσης μπροστά ἀπό τά πορνεία καί τά μπάρ προσφέρει τόν εὐκολο ἐντυπωσιασμό καί ἀνανεώνει τό κομματικό δόγμα ἑνός συγκεκριμένου κοινού.

Ἡ ταινία πέρασε πρώτα ἀπό τό 15θήμερο τών Νέων Σκηνοθετών στίς Κάννες. Στή Λειψία πήρε τό βραβείο τής Διεθνούς Ὀργάνωσης Δημοσιογράφων.

ΦΟΙΝΙΞ (Phoenix) τών Χαϊνόφσκι καί Σόιμαν, 35 χιλ., χρώμα, 69' – Γερμανική Λαοκρατική Δημοκρατία 1979.

Δυό ἄντρες μέ ὑπεύθυνη θέση στό *πρόγραμμα ἐκκαθάρισης* τής CIA, *Φοίνιξ*, ἀντιμετωπίζουν τόν κινηματογραφικό φακό καί καταθέτουν τίς μαρτυρίες τους: Ὁ Ἀμερικανός τέως μυστικός πράκτορας Κ. Μπάρτον Ὀσμπορν καί ὁ τελευταίος διοικητής τής Ἀστυνομίας τής Σαϊγκόν Μπούι Βάν Νοῦ. Ἡρεμα πρόσωπα καί βλέμματα πού προκαλοῦν συμπάθεια. Ἄνθρωποι καθημερινοί χωρίς τίποτε τό χαρακτηριστικό. Οἱ καταθέσεις τους προσδιορίζουν κατά τό δυνατό τίς διαστάσεις ἑνός γιγαντιαίου γραφειοκρατικού μηχανισμού πού στήθηκε γιά νά σκοτώνει ἀνθρώπους. Ὁ Ὀσμπορν διέκοψε μόνος του τήν καριέρα του. Ὁ Μπούι Βάν Νοῦ ὑπῆρξε ὁ μόνος ἀπό τούς ὁμοιόβαθμούς του πού παρέμεινε στή Σαϊγκόν καί παραδόθηκε στό νέο καθεστώς.

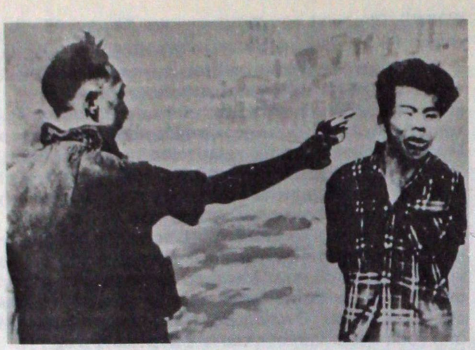
Σ' ἕναν ἀπό τούς διαδρόμους τοῦ Φεστιβάλ, ἕνα πανό – σύνθεση ἀναγγέλλει τήν τελευταία ταινία τών Σόιμαν καί Χαϊνόφσκι πού οἱ λήψεις της δέν ἔχουν τελειώσει ἀκόμα. Τό κείμενο πού συνοδεύει τίς φωτογραφίες ἀπό τά γυρίσματα προσδιορίζει τήν ἰδεολογία τοῦ συνεργείου: «Εἴμαστε διεθνιστές καί πιστεύουμε ὅτι τό καθήκον μας εἶναι νά παρουσιάσουμε τά ἐγκλήματα τής συμμορίας Πόλ Πότ / Λέγκ Σάρι. Ἡ στάση μας ἀπέναντι στή μοίρα τοῦ λαοῦ τής Καμπότζης καί στή δημοκρατία τους ἀπαιτεί σεβασμό στά ἀνθρώπινα δικαιώματα καί τίς διεθνεῖς σχέσεις. Ἡ ἀναγνώριση τής Λαϊκής Δημοκρατίας τής Καμπότζης καί τής νόμιμης κυβέρνησης τής χώρας ἀποτελοῦν τίς ἀπαραίτητες προϋποθέσεις».

Ὁ *Φοίνιξ* ἐκπονήθηκε ἀπό τήν Ἀμερικανική CIA τό 1967. Στόχος τοῦ προγράμματος ὑπῆρξε ἡ καταστροφή τών πυρήνων τοῦ ἀπελευθερωτικού ἀγώνα στό Βιετνάμ μέ τήν ἐξουδετέρωση τών κομμουνιστών καί τών συμπαθούντων. Ἦταν ἕνα πρόγραμμα γενοκτονίας, πρόγραμμα μαζικής δολοφονίας.

Ἡ τεχνική πού χρησιμοποιήθηκε, οἱ πράκτορες καί οἱ κατάσκοποι πού δούλεψαν γιά τό πρόγραμμα, οἱ μέθοδοι ἀνάκρισης καί τά βασανιστήρια πού ἐφαρμόστηκαν εἶναι ἀκόμα καί σήμερα σέ χρήση. Ἀπ' αὐτή τήν ἄποψη τίποτα δέν ἔχει ἀλλάξει.

Ὁ Ὀσμπορν ἐμφανίζεται μεταμελημένος ὡς πρός τό παρελθόν του κι ἐξομολογεῖται μέ ἁπλότητα τά «κατορθώματά» του καί τά κατορθώματα τής ὑπηρεσίας πού τόν ἐκπαίδευσε: τής Κεντρικής Σχολής Κατασκοπείας τοῦ Ἀμερικανικού Στρατού στό Μέρυλαντ τών ΗΠΑ. Κάθε ἑβδομάδα τριάντα νέοι πράκτορες ἀποφοιτοῦν ἀπό τή σχολή καί τό ἕνα τρίτο ἀπ' αὐτούς ἐβρισκαν δουλειά στό Βιετνάμ. Ὁ Ὀσμπορν ὑπῆρξε γιά 15 μήνες ὁ ἐπικεφαλής ἑνός δικτύου ἀπό σαράντα πράκτορες καί γιά ἄλλους 15 μήνες σύμβουλος στό πρόγραμμα *Φοίνιξ*.

Οἱ Χ+Σ ἀποτελοῦν τό ἐθνικό κεφάλαιο στόν κινηματογράφο τής Γ.Λ.Δ. Τά προϊόντα τους ἐξάγονται σ' ἕναν μεγάλο ἀριθμό χωρών. Οἱ καλύτερες ἀπό τίς ταινίες τους ὅπως *Ὁ Γελαστός ἄνθρωπος* καί ἡ σειρά *Πιλότοι μέ πιτζάμες* ἔχουν παιχτεί σέ πάνω ἀπό ἑβδομήντα χώρες καί μάζεψαν ἀρκετά διεθνή βραβεία σέ Φεστιβάλ. Ἡ κινηματογραφική ἠθική τής ὁμάδας, οἱ θέσεις καί ἡ πολιτική τους τοποθέτηση ἐκφράζονται ἀναλυτικότερα μέ τά ἑξής πού δηλώνουν: «Ἡ δυνατότητα τοῦ μέσου μας καί ὁ τρόπος πού τό χρησιμοποιοῦμε μάς ἐπιτρέπουν νά συνδέουμε γεγονότα ἡ πρόσωπα πού βρίσκονται σέ διαφορετικά μέρη στό χῶρο καί τό χρόνο καί μετά νά τά τοποθετοῦμε σέ μιά τέτοια διαλεκτική σχέση μεταξύ τους ὥστε νά μάς ἀποκαλύπτουν θεμελιώδεις ἀρχές πού τίς περισσότερες φορές δέν εἶναι ὁρατές ἀπό τό ἀνθρώπινο μάτι. Τό τελικό μας προϊόν, ἡ ταινία ντοκυμαντέρ, γίνεται ἀπό μόνο του ἕνα καινοῦριο



Φοίνιξ των Χαϊνόφσκι καί Σόιμαν. Ἡ ἐν ψυχρῷ ἐκτέλεση τοῦ αἰχμάλωτου Βὶτ÷Κόγκ ἀπό τόν ἀρχηγό τῆς ἀστυνομίας Λόν. Κινηματογραφήθηκε μέ Σούπερ÷8 ἀπό ἀμερικανό στρατιώτη.

γεγονός. Καί ὅταν ἡ *κινηματογραφική ἀλήθεια* ἡ ὁποία μάς ἀποκαλύπτεται μ' αὐτό τόν τρόπο συμπίπτει μέ τήν *ἱστορική ἀλήθεια* τότε ὁ θεατής μπορεί ν' ἀποκτήσει γνώσεις τῶν ἱστορικῶν διαδικασιῶν τίς ὁποίες δέ θά εἶχε καταφέρει νά δεί χωρίς τή βοήθεια τῆς κινηματογραφικῆς μηχανῆς. Κάθε ταινία ντοκυμαντέρ ἀποτελεί καί μιά ἐπιχείρηση ἐξερεύνησης ἡ καλύτερα: ὁ δρόμος γιά νά γίνει ἡ ταινία ντοκυμαντέρ περνάει μέσα ἀπό τήν ἐξερεύνηση».

Ὁ *Φοίνιξ* πάει ἀκόμα πιό μακριά! Δέν εἶναι μιά ταινία γιά τόν πόλεμο τοῦ Βιετνάμ. Οἱ μέθοδοι τῆς CIA δέν πέρασαν στήν ἱστορία μέ τήν πτώση τῆς Σαϊγκόν τό 1975. Ἡ ἰδια πρακτική καί οἱ ἴδιες μέθοδοι χρησιμοποιοῦνται καί σήμερα.

Ὀχτώ ντοκυμαντέρ γιά τήν Καμπότζη (ἤ οἱ φρικαλεότητες τῶν ἄλλων ἐκτός ἀπό τίς δικές μας)

1. *ΟΤΑΝ ΠΕΡΝΑΕΙ Ο ΘΑΝΑΤΟΣ* (Cuando pasa la muerto) Κούβα 1979 – 16 χιλ., χρώμα, 35΄.
2. *Η ΚΑΜΠΟΤΖΗ ΤΟΝ ΠΡΩΤΟ ΧΡΟΝΟ* (Kambodza v Roce jedna) Τσεχοσλοβακία 1979. 16 χιλ., χρώμα, 49΄.
3. *ΚΑΜΠΟΤΖΗ 3+4* (Kampuchea 3+4) Καμπότζη 1979 – 35 χιλ., μαυρόασπρο, 39΄
4. *ΓΥΡΩ ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΑΝΘΡΩΠΟΥΣ ΚΑΙ ΤΟ ΧΡΟΝΟ* (Za vremeto i za morata) Βουλγαρία 1979 – 35 χιλ., χρώμα, 37΄.
5. *ΚΑΙΝΟΥΡΙΟ ΟΝΟΜΑ: ΚΑΜΠΟΤΖΗ* (Uj honfoglasas: Kampbodzsa) Οὐγγαρία 1979 – 16 χιλ., χρώμα, 30΄.
6. *Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΓΙΟΥΚ ΣΑΡΕΤ* (Chuyen ke cua Yuk Saret) Βιετνάμ 1979 – 16 χιλ., μαυρόασπρο, 40΄.
7. *ΠΟΥ ΕΙΣΤΕ ΔΟΚΤΟΡΑ ΤΙΕΝΓΚ ΤΑΡΠΙ ΚΙ ΕΣΕΙΣ ΟΛΟΙ ΟΙ ΑΛΛΟΙ;* (Kade ste Dr. Tieng Tarpi i vsizki ostanau) Βουλγαρία 1979 – 16 χιλ., χρώμα, 52΄.
8. *ΣΥΝΘΕΤΩ ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΗΣ ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΗΣ ΤΗΣ ΖΩΗΣ* (Ich komponiere das Lied der Wiederherstellung des Lebens) Βιετνάμ 1979 – 16 χιλ., χρώμα, 52΄.

Ὁ Πόλ – Πότ μέ τόν ἐθνικοαπελευθερωτικό στρατό του, τούς Κόκκινους Χμέρ, καί τή βοήθεια βιετναμέζικων στρατευμάτων ἀνατρέπει τόν ἀμερικανόφιλο Λόν – Νόλ τό 1975, χρονιά πού ἐπεφτε καί ἡ γειτονική Σαϊγκόν. Οἱ Ἀμερικανοί ἐγκαταλείπουν τίς περιοχές αὐτές τῆς Ἰνδοκίνας. Οἱ φιλοσοβιετικοί Βιετκόνγκ ἐπιστρέφουν στή χώρα τους. Οἱ Πόλ – Πότ καί Λέγκ – Σάρι παίρνουν τήν ἐξουσία στά χέρια τους κι ἀποδεικνύονται κινεζόφιλοι. Ἀπό τίς πρώτες κιόλας ἡμέρες 2.000.000 ἀστοί ἀπό τήν πρωτεύουσα καί χωρικοί ἀπό τήν ὑπαιθρο μεταφέρονται μέ τό στανιό στά χωράφια γιά νά καλλιεργοῦν τή γῆ. Μοναδική τους τροφή μιά κούπα ρύζι. Τά σύνορα τῆς Καμπότζης κλείνουν. Ἡ πρωτεύουσα Πνόμ – Πένχ ἐρημώνεται. Μοναδική ἐπαφή μέ τόν ἔξω κόσμο ἡ ἑβδομαδιαία πτήση πρός τό Πεκίνο. Οἱ σοδειές μεταφέρονται στήν Κίνα. Τό χρήμα ἀνακηρύσσεται σύμβολο τοῦ ἰμπεριαλισμοῦ καί τά χαρτονομίσματα καταργοῦνται ἀπό τό νέο καθεστώς. Ὅλα τά εἴδη τοῦ τεχνολογικοῦ πολιτισμοῦ καί οἱ ἐγκαταστάσεις καταστρέφονται (τηλέφωνα, ἠλεκτρικές μονάδες, μηχανήματα). Οἱ ἀσφαλτοστρωμένοι δρόμοι ὀργώνονται. Βίαια

Τό «Στούντιο Χαϊνόφσκι καί Σόιμαν» είναι ένα έργαστήρι πολιτικού ντοκυμαντέρ στό Βερολίνο. Οί ίδρυτές του Βάλτερ Χαϊνόφσκι (γενν. 1927) καί Γκέραρντ Σόιμαν (γενν. 1930) δούλευαν πάνω άπό 15 χρόνια ώς συντάκτες τού ήμερήσιου τύπου καί δημοσιογράφοι γιά τό ραδιόφωνο καί τήν τηλεόραση. Τό 1965 ίδρυσαν μαζί μέ τόν φωτογράφο Πέτερ Χέλμιχ τό «Στούντιο Χ+Σ». Έχουν γράψει τά σενάρια καί έχουν σκηνοθετήσει μέχρι σήμερα 38 ταινίες.

Ή ειδικότητα τών Χ+Σ περιστρέφεται γύρω άπό τό φασισμό σέ όλες τίς μορφές του παλιές καί καινούριες. Άξιοποιούν τά τραυματικά τους βιώματα άπό τή ναζιστική περίοδο τής πατρίδας τους. Τό φασισμό καί τήν ιδεολογία του τά κατέχουν άπό πρώτο χέρι! Τήν άνοιξη τού 1977 δηλώνουν: «Είμαστε στρατευμένοι καλλιτέχνες· ή άντανάκλαση τής πραγματικότητας είναι μιά πολιτική διαδικασία». Κυρίαρχα θέματα στήν ώς τώρα δουλειά τους είναι έννέα ταινίες γιά τή Χιλή καί δεκαπέντε γιά τό Βιετνάμ.

Οί δύο άντρες πού τά πλάνα τους έναλλάσσονται διαλεκτικά στήν όθόνη ούδέποτε ήρθαν σέ έπαφή μεταξύ τους στήν διάρκεια τών έπιχειρήσεων. Οί καταθέσεις τους όμως ταιριάζουν άπόλυτα δίνοντας μέ τίς περισσότερες δυνατές λεπτομέρειες τήν εικόνα ένός μηχανισμού θανάτου. Ή τεχνολογία αύτού τού μυστικού πολέμου άπλωνόταν άπό τούς ήλεκτρονικούς ύπολογιστές μέχρι τίς ξύλινες σφήνες, τούς δορυφόρους καί τούς στόλους τών βομβαρδιστικών· τ' άποτελέσματά του μετριούνταν μέ τόν άριθμό τών πτωμάτων κάθε μέρα.

Μέ τόν ίδιο ψυχρό καί μεθοδικό τρόπο πού σχεδίαζαν καί έκτελούσαν τά έπιτελικά τους σχέδια οί Άμερικανοί, μέ τόν ίδιο τρόπο, ψυχρά καί μεθοδικά, προσεγγίζουν οί Σόιμαν καί Χαϊνόφσκι τό θέμα τους. Οί Χ+Σ σκληροί καί πανούργοι, κάθε άλλο παρά χριστιανοί, δέν γυρνούν στό ράπισμα τό άλλο τους μάγουλο· έπιστρέφουν τήν προσβολή (5). Κάθε ταινία τους άποτελεί καί μιά αύστηρή δίκη καί καταδίκη. Είναι στρατευμένοι σ' έναν άδυσώπητο πόλεμο χωρίς τέλος. Οί Χ+Σ είναι οί καουμπόιδες έκδικητές μέ τήν κάμερα στό χέρι. Μία καί μοναδική άλήθεια ύπάρχει γι' αύτούς. Ένα ολόκληρο πολιτικό σύστημα τούς στηρίζει. Οί Χ+Σ είναι οί έπαγγελματίες μισθοφόροι μιάς άλλης ιδέας, γιαυτό καί έλκονται άπό θέματα πού βρίσκονται στόν άντίποδα τής ιδεολογίας τους. Ξέρουν νά ρωτούν καί ξέρουν νά άποσπούν άπαντήσεις. Ή τεχνική τους στηρίζεται σ' ένα δυναμικό μοντάζ.

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ ΧΑ·Ι·ΝΟΦΣΚΙ ΚΑΙ ΣΟ·Ι·ΜΑΝ

1. *ΚΟΜΑΝΤΟ* 52 (Kommando 52) 1965 — μαυρόασπρο — 37'. Ή καθημερινή ρουτίνα τών λευκών μισθοφόρων στό Κογκό. Έξετάζεται τό άτομικό τους παρελθόν καί οί κοινωνικές συνθήκες πού τούς μεταμόρφωσαν σέ έπαγγελματίες δολοφόνους.
2. *Ο ΓΕΛΑΣΤΟΣ ΑΝΘΡΩΠΟΣ* (Der lachende Mann) 1966 — μαυρόασπρο — 65'. Τό πορτραίτο τού σύγχρονου μισθοφόρου, πρώην ναζί, ταγματάρχη Μίλερ πού αύτοαποκαλείται ό «ύπερασπιστής τής δύσης καί τών χριστιανών τού δυτικού ήμισφαίριου». Ό «Κόγκο Μίλερ» έχει τή μακάβρια γοητεία τού μισθοφόρου μέ ψυχή!
3. *ΥΣΤΕΡΟΓΡΑΦΟ ΣΤΟ ΓΕΛΑΣΤΟ ΑΝΘΡΩΠΟ* (PS zum Lachenden Mann 1966 — μαυρόασπρο — 56'. Κινηματογραφικό ύλικό πού συγκεντρώθηκε γύρω άπό τή δράση καί τό παρελθόν τού «Κόγκο Μίλερ» λίγο μετά τήν πρώτη προβολή τής ταινίας «Ό γελαστός άνθρωπος».
4. *400 ΚΥΒΙΚΑ ΕΚΑΤΟΣΤΑ* (400 cm³) 1966 — μαυρόασπρο σινεμασκόπ — 5'. Γερμανοί έθελοντές αίμοδότες γιά τά θύματα τού Βιετνάμ.
5. *ΝΟΣΤΑΛΓΙΑ ΓΙΑ ΤΟ ΜΕΛΛΟΝ* (Heimweh nach der Zukunft) 1967 — μαυρόασπρο — 61'. Ό καθηγητής Μάξ Στίνμπεκ, πρόε-

έπιστροφή στήν πρωτόγονη άνταλλακτική κοινωνία.

Στά στρατόπεδα έργασίας άρχίζουν όμαδικές έκτελέσεις μέ κάποια σειρά προτεραιότητας: διανοούμενοι, έπιστήμονες, βιετναμικής καταγωγής καμποτζιανοί, έμποροι, *όσοι φορούν γυαλιά*... Ό Πόλ – Πότ θάζει σέ έφαρμογή τήν ιδεολογική βάση τού σχεδίου του: νά έξολοθρεύσει τό μεγαλύτερο μέρος τού πληθυσμού τής χώρας γιά νά πραγματοποιήσουν οί ύπόλοιποι τήν έπανάσταση καί νά θεμελιώσουν τή νέα τάξη πραγμάτων. Πίσω άπό τήν ιδεολογία του βρίσκονται τά μακροπρόθεσμα σχέδια τών Κινέζων: νά άποικήσουν τήν Καμπότζη μέ δικό τους πληθυσμό γιά νά βρίσκονται δίπλα στό σοβιετόφιλο Βιετνάμ.

Τίς σκόρπιες είδήσεις πού φτάνουν στήν παρακμασμένη Εύρώπη καί έμφανίζονται σποραδικά στόν τύπο, δέν τίς παίρνει κανένας στά σοβαρά. Ή Καμπότζη είναι πολύ μακριά! Ή νεκρόφιλη εύαισθησία τού μέσου Εύρωπαίου άσχολείται άκόμα μέ τήν πτωματολογία τού γερμανικού φασισμού. Τό Βιετνάμ, άναλαμβάνοντας κάπως άπό τά δικά του δεινά, έπεμβαίνει στήν Καμπότζη παίζοντας τό ρόλο τού «άπό μηχανής θεού». Τόν Γενάρη τού 1979 πέφτει τό καθεστώς. Οί Πόλ – Πότ καί Λέγκ – Σάρι δραπετεύουν στό Πεκίνο μαζί μέ τίς Κινέζες γυναίκες τους (;). Μαζί μέ τά βιετναμέζικα στρατεύματα καταφθάνουν καί τά πρώτα κινηματογραφικά συνεργεία άπό τίς χώρες τού ύπαρκτού σοσιαλισμού. Δέν ξέρουν άπό πού ν' άρχίσουν (6). Άπό τούς 2.000 γιατρούς πού ύπήρχαν τό 1975 στήν Καμπότζη, έπιζούν οί πενήντα. Δύο μέ τρία έκατομμύρια άνθρωποι άπό τά 8.000.000 πληθυσμού τής χώρας άπουσιάζουν άνεπίστρεπτα. Καραβάνια σκελετωμένων καί κουρελιασμένων προσφύγων έπιστρέφουν μπροστά άπό τίς κάμερες στά ρημαγμένα χωριά καί τίς πόλεις τους.

Οί άνθρωποι πού μιλούν μπροστά στό φακό τών όχτώ ταινιών, θύματα καί θύτες, βασανιστές καί βασανισθέντες, δέν κλαίνε· δέν έχουν άλλα άποθέματα όδύνης, είναι χαμένοι! Έμείς δέν ξέρουμε πιά *ποιοί είναι ποιοί*. Οί ρόλοι πού παίξανε καί τά δύο μέρη στή διάρκεια τής τετράχρονης γενοκτονίας έχουν άποτυπωθεί στά καχύποπτα πρόσωπά τους. Τά πρόσωπά τους έχουν τήν έκφραση τού άνεξήγητου αύτών πού βιώσαν, έχουν τήν άνεξίτηλη έκφραση τού *θανάτου*.

Αύτά πού συνέθησαν καί πού είδαμε στήν όθόνη ξεπερνούν τήν όποια λογική. Τό μυαλό παραλύει καί παραδίδεται· τό μυαλό άρνείται νά προχωρήσει, δηλώνει πεισματικά τά όριά του. Όμαδικοί τάφοι άνοίγονται γιά χάρη τών κινηματογραφικών συνεργείων. Ό φακός, ό μόνος άπαθής, ψυχρός καί άπόλυτος δέκτης, άποτυπώνει — καταθροχθίζει κανιβαλικά καί άνεξέλεγκτα αύτά μέ τά όποία τόν τροφοδοτούν. Ή άνθρώπινη ίστορία έγγράφεται μέ τή μορφή μαρτυρίας πάνω στό νεγκατίφ: Πτώματα άκέφαλα, πτώματα άκρωτηριασμένα, πτώματα σέ άποσύνθεση, σκελετοί, κρανία. Ή έπανάληψη τών πτωμάτων καταντάει ένα κοινότυπο φετίχ. Ό κινηματογραφιστής / Μάγος – Διεθνιστής προσπαθεί μέ τήν έπανάληψη νά ξορκίσει τό κακό πνεύμα. Τό πτώμα φετιχοποιείται· έπιστρατεύεται ό έντυπωσιασμός πού προκαλεί ένα *πράγμα* πού κάποτε ύπήρξε άνθρώπινο σώμα γιά νά ξορκίσει τό κακό.

Οί όχτώ ταινίες γιά τήν Καμπότζη μένουν μόνο στά *φαινόμενα* κι έπαναλαμβάνουν μέ τήν ίδια όρολογία στό σχόλιό τους τά γεγονότα. Άποφεύγουν όσο μπορούν τήν πολιτική άνάλυση. Σταματούν — κι έμείς μαζί τους — μπροστά στή φρικαλεότητα αύτών πού προηγήθηκαν.

Ό κινηματογράφος, όπως καί τό βιβλίο, παραμένει ή άκαδημαϊκή προσέγγιση σέ πράγματα καί πρόσωπα, πηγή *γνώσεων*. Ή *γνώση* μέσα άπό τό βιωμένο δέν άντικαθίσταται άπό τίποτα.

5. Χ+Σ: *«Έχουμε νά κάνουμε μ' έναν έχθρό πού σκότωσε τούς συντρόφους μας, βομβάρδισε τό προεδρικό μέγαρο, δολοφόνησε τόν νόμιμα έκλεγμένο πρόεδρο Άλιέντε καί όποιος μεταχειρίζεται έτσι τούς φίλους μας μπορεί νά είναι βέβαιος ότι θά τού φερθούμε σάν έχθροί καί μάλιστα άμείλικτα. Μ' αύτή τήν έννοια ή ήθική μας είναι μπρεχτική»*. (Σ.Κ. 13 / 14 1977, σελ. 11).

6. Ή καμποτζιανή ταινία γυρίστηκε μέ τή μοναδική μηχανή λήψης πού βρέθηκε άπείραχτη σέ κάποιο ύπόγειο. Άπό τό κινηματογραφικό δυναμικό τής χώρας έπέζησαν μόνο τέσσερις κάμεραμεν. Πρίν άπό τήν έγκαθίδρυση τού καθεστώτος Πόλ – Πότ ή κινηματογραφική παραγωγή τής Καμπότζης έφτανε στίς 50 – 60 ταινίες τό χρόνο, άποκλειστικά γιά έγχώρια κατανάλωση. Τό νεγκατίφ γιά τήν ταινία τό πρόσφεραν τά βιετναμικά στρατεύματα ή δέ έπεξεργασία έγινε στό Άνόι.

Τό πρώτο «Χρυσό Περιστέρι» τού Φεστιβάλ μοιράστηκε άνάμεσα στήν καμποτζιανή καί τήν κουβανέζικη παραγωγή. Στή βιετναμέζικη ταινία *Συνθέτω κ.λπ.* δόθηκε τιμητικός έπαινος.

δρος τοῦ Συμβουλίου Ἐρευνῶν τῆς Γερμανικῆς Λαοκρατικῆς Δημοκρατίας, μιλάει γιά τά γεγονότα ποῦ διαμόρφωσαν τήν προσωπικότητά του.

6. *Η ΩΡΑ ΤΩΝ ΦΑΝΤΑΣΜΑΤΩΝ* (Geisterstund) 1967 — χρώμα — 75΄. Ἡ «μάγισσα τῆς Βόνης» μέντιουμ Μαργαρίτα Γκουσαντιέ ἡ Μπουσέλα περιγράφει τό ἐπάγγελμά της.

7. *Ο ΜΑΡΤΥΡΑΣ* (Der Zeuge) 1967 — μαυρόασπρο — 52΄. Συζήτηση στό στούντιο μέ τόν Φού – Νάμ, διευθυντή τοῦ κινηματογραφικοῦ τμήματος τοῦ Νότιου Βιετνάμ.

8. *ΕΙΛΙΚΡΙΝΩΣ ΥΜΕΤΕΡΟΣ* (Mit vorzüglicher Hoch achtung) 1967 – μαυρόασπρο – 6΄. Ἡ ὀρχήστρα τῆς ἐκκλησίας τοῦ Ἁγίου Θωμά στή Λειψία βρισκόταν στή Λευκωσία γιά μιά σειρά συναυλιῶν. Τά μέλη τῆς ὀρχήστρας πῆραν κάποιο πρωί ἕνα γράμμα ἀπό τήν πρεσβεία τῆς Ὁμοσπονδιακῆς Δημοκρατίας τῆς Γερμανίας ποῦ τούς παρακινοῦσε νά μήν ἐπιστρέψουν στή χώρα τους καί μέσω τῆς πρεσβείας τῆς Βόνης στήν Κύπρο νά ζητήσουν ἄσυλο στή Δυτική Γερμανία. Οἱ Χαϊνόφσκι καί Σόιμαν κινηματογραφοῦν μιά συναυλία τῆς ὀρχήστρας στή Λειψία καί παρεμβάλλουν φράσεις ἀπό τήν ἐπιστολή πού ταχυδρομήθηκε στούς μουσικούς: «ἀγαπητοί συμπατριῶτες» «βοήθεια καί προστασία» «σοβιετική ζώνη κατοχῆς» «μή γυρίσετε πίσω».

9. *Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΜΠΕΡΝΤ Κ.* (Der Fall Bernd K.) 1965 — μαυρόασπρο — 35΄. Ἡ ἱστορία ἑνός νεκροῦ μισθοφόρου ἀπό ἕνα φίλο καί συμμαθητή του.

10. YES SIR. 70΄.

11. HILTON HANOI. 65΄.

12. *Η ΔΟΥΛΕΙΑ* (Der Job) 85΄.

13. *ΟΙ ΘΕΟΙ ΤΩΝ ΚΕΡΑΥΝΩΝ* (Die Donnergötter) 90΄.

Κύκλος τεσσάρων ταινιῶν κάτω ἀπό τόν γενικό τίτλο *Πιλότοι μέ πιτζάμες*. Δέκα αἰχμάλωτοι ἀμερικανοί πιλότοι μιλοῦν γιά τήν ἰδιωτική τους ζωή καί τή δουλειά τους στά βομβαρδιστικά ἀεροπλάνα ποῦ ἔριξαν οἱ Βιετκόγκ.

14. *Ο ΠΡΟΕΔΡΟΣ ΣΤΗΝ ΕΞΟΡΙΑ* (Der Praesident im Exil) 1969 — μαυρόασπρο — 93΄. Τό πορτραῖτο τοῦ Βάλτερ Μπέχερ, ἀντιδραστικοῦ βουλευτή τῶν Χριστιανοσοσιαλιστῶν στήν Ὁμοσπονδιακή Δημοκρατία τῆς Γερμανίας.

15. *Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΧΩΡΙΣ ΠΑΡΕΛΘΟΝ* (Der Mann ohne Vergangenheit) 1970 - μαυρόασπρο — 72΄. Ὁ νεοναζί δικηγόρος Οὔμπερλάγκερ ἀπό τή Δυτική Γερμανία καί οἱ φασιστικές ἰδέες του.

16. *ΑΝΤΙΟ ΓΟΥΙΛΑΣ* (Bye – bye Wheelus) 1971 — χρώμα — 77΄. Ἡ μεγαλύτερη ἀεροπορική βάση τῶν ΗΠΑ ἔξω ἀπό τήν ἑδαφική τους ἐπικράτεια, ἡ Γουίλας στήν ἔρημο τῆς Λιβύης, ἐγκαταλείπεται στίς 30 Ἰούνη 1970 ὕστερα ἀπό διαταγή τοῦ Ἐπαναστατικοῦ Συμβουλίου τῆς Λιβύης.

17. *100.* 1971 — χρώμα — σινεμασκόπ — 6΄. Μιά ἄσκηση γυμναστικῆς τῶν ἀμερικανῶν στρατιωτῶν, τό push – up, σέ σχέση μέ τόν πόλεμο τοῦ Βιετνάμ.

18. *ΡΕΜΙΝΓΚΤΟΝ ΔΙΑΜΕΤΡΗΜΑΤΟΣ 12.* (Remington Cal. 12) 1972 — χρώμα — 15΄. Ἐπίδειξη τρόπου κατασκευῆς καί ἀποτελεσμάτων μιᾶς ἀπό τίς πιό ἐπικίνδυνες σφαῖρες ποῦ χρησιμοποίησαν οἱ Ἀμερικανοί στό Βιετνάμ.

19. *ΣΥΜΠΟΛΙΤΕΣ* (Mitbürger) 1974 — μαυρόασπρο — 7΄. Ὁ τελευταῖος λόγος τοῦ Σαλβατόρ Ἀλιέντε ἀπό τό Ραδιοφωνικό Σταθμό τοῦ Σαντιάγκο τήν ὥρα ποῦ βομβαρδίζεται τό προεδρικό μέγαρο.

20. *Ο ΠΟΛΕΜΟΣ ΠΟΥ ΕΚΑΝΑΝ ΟΙ ΜΟΥΜΙΕΣ* (Der Krieg der Mumien) 1974 — μαυρόασπρο — χρώμα — 93΄. Ἱστορική ἀνάλυση τῆς χιλιανῆς πραγματικότητας πρίν καί μετά τό πραξικόπημα. (Οἱ μούμιες, los momios, ἕνα ὄνομα ποῦ ἔδωσε ὁ χιλιανός λαός στούς δικτάτορες καί τήν ὀλιγαρχία τῶν πλουτοκρατῶν ποῦ τούς στηρίζουν).

21. *ΨΑΛΜΟΣ 18* (Psalm 18) 1974 — μαυρόασπρο — 6΄. Οἱ θρησκευτικές λειτουργίες πού ἐπιβάλλουν οἱ δικτάτορες τῆς Χιλῆς καί οἱ ὕμνοι πρός τήν Χούντα.

22. *ΕΙΜΑΙ, ΗΜΟΥΝ ΚΑΙ ΘΑ ΕΙΜΑΙ* (Ich war, ich bin, ich werde sein), 1974 — μαυρόασπρο — 80΄. Ἀνατομία τοῦ φασισμοῦ στή Χιλή. Τήν ἀνοιξη τοῦ 1974 οἱ Χαϊνόφσκι καί Σόιμαν κατάφεραν, ξεγελώντας τή Χούντα, νά μποῦν μέσα σέ δύο στρατόπεδα συγκέντρωσης, νά κινηματογραφήσουν τίς συνθῆκες διαβίωσης τῶν αἰχμαλώτων καί νά μιλήσουν μαζί τους.

23. EL GOLPE BLANCO (Τό λευκό πραξικόπημα) 1975 — μαυρόασπρο — 79΄. Ἡ CIA πίσω ἀπό τό πραξικόπημα στή Χιλή.

24. *ΔΥΣΚΟΛΙΕΣ ΜΕ ΤΟ ΧΑΡΤΟΝΟΜΙΣΜΑ* (Geldsorgen) 1975 — χρώμα + μαυρόασπρο — 6΄. Ὁ στρατηγός Κάνο, μέλος τῆς χιλιανῆς χούντας, μιλάει γιά τά προβλήματα ποῦ ἀντιμετωπίζει ἡ Ἐθνική Τράπεζα τῆς Χιλῆς σχετικά μέ τήν κυκλοφορία τοῦ χαρτονομίσματος.

25. *Η ΚΛΗΡΟΝΟΜΙΑ ΤΩΝ ΜΕΙΕΡ* (Meiers Nachlass) 1975 — χρώμα + μαυρόασπρο — 21΄. Στό Μόναχο τῆς Ὁμοσπονδιακῆς Δημοκρατίας τῆς Γερμανίας ἐκποιήθηκαν προσωπικά ἀντικείμενα καί σκεύη τοῦ στρατηγοῦ Γκάιριγκ. Ἀφορμή γιά τούς ἀνατολικογερμανούς κινηματογραφιστές νά ἐπιστρέψουν στό πρόσφατο ναζιστικό παρελθόν τῆς χώρας τους.

Ὁ Μπούις Βάν Νόϋ στήν ταινία τῶν Χ+Σ Φοίνιξ.

26. *ΕΝΑ ΛΕΠΤΟ ΣΚΟΤΑΔΙΟΥ ΔΕΝ ΜΑΣ ΤΥΦΛΩΝΕΙ* (Eine Minute Dunkel macht uns nicht blind) 1976 — μαυρόασπρο — 66΄. Ἡ Χιλή δυό χρόνια μετά τό πραξικόπημα.

27. *ΤΟ ΝΗΣΙ ΤΟΥ ΔΙΑΒΟΛΟΥ* (Die Teufelsinsel) 1976 — χρώμα — 65΄. Κόν – Σόν, τό «νησί τοῦ Διαβόλου» στό Βιετνάμ, ἡ μεγαλύτερη φυλακή τοῦ ἐλεύθερου κόσμου.

28. *ΕΙΣΟΔΟΣ ΕΛΕΥΘΕΡΗ* (Eintritt kostenlos) 1976 — χρώμα — 11΄. Πολεμικά ἀντικείμενα ἀπό τά μουσεῖα τοῦ Ἀνόι.

29. *ΚΑΙ ΜΕΤΑ, ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΡΥΖΙ* (Der erste Reis danach) 1977 — χρώμα — 57΄. Ἡ ἱστορία τοῦ «βρώμικου πόλεμου» μέσα ἀπό ἀφηγήσεις τῶν κατοίκων τῆς Σαϊγκόν.

30. *ΕΙΛΙΚΡΙΝΑ ΜΕΤΑΝΟΩ* (Ich bereue aufrichtig) 1977 — χρώμα — 53΄. Τρεῖς βιετναμέζοι στρατηγοί καί ἕνας συνταγματάρχης ἐπανεκτιμοῦν τή ζωή τους.

31. *ΤΟ ΣΙΔΕΡΕΝΙΟ ΦΡΟΥΡΙΟ* (Die eiserne Festung) 1077 — χρώμα — 60΄. Ταξίδι στίς πηγές τῶν ἀγώνων τοῦ βιετναμέζικου λαοῦ καί συζήτηση μέ ἥρωες τοῦ πολέμου.

32. *ΟΙ ΝΕΚΡΟΙ ΔΕ ΣΩΠΑΙΝΟΥΝ* (Die Toten schweigen nicht) 1978 — χρώμα — 76΄. Οἱ γυναῖκες δύο ὑπουργῶν τοῦ Ἀλιέντε ποῦ δολοφονήθηκαν ἀπό τή χιλιανή χοῦντα, ἡ Mon de Toha καί ἡ Isabel Letelier μιλοῦν στήν κάμερα καί ἀποκαλύπτουν.

33. *ΣΤΟ ΧΑΝΤΑΚΙ* (Am Wassergraben) 1978 — χρώμα — 16΄. Τό μακελειό τοῦ Σόν Μάι, μιά ἀπό τίς φρικαλεότητες τοῦ βρώμικου πόλεμου στό Βιετνάμ, ὁπως ἀνακατασκευάζεται 10 χρόνια ἀργότερα ἀπ' αὐτούς ποὺ ἐπέζησαν.

34. *ΑΛΥΓΙΣΤΟΣ ΣΤΗ ΦΩΤΙΑ* (Im Feuer bestanden) 1978 — μαυρόασπρο + χρώμα — 75΄. Μέσα ἀπό διηγήσεις μαρτύρων, ἀνακατασκευή τῶν γεγονότων τῆς 11 Σεπτέμβρη 1973, μέρας τοῦ χιλιανοῦ πραξικοπήματος.

35. *ΕΝΑΣ ΠΡΟΣΦΥΓΑΣ ΑΠΟ ΤΟ ΒΙΕΤΝΑΜ* (Ein Viet Nam Fluechtling 1979 — χρώμα — 4΄. Ὁ στρατηγός Λόν, ἀρχηγός τῆς ἀστυνομίας τοῦ Νότιου Βιετνάμ, ἐκτελεῖ ἐν ψυχρῷ ἕναν αἰχμάλωτο Βιετκόγκ. Ὁ Λόν εἶναι τώρα ἰδιοκτήτης ἑστιατορίου στήν Οὐάσινγκτον. Ἀμερικανοί πολίτες ζήτησαν τήν ἀπέλαση τοῦ Λόν· ὁ Κάρτερ ἀρνήθηκε.

36. *ΦΟΙΝΙΞ* (Phoenix) 1979 — χρώμα — 69΄. Τά ἐπιτελικά σχέδια τῆς CIA στό Βιετνάμ.

Λ.Ξ.

(ΣΗΜ: *οἱ περισσότερες ἀπό τίς ταινίες ἔχουν γυριστεῖ στά 16 χιλ. καί μεγεθυνθεῖ στά 35).*

ΟΜΙΧΛΗ ΚΑΤΩ ΑΠ' ΤΟΝ ΗΛΙΟ

Ὁ συνεργάτης μας Νίκος Λυγγούρης, πέρυσι τό καλοκαίρι, γύρισε στήν Κρήτη τήν πρώτη, μεγάλου μήκους, ταινία του Ὁμίχλη κάτω ἀπ' τόν ἥλιο. Ἄν καί ἔχουν τελειώσει τά γυρίσματα καί τό μοντάζ, λόγω οἰκονομικῶν δυσκολιῶν, δέν κατάφερε ἀκόμα ὁ σκηνοθέτης νά βγάλει μιά τελική κόπια.

Μέχρι τότε ὁ ἀναγνώστης τοῦ Σ.Κ. θά μπορεί τουλάχιστον νά πάρει μιά γεύση τοῦ μύθου τῆς ταινίας καθώς καί μερικῶν χαρακτηριστικῶν εἰκόνων τῆς δουλειάς αὐτῆς, πού ἐλπίζουμε νά δοῦμε σύντομα.

Ἡ ἱστορία

Ὁ καθηγητής βοτανολογίας Κανελλάκης καλλιεργεί στό θερμοκήπιο του ἕνα παράξενο φυτό μέ τ' ὄνομα Datura Fastuosa. Ἀπ' τήν Datura φτιάχνεται ἕνα ποτό, πού ἀνάλογα μέ τήν δοσολογία παρασκευής του ἐπιδρᾶ ἤ σάν ἰσχυρό διεγερτικό ἤ σάν θανάσιμο δηλητήριο.

Μιά μέρα ὁ καθηγητής ἀποφασίζει νά πειραματιστεί μ' ὅλες τίς δυνατές δοσολογίες τῆς Datura. Κι ἔτσι δηλητηριάζεται καί πεθαίνει. Πίσω του ἀφίνει τή γυναίκα του Ἀμαλία, τήν ψυχοκόρη του Μαρία καί τόν ἀγαπημένο του βοηθό Ἱππόλυτο. Ὁ τελευταίος ὀφείλει νά συνεχίσει τό ἔργο τοῦ καθηγητή, δηλαδή νά συνεχίσει τά πειράματα μέ τήν Datura Fastuosa.

Τό φίλμ ἀρχίζει, στό θερμοκήπιο τοῦ καθηγητή, ἕνα πρωινό τοῦ Μάη, μέ μιά ἀστεία φιλονικεία ἀνάμεσα στόν Ἱππόλυτο καί τή Μαρία. Ἡ νεαρή κοπέλα, πού ἔχει ἀναλάβει νά ποτίζει τά φυτά καί νά τά φρουρεί ἀπ' τά νύχια τῶν χασισεμπόρων, δέν ξέρει ὅτι ἡ Datura πρέπει νά ποτίζεται μόνο τή νύχτα. Νομίζει μάλιστα ὅτι μπορεί νά καταλαβαίνει τή γλώσσα τῶν λουλουδιών, πράγμα πού προκαλεί τούς σαρκασμούς τοῦ Ἱππόλυτου.
Τό παιχνίδι τῶν δύο διακόπτεται μέ τήν ἔλευση τῆς χήρας τοῦ καθηγητή, ἡ ὁποία ἀνακοινώνει στόν ἐκπληκτο Ἱππόλυτο ὅτι ἀποφάσισε νά πουλήσει τά θερμοκήπια. Σάν μέσα σ' ἕνα ἀνεξήγητο ὄνειρο καί κάτω ἀπ' τή θία τῶν ἀπροσδόκητων γεγονότων ὁ νεαρός προτείνει στήν Ἀμαλία νά παντρευτοῦν. Αὐτός εἶναι ὁ μόνος τρόπος γιά νά μείνουν τά πράγματα ὅπως ἦταν.

Πῶς εἶναι λοιπόν τά πράγματα;
Στό διάστημα πού μεσολαβεῖ ἀνάμεσα στήν ἀπόφαση τοῦ Ἱππόλυτου καί στήν τελετή τοῦ γάμου, παρακολουθοῦμε τή ζωή στό σπίτι τοῦ καθηγητή, τόν κρυφό ἔρωτα τῆς Μαρίας γιά τόν Ἱππόλυτο καί τήν ἐπιθυμία τῆς Ἀμαλίας νά τόν κάνει δικό της.
Στήν ἴδια πόλη βρίσκεται κι ὁ νεαρός ζωγράφος Σήφης, φίλος τοῦ Ἱππόλυτου κι ἐρωτευμένος μέ τή Μαρία. Ὁ Σήφης εἶναι φτωχός κι οἱ πίνακές του δέν πουλιοῦνται. Στό τέλος αὐτῆς τῆς περιόδου, τῆς γεμάτης ἀπό ἠρεμες στιγμές ἀλλά καί ἀπό παράξενα ὀνειρα, ἡ Datura ἀνθίζει καί μεταφέρεται στό δωμάτιο τῆς Ἀμαλίας.
Κι ἀκολουθεί ἡ τελετή τοῦ γάμου μέ κουμπάρους τή Μαρία καί τόν Σήφη. Μιά μέρα φτάνουν στό νησί ὁ Χέρμαν καί ἡ Σύλβια. Εἶναι γερμανοί, γύρω στά 35. Στό ἡμερολόγιο της ἡ γυναίκα γράφει ὅτι μισεί τόν ὕπνο κι ὅτι ἐν τούτοις νοσταλγεί τήν στιγμή πού θά μπορέσει νά κοιμηθεί.

Ὁ Ἱππόλυτος γνωρίζει τυχαία στό λιμάνι τόν Χέρμαν κι αὐτός τοῦ ἐκμυστηρεύεται ὅτι περιφρονεί τή φύση. Μόνο μιά ἐξαίρεση ὑπάρχει σ' αὐτήν τήν περιφρόνηση: ἡ Datura Fastuosa.
Ὁ Ἱππόλυτος γοητεύεται ἀπό τόν Χέρμαν. Ἀρχίζει νά παραμελεί τίς ἐρευνές του. Διατρέχεται ἀπό ξαφνικές κρίσεις θυμοῦ καί φυγῆς, προκαλώντας ἔτσι τήν θλίψη τῆς Ἀμαλίας. Ἀπ' τή μεριά του ὁ Σήφης προσπαθεί νά διεισδύσει στό θερμοκήπιο, ἀλλ' ἡ Μαρία τόν ἐμποδίζει.

Σ' ἕνα σοκκάκι τῆς πόλης ὁ Ἱππόλυτος βλέπει μιά μέρα τυχαία τόν Χέρμαν καί τόν Σήφη ν' ἀνταλλάσουν κάτι. Ἐκπληκτος παίρνει τό Γερμανό ἀπό πίσω, μέχρις ὅτου ὁ Χέρμαν ἐξαφανίζεται πίσω ἀπ' τήν πόρτα ἑνός κήπου μέ φοίνικες.
Στό βάθος τοῦ κήπου ὁ ἥρωας ἀντικρίζει μαγεμένος μιά μεγάλη Datura Fastuosa, βουτηγμένη σ' ἕνα πράσινο φῶς.
Τήν ἐπόμενη μέρα ἐπισκέπτεται, ἐξαιτίας μιάς παρεξήγησης, καθυστερημένος τόν κήπο τῶν ξένων. Ὁ Χέρμαν πού περίμενε τόν Ἱππόλυτο, ἔχει φύγει. Ἀπ' τό σπίτι κατεβαίνει ἡ Σύλβια καί ὁ νεαρός τήν ἐρωτεύεται. Ἐνώ οἱ δυό τους βρίσκονται μπροστά στή σαγηνευτική Datura, ἡ Σύλβια ἐγκαταλείπει ἀπροσδόκητα τόν Ἱππόλυτο, λέγοντας του ὅτι θέλει νά κοιμηθεί. Ἡ σύγχυση ἐπιτείνεται ἀπό τήν ξαφνική ἐπιστροφή τοῦ Χέρμαν καί ἀπό τίς παράξενες ἐρωτήσεις του, ὁ Γερμανός νομίζει ὅτι ἡ Ἀμαλία εἶναι μητέρα τοῦ Ἱππόλυτου κι ἡ Μαρία ἀδελφή του.

Τό ἐπόμενο πρωί ὁ Ἱππόλυτος κι ἡ Μαρία ἀνακαλύπτουν ὅτι οἱ καρποί τῆς Datura (τ' ἀγκαθόμηλα) ἔχουν ἐξαφανιστεί ἀπ' τό θερμοκήπιο. Οἱ καρποί αὐτοί προορίζονταν γιά τό φαρμακολογικό ἰνστιτούτο. Τήν ἴδια ὥρα ὁ Χέρμαν δίνει στή Στελίτσα τήν γλάστρα μέ τήν Datura καί τό κοριτσάκι τήν μεταφέρει στόν κήπο τῶν Ἑλλήνων. Ἡ παρουσία τοῦ φυτοῦ μέ τό μαῦρο ἄνθος γεννά στόν καθένα ἀπ' τά τρία πρόσωπα τοῦ σπιτιοῦ ἀνάκατα καί διαφορετικά συναισθήματα.

Ἡ Μαρία νοσταλγεί παλιότερες ἐποχές, ἡ Ἀμαλία ἀρχίζει νά σκέφτεται τό θάνατό της κι ὁ Ἱππόλυτος ἀποφάσιζε νά διαλευκάνει τό διπλό αἴνιγμα. Ἀλλά οἱ ἐρευνες δέν ὁδηγοῦν πουθενά. Ὁ Σήφης ἀρνεῖται ὅτι ἔχει κλέψει τ' ἀγκαθόμηλα κι ὁ Χέρμαν διαψεύδει τήν ἐλπίδα τοῦ νεαροῦ, ὅτι ἡ Datura εἶναι ἕνα δῶρο τῆς Σύλβιας.
Ὁ Γερμανός χαρίζει ἐπί πλέον στόν Ἕλληνα ἕνα φιαλίδιο μέ μιά σκόνη πού αὐξάνει τεχνητά τήν εὐωδιά τῶν λουλουδιών,

Τά παπούτσια τοῦ Χέρμαν καί ὁ Νίκος Λυγγούρης, σ' ἕνα διάλλειμα τοῦ γυρίσματος

λέγοντας του χαμογελώντας ὅτι ἔτσι πρέπει νά διορθώνουμε τή φύση.
Ἡ Σύλβια ἔχει παρακολουθήσει ἀπό τό παράθυρο της τή συνομιλία τῶν δύο ἀντρών στόν κῆπο. Εἶναι μόνη κι ἐγκαταλελειμένη. Ὁ προδομένος της ἔρωτας γιά τόν Χέρμαν τή σπρώχνει νά ἐκδικηθεί τόν ἀγαπημένο της, μέ σκοπό νά καταστρέψει τήν ἐπικίνδυνη ἐπιροή τοῦ ἄντρα πάνω στόν νεαρό Ἕλληνα. Ἀπ' τά ξεραμένα φύλλα τῆς Datura φτιάχνει ἕνα ναρκωτικό, τό πίνει κι ὕστερα ἀποφασίζει νά προσκαλέσει τόν Ἱππόλυτο στόν κῆπο της τή νύχτα τοῦ Ἁι Γιαννιού.
Γιά τελευταία φορά ἡ Ἀμαλία προσπαθεί νά ξανακερδίσει τόν χαμένο γιά πάντα Ἱππόλυτο. Αὐτός τῆς προτείνει ὀργισμένος νά χωρίσουν. Ποτέ! λέει ἡ γυναίκα. Μονάχα ἕνα πράγμα θά μέ χωρίσει ἀπό σένα!

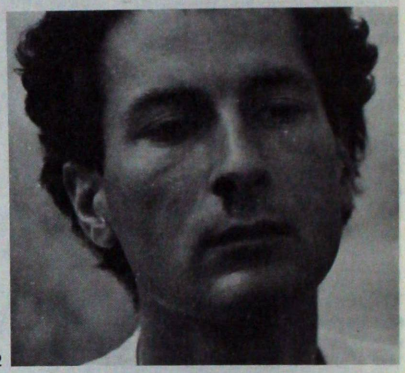
Τή νύχτα τοῦ Ἁι Γιαννιού καί κάτω ἀπ' τήν μαγική ἐπιρροή τῆς Datura τά γεγονότα μπλέκονται ἀξεδιάλυτα μεταξύ τους. Κάθε πρόσωπο αὐτῆς τῆς ἱστορίας ζεί μιά διαφορετική περιπέτεια πού ξεκινά ἀπ' τήν ἀπόγνωση καί τό μίσος, περνά στήν ἐγκατάλειψη καί στόν βαθύ ὕπνο καί φτάνει μέχρι τόν ἐφιάλτη καί τό ἔγκλημα. Ὅταν ἡ νύχτα τελειώνει τό μυστήριο τοῦ ἔρωτα καί τοῦ θανάτου ἔχει συντελεστεί.
Τό φῶς τῆς ἐπόμενης μέρας διαλύει τίς παρεξηγήσεις καί τήν κωμωδία τους. Οἱ ψευδαισθήσεις πέφτουν ὅπως οἱ φλούδες ἑνός φρούτου καί τό φρούτο εἶναι ἡ ἐμπειρία. Ἡ γεύση της εἶναι λίγο στυφή μά δίνει δύναμη.

Κι ἡ ζωή συνεχίζει τόν ἀνεξερεύνητο δρόμο της.

Νίκος Λυγγούρης

ΟΜΙΧΛΗ ΚΑΤΩ ΑΠ' ΤΟΝ ΗΛΙΟ

1

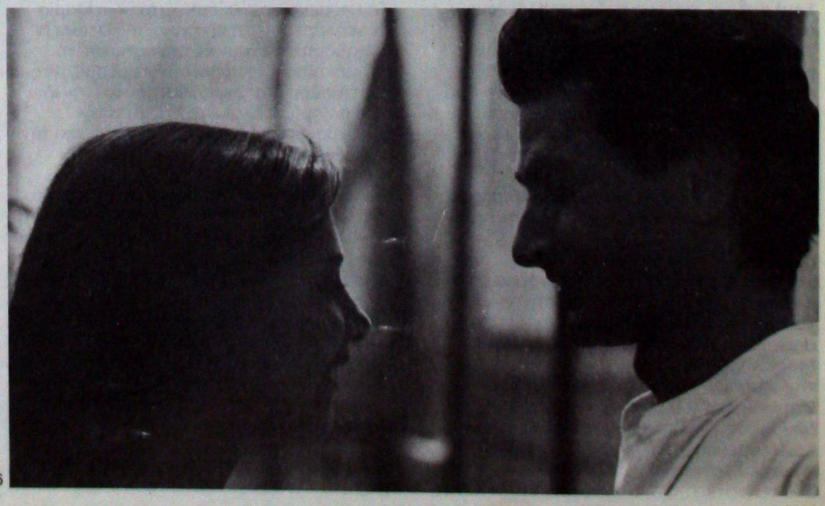


2

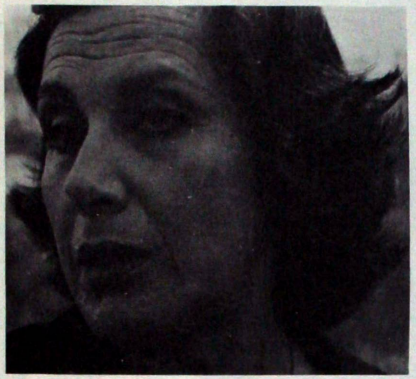
3

4

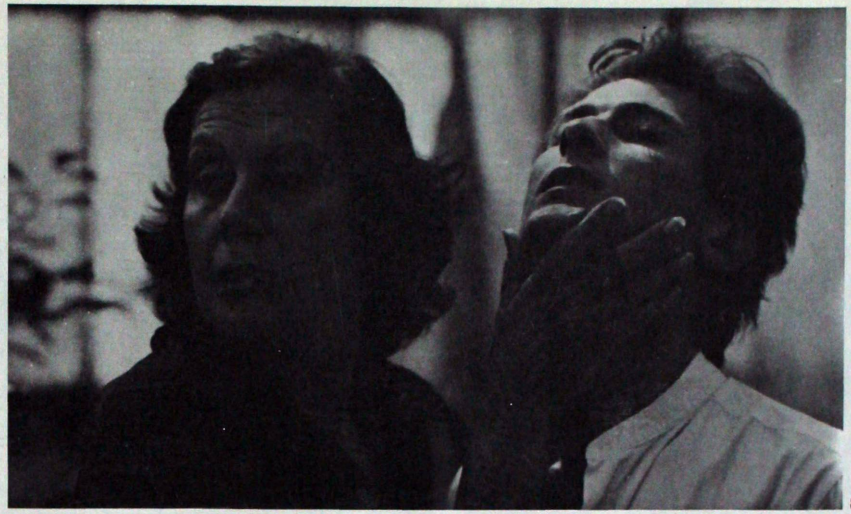
5 6



ΟΜΙΧΛΗ ΚΑΤΩ ΑΠ' ΤΟΝ ΗΛΙΟ



7



8

1. Ἡ αὐγὴ τῆς ἱστορίας. Μιὰ σημείωση ἀπ' τὴν σύνοψη τῆς Ὁμίχλης: «Τὸ φῶς στὸ θερμοκήπιο *(ὅπου γυρίσαμε τὸ ἕνα τρίτο τῆς ταινίας)* γλυκὸ καὶ καθαρὸ ὅπως σ' ἕνα λιμάνι κατὰ τὴν ἀνατολὴ τοῦ ἡλίου τοῦ Κλὼντ Λορραίν».
Ὁ Ἱππόλυτος (Πάνος Εὐαγγελίδης) φορὰ μέχρι τὴν τελικὴ σκηνὴ ἕνα λευκὸ πουκάμισο κι ἕνα μαῦρο παντελόνι. Τὸ κουστούμι αὐτὸ τὸ φορούσε καὶ στὴν πραγματικότητα. Σχεδὸν κάθε μέρα.

2. Λίγο αἷμα τρέχει ἀπὸ τὴν μύτη τοῦ Ἱππόλυτου, ὅταν ἡ χήρα τοῦ καθηγητὴ τοῦ ἀνακοινώνει ὅτι ἀποφάσισε νὰ πουλήσει τὰ θερμοκήπια. Εἶναι μιὰ λεπτομέρεια ποὺ δὲν τὴν φαντάστηκα, μιὰ ποὺ ἡ μύτη τοῦ ἠθοποιοῦ παρουσιάζει συχνὰ αὐτὴν τὴν εὐαισθησία. Ὁ ἴδιος εἶχε ταυτίσει τὸν ρόλο τοῦ Ἱππόλυτου τόσο πολὺ μ' ὁ,τι αἰσθανόταν καὶ ζοῦσε, ποὺ στὸ τέλος μοῦ εἶπε ὅτι μισοῦσε ἀπόλυτα αὐτὸ τὸν Ἱππόλυτο. Τοῦ φανέρωνε σὲ κάθε του βῆμα τὶς δικές του, προσωπικὲς περιπέτειες.

3,4. Ἡ Μαρία (Ὅλια Λαζαρίδου) μπαίνει στὸ θερμοκήπιο.
Ἡ ψυχοκόρη τοῦ πεθαμένου καθηγητὴ ποτίζει τὸ ἀγαπημένο φυτὸ τῆς χήρας του, τὴν Datura Fastuosa, δίχως κάν νὰ μπορεῖ νὰ προφέρει σωστὰ τ' ὄνομά της. Γι' αὐτὴν τὸ φυτὸ λέγεται Dutara Fastuaso. Ἡ Ὅλια ἤθελε νὰ ὀνομάσουμε τὴν ταινία «Τὰ καμώματα τῆς Ντατούρας».

5,6. Ἡ Μαρία κι ὁ Ἱππόλυτος στὴν ἀρχὴ (6) καὶ στὸ τέλος (5) τῆς ταινίας. Θάθελα νάλεγα κάτι σχετικὸ μὲ τὴν ἠθικὴ καὶ τὴν αἰσθητικὴ τοῦ φίλμ.

Γιὰ τὴ φωτογραφία 5, τὸ τραγούδι τῆς Μαρίας:
«Δὲν θέλω Σοπέν καὶ Μπὰχ
Βαρέθηκα τ' ἀχ καὶ βάχ
Μιὰ σάμπα μὲ ρυθμὸ
Χωρὶς τελειωμὸ
Νὰ χορεύω τρελλὰ προτιμῶ».

Γιὰ τὴ φωτογραφία 6, αὐτοὺς τοὺς στίχους τοῦ William Blake:
«Χαρούμενη νιότη ἑλα
καὶ δὲς τὸ καθαρὸ πρωινὸ
εἰκόνα τῆς νιογέννητης ἀλήθειας.

Ἡ ἀμφιβολία ἐσβησε κι ἡ ὁμίχλη τοῦ
ὀρθολογισμοῦ,
οἱ ἀποπνικτικὲς φιλονικίες καὶ τὰ στοιχεῖα τῆς
λεπτολογίας.

Παγίδες γιὰ τὰ πόδια εἶναι οἱ ρίζες ποὺ συναντᾶς στὸ δρόμο σου.
Ἡ μωρία εἶναι ἕνας ὁλόκληρος λαβύρινθος
Πόσοι καὶ πόσοι δὲν μαγκώθηκαν ἐκεῖ!
Κάθε νυχτιὰ σκοντάφτουν πάνω σὲ σκελετοὺς
καὶ νοιώθουν ὅτι δὲν ξέρουν τίποτε πέρα ἀπ' τὸν πόνο
καὶ θέλουν νὰ ὁδηγοῦνε ἄλλους, αὐτοὶ ποὺ πρέπει νὰ τοὺς ὁδηγοῦν».

7,8. Ἡ Νέλλη Ἀγγελίδου στὸ ρόλο τῆς χήρας τοῦ καθηγητῆ. Προσπαθεῖ νὰ ἐξηγήσει στὸν ταραγμένο Ἱππόλυτο, ὅτι δὲν τῆς μένει τίποτε ἄλλο παρὰ νὰ πουλήσει τοὺς κήπους, τὸ σπίτι καὶ τὰ θερμοκήπια. Ὁ μόνος ἠθοποιὸς ποὺ δὲν τὸν γνώριζα ἀπὸ τὰ πρίν. Μιλώντας γιὰ τὸ ρόλο τῆς Ἀμαλίας, προτοῦ διαβάσει τὸ σενάριο, ἡ Νέλλη μὲ ρώτησε νὰ τῆς τὸν προσδιορίσω μὲ μιὰ λέξη. Δὲν μοὔρθε τίποτα καλύτερο, ἀπὸ μιὰ ὑπεκφυγή: Ἰοκάστη. Μετὰ ἀπὸ μερικὲς μέρες κι ἀφοῦ διάβασε τὸ σενάριο ἡ Νέλλη μοῦ εἶπε: «ἡ Ἰοκάστη δὲν ἠξερε, ἐνῶ αὐτὴ ἡ γυναίκα ξέρει. Εἶναι ἡ Φαίδρα».
Στὸ γύρισμα χάθηκε κι ἡ Ἀμαλία κι ἡ Ἰοκάστη κι ἡ Φαίδρα. Ἔμεινε μόνο ἡ προσωπικότητα τῆς Νέλλης.

Ἀπὸ τὸν σκηνοθέτη Γ. Μαρκόπουλο πήραμε τὴν παρακάτω ἀνακοίνωση, ποὺ τὴ δημοσιεύουμε ὅπως ἀκριβῶς μᾶς στάλθηκε:

ΤΕΜΕΝΟΣ 1980

Ἐγκαινιάζομεν τὰς ἐτησίας παραστάσεις φίλμ, τοῦ *Τέμενους 1980* τῶν ἐργασιῶν τῶν κ.κ. Robert Beavers καὶ Gregory J. Markopoulos.

Ἡ ἰδέα διὰ τὰς ἐτησίας παραστάσεις φίλμ τοῦ Τεμένους, ἀφιερωμένη ἀποκλειστικῶς εἰς τὴν ἐργασία τῶν κ.κ. Μπήβερ καὶ Μαρκοπούλου, ἐγεννήθη μακριὰ τῆς Ἑλλάδος, ἐκεῖ ὅπου ὑπάρχει Ἑλλάς. Εἶναι εἰς τὸ μικρὸν χωρίον Solgio, Graubunden, Ἑλβετίαν.

Πάνω ἀπὸ μία δεκαετίαν, καὶ ὁ Μπίβερ καὶ ὁ Μαρκόπουλος, συνεχίζουν τὴν παραγωγὴν φίλμ, ἀλλὰ δὲν ἔχουν ἐπιτρέψει εἰς τὰς πλείστας τῶν περιπτώσεων, τὴν διανομή του ἡ παρουσίασίν του. Οὐτο ἐγένετο κατ' ἐκλογήν, ἔτσι, σπάνια ἔχει παρουσιασθεῖ ὁποιοδήποτε φίλμ δημοσίως ἀπὸ οἱονδήποτε παραγωγόν φίλμ κατὰ τὴν διάρκεια τῆς τελευταίας δεκαετίας. Μόνον εἰς πολὺ σπάνιας περιπτώσεις ἔχει παρουσιασθεῖ ἡ ἐργασία τους καὶ τότε, μόνον εἰς ἐπιλεγμένον ἀκροατήριον.

ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ: Τὸ πρώτον Σαββατοκύριακον τοῦ Σεπτεμβρίου 1980. Διὰ τὴν ἀκρίβειαν Σάββατο, 6 Σεπτεμβρίου 1980 καὶ Κυριακὴ 7η Σεπτεμβρίου 1980.

ΤΟΠΟΣ: Ἡ παρουσίασις φίλμς *Τέμενος 1980* θὰ λάβῃ χώραν εἰς τὸ χωρίον Λυσσαραία, Γορτυνία, εἰς τὴν Ἀρκαδίαν Πελοποννήσου. Αἱ παρουσιάσεις τοῦ φίλμ θὰ λάβουν χώραν ἀμέσως μετὰ τὴν δύσιν τοῦ ἡλίου. Θὰ πραγματοποιηθοῦν εἰς τὴν ὑπαιθρον, εἰς ἕνα περιβάλλον ἐλαιοδένδρων καὶ δουνῶν.

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ: Ὡς θέμα ἀρχῆς, καὶ ἐκτιμώντες τὸ ἀκροατήριον τοῦ πρώτου *Τέμενους 1980*, δὲν θὰ ἀναγγέλλεται τὸ πρόγραμμα τῶν φίλμς. Θὰ παρουσιάζονται δύο διαφορετικὰ φίλμς κάθε βράδυ ἀπὸ τὸ κινηματογραφικὸν ἀρχεῖον τῶν κ.κ. Μπίβερ καὶ Μαρκοπούλου.

Ὡς ἐκφρασις ἐκτιμήσεως τῆς ἀξιοπρεπείας τοῦ ἀτόμου ὡς θεατοῦ αἱ παρουσιάσεις τοῦ *Τέμενους 1980* θὰ εἶναι ἀπηλλαγμένες δαπάνης. Ἐκεῖνοι οἱ ὁποῖοι θὰ πραγματοποιοῦν τὸ ταξίδι εἰς τὴν Λυσσαραία θὰ ἀμειφθοῦν μὲ τὸ ἔργον τὸ ὁποῖον θὰ παρουσιασθῇ.

ΟΔΗΓΙΕΣ: Φθάνει κανεὶς εἰς τὴν Λυσσαραία, πηγαίνοντας κατ' ἀρχὰς εἰς τὴν Τρίπολιν καὶ κατόπιν εἰς τὴν Δημητσάναν, ὅπου μποροῦν νὰ πάρουν τὸν δρόμον, εἴτε πρὸς τὰ δεξιά, εἴτε πρὸς τ' ἀριστερά. Ἕνας ἄλλος ἀκόμη τρόπος διὰ νὰ φθάσωμεν εἰς τὴν Λυσσαραίαν, εἶναι νὰ πάμε πρῶτα εἰς τὴν Ὀλυμπίαν καὶ κατόπιν εἰς τὴν Λυσσαραίαν.

ΠΕΡΑΙΤΕΡΩ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΑΣ: ΤΕΜΕΝΟΣ 1980 – Βαλαωρίτου 6, Ἀθῆναι.

Κάννες 1974 — Φωτογραφίες: Τώνης Λυκουρέσης

ΧΙΤΣΚΟ–ΤΡΟΠΙΑ

τοῦ Κώστα Θεοφιλόπουλου

Κάθε μήνυμα, κάθε φράση ἡ λέξη πού παράγουμε, ἐκπέμπουμε, ἀνταλλάζουμε εἶναι ἕνα βῆμα πρός τό «θάνατο»: καθώς τά ἐπιμέρους συστήματα διαφοροποιοῦνται καί πυκνώνουν, τό σύνολο ἐξομοιώνεται καί ἀδρανεί. Ἔτσι, παράδοξα, ἡ σιωπή εἶναι ζωή — μιά ἀνεκπλήρωτη πιθανότητα πού ἐπεκτείνεται πρός κάθε κατεύθυνση, ἀντίθετα ἀπό τή δοσμένη ἀναγκαιότητα τοῦ λόγου πού περιορίζει καθοριστικά. Ἡ μεγαλύτερη προσφορά στό Χίτσκοκ μετά τό θάνατό του εἶναι ἡ δικιά μας σιωπή. Ὁ καθένας μπορεί ἐλεύθερα, συνειρμικά, χωρίς ὑποχρεώσεις συνοχῆς νά φανταστεί ὁ,τι θέλει, νά ἀνακαλύψει ὁποιοδήποτε εἶδος συμμετοχῆς μέ τόν δημιουργό καί τό ἔργο του, νά κατασκευάσει ἕνα αὐθαίρετο καί κυριολεκτικά ἀξιολάτρευτο ἀντικείμενο / σχέση. Σέ κάτι τέτοιο ἀλλωστε σκοπεύει καί ὁ θεσμός τοῦ λεπτοῦ σιγῆς, οὐσιαστικά συμβολικός θάνατος, μιά ἀντικοινωνία τῶν ἐπιζώντων... Ἀλλά ἀμέσως, τό πρῶτο πρᾶγμα πού ἔρχεται στό νοῦ εἶναι ὅτι ὁ Χίτσκοκ δέ σώπασε. Ἀντίθετα, πέρασε τά 80 χρόνια τῆς ζωῆς του ὁλοκληρώνοντας ἕνα φιλμικό κείμενο σέ 53 (τουλάχιστον) μέρη, ἐργάστηκε σέ ἀμεση ἐπαφή μέ *τίς ἱστορικές πραγματικότητες* τοῦ κινηματογράφου καί κατόρθωσε νά συγκεκριμενοποιήσει *τούς λογικούς κανόνες* τοῦ ἐκφραστικοῦ μέσου πού διάλεξε. Ὁ Ἀλφρεντ Χίτσκοκ μπορεί νά εἶναι ὁ σημαντικότερος homo cinematographicus — καί ἴσως καί κάτι παραπάνω. Μέ γνώση γιά τίς συνέπειες, παραβαίνω τόν κανόνα τῆς σιωπῆς.

Ἱστορικὰ ὁ Χίτσκοκ λειτούργησε σὰν ἰδανικὸς συνδετικὸς κρίκος μεταξὺ σκαπανέα καὶ auteur. Τὸ 1920, ὅταν ἀρχίζει νὰ ἐργάζεται στὴν ἀγγλικὴ βιομηχανία (σὰ σχεδιαστὴς μεσότιτλων), τὸ κινηματογραφικὸ πεδίο ἔχει χάσει τὴν πρωτόγονη ὁμοιομορφία του. Προοδευτικὰ διαρθρώνεται γύρω ἀπὸ ὁρισμένους πόλους ποὺ δὲν εἶναι πιὰ συμπτωματικὰ ἐνοριακοὶ (Δανία, Ἰταλία) ἢ ἐρασιτεχνικὰ τυχαῖοι (Cecil B. De Mille). Ἐπαγγελματικὰ διαμορφώνεται ἡ ἱεράρχηση τῶν ρόλων: ὁ χρηματοδότης καὶ ὁ διανομέας ἀπ' τὴ μιά, ὁ παραγωγὸς καὶ ὁ ἠθοποιὸς ἀπ' τὴν ἄλλη. Ὁ ρόλος τοῦ σκηνοθέτη, τοῦ ἀντικειμενικοῦ δημιουργοῦ τῆς ταινίας, μένει περιθωριακός. Ὁ Χίτσκοκ (μαζὶ μὲ ἄλλους) θὰ δώσει τὴ μάχη γιὰ τὴ σκηνοθεσία. Θὰ εἶναι ἀπὸ τοὺς πολὺ λίγους ποὺ θὰ τὴν κερδίσουν χρησιμοποιώντας γιὰ τακτικὴ τὴν κατάληψη τοῦ ρόλου σκηνοθέτης / παραγωγὸς (ἀπὸ τὸ 1948 καὶ ὕστερα). Παράλληλα, γεωγραφικὰ διαγράφεται ἡ ἱεράρχηση τοῦ παραγωγικοῦ χώρου: ἡ ἄνοδος τοῦ ἀμερικάνικου μονοθεϊσμοῦ ἐνάντια στὶς εὐρωπαϊκὲς ποικιλίες εἰδωλολατρίας. Ὁ ἱμπεριαλισμὸς τοῦ Χόλλυγουντ προκαλεῖ τὴ μεγάλη ἔξοδο εὐρωπαϊκοῦ ταλέντου ποὺ προσαρμόζεται καὶ ἀνθίζει ἢ ἀντιστέκεται καὶ ἐξωστρακίζεται. Ὁ Χίτσκοκ θὰ δώσει (μαζὶ μὲ πολλοὺς) καὶ τὴ μάχη τῶν ἐμιγκρὲδων καὶ πάλι, ἀντίθετα μὲ τοὺς περισσότερους, θὰ κατορθώσει νὰ ἐπιβάλλει τὶς εὐρωπαϊκὲς εὐαισθησίες του στὸν ἁπλοϊκὸ χολλυγουντιανὸ ἀνθρωπισμό. Ἔτσι, ἡ πορεία τοῦ Χίτσκοκ ἀντιπροσωπεύει μιὰ σμίκρυνση τῶν σημαντικῶν συγκρούσεων στὸ δρόμο ἀπὸ τὴν περιφέρεια πρὸς τὸ κέντρο. Μιὰ διπλὰ ἐπιτυχημένη πορεία ποὺ καταλήγει στὴν παραδοχὴ τῆς χιτσκοκικῆς ὑπογραφῆς.

Ὅμως ἡ ἐπιτυχία τοῦ Χίτσκοκ θὰ ἦταν ἁπλὸς καριερισμὸς ἂν δὲν χαρακτηριζόταν ἀπὸ κάτι τὸ ἰδιαίτερο: τὸ στύλ του. Ἱστορικὰ ἡ χιτσκοκικὴ αἰσθητικὴ πραγματοποιεῖ τὴ μοναδικὴ σύνθεση τῶν δύο μεγάλων ἀντιφατικῶν ρευμάτων τοῦ εὐρωπαϊκοῦ κινηματογράφου. Συγκεκριμένα, κατορθώνει νὰ ἀφομοιώσει τὸν περιγραφικὸ ρεαλισμὸ τοῦ φωτοδράματος τοῦ Murnau μὲ τὴν ἀποσπασματικὴ ἀφαίρεση τοῦ ρυθμοδράματος τοῦ Ἀιζενστάιν. Κίνηση στὴ λῆψη καὶ κίνηση ἀπὸ τὸ μοντάζ βρίσκουν τὸν κοινό παρονομαστή τους: τὴ δραματικὴ ἀφήγηση μέσα ἀπὸ τὴν *κυκλοφορία* (σωμάτων, ἀντικειμένων, πλάνων). Οἱ πηγὲς τῆς χιτσκοκικῆς αἰσθητικῆς μπορεῖ νὰ εἶναι ἐντυπωσιακὰ κινηματογραφικὰ μνημεῖα, ἀλλά, σὲ σύγκριση μὲ τὴ συνθετικὴ ἐκδοχή τους, ὑστεροῦν. Οἱ ταινίες τοῦ Χίτσκοκ ἀφομοιώνουν ἀποτελεσματικότερα τὰ στοιχεῖα τῶν δύο ἀντιφατικῶν συστημάτων ἀποφεύγοντας κάθε «νόμο τῆς διάζευξης» (ἀνάμεσα στὸ περιεχόμενο καὶ τὴν ἐκφραση), ἀποκλείοντας κάθε φορμαλισμό. Λίγο - πολὺ μπροστὰ στὸν Χίτσκοκ, τόσο ὁ Murnau ὅσο καὶ ὁ Ἀιζενστάιν, ἀποδεικνύονται «πριμιτίφ». Χαρακτηριστικά, καὶ οἱ δύο ἀφησαν — γιὰ διαφορετικοὺς λόγους — ἕνα ἱστορικὰ ἡμιτελὲς καὶ «ἀνεπεξέργαστο» ἔργο. Ἀντίθετα, ὁ Χίτσκοκ, ἤδη στὴ δεκαετία τοῦ '40 καλύπτει ὅλο τὸ κινηματογραφικὸ φάσμα. (Δὲ λείπει παρὰ μόνο ἕνα στοιχεῖο — ἂς τὸ ὀνομάσουμε «ὁ παράγοντας Rossellini» — ἀλλὰ βέβαια αὐτὸ εἶναι ἕνα ἄλλο θέμα).

Ἡ μοναδικότητα τῆς προσφορᾶς τοῦ Χίτσκοκ φαίνεται ἀκόμα καλύτερα ἂν παραβλέψουμε τὶς ἱστορικο-αἰσθητικὲς συγκρίσεις καὶ τὴν ἐξετάσουμε σὰ μιὰ *φιλμο-λογική*. Σὲ τελευταία ἀνάλυση καὶ ἄλλοι κατόρθωσαν νὰ κερδίσουν τὶς μεγάλες μάχες τῆς ἐξέλιξης τοῦ κινηματογράφου ἐνῶ διαμόρφωναν ἕνα συνθετικὸ στύλ μὲ ἱστορικὲς συνέπειες (Lubitsch). Κανένας ὅμως δὲν κατάφερε νὰ δώσει μὲ τόση συνοχὴ ὑλικὴ βάση στὸν κινηματογραφικὸ συλλογισμό. Ἡ χιτσκοκικὴ φιλμολογικὴ ἀναπτύσσεται σὲ δύο φάσεις: καθεμιὰ καταλήγει στὸν ἔλεγχο δύο διαφορετικῶν ἀλλὰ συμπληρωματικῶν μηχανισμῶν ποὺ μαζὶ καθορίζουν τὴν οὐσία τοῦ κινηματογράφου.

Πρῶτα ἀπ' ὅλα, ὁ Χίτσκοκ προτείνει, περισσότερο ἀπὸ ὁποιονδήποτε, ὅτι ὁ κινηματογράφος (ὅπως κάθε ἐκφραστικὸ μέσο) ἀποτελεῖται ἀπὸ μιὰ σειρὰ ἀπὸ τεχνικὲς ἀποφάσεις. Τὸ θέμα τῆς ταινίας παράγει νόημα μόνο καθὼς τὰ στοιχεῖα τῆς σειρᾶς διαφοροποιοῦνται, τὸ ἕνα σὲ σχέση μὲ τὸ ἄλλο, τὸ μέρος σὲ σχέση μὲ τὸ ὅλο. Τὸ γραπτὸ πρόσχημα (σενάριο) εἶναι ἀπὸ μόνο του κινηματογραφικὰ ἀκαθόριστο. Ἐκεῖνο ποὺ τὸ προσδιορίζει εἶναι *ἡ τεχνικὴ ἐπεξεργασία* καὶ συγκεκριμένα ἡ ἀνεύρεση μιᾶς ἰδανικὰ ἰδιόμορφης σχέσης μεταξὺ μεγέθους καὶ διάρκειας τοῦ πλάνου. Ἡ τεχνικὴ ἐπεξεργασία μεταμορφώνει τὸ λογοτεχνικὸ σενάριο σὲ δραματικὴ πλοκή. Ἀλλά, ἰδιαίτερα στὴ χιτσκοκικὴ φιλμο-λογική, ἐπιτρέπει καὶ μιὰ δραματικὴ τῆς ἀντίστιξης, σημασίες μέσα στὶς σημασίες, ἕνα φιλμικὸ κείμενο ποὺ συστηματικὰ ξεπερνάει ἢ καὶ ἀναιρεῖ τὸ δραματικὸ πρόσχημα ἐνῶ συνεχῶς ἀνασυνθέτει καὶ πυκνώνει τὴν πλοκή. Ὁ κινηματογράφος τοῦ Χίτσκοκ εἶναι κατεξοχὴν «ἁρμονικός». Μ' αὐτὲς τὶς συνθήκες, ὁ ἀπόλυτος ἔλεγχος τοῦ τεχνικοῦ μηχανισμοῦ (ἀπὸ τὸ σχέδιο τῶν τίτλων καὶ τὴ σύλληψη τοῦ ντεκόρ μέχρι τὸ μοντὰζ τῶν εἰκόνων καὶ τὸ μιξάζ τῶν ἤχων) ταυτίζεται μὲ τὴ νοηματικὴ κατασκευὴ τῆς ταινίας.

Ἐπειδὴ ὅμως ἡ τεχνικότητα τοῦ χιτσκοκικοῦ λόγου «ἀκούγεται» τόσο πολύ, προβάλλεται τόσο ἀδιάκριτα, ἡ ταινία κινδυνεύει νὰ βαρύνει ἀπὸ ὑπερβολικὸ φορμαλισμό. Γι' αὐτὸ τὸ σύστημα - Χίτσκοκ ἐπικαλεῖται τὰ πιὸ παράδοξα, ἐκκεντρικὰ ἢ ἀκόμα καὶ ὑπερ-φυσικὰ δραματι-

κά εὑρήματα (βλ. *Τά Πουλιά*). Κατά κάποιο τρόπο ἡ λογική ἰσορροπία τῆς ταινίας ἀπαιτεί ἕνα *μελοδραματικό ἀντίβαρο*. Ἔτσι ἐξουδετερώνονται οἱ κραυγαλέοι φορμαλιστικοί ἀκροβατισμοί ἐνώ ταυτόχρονα τά πιό ἀπαράδεκτα γεγονότα παρουσιάζονται σά μιά ἰδιόμορφη νατουραλιστική διήγηση. Ὁ Χίτσκοκ ἐπιστρέφει στή μελωδική γραμμικότητα τῆς πλοκῆς ἀλλά ἀνεβάζοντας ἀνυπόφορα τόν τόνο — οὔτε λίγο οὔτε πολύ (γιά νά μείνουμε στό ἴδιο παράδειγμα) μᾶς πείθει νά ταυτίσουμε τό βλέμμα μας μέ τήν ἄποψη ἑνός γλάρου. Τό διαφημιστικό στερεότυπο «μαίτρ τῆς ἀγωνίας καί τοῦ τρόμου» ἀποδεικνύεται μ' αὐτές τίς συνθῆκες σά μιά ἀπό τίς ἀκριβέστερες ἑρμηνεῖες τῆς χιτσκοκικῆς φιλμο-λογικῆς. Ὁ διαπεραστικός ἦχος τοῦ Χίτσκοκ, γιά νά μή γίνει κακοφωνία, πρέπει νά ἀκουστεί μόνο ἀφοῦ ἐπιβάλει τή μελοδραματική του ὀξύτητα, ἀπομονωμένος στά ψηλότερα ὅρια τῆς κινηματογραφικῆς κλίμακας, ἔτσι ὥστε νά μᾶς ἀφήσει ἀφωνους. Μ' αὐτό τό σκοπό ὁ Χίτσκοκ ἐρημώνει τό ἀντιληπτικό πεδίο γύρω ἀπό τήν ταινία ἐπιβάλλοντας παντοῦ τήν παρουσία τῆς εἰκόνας του: ἀπό τό διαφημιστικό τρέιλερ μέχρι τό ἴδιο τό φιλμικό κείμενο ἡ χιτσκοκική ἐμφάνιση γίνεται μιά ἀγωνιώδης καί τρομοκρατική ἐμμονή ἰδέα πού μᾶς καταναγκάζει νά δεχτοῦμε ἕνα χώρο - πεδίο πέρα ἀπό τόν ἐλεγχό μας. Ἕνας τέτοιος ὁλοκληρωτισμός ἀπαιτεί τήν ὁμαδική προσχώρηση. Ἔτσι ἡ *ἐμπορικότητα* τῆς ταινίας γίνεται ἀπαραίτητη προϋπόθεση γιά τή λειτουργία τῆς χιτσκοκικῆς φιλμο-λογικῆς — ὄχι ἕνα συμπτωματικό ἀποτέλεσμά της. Ὁ ἐλεγχος τοῦ οἰκονομικοῦ μηχανισμοῦ τοῦ κινηματογράφου παρουσιάζεται σά μιά λογική ἀναγκαιότητα γιά τή δυναμική τῆς ἐκφραστικότητάς του.

Ἔτσι λοιπόν ὁ Χίτσκοκ ὄχι μόνο δέ σώπασε, δέν ψιθύρισε ἀλλά καί στίς πιό ἠρεμες στιγμές του συνέχισε νά φωνάζει ὑποβλητικά. Χρησιμοποιώντας τίς ἀντιφάσεις τῆς κινηματογραφικῆς τεχνικῆς μπόρεσε νά ἀρθρώσει ἀμφίρροπες καί ἀγωνιώδεις ὑποθέσεις: οἱ ἄνθρωποι δέν εἶναι ἀπαραίτητα καλοί οὔτε τά συστήματα ἀναπόφευκτα διεφθαρμένα — μεταξύ τους ὑπάρχει κυκλοφορία, συνεννόηση καί συνωμοσία. Ἔτσι ὥστε ὁ ἄνθρωπος, καθώς γίνεται παράγοντας διαφθορᾶς, ἐξαγνίζεται μέ τή βοήθεια τῶν συστημάτων πού τόν ἔχουν διαφθείρει: ὁποιος παίρνει, δίνει, ὁπως ὁ,τι φεύγει, ἐπιστρέφει. Ἡ πραγματικότητα τοῦ πολιτισμοῦ βρίσκεται ἀνάμεσα στίς δύο ἰδεώδεις καταλήξεις καί ὁ Χίτσκοκ σάν ὁλοκληρωμένος μοραλιστής παραδέχτηκε τόσο τήν παθολογία τῆς ὁμαλότητας ὅσο καί τήν ὁμαλότητα τῆς παθολογίας. Μία ἀπό τίς κεντρικές ἰδέες τῆς θεματικῆς του ἦταν ὅτι ὅσο καλύτερος εἶναι ὁ Κακός τόσο καλύτερη γίνεται ἡ ταινία.- Ἡ παράβαση τοῦ κανόνα εἶναι γοητευτική ὅσο παραμένει ἐπιθυμητή ἀλλά γίνεται θανατηφόρα ὅταν πραγματοποιεῖται ἀμετάκλητα. Ἡ διαχωριστική γραμμή ἀνάμεσα στήν ἐπιθυμία καί τήν πραγμάτωσή της εἶναι ὁ ἄξονας τῆς χιτσκοκικῆς θεματικῆς. Ἡ καταστροφή ἀποφεύγεται μόνο μέ τή δημιουργική ἐξιδανίκευση, μέ τήν ἐξημέρωση καί ὄχι μέ τήν ἐκπλήρωση τῆς ἐπιθυμίας. (Ἐνδεικτικά, ἕνα δευτερεύον ἀλλά οὐσιαστικό θέμα στό ἔργο του εἶναι ἡ πολύπλοκη σχέση μεταξύ θέας καί πτώσης). Ἂν ἕνα τέτοιο συμπέρασμα μοιάζει κάπως συντηρητικό σέ σχέση μέ μιά πολύ πρόσφατη ἀπόχρωση τῆς Δυτικῆς ἰδεολογίας, μπορούμε νά ἰσχυριστοῦμε ὅτι ἡ ἄποψη τοῦ Χίτσκοκ εἶναι ἱστορικά πειστικότερη μιά καί ἐπιτρέπει ὁ,τι κοντυνότερο γνωρίζουμε σ' αὐτό πού ὀνομάζουμε εὐτυχία. Ἀντίστοιχα, οἱ ἰδεολόγοι τῆς πραγματωμένης ἐπιθυμίας πρέπει νά ἀναρωτηθοῦν ἂν δέν πετυχαίνουν παρά ἐξιδανίκευση τῆς ἐξιδανίκευσης, ἂν δέν ὁλοκληρώνουν περισσότερο ἕνα λόγο περί ἐπιθυμίας παρά τήν ἐπιθυμία αὐτή καθαυτή. Ὅπως κι ἂν εἶναι, πιστεύω ὅτι ὁ Χίτσκοκ πέθανε ἡσυχος.

Κώστας Θεοφιλόπουλος

Ο «Σ.Κ.» ΓΙΑ ΤΟΝ ΧΙΤΣΚΟΚ

Τεύχος 5 (Φεβρ.–Μάρτ. 1970)
Τοπάζ
«Τό παιχνίδι τῆς ἀμφιβολίας», *τοῦ Ἄκη Καλομοιράκη*
«Ἡ πτώση ἑνός γίγαντα», *τοῦ Βασίλη Ραφαηλίδη*

Τεύχος 23 (Σεπτ. 1972)
«Ἡ θέση τοῦ βασιλιά καί τό πτώμα του πουθενά» (Ι), *τοῦ Νίκου Λυγγούρη*

Τεύχος 24–26 (Ὀκτώβ.–Δεκ. 1972)
«Ἡ θέση τοῦ βασιλιά καί τό πτώμα του πουθενά» (ΙΙ), *τοῦ Νίκου Λυγγούρη*
Κριτική γιά τό *Φρενίτις, τοῦ Νίκου Λυγγούρη*

Τεύχος 8 (δ΄ περίοδος) (Νοέμβ–Φεβρ. 1976)
«Ἡ 53η ταινία τοῦ Χίτσκοκ», *τῆς Φρίντας Λιάππα* (Εἰδήσεις καί σχόλια)

Τεύχος 12 (δ΄ περίοδος) (Φεβρ. 1977)
«Ἡ ἀλήθεια (γιά τήν *Οἰκογενειακή συνωμοσία*), *τοῦ Νίκου Λυγγούρη*

Ο ΒΕΝΙΖΕΛΟΣ, Ο ΠΑΝΤΕΛΗΣ ΚΑΙ Η ΡΩΜΑΪΚΗ ΑΡΕΝΑ

Συζήτηση μὲ τὸν Παντελὴ Βούλγαρη

τοῦ Λευτέρη Ξανθόπουλου

Λ.Ξ.: *Θὰ ἤθελα ν' ἀρχίσουμε τὴν κουβέντα μας προσπαθώντας νὰ προσδιορίσουμε ἕνα σύμπτωμα ποὺ ἡ ἐκτασή του καὶ ἡ ὑπερβολὴ μὲ τὴν ὁποία ἐκδηλώθηκε μὲ παραξένεψαν: τὴν ὑστερία γύρω ἀπὸ τὸν* Βενιζέλο *σου σὲ σχέση μὲ τὴν προσπάθεια ποὺ κάνεις μέσα ἀπὸ τὴν ταινία νὰ ἐπανατοποθετήσεις τὴν προσωπικότητά του.*

Π.Β.: Ἐγὼ θὰ ἤθελα ν' ἀρχίσω ἀπὸ ἕνα ἄλλο εἶδος ὑστερίας, αὐτὴν γύρω ἀπὸ τὸ πρόσωπο τοῦ Βενιζέλου ποὺ φτάνει ὡς τὶς μέρες μας. Ἐμεῖς πληρώνουμε τὴν ὑστερία παλιότερων γενιῶν ποὺ ἀκόμα κρατάνε τοὺς μηχανισμοὺς στὰ χέρια τους. Αὐτοὶ διαμορφώνουνε τὴν ὀψη τὴν πολιτιστική, τὴν κοινωνική, τὴν πολιτική τῆς χώρας. *Αὐτὴ* ἡ ὑστερία ἐκφράστηκε καὶ ὄχι ἡ ὑστερία τῆς νεότερης γενιάς. Δὲ δέχτηκα καμιὰ ἐπίθεση ἀπὸ ἕναν ἄνθρωπο τῆς ἡλικίας μου. Λές ὅτι ἐπανατοποθετῶ τὸ πρόσωπο τοῦ Βενιζέλου· δὲν ξέρω ἂν τὸ ἐπανατοποθετῶ! Τὸ περιλαμβάνω ὅμως σ' ἕνα φίλμ ποὺ διαρκεῖ 2.30 ὧρες καὶ ποὺ ἀναγκαστικὰ σ' ὅλη αὐτὴ τὴν πορεία τοῦ Βενιζέλου καὶ τῶν πολιτικῶν πραγμάτων τῆς Ἑλλάδας κάπου θὰ πρέπει νὰ τὸ περιορίσω, κάπου θὰ πρέπει νὰ τὸ ἀρχίσω καὶ νὰ τὸ τελειώσω. Ἡ ἔρευνα ποὺ ἔκανα γιὰ δυὸ χρόνια εἶναι ἀκριβῶς αὐτό: νὰ προσπαθήσω νὰ δώ *ἐγώ*, μὲ τὰ μάτια τὰ δικά μου, τὸν Βενιζέλο, νὰ δώσω τὴ δικιά μου συγκίνηση, τὶς δικές μου ἀντιδράσεις πάνω στὸ πρόσωπο τοῦ Βενιζέλου. Πρὶν ἀσχοληθῶ μὲ τὴν ταινία ἄκουγα ὅτι ὁ Βενιζέλος ἦταν αὐτὸς ἢ ἦταν ἐκεῖνος, τὸ γενικὸ δηλαδὴ σκιτσάρισμα ποὺ γίνεται γιὰ ὅλα τὰ πολιτικὰ πράγματα στὴ χώρα, γιὰ ὅλα τὰ πολιτικὰ πρόσωπα. Θὰ μποροῦσα πολὺ εὔκολα νὰ πάρω ἕνα βενιζελολόγο νὰ μοῦ φτιάξει τὸ σενάριο καὶ νὰ ἔχω τὴν πλάτη μου ἐξασφαλισμένη — καὶ μάλιστα ἕνα βενιζελολόγο τοῦ δημοκρατικοῦ καὶ προοδευτικοῦ χώρου. Λοιπὸν ἡ δουλειὰ ποὺ ἔκανα ἦταν αὐτή: νὰ δώ *ἐγὼ* ποιὸς ἦταν ὁ Βενιζέλος!

Ἡ ταινία δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο παρὰ ἡ προσωπική μου συγκίνηση πάνω στὸ πρόσωπο καὶ τὴν ἱστορία ποὺ περιγράφω.

Λ.Ξ.: *Αὐτὸ ἀκριβῶς ἐννοοῦσα κι ἐγὼ ὅταν εἶπα ὅτι ἐπανατοποθετεῖς. Δίνεις ὀπωσδήποτε μιὰ ἄλλη διάσταση ἡ ὁποία εἶναι δικιά σου, πέρασε μέσα ἀπὸ τὰ δικά σου φίλτρα. Βέβαια ὁ Βενιζέλος μὴν ξεχνᾶμε ὅτι ἦταν ἕνα πρόσωπο καταξιωμένο ἀπ' ὅλες τὶς πολιτικὲς τάσεις.*

Π.Β.: Ὄχι, δὲν εἶναι ἀκριβῶς ἔτσι, ἡ ἀριστερὰ δέχεται μιὰ ὁρισμένη χρονικὴ διάρκεια τῆς πολιτικῆς του πορείας· μιὰ ἄλλη τὴν ἀπορίπτει. Καὶ ἔχει τοὺς

λόγους της ἡ ἀριστερά. Λοιπόν δέν εἶναι ἀκριβῶς καταξιωμένος σ' ὅλη τήν πολιτική του διάρκεια καί ἀναδρομικά ὁ Βενιζέλος πλήρωσε αὐτά τά πράγματα τουλάχιστον ἀπό τήν κριτική τῆς ἀριστερᾶς. Σχετικά δέ μέ τήν ταινία, πού ἀρχίζει τό 1910 καί τελειώνει τό 1927, ἡ ἀριστερά ἤθελε νά προβλέψω τή συντηρητική πλευρά τοῦ Βενιζέλου, ἡ ὁποία ἐκφράζεται ἀπό τό 1928 καί μετά.

Αὐτό πού αἰσθάνθηκα ἐγώ στίς κριτικές, στά δημοσιεύματα, στά κουτσομπολιά εἶναι τό ἑξῆς: Ἡ κριτική πού μοῦ ἔγινε δέν ἦταν γι' αὐτά πού εἶχε ἡ ταινία ἀλλά γι' αὐτά πού δέν εἶχε· ὅτι δέν ἔδειξε τή συνθήκη τῶν Σεβρῶν ἡ δέν ἔδειξε τήν ἀναχώρηση τοῦ Κωνσταντίνου. Τά κείμενα πού γράφτηκαν γιά τήν ταινία ἀσχολοῦνται μέ γενικότητες ὅπως ὅτι ὁ Βενιζέλος δέν ἦταν ἀρκετά λεβέντης, ὁ Βενιζέλος δέν ἦταν πάνω σ' ἕνα ἄλογο, ὁ Βενιζέλος δέ σήκωσε τό χέρι του νά σκαμπιλίσει τόν Κωνσταντίνο ἡ ἀντίθετα ὁ Κωνσταντίνος ἦταν πιό συμπαθής, δηλαδή ἡ κριτική ἀσχολήθηκε μέ τό ἄν εἶναι συμπαθής ἡ ὄχι ὁ Κωνσταντίνος! Πρώτη φορά διάβασα τόσο πρόχειρα πράγματα.

Τό συμπαθής ἡ ὄχι ἔχει ξεπεραστεῖ στήν τέχνη ἐδῶ καί χρόνια· δηλαδή τό ὅτι ὁ κακός ἐμφανιζόταν στίς πρῶτες ταινίες τοῦ βωβοῦ κινηματογράφου μέ μουστάκια καί κλωτσοῦσε ἕνα σκυλί στό δρόμο κάτω ἀπό ἕνα σκληρό φῶς πού ἐπεφτε στό πρόσωπό του, αὐτό ἔχει ξεπεραστεῖ τελείως σήμερα. Στίς ταινίες τοῦ Χίτσκοκ θά πρέπει νά κουραστεῖ κανείς ἀρκετά γιά νά δεῖ ποιό ἀπ' τά πρόσωπα φέρνει τό κακό μέσα στό ἔργο. Ποιός εἶπε ὅτι ὁ Κωνσταντίνος ἦταν ἕνα μή συμπαθές πρόσωπο ἡ ἕνα ἀποτυχημένο ὄν; Ὁ Κωνσταντίνος ὑπῆρξε ἐξίσου δημοφιλής μέ τόν Βενιζέλο καί ἄν πληρώνει ἡ ταινία τό φανατισμό τῶν γενιῶν ἐκείνων εἶναι ἀκριβῶς γιατί ὑπῆρξανε δύο πρόσωπα μέ τρομακτική γοητεία πού διχάσανε τό λαό. Στά γεγονότα τοῦ '16 καί μετά, συγκρούστηκε ἕνας ὁλόκληρος λαός γιά ξένα προβλήματα, προβλήματα πού δέν τούς ἀφορούσαν. Δέ θά ὑπῆρχε ἡ ταινία ἄν ἐγώ ἀποφάσιζα νά φτιάξω τόν Κωνσταντίνο ἕνα γελοῖο ξόανο πού ὁ Βενιζέλος μετά ἀπό δυό – τρεῖς συναντήσεις τόν ἐξουθενώνει.

> Λ.Ξ.: *Θά μπορούσες νά πεῖς ὅτι αὐτοί πού ἀντιτάχθηκαν στήν ταινία περίμεναν μιά λαϊκίστικη, ἁπλοποιημένη ἄποψη τῶν πραγμάτων τήν ὁποία δέν τούς ἔδωσες;*

Π.Β.: Δέν ξέρω τί περίμεναν· σίγουρα πάντως δέν περίμεναν ἕνα φίλμ πού ζητάει τή συμμετοχή τοῦ θεατῆ ἡ πού ἀσχολεῖται μέ τήν ἱστορία ἀπό ἕναν πλάγιο δρόμο, παίρνει δηλαδή τά πολιτικά γεγονότα καί τά φωτίζει μ' ἕναν πλάγιο φωτισμό. Γιά παράδειγμα οἱ σκηνές πού εἶχαν κάποια ἀμεσότητα καί ὁ κόσμος ἀντιδροῦσε καί μάλιστα χειροκροτοῦσαν ἦταν ἐλάχιστες στήν ταινία· ἦταν οἱ σκηνές πού δέν μπόρεσα νά τίς φωτίσω μέ πλάγιο φωτισμό. Ἡ σκηνή Κωνσταντίνου – Βενιζέλου μέσα στά ἀνάκτορα γιά τό ἄν θά πρέπει νά βγεῖ ἡ Ἑλλάδα στόν εὐρωπαϊκό πόλεμο ἦταν μιά σκηνή πού δέν μπορούσα νά μήν τή βάλω. Ἄν εἶχα σ' αὐτό τό σημεῖο περισσότερη φαντασία θά ἤθελα κι αὐτά τά πράγ-

Ὁ Μηνάς Χρηστίδης στόν Βενιζέλο

ματα πού λέγονται καί διατυπώνονται νά τά δείξω πλαγίως, ίσως μέσα άπό έναν ύπηρέτη πού άκούει τό διάλογο κρυμμένος πίσω άπό μιά κουρτίνα.

> Λ.Ξ.: *Έμένα μού σχηματίστηκε στό μυαλό ή έξής σκηνή: έπειδή πιστεύω ότι ζούμε συνθήκες ρωμαϊκής άρένας στίς μέρες μας, φαντάστηκα αύτούς πού φώναξαν ένάντια στήν ταινία σάν τό κοινό τής άρένας πού περίμενε ένα ζευγάρι συγκλονιστικών μονομάχων. Αύτούς τούς μονομάχους έσύ δέν τούς κατέβασες ποτέ στήν άρένα.*

Π.Β.: Ή αίσθηση αύτή τής άρένας κατασκευάστηκε, δέν ύπήρξε στήν πραγματικότητα· έπί μία έβδομάδα ή ταινία παιζόταν στήν Κρήτη κι έγώ ήμουν στήν Κρήτη καί καταλαβαίνεις πολύ καλά πόσο εύαίσθητο είναι τό κοινό τής Κρήτης στό πρόσωπο τού Βενιζέλου. Δέν ύπήρξαν άντιδράσεις άρένας άπό πλευράς θεατών.
Δημιουργήθηκε, κατασκευάστηκε ή άρένα άπό τόν Τύπο, δηλαδή όπως γίνεται όταν ό Καμπαφλής θά παλέψει μέ τόν Καρπόζηλο καί δήλωσε ότι θά τόν ξεσχίσει μετά τό μάτς ή ότι ό Παναθηναϊκός θά κουρελιάσει τόν Όλυμπιακό — κάπως έτσι άντιμετώπισε ό Τύπος τήν έμφάνιση τής ταινίας. Άκόμα καί οί πολιτικοί πού δηλώσανε τίς άπόψεις τους πέσανε σέ μιά χοντρή παγίδα καί είπαν τελείως γενικά πράγματα, ότι άποπροσανατολίζει τάχα ή ταινία, χωρίς νά έξηγούν γιατί άποπροσανατολίζει. Άν τό «άποπροσανατολίζω» σημαίνει: σπρώχνω τό θεατή νά ψάξει νά βρεί τά πράγματα, νά τού δημιουργηθούν άμφιβολίες γι' αύτά πού έχει μάθει στό σχολείο του καί ν' άνοίξει ένα βιβλίο, τότε ναί, έντάξει, άποπροσανατολίζει ή ταινία. Μιά άλλη αίσθηση πού έχω είναι ή έξής: ότι δέν άκούστηκε ή άντίθετη άποψη, τών θεατών πού είδαν τήν ταινία καί τούς άρεσε, πού ξέρω πάρα πολλά γράμματα πού σταλθήκανε στίς έφημερίδες τού συγκροτήματος καί πού δέ δημοσιεύτηκαν. Ή έφημερίδα *ΤΑ ΝΕΑ* συγκεκριμένα δήλωσε ότι έχουν πάρει έπιστολές γιά τόν *Βενιζέλο* καί έπειδή ή έφημερίδα έχει όρίσει τή θέση της πάνω στό θέμα *Βενιζέλος*, δέ δίνει τόν χώρο της ν' άκουστούν άλλες φωνές.

> Λ.Ξ.: *Βέβαια έγώ πιστεύω ότι οί πολιτικοί είναι τά πιό άκατάλληλα πρόσωπα γιά νά κρίνουνε τόν* Βενιζέλο *ή καί ένα οποιοδήποτε άλλο έργο. Ό Βενιζέλος είναι ένας νεκρός τόν όποίο μπορούν νά χρησιμοποιούν άνεξέλεγκτα γιά σκοπούς καθαρά δημαγωγικούς.*

Π.Β.: Ό τόνος τής ταινίας δέν είναι τόνος δημαγωγικός, δέν είναι ό τόνος πού χρησιμοποιεί ή πολιτική. Ή πολιτική μιλάει μέ συνθήματα, δέν άναλύει, δέν έξηγεί. Σίγουρα οί πολιτικοί πού είδαν τήν ταινία ξαφνιάστηκαν γιατί δέν είναι συνηθισμένοι σ' ένα τόνο τέτοιο πού διατυπώνει όρισμένες πολιτικές σκέψεις. Αύτό τουλάχιστον θέλω νά έπισημάνω, ότι ό τόνος τής ταινίας δέν ταιριάζει μέ τόν τόνο τής πολιτικής, όπως τουλάχιστον άσκείται σήμερα στήν Έλλάδα. Όταν κουβέντιασα πιά μέ πολιτικούς καί τούς έξήγησα όρισμένα πράγματα, μού είπαν ότι «έχεις δίκιο άλλά έμείς βλέπουμε τό θέμα ώς πολιτική». Ή έρώτηση βέβαια πού ύποβάλλω κι έγώ σάν φορολογούμενος πολίτης καί σάν πολίτης πού πληρώνω τήν πολιτική δραστηριότητα τών φορέων τής έξουσίας είναι ή έξής: τί μού έχουν δώσει έμένα οί πολιτικοί νά καταλάβω άπό τήν ίστορία τού τόπου; Τί ίστορικές καταθέσεις έχουν γίνει; Γιά νά δείς μιά περίοδο καί είδικότερα τήν περίοδο τού Βενιζέλου ή όποία είναι άπό τίς πιό δραματικές πρέπει νά φτύσεις αίμα γιά νά τήν προσεγγίσεις! Άς μού δηλώσουνε ένα βιβλίο, ένα καί μοναδικό, πού έχει γραφτεί γιά τόν Βενιζέλο καί πού διαβάζοντάς το μπορείς νά καταλάβεις τήν προσωπικότητά του καί τήν ίστορική περίοδο πού έζησε· ή μήπως έννοούν τίς έπιφυλλίδες καί τά θεατρικά έργα τού Ρούσσου μέσα άπό τήν τηλεόραση; Γιατί δέν άντιδρούν όταν παίζεται τό «Βασιλικό Ρομάντζο» καί έμφανίζεται ό Βενιζέλος σέ στύλ κάου — μπού νά μπαίνει μέσα καί νά ξεφτελίζει τόν Άλέξανδρο ή όταν παίζεται ή «Βασίλισσα Άμαλία»; Έκεί τό φιλότιμο καί τό πολιτικό γόητρο τών κομμάτων δέ θίγονται καθόλου; Τό θεωρούνε σάν μιά πολιτιστική έκφραση πέρα γιά πέρα έλληνική καί δέν τούς δημιουργεί κανένα πρόβλημα;
Όρισμένοι πολιτικοί είπαν ότι άν έγώ ήμουνα νέος άνθρωπος κι έβλεπα τήν ταινία δέ θά καταλάβαινα τίποτα· έρχομαι 22 χρόνια πίσω σέ μιά ήλικία πού βγαίνω άπό ένα γυμνάσιο πού μού δίνει ένα βιβλίο πού άσχολείται μέ τήν ίστορία μας καί πού θά μπορούσε νά είναι ή ίστορία τής Σκωτίας ή ή ίστορία τής Περσίας, τόσο άδιάφορα διατυπωμένη, τόσο γενική. Τελειώνω τό βιβλίο καί δέν έχω ίδέα καί άκούω γιά διάφορα πράγματα πού έχουν γίνει, γιά κάποια δικτατορία τού Μεταξά, γιά έναν πόλεμο, είπε τό *όχι* ό Μεταξάς — δέν τό είπε, ό έμφύλιος, ποιός κέρδισε ποιός έχασε, κ.λπ. Γιά όλα αύτά δέν ύπάρχει καμιά ίστορική κατάθεση. Έρχομαι σ' έπαφή μέ τήν Τέχνη. Άκούω ένα τραγούδι τού Θεοδωράκη κι αύτό τό τραγούδι έχει στίχους τού Βάρναλη καί έτσι μαθαίνω ότι ύπάρχει ένας ποιητής Βάρναλης ή ένας ποιητής Ρίτσος ή ένας ποιητής Έλύτης καί λέω: μά ύπάρχουν αύτοί σ' αύτόν τόν τόπο; Τούς διαβάζω καί άπό έκεί όδηγούμαι κάπου άλλού καί, χωρίς τό τραγούδι τού Θεοδωράκη νά μού δίνει όλοκληρωμένη πολιτική άποψη γιά ένα ίστορικό γεγονός, μέ όδηγεί σιγά — σιγά, λιθαράκι — λιθαράκι κι άρχίζω νά ψάχνω καί βρίσκω όρισμένα νήματα πού μέ βοηθούν νά καταλάβω τί έγινε σ' αύτό τόν τόπο. Ό *Βενιζέλος* είναι άφορμή γιά μιά ίστορία ή όποία δέν άναφέρεται πουθενά, ούτε άπό τά πολιτικά κόμματα, ούτε άπό τούς φορείς, ούτε άπό τήν τηλεόραση. Αύτή ή ταινία λοιπόν, γιά κάποιον πού ένδιαφέρεται, κάποιον πού άγωνιά νά μάθει, δίνει μιά άφορμή νά ψάξει καί νά βγάλει ίσως τά τελείως άντίθετα συμπεράσματα άπ' αύτά πού βγάζει ή ταινία, δέν έχει σημασία...

> Λ.Ξ.: *Κάπως έτσι βλέπω κι έγώ τή δικιά μου δουλειά. Θά ήθελα πάρα πολύ μ' αύτό τόν τρόπο πάντα νά δουλεύω, άφορμές νά δίνω, ξεκινήματα, μιάν άρχή νά τήν πιάσει ό άλλος καί νά τήν πάει όπου αύτός νομίζει.*

Π.Β.: Ένα συμπέρασμα πού βγάζω άπό τόν *Βενιζέλο* είναι ότι άπό έναν άλλο χώρο πού θεωρείται δημοκρατικός καί προοδευτικός, άπό μιά πλευρά τού Τύπου, τού «συγκροτήματος» συγκεκριμένα,

Ὁ Γιάννης Βόγλης στόν Βενιζέλο

ἐγινε μιά ἄσκηση πού θά μποροῦσα νά τήν ὀνομάσω *ἄσκηση πνευματικῆς τρομοκρατίας*. Ἐγώ τῆς δίνω τό ἴδιο βάρος μέ τίς ἀσκήσεις πού ἔκανε ὁ Μπάλκος μέ τά σκυλιά ἤ μέ τά ΜΑΤ. Ἀκριβῶς τό ἴδιο βάρος σ' ἕναν ἄλλο χώρο, τόν πνευματικό χώρο. Γιά ἕνα ἔργο μέ τίς ἀτέλειές του, μέ τίς ἀδυναμίες του, πού ὅμως κανένα κόμμα, κανένας φορέας δέν ἐκφράζεται, δημιουργεῖται μιά τέτοια ἐπίθεση, ἕνας τέτοιος πνευματικός τραμπουκισμός πού εἶναι παράδειγμα καί γιά ἄλλους. Ἐδώ θέλω νά ἐπισημάνω κάτι γιά τούς συναδέλφους μου πού ἀσχολοῦνται μέ τήν ἱστορία καί πού δέν ὑπῆρξε καμιά ἀπολύτως συμπαράσταση ἀπό μεριά τους: ἡ τρομοκρατική ἄσκηση πού μοῦ ἔγινε δέν εἶναι γιατί ὁ *Βενιζέλος* δέν τούς ἄρεσε ἀλλά σήμαινε «προσέξτε νά δεῖτε τί θά συμβεῖ ἄν δέν ἔχετε τή συμμετοχή μας, ἔτσι τουλάχιστον ὅπως τήν ἐννοοῦμε ἐμεῖς!». Δηλαδή «ποιός εἶσαι ἐσύ πού ἀσχολεῖσαι μέ τήν ἱστορία — γιατί ἀσχολεῖσαι μέ τήν ἱστορία μόνος σου». Εἶμαι σίγουρος ὅτι ἄν εἶχα τήν ὑπογραφή ἑνός βενιζελολόγου τοῦ «συγκροτήματος» τότε θά μοῦ συμπεριφέρονταν τελείως διαφορετικά!

Λ.Ξ.: *Ἡ γενιά μας ὑπῆρξε ἀβοήθητη ὅταν μαθαίναμε ἐμεῖς αὐτή τή λειψή ἡ στραβή ἱστορία...*

Π.Β.: Μά καί ἡ νεότερη γενιά εἶναι ἐπίσης στό σκοτάδι. Ἐδώ ζήσαμε μιά ἑφτάχρονη δικτατορία· ποιός πολιτικός φορέας ἀσχολεῖται μέ τή δικτατορία; Αὐτή τή στιγμή λοιπόν, μετά ἀπό τούς πρώτους μήνες τῆς μεταπολίτευσης πού τά παιδιά μπῆκανε στά κόμματα καί πού τά κόμματα τό μόνο πού κάνανε ἦτανε νά τά στοιχίσουν στίς ἐξάδες χωρίς νά τούς δώσουν ἀπολύτως τίποτα, ξαφνικά ἡ νεότερη γενιά, τά παιδιά τῶν 15, 16, 17 χρονῶν γεμίζουν τίς ντισκοτέκ γιατί δέν ἔχουν ἀπολύτως καμιά ἐπαφή μέ τά πολιτιστικά πράγματα τοῦ τόπου. Καί δέν ὑπάρχει καί κανένας πού νά μεσολαβεῖ νά τούς βοηθήσει.

Ἐμεῖς τουλάχιστον εἴχαμε μιά ἐλπίδα στά νιάτα μας, ὅτι βρισκόμαστε σ' αὐτή τήν ἀπομόνωση μέσα σέ μιά γενικότερη ἀπομόνωση τῆς ἀριστερᾶς· λέγαμε «τό πνεῦμα κυνηγιέται γιατί κυνηγιέται καί ἡ ἀριστερά», ταυτίζαμε τίς ἀνησυχίες μας μέ τό κομμάτι τῆς ἀριστερᾶς πού κυνηγιόταν. Σήμερα πού ἡ ἀριστερά εἶναι μέσα στά πράγματα εἶναι ἀκόμα χειρότερο νά αἰσθάνεσαι τήν πνευματική γύμνια. Παίρνω καμιά φορά τόν *Ριζοσπάστη* τήν Κυριακή πού ἔχει τήν φιλολογική σελίδα. Ἄν ἤμουνα παιδί μετανάστη καί ζοῦσα στό ἐξωτερικό καί δέν εἶχα καμιά ἄλλη ἐπαφή μέ τό χώρο καί ὁ πατέρας μου εἶχε γραφτεῖ συνδρομητής στόν *Ριζοσπάστη* δέ θά ἤξερα ὅτι ὑπάρχει ὁ Δημήτρης Χατζῆς, δέ θά ἤξερα ὅτι ὑπάρχει ὁ Στρατῆς Τσίρκας, δέ θά ἤξερα ὅτι ὑπάρχει ὁ Μανόλης Ἀναγνωστάκης. Ἡ πνευματική μας δουλειά περνάει μέσα ἀπό ἕνα φίλτρο πολιτικῶν ἐκτιμήσεων καί ἀνάλογα μέ τ' ἀποτελέσματα πού θά δώσει τό φιλτράρισμα μάς συμπαραστέκονται ἤ ὄχι. Τήν ἴδια αἴσθηση μοῦ δίνει ἡ φιλολογική σελίδα τῆς *Βραδυνῆς* καί ἡ φιλολογική σελίδα τοῦ *Ριζοσπάστη!*

Καί κάτι ἀκόμα, εἶναι μιά κριτική τῆς κριτικῆς. Δέν τό συζητάω ὅτι ἡ δουλειά μας κρίνεται καί διατυπώνονται ἀμφιβολίες ἤ ἀντιρρήσεις καί πιστεύω ὅτι στή ζωή ὅσο εἶναι φυσικό νά κάνεις ἕνα καλό ἔργο, τόσο φυσικό εἶναι νά κάνεις κι ἕνα ἀποτυχημένο ἔργο καί δέν μπορῶ νά φανταστῶ αὐτούς πού φτιάχνουνε τά μοναδικά ἀριστουργήματα, πού γεννάνε πιά σάν τίς κότες τό χρυσό αὐγό. Ὑπάρχει ὅμως μιά δεοντολογία πού πρέπει νά γίνεται σεβαστή ὅταν βγαίνει μιά ταινία πού ἔχει κοστίσει χρῆμα, κόπο, ἀγωνία, δουλειά, δέν μπορεῖς μέσα σέ πέντε ἀράδες νά τή θάβεις ἤ νά τήν ἐπαινεῖς, πάλι τό ἴδιο εἶναι. Ὅπως ἐμεῖς δίνουμε ἕναν ἀγώνα μέσα ἀπό τή δουλειά μας πού εἶναι καί ἕνα ρίσκο πνευματικό, θά μποροῦσαν οἱ κριτικοί νά δώσουν ἕναν ἀγώνα μέσα ἀπό τίς ἐφημερίδες τους, νά μήν εἶναι σκέτα ὑπάλληλοι πού τούς διατάζουνε νά γράψουνε κριτικές γιά 5–10 ταινίες κάθε Τρίτη. Νά γράφουν γιά μία ἤ δύο ταινίες τήν ἑβδομάδα. Ὑπάρχουν κριτικοί πού εἶναι τριπλοθεσίτες, γράφουν δηλαδή κριτική γιά τόν κινηματογράφο, μιά τέχνη πού συνεχῶς ἀνανεώνεται, γράφουν γιά τήν τηλεόραση πού εἶναι μιά τελείως διαφορετική τέχνη καί γράφουν κριτική καί γιά τό βιβλίο πού εἶναι μιά τέχνη ἐπίσης ἄλλη. Εἶναι ἀνέντιμο νά μή δίνουν τή θέση τους σ' ἕναν ἄλλον ἄνθρωπο νά πάρει κατ' ἀρχήν ἕνα μερόκαματο καί νά μπορέσουν καί οἱ ἴδιοι ν' ἀπελευθερωθοῦν καί νά παρακολουθήσουν καλύτερα ἕναν μόνο ἀπό τούς τρεῖς τομεῖς πού ἀσχολοῦνται.

Λ.Ξ.: *Ἐδώ θέλω νά ἐπισημάνω τό ἑξῆς: πιστεύω ὅτι ἡ κοινωνική ζωή τοῦ νεοέλληνα χαρακτηρίζεται ἀπό ἕναν ἐρασιτεχνισμό ἀφοῦ καί ὁ ἴδιος ὡς ἄτομο δέν παίρνει ποτέ στά σοβαρά, ἐπαγγελματικά ἀν θές, τή ζωή του καί πολύ συχνά γίνεται ἀνεύθυνος.*

Π.Β.: Θά μποροῦσα νά τό προσδιορίσω πολύ περισσότερο· ὁ σημερινός νεοέλληνας, αὐτός πού μέσα ἀπό ἕνα ἄγριο τζιράρισμα ἔχει ἐξασφαλίσει

τὸν ἐπιούσιο — καὶ σήμερα πιὰ ἐπιούσιος εἶναι καὶ ἕνα μικρὸ αὐτοκίνητο, κι ἕνα μικρὸ σπιτάκι στὴν ἐξοχὴ ἢ καὶ μερικὲς ἡμέρες στὸ Λονδίνο — μέσα σ' αὐτὸ λοιπὸν τὸ τζιράρισμα κάνει κι ἕνα πασάλειμμα πληροφοριῶν γύρω ἀπὸ τὰ πολιτιστικὰ πράγματα. Αὐτὸ τὸ ἔχουνε πιάσει πολὺ καλὰ οἱ ἐφημερίδες. Ποτὲ μιὰ ἔρευνα δὲν προχωράει σὲ βάθος — μένει στὴν ἐπιφάνεια, π.χ. «Γιατί περνάει κρίση ὁ ἑλληνικὸς κινηματογράφος;» καὶ διατυπώνονται διάφορα πράγματα πρόχειρα ἢ φανατισμένα ἢ μεγεθυμένα, κ.λπ. Ἔχουνε δημιουργηθεῖ στὶς στῆλες τῶν ἐφημερίδων χῶροι γιὰ κουτσομπολιό. Ἀπ' ἐκεῖ λοιπὸν ὁ νεοέλληνας μαθαίνει τί συμβαίνει στὸν πολιτιστικὸ χῶρο, ὅτι γιὰ παράδειγμα ὁ τάδε εἶπε μέσα σ' ἕνα ἑστιατόριο ὅτι εἶναι πολὺ ὡραία ἡ ταινία τοῦ δείνα κι ἔτσι διαμορφώνει γνώμη ὁ ἀναγνώστης. Κάποτε στὰ *ΝΕΑ* δημοσιεύτηκε κάτι ποὺ μὲ ἔθιγε προσωπικά, κάτι ἀπὸ τὴν ἐφταετία κι ἐπειδὴ ἡ ἐφταετία μοὺ εἶχε διαλύσει τὸ σπίτι πῆγα καὶ ζήτησα ἐξηγήσεις. Ζήτησα τὸ ὄνομα τοῦ δημοσιογράφου ποὺ ἔγραψε αὐτὸ τὸ σχόλιο σὲ βάρος μου. Ἡ ἀπάντηση τοῦ ἀρχισυντάκτη τῶν *ΝΕΩΝ* ἦταν ὅτι δὲν μποροῦμε νὰ δώσουμε ὀνόματα ἀνθρώπων ποὺ μᾶς δίνουν τὶς πληροφορίες. Αὐτὸ μοὺ φέρνει στὸ μυαλὸ τὶς δίκες τῆς χοῦντας ὅπου ἐμφανιζόταν ὁ Χ ὑπαστυνόμος καὶ κατάθετε ὅτι «ὁ τάδε συναντήθηκε μὲ τὸν τάδε καὶ ἀνταλλάξανε πληροφορίες ἀνατρεπτικοῦ περιεχομένου» καὶ σὲ ἐρώτηση τοῦ συνηγόρου «ἀπὸ ποὺ πήρατε τὶς πληροφορίες αὐτὲς» ἔλεγε ὁ ἄλλος «μυστικὸ τῆς ὑπηρεσίας μου». Διαπιστώνεις λοιπὸν ὅτι ἡ ἐξουσία τοῦ Τύπου δανείζεται μοντέλα ἀπὸ συστήματα τὰ ὁποῖα ἔχει πολεμήσει ἢ τὰ πολεμάει.

Λ.Ξ.: Τὸ δεύτερο ποὺ ἤθελα νὰ ἐπισημάνω εἶναι ὅτι πίσω ἀπ' ὅλα αὐτὰ βγαίνει μιὰ ἐλλειψη σεβασμοῦ αὐτοῦ ποὺ γράφει αὐτὰ τὰ πράγματα ἢ αὐτοῦ ποὺ κινεῖται μ' αὐτὴ τὴ νοοτροπία ὡς πρὸς τὸν ἑαυτό του πρώτα καὶ μετὰ ὡς πρὸς τὸ συνάνθρωπό του.

Π.Β.: Μπορῶ νὰ τὸ ὁρίσω αὐτὸ τὸ πρᾶγμα μ' ἕνα πολὺ θλιβερὸ γεγονὸς ποὺ μοὺ συνέβη καὶ ποὺ τὸ ἐπιστρέφω στὴ δημοσιογράφο ποὺ τὸ ἔγραψε, δημιουργώντας μέσα ἀπὸ τὴ στήλη της ὑποψίες ὅτι ἔχω χρηματιστεῖ, ὅτι τά 'χω πιάσει γιὰ νὰ κάνω αὐτὴ τὴν ταινία. Ἀναγνώστης αὐτῆς τῆς κριτικοῦ μὲ πῆρε τηλέφωνο καὶ μὲ ρώτησε ἂν τά 'χω πιάσει! Θεωρεῖ λοιπὸν αὐτὴ ἡ κριτικὸς ὅτι βοήθησε τὸ ἀναγνωστικό της κοινὸ νὰ καταλάβει τὸν *Βενιζέλο* μ' αὐτὸν τὸν τρόπο;

Λ.Ξ.: Ἔθιξες προηγούμενα τὸ πρόβλημα τῆς ἀστικοποίησης, αὐτὸ ποὺ εἶπες γιὰ τὸ σπιτάκι τοῦ νεοέλληνα, κ.λπ., τὸ πρόβλημα τῆς ἀστικοποίησης τῆς νεοελληνικῆς ζωῆς, ἡ ὁποία ἔχει γίνει μ' ἕναν ρυθμὸ τελείως ἐξαλλο ποὺ ἀρχισε μέσα στὴ δικτατορία περίπου καὶ συνεχίζεται στὶς μέρες μας.

Π.Β.: Τὴ ζοῦμε στὸ πετσί μας αὐτὴ τὴν ἀλλοτρίωση ἡ ἀστικοποίηση τοῦ καθημερινοῦ ἀνθρώπου. Σ' ἕνα ταξίδι ποὺ ἔκανα σὲ μιὰ ἐπαρχιακὴ πόλη ἔβλεπα ὁ κόσμος γιὰ παράδειγμα νὰ προτιμάει ἕνα ἄθλιο σουπερμάκετ ἀπὸ τὸ μικρὸ εὐπρόσωπο μπακάλικο τῆς γειτονιάς του. Ὁ κόσμος λοιπὸν ἐρχεται στὸ

Βενιζέλος

σουπερμάκετ ὄχι γιατὶ ἔχει λιγότερο χρόνο· στὴν ἐπαρχία οἱ ρυθμοὶ εἶναι πιὸ ἀργοί, ἐχεις χρόνο νὰ κάνεις τὰ ψώνια σου, νὰ πᾶς στὸ χασάπη, νὰ πᾶς στὸν ψαρά, νὰ πιεῖς ἕνα καφὲ στὸ μεταξύ, νὰ πάρεις τὴν ἐφημερίδα, ν' ἀγοράσεις ψωμὶ καὶ νὰ πᾶς σπίτι σου. Δὲν ὑπάρχει ἀκόμα τὸ ἄγχος ποὺ ὑπάρχει στὶς μεγάλες πόλεις ποὺ τώρα πιὰ γιὰ νὰ κατεβεῖς στὴν Ἀθήνα χρειάζεσαι μιὰ ὥρα καὶ ἄλλη μιὰ ὥρα γιὰ νὰ ἐπιστρέψεις. Λοιπὸν αὐτὸ τὸ ζοῦμε, τὸ βλέπουμε καθημερινὰ νὰ περνάει καὶ σὲ μᾶς ποὺ ἡ δουλειά μας εἶναι τὸ κινηματογραφικὸ φίλμ. Καὶ πραγματικὰ ἀρχίζει νὰ σὲ προβληματίζει ἂν ἀξίζει τὸν κόπο ν' ἀσχολεῖσαι γιὰ δυὸ ἢ τρία χρόνια μὲ κάτι ποὺ θὰ βγεῖ καὶ θ' ἀντιμετωπιστεῖ μὲ τὴ μεγαλύτερη προχειρότητα καὶ λὲς «γιατί κι ἐγὼ νὰ μὴ συντονίσω τοὺς ρυθμοὺς τῆς δουλειάς μου μὲ τοὺς ρυθμοὺς τῶν ἄλλων;»

Σκεφτόμουν πρὶν ἀπὸ λίγες μέρες ὅτι ὅταν ἤμαστε μέσα στὴ δικτατορία καὶ ἀκούγαμε τὸ στὺλ τραγουδιοῦ τοῦ Βοσκόπουλου λέγαμε εἶναι δικτατορία καὶ ἡ δικτατορία δὲ θέλει τὸ ποιοτικὸ τραγούδι καὶ δὲ θὰ πέσει ἡ δικτατορία; Θὰ δεῖς τί θὰ γίνει τὴν ἄλλη μέρα, θὰ σβήσουν αὐτοί! Καὶ ξαφνικὰ πέφτει ἡ δικτατορία καὶ τὸ στὺλ αὐτοῦ τοῦ τραγουδιοῦ ἀνθεί γιὰ νὰ μὴν πῶ ὅτι ἀλλάζει ἐνορχήστρωση καὶ περνάει ἀπὸ τὸ Τρίτο Πρόγραμμα μὲ τὸν Φλωρινιώτη!

Λ.Ξ.: Ἂς γυρίσουμε πάλι στὸν Βενιζέλο· *ποιὲς ἦταν οἱ ἀντιδράσεις τῶν θεατῶν στὴν Κρήτη;*

Π.Β.: Ὅταν τέλειωσε τὸ φίλμ ρωτούσα τὸν κόσμο ποὺ ἔβγαινε ἔξω ἀπὸ τὸν κινηματογράφο. Ἀπὸ τὸν τίτλο τῆς ταινίας καὶ μόνο φαντάζονταν ὅτι θὰ δοῦν τὴ βιογραφία τοῦ Βενιζέλου. Φαντάζονταν ὅτι θὰ δοῦν ἕνα ἐκπαιδευτικὸ φίλμ, ἕνα φίλμ γιὰ τὰ σχολεῖα, ἕνα φίλμ γιὰ τὴν τηλεόραση, μὲ ντοκυμαντὲρ,

κ.λπ. Ξαφνιάζονταν λοιπόν στήν ἀρχή. Αὐτό πού βλέπαν ἦταν κάτι ἄλλο. Αὐτός πού εἶχε φτιάξει τήν ταινία ἔβλεπε τό θέμα «Βενιζέλος» μέσα ἀπό ἕναν ἄλλο δρόμο. Δέν εἶδα κάποιον ἄνθρωπο νά θυμώσει καί νά φύγει, πού ἦταν κι ἕνα κοινό λαϊκό. Μένανε μέχρι τό τέλος καί τότε διατυπώνανε τήν ἐπιφύλαξη ὅτι ἐμεῖς νομίζαμε ὅτι θά δούμε τή ζωή τοῦ Βενιζέλου, ἀλλά καί αὐτό πού εἴδαμε εἶναι πάρα πολύ καλό καί μᾶς συγκίνησε ἡ νομίζαμε ὅτι πρέπει νά εἶχε κι ἐκεῖνο ἀκόμα. Δέ λέω ὅτι βρήκα ἕνα κοινό πού μέ ἀποθέωσε, πού ἦταν ὅλοι ὑπέρ τῆς ταινίας. Σίγουρα ὅμως μέ τό ἐνστικτο τοῦ ἁπλοῦ ἀνθρώπου εἶχανε δεῖ ὅτι αὐτό τό προϊόν δέν τούς κορόιδευε, ἦταν μιά κινηματογραφική ταινία. Δέν μποροῦσαν νά ἐξηγήσουν ἀν εἶναι καλά τά σκηνικά ἡ ἀσχημα, ἀν ἡ φωτογραφία εἶναι καλή ἡ κακή, ἀν οἱ ἠθοποιοί παίζουνε ἡ ὄχι ἀλλά ἡ στιβαρότητα τῆς δουλειάς τούς εἶχε ἀφήσει ἕνα δέος.

Στήν Ἀθήνα ὅμως πού ἐρχεται πιό κοντά στίς κριτικές καί τό καλλιτεχνικό κουτσομπολιό, ἀλλιώς λειτούργησαν τά πράγματα... Μέ πήρανε στό τηλέφωνο ἀνθρωποι πού εἶχανε περάσει ἀπ' αὐτά τά προβλήματα, καλλιτέχνες, μετά ἀπό τρεῖς – τέσσερις ἑβδομάδες: δέν πηγαίνανε νά δοῦν τήν ταινία ἐπειδή αὐτά πού εἶχανε κυκλοφορήσει ἦτανε τέτοια πού τούς ἐμπόδιζαν νά μποῦνε στό σινεμά. Πηγαίνανε μέσα στήν αἴθουσα προβολῆς μέ βαριά καρδιά ὅτι θά δοῦνε ἕνα φίλμ πού ἐχει ξεπουλήσει τόν Βενιζέλο, τήν Ἱστορία, τόν Κωνσταντίνο...

Λ.Ξ.: *Θά μπορούσες νά πεῖς ὅτι ἤδη σ' ἕνα μεγάλο ποσοστό ἐχει διαμορφωθεί ἕνα γούστο, ἐχει τυποποιηθεί ἕνα γούστο, ἐχει δηλαδή πλασαριστεί στόν κόσμο κι ὁ κόσμος τό πῆρε ἀβασάνιστα καί τό χρησιμοποιεί, ὅτι ὑπάρχει κάποια εὐκολία στά κριτήρια τοῦ κόσμου;*

Π.Β.: Βέβαια ὑπάρχει καί αὐτά τά κριτήρια ἰσχύουν διαρκῶς. Μπορεῖς νά τό δεῖς αὐτό στήν ὑποδοχή πού κάνει ὁ κόσμος, ὁ λαϊκός κόσμος, στίς κωμωδίες μέ ἐπικαιρότητα, στήν ἐπικαιρότητα πού δέ βλέπει στήν τηλεόραση, πού δέ βλέπει στήν ἐπιθεώρηση. Τά κριτήρια λοιπόν εἶναι καί παραμένουν τά ἴδια καί ἡ ἱστορία ὅτι ἐχει σβήσει ὁ παλιός ἑλληνικός κινηματογράφος, ὁ ἐμπορικός, εἶναι τελικά ἕνας μῦθος πλαστός.

Λ.Ξ.: *Πόσα εἰσιτήρια ἐχει κάνει ὡς τώρα ὁ* Βενιζέλος;

Π.Β.: Πρέπει νά 'χει ξεπεράσει τίς 200.000 ἀλλά αὐτά δέν εἶναι εἰσιτήρια γιά μιά ταινία πού ἐχει κοστίσει τόσα λεφτά, δέν εἶναι εἰσιτήρια πού μποροῦν νά βγάλουν τό κόστος τῆς ταινίας, σέ καμιά περίπτωση! Εἶναι οἰκονομική καταστροφή ἡ ταινία γιά τόν παραγωγό.

Λ.Ξ.: *Τώρα πού ἐχει ὑπάρξει κάποια χρονική ἀπόσταση ἀπό τό θόρυβο γύρω ἀπό τήν ταινία, μπορεῖς νά κάνεις ἕνα μικρό ἀπολογισμό;*

Π.Β.: Λίγο – πολύ περίμενα τίς ἀντιδράσεις πού θά δημιουργοῦσε ὁ *Βενιζέλος*· τίς περίμενα σ' ἕνα ἄλλο ἐπίπεδο. Φανταζόμουν ὅτι αὐτές οἱ ἀντιδράσεις θά πλουτίσουν καί τή δική μου ὀπτική γωνία. Κάνω πάντα πράγματα πού αἰσθάνομαι καί σέ καμιά περίπτωση δέν ἐχω μετανιώσει γιά τόν *Βενιζέλο*. Ἀπό μιά πλευρά θεωρῶ τυχερό τόν ἑαυτό μου πού ἀρκετά νωρίς, σ' αὐτή τήν ἡλικία, καταλαβαίνω μέ τίς ἀντιδράσεις πού δημιούργησε ὁ *Βενιζέλος* σέ ποιό χῶρο ζῶ καί δουλεύω.

Λ.Ξ.: *Εἶναι δηλαδή ὁ κινηματογράφος μιά μέθοδος γνώσης γιά σένα!*

Π.Β.: Βέβαια, εἶναι ἡ ἀποκάλυψη! Ἄνοιξε ὁ οὐρανός καί εἶδα!...

Λ.Ξ.: *Πέρα ἀπ' ὅλα αὐτά ἐγώ πιστεύω ὅτι εἶναι ἡ πρώτη φορά στόν ἑλληνικό κινηματογράφο πού φτάνουμε στά ἐπίπεδα τοῦ θεάματος μ' αὐτή τήν ταινία. Γιά μένα ὁ* Βενιζέλος *εἶναι ἕνα σημάδι στόν ἑλληνικό κινηματογράφο, ἕνα ὁριο.*

Π.Β.: Εἶναι εὐτύχημα τό ὅτι κάνουμε μιά δουλειά πού διατηροῦμε στό νεγκατίφ, τό προϊόν δηλαδή πού φτιάχνουμε δέν εἶναι μιά θεατρική παράσταση πού παίχτηκε κι ἐσβησε. Τό ἔργο μένει στό ἀρνητικό καί ἡ κινηματογραφική ταινία λειτουργεί σάν καταλύτης. Κάπου, μετά ἀπό χρόνια, τό βλέπουμε σάν ἕνα σημάδι, σάν ἕνα ὁριο γιά τό πού βρισκόταν τό μυαλό μας, οἱ εὐαισθησίες μας, ὁ χῶρος μέσα στόν ὁποῖο καί γιά τόν ὁποῖο ἐγινε ἡ ταινία, ἡ πολιτική μας ὡριμότητα τότε. Σίγουρα μετά ἀπό χρόνια θά τόν ξαναδοῦμε τόν *Βενιζέλο* καί πάλι θά κάνουμε τίς ἐκτιμήσεις μας. Δέν μπορῶ νά προβλέψω, σκέφτομαι μόνο ἀπό ἐνστικτο μερικά πράγματα ἀλλά θά τά ξαναπούμε μετά ἀπό χρόνια.

Λ.Ξ.: *Ἤθελα νά μοῦ πεῖς πῶς βλέπεις τή γυναίκα μέσα στήν ταινία. Ἐγώ τήν εἶδα νά στέκει στό περιθώριο.*

Π.Β.: Ἀπό τήν ἀρχή κατάλαβα ὅτι εἶναι ἕνα φίλμ περισσότερο ἀντρικό. Ἀπό τή στιγμή πού μπαίνει στήν πολιτική δράση ὁ Βενιζέλος, ἀπό τό 1910 καί μετά, ἀπό τίς 24 ὧρες τῆς ἡμέρας οἱ 15 ὧρες του εἶναι χρόνος πού συναναστρέφεται μόνο ἀντρες. Ἡ μόνη ἐπαφή τοῦ Βενιζέλου μέ τίς γυναίκες ἦταν σέ φιλικά σπίτια ἡ σέ σπίτια συνεργατῶν του. Κι ἐγώ αἰσθάνθηκα τήν ἀνάγκη νά τόν πλησιάζει ἕνα γυναικεῖο πρόσωπο κι ἔβαλα μιά γυναίκα στό καφενεῖο τῆς Βουλῆς καί ὑπῆρξαν ἄλλες δυό στιγμές: ὅταν φεύγει ὁ Βενιζέλος ἀπό τή Βουλή, τό μοναδικό πρόσωπο πού τόν χαιρετάει εἶναι ἡ γυναίκα πού ἐχουμε δεῖ πρίν νά τοῦ φτιάχνει τό τσάι.

Λ.Ξ.: *Γιά τούς ἰδιους λόγους κράτησες ἀπέξω καί τήν ἰδιωτική ζωή τοῦ Βενιζέλου ἡ τήν ἐρωτική του; Πιστεύεις ὅτι τόν καθόριζε ἡ τόν σημάδευε πολύ λιγότερο ἀπ' ὁ,τι ὁ ἀντρικός κόσμος μέσα στόν ὁποῖο ζοῦσε;*

Π.Β.: Βέβαια, ἔτσι αἰσθάνομαι ὅτι εἶναι ἡ πολιτική ζωή ἑνός ἡγέτη.

Λ.Ξ.: *Ἕνα θέμα πού μέ ἀπασχολεί κι ἐμένα,*

γιὰ τὴ δική μου δουλειά, εἶναι τὸ θέμα τοὺ ὑφους πιά, τοὺ στὺλ, πέρα ἀπ' αὐτὰ ποὺ περνάνε μέσα ἀπὸ μιὰ ταινία. Στὸν Βενιζέλο *εἶδα ὁτι χρησιμοποιεῖς διαφορετικὰ στὺλ σὲ σύγκριση μὲ τὴν προηγούμενη δουλειά σου, ποὺ τὸ ὑφος της ἦταν περισσότερο ὁμοιογενὲς. Στὸν* Βενιζέλο *χρησιμοποιεῖς τὴν ἱστορικὴ εἰκονογραφία ἐνὼ παράλληλα ὑπάρχει κι ἕνα ψυχολογικὸ δράμα, μικρὰ σασπένς κατὰ διαστήματα κι ἀκόμα τὸ στὺλ τῆς ἀστυνομικῆς ταινίας ἐκεῖ μὲ τὴ βροχὴ καὶ τὸν ξυλοδαρμό.*

Π.Β.: Δούλεψα διαφορετικὰ ἀπὸ τὸ *Χάπι Ντέι* καὶ εἶναι φυσικὸ γιατὶ ἐκεῖ εἶχα ἕνα χῶρο ἐνιαῖο ποὺ ἦταν σὰ μιὰ σκηνὴ θεάτρου, τὸ στρατόπεδο δηλαδή. Ὑπῆρχανε σκηνὲς ποὺ διαδραματίζονταν σὲ ξεχωριστὰ κομμάτια αὐτοὺ τοὺ στρατόπεδου· ἡ αἴσθηση ὁμως ποὺ εἶχα ἦταν τοὺ ἑνὸς καὶ μοναδικοὺ χώρου. Στὸν *Βενιζέλο* εἶχα διαφορετικὲς χρονικὲς περιόδους καὶ πάρα πολλὰ πρόσωπα. Κάθε φορὰ λοιπὸν εἶχα μπροστὰ μου μιὰ σκηνὴ μὲ τή δική της αὐτονομία σὲ σχέση μ' αὐτὴν ποὺ εἶχε προηγηθεῖ κι αὐτὴν ποὺ θὰ ἀκολουθοὺσε. Εἶχα ἕνα ἄλλο πρόβλημα ἐπίσης, ὁτι στοὺς χώρους ποὺ γύρισα δὲν μποροὺσα νὰ μπῶ μὲ ἄνεση νωρίτερα, δὲν μποροὺσα νὰ τοὺς χρησιμοποιήσω σὰν πλατό, νὰ μπῶ καὶ νὰ ἀσκηθῶ στὸν χῶρο δὺο – τρεὶς μέρες νωρίτερα. Πολλὲς φορὲς εἶχα μιὰ αἴθουσα μόνο δυὸ ὧρες πρὶν ἀπὸ τὸ γύρισμα, τὴν ὥρα ποὺ στηνόταν ἡ διαμορφωνόταν, ποὺ ἀλλάζανε τὰ ἐπιπλα, τὰ κάδρα, κ.λπ. Ἐγὼ ἔπρεπε νὰ προσαρμόσω τὴ σκηνὴ ποὺ εἶχα φανταστεῖ μέσα σ' αὐτὸ τὸ χῶρο καὶ ἡ ἀγωνία μου ἦταν νὰ βρῶ κλειδιὰ τέτοια ποὺ νὰ καταφέρω νὰ δώσω στὸ θεατὴ τὴν αἴσθηση ὁτι ὁ χῶρος αὐτὸς εἶναι βιωμένος ἀπὸ τὰ πρόσωπα ποὺ παίζουνε. Μέσα λοιπὸν σ' αὐτὴ τὴ μεγάλη σύνθεση προσπαθοὺσα ἀπὸ ἐνστικτο νὰ γεφυρώσω τὶς σκηνὲς μεταξὺ τους, δηλαδὴ ἡ ἐναρξη καὶ τὸ τέλος τῆς κάθε μιᾶς νὰ ὁδηγεῖ ἁρμονικὰ στὴν ἐπόμενη, τὸ δὲ ἐνδιάμεσο μέρος νὰ ἔχει ρυθμοὺς τέτοιους ποὺ νὰ μὴν ἐρχονται κόντρα στὶς ὑπόλοιπες. Αὐτὸ ἦταν μιὰ ἀκροβασία, δὲν εἶχα τὴ δυνατότητα νὰ φτιάξω ἕνα ντεκουπάζ, ἁρα ἕνα ὑφος, ἕνα στὺλ κινηματογραφικὸ ἀπὸ πολὺν καιρὸ πρίν. Ἡ κινηματογράφηση γινόταν λίγο – πολὺ τὴν ἰδια ἡμέρα στὸ χῶρο ποὺ μοὺ δινόταν γιὰ νὰ γυρίσω. Συνειδητὰ δὲ διάλεξα τὸν τρόπο τῆς ἀστυνομικῆς ταινίας στὶς σκηνὲς βίας πρὸς τὸ τέλος. Ἐργάστηκα περισσότερο ἐνστικτωδώς. Νομίζω τελικὰ ὁτι ὁλο τὸ φίλμ μπορεῖ νὰ ἔχει διαφορετικὰ στὺλ, διαφορετικοὺς τρόπους κινηματογράφησης, ἀλλὰ στὸ σύνολό της ἡ ταινία ἀποτελεῖ μία ἐνιαία σύνθεση.

Λ.Ξ.: *Μετὰ ἀπ' αὐτὸ τὸ τελικὸ ἀποτέλεσμα, αἰσθάνθηκες ὁτι προχώρησες σ' ἕνα δικό σου προσωπικὸ λόγο;*

Π.Β.: Δὲν εἶναι φιλοδοξία μου νὰ χρησιμοποιῶ ἕνα καὶ μοναδικὸ στὺλ στὴ δουλειά μου. Θεωρῶ ὁτι τὴ μοναδικότητα τοὺ ἀτόμου μου τὴν ἔχω καὶ στὴν ἐργασία μου, φαντάζομαι δηλαδὴ ὁτι ἡ συγκίνηση ποὺ αἰσθάνομαι, ἂν ἔχει τὴν τύχη νὰ μεταφραστεῖ σὲ εἰκόνες, θὰ ἔχει τὴν ἔκφραση ποὺ *ἐγὼ* νομίζω ὁτι πρέπει νὰ δώσω σ' αὐτὸ τὸ ἐργο. Δὲν κάνω ἀναφορὲς σὲ πράγματα ποὺ ἔχω δεῖ οὺτε δανείζομαι ξένες

Ὁ Βασίλης Διαμαντόπουλος καὶ ὁ Βασίλης Μπουγιουκλάκης στόν Βενιζέλο

φωνὲς· καὶ γι' αὐτὸν τὸ λόγο δὲν ἀξιολογῶ τὸ αἰσθητικὸ ἀποτέλεσμα ἢ τὸ ἀποτέλεσμα τοὺ ὑφους τοὺ *Βενιζέλου*. Βέβαια κάθε φίλμ σοὺ ἀφήνει ἕνα ἀπόθεμα, σοὺ δίνει μιὰ πεῖρα ποὺ τὴ χρησιμοποιεῖς στὴν ἐπόμενη δουλειά γιατὶ κάθε μας ταινία εἶναι ταυτόχρονα καὶ μιὰ ἄσκηση — ποὺ νὰ τὸν μάθουμε τὸν κινηματογράφο; Δὲν ὑπάρχει κινηματογραφικὴ παιδεία στὴν Ἑλλάδα. Ἡ δουλειά ποὺ ἐχω κάνει μέχρι τώρα θὰ μποροὺσε νὰ εἶναι οἱ ἀσκήσεις ἑνὸς μαθητῆ σὲ μιὰ σχολὴ κινηματογράφου σὲ μιὰ ξένη χώρα. Δὲν εἶναι καὶ πολὺ τὸ νεγκατίφ ποὺ ἐχουμε χρησιμοποιήσει. Ποτὲ δὲν ξέρω ἂν μιὰ σκηνὴ ποὺ θὰ κινηματογραφήσω θὰ βγεῖ ἐτσι ὁπως θέλω. Γιὰ πολὺ λίγα κομμάτια τῆς ταινίας λὲς «ναί, ἐδὼ δὲ θὰ ἀλλαζα τίποτα». Κάτι πάντα σοὺ μένει ἀνικανοποίητο. Ὑπάρχει βέβαια μιὰ τελικὴ ἀποτίμηση τοὺ ἐργου κάτω ἀπὸ τὶς συγκεκριμένες συνθήκες ποὺ φτιάχτηκε. Λὲς «ἐτσι ὁπως γυρίστηκε, μ' αὐτὲς τὶς προδιαγραφές, ναί, αὐτὸ εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα, δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι ἄλλο».

Λ.Ξ.: *Αὐτὴ ἡ αἴσθηση τοὺ ἀνικανοποίητου νομίζω ὁτι εἶναι θετικὸ στοιχεῖο. Χτίζεις πάντα τὸ μελλοντικὸ σου ἐργο πάνω σ' αὐτό, σ' αὐτὴ τὴν ἀποτίμηση ποὺ εἶπες.*

Π.Β.: Σὲ μιὰ χώρα ποὺ δὲν ἐχουμε παράδοση ταινιῶν θεάματος ἦταν γιὰ μένα γοητευτικὴ ἐμπειρία ὁ *Βενιζέλος*· δὲν μπορῶ νὰ θεωρήσω τὶς ταινίες τοὺ Βισκόντι παράδοσή μου. Εἶναι μόνο μιὰ βοήθεια στὴν κινηματογραφικὴ μου παιδεία. Ὁ *Βενιζέλος* εἶχε γιὰ μένα τὸ ἐνδιαφέρον τοὺ ἐφευρέτη. Ἐφεύραμε πράγματα γιὰ ν' ἀποδώσουμε τὴν αἴσθηση τῆς ἀτμόσφαιρας ἐκείνης τῆς ἐποχῆς. Τὸ λιμάνι στὴν ἀρχὴ τῆς ταινίας εἶναι ἕνα κομμάτι ἑνὸς πλοίου στὸ πιὸ κεντρικὸ σημεῖο τοὺ Πειραιά. Ἂν φεύγαμε γιὰ νὰ πηγαίναμε σ' ἕνα λιμάνι χωρὶς κίνηση, στὴν Πρέ-

δεζα λόγου χάρη, θά θέλαμε 2.000.000 δρχ. Τά φτιάξαμε λοιπόν όλα έδώ. Όλα αύτά είναι μικρές έφευρέσεις οί όποίες είναι πείρα, πολύ μεγάλη πείρα.
Είναι κρίμα, καί αύτό τό λέω μέ πίκρα, πού οί δάσκαλοι τής σχολής Σταυράκου προτίμησαν νά κουτσομπολέψουνε τόν *Βενιζέλο* παρά νά μέ φωνάξουν νά πάω γιά 2–3 μήνες τσάμπα νά πώ στά παιδιά πώς γύρισα μία πρός μία όλες τίς σκηνές τής ταινίας.

Λ.Ξ.: *Συγκρίνοντας τόν* Βενιζέλο *μέ τό* Χάπι Ντέι, *είχαμε στό δεύτερο έναν αίσθησιασμό τού σώματος. Έκεί τό σώμα έπαιζε ήμίγυμνο, έπαιζε κάτω άπό τόν ήλιο, τό πλησίαζες. Στόν* Βενιζέλο *άπωθείς τό σώμα.*

Π.Β.: Ύπάρχει μιά άλλη όπτική γωνία στόν *Βενιζέλο*. Ύπήρχαν στό σενάριο καί γυρίστηκαν μοναχικές στιγμές τού Βενιζέλου όπου τό μάτι τόν έβλεπε σάν άνθρώπινη κατασκευή. Στό τελικό μοντάζ οί σκηνές άποκλείστηκαν γιατί δέν έδεναν μέ τό ύπόλοιπο ύλικό. Αίσθάνθηκα τόν έυατό μου δέσμιο άπ' αύτό τό τεράστιο ύλικό πού συνέθετα, δέν ήταν δυνατό νά πλησιάσω πιό κοντά τόν Βενιζέλο. Διαφορετική δραματική προσέγγιση θά είχα άν διάλεγα μιά μόνο μέρα άπό τή ζωή τού Βενιζέλου. Καί τελικά μού λείπει κι έμένα ό αίσθησιασμός αύτός πού άνάφερες, τού άνδρικού σώματος.
Θέλω νά κάνω μιά καινούρια ταινία, τό θέμα πού έχω είναι μιά ίστορία μέ τρία νέα παιδιά, τρείς φοιτητές σ' ένα δωμάτιο, όπότε θά έχω τή δυνατότητα νά τούς δώ άπό κοντά.

Λ.Ξ.: *Άμφισβητήθηκε άπό μιά μερίδα τού Τύπου ή έλληνικότητα τού* Βενιζέλου *σου, ότι ό Βενιζέλος έμφανίζεται άποκομμένος άπό τόν έλληνικό χώρο.*

Π.Β.: Έρωτώ κι έγώ μέ τή σειρά μου: Ένας πρωθυπουργός, ό Καραμανλής γιά παράδειγμα, τί έπαφές έχει μέ τό λαϊκό κόσμο; Πόσες φορές έρχεται σ' έπαφή μέ τό λαό; Ποιούς συναντάει κάθε μέρα; Ξυπνάει κάθε πρωί, πηγαίνει άπό τό σπίτι του στό πολιτικό γραφείο καί κάποια ώρα γυρίζει τό βράδι καί κοιμάται. Αύτές τίς 15 ώρες έργασίας καί έπαφών πόσες φορές συναντάει άνθρώπους; Θά μπορούσα νά βάλω σκηνές καφενείου όπου καθώς χαρτοπαίζουν οί Έλληνες σχολιάζουν καί κρίνουν τήν πολιτική. Τό θεώρησα όμως πολύ φτιαχτό καί προτίμησα τά θεατρικά ίντερμέδια τής έπιθεώρησης έκείνης τής έποχής, πού είναι καί παραμένει τό θέατρο τού λαού. Μέσα λοιπόν άπ' αύτά δημιουργώ όρισμένες νύξεις στό θεατή γιά τό τί μπορεί νά σκεφτόταν ό λαός τότε. Σέ κάποιο δέ σημείο τής ταινίας, βάζοντας τά ίντερμέδια, σπάω τή συγκίνηση πού έχει δημιουργηθεί, τήν ένταση, τή συναισθηματική φόρτιση, τήν ταύτιση τού θεατή μέ τόν Βενιζέλο ή τόν Κωνσταντίνο κι έτσι παίρνει πάλι τήν άπόσταση πού πρέπει νά πάρει σά θεατής. Πιστεύω ότι ένας πρωθυπουργός είτε τό θέλει είτε όχι άποκόβεται άπό τίς έπαφές του μέ τό λαό, δέν είναι δυνατόν νά τίς έχει, έτσι τουλάχιστον όπως άσκείται ή πολιτική σήμερα.

Λ.Ξ.: *Βέβαια αύτή ή «έλλειψη» τού λαϊκού στοιχείου άπό τή μιά μεριά καί ή άντιφατικότητα τού πολιτικού Βενιζέλου άπό τήν άλλη μού συνοψίστηκαν στήν τελική σκηνή, στή συνάντησή του μέ τόν όπλαρχηγό.*

Π.Β.: Μά δέν είναι τυχαίο ότι τελειώνει έτσι ή ταινία. Έγώ δέν ήμουν ούτε βασιλικός ούτε βενιζελικός, είμαι ένας άνθρωπος πού γεννήθηκα τό 1940 καί ή άφετηρία τών πολιτικών άναφορών τής γενιάς μου είναι ή δικτατορία τού Μεταξά. Δέν μπορούσα νά μήν αίσθανθώ όρισμένες άμφιβολίες γιά τά πολιτικά πράγματα τής έποχής έκείνης καί γιά τό πρόσωπο τού Βενιζέλου. Δέν είχα τό φανατισμό τού νεοφώτιστου πού δέ βλέπει τίποτε μπροστά του. Διατυπώνει λοιπόν ό όπλαρχηγός στό τέλος τίς έπιφυλάξεις τίς δικές μου, τίς έπιφυλάξεις πού θά έχει σίγουρα ένας νέος άνθρωπος άν άσχοληθεί μέ τήν ίστορία. Τό πιό άντιδραστικό πράγμα πού μπορώ νά φανταστώ είναι νά περιγράψει κάποιος τόν Βενιζέλο άσπρο, πάλλευκο ή άντίθετα κατάμαυρο! Καί λέω είναι δυνατό νά κάνω ένα φίλμ πού νά τελειώνει έτσι καί νά έξακολουθεί ό θεατής νά έχει τίς άπορίες πού είχαν πολλοί ότι λείπει ό λαός άπό τό φίλμ; Τί θ' άλλαζε άν ύπήρχαν τρείς σκηνές όπου ό λαός βρίζει τόν Βενιζέλο μέσα στό καφενείο; Άφού τόν βρίζει στήν έπιθεώρηση.
Ό περισσότερος κόσμος λειτουργεί μέσα άπό μοντέλα, μέσα άπό όδηγούς σκέψης πού τού έχουνε έπιβάλει τόσα χρόνια· ύπάρχει ένας καί μοναδικός τρόπος προσέγγισης ένός πολιτικού προσώπου. Τόν έχουν δεί στήν τηλεόραση, τόν έχουν άκούσει στό ραδιόφωνο, έτσι έχουμε κι έμείς μεγαλώσει άρχίζοντας άπό τό σχολείο. Θά μπεί ό θεατής μέσα στήν αίθουσα καί θά έχει άνάγκη άπ' αύτά τά κλισέ. Έμείς πάλι, ένώ ξέρουμε ότι ό θεατής θέλει αύτά τά κλισέ, δίνουμε μιά μάχη νά τόν γλιτώσουμε. Είναι μιά ήθική στάση άπέναντι στή δουλειά μας καί λέμε όχι στά κλισέ, δέν τά δεχόμαστε. Δέ δεχόμαστε νά δούμε τόσο ταπεινωμένο τό θεατή, δέ δεχόμαστε ότι ζούμε σέ μιά χώρα όπου ό θεατής λειτουργεί μόνο μέ όνόματα κλισέ. Θά είναι μιά ταινία πού θά τού άφήσει έρωτηματικά, άμφιβολίες, θ' άναρωτηθεί, θά μάς βρίσει ή ότιδήποτε!
Κάθε φορά πού κάνω μιά ταινία αίσθάνομαι ότι ύπάρχουν άκόμα τρόποι νά έπικοινωνήσω μέ τόν κόσμο. Στήν Κρήτη αίσθάνθηκα ότι ό *Βενιζέλος* δέν ήταν μιά ταινία σ' ένα συγκεκριμένο μοντέλο, είχε μιά μορφή πού παραξένευε τόν κόσμο, δέν τού δημιούργησε όμως άπώθηση.

Λ.Ξ.: *Έγώ πιστεύω καί κάτι άλλο: κάθε μας ταινία είναι καί μιά πράξη ξεγυμνώματος, έκτιθέμεθα στή διάθεση τού κόσμου καί έδώ έξαρτάται άπό τή γενικότερη παιδεία ένός λαού άν θά σέ σεβαστούν ή θά σέ διαμελίσουν καί νομίζω ότι στήν Έλλάδα οί συνθήκες είναι έξαιρετικά σκληρές.*

Π.Β.: Κάποια στιγμή μού πέρασε άπό τό μυαλό νά τά μαζέψω καί νά φύγω καί νά πάω ξερωγώ στήν Άγγλία πού ύπάρχει ένα άλλο κοινό καί σκέφτομαι «καί κινηματογράφο νά μήν κάνω είμαι τόσο ώραία στήν προσωπική μου ζωή πού δέ μέ πολυνοιάζει κιόλας». Έτσι αίσθανόμουνα. Καί λέω ότι έμένα μ' ένδιαφέρει ό άνθρωπος, τ' άνθρώπινα προβλήματα,

θὰ αἰσθανθῶ καὶ τὸν Ἐγγλέζο. Γιατί ὄχι; Πάω λοιπὸν ἕνα ταξίδι στὸ Αἴγιο σ' ἕνα χωριὸ καὶ μὰς φιλοξενεῖ κάποιος συγγενὴς καὶ ἀρχίζει νὰ μὰς διηγεῖται μιὰ ἱστορία τοῦ ἀδελφοῦ του ποὺ ἦτανε στὴν Ἀμερικὴ, κ.λπ., κ.λπ. Τελειώνει τὴν ἀφήγησή του κι ἐμένα μ' ἔχουνε πάρει τὰ δάκρυα. Ἡ διατύπωση τῆς ἱστορίας δὲν ἔχει κανένα μελοδραματικὸ χαρακτῆρα, νὰ μὴ σοὺ πῶ ὅτι μὰς τὰ λέει περισσότερο γιὰ νὰ γελάσουμε. Κάνω *κάτι* καὶ φέρνω τὸν ἑαυτό μου σ' ἕνα ἐγγλέζικο πάμπ ὅπου τὰ πίνουμε μ' ἕναν Ἐγγλέζο καὶ μοὺ διηγεῖται μιὰ ἀνάλογη ἱστορία καὶ λέω: μπορῶ ἐγὼ νὰ καταλάβω τὰ δεύτερα, τὰ τρίτα ἐπίπεδα, τὶς ἄλλες διαστάσεις ποὺ μπορεῖ νὰ ἔχει μιὰ ἁπλὰ διατυπωμένη ἱστορία; Γιατὶ ἐγὼ συγκινοῦμαι; Συγκινοῦμαι μόνο γιὰ τὴν ἱστορία; Συγκινοῦμαι γιατὶ συμβαίνει σ' αὐτὸν τὸ χώρο; Συγκινοῦμαι γιατὶ ξέρω πολὺ καλὰ αὐτὸν τὸ χῶρο; Συγκινοῦμαι γιὰ τὶς μυρουδιὲς αὐτοῦ τοῦ χώρου; Συγκινοῦμαι γιὰ τὰ χρώματα; Καὶ λέω: μπορεῖς νὰ μαζέψεις ὅλα αὐτὰ τὰ πράγματα; Μπορεῖς νὰ ἐχεις ὅλες αὐτὲς τὶς ἀναφορὲς; Εἶναι τελικὰ οἱ ρίζες μας αὐτὰ τὰ πράγματα; Δὲν ξέρω τί εἶναι, ὁμως ὅλα αὐτά, καλῶς ἢ κακῶς δὲν μπορεῖς νὰ τὰ μεταφέρεις σ' ἕναν ἄλλο χῶρο.

Λ.Ξ.: *Πῶς βλέπεις τὴν ταινία ὑπερθέαμα; Καὶ γιὰ νὰ δώσω ἕνα παράδειγμα τὴν* Ἀποκάλυψη.

Π.Β.: Ἂν ἡ ταινία ὑπερθέαμα δὲν εἶναι ἁπλὰ τὸ θέαμα γιὰ τὸ θέαμα ἀλλὰ ὑπηρετεῖ ἕνα θέμα, θίγει ἕνα πρόβλημα, μ' ἐνδιαφέρει ἀπόλυτα καὶ εἶμαι φανατικὸς θαυμαστής της, δικαιώνεται μέσα μου, δικαιώνεται στὸ θεατή.

Λ.Ξ.: *Πῶς σ' ἔχει ἀντιμετωπίσει ὡς τώρα τὸ περιοδικὸ* Σύγχρονος Κινηματογράφος *καὶ πῶς νομίζεις ὅτι ἀντιμετωπίζει τὸν Ἑλληνικὸ Κινηματογράφο;*

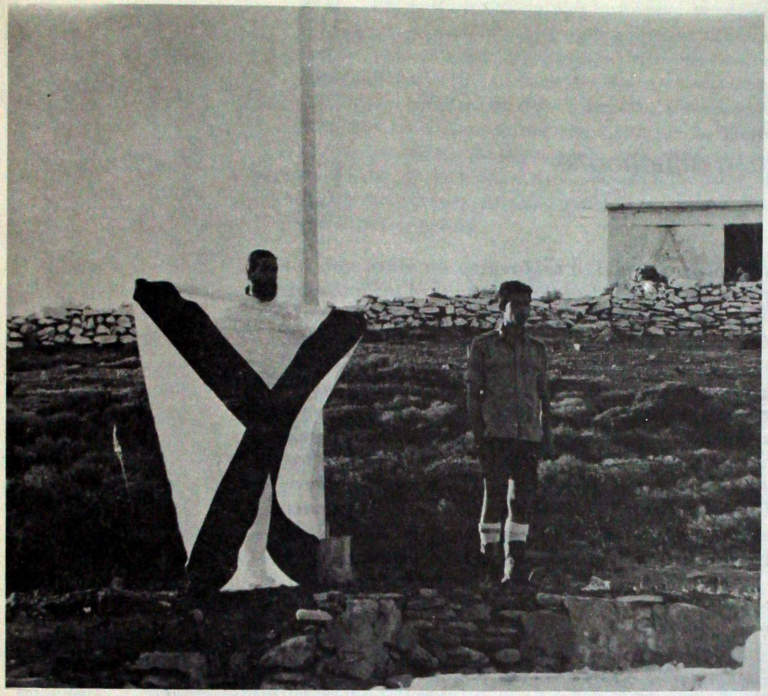
Π.Β.: Κοίταξε, δὲν τὸν παίρνω τὸν Σ.Κ., ἀπὸ ἕνα σημεῖο καὶ πέρα σταμάτησα. Θὰ μοὺ πεῖς τί ἤθελες νὰ διαβάσεις στὸν Σ.Κ.; Ἤθελα νὰ διαβάσω πράγματα ἴσως περισσότερο ἀμεσα, πιὸ κοντὰ σ' αὐτὸ τὸ πράγμα ποὺ λέγεται κινηματογράφος. Ἔβλεπα ὅτι εἶναι μιὰ ἀφορμὴ ὁ κινηματογράφος γιὰ νὰ διατυπωθοῦν ὁρισμένες προσωπικὲς ἀπόψεις ἀπὸ πρόσωπα μιᾶς πολὺ κλειστῆς παρέας, αὐτὴ τὴν αἴσθηση μοὺ ἔδινε καὶ σταμάτησα νὰ τὸν παίρνω.
Παλιότερα στὸ *Προξενιὸ* καὶ στὸ *Χάπι Ντέι* διατυπώθηκαν ὁρισμένες ἀπόψεις· σεβαστές. Στὸ *Προξενιὸ* λίγο πρόχειρα, στὸ *Χάπι Ντέι* κάπως πιὸ ὀργανωμένα.
Τώρα, ὡς πρὸς τὸν ἑλληνικὸ κινηματογράφο γενικότερα, θυμάμαι εἶχα διαβάσει παλιότερα μιὰ συζήτηση μελῶν τῆς συντακτικῆς ἐπιτροπῆς γιὰ τὴ δουλειὰ τοῦ Θόδωρου (Ἀγγελόπουλου). Μὲ τὴν ἴδια εὐκολία ποὺ εἶχανε ἀνεβάσει τὶς ταινίες του καὶ εἶχανε ἀσχοληθεῖ στὰ σοβαρὰ μαζί του, μὲ τὴν ἴδια εὐκολία μετὰ ἀπὸ δυὸ χρόνια τὸν κουτσομπολεύανε. Ἡ αἴσθηση ποὺ ἔχω εἶναι ὅτι χρησιμοποιεῖται ἡ δουλειὰ μας γιὰ νὰ διατυπωθοῦν τελείως προσωπικὲς ἀπόψεις. Δὲ νομίζω ὅτι κάποιος ἀπ' ἐμὰς ποὺ διαβάζει ἕνα κείμενο στὸν Σ.Κ. γιὰ τὴ δουλειὰ του ἢ γιὰ τὴ δουλειὰ ἄλλων συναδέλφων του βοηθιέται!
Ἤθελα πάρα πολὺ νὰ διαβάσω τὶς ἐργασίες ποὺ ἔχουνε γίνει γιὰ τὶς ταινίες τοῦ Θόδωρου, δὲν μπόρεσα νὰ συνεχίσω, σταμάτησα στὴν πρώτη σελίδα. Βέβαια δὲν πιστεύω ὅτι εἶμαι ἐνημερωμένος τόσο στὰ σύγχρονα θεωρητικὰ πράγματα ἀλλὰ πάλι ἕνα καὶ μοναδικὸ περιοδικὸ ποὺ βγαίνει στὴν Ἑλλάδα νὰ ἀφορᾶ τὴν πολὺ προχωρημένη διανόηση, αὐτὸ πάει πολύ, νομίζω. Θὰ μποροῦσε νὰ γίνει ἕνα πάντρεμα, νὰ βρεθεῖ μιὰ πλατφόρμα, ν' ἀπευθύνεται σὲ περισσότερους ἀνθρώπους τὸ περιοδικό.

Λ.Ξ.: *Εἶδα τ' ὀνομά σου στοὺς συνεργάτες τῆς πρώτης περιόδου τοῦ περιοδικοῦ, τὸ 1969.*

Π.Β.: Ἡ ἱστορία τοῦ περιοδικοῦ ξεκινάει ἀπὸ μιὰ παρέα ἐκείνης τῆς ἐποχῆς, ἀπὸ τοὺς Τ. Χατζόπουλο, Θ. Ἀγγελόπουλο, Β. Ραφαηλίδη, Θ. Βαλτινό, ἐμένα, τὸν Χρ. Παλιγιαννόπουλο κι ἄλλους ἀκόμα. Ὁρισμένοι ἀπὸ μὰς στὸ πρῶτο τεύχος ποὺ βγάλαμε δὲ γράψαμε κείμενα, δὲν εἶναι ἡ δουλειὰ μας, ἀλλὰ φτιάξαμε τὰ ράφια γιὰ παράδειγμα, φέραμε διαφημίσεις, γιὰ ἕνα μικρὸ διάστημα. Ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα τὸ περιοδικὸ πέρασε στὴν ὁμάδα ποὺ ἔγραφε.

Λ.Ξ.: *Ἤθελα ν' ἀκούσω τὴ γνώμη σου γιὰ τὸν Ἑλληνικὸ Κινηματογράφο σήμερα.*

Π.Β.: Εἶναι ἕνα φαινόμενο παράδοξο ὁ Ἑλληνικὸς Κινηματογράφος. Ὑπάρχει μιὰ κρατικὴ ἀδιαφορία ἢ ἀντίθετα ἕνα συγκεκριμένο κρατικὸ ἐνδιαφέρον ποὺ ἀφήνει τὸν κινηματογράφο νὰ σβήνει ἢ δὲν ὑποστηρίζει τὸν κινηματογράφο ποὺ ἐρευνά, ποὺ προβληματίζει. Δὲν ὑπάρχουν οἱ προϋποθέσεις γιὰ νὰ πεῖς ὅτι θὰ ἐχεις μιὰ συνέχεια στὸν Ἑλληνικὸ Κινηματογράφο. Εἶναι θέμα τύχης νὰ μπορέσεις νὰ κάνεις μιὰ ταινία. Τώρα, τὸ πῶς ζεῖς, τὸ πῶς ἐπιβιώνεις εἶναι μιὰ ἄλλη ἱστορία. Ἂν καθήσεις στὰ σοβαρὰ καὶ τὸ σκεφτεῖς, δὲν ἀσχολεῖσαι μὲ τὸν κινηματογράφο, ἂν εἶσαι βέβαια σοβαρὸ πρόσωπο...
Στὴν Ἑλλάδα ἡ ταινία δὲ βγάζει οὔτε τὰ ἔξοδά της, οὔτε καὶ ὑπάρχει τρόπος νὰ πουλήσεις κόπια στὸ ἐξωτερικό. Παρ' ὅλα αὐτὰ κάθε χρόνο γίνονται ταινίες· καὶ γίνονται ταινίες ἀπὸ νέους ἀνθρώπους, αὐτὸ ἐχει σημασία. Ὅ,τι ἀδυναμίες καὶ νὰ ἐχουν αὐτὲς οἱ ταινίες, πιστεύω ὅτι εἶναι τὸ μοναδικὸ πνευματικὸ ρίσκο αὐτοῦ τοῦ χώρου, δηλαδὴ δὲ γράφονται τραγούδια μ' αὐτὸ τὸν τρόπο, δὲ γράφονται θεατρικὰ ἔργα, δὲ γίνεται ζωγραφικὴ ὅπως γίνονται ἑλληνικὲς ταινίες — μὲ τὶς ἀδυναμίες τους, μὲ τὴ φυγὴ τους ἢ ἀντίθετα μὲ τὴν ὑπερπολιτικοποίησή τους. Κάτι ἄλλο παρήγορο εἶναι ὅτι ὁ κάθε νέος σκηνοθέτης μπορεῖ βέβαια νὰ δανείζεται αἰσθητικὲς ἢ μπορεῖ νὰ δανείζεται ἕνα τρόπο ἐκφρασης ἀλλὰ οἱ περισσότεροι λίγο ἢ πολὺ ἔχουν τὸ δικό τους τρόπο νὰ διατυπώνουν τὰ πράγματα ποὺ κάνουνε. Βέβαια ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα ἀρχίζουν τὰ προβλήματα... Θὰ ἦταν εὐχῆς ἔργον ἂν οἱ συνθῆκες ἦταν τέτοιες ποὺ νὰ μποροῦσαν πιὸ ταχτικὰ νὰ δίνουν τὸ παρόν τους οἱ σκηνοθέτες γιατί, εἴτε τὸ ξέρουμε εἴτε ὄχι, εἴτε τ' ὁμολογοῦμε εἴτε ὄχι, κάθε μας ταινία εἶναι καὶ μιὰ μαθητεία. Μαθαίνεις καὶ τὸν κινηματογράφο καὶ τὸν ἑαυτό σου μέσα ἀπ' αὐτόν. Τώρα τὸ φαινόμενο τῆς ἀποσπασματικότητας στὴ δουλειὰ αὐτῶν ποὺ κάνουν κινηματογράφο ἐχει καὶ τὴν ἐξήγησή του· δὲν ὑπάρχουν ὀργανωμένες συνθῆκες



Χάπυ Νταίη *τού Παντελή Βούλγαρη*

παραγωγής νά ξέρει κανείς άπό πρίν, νά μπεί σ' αύτόν τό χώρο ή νά μήν μπεί; Όλοι μπαίνουμε καί περιμένουμε τό θαύμα τής Παναγίας τής Τήνου. Είναι κι αύτό ένα φαινόμενο μέσα σ' όλο τό φαινόμενο τής έλληνικής οίκονομίας. Όσοι μπαίνουμε τελικά καί θέλουμε νά παραμείνουμε σ' αύτόν τό χώρο, κάνουμε παρεμφερή έπαγγέλματα, δηλαδή τό νά κάνεις διαφημιστικές ταινίες έχεις τήν έντύπωση ότι είσαι μέσα στό έπάγγελμα, έ, δέν είσαι. Είναι τελείως διαφορετική δουλειά. Είσαι μέσα στό σινάφι, πηγαίνεις δηλαδή τό νεγκατίφ καί τό έμφανίζεις, μοντάρεις τό φίλμ, πιάνεις τό ύλικό μέ τά χέρια σου καί λές πότε θά ξαναδρώ τή δυνατότητα νά κάνω πάλι δουλειά. Ή τηλεόραση τά ίδια χάλια. Τί κόσμο άπασχολεί; Μπορείς νά πείς ότι όσον καιρό δέν κάνω ταινία θά δουλεύω στήν τηλεόραση; Ούτε κι ή ίδια ξέρει πόσο σέ άπασχολεί ή πόσους θ' άπασχολήσει, χωρίς πρόγραμμα...

Λ.Ξ.: *Πιστεύεις στίς «άτυχες γενιές»; Καί πιό συγκεκριμένα ή δική μας γενιά πιστεύεις ότι είναι χαμένη γενιά;*

Π.Β.: Είναι λίγο έπικίνδυνο νά μιλάς γιά άτυχες γενιές, όχι δέν πιστεύω στίς χαμένες γενιές, πιστεύω στά χαμένα άτομα. Θεωρώ εύτύχημα νά μπορώ κατά περιόδους νά κάνω έναν άπολογισμό αύτών πού έχω κάνει καί νά φτάνω νά λέω: Τήν άσφάλεια τού τραπεζικού ύπάλληλου τί νά τήν κάνω; Τί νά τήν κάνω τήν άσφάλεια τού δικηγόρου ή τού γιατρού; Αίσθάνομαι τυχερός πού κάνω κινηματογράφο, κι άκόμα: ύπάρχει ώραιότερο πράγμα άπό τό νά μεγαλώνει τό παιδί μου σ' αύτή τήν άνασφάλεια καί τή διαρκή έκκρεμότητα πού χαρακτηρίζουν τή ζωή μου;

Λ.Ξ.: *Γιατί προτίμησες νά βγάλεις τήν ταινία σου νωρίτερα καί δέν περίμενες νά τή στείλεις στό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης;*

Π.Β.: Ένώ έχουμε άποδείξει ότι μπορούμε νά φτιάξουμε μιά ταινία, ύπάρχει μιά άλλη πλευρά πού κολλάει· τό πλασάρισμα. Πολλές φορές κάνουμε μιάν έκτίμηση πού δέν έχει κανένα άντίκρισμα. Μαζί μέ τόν παραγωγό τού *Βενιζέλου* σκεφτήκαμε ότι τώρα πού έχουν γραφτεί τόσα πολλά στόν Τύπο ό κόσμος περιμένει τήν ταινία. Κάτι άλλο πού θέλαμε νά δοκιμάσουμε είναι πώς δέχεται ό κόσμος ένα έργο πού δέν έχει περάσει άπό τό Φεστιβάλ καί τρίτον ή ταινία είχε κοστίσει πολλά χρήματα, ήταν μιά τρίωρη ύπερπαραγωγή καί ό συναγωνισμός θά ήταν άθέμιτος άν δεχόμασταν νά μπεί στό συναγωνιστικό πρόγραμμα τού Φεστιβάλ. Άλλά ύπογραμμίζω τό γεγονός ότι αύτές οί άπόψεις μας ύπήρξαν συναισθηματικές καί πρόχειρες. Τό καλύτερο βέβαια θά ήταν νά βγεί στήν άρχή τής κινηματογραφικής περιόδου, τόν Όκτώβρη ή τό Νοέμβρη.

Λ.Ξ.: *Θεωρείσαι άπό τούς πρωτοπόρους τού άνεξάρτητου έλληνικού κινηματογράφου όπως διαμορφώθηκε τά τελευταία είκοσι χρόνια καί δέν ύπάρχει ιστορική άναδρομή χωρίς νά άναφέρεται τ' όνομά σου καί ή δουλειά σου. Αίσθάνεσαι ότι έχεις γίνει μνημείο; ότι έγινες ιστορία;*

Π.Β.: Όχι, δέν τό αίσθάνομαι καθόλου. Έτσι θά μπορούσε κανείς νά μιλάει γιά ταινίες τού έλληνικού κινηματογράφου καί όχι γιά τούς δημιουργούς τους. Αύτό όμως πού μού 'χει δώσει μιά πίκρα είναι ότι δέ μού συμπαραστάθηκαν καθόλου οί συνάδελφοι σ' αύτή τήν ιστορία μέ τόν *Βενιζέλο*. Παρ' όλες τίς διαφορές μας, καλλιτεχνικές ή πολιτικές, δέν πρέπει νά ξεχνάμε ότι είμαστε μιά φάρα, μιά οίκογένεια. Ό καθένας άπό μάς προσφέρει στόν έλληνικό κινηματογράφο κατ' άναλογία τών δυνατοτήτων του. Ό κινηματογράφος μιάς χώρας διαμορφώνεται άπό όλα τά έπιμέρους πλάνα όλων τών ταινιών. Σέ μιά χώρα πού δέν έχει κινηματογραφική παράδοση, όπως είναι ή Έλλάδα, παρά τίς δυναμικές έμφανίσεις τού Κούνδουρου καί τού Κακογιάννη στό παρελθόν, ή ιστορία γράφεται άπ' όλες τίς ταινίες μαζί.

Μνημείο δέν αίσθάνομαι ότι έχω γίνει, αίσθάνομαι όμως κάτι άλλο, κάτι πιό λεπτό πού διαπιστώνω καί μέ τρομάζει· μιά ύποχώρηση δική μου, άτομική μου, τή θεωρώ ύποχώρηση συλλογική. Δέν είμαι μόνος — έγώ καί κανένας άλλος — είμαι μέλος μιάς μεγαλύτερης οίκογένειας. Μιά δική μου άς πούμε μελλοντική άναχώρηση, μιά άρνησή μου νά κάνω κάτι, στά σίγουρα σημαδεύει μιάν όλόκληρη οίκογένεια. Καί στό χώρο μας δέν προσφέρεις μόνο μέ πράγματα πού φτιάχνεις άλλά καί μέ πράγματα πού δέ φτιάχνεις.

(Τή συνέντευξη άπό τόν Παντελή Βούλγαρη πήρε ό Λευτέρης Ξανθόπουλος τό Μάη τού 1980. Τήν άπομαγνητοφώνηση έπιμελήθηκε ή Ρίτα Κολαΐτη).

ΜΕΛΟΔΡΑΜΑ?

Συνέντευξη τοὺ Νίκου Παναγιωτόπουλου μὲ τοὺς Χρήστο Βακαλόπουλο καὶ Μιχάλη Δημόπουλο

Ὁ Νίκος Παναγιωτόπουλος ὀνειρεύεται ἐναν κινηματογράφο καθαρό, ἀπαλλαγμένο ἀπ' αὐτὸ ποὺ τὸν καταβάλλει, τὸν βαραίνει καὶ ποὺ κατὰ τὴ γνώμη του κολλάει πάνω του σὰν ξένο σῶμα: τὴ μυθοπλασία. Μόνο ποὺ τὴ μυθοπλασία αὐτή, παντοδύναμη στὰ 9/10 τῆς κινηματογραφικῆς παραγωγῆς, δὲν εἶναι εὔκολο νὰ τὴν ξεφορτωθεῖ κανείς, προπάντων στὴ χώρα τοὺ Οἰδίποδα. Τότε τί γίνεται; Ἀποφεύγεις τὸ σκόπελο; Πολὺ δύσκολο, λίγοι εἶναι αὐτοὶ ποὺ τὸ ἐπιχείρησαν γιὰ νὰ βρεθοὺν τελικὰ σὲ λιμάνια περιθωριακά. Ὁ Παναγιωτόπουλος ἀρνούμενος αὐτὴ τὴ μοίρα προτιμάει νὰ ὑπονομεύσει αὐτοὺς τοὺς ἐπικίνδυνους σκόπελους τουλάχιστον μὲ δύο τρόπους: τὴν ὑπερβολὴ ἡ τὴν φθορά. Στὴν ταινία Οἱ τεμπέληδες τῆς εὐφορης κοιλάδας *καταφεύγει σὲ μιὰ αἰωρούμενη αὐθαίρετη μυθοπλασία ποὺ διαταράσσει τὸ βάθρο τῶν πιθανῶν ἑρμηνειῶν (πολιτικῶν καὶ ψυχαναλυτικῶν) ὅπως καὶ τὴν παραμικρὴ ἀληθοφάνεια. Ὁ μύθος διαθέτοντας ἀναμφισβήτητη συνοχὴ προσφέρει ὡστόσο δυνατότητες γιὰ νοηματικὲς ἐπιλογές, πολὺ διαφορετικὲς μεταξύ τους, καμιὰ φορὰ μάλιστα καὶ ἀνταγωνιστικές. Ὅπως σ' αὐτὸ ποὺ οἱ Γάλλοι ὀνομάζουνε «ἱσπανικὸ πανδοχεῖο», ὁ καθένας μπορεῖ νὰ βρεῖ μέσα στὴ ταινία αὐτὸ ποὺ κουβαλάει μαζί του: τὶς προβολές του, τὶς φαντασιώσεις του, τὸ μίσος του γιὰ τὴν ἀστικὴ τάξη ἡ τὸ ὅραμα μιᾶς γυναίκας σὲ ἀπόλυτη διαθεσιμότητα. Ἡ ταινία ὅμως — κι ἐκεῖ βρίσκεται ἡ δύναμή της — ἀντιστέκεται σ' ὅλες τὶς ἀναγνώσεις ποὺ προτείνει, ἐνσωματώνοντάς τις ἐνὼ ταυτόχρονα μὲ τὴν ἴδια κίνηση τὶς ἀπαρνιέται. Ἀκόμα καὶ ὁ ἴδιος ὁ σκηνοθέτης φαίνεται μάλιστα νὰ ἔχει ὑπερκερασθεῖ ἀπὸ τὴ μηχανὴ ποὺ εἶχε βάλει σὲ κίνηση.*

Θρίαμβος τῆς ἀμφισημίας (βλ. τὴν ἀνάλυση τῆς Μαρίζας Γκαλλὼ στὸν Σ.Κ., *τ. 23)* Οἱ τεμπέληδες τῆς εὐφορης κοιλάδας *δίνοντας ἀφορμὴ σὲ μιὰ διάχυση σημασιῶν καταλήγουν νὰ ἐξαντλήσουν τὴν ἴδια τὴ μυθοπλασία ποὺ τὶς παράγει καὶ μὲ τὸ νὰ πολλαπλασιάζουνε ἐντυπώσεις νοήματος, ἀπατηλὰ σύμβολα καὶ πλαστὲς ἀλληγορίες, τὴν ἀπογυμνώνουν νοηματικά.*

Τὸ Μελόδραμα? *ἡ νέα του ταινία, ξεκινάει ἀπὸ μιὰ ἀλλη ἀφετηρία, συναντὼντας κάπου ὅμως τὴν προηγούμενη: στὴν ἴδια δυσπιστία γιὰ τὸν ἀπατηλὸ χαρακτήρα τῆς μυθοπλασίας. Αὐτὴ καθαυτή, περιορισμένη στὸ ἐλάχιστο, δὲν εἶναι παρὰ ἕνα πρόσχημα, ἕνα πρόσχημα ὅμως γιὰ περισσότερη φθορά, περισσότερη διάβρωση. Ἀλλὰ καὶ αὐτὴ ἡ φθορά, εἶναι κινηματογράφος, εἶναι γραφή.*

Ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἄποψη τὸ Μελόδραμα? *εἶναι τὸ ἀντι-Φεγγάρι. Κάτι σὰν τὸ ἀρνητικὸ του, μὲ τὴ φωτογραφικὴ ἔννοια. Στὸ ὑπέρμετρο τοὺ μελοδράματος τοὺ Μπερτολοὺτσι ἀντιπαρατίθεται τὸ ξερὸ ἀπογύμνωμα τοὺ ψευτο-μελοδράματος τοὺ Παναγιωτόπουλου, στὸ ἀφηγηματικὸ ξεχύλισμα τοὺ πρώτου ἡ τραγικὴ αἰσθηματικὴ στεγνότητα τοὺ δεύτερου.*

Τελειώνοντας θάθελα νὰ πὼ ὁτι τὸ Μελόδραμα? *ἐχει τόση σχέση μὲ τὸ εἶδος τοὺ μελοδράματος ὅση ἐχουν* Οἱ τεμπέληδες τῆς εὐφορης κοιλάδας *μὲ τὶς «ταινίες μηνύματος». Δὲν τοὺ λείπει ὅμως — πράγμα σπάνιο στὶς μέρες μας — οὔτε ἡ σεμνότητα οὔτε ἡ συγκίνηση.*

Περίεργος εἶμαι νὰ δὼ τὴν ἐπόμενη ταινία τοὺ Νίκου Παναγιωτόπουλου.

Μιχάλης Δημόπουλος

Νίκος Παναγιωτόπουλος: Ξεκίνησα τὴν ταινία πολὺ ἁπλά. Δὲ μοὺ ἀρέσουν οἱ ἱστορίες, δὲ μ' ἀρέσει νὰ βλέπω ἱστορίες, νὰ μοὺ διηγοὺνται ἱστορίες. Εἶχα ἕνα πρόβλημα, ἔπρεπε νὰ κάνω μιὰ ταινία. Κι αὐτὸ παίζει ἕνα ρόλο. Εἶναι μιὰ κεκτημένη ταχύτητα: κάνεις μιὰ ταινία, μετὰ θέλεις νὰ κάνεις μιὰ ἄλλη, μετὰ κάνεις μιὰ ἄλλη. Εἶναι περισσότερο μιὰ ἐπιθυμία νὰ κάνεις κινηματογράφο καὶ λιγότερο ἡ ἐπιθυμία νὰ κάνεις μιὰ συγκεκριμένη ταινία. Πῆρα λοιπὸν μιὰ ἱστορία, τὴν πιὸ μπανάλ ποὺ ὑπάρχει, τὴν πιὸ ἁπλὴ ποὺ ὑπάρχει. Δηλαδή, ἕνας ἄνθρωπος ἐπιστρέφει κάπου γιατί πεθαίνει ἡ μάνα του. Ἐκεῖ ἐρωτεύεται μία. Αὐτὴ φεύγει μὲ ἕναν ἄλλο.

Εἶναι μελοδραματικὴ ἱστορία. Ἐπειδὴ πιστεύω ὁτι τὸ μελόδραμα εἶναι μορφὴ τέχνης, δὲν ὑπάρχει στὴ ζωή, εἶναι μιὰ ὀπτικὴ γωνία, ἐγὼ ἤθελα νὰ φιλμάρω μιὰ μελοδραματικὴ ἱστορία ἀπὸ μιὰ ἄλλη ὀπτικὴ γωνία. Αὐτὸ εἶναι μιὰ ἐκκίνηση γιὰ τὴν ταινία. Ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα πολλὰ πράγματα παίξανε ρόλο, ἡ ἐπιθυμία νὰ γυρίσω σὲ μιὰ ἐπαρχιακὴ πόλη, ἡ γοητεία τοὺ γυρίσματος, τοὺ ταξιδιοὺ. Τὸ σενάριο γράφτηκε σιγὰ – σιγὰ γιατὶ ἀφήνω ἀπόλυτη ἐλευθερία στὸν ἑαυτό μου. Δὲ βάζω αὐτὸ γιατὶ ἀντιστοιχεῖ μ' ἐκεῖνο. Τὸ σενάριο μ' ὁδηγεῖ περισσότερο παρὰ ἐγὼ τὸ ὁδηγῶ.

Αὐτὰ. Τώρα, τὸ νὰ πούμε αὐτὸ θέλει νὰ πεῖ αὐτὸ κι αὐτὸ θέλει νὰ πεῖ ἐκεῖνο, ἐγὼ τὸ θεωρὼ περιττό. Γιατὶ κι ἂν αὐτὸ εἶναι αὐτό, ὡς πρὸς τί; Πρέπει νὰ ἔχεις ἕνα ἐργαλεῖο... γιὰ νὰ μιλήσεις γιὰ μιὰ ταινία πρέπει νὰ τὴν κατατεμαχίσεις. Εἶμαι ἐναντίον κάθε τεμαχισμοὺ. Σήμερα χάνουμε τὴν ἐπαφὴ μὲ τὸ ἔργο κι ἔχουμε ἀνάλυση ἐπιμέρους στοιχείων. Αὐτὸ τὸ πράγμα μὲ ἀπωθεῖ, εἶναι τεχνοκρατία.

Χρήστος Βακαλόπουλος: *Ἂς ξαναγυρίσουμε στὴν ἱστορία ποὺ ἀφηγεῖται ἡ ταινία. Αὐτὴ ἡ ἱστορία σὲ ἐνδιέφερε πραγματικά;*

Ν.Π.: Όλες οι ιστορίες μ' ενδιαφέρουν. Η μάλλον τις μεταχειρίζομαι σάν όχημα, δε με ενδιαφέρουν οι ίδιες. Αντί να στρέψω τη μηχανή προς τα έξω την έστρεψα προς τα μέσα, κάτι σάν ένα τοπίο εσωτερικό. Τη μεταχειρίστηκα σάν πρόσχημα, γιατί πήρα αυτή την πολύ μπανάλ ιστορία. Από κει και πέρα, προσπάθησα να έχει ατράνταχτα επιχειρήματα αυτή η ιστορία έτσι όπως είναι στημένη, δηλαδή να έχει λογική συνοχή όχι σε σχέση με τη ζωή αλλά με την ίδια την ταινία.

Μιχάλης Δημόπουλος: *Εσύ επένδυσες σ' αυτή την ιστορία; Ήταν κάτι που σε αφορούσε;*

Ν.Π.: Μπορώ να σού πώ ότι όσο είναι μιά φωτογραφία τού ήρωα είναι και μιά φωτογραφία δικιά μου. Εκείνο πού μετράει είναι ένας ναρκισσισμός τού εγώ.

Μ.Δ.: *Παρόλο που ήταν μιά ιστορία μπανάλ;*

Ν.Π.: Η ίδια η ιστορία δέν είναι μπανάλ, αλλά έχει εκχυδαϊστεί ακριβώς από τα μελοδράματα, απ' αυτή την οπτική γωνία. Γιατί το να πεθαίνει η μάνα σου δε νομίζω ότι είναι μπανάλ, ούτε το να ερωτεύεσαι.

Μ.Δ.: *Πιστεύεις ότι αν δέν είχες τον τίτλο* Μελόδραμα; *οποιοσδήποτε θεατής θά είχε την εντύπωση ότι πρόκειται γιά μελόδραμα ή γιά ένα είδος μετα - γλώσσας που εξετάζει το μελόδραμα;*

Ν.Π.: Έχω μεταχειριστεί όλα τα κλισέ τού μελοδράματος. Ο διάλογος είναι μελοδραματικός πολλές φορές... Τονίζοντας τα στοιχεία τού μελοδράματος πιστεύω ότι τα ανατρέπω.

Μ.Δ.: *Ναί, αλλά εσύ το μεταχειρίζεσαι σάν κώδικα. Κάποιος πού κάνει μελόδραμα μπορεί να μήν πιστεύει ότι κάνει μελόδραμα.*

Ν.Π.: Πιστεύω ότι υπάρχει διαφορετική έκκίνηση γιατί ένας πού κάνει μελόδραμα έχει πάντα στό μυαλό του το θεατή, το κοινό. Βάζει όλη του τη μαστοριά, όλη του την πείρα, όλη του τη γνώση γιά

Η Μαρία Ξενουδάκη καί ο Λευτέρης Βογιατζής στό Μελόδραμα?

νὰ ἀγγίξει αὐτὸ τὸ κοινό. Ἐμένα δὲ μὲ ἐνδιαφέρει καθόλου τὸ κοινό. Μπορῶ μάλιστα νὰ σοῦ πῶ ὅτι μισῶ τὸ κοινό.

Μ.Δ.: *Αὐτὸ λέγαμε πρὶν ἐρθουμε, ὅτι εἶναι μιὰ ταινία φτιαγμένη ἐν ἀπουσία κοινοῦ. Σὰν νὰ μὴ λογαριάζεις καθόλου τὸ κοινό, νὰ τὸ ἀποκλείεις.*

Χρ.Β.: *Στὶς τρεῖς ταινίες σου μεγάλου μήκους διαλέγεις τελείως διαφορετικὰ θέματα, ποὺ ἀπὸ ταινία σὲ ταινία γίνονται καὶ πιὸ ἁπλά. Τελικὰ αὐτὸ ποὺ σὲ ἐνδιαφέρει τί εἶναι, αὐτὸ ποὺ λέμε «κινηματογράφηση»;*

Ν.Π.: Μ' ἐνδιαφέρει τὸ στύλ. Αὐτὸ εἶναι πρόβλημα ἠθικῆς. Πιστεύω ὅτι ἕνα ἔργο τέχνης ὑπάρχει μέσα ἀπὸ τὸ στύλ του. Ἂν ἀφαιρέσεις τὸ στύλ... Τὸ περιέχον μιᾶς ταινίας εἶναι καὶ τὸ περιεχόμενό της.

Χρ.Β.: *Ναί, ἀλλὰ πιστεύεις ὅτι τώρα κάνεις ποιὸ ἁπλὲς ταινίες; Ὅσο ἁπλουστεύουν οἱ ἱστορίες τῶν ταινιῶν σου τόσο πιὸ σύνθετη, πολύπλοκη γίνεται ἡ ματιά σου.*

Ν.Π.: Ὅσο περισσότερο κύριος γίνεσαι τῶν ἐκφραστικῶν σου μέσων τόσο λιγότερο ἀνάγκη ἔχεις νὰ τὰ χτίσεις πάνω σὲ μιὰ ἱστορία ποὺ προσφέρει σκαμπανεβάσματα, ποὺ σοῦ παρέχει δυνατότητες. Ἐδῶ, σὲ μιὰ πολὺ ἁπλὴ ἱστορία, μπορεῖς νὰ πεῖς τὰ πιὸ πολύπλοκα πράγματα. Γιαυτὸ εἶμαι καὶ ἐναντίον τοῦ κινηματογραφικοῦ θεάματος, τὸ ὁποῖο ἀποστρέφομαι. Δηλαδὴ καὶ τὴν *Ἀποκάλυψη* τὴν ἀποστρέφομαι. Δὲ μὲ ἐνδιαφέρει. Πιστεύω ὅτι μπορεῖς νὰ κάνεις σινεμὰ μ' ἕνα πρόσωπο σ' ἕνα ἄσπρο τοίχο.

Ἀνεξάρτητα ἀπ' ὅλα αὐτά, αὐτὴ ἡ συγκεκριμένη ταινία ἔχει κι ἄλλα ἐνδιαφέροντα στοιχεία. Τὸ ὅτι αὐτὸς ὁ ἄνθρωπος ἔρχεται ἀπὸ τὴν Ἀμερική, τὸν καλεῖ ἡ μάνα του, ἔχει μιὰ δυσκολία ἐπικοινωνίας, ζεῖ σ' ἕνα κόσμο φανταστικό, κάποια στιγμὴ γιὰ νὰ περάσει σὲ μιὰ πραγματικὴ ζωὴ πνίγει κάτι μέσα του. Κι ἐπειτα εἶναι ἡ σχέση τοὺ ζευγαριοῦ: αὐτὴ τὸν ἐρωτεύεται γιατὶ ἔρχεται ἀπ' τὴν Ἀμερικὴ φορτωμένος μ' ἕνα μύθο, ὑπολογίζει ὅτι θὰ τὴν τραβήξει ἔξω. Ὑπάρχει μιὰ ὠφελιμιστικὴ σχέση κάτω ἀπ' τὸ κάθε πάθος. Σὲ μιὰ στιγμὴ συγκεκριμένη, ὅταν ὁ μύθος τοὺ Ἀμερικάνου καταρέει γι' αὐτήν, τότε προσπαθεῖ νὰ μεταβληθεῖ σὲ μητέρα, τοὺ δίνει λεφτά, προσπαθεῖ νὰ ἐπέμβει διαφορετικὰ στὴ ζωή του.

Χρ.Β.: *Γιατὶ τὴν ἐγκαταλείπεις ἀπὸ κάποια στιγμὴ καὶ μετά; Γιατὶ ἐξαφανίζεται ἀπ' τὴν ταινία;*

Ν.Π.: Θὰ ἦταν μιὰ ἄλλη ταινία. Ἕνα δικό της δρομολόγιο.

Μ.Δ.: *Στὴν ἀρχὴ τὰ πλάνα μοιράζονται ἀνάμεσά τους.*

Ν.Π.: Εἶναι μιὰ παρουσίαση μάλλον. Δὲ μοιράζονται, μὲ τὴν ἔννοια ὅτι εἶναι παγιδευμένα πρόσωπα. Ἄνθρωποι ποὺ φεύγουν ἀπὸ ἕνα σημεῖο, πάνε κάπου καὶ γυρίζουν στὸ ἴδιο σημεῖο. Ἡ μηχανὴ περικυκλώνει τὰ πρόσωπα, ἀκολουθεῖ τὴν ἴδια διαδρομή.

Ἡ Μαρία Ξενουδάκη στό Μελόδραμα?

Μ.Δ.: *Ὑπάρχει μιὰ ἐπαναληπτικὴ διαδικασία.*

Ν.Π.: Ἐντελῶς. Εἶναι τρία στοιχεῖα ποὺ ἐπαναλαμβάνονται. Τὸ ἡμερολόγιο ποὺ γιὰ μένα εἶναι οἱ ἄλλοι, μιὰ συμπυκνωμένη γνώση ποὺ εἰσβάλλει μέσα ἐκεῖ καὶ ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ βοηθήσει κανένα. Αὐτὸς προσπαθεῖ νὰ πιαστεῖ ἀπὸ κεῖ. Ἀλλὰ ὑπάρχει μιὰ ἀντίφαση σὲ μιὰ συγκεκριμένη στιγμή: «τὸ γοργὸν καὶ χάριν ἔχει», «ὁποιος βιάζεται σκοντάφτει». Μετὰ προσπαθοῦν νὰ γραπωθοῦν ὁ ἕνας ἀπ' τὸν ἄλλο, σ' αὐτὴ τὴν ἐρωτικὴ σκηνὴ ποὺ τραβάει σὲ μάκρος, κάτι σὰν πρᾶξη ἀπελπισίας

Μ.Δ.: *Δὲ μᾶς ἄρεσε πολὺ ἡ ἐρωτικὴ σκηνή, μᾶς φάνηκε δυσβάστακτη καί...*

Ν.Π.: Μὰ εἶναι δυσβάστακτη, αὐτὸ εἶναι θελημένο. Εἶναι μιὰ ἐρωτικὴ σκηνὴ ὅπου αὐτὸς δυσκολεύεται νὰ ἐκσπερματώσει, δὲν μπορεῖ πιὰ νὰ κάνει ἔρωτα μαζί της κι ἐκείνη νιώθει ἀποστροφή. Αὐτὸ βγαίνει ἀπὸ τὸ μῆκος τῆς σκηνῆς. Εἶναι μιὰ σκηνὴ ποὺ μ' ἀρέσει πάρα πολύ.

Ὁ Λευτέρης Βογιατζής στό Μελόδραμα?

Χρ.Β.: *Αὐτοί δὲ χωρίζουν γιά συναισθηματικούς λόγους. Ἀλλά μήπως καί ἡ προηγούμενη σχέση τους δὲν ἐχει τίποτα νά κάνει μέ τά συναισθήματα, μήπως ἀπ' τήν ἀρχή δὲν ἔχουν συναισθηματικές σχέσεις;*

Ν.Π.: Δὲν ξέρω κατά πόσο ὑπάρχει μιά συναισθηματική σχέση ἀνεξάρτητη ἀπό τίς ἀντίκειμενικές συνθήκες πού ὑπάρχουν γύρω μας.

Χρ.Β.: *Στήν ταινία;*

Ν.Π.: Στήν ταινία αὐτό συμβαίνει. Καί μάλιστα ἡ ὀπερα, αὐτή ἡ μουσική πού προσπαθεί νά ἐξυψώσει αὐτό τόν ἔρωτα, συγκρούεται μέ τίς ἀντικειμενικές συνθήκες πού τραβάνε τή σχέση πρός τά κάτω.

Μ.Δ.: *Κατά πόσο τά πρόσωπα πού χρησιμοποιεῖς εἶναι πρόσωπα μυθοπλασίας; Πῶς ὁρίζονται μέσα στήν ταινία;*

Ν.Π.: Ὁρίζονται ὡς πρόσωπα μυθοπλασίας. Ὑπάρχει τό πρῶτο πλάνο τῆς ταινίας πού εἶναι ἐγχρωμο, ὑπάρχει τό παράθυρο, τό τσιτάτο τοῦ Μπαζέν «ὁ κινηματογράφος εἶναι ἕνα ἀνοιχτό παράθυρο στόν κόσμο», κλείνει τό παράθυρο κι ἀρχίζει ἕνα μαυρόασπρο φίλμ, μιά σύμβαση καθαρή δηλαδή, γιατί τό μαυρόασπρο εἶναι ἡ μεγαλύτερη σύμβαση πού ὑπάρχει. Τά πράγματα εἶναι σαφέστατα: ἐδῶ πρόκειται γιά σύμβαση, γιά κινηματογράφο. Ἄλλωστε αὐτό εἶναι ἄλλο ἕνα στοιχεῖο τῆς ταινίας, ἡ σχέση τοῦ ἔργου μέ τή ζωή.

Μ.Δ.: *Ναί, ἀλλά νομίζεις ὅτι ὑπάρχει περίπτωση κάποιος νά ταυτιστεί μ' αὐτό τό πρόσωπο τοῦ ἥρωα, ἤ ἀν δὲν ταυτιστεί νά τό κατανοήσει;*

Ν.Π.: Δὲ νομίζω γιατί αὐτός εἶναι ἕνας παρανοϊκός ἄνθρωπος καί θά 'λεγα ὅτι ἐχει σχέση μέ τό βοσκό, ἕνα ἄλλο παρανοϊκό πρόσωπο στήν ταινία. Μέ τή διαφορά ὅτι αὐτός εἶναι ἕνα παρανοϊκό πρόσωπο πού προσπαθεί νά ἐνσωματωθεί, νά ἐρθει σέ ἐπαφή μέ τήν πραγματικότητα ἐνώ ὁ βοσκός εἶναι ἕνα φυτό!

Χρ.Β.: *Αὐτός θά καταλήξει στήν ἰδια θέση πού ἐχει ὁ βοσκός;*

Ν.Π.: Μέ τό ἐγκλημα πού ἐκανε θυσίασε κάτι καί δέχτηκε μιά πραγματικότητα.

Μ.Δ.: *Ἡ ἀναφορά στόν Μπαζέν δὲν εἶναι λίγο ρητορική;*

Χρ.Β.: *Δείχνεις τό παράθυρο τοῦ τσιτάτου...*

Ν.Π.: Εἶναι χιουμοριστική ἀναφορά. Ἔχει μιά δόση χιούμορ ὅλο αὐτό τό πράγμα. Ἐγώ δὲν πιστεύω ὅτι ὁ κινηματογράφος εἶναι ἕνα ἀνοιχτό παράθυρο στόν κόσμο. Δὲν πιστεύω ὅτι κάποιος γίνεται σκηνοθέτης κοιτάζοντας ἀπό τό παράθυρο. Ὅπως ἕνας ζωγράφος γίνεται ζωγράφος κοιτάζοντας πίνακες κι ὄχι ἡλιοβασιλέματα.

Μ.Δ.: *Ἔλεγες κάπου γιά τά βλέμματα στήν ταινία. Δὲ νομίζω ὅτι ὑπάρχει παιχνίδι μέ τά βλέμματα. Τό βλέμμα πάντα ἐπιστρέφει...*

Ν.Π.: Τό βλέμμα δὲν ὑπάρχει μόνο μέ τή χιτσκοκική ἐννοια, τό νά δημιουργεῖται ἕνα σασπένς ἀπό τά βλέμματα. Ὑπάρχει κι ἕνα βλέμμα πού ἐπιστρέφει σάν μπούμεραγκ. Ὑπάρχει μιά ἀδυναμία ἐπικοινωνίας, γιαυτό κι ὁ λόγος ἐρχεται μέσα ἀπό τό μαγνητόφωνο, ἀνακυκλώνεται.

Σ' αὐτές τίς ταινίες ἡ μπαίνεις μέσα σ' αὐτό τό ταξίδι ἡ δὲν μπαίνεις. Τό δέχομαι αὐτό τό πράγμα. Δέχομαι ὅτι μπορεῖς νά μείνεις ἔξω, νά μή σ' ἐνδιαφέρει καθόλου.

Χρ.Β.: *Ὑπάρχουν πλάνα πού ἐνώ νομίζεις ὅτι εἶναι ὑποκειμενικά τῶν πρωταγωνιστῶν, τελικά ὅμως καταλαβαίνεις ἐκ τῶν ὑστέρων ὅτι δέ στηρίζονται πουθενά. Ἄς ποῦμε τό τράβελινγκ στή λάσπη... Ποιός βλέπει ἐκεί;*

Ν.Π.: Ἐγώ. Ἐγώ τήν κάνω τήν ταινία. Ὅλα τά ἄλλα εἶναι ἀπάτη. Κι αὐτά πού λέμε γιά τά πρόσωπα σ' ὅλες τίς ἄλλες ταινίες... Μέ ἐνοχλοῦν αὐτές οἱ συμβάσεις. Δέ μοῦ ἀρέσει τό 90% τοῦ κινηματογράφου. Ὑπάρχουν δυό τρόποι νά ἐπεμβαίνει ὁ σκηνοθέτης στήν ταινία του. Ἕνας τρόπος εἶναι νά ταυτί-

Ὁ Λευτέρης Βογιατζῆς καὶ ἡ Μαρία Ξενουδάκη στό Μελόδραμα?

ζεται μὲ τὰ πρόσωπά του ἢ μὲ ἕνα ἀπό τὰ πρόσωπά του καὶ τό βλέμμα του νὰ περιπλανάται μαζί μὲ τό βλέμμα τοῦ προσώπου κι ἕνας ἄλλος τρόπος, πολύ πιό σαφής, ντόμπρος καὶ ἴσιος εἶναι νὰ μπαίνει αὐθαίρετα καὶ νὰ περιπλανάται τό βλέμμα του ἐκεί πού θέλει, κάνοντας ἀφαίρεση τῆς ψυχολογικῆς συνέχειας τῆς ἱστορίας.

Μ.Δ.: *Θά δεχόσουν νὰ πεῖς ὅτι αὐτή ἡ ταινία εἶναι πειραματική;*

Ν.Π.: Νομίζω ὅτι εἶναι ἀκραία ταινία. Ἕνας ἀπό τούς λόγους πού ἤθελα νὰ τήν κάνω ἀσπρόμαυρη εἶναι ἡ ἰδέα τοῦ ὅτι ξανάρχιζα ἀπό τήν ἀρχή, σάν νὰ ἔκανα τήν πρώτη μου ταινία, καὶ νὰ τολμήσω πράγματα πού ἴσως δέν τὰ εἶχα τολμήσει προηγούμενα. Ἄλλα πέτυχαν ἄλλα ὄχι, ἀλλά τολμήθηκαν πράγματα.

Μ.Δ.: *Ἔχεις δεῖ ταινίες τῆς Ντυράς;*

Ν.Π.: Μοῦ ἀρέσουν πάρα πολύ.

Μ.Δ.: *Θά μποροῦσες νὰ κάνεις μιά ταινία πού νὰ μή διηγεῖται καμιά ἱστορία, Πού νὰ μήν ἔχει χαρακτῆρες;*

Ν.Π.: Θά μέ ἐνδιέφερε.

Μ.Δ.: *Δέχεσαι τό ὅτι ἀπό τή στιγμή πού ἐμφανίζεται ἕνα πρόσωπο ὑπάρχει αὐτόματα ἕνας ἀφηγηματικός κορμός;*

Ν.Π.: Αὐτό εἶναι ἀναπόφευκτο.

Χρ.Β.: *Μόλις βλέπεις ἕνα πρόσωπο σκέφτεσαι ἀμέσως «μά ἀπό πού ἔρχεται αὐτός, τί θά κάνει;» Γιαυτό ὅλα τὰ ντοκυμαντέρ εἶναι μυθοπλασίες.*

Ν.Π.: Ἐγώ αὐτό πού κάνω εἶναι ὅτι «κόβω δρόμο» ὅταν ἀφηγοῦμαι μιά ἱστορία, δέν ἀκολουθῶ μιά χαραγμένη πορεία. Ἐπεμβαίνω μὲ αὐθαίρετο τρόπο, ἐπιλέγω τόν πιό κοντινό δρόμο γιά νὰ πῶ πράγματα πολύ πιό εὔκολα ἀπ' ὅ,τι θά τὰ ἔλεγα ὁλοκληρώνοντας τήν ἱστορία. Πιό πολύ ἀπό τήν ἱστορία μ' ἐνδιαφέρει ἡ ματιά αὐτοῦ πού διηγεῖται.

Χρ.Β.: *Τό πρόβλημα εἶναι ὁμως ἀν μπορεῖς νὰ ἔχεις ματιά χωρίς τήν ἱστορία. Ὁ Ρενουάρ ἔλεγε ὅτι ὅλα τά γουέστερν ἔχουν τό ἴδιο θέμα καὶ κάποτε θά ἔπρεπε ὅλοι οἱ σκηνοθέτες νὰ γυρίζουν τήν ἴδια χρονιά τό ἴδιο γουέστερν. Ἄν ὁμως δέν εἶχαν τήν ἱστορία αὐτοῦ τοῦ μοναδικοῦ γουέστερν θά μποροῦσαμε νὰ συγκρίνουμε τή ματιά τους; Θά εἶχαν ματιά; Οἱ ἱστορίες δέν εἶναι μιά παγωμένη ὑπόθεση, μιά γιά πάντα: Μπορεῖ νὰ ὑπάρχει ἡ ἱστορία μιᾶς ζωῆς καὶ ἡ ἱστορία ἑνός συναισθήματος.*

Ν.Π.: Γιατί ἐγώ ἀπολαμβάνω μιά ταινία τῆς Ντυρᾶς κι ὄχι μιά ταινία γουέστερν; Ἐγώ αὐτές τίς ταινίες ἀπολαμβάνω. Ἡ στόν Μπρεσόν. Ἴσως ὑπάρχει μιά ἄλλη ἔλξη, ποιητική.

Μ.Δ.: *Ἡ χρήση τῶν ἠθοποιῶν μοῦ θύμισε λίγο τήν προηγούμενη ταινία σου.*

Ν.Π.: Κάθε φορά ἔχω μιά ἀντιδικία μὲ τούς ἠθοποιούς, γιατί δέ μ' ἀρέσει τό ψυχολογικό παίξιμο. Θέλουν νὰ ἐκφραστοῦν σ' ὅλη τήν γκάμα τῆς ἱκανότητάς τους κι ἐγώ πάντα τούς λέω «ἀν μπορεῖτε νὰ μοῦ δώσετε ἕνα 100% ἐγώ θέλω ἕνα 20%». Τούς ζητάω ἕνα μίνιμουμ κι αὐτό ἔχει μιά τρομακτική δουλειά. Δουλεύω πολύ μὲ τούς ἠθοποιούς.

Χρ.Β.: *Οἱ ἐρασιτέχνες;*

Ν.Π.: Αὐτό παρουσιάζει ἄλλα προβλήματα. Πρέπει νὰ κάνεις αὐτό πού κάνει ὁ Μπρεσόν. Νὰ τραβᾶς 120.000 μέτρα νεγκατίφ, γιά νὰ αἰχμαλωτίσεις αὐτό πού θέλεις.

Μ.Δ.: *Σ' αὐτή τήν ταινία, καθώς δέν ἐχεις πολλούς διαλόγους, μέ τί εἶχες νὰ ἀσχοληθεῖς σέ σχέση μέ τούς ἠθοποιούς;*

Ν.Π.: Εἶναι πάρα πολύ δύσκολο νὰ συγκρατήσεις ἕνα ἠθοποιό. Πρέπει νὰ τοῦ κόψεις αὐτά πού ξέρει. Ἐγώ δέ λέω τίποτα σ' ἕναν ἠθοποιό, τοῦ δίνω τό κείμενο ἡ τοῦ λέω τήν κίνηση κι αὐτό εἶναι ὅλο. Ἀρχίζω νὰ τόν στριμώχνω ὁλο καὶ περισσότερο γιά νὰ φτάσω σ' ἕνα ἀποτέλεσμα, ἀν μπορῶ. Κάθε φορά πού ἔρχεται ἕνας καινούριος ἠθοποιός στό γύρισμα γίνεται γέλιο. Ὅταν ἦρθε ὁ Διαμαντόπουλος στούς *Τεμπέληδες* δέν ἤξερα πού νὰ κρυφτῶ. Ἔκανε ὁ,τι ἤξερε καὶ δέν ἤξερε, κοκοράκια στή φωνή, τά πάντα. Ἐγώ προσπαθῶ νὰ μινιμάρω κι αὐτοί προβάλλουν φυσικά τρομακτική ἀντίσταση. Ὁ Λευτέρης μοῦ ἔλεγε: «μά αὐτό εἶναι θέατρο Νό».

(Τή συνέντευξη ἀπό τό Νίκο Παναγιωτόπουλο πῆραν ὁ Χρῆστος Βακαλόπουλος κι ὁ Μιχάλης Δημόπουλος τό Μάη τοῦ 1980).

Ὁ Θόδωρος Ἀγγελόπουλος σ' ἕνα διάλλειμα τοῦ γυρίσματος

ΠΕΡΙΜΕΝΟΝΤΑΣ ΤΟΝ ΜΕΓΑΛΕΞΑΝΔΡΟ...

Ὅταν βρέθηκα στὸ Δοτσικό, τὸ ἀπομονωμένο ὀρεινὸ χωριὸ ὅπου ὁ Θόδωρος Ἀγγελόπουλος πάλευε μὲ τὸν Μεγαλέξανδρο, *σκέφτηκα ἀμέσως τὴν εὐκαιρία ἑνὸς συνοπτικοῦ χρονικοῦ γυρίσματος. Γρήγορα ὅμως, ὁ ὄγκος τῆς δουλειᾶς καὶ ἡ ἀγχωτικὴ πίεση τοῦ καθημερινοῦ προγράμματος, μιᾶς κι ὅλοι προσδοκοῦσαμε ἀκόμα τὴν ἐγκαιρη συμμετοχὴ στὶς Κάννες, ἀποδυνάμωσε τὴ συγγραφικὴ μου ἐπιμέλεια.*

Ταυτόχρονα οἱ ἐρεθισμοί μου μετατοπίστηκαν ἀπὸ τὴν ὑλοποίηση τοῦ σεναρίου, ποὺ πρώτιστα ἀφοροῦσε τοὺς οὐσιαστικοὺς συνεργάτες, στὴν ἀνάγνωση τοῦ ὑφους καὶ στὴν ἀνάπτυξη μιᾶς σφαιρικῆς πλαστικότητας ποὺ 'βλεπα ἐντονη στὸν σκηνοθετικὸ τομέα τῆς ταινίας.

Καὶ πάλι ὅμως οἱ εἰδικὲς συνθῆκες, χωροταξικὲς θὰ 'λεγα, καὶ ἡ σύνθεση τῆς πολύμορφης μυρμηγκιᾶς — ἀσπρομάλληδες ἀντίπαλοι τοῦ ἐμφύλιου θανατικοῦ τυλιγμένοι τώρα στὶς βαριὲς κάπες τῶν κουστουμιῶν, ἰταλόφερτοι φίλοι χαμένοι στὰ λασπωμένα μακεδονικὰ καλντερίμια, φιγούρες τῆς ἀγγλόφωνης μειονότητας ἀκίνητες ὑπομονετικὰ στὸ παγωμένο χιόνι, ἡ μεσογειακὴ σκοτεινιὰ τοῦ Omer-Μεγαλέξανδρου κόντρα στὴ βουβὴ παρουσία τῆς Εὐας-ψυχοκόρης, τέλος τὸ γνώριμο ἀσκητικὸ κρανίο τοῦ Θόδωρου ἀέναος πόλος δράσης στὸ πέτρινο πλατὼ τοῦ Δοτσικοῦ — ὅλ' αὐτὰ μ' ἀπομάκρυναν καὶ πάλι ἀπὸ συστηματικὲς σημειώσεις.

Τί γράφτηκε λοιπὸν τελικά;

Τίποτα. Ὅλα χωνεύτηκαν μέσα μου σὲ προσωπικὸ ὅραμα ποὺ ψάχνουν τοὺς δικούς τους δρόμους, πέρα ἀπὸ τὸν Μεγαλέξανδρο. *Ἀκέραιες ὅμως οἱ αἰσθήσεις συχνὰ γυρνοῦν στὶς ἀργὲς περιστροφὲς τοῦ γερανοῦ, κύκλους λατρείας καὶ μίσους ποὺ μᾶς περνοῦν τελετουργικὰ ἀπὸ τὸν Μῦθο στὴν Ἱστορία .....*

Ἡ τελικὴ ἀ-συναισθηματικὴ γραφὴ περιμένει τὴν ὥρα ποὺ τὸ τετράωρο ἔπος θ' ἀνοίξει τὸν διάλογο μὲ τὴν ὀθόνη καὶ τὸ κοινό του.

ΤΩΝΗΣ ΛΥΚΟΥΡΕΣΗΣ 41

A

Α. Ἡ σκηνὴ ἀναπτύσσεται στό μεγάλο κυκλικό μονόπλανο. Ἡ χιονισμένη πλαγιὰ γεμίζει διαδοχικά ἀπό τή φιγούρα τοῦ Μεγαλέξανδρου, τὴν ὁμάδα τῶν ληστῶν καὶ τόν χορό τοῦ λαοῦ. Θά σταθοῦν ἀκίνητοι ἕως ὁτου ὁ δραγουμάνος, σκαστός ἀπ' τόν ἀπέναντι καταυλισμό, θά ξεφύγει τόν ἀντίπαλο κύκλο τοῦ στρατοῦ, θά περάσει τό ποτάμι καὶ θά τούς ἀνακοινώσει τὴν πρόσκαιρη νίκη.

Τό σιωπηλό βλέμμα τοῦ Ἡγέτη πλανιέται ἐρωτηματικά πάνω ἀπό τίς ἰαχές τῶν συντρόφων καὶ τοῦ χωριοῦ.

Β

(Φωτογραφίες: Δημήτρης Σοφικίτης)

Β. Καλωσόρισες πατέρα. Η θετή κόρη (Εύα Κοταμανίδου) υποδέχεται τον λήσταρχο-πατέρα (Omero Antonoutti). Θ' ακολουθήσει βουβή τα βήματά του και θα σταθεί ακίνητη, πίσω απ' την κλειστή πόρτα. Αντίκρυ στο ματωμένο νυφικό του γάμου του, ο άνθρώπινος Μεγαλέξανδρος σβήνει ανήμπορος στην άδεια κάμαρη.

Γ. Δυό ερωτικές σκηνές στό κλειστό φόντο.

Η αναζήτηση του πατέρα Μεγαλέξανδρου και του αδερφού, μικρού Αλέξανδρου, από την κόρη κι αδερφή συνάμα.

Η καταπιεσμένη αίμομιξία, επανερχόμενη οδύνη στά σενάρια του Αγγελόπουλου, αναπτύσσεται εδώ σε μιά ολόκληρη ενότητα που ερμηνεύει, καθοριστικά, την κοινωνική θέση και τον τραυματικό ερμητισμό της Γυναίκας.

ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ ΜΕ ΤΟΥΣ ΑΝΘΡΩΠΟΥΣ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Συνέντευξη τοὐ διευθυντή φωτογραφίας Ἀντρέα Μπέλλη

στή Μαρία Νικολακοπούλου

Στόν ἑλληνικό κινηματογράφο μαζί μέ τ' ἄλλα περίεργα πού γίνονται τώρα τελευταῖα συμβαίνει καί τό ἑξῆς: ἐνῶ τά σενάρια καί ἡ σκηνοθεσία τῶν ταινιῶν βρίσκονται σέ μάλλον χαμηλό ἐπίπεδο, ἔχουμε μιά σειρά ἀπό πολύ καλούς διευθυντές φωτογραφίας καί μάλιστα μέ ἀρκετά διαφορετικά στύλ καί προτιμήσεις μεταξύ τους. Ποῦ βρῆκαν τή δυνατότητα ν' ἀναπτύξουν τήν τεχνική τους, εἶναι ἀξιοπερίεργο. Ἴσως νά ὀφείλουν τήν ἐξέλιξή τους ἀποκλειστικά στό ταλέντο τους καί στήν τεχνική τους κατάρτιση.

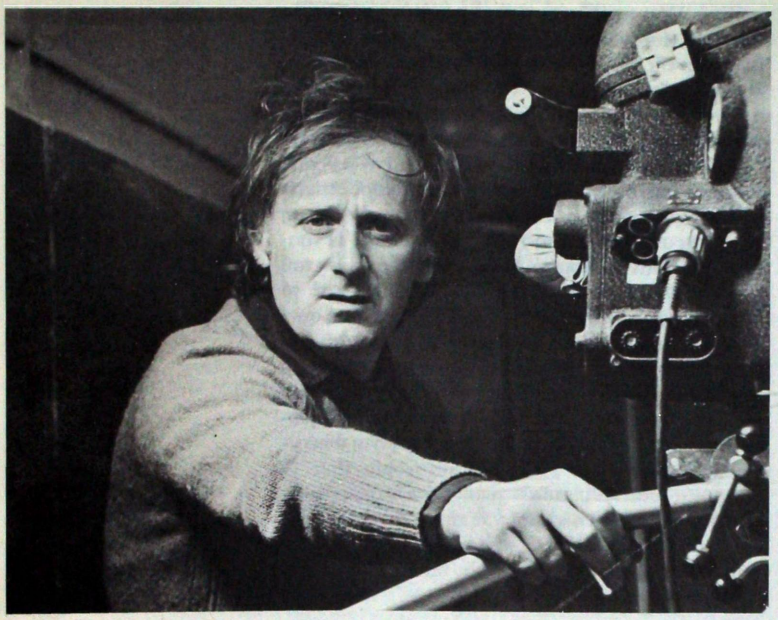
Γι' αὐτό σκεφτήκαμε ν' ἀρχίσουμε μιά ἔρευνα γιά τούς τεχνικούς πού ὑπηρετοῦν τόν κινηματογράφο μιά πού κατά τή γνώμη μας σήμερα διαγράφεται πιό στενή συνεργασία ἀνάμεσα στόν δημιουργό καί στόν τεχνικό πού τ' ὄνομά του ἀποκτάει ὅλο καί περισσότερο ἕνα κάποιο κύρος στά μάτια τοῦ κοινοῦ.

Ἐπιτακτικό, ἦταν λοιπόν, γιά νά συλλάβουμε τή λειτουργία τοῦ σύγχρονου ἑλληνικοῦ κινηματογράφου νά γνωρίσουμε τίς προσωπικές ἀπόψεις, τίς ἐκτιμήσεις, ἀλλά καί τά ἰδιότυπα προβλήματα αὐτῶν τῶν ὑπεύθυνων τῆς τεχνικῆς στήν κατασκευή ταινιῶν. Αὐτό ἀκριβῶς θά προσπαθήσουμε συζητώντας μέ μερικούς ἀπό τούς βασικούς τεχνικούς συντελεστές (διευθυντές φωτογραφίας, σκηνογράφους κ.ἄ.) τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου.

Ἀρχίζουμε αὐτό τόν κύκλο συνεντεύξεων μέ μιά συζήτηση γύρω ἀπό τή φωτογραφία στόν κινηματογράφο, μιά πλευρά πού μέχρι σήμερα τό περιοδικό μας ἔχει μάλλον ἄσκοπα ἀγνοήσει.

Ὁ Ἀντρέας Μπέλλης δουλεύει στήν Ἑλλάδα τά τελευταῖα 4 χρόνια, μετά ἀπό μακροχρόνια ἀπασχόληση στό ἐξωτερικό, στή Σουηδία. Ἐδῶ ἔχει κάνει 7 ταινίες μεγάλου μήκους κι ἡ ματιά του στό χῶρο αὐτό ἦταν ἀναμφισβήτητα καί καινούρια καί πληθωρική. Ἀκόμα πρέπει νά τονίσουμε ὅτι πέρα ἀπό τήν ἴδια τή φωτογραφική του δουλειά, ἡ συμμετοχή του σ' ὁρισμένες παραγωγές κι ἡ βοήθεια του σέ ἄλλες, ἀποδείχτηκε πολύτιμη προσφορά στόν ἑλληνικό κινηματογράφο.

Μ.Δ. - Μ.Ν.



Ὁ Ἀντρέας Μπέλλης

«...μιά ταινία εἶναι πάνω ἀπ' ὅλα καί κυρίως μιά τέχνη τῆς εἰκόνας, πού πρῶτα ἀπευθύνεται στό βλέμμα. Ἡ εἰκόνα εἰσδύει πολύ περισσότερο ἀπό τόν προφορικό ρόλο στή συνείδηση τοῦ θεατῆ.»

Carl Th. Dreyer

Ποιά εἶναι ἡ ἐξέλιξη τῆς φωτογραφίας σήμερα; Ὑπάρχει κάποια γενική κατεύθυνση, κάποια μόδα; Ποιά εἶναι ἡ προσωπική σου ἐξέλιξη μέσα σ' αὐτήν;

Μία κύρια αἰσθητική κατεύθυνση στή φωτογραφία ἀπό τό '70 καί μετά εἶναι ἡ σκούρα φωτογραφία. Τή λανσάρουν κυρίως ἀμερικάνοι ὀπερατέρ καί ἔχει μεγάλες ἐπιρροές στήν Εὐρώπη. Ἔφτασε στό ἄκρον ἄωτον μέ τόν Στοράρο, στό *Φεγγάρι (La Luna)* κυρίως, πού εἶναι ὅ,τι πιό μαῦρο ἔχει γίνει ποτέ στόν κινηματογράφο. Ἄλλη γραμμή εἶναι ἡ ἐπαναφορά τῶν παραγωγῶν στά στούντιο ἤ σέ χώρους πού προσφέρουν δυνατότητες στούντιο. Ἡ φωτογραφία δηλαδή γίνεται πάλι ἐλεγχόμενη καί φεύγει ὁριστικά ἀπό τήν ἐπιρροή τῆς νουβέλ βάγκ, μία κατεύθυνση πού τήν εἶχαν ἀκολουθήσει λίγο πολύ ὅλοι, ἀπό τά σοσιαλιστικά κράτη μέχρι τήν Ἀμερική. Ἡ φωτογραφία, τότε, δέν μεταχειριζόταν κανένα φωτιστικό ἐφφέ. Τό φῶς ἦταν ἁπλῶς ἀρκετό γιά νά μποροῦν νά τραβήξουν, τά φῶτα ἦταν διάχυτα καί χρησιμοποιοῦσαν ἀνακλώμενες ἐπιφάνειες. Τώρα ξαναγυρίζουμε στόν κλασικό τρόπο φωτισμοῦ, προσαρμοσμένο φυσικά στίς σημερινές αἰσθητικές ἀνάγκες καί ἡ φωτογραφία ἔχει πιό σημαντική θέση στήν ταινία ἀπό ὅτι τό '60. Κατά κάποιο τρόπο οἱ μέθοδοι παραγωγῆς σήμερα εἶναι Χολυγουντιανοί, ἀλλά χωρίς τό βάρος τοῦ Χόλυγουντ ἀπό πίσω.

Κι ἐγώ, φυσικά ἐπηρεάστηκα ἀπό τίς σύγχρονες τεχνικές πού μοῦ ἄρεσαν, καί σκοτείνιαζα τή φωτογραφία μου ἀπό ταινία σέ ταινία. Ἡ πιό σκοτεινή φωτογραφία πού ἔχω κάνει εἶναι *Οἱ Τεμπέληδες τῆς Εὔφορης Κοιλάδας*. Ἡ ταινία εἶναι τόσο σκοῦρα, πού δέν περνάει στήν τηλεόραση γιατί ἡ χρωματική πληροφορία της εἶναι ἀνεπαρκής γιά τό Βίντεο. Τό ἴδιο ἰσχύει καί γιά τίς προβολές στούς συνοικιακούς κινηματογράφους. Ἡ θεματολογία τῆς ταινίας ἦταν τέτοια πού ἡ σκούρα φωτογραφία ταίριαζε. Στίς ἑπόμενες ταινίες πού ἔκανα, ὅμως, τό περιεχόμενό τους μέ ὁδήγησε σέ διαφορετικό στύλ.

Στήν *Χρυσομαλούσα*, προσπάθησα νά δώσω μιά ὑγρή πρασινομπλέ ἀτμόσφαιρα τῶν νησιῶν τοῦ Ἰονίου στό τέλος τοῦ χειμώνα. Ἡ τεχνική ἀπάντηση σ' αὐτό ἦταν νά βγάλω τό 85 ἀπό τή μηχανή νά ἀνεβάσω τήν εὐαισθησία τοῦ φίλμ E COLOR 5247 σέ 200 ASA στήν λήψη — ἡ ἐμφάνιση κανονική — καί νά ἀνεβάσω τίς σκοτεινές ἐπιφάνειες τοῦ κάδρου μέ φίλτρα Low Contrast στή μηχανή. Ἦταν ἡ πρώτη δουλειά πού βρισκόμουν συνεχῶς σέ ἀντίθεση μέ τούς δικούς μου αἰσθητικούς κανόνες. Ἡ μηχανή δέν συμμετεῖχε, λειτουργοῦσε περιγραφικά καί ψυχρά χωρίς νά προσπαθεῖ νά δημιουργεῖ συναισθήματα στόν θεατή. Ἀκόμα καί σήμερα ἀναρωτιέμαι, πῶς θά ἦταν ἡ ταινία ἄν εἴχαμε μία ἄλλη χρήση τῆς μηχανῆς. Καί δέν εἶναι μόνο τά γενικά πλάνα καί τά μονοπλάνα πού δημιουργοῦν ἔτσι ἤ ἀλλοιῶς ἀπόσταση. Ὁ Λυκουρέσης χρησιμοποιεῖ καί τό σενάριο καί τούς ἠθοποιούς καί τό χῶρο, πού εἶναι φυσικός καί λιτός, κρατώντας πάντα τήν ἴδια ἀπόσταση. Φυσικά γιά μένα θά ἦταν προκλητικό νά πλησιάσω μέ τή φωτογραφία μου ἀλλά δέν ξέρω ἄν κάτι τέτοιο θά λειτουργοῦσε τελικά θετικά στή διήγηση τῆς ἱστορίας.

Στό *Ταξίδι τοῦ Μέλιτος* προσπάθησα νά δώσω στόν περιορισμένο χῶρο τοῦ Καϊάφα μία νοσταλγία καί μία ἀκαθόριστη γεωγραφική καί ἐποχιακή ἀτμόσφαιρα. Τά ἐξωτερικά εἶναι μαλακωμένα μέ τεχνιτούς φωτισμούς, πράγμα πού ἔκανα γιά πρώτη φορά. Εἶναι μιά τεχνική πού ἔρχεται ἀπό τήν μαυρόασπρη φωτογραφία καί χρησιμοποιήθηκε στίς ἀρχές τῆς ἔγχρωμης.

Βασικά, πρέπει νά ξεκαθαρίσουμε ὅτι δέν ἔχω ἕνα εἰδικό φωτογραφικό στύλ. Φυσικά ὑπάρχει πίσω ἀπό κάθε φίλμ μία ματιά πού θά πρέπει νά φανερώνει τόν ὀπερατέρ της, ἀλλά πέρα ἀπ' αὐτό ἡ φωτογραφία προσαρμόζεται στίς ἀνάγκες κάθε ταινίας. Δέν νομίζω ὅτι θά ἔκανα μία φωτογραφία πού θά μοῦ ἄρεσε ἐμένα χωρίς νά λειτουργεῖ ἄμεσα στήν διήγηση. Ἄν ἔχω νά διαλέξω προτιμῶ νά ἀκολουθήσω ἕνα στύλ πού δέν μοῦ ἀρέσει καί δέν μοῦ ταιριάζει ἄν αὐτό ἐξυπηρετεῖ τήν συνολική μορφή τῆς ταινίας.

Ποιά δουλειά σου σοῦ ἀρέσει περισσότερο;

Ἡ πιό ἐνδιαφέρουσα φωτογραφία πού ἔχω κάνει

εἶναι τῆς *Περιπλάνησης*. Ὁ Χριστοφῆς ἤθελε στά ἐξωτερικά φωτογραφία αἰσθησιακή, ἀνατολίτικη, στά ζεστά χρώματα πιό ἔντονη στίς σκηνές μνήμης καί πιό ἀδύνατη — πιό ψυχρή — στίς σκηνές τοῦ παρόντος. Στά νυχτερινά ἡ σκέψη του πήγαινε πάντα σέ σουρεαλιστικές νύχτες μέ ἀκαθόριστες φωτεινές πηγές. Σάν παράδειγμα ἔφερνε πάντα τόν Ντελβώ μέ τίς ψεύτικα φωτισμένες νύχτες του. Ἡ ταινία εἶναι φτιαγμένη ἀπό ἑνότητες πού ἀκολουθοῦν παράλληλη ἐξέλιξη. Τίς ἀποτελοῦν οἱ προσωπικές ἱστορίες τῶν ἀνθρώπων. Ἡ κάθε μιά ἀπ' αὐτές ξεκινάει σέ γενικές γραμές μέσ' τό ζεστό φῶς τῆς μέρας καί τῆς μνήμης πού πεθαίνει μέσα στή νύχτα.

Τά προβλήματα καί οἱ δυσκολίες πού μοῦ ἔθεσε ἡ ταινία ἦταν προκλητικά. Πιστεύω, ἄλλωστε, ὅτι ὁ Χριστοφῆς εἶναι ὁ μόνος σκηνοθέτης ἀπ' αὐτούς πού ἔχω δουλέψει μαζί τους, πού ἔχει εἰκαστική ματιά καί πραγματικές ἀπαιτήσεις ἀπό τό φωτογραφικό ἀποτέλεσμα. Σ' αὐτήν τήν ταινία δοκίμασα πρώτη φορά τήν ἀνάμιξη ζεστῶν καί κρύων χρωμάτων στό ἴδιο κάδρο, π.χ. ἕνα παράθυρο στό ἡλιοβασίλεμα καί ὁ χῶρος μπροστά του φωτισμένος στά μπλέ. Ὁ σκοπός μου ἦταν νά κρατάω τό χρόνο ἀκαθόριστο. Γιά παράδειγμα, στή σκηνή πού τό ἀγόρι κάνει πατίνι κι ὁ δικηγόρος ψάχνει, χωρίς νά αἰσθάνονται ὁ ἕνας τήν παρουσία τοῦ ἄλλου στόν ἴδιο χῶρο. ὄχι. ὅμως. ἀναγκαστικά καί στόν ἴδιο χρόνο, τό παιδί μέ τό πατίνι περνάει διαρκῶς ἀπό μία πορτοκαλί ἀχτίδα ἡλιοβασιλέματος, ἐνῶ ὁ δικηγόρος μένει στό σκοτάδι τῆς νύχτας. Τό ἴδιο ἐπαναλαμβάνεται σέ ὅλες τίς σκηνές παρελθόντος στό φίλμ, ὅπου ἀδικαιολόγητα ὑπάρχει πάντα μία ψυχρή φωτεινή πηγή, ὅπως στό τέλος τῆς ταινίας, ὅταν κατεβάζουν τόν ποιητή ἀπό τή σκάλα, νύχτα, ἐνῶ στό βάθος ἕνα παράθυρο φέρνει τό φῶς τῆς ἡμ ας.

Στή σκηνή τοῦ Γόρδιου Δεσμοῦ, μία σκηνή καθαρῆς μνήμης, ὑπάρχει ἕνα ψεύτικο ψάξιμο. Ἕνα παιδί, πού δέν εἶναι παιδί, ψάχνει σήμερα, ἐπαναλαμβάνει ἕνα φανταστικό ψάξιμο τῆς παιδικῆς του ἡλικίας σήμερα, γιά τόν θεατή. Κατά κάποιον τρόπο εἶναι μνήμη τῆς φαντασίας. Ἡ σκηνή εἶναι βουβή. Ἑπομένως, ἔπρεπε νά μεταβιβάσω ὅλα αὐτά τά συναισθήματα στόν θεατή εἰκαστικά: 1) Ὁ μικρός, ἀκαθόριστη ὥρα *συννεφιασμένης ἡμέρας* μπαίνει στήν εἴσοδο τοῦ σπιτιοῦ κι ἀρχίζει νά ἀνεβαίνει τή σκάλα 2) Ὁ μικρός μπαίνει στό διαμέρισμα ἀπό μία τζαμόπορτα. Τό παράθυρο, μπροστά στή μηχανή φέρνει τά ζεστά χρώματα μιᾶς *ἡλιόλουστης μέρας*. Ἡ μηχανή ἀκολουθεῖ τό παιδί καί καταλήγει στήν τραπεζαρία τοῦ σπιτιοῦ, *νύχτα*. 3) Ὑποκειμενικό τράβελινγκ ἐπάνω στά πρόσωπα τῆς νεκρῆς οἰκογένειας. *Σουρεαλιστικός φωτισμός* σέ χρώματα σταχτί, θανάτου. Δουλεύοντας μ' αὐτόν τόν τρόπο, προσπαθῶ νά παραπλανήσω τόν θεατή καί νά τοῦ δημιουργήσω συναισθήματα ἀνασφάλειας τῶν αἰσθήσεών του κι ἔτσι νά μεταβιβάσω τήν ἰδέα τοῦ σκηνοθέτη γιά μιά μνήμη φαντασίας. Πρίν ἀπό τό τρίτο πλάνο ὑπάρχει ἀκόμα ἕνα πλάνο, τό ἄδειο ὑπνοδωμάτιο τῶν γονιῶν του, ρεαλιστικά φωτισμένο λίγο μετά τή δύση τοῦ ἡλίου. Εἶναι πλάνο πού προστέθηκε στό μοντάζ.

Ἕνα ἄλλο πρόβλημα πού εἶχα νά ἀντιμετωπίσω ἦταν τῆς αὐτονομίας τῶν χώρων. Οἱ χῶροι, ἀπό τίς ἀνάγκες τῆς διήγησης, αἰσθάνθηκα ὅτι ἔπρεπε νά λειτουργοῦν καί χωρίς τήν παρουσία τῶν ἠθοποιῶν. Σάν μιά περιπλάνηση τῆς μηχανῆς. Στήν πρώτη σκηνή, π.χ., τοῦ δικηγόρου, ὁ ὁποῖος ψάχνει μέσα στό ἄδειο σπίτι τοῦ ποιητῆ, ἡ μηχανή ξεκινάει ἀπό ἕνα ἄδειο δωμάτιο. Ἀπό τό παράθυρο πέφτει μαλακό κόκκινο φῶς δειλινοῦ. Συνεχίζει τήν κίνησή της μέσα στόν ὑπόλοιπο χῶρο τοῦ σπιτιοῦ. Ἡ τραπεζαρία εἶναι φωτισμένη μέ τίς κάθετες ἀχτίνες τοῦ ἥλιου καλοκαιρινοῦ μεσημεριοῦ, τό ἴδιο καί τό ὑπνοδωμάτιο. Στήν περιπλάνησή της ἡ μηχανή συναντᾶ τόν δικηγόρο, σέ νυχτερινό φωτισμό τοῦ χώρου, μπροστά ἀπό τήν σκοτεινή εἴσοδο τοῦ σπιτιοῦ καί ἐπαναλαμβάνει ὁλόκληρη τήν κίνησή της μέ τόν ἠθοποιό, μέσα στό κάδρο αὐτή τή φορά. Ὁ ἠθοποιός σέ ὅλα τά σημεῖα τῆς κίνησής του εἶναι ἀφώτιστος. Ὁ χῶρος δέν χάνει τήν αὐτονομία του. Ὁ ἠθοποιός μπαίνει σ' αὐτόν χωρίς νά τόν ἀλλοιώνει. Αὐτή εἶναι ἡ σκηνή κλειδί γιά τή φωτογραφία τοῦ φίλμ. Οἱ ἑπόμενες σκηνές λειτουργοῦν σύμφωνα μ' αὐτό τό πρότυπο χωρίς νά εἶναι ἐξίσου ὁλοκληρωμένες.

Ἀπό τεχνική ἄποψη, τί δυνατότητες εἶχες σ' αὐτό τό φίλμ; Νομίζεις ὅτι ὁ σχετικός ἐξοπλισμός καί ἡ ὀργάνωση μιᾶς παραγωγῆς εἶναι καθοριστικοί παράγοντες γιά τή φωτογραφία μιᾶς ταινίας;

Ἡ *Περιπλάνηση* εἶναι τό καλύτερο παράδειγμα γιά τή σχέση πού ἔχουν τό φωτογραφικό ἀποτέλεσμα καί ἡ χρονική καί τεχνική ἄνεση τῆς παραγωγῆς. Δούλευα μέ δύο βοηθούς. Ὁ Φίλιππας ἦταν διαρκῶς δίπλα στή μηχανή καί ἡ Μαρίνα γέμιζε σασί καί κρατοῦσε πλῆρες φωτιστικό ραπόρτο ρακόρ. Γυρίσαμε τήν ταινία μέ μηχανή BL 35 καί φακούς ZEISS. Μοναδική ταινία στήν Ἑλλάδα πού ἔγινε μέ BL. Οἱ φακοί ZEISS ἔχουν τό προτέρημα μιᾶς καταπληκτικῆς διαύγειας καί σκληρότητας, πού νομίζω ὅτι ταίριαζε στήν ταινία. Δέν χρησιμοποίησα κανένα φίλτρο, δέν ἀλλοίωσα τό ἀποτέλεσμα τῶν φακῶν σέ τίποτα. Ἡ σκέψη μου ἦταν νά βοηθήσω τόν θεατή νά ξεφύγει ἀπό τήν ἀλλοιωμένη πραγματικότητα καί τή μαλθακότητα τῆς μνήμης μέσα ἀπό τήν σκληρότητα τῶν κοντράστ τῶν φακῶν. Τό γύρισμα ἐπρόκειτο νά ὁλοκληρωθεῖ σέ ἕξι ἑβδομάδες. Τελικά κράτησε ὀχτώ καί μία ἑβδομάδα στήν Αἴγυπτο. Εἶχα συνεπῶς τρομαχτική ἄνεση χρόνου ὥστε νά μπορῶ νά σκέφτομαι στή διάρκεια τοῦ γυρίσματος, χωρίς τή συνηθισμένη καταπίεση τῆς παραγωγῆς, πού πολύ συχνά καταστρέφει τό ἀποτέλεσμα μιᾶς ὁλόκληρης δουλειᾶς. Ἦταν, γενικά, μιά παραγωγή πού ἄν καί εἶχε σχετικά χαμηλό κόστος, 3.500.000 δρχ., ἦταν ὀργανωμένη σάν ὑπερπαραγωγή. Εἶχα στή διάθεσή μου κάθε στιγμή ὅ,τι τεχνικό μέσο χρειαζόμουνα. Συνήθως, οἱ παραγωγοί πιστεύουν ὅτι μπορεῖς νά κάνεις θαύματα, χωρίς τεχνικά μέσα. Γιά παράδειγμα, μοῦ πρότεινε ὁ Τζήμας νά φωτογραφίσω τήν ταινία πού γυρίζει τώρα κι ὁ διευθυντής

παραγωγῆς μοῦ ἐξήγησε ὅτι δέ θά χρειαζόμουνα περισσότερα ἀπό δύο φῶτα γιατί οἱ χώροι εἶναι πολύ μικροί. Μέ διαβεβαίωσε δέ καί ὁ σκηνοθέτης ὅτι ὅλοι οἱ ὀπερατέρ κάνουν πολύ ὡραία φωτογραφία μαζί του. Φυσικά ἀρνήθηκα νά γυρίσω τήν ταινία. Πιστεύω ὅτι οἱ περισσότεροι παραγωγοί ἐσκεμμένα ὑπερεκτιμοῦν τά ἔξοδα πού συνεπάγεται ἕνας τέλειος τεχνικός ἐξοπλισμός.

Ἡ καλή συνεργασία τοῦ Δ. Φωτογραφίας μέ τό συνεργεῖο τῆς ταινίας εἶναι πολύ σημαντικός παράγοντας γιά τήν ἀποτελεσματικότητα τῆς δουλειᾶς. Ἐσύ, ἀπ' ὅ,τι ξέρω ἐπιμένεις πάντα νά ἔχεις δύο βοηθούς, γιά παράδειγμα. Γενικά πιστεύεις ὅτι ὁ Διευθυντής φωτογραφίας θά ἔπρεπε νά ἔχει τόν πρῶτο λόγο στήν ἐκλογή καί ὀργάνωση τοῦ συνεργείου;

Γιά νά γίνει μιά φωτογραφική δουλειά μέ τήν τελειότητα πού προσωπικά ἐπιδιώκω, ἕνας ἀπαραίτητος ὅρος εἶναι νά κάνω ἐγώ τήν ἐκλογή τοῦ συνεργείου, δηλαδή νά διαλέξω τούς βοηθούς μου, τούς ἠλεκτρολόγους, τόν μακινίστα. Αὐτό βέβαια σημαίνει ὅτι δουλεύω πάντα μέ τό ἴδιο συνεργεῖο.
Τά προβλήματα πού ἀντιμετωπίζω γιά τήν παρουσία τοῦ δεύτερου βοηθοῦ στή μηχανή εἶναι μεγάλα. Κανείς δέν μπορεῖ νά καταλάβει σέ τί χρειάζεται ἕνας δεύτερος βοηθός. Στή διάρκεια ὅμως τοῦ γυρίσματος, ὅλοι μένουν εὐχαριστημένοι. Ἀλλοιῶς, θά κρατοῦσα μόνος μου τά φωτιστικά ραπόρτα, πού σημαίνει ἕνα τέταρτο καθυστέρηση σέ κάθε πλάνο καί ἡ ἀναμονή τῶν σασί θά σταματοῦσε κάθε τόσο τό γύρισμα. Μετά, ἡ κούραση τοῦ μοναδικοῦ βοηθοῦ πάντα φέρνει καί κάποια λάθη στήν μηχανή, μετρήματα, νέτα κ.λπ., πού στό σύνολο τῆς δουλειᾶς κοστίζουν ἀκριβότερα ἀπό τό μισθό τοῦ δεύτερου βοηθοῦ. Καί δέν πρέπει νά ξεχνᾶμε ὅτι οἱ νέοι ἄνθρωποι πρέπει νά μάθουν τή δουλειά τους κι αὐτό ὀφείλουν νά τό πληρώσουν οἱ παραγωγοί, ἄν θέλουν νά ἔχουν καλούς τεχνικούς στό μέλλον.

Ἡ ἑλληνική πραγματικότητα εἶναι, βέβαια, πολύ διαφορετική ἀπ' αὐτό πού θά εὐχόμουνα καί ἡ ἔλλειψη οἰκονομικῆς βάσης κάνει νά μήν ἰσχύουν ὅλα αὐτά. Ἂς πάρουμε γιά παράδειγμα τό ἐπιτελεῖο τοῦ Μπέργκμαν. Ἐδῶ καί 25 χρόνια, ὁ Μπέργκμαν δέν κάνει ταινία χωρίς τόν Νίκβιστ καί ὁ Νίκβιστ χωρίς τούς μόνιμους συνεργάτες του. Τό ἴδιο κι ὁ Μπερτολούτσι, ὁ Φελίνι, ὁ Ρεναί γιά νά ἀναφέρουμε μερικούς μόνο ἀπό τούς σκηνοθέτες. Οἱ τοπικοί σκηνοθέτες–παραγωγοί, ἐξαιτίας οἰκονομικῶν προβλημάτων ὄχι μόνο δέν προσπαθοῦν νά ἐξελίξουν τή συνεργασία τους μέ ὁρισμένους ἀνθρώπους (μέ ἐξαίρεση τόν Ἀγγελόπουλο) ἀλλά συνήθως ἔρχονται σέ τέτοια ρήξη κατά τή διάρκεια τοῦ γυρίσματος ἤ καί μετά πού δέν ξαναδουλεύουν ποτέ μέ τόν ἴδιο ἄνθρωπο, βάζοντας ἔτσι σέ περιπέτεια ὅλη τή φωτογραφική ἔκφραση τοῦ ἔργου τους. Ἡ τόσο μικρή συνείδηση τῆς αἰσθητικῆς μορφῆς τῆς ταινίας τους τούς κάνει νά πιστεύουν ὅτι μποροῦν νά ὑπερκαλύψουν οἱ ἴδιοι ὅλες τίς ἀνάγκες καί τά κενά. Ἴσως νά εἶναι αὐτό ἕνας βασικός λόγος πού δέν μποροῦν νά πουλήσουν καμία ταινία στό ἐξωτερικό. Πάλι μέ μοναδική ἐξαίρεση τόν Ἀγγελόπουλο. Παράλληλα, οἱ τοπικοί Διευθυντές φωτογραφίας, ἀπό καθαρή ἔλλειψη ἐπαγγελματικῆς συνείδησης, καραδοκοῦν πῶς θά πάρουν ὁ ἕνας τή δουλειά τοῦ ἄλλου, κάτω ἀπό ἐξευτελιστικές συνθῆκες, οἰκονομικές καί ἀσφάλειας.

Ποιά θά ἦταν κατά τήν γνώμη σου ἡ ἰδανική συνεργασία Διευθυντή Φωτογραφίας καί Σκηνοθέτη;

Θά ἔπρεπε κάθε συνεργασία νά ξεκινάει ἤδη ἀπό τή στιγμή πού γεννιέται ἡ ἰδέα γιά τό φίλμ. Θά ἤθελα νά φέρω σάν παράδειγμα τήν συνεργασία μου μέ τόν Λυκουρέση. Γνώρισα τόν Τώνη τό καλοκαίρι τοῦ '77. Διάβασα ἕνα ὑπέροχο σενάριό του, ὄχι τήν *Χρυσομαλούσα*. Μετά ἔλλειψα μερικούς μῆνες ἀπό τήν Ἑλλάδα. Γύρισα καί μετά ἀπό 10 μέρες ἀρχίσαμε τό γύρισμα τῆς *Χρυσομαλούσας*. Τόν Τώνη δέν τόν ἤξερα καλά. Κάναμε ἕνα γρήγορο ρεπεράζ 2 ἡμερῶν, μία ἑβδομάδα πρίν τό γύρισμα. Τήν τελευταία μέρα τοῦ γυρίσματος ἤθελα νά ξαναρχίσω τό γύρισμα. Τώρα ἤξερα τόν Τώνη, καταλάβαινα τί ἤθελε νά κάνει καί μποροῦσα νά συμμετέχω ἐνεργά στήν ταινία. Στήν ἐπόμενή του ταινία, πού τώρα γράφει τό σενάριο καί μοῦ πρότεινε νά φωτογραφίσω, συμμετέχω ἤδη. Προβλέπω ὅτι θά παρακολουθήσω τήν ἐξέλιξη τῆς δουλειᾶς σέ ὅλα τά στάδια, προετοιμασία, ντεκόρ, χώροι, ἠθοποιοί, χρῶμα κ.λπ. Ἔτσι τό φωτογραφικό ἀποτέλεσμα, πιστεύω, θά εἶναι ἐμφανῶς διαφορετικό ἀπό τήν πρώτη ταινία, πού κάναμε μαζί. Μέ δυό λόγια, θεωρῶ ἀπα-

Ἡ Χρυσομαλοῦσα τοῦ *Τώνη Λυκουρέση*

Τὸ Ταξίδι τοὺ μέλιτος *τοὺ Γιώργου Πανουσόπουλου*

ραίτητη τή συνεργασία μέ τόν σκηνοθέτη καί τόν ντεκορατέρ ἀπό τά πρῶτα βήματα τῆς προεργασίας.

Μέ ποιό τρόπο ἀποφασίζεις τό φωτογραφικό στύλ πού θά κρατήσεις σέ μιά ταινία;

Ἡ εἰκόνα τῆς φωτογραφίας κάθε ταινίας ἀρχίζει νά σχηματίζεται, ἀκαθόριστα ἀκόμη, στό διάβασμα τοῦ σεναρίου. Ὑπάρχουν, ἄλλωστε, ἕτοιμα πρότυπα, πού αὐτόματα συνδέεται μαζί τους τό σενάριο. Σέ μιά φάση πιό στενῆς συνεργασίας μέ τόν σκηνοθέτη μέσα ἀπό τή διήγησή του ἀρχίζουν καί παίρνουν πιό καθαρή μορφή οἱ εἰκόνες. Μέ τή συζήτηση ἀρχίζουμε καί γλιστράμε σιγά–σιγά ἀπό τά πρότυπα. Οἱ χῶροι καί τά πρόσωπα δίνουν τήν κατεύθυνση πιά καί τήν ὁριστική μορφή, πού θά ὀνομάσω στύλ στή φωτογραφία. Συνήθως, ἔχω ἤδη προφωτίσει ἀπό τό ρεπεράζ. Σέ ἕνα σχεδιάγραμμα τοῦ χώρου σημειώνω ὅλες τίς φυσικές φωτεινές πηγές πού ὑπάρχουν καί τόν τρόπο πού θά τίς ἰσορροπήσω μέ τεχνητές, δικές μου. Σημειώνω, δηλαδή, ὅλους τούς φωτισμούς μου πρίν ἀπό τό γύρισμα. Στό γύρισμα μόνο λεπτομέρειες — ἀνάγκες ἀπό πλάνο σέ πλάνο — ἀλλάζουν. Ὁ χῶρος, λοιπόν, ἐμπνέει καί καθορίζει στό μεγαλύτερο μέρος του τό φωτισμό καί τό φωτογραφικό στύλ τῆς ταινίας.

Οἱ Τέμπέληδες τῆς Εὔφορης Κοιλάδας *εἶναι ἐπίσης μιά πολύ ἐνδιαφέρουσα φωτογραφική δουλειά καί πολύ διαφορετική ἀπό τήν* Περιπλάνηση. *Μπορεῖς νά μοῦ μιλήσεις γι' αὐτήν τήν ταινία;*

Οἱ *Τεμπέληδες* ἔχουν μιά βασική διαφορά ἀπό τήν *Περιπλάνηση*. Στήν *Περιπλάνηση* οἱ ἄνθρωποι περνοῦν καί φεύγουν, ὁ χῶρος μένει πάντα. Φώτιζα τόν χῶρο καί ἄφηνα τούς ἠθοποιούς νά περνοῦν σά σκιές χωρίς νά ἀλλοιώνουν τίποτα. Στούς *Τεμπέληδες* οἱ ἄνθρωποι ἐξελίσσονται, εἶναι τό κέντρο τοῦ ἐνδιαφέροντος. Ὁ χῶρος ἀκολουθεῖ τή δική τους ψυχολογική πορεία. Φώτισα τούς ἀνθρώπους στίς διαδοχικές τους θέσεις, ἀφήνοντας τόν χῶρο νά συνυπάρχει χωρίς νά ἐπεμβαίνει. Παράδειγμα: Σκηνή στήν τραπεζαρία, ἔξω βρέχει, Φθινόπωρο. Ἡ οἰκογένεια μαζεμένη γύρω ἀπό τό τραπέζι. Ἡ Καρλάτου σερβίρει. Τά παραθυρόφυλα εἶναι κλειστά. Ἡ μόνη φυσική φωτεινή πηγή εἶναι ἕνα βιτρώ πάνω ἀπό τό τραπέζι. Στήν πραγματικότητα ἦταν μία ἡλιόλουστη μέρα καί τρομαχτικά ἔντονο φῶς περνοῦσε ἀπό τό βιτρώ. Λέξεις κλειδιά ἀπό τόν Παναγιωτόπουλο: Μυστικός Δεῖπνος, Φθινόπωρο, Κλεισούρα. Ἤδη ἀπό τό ρεπεράζ εἶχα ἀποφασίσει ὅτι σέ περίπτωση πού θά εἶχε ἥλιο στό γύρισμα θά ἔβαζα γκρίζα φίλτρα γιά νά ἐξισορροπήσω τό ἔξω μέ τό μέσα. Τή μέρα τοῦ γυρίσματος γκρίζα φίλτρα κόβανε 4 διαφράγματα ἀπό τά παράθυρα. Μοναδικός φωτισμός (καί πάλι ἀποφασισμένος ἀπό τό ρεπεράζ) ἕνα μίνι μπρούτ πάνω ἀπό τό βιτρώ μέ διπλό

ριζόχαρτο κι ένα μπρούτ μέ διπλό ριζόχαρτο δίπλα στή μηχανή. Μυστικός Δεῖπνος γιά μένα σήμαινε ἄνθρωποι γύρω ἀπό ἕνα τραπέζι, ξεχωρίζουνε τά πρόσωπά τους καί μιά φωτεινή πηγή πάνω ἀπό τά κεφάλια τους, τό Βιτρώ, στή δική μας περίπτωση. Ὁ χῶρος δέν εἶχε καμία σημασία.

Ἡ μεγαλύτερη δυσκολία στούς *Τεμπέληδες* ἦταν ἀκριβῶς αὐτή ἡ φωτιστική ἐξέλιξη τῶν χώρων πού ἔπρεπε νά συμβαδίζει μέ τήν ψυχολογική κατάσταση τῶν ἡρώων. Ἡ σκέψη τοῦ σκηνοθέτη ἦταν ὅτι τό ὄνειρο τοῦ καθενός, «σπίτι στήν ἐξοχή καί μηνιαῖα εἰσοδήματα» μετατρέπεται σέ ἐφιάλτη. Ἔπρεπε νά ξεκινήσω ἀπό ἕνα χῶρο χαρούμενο καί προοδευτικά νά φτάσουμε σέ ἕνα χῶρο πού νά μυρίζει θάνατο. Γελώντας θά μποροῦσα νά πῶ ὅτι ξεκίνησα μέ 20 λάμπες καί τέλειωσα μέ 2. Φυσικά ἄλλαζαν καί τά ντεκόρ καί τό μακιγιάζ. Ἀκολουθοῦσαν κι αὐτά τήν ἴδια ἐξέλιξη. Ἡ χρήση τῶν φακῶν (18, 25), ἦταν ἀναιρετική, μίκραιναν τούς ἠθοποιούς μέσα στό χῶρο, δημιουργώντας ἀσαφῆ συναισθήματα μιᾶς ἀπειλῆς ἀπ' αὐτό τό σπίτι πού στό τέλος τούς καταβροχθίζει. Ἀκόμη καί στήν ἀρχή, πού ἡ ἀτμόσφαιρα εἶναι φωτεινή καί χαρούμενη ὑπάρχει ἕνα συνειδητό κράτημα τῶν φυσικῶν φωτεινῶν πηγῶν (πόρτες, παράθυρα), πού ἦταν πολύ φιλτραρισμένα, ὥστε νά χαμηλώνει ἡ ἔνταση καί νά δημιουργεῖται μιά ἀρχή ἀνησυχίας, ὅτι κάτι δέν πάει καλά, χωρίς αὐτό νά καθορίζεται λογικά. Ἡ προσπάθειά μου ἦταν νά διηγηθῶ ὀπτικά καί ὁ θεατής μέ τήν πρώτη ματιά νά ὑποπτεύεται τί πρόκειται νά συμβεῖ στό τέλος κάθε σκηνῆς.

Ὅσο περνάει ὁ καιρός χρησιμοποιεῖς περισσότερα ἢ λιγότερα τεχνικά μέσα;

Μέ τό πέρασμα τοῦ χρόνου τά τεχνικά μέσα πού χρησιμοποιῶ βαραίνουν. Ψάχνοντας γιά μιά τελειότητα στήν ἔκφραση ἀνακαλύπτεις ὅτι ἔχεις ἀνάγκη νά ἐλέγχεις τίς φυσικές συνθῆκες, πού σημαίνει ἐξάρτηση ἀπό τήν τεχνική. Παράλληλα, ὑπάρχει μία ἐξέλιξη τῶν τεχνικῶν μέσων (φακοί ζούμ, μηχανές μέ εἰδικές ἰδιότητες καί κυρίως φίλμ) πού δέν μπορεῖς νά παραβλέψεις. Οἱ ἀπαιτήσεις σέ μιά διεθνή ἀγορά εἶναι τέτοιες, πού τά προϊόντα σου πρέπει νά στέκονται σ' ἕνα τεχνικό ἐπίπεδο, δέν ὑπάρχει καμία δικαιολογία γιά τεχνικές ἀτέλειες. Φυσικά δέν πιστεύω ὅτι θά κάνουμε καλύτερες ταινίες ἐπειδή θά ἔχουμε καλύτερες μηχανές ἀλλά θά εἶναι κρίμα νά γίνονται καλές ταινίες πού δέν θά βλέπονται ἀπό τεχνικές ἀδυναμίες.

Προσωπικά, στή δουλειά μου δέν μέ ἐπηρεάζει τόσο πολύ ἡ ἀνανέωση τῶν τεχνικῶν ὑλικῶν γιατί δέν ὑπάρχουν οἱ οἰκονομικές δυνατότητες γιά αὐτήν τήν ἀνανέωση στήν Ἑλλάδα, ἤ καί ἄν ὑπάρχουν σέ ὁρισμένες παραγωγές ἡ ἄγνοια ἤ ἡ ἀδιαφορία τῶν σκηνοθετῶν καταδικάζει κάθε τέτοια κίνηση. Ἀναγκάζομαι νά προμηθεύομαι μόνος μου πιά τήν τεχνική ἐξάρτηση πού μέ διευκολύνει στή δουλειά μου καί οἱ παραγωγοί ἄκοπα ἐπικαρποῦνται. Πιστεύω ὅτι ἡ ἀπεγνωσμένη ἀνάγκη νά κάνουν φτηνές ταινίες τούς ὑποχρεώνει νά ἀρνηθοῦν τήν τεχνική καί τελικά νά τή σνομπάρουν. Τό μόνο πού ἔχω νά ἀντιπαραθέσω σ' αὐτήν τή στάση εἶναι ὅτι ὅλες οἱ παραγωγές τῶν ἀγαπημένων μας σκηνοθετῶν, καί ὄχι ἀναγκαστικά τῶν ἐμπορικῶν, γίνονται μέ τά τελειότερα μέσα πού ἡ κάθε στιγμή στήν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου ἐπιτρέπει. Σήμερα, στήν Ἑλλάδα ὅλες οἱ ταινίες γίνονται μέ τίς κλασικές Ἀριφλέξ 35, πού ἐδῶ καί 10 χρόνια τό ἐργοστάσιο κατασκευάζει ἀποκλειστικά γιά τόν τρίτο κόσμο καί τά ὑποανάπτυκτα κράτη.

Ἡ τεχνική ἀνάπτυξη τοῦ κινηματογράφου, ὡστόσο, δέν ἔχει προχωρήσει πολύ, σχεδόν καθόλου σέ σχέση μέ τά ἄλλα ὀπτικοακουστικά μέσα. Ἡ κατασκευή τῶν μηχανῶν, τῶν φίλμ, τῶν φακῶν ἀκολουθεῖ τά ἴδια πρότυπα ἐδῶ καί 70 χρόνια. Ἡ μόνη ἐνδιαφέρουσα ἐξέλιξη εἶναι στά φωτιστικά μέσα, τά τελευταῖα 15 χρόνια. Ὁπωσδήποτε, ἡ δημιουργική φωτογραφία δέν ἐξαρτᾶται μόνο ἀπό τήν τεχνική.

Ποιές θά ἔλεγες ὅτι εἶναι οἱ πηγές τῆς φωτογραφικῆς ἔκφρασής σου;

Οἱ πηγές ἔμπνευσης εἶναι πολύπλοκες. Καταρχή ὁ κινηματογράφος. Κάθε βράδυ βλέπω ὁπωσδήποτε ἕνα φίλμ. Αἰσθάνομαι τήν ἀνάγκη νά παρακολουθῶ τήν ἐξέλιξη τῶν ἀνθρώπων πού κάνουν τήν ἴδια δουλειά μέ μένα. Αὐτοί πού περισσότερο μέ ἔχουν ἐπηρεάσει καί ἐξακολουθῶ νά θαυμάζω εἶναι ὁ Σασά Βιενρύ, ὁ ὀπερατέρ τοῦ Ἀλαίν Ρεναί καί δάσκαλός μου, πού ἦμουν βοηθός του σέ δύο ταινίες καί ὁ Σδέν Νίκβιστ, πού δέν ἔκανα καμία ταινία μαζί του, δυστυχῶς, γιατί ὅταν τοῦ τό ζήτησα πρίν μερικά χρόνια μοῦ εἶπε ὅτι εἶμαι μεγάλος γιά μαθητής.

Μιά ἄλλη πηγή φωτιστικῶν ἐμπνεύσεων εἶναι οἱ ἀτέλειωτες σειρές ἔργων ζωγράφων καί ἕνα παιχνίδι πού ἔχω μάθει ἀσυνείδητα νά παίζω, χρόνια ὁλόκληρα: στήν καθημερινή μου ζωή, ὁπουδήποτε καί νά βρεθῶ σέ ἀναμονή ἤ χωρίς νά μέ ἀπασχολεῖ κάτι συγκεκριμένο, κάθομαι καί μελετάω τόν φωτισμό τοῦ χώρου ὅπως εἶναι στήν πραγματικότητα καί μετά ἀρχίζω καί τόν ἀλλάζω. Τόν κάνω νύχτα ἤ μέρα, μουσικοχορευτικό, γκαγκστερικό κ.λπ. Κάτι ἀνάλογο παροτρύνω καί τούς βοηθούς μου νά κάνουν. Στά γυρίσματα, ὅταν ὑπάρχει χρόνος κενός τούς ζητάω νά μοῦ ποῦν πῶς θά φώτιζαν αὐτοί τό πλατώ.

Πιστεύεις ὅτι ὑπάρχει κάποια Ἑλληνική φωτογραφία;

Πιστεύω ὅτι ἡ «Ἑλληνική φωτογραφία», τό «Ἑλληνικό φῶς» εἶναι μύθος. Ποιά θά ἦταν μιά Ἑλληνική φωτογραφία; Ἄς πάρουμε τίς ταινίες τοῦ Ἀγγελόπουλου, γιά παράδειγμα. Ποιά εἶναι ἡ Ἑλληνικότητα στή φωτογραφία τους; Προσωπικά, ἄν ἔβλεπα τίς ταινίες τοῦ Ἀγγελόπουλου χωρίς νά ξέρω ὅτι εἶναι Ἑλληνικές, τίποτα δέ θά μοῦ τό φανέρωνε ἐκτός ἀπό τή γλώσσα, φυσικά. Ἄν ξέρει κανείς μία ἑλληνική φωτογραφία σέ ταινία, νά μοῦ τό πεῖ νά πάω νά τή δῶ κι ἐγώ. Ὅλες αὐτές οἱ παρασκηνιακές ἱστορίες γιά ξένους διευθυντές φωτογραφίας πού δῆθεν τά κάνουν μούσκεμα στήν Ἑλλάδα ἐξαιτίας

φωτιστικῶν συνθηκῶν εἶναι παραμύθια. Δέν ἔχουμε παρά νά σκεφτοῦμε ὅτι ἡ Ἑλλάδα ἔχει τίς ἴδιες φωτιστικές συνθῆκες μέ τήν Καλιφόρνια καί τό Χόλυγουντ. Λοιπόν, τό *Μπούλιτ* ἔχει «Ἑλληνική φωτογραφία».

Ὅσον ἀφορᾶ, ὅμως, μία Ἑλληνική σχολή φωτογραφίας, πού θά μποροῦσε νά ὑπάρχει, ἐξαιτίας κακοῦ κινηματογραφικοῦ παρελθόντος καί ἔλλειψη παράδοσης, δέν ὑπάρχει. Ἐκτός ἄν ἡ ἀδυναμία φωτογραφικῆς ἔκφρασης εἶναι ἑλληνικότητα.

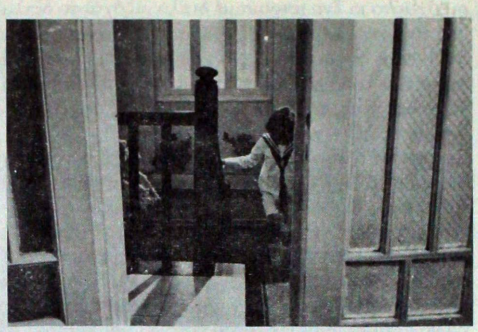
Μποροῦμε νά μιλήσουμε νομίζω γύρω ἀπό ὁρισμένες γενικές φωτιστικές ἀντιλήψεις σου, ὁρισμένες σταθερές τῆς δουλειᾶς σου. Θά ἤθελα νά μοῦ πεῖς γιά τόν τρόπο πού δουλεύεις στά νυχτερινά πλάνα καί γιά τούς φωτισμούς σου στά ἐσωτερικά.

Ὅταν λέμε νύχτα, ἐννοοῦμε ἀκρίβεια. Σημαίνει ἠλεκτρολόγους, γεννήτριες, ὑπερωρίες, ἔξτρα φῶτα... πολλά λεφτά γιά τόν παραγωγό. Καί σέ κάθε παραγωγή μαζεύουμε τά χαρτιά μας καί λέμε: 15 νυχτερινά, καταστροφή! Θά τά κάνουμε ἡμερήσια. Τελικά γίνονται 3 ἤ ἄν μείνουν 15, ὁ πρωταγωνιστής ἀντί νά περπατάει ἀπό τό ἕνα τετράγωνο στό ἄλλο, στέκεται σέ μιά γωνιά καί κοιτάει τό ἄλλο τετράγωνο. Στήν πραγματικότητα τά νυχτερινά εἶναι ἀπό τά πιό δύσκολα πράγματα στήν φωτογραφία. Ἡ νύχτα ἔχει μιά δική της εὐαισθησία πού ὁ καθένας τή βλέπει καί τήν καταλαβαίνει διαφορετικά. Ὅταν ἕνα ἐρωτευμένο ζευγάρι περπατάει σέ μιά μαύρη νύχτα δέν βλέπει ὅτι ἡ νύχτα εἶναι σκοτεινή. Ὅταν γυρίζεις μόνος σου, κουρασμένος στό σπίτι, μέσα ἀπό ὁλόφωτους δρόμους ἔχεις τό συναίσθημα ὅτι περπατᾶς μέσ' τό σκοτάδι. Δέν ὑπάρχει νατουραλιστικός φωτισμός νύχτας, τά πάντα τά πλάθεις ἐσύ. Αὐτό εἶναι ἡ δύναμή της, μπορεῖς νά δώσεις ὅτι διαστάσεις θέλεις. Φυσικά, ὑπάρχουν κι ἐδῶ τά πρότυπα πού πάντα συμβουλεύομαι.

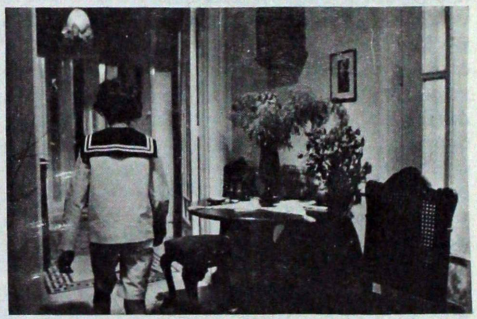
Στήν *Χρυσομαλούσα*, ὅπου ἀναγκαστήκαμε νά γυρίσουμε νυχτερινά κάτω ἀπό τραγικές φωτιστικές συνθῆκες, γιατί δέν ἐπαρκοῦσε τό ρεῦμα ἀπό τίς παροχές τῶν σπιτιῶν, δέν καταφέραμε νά πλησιάσουμε κάν τό ἀποτέλεσμα πού θέλαμε. Στήν *Περιπλάνηση*, πού ἤμασταν στήν Ἀθήνα καί μπορούσαμε νά ἀνάψουμε ὅσα φῶτα χρειαζόμασταν, τό ἀποτέλεσμα εἶναι ἐμφανῶς διαφορετικό, ὅπως στή σκηνή τοῦ σταθμοῦ τοῦ τραίνου μέ τήν Καράγιωργα καί τόν Λογοθέτη.

Θά ἤθελα νά κάνω μιά ταινία ὅλο νυχτερινά μέ βροχή. Εἶναι μιά ἀπό τίς πιό δυνατές προκλήσεις πού θά μποροῦσα νά ἔχω, ἀλλά σέ μία παραγωγή μέ λεφτά. Ὑπάρχει ἡ δυσκολία καί ἡ ὁμορφιά τῶν γυαλάδων καί τό βάθος πού δίνουν στό χῶρο. Δέν εἶναι τυχαῖο πού ὅλα τά ἐγκλήματα γίνονται στόν κινηματογράφο νύχτα μέ βροχή.

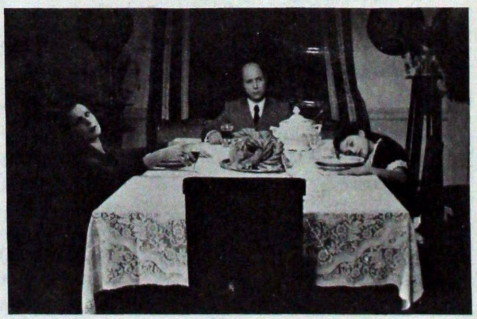
Ὅσον ἀφορᾶ τίς ἡμερήσιες λήψεις, δέν χρησιμοποιῶ ποτέ τεχνητό φωτισμό στά ἐξωτερικά καί στά ἐσωτερικά χρησιμοποιῶ ὅσο εἶναι δυνατόν τό φυσικό φωτισμό, προσαρμόζοντάς τον, φυσικά, στίς ἐκφραστικές ἀνάγκες. Γενικά χρησιμοποιῶ μόνο μαλακά φῶτα καί δουλεύω συνήθως σέ πολύ χαμηλή φωτιστική γκάμα. Στά ἐξωτερικά φροντίζω νά ἐξισορροπῶ τά φωτιστικά κοντράστ. Ἄν ἔχει πολύ ἥλιο θά προτιμήσω νά κόψω τόν ἥλιο καί ὄχι νά βάλω ἔξτρα φωτισμούς. Γενικά δέν ἀγαπῶ τόν πολύ ἥλιο. Εἶναι κουραστικός καί γιά τά μάτια μας καί γιά τό σῶμα μας καί γιά τό φίλμ. Συνήθως κατεβάζω τό διάφραγμα ἀπό 22 σέ 3,5 ἤ σέ 2.8, ἔτσι πετυχαίνω μία χαρακτηριστική ἀδιαφάνεια ἐξαιτίας τοῦ μικροῦ βάθους πεδίου τῶν φακῶν.



1. Ὁ μικρός ἀνεβαίνει τή σκάλα.



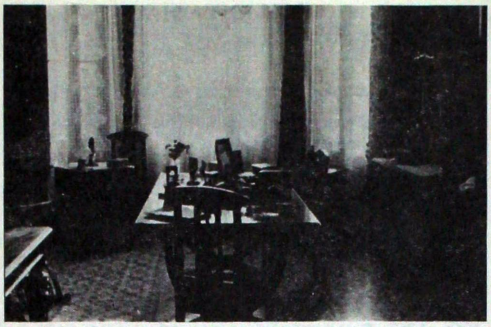
2. Ὁ μικρός μπαίνει στό διαμέρισμα καί ἡ μηχανή τόν ἀκολουθεί μέχρι τήν τραπεζαρία.



3. Ὑποκειμενικό στά πρόσωπα τῆς νεκρῆς οἰκογένειας. (Περιπλάνηση τοῦ Χριστόφορου Χριστοφῆ)

Ἔχεις δουλέψει καθόλου ἀσπρόμαυρη φωτογραφία;

Σέ ὅλη τήν ἐπαγγελματική μου καριέρα ἔχω κάνει



1. Ἀρχίζει ἡ περιπλάνηση τῆς μηχανῆς: τό ἄδειο δωμάτιο.

2. Τό γραφεῖο τοῦ ποιητῆ.

3. Ἡ κρεββατοκάμαρα. Ὁ δικηγόρος ἐρευνάει.
(Περιπλάνηση τοῦ Χριστόφορου Χριστοφῆ)

μιά μοναδική ἀσπρόμαυρη ταινία τό 1968, τό *Σ' ἀγαπῶ, Μ' Ἀγαπᾶς* τοῦ Stig Björkman, στήν Σουηδία. Τότε ἀνακάλυψα ὅτι εἶμαι τυφλός στά γκρίζα. Ἔχω μάθει νά βλέπω τά πάντα σέ χρῶμα. Δέν νομίζω ὅτι μέ ἐνδιαφέρει ἀρκετά νά ἀσχοληθῶ μέ τήν μαυρόασπρη φωτογραφία. Πρῶτα πρῶτα, δέν μπορῶ νά τήν χρησιμοποιήσω σάν κοντρολαρισμένο ἐκφραστικό ὑλικό. Εἶναι μιά τεχνική πού μᾶς ἔχει ξεφύγει. Ἔχει ξεχαστεῖ. Οἱ παλιοί ἔφυγαν χωρίς νά ἀφήσουν τά μυστικά στούς καινούριους, πού δουλεύουν ὅλοι, σέ χρῶμα. Ἄλλωστε, πιστεύω ὅτι ἡ ἀσπρόμαυρη φωτογραφία ἔχει πλούσιο παρελθόν καί ἔχει ἐξαντλήσει ὅλη τή γκάμα τῆς ἐκφρασής της. Δέν ἔχουμε τίποτα καινούριο νά προσθέσουμε. Ὁ Μπογκντάνοβιτς μέ τό *Last Picture Show* μᾶς τήν ξαναθύμησε, τό *Μανχάταν* τοῦ Γούντυ Ἄλλεν ἐγωκεντρικά καί καταπιεστικά μᾶς τήν ξαναφέρνει στήν ἐπικαιρότητα. Ὁ Παναγιωτόπουλος γυρίζει τώρα ἀσπρόμαυρο στήν Ἑλλάδα, δέν ἔχουμε παρά νά περιμένουμε τά ἀποτελέσματα.

Θεωρεῖσαι κατεξοχήν ἐπαγγελματίας ὀπερατέρ στόν κινηματογραφικό χῶρο. Τί ἀκριβῶς σημαίνει αὐτό, κατά τή γνώμη σου, πέρα ἀπό τό ὅτι ζεῖς ἀπό τή δουλειά σου;

Θέλω νά πιστεύω ὅτι εἶμαι ἐπαγγελματίας. Μέ τήν ἔννοια ὅτι εἶμαι εἰδικευμένος σέ μιά δουλειά. Δέν δέχομαι κανέναν πού περνάει τό μεγαλύτερο μέρος τῆς ζωῆς του σέ παρακινηματογραφικές ἤ καί ἄσχετες δουλειές καί αὐτοτιτλοφορεῖται ὀπερατέρ, σκηνοθέτης, κ.λπ. κάνοντας καί μιά ταινία πού καί πού. Ἐπαγγελματίας σκηνοθέτης εἶναι ὁ Ἀγγελόπουλος. Εἶναι μεγάλο λάθος νά συντηρεῖσαι ἀπό διαφημιστικά καί νά πιστεύεις ὅτι αὐτό εἶναι κάτι ἀνώδυνο. Ἡ ἀλλοτρίωση πού δέχεσαι πουλώντας ψέμματα στόν καταναλωτή—θεατή ἤδη σέ ἔχει ἀλλάξει. Κι ὅταν ἔρχεται ἡ στιγμή νά ἐκφραστεῖς κινηματογραφικά δέν ἔχεις τίποτα νά πεῖς σέ κανέναν. Προσωπικά δέν ξέρω κανένα κινηματογραφιστή πού νά ἄφησε ἔργο καί νά ζοῦσε ἀπό τή διαφήμιση. Ὅσο γιά τήν τηλεόραση, πού εἶναι, ὁπωσδήποτε, ἕνας πολύ ἐνδιαφέρων φορέας πληροφορίας, ὅσο βρίσκεται στά χέρια ἀνεύθυνων καί κρατικῶν φορέων, ὅπως στήν Ἑλλάδα, πιστεύω ὅτι εἶναι ντροπή νά συνεργάζεσαι, ἄν μπορεῖς νά κάνεις ἀλλοιῶς.
Αἰσθάνομαι μεγάλη ἀπογοήτευση ἀπό τούς σκηνοθέτες—παραγωγούς πού προσπαθοῦν νά μέ πείσουν ὅτι πρέπει νά βρῶ ἕνα ἐπάγγελμα γιά νά ζήσω καί νά δουλεύω στίς ταινίες τους τζάμπα καί μοῦ μένει μόνιμα μιά πίκρα ἀπό τά ἀποτελέσματα τῶν συνεργασιῶν μας. Ὁ κύκλος τῶν ἀνθρώπων πού θέλω νά δουλέψω μαζί τους ὅλο καί μικραίνει, ἀπ' ὅταν φύγανε οἱ ψευδαισθήσεις τῆς ἀρχῆς. Εὔχομαι νά μπορέσω νά λειτουργήσω σάν ὀπερατέρ μέ τήν καινούρια γενιά τῶν σκηνοθετῶν, μέ τούς πραγματικά «νέους σκηνοθέτες», πού ἐκτιμῶ πάρα πολύ. Πιστεύω ὅτι παρόλες τίς ἀδυναμίες τους εἶναι πιό τολμηροί στίς ἀπόψεις τους καί πιό κοντά στήν σύγχρονη πραγματικότητα. Ἡ ταινία *Ἑβδόμερος*, βασισμένη σέ ἱστορία τοῦ Ντε Κίρικο, πού σκηνοθέτησε ὁ 21 χρονῶν Γιάννης Κωστούλας, εἶναι μία ἀπό τίς πιό φρέσκιες καί γεμάτη πνοή δουλειά πού ἔχω κάνει, ἐδῶ καί πολλά χρόνια.
Ἀκόμη σκέφτομαι καί τούς φωτισμούς θεάτρων. Πιστεύω ὅτι μιά μέρα θά πάω μόνος μου νά ζητήσω νά φωτίσω κάποιο θέατρο. Αὐτό ξεκινάει βασικά ἀπό τό ὅτι μέ ἐνοχλοῦν τρομερά οἱ φωτισμοί πού γίνονται συνήθως.

Ὁ κινηματογράφος βρίσκεται σέ μόνιμη οἰκονομική κρίση στήν Ἑλλάδα, μετά τήν εἰσαγωγή τῆς τηλεόρασης. Καί βλέπουμε τώρα, τά τελευταῖα δύο χρόνια, ὅτι αὐτοί πού ξεπερνᾶν τελικά τήν κρίση εἶναι οἱ «παλιοί ἐμποροκοί παραγωγοί» καί ὄχι οἱ «νέοι σκηνοθέτες-

παραγωγοί». Μετά ἀπό τίς ἐμπειρίες σου 4 χρόνων στό χῶρο, ὅπου ἀναμίχτηκες ὄχι μόνο σάν ὀπερατέρ ἀλλά καί σάν παραγωγός, πῶς θά χαρακτήριζες αὐτή τήν κατάσταση.

Νομίζω ὅτι ἡ κακοδαιμονία τοῦ Ἑλληνικοῦ κινηματογράφου ὀφείλεται στούς σκηνοθέτες. Ἐκτός ἀπό τόν Ἀγγελόπουλο πού ἔχει κρατήσει μία καθαρή ἠθική καί ἐπαγγελματική γραμμή, οἱ ἄλλοι (ἡ μεγάλη πλειοψηφία ἀπ' αὐτούς πού γνωρίζω) κάνουν κινηματογράφο περιστασιακό. Καί ἐνῶ ξεκινᾶνε φωνάζοντας ποιότητα, γλιστρᾶνε σιγά–σιγά στήν ἐμπορικότητα. Μιά «ἐμπορικότητα» πιό ὕποπτη ἀπ' αὐτήν πού ξέραμε μέχρι σήμερα γιατί πατάει μέ τό ἕνα πόδι στήν «ποιότητα». Οἱ περισσότεροι θά πηγαίνανε μέ ὁποιοδήποτε παραγωγό κάνοντας κατά παραγγελία κινηματογράφο μέ τό ἄλλοθι τῆς «λαϊκότητας». Τό ὅτι οἱ σκηνοθέτες δέν ἔχουν ξεπεράσει ἀκόμη τίς παιδικές τους ἀσθένειες καί τό ὅτι οἱ ἀπαιτήσεις τους δέν ἔχουν ἀντικείμενο, τούς φέρνει σέ δυσφορία σχέσεων μέ τούς πιθανούς χρηματοδότες παραγωγούς καί ἀκόμη μέ τούς κρατικούς φορεῖς, πού ἐκ θέσεως πολεμᾶνε τόν κινηματογράφο. Μονίμως σέ προετοιμασία γυρίσματος συζητᾶμε ὅτι ἡ ταινία πρέπει νά βγεῖ στό ἐξωτερικό, γιατί ἀποκλείεται νά καλύψει τά ἔξοδά της στήν Ἑλλάδα. Φυσικά, καμία ταινία δέν πουλιέται στό ἐξωτερικό, οὔτε καλύπτει τά ἔξοδά της ἐδῶ, ἐνῶ ἄλλες Ἑλληνικές ταινίες βγάζουν τεράστια κέρδη. Σ' αὐτό τό σημεῖο, ὁ σκηνοθέτης πείθεται ὅτι ἡ ταινία του εἶναι πολύ καλλιτεχνική καί προσωπική καί ὁ κόσμος δέν τήν καταλαβαίνει. Μέ μιά στατιστική τῶν ταινιῶν, ὅμως, τῶν τελευταίων 4 χρόνων θά βλέπαμε, ὅτι ἡ θεματολογία τῶν ταινιῶν εἶναι τελείως ἀδιάφορη γιά τό σύγχρονο Ἕλληνα. Ἴσως θά ἔπρεπε νά ἀναρωτηθοῦμε, καταρχή, γιατί χρησιμοποιοῦμε διαφορετικά κριτήρια γιά τίς Ἑλληνικές ταινίες καί δέν ἔχουμε ἀπ' αὐτές τίς ἴδιες ἀπαιτήσεις πού ἔχουν ἀπό τίς ξένες. Τεχνικά τό πρόβλημα ἔχει λυθεῖ ὁριστικά. Πρῶτα ὁ Ἀγγελόπουλος, μετά ὁ Παναγιωτόπουλος, ὁ Χριστοφῆς καί ἔπεται συνέχεια. Λοιπόν, κάτι δέν πάει καλά στήν καθαρή σκηνοθετική δουλειά. Δέν μπορεῖ κανένας νά μήν θέλει νά δεῖ αὐτές τίς ταινίες, οὔτε οἱ ξένοι, οὔτε οἱ Ἕλληνες, οὔτε ἐμεῖς οἱ ἴδιοι πού τίς φιάχνουμε, κι ὅμως νά εἶναι ἀριστουργήματα. Μετά εἶναι καί τό ἐπίμαχο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Οἱ σκηνοθέτες φαίνεται νά μήν μαθαίνουν τίποτα ἀπ' αὐτό τό φεστιβάλ πού κάθε χρόνο εἶναι τό ἴδιο καί πάντα ὅλοι, δέ θέλουν νά πᾶνε καί ὅλοι πηγαίνουν καί φεύγουν ἀπογοητευμένοι. Ὅμως, προλαβαίνουν ἔτσι νά προβάλουν τούς ἑαυτούς τους στά μέσα ἐνημέρωσης καί μετά ψάχνουν ὁ καθένας χωριστά νά βροῦν τόν ἐκμεταλλευτή, πού φυσικά τούς ἐκμεταλλεύεται. Τί θά γινόταν ὅμως ἄν οἱ σκηνοθέτες μιᾶς χρονιᾶς, ὅπως ἡ φετεινή, ἄς ποῦμε, δέν πήγαιναν σέ κανένα φεστιβάλ καί σέ κανέναν ἐκμεταλλευτή, ἀλλά κρατούσανε τίς ταινίες τους στά χέρια τους καί νοίκιαζαν ὅλοι μαζί μιά αἴθουσα, ὅπου θά τίς παίζανε ἐπί ἕνα χρόνο ἐναλλάξ, βγάζοντας ἀπό μιά κόπια ὁ καθένας καί μέ κοινή διαφήμιση;

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

1960–1963: Σπουδές στό Παρίσι. Ecole Nationale de Cinéma (Vaugirard).

1963–1966: Γνωριμία μέ τόν Διευθυντή Φωτογραφίας Sacha Vierny. Βοηθός του στήν ταινία *La marchande d' allumettes (Τό κοριτσάκι μέ τά σπίρτα)*, σκηνοθεσία: Jacques Prévert, (Γαλλία). Γαλλική καί Σουηδική Τηλεόραση. Ἐπίκαιρα. Βοηθός Σκηνοθέτη: *La guerre est finie* (66) *Masculin Féminin* (66) *Le Viol* (67)

1966–1967: Cameraman στίς ταινίες *Εἶμαι περίεργη - Κίτρινη* καί *Εἶμαι περίεργη - Μπλέ*, σκηνοθεσία: Vilgot Sjöman (Σουηδία).

1968: Διεύθυνση Φωτογραφίας στίς ταινίες *Jag Alskar Du Alskar (Σ' ἀγαπῶ, μ' ἀγαπᾶς)*. Σκηνοθεσία: Stig Björkman, (Σουηδία), *Jag en Markis ('Εγώ, ἕνας Μαρκήσιος)*. Σκηνοθεσία: Per Guld Bransen (Δανία).

1969: *Jag en Kvina II ('Εγώ μιά γυναίκα II)*. Σκηνοθεσία: Mac Ahlberg.

1970: Ταξιδιωτικά γιά τήν Σουηδική τηλεόραση. Σκηνοθεσία: Karl Sjunesson (Γαλλία). *Eartha Kitt* T.V. Special. Σκηνοθεσία: Ake Falk (Γερμανία).

1971–1972: *Thriller, A Cruel Picture. (Θρίλλερ, μιά σκληρή ταινία)*. Σκηνοθεσία: Bo A. Vibenius. Ἠθοποιός στό *Μέ λένε Στέλιο*. Σκηνοθεσία: Johan Bergenstzale.

1972–1973: *Honey Baby (Γλυκό μωρό)*. Σκηνοθεσία: Michael Schultz (Η.Π.Α.–Λίβανος). Second Unit στόν *Don Juan 73*. Σκηνοθεσία: Roger Vadim (Γαλλία). *The Chosen One ('Ο Ἐκλεκτός)*. Σκηνοθεσία: Joel Jabbouz (Λίβανος).

1974: *Τό Σχολεῖο τοῦ Σκανδάλου (Skandal Skula)* (Οἰκογενειακό Πορνό). Σκηνοθεσία: Mac Ahlberg (Σουηδία). *Eartha Kitt T.V. Special II*. Σκηνοθεσία: Ralph Evers (Σουηδία).

1975: *Breaking Point*. Σκηνοθεσία: Bo Vibenius (Σουηδία).

1970–1975: Τηλεόραση καί Διαφήμιση στήν Σουηδία.

1976: Ἑλλάδα.

1977: *Παιδεία*. Σκηνοθεσία: Γιάννης Τυπάλδος. *Οἱ τεμπέληδες τῆς εὔφορης κοιλάδας*. Σκηνοθεσία: Ν. Παναγιωτόπουλος.

1978: *Χρυσομαλούσα*. Σκηνοθεσία: Τώνης Λυκουρέσης. *Μήνας τοῦ Μέλιτος*. Σκηνοθεσία: Γιώργος Πανουσόπουλος. Χριστουγεννιάτικη παιδική ἐκπομπή στήν ΕΡΤ. Μικροῦ μήκους ταινία *Φίλμ Δωματίου*. Σκηνοθεσία: Μαρία Νικολακοπούλου.

1979: *Περιπλάνηση*. Σκηνοθεσία: Χριστόφορος Χριστοφῆς. *Ἑβδόμερος*. Σκηνοθεσία: Γιάννης Κωστούλας. *Γυρολόγος*. Σκηνοθεσία: Πάνος Γλυκοφρύδης.

ΜΕΓΑΛΕΙΟ ΚΑΙ ΣΥΝΤΡΙΒΗ ΤΩΝ ΤΕΡΑΤΩΝ

(γιά τόν Ἀλέξη Δαμιανό)

τού Χρήστου Βακαλόπουλου

Εὐδοκία: *Ἡ Μαρία Βασιλείου καί ὁ Γιώργος Κουτούζης*

1. Οἱ δυό ταινίες τού Δαμιανού (*Μέχρι τό πλοίο*, 1966, *Εὐδοκία*, 1971) ἐρχονται σήμερα στήν ἐπιφάνεια, ὄχι τόσο γιατί τίς ἀνακάλυψε τό Κέντρο Ἀνεξάρτητου Ἑλληνικού Κινηματογράφου όσο γιατί τίς ἀπώθησε ὁ ἀνεξάρτητος ἑλληνικός κινηματογράφος στό σύνολό του, χωρίς ἐξαιρέσεις. Ἕνα παράδοξο, μιά κατάρα πλανώνται πάνω ἀπ' αὐτές τίς ταινίες: ἀρέσουν σέ ὁλο τό «κύκλωμα» ἀλλά κανείς δέ δέχεται ότι ἔχει ἐπηρεαστεί ἀπ' αὐτές, θεωρούνται ἀφετηρίες ἡ σημαντικές στιγμές τής πορείας τού ΝΕΚ ἀλλά ἀπορίπτονται *τελικά* ὡς ἀνολοκλήρωτες ἀναλαμπές ἑνός δημιουργού πού ἔχουν προκύψει λίγο ὡς πολύ τυχαία, αὐθόρμητα, μέ ἀδέξιο τρόπο. Ὁ Δαμιανός δέ θεωρεῖται «μαίτρ», δέν ἔχει σχέση μέ τό «ἐπάγγελμα». Ἡ κριτική, προχωρώντας τόν ἐξορκισμό στό ἐσχατο σημεῖο του, θά ἤθελε πολύ αὐτές τίς ταινίες νά τίς εἶχε σκηνοθετήσει ἡ ἑλληνική κοινωνία. Ἡ διαστρεβλωμένη μορφή τής τελευταίας ἀρκεῖ γιά νά δικαιολογήσει τήν «τερατώδη» ὄψη τών δυό μοναχικών αὐτών ταινιών, τήν καταστροφική τους χειρονομία. Κάτι τέτοιο ὑπαινίσσεται μέ ἀρκετή σαφήνεια ἡ θεματική ἀνάγνωση τής δουλειάς τού Δαμιανού πού ἐπιχειρεῖται περιοδικά ἐδώ καί δεκαπέντε χρόνια. Τό τέρας εἶναι καταδικασμένο νά προσφέρει γιά μιά τελευταία φορά τό θέαμα τής αὐτοκαταστροφής κι ἔπειτα νά ἐξαφανιστεῖ. Ἔτσι ὁλοι θυμούνται τόν Δαμιανό γιά νά τόν ξεχάσουν χωρίς ἀβαρίες.

2. Τὸ ἀπωθημένο ἐπιστρέφει: μποροῦμε νὰ δοῦμε σήμερα αὐτὲς τὶς ταινίες σὰν ἀνεκπλήρωτες προφητεῖες ποὺ διέγραψαν στὸ ἐσωτερικό τους, πλάνο πρὸς πλάνο, κάδρο πρὸς κάδρο, τὴ διαδρομὴ μιᾶς μυθοπλαστικῆς πρακτικῆς ποὺ οἱ ἀνεξάρτητες ἑλληνικὲς ταινίες, ἀπὸ τὴν *Ἀναπαράσταση* μέχρι τὸ *Μελόδραμα*?, ἀπόφυγαν συστηματικά, συνειδητὰ ἢ ὄχι. Νὰ τὶς διαβάσουμε σὰν *μυθοπλασίες τῆς διαστροφῆς*, κινηματογραφικὲς χειρονομίες ποὺ ἐξαντλοῦν τὴν ἐμμονή τους σὲ μορφὲς καὶ ἀναπαραστατικὰ στοιχεῖα ποὺ γέννησε ἀλλὰ δὲν μπόρεσε νὰ ἀντέξει τὸ κινηματογραφικὸ παρελθόν, ἡ θεατρικὴ σκηνή. Νὰ ἀντιληφθοῦμε τὴ συνάντηση αὐτῶν τῶν μορφῶν, αὐτῶν τῶν στοιχείων μὲ τὸν κινηματογραφικὸ μηχανισμὸ σὰν μιὰ διαδικασία παραγωγικῆς σύγχυσης τοῦ κινηματογράφου μὲ τὶς καταβολές του, ἀρνησης τῆς μὲ μανία ἀναζητούμενης ἀπὸ τὸν ΝΕΚ «κινηματογραφικῆς καθαρότητας» καὶ ἡ ὁποία ὁδηγεῖ μὲ μαθηματικὴ ἀκρίβεια στὴ θριαμβευτικὴ ἐπιστροφὴ τοῦ θεάτρου στὸν ΝΕΚ, ἐπιστροφὴ σημαδεμένη ἀπὸ ἐντυπώσεις θεατρικότητας (ἠθοποιοὶ στὸν *Βενιζέλο*, οὐτοπία τῆς δημιουργίας μιᾶς σκηνῆς «ἐφάμιλλης» μὲ τὴ θεατρικὴ στὸν Ἀγγελόπουλο, χρῆση τῶν ντεκόρ στὸν Παναγιωτόπουλο). Νὰ ἐκτιμήσουμε τέλος ὅτι ἡ σύγκρουση τῶν (θεατρικῶν) πρώτων ὑλῶν μὲ τὸ κινηματογραφικὸ προϊόν, ὅταν ἐγγράφεται στὴν ἴδια τὴν κινηματογραφικὴ ἐργασία τῶν ταινιῶν περιλαμβάνει ἀκόμα καὶ τὴν «ἐφεύρεση» τῆς κινηματογραφικῆς τεχνικῆς. Ὁ κινηματογράφος τοῦ Δαμιανοῦ εἶναι τόσο «αὐθόρμητος» καὶ «ἀδέξιος» ὅσο κι ἐκεῖνος τοῦ πρώτου Παζολίνι *(Ἀκατόνε, Μάμα Ρόμα)*.

3. Τὸ πιὸ κρίσιμο πλάνο τοῦ *Μέχρι τὸ πλοῖο* ὑπάρχει στὸ πρῶτο σκέτς τῆς ταινίας καὶ συγκεντρώνει γιὰ τελευταία φορὰ τὰ τρία πρόσωπα τῆς ἱστορίας, τοὺς δυὸ ἄντρες καὶ τὴν ψυχοκόρη ποὺ παρακολουθεῖ ἀμίλητη τὴ συνομιλία τους. Ἡ κάμερα εἶναι στραμμένη στὴ γυναίκα, τὸ καδράρισμα κόβει τὸ κεφάλι τοῦ ἑνὸς ἀπὸ τοὺς δυὸ ἄντρες (Τσάγκας) καὶ ἀφήνει τὸν μισὸ ἄλλο (Δαμιανὸ) ἐκτὸς πεδίου. Ἡ μόνη ποὺ συγκεντρώνει τὸ βλέμμα, φωτισμένη κανονικά, εἶναι ἡ ἀμίλητη γυναίκα. Τὸ ἐπίμονο αὐτὸ κάδρο τεμαχίζει τὴ θεατρικὴ σκηνή, χωρὶς νὰ σβήνει τὰ ἴχνη της. Ἡ προσοχὴ στρέφεται στὴ γυναίκα, ἀνθρώπινο ντεκόρ ποὺ ταυτόχρονα προκαλεῖ καὶ ὑφίσταται τὴ δράση, τὴ συνομιλία.

Ἡ ὀπτικὴ αὐτὴ συστηματοποιεῖται στὴν *Εὐδοκία*: ἐδώ, τὰ γκρόπλανα τῶν προσώπων (παρμένα συχνὰ μὲ εὐρυγώνιο) ἀποτελοῦν ντεκόρ μιᾶς δράσης ποὺ γίνεται σὲ φλοὺ στὸ βάθος. Ἡ, ἀκόμα κι ὅταν ὑπάρχει βάθος πεδίου, τὰ ἀνέκφραστα πρόσωπα στὸ πρῶτο πλάνο μιλάνε τὴ «γλώσσα» τοῦ κινηματογραφικοῦ πλάνου τὴ στιγμὴ ποὺ ἡ θεατρικὴ σκηνὴ πνέει τὰ λοίσθια. Ἀφοῦ ἡ *Εὐδοκία* εἶναι ἡ μυθοπλασία δυὸ προσώπων (καὶ δυὸ σωμάτων), τῆς πόρνης καὶ τοῦ λοχία, ὁ Δαμιανὸς ἀφηγεῖται κάτι ἀπὸ τὸ ὁποῖο θὰ πρέπει στὸ τέλος νὰ ἀπομείνουν δυὸ πρόσωπα. Καὶ στὸ βαθμὸ ποὺ ἡ ἱστορία αὐτοῦ τοῦ «κάτι» δὲν ἀνήκει στὸν κινηματογράφο ἀλλὰ ἀποτελεῖ δάνειο μερικῶν λογοτεχνικῶν ἢ θεατρικῶν προϊόντων, πρόκειται γιὰ μιὰ ἱστορία ποὺ πρέπει νὰ ἐξαντληθεῖ (μὲ τὴν πιὸ κοινὴ ἔννοια τοῦ ὅρου), νὰ κουραστεῖ, νὰ παραδώσει τὸ πνεῦμα. Ὁ Δαμιανὸς μισεῖ τὸ θέατρο ἀλλὰ ὄχι καὶ τὶς ἱστορίες ποὺ τὸ θέατρο ἐχει ἀφηγηθεῖ. Ἀντίθετα ὁ ΝΕΚ μοιάζει νὰ ἀποστρέφεται ὅλο καὶ περισσότερο τὶς παλιὲς ἱστορίες (βλ. συνέντευξη τοῦ Παναγιωτόπουλου σ' αὐτὸ τὸ τεῦχος) ἡ προσπαθεῖ νὰ βρεῖ τὸ «ζουμί» τους καὶ καταλήγει στὸ νὰ τὶς ἀδρανοποιεῖ (Τάσιος φυσικὰ, ἀλλὰ καὶ ὁ Βούλγαρης, ἀναποφάσιστος γιὰ τὸ ἂν θὰ ἀφηγηθεῖ τὴ μικρὴ ἢ τὴ Μεγάλη ἱστορία). Μὲ τὴν *Εὐδοκία* ὁ Δαμιανὸς δίνει μιὰ ἰδέα τοῦ τί σημαίνει νὰ ἐκμεταλλεύεσαι πλήρως μιὰ ἱστορία: νὰ τὴν συλλαμβάνεις σὰ γέννα, σὰν κάτι τὸ ἐπώδυνο καὶ ταυτόχρονα ἀναγκαῖο, ἀπαραίτητο γιὰ νὰ ὑπάρξουν δυὸ πρόσωπα καὶ δυὸ σώματα, ἡ πόρνη καὶ ὁ λοχίας.

4. Τὰ τέρατα ταιριάζουν στὸν Δαμιανό. Ἡ πόρνη καὶ ὁ λοχίας τῆς *Εὐδοκίας* εἶναι τὰ σύγχρονα τέρατα καὶ ἡ ταινία ἀφηγεῖται τὴν ἱστορία τους, ἔτσι ὅπως δὲν τὴ μάθαμε ποτὲ μέχρι σήμερα. Κάποτε τὰ τέρατα, διαχωρισμένα ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους, διοργάνωναν ἕνα θέαμα γι' αὐτούς, κλεισμένα στὸ τσίρκο, σὲ μερικὰ βιβλία. Ὁ Τὸντ Μπράουνινγκ πρόλαβε νὰ φιλμάρει τὰ τέρατα σ' αὐτὴ τὴν κατάσταση, στὴν ταινία του *Freaks* (1932). Ὑπάρχει ἐκεῖ, σ' αὐτὲς τὶς εἰκόνες, ἀποτυπωμένη ἡ τελευταία φάση τοῦ ἐγκλεισμοῦ τῶν τεράτων, θαυμάσια μεταφορὰ τοῦ συνολικοῦ ἐγκλεισμοῦ (ἄσυλο, φυλακή, νοσοκομεῖο) ποὺ ἐπέβαλλε ὁ δυτικὸς πολιτισμὸς μέχρι πρόσφατα. Ὡστόσο, κάποια στιγμὴ τὰ τέρατα ἀπολύθηκαν, τὸ τσίρκο ἐκλεισε καὶ οἱ τρόφιμοι του σκορπίστηκαν στὸ κοινωνικὸ σῶμα. Αὐτὴ εἶναι ἡ σημερινὴ συγκυρία, ποὺ προσπαθεῖ νὰ ἐντοπίσει ὁ Jean Baudrillard: *«Ἡ ἐργασία βρίσκεται παντοῦ γιατὶ δὲν ὑπάρχει ἐργασία. Αὐτὴ ἀκριβῶς τὴ στιγμὴ ἡ ἐργασία ἀποκτᾶ τὴν τελειωτική, ὁλοκληρωμένη μορφή της, ἀνακαλύπτει τὴν ἀρχή της, μέσα ἀπὸ τὴν ὁποία συνδέεται μὲ τὶς ἀρχὲς ποὺ ἐπεξεργάστηκαν στὴν διάρκεια τῆς Ἱστορίας ὅλοι αὐτοὶ οἱ κοινωνικοὶ χῶροι οἱ ὁποῖοι προηγήθηκαν τῆς βιομηχανικῆς παραγωγῆς, ἐνῶ ταυτόχρονα τῆς χρησίμευαν ὡς μοντέλα: τὸ ἄσυλο, τὸ γκέτο, τὸ γενικὸ νοσοκομεῖο, ἡ φυλακή, ὅλοι αὐτοὶ οἱ χῶροι συγκέντρωσης καὶ ἐγκλεισμοῦ, ἀποστήματα τῆς κουλτούρας μας στὴν πορεία της πρὸς τὸν πολιτισμό. Ὅλοι αὐτοὶ οἱ καθορισμένοι χῶροι χάνουν ἀλλωστε τὰ ὅρια τους σήμερα, διανέμονται σ' ὁλόκληρη τὴ κοινωνικὴ σφαῖρα, γιατὶ ἡ μορφὴ τοῦ ἀσυλου, ἡ μορφὴ τῆς διάκρισης, ἐπενδύθηκαν τώρα σ' ὁλόκληρο τὸ κοινωνικὸ πεδίο, στὴν παραμικρὴ στιγμὴ τῆς πραγματικῆς ζωῆς»* «Τὸ τέλος τῆς παραγωγῆς» - «La fin de la production», στὸ βιβλίο *Ἡ συμβολικὴ ἀνταλλαγὴ καὶ ὁ Θάνατος / L'échange symbolique et la mort*, ἐκδ. Gallimard, 1976, σελ. 35 – 36).

Τὰ τέρατα διώχτηκαν ἢ δραπέτευσαν. Ἤδη, οἱ ταινίες μὲ βρυκόλακες προσάρμοσαν τοὺς ἀναπαραστατικοὺς τύπους τοῦ θεάματος ποὺ τὰ τέρατα ὀργάνωναν κάποτε σ' ἐκείνους τῆς μεγαλοαστικῆς τάξης. Τί συνέβη ὅμως μὲ τὰ τέρατα – ὑπαλλήλους, τὰ τέρατα – ἐργάτες ποὺ χάθηκαν, ἀπορροφήθηκαν ἀπὸ τὸ κοινωνικὸ σῶμα; Καὶ στὶς δυὸ ταινίες του ὁ Δαμιανὸς ἀποδίδεται σὲ μιὰ ἐπιχείρηση «τερατοποίησης» τῶν νεοελληνικῶν μύθων ποὺ ἀπασχολοῦν τὸ μικροαστικὸ φανταστικό μας, καταφεύγοντας σὲ μιὰ στρατηγικὴ τῆς ἔντασης ποὺ ὑπηρετεῖται ὅπως ἤδη διατυπώθηκε παραπάνω ἀπὸ μιὰ τακτικὴ διαστροφῆς. Ὁ κόσμος ποὺ γνωρίσαμε, τὰ παιδιὰ

Εὐδοκία: *Ἡ Μαρία Βασιλείου καὶ ἡ Κούλα Ἀγαγιώτου*

τοὺ λαοὺ, οἱ πόρνες, οἱ νταβατζήδες, οἱ παρατημένες γυναίκες θὰ ὑπάρξουν καὶ πάλι, λίγο διαφορετικοί ὁμως ἀπὸ τήν χαρακτηριστική τους εἰκόνα (σ' αὐτὸ τὸ *λίγο* παίζεται ὁλη ἡ διαφορὰ τέρατος καὶ φολκλόρ), ποτὲ ἀνεκτοὶ ἀπ' τή μεριά μας, ἡρωες ἑνὸς ἔπους ποὺ δὲ γράφτηκε ποτέ, θαυμαστὰ τέρατα τῆς περιπέτειας τῆς φυλῆς ποὺ ὀργανώνουν τὸ θέαμα τῆς αὐτοκαταστροφῆς τους, καταλήγοντας νὰ τρώνε τίς σάρκες τους καὶ μάς προσκαλοὺν νὰ παραστοὺμε στήν τελευταία φάση τῆς ὑπαρξης τους, λίγο πρὶν τοὺς κλείσουμε στὰ μουσεία τῆς μνήμης. Ὁ λαὸς σ' αὐτὲς τίς δυὸ ταινίες ἀρνεῖται τήν ἱστορία του καὶ δέχεται μόνο τὸ θέαμα ποὺ προσπαθεῖ νὰ ὀργανώσει ψελλίζοντας (χορὸς, γάμος, βόλτα, στρατιωτικὲς ἀσκήσεις, μικροθεάματα ποὺ φιλτράρονται σ' ὁλόκληρη τήν *Εὐδοκία*). Ἡ μοναχικὴ αὐτὴ ἐπιχείρηση δὲν μπορεῖ νὰ βρεῖ ἕνα λαϊκὸ κοινὸ (ἄλλα τέρατα εἶναι περισσότερο πειστικὰ, λιγότερο τέρατα ἴσως) καὶ τὸ κοινὸ στὸ ὁποίο καταλήγει γρήγορα ἀποβάλλει τήν περιέργεια του καὶ θεωρεῖ δυσβάστακτο γιὰ τίς πλάτες του τὸ ὁλο ἐγχείρημα. Ὁ κινηματογράφος τοὺ Δαμιανοὺ δὲν ἀφηγεῖται μόνο τοὺς τελευταίους σπαραγμοὺς, τὸν ἐπιθανάτιο ρόγχο τῶν τεράτων ἀλλὰ προσχωρεῖ καὶ στὸ ἰδιο τὸ τσίρκο ποὺ τὰ τέρατα ὀργάνωσαν πρὶν ἀποχωρήσουν γιὰ πάντα, ὑπερ – θέαμα χωρὶς θεατὲς μιὰ καὶ αὐτοκαταναλώνει τὸ ἀναπαραστατικό του σὺστημα μέχρι πλήρους ἐξαφάνισης. Στοὺς κινηματογραφόφιλους ἀπομένει νὰ ἀπολαὺσουν τή σχέση αὐτῆς τῆς θεματικῆς μὲ μερικὲς ριζικὲς διαφορετικὲς — τερατώδεις; — κινηματογραφικὲς προτάσεις. Ἀλλὰ οἱ τελευταίοι, ἐλάχιστοι σήμερα, δὲν εἶναι μήπως τὰ νέα τέρατα καταδικασμένα ὁλο καὶ περισσότερο στή μοναξιά τους;

5. Τὸ ντουμπλάζ δὲν ἐνοχλεῖ στήν *Εὐδοκία*, γιατὶ τὰ πρόσωπα δὲν ἐπικοινωνοὺν μιλώντας ἀλλὰ χειρονομώντας. Ὁ λοχίας καὶ ἡ πόρνη φτάνουν στὸ μάξιμουμ τῆς ἐπικοινωνίας στή σκηνή τοὺ κυνηγητοὺ στήν παραλία. Τὸ σεξουαλικὸ τους παιχνίδι εἶναι ὁ μόνος τρόπος νὰ ὑπάρξουν μαζὶ χωρὶς νὰ αἰσθάνονται περιχαρακωμένοι, κλεισμένοι ὁ καθένας στὸ κουτάκι του. Ὁ μοναδικὸς λόγος ὁφ τῆς ταινίας ἀνήκει στὸν νταβατζή, λόγος ἐγκάθετος ποὺ προτείνει ἕνα ἄλλο τρόπο ἐπικοινωνίας, βασισμένο στή χρηματικὴ συναλλαγή. Οἱ ὑπόλοιποι λόγοι, ἀφηγήσεις, βρισιὲς ἡ στρατιωτικὲς διαταγὲς, παρακάλια ἡ κραυγὲς, *σκοντάφτουν* στήν εἰκόνα. Ὁταν ἡ πόρνη ἀποφασίζει νὰ ξεκόψει ἀπὸ τὸ λοχία μασάει ἕνα καθρεφτάκι. Εἶναι ὁ μόνος τρόπος νὰ τοὺ δείξει τήν ἀπόφαση της ἀλλὰ, κύρια, ἡ κρυφὴ ἐλπίδα ὁτι καμιὰ συνομιλία, κανένας λόγος δὲν πρόκειται νὰ διαταράξει στὸ μέλλον τήν ἐπικοινωνία τους. Τὰ τέρατα δὲν ἐχουν τίποτα νὰ ποὺν μεταξὺ τους γιατὶ ὁ λόγος ἀνήκει στοὺς ἀνθρώπους. Ὁταν ὁ λοχίας ἀπολὺεται, ὁ λοχαγὸς *λέει* πράγματα ἀνοὺσια ἀλλὰ οἱ στρατιῶτες ξέρουν νὰ τὸν ἀποχαιρετήσουν μουγγὰ, χτυπώντας τὰ πόδια τους στὸ ἐδαφος.

6. Τὸ τρίτο σκέτς τοὺ *Μέχρι τὸ πλοίο* ἀνοίγει καὶ κλείνει τὸ κυρίαρχο θέμα τοὺ ἑλληνικοὺ θεάτρου καὶ κινηματογράφου ἀπὸ τή δεκαετία τοὺ '60 καὶ μετὰ: δυὸ πρόσωπα, ἕνας ἄντρας καὶ μιὰ γυναίκα ἐδὼ, κλείνονται σ' ἕνα χώρο συγκεκριμένο, ἕνα δω-

Εὐδοκία: *Ἡ Μαρία Βασιλείου*

Μέχρι τὸ πλοῖο: *Ἡ Βένια Παλλίρη*

μάτιο, ἀφοὺ ὁ κοινωνικὸς χώρος δὲν τοὺς ἀφήνει πιὰ καμιὰ διέξοδο. Σημασία ἔχει νὰ δοῦμε ἐδῶ ὅτι θέατρο καὶ κινηματογράφος ἀκολούθησαν μοιρολατρικὰ αὐτὴ τὴ θεματικὴ κατεύθυνση, προσπάθησαν νὰ συμφιλιωθοῦν μαζί της. Πολλὲς ἀπὸ τὶς θεωρίες γιὰ τὴ δημιουργία ἑνὸς «λαϊκοῦ» κινηματογράφου γεννήθηκαν ἀπὸ τὸ ἐρώτημα: πῶς νὰ φιλμάρεις δυὸ πρόσωπα σ' ἕνα δωμάτιο; Ἀλλὰ καὶ οἱ «καλλιτεχνικὲς» ταινίες παράγουν σ' ἕνα χώρο κλειστό, τὸ νησὶ στὸ *Χάππυ Νταίη*, ἡ λουτρόπολη στὸ *Ταξίδι τοὺ Μέλιτος*, ἡ βίλα στοὺς *Τεμπέληδες*, τὸ ξενοδοχεῖο στοὺς *Κυνηγούς*. Ἀντίθετα ὁ Δαμιανὸς ὁρίζει τὸ ἐσωτερικὸ τοὺ μικροῦ αὐθαίρετου σὰν προϊὸν τοὺ μεγαλύτερου δυνατοὺ ἐκφυλισμοῦ. Ἡ ματιά του πολτοποιεῖ αὐτὸ τὸ χώρο, οἱ περισσότερες λῆψεις ἔχουν γίνει (σὲ πλονζὲ ἡ κόντρ πλονζὲ) μὲ εὐρυγώνιο. Ὁ χώρος αὐτὸς πρέπει νὰ καταστραφεί, νὰ μὴν ὑπάρξει ποτὲ πιά, παρὰ μόνο σὲ σκηνὲς — περάσματα ποὺ κουβαλάνε μιὰ τρομακτικὴ ἔνταση, ὅπως θὰ συμβεῖ στὴν *Εὐδοκία*, ὅπου σημασία ἔχουν ὅλο καὶ περισσότερο οἱ βίαιες ἐξοδοι τῶν προσώπων στὸ ἡμιπολιτισμένο, ἡμιάγριο τοπίο. Στὴν τελευταία σεκάνς τῆς *Εὐδοκίας* τὸ μηχανάκι κυκλοφορεῖ ἀπεγνωσμένα στοὺς φωτισμένους δρόμους τὴ νύχτα.

διείσδυση στὸ κοινωνικὸ σῶμα, ἔχει μόλις ἀρχίσει, μὲ προνομιοῦχο χώρο — σὲ ὁ,τι ἀφορὰ τὴν ἀναπαραστατικὴ διαδικασία αὐτῆς τῆς διείσδυσης — τὴν τηλεόραση. Ὁ ἴδιος ὁ Δαμιανός, ἀκολουθώντας τὰ τέρατα, βρέθηκε μέσα στὰ τηλεοπτικὰ σηριαλ πρὶν ἀποτραβηχτεῖ στὴν Εὔβοια, κι αὐτὸ εἶναι μάλλον μιὰ συνεπὴς κίνηση παρὰ ξεπεσμός. Χάνοντας τὰ τέρατα ἀπὸ τὰ μάτια μας δὲν καταφέρνουμε παρὰ νὰ παράγουμε ὅλο καὶ περισσότερες ταινίες γιὰ φεστιβάλ, ἑλληνικὰ καὶ ξένα. Ἡ περιφρόνηση τῆς τηλεόρασης ἰσοδυναμεῖ μὲ τὴν ἀποδοχὴ τοὺ διαχωρισμοὺ κινηματογράφος / τηλεόραση, μὲ μιὰ ἀπώθηση ἀνάλογη μ' αὐτὴ ποὺ ὁ ΝΕΚ ἐπιχείρησε σὲ σχέση μὲ τὸ θέατρο. Τὸ θέατρο νίκησε, ὅπως θὰ νικήσει καὶ ἡ τηλεόραση κι αὐτὸ εἶναι ἤδη φανερὸ στὶς ταινίες μικροῦ μήκους. Μένει νὰ ἐπιχειρηθεῖ ἡ ἀνάλογη σύγκρουση κινηματογράφου – τηλεόρασης μ' ἐκείνη ποὺ ἐπιχείρησε ὁ Δαμιανὸς φέρνοντας ἀντιμέτωπους τὸν κινηματογράφο μὲ τὸ θέατρο. Τὸ ποὺ θὰ γίνει αὐτὴ ἡ σύγκρουση, στὴν κινηματογραφικὴ ὀθόνη ἢ στὸν τηλεοπτικὸ δέκτη, δὲν ἔχει καμιὰ σημασία. Τὰ τέρατα ξέρουν νὰ προσαρμόζονται, ἀκόμα καὶ τὴ στιγμὴ τῆς συντριβῆς τους.

Χρῆστος Βακαλόπουλος

56 7. Ἡ συντριβὴ τῶν τεράτων, ἡ τελειωτικὴ τους

Ο ΜΕΤΑΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΤΟΥ WERNER NEKES

τοῦ Δήμου Θέου

Εἰσαγωγή

Ὁ Werner Nekes ἦταν ἀγνωστος στὴν Ἑλλάδα —ἂν ἐξαιρέσει κανεὶς ἕνα περιορισμένο κύκλο κριτικῶν καὶ κινηματογραφόφιλων πού γνώριζε μερικῶς τίς ταινίες του— ὡσπου χάρη στήν πρωτοβουλία τοῦ Ἰνστιτούτου Γκαίτε παρουσιάστηκε στήν Ἀθήνα ἀντιπροσωπευτικό μέρος τῆς δουλειάς του *(1)*. Ἔτσι, μᾶς δόθηκε ἡ εὐκαιρία νά γνωρίσουμε τή γόνιμη παραγωγή ἑνός πρωτοπόρου κινηματογραφιστή πού ἡ πρακτική του διευρύνεται ἀδιάκοπα ἐδῶ καὶ δεκαπέντε χρόνια. Ἡ ἀρνητική ἐντύπωση πού ἀφησαν οἱ προβολές τοῦ Γκαίτε στό περιορισμένο καὶ σχετικά ἀνενημέρωτο κοινό πού τίς παρακολούθησε, καθώς καὶ οἱ συμπληρωματικές διευκρινίσεις πού ἔκανε ὁ ἴδιος ὁ σκηνοθέτης, διευκρινίσεις σχεδόν ὑποβιβαστικές, (ἀγνοια τῶν πλαισίων; Λόγοι σεμνότητας;) σέ σχέση μέ τήν ἀξία τοῦ ἔργου του, στάθηκαν τά κίνητρα γιά τήν παρουσίαση τοὐτου τοῦ κειμένου.

Νομίζω ὅτι ἡ ἀντιμετώπιση αὐτή ὀφείλεται στήν ὁμολογούμενη ἀγνοιά μας γιά τή σημασία τοῦ πειραματισμοῦ (γενικά) καὶ κατά δεύτερο λόγο στή σύγχυση πού προκαλεί ὁ ἰδεολογικός τρόμος. Ἡ ἄλογη προσκόλλησή μας σέ ὁρισμένες ἀμετακίνητες ἀντιλήψεις γιά τό τί εἶναι τέχνη καὶ ποιά ἡ λειτουργία της παρεμποδίζουν συνεχῶς τή γνώση τῆς ἁπλῆς ἀλήθειας, πῶς ἕνας ὁρισμένος τρόπος ἀναπαράστασης καὶ συγκεκριμένα ὁ ἀναγεννησιακός ἔχει μία ἀρχή καὶ ἕνα τέλος *(2)*. Αὐτό συνεπάγεται τήν ἐπανεξέταση τῶν ἰδιων τῶν κωδίκων τῆς παραδοσιακῆς ἀναπαραστατικῆς πρακτικῆς καὶ τῶν λειτουργιῶν της. Στή μουσική, στίς εἰκαστικές τέχνες, στήν ποίηση, αὐτή ἡ ρήξη μέ τό παρελθόν προηγήθηκε τοῦ κινηματογράφου ὁ ὁποῖος, γιά λόγους οἰκονομικούς, παραμένει ἀκόμα —στή συνήθη καὶ κυρίαρχη ἐκδοχή τουλάχιστο— δέσμιος τῆς ἀναγεννησιακῆς ἀντίληψης.

Ὁ Werner Nekes ἀνήκει στή δεύτερη μεταπολεμική γενιά τοῦ γερμανικοῦ κινηματογράφου. Ἂν ἡ πρώτη γενιά (A. Kluge, E. Reitz, P. Nestler, J. Schaaf κ.ἀ.) ἦταν σέ μεγάλο βαθμό προσκολλημένη σέ μιά θεματολογία ταυτισμένη μέ τά κοινωνικά καὶ ἱστορικά προβλήματα πού ἔθετε ἡ μεταπολεμική κοινωνική συνθήκη, ἡ γενιά τοῦ Nekes (W. Herzog, W. Schroeter, W. Wenders, κ.ἀ.) ξανασμίγει μέ τήν πλούσια, θεωρητικά, παράδοση τῆς προπολεμικῆς περιόδου, γιά νά θέσει ἐκ νέου τή συνθήκη τοῦ κινηματογραφικοῦ καὶ φιλμικοῦ κώδικα *(2α)* σέ σχέση μέ τό μηχανισμό *ζήτησης εἰκόνων* τοῦ θεατή.

Ἡ ἐργασία τοῦ Nekes ἀντλεί τή δύναμή της μέσα ἀπό γνήσιες ποιητικές συλλήψεις καὶ ταυτόχρονα ἡ ἴδια ἐργασία θέτει ὡς καθῆκον της τήν ἐκκάλυψη τῆς ἐγκυρότητας τῶν προϋποθέσεών της, μέ ἀποτέλεσμα τή διαμόρφωση ἑνός πρώτου μετακινηματογράφου. Ἀντίστοιχα, στή θεωρία τοῦ φίλμ, αὐτός ὁ ἐν ἐνεργεία μετακινηματογράφος θά μποροῦσε νά προσφέρει τίς ἐγκυρότερες ἐνδείξεις γιά τή δυνατότητα μιᾶς ριζικῆς ἀναθεώρησης τῆς θεωρίας τοῦ φίλμ.

Μετά ἀπό μιά, σχετικῶς, γενικευμένη ἐκτίμηση τῆς ἐργασίας του, κατανοοῦμε τό πεδίο τῶν πειραματισμῶν του ὡς ἑξῆς:

1. Τί μπορεί νά εἶναι ἕνας μετακινηματογράφος.
   1.1. Τό φῶς καὶ ἡ ὑλικότητα τοῦ φίλμ (ἀρνητικοῦ—θετικοῦ) ὡς προϋπόθεση θεμελίωσης τῆς ἀναπαράστασης στόν κινηματογράφο.
   1.2. Ἀνάλυση τοῦ ἐκφραστικοῦ καὶ νοητικοῦ ἐνεργήματος (συντακτικές δομές) σέ ἀντιδιαστολή πρός τό νοητικό περιεχόμενο.
   1.3. Ἀνάλυση τῆς κίνησης τῆς κινηματογραφίας.
2. Ὁ χρόνος ὡς ἐκ—στατικό ἐνέργημα.

Στό ἐρώτημα σέ τί συνίσταται, ἐν τέλει, ἡ αἰσθητική ἀξία τῶν ἔργων τοῦ Nekes, ἡ ἀπάντηση θά ἐξαρτηθεί ἀπό τό βαθμό κατανόησης τῶν προθέσεων τοῦ δημιουργοῦ ἑνός ὑπεύθυνου πειραματικοῦ ἔργου: προθέσεις ἠθικῆς τάξεως καὶ ἄρα αἰσθητικῆς. Γιά

(1) Τό Ἰνστιτούτο Γκαίτε εἶχε ὀργανώσει ἕνα ἀφιέρωμα στόν Werner Nekes, στίς 6,7 καὶ 8 Δεκεμβρίου 1978 μέ τήν παρουσία τοῦ σκηνοθέτη. Προβλήθηκαν οἱ ταινίες: *Kelek* (1968), *Abbandono* (1970) *T-Wo-Men* (1972), *Diwan* (1973), *Makimono* (1974), *Amalgam* (1975/76) καὶ *Mirador* (1978). Βλ. *Σ.Κ.* τεύχος 20.

(2) Μιά ἀρχή καὶ ἕνα τέλος: Μέ τήν ἔννοια ὅτι ἀπό τήν Ἀναγέννηση καὶ μετά ὑπῆρξαν πολλαπλές ἐμπειρίες πού δέν μποροῦν νά ἐκφραστοῦν πλέον μέσα στά πλαίσια πού διαμόρφωσε ἡ ἀναγέννηση. Ἐμπειρίες ὅπως ἡ μή - εὐκλείδεια γεωμετρία, ἡ θεωρία γιά τό χῶρο καί τό χρόνο τοῦ Ἀινστάιν, κ.λπ.

(2α) Ἡ παραδοσιακή θεωρία (καὶ ἡ σημειολογία) ἐπιμένει στήν διάκριση μεταξύ αὐτῶν τῶν δύο κωδίκων. Σύμφωνα μ' αὐτή τή διάκριση ὁ *κινηματογραφικός κώδικας* κωδικοποιεί τήν ἱκανότητα ἀναπαραγωγῆς τῆς πραγματικότητας μέσω κινηματογραφικῶν ἐργαλείων, ἐνῶ ὁ δεύτερος *(ὁ φιλμικός)* κωδικοποιεί μιά ἐπικοινωνία στό ἐπίπεδο καθορισμένων ἀφηγηματικῶν κανόνων. Ὁ Nekes, ὁραματιζόμενος ἕναν κινηματογράφο ὄχι ἀφηγηματικό, προσπαθεί νά ὑπερβεί αὐτήν τή συνθήκη καί τά ὅρια αὐτῆς τῆς ὑπέρβασης προσπαθοῦμε νά διευκρινίσουμε ἐδῶ.

τοὺς παραπάνω λόγους μπορεῖ κανεὶς τὶς ταινίες του νὰ τὶς διαβάσει καὶ σὰν ἐνιαῖο κείμενο, γιατί, ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον, ἡ κάθε μιὰ ἀπὸ αὐτὲς ἐπαναφέρει τὶς ἐμπειρίες τῶν προηγούμενων, πλουτίζοντάς τες μὲ νέες ἐμπειρίες, ἢ ἀκόμα καὶ γιὰ ἄλλους λόγους ποὺ θὰ προκύψουν κατὰ τὴν πορεία τῆς ἀνάλυσης.

Τὶς ἐντυπώσεις μου θὰ τὶς περιορίσω σὲ σχέση μὲ ὁρισμένα φίλμ, σ' αὐτὰ ποὺ θεωρῶ πὼς θέτουν τὰ βασικὰ προβλήματα ποὺ ἀνέφερα (σὲ σχέση πάντα μὲ τὴν διαμόρφωση μεθόδου) καὶ ἀκόμα σὲ μερικὰ ἄλλα, ἐλλάσονος σημασίας, ὅπως συμβαίνει μὲ τὸ τελευταῖο του φίλμ *Mirador*, ποὺ ἴσως νὰ μὴν εἶναι τὸ ἴδιο γόνιμο, ἀλλὰ ἡ σημασία του βρίσκεται στὸ ὅτι ὁ Nekes, σ' αὐτό, δοκιμάζει (μεταγράφει) τὶς προηγούμενες ἐμπειρίες του πάνω σὲ μυθοπλαστικὰ πρότυπα.

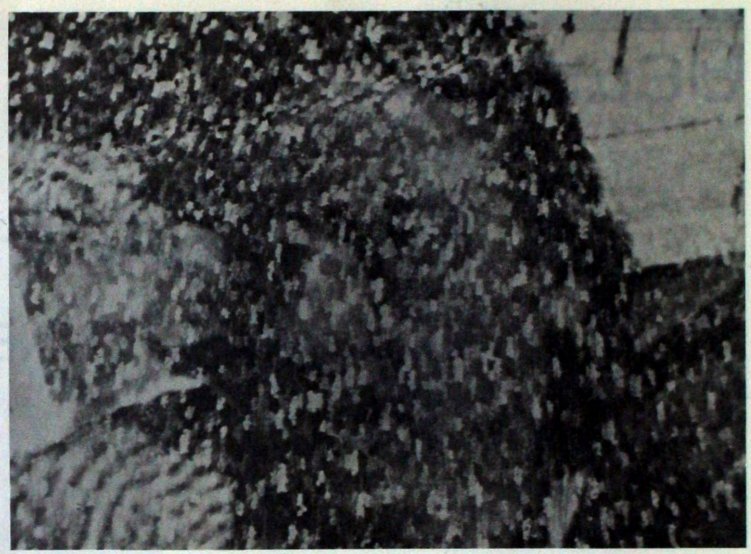
1. Ὁ μετακινηματογράφος

Πρὶν προχωρήσω στὴν ἀνάλυση τῶν ταινιῶν, ὀφείλω ὁρισμένες ἐξηγήσεις·σχετικὰ μὲ τὸν τίτλο τούτου τοῦ κειμένου. Ὁ ὅρος *μετακινηματογράφος* χαρακτηρίζει τὸν κινηματογράφο ἐκεῖνο ποὺ ἐχει σὰ θέμα —κατὰ κύριο λόγο— τὸν ἴδιο τὸν ἑαυτό του, δηλαδὴ τὰ φιλμικὰ ὑλικὰ καὶ τὶς δομές του. Ὡστόσο ἡ χρήση τοῦ ὅρου δὲν ἐπικαλύπτεται ἀπόλυτα. Ὁ ὅρος μετακινηματογράφος παρουσιάζει κοινὰ χαρακτηριστικὰ μὲ τὴ μεταγλώσσα καὶ ἐμφανεὶς διαφορές. Θὰ ἐξηγήσω τοὺς λόγους: Στὴ φιλοσοφία τῆς γλώσσας ἡ *μεταγλώσσα* παίρνει ὑπόψη της μονάχα τὰ *τυπικὰ* στοιχεῖα τῆς γλωσσικῆς σύνταξης. Λόγου χάρη γιὰ τὴν πρόταση: «Τὸ βιβλίο εἶναι μαῦρο» ἡ *τυπικὴ* ἀνάλυση βεβαιώνει ὅτι ἡ πρόταση ἀπαρτίζεται ἀπὸ τέσσερις λέξεις, ὅτι ἡ πρώτη λέξη εἶναι ἄρθρο, ἡ δεύτερη οὐσιαστικό, ἡ τρίτη ρῆμα καὶ ἡ τέταρτη ἐπίθετο. Ὅλες αὐτὲς οἱ παρατηρήσεις εἶναι *τυπικές*. Ἐὰν ὅμως ἡ ἀνάλυση συμπεριλάβαινε παρατηρήσεις τοῦ τύπου: «ἡ τελευταία λέξη τῆς πρότασης ὑποδηλώνει τὸ χρῶμα τοῦ βιβλίου», τότε ἡ ἀνάλυση δὲ θὰ ἦταν *τυπικὴ* διότι θὰ εἶχε νὰ κάνει μὲ τὴ σημασία (semantik) τῶν λέξεων. Ὁ ὅρος ποὺ ἐξετάζουμε ἐμφανίζει μεγαλύτερη συνάφεια μὲ τὴ μεταγλώσσα τῶν γλωσσολόγων ἀλλὰ κι ἐδὼ ἐμφανίζονται διαφορές. Στὶς ταινίες τοῦ Nekes ἐφαρμόζεται μιὰ δυνητικὴ *τυπικὴ* μέθοδος μὲ βάση τὸ φιλμικὸ «κείμενο» ποὺ ὁ ἴδιος δημιουργεί, ἐνῶ στὴν περίπτωση τῆς γλωσσολογίας ἡ ἀνάλυση γίνεται πάνω σὲ κάποιο προϋπάρχον λογοτεχνικὸ ἢ θεωρητικὸ κείμενο, ὅπως ἐπὶ παραδείγματι ἡ μεταγλωσσικὴ ἀνάγνωση τῶν κειμένων τοῦ Charles Fourier ἀπὸ τὸν R. Barthes.

Ἐπίσης, στὸ χῶρο τῆς λογοτεχνίας, κάπως σχηματικά, θὰ μποροῦσε κανεὶς νὰ ἐντοπίσει τὴ διαμόρφωση τοῦ ὅρου στὸ γεγονὸς ὅτι: *ἡ μεταγλώσσα*, ἔχοντας σὰν ἀντικείμενο ἔρευνας τὸν *κριτικὸ* λόγο τῆς λογοτεχνίας, προσπαθεῖ νὰ διερευνήσει τὶς πρῶτες ἔννοιες καὶ ἀρχὲς ποὺ αὐτὸς (ὁ κριτικὸς λόγος) προϋποθέτει σὰν θεμελιακές.

Πέρα ἀπὸ τὶς παραπάνω ἰδιομορφίες, οἱ δυσκολίες προέρχονται καὶ ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ φύση τοῦ κινηματογράφου. Ἐπὶ τοῦ προκειμένου, εἶναι ἐνδεικτικὸ ὅτι στὴ θεωρία τοῦ φίλμ ὁ καθορισμὸς καὶ ἡ συστηματοποίηση τῶν *τυπικῶν* δεδομένων τῆς σπονδύλωσης τοῦ φίλμ παραμένει ἕνα πρόβλημα πρὸς ἐπίλυση. Οἱ προσπάθειες τοῦ C. Metz ἐδειξαν τὰ ὅρια τοῦ ἐγχειρήματος.

Οἱ τελευταίες ἐργασίες τοῦ Metz, (καθὼς καὶ ἄλλων, ὅπως αὐτὲς τοῦ Umberto Eco) τείνουν νὰ παγιώσουν τὴν ἄποψη πὼς ὁ κινηματογράφος δὲν εἶναι *γλῶσσα (2β)*.



Ὁ Βέρνερ Νέκες στὴν ταινία του Amalgam

Στὶς ταινίες τοῦ Nekes, ἡ ἐπιλογὴ τῶν «θεμάτων» γίνεται προσεχτικά. Πρόκειται μάλλον γιὰ ἀσήμαντα περιεχόμενα, σχεδὸν στοιχειακά, ἢ ὡς περιεχόμενα ἐκλαμβάνονται διάφορες ὑλικότητες ποὺ μαζὶ μὲ τὶς ἰδιότητες τῶν *ἐκφραστικῶν (καὶ συντακτικῶν) δομῶν*, λειτουργοῦν καὶ ὡς *παραπέμποντα*. Ἀποφύγαμε τοὺς ἀμφίσημους ὅρους, «formal film», «absoluter film», κ.λπ., ἀφοὺ τὰ ὁριά τους παραμένουν ἐντελῶς ἀδιευκρίνιστα, ἢ ἀκόμα καὶ γιατὶ ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν καταγωγή τους αὐτοὶ οἱ ὅροι συναινοῦν στὸ δυαδισμὸ *φόρμας* καὶ *περιεχομένου*. Τεχνικὸς δυαδισμὸς ποὺ δικαιολογεῖται μόνο ἐννοιολογικὰ καὶ ὁ ὁποῖος εἶναι ὑπεύθυνος γιὰ πολλὲς ἀκρότητες καὶ δυστυχῶς ὄχι μόνο τῶν αἰσθητικῶν ζητημάτων. Ἀκόμα, ὁ συσχετισμὸς τῶν ταινιῶν τοῦ Nekes μὲ τὸ λεγόμενο *ἀντεργκράουντ* κινηματογράφο εἶναι ἐντελῶς συμπτωματικός. Στὶς ταινίες ποὺ κατ' εὐφημισμὸ χαρακτηρίζονται *ἀντεργκράουντ*, ὅπως αὐτὲς τῶν Andy Warhol, Vlado Kristl, Michael Snow, κ.ἀ., τὰ ἐξωφιλμικὰ περιεχόμενα, εἴτε αὐτὰ εἶναι μικροαφηγήματα εἴτε πρόκειται γιὰ ὑλικότητες (χρώματα, ἤχοι, κ.λπ.), παραμένουν κυρίαρχα καὶ μόνο ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο τὰ ὑλικὰ αὐτὰ «εἰσβάλλουν» στὸ θέαμα τὰ κάνει νὰ διαφοροποιοῦνται ἀπὸ τὸν ἀφηγηματικὸ κινηματογράφο. Κατὰ τὴν ἄποψή μου, ὁ σκηνοθέτης ποὺ ἐχει παρεμφερὴ προβληματικὴ μὲ αὐτὴ τοῦ Nekes εἶναι ὁ αὐστριακὸς P. Kubelka οἱ ταινίες τοῦ ὁποίου προωθοῦν εὐδιάκριτα τὶς ἴδιες τὶς δομὲς τοῦ φίλμ στὸ ἐπίπεδο τοῦ νοήματος.

(2β) Ἡ σοβαρότερη ἀντίρηση ποὺ διατυπώνεται πάνω σ' αὐτὸ τὸ θέμα εἶναι ἡ ἀπουσία *διπλῆς ἄρθρωσης*. Δηλαδὴ ἄρθρωση ποὺ χαρακτηρίζει κάθε φυσικὴ γλῶσσα (καὶ γραφή). Ἡ θέση γιὰ τὴ διπλὴ ἄρθρωση ἀποτελεῖ προϋπόθεση γιὰ νὰ θεωρεῖται ἕνα μέσο ἐπικοινωνίας «γλῶσσα». Αὐτὴ συνίσταται στὸ γεγονὸς ὅτι τὸ *μήνυμα* ποὺ πρόκειται νὰ μεταδιδασθεῖ ἀναλύεται σὲ μιὰ σειρὰ μονάδων προικισμένων μὲ μιὰ φωνητικὴ μορφὴ καὶ μὲ νόημα, *(πρώτη ἄρθρωση)*. Ἡ κάθε μιὰ ἀπὸ τὶς μονάδες ποὺ ἔχουν νόημα (π.χ. ἡ λέξη *ἐγώ*) ἀποτελεῖται ἀπὸ ἄλλες χωρὶς νόημα, ἀπὸ φωνήματα (ἡ μορφήματα ὅταν πρόκειται γιὰ γραφή) ποὺ εἶναι αὐθαίρετα σημεῖα δίχως νόημα: δηλαδή, *Ε* καὶ *Γ* καὶ *Ω*, (δεύτερη ἄρθρωση). Ἡ πρώτη ἄρθρωση προϋποθέτει τὴ δεύτερη καὶ ἀπὸ τὴν σύζευξη τῶν δύο παράγεται τὸ γλωσσικὸ ἐνέργημα. Παρόμοια συνθήκη δὲν ὑπάρχει στὸ φίλμ. Ἡ μίνιμουμ μονάδα τοῦ κινηματογράφου εἶναι ἡ σταθερὴ εἰκόνα *(καρέ)* ἡ ὁποία εἶναι «ταυτόσημη» μὲ κάποιο πράγμα. Ἔχει ἀναφορικότητα καὶ ὡς ἐκ τούτου δὲν μπορεῖ νὰ ἀναχθεῖ στὶς συμβάσεις τῆς γλώσσας.

1.1. Λογικό — συντακτικές δομές καί ὑλικότητα (3)

Kelek (1968) (4)

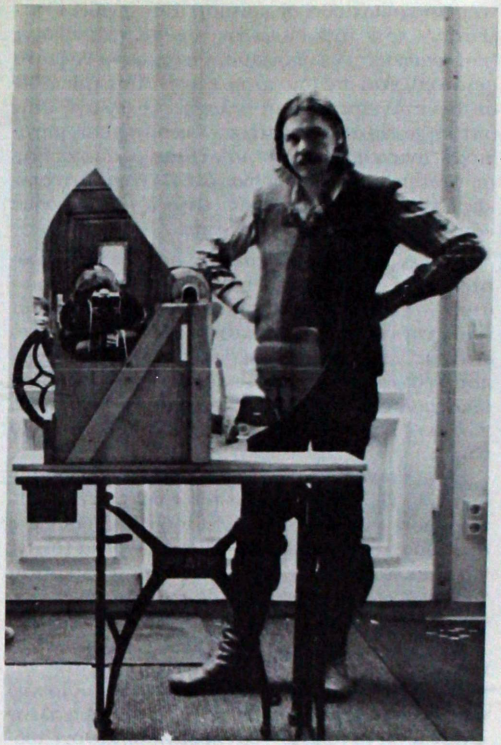
Θά ἀρχίσω μὲ τὸ *Kelek* ποὺ εἶναι τὸ παλαιότερο ἀπὸ τὰ φίλμ στὰ ὁποία θά ἀναφερθῶ χρονολογικά. Σὲ κάποιο ἄλλο φίλμ ἀκόμα, ποὺ προηγεῖται χρονικά, τὸ *Tom Doyle und Eva Hesse* θὰ ἀναφερθῶ μόνο περιστασιακά. Ἀπό μία ὁρισμένη ἄποψη, ὁ τρόπος κατασκευῆς τοῦ *Kelek* θυμίζει τὴ μέθοδο τῶν ἀναλυτικῶν φιλοσόφων —τηρουμένων τῶν διαφορῶν μεταξὺ *γλώσσας / εἰκόνας*— στὴν προσπάθειά τους νὰ ἐπισημάνουν τούς λογικούς καί ἐννοιολογικούς «κόμπους» ποὺ ἐμφανίζει τόσο ὁ φιλοσοφικός λόγος ὅσο καί ἡ καθημερινή ὁμιλία *(5)*.

Ἡ ἠχητική μπάντα ἀπουσιάζει ἐντελῶς ἀπό τὸ *Kelek*. (Σὰ νὰ μὰς ὑπενθυμίζει πῶς ὅταν ἐφευρέθηκε ὁ ἦχος ὁ κινηματογράφος εἶχε διαμορφώσει ἤδη τὰ ἐκφραστικά του μέσα). Ἡ εἰκόνα εἶναι ἀσπρόμαυρη. Ἡ προσοχή τοῦ Nekes συγκεντρώνεται ἔτσι κατευθείαν στίς ἐκφραστικές καί συντακτικές δομές τοῦ φίλμ. Τὸ πρῶτο πλάνο τῆς ταινίας παρουσιάζει τὸ πάρκο μιᾶς γερμανικῆς πόλης. Τὸ δεύτερο πλάνο εἶναι παρμένο μὲ θέση τῆς κάμερας *κόντρ-πλονζέ*, μέσα ἀπό κάποιο ὑπόγειο δωμάτιο. Στὸ τρίτο πλάνο ἡ κάμερα εἶναι τοποθετημένη πλονζέ, δηλαδή στὴν ἀντίθετη θέση τῆς προηγούμενης λήψης καί κινεῖται *γραμμικὰ* στὸ ρυθμὸ μιᾶς γυναίκας ποὺ βαδίζει, δείχνοντάς της τὰ πόδια. Ἤδη, στό δεύτερο πλάνο, οἱ κινήσεις τῆς μηχανῆς εἶχαν ἐξαντλήσει ὅλο τὸ φάσμα τῶν *ἀξονικῶν* κινησιακῶν δυνατοτήτων της (ὁριζοντίως, καθέτως, διαγωνίως).

Τὸ ἑπόμενο πλάνο εἶναι κοντινό· δίχως προσχεδιασμένη κίνηση. Ἡ κάμερα, προέκταση τοῦ βλέμματος τοῦ κινηματογραφιστή, κινεῖται ἐλεύθερα, *γραμμικὰ* καί *ἀξονικά*, περιπλανάται στούς ἀπέραντους τόπους τοῦ γυναικείου σώματος μὲ τὴν ἀτέλειωτη βουλιμία ἑνός ἐρωτευμένου. Ἐντούτοις τὸ γυναικεῖο σῶμα *ἐδωνά-Εἶναι* (DA-SEIN) *(6)* ἀνθίσταται στὸν πειρασμὸ νὰ μεταβληθεῖ σὲ ἀντικείμενο. Ἡ παρ–ουσία του εἶναι αὐστηρὰ ἀνθρωπολογική. Παρ–ουσία στοιχειακὴ τῆς φύσης καί ὄχι ἀναπαράσταση κάποιου κοινωνιολογικοῦ ρόλου. Σὲ καμιά περίπτωση δὲν εἶναι ἐκεῖνο τὸ ἐκφυλισμένο φετιχιστικό σκεύος ποὺ παράγει καί ἀναπαράγει ὁ καλλιτεχνικός καί ἐμπορικός κινηματογράφος. Ἐπί παραδείγματι, ἐάν παραθέσουμε τίς ἀνθρωπολογικά ταξινομημένες ἐρωτικές εἰκόνες τοῦ *Kelek* πλάι σὲ κεῖνες τῆς *Αὐτοκρατορίας τῶν αἰσθήσεων* τοῦ Ὄσιμα, οἱ εἰκόνες (στὴν περίπτωση τοῦ Ὄσιμα) μοιάζουν μὲ φαντασιώσεις ἡδονοβλεψίας.

Ἐπιμένοντας στὴ μεμονωμένη περιγραφὴ τῶν πλάνων τοῦ *Kelek* προσπαθῶ, βασικά, νὰ θυμίσω ὅτι ἡ συραφὴ τους δὲν ἀποκρύβεται. Εἶναι μέρος τοῦ κινηματογραφικοῦ ἔργου ὅπως τὰ σημεῖα στίξης τοῦ γραφτοῦ λόγου. Τὸ πέρασμα ἀπό πλάνο σὲ πλάνο γίνεται εὐδιάκριτα ὥστε νὰ δίνεται ἡ δυνατότητα στὸ θεατὴ νὰ παρακολουθεῖ τὴ μέθοδο παραγωγῆς καί ἡ παραγωγὴ τοῦ φίλμ προϋποθέτει τὸ *ντεκουπάζ (7)*, δηλαδὴ τὴ δημιουργία ἑνός συστήματος σημαινόντων.

Σημειώνω ἀκόμα ὅτι εἰδικὰ στὸ *Kelek* τὸ κάθε πλάνο εἶναι μεγάλης διάρκειας καί προσφέρεται σὰν αὐτόνομη ὁλότητα καί ὄχι σὰν μερικὴ μετωνυμική ἀξία ποὺ τὸ νόημά της προκύπτει ἀπὸ τὴ συνάφεια μὲ τὰ ἄλλα πλάνα τῆς ἀκολουθίας.



Ὁ Βέρνερ Νέκες μέ τὴν «Spiegelmachine» πού χρησιμοποίησε στὴν ταινία του Mirador *(1978)*

Τὸ τελευταῖο πλάνο τοῦ φίλμ ἐχει νὰ κάνει μ' ἕνα συνοικιακό δρόμο, (ὅπου κατοικεῖ ὁ Nekes). Ἡ κάμερα τώρα τοποθετημένη στὸ ὕψος τοῦ ἀνθρώπινου βλέμματος καθ' ὅλη τὴ μακρά διάρκεια τῆς λήψης (πλάνο) παραμένει ἀκίνητη. Ὁ δρόμος ἄλλοτε εἶναι ἄδειος καί ἄλλοτε γεμάτος παιδιὰ ποὺ στέκουν πότε–πότε μπροστὰ στὸ φακό γιὰ νὰ μὰς ὑπενθυμίσουν πῶς μάταια περιμένουμε νὰ ἀνακαλύψουμε, ἐντὸς τῆς εἰκόνας, κάποια δρώμενα μὲ σημασία. Σὲ κάποια στ.γμὴ τὸ φῶς τῆς εἰκόνας αὐξομοιώνεται. Ἡ ὀθόνη γεμίζει φῶς καί οἱ μορφὲς σβήνουν. Ἀπομένει ἡ ὕλη. Ὑλικὲς διεργασίες ποὺ μέσα ἀπό τὸ φῶς προεύονται πρὸς τὴν ἀναφορὰ (σύσταση τῆς εἰκόνας). Τὸ ὑλικό τοῦ φίλμ γιὰ νὰ συσταθεῖ σὲ εἰκόνες προϋποθέτει τὸ φῶς. Ἡ πολλαπλὴ ἐκθεση τοῦ ἀρνητικοῦ στὸ φῶς (μὲ τὴ χρησιμοποίηση διαφορετικῶν διαφραγμάτων μέσα στὴν ἴδια λήψη), σὲ τούτη τὴ συγκεκριμένη λήψη (πλάνο) ποὺ εἶναι καί ἡ τελευταία τῆς ταινίας, σημαδεύει τὴ διαδικασία παραγωγῆς τῆς εἰκόνας *(8)*.

Παράλληλα, τὸ πλάνο αὐτὸ (εἰκόνα) νοούμενο σὰν τὸ πλαίσιο ἑνός μεταθετικοῦ ξεδιπλώματος ἔτσι ἀργὸ καί μονότονο φτάνει νὰ ἐξαντλεῖ τὰ ὅρια τῆς ἀντοχῆς τοῦ θεατή. Ἡ *ζήτηση* τοῦ θεατὴ γιὰ νέες εἰκόνες μὲ νόημα τὸν κάνει νὰ ἐξεγείρεται. Λογικά, αὐτὴ ἡ διαμαρτυρία τοῦ θεατὴ μπορεῖ νὰ τὸν ὁδηγήσει μέχρι τὴν ἐξοδό του ἀπό τὴν αἴθουσα, πρᾶγμα ποὺ συμβαίνει τίς περισσότερες φορές, ἡ ἐνδεχεται

(3) (Λογικο)- συντακτικὲς δομὲς: ὁ ὅρος προέρχεται ἀπό δύο διαφορετικὲς περιοχὲς ἐρευνας. Ἀπό τὴ φιλοσοφία τῆς γλώσσας καί τὴ γλωσσολογία. Στὴ φιλοσοφία τῆς γλώσσας σὰν ἀφετηρία τῆς σύγχρονης λογικῆς ἐρευνας ἐκλαμβάνεται συνήθως ἡ ἐργασία τοῦ G. Frege. Οἱ ἐρευνές του κορυφώθηκαν κατὰ τὴν ἐποχὴ τοῦ «Κύκλου τῆς Βιέννης» ἀπό τούς Carnap, Schlick, Frank, κ.ἀ., σὲ συσχετισμὸ μὲ τὴν ἀνεξάρτητη ἐργασία τοῦ L. Wittgenstein.
Στὴ *φιλοσοφία τῆς γλώσσας* ἡ μία τάση εἶναι ἡ *θετικιστική* καί ἡ ἄλλη ἡ φιλοσοφία τῆς *κοινῆς γλώσσας* (parole). Οἱ θετικιστὲς (Carnarp, Russell, κ.ἀ.) ὑποστηρίζουν πῶς ἡ δομὴ μιᾶς φυσικῆς γλώσσας ἀποσαφηνίζεται μὲ τὴ βοήθεια τῆς ὁμοιότητάς της μὲ ἕνα λογικό σύστημα καί προτείνουν νὰ μελετηθοῦν οἱ φυσικὲς γλώσσες στὴ βάση ἑνός συστήματος λογικιστικῆς.
Οἱ φιλόσοφοι τῆς κοινῆς γλώσσας (Wittgenstein, κ.ἀ.) ἀμφισβητοῦν πῶς ἕνα λογικιστικό σύστημα μπορεῖ νὰ περιλάβει τὸν πλούτο καί τὴν πολυπλοκότητα μιᾶς φυσικῆς γλώσσας. Παράλληλα, στὴ *γλωσσολογία*, ἀπό τὴν ἐποχὴ τοῦ F. de Saussure μέχρι τὴν *γενετική - μετασχηματιστική* θεωρία τοῦ N. Chomsky, οἱ συντακτικὲς δομὲς ἀποκτοῦν ὅλο καί μεγαλύτερο ἐνδιαφέρον. Ἀπό τίς ἐρευνες τοῦ Chomsky ἔγινε φανερό πῶς ὑπάρχουν ὁρισμένες *τυπικὲς* δομὲς ποὺ ἀποτελοῦν τὸ θεμέλιο κάθε γλώσσας καί ποὺ διαμορφώνουν μιὰ οἰκουμενική γραμματική. Ἐπί τοῦ προκειμένου, ἡ ἄποψη ποὺ ἐκφράζεται στὴν παρούσα ἀνάλυση εἶναι συγγενική μὲ αὐτὴν τοῦ Chomsky (καί μὲ τὴν ἄποψη τοῦ Wittgenstein ἐπίσης τῆς ὕστερης φιλοσοφίας του), ὅτι δηλαδὴ οἱ δομὲς τῆς γλώσσας δὲν εἶναι ὑπόλογες στὴν πραγματικότητα (ὄντας οἱ ἴδιες πραγματικότητα), ὅτι συνιστοῦν *νόημα* καί συνεπῶς ὑπάρχουν a priori. Δὲς ἐπί τοῦ προκειμένου:

α) Τὸ ἐνδιαφέρον ἄρθρο τῶν J.A. Fodor καί J.J. Katz: «Φιλοσοφία τῆς γλώσσας καί γλωσσολογία». Περιοδικό *Δευκαλίων*, τεύχος 1.

β) N. Chomsky: *Syntactic Structures*, LaHaye, Mouton, 1957.

γ) Wittgenstein L. *Φιλοσοφικὲς ἐρευνες*, Μεταφρ. Π. Χριστοδουλίδης, Ἐκδ. Παπαζήση, 1977.

δ) Carnap R. *Φιλοσοφία καί*

νὰ μετασχηματισθεῖ σὲ κριτική. Ἐὰν συμβεῖ τὸ τελευταῖο, τότε τὸ ἐνδιαφέρον του γιὰ νέες εἰκόνες (καὶ ἀναφορές) μὲ σπουδαία ἢ τετριμμένα νοήματα μετατοπίζεται στὸ ἴδιο τὸ *σημαίνον*. Αὐτὴ ἡ μεταθέση συνεπάγεται κάποια ἀλλαγή. Ἡ ἀλλαγὴ στὴν ὀπτικὴ gestalt ἀποκαλύπτει τὸ «λησμονημένο» μηχανισμό, ἀναγκαῖο ὡστόσο γιὰ νὰ θέσει σὲ ἀμφισβήτηση τὴν αὐτονόητη πεποίθηση ὅτι οἱ κινηματογραφικὲς εἰκόνες, ἀπὸ μόνες τους, εἶναι ἡ γεμάτη νόημα «ἀντικειμενικὴ» πραγματικότητα.

Ἀξίζει μιὰ ὑπόμνηση στὴ γλώσσα: σὲ κάθε πρόταση —μὲ τὴν προϋπόθεση πὼς ὑπάρχει οὐσιαστικό— εἶναι ὁ ὁμιλητὴς ποὺ ἀποδίδει ἢ ἀρνεῖται ἕνα κατηγόρημα. Ἡ πρακτικὴ τοῦ Nekes μέσα ἀπὸ λεπτοὺς χειρισμοὺς διευκρινίζει πὼς κάθε φορὰ ποὺ ἡ εἰκόνα ἀναφέρεται σὲ κάποιο ἀντικείμενο τοῦ ἐξωτερικοῦ κόσμου δὲ συνεπάγεται, ἀναγκαστικά, πὼς ἐκεῖ πάνω κατοικεῖ ἀπὸ μόνο του καὶ κάποιο νόημα.

Εἶναι κοινῶς ἀποδεκτὸ ὅτι ἡ σύνδεση μεταξὺ τοῦ σημείου, τῆς ἀναφορᾶς καὶ τοῦ νοήματος εἶναι τέτοια ὥστε στὸ σημεῖο νὰ ἀντιστοιχεῖ μιὰ ὁρισμένη ἀναφορὰ καὶ σ' αὐτὴν ἕνα ὁρισμένο νόημα (δίχως νὰ ἀποκλείεται ἡ συνέμφαση). Ἐὰν ἡ ὑλικότητα τῶν σημείων τοῦ φίλμ εἶναι μία ὑπόθεση μηχανική, (μὲ τὴν ἔννοια πὼς ἡ διαδικασία παραγωγῆς του εἶναι χημική), ἐὰν ἡ ἀναγνώριση τῆς ἀναφορᾶς εἶναι ἐκ τῶν προτέρων ἐξασφαλισμένη χάρη στὴν κανονιστικότητα, δηλαδὴ στὴ συμφωνία ὅτι αὐτὸ ποὺ βλέπουμε τὸ λέμε καρέκλα, κ.λπ., τότε τὸ ἐπὶ πλέον ζητούμενο, τὸ νόημα, —σὰν προέκταση καὶ ὄχι πρόδηλο καὶ ταυτόσημο τῆς ἀναφορᾶς— ἔχει νὰ κάνει μὲ τὸ ἐκφραστικὸ διφορούμενο καὶ πολλὲς φορὲς ἄρρητο τοῦ καλλιτέχνη. Ἀναγνωρίζεται, ὡς ἕνα βαθμό, μόνο μέσα στὴ συνθήκη τῆς «ἀχρηστης δαπάνης» ὅπως χαρακτηριστικὰ διαπιστώνει ὁ Barthes.

Ὅσο οἱ προθέσεις τοῦ καλλιτέχνη δὲ θὰ ἐναρμονίζονται μὲ τὸ κοινωνικὸ κανονιστικὸ συμβόλαιο, ἡ ταξινόμηση καὶ ἱεράρχηση τῶν νοητικῶν περιεχομένων τοῦ ἔργου τέχνης θὰ διαφεύγει πάντα ἀπὸ τὸ δαίμονα τῆς τυποποίησης. Καὶ ὅταν συμβαίνει ἡ τελευταία (ἡ τυποποίηση) νὰ ἐπιβάλλεται κυρίαρχα, πολλὲς φορὲς στὸ ὄνομα τῶν συμφερόντων τοῦ λαοῦ κ.λπ., τότε ἡ τέχνη βρίσκεται σὲ ἔκπτωση.

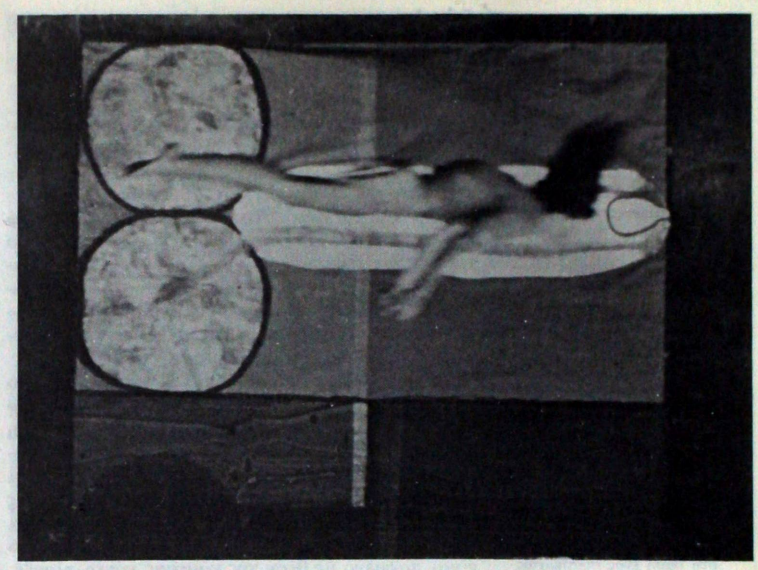
«Ἡ εἰκόνα δὲν εἶναι παρὰ τὸ συμπλήρωμα τῆς ἰδέας ποὺ τὴν προκαλεῖ» (Γκοντάρ). Βέβαια, ἡ ἄποψη τοῦ Γκοντάρ, μὲ τὸν τρόπο ποὺ εἶναι διατυπωμένη, θέτει ἕνα ζήτημα προτεραιότητος *ἰδέας / ἀναφορᾶς*, ἀλλὰ αὐτὸ εἶναι ἕνα ζήτημα ποὺ δὲ μᾶς ἀφορᾶ ἀμεσα ἐδῶ. Ἐκεῖνο ποὺ θέλουμε νὰ διασαφήσουμε εἶναι ὅτι ἡ ἰδέα τοῦ Γκοντάρ ἀντιστοιχεῖ στὴ δομὴ *βάθους* (νοητικὸ καὶ ἐκφραστικὸ ἐνέργημα) ἡ ὁποία δὲν πρέπει νὰ συγχέεται μὲ τὰ νοητικὰ περιεχόμενα. Εἶναι μιᾶς ἄλλης τάξεως. Αὐτὸ τὸ μιᾶς ἄλλης τάξεως σημαίνει ὅτι εἶναι αὐτορυθμιζόμενη (ἡ δομὴ βάθους) καὶ ὅτι λειτουργεῖ μετασχηματιστικὰ τόσο σὲ σχέση μὲ τὸ ὑλικὸ τῆς ἐξωτερικῆς πραγματικότητας ὅσο καὶ μὲ τὸ νοητικὸ περιεχόμενο. (Ὡς νοητικὰ περιεχόμενα ἐκλαμβάνονται ἐδὼ τὰ πάσης φύσεως «γλωσσικὰ παίγνια», θεωρίες, ἰδεολογίες, κ.λπ. Δηλαδὴ γλωσσικὲς ὀντότητες καὶ ἑπομένως ἀλλότριες, ὀντολογικά, πρὸς τὸ ἔργο τέχνης).

Θὰ μποροῦσε κανεὶς νὰ ρωτήσει: Καὶ εἶναι δυνατὸ νὰ ὑπάρξει ὁποια ἀναφορὰ δίχως νόημα; Μὲ μιὰν ἔννοια ἡ ἐρώτηση εἶναι δικαιολογημένη ἐφόσον κατανοεῖται μέσα στὴν τάξη τῆς γλώσσας. Μόνο καὶ ἐφόσον ὁ ἐρωτῶν πιστεύει ὅτι ὑπάρχει ἰσοδυναμία μεταξὺ καλλιτεχνικῆς ἐκφρασης καὶ ρηματικῆς διατύπωσης. Σὲ ἀντίθεση περίπτωση ὁ ὁμιλητὴς θέτει τὴν ἴδια τὴν ἐρώτησή του ἀπορητικὰ ἢ σωπαίνει.

Ἀλλὰ ἂς δεχτοῦμε, πρὸς στιγμήν, τὴν ἀρχὴ τῆς ρηματικῆς ἰσοδυναμίας. Ἂς διευρύνουμε λοιπὸν τὴν ἐρώτηση ἔτσι ὥστε νὰ συμπεριλαμβάνει τὴ δυνατότητα πρόσβασης τῆς *«φανταστικῆς»* (διαχωριστικῆς) γραμμῆς ποὺ αἰωρεῖται ἀνάμεσα σ' αὐτὰ τὰ δύο ἐπίπεδα (τὸ ἴδιο ἰσχύει καὶ γιὰ τὴ διαφορὰ μεταξὺ *ἐκφραστικοῦ ἐνεργήματος* καὶ *νοητικοῦ περιεχομένου*), δεδομένου ὅτι εἶναι αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ φανταστικὴ γραμμὴ ποὺ συγκεντρώνει τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ Nekes.

Στὴν προκειμένη περίπτωση, τὴ διασάφηση τοῦ σημαντικοῦ (semantisch) ἐπιπέδου τῆς εἰκόνας ἢ τοῦ πλάνου θὰ πρέπει νὰ τὴν πλαισιώσουμε μ' αὐτὸ ποὺ εἶναι ὁ συνήθης τρόπος τοῦ κινηματογράφου. Καὶ ἡ συνήθης χρήση στὶς ἀφηγηματικὲς ταινίες συνδέεται μὲ τὴ φόρτιση αὐτοῦ τοῦ ἐπιπέδου στὴ διαπασών. Τὸ σημαίνον τοῦ φίλμ ἐμφανίζεται ἀποκλειστικὰ σὰν κομιστὴς τοῦ μηνύματος. Ἀνόμοια, τὰ πλάνα τοῦ *Kelek* ἔχουν ἀποβάλει ὁλο τὸ σημασιολογικὸ φορτίο τῆς συνήθειας. Ἔτσι, ὁ ἀπομένων βαθμὸς νοηματικῆς φόρτισης καταλήγει νὰ εἶναι μηδέν. Στὰ πλάνα τοῦ *Kelek* τὸ ἐπίπεδο αὐτὸ ἔχει ἐξοστρακισθεῖ προσωρινὰ σὰν ἕνα πράγμα ποὺ ξεκολλάει ἀπὸ τὴ θέση του μπροστὰ στὰ μάτια μας, καὶ συνεπῶς σκεφτόμαστε ὅτι αὐτὸ (τὸ ἐπίπεδο τοῦ νοήματος) ἐνδέχεται νὰ ὑφίσταται καὶ ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴν ἀναφορά. Ἀπομένει τώρα νὰ τὸ σκεφτοῦμε σ' ἕνα ἄλλο ἐπίπεδο ποὺ ἐμενε ἀγνοημένο: σ' αὐτὸ τοῦ *ἐκφραστικοῦ / νοητικοῦ ἐνεργήματος* καὶ τῶν *συντακτικῶν δομῶν* τῆς κινηματο-γραφίας.

Κλείνοντας τὶς παρατηρήσεις γιὰ τὸ *Kelek* ἀξίζει



Jüm–Jüm *(1967) τοῦ Βέρνερ Νέκες*

λογικὴ σύνταξη, Μεταφρ. Ι. Γόρδου, Ἐκδ. Ἐγνατία.

(4) «Kelek»: τούρκικη λέξη ποὺ σημαίνει κάγκελο σχάρας (ὑπογείου).

(5) Ὁ συσχετισμὸς μὲ τὴν ἀναλυτικὴ φιλοσοφικὴ σχολὴ ἀφορᾶ κατὰ κύριο λόγο τὶς ἐργασίες τοῦ Wittgenstein. Δὲς: *Das blaue Buch* καὶ *Φιλοσοφικὲς ἐρευνες*.

(6) Ὁ ὅρος Da-sein εἶναι μιὰ κοινὴ γερμανικὴ λέξη ποὺ σημαίνει ἁπλῶς τὴν ὑπαρξη, τὴν παρουσία. Ὡς ρῆμα σημαίνει ὑπάρχω, παρευρίσκομαι. Στὴ φιλοσοφία ὁ ὅρος εἶναι ἀρκετὰ δυσνόητος. Ἄλλο εἶναι τὸ Dasein τοῦ Ἐγέλου, ἄλλο τοῦ Χάιντεγκερ, κ.λπ. Ὁ ἀναγνώστης ἂς ἔχει βασικὰ ὑπόψη του ὅτι τὸ Dasein (ἐδωνα-Εἶναι) δηλώνει τὸν ἄνθρωπο κάτω ἀπὸ τὴν προοπτικὴ τοῦ Εἶναι του.

(7) *ντεκουπάζ*: ἐδὼ ὁ ὅρος χρησιμοποιεῖται μὲ τὴν εὐρύτερη θεωρητικὴ σημασία καὶ δηλώνει τομές, μέσα στὸν κόσμο, καὶ ἐπιλογές.

(8) Τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ Nekes γιὰ τὴ δομὴ τοῦ φίλμ (ὑλικοῦ) σημαδεύει τὴ δουλειά του ἀπὸ τὸ *Tom Doyle und Eva Hesse* (1965). Αὐτὸ ἦταν ἕνα φίλμ γιὰ τὴν ζωγραφική. Τὴν Eva Hesse τὴν ἀπασχολοῦσε ἐπίμονα τὸ ἴδιο τὸ ὑλικό, κατὰ τὸ στάδιο ἐργασίας, πρὶν αὐτὸ ὁριστικοποιηθεῖ σὲ αἰσθητικὴ μορφή. Αὐτὴ ἡ προσήλωση τοῦ δημιουργοῦ στὴν ὑλικότητα τοῦ ἔργου τέχνης ὑπῆρξε καθοριστικὴ γιὰ τὸν Nekes.

νὰ θυμίσουμε ὅτι, σύμφωνα μὲ τὴν ἀρχὴ τοῦ Roman Jakobson, οἱ *τυπικὲς δομὲς* (νοητικὸ ἐνέργημα / συντακτικὲς δομὲς) ἔχουν νὰ κάνουν ἀμεσα μὲ λειτουργίες ὅπως εἶναι ἡ ἐνίσχυση τῆς *ἐπιλογῆς* καὶ *ὑποκατάστασης* καὶ, συνεπῶς, μέσα σ' αὐτὸ τὸ πλαίσιο (ὅσο καὶ ἀν, ἐκ πρώτης ὄψεως, φανεῖ παράδοξο) τὸ *Kelek* εἶναι ἕνα φίλμ διαμορφωμένο πάνω στὸν *Μεταφορικὸ Ἄξονα* (κάθετη ὀργάνωση). Ἂν οἱ ταινίες τοῦ *Nekes*, στὸ σύνολό τους, χαρακτηρίζονταν, μονόπλευρα, ἀπὸ ὑπερτροφικότητα μόνον τοῦ ἑνὸς ἄξονα, θὰ εἴχαμε νὰ κάνουμε μὲ τὴν περίπτωση ἑνὸς *ἀφασικοῦ* καλλιτέχνη (ἀλλωστε σύνηθες φαινόμενο σὲ ποιητὲς καὶ καλλιτέχνες ὅπως ἐδειξε ὁ Jakobson), ἀλλὰ οἱ ταινίες τοῦ Nekes κοιταγμένες στὸ σύνολό τους δείχνουν ὅτι ἐάν, π.χ., στὴν ἀλφα ταινία ἡ προσοχή του συγκεντρώνεται κατὰ τὸ μεγαλύτερο μέρος πάνω στὴ *Μεταφορικὴ Ὁδό*, ἐξορίζοντας στὴν «ἀνυπαρξία» τὸν ἄλλο ἄξονα, στὴν ἑπόμενη ταινία του ἡ σὲ κάποια ἀπὸ τὶς ἑπόμενες, ὅπως θὰ δοῦμε στὴν ἀνάλυση τῆς ταινίας *T—wo- men*, ὁ Nekes ἀξιοποιεῖ τὴν ἄλλη *ὁδό*, τὴ *μετωνυμική*, ἀποκαθιστώντας ἔτσι τὴ σύνθεση τῶν δύο βασικῶν τρόπων τῆς πνευματικῆς συμπεριφορᾶς. Ἀπὸ δῶ ἀπορέει καὶ ἡ ἄποψη ποὺ ἐξέφρασα στὴν εἰσαγωγή, ὅτι οἱ ταινίες τοῦ Nekes θὰ πρέπει νὰ διαβάζονται σὰν ἐνιαῖο κείμενο *(9)*.

2. Ὁ χρόνος ὡς ἐκστατικὸ ἐνέργημα

Abbandono (1966-1970)

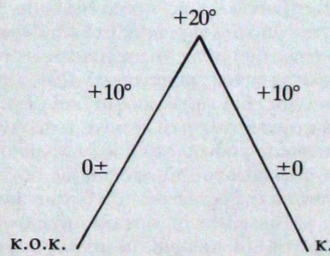
Θὰ ἐπιχειρήσω τὴν περιγραφὴ τοῦ *Abbandono* ἀντίστροφα. Ἀπὸ τὸ θέμα αὐτὴ τὴ φορά. Ἡ εἰκόνα ποὺ ἐπανέρχεται στὸ μυαλό μου —τόσον καιρὸ μετὰ τὴν προβολὴ τῆς ταινίας— εἶναι ἡ παρουσία τῆς γυναίκας, καὶ εἶναι τόσο ἔντονη ἡ ἀνάμνησή της ποὺ συγχέεται μὲ τὴν καθεαυτὴ ὀντότητα τοῦ φίλμ. Ἡ Dore O. *(10)*, ποὺ δανείζει καὶ πάλι τὴ μορφή της ἐδῶ, δὲν ἔχει ψυχολογικὴ ἢ κοινωνιολογικὴ ταυτότητα. Εἶναι ἁπλὰ ἡ γυναίκα· μέρος τῆς μεγάλης ἀνθρώπινης οἰκογένειας ποὺ κατοικεῖ τὴ φύση.

Μὲ βάση τὰ τοπολογικὰ δεδομένα ἡ «δράση» ἀναπτύσσεται σὲ δύο περιοχές: σὲ ἐξωτερικούς χώρους καὶ σὲ ἐσωτερικά, καὶ μία τρίτη περιοχή, ἀκατοίκητη, οἱ στέγες τοῦ χωριοῦ, συμπληρώνουν τὸν ἐξωφιλικό χάρτη τοῦ *Abbandono*. Αὐτὰ τὰ τοπία ἀλληλοεισχωροῦν τὸ ἕνα μέσα στὸ ἄλλο, στὴ βάση ἀσυνεχῶν φράσεων, ἕνα σύνθετο ρεῦμα συνεκδοχῶν ποὺ τὸ σύστημά τους θὰ προσπαθήσω νὰ ἐξηγήσω στὸ *T—wo—men*. Ξαναπιάνοντας τὸ ἀνθρώπινο κέντρο τῆς ταινίας, αὐτὸ τῆς κυριαρχίας τῆς γυναίκας, διαπιστώνει κανείς, ἀρχικά, πὼς ὁ καταμερισμὸς τῶν σημείων (μέσα στὸ κάδρο) —σ' αὐτὰ ποὺ δείχνουν τὴ φύση καὶ σὲ κεῖνα ποὺ συνιστοῦν τὴν παρουσία τῆς Dore O.— εἶναι ἄνισος. Θαρρεῖς πὼς ἡ φύση γυρεύει νὰ τὴν ἐξαφανίσει. Κινεῖται πρὸς στιγμὴν μακριά, στὴν ἄκρη τοῦ κάδρου προσπαθώντας νὰ ἀνέβει τὸν ἀνήφορο κάποιου λόφου, καὶ κατόπι, μὲ τὴ χρήση τῶν ἐναλλαγῶν τοῦ μοντὰζ ὡς ἀσυνεχῶν ροών, ἐπανεμφανίζεται πιὸ κοντὰ μας τώρα νὰ χοροπηδᾶ κυρίαρχα, παίζοντας μὲ τὸ χιόνι.

Τὸ καθαρίσμα τῶν πλάνων, ὅπως στὶς περισσότερες ταινίες τοῦ Nekes, εἶναι ἁπλόχωρο καὶ ἀντιαισθητικό. Ἡ ἐπίμονη χρησιμοποίηση γενικῶν πλάνων εἶναι σὰν ἀπάντηση στὸ ξυράφι τοῦ Ockham *(11)* καὶ πρόκληση στὸν κλασικὸ κινηματογράφο. Τὰ ἀφτιασίδωτα γενικὰ πλάνα ἐναρμονίζονται βαθμηδὸν μὲ τὴν ἠρεμη διαθεσιμότητα τοῦ Nekes ἀπέναντι στὰ πρόσωπα ποὺ ἀγαπάει *(12)*, τ' ἀφήνει νὰ ἀναπτύσσονται ἐλεύθερα. Ἡ Dore O. διακόπτει πότε-πότε τὶς ἀτέλειωτες μετακινήσεις της, χάνεται, ἐξαφανίζεται ἀπὸ τὸ κάδρο γιὰ νὰ ἐμφανισθεῖ ξανὰ προκαλώντας στὴν «ἀφήγηση» ρωγμές. Ἡ δομὴ τοῦ *Abbandono* εἶναι συγχρονικὴ *(μεταφορικὴ καὶ μετωνυμικὴ ὁδός* διασταυρώνονται ἀδιάκοπα). Αὐτὸ σημαίνει πὼς οἱ προτάσεις τοῦ φίλμ, μὲ θεματικὴ ταξινόμηση: φύση, γυναίκα, χώρος, θέτουν τὴν παρ-ουσία τους στὸ τώρα· παρ—ευρίσκονται στὸ παρόν.

Γιὰ νὰ ἀρθρωθοῦν οἱ προτάσεις, οἱ ὁποιες προτάσεις, ἀπαιτεῖται ἡ ἔννοια τῆς χρονικότητας ἀλλὰ στὴν προκείμενη περίπτωση ὁ Χρόνος ἔχει χάσει τὸν προσανατολισμό του. Ἔχει ξεχαστεῖ στὸν ξεπλυμένο ὁρίζοντα ὁπου μένει ἀκίνητος, παγωμένος. Ὁ τίτλος τῆς ταινίας ἐξάλλου σημαίνει ἐγκατάλειψη.

Ἡ μουσικὴ τοῦ Anthony Moore, ὀργανωμένη στὴ βάση μιᾶς ἐπαλληλίας κωδίκων, παρακολουθεῖ ἐπίμονα τὸ παιχνίδι ὑποβάθμισης τῆς «θερμοκρασίας» τῶν εἰκόνων καὶ τῆς ἐπανάκτησής της. Τὸ μοντέλο κατασκευῆς τοῦ *Abbandono* ἀναπαραστάθηκε ἀπὸ τὸν Nekes σὲ κάποια ἐκδήλωση πρωτοποριακοῦ κινηματογράφου ὡς ἑξῆς:



Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο ἐπιβάλλεται, ἔστω καὶ σύντομα, ἡ ἀντιμετώπιση τῆς χρήσης τοῦ ἤχου ἀπὸ τὸν Nekes. Καὶ γιὰ νὰ κατανοήσουμε τὴν ἀρχή της θὰ πρέπει νὰ θυμίσουμε τὴν αὐτονόητη χρήση τῆς ἠχητικῆς μπάντας (κολώνας) στὶς συνηθισμένες ταινίες. Ἂς σκεφτοῦμε ἕνα πλάνο ποὺ δείχνει τὸ δρόμο μιᾶς πόλης. Ὁ ἦχος τῶν αὐτοκινήτων, κ.λπ., ἔρχεται νὰ προσδώσει στὴν ὀπτικὴ διάσταση τοῦ πλάνου μιὰ ἄλλη διάσταση ποὺ ἔχει νὰ κάνει μὲ τὴν ἀκοή. Δηλαδὴ ἡ διάσταση *ἠχος* ὄντας αὐτόνομη ἀπὸ τὴ διάσταση *εἰκόνα* σιγὰ—σιγὰ ὑπερκαλύπτεται ἀπὸ τὴν κυριαρχία τοῦ βλέμματος: ὁ ἦχος βαθαίνει τὴν εἰκόνα καὶ ταυτόχρονα κατακάθεται, ἀφανίζεται μέσα της. Ἡ βασικὴ σύλληψη τῆς χρήσης τῆς ἠχητικῆς μπάντας τῶν ταινιῶν τοῦ Nekes δὲν ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὴν παραπάνω ἀρχή. Ὅμως, στὸν Nekes, οἱ φυσικοὶ ἦχοι ἔχουν ἀντικατασταθεῖ ἀπὸ ἐντεχνους ἤχους. Ποτὲ τοῦ δὲ χρησιμοποιεῖ σύγχρονη λήψη. Ὁ ἦχος εἶναι πάντα κατασκευασμένος. Ἐάν, λοιπόν, ἡ δομὴ τῶν εἰκόνων τοῦ φίλμ εἶναι μιὰ εἰδικὴ συνθήκη

(Παρόμοια ἐμμονή, πάνω στὴν ὑλικότητα, χαρακτηρίζει καὶ τὸ ἔργο τῶν J.M. Straub / Daniele Huillet, μόνο ποὺ σ' αὐτοὺς ἡ ὑλικότητα τοῦ φίλμ τοποθετεῖται σὲ διαφορετικὰ πλαίσια καὶ δηλώνεται μὲ ἄλλους ὅρους).

(9) *Μεταφορικὸς* καὶ *Μετωνυμικὸς Ἄξονας*. Εἶναι δύο κεντρικὰ ἐννοιολογικὰ πλαίσια πάνω στὰ ὁποῖα ὁ R. Jakobson βασίζει τὴ θεωρία του γιὰ τὴ γλώσσα. Δὲς ἐπὶ τοῦ προκειμένου: R. Jakobson: «Δύο ἄπόψεις τῆς γλώσσας καὶ δύο τύποι ἀφασικῶν διαταραχῶν», περιοδικὸ *Σπείρα*, τεύχος 7. 1978.

(10) Κινηματογραφιστρια πειραματικῶν ταινιῶν. Γυναίκα τοῦ Nekes. «Παίζει» σχεδὸν σ' ὅλες τὶς ταινίες τοῦ Nekes.

(11) Wilhelm von Ockham, νομιναλιστὴς φιλόσοφος τοῦ 14ου αἰῶνα. Ἡ ἔκφραση «ξυράφι τοῦ Ockham» εἶναι μεταγενέστερη καὶ δηλώνει ἐμμεσα τὴ μέθοδο ἀποκλεισμοῦ ποὺ χρησιμοποιούσε ὁ Ο. Φυσικά, οἱ ἀποκλεισμοὶ τοῦ Ο. ἔχουν νὰ κάνουν μὲ ὀντολογικὲς κατηγορίες ἐννοιῶν καὶ ὄχι μὲ κατηγορίες αἰσθημάτων, συναισθημάτων, κ.λπ.

(12) Ἡ ἀγάπη ἐκδηλώνεται στὸ ἔργο τοῦ Nekes, σὰν μιὰ ὁριακὴ κατάσταση ποὺ δὲν ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ ἐπιπλέον διευκρινιστικὰ πλαίσια.

ἐντελῶς ξένη πρός τήν ἀντανάκλαση τῆς «ἀντικειμενικῆς» πραγματικότητας, ἡ ἰδια εἰδική συνθήκη ἰσχύει καί γιά τή δομή τοῦ ἤχου. Εἶναι κι αὐτός ἕνα ὑλικό πού ἀναγνωρίζεται μέσα ἀπό τή λειτουργία τῶν δομικῶν ἰδιοτήτων του *(13)*.

Ὁ ἤχος (ἡ ὀντότητα ἤχος, ἐδῶ, περιλαμβάνει καί τόν σέ μουσική μορφή μετασχηματιμό του) τῶν ταινιῶν τοῦ Nekes βαθαίνει μέσα στίς εἰκόνες στή βάση δομικῶν μοντέλων· (συστήματα ἐπανατροφοδότησης, ἐπαλληλίας, ἀναδιπλασιασμοῦ κ.λπ.). Λειτουργεί ὡς *δεύτερο κανάλι, μεταφορικό* ἡ *μετωνυμικό*, ἀνάλογα μέ τήν σύλληψη τοῦ κάθε ἔργου.

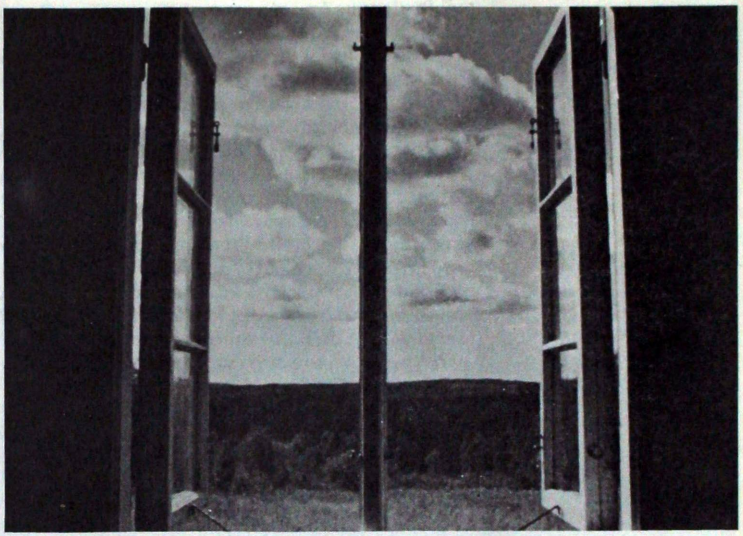
Στό *Abbandono* ἡ ἀπορόφηση τῶν μουσικῶν φράσεων ἀπό τίς ψυχρές ἐπιφάνειες πού ἀναδύουν τά ἀφύσικα (φιλτραρισμένα) χρώματα τῶν εἰκόνων (σάν παιχνίδι τοῦ ἡλιου —μέ δόντια— μέσα στήν παγωνιά τοῦ Γενάρη) δημιουργεί ἕνα ποιητικό σύνολο τό ὁποῖο ἀγγίζει μιά περιοχή πού εἶναι πέρα ἀπό τά πλαίσια τούτης τῆς κατανόησης. Ἀκόμα, ἔχω τήν ἐντύπωση πώς θά ἦταν μάλλον ἀνώφελο νά ἐπιχειρήσει κανείς νά ἐντοπίσει μέ ἀκρίβεια τά μέσα, τούς χειρισμούς καί τούς ὑλικούς τόπους ἀπ' ὅπου ἀναδύεται ἡ μυστική γοητεία τῆς ταινίας. Τό νηφάλιο κοίταγμα τῆς φύσης (τό ἄφημα στήν παρ–εὕρεση τῆς παρ–ουσίας τῶν ὄντων πού μᾶς περιβάλλουν), τό παραμέρισμα τοῦ αἰτιοκρατικοῦ χρόνου ἀπό τήν διείσδυση τοῦ αἰώνιου παρόντος, εἶναι περισσότερο λεκτικές ἐκφράσεις γιά τήν ὀργάνωση γενικῶν πλαισίων ἀνάγνωσης παρά τό κλειδί ἑνός αὐθεντικοῦ ἔργου τέχνης. Τό φίλμ ἀρχίζει καί τελειώνει μέ τό ἴδιο πλάνο, καθώς οἱ νυφάδες τοῦ χιονιοῦ πέφτουν πάνω στίς στέγες προετοιμάζοντας τό μοτίβο τῆς ἀνακύκλωσης, πού ὁ Nekes θά ξαναδουλέψει κάτω ἀπό ἄλλους ὅρους στό *Makimono*.

Ὀφείλω ὁμως ὁρισμένες διευκρινίσεις σέ σχέση μέ τό, ἐκ πρώτης ὄψεως, μεταφορικό *αἰώνιο παρόν* αὐτῆς τῆς ταινίας. Γιά τή φιλοσοφία, καί συγκεκριμένα γιά τή φαινομενολογική ἔρευνα, ἡ συμπύκνωση τοῦ ἐμπειρικοῦ χρόνου στό παρόν προϋποθέτει μιά ἐνεργά συγκροτούσα συνείδηση ὡς ἀρχέγονη πηγή τῆς συνθετικῆς διάρκειας τοῦ βιωματικοῦ ἐνεργήματος. Ὁ Husserl ξανάπιασε τήν ἀρχέγονη ἐξήγηση τοῦ Χρόνου καί καθόρισε μέ μεγάλη σαφήνεια τούς παράγοντες ἐκείνους πού ὁρίζουν τήν ἑρμήνευση τοῦ Εἶναι τῶν ὄντων ὡς παρ-ουσία. Κατ' αὐτόν τόν τρόπο, προϋποθέτοντας τό Εἶναι τῶν ὄντων ὡς παρ-ουσία, λάβαινε ὑπόψη ἕνα ὁρισμένο τρόπο τοῦ Χρόνου· τό παρόν.

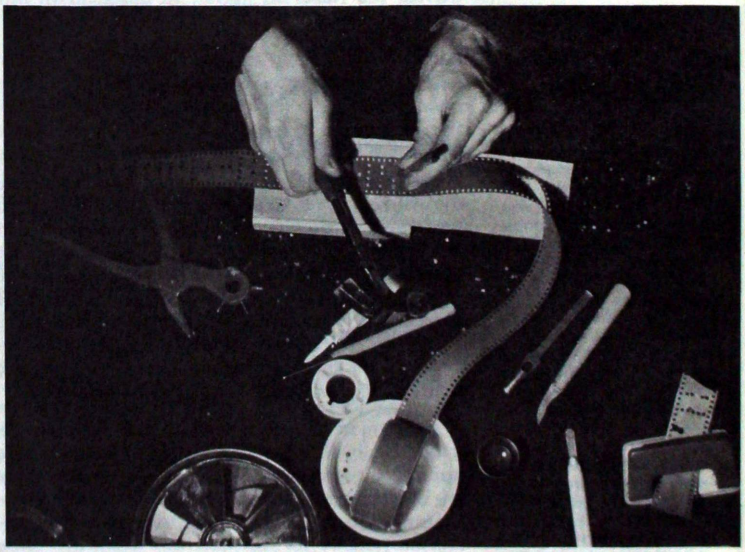
Τήν διαρκή παρουσία τῆς συνέχειας τῶν βιωματικῶν φάσεων, ἀπό τήν ἀρχή τοῦ βιώματος μέχρι τό κάθε συγκεκριμένο τώρα τῆς ἐκδίπλωσής του, ὀνομάζει ὁ Husserl *συγκράτηση* (retention) ἐνῶ τό ἄλλο ἄκρο τοῦ συνειδησιακοῦ ρεύματος, πού σημαίνει τήν ἀναμονή τῆς ἐπόμενης φάσης τοῦ βιώματος ὡς προέκταση τοῦ *τώρα*, τό ὀνομάζει *πρόσβαση* (protention), ὅπου ὁμως *πρόσβαση* δέν ἐννοεί τό *μέλλον* ἀλλά τό «μελλοντικό εἶναι» τοῦ ρέοντος παρόντος μέχρι τῆς *ἀνοιχτότητός* του (Offenheit), πρός τόν ὁρίζοντα τοῦ *μέλλοντος*. (Ἀντίστοιχα, ἡ συγκράτηση δέν ἐκλαμβάνεται ὡς παρελθόν ἀλλά ὡς ἀπόκληση τοῦ *τώρα* πρός τόν ὁρίζοντα τοῦ παρελθόντος).

Συνεπῶς, ὁ ἐκ-στατικός χαρακτήρας τῆς ὑπαρξης δέν νοεῖται ὡς μία ὀρθολογικά δι-αρθρωμένη χρονικότητα βιωμάτων, ἀλλά συνίσταται ἀπό ἕνα σύνθετο ρεῦμα πού χαρακτηρίζεται ἀπό μία πολλαπλότητα ροών (σύντομων, ἀργών, πολύ γρήγορων ἡ ἐντελῶς ἀδρανών ροών) *(14)*.

Τό ἐκ-στατικό ἡ ἀλλιώς τό χρονικό Εἶναι (ὡς σύνθεση τῶν συγκρατητικῶν καί προσβατικῶν ἀποκλίσεων τοῦ τώρα) ὑλοποιεῖται σέ εἶναι τῆς ἀνθρώπινης δημιουργικότητας πού στήν εὐτυχέστερη ἐκφανσή του εἶναι τό ἔργο τέχνης. Ἡ ἀποψη περί τῆς δομῆς τοῦ Χρόνου ὡς ἐκ-στατικῆς παρ-ουσίας βρίσκει τήν αἰσθητική της ἐκφραση στήν τέχνη ἐκείνη πού ἐμπνέεται ἀπό τόν Παρμενίδη *(15)* καί ὄχι στήν ἀριστοτελική ἀντίληψη κατά τήν ὁποία ὁ Χρόνος συγκροτεῖται αἰτιοκρατικά· συνισταμένου ἀπό τήν σύνδεση *κινουμένου-ψυχῆς* καί ἡ ὁποία ἀντίληψη θά κληροδοτηθεῖ στή δυτική σκέψη ὑπό μορφήν



Diwan *(1973) τοῦ Βέρνερ Νέκες*



Hurrycan *(1979) τοῦ Βέρνερ Νέκες*

(13) Στό φίλμ τό φῶς καί ὁ ἤχος ἐκδηλώνονται σέ κύματα καί στίς συνηθισμένες κόπιες προβολῆς (ὀπτικοηχητικές κόπιες) καί τά δύο στοιχεία εἶναι λειτουργίες διακεκομμένου φωτός· φῶς καί ἤχος εἶναι παλμικές (δονητικές), βασικά, ἐμπειρίες τό συνεχές τῶν ὁποίων εἶναι πλασματικό. Ἄν ὑπάρχει κάποια, τυπικῆς φύσεως, διαφορά ἀνάμεσα στήν εἰκόνα καί στόν ἤχο, αὐτή βρίσκεται στήν προβολή τοῦ φίλμ. Ὁ ἤχος τρέχει σέ συνέχεια πάνω ἀπό τήν ἠχητική

κεφαλή, ἐνώ ἡ εἰκόνα περνάει — καρέ - καρέ — μπροστά ἀπό τή φωτισμένη πόρτα τής μηχανής προβολής.

(14) Οἱ παραπάνω ὅροι τοῦ Husserl ἀποδόθηκαν στό κείμενο σύμφωνα μέ τή μεταγλώτισή τους ἀπό τόν κ. Θ. Κιτσόπουλο, στό ἐνδιαφέρον ἄρθρο του: «Τό πρόβλημα τοῦ Χρόνου», περιοδικό *Ἐποχές*, τεύχος 37.
Μάλιστα, σέ ὁρισμένα σημεία (στό δικό μου κείμενο) στάθηκε ἀδύνατο νά μεταφέρω, σέ ἑλληνικά ἐννοιολογικά πλαίσια, τή χουσερλιανή ἀντίληψη τοῦ Χρόνου δίχως τήν ἐπανεγγραφή (ἀπό τή μεριά μου) καί τή συνεχή ἀναφορά στήν ὑποδειγματικά διατυπωμένη φαινομενολογική ἀνάλυση τοῦ χρόνου ἀπό τόν κ. Κιτσόπουλο. Ὡστόσο, στό δικό μου κείμενο ἡ ἀπόκλιση ἀπό τή θεώρηση τοῦ Husserl ἐγκειται σέ τοῦτο: προσπάθησα νά ἀποσπάσω τήν ἔννοια τής *παρ-ουσίας* ἀπό τήν πρόσδεσή της στήν κλειστότητα τής χουσερλιανής «συνείδησης» (Bewusst - sein) καί νά τήν προσδιορίσω (τήν παρ-ουσία) σάν δυνατό τρόπο «μέσα στόν κόσμο» τοῦ ἐδωνά - Εἶναι (Da sein), τό ὁποῖο περισσότερο ὑποδείχνει παρά σημαίνει τή συνείδηση τοῦ ὑποκειμένου. Σέ κάθε περίπτωση μένω ὑπόχρεος στόν κ. Κιτσόπουλο.

(15) Κατά τόν ἐλεάτη φιλόσοφο τό Ὄν εἶναι *ἐν, ὅλον*, καί γιαυτό δέν ἔχει γένεση, δέν ἔχει ἐξολοθρευμό: *ἀγένητον ἐόν καί ἀνώλεθρον ἐστί*. Συνεπώς, δέν ὑφίσταται τή διάσπαση τῶν χρονικῶν διαιρέσεων τοῦ παρελθόντος καί τοῦ μέλλοντος. Ὑπάρχει ὡς συνεχής παρουσία: *Οὐδὲ ποτ' ἦν οὐδ' ἔσται, ἐπεί νῦν ἔστιν ὁμοῦ πάν ἐν συνεχές* (οὔτε ἦταν πρίν οὔτε θά εἶναι στό μέλον διότι καθώς εἶναι τό τώρα εἶναι ταυτοχρόνως ὅλο, Ἕν, Συνεχές *(αὐτοσυλλεγόμενο στό παρόν)*.
Δηλαδή, ἡ παρ-εύρεση τής παρ-ουσίας τοῦ ὄντος συντελεῖται στό παρόν. Τό Ὄν εἶναι ἑνότης καί πλήθος. Ὡς ἐκ τούτου, περιοδικώς, ἄλλοτε ἔρχεται στήν ὑπαρξη, ἄλλοτε δέ ἀπέρχεται ἀπό τήν περιοχή τής ὑπάρξεως, δηλαδή φθείρεται. Ἡ μετάβαση ἀπό τή γένεση στή φθορά (γιά νά κρατηθεί ἡ κοσμική τάξη σέ ἰσορροπία) προϋποθέτει ἀπό τή μιά τή διαδικασία τής κινητικότητας καί ἀπό τήν ἄλλη τήν ἰδιότητα τής μετουσίωσης. Λόγω τοῦ δεύτερου ἐνέργημα, ἡ μετουσίωση, συντελεῖται ἐντός μιάς ἀχρόνου στιγμής πού ὁ Πλάτων στό ὁμώνυμο ἔργο του *Παρμενίδης* ὀνομου ὡς: «ἀριθμός κινήσεως κατά τό πρότερον καί ὕστερον».

Τό *Abbandono* «βιώνει» τήν ἔννοια τοῦ Χρόνου ὡς ἐκ-στατικό ἐνέργημα τής (παρ) εὑρησης στό τώρα. Εἶναι ἕνα ἔργο ἐγγεγραμμένο μέσα ἀπό ἐμπειρίες πού προϋποθέτουν τόν ἄνθρωπο ὡς ἐκστατικότητα τής ὑπαρξης (Ek-sistenz), καί ὅπου αὐτή ἡ ἐκ-στατικότητα εἶναι ὁμόλογη μέ τήν χρονικότητα τῶν ἰδίων τῶν φιλμικῶν ροών, καί ὄχι σέ ἀναφορά πρός ἐξωφιλμικά χρονολογικά γεγονότα.

1.3. Ἡ ἀνάλυση τής κίνησης

T-wo-men (1972) (Δυό γυναίκες)

Συνεχίζοντας τό σχεδιασμό πλαισίων γιά τήν προσέγγιση τοῦ ἔργου τοῦ Nekes καί ἐχοντας στό μεταξύ ἐντοπίσει ὁρισμένα ἀπό τά βασικά ὑποδείγματα τοῦ ἐνδιαφέροντός του, ἀμέσως ἐπισημαίνουμε μία νέα διάνοιξη, κι αὐτή μετακινηματογραφικοῦ χαρακτήρα: τήν ἀνάλυση τής Κίνησης.

Ἀπό τήν ἐποχή τοῦ *Kelek* μέχρι τό *T-wo-men* οἱ δοκιμές πάνω στά ἴδια προβλήματα ἐπανέρχονται ἐπίμονα στίς ταινίες του (*Nebula, Spacesuit, Aus Altona*, κ.ἀ.). Ἡ ἀρχική ἀνάλυση τής πολλαπλής ἐκθεσης τοῦ ἀρνητικοῦ στό φῶς (μέ τή χρησιμοποίηση διαφορετικών διαφραγμάτων μέσα στό ἴδιο πλάνο), ἡ ἀναδίπλωση τοῦ κινηματογράφου μέσα στή θέαση τῶν ἰδίων νοητικών καί ἐκφραστικών του δυνατοτήτων καί ἡ ἀντίληψη τοῦ χρόνου ὡς ἐκστατικό ἐνέργημα, θά συνδυασθοῦν στό *T-wo-men* καί τό *Makimono* μέ τήν ὀντολογική (καί κατά προέκταση ὑφολογική) θεμελίωση τής *Κίνη(ς), (16)*.

T-wo-men: ὁ τίτλος ἐχει προγραμματικό χαρακτήρα: δηλώνει τό θέμα τής ταινίας καί ταυτόχρονα τόν τρόπο σύνταξής της: Ὅπως ἡ κινηματογραφική προβολή παράγει τήν ψευδαίσθηση μιάς συνεχούς κίνησης, ἔτσι καί κατά τήν ἀνάγνωση τῶν μορφημάτων τής ἀλφαβήτου τό κάθε μόρφημα ἐπηρεάζει τό διπλανό του, τό παράγει: T-wo-men.

«Δέ μεταδίδεται τό κινηματογραφικό ἀντικείμενο καθαυτό ἀλλά οἱ δυνατότητες ἀπεικόνισής του πού βασίζεται στήν κινηματογραφική γλώσσα».

Ἐάν ἀναπτύξουμε τή θέση αὐτή τοῦ Nekes, προκύπτει πώς μία (συν)ολική θεώρηση τής «γλώσσας» τής κινηματο-γραφίας θά ὀφειλε, μεταξύ ἄλλων, νά ἐξετάσει ἐκ νέου τό ζήτημα τής κίνησης. Ὁ ἴδιος ὁ Nekes, ἐπαναλαμβάνει ὅτι ἡ μίνιμουμ μονάδα κίνησης προκύπτει ἀπό τήν ἀμοιβαία σχέση δύο καρέ. Αὐτή τή μίνιμουμ μονάδα τήν ὀνομάζει *Κίνη (Kine)*. Εἶναι κοινός τόπος πώς ἀπό τή χωρική διαφορά πού ὑπάρχει ἀνάμεσα στά καρέ, σέ σχέση μέ μιά ὁρισμένη διάρκεια ἐναλλαγής κατά τήν προβολή, παράγεται ἡ πλασματική ἐντύπωση τής κίνησης. Ἀσφαλώς τό πρόβλημα ἐχει ἀπασχολήσει κινηματογραφιστές καί θεωρητικούς κατ' ἐπανάληψη, ἀλλά ἀντιμετωπίστηκε σάν ἕνα ζήτημα πού ἀφορά τή μηχανική πλευρά τοῦ κινηματογράφου καί ὄχι τά συντακτικά καί ἐκφραστικά του *μέσα*. Τά τελευταία, σέ συσχε-

Lagado *(1977)* τοῦ *Βέρνερ Νέκες*

τισμό με τήν εὐρύτερη ἀντίληψη τῆς κίνησης, συγκέντρωσαν τό πειραματικό ἐνδιαφέρον τῶν ρώσων φορμαλιστῶν καί κινηματογραφιστῶν, ἀλλά ἡ ἐρευνά τους προσανατολίσθηκε καί αὐτοπεριορίστηκε στή διαμόρφωση ἑνός ὑποδείγματος πού βασίζεται στή διαλεκτική σχέση τῶν πλάνων καί στόν τρόπο μεταφορᾶς (μεταδόσεως) τοῦ νοήματος (μυνήματος) *(16α)*. Πρόκειται γι' αὐτό πού μᾶς εἶναι γνωστό ἀπό τίς ταινίες τοῦ Ἀιζενστάιν (γιά νά περιοριστῶ μόνο σ' αὐτόν) σάν *μοντάζ τῶν ἀτραξιόν*.

Ἔκτοτε ἡ ἀντίληψη τοῦ μοντάζ στάθηκε καθοριστική γιά τήν κατανόηση τῆς «γλώσσας» τοῦ φίλμ. Μόνο ποιῶ ἐπρόκειτο γιά τό ἀφηγηματικό φίλμ *(17)*.

Ὁ Nekes, καταρχήν, δέχεται τήν ἀιζενσταϊνική (καί γενικότερα τή ρωσική) ἀντίληψη καί πρακτική ὡς ἀποτελεσματική. Ἀλλά τή θεωρεί σάν μιά ἀναγωγική παραγωγή τῆς ὁποίας ἀγνοεῖται ὁ πυρήνας καί ἡ ἀφετηρία της. Καί ὁ πυρήνας βρίσκεται στή σχέση ἀνάμεσα στά καρέ καί ὄχι στά πλάνα. Μέ τόν Nekes τό πρόβλημα τῆς κίνησης στόν κινηματογράφο ξανατίθεται στήν ἀφετηρία του. Καί ὄχι μόνο ἐκεί, ἀλλά πιό πίσω, στήν ἐποχή τοῦ Ἐλεάτη Ζήνωνα *(18)*, ὁ ὁποίος, στά παράδοξά του, ὑποστηρίζει ὅτι ἡ κίνηση ἑνός ἀντικειμένου (βέλους) πού ἐμφανίζεται στήν ἐμπειρία μας ὡς συνεχής δέν εἶναι παρά μιά ἐντύπωση πού συνίσταται ἀπό ἀσυνεχεῖς φάσεις, ἀπό «νεκρά» σημεῖα.

Ὡστόσο τήν ἐπεξεργασία τῆς κίνησης ἀπό τόν Nekes θά τήν περιγράψω συνοπτικά στό *Makimono*. Ἐδῶ θά σταθοῦμε γιά λίγο στήν παρατήρηση πού ἔκανα στήν ἀρχή, μιλώντας γιά τόν τίτλο τῆς ταινίας. Ὁ Nekes χειρίζεται αὐτή τή λεπτομέρεια μέ μεγάλη ὑπομονή. Ξεκινώντας ἀπό τήν ἀρχή ὅτι ἡ ἀντιληπτικότητα τοῦ μορφήματος *α* παράγει τό *β*, κ.ο.κ., στή συνέχεια ἀνάγει τή διαπίστωση σέ γενικότερα ἀφηγηματικά πλαίσια. Ἡ ἐπιμονή του πάνω στόν (παράλληλο μέ τά μορφήματα) τρόπο ἀντιληπτικότητας τῆς κίνησης πού προκύπτει ἀπό τίς σχέσεις τῶν καρέ τοῦ φίλμ, ἀποκτᾶ σημασία ἐφόσον κατανοοῦμε ὀρθά: α) τήν αἰσθητική πρόθεση, δηλαδή τό ὅτι παρόμοια διαδικασία ἀκολουθεῖται καί στό ἐκφραστικό ἐπίπεδο, καί κατά τήν ἀνάπτυξη ἑνός ψυχικοῦ κλίματος. Ἔτσι, σέ μιά νέα ἑνότητα (sequence) δέ σημαίνει ὅτι ἀρχίζει ὁπωσδήποτε κάτι καινούριο, ἀλλά ἁπλῶς συνεχίζεται σέ παραλλαγές μιά ἀτμόσφαιρα, ἕνα θέμα, κ.λπ., πού προϋπάρχει, καί β) στήν ἀμετάθετη πεποίθηση τοῦ Nekes ὅτι ὁ θεατής ψυχοφυσιολογικά καί διανοητικά *συμμετέχει* στήν παραγωγή τοῦ φίλμ. Ἄποψη πού ἐκφράστηκε, στίς ἀρχές τοῦ αἰώνα μας, ἀπό τόν B. Eichenbaum ὡς *«ἐσωτερική (συν)ομιλία»* *(Innere Rede)* *(18α)*.

Τό *T-wo-men* (ὅπως δηλώνει ὁ τίτλος) ἀναφέρεται στίς σχέσεις δύο γυναικῶν, (Ντόρε Ο. καί Γκέσκε Χόφ-Χέλμερς). Ἡ «ὑπόθεση» τῆς ταινίας εἶναι δίχως πλοκή καί ἐξέλιξη· καμιά ἀναφορά σέ ψυχολογικές καταστάσεις καί κοινωνικές συνθῆκες. Τό φίλμ εἶναι δομημένο ὅπως μιά πολυφωνική φούγκα. Καί στά πέντε μέρη αὐτῆς τῆς ὀπτικο-ἀκουστικῆς σύνθεσης τά προφιλμικά ἀνθρώπινα περιεχόμενα συνίστανται μόνο ἀπό τίς μορφές τῶν δύο γυναικῶν (καθ' ὅλη τή διάρκεια παρεμβαίνουν εὐκαιριακά δύο ἀκόμα πρόσωπα, μέ τήν ἔννοια ὅτι δέν παίζουν δραματουργικό ρόλο ἀλλά συνιστοῦν «ὑλικό» γιά τήν ἰσορροπία τῆς ἀρχιτεκτονικῆς ὁρισμένων εἰκό-

μάζει *ἐξαίφνης*. Τό *ἐξαίφνης* χαρακτηρίζεται ὡς: *ἀτοπός τις φύσις ἡ ὁποία ἐγκάθηται, μεταξύ τῆς κίνησεώς τε καί στάσεως ἐν χρόνω οὐδενί οὖσα*. Μέ τόν ὅρο *ἐξαίφνης* ὁ Πλάτων προσπάθησε νά διευρύνει τήν ἔννοια τῆς *μετάβασης* (ἀπό τήν ὕπαρξη στή φθορά καί ἀντίστροφα) δίχως, οὐσιαστικά, νά ἀπομακρύνεται ἀπό τό ἀπορητικό πνεῦμα τοῦ Παρμενίδη.

Στή συνέχεια, τό πρόβλημα τῆς *μετάβασης* τό ξανάπιασε ὁ Ἀριστοτέλης διαφορετικά. Δηλαδή ὁ ἀριστοτελικός ὁρισμός ἀκολουθώντας τίς συνέχειες: *μέγεθος - κίνηση, κίνηση - χρόνος*, εἰσάγει στήν ἔννοια τοῦ Χρόνου τά ἐξωχρονικά αὐτά στοιχεῖα ὡς προϋπάρχοντα, μεταβάλλοντας ἔτσι τό Χρόνο σέ παράγωγό τους, καί κατά συνέπεια ἀπομακρύνεται ἀπό τόν ὀντολογικό ὁρισμό τοῦ Παρμενίδη.

Στή φιλοσοφία τῶν νεότερων χρόνων, τόν ὅρο *ἐξαίφνης* χρησιμοποιοῦσε συχνά ὁ Kierkegaard· ἀπό αὐτόν ἐφθασε στόν Heidegger ὁ ὁποίος τόν ἀπέδωσε στά γερμανικά μέ τόν ὅρο Augenblick (βλέμμα, ριπή ὀφθαλμοῦ) καί δηλώνει τόν ἐνικό χαρακτῆρα τοῦ χρόνου. Ἀκόμα, φρόνιμο εἶναι νά ἐχουμε κατά νοῦ ὅτι ἡ σκέψη τοῦ Παρμενίδη κινδυνεύει νά παρερμηνευθεῖ ἔτσι καθώς ἀποσπᾶται κομματιασμένη μέσα ἀπό τή συνολική σύλληψη τῆς ὀντολογίας του. Μέ τή μνεία τούτη θελήσαμε ἁπλῶς νά ὑπαινιχθοῦμε τό γεγονός ὅτι ἡ ἀρχέγονη ἑλληνική σκέψη ἐπανέρχεται — μέσα ἀπό ἐρευνες ὄχι μόνο φιλοσοφικές — στίς ἐμπειρίες τῶν ἡμερῶν μας γιά νά ἐπιβεβαιώσει τόν ἀέναο χαρακτῆρα της.

(16) Κίνη (Kine): ὅρος πού εἰσήχθη στή θεωρία τοῦ φίλμ ἀπό τόν Nekes. Ἡ Κίνη ὁρίζεται ὡς ἡ μίνιμουμ μονάδα τῆς κινηματο-γραφίας καί προϋποθέτει δύο καρέ.

(16α) Ἀπ' ἐδῶ προέρχεται καί ἡ a priori ἀπόρριψη, ἐκ μέρους τῶν ἰθυνόντων ἐπί τῆς σοβιετικῆς κουλτούρας, τῶν ἀριστουργημάτων τοῦ Wertov, καί ἀντίστοιχα ἡ a priori ἀναγνώριση τοῦ ἔργου τοῦ S.M. Eisenstein.

(17) Ἀναφέρω μόνο τό ρωσικό ὑπόδειγμα τοῦ μοντάζ γιατί τό θεωρῶ σάν τό πλέον ἐπεξεργασμένο, κι αὐτό γιατί, μέ δοσμένο τό θεωρητικό ὑλικό τῶν ρώσων φορμαλιστῶν (Victor Schklowski - Boris Eichenbaum - Roman Jakobson), τό ὑπόδειγμα αὐτό εἶχε τό προνόμιο νά δοκιμάζεται μέσα ἀπό τή συνεχή πρακτική τῆς κινηματογρα-

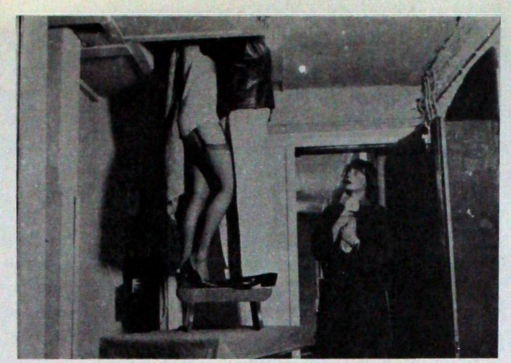
φικής παραγωγής κατά τήν διάρκεια τών πρώτων χρόνων τής ρωσικής ἐπαναστάσεως. Ὡστόσο, δέν θά ἤθελα μέ κανένα τρόπο νά ὑποτιμήσω τίς ἐπιτεύξεις ἀλλων πρωτοπόρων σκηνοθετών (D.W. Griffith, Viking Eggeling κ.ἀ.), οὔτε νά ἀγνοήσω τίς θεωρητικές ἐργασίες πού ἔγιναν πάνω στό μοντάζ ἀπό τούς Bela Balazs, Jean Mitry, κ.ἀ.

(18) Ἕλληνας φιλόσοφος τού 5ου π.Χ. αἰώνα. Οἱ ὑποθέσεις τού Ζήνωνα εἶναι διατυπωμένες μέ παραδείγματα πού μάς παραδόθηκαν ἀπό τή μεταγενέστερη ἑλληνική γραμματολογία, μέ τόν χαρακτηρισμό: «τά παράδοξα» τού Ζήνωνα. Ἕνα ἀπό αὐτά εἶναι καί τό «παράδοξο τού βέλους». Δές: P. Bayle, *Dictionnaire historique et critique*, 1920.

(18α) Ὁ Victor Schklowski καί ὁ Boris Eichenbaum ὑπερασπίστηκαν μέ θεωρητική τεκμηρίωση τήν ἄποψη ὅτι ὁ θεατής τού κινηματογράφου συμμετέχει ἐνεργά στήν πραγματοποίηση τού αἰσθητικού συμβάντος, «συμμετέχει στήν δύσκολη διανοητική ἐργασία πού ἀπαιτεί ὁ συνδυασμός τών πλάνων» κ.λπ. Δές: Boris Eichenbaum, *Literatur und Film*, Frankfurt, 1965 καί *Cahiers du Cinéma*, τεύχος 220-221, 1970.

(18β) Στά πέντε μέρη τού φίλμ, ἡ μουσική μπάντα εἶναι μοιρασμένη ὡς ἑξῆς: *α) μέρος:* Τό Πρελούδιο ἀπό τό *Τριστάνος καί Ἰζόλδη*, γραμμένο στό μισό τής κανονικής ταχύτητας. *β) μέρος:* ἁρμονικοί ἤχοι κιθάρας στό μισό τής κανονικής ταχύτητας. *γ) μέρος:* τό κομμάτι τού πρώτου μέρους γραμμένο σέ κανονική ταχύτητα. *δ) μέρος:* Βουδό, καί *ε) μέρος:* Ἡ κιθάρα τού δεύτερου μέρους γραμμένη σέ κανονική ταχύτητα καί πολύ δυνατά.

(19) Ἡ ἐπανάληψη εἶναι μιά ὑπόθεση συμβατική, εἰκονική. Θέλω νά πῶ πώς ὅταν ἡ «ἀφήγηση» τού *Makimono* ἐπιστρέφει στό προηγούμενο πλάνο, δέν τό ἐπαναλαμβάνει ἀπολύτως. Ὁ δεύτερος Νόμος τής Θερμοδυναμικής ὁρίζει πώς ὑπάρχουν μή ἀντιστρεπτές ἐνεργειακές μεταβολές. Καί ἡ θερμότητα καί τό φώς (στήν περίπτωσή μας ἡ πηγή τής εἰνόνας) δέν εἶναι τίποτα ἄλλο ἀπό μορφές ἐνεργείας.



Mirador *(1978)* τού Βέρνερ Νέκες

νων ὁπως στήν εἴσοδο τής πύλης τού πρώτου μέρους).

Αὐτό τό ἐλάχιστο θεματικό περιεχόμενο τής ταινίας μεταμορφώνεται σ' ἕνα σύνολο *συνεκδοχών*. Τό ἴδιο θέμα εἶναι ἰδωμένο ἀπό πολυάριθμες ὀπτικές γωνίες (παρόμοιες ἐμπειρίες μάς εἶναι οἰκείες ἀπό τήν κυβιστική ζωγραφική).

Ὅπως ἀναφέρθηκε ἤδη, τό *T-wo-men* ἀναπτύσσεται πάνω στόν *ὁριζόντιο ἄξονα (Μετωνυμική Ὁδό)* ἀξιοποιώντας ἐξονυχιστικά τή *διαφοροποιητική* λειτουργία τών *κατωτέρων μονάδων* τού φίλμ, (καρέ-Κίνη). Ἡ συνέπεια τών μεθόδων τού Nekes ἐμφανίζεται ὑποδειγματική. Καί αὐτή ἡ συνέπεια ἀποκαλύπτεται μοναδική στήν ἐρωτική σκηνή τών δύο γυναικών, ὁπου μία ἑνότητα σύντομων πλάνων τά ὁποία παραπέμπουν σέ διάφορα ἀντικείμενα (γούνες, μπότες, ἄνθη, κ.λπ.) δέν ἀπομακρύνονται ἀπό τό πλαίσιο τών *συνεκδοχών*, ἀπό τή γραμμή τής *μετωνυμικής* συνάφειας, καί ἐντελώς λανθασμένα χαρακτηρίστηκαν ἀπό ὁρισμένους ξένους κριτικούς σάν *μεταφορές*, δηλαδή ἀποδώσανε σ' αὐτά τά πλάνα ἰδιότητες *ἐπιλογής* καί *ὑποκατάστασης* ἐνώ πρόκειται γιά ὑλικές καί αἰσθησιακές συνάφειες. Τό *ἄλλο ἕτερον* τής διχοτομίας τού Jakobson θά πρέπει νά ἀναζητηθεί, κατά τή γνώμη μου, στή μουσική τής ταινίας. Τό ρόλο τών λειτουργιών τής *μεταφορικής ὁδού* τόν κρατάει ἡ μουσική τού Βάγκνερ. Πρόκειται, βασικά, γιά τό πρελούδιο ἀπό τόν *Τριστάνο καί Ἰζόλδη (18β)*.

Καί τούτη ἡ ταινία, παρά τήν ποιητική γοητεία καί τόν ἀσυγκράτητο αἰσθησιασμό της, δέν ἀπομακρύνεται ἀπό τό δοκιμιακό χαρακτήρα τής ὁλης πορείας τού γερμανού κινηματογραφιστή. Ἡ ἐπίκληση τού *T-wo-men* στήν κινητο-ποίηση νοητικών παρασυναισθηματικών ἐπιπέδων εἶναι ἀμεση. Ὡστόσο ἐάν στό ἔργο τού Nekes μάς ἐνδιέφερε μόνο ἡ τυπική πλευρά, θά χάναμε τήν αἰσθητική ἀξία του καί θά υἱοθετούσαμε μιά στάση ἀναγνώρισης τών ἐπιτευγμάτων τής τεχνικής σύλληψης, ἀλλά ἐδώ, πολύ περισσότερο, πρόκειται γιά τόν καθορισμό τής ἠθικής (Ethik) τού σκηνοθέτη.

Ἄς στρέψουμε γιά λίγο τό βλέμμα στήν συνθήκη τών ἡμερών μας: ἀντίκρυ μας στέκει ἡ ἐποχή τής παντοδυναμίας τών Μέσων Ἐπικοινωνίας. Τό *θέαμα*, πού σέ τελευταία ἀνάλυση εἶναι μιά προωθημένη ἐφαρμογή τής Κυβερνητικής, οἰκειοποιεῖται τίς (λογικο)-συντακτικές δομές τής ἀνθρώπινης νόησης πρός ὄφελος τού συστήματος. Κι ὅμως, αὐτός ὁ μηχανισμός ἀναπαραγωγής πλαστών ἀναγκών γιά τό μέσο ἀνθρωπο παραμένει ἀνεξέλεγκτος. Ἀπό αὐτή τήν ἄποψη, οἱ ταινίες τού Nekes εἶναι μία ἄσκηση μεγιστοποίησης τών δυνατοτήτων ἐλέγχου τού μηχανισμού *προσφορᾶς / ζήτησης*.

Στό *T-wo-men* κινήσεις, εἰκόνες, χρώματα, μουσικές φράσεις, παρατίθενται σέ σχέση μέ τά αἰσθητηριακά μας ὄργανα σάν ἐπιμέρους παραγωγές (μιάς ἀποδιαρθρωτικής διαδικασίας), χωρίς ποτέ νά συγκροτούν τήν νόρμα τής ἀγοράς. Ἀναγνωρίζοντας ἔτσι πώς οἱ ἀπαντήσεις οἱ θεμελιωμένες στή βάση μιάς ἀνανεωμένης θεματολογίας, ὡς τροφή τής πείνας τού θεατή, ἀποδεικνύονται ἀνεπαρκείς. Στή θέση τών ἀπαντήσεων, μπαίνουν ἐρωτήματα πού προκύπτουν ἀπό τήν ἀνάλυση τής λειτουργίας τού μηχανισμού πού ἀναπαράγει τήν πείνα.

Makimono (1974)

Τά πλάνα τού *Makimono* ἀναφέρονται σέ τοπία. Κάτι σάν κάρτ-ποστάλ πού ἐναλλάσσονται ἡ μία πάνω στήν ἄλλη. Ἕνα ἐγχείρημα πού βασίζεται στή δόμηση καί καταστροφή τής κινησιακής λειτουργίας· στήν ἀλλοίωση τών χωρικών ἀξόνων (σύντομη προβολή μιάς ἀκίνητης εἰκόνας πού τή διαδέχεται προσωρινά μιά ἄλλη, ἐπαναφορά τής πρώτης, κ.ο.κ.).

Τό ἀποτέλεσμα αὐτής τής κατ' ἐξακολούθηση ἀνακύκλωσης δύο εἰκόνων (πλάνων) συνεπάγεται τήν ἀνατροπή τής εὐθύγραμμης λογικής τού χρόνου. Οὐσιαστικά πρόκειται γιά «ἀφήγηση» μέ δυό ἀντιθετικά ἀνύσματα. Δηλαδή τό πρός τά ἐμπρός κινούμενο *β πλάνο* συγκρούεται μέ τήν ἀμφίδρομη (χρονικά) κατεύθυνση τού *α πλάνου* καί ἀντίστροφα *(19)*.

Τό πείραμα τού *Makimono* ἔχει ὡς ἑξῆς: Τό καρέ ἀντικαθιστά προσωρινά τήν ὀντότητα πλάνο. (Ἕνα καρέ πού ἀναπαράγει τόν «ἑαυτό» του τόσο ὅσο χρειάζεται γιά νά γίνει ἀντιληπτό ἀπό τό μάτι κατά τή διάρκεια τής προβολής). Ἐνώ λοιπόν στόν ὀρθόδοξο κινηματογράφο ἡ σχέση ἀκολουθίας ἀνάμεσα στά καρέ 1,2,3,4,5, κ.λπ. δίνει τήν πλασματική ἐντύπωση τής κίνησης, στό *Makimono* ἡ σχέση ἀνάμεσα στά «καρέ - πλάνα» προδίδει τή διαφορά τών χωρικών συντεταγμένων τού κάθε καρέ καί ἄρα τόν ἀσυνεχή χαρακτήρα τής κίνησης.

Ἀκόμα ἔτσι καθώς τά πλάνα *α* καί *β* ἐναλλάσσονται μέ γρήγορη ταχύτητα, δηλαδή πρίν σταθεροποιηθεί ἡ παράσταση τού *α πλάνου* εἰσχωρεί στήν ὀθόνη τό *β πλάνο*, στήν ἀντιληπτικότητα τού θεατή οἱ παραστάσεις συγχέονται. Εἶναι ἡ μοναδική περίπτωση, σ' ὁλόκληρη τήν ἱστορία τού κινηματογράφου πού τά fondu enchainé δέν τά φτιάχνει τό κινηματογραφικό ἐργαστήριο ἀλλά ὁ θεατής ὁ ἴδιος κατά τή διάρκεια τής προβολής. Αὐτή ἡ τεχνική ἔρχεται νά ἐπιβεβαιώσει τήν ἐμμονη πίστη τού Nekes ὅτι ἡ συμμετοχή τού θεατή στήν παραγωγή τού κινηματογραφικού συμβάντος εἶναι θεμελιακή.

Οἱ εὐστοχες ἐπινοήσεις τού Nekes γιά τόν ἀσυνεχή χαρακτήρα τής κινηματογραφικής κίνησης, σέ σχέση μέ τήν ἀνθρώπινη ἀντιληπτικότητα καί πέρα ἀπό τήν ἀντίθεσή τους πρός τή θεωρία τού *μοντάζ*, ἀποκτούν καί μιά ἰδιαίτερη σημασία, μέ τήν προϋπόθεση ὅτι θά τίς ἐντάξουμε στή θεωρητική ὑπόθε-

ση πού ή έγκυρότητά της βρίσκεται στό όλο κοσμολογικό ύπόδειγμα τής κινηματογραφικής εικόνας. Καί στήν καρδιά αύτής τής εικόνας διώνονται έμπειρίες όπου ή συγκρότηση τού χρόνου νοείται καί ώς έκ - στατικό ένέργημα όπως προέκυψε άπό τήν άνάλυση τού *Abbandono*.

Θά όφειλα νά μήν παραλείψω μιά άλλης κατηγορίας παρατήρηση: ή τεχνική αύτής τής διττής άνυσματικής σύληψης πού δοκιμάζεται στό *Makimono*, έκτός τών θετικών πλευρών, μπορεί άπό μία περιορισμένη άποψη νά χαρακτηρισθεί καί άρνητικά γιατί έπιτρέπει νά διώνονται έμπειρίες πού έπικαλούνται κάποια άνακύκλωση φυσικών φαινομένων (άνατολή καί δύση τού ήλίου, κ.λπ.). Ό ίδιος δέν πιστεύω πώς ό Nekes προτίθεται νά παγιώσει μιά άποψη πού άπό καιρό έχει άποδειχθεί λανθασμένη: αύτή τής «αίώνιας έπιστροφής». Καί αύτό γιατί ή έπιροή τών συμπερασμάτων τής θερμοδυναμικής άντανακλάται διάχυτα στίς έρευνές του, άφού ή ύλικότητα τής εικόνας έκεί έχει τήν πηγή της: στό φώς.

Τό *Makimono* χρωστά τόν τίτλο του στούς γιαπωνέζικους πίνακες πού άπεικονίζουν τοπία. Ή αίσθηση τής τοπογραφίας είναι άμεση: παίρνει τίς μορφές τής φύσης, τίς άποσυνθέτει σέ έπιμέρους στοιχεία καί κατόπι τά συγκροτεί αίσθητικά. Μέ τό *Makimono* κάτι έπιπλέον προστίθεται στό είδος τών κινούμενων εικόνων: δέν είναι τό φαίνεσθαι (Erscheinen) τών πραγμάτων άλλά τό Είναι (Sein) τής κινηματο-γραφίας πού έχει άποφανθεί γιά τό φαίνεσθαι. Σύντομα είπωμένο: ή σχέση άνάμεσα στό σημείο καί στό πράγμα δέν είναι σχέση ταυτότητας άλλά σχέση ισομορφίας τών δομών.

Έπιστροφή στή μυθοπλασία

Mirador (1978)

Στό *Mirador* ό Nekes έπιχειρεί τήν μεταγραφή τών μέχρι τότε έμπειριών του γιά πρώτη φορά πάνω σ' ένα μυθοπλαστικό ύπόδειγμα. Προσπάθεια νά φωτιστεί άναδρομικά ή πορεία τών έρευνών του μέσα άπό ένα διαφορετικό τόπο: άπό τή θέση κάποιων άναπαριστώμενων προσώπων μπροστά στό θαύμα τής γένεσης τών μορφών διαμέσου τού φωτός: Ύλη, φώς, βλέμμα συνυπάρχουν καί συνιστούν τήν αίσθητική εικόνα τού κόσμου. Ή ύπόθεση τού *Mirador* θυμίζει — στά έπεισοδιακά της μέρη — τήν ίστορία τού Δόν Κιχώτη. Ή συγγένεια αύτή γίνεται φανερή στήν άρχή τού έργου καθώς οί δυό ήρωες, πάνω στ' άλογα, συζητάνε γιά όρισμένα περισπούδαστα ζητήματα, χωρίς ώστόσο νά τούς λείπει τό χιούμορ. Άν καί τό *Mirador* είναι μιά ταινία μέ ύπόθεση, ή ψυχολογική άνάπτυξη τών προσώπων της άπουσιάζει. Ούτε άκόμη οί συμπεριφορές αύτών τών προσώπων έχουν νά κάνουν μέ κοινωνικές άντιφάσεις. Οί παραδοσιακές δομές διαφάνειας *(20)* έχουν άγνοηθεί έπιμελώς καί τή θέση τους καταλαμβάνουν γνωστικές κατηγορίες σέ άμεση συνάφεια μέ τήν κοσμολογική εικόνα τού Nekes.

Ή τεχνική τής ταινίας μάς άφήνει έκπληκτους μέ τόν τρόπο πού συντάσσονται καί άποδιαρθρώνονται οί χωρο-χρονικές συντεταγμένες. Όλόκληρο τό γνώριμο όπλοστάσιο τού Nekes έπί σκηνής. Ή ποιότητα τού ήχου τού A. Moore (δουλεμένος στήν τελειότητα) παρασύρει σ' ένα στρόβιλο ρυθμικών καί ήχητικών έντυπώσεων.

Όμως στό σύνολό του τό έργο αύτό άφήνει ένα παγερό αίσθημα. Άναδύει μιά άποξένωση πού ίσως όφείλεται στήν κυριαρχία μιάς έπιβλητικής τεχνολογίας. Ή μέχρι τότε άνθρωπολογία τού Nekes, αίφνης, έκμηδενίζεται άπό τούς ύποβλητικούς φωτισμούς, τά ντεκόρ, τά κοστούμια, τίς καλλιτεχνικοποιημένες σιλουέτες τών γυναικείων προσώπων. Οί γήινες εικόνες τών προηγούμενων ταινιών του μεταβάλλονται σέ στιλπνές κάρτ - ποστάλ. Άκόμα, τό γενικό όπτικό καί ήχητικό λούσο σέ συνδυασμό μέ τόν παραμερισμό κάθε πειστικότητας τών συμπεριφορών άποστεγνώνει τίς άνθρώπινες ύπάρξεις άπό τήν άλήθεια τους. Τό *Mirador* δέν είναι ξένο πρός τίς βασικές προδιαγραφές τών προηγούμενων ταινιών του. Ή συνέπειά του έμφανίζεται ύποδειγματική. Άλλά, ταυτόχρονα, οί προδιαγραφές αύτές βάζουν σέ δοκιμασία τά ίδια τά όριά τους, όταν έπιστρατεύονται γιά νά πλαισιώσουν μιά μή πειστική ύπόθεση γιά τήν άνθρώπινη γνώση καί τήν ίστορία της. Άνάμεσα σ' αύτό πού είναι ή άνάλυση τών διαφόρων έπιπέδων τής λειτουργίας τών εικόνων *(άναφορά / νόημα)*, τού τρόπου παραγωγής των, καί τής ήχητικής μπάντας τών *διαλόγων* δημιουργείται ένα χάσμο, δεδομένου ότι οί *διάλογοι* τού φίλμ δέν είναι *σύγχρονης λήψης*, δέν είναι *μετωνυμικοί*, μέ τήν έννοια τής άντιπαράθεσής τους στήν άναπαραστατικότητα τής εικόνας (όπως συμβαίνει στίς ταινίες τού J.M. Straub). Ή λειτουργία τους άκολουθεί μάλλον τήν κατεύθυνση τής μουσικής, δίχως νά διαφοροποιείται άπό αύτήν ούτε ύλικά ούτε δομικά. Έτσι ή *μπάντα τών διαλόγων* μοιάζει ξένη πρός τό ύπόλοιπο σώμα τού φίλμ. Τό έρώτημα πού προκύπτει είναι κατά πόσο πρέπει κανείς τήν μπάντα τών διαλόγων νά τήν άντιμετωπίσει σάν άνεξάρτητη, αύτορυθμιζόμενη φιλμική όντότητα ή σάν βοηθητικό ύλικό γιά τήν άνέλιξη τής μυθοπλασίας. Καί ή έντύπωσή μου είναι πώς συμβαίνει τό δεύτερο. Άλλά αύτό άκριβώς έπιδεινώνει τό χάσμο, τήν όλίσθηση σέ μιά περιοχή όπου οί έντυπωσιακοί ρυθμοί καί τό λούσο τών εικόνων προετοιμάζουν τό *θέαμα*.

Πιστεύω, ώστόσο, πώς έπειδή ή όλη διάνοιξη τού Nekes στίς περιοχές πού άνάφερα είναι στέρεα θεμελιωμένη μιά δεδομένη στασιμότητα δέν κάνει άλλο άπό τό νά έντοπίζει προσεκτικότερα τόν τόπο τής έπόμενης άναμέτρησης.

Τά όσα προηγήθηκαν ήταν ή έλάχιστη προσπάθεια προκειμένου νά συγκεντρωθεί τό ένδιαφέρον στίς διευκρινίσεις καί στούς χειρισμούς τού W. Nekes έπί βασικών ύποδειγμάτων πού άπτονται τόσο τής θεωρίας όσο καί τής πρακτικής τής κινηματο - γραφίας. Συνεπώς, μπορούμε νά συνάγουμε πώς:

α) Ή ύλικότητα τού φίλμ — καί αύτή πού έπεξεργάζεται περισσότερο ό Nekes είναι μιά άνάμεσα σ' άλλες — τίθεται σάν προϋπόθεση γιά τή θεμελίωση τής άναπαραστατικότητας.

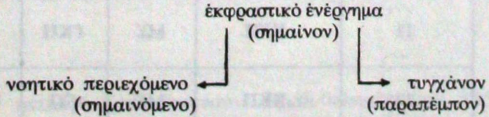
β) Στά έπίπεδα τής σημαντικής (Semantik) καί τού νοήματος, τό ένδιαφέρον μετατοπίζεται άπό τό *νοητικό περιεχόμενο* στό *έκφραστικό* (καί *νοητικό*) *ένέργημα*.

T—wo—men

(20) Όρος δανεισμένος άπό τή συγχρονική γλωσσολογία. Μορφές διαφάνειας στόν κινηματογράφο είναι έκείνες πού προϋποθέτουν τά ρεαλιστικά καί ψυχολογικά βιώματα τών προσώπων σάν άπαραίτητα στοιχεία γιά τήν άνάπτυξη τής πλοκής ή τής άφήγησης.

Ὁ Βέρνερ Νέκες (ἀριστερά) στό γύρισμα τοῦ Mirador

Ἔτσι, ἡ γλωσσολογικὴς καταγωγὴς ταξινόμηση: Σημαίνον / Σημαινόμενο / Παραπέμπον *(21)* (τριχοτομία ποὺ περιλαμβάνεται ἐξ ὁλοκλήρου στὴν τάξη τῆς γλώσσας καὶ ἀπό τὴν ὁποία ἐξαρτῶνται ἀμεσα αὐτοί οἱ ὅροι) μπορεί νὰ διαφορισθεί (χωρὶς νὰ ἐγκαταλείπεται ἐντελῶς ἡ ἀρχὴ τοῦ σημαίνοντος) στὴ βάση δύο ἀνυσμάτων:



προωθώντας ἐτσι τὴν ἀποψη ὁτι ὁ *φιλμικός* καὶ κατὰ μείζονα λόγο ὁ *κινηματογραφικός κώδικας* δὲν εἶναι a priori ὑπόλογοι στὴ γλωσσολογία διότι συνιστοῦν οἱ ἰδιοι ἕνα status καλλιτεχνικό καὶ ὄχι γλωσσικό. Καὶ ἀκόμη, στὴ συνέχεια αὐτῆς τῆς διαπίστωσης, ἡ πορεία πρός τὴν *ἀναφορά* καὶ τὴν *ἀναγνώριση* (παραπέμπον) δὲν εἶναι αἰτιακά ἀναγκαίο νὰ περνάει διά μέσου τοῦ *νοήματος* (ὀντότητα ποὺ ἀνήκει ἀποκλειστικά στὴν τάξη τῆς γλώσσας) καὶ πόσο μάλλον νὰ ταυτίζεται μ' αὐτό.

γ) Ἡ ἐπανεξέταση τῆς κινηματογραφικῆς κίνησης καὶ ἡ ἐρευνα τῆς κινηματογραφικῆς συνέχειας μὲ βάση τὴν *κίνη* συνεπάγεται τὴν ἐπανεξέταση τῆς θεωρίας τοῦ φίλμ ποὺ εἶναι βασισμένη, ἀποκλειστικά, στό *μοντάζ* καὶ στὸν *ἀφηγηματικό* κινηματογράφο.

δ) Ἡ γραμμικὴ ἀντίληψη τοῦ *χρόνου* δὲν εἶναι νομοτελιακὴ ἀλλὰ κανονιστική (ἐννοῶ αὐτόν ποὺ ἀναφέρεται στὴ λειτουργία). Ἔτσι, ὁ χρόνος μπορεί νὰ διώνεται καὶ ὡς ἐκ - στατικό ἐνέργημα τῆς παρ - εὑρησης στό *παρόν*, μὲ παρεπόμενο, γιά τὴν περίπτωση ποὺ ἐξετάζουμε ἐδώ, τὸ μεταθετικό ξεδίπλωμα τοῦ φίλμ νὰ ἐκτείνεται χρονικά μόνο σὲ σχέση μὲ τὸν ἑαυτό του, σὲ συνδυασμό μὲ τίς χρονικὲς διάρκειες τῶν μερῶν του καὶ ὄχι σὲ σχέση ὑποταγῆς στὴν ἐξωφιλμικὴ λειτουργικότητα τῶν γεγονότων.

Δήμος Θέος
Ἰούλιος 1979

(21) Ὁμολογουμένως, ὑπάρχει στὸν τόπο μας μιά διάχυτη καχυποψία σὲ σχέση μὲ τοὺς παραπάνω ὅρους. Ὑπενθυμίζουμε λοιπόν, πῶς οἱ ὅροι: *σημαίνον / σημαινόμενο / σημείο / τυγχάνον / λεκτόν*, κ.λπ., εἶναι ἑλληνικοί. Εἰσήχθησαν στὴν ἑλληνική γραμματολογία ἀπό τοὺς στωικούς. Ἰδιαίτερα στά κείμενά τους ἐκεῖνα (τά περισσότερα ἔχουν χαθεί) πού εἶχαν ὡς ἀντικείμενο μελέτης τὴν ποίηση καὶ γενικότερα τή μελέτη τῆς γλώσσας. Δὲς ἐπί τοῦ προκειμένου: Σέξτου Ἐμπειρικοῦ: *Πρός μαθημ.* VII καὶ VIII, *δ)* Διογ. Λαερτ VII, *γ)* Κ. Γεωργούλη: *Ἡ μελέτη τῶν ἑλλ. ἀνθρωπιστικῶν γραμμάτων*, σελ. 98, 99, 100.
Τούς ὅρους σημαίνον / σημαινόμενο / παραπέμπον ἐδῶ τοὺς ἀντιλαμβανόμαστε σύμφωνα μὲ τὴν χρήση τους ἀπό τοὺς μετά τὸν Saussure γλωσσολόγους. Μ' αὐτὴν τὴν ἔννοια τό σημαίνον (δομημένο σημαίνον σύστημα σὲ ἀμεση συνάρτηση μὲ τό ὑλικό μέρος) δὲν πρέπει νὰ συγχέεται μὲ τό *σημείο* καὶ τό *σημαινόμενο* (σημασία) δὲν πρέπει νὰ ἐκλαμβάνεται ὡς *παραπέμπον*.

ΜΙΑ ΚΩΔΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

τοῦ Γιώργου Ζηκογιάννη

Ἐπιχειρήθηκε προσχεδιαστικὰ ἐδῶ ἐφαρμογὴ τῆς παραγοντικῆς ἀνάλυσης *(1)* στὴν ἀνίχνευση καὶ ἀναγνώριση νόμων τοῦ κινηματογραφικοῦ κείμενου, τρόπων ἀλληλεξάρτησης, ἀλληλοδιείσδυσης καὶ ἀλληλαπορόφησης, τῶν ἐπὶ μέρους συστατικῶν κινηματογραφικῶν κωδίκων, στὸν ἐντοπισμὸ ἀντιστοιχιῶν, τελεστικῶν *(2)* ἰσορροπιῶν, σημαντικῶν σχέσεων καὶ ἀρθρώσεων τῶν κωδικῶν καὶ πολυκωδικῶν ἐπιπέδων. Ἡ προσπάθεια, ἀτελὴς ἀπὸ τὴν ἀποψη τοῦ πλήθους καὶ τῆς πολλαπλότητας στὴν πηγὴ ἀντλησης τῶν δεδομένων πρὸς ἐπεξεργασία, φαίνεται νὰ ὑποδεικνύει τὴν ἀνάλυση αὐτὴ σὰν ἕνα πολὺ χρήσιμο — ἀπαραίτητο ἴσως — ἐργαλεῖο γιὰ τὴν ἀπόκτηση ἐμπεριστατωμένων, τεκμηριωμένων καὶ, τὸ σπουδαιότερο, ἐποπτικῶν σχημάτων καὶ συντελεστῶν, ποὺ λειτουργοῦν κάπως ἀδιάκριτα καὶ ὁπωσδήποτε μειωτικά, ἀφοῦ δὲν ἀναλύεται παρὰ ἐκεῖνο ποὺ ἐμεῖς προσφέρουμε γιὰ ἀνάλυση καὶ ἀγνοεῖται ἔτσι μέρος καὶ κατὰ συνέπεια τὸ σύνολο, σὰν σύνολο μερῶν ἀλληλεξαρτώμενων καὶ ἀλληλοπροσδιοριζόμενων, τοῦ ἰδιαζόντως ἐντονα πλούσιου ταινιακοῦ κώδικα, ποὺ σὲ ἀντιστάθμισμα ὁμως δείχνουν, προσφέρουν στὴν ἀμεση ἐποπτεία, μὲ τρόπο ὑλικό, παραστατικό, μιὰ ὀφθαλμοφανὴ συσχέτιση τῶν περιστασιακῶν μας συμπερασμάτων, διαισθήσεων, ἢ καὶ ὑποψιῶν μας, σύμφωνα βέβαια πάντα, σὲ ἀπάντηση πάντα, στὴν ἀρχικὴ κάθε φορὰ ἐπιλογὴ τοῦ κωδικοῦ πρὸς ἀνάλυση πλέγματος.

Ἡ ἀνάλυση ἐγινε πάνω σὲ μιὰ μικρὴ κωδικὴ μονάδα, σὲ μιὰ *σκηνὴ (3)*, ποὺ τὴν ἐπέλεξε καὶ τὴν ἐπεξεργάστηκε μὲ τὸν τρόπο του ὁ Raymond Bellour *(4)*, ἀπὸ μιὰ κλασικὴ ἀμερικάνικη καὶ φυσικὰ ἀφηγηματικὴ ταινία τοῦ Howard Hawks, *Ὁ Μεγάλος ὕπνος (The Big Sleep) (5)*. Ἡ σκηνὴ αὐτὴ εἶναι μία δραματικὴ ἑνότητα πολὺ ἁπλὴ δώδεκα πλάνων, παρουσιάζει δύο μόνο πρόσωπα, τὸν Humphrey Bogart (στὸ ρόλο τοῦ Μάρλοου, Μ), καὶ τὴν Laureen Bacall (στὸ ρόλο τῆς Βίβιαν, Β) νὰ συζητοῦν μέσα σὲ ἕνα μικρὸ ἐπιβατικὸ αὐτοκίνητο. Μόνο τὸ πρώτο πλάνο τῆς σκηνῆς εἶναι παρμένο ἔξω ἀπὸ τὸ αὐτοκίνητο καὶ ἐπίσης εἶναι τὸ μόνο μὲ κίνηση, τράβελιν μπροστά, ποὺ περιορίζει τὸ πλάνο ἀπὸ μεσαίο σὲ κοντινό. Τὰ ὑπόλοιπα εἶναι μέσα στὸ αὐτοκίνητο. Ἡ σκηνὴ ἀρχίζει καὶ κλείνει μὲ φοντὶ ἀνσενέ, στίξη ποὺ ἀδιορατοποιεῖ ἀκόμα περισσότερο τὴ χαρακτηριστικὴ εὐκαμψία καὶ τὴν ἱκανότητα γιὰ ἀνεπαίσθητα ἅλματα τῆς κλασικῆς ἀμερικάνικης μηχανῆς λήψης. Παρὰ τὴν ἀγαθὴ ἁπλότητα τῆς σκηνῆς ποὺ προέρχεται ἀπὸ τὴ σχετικὴ δραματικὴ ἀνάπαυση, ὁ Hawks γιὰ νὰ νοηματοδοτήσει τὸ φιλμικὸ κωδικό του ὑλικὸ θεώρησε καλὸ νὰ κομματιάσει / συστήσει τὴ σκηνὴ σὲ / ἀπὸ δώδεκα διακεκριμένα καὶ μοναδικὰ πλάνα, προκαλώντας ἔτσι τὸ ξεπήδημα ἑνὸς ἐκπληκτικὰ πολλαπλάσιου ἀριθμοῦ στοιχειακῶν τελεστιῶν μορφοποιητικῶν, διαπλαστικῶν τοῦ νοήματος καὶ τοῦ ἀφηγηματικοῦ του ὑφους *(6)*, ταυτόχρονα μὲ τὴν ἰδιαίτερη αὐτὴ ἐπιλογή, ποὺ κάνει, παίρνει τὴν ξεχωριστή, τὴν προσωπικὴ του θέση ὡς δημιουργοῦ στὸ πάνθεον τῆς κλασικῆς κωδικῆς οἰκονομίας, εἴτε ὑποσυνείδητη καὶ αὐθόρμητη εἶναι ἡ

ΠΙΝΑΚΑΣ Ι

ΚΩΔΙΚΑΣ Α/Α Πλάνου	Καδράρισμα	Κίνηση Μηχανῆς	Γωνία Λήψης	Πρόσωπα Παρόντα	Πρόσωπα Ὁμιλοῦντα	Διάρκεια
1	ΚΜΠ→ΚΠ	ΜΚ	ΓΠ	ΠΒΜ	ΦΚ	ΔΜΣ
2	ΚΚΠ	ΜΣ	ΓΠ	ΠΒΜ	ΦΒΜ	ΔΜΣ
3	ΚΓΠ	ΜΣ	ΓΠ	ΠΜ	ΦΜ	ΔΜΡ
4	ΚΓΠ	ΜΣ	ΓΠ	ΠΒ	ΦΒΜ	ΔΜΡ
5	ΚΓΠ	ΜΣ	ΓΠ	ΠΜ	ΦΜ	ΔΜΡ
6	ΚΓΠ	ΜΣ	ΓΚΠ	ΠΒ	ΦΜΒ	ΔΜΡ
7	ΚΚΠ	ΜΣ	ΓΠ	ΠΒΜ	ΦΒΜ	ΔΜΓ
8	ΚΓΠ	ΜΣ	ΓΚΠ	ΠΒ	ΦΜ	ΔΜΡ
9	ΚΓΠ	ΜΣ	ΓΠ	ΠΜ	ΦΜ	ΔΜΡ
10	ΚΚΠ	ΜΣ	ΓΠ	ΠΒΜ	ΦΒΜ	ΔΜΣ
11	ΚΓΠ	ΜΣ	ΓΚΠ	ΠΒ	ΦΚ	ΔΜΡ
12	ΚΚΠ	ΜΣ	ΓΠ	ΠΒΜ	ΦΚ	ΔΜΣ

1. Ἡ παραγοντικὴ ἀνάλυση (factor analysis) *ἐπακόλουθο τοῦ μαθηματικοῦ ἔργου τῶν* F. Galton *καὶ* K. Pearson *πάνω στὶς συσχετίσεις* (Correlations) *στὶς ἀρχὲς τοῦ αἰώνα, ἀναπτύχθηκε μὲ τὴ μελέτη τῆς νόησης* (intelligence) *ἀπὸ τοὺς ψυχολόγους* C. Spearman, C. Burt *καὶ ἄλλους, ποὺ στόχο τους εἶχαν νὰ προχωρήσουν πέρα ἀπὸ τὰ*

φαινόμενα καί νά ἀποκαλύψουν μεταβλητές ἀόρατες στήν ἄμεση ἐποπτία. Γιά τή νόηση, παρόλο πού εἶναι κλασική ἔννοια τῆς φιλοσοφίας καί τῆς ψυχολογίας, ἡ ὀρθολογική ἀνάλυση δέν εἶναι σέ θέση νά μᾶς πληροφορήσει ἄν πρόκειται γιά μοναδική ἱκανότητα ἤ γιά σειρά τμηματικῶν καί στή δεύτερη αὐτή περίπτωση δέν μπορεί νά βεβαιώσει ἄν πρόκειται γιά ἱκανότητες ἀνεξάρτητες ἤ σχετικά ἐξαρτημένες.

Συνοπτικά ἡ παραγοντική ἀνάλυση εἶναι σύνολο μαθηματικῶν τεχνικῶν πού ἐπιτρέπει τήν ἀνάλυση σέ πολλές θεμελιακές συνιστῶσες ἤ παράγοντες τῆς μεταβολῆς ὁρισμένου ἀριθμοῦ μεταβλητῶν. Διάφοροι βαθμοί, γιά παράδειγμα, σέ ψυχολογικά τέστ, ἑρμηνεύονται μέ ἕνα μικρό ἀριθμό παραγόντων, ὅπως ἡ μνήμη, ἡ νόηση, ἡ ἱκανότητα γιά ἐργασία κ.λπ.

Τήν ἐποχή τῆς κλασικῆς στατιστικῆς ἦταν δυνατό νά περιγραφεῖ σύνολο δεδομένων μονοδιάστατο ἤ διδιάστατο. Μεταπολεμικά ὅμως ἡ διάδοση καί ἐξέλιξη τῆς χρήσης τοῦ ἠλεκτρονικοῦ αὐτόματου ὑπολογισμοῦ, ἐπέτρεψε τή συνθετική περιγραφή τεράστιων ἀριθμητικῶν πινάκων ἀλληλεξάρτησης. Βιβλιογρ.: *J. P. Benzecri*, L'analyse des donnés, *Τόμοι 2, Dunod, Παρίσι, 1973.* Modèles et méthodes de l'analyse factorielle, *J. Torrens Ibern, Dunod,* Παρίσι, 1972.

Μιά πιό πλήρης εἰσαγωγή στήν παραγοντική ἀνάλυση δεδομένων γίνεται ἀπό τούς Μιχάλη Μεϊμάρη καί Ἠλία Νικολακόπουλο στήν Ἐπιθεώρηση κοινωνικῶν Ἐρευνῶν, *Τεύχος 33-34, Μάιος - Δεκέμβριος, 1958, σ. 225-230, Ἔκδοση Ἐθνικοῦ Κέντρου Κοινωνικῶν Ἐρευνῶν.*

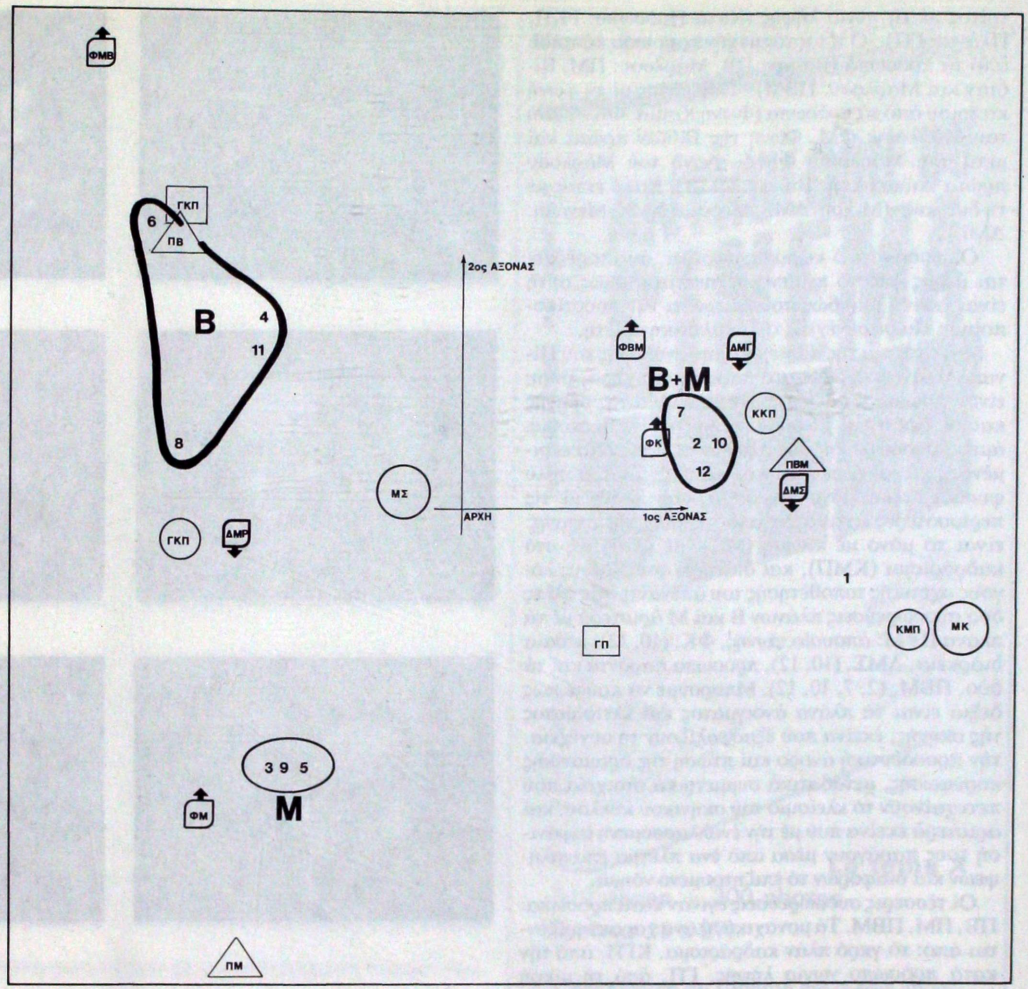
2. Τελεστής (operator) εἶναι σημεῖο ἤ σύμβολο πού ὑπαγορεύει μιά μαθηματική ἤ λογική τελεστία (operation). Οἱ πιό ἁπλοί τελεστές εἶναι οἱ ἀριθμητικοί πού τελοῦν στούς ἀριθμούς (+, −, ×, :).

Τελέσεις ἤ τελεστίες εἶναι ὁποιεσδήποτε δράσεις προκαλοῦνται ἀπό μία ἐντολή. (Encyclopaedia of Cybernetics, *1968, Manchester University Press, New York).*

Ὁ *W. Ross Ashby* δίνει ἕνα ἐκφραστικό παράδειγμα μετασχηματισμοῦ προξενημένου ἀπό ἕναν τελεστή: τό χλωμό δέρμα κοκκινίζει ἀπό τόν τελεστή ἡλιοθεραπεία.

(An introduction to Cybernetics, *Chapman and Hall, University Paperbacks, 1971, σ. 10).*

3. Σκηνή, *μέ τήν ἔννοια πού τῆς δίνει στή μεγάλη του συνταγματική ὁ Christian Metz:* («Στή σκηνή τό σημαίνον εἶναι κομματιασμένο: πολλά πλάνα πού ὅλα τους εἶναι «προφίλ» τμηματικά, (abschattungen), τό σημαινόμενο ὅμως γίνεται ἀντιληπτό κατά τρόπο μοναδικό καί συνεχή».



ΠΙΝΑΚΑΣ ΙΙ: Στό Σχήμα αὐτό ἔχουν τοποθετηθεῖ συσχετισμένα πιά μετά τήν ἐπεξεργασία τους ἀπό τόν ὑπολογιστή τά στοιχεία τοῦ Πίνακα: τά δώδεκα πλάνα 1... 12 τῆς σκηνῆς, μέ τούς ἕξη κώδικες πού ἔχουμε διαλέξει, ἀναλυμένους κι αὐτούς μέ τή σειρά τους σέ δεκαεπτά τελικούς χαρακτῆρες: τρεῖς γιά τό καδράρισμα (ΚΜΠ ΚΠ, ΚΚΠ, ΚΓΠ), δύο γιά τήν κίνηση τῆς μηχανῆς (ΜΣ, ΜΚ), δύο γιά τή γωνία λήψης (ΓΚΠ, ΓΠ), τρεῖς γιά τά πρόσωπα πού εἶναι παρόντα (ΠΒ, ΠΜ, ΠΒΜ) τέσσερις γιά τά πρόσωπα πού μιλοῦν σέ κάθε πλάνο (ΦΚ, ΦΜ, ΦΒΜ, ΦΜΒ) καί τέλος τρεῖς γιά διάφορες διαβαθμίσεις διάρκειας τοῦ πλάνου (ΔΜΡ, ΔΜΣ, ΔΜΓ).

ἐπιλογή αὐτή, εἴτε ἐνσύνειδη καί θελημένη ἔτσι, ἀπό ἀπαίτηση κάποιου συγκεκριμένου συστήματος.

Τό φιλμικό κείμενο ἀναφοράς εἶναι κωδικοποιημένο σέ ἑπτά στήλες. Δυσκολίες στή συστηματική ἀφαίρεση τοῦ κώδικα παρουσίασαν μόνο τά στοιχεία τῆς ἑβδομης στήλης πού εἶναι ἀφηγηματικῆς δράσης· σάν τέτοια ὁπωσδήποτε δέν εἶναι ἀνεπίδεκτα κωδικοποίησης, εἶναι ὅμως αὐτή ἐντελῶς διαφορετική ἀπό ἐκείνη τῶν ἄλλων ἑξι· καί αὐτό γιατί ἡ ἀξία τῶν πολύπλοκων πολυκωδικῶν ἀφηγηματικῶν δράσεων πού περιέχει φαίνεται μόνο ἀπέναντι καί σέ σχέση μέ ὅλο τόν κειμενικό ὄγκο, τοῦ ὁποίου εἶναι καί ἕνας ἀπό τούς κύριους σημαντικούς ἄξονες. Γιά εὐκολία λοιπόν καί μόνο τῆς πρωταρχικῆς αὐτῆς ἀνάλυσης παραλείφθηκε ἡ ἑβδομη στήλη.

Τό κείμενο τῆς *σκηνῆς* λοιπόν ἔχει συντεθεῖ στήν περίπτωση ἀπό ἑξι κώδικες (Πίνακας Ι) μέ μόνο τούς τρεῖς πρώτους ἀπό αὐτούς ἰδιαίτερα κινηματογραφικούς. Ὁ πρώτος εἶναι σχετικός μέ τό καδράρισμα (Γκρό πλάνο: ΚΓΠ, Κοντινό Πλάνο: ΚΚΠ. Μεσαίο Πλάνο: ΚΜΠ). Ὁ δεύτερος μέ τήν κίνηση τῆς μηχανῆς (Σταθερή: ΜΣ, Κινούμενη: ΜΚ). Ὁ

τρίτος μὲ τὴ γωνία λήψης (Κατὰ Πρόσωπο: ΓΚΠ, Πλάγια: ΓΠ). Ὁ τέταρτος μὲ τὴν παρουσία κάποιου ἀπὸ τὰ πρόσωπα (Βίβιαν: ΠΒ, Μάρλοου: ΠΜ, Βίβιαν καὶ Μάρλοου: ΠΒΜ). Ὁ πέμπτος μὲ τὴ φωνὴ κάποιου ἀπὸ τὰ πρόσωπα (Φωνὴ Καμία: ΦΚ, Φωνὴ τοῦ Μάρλοου: ΦΜ, Φωνὴ τῆς Βίβιαν πρώτα καὶ μετὰ τοῦ Μάρλοου: ΦΒΜ, Φωνὴ τοῦ Μάρλοου πρώτα καὶ μετὰ τῆς Βίβιαν: ΦΜΒ). Καὶ ὁ ἕκτος μὲ τὴ διάρκεια (Μικρή: ΔΜΡ, Μεσαία: ΔΜΣ, Μεγάλη: ΔΜΓ).

Ὁπωσδήποτε ὁ κώδικας ἀφαιρεῖ, ἀντιπαρέρχεται μέρος ἀπὸ τὸ κείμενο, ἡ συμπίεση ὁμως αὐτὴ εἶναι ἐκείνο ἀκριβῶς ποὺ ἐπιτρέπει τὴν ποσοτικοποίηση καὶ σὲ συνέχεια τὴν ἀναλυτικὴ μελέτη.

Μιὰ ἐποπτία τῆς παραγοντικῆς ἀνάλυσης τοῦ Πίνακα πλάνων ἔχουμε στὸ παρακάτω Σχῆμα, ὁπου εἶναι τυπωμένα μαζὶ τὰ δώδεκα πλάνα τῆς σκηνῆς καὶ οἱ δεκαεπτὰ κωδικοὶ χαρακτῆρες. Βλέπουμε ἀμεσα συσσώρευση τῶν πλάνων σὲ τρεῖς διακεκριμένους χώρους, μὲ ἐξαίρεση τὸ πλάνο Ι ποὺ πολὺ φυσικὰ στέκει μόνο του δεξιά, σὰν πλάνο μὲ τίς περισσότερες ἀντιθέσεις ἀπὸ τὰ ἄλλα τῆς σκηνῆς: εἶναι τὸ μόνο μὲ κίνηση (ΜΚ), μὲ μεταβολὴ στὸ καδράρισμα (ΚΜΠ), καὶ διατηρεῖ τοὺς ἰδιους λόγους σχετικῆς τοποθέτησής του ἀπέναντι στίς ἄλλες δύο συσσωρεύσεις πλάνων Β καὶ Μ ἀριστερὰ μὲ τὰ πλάνα Β+Μ: ἀπουσία φωνῆς, ΦΚ, (10, 12), μεσαία διάρκεια, ΔΜΣ, (10, 12), πρόσωπα παρόντα καὶ τὰ δύο, ΠΒΜ, (2, 7, 10, 12). Μπορούμε νὰ πούμε πὼς δεξιὰ εἶναι τὰ πλάνα ἀνοίγματος καὶ κλεισίματος τῆς σκηνῆς, ἐκεῖνα ποὺ ἐξασφαλίζουν τὴ συνέχεια, τὴν προοδευτικὴ ἀνοδο καὶ πτώση τῆς δραματικῆς κορύφωσης, μεταβατικὰ συμμετρικὰ στοιχεία ποὺ πετυχαίνουν τὸ κλείσιμο τοῦ σκηνικοῦ κύκλου, καὶ ἀριστερὰ ἐκεῖνα ποὺ μὲ τὴν ἐναλλασσόμενη ἐμφάνισή τους παράγουν μέσα ἀπὸ ἕνα πλέγμα ἐπαναλήψεων καὶ διαφορῶν τὸ ἐπιζητούμενο νόημα.

Οἱ τέσσερις συσσωρεύσεις ἔγιναν κατὰ πρόσωπα: ΠΒ, ΠΜ, ΠΒΜ. Τὰ μοναχικὰ πλάνα χαρακτηρίζονται ἀπό: τὸ γκρὸ πλὰν καδράρισμα, ΚΓΠ, ἀπὸ τὴν κατὰ πρόσωπο γωνία λήψης, ΓΠ, ἀπὸ τὴ μικρὴ διάρκεια, ΔΜΡ. Γιὰ τὰ πλάνα μὲ παρόντες καὶ τοὺς δύο ἥρωες ἀπό: τὸ κοντινὸ καδράρισμα σὲ ὅλα, ΚΚΠ, ἀπὸ τὴ φωνὴ πρώτα τῆς Βίβιαν καὶ μετὰ τοῦ Μάρλοου, ΦΒΜ, σὲ ὅλα ἐκτὸς ἀπὸ τὸ 12, ἀπὸ τὴν πλάγια γωνία λήψης σὲ ὅλα, ΓΠ, ἀπὸ τὴ μεσαία διάρκεια, ΔΜΣ.

Τὸ πλάνο 7 παρὰ τὴν κεντρικὴ γεωγραφικὴ θέση ποὺ κατέχει στὴ δραματικὴ πορεία ἀνάπτυξης, εἶναι ἐνσωματωμένο στὴν ὁμάδα τῶν ὁριακῶν, τῶν ἀκραίων πλάνων. Χρησιμεύει σὰν ἐνδιάμεσο πλάνο δραματικῆς ἀνάπαυσης, δίνει τέλος σὲ ὅλη τὴ σειρὰ τῶν πλάνων ποὺ προηγήθηκαν, καὶ ἀποτελεῖ εἰσαγωγὴ στὴ νέα πιὰ διαμόρφωση τῶν πραγμάτων. Κι αὐτὸ γιατί στὸ πλάνο 6 γίνεται ἡ ἐξαιρετικὰ καθοριστικὴ χειρονομία γιὰ τὸν ἐπαναπροσδιορισμὸ τῶν ὅρων τοῦ νοήματος στὴ συνέχεια, γίνεται πρώτη ἡ ἐρωτικὴ ἐξομολόγηση τῆς Βίβιαν, ποὺ τὸ ἀποτέλεσμά της θὰ ἀρχίσει νὰ φαίνεται ἀπὸ τὸ πλάνο 7: ἡ ἐξωτερικὴ αὐτὴ ἐπέμβαση, ἡ διείσδυση στοιχείων ἄλλου κώδικα, ἀνατρέπει / προσανατολίζει γοργὰ τὸ νόημα καὶ τὸ ρυθμὸ σὲ ἄλλες διεξόδους.

Ἡ μετάβαση, ἀπὸ τὰ ἀκραία πλάνα τῶν δύο προσώπων (2, 7, 10, 12) σὲ ἐκεῖνα μὲ ἕνα, συνοδεύεται ἀπὸ τρεῖς χαρακτηριστικὰ σταθερὲς κωδικὲς ἀλλαγές: τὸ κοντινὸ πλάνο, (ΚΚΠ), κάνει ἄλμα διευκρινιστικὸ πάνω στὸ πρόσωπο, γίνεται γκρὸ πλάνο, (ΚΓΠ), τὸ μεγάλης διάρκειας πλάνο, τὸ περιγραφικό, γίνεται μικρῆς διάρκειας, ρυθμικὴ ἰχνογραφικὴ ὑποσημείωση, καὶ ἡ φωνὴ περιορίζεται σὲ ἐκείνη τοῦ ἄνδρα, τοῦ Μάρλοου, (ΦΜ), ἀκόμα καὶ ὅταν τὸ κάδρο περικλείνει τὴν Βίβιαν καὶ μόνο *(8)*.

Ἡ Βίβιαν πλεονεκτεῖ ἀπὸ τὴν ἀποψη τοῦ κώδικα τῆς γωνίας λήψης τῆς εἰκόνας: εἶναι κατὰ πρόσωπο, (ΓΚΠ), ἐνῶ στὸν Μάρλοου ἡ λήψη γίνεται πλάγια, (ΓΠ). Ὁμως σὲ ἀντιστάθμισμα τὸ προνόμιο αὐτὸ ἀνατρέπεται στὸν κώδικα τῆς ὁμιλίας: φωνὴ τοῦ Μάρλοου, (ΦΜ), ὅταν φαίνεται μόνο ὁ Μάρλοου, καὶ φωνὴ τοῦ Μάρλοου, ἀκόμα καὶ ὅταν φαίνεται ἡ Βίβιαν μόνη της, (ΦΒΜ) καὶ (ΦΜΒ). Ἐνὼ δηλαδὴ ὁ Μάρλοου μιλάει — καὶ μόνο αὐτός — στὰ πλάνα 3, 5 καὶ 9, δὲ συμβαίνει ὁμως τὸ ἀντίστοιχο στὰ πλάνα ὁπου ἐμφανίζεται μόνη της ἡ Βίβιαν.

Ὁ Raymond Bellour διακρίνει *(7)* μέσα ἀπὸ αὐτὴ τὴν φιλμικὴ διευθέτηση ἕνα διπλὸ σημεῖο μυθοποιη-

4. Raymond Bellour, Ἡ προφάνεια καὶ ὁ κώδικας *στὸ* Cinéma, Théorie, Lectures (Κινηματογράφος, Θεωρία, Ἀναγνώσεις) *ἔκδοση* Klincksiek, *εἰδικὸ τεύχος τῆς* Revue d'Esthétique, *1973, σελίδες 219-226.*

5. Ὁ Μεγάλος ὕπνος, (The Big Sleep), *ΗΠΑ 1946, Σκηνοθεσία:* Howard Hawks, *Σενάριο:* Faulkner, Leigh Brackett, Jules Furthman, *ἀπὸ μυθιστόρημα τοῦ* Raymond Chandler, *Φωτογραφία:* Sidney Hichoy, *Μουσική:* Max Steiner, *Διανομή:* Humphrey Bogart, (Μάρλοου), Laureen Bacall (Βίβιαν), Martha Wickers, J. Ridgelu, *Παραγωγή:* Warner Bros, *114'.*

6. «Ἡ ἔννοια τῆς προφάνειας εἶναι κάθε ἄλλο παρὰ ἁπλότητα καὶ ἀμεσότητα», *παρατηρεῖ ὁ* Jean-Louis Comolli *στὸ* «Howard Hawks, ἡ τὸ εἰρωνικό», Cahiers du Cinéma, *τεῦχος 160, σ. 49.*

Φωτογράμματα 12 συνεχόμενων πλάνων της ταινίας Big Sleep *τού Χάουαρντ Χώκς*

σης τής γυναίκας. Πέρα όμως άπό αύτό, σπουδαίο ερμηνευτικό ρόλο έχει μία συνέντευξή του στά *Cahiers du Cinéma (8)*, όπου λέγει: «*Σέ μιά συνομιλία άνάμεσα σέ δύο πρόσωπα, κόβω συχνά, γιά νά δείξω τό πρόσωπο καί τήν άντίδραση έκείνου πού άκούει μάλλον, παρά έκείνου πού μιλάει: ή ψυχική διάθεση έκείνου πού μιλάει άποκαλύπτεται στόν τρόπο τής όμιλίας του· έτσι έχω ταυτόχρονα καί τίς δυό άντιδράσεις καί πετυχαίνω μιά πολύ πιό λεπτομερειακή περιγραφή τών χαρακτήρων*».

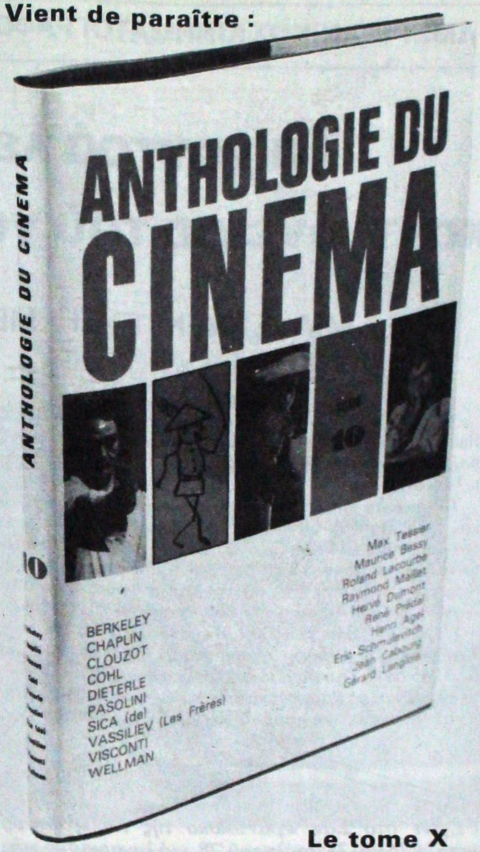
Οί τρείς αύτές σταθερές, όπως καί ό χωρισμός τών πλάνων σέ δύο άντιπαραταγμένες όμάδες, πού έπιτρέπει άκριβώς τό παιχνίδι τής έπανάληψης καί τής άνατροπής, δέ φτάνουν βέβαια μέ κανένα τρόπο νά άποσαφηνίσουν τό «μυστικό», τήν έσωτερική αίτία τού κειμένου αύτού τού Hawks, είναι όμως μία άποδειγμένη σχέση άναφοράς πού σέ άντιπαράθεση μέ όλόκληρο τό κείμενο, τής ταινίας, ή έρχόμενο σέ συσχέτιση μέ τό κείμενο καί άλλων ταινιών τού ίδιου ή καί διαφορετικού σκηνοθέτη μπορεί νά έντοπίσει τίς βάσεις γιά ένα σύστημα.

Γιώργος Ζηκογιάννης

7. *Όπως σημ. 4, σελ. 224.*

8. *Όπως σημ. 6, σ. 54 συνέντευξη στούς* James P. Silke, Serge Daney *καί* Jean–Louis Noames.

Vient de paraître :



Le tome X

312 pages – 300 photos
(format 18 x 27)

L'**Anthologie du Cinéma** est la plus importante et la plus variée des collections de monographies consacrées à des cinéastes. Elle ne traite que de metteurs en scène où d'acteurs dont l'œuvre est achevée, et ne peut faire l'objet de retouches ultérieures.

Tout en faisant le point sur des personnalités célèbres, elle s'ouvre à des créateurs méconnus ou sous-estimés sur lesquels elle propose une documentation exclusive et de première main.

Les études sont rédigées par les meilleurs spécialistes. Elles sont publiées en 10 fascicules encartés dans l'Avant-Scène Cinéma.

Le Tome XI paraîtra en 1981.
Les Tomes II à IX sont disponibles.
Le Tome I est épuisé.

Chaque tome : France et étranger : **72 F.** (port : **8 F.**)

EDITIONS DE L'AVANT-SCENE
27, rue Saint-André-des-Arts. 75006 Paris
CCP - 7353.00 V - Paris

Τὰ χοντρὰ λεφτά, ὁ φόβος καὶ τ' ὄνειρο τοὺ νὰ διηγεῖσαι ἱστορίες

ΜΙΑ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΜΕ ΤΟΝ WIM WENDERS

Ὅταν θὰ διαβάσετε αὐτὴ τὴ συνέντευξη, ὁ Βὶμ Βέντερς θὰ ἔχει κατὰ πάσα πιθανότητα τελειώσει τὸ γύρισμα τοὺ Hammett *καὶ θὰ εἶναι κλεισμένος στὴν αἴθουσα τοὺ μοντάζ. Στὸ διάστημα τῶν δύο καὶ πλέον χρόνων ποὺ μεσολάβησε πολλὰ πράγματα ἀλλάξανε: τὸ ἀρχικὸ του σχέδιο, οἱ συνεργάτες, ὁ ἐνθουσιασμός. Ἴσως μάλιστα τὸ ὄνειρο γιὰ τὸ ὁποῖο μιλάει στὴν ἀρχή, νὰ ἔγινε ὁ ἐφιάλτης ποὺ φοβόταν.*

Τὸ σενάριο γράφτηκε 15 φορές. Πρῶτα ἀπὸ τὸν συγγραφέα τοὺ μυθιστορήματος Joe Gores, μετὰ ἀπὸ τὸν Tom Pope καὶ τέλος ἀπὸ τὸν Dennis O'Flaherty, ποὺ ξανάρχισε ἀπὸ τὸ μηδέν. Ἐπιθυμία τοὺ Βέντερς ἦταν νὰ γυρίσει ἡ ταινία μαυρόασπρη, τὸ Στούντιο ὅμως τὸν ὑποχρέωσε νὰ χρησιμοποιήσει ἔγχρωμο φίλμ. Ἂς εἶναι, χειρίστηκε τὸ χρῶμα σὰν νὰ ἦταν μαυρόασπρο, μὲ τὴ βοήθεια τοὺ παλαίμαχου 77χρονου ὀπερατὲρ Joe Biroc, βοηθοῦ τοὺ Γκρίφιθ τὸ 1918 καὶ βασικοὺ συνεργάτη στὰ φίλμ-νουὰρ τῶν Φοὺλερ καὶ Ὠλντριτς. Ὑποψήφιος γιὰ τὸ ρόλο τοὺ Χάμετ ἦτανε ὁ Ρόμπερτ ντε Νίρο, τελικὰ τὸν ἐνσαρκώνει ὁ Φρέντι Φόρεστ, ὁ πεζοναύτης - μάγειρας τῆς Ἀποκάλυψης.

Πάμπολλες δυσκολίες καὶ ἀνακατατάξεις λοιπὸν ποὺ τελικὰ ὅμως ξεπεράστηκαν, ἀπ' ὅ,τι μᾶς εἶπε ὁ Βέντερς στὶς Κάνες ὅπου εἶχε ἔρθει νὰ παρουσιάσει τὴν ἄλλη ταινία ποὺ γύρισε ταυτόχρονα, τὸ Lightning over water (Ἀστραπὴ πάνω ἀπὸ τὸ νερό). *Ταινία μὲ μικρὸ προϋπολογισμό, ἐλεύθερη, χωρὶς προκατασκευασμένο σενάριο, ποὺ ξεκίνησε ἀπὸ κοινοὺ μὲ τὸν Νικόλας Ρέιη καὶ κατάληξε νὰ γίνει μιὰ ταινία τοὺ Βέντερς γιὰ τὸν Ρέιη, τὴν παραμονὴ τοὺ θανάτου του. Ἀλλὰ αὐτὸ εἶναι μιὰ ἄλλη ἱστορία, τελειωμένη καὶ ὀδυνηρή, γιὰ τὴν ὁποία θὰ μιλήσουμε πολὺ σύντομα...*

Μ.Δ.

(Ἔγινε στὸ Σὰν Φραντσίσκο τῆς Καλιφόρνιας, μεταξὺ 16 καὶ 23 Ἰοὺλη τοῦ '78, γιὰ λογαριασμὸ μᾶς ἐκπομπῆς τῆς γερμανικῆς ραδιοφωνίας. Ὁ Wenders προετοίμαζε τὴν κινηματογραφική προσαρμογὴ τοῦ μυθιστορήματος Hammet *τοῦ Joe Gores)*

> «Ἄχ, ὁ Lemuel Pitrin δὲν εἶχε κάν ὁ ἴδιος αὐτὴ τὴν εὐκαιρία. Ἀντ' αὐτοῦ, κομματιάστηκε ἀπ' τὸν ἐχθρό. Τοῦ ἔβγαλαν τὰ δόντια. Τοῦ ξερίζωσαν τὰ μάτια. Τοῦ ἀκρωτηρίασαν τὰ δάχτυλα. Τοῦ ξερίζωσαν τὰ μαλλιά. Τοῦ πριόνισαν τὸ πόδι. Καὶ στὸ τέλος τὸν πυροβόλησαν στὴν καρδιά».
>
> Nathanael West: *Ἕνα ἑκατομμύριο* (1934)

Walter Adler: *Βίμ, πόσο καιρὸ εἶσαι στὸ Σὰν Φραντσίσκο;*

Win Wenders: Τρεῖς μῆνες. Γράφω ἀκόμα τὸ σενάριο. Νόμισα πὼς θὰ χρειαζόμουν ἕξι ἑβδομάδες — κι ἔχω συμπληρώσει ἤδη δώδεκα.

W.A.: *Τελικὰ πρόκειται γιὰ τὴν ἐκπλήρωση κάποιου ὀνείρου; — Τό νὰ κάνεις δηλαδὴ ἐδῶ στὴν Ἀμερική, γιὰ ἕναν ἀμερικάνο παραγωγό, ἕνα ὁλοκληρωτικὰ «ἀμερικάνικο» φίλμ;*

W.W.: Ναί. Πράγματι εἶναι ἕνα ὄνειρο, τουλάχιστον ἀκόμα, κι ἐλπίζω νὰ μὴ γίνει ἐφιάλτης. Ἐξάλλου, ἔχω γυρίσει ἄλλα δυὸ φίλμ ἐδῶ. Τὴν *Ἀλίκη στὶς πόλεις* καὶ τὸν *Ἀμερικάνο φίλο*. Καὶ ἤξερα ἤδη ἀπὸ τότε, ὅτι θὰ ἤθελα κάποτε νὰ φτιάξω ὁλοκληρωτικὰ ἐδῶ κάποια ταινία. Τὸ ὅτι αὐτὸ ἦρθε τόσο ξαφνικά, ἦταν φυσικὰ μιὰ ἔκπληξη γιὰ μένα.

W.A. *Καὶ πῶς ἔγινε;*

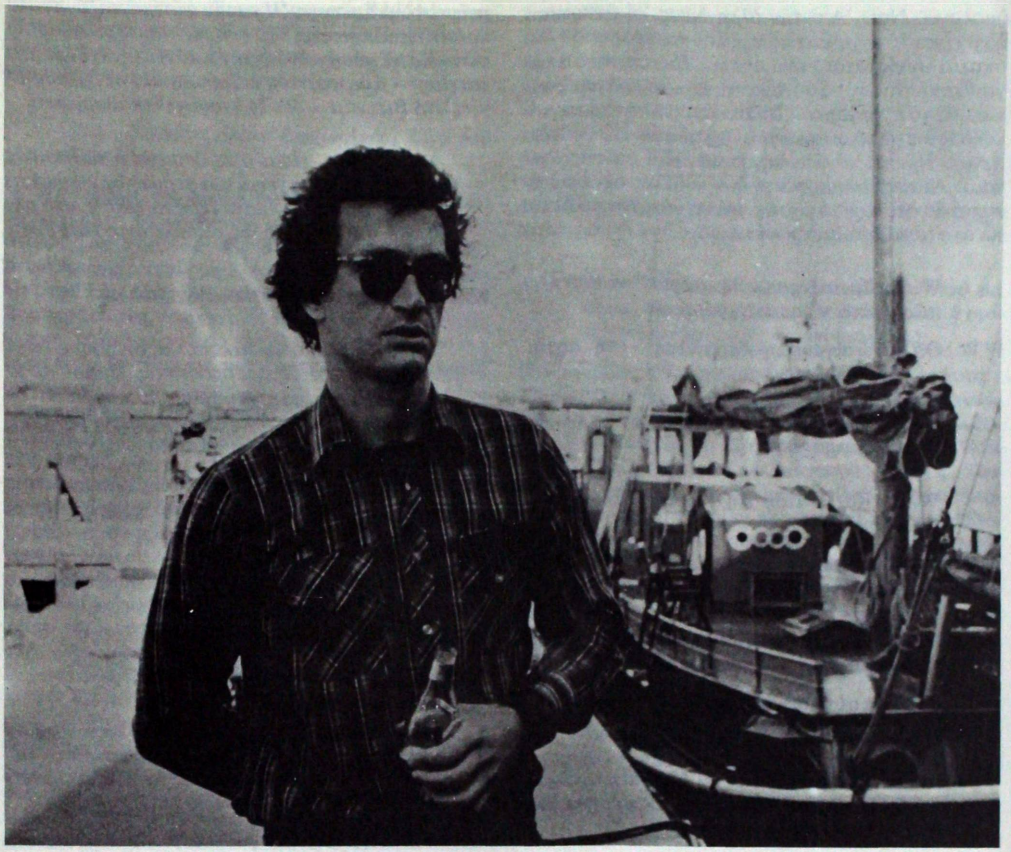
W.W. Αὐτοί ψάχναν κάποιον νὰ κάνει τὴν ἱστορία τοῦ Hammett καὶ εἶδαν τίς ταινίες μου. Κι ἀφοῦ εἶδαν τὸν *Ἀμερικάνο φίλο* καὶ τ' ἄλλα μου φίλμ, μοῦ τηλεφώνησαν στὴν Αὐστραλία. Προετοίμαζα βασικὰ ἐκεῖ μιὰν ἄλλη ταινία, τὴν ὁποία τελικὰ θὰ κάνω μετὰ ἀπ' αὐτὴν ἐδῶ. Στὴν Αὐστραλία, εἶχα πάρει μαζί μου πέντε βιβλία: πέντε μυθιστορήματα τοῦ Hammett. Ἐπειδὴ καὶ στὴ δικιά μου τὴν ἱστορία ἐμφανίζεται ἕνας ντέντεκτιβ, θέλησα νὰ προσανατολιστῶ πρὸς τὸν Hammett. Καὶ τότε ἀκριβῶς πῆρα αὐτὸ τὸ τηλεφώνημα: Μήπως θὰ μποροῦσα ἴσως νὰ 'ρθω στὴν Καλιφόρνια, νὰ συζητήσω μαζί τους γιὰ μιὰ ταινία πάνω στὸν Hammett;

W.A.: *Μ' αὐτούς; Ποιούς;*

W.W.: Τὸν Φράνσις Φόρντ Κόπολα καὶ τὸν συμπαραγωγό του.

W.A.: *Καὶ τὰ λεφτὰ εἶναι ἀπὸ ἄλλοῦ;*

W.W.: Ναί, τὰ λεφτὰ εἶναι ἀπὸ τὸ Στούντιο.



Ὁ Βίμ Βέντερς κατά τό γύρισμα τῆς ταινίας Lighting over water *(1980)*

W.A.: *Ἄκουσα πώς ἔχεις κάνει ἕνα προϋπολογισμό ἕξι ἑκατομμυρίων δολαρίων. Εἶναι ἀλήθεια;*

W.W.: Αὐτός ὁ προϋπολογισμός ἔγινε πρίν δυό χρόνια. Μέ τόν πληθωρισμό ἔγιναν στό μεταξύ ὀκτώ ἑκατομμύρια, κι αὐτό χωρίς τούς ἠθοποιούς. Ἐδῶ πέρα ὑπολόγιζαν ὡς ἑξῆς: Ἔξοδα τῆς παραγωγῆς τῆς ταινίας, σύν ἔξοδα τῆς διανομῆς. Ἡ ταινία θά στοιχίσει λοιπόν κάτι παραπάνω.

W.A.: *Καί δέν σέ φοβίζει αὐτό;*

W.W.: Δέν ξέρω ἀκόμα καλά τί ἀντιπροσώπευαν τελικά σάν ἀξία τά πολλά λεπτά. Ἡ τελευταία μου ταινία, *Ὁ ἀμερικάνος φίλος*, κόστισε 3 ἑκατομμύρια μάρκα. Αὐτά εἶναι ἐνάμισυ ἑκατ. δολάρια, κι ὁ κόσμος ἐδῶ λέει ὅτι δέ θά μποροῦσα νά κάνω ἐδῶ τήν ταινία μέ λιγότερο ἀπό 4 ἑκατ. δολάρια. Τά ἑφτά – ὀχτώ λοιπόν δέν εἶναι ἰδιαίτερα πολλά.

W.A.: *Δέν αὐξάνει μέ κάθε ἑκατομμύριο ἡ εὐθύνη, καί μέ τήν εὐθύνη ὁ φόβος, καί μέ τό φόβο ἡ ἀνασφάλεια;*

W.W.: Μᾶλλον εἶναι ἀπογοητευτικό, τό ὅτι ἀκριβῶς δέν συμβαίνει ἔτσι. Τό σκέφτηκα κι ἐγώ αὐτό, ἀλλά τελικά εἶναι ἀπογοητευτικό: τό ὅτι ἡ δουλειά ἐδῶ δέ διαφέρει οὔτε κατά ἕνα κόμμα. Τό ἀντίθετο μᾶλλον συμβαίνει. Σ' αὐτή τήν ταινία, τό μερίδιο τῆς εὐθύνης μου εἶναι πολύ μικρότερο, γιατί ὡς γνωστό δέν εἶμαι ἐγώ ὁ ἴδιος παραγωγός. Ὄχι ὅπως στόν *Ἀμερικάνο φίλο*, ὅπου ἐγώ, σάν ἄτομο, εἶχα στήν πλάτη μου χρέη ἑνός ἑκατ. μάρκων.

W.A.: *Ἐκτός ἀπό μερικές ἐξαιρέσεις, ὅλα σου τά ἔργα τά ἔκανες μέ τό ἴδιο συνεργεῖο;*

W.W.: Μπορῶ, καί θά πάρω μαζί μου τόν Gutter τόν μοντέρ. Κι ἴσως, ἄν ὅλα πᾶνε καλά, καί τόν κάμεραμαν. Ἀλλ' αὐτό μοιάζει δύσκολο. Γιατί θά δημιουργοῦσε προηγούμενο. Στήν Ἀμερική, μόνο ἀμερικάνοι μποροῦν νά γυρίζουν.

W.A.: *Τά ἔργα σου πάντως ἔχουν ἀναμφίβολα τήν προσωπική σφραγίδα τοῦ κάμεραμαν, τοῦ Robby Müller, δέ συμφωνεῖς;*

W.W.: Ναί, σίγουρα. Ὅλες μου τίς ταινίες τίς ἔκανα μαζί του. Ἐδῶ πού τά λέμε, καί οἱ ἑφτά ἔγιναν μέ τό ἴδιο συνεργεῖο. Ἔ, καί φυσικά ἡ προοπτική τοῦ ὅτι δέ θά τούς ἔχω ἐδῶ μαζί μου, μέ φοβίζει κάπως, τό

ὁμολογῶ. Ναί. Ἀπ' τήν ἄλλη ὅμως, οἱ ἄνθρωποι ἐδῶ εἶναι ἐπαγγελματίες ὑψηλοῦ ἐπιπέδου. Ἡ δυσκολία συνίσταται μόνο στό ὅτι ἐδῶ τά πάντα ρεγουλάρονται ἀπ' τά συνδικάτα. Καί τό πράγμα ξεκινάει ἤδη ἀπ' τό γεγονός ὅτι δέν μπορῶ κάν νά πηγαίνω ὁ ἴδιος μέ τό αὐτοκίνητο στό πλατώ. *Δέν ἐπιτρέπεται. Πρέπει* νά μέ ὁδηγήσουν. Καί διάφορα τέτοια. Αὐτός δέν μπορεῖ τό ἕνα, ὁ ἄλλος δέν ἐπιτρέπεται τό δεύτερο, ὁ τρίτος πρέπει νά κάνει τό ἄλλο! Κι ὅλα αὐτά βέβαια τρῶνε καιρό.

W.A.: *Χρειάζεσαι κάποιον πού νά σοῦ λέει πῶς πρέπει νά συμπεριφέρεσαι;*

W.W.: Θά κάνω σίγουρα φοβερά λάθη — στήν ἀρχή.

W.A.: *Καί σύ τό δέχεσαι;*

W.W.: Ναί, εἶμαι περίεργος.

W.A.: *Καί ἐπειδή εἶναι ἡ ἐκπλήρωση ἑνός ὀνείρου;*

W.W.: Ναί. Καί τελικά ὁ μοναδικός λογικός τρόπος νά συνεχίσω μετά τόν *Ἀμερικάνο φίλο*.

W.A.: *Ἐδῶ οἱ ἐμπορικές ἐπιταγές εἶναι ὑψηλότερες ἀπ' ὅ,τι στή Γερμανία;*

W.W.: Ἔ, ὅλα αὐτά δέν τά ξέρω κι οὔτε μπορῶ ἀκόμα νά ὁρίσω τή διαφορά ἀκριβῶς.

W.A.: *Προφανῶς θά 'χει ἐλάχιστη σχέση μέ τό ἂν ἦσουν στή Γερμανία κι ἔκανες ἕνα φίλμ γιά ἤ μέ τήν τηλεόραση ἐκεῖ;*

W.W.: Ὄχι. Ὑπάρχει ἤδη μιά διαφορά. Ἐδῶ, τά λεφτά πού βάζουν σέ μιά ταινία περιμένουν νά τά ξαναπάρουν δηλαδή ἡ ταινία νά βγάλει τά λεφτά της. Πράγμα πού στή Γερμανία, στό σύστημα στό ὁποῖο ἐγώ μέχρι τώρα ἔκανα τίς ταινίες, δέν ἦταν ἀναγκαστικά ἔτσι. Τί σημαίνει αὐτό τελικά στό φτιάξιμο τῆς ταινίας, δέν τό ξέρω ἀκόμα. Ὁ Κόπολα μέ διαβεβαίωσε πώς τά ἀναλαμβάνει ὅλα. Ὅτι θά μέ ὑποστηρίξει σ' ὅλα τά θέματα, ὅτι μπορῶ νά κάνω τό φίλμ μ' ἕνα τρόπο ἀνεξάρτητο, χωρίς νά ἐπέμβει δηλαδή κανένας στό μοντάζ, κ.λπ. Κι αὐτό εἶναι φυσικά μεγάλο βοήθημα, τό νά 'χεις ἔτσι κάποιον ἀπό πίσω σου. Κι ὁ Κόπολα ἔχει ἐδῶ μιά πραγματική θέση ἰσχύος.

W.A.: *Ἂν ὅμως ἡ καινούρια ταινία τοῦ Κόπολα (Ἀποκάλυψη τώρα) καταλήξει σέ φιάσκο τί θά γίνει;*

W.W.: Ἂν τό φίλμ τοῦ Κόπολα ἀποτύχει, θά 'ναι σκοῦρα τά πράγματα. Εἶδα τήν ταινία στό ἀρχικό μοντάζ, καί νομίζω πώς πρόκειται γιά γιγαντιαῖο φίλμ, πού ἀποκλείεται νά μήν πάει καλά.
(Σ.Σ.: Ὁ Κόπολα δουλεύει ἤδη πάνω ἀπό ἕνα χρόνο στό μοντάζ τῆς ταινίας. Τά γραφεῖα διανομῆς ἀρνοῦνται νά βγάλουν τήν ταινία στίς αἴθουσες μέ τή διάρκεια πού θέλει ὁ Κόπολα. Ἔτσι, ὁ Κόπολα ἔδειξε τήν ταινία του στούς αἰθουσάρχες. Ἔλπιζε νά ἐξασκήσει μ' αὐτό τόν τρόπο πίεση στούς διανομεῖς. Ἀλλά ἀπέτυχε. Ἡ ταινία φάνηκε πολύ μεγάλη καί στούς ἰδιοκτῆτες τῶν κινηματογραφικῶν αἰθουσῶν. Κατά πόσο αὐτό ἔχει νά κάνει μέ τό θέμα τῆς ταινίας — ἀμερικάνικη ἐπέμβαση καί οἱ βιαιοπραγίες στό Βιετνάμ — δέν ἔχει ἀκόμα ξεκαθαριστεῖ).

W.A.: *Βίμ, εἶσαι ὁ πρῶτος κι ὁ μοναδικός ἀπ' τή νεότερη γενιά τῶν γερμανῶν κινηματογραφιστῶν, πού κατάφερε νά φτάσει στό σημεῖο τοῦ νά κάνει μιά ἀποκλειστικά ἀμερικάνικη παραγωγή.*

W.W.: (διακόπτει) Τόσο πολύ! (γελάει).

W.A.: *Μποροῦμε τελικά νά τό ποῦμε ἔτσι; Τόσο πολύ! Προσαρμόστηκες λοιπόν τόσο πολύ. Δέ σκέφτεσαι καμιά φορά, ποιά ἀπ' τά πράγματα πού κάποτε ἤθελες πολύ, μέσα ἀπ' τό πέρασμα τοῦ χρόνου τελικά ἀπαρνήθηκες;*

W.W.: Μέ κάθε μου ταινία ἀρνιόμουν κάτι πού ὑπῆρχε στό προηγούμενο φίλμ. Βῆμα πρός βῆμα. Καί γι' αὐτό ἔλεγα μόλις, ὅτι αὐτή ἡ ἐξέλιξη εἶναι τελείως ἀναγκαία. Δέν ἐγκατέλειψα ὅμως μόνο κάτι, ταυτόχρονα, μέ κάθε βῆμα, κέρδιζα καί κάτι. Μεταξύ αὐτῶν, τήν ἐλευθερία π.χ. τοῦ νά διηγοῦμαι ἱστορίες. Ἐγώ γουστάρω τή δουλειά, ὅταν κάθε φορά μετακινεῖται πρός κάπου ἀλοῦ, ὅπου πρίν δέν ἤμουν ἀκόμη. Σ' αὐτό τό σημεῖο εἶμαι τώρα.

W.A. Τέρμα λοιπόν μέ τίς προσωπικές ταινίες. Ἐγκατέλειψες τελικά μέχρι καί τήν ἰδέα τοῦ νά γράφει κανείς ἱστορίες πού ὁπωσδήποτε θέλει νά τίς γυρίσει ὁ ἴδιος;

W.W.: (διακόπτει): Οἱ προσωπικές ταινίες εἶναι καθεαυτές, κι αὐτό τό ξέρουν ὅλοι οἱ κινηματογραφιστές πού γνωρίζω, φοβερά προβληματικές. Κατά βάθος ἐλπίζουν ὅλοι νά ξεφύγουν ἀπ' αὐτές. Καί καθένας ποθεῖ τελικά νά συνεργαστεῖ μ' ἕνα συγγραφέα, τόν ὁποῖο νά μπορεῖ νά ἐμπιστευτεῖ. Ἀπ' ὅσο θυμᾶμαι ἀπ' τίς συζητήσεις πού κάναμε μέ τόν Fassbinder, κι ὅλους τούς συναδέλφους τοῦ *Film Verlag*, τόν Geissendörfer, τόν Böhm, ὅλοι ἐπιθυμοῦσαν νά βροῦν ἕναν ἱκανό παραγωγό. Ἀλλ' αὐτό τό πράγμα δέν ὑπάρχει στή Γερμανία. Ἐδῶ ὑπάρχει. Ἂν πράγματι εἶναι κάτι πού βοηθάει, αὐτό δέν τό ξέρω ἀκόμα. Μένει νά τό διαπιστώσουμε.

W.A.: *Εἶχες πεῖ κάποτε πώς τό ἀμερικάνικο σινεμά κατέστρεψε τό δικό μας (τό γερμανικό). Καί τώρα μπῆκες στό ἀμερικάνικο μέχρι τά μπούνια.*

W.W.: Ναί. Μπῆκα μέσα. Ναί. Ἀλλά δέν κάνω ἀμερικάνικο σινεμά. Κάνω μέν μιά ἀμερικάνικη παραγωγή, ἀλλά κάνω μιά δικιά μου ταινία. Καί νομίζω πώς οἱ Ἀμερικάνοι τό κατάλαβαν καί τό ξέρουν πολύ καλά. Καί δέν εἶναι μόνο γι' αὐτό πού ἀνάλαβαν τήν παραγωγή καί τῆς τελευταίας ταινίας τοῦ Werner Herzog. Ἐπειδή ἐλπίζουν ἀκριβῶς νά κουνηθεῖ πάλι κάτι στό σύστημά τους, πού αὐτή τή στιγμή βρίσκεται σέ ἀδιέξοδο. Ἔχω τήν αἴσθηση πώς ἐλπίζαν ὅτι θά συμβεῖ ἴσως κάτι ἀντίστοιχο μ' ἐκεῖνο τῶν ἀρχῶν τῆς δεκαετίας τοῦ '30, ὅταν διά-

φοροι εὐρωπαῖοι κινηματογραφιστές ἐρχόντουσαν ἐδῶ, καί πρό πάντων ἀπ' τή Γερμανία, καί δώσανε μιά τεράστια ὤθηση στήν ἀμερικάνικη βιομηχανία κινηματογράφου.

W.A.: Τά εἶδες ὅλα τ' ἀμερικάνικα ἔργα τοῦ Fritz Lang;

W.W.: Ἤθελα νά δῶ τή δικιά του ἐμπειρία ἐδῶ. Ὅ,τι μπορεῖ νά δεῖ κανείς μέσα ἀπ' τίς ταινίες του ὅταν τίς δεῖ χρονολογικά. Κι ἐκεῖ ἄς ποῦμε, βρῆκα πολύ πράγμα. Ναί, ναί. Ἀπ' τίς ἀμερικάνικες ταινίες τοῦ Fritz Lang μπορεῖ νά βγάλει κανείς μπόλικα συμπεράσματα. Βασικά, ὅταν τά δεῖ κανείς πολλές φορές, τή μιά πίσω ἀπό τήν ἄλλη, καταλήγει στό ὅτι πρόκειται ἐν τέλει γιά μιά ἀποτυχία. Ὁ ἄνθρωπος αὐτός γλίστρησε τελικά ὅλο καί περισσότερο πρός τή μορφή ἑνός κινηματογραφιστῆ πού δέ δούλευε γιά τόν ἑαυτό του, ἀλλά γιά τή βιομηχανία. Κατά τήν ἄποψή μου οἱ συνθῆκες στίς ὁποῖες δουλεύω ἐγώ ἐδῶ πέρα, εἶναι πολύ – πολύ καλύτερες. Τό Studio – System, ὅπως ἦταν στή δεκαετία τοῦ '30, δέν ὑφίσταται πιά ἔτσι. Κι ἐγώ γουστάρω τελικά τίς ταινίες πού ἔκανε ὁ Lang στήν Ἀμερική, πολύ περισσότερο ἀπ' αὐτές πού ἔφτιαξε στή Γερμανία.

W.A.: *: Καί ποῦ βλέπεις τότε τήν ἀποτυχία του;*

W.W.: Τά σενάρια. Τά σενάρια γίνονται ὅλο καί χειρότερα. Ὅλο καί πιό κυνικά. Καί οἱ ἱστορίες πού ἐνδιέφεραν τόν Fritz Lang — ἐνοχές πρό πάντων καί πάθη — συρρικνώνονται ὅλο καί περισσότερο, γίνονται κάθε φορά μικρότερα συστατικά τῶν ταινιῶν. Ἀντίθετα τό πάνω χέρι ἔχουν σιγά–σιγά τά storys (δράση). Παρόλα αὐτά, ἐγώ γουστάρω περισσότερο τίς ἀμερικάνικες ταινίες του ἀπ' τίς γερμανικές, πού ἔτσι κάπως, ... κάπως τεχνητές μοῦ μοιάζουν, σάν νά 'χουν λίγη αἴσθηση ζωῆς σέ σχέση μέ τίς ἀμερικάνικες. Καί κατά κάποιο τρόπο εὔχομαι γιά τήν ταινία μου, πού κάνω τώρα ἐδῶ, ὅτι θά ξεφύγει λίγο ἀπό μιά κάποια στατικότητα πού ἔχει μπεῖ στά φίλμ μου.

Εἶναι κάπως δύσκολο νά περιγράψω τί θέλω νά πῶ μ' αὐτό. Ἐννοῶ κάτι σέ σχέση μέ τή μορφή. Ὄχι κάτι πού ἔχει νά κάνει τόσο μέ τό περιεχόμενο / οὐσία (Inhalt), ἀλλά περισσότερο μέ τό formal. Γωνίες λήψης (prises de vue), μοντάζ, ρυθμό.

W.A.: *Καί μέ τούς ἠθοποιούς πῶς θά 'ναι;*

W.W.: Ἔχω δουλέψει μέ ἀμερικάνους ἠθοποιούς. Ἰδιαίτερα μέ τόν Dennis Hopper στόν *Ἀμερικάνο φίλο*. Καί ἡ διανομή τῶν ρόλων γιά τόν *Hammett* θά γίνει ἀποκλειστικά σ' ἀμερικάνους. Ἐκτός ἀπό δυό–τρεῖς ρόλους πού μπορῶ νά τούς δώσω σέ ἠθοποιούς πού ἔχω συνεργαστεῖ μαζί τους παλιότερα.

W.A.: *Ποιοί θά 'ναι αὐτοί;*

W.W.: Ὁ Rüdiger Vogler, θά 'ναι σίγουρα στήν ταινία. Καί δυό τρεῖς ἄλλοι ρόλοι. Δέν ξέρω ἀκόμα ποιοί θά εἶναι. Ἐξαρτᾶται σέ μεγάλο βαθμό κατά πόσο θά καταφέρω νά κάνω τό φίλμ συμπαραγωγή μέ τή Γερμανία, πράγμα πού θά τό 'θελα πολύ, ἀλλά τίποτα δέν εἶναι σίγουρο ἀκόμα. Φυσικά οἱ πρωταγωνιστικοί ρόλοι θά δοθοῦν σ' ἀμερικάνους. Κι αὐτό τό φοβᾶμαι πολύ περισσότερο, ἀπ' τό γεγονός ὅτι τό φίλμ ἀναφέρεται στή δεκαετία τοῦ '20. Νομίζω πώς οἱ ἄνθρωποι μίλαγαν τότε μ' ἕναν τρόπο διαφορετικό ἀπό τόν σημερινό. Καί φυσικά δέν ἔχω ἰδέα περί αὐτοῦ. Ἤδη βλέπω σωρούς ταινιῶν ἐδῶ, ἀπ' τίς ἀρχές τοῦ ὁμιλοῦντος κινηματογράφου. Ἑκατοντάδες. Χρειάζομαι ὅμως κάποιον πραγματικά καλό γιά νά μοῦ γράψει στούς διαλόγους.

W.A.: *Ἔχεις ἤδη σκεφτεῖ κάποιον πού θά 'θελες νά σοῦ γράψει τούς διαλόγους, ἤ σοῦ πρότειναν μερικούς γιά νά διαλέξεις;*

W.W.: Εἶμαι σ' ἐπαφή αὐτή τήν ἐποχή μέ κάποιους... Προσωπικά θά προτιμουσα τόν Ross MacDonald, ἐπειδή μ' ἄρεσαν πάντα τά μυθιστορήματά του. Μᾶλλον ὅμως δέ θά τά καταφέρει, γιατί δέν ἔχει χρόνο. Συζητᾶμε καί μέ διάφορους ἄλλους. Τόν Norman Mailer — μπορεῖ ὅμως καί νά μή γίνει τίποτα. Ἐγώ θά συναντήσω προσωπικά τήν ἄλλη ἑβδομάδα τόν Niven Bush, πού 'χει γράψει μερικά σενάρια γύρω στά τέλη τῆς δεκαετίας τοῦ '30. Γιά τόν Raoul Walsh. Μοῦ φαίνεται πώς εἶχε δουλέψει καί γιά τόν Hawks. Νομίζω πώς ἕνας μεγαλύτερος ἄνθρωπος θά ἦταν πολύ πιό κατάλληλος γιά τό κλίμα τῆς δεκαετίας τοῦ '20.

W.A.: *Θά ἐπανέλθουμε σ' αὐτό ἀργότερα. Πρός τό παρόν θά 'θελα νά ξαναγυρίσουμε στό χρηματικό.*

W.W.: Χριστέ μου πιά!

W.A.: *Σίγουρα ὑπάρχουν στή Γερμανία σκηνοθέτες καί κινηματογραφιστές, πού δέ θά μποροῦσαν νά κάνουν αὐτό πού κάνεις ἐσύ τώρα. Σίγουρα, ὅμως, ὑπάρχουν καί κάποιοι ἄλλοι, πού δέ θά τό 'καναν κάν. Πού θά τό ἀρνιόντουσαν.*

W.W.: Ποιοί;

W.A.: *Θά τό φανταζόμουν γιά τόν Hellmuth Costard.*

W.W.: Ἐγώ δέν τό νομίζω (γελάει).

W.A.: *Ναί, βασικά ὅμως αὐτό σημαίνει κι ἄλλα πράγματα. Δέν πρόκειται ἁπλά γιά διάφορους τύπους πού κάνουν μικρές, φτωχές παραγωγές καί δέ θά μποροῦσαν νά κάνουν μιά μεγάλη. Οὐσιαστικά, δέ θέλουν κάν νά κάνουν. Ἐδῶ πού τά λέμε, ὅλα αὐτά εἶναι σχετικά μέ τό κατά πόσο εἶναι κανείς διατεθειμένος νά κάνει συμβιβασμούς. Ἔχω τήν αἴσθηση, ὅτι ἐσύ νομίζεις, πώς δέ χρειάζεται ἀπαραίτητα νά «προσαρμοστεῖς».*

W.W.: Ἀντίθετα. Πιστεύω ὅτι συμβαίνει ἀκριβῶς τό ἀντίθετο. Πώς ἡ κινηματογραφική βιομηχανία πρέπει νά ἀναπροσαρμοστεῖ. Πάνω σ' αὐτό, ὅμως, μποροῦμε νά διαφωνοῦμε ἐπί ὧρες. Ἀπ' τήν ἄλλη.

δέν ξέρω κατά πόσο τό μέγεθος ἤ ὁ προϋπολογισμός μιᾶς ταινίας ἐγγυᾶται τό ὅτι μπορεῖ νά μείνει κανείς πιστός στόν ἑαυτό του, τό νά κάνει μιά προσωπική δηλ. ταινία. Ἔχω δεῖ τά βρωμερότερα φίλμ μικροῦ μήκους, καί τίς πιό τίμιες μεγάλου μήκους ταινίες. Νομίζω πώς τελικά παραεῖναι ἁπλουστευμένη ἡ ἐξίσωση: χοντρά λεφτά, ἄρα...

W.A.: *Καλά, δέν τό ἐννοοῦσα κι ἔτσι. Περισσότερο μέσα στήν ἔννοια μιᾶς ἐξέλιξης. Αὐτό πού κάνεις τώρα, πού γενικά θές νά κάνεις, θά πρέπει κατ' ἀρχήν νά ὑπῆρχε κάποτε σάν ἐπιθυμία.*

W.W.: Αὐτό πού ἤθελα ἐγώ πραγματικά ἦταν περισσότερο ἡ δυνατότητα διάθεσης τεχνικῶν μέσων, παρά τό ψώνιο μιᾶς μεγάλης παραγωγῆς. Νά μπορεῖς δηλαδή νά δουλεύεις ἔτσι ὥστε νά 'χεις τή δυνατότητα νά χρησιμοποιεῖς τά φῶτα ὅλη μέρα γιά μιά λήψη.

W.A.: *Καί πιστεύεις ὅτι τό μπορεῖς ἐδῶ.*

W.W.: Σίγουρα. Ναί! Γι' αὐτό εἶναι καί τά λεφτά.

W.A.: *Ποιός βάζει τά λεφτά;*

W.W.: Εἶναι ἡ ἑταιρία πού ἀποσπάστηκε ἀπ' τήν United Artists, στίς ἀρχές τοῦ χρόνου. Δέν ξέρω ἄν τό ξέρουν αὐτό στή Γερμανία. Ὁ ἡγετικός πυρήνας τῆς United Artists παραιτήθηκε ὁλόκληρος καί ἵδρυσε μιά καινούρια ἑταιρία. Καί ἡ ταινία μου εἶναι μιά ἀπ' τίς πρῶτες ταινίες πού κάνουν (σάν καινούρια ἑταιρία). Ἡ διανομή τῆς ταινίας στίς ΗΠΑ θά γίνει ἀπ' τήν Warner Bros.

W.A.: *Ἡ ἀμερικάνικη βιομηχανία κινηματογράφου διαθέτει αὐτή τήν ἐποχή πολλά λεφτά. Κέρδισαν πολλά μέ τίς ὑπερπαραγωγές (*Τά σαγόνια τοῦ καρχαρία, Ὁ Πόλεμος τῶν Ἄστρων *κ.λπ.) Μήπως εἶναι αὐτά ἕνας ἀπ' τούς λόγους πού βρίσκεσαι ἐδῶ καί κάνεις ταινία; Τό ὅτι δηλαδή ἔχουν τόσο ρευστό στά χρηματοκιβώτιά τους, πού μποροῦν νά ἐπιτρέψουν στούς ἑαυτούς τους νά φέρουν κάποιον ἀπ' τή Γερμανία;*

W.W.: Δέν νομίζω πώς εἶναι ἔτσι. Ἀντίθετα. Ἀκριβῶς ἐπειδή ἔχουν τόσα λεφτά, τά ξαναβάζουν μόνο σέ μεγάλες παραγωγές. Κάνουν ἀκόμα λιγότερες ταινίες ἀπό παλιά, δηλαδή μεγαλύτερες. Ἔτσι, τέλος πάντων, ὥστε τελικά ἡ δικιά μου ταινία νά 'ναι μιά μεσαία, γιά νά μή πῶ τελείως ταπεινή παραγωγή). Αὐτή τή στιγμή, μέχρι καί ἀναγνωρισμένοι ἀμερικάνοι σκηνοθέτες πρέπει νά προσπαθήσουν πολύ ὥσπου νά βροῦν λεφτά. Ὄχι δέν νομίζω νά ὑπάρχει καμιά σχέση.

(Down - town στό San Francisco, γωνία Kearny Street, Broadway, Columbus Avenue. Τό ἐξαόροφο πράσινο κτίριο, τό 'χει νοικιάσει ὁ Fr. Ford Coppola γιά τήν ἑταιρία του (American Zoepe). Στόν πέμπτο ὄροφο, σ' ἕνα μικρό γωνιακό δωμάτιο, κάθεται ὁ Wim Wenders πίσω ἀπό ἕνα γραφεῖο, στό ὁποῖο, ὅπως μπορεῖ κανείς νά καταλάβει ἀμέσως, δέν μπορεῖ νά γίνει πραγματική δουλειά. Στούς τοίχους φωτογραφίες τοῦ Dashiell Hammett, παλιές φωτογραφίες τοῦ San Francisco — δρόμοι, αὐτοκίνητα, προσόψεις, πίσω αὐλές, διαφημιστικές ἀφίσες. Στή γωνία, διπλωμένη ἀκόμα, μιά στερεοφωνική ἐγκατάσταση).

W.A.: *Πῶς εἶναι νά 'χεις ἕνα τέτοιο γραφεῖο;*

W.W.: Γιά σᾶς μόνο ἀνοιξα τά στόρια. Ἀλλοιῶς χαζεύω μόνο, κοιτάζοντας ἔξω.

W.A.: *Τί ὑπάρχει νά δεῖ κανείς; Ἔξω.*

W.W.: (δείχνει ἀριστερά) Ἐκεῖ πέρα εἶναι ἡ Chinatown. (δείχνει δεξιά) Αὐτό ἐκεῖ εἶναι ἄς ποῦμε το St. Pauli τοῦ Ἀμβούργου. Ὑπάρχουν πολλά νά δεῖ κανείς, ἀλλά ἐγώ εἶχα τίς πρῶτες μέρες ἀνοιχτά μόνο τά παντζούρια, μετά τά περίφραξα ὅλα.

W.A.: *Ἔχεις προσωπική γραμματέα;*

W.W.: Μά εἶναι κι ἀναγκαῖο. Πρέπει νά γραφτοῦν πολλά. Εἰδικά τώρα πού γίνεται τό σενάριο. Ἤδη ἔχει χτυπηθεῖ τέσσερεις φορές στή μηχανή τό προσχέδιο, διαφορετικά... Δουλειά ἔρευνας μπόλικη. Εἶναι ἕνα φίλμ τοῦ '20, καί πρέπει νά νοιαστῶ γιά πολλά πράγματα. Νά πληροφορηθῶ δηλαδή πάνω σέ διάφορα θέματα. Ποτέ μου δέν εἶχα γραμματέα, ὅμως ἐδῶ τή χρειάζομαι.

W.A.: *Εἶχες ποτέ σου τέτοιο γραφεῖο;*

W.W.: Μπά. Μά σοῦ εἶπα, εἶναι φρικτά καταπιεστικό.

W.A.: *Δέν αὐξάνει τήν αὐτοπεποίθηση;*

W.W.: Ἡ αὐτοπεποίθηση αὐξάνει ἀπό μόνη της.

W.A.: *Τό γραφεῖο κάνει τόν σκηνοθέτη;*

W.W.: Μπά..., ἔ, λιγάκι... Δέν ξέρω. Μᾶλλον ὅμως τό ἀντίθετο μοῦ συμβαίνει ἐμένα γιά νά νιώθω ἔτσι σαστισμένος. Ταυτόχρονα, εἶμαι τώρα τρεῖς μῆνες ἐδῶ, καί τό 'χω συνηθίσει. Ἄλλωστε δέν ἔχει μεγάλη σημασία...

W.A.: *Καί τί ἔχει σημασία;*

W.W.: Ἡ δουλειά. Τήν ὁποία ἐγώ, στό μεγαλύτερό της μέρος, δέν τήν κάνω κάν ἀπό δῶ.

W.A.: *Ἀπό ποῦ;*

W.W.: Ἀπό κεῖ πού μένω. Τούς πρώτους μῆνες ἔμενα σ' ἕνα διαμέρισμα, ὅπου εἶχε ζήσει ὁ Hammett στά 1928. Κάποιος ντέντεκτιβ ἐδῶ στήν πόλη τό ἀνακάλυψε. Καί τό διαμέρισμα αὐτό, ἔτυχε νά 'ναι τότε ἄδειο. Ἦταν τόσο μεγάλο, σάν τό γραφεῖο ἐδῶ. Μ' ἕνα κρεββάτι πού 'βγαινε ἀπ' τήν πόρτα. Κι ἐκεῖ γράφαμε τόν πρῶτο καιρό. Ἐδῶ κάνω τήν ἐρευνητική δουλειά. Διαβάζω τά βιβλία. Ἀρχίσαμε νά μοιράζουμε καί τούς ρόλους. Ὅλα γίνονται ἀπό 'δῶ.

W.A.: *Μπορεῖς νά τό φανταστεῖς νά κάνεις*

Dashiell Hammet (1928)

ἄλλη μιά ταινία χωρίς νά μπορεῖς ὅμως νά κάνεις ὅλα αὐτά πού κάνεις ἐδῶ;

W.W.: Θά πρέπει νά τήν κάνω ἔτσι κι ἀλλιῶς χωρίς ὅλα αὐτά. Θά 'θελα νά τήν γυρίσω στήν Αὐστραλία. Στήν ἔρημο. Κι ἐκεῖ δέ θά ὑπάρχει φυσικά τίποτα ἀπ' ὅλα αὐτά.

W.A.: *Ἐννοῶ βέβαια τίς προετοιμασίες.*

W.W.: Τίς προετοιμασίες θά τίς κάνω στήν ἔρημο.

W.A.: *Δηλαδή ὅ,τι σέ περιβάλλει αὐτή τή στιγμή δέν εἶναι παρά συστατικό στοιχεῖο τῆς διαδικασίας τοῦ νά κάνει κανείς φίλμ στήν Ἀμερική;*

W.W.: Πρέπει νά διευκρινίσω πώς ὅ,τι ὑπάρχει ἐδῶ εἶναι ἀρκετά σεμνό. Ὅταν φτάνεις στό Los Angeles, στό Hollywood, καί βλέπεις ὅ,τι ἔχει σχέση μέ τήν παραγωγή ταινιῶν, σοῦ 'ρχεται νά ξαναγυρίσεις νά κάνεις ταινία ἐδῶ. Σ' αὐτό τό βαθμό, ἐγώ προσωπικά βρίσκω τά πλαίσια ἀκόμα ἀνεκτά. Στό Hollywood — δέν ξέρω ἄν θά τ' ἄντεχα. Ἐκεῖ, βλέπεις, τό status εἶναι πιό σημαντικό ἀπ' τό νά κάνεις ταινίες. Ἐδῶ στό σπίτι γίνεται δουλειά. Δίπλα εἶναι τό λογιστήριο. Εἶναι ὅμορφα ὅλα αὐτά. Καμιά φορά, πολύ ὅμορφα. Καί γι' αὐτό ἴσως λίγο διασπαστικά. Δέ νομίζω ὅμως πώς θά μοῦ μπεῖ πιά καί τόσο στό αἷμα, ὥστε νά μή μπορῶ νά ζήσω χωρίς ὅλα αὐτά ἐδῶ.

W.A.: *Κι ὁ ρυθμός εἶναι πολύ γρήγορος, ἀπό ταινία σέ ταινία. Πρίν κἄν τελειώσει ἡ μιά, ἐδῶ πού τά λέμε, ἴσα πού ἀρχίζει, μιλᾶς ἤδη γιά τήν ἑπόμενη.*

W.W.: Ἐπειδή τήν εἶχα ἀρχίσει πρίν ἀπό αὐτήν ἐδῶ. Κι ἐπειδή θά 'ναι ἕνα φίλμ πού χρειάζεται προετοιμασία δύο, τρία χρόνια. Ἄν δέν τ' ἀρχίσω ἀπό τώρα, δέ θά 'χω τίποτα νά κάνω γιά τρία χρόνια, μετά πού θά τελειώσει τούτη 'δῶ ἡ ταινία. Ἔ, κι αὐτό δέν τό θέλω.

W.A.: *Αὐτό τό γεγονός, δέν ἐμποδίζει τή δουλειά ἐδῶ;*

W.W.: Μπά. Τήν ἔχω βάλει ἤδη σ' ἕνα κανάλι. Κι ἔπειτα ὅλα αὐτά εἶναι πολύ σχετικά. Μετά τόν *Ἀμερικάνο φίλο* δέν ἔκανα τίποτα γιά δυό χρόνια, κι αὐτό μοῦ τήν ἔδωσε κάπως. Δέ θά 'θελα νά ξανασυμβεῖ.

W.A.: *Δέν ἀπαιτεῖ ὅμως ἡ δουλειά ἐδῶ ὁλοκληρωτική συγκέντρωση; Τό νά καταφέρεις δηλ. νά κάνεις ἐδῶ μιά ταινία χωρίς τό συνεργεῖο σου;*

W.W.: Αὐτό φανταζόμουν κι ἐγώ στήν ἀρχή. Τό ὅτι θά χρειαστεῖ ἀπόλυτη συγκέντρωση, δόσιμο. Πῆγα νά τό κάνω, καί κόντεψε νά μοῦ στρίψει. Ἔπειτα ἄφησα λίγο πιό χαλαρά τά πράγματα. Ἀσχολήθηκα καί λίγο μέ δικά μου. Κι ἀπό τότε μπόρεσα νά νιώσω τόν ἑαυτό μου πολύ καλύτερα σάν γερμανό σκηνοθέτη στήν Ἀμερική.

W.A.: *Ἡ ἄνεση προέρχεται ἀπ' τούς ἀνθρώπους μέ τούς ὁποίους συνεργάζεσαι;*

W.W.: Δέν εἶναι καί τόσο διαφορετικά τά πράγματα ἐδῶ ἀπ' ὅ,τι εἶχα συνηθίσει στό Μόναχο. Ἐδῶ στό San Francisco εἶναι τελείως διαφορετικά ἀπ' τό Hollywood. Ἐδῶ ὅλοι εἶναι ἀνεξάρτητοι κινηματογραφιστές. Ὁ Coppola ἐδῶ βρίσκεται, κι ὁ Lukas δέν εἶναι μακριά. Ἕνα σωρό σκηνοθέτες μένουν ἐδῶ, καί ἡ ἀτμόσφαιρα εἶναι πραγματικά διαφορετική. Ἐδῶ πού τά λέμε, δέν ἀπέχει καί πολύ, ἀπ' ὅ,τι ξέρω ἀπ' τούς συναδέλφους μου στό Μόναχο.

W.A.: *Τί σοῦ λείπει πιό πολύ;*

W.W.: Αὐτή τή στιγμή ἀπολύτως τίποτα. Στήν ἀρχή μοῦ 'λειπαν ἐφημερίδες κι ἔτρεξα κι ἀγόρασα ἕνα *Spiegel*. Ἀλλά ἐδῶ καί δυό μῆνες πού τό πῆρα, οὔτε τό ξαναδιάβασα. Δέ μοῦ λείπει τίποτα ἀπολύτως. Ἀντίθετα.

W.A.: *Τί σοῦ δίνει ἡ πόλη; Ἐγώ εἶμαι σήμερα τρεῖς μέρες ἐδῶ. Σ' αὐτές τίς τρεῖς μέρες*

πυροβολήθηκαν τρεῖς ἄνθρωποι, μιά μάνα ἔριξε τό μωρό της ἀπ' τό παράθυρο, καί μιά συμμορία πιτσιρικάδων ρίχτηκε σ' ἕνα κέντρο τουρισμοῦ. Μοῦ λένε ἀκόμα, νά μήν τριγυρνάω καλύτερα τή νύχτα στή συνοικία πού μένω...

W.W.: Γιατί μένεις ἐκεῖ; Ἐγώ ἀντλῶ φοβερή ἐνέργεια ἀπ' τήν πόλη. Βασικά ἐπειδή εἶναι μιά πόλη πού μετασχηματίζεται συχνότερα καί πολύ πιό γρήγορα ἀπό ὁποιαδήποτε ἄλλη ἀπ' αὐτές πού ξέρω κι οἱ ἄνθρωποι εἶναι ἀνοιχτοί σ' ὅλα αὐτά. Κάθε μέρα φέγγει ἕνα διαφορετικό φῶς. Πραγματικά ὁ καιρός ἐδῶ εἶναι μαγευτικός. Κι οἱ ἄνθρωποι προσαρμόζονται σ' αὐτόν. Πρόκειται τελικά γιά μιά μεσογειακή περίπου χώρα, στόν Εἰρηνικό.

W.A.: *Ἐγώ διάβασα πάντως πώς εἶναι ἡ πόλη μέ τόν ὑψηλότερο δείκτη αὐτοκτονιῶν στίς ΗΠΑ, καί μέ τούς περισσότερους ἀλκοολικούς.*

W.W.: Ἔτσι κι ἀλλιῶς, εἶναι μιά πόλη μέ τό ὑψηλότερο ποσοστό ὁμοφυλόφυλου πληθυσμοῦ. Αὐτό τό ξέρα. Γιά αὐτοκτονίες δέν ἤξερα. Εἶναι μιά πόλη τῶν ἄκρων. Ἀπό κάθε ἄποψη. Κι αὐτό σοῦ δίνει μεγάλη ἐνεργητικότητα. Γιά νά κάνεις ταινίες χρειάζεται νά ὑπάρχουν τριγύρω διάφορα πράγματα, καί ἡ πόλη αὐτή συνδυάζει ἀκριβῶς αὐτά τά πολλά πράγματα γύρω μου. Διασχίζει κανείς καθημερινά αὐτή τή γιγαντιαία γέφυρα, κι ἀποκτάει ἔτσι μιά αἴσθηση τῆς πόλης. Στήν πόλη μπαίνεις μέσα ἀπό μιά γέφυρα, καί τήν ἐγκαταλείπεις πάλι μέσα ἀπό μιά γέφυρα. Μισή ὥρα βρίσκεσαι πάνω στή γέφυρα.

W.A.: *Δέν εἶναι κρίμα νά κάνεις ταινία πού τοποθετεῖται 50 χρόνια πίσω;*

W.W.: Ἔχω μιά συγκεκριμένη ἄποψη γιά κάποια ταινία πού τοποθετεῖται 50 χρόνια πίσω. Τό ὅτι ἐμπεριέχει / διηγεῖται τό χρόνο πού πέρασε ἀπό τότε. Κι αὐτό ἀκριβῶς θέλω νά κάνω σ' αὐτό τό φίλμ. Ἡ ταινία ἀναφέρεται στό 1928, δηλαδή 50 ἀκριβῶς χρόνια πρίν. Καί θά 'θελα νά γίνει μιά τέτοια ταινία πού νά δίνει σέ κάποιον τήν αἴσθηση τοῦ τί ἔχει ἀλλάξει στό μεταξύ. Μ' αὐτή τήν ἔννοια, ὅ,τι βλέπω σήμερα ἔχει τόση σημασία ὅση αὐτό πού ὑπῆρχε κάποτε.

W.A.: *Πιστεύεις δηλαδή πώς ἄλλαξαν στό μεταξύ τόσο πολύ τά πράγματα; Δέν ξαναβρίσκουμε καί σήμερα ὅλα ὅσα περιέγραψε ὁ Hammett; Διεφθαρμένους πολιτικούς, πληρωμένους ἀρχηγούς ἀστυνομίας, ἐμπόριο ναρκωτικῶν, ἐγκληματοποιημένη πορνεία; Δέν εἶναι ἄλλωστε αὐτός κι ἕνας ἀπ' τούς λόγους γιά τούς ὁποίους γίνεται ἡ ταινία;*

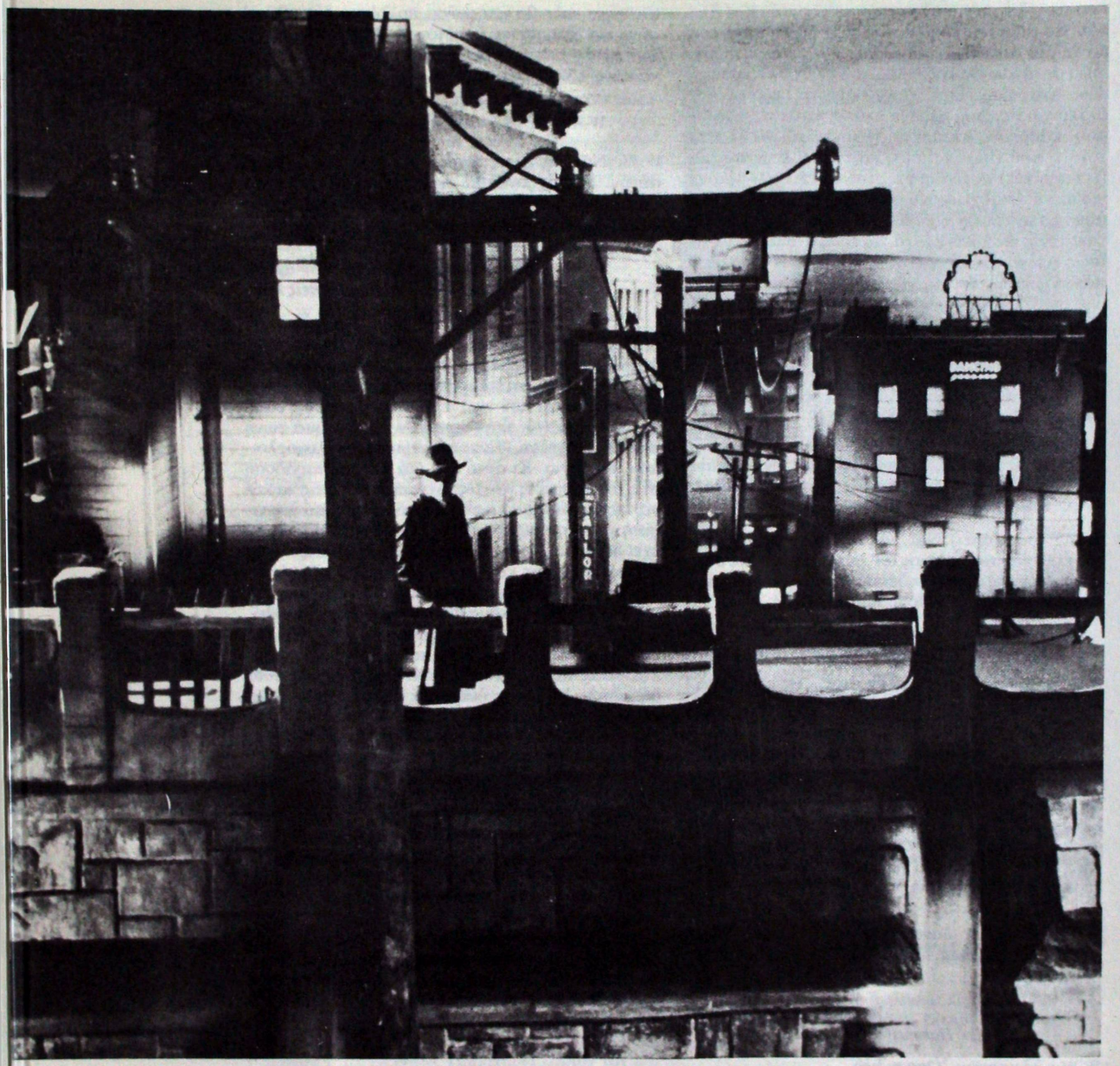
W.W.: Ἔτσι νομίζω κι ἐγώ. Εἶναι πραγματικά ἐκπληκτικό τό νά διαπιστώνει κανείς διαβάζοντας τόν Hammett πόσο λίγο παλιός φαίνεται. Πόσο καθαρά, ἔντονα καί χωρίς ἡλικία εἶναι ὅλα ὅσα περιγράφει. Σ' ἀντίθεση μέ τόν Chandler π.χ., πού ὅτι ἔγραψε ἔχει κάτι ἀπ' τή δεκαετία τοῦ '50, ὅταν τόν ξαναδιαβάζει κανείς σήμερα. Ἕνα εἶδος νοσταλγίας. Πού δέν ὑπάρχει στόν Hammett. Καί πού οἱ ἱστορίες του θά μποροῦσαν νά συμβοῦν πράγματι καί σήμερα. Κι ἐπειδή αὐτός ὁ ἄνθρωπος τίς διηγήθηκε τότε καί ἀνακάλυψε κάτι μ' αὐτές, καί μ' αὐτή τήν ἀνακάλυψη, κατά κάποιο τρόπο, ἔγινε ἀκόμα πιό δυστυχής σάν γέρος, καί μπῆκε καί στή φυλακή, ὅλα αὐτά ἔχουν φοβερό ἐνδιαφέρον. Κι εἶναι ἕνας ὑπεραρκετός λόγος γιά νά γίνει ἡ ταινία.

W.A.: *Τί σημαίνει τελικά ἀκριβῶς τό ὄνομα Dashiel Hammett γιά σένα;*

W.W.: Μέχρι πρίν μισό χρόνο, ἦταν ἁπλά καί μόνο ὁ συγγραφέας 5 μυθιστορημάτων πού γούσταρα πολύ. Κι ἀπό τότε, κι ὅλο περισσότερο τόν τελευταῖο καιρό, κάποιος πού μ' ἐντυπωσίασε βαθιά. Χώθηκα τελείως μές στίς ἱστορίες του. Ἐδῶ καί τρεῖς μῆνες. Καί χαίρομαι ὅλο καί περισσότερο πού θά κάνω τήν ταινία, γιατί γνωρίζω τόν ἄνθρωπο ὅλο καί καλύτερα καί τόν ἐκτιμῶ ἀκόμα πιό πολύ. Μοῦ φαίνεται πώς τελικά ἡ ταινία θά βαρύνει περισσότερο πρός τήν προσωπικότητα Hammett, ἀπ' ὅσο ὑπολόγιζα ἀρχικά. Ἐπρόκειτο γιά μιά ἱστορία — ντέντεκτιβ, ὅπου ὁ κεντρικός ἥρωας λεγόταν Hammett. Τώρα γίνεται μιά ταινία πάνω σ' αὐτό τόν ἄνθρωπο καί καί ἡ ἀστυνομική ἱστορία πάει ὅλο καί περισσότερο στό περιθώριο. Πρόκειται γιά ἕνα μυστηριώδη ἄντρα, ἀφοῦ δέν ἄφησε πίσω του σχεδόν κανένα ἴχνος. Ἔζησε 10 χρόνια ἐδῶ στό Σάν Φραντσίσκο κι ὅλα ὅσα ἔγραψε τά 'γραψε ἐδῶ. Μετά πῆγε στό Hollywood, καί ξαφνικά σταμάτησε νά γράφει. Ὕστερα, μέ τά δικαιώματα ἀπ' τά βιβλία του, ἔγινε πλούσιος. Ἀλλά δέν ξανάγραψε ἀπό τότε. Ἐπί 30 χρόνια, δέν ἔγραψε τίποτα πιά. Πενήντα πέντε χρονῶν μπῆκε φυλακή, στήν περίοδο τοῦ Μακκάρθυ, καί λίγα χρόνια ἀργότερα πέθανε ἀπό φυματίωση. Στήν ἀρχή δέν ἦταν ἰδιαίτερα μορφωμένος. Δέν εἶχε πάει σέ κανένα Πανεπιστήμιο καί τέτοια. Δεκαοχτώ χρονῶν ἔγινε ντέτεκτιβ στήν Pinkerton, ἐπειδή τοῦ ἄρεσε ἡ ἀγγελία της, καί τελικά ἔφτασε ἐδῶ στό San Francisco, στά τοπικά γραφεῖα τῆς Pinkerton. Δούλεψε μερικά χρόνια ἐδῶ, κι ὕστερα λόγω φυματίωσης ἔπρεπε ν' ἀφήσει τή δουλειά τοῦ ντέντεκτιβ κι ἄρχισε νά γράφει. Διάφορες μικρές ἱστορίες, πού ἔμειναν ἀδημοσίευτες κατά ἕνα μέρος τους, καί πού τίς ξέθαψα στά περιοδικά pulp. Εἶναι ὅλες τους πολύ ὁμορφες, μιά πολύ δυνατή, τελείως μοντέρνα, καί καθόλου συναισθηματική γλώσσα. Γι' αὐτό τόν γούσταρα πολύ, ὅταν τόν πρωτοδιάβασα. Γιά τήν ἀνιστορική – ἀχρονική, δυνατή του γλώσσα. Πού νομίζω πώς ἐπηρέασε ὁλόκληρο τόν κινηματογράφο ἀπ' τή δεκαετία τοῦ '30 κι ὕστερα. Ὄχι μόνο ἡ φιγούρα του, ὁ ντέτεκτιβ, πού μέσα ἀπ' τόν Humphrey Bogart καί τόν Robert Mitchum ἔγινε κεντρική φιγούρα στόν κινηματογράφο, ἀλλά τό ὅτι ἡ γλώσσα του βασικά προχώρησε ὁλόκληρο τόν κινηματογράφο.

W.A.: *Νομίζω πώς ὄχι μόνο ἡ γλώσσα, ἤ ὁ ἥρωας, ἀλλά περισσότερο ὁ τρόπος πού διηγόταν ἔγινε μιά κεντρική ἱστορία τοῦ κινηματογράφου.*

W.W.: Πάνω σ' αὐτό ἀκριβῶς πέτυχε κάτι τελείως



Hammet *τοῦ Βὶμ Βέντερς*

καινούριο, πού τότε νομίζω δέν ὑπολογιζόταν καθόλου. Ρεαλιστικές δηλ. ἱστορίες, πού παρόλα αὐτά ζοῦν μόνο ἀπ' τό μύθο τους, πού ἀνακάλυψαν δηλ. ἕναν καινούριο μύθο, αὐτόν τοῦ ντέτεκτιβ. Κι αὐτός ὁ μύθος τοῦ ντέτεκτιβ, αὐτός ὁ ἄνθρωπος πού ψάχνει, πού θάβεται σέ ἱστορίες ἀλλονῶν ἤ σέ ἱστορίες πόλεων, εἶναι γιά μένα — βρίσκεται στήν καρδιά θά 'λεγα τοῦ κινηματογράφου, τοῦ νά κάνεις ταινίες τελικά. Δέ γνώρισα, ἐδῶ πού τά λέμε, καμιά μυθικότερη φιγούρα ἀπ' αὐτήν τοῦ ντέτεκτιβ. Γιά μιά ταινία πού κατά κάποιο τρόπο εἶναι γιά μένα, σάν... ναί, σάν τόν Οἰδίποδα στούς ἑλληνικούς μύθους, στό κέντρο.

W.A.: *Ἄν σέ καταλαβαίνω καλά, πιστεύεις, εἶσαι σίγουρος, πώς βρίσκεσαι μέσα στή συνέχεια τῆς δουλειᾶς σου;*

W.W.: Ναί, ἔτσι νομίζω. Πιστεύω, πώς αὐτή ἡ φιγούρα τοῦ ντέτεκτιβ εἶναι πολύ κοντά στίς φιγοῦρες

πού ὑπῆρξαν μέχρι τώρα στίς ταινίες μου. Καί ἀπό τότε πού ἄρχισα νά κάνω ταινίες, ἤθελα πάντα νά κάνω μιά ἀστυνομική ἱστορία. Ταυτόχρονα, ἤρθα 'δῶ γιά νά ξεφύγω ἀπ' τήν κατηγορία τῶν Wim Wenders — ταινιῶν. Πού ὑπάρχει μόνο στή Γερμανία. Σ' ἄλλες χῶρες, πού ξέρουν ἐπίσης καλά τίς ταινίες μου, καθόλου. Αὐτή ἡ περίεργη μυστήρια ἐτικέτα τοῦ ... πού εἶμαι κάποιος πού κάνει ἐσωστρεφεῖς (ἐσωτερικές) κι εὐαίσθητες ταινίες. Αὐτή ἡ εἰκόνα γιά μένα ὑπάρχει μόνο στή Γερμανία. Ποτέ δέ μ' ἄρεσε, καί τελικά ποτέ δέν τήν ἀποδέχτηκα. Σκέφτομαι πώς ἄν κάνω μιά ταινία ἐδῶ, θ' ἀποδεσμευτῶ ἴσως ἀπ' αὐτόν τόν περίφημο τίτλο πού στεκόταν πάντα ἐμπόδιο στίς ταινίες μου.

W.A.: *Δέ θά μποροῦσε νά συμβεῖ καί τό ἀντίθετο; Ἄς ποῦμε: Γιά δές, ὁ Wim Wenders πάει στήν Ἀμερική, παίρνει καί τόσα λεφτά...*

W.W.: (διακόπτει) Σκασίλα μου τί λένε. Τό θέμα εἶναι νά δοῦν τήν ταινία, κι ὕστερα...

W.A.: *Ναί, μά τελικά, οἱ ἄνθρωποι πού πᾶνε στόν κινηματογράφο δέ βγάλαν ἀπ' τό κεφάλι τους τήν εἰκόνα τοῦ εὐαίσθητου...*

W.W.: (διακόπτει): Ναί, μά φτιάξαν τό κλισέ (ἐτικέτα) καί ἕνα κάρο κόσμος ἀπ' αὐτούς πού πᾶνε στόν κινηματογράφο τό ἀποδέχτηκαν. Ἄς ποῦμε, σάν προεισαγωγική προειδοποίηση.

W.A.: *Ἀποτέλεσμα τοῦ film d' auteur.*

W.W.: Ναί φυσικά! Ἕνας αἰώνιος... (περιφρονητικά) ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ!!! Καί ὄχι παραμυθᾶς.

W.A.: *Τί θά 'θελες νά κάνεις διαφορετικά;*

W.W.: Μά δέ θέλω νά κάνω τίποτα διαφορετικά. Θέλω νά ἐξακολουθήσω ἔτσι, ὅπως μέχρι σήμερα. Σκέφτομαι, ὅμως, πώς ἡ ταινία πού θά γυριστεῖ ἐδῶ στήν Ἀμερική, θά τήν ἀναιρέσει αὐτή τήν ἐτικέτα. Ἐλπίζω. Γιατί ὅ,τι καί νά ποῦμε ἐμεῖς τώρα... Ποῦ ξέρω τί θά βγεῖ ἀπό 'δῶ.

W.A.: *Ἄς ξαναγυρίσουμε ἄλλη μιά φορά στόν Hammett. Ἡ ἱστορία ἀνάγεται στό 1928.*

W.W.: Ναί.

W.A.: *Κι ὁ Hammett ἦταν τότε...;*

W.W.: 34 χρονῶν. Ὅσο κι ἐγώ.

W.A.: *Παίζει κάποιο ἰδιαίτερο ρόλο (ἰδιαίτερα σημαντικό) αὐτό γιά σένα;*

W.W.: Ναί, θέλω νά πῶ, εἶναι ἀριθμοί. Εἶναι λίγο τρελό. Ἀλλά εἶναι ἀκριβῶς 50 χρόνια πρίν. Μισός αἰώνας. Ἴσως νά δείξεις ἐσύ στήν ταινία σου πῶς ἦταν ὁ Hammett στά 1928. Γιά μένα, μοιάζει μέ τόν James Dean στό τέλος τῆς ταινίας *Giant*, μέ τά γκρίζα μαλλιά. Ἄσπρισε πολύ γρήγορα ὁ Hammett ἐξαιτίας τῆς ἀρρώστιας του. Καί γιά μένα σ' αὐτή τή φωτογραφία μοιάζει πολύ τοῦ James Dean. Κι αὐτός πάλι εἶναι μέ τή σειρά του μιά μυθοποιημένη εἰκόνα. Μοῦ φαίνεται πώς θά μποροῦσα πολλά νά διηγηθῶ μ' αὐτή τήν ἱστορία καί μ' αὐτόν τόν ἄνθρωπο, πού θά ξεπερνοῦσαν τήν ἱστορία. Χωρίς ἔτσι νά θέλω τώρα νά κάνω τόν ἔξυπνο.

W.A.: *Θά 'χεις νά πεῖς καί γιά σένα;*

W.W.: Ναί, ἀπ' αὐτή τή χώρα, ἤ ἀπ' τή σχέση μου μ' αὐτήν. Ταυτόχρονα, θά 'θελα νά διηγηθῶ λιγότερο ἀπό μένα, ἀπ' ὅσο τό 'κανα π.χ. στό *Im Lauf der Zeit (Τό πέρασμα τοῦ χρόνου)*.

W.A.: *Καί νά τσιτάρεις λιγότερο τόν ἀμερικάνικο κινηματογράφο; Νά ἀναφερθεῖς λιγότερο στά εἴδη;*

W.W.: Σ' αὐτή τήν ταινία, μ' αὐτή τήν ἱστορία, τό νά ἀρχίσεις κάν νά τή διηγεῖσαι, χωρίς νά ἀναφερθεῖς στά 50 χρόνια ἱστορίας τοῦ κινηματογράφου καί στά καλά ἔργα πού γίνανε αὐτοῦ τοῦ εἴδους, εἶναι σχεδόν ἀδύνατο. Στήν ταινία θά ὑπάρχει μιά φωνή πού θά ἀφηγεῖται. Ἕνας ἐσωτερικός μονόλογος λοιπόν, θά ἔλεγα. Κι αὐτό ἔχει μιά μακριά παράδοση στίς ἀστυνομικές ταινίες. Δέν μπορεῖ κανείς νά κάνει κάτι τέτοιο, μιά ἀφηγηματική φωνή, μιά ἐσωτερική φωνή, χωρίς νά πάει ὁ νοῦς του στά φίλμ ὅπού ἔχει δεῖ κάτι τέτοιο, τό' μαθε, καί τό γούσταρε. Πῶς θές νά διηγηθεῖς κάτι τέτοιο σήμερα, χωρίς νά κάνεις ἀναφορές; Θέλω νά κάνω τήν ταινία ἀσπρόμαυρη. Μά δέν εἶναι ἀκόμα σίγουρο ἄν θά κατορθωθεῖ. Καί τό ἄσπρο / μαῦρο θά ἐντείνει — θά κάνει πιό ἔντονο τό τσιτάρισμα. Γιατί παραπέμπει ἀκόμα πιό πολύ στίς ταινίες στίς ὁποῖες ἀναφέρομαι. Σ' αὐτά δηλαδή τά φίλμς τῆς δεκαετίας τοῦ '30 καί '40. Καί καθόλου στά ἀστυνομικά φίλμ πού βασικά δέ μ' ἄρεσε σχεδόν κανένα τους.

W.A.: *Μ' ἄλλα λόγια κανείς δέν περνάει ἀπό τόν Humphrey Bogart χωρίς ν' ἀγγίξει.*

W.W.: Μάγος εἶσαι... Πολύ δύσκολο νά προσπεράσεις στό ἔτσι τόν Humphrey Bogart τοῦ *Γερακιοῦ τῆς Μάλτας* ἤ καί τῶν ἄλλων ταινιῶν, *Dark Passage* π.χ., πού γυρίστηκε ἐδῶ στό San Francisco. Ταυτόχρονα, ὅμως, ὁ κεντρικός ἥρωας, ὁ Hammett, θά 'ναι πολύ πιό διαφορετικός στήν ταινία μου ἀπό τόν Humphrey Bogart. Πολύ ἀλλιώτικος. Σίγουρα, ὅμως, δέν μπορῶ καί νά παραστήσω πώς δέν εἶδα ποτέ καί δέν γούσταρα τόν Bogart...

W.A.: *Τί ἱστορία θά 'ναι;*

W.W.: Ἡ ἱστορία. Τό ὅτι ὁ Hammett ζεῖ ἐδῶ καί κάμποσα χρόνια κουτσά στραβά ἀπ' τό γράψιμο, κι ὅτι ἐδῶ καί μερικά χρόνια ἐπίσης δέ δουλεύει πιά σάν ντέτεκτιβ, καί μετά κάποιος φίλος, μέ τόν ὁποῖο εἶχε συνεργαστεῖ παλιότερα στήν Pinkerton, τοῦ λέει ἄν θέλει νά τόν βοηθήσει, γιά τή διαλεύκανση μιᾶς ὑπόθεση στό San Francisco. Μιά περίπτωση διαφθορᾶς μέσα στήν ἀστυνομία, πού ἀφορᾶ ὅλη τήν πόλη. Ὁ Hammett ἀρνεῖται. Λέει: δέν εἶμαι πιά ντέτεκτιβ. Εἶμαι συγγραφέας. Ὁ φίλος προσπαθεῖ νά τόν πείσει, ἀλλά ὁ Hammett εἶναι ἀνένδοτος. Ξαφνικά, ὅμως, ὁ φίλος δολοφονεῖται κι ὁ Hammett αἰσθάνεται τόν ἑαυτό του ὑποχρεωμένο νά συνεχίσει αὐτός

τήν ὑπόθεση. Θέλει ὅμως παράλληλα, νά παραμείνει ὁπωσδήποτε καί συγγραφέας. Ὁ ἴδιος ἔτσι νιώθει τόν ἑαυτό του. Κάθεται λοιπόν καί γράφει τή νύχτα, καί τό πρωί κάνει τή δουλειά τοῦ ντέτεκτιβ. Σκέτη αὐτοκτονία, δηλαδή. Ταυτόχρονα ἀντιλαμβάνεται ὅτι γράφοντας γι' αὐτή τή δουλειά — χρόνια τώρα — δέν εἶναι πιά ὁ καλός ντέτεκτιβ πού ἦταν κάποτε. Μέσα ἀπ' τή σκέψη γι' αὐτή τή δουλειά, ξέμαθε τήν ἴδια τή δουλειά. Προκαλεῖ ἕνα φοβερό μπέρδεμα, καί μόνο ἐπειδή χώνεται σά διάβολος παντοῦ, κατορθώνει τελικά νά φέρει σέ πέρας τήν ὑπόθεση. Τό πλήρωσε ὅμως μέ μεγάλες θυσίες τώρα. Γιατί δέν εἶναι πιά ντέτεκτιβ.

W.A.: *Οὔτε συγγραφέας εἶναι πιά;*

W.W.: Δέν εἶναι ἀκόμα συγγραφέας. Γράφει, ἀλλά δέν ἔχει δημοσιεύσει ἀκόμα τίποτα. Μόνο ἔτσι, σ' αὐτά τά φυλλάδια δευτέρας διαλογῆς.

W.A.: *Αὐτό τό φίλμ τό θεωρεῖς συνέχεια τοῦ* Λάθος κίνηση (Falsche Bewegung);

W.W.: Ναί, ἄν πρόκειται βασικά γιά συνέχεια, τότε εἶναι αὐτή τοῦ Wilhem Meister. Πού θέλει κι αὐτός ὁπωσδήποτε νά γίνει συγγραφέας καί πάει κατευθείαν σάν μανιακός. Θά γίνει κι αὐτό ἱστορία μου.

W.A.: *Εἶν' ἀλήθεια πώς ὁ συγγραφέας τοῦ μυθιστορήματος* Hammett *πού χρησιμοποιεῖς σάν βάση, δούλεψε κι αὐτός σάν ντέτεκτιβ;*

W.W.: Ὁ ντέτεκτιβ Joe Gores ἔγινε ντέτεκτιβ ἀπό καθαρό θαυμασμό στόν Dashiell Hammett. Δούλεψε ἐδῶ καί 14 χρόνια σάν ντέτεκτιβ κι ἔγραψε 5 μυθιστορήματα. Ὁ *Hammett* εἶναι τό πέμπτο του. Τ' ἄλλα τέσσερα εἶναι καθαρές ἀστυνομικές ἱστορίες, καί ἐπεξεργάζονται ἀπό μιά συγκεκριμένη σκοπιά τή δουλειά τοῦ ντέτεκτιβ, γιά τήν ὁποία δέν ἔχω ξανακούσει πουθενά. Εἶναι μιά δουλειά πού ἐπικαλύπτει ἕνα πραγματικά μεγάλο μέρος τῆς ἐδῶ δουλειᾶς τοῦ ντέτεκτιβ — ἐπειδή ἐδῶ περίπου ὅλα τ' αὐτοκίνητα ἀγοράζονται μέ πίστωση καί μέ δόσεις. Ἔτσι, πολλοί πληρώνουν τήν πρώτη δόση, παίρνουν τ' αὐτοκίνητά τους. Οἱ ἄνθρωποι ὅμως δέν ἐπιστρέφουν καί πολύ εὐχαρίστως τ' αὐτοκίνητα. Ἀναθέτει λοιπόν ἡ ἑταιρία σ' ἕνα γραφεῖο ντέτεκτιβ, πού κλέβει τ' αὐτοκίνητο. Δέν ἔχει τίποτα νά κάνει μέ τόν ἄντρα ἤ τή γυναίκα στούς ὁποίους ἀνήκει τ' αὐτοκίνητο. Ἁπλῶς αὐτός κλέβει πίσω τ' αὐτοκίνητο. Παίρνει ἀπ' τήν ἑταιρία ἕνα κλειδί καί τσιμπάει τ' αὐτοκίνητο. Παρατηρεῖ λοιπόν τόν κόσμο ποῦ ἀφήνει τ' αὐτοκίνητό του. Οἱ περισσότεροι ἀπ' αὐτούς πού δέν πληρώνουν τό αὐτοκίνητό τους, τό βάζουν τή νύχτα στό γκαράζ. Ἡ ἀποστολή λοιπόν ἔγκειται στό νά ἐμποδιστεῖ τό αὐτοκίνητο νά μπεῖ στό γκαράζ. Βάζουν λοιπόν τό δικό τους μπροστά, ἤ βάζουν (χώνουν) ἕνα σπίρτο στήν κλειδαριά τοῦ γκαράζ. Καί βουτᾶν τ' αὐτοκίνητο. Αὐτό ἀκριβῶς διαπραγματεύονται ὅλα τά διβλία τοῦ Joes Gores. Γι' αὐτοῦ τοῦ εἴδους τή δουλειά

W.A.: *Αὐτό πού κάνεις ἐσύ αὐτό τόν καιρό, τό νά ἐρευνᾶς νά βγάζεις κάτι γιά ἕνα τύπο καί τήν ἱστορία του, πού ἔζησε καί δούλεψε πρίν 50 χρόνια ἐδῶ, σέ μιά συγκεκριμένη ἡλικία, μήπως εἶναι κι αὐτό δουλειά ντέτεκτιβ;*

Ὁ Φρέντερικ Φόρεστ στό ρόλο τοῦ Χάμμετ στήν ὁμώνυμη ταινία τοῦ Βίμ Βέντερς.

W.W.: Ναί. Τό νά ψάχνεις νά ξεθάψεις τήν ἱστορία ἑνός ἄλλου, νά ἐπισκέπτεσαι ἀνθρώπους... Καταφέραμε νά ἀνακαλύψουμε ὅτι ἡ γυναίκα τοῦ Hammett, εἶχε παντρευτεῖ μόνο μιά φορά, καί δέν χώρισε ποτέ, ὅτι ἡ γυναίκα αὐτή ζεῖ ἀκόμα. Στό Los Angeles. Τήν ἐπισκέφτηκα. Ναί. Σίγουρα. Τό νά χώνεσαι ἔτσι στήν ἱστορία ἀλλουνοῦ εἶναι σίγουρα δουλειά ντέτεκτιβ. Τό νά ψάχνεις νά βρεῖς τά μέρη πού ἔζησε κάποιος εἶναι ἤδη δουλειά ντέτεκτιβ. Τό νά κάνεις γενικά ταινίες εἶναι δουλειά ντέτεκτιβ. Ὄχι μόνο αὐτή ἡ ταινία. Ἡ ταινία πού προετοιμάζει κανείς, καί πού δέν εἶναι καθαρή μυθοπλασία ἀλλά στηρίζεται κάπου, σίγουρα κάπου ἐκεῖ μέσα ὑπάρχει ντετεκτιβίστικη δουλειά.

W.A.: *Θά 'κλεβες κι ἐσύ κάτι γιά τήν ταινία σου;*

W.W.: Ναί. Τά πάντα. (γελάει). Ἔχω βουτήξει ἤδη διάφορα ἀπ' τή βιβλιοθήκη, ἐπειδή δέν ὑπάρχουν νά τά βρεῖς πουθενά ἀλλοῦ.

W.A.: *Σέ ρώτησα σήμερα τό μεσημέρι ἄν σοῦ λείπει κάτι, ἰδιαίτερα. Ὑπάρχει τίποτα γιά τό ὁποῖο ἤ μπροστά στό ὁποῖο νιώθεις φόβο;*

W.W.: (γελάει). Βασικά φοβᾶμαι μόνο μή φοβηθῶ. Αὐτή τή στιγμή ἔχω σχετική αὐτοπεποίθηση. Ξέρω πώς ὅταν ξεκινήσει τό γύρισμα θά νιώθω σίγουρος. Αὐτό πού μέ φοβίζει λιγάκι, εἶναι ὅτι ἡ ταινία εἶναι μιά ἱστορική ταινία. Κι ἐγώ ἔχω κάνει ἕνα μόνο ἱστορικό φίλμ. Τό *Πορφυρό Γράμμα*, κι ἦταν φιάσκο. Μετά ἀπ' αὐτό εἶχα σκεφτεῖ ὅτι δέν θά ξανάκανα ποτέ. Βέβαια αὐτή ἐδῶ ἡ ταινία, δέν εἶναι μέ τήν ἴδια ἔννοια ἱστορική. Ὑπάρχουν αὐτοκίνητα,

Βίμ Βέντερς, Τζόζεφ Μπίροκ (όπερατέρ), Φρέντερικ Φόρεστ καί Σάμουελ Φούλερ στό γύρισμα τής ταινίας Χάμμετ

ὑπῆρχαν ἤδη τζούκ-μπόξ, φλίπερ, τά πάντα. Πέρασαν μόνο 50 χρόνια. Καί φοβᾶμαι λίγο μήπως ὅλα αὐτά ὁδήγησαν σέ μιά ἀκινησία. Τό ὅτι τό μόνο πού μπορεῖ νά κάνει κανείς εἶναι τό νά γυρνάει ἐκεῖ πού τά 'χει ἤδη ταχτοποιήσει ὅλα ὁ καλλιτεχνικός διευθυντής. Ὄχι. Δέν μπορῶ νά πῶ. Δέ θέλω νά δημιουργήσω μόνος μου φόβους.

W.A.: *Δέ φοβᾶσαι λοιπόν καθόλου μπάς κι ὁ τρόπος πού γίνονται ἐδῶ οἱ ταινίες σοῦ ἀρπάξει τήν ταινία μές ἀπ' τά χέρια; Ὅτι δέ θά 'ναι πιά δικό σου φίλμ; Τό ὅτι ἀποτελεῖς ἁπλά καί μόνο τήν προϋπόθεση;*

W.W.: Ξέρω πώς μέ καλύπτει ὁ Coppola καί ξέρω ὅτι οἱ ἄνθρωποι μέ προσλάβανε ἐπειδή θέλουν νά κάνω ἐγώ τήν ταινία. Ἀλλιῶς θά 'περναν κάποιον ἄλλο. Τό ὅτι κάλεσαν ἐμένα, σάν ξένο, γιά νά φτιάξω μιά ταινία πάνω σ' ἕναν Ἀμερικάνο, ὅτι... σημαίνει σίγουρα πώς τό σκέφτηκαν καλά πρίν. Κι ἐγώ ὁ ἴδιος τούς τό εἶπα ἄλλωστε ἤδη, ὅτι θά 'ναι μιά ταινία ἀπό κάποιον πού στέκεται ἀπ' ἔξω καί παρατηρεῖ, καί βλέπει. Νομίζω πώς αὐτό τελικά εἶναι ἕνα προτέρημα. Δέ φοβᾶμαι γι' αὐτό. Τό νά βλέπεις αὐτή τήν πόλη ἀπ' ἔξω. Τό νά βλέπεις αὐτό τόν ἄνθρωπο ἀπ' ἔξω. Ὄχι. Αὐτή τή στιγμή δέ φοβᾶμαι καθόλου. Κι ὅταν ἔρθεις στό γύρισμα, θά πρέπει νά μέ ξαναρωτήσεις.

W.A.: Σ' εὐχαριστῶ.

(Μετά τό τελευταῖο κομμάτι τῆς συνέντευξης, πού τήν κάναμε στό John's Grill, στήν Ellis Street, ἕνα ρεστωράν πού ὁ Hammett ἀναφέρει στό μυθιστόρημά του «The Maltese Falcon» ὁ Wim Wenders πῆγε στό Cosmos, γιά νά δεῖ τόν ὑπέροχο Franz Beckenbauer σ' ἕνα παιχνίδι μεταξύ Cosmos καί Stompets. Ἔλπιζε ν' ἀρχίσει τό γύρισμα κάπου τόν Νοέμβρη.

Σήμερα τηλεφώνησα στό γραφεῖο του. Ὁ ἴδιος λένε πώς βρίσκεται στήν Iowa. Οἱ ἐργασίες τοῦ γυρίσματος θ' ἄρχιζαν πιθανῶς, ἀλλά δέν εἶναι ἀκόμα σίγουρο, τό Μάρτη τοῦ '79. Ἄν τό φίλμ θά 'ναι ἀσπρόμαυρο, δέν ἀποφασίστηκε ἀκόμα. Οὔτε κι ἡ διανομή τῶν ρόλων, ἤ ἡ ἐκλογή τοῦ ὀπερατέρ.

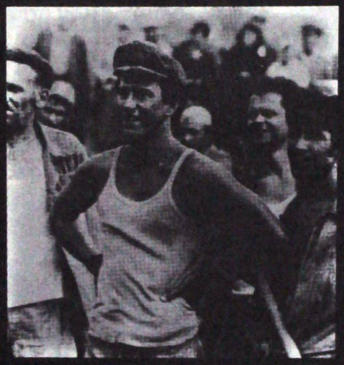
Ὁ Wenders βρίσκεται ἀκόμα στό γράψιμο τοῦ σενάριου. Ὄχι μέ τόν Ross Macdonald, οὔτε μέ τόν Norman Mailer. Λένε πώς ὁ συγγραφέας ὀνομάζεται Tom Pope).

Κολωνία 19.10.78
Walter Adler

(Ἡ συνέντευξη αὐτή δημοσιεύτηκε στό τεῦχος 264 (Δεκ. 1978) τοῦ γερμανικοῦ περιοδικοῦ Filmkritik. *Ἡ Ἄννυ Βιντσέντζου τήν μετέφρασε ἀπ' τά γερμανικά).*

ΠΟΛΩΝΙΑ

ΤΟΠΙΟ ΑΠΟ ΣΕΛΛΥΛΟΫΝΤ



ΑΝΑΦΟΡΑ ΑΠΟ ΤΟ ΓΚΝΤΑΝΣΚ

(πρόσωπα, νέα καί παλιά, τοῦ πολωνικοῦ κινηματογράφου)

τοῦ Μιχάλη Δημόπουλου

Σημαντικό λιμάνι τῆς Β. Πολωνίας καί ἀνεπτυγμένο βιομηχανικό κέντρο, τό Γκντάνσκ, ὅπως καί ὁλόκληρη ἡ Πολωνία, ἐπέδειξε μιά πρωτοφανή δημιουργικότητα γιά νά οἰκοδομήσει τό παρόν του καί νά χτίσει τό μέλλον του, προσπαθώντας ὡστόσο νά διατηρήσει τούς δεσμούς του μ' ἕνα παρελθόν χιλίων χρόνων, πού διέκοψε βίαια ὁ Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος. Πράγματι, δύσκολα μπορεί κανείς νά πιστέψει πώς 25 χρονια πρίν δέν ὑπῆρχαν παρά ἐρείπια καί στάχτες ἐδῶ πού σήμερα ὑψώνεται μιά ὁλόκληρη πολιτεία προσφέροντας στόν ἐκπληκτο ἐπισκέπτη ἕνα χαμογελαστό καί ζωντανό πρόσωπο, μέ τό ἱστορικό μεσαιωνικό της ἐμπορικό κέντρο πού μοιάζει σάν νά ξέφυγε ἀπό τήν πατίνα τοῦ χρόνου, ἐνώ λίγο πιό ἔξω ὀρθώνονται ἀπειλητικοί οἱ γερανοί τῶν τεράστιων ναυπηγείων.
Τό Γκντάνσκ μοιάζει σάν νά καλεί τήν Ἱστορία — ἡ τήν ψευδαίσθησή της,. ἴσως νά ἔλεγε κάποιος ἄλλος — νά κατοικήσει ξανά σ' ἕνα τεράστιο σκηνικό θεάτρου, ἁπλωμένο σέ μιά ὁλόκληρη πόλη. Ἡ γοτθική (κι ἐπειτα ἀναγεννησιακή) ἀρχιτεκτονική, αὐτό τό χαρακτηριστικό χρώμα τοῦ τούβλου, τά γραφικά ἑλικοειδή σοκκάκια, τά μικροσκοπικά μαγαζάκια, καί οἱ δεκάδες τῶν ἐργαστηρίων νά δουλεύουν, θάλεγε κανείς ἀπό πάντα, τό κεχριμπάρι, πέτρα θρυλλική μέ μαγικές ἰδιότητες, πού πουλιέται σέ κάθε γωνιά ἐχοντας μετατραπεί σέ κολλιέ, δαχτυλίδια ἡ κομπολόγια: πόσος παράφορος ζήλος γιά νά ξαναστηθεί ἀτόφιο τό παληό φρούριο τῶν Τευτόνων! Τό παρελθόν ἔχει ἀναστηλωθεί μέ τέτοια νοσταλγία καί ἐπιμονή γιά νά δώσει τήν ἐντύπωση μιάς Ἱστορίας ἀθικτης καί χωρίς ρωγμές, λές καί αὐτή ἡ τεχνητή συνέχεια νά εἶναι ἀπαραίτητη στούς Πολωνούς γιά νά διατηροῦν πάντα ζωντανό τόν ὑπέρμετρο πατριωτισμό τους.

Ἀκατάπαυστος ἀγώνας ἐνάντια στή λήθη ἡ μνήμη φυλακισμένη σ' ἕνα τέλειο μουσειακό ὁμοίωμα, αὐτή ἡ προσκόληση στό παρελθόν ἐξηγεί τό βάρος πού παίρνει ἡ παράδοση στήν πολωνέζικη κουλτούρα. Ὅσο αὐτό εἶναι φανερό στή λογοτεχνία καί τό θέατρο, ἄλλο τόσο ἰσχύει καί γιά τόν κινηματογράφο πού δέν ἐπαψε — τουλάχιστον τά πρώτα χρόνια, ἀλλά καί μέχρι πρόσφατα — νά ἐχει σάν κύρια πηγή ἐμπνευσης του ἕνα παρελθόν λιγότερο ἡ περισσότερο μακρυνό, λιγότερο ἡ περισσότερο ταμπού. Ἀλλά ἀκόμα κι ἀν στηρίζεται σέ μιά ρομαντική παράδοση πάντα ζωντανή, αὐτή ἡ ἀναδρομή στό παρελθόν τοῦ πολωνικοῦ κινηματογράφου θυμίζει μερικές φορές πολύ περισσότερο ξεκαθάρισμα λογαριασμών, παρά θριαμβολογικές ἡ τραγικές ἀναπαραστάσεις. Πέρνοντας τή σκυτάλη ἀπό μιά ἡρωική λογοτεχνία ἐμπνευσμένη ἀπό τήν Ἐθνική Ἰδέα πού διάπλασε δεκάδες γεννιές καί ἀφύπνισε συνειδήσεις, ὁ κινηματογράφος ἑνός Βάιντα, ἑνός Μούνκ, τῆς περίφημης «Πολωνέζικης Σχολῆς» πρόσθετε, ἡ καλύτερα ἀντιπαράθετε, μιά διαλεκτική ἀλλά καί μελανή ὀπτική τῆς Ἱστορίας χωρίς ὡστόσο νά κλισάρεται σέ ἁπλοϊκές καί ἑτοιμες λύσεις σταλινικοῦ καί μετασταλινικοῦ τύπου (1).

Πολύ πρίν ἀπό τόν *Ἄνθρωπο ἀπό μάρμαρο*, ἤδη στίς πρῶτες σημαντικές ταινίες τῆς σοσιαλιστικῆς Πολωνίας εἶχε ἀρχίσει νά ἀμφισβητεῖται ἡ ἔννοια τοῦ «θετικοῦ ἥρωα», καί ἡ εἰκόνα τοῦ νά ἀπομυθοποιεῖται (ἀπό τήν ἄποψη αὐτή ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον ἔχει τό κείμενο τοῦ Μπαρτελεμύ Ἀμενγκουάλ, πού δημοσιεύουμε σ' αὐτό τό τεύχος — σίγουρα μιά ἀπό τίς πιό πλούσιες ἀναλύσεις πού διαβάσαμε γι' αὐτή τήν ταινία—κλειδί τῆς προβληματικῆς τοῦ σκηνοθέτη). Στή δεύτερη μεταπολεμική γενιά τῶν Πολωνῶν κινηματογραφιστῶν, μέ βασικούς ἐκπροσώπους τόν Πολάνσκι καί τόν Σκολιμόφσκι ἡ ἀναφορά στήν Ἱστορία καί τό παρελθόν ἀρχίζει νά χάνει ἐδαφος, δίνοντας τή

1. *«Οἱ ἥρωές μου*, λέει κάπου ὁ Βάιντα, *εἶναι οἱ ἄμεσοι κληρονόμοι τῆς πολωνικῆς ρομαντικῆς σκέψης. Γι' αὐτούς πίσω ἀπ' τίς λέξεις Πατρίδα, Ἐλευθερία, Θυσία, Ἀλληλεγγύη, ὑπάρχει μιά μεγάλη ποιητική παράδοση, μιά μεγάλη πνευματική δύναμη. Καί γι' αὐτό τό λόγο ὅταν ἀντιμετωπίζουνε τίς συγκεκριμένες δυνάμεις τῆς Ἱστορίας, ἀποτυχαίνουν καί πεθαίνουν».*

2. Σὲ μιὰ ἐρώτηση τοὺ Βάιντα στὸν Πολάνσκι, πρὶν ἀπὸ 10 περίπου χρόνια, σχετικὰ μὲ τὰ θέματα ποὺ ὁ τελευταῖος θὰ ἤθελε ν' ἀσχοληθεῖ ἂν ἀποφάσιζε κάποτε νὰ κάνει μιὰ ταινία στὴν Πολωνία, ὁ Πολάνσκι ἀπάντησε ὅτι «τὸ θέμα αὐτὸ θάπρεπε νὰ συνδέεται ἀμεσα μὲ τὴν Πολωνία» καὶ πρόσθεσε «νὰ συνδέεται εἰλικρινὰ μὲ μιὰ σημαντικὴ περίοδο στὴ ζωὴ ἑνὸς ἀνθρώπου, ἑνὸς δημιουργοῦ. Ἡ περίοδος αὐτὴ ἀντιστοιχεῖ γιὰ μένα, σ' αὐτὸ ποὺ συνέβη περίπου πρὶν 20 χρόνια. Εἶσαι μεγαλύτερος ἀπὸ μένα, γιὰ τὴ γενιά σου σημαντικὰ εἶναι τὰ πράγματα ποὺ συνδέονται μὲ τὸν πόλεμο: ἀρχισες ν' ἀνακαλύπτεις πίνακες, νὰ διαβάζεις βιβλία, νὰ ἐνδιαφέρεσαι γιὰ πράγματα πούναι σημαδιακὰ γιὰ τὴ ζωὴ ἑνὸς σκηνοθέτη στὴν περίοδο αὐτὴ τῶν χρόνων τοὺ πολέμου. Σίγουρα αὐτὴ ἡ περίοδος σ' ἔχει σημαδέψει, ἐνῶ γιὰ μένα πιὸ σημαντικὰ ἦταν τὰ χρόνια τοὺ '50 καὶ θὰ μοὺ ἦταν πολὺ πιὸ ἐνδιαφέρον νὰ κάνω μιὰ ταινία γι' αὐτὰ τὰ χρόνια μὲ συγκεκριμένα θέματα καὶ μπόλικο χιοῦμορ. Θυμάμαι τὴν ἐπιτυχία ποὺ εἴχαμε ὅταν στὴ Βαρσοβία πρωτοπαρουσιάσαμε τὸ θέατρο

θέση της σὲ μιὰ σχέση πιὸ ἄμεση, πιὸ προσωπικὴ μὲ τὴν τότε πραγματικότητα. Ἂν ὁ πόλεμος, ἡ Ἀντίσταση, ἡ ἐξέγερση τῆς Βαρσοβίας, ἡ οἰκοδόμηση τοὺ σοσιαλισμοὺ ἀποτέλεσαν ὀδυνηρὰ βιώματα καὶ καυτὰ σημεῖα ἀναφορᾶς γιὰ πατριῶτες σὰν τὸν Βάιντα, τὸν Μούνκ, τὸν Γιέρζι Σταβίνσκι καὶ ἄλλους, στὴ νέα γενιὰ τῶν Πολάνσκι καὶ Σκολιμόφσκι δὲν φαίνεται νὰ συμβαίνει τὸ ἴδιο. Γι αὐτοὺς, ὅλες αὐτὲς οἱ καταβολὲς ἔχουν νὰ κάνουν πολὺ περισσότερο μὲ δοξασίες τοὺ παρελθόντος ἢ ρητορικὰ σχήματα, παρὰ μὲ τὴν ἀντιφατικὴ πραγματικότητα τῆς Πολωνίας τῆς δεκαετίας τοὺ '60 ποὺ ἀμφισβητοῦν εἰρωνικὰ *(Τὸ μαχαίρι στὸ νερό)* ἢ ποὺ κυριολεκτικὰ διασχίζουν σὰν ὑπνοβάτες. *(Ἐγκατάλειψη)* (2)

Αὐτὸ ὁμως δὲν κράτησε πολύ. Στὴν περίοδο ποὺ ἀρχίζει μὲ τὴν ἐξέγερση τῶν φοιτητῶν τοὺ '68 καὶ διαρκεῖ μέχρι τὸν ξεσηκωμὸ τῶν ἐργατῶν στὸ Γκντάνσκ στὶς ἀρχὲς τῆς δεκαετίας τοὺ '70 (ποὺ σήμανε καὶ τὸ τέλος τοὺ Γκομούλκα) ἡ πολιτικὴ σκλήρυνση συνοδεύτηκε καὶ ἀπὸ μιὰ ἐντονη ἰδεολογικὴ πίεση μὲ συνέπειες καταστρεπτικὲς καὶ στὸ χῶρο τοὺ κινηματογράφου. Ὁ Πολάνσκι, ὁ Σκολιμόφσκι, ὁ Μπορόβτζικ, ὁ Λένιτσα ἀναγκάζονται νὰ αὐτοεξοριστοῦν, ἡ λογοκρισία ἀγρυπνη καραδοκεί, ἀπαγορεύοντας τελειωμένες ταινίες (*Ψηλὰ τὰ χέρια* τοὺ Σκολιμόφσκι, 1968, καὶ *Ὁ διάβολος* τοὺ Ζουλάφσκι, 1973) ἢ καταστέλοντας κάθε ἀπόπειρα κριτικοὺ λόγου. Τότε κάνουν τὴν ἐμφάνισή τους ὁ κονφορμισμὸς καὶ ἡ μεγαλοστομία σὲ ἀνώδυνες διασκευὲς λογοτεχνικῶν ἔργων. Τὸ γεγονὸς ὁτι ὁ Βάιντα, ὁ Καβαλέροβιτς ἢ ὁ Χὰς κατάφεραν νὰ δημιουργήσουν μέσα σ' αὐτὸ τὸ κλίμα ἀξιόλογες ταινίες δὲν ἀλλάζει τὴ γενικὴ εἰκόνα.

Νὰ ὁμως ποὺ πρὶν τέσσερα – πέντε χρόνια κάτι ἀρχισε νὰ κινεῖται στὴν Πολωνία τουλάχιστον στὸ χῶρο ποὺ μὰς ἐνδιαφέρει ἐδώ. Κάποιες ταινίες τοὺ Βάιντα καὶ τοὺ Ζανούσι ποὺ

Στὸ τελευταῖο Φεστιβάλ τοὺ Ρόττερνταμ, ὁ Νέος Πολωνικὸς Κινηματογράφος τιμήθηκε ἰδιαίτερα. Μαζὶ μὲ τὶς ταινίες εἶχαν ἔρθει καὶ οἱ περισσότεροι σκηνοθέτες. Στὴ φωτογραφία διακρίνονται (ἀπὸ τὰ ἀριστερὰ) ὁ Janusz Kijowski, ἡ Agnieszka Holland, ὁ Krzysztof Kieslowski, ἡ ὑπεύθυνη τῆς FilmPolski, ὁ Feliks Falk καὶ πλάτη μὲ τὸ καρὼ σακάκι ὁ Filip Bajon νὰ συζητοῦν μὲ τὸν δήμαρχο τοὺ Ρόττερνταμ (δεξιὰ μὲ τὸ μουστάκι). (Φωτ.: Pieter Vandermeer)

Ὁ Andrzej Seweryn καὶ ἡ Ewa Dalkowska στὸ *Χωρὶς ἀναισθητικό* τοῦ Ἀντρὲι Βάιντα

εἴδαμε καὶ στὴν Ἑλλάδα, κάποιες ἄλλες ποὺ παρακολουθήσαμε σὲ διάφορα φεστιβάλ, νέα ὀνόματα ποὺ ἐφταναν ὡς τ' αὐτιά μας, ὁλ' αὐτὰ ἦταν σημάδια κάποιας στροφῆς. Φαινόταν πὼς οἱ σκηνοθέτες εἶχαν ἀρχίσει νὰ καταπιάνονται μὲ θέματα σύγχρονα, πρωτότυπα καὶ καυστικά, ὅπου τὰ ὅρια ἀνάμεσα στὴν καταγγελία τῶν ἀδυναμιῶν τοῦ συστήματος καὶ τοῦ συστήματος σὰν τέτοιου ἦταν κάπως ἀκαθόριστα.

Ἕνας τέτοιος ἄνεμος ἔπνεε λοιπὸν πέρσυ τὸ φθινόπωρο στὸ Γκντάνσκ, ποὺ ἀπ' ἀφορμὴ του κάναμε αὐτὴ τὴν πρόχειρη ἀναφορὰ στὶς κυριότερες φάσεις τοῦ πολωνέζικου κινηματογράφου (βλέπε καὶ τὸ κείμενο τοῦ Νίκου Κολοβοῦ). Γιὰ πρώτη φορὰ στὰ ἕξι χρόνια τῆς ἱστορίας του κλήθηκαν στὸ κινηματογραφικὸ φεστιβάλ τοῦ Γκντάνσκ ξένοι δημοσιογράφοι καὶ κριτικοί. Γιὰ τοὺς Πολωνοὺς τὸ φεστιβάλ τοῦ Γκντάνσκ εἶναι κάτι σὰν τὸ φεστιβὰλ Θεσσαλονίκης τὸ δικό μας: προβάλλονται ὅλες οἱ παραγωγὲς τῆς χρονιάς, συζητιῶνται, ἐπίσημα καὶ παρασκηνιακά, καὶ μοιράζονται, ὅσο καὶ ἀμφισβητοῦνται, βραβεῖα. Κάθε Σεπτέμβριο ὅλοι οἱ περὶ τὸν κινηματογράφον σπεύδουν ἐδὼ νὰ δώσουν τὸ παρόν, πηγαδάκια δημιουργοῦνται ἐξω ἀπὸ τὶς προβολὲς καὶ οἱ ζωηρὲς συζητήσεις καὶ ἀψιμαχίες πολλὲς φορὲς συνεχίζονται ὡς ἀργὰ τὴ νύχτα στὸ μόνο μέρος ποὺ παραμένει ἀνοιχτό, τὸ μπὰρ τοῦ κατακαίνουριου καὶ κάπως ἀχαρου ξενοδοχείου ὁπου ἐμεναν καὶ ὅλοι οἱ καλεσμένοι τοῦ φεστιβάλ.

Ἡ πραγματικὴ καινοτομία τοῦ περσινοῦ φεστιβὰλ τοῦ Γκντάνσκ καὶ ποὺ προφανὼς συνέβαλε ἀποφασιστικὰ στὴν πρόσκληση τῶν ξένων κριτικῶν ἦταν ὅτι παράλληλα μὲ τὸ ἐπίσημο πρόγραμμα (23 ταινίες) εἶχε ὀργανωθεῖ μὲ πρωτοβουλία κυρίως, τοῦ Ἀντρὲι Βάιντα προέδρου τῆς Ἕνωσης Πολωνῶν Σκηνοθετῶν, ἕνα συμπόσιο γύρω ἀπὸ τὸν νέο πολωνικὸ κινηματογράφο, μὲ διεθνὴ συμμετοχή. Στόχος του νὰ ὑπογραμμίσει καὶ νὰ ἀξιολογήσει τὴν ἀλλαγὴ ποὺ διαγράφεται καὶ νὰ ἐμβαθύνει στὶς κοινωνικὲς καὶ αἰσθητικὲς της ρίζες. Πρᾶξη καθαρὰ πολιτική, σὰν οἱ Πολωνοὶ κινηματογραφιστὲς νὰ μᾶς ἤθελαν μάρτυρες αὐτῆς τῆς νέας προσέγγισης τῆς κοινωνικῆς τους πραγματικότητας, τῆς εἰκόνας τοῦ ἀναβρασμοῦ καὶ τῆς ἀμφισβήτησης ποὺ δίνουν μερικὲς ἀπὸ τὶς πολὺ πρόσφατες ταινίες ποὺ ἀκολούθησαν τὸ ἐναυσμα ποὺ ἔδωσαν ὁ *Ἄνθρωπος ἀπὸ μάρμαρο*, τὸ *Χωρὶς Ἀναισθητικὸ* τοῦ *τοῦ παράλογου τοῦ Μπέκετ. Ἡ ἀτμόσφαιρα αὐτή, αὐτὸ τὸ χιοῦμορ τοῦ παράλογου μᾶς ἦταν πολὺ οἰκεία».*

Αὐτὸ ποὺ γιὰ τὸν Πολάνσκι δὲν ἦτανε παρὰ μιὰ κάπως ἀκαθόριστη ἐπιθυμία φαίνεται τελικὰ νὰ βρήκε κάποια πραγμάτωση 6 χρόνια ἀργότερα, τὸ 1976, ἀλλὰ (τί εἰρωνία!) ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν Βάιντα. Πρόκειται γιὰ τὴν θρυλικὴ ταινία *Ἄνθρωπος ἀπὸ Μάρμαρο*. Μόνο ποὺ, τὸ σημειώνουμε, ἀπουσιάζει αἰσθητὰ τὸ χιοῦμορ, ὅπως καί, ἄλλωστε, στὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς νέας πολωνικῆς παραγωγῆς.

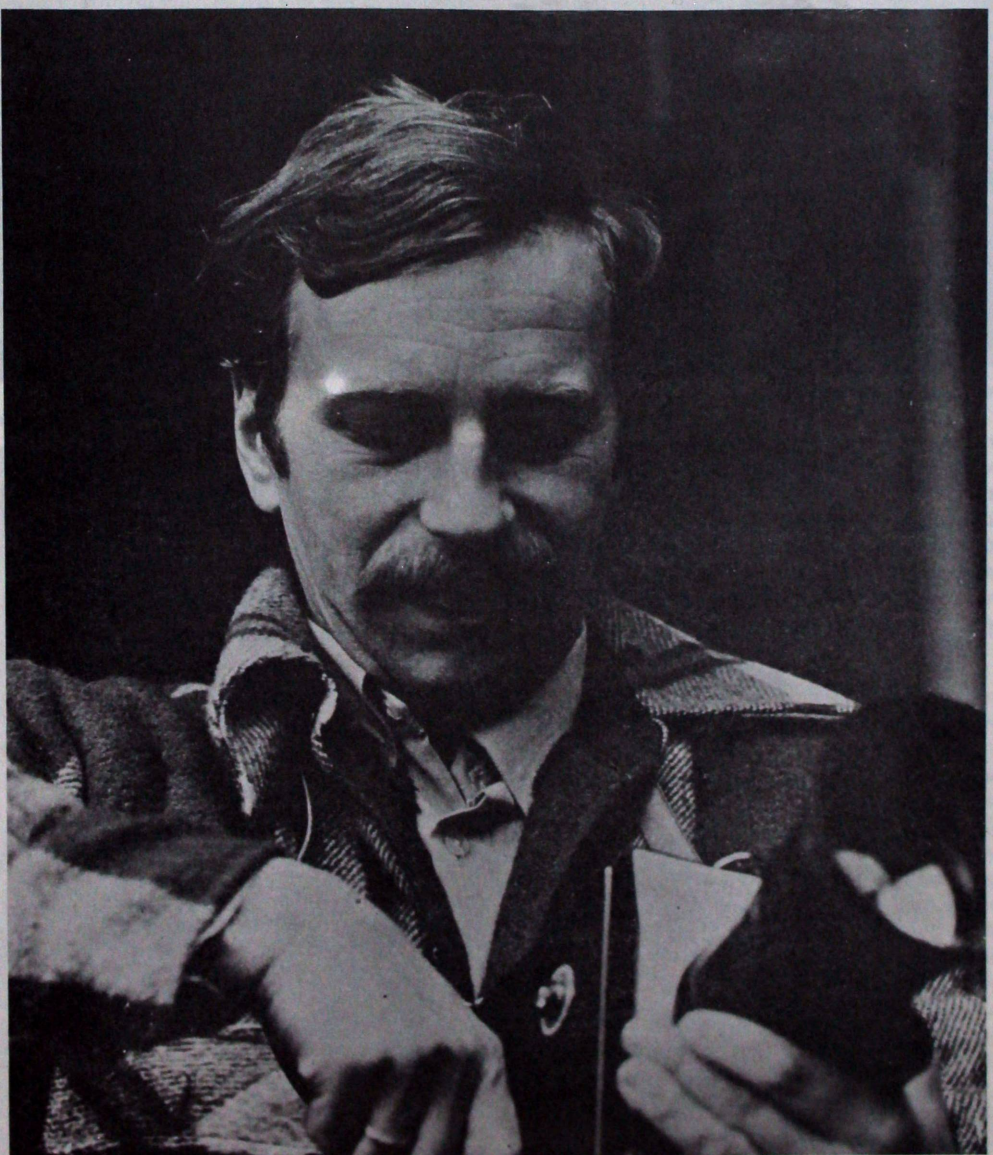
3. Ὁ Βάιντα — τελικὰ πάντα σ' αὐτὸν καταλήγουμε — ἦταν

πανταχού παρών: στό συνέδριο όπου ήταν πρόεδρος, στίς παρασκηνιακές συζητήσεις άνάμεσα στούς σκηνοθέτες καί τούς κρατικούς παράγοντες, καί πάντα πρόθυμος νά πεί δυό λόγια στούς ξένους καλεσμένους. Άκούραστος, ό δετεράνος αύτός μέ τό έπιβλητικό πιά κύρος του (πού, άπ' ό,τι φημολογείται, κάθε ταινία του ρίχνει κι άπό έναν ύπουργό) πάντα σέ έτοιμότητα μεσολαβούσε, προσπαθούσε νά κατευνάσει τά πνεύματα καί συγχρόνως νά έξασφαλίσει τό μάξιμουμ τών έγγυήσεων. Άτρωτος, είναι ό μόνος πού τόλμησε, στό τέλος τού συνεδρίου νά καταγγείλει τή λογοκρισία στή χώρα του, διστάζοντας όμως καί νά άναφερθεί, μέ τήν οξυδέρκεια πού τόν διακρίνει, καί σέ κάποιες άδυναμίες τών νέων σκηνοθετών, τών παιδιών του, όπως τού άρέσει νά λέει. Όσο ό Βάιντα είναι άεικίνητος καί νευρώδης, τόσο πράος καί ψυχρός είναι ό Κριστόφ Ζανούσι, μιά άλλη σημαντική μορφή πού κυριάρχησε στό φεστιβάλ. Δίνοντας τόν τόνο μιάς ήθικής συνειδητοποίησης σέ άτομικό έπίπεδο καί στηλιτεύοντας τήν κάθε είδους ύποκρισία καί διαφθορά πού ύποσκάπτει σιγά-σιγά τήν πολωνέζικη κοινωνία έπαιξε πρωτεύοντα ρόλο στήν άνάπτυξη τού νέου ρεύματος. Ή τελευταία του ταινία, τό *Κονστάντς*, πού έκπροσώπησε φέτος τήν Πολωνία στό φεστιβάλ τών Καννών, είναι σίγουρα μιά άπό τίς ταινίες πού προχωράνε περισσότερο στήν άποκαλυπτική καί σκοτεινή, άπελπισμένη θά έλεγα, ματιά πάνω στό θρίαμβο τού συμβιβασμού, τής κομπίνας καί τής εύνοιοκρατίας.

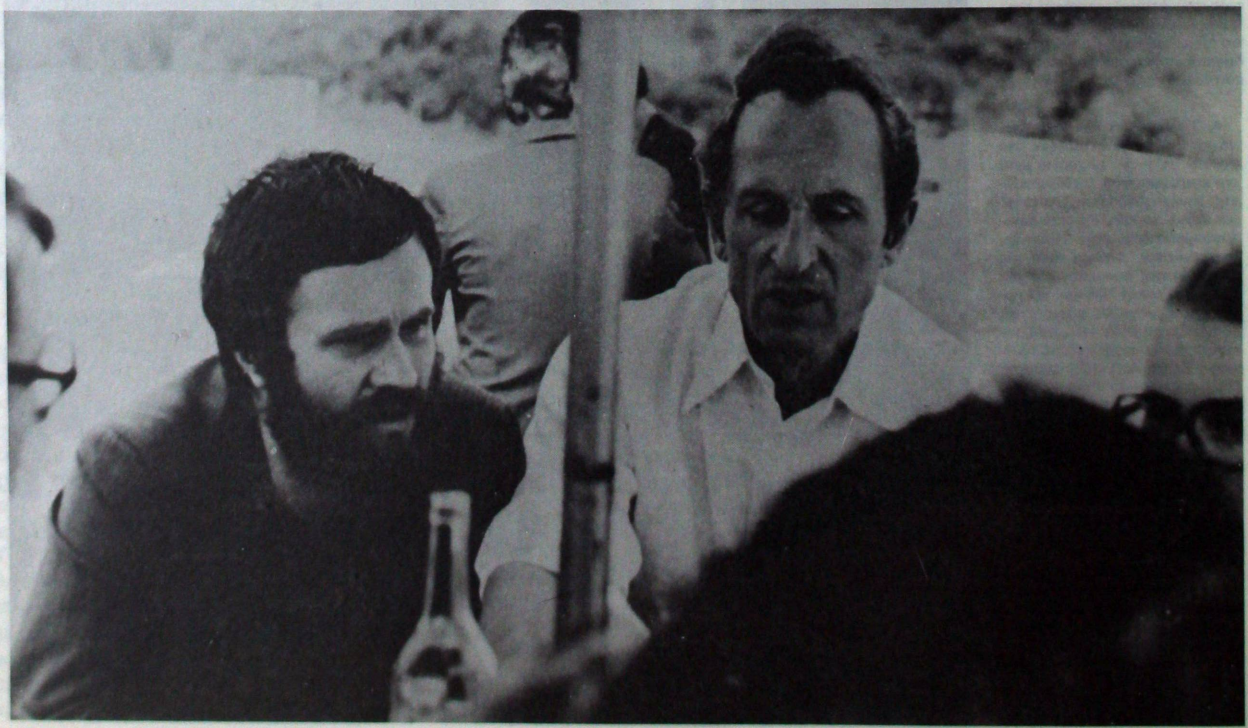
4. Τό σύστημα τών «μονάδων παραγωγής» έγκαινιάστηκε στά χρόνια 1955-56, 10 χρόνια μετά τήν κρατικοποίηση τής πολωνέζικης κινηματογραφίας. Αύτό τό μοντέλλο παραγωγής πού πρωτοεφαρμόστηκε στήν Πολωνία, άκολουθείται σήμερα άπό τίς περισσότερες σοσιαλιστικές χώρες. Οί «Zespoly Filmowe», οί πολωνέζικες μονάδες παραγωγής, είναι σήμερα έπτά, καί μοιάζουν λιγάκι μέ τά άμερικάνικα «Στούντιο». Κάτω άπό τή διεύθυνση ένός φημισμένου σκηνοθέτη (ό Βάιντα διευθύνει τή μονάδα «Χ», καί ό Ζανούσι τή μονάδα «Τόρ») συγκεντρώνουν σκηνοθέτες, σεναριογράφους, όπερατέρ, πού έλέγχουν πλήρως τίς παραγωγές, τόσο σέ ότι άφορά τό οίκονομικό μέρος, όσο καί στό περιεχόμενο τών ταινιών. Οί σκηνοθέτες διαλέγουν τήν όμάδα στήν όποία θά συμμετάσχουν, άνάλογα μέ τίς προτιμήσεις τους. Έξ ού καί ή συγγένεια θεμάτων καί ύφους στό έσωτερικό κάθε όμάδας. Ή κάθε μονάδα ύποβάλλει τά σχέδιά της στήν Κεντρική Ύπηρεσία Κινηματογράφου, πού διευθύνει ό ύφυπουργός τού ύπουργείου Πολιτισμού καί Τεχνών. Αύτός θά βάιντα ή τό *Καμουφλάζ* τού Ζανούσι. Τά πράγματα όμως δέν ήταν καί τόσο άπλά. Γρήγορα διαπιστώσαμε ότι κυριαρχούσε ένα πυρετώδες κλίμα στίς συζητήσεις, πού έφερναν άντιμέτωπες τίς όμάδες τών νέων σκηνοθετών μέ τούς κρατικούς ύπεύθυνους στόν τομέα τού κινηματογράφου (3). Ήταν διατεθειμένος γιά άνοίγματα ό νέος ύπουργός; Μέχρι πού έφτανε ή άνεκτικότητα τής έξουσίας; Τέτοια ήταν τά έρωτήματα πού άπασχολούσαν τούς κινηματογραφιστές, καί πού βάραιναν τήν άτμόσφαιρα.

Κριστόφ Κισλόφσκι, Άγκνιέσκα Χόλαντ, Γιάνους Κιζόφσκι, Φέλιξ Φάλκ, Μάρεκ Πιβόσκι, Άντονυ Κράουζ είναι μερικά άπ' τά όνόματα τών νέων αύτών σκηνοθετών πού κατάφεραν μέσα σέ λίγα χρόνια, νά δημιουργήσουν ένα είδος σχολής, τόσο άπό τήν άποψη τής θεματικής όσο καί τής αίσθητικής. Πλαισιωμένοι (καί σαφώς έπηρεασμένοι) άπό τόν Βάιντα καί τόν Ζανούσι, δουλεύουν συλλογικά στίς περίφημες αύτές «μονάδες παραγωγής» (4) (ξαναβρίσκοντας τό κλίμα τής σχολής τού Λότς, τής όποίας είναι σχεδόν όλοι άπόφοιτοι),

Ό Jerzy Stuhr στήν ταινία τού Krzysztof Kieslowski *Ό έρασιτέχνης κινηματογραφιστής*



Πληρότητα (Pelnia), τοὺ Andrzej Kondratiuk (δεξιά ὁ Tomasz Zaliwski)



Ἡ οὐλή (Blizna), πρώτη μεγάλου μήκους ταινία τοὺ K. Kieslowski.

Κονστάνς, τοῦ Κ. Ζανούσι

ἐγκρίνει ἡ θὰ ἀπορρίψει. Ἀπὸ αὐτὸν καὶ μόνο ἐξαρτᾶται ἡ τύχη ἑνὸς σεναρίου. Ὅπως ὅμως μᾶς εἶπανε στὸ Γκντάνσκ, ὑπάρχουν πολλοὶ τρόποι γιὰ νὰ τὸν πείσουν καὶ γίνονται πολλὰ παζάρια.

Ἀπὸ τὸ 1979 ἡ παραγωγή, (δηλαδὴ αὐτὲς οἱ ὁμάδες) χρηματοδοτεῖται ἀπὸ τὸ Ταμεῖο τῆς Κινηματογραφίας, ποὺ τροφοδοτεῖται σὲ ποσοστὸ 70% ἀπὸ τὶς εἰσπράξεις τῆς ἐσωτερικῆς διανομῆς, καὶ κατὰ 23% ἀπὸ τὶς ἐπιχορηγήσεις τοῦ κράτους· τὸ ὑπόλοιπο προέρχεται ἀπὸ μέρος τῶν εἰσπράξεων τῆς ἐξαγωγῆς. Καὶ ἀφοῦ μιλάμε μὲ νούμερα, ἂς δώσουμε ἀκόμα μερικὰ ποὺ διαβάσαμε στὰ ἐνημερωτικὰ δελτία τοῦ πρακτορείου Interpress: πρῶτα ἀπ' ὅλα ὁ κινηματογράφος δὲν πάει καθόλου ἀσχημα στὴν Πολωνία: παράγονται 35 ταινίες τὸ χρόνο καὶ ἄλλες τόσες εἰδικὰ γιὰ τὴν τηλεόραση. Ἂς σημειωθεῖ ὅτι ἡ παραγωγὴ αὐτὴ (ποὺ ἀποτελεῖ μόλις τὸ 15% τοῦ συνόλου τῶν ταινιῶν ποὺ διανέμονται στὶς πολωνικὲς αἴθουσες) ἀποσβένει τὸ κεφάλαιό της στὴν ἐσωτερικὴ ἀγορὰ (κινηματογράφους καὶ τηλεόραση), καὶ προσελκύει τὸ ἕνα τέταρτο τοῦ κοινοῦ, μὲ μέση συχνότητα 4 εἰσιτήρια τὸ χρόνο κατὰ κάτοικο. Πρέπει ὅμως νὰ τονίσουμε ὅτι μερικὲς ταινίες ὅπως ὁ *Ἄνθρωπος ἀπὸ μάρμαρο* καὶ τὸ *Καμουφλάζ* κάνανε πάνω ἀπὸ ἕνα ἑκατομμύριο εἰσιτήρια.

πραγματικὰ ἐργαστήρια ποὺ ἐνισχύουν τὴ συνοχή τους χωρὶς ὅμως νὰ ἰσοπεδώνονται οἱ ἀποχρώσεις. Στὶς ταινίες τους *Ἐρασιτέχνης κινηματογραφιστὴς* (Κισλόφσκι), *Ἐπαρχιακοὶ ἠθοποιοί* (Χόλαντ), *Κούγκ Φού* (Κιζόφσκι) καὶ *Τύχη* (Φάλκ) ποὺ εἴδαμε στὸ Γκντάνσκ, προβάλλουν σχεδὸν ἀνάγλυφα τὰ ἰδεολογήματα καὶ οἱ ἠθικοὶ καθορισμοί, οἱ σεναριακὲς λύσεις καὶ οἱ ἀφηγηματικοὶ κώδικες, ποὺ ἀποτελοῦν τὶς κύριες συνισταμένες τοῦ ρεύματος αὐτοῦ: κινηματογράφος κοινωνικῆς κριτικῆς, προσεγγίζει ταυτόχρονα, μὲ διάθεση σχεδὸν ἀνατομική, τὴν βαθειὰ ἠθικὴ κρίση τῆς πολωνικῆς κοινωνίας· κινηματογράφος στιβαρός, ρίχνει τὸ βάρος στὴν δραματουργικὴ μεστότητα τῶν σενάριων καὶ λιγότερο στὶς μορφικὲς ἀναζητήσεις· κινηματογράφος τῆς διαφάνειας καὶ τῆς ἀμεσότητας τοῦ λόγου (ἀκόμα κι ἂν αὐτὸς κρύβεται πίσω ἀπὸ μεταφορὲς ἡ διαλέγει τὸν πλάγιο δρόμο τῆς παραβολῆς) βασίζεται στὴν λειτουργία τῆς τηλεοπτικῆς ἀπήχησης (δὲν εἶναι διόλου τυχαῖο ὅτι οἱ κινηματογραφιστὲς αὐτοὶ ἔκαναν τὰ πρῶτα τους βήματα μὲ τηλεοπτικὲς ταινίες)· κινηματογράφος τῶν καθαρῶν συγκρούσεων (ἄτομο / σύστημα) καὶ τῆς ἀποτελεσματικότητας δὲν διστάζει νὰ σχηματοποιεῖ τὶς ἀλληλοσυγκρουόμενες δυνάμεις, φτάνει αὐτὸ νὰ καταλήγει σὲ σαφεῖς καταγγελίες κοινωνικοηθικὲς (στόχος του ἡ διαφθορά, ἡ ὑποκρισία καὶ ὁ κυνισμὸς τῶν μικρῶν καὶ μεγάλων ὑπευθύνων τοῦ συστήματος – στελεχῶν, γραφειοκρατῶν ἢ καὶ καλλιτεχνῶν)· τέλος, κινηματογράφος τῆς κινητικότητας (βλ. Βάιντα) στηρίζεται στὸ νευρώδες καὶ σχεδὸν σπασμωδικὸ παίξιμο τόσο τῶν ἠθοποιῶν (πάντα ἐκπληκτικῶν) ὅσο καὶ τῆς μηχανῆς.

Ἀπελευθερωμένος ἀπὸ τὴν παρελθοντολογία, ὁ Νέος Πολωνικὸς Κινηματογράφος «κοινωνικῆς συνειδητοποίησης» ἢ «ἠθικῆς ἀνηχυχίας» ὅπως τὸν χαρακτηρίσανε, θέλει νὰ εἶναι ὁ μάρτυρας τοῦ καιροῦ του, τῆς χώρας του, τοῦ συστήματος στὸ ὁποῖο ζεῖ. Ἕνας κριτικὸς μάρτυρας, συχνὰ βέβηλος καὶ σχεδὸν πάντα ἀμφισβητίας. Ἕνας μάρτυρας μὲ δημοσιογραφικὴ λειτουργία: καταπιάνεται μὲ μία ἐρευνα (σὰν τὴν Κριστίνα Γιάντα στὸν *Ἄνθρωπο ἀπὸ μάρμαρο*) μὲ συγκεκριμένο στόχο, προσπαθεῖ νὰ ἐπηρεάσει τὰ γεγονότα καὶ νὰ βρίσκεται διαρκῶς σὲ κίνηση, σὲ ἀναβρασμό. Ὁ κίνδυνος βρίσκεται στὴν ἀδράνεια, σ' αὐτὸ τὸ κατρακύλισμα στὸ κενὸ ποὺ μπορεῖ νὰ ἔχει τὸ ὄνομα κομφορμισμός.

Μιχάλης Δημόπουλος

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΠΟΛΩΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

(Παρουσίαση τοῦ βιβλίου τοῦ Jacek Fuksiewicz «Κινηματογράφος καὶ τηλεόραση στὴν Πολωνία»

τοῦ Νίκου Κολοβοῦ

1. Προϊστορία

Ὁ πολωνικὸς κινηματογράφος σημειώνεται στὴν ἱστορία ἀπὸ τὸ 1910 μὲ τὴν ταινία *Ἄντεκ ὁ κακός* τοῦ Ἀλεξάντερ Χέρτς. Ἀπ' τὸ 1890 ὁμως ὁ φωτογράφος Πιότρ Λεμπιεντζίνσκι ἐπιχείρησε νὰ κατασκευάσει μιὰ μηχανή, πού θὰ παρήγαγε «ζωντανὲς φωτογραφίες». Ὁ *Πλεογράφος* τοῦ Καζιμίρ Προσζίνσκι, πού συνέχισε τὸν πειραματισμὸ τοῦ Λεμπιεντζίνσκι, χαρακτηρίζεται ἀπ' τὸν Φουκσιέβιτς σὰν *«μιὰ ἀπ' τὶς εὐφυέστερες καὶ πιὸ προχωρημένες ἐφευρέσεις»* (σελ. 8) τοῦ εἴδους. Ἐνὼ τὰ προϊόντα του «ὁπωσδήποτε ὄχι κατώτερα» ἀπὸ τὴν παραγωγὴ τῶν Λυμιέρ.

2. Πρὶν καὶ μετὰ τὸν πόλεμο

Στὴ μεσοπολεμικὴ περίοδο, ἰδιαίτερα μετὰ τὴν ἀνεξαρτητοποίηση τῆς Πολωνίας, ἱδρύθηκαν ἑκατὸν πενήντα ἑταιρίες παραγωγῆς ταινιῶν. Τὰ σημαντικότερα ἀπὸ τὰ προϊόντα τους βασίστηκαν σὲ μυθιστορηματικὸ ὑλικό. Ἡ στενὴ σχέση κινηματογράφου—λογοτεχνίας προσδιόρισε ὄχι μόνο τὴ θεματικὴ κλίμακα τῶν ταινιῶν αὐτῶν, ἀλλὰ καὶ τὴ γραφή τους. Στὴ διάρκεια μιᾶς εἰκοσαετίας καθορίσθηκε μέσα ἀπὸ δεκάδες ταινιῶν ὁ βαθμὸς τῆς παραγωγικότητας αὐτῆς τῆς σχέσης, ἀλλὰ σύγχρονα διαμορφώθηκε καὶ μιὰ πρακτική, πού θὰ ἐμπόδιζε τὴν πρωτότυπη δημιουργία —τουλάχιστο ὡς τὴ δεκαετία τοῦ 70. (Τὸ τελευταῖο αὐτὸ δὲν τὸ ἐπισημαίνει ὁ συγγραφέας). Ἡ παραγωγὴ τοῦ Γιάν Παβλόφσκι, τοῦ Πουσάλσκι, τοῦ Μπολεσλάβσκι, τοῦ Μπεγκάνσκι, τοῦ Ρίχαρντ Ὀρντίνσκι, τοῦ Γιόζεφ Λέυτες, τοῦ Χέρτς πάντα, τοῦ νεοφερμένου τότε Ἀλεξάντερ Φόρντ, πού σκόπιμα ἀγνοεῖται ἀπ' τὸν Φουκσιέβιτς (ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Λέυτες), γεμίζει αὐτὴ τὴ χρονικὴ περίοδο. Ὁ συγγραφέας τὴν θεωρεῖ, σωστὰ νομίζουμε, ἀγονη καὶ τὴ βλέπει νὰ τερματίζεται μὲ τὸ ξέσπασμα τοῦ δεύτερου πολέμου. Ἀντίθετα χαρακτηρίζει τὴ θεωρητικὴ δουλειὰ τοῦ Κάρολ Ἰρζικόφσκι (*Ἡ δέκατη μοῦσα*, 1924) διορατική, ἀφοὺ ἀντιμετώπιζε τὸν κινηματογράφο *«σὰν τέχνη καθαυτή»*. Μὲ πολλὲς δυνατότητες νὰ καταδείξει *«τὶς σχέσεις τοῦ ἀνθρώπου μὲ τὴν ὕλη»* μὲ ὀπτικὸ κι ὄχι θεατρικὸ τρόπο. Οἱ κοινοτοπίες αὐτὲς, σὲ μιὰ περίοδο πού ὁ Ριτσιότο Κανούντο, ὁ Ἀμπέλ Γκάνς, ἡ Ζερμαὶν Ντυλὰκ, ἀκόμη κι ὁ Ἐλὶ Φὼρ, γιὰ ν' ἀφήσουμε τοὺς σοβιετικούς θεωρητικοὺς καὶ τὸν Μπέλα Μπαλάζ, διατύπωναν τὸ ἐπιχείρημά τους γιὰ τὴν αὐτοτέλεια καὶ τὴν εἰδικὴ φύση τοῦ κινηματογραφικοῦ μέσου, ἀποχτοῦν μιὰ σχετικὴ ἱστορικὴ ἀξία.

Ὁ πόλεμος κι ἡ ναζιστικὴ κατοχὴ ἀφήνουν ἕνα κενό. Ὁ πολωνικὸς κινηματογράφος θεμελιώνεται σὲ καινούριες βάσεις ὕστερα ἀπὸ τὴ σοσιαλιστικὴ μεταβολὴ καὶ τὴν ἐθνικοποίηση (1945) τῆς κινηματογραφικῆς βιομηχανίας καὶ τοῦ συστήματος διανομῆς.

Ὁ πόλεμος κοιταγμένος στὸ ἱστορικό, τὸ πολιτικὸ καὶ τὸ ἀνθρωπολογικὸ ἐπίπεδο στάθηκε καὶ γιὰ τὸν πολωνικὸ κινηματογράφο ἕνας πυκνός καὶ φορτισμένος χῶρος ἐμπνευσης. Τρεῖς ταινίες ξεχωρίζει ὁ Φουκσιέβιτς ἀπὸ τὴν πρώτη αὐτὴ μεταπολεμικὴ περίοδο. *Ἀπαγορευμένα τραγούδια* τοῦ Λεόναρντ Μπουτσκόφσκι (λαϊκὸ χρονικὸ ἀπὸ τὴ ζωὴ στὴν κατεχόμενη Βαρσοβία), *Ἡ τελευταία σκηνὴ* τῆς Βάντα Γιακουμπόφσκα (αὐθεντικὴ ἀναφορὰ τῆς κατάστασης σ' ἕνα στρατόπεδο συγκέντρωσης), *Συνοριακὸς δρόμος* τοῦ Ἀλεξάντερ Φόρντ (ἀναφορὰ στὸ μαρτύριο τῶν πολωνοεβραίων ἐγκλειστων στὸ γκέτο). Εὐοίωνο ξεκίνημα πού ἀνακόπηκε γρήγορα. Ἡ πολιτιστικὴ πρακτικὴ τοῦ νέου ἀκόμη σοσιαλιστικοῦ κράτους «ὑπεραπλουστεύοντας» τὸ ρόλο τῆς τέχνης στὴν ἀνάπτυξή του ἐνθάρρυνε κι ἐπέβαλε τὴν προπαγάνδα σὰν πρόβλημα κι ἀνάγκη. Ἀπλούστερη καὶ ὑποχρεωτικὴ στράτευση, ἀσφυχτικὸς ρεαλισμὸς κι ἀγονη σχηματικότητα ὁδήγησαν στὴν παραγωγὴ προϊόντων κοινότοπων, ὁμοιόμορφων, χωρὶς τὰ σημεία τοῦ πάθους γιὰ τὴν ἐπαναστατικὴ ἀλλαγὴ ἡ τοῦ προβληματισμοῦ, πού αὐτὴ γεννούσε στὸν ἀνθρώπινο παράγοντα. Ἀπὸ τὴ χρονικὴ αὐτὴ περίοδο τῆς δημιουργικῆς «ἀπραξίας» διασώζονται τὰ *Πέντε ἀγόρια τῆς ὁδοῦ Μπάρσκα* τοῦ Ἀλεξάντερ Φόρντ (γιὰ τὸ πρόβλημα τῆς ἀναμόρφωσης τῶν παιδιῶν πού γεννήθηκαν μέσα στὸν πόλεμο καὶ τὴν κατοχή) καὶ τὸ δίπτυχο τοῦ Γὲρζι Καβαλέροβιτς *Νύχτα ἀναμνήσεων* καὶ *Κάτω ἀπὸ τὸ Φρυγικὸ ἀστέρα*, (ταινίες μὲ μυθιστορηματικὴ δομή, πού περιγράφουν «τὴ δόμηση τῶν ἐπαστατικῶν αἰσθημάτων ἀνάμεσα στὸ λαό μιᾶς οἰκονομικὰ καθυστερημένης χώρας» (ὅπως ἡ Πολωνία τοῦ μεσοπολέμου) (σελ. 16).

3. Ἡ «Πολωνικὴ σχολή»

Γύρω στὸ 1956 οἱ συνθῆκες γιὰ τὴν κινηματογραφικὴ βιομηχανία καὶ παραγωγὴ ἀλλάζουν. Δυτικοευρωπαϊκὲς ταινίες προβάλλονται στὶς πολωνικὲς ὀθόνες, ἐνὼ

παράλληλα γίνεται εύρύτερα γνωστή κι επανεκτιμάται ή σοβιετική παραγωγή της δεκαετίας τού 20. Ή αύστηρή επιτήρηση τού καθεστώτος χαλαρώνει αίσθητά σέ συσχετισμό μέ τίς βασικές μεταβολές πού παρατηρούνται στήν περίοδο αύτή στίς πολιτικές του δομές (στοιχείο πού άποσιωπά ό Φουκσίεβιτς). Ή Άνώτερη Σχολή Κινηματογράφου (πού λειτουργεί στό Λότζ άπό τό 1947) καί σέ πιό περιορισμένη κλίμακα τό Ίνστιτούτο Κινηματογράφου τής Κρακοβίας λειτουργούν ύποδειγματικά. Οί κινηματογραφικοί συντελεστές (σκηνοθέτες, σεναρίστες, φωτογράφοι), όργανώνονται (1955) σέ όμάδες δουλειάς. («Μονάδες κινηματογραφικής παραγωγής» χρηματοδοτούμενες άπό τό κράτος). Σωστά παρατήρησε ό Eric Rhode ότι στά δύο αύτά στοιχεία όφείλεται ή άνανέωση τού πολωνικού κινηματογράφου (1). Ή επιλογή τών θεμάτων καί τής κινηματογραφικής γραφής, ό τρόπος τής συνεργασίας άναπτύσσονταν μέ μιά σχετική πρωτοβουλία κι αύτονομία σέ σχέση μέ τά κέντρα επίβλεψης καί καθοδήγησης. Ό Φουκσίεβιτς δέ διευκρινίζει τό ρόλο τής Γενικής Κινηματογραφικής Επιτροπής, πού έχει δικαίωμα ν' άπορίψει μιά ταινία σάν σενάριο ή σάν όλοκληρωμένο έργο. Έτσι προήλθε έντυπωσιακή άλλαγή: στήν έκφραση, στή θεματική, στίς σχέσεις μέ τό κοινό. Οί ταινίες τής περιόδου 1956–61 κρίθηκαν μέ πάθος καί συζητήθηκαν πλατιά μέσα στήν Πολωνία, γνώρισαν τόν πολωνικό κινηματογράφο στό διεθνές κοινό. Μιά έξήγηση είναι ότι ή θεματική τους άναφερόταν σέ τρέχοντα κοινωνικά καί πολιτικά προβλήματα. Παράλληλα όμως άντιμετώπιζαν τήν άνατροπή καί τήν έκκρεμότητα τών κοινωνικών σχέσεων, πού προκάλεσε ή επαναστατική άλλαγή τού 1945. Ή φυσική ήττα στόν πόλεμο, ή επανεκτίμηση τών άξιών τού άστικού καθεστώτος, ή άμφισβήτηση άκόμα καί τής δοσμένης κουλτούρας του, ή άποτίμηση τών θυσιών τού πολωνικού λαού στήν πρόσφατη ιστορική διαδρομή, άποτελούσαν στοιχεία μιάς ταραγμένης κοινωνικής συνείδησης. Αύτή ή κατάσταση επηρέασε τή θεματική τής «πολωνικής σχολής». *«Τό ρομαντικό στύλ τού Άντρέι Βάιντα* (Γενιά, Κανάλ, Στάχτες καί διαμάντια, Λοτνά), *τό τόσο χαρακτηριστικό, δέν ήταν μόνο μιά αίσθητική επιλογή,* γράφει ό Φουκσίεβιτς, *άλλά πάνω άπ' όλα θεώρηση ένός κόσμου πού καταδικάζει τούς ήρωες σέ μιά τραγική μοίρα, ένός κόσμου πού ζητά τίς μεγαλύτερες θυσίες άπ' αύτούς... Ταυτόχρονα αύτός ό σκληρός καί πικρός ρομαντισμός άποπνέει ζεστασιά καί λυρισμό»* (σελ. 19). Καί παραπέρα: *«Ένα άπ' τά κύρια θέματα τής πολωνικής σχολής φαίνεται πεντακάθαρα έδώ (στό* Κανάλ *τού Βάιντα): ή εικόνα τής ιστορίας, πού περνά τούς ήρωες στά γρανάζια της καί τούς πολτοποιεί. Ή ιστορική επιταγή μέ τή δική της παράλογη λογική, πού κάνει τόν ήρωισμό καί τή θυσία άτελέσφορες. Οί ήρωες τών ταινιών συχνά ξέρουν αύτή τήν έκβαση ταυτόχρονα όμως έχουν συνείδηση ότι ή θυσία τους είναι ούσιαστική»* (σελ. 20).

Ό Άντρέι Μούνκ *(Έρόικα, Κακή τύχη, Επιβάτης)* άντιμετωπίζει τά ίδια προβλήματα μέ τόν Βάιντα, *άλλά «άπό μιά λογική, είρωνική, σκεπτικιστική άποψη. Ή τραγωδία τής άνθρώπινης μοίρας κι ή παράλογη ιδιοτροπία τής ιστορίας δείχτηκαν άπ' αύτόν μ' ένα γκροτέσκο στύλ, συγγενικό μέ τή σύγχρονη μορφή τού φιλοσοφικού γκροτέσκο»* (σελ. 22).

Τά θέματα τής τραγικής μοίρας τού πολωνικού έθνους, ή θυσία, ό ήρωισμός, ή άτμόσφαιρα τής καταδίκης, ή ρομαντική έξαρση, ή συναισθηματική ένταση, σημαίνονται καί σέ ταινίες τών άλλων σκηνοθετών. Πέρα άπ' αύτά όμως άνακύπτει έντονα καί τό πρόβλημα τής ένοχής γιά τή σχέση τών Πολωνών μέ τόν κατακτητή. Σ' αύτή τήν τελευταία κατηγορία άναφέρονται οί ταινίες τού Γιάν Ριμπκόφσκι *Μιά πόλη θά πεθάνει άπόψε* καί *Ή πρώτη μέρα τής έλευθερίας* τού Άλεξάντερ Φόρντ.

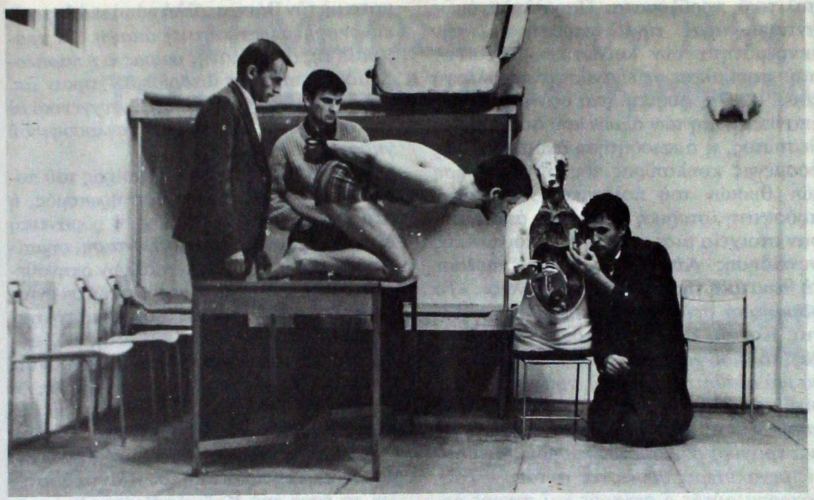
Καθαρή «πολεμική» έναντίον στήν κινηματογραφική πρακτική τού Βάιντα άποτελεί τό έργο τού Καζιμίρ Κούτς, *Σταυρός τής άνδρείας* (ή μοίρα τού άπλού στρατιώτη, τού όποίου οί έμπειρίες είναι όλοφάνερα έλάσσονες, άσήμαντες), *Κανένα κάλεσμα* (ή άτμόσφαιρα μιάς έπαρχιακής πόλης, ή μοναξιά τών κατοίκων της), *Άνθρωποι σ' ένα τραίνο* (ή κατάσταση ένός πλήθους σέ κάποιο έπαρχιακό σταθμό στήν περίοδο τής κατοχής), *Άλάτι τής μαύρης γής, Τό μαργαριτάρι στήν κορώνα.* Συνδυασμός τής τεχνικής τού ντοκυμανταίρ καί τής δημιουργικής άνάπλασης τού πραγματικού, οί ταινίες τού Κούτς άποτελούν σπουδές γιά τήν άνθρώπινη μοναξιά. *«Τό καινούριο στοιχείο πού έφερε στό πολωνικό κινηματογράφο ό Κούτς ήταν ό έμποτισμός έξαιρετικών καταστάσεων μέ μιά γήινη ποιότητα. Ό Κούτς δημιουργεί θαμμάσια πορτραίτα άνθρώπων μέσα άπό τά γρήγορα άνοίγματα τής κάμερα. Έχει ένα έξαιρετικό αίσθημα τού ρυθμού στόν κινηματογράφο, δένοντας λεπτομερειακές παρατηρήσεις σ' ένιαίο όλο, δίνοντας μιά δυναμική ροή στίς πιό στατικές σκηνές»* (σελ. 29).

Ό Ταντέους Κονβίτσκι, συγγραφέας καί σκηνοθέτης, έφερε μέ τίς ταινίες του (*Ή τελευταία μέρα τού καλοκαιριού, Γειά χαρά*) ένα είδος προσωπικού, οίκείου λυρισμού στόν πολωνικό κινηματογράφο. Τά πρόσωπά του έχουν πληγεί άπό τόν πόλεμο κι άδυνατούν ν' άπαλλαγούν άπό τήν πιεστική μνήμη του. Ή ψυχολογική άτμόσφαιρα κι ή άπλότητα τής άφήγησης καθορίζουν μιά γραφή καί πάλι άντίθετη μέ τή ρομαντική, συναισθηματική γραφή τού Βάιντα.

Στίς ταινίες πού συνδέονται άμεσα ή έμμεσα μέ τή θεματική τού πολέμου κατατάσσονται οί *Σκιές άπ' τό παρελθόν* τού Γέρζι Πασεντόρφερ καί *Τό πραγματικό τέλος τού πολέμου* τού Γέρζι Καβαλέροβιτς.

Ό Καβαλέροβιτς έγινε πασίγνωστος στό διεθνές κοινό μέ τήν ταινία *Μητέρα Ίωάν-*

Ή Anna Ciepielewska καί ό Marck Walczewski στήν ταινία τού Andrzej Munk *Ή Επιβάτης.*



Ὁ Jan Nowicki (δεξιά) στό *Φράγμα* τού Jerzy Skolimowski

Ὁ Olgierd Lukaszewicz στό *Δάσος μέ τίς σημύδες* τού Andrzej Wajda.

να τών Ἀγγέλων (στό χώρο τού μοναστηριού καλογραιών τού Λούντ ξετυλίγεται «μέ ἐκπληκτική δύναμη» τό δράμα μιάς ἀτομικής ἐξέγερσης στ' ὄνομα τής ἐλευθερίας καί τής ἀνθρώπινης ἀξιοπρέπειας).

Στίς ἀρχές τής δεκαετίας τού 60 καινούρια ὀνόματα κι ἔργα παρουσιάζονται ἀθρόα στόν πολωνικό κινηματογράφο: Τσέσλαβ Πετέλσκι *(Καταραμένος Δρόμος)*, Στανισλάβ Λενάρτοβιτς *(Θά σέ δώ τήν Κυριακή)*, Γιάν Μπάτορι *(Ἐπίσκεψη ἀπ' τόν Πρόεδρο)*, Γιάνους Μόργκενστερν *(Θά σέ δώ αὐριο)*, Βίτολντ Λέσιεβιτς *(Ἔτος ἕνα)*, Γιάνους Νάσφετερ *(Μικρά δράματα)*.

Στήν «Πολωνική σχολή» σημειώνεται ξεχωριστά ἡ δουλειά τού Βόιτσεχ Χάς. Δημιουργός ἑνός προσωπικού στύλ κι ἑνός κινηματογράφου πού στοχεύει σέ «*σπάνιες ὑποκειμενικές διαθέσεις καί τοπία, πλούσια καί περίπλοκα αἰσθήματα καί ψυχολογικές ἐμπειρίες, ὁ Χάς εἶναι ὁ ποιητής τού παρελθόντος, πού γοητεύεται ἀπό τό γεγονός τής παροδικότητας, ἕνας ὀξύς παρατηρητής συναισθημάτων, πού βρίσκονται στά σύνορα ἀνάμεσα στήν ἀλήθεια καί τήν διάψευση. Εἶναι ὁ χρονικογράφος τών ἀνθρώπινων ἐλπίδων, τών πόθων καί τών συμφορών*» (σελ. 30).

Ἡ θηλειά, Σύντροφοι στό δωμάτιο, Πῶς νά σ' ἐρωτευθοῦν ἀποτελοῦν δείγματα αὐτού τού εἴδους δουλειάς. Ἡ τελευταία αὐτή ταινία μπορεί νά θεωρηθεί καί σάν ἡ τελευταία ἐκφανση τής «πολωνικής σχολής». Τό θέμα τού τραγικού ἥρωα ἀξιοποιείται μέ καλλιτεχνική πληρότητα, «*καί οἱ κυριότεροι λογαριασμοί μέ τό παρελθόν τού πολέμου διευθετούνται*» (σελ. 32). Ἀπό δῶ καί πέρα ὁ πόλεμος δέ θά εἶναι τό κεντρικό θέμα, ἀλλά ἐπεισόδιο ἡ ἀφορμή γιά τήν ἐξέταση τής σύγχρονης πραγματικότητας.

Χωρίς νά παραβλέπεται ἡ βαριά ἐπίδραση τής λογοτεχνίας στήν μεταπολεμικό πολωνικό κινηματογράφο, συνοψίζει πάλι ὁ Φουκσίεβιτς, ἡ «πολωνική σχολή» χρωστά τήν ἐπιβολή καί ταυτότητά της «*στήν ὀπτική ποιότητα καί τήν ὑποβλητική σημασία τής κινηματογραφικής εἰκόνας. Τό καινούριο στήν πολωνική σχολή ἦταν ἡ ἔνταση μέ τήν ὁποία εἶδε τήν πραγματικότητα, ἕνα τοπίο, καί τούς ἀνθρώπους πού ζοῦσαν σ' αὐτό. Γι' αὐτό τό λόγο δέν ἀποτέλεσε ἔκπληξη ὁ ὅρος «τέχνη τής σκεπτόμενης εἰκόνας» πού δημιουργήθηκε τότε. Αὐτή ἡ εἰκόνα ἦταν πάνω ἀπ' ὅλα ὑποκειμενική, κλειστή καί καλλιτεχνική ἄποψη τού κόσμου, γεμάτη συμβολισμό καί συγκλονιστικές καλλιτεχνικές ἀντιθέσεις*» (σελ. 33).

4. Τό μεσοδιάστημα

Μετά τό 1962 ἡ προσοχή ἐπικεντρώνεται στήν καθημερινή πραγματικότητα. Ὁ πόλεμος ἀπωθεῖται κι ἐπικρατεί ἡ αἴσθηση τής ἀνάπτυξης μιάς συνείδησης τών μεγάλων μεταβολών καί μεταμορφώσεων πού συντελούνταν στό κοινωνικό ἐπίπεδο. Ἡ ἀπωθημένη μνήμη τού πολέμου δείχνεται στίς ταινίες τού Χάς *Ὁ Κώδικας*, τού Κονβίτσκι *Σάλτο*. Ἡ ταινία τού τελευταίου αὐτού *Πόσο μακριά, πόσο κοντά ἀπό δῶ* σημειώνει μιά ὡριμότητα στήν ἐξέλιξή του καί μιά ἀλλαγή στό ἀσκητικό, αὐστηρό στύλ τών προηγούμενων ταινιών του μέσα ἀπό τήν ἀφθονία τών ὀπτικών ἐφέ.

Ἡ ταινία τού Γιάνους Μόργκενστερν *Ὅλα θά ἠρεμήσουν* ἐρευνά τήν πολιτική κατάσταση στήν Πολωνία στούς τελευταίους μήνες τού πολέμου. Ἱστορία κοιταγμένη μέ τή νόηση καί ὄχι μέ τό αἴσθημα, ἔτσι πού νά μπορεί νά ἐξηγηθεί καί ν' ἀναλυθεί σάν σειρά ἀπό γεγονότα κι ὄχι σάν «μοίρα». Οἱ ἥρωες τής ταινίας *Μίσθωση ζωής* τού ἰδιου σκηνοθέτη συμμερίζονται αὐτή τήν ὀπτική.

Σέ σκόπιμη ἀντίθετη μέ τίς ταινίες τής Πολωνικής Σχολής, πού ἐγκύπτουν στήν ἠττα, τή μάταιη γενναιότητα καί τήν ἀτελέ-

Ὁ Jan Nowicki στὴν ταινία τοῦ Andrzej Kondratiuk *Τρύπα στὸ χῶμα*.

σφορη θυσία, γυρίστηκαν ταινίες αἰσιοδοξίας κι ἐθνικοῦ ἐνθουσιασμοῦ: *Σκηνὲς μάχης* καὶ *Προορισμὸς Βερολίνο* τοῦ Γέρζι Λομνίτσκι, *Οἱ γείτονες* τοῦ Ἀλεξάντερ Σίμπορ–Ρίλσκι.

Δὲν ἐλειψαν οἱ πολεμικὲς κωμωδίες, ὅπως τοῦ Στάνισλαβ Λενάρτοβιτς *Ἕνας Ἰταλὸς στὴ Βαρσοβία* καὶ τοῦ Ταντέους Χμιελέφσκι *Πού εἶναι ὁ Στρατηγός* καὶ *Πῶς ἀρχισα τὸν δεύτερο πόλεμο*.

Ἡ δεκαετία τοῦ 60 στάθηκε μιὰ περίοδος ἀνάπτυξης γιὰ τὸν πολωνικὸ κινηματογράφο καὶ, ἀπὸ τὴν ἄποψη τοῦ προγραμματισμοῦ σὲ διεθνὲς ἐπίπεδο, ἀνταγωνιστικὴς παραγωγῆς. Οἱ *Τεύτονες Ἱππότες* τοῦ Ἀλεξάντερ Φόρντ ἀποτελοῦν τὸ πρῶτο δεῖγμα αὐτῆς τῆς ἐξέλιξης. Ἀκολούθησαν Ὁ *Φαραὼ* τοῦ Γέρζι Καβαλέροβιτς, οἱ *Στάχτες* τοῦ Βάιντα, τὸ *Χειρόγραφο τῆς Σαραγόσα* τοῦ Χάς.

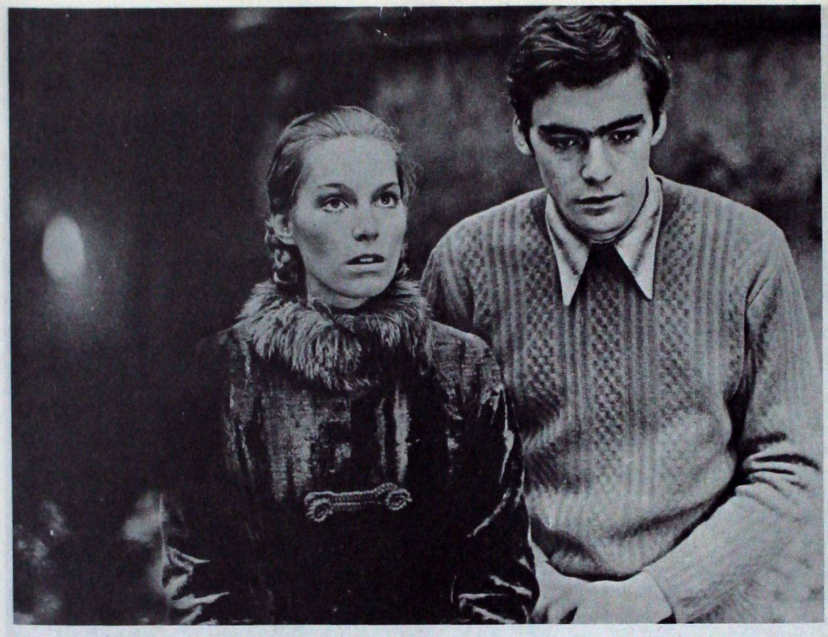
Οἱ ταινίες ποὺ βασίζονται σὲ σύγχρονα θέματα σπανίζουν. Ὁ Φουκσιέβιτς ἀποδίδει αὐτὸ τὸ γεγονὸς στὶς δυσχέρειες ποὺ παρουσιάζει ἡ ἐνασχόληση μὲ τὰ θέματα αὐτά, ἰδιαίτερα ὅταν οἱ συγκρούσεις, οἱ συνειδησιακὲς καὶ κοινωνικὲς μεταβολές, ἡ διαδικασία τῆς βιομηχανοποίησης καὶ τοῦ ἐξαστισμοῦ, τὰ μεγάλα ρεύματα τῆς μετοίκησης, βρίσκονται ἀκόμα κάτω ἀπὸ ἔρευνα καὶ πολιτικὸ ἔλεγχο. Ὁ συγγραφέας ἀποφεύγει νὰ ἀναφερθεῖ στὰ περιοριστικὰ μέτρα τῆς κυβέρνησης Γκομούλκα (1964).

Οἱ ταινίες τοῦ Χὰς *Χρυσός*, τοῦ Χένρικ Κλιούμπα Ὁ *λιγνός κι οἱ ἄλλοι*, τοῦ Κούτς *Ὁποιοσδήποτε μπορεῖ νὰ ξέρει...*, τολμοῦν αὐτὸ τὸ δύσκολο ἐγχείρημα.

Ἀπηχήσεις τοῦ «νέου κύματος» στὴν Εὐρώπη βρίσκονται στὶς ταινίες τοῦ Ρομὰν Πολάνσκι *Μαχαίρι στὸ νερό* καὶ τοῦ Γέρζι Σκολιμόφσκι *Ἰδιαίτερα χαρακτηριστικά: οὐδέν*, *Ἐγκατάλειψη Τὸ φράγμα*.

«*Οἱ ἥρωες τοῦ Σκολιμόφσκι δὲ μοιάζουν μὲ τὴ μάζα τῶν ἐκπρόσωπων τῆς γενιᾶς του ποὺ συναντᾶμε στὴ ζωή*». Μὲ τὴν ἐξέγερσή τους, τὴν ἄλλογη συμπεριφορά καὶ τὶς πράξεις τους, τὶς ἐσωτερικὲς ἀναστατώσεις καὶ τὴν ἀστάθειά τους, δὲν ἔχουν τίποτε τὸ κοινὸ μὲ τοὺς πόθους, τὰ ὄνειρα, τὶς ἀνησυχίες τῶν συγχρόνων τους (σελ. 44). Οἱ ταινίες τοῦ Σκολιμόφσκι δομοῦνται πάνω σ' ἕνα καλοδιαλεγμένο πραγματικὸ ὑλικό, ποὺ στὴ διαδικασία τῆς παραγωγῆς τους μεταμορφώνεται κι ἀποχτᾶ ἔνταση μέσα ἀπὸ ἕνα συνθετικὸ στύλ. Ὁ Φουκσιέβιτς ἐνώ σωστὰ ἐκτιμᾶ τὸν Σκολιμόφσκι σὰν διακεκριμένη περίπτωση καὶ βρίσκει κάποια συγγένειά του μὲ τὸν Γκοντάρ καὶ τὸν Φελίνι, ἀποσιωπᾶ τὴν ἐξέλιξη τοῦ Πολάνσκι στὸ ἐξωτερικό.

Στὴν ἴδια περίοδο παράγονται καὶ φίλμ ψυχολογικά, κωμωδίες καὶ θρίλερ. Οἱ ταινίες τοῦ Γιάν Ριμπκόφσκι *(Καφενεῖο ἀπ' τὸ παρελθόν, Πραγματικὰ χθές)* τοῦ Ἀλεξάντερ Σίμπορ - Ρίλσκι *Ὁ καθημερινός τους γύρος)*, τοῦ Γιάνους Μαγιέφσκι *(Ὁ*



Τό τρίτο μέρος τής νύχτας τού Andrzej Zulawski

ένοικος), τού Βίτολντ Λεβτζίνσκι (*Ἡ ζωή τού Ματθαίου*) μπορούν νά σημειωθούν ἀπ' αὐτό τόν κύκλο.

Στό τέλος τής δεκαετίας τού 60 παρατηρεῖται ὁριστική ἀπομάκρυνση ἀπό τά ἱστορικά θέματα. Τά *Ὅλα γιά πούλημα*, προσωπικός ἀπολογισμός κι ἀφετηρία γιά τήν καινούρια παραγωγική περίοδο τού Βάιντα, *Τοπίο μετά τή μάχη*, *Ὁ γάμος*, *Ἡ γῆ τής ἐπαγγελίας* ἐπαληθεύουν αὐτή τήν ἐκτίμηση.

Οἱ ταινίες *Αὐτή ἡ ἀγάπη εἶναι ἐνοχλητική* τού Γιάνους Μόργκενστερν (ἡ πικρή ἐρωτική ἐμπειρία δύο νεαρῶν μαθητῶν), *Κόκκινο καί Χρυσό* τού Στανισλάβ Γκρόσοβιακ (λυρικό πορτραίτο δύο γερασμένων ἀνθρώπων, πού στό τέλος τής ζωής τους ἀνακαλύπτουν τήν ἀγάπη καί τήν συμπάθεια), *Κινούμενοι ἄμμοι* τού Βλαντισλάβ Σλεζίτσκι (μιά ἡμιτελής περιπέτεια στίς διακοπές) *Σαντγκλάς* τού Χάς (πάνω σέ «καφκικό» θέμα νοσταλγίας γιά τό παρελθόν καί προαίσθησης τής ἐποχής τών θαλάμων ἀερίων), συνιστοῦν πρόσθετα δείγματα αὐτής τής ἀπομάκρυνσης.

5. Ὁ Τρίτος Κινηματογράφος

Στή δεκαετία τού 70 ἀρχίζουν νά ἐμφανίζονται σκηνοθέτες πού δέν ἔζησαν στό κλίμα τού πολέμου, μεγάλωσαν μέσα στό σοσιαλιστικό καθεστώς, γνώρισαν ἀπό πιό κοντά τή δυτική κινηματογραφική παραγωγή καί θεώρησαν τόν κινηματογράφο σάν μέσο προσωπικής ἐκφρασης καί διαλόγου μέ τήν κοινωνία καί τή γενιά τους. Αὐτή ἡ στάση ἐγγράφεται στόν τρόπο τής κατασκευής τών ταινιών τους, πού ἀγνοεῖ τούς κανόνες τής δραματικής φόρμας καί ὑπακούει σέ μιά λογική σκέψης, ὁμολογίας προσωπικής, προσδίνοντάς τους τή μορφή δοκιμίου.

Ὁ Κριστόφ Ζανούσι εἶναι ἡ πιό ἐξέχουσα κι ἀντιπροσωπευτική φυσιογνωμία αὐτής τής γενιάς τού «τρίτου κινηματογράφου», ὅπως τήν ὀνομάζουν (ἄλλοι, ὄχι ὁ Φουκσιέβιτς). Τό πλάτος τών ἐνδιαφερόντων του, ὁ ὀρθολογισμός καί ἡ λογική του, ὁ καθαρός μοραλισμός καί ἡ χωρίς σαφεῖς ἀπαντήσεις προβληματική του γενικά στό ἀνθρωπολογικό καί τό κοινωνικό ἐπίπεδο *«οἱ σκοποί τής ζωής, ἡ πηγή τών ἠθικών ἀνησυχιών μας, ἡ σπουδή τών μηχανισμών τής σύγχρονης ὑπαρξης»* (2) τόν ἐγκαθιστοῦν στήν πρώτη γραμμή τής νέας γενιάς. Οἱ ταινίες του *Θάνατος ἑνός ἐπαρχιώτη*, *Οἰκογενειακή ζωή*, *Δομή ἀπό κρύσταλλο*, *Ἐπιφώτιση*, *Τριμηνιαῖος ἀπολογισμός*, βεβαιώνουν τή σπάνια ἱκανότητά του, εἰδικότερα *«τήν ἱκανότητά του νά παράγει ἔνταση ἀπό τήν κοινοτοπία καί νά τής δανείζει αἰσθητική καί νοητική διάσταση»* (σελ. 59).

Ἀνάμεσα στούς παραγωγούς τής νέας γενιάς τού «τρίτου κινηματογράφου», πού ἐξελίσσεται ἀκόμη, μποροῦν ν' ἀναφερθοῦν συμπληρωματικά ὁ Ἀντρέι Ραστάβιτσκι (*Καταγραφή ἑνός ἐγκλήματος*, ἀπεικόνιση τού κόσμου τών νεαρῶν ἐγκληματιών), ὁ Μάρεκ Πιβόφσκι (*Ὁ περίπλους*, *Τρελό χάπενιγκ*, σατιρική κωμωδία γιά τή σύγχρονη ζωή); ὁ Ἀντρέι Ζουλάφσκι (*Τό τρίτο μέρος τής νύχτας*, ἡ νέα γενιά ἐξετάζει τίς ἐμπειρίες τών γονιών της), ὁ Ἄντονι Κράουζε (*Τό δάχτυλο τού Θεού*, ἕνας ἄνθρωπος παλεύει νά ξεπεράσει τά ἐμπόδια πού ἔβαλε μπροστά του ὁ κόσμος), ὁ Γκιτσέγκορτς Κρολίκιεβιτς (*Μέσα κι ἀνάμεσα*), ὁ Κρίστοφερ Βόιτσεχόφσκι (*Ἀγάπα τόν πλησίον σου*), ὁ Ἀντρέι Κοντρατιούκ (*Τρύπα στό χῶμα*), ὁ Βόιτσεχ Σόλαρτς (*Ἡ ἀποβάθρα*), ὁ Ἀντρέι Πιοτρόβσκι (*Σημάδια στό δρόμο*). Ὅλοι αὐτοί οἱ σκηνοθέτες ἔχουν κοινά στοιχεία: τή μεγάλη εὐαισθησία στή ρεαλιστική λεπτομέρεια, τό παίξιμο τών ἠθοποιών πάνω σέ μιά κλίμακα πού φτάνει ἀπό τόν ἐπαγγελματισμό ὡς τόν αὐθορμητισμό τών ἐρασιτεχνών, τά μεγάλα περιθώρια αὐτοσχεδιασμού, τή γνησιότητα τών ἀποστάσεων καί τών διαλόγων, τή χρήση τής μεθόδου τού κολάζ.

Ὁ Φουκσιέβιτς ἀναφέρεται μέ πολλές σελίδες τού βιβλίου του στήν ἱστορία κι ἐξέλιξη τού μικρού μήκους φίλμ στήν Πολωνία (ντοκυμανταίρ, μορφωτικό φίλμ, κινούμενα σχέδια, καρτούν καί κούκλες). Τά ὀνόματα καί τό ἔργο τών Ἀντρέι Μούνκ, τού Γέρζι Χόφμαν, τού Ρομάν Πολάνσκι, τού Γιάν Λομνίτσκι, τού Καζιμίρ Καραμπάζι, τού Βλαντισλάβ Σλεζίτσκι, τού Ἐντουαρντ Σκορτσέφσκι, τής Κριστίνα Γκριτσελόφσκα, τής Ἰρένα Καμιένσκα, τού Ἀντρέι Πισκοντόφσκι, κι ἀλλων πολλών, γεμίζουν αὐτή τήν ἱστορία τού ντοκυμανταίρ. Ἐνώ στό χώρο τών κινούμενων σχεδίων διακρίνει τούς Σοφία Ὁλντακ, Λέκοσλαβ Μάρτσαλεκ, Βλαντισλάβ Νεχρεμπέκι, Ἐντουαρντ Στούρλις, Τερέζα Μπαρτσιάν, Βάκλαβ Βάτζερ, Στέφαν Σάμπενμπεκ, Ρίτσαρντ Τσεκάλα, Ντάνιελ Στσεκούρα, Μιροσλάβ Κίγιοβιτς.

Ὁ Γιάν Λένκα κι ὁ Βαλέριαν Μπορόβτζικ, βρῆκαν κι ἐφάρμοσαν μιά καινούρια τεχνική μέ τήν ὁποία ζωντάνεψαν στήν ὀθόνη τίς σύγχρονες γραφικές τέχνες.

Ἐνδιαφέρον γιά τόν ἀναγνώστη εἶναι νά πληροφορηθεῖ γιά τό σύστημα τών κινηματογραφικών λεσχών πού λειτουργοῦν στήν Πολωνία (362 τό 1973). Ταινίες πολωνικής καί διεθνούς παραγωγής προβάλλονται καί συζητιοῦνται μέ πάθος σ' αὐτές τίς λέσχες.

Μπορεί ἀκόμα νά προστεθεῖ ὅτι ὑπάρχει μιά ἐκπληκτική παραγωγή βιβλίων πάνω στήν θεωρία καί τεχνική τού κινηματογράφου.

Τελικά θά πρέπει νά σημειωθεῖ ὅτι τό δεύτερο μέρος τού βιβλίου ἀναφέρεται στήν πολωνική τηλεόραση. Ἐνδιαφέρον εἶναι νά τονισθεῖ ὅτι μιά σειρά ἀπό σκηνοθέτες πού ἀναφέραμε δούλεψαν ἡ δουλεύουν ἀκόμα γιά τήν τηλεόραση.

Ὁ λιγνός καί οἱ ἄλλοι τοῦ Henryk Kluba

Στό σημεῖο αὐτό θά πρέπει νά παρατηρηθεί ὅτι ὁ συγγραφέας ἀδυνατεί νά διατυπώσει μέ σαφήνεια τά σημεῖα θεματικοῦ διαχωρισμοῦ τοῦ «τρίτου κινηματογράφου σέ σχέση μέ τήν «Πολωνική Σχολή» (1955–1962) καί τήν ἄμεσα μεταπολεμική γενιά (1945–1955). Οἱ δύο αὐτοί κινηματογράφοι ἀναφέρθηκαν σέ μιά ἱστορική, ἠθική καί κοινωνική προβληματική. Ἡ καθημερινή πραγματικότητα καί ἡ ἀτομική περιπτωσιολογία δέν τούς ἀπασχόλησε συστηματικά. Ἀντίθετα ὁ «τρίτος κινηματογράφος» ἀνιχνεύει τή διάσταση τοῦ καθημερινοῦ στίς δοσμένες συνθῆκες ἑνός σοσιαλιστικοῦ συστήματος κοινωνικῆς δομῆς, ἐπισημαίνει τήν ἔνταση στίς σχέσεις αὐθεντικῶν καί ὑπαρκτῶν προσώπων, μέσα ἀπό τό ἀτομικό καί τό ὑπαρξιακό ἐγγίζει τό συλλογικό στοιχεῖο.

Γενικεύοντας τήν κρίση μας, θά γράφαμε ὅτι ὁ Φουκσίεβιτς στό μέγιστο μέρος τοῦ κειμένου του καταγράφει μέ ἁπλό, ἠ ἁπλοϊκό σ' ὁρισμένες ἐνότητες, τρόπο, ὀνόματα καί τίτλους ταινιῶν. Χωρίς νά συστηματοποιεί ἠ νά διευθετεί τό ὑλικό του. Ἔτσι ἡ συλλογή πληροφοριῶν του σπάνια παίρνει τή μορφή ἐπεξεργασμένου σύνθετου ἱστορικοῦ ὑλικοῦ. Παρόλο πού ὁρισμένες ἐνότητες τοῦ κειμένου (οἱ παρατηρήσεις του γιά τή σχέση λογοτεχνίας–πολωνικοῦ κινηματογράφου, ἡ γενίκευση τῶν χαρακτηριστικῶν σημείων ἑνός συγκεκριμένου ἠ μιᾶς ὁμάδας σκηνοθετῶν, κ.λπ.) δείχνουν πῶς ὑπῆρχε ἴσως αὐτή ἡ ὑποκειμενική δυνατότητα. Τέλος τό γράψιμο ἑνός δοκίμιου ἡ κειμένου γιά τήν ἱστορία αὐτή εἶναι αὐτοτελές ἡ σχετίζεται ἄμεσα μέ τήν πλατιά, συνολική πολιτιστική καί κοινωνική κατάσταση τῆς χώρας παραγωγῆς; Ἡ γλώσσα πού τή γράφει δέν ἔχει σχέση μέ κεῖνη στήν ὁποία ἔχει ἐγγραφεί; (Προβληματισμός πού ὁδηγεί στήν ὁριακή ἄποψη πῶς μιά ἱστορία τοῦ κινηματογράφου μπορεί νά γραφτεί σωστά μέσα ἀπό τόν κινηματογράφο). Καί ὁ εὐρύτερος πολιτιστικός χῶρος; Ἐρωτήματα πού ξαναθέτει τό βιβλίο τοῦ Φουκσίεβιτς χωρίς νά βοηθά στήν ἀπάντησή τους.

Νίκος Κολοβός

1. *Eric Rhode:* A History of the Cinema, *Allen Lane, 1976, σελ. 591. Τό ἴδιο ὁ Alistair Whyte στό* New Cinema in Eastern Europe, *Studio Vista, σελ. 9.*
2. *Boleslaw Michalek, στό* Cinéma 73, *τεύχος 174, σελ. 102.*
3. *Ὁ ἴδιος σελ. 104-5.*

ANDRZEJ WAJDA

ΣΥΝΤΡΙΜΙΑ ΤΟΥ ΠΟΛΕΜΟΥ ΣΤΗΝ ΤΡΙΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΒΑΪΝΤΑ

τῆς Φρίντας Λιάππα

Ὁ Βάιντα εἶναι μόλις δεκατριῶν χρονῶν ὅταν ξεσπᾶ ὁ δεύτερος παγκόσμιος πόλεμος καὶ δεκαοχτὼ ὅταν τελειώνει. Στὰ δεκάξι του θὰ μπεῖ στὴν Ἀντίσταση, στὶς γραμμὲς τοῦ Πατριωτικοῦ Στρατοῦ (Α.Κ.), ποὺ περιλαμβάνει ὅλες τὶς παραδοσιακὲς πολιτικὲς δυνάμεις — πλὴν τῶν κομμουνιστῶν καὶ τῶν ἀριστερῶν — καὶ παίρνει ἐντολὲς ἀπὸ τὴν ἐξόριστη Πολωνικὴ Κυβέρνηση.

Ἡ τριλογία του γιὰ τὸν πόλεμο ἀρχίζει σὲ μιὰ ἐργατικὴ συνοικία τῆς κατεχόμενης Βαρσοβίας τὸ 1942, *Μιὰ Γενιά*, περνάει στὸ τέλος τῆς ἐξέγερσης τῆς Βαρσοβίας τὸ Σεπτέμβρη τοῦ 1944, *Κανάλ*, καὶ τελειώνει σὲ μιὰ ἐπαρχιακὴ πόλη τὴν πρώτη ἡμέρα τῆς ἀπελευθέρωσης, *Στάχτες καὶ Διαμάντια*. Οἱ τρεῖς ταινίες γυρίστηκαν ἀνάμεσα στὰ 1954 καὶ 1958. Ὁ θάνατος τοῦ Στάλιν, τὸ εἰκοστὸ συνέδριο, ὁ «Πολωνικὸς Ὀκτώβρης» τοῦ 1956, ἡ ἐλπίδα γιὰ ἕνα «πολωνικὸ δρόμο» γιὰ τὸ σοσιαλισμὸ καὶ ἡ μετέπειρα παγιωμένη πολιτικὴ πραγματικότητα, ἀποτελοῦν τὸ πλαίσιο μέσα στὸ ὁποῖο ὁ Βάιντα κάνει τὴν ἐπιλογὴ τῶν θεμάτων του καὶ διαμορφώνει τὴν προσωπικὴ του αἰσθητική.

Τὸ πρόσφατο ἱστορικὸ παρελθὸν φωτίζει καὶ φωτίζεται ἀπὸ τὸ συγκεκριμένο ἱστορικὸ παρόν. Οἱ πολωνικὲς ἀξίες, ἠθικές, ἰδεολογικές, αἰσθητικές, ἐνσωματώνονται ἢ ἀντιτίθενται στὸ καινούριο κοινωνικὸ στάτους. Ὁ μαρξισμὸς - λενινισμὸς φιλτράρει καὶ φιλτράρεται μέσα ἀπὸ τὴ φιλοσοφική, λογοτεχνικὴ καὶ ἱστορικὴ παράδοση τῶν Πολωνῶν. Τὸ μέλλον τῆς Πολωνίας δὲν ὁρίζεται μόνο ἀπὸ τὶς κοινωνικὲς ἀλλαγὲς ποὺ προτείνει ἡ κομμουνιστικὴ ἰδέα ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὸν πολωνικὸ ψυχισμὸ καὶ τὸ παρελθὸν τῆς Πολωνίας. (Ἡ «Πολωνικότητα» κυριαρχεῖ, ὄχι μόνο στὴν τριλογία, ἀλλὰ καὶ σὲ ὁλόκληρο τὸ ἔργο τοῦ Βάιντα καὶ, θαρρῶ, πὼς δὲν ἀπέχει πολὺ ἀπὸ τὴν Ἑλληνικότητα, ὅταν ὁ ὅρος δὲ χρησιμοποιεῖται ὑστερικὰ ἢ χυδαία).

Ἡ πρώτη ταινία τοῦ Βάιντα, *Μιὰ Γενιά*, εἶναι τὸ πέρασμα ἀπὸ τὴν ἐφηβικὴ ἀγνοια στὴν ὡριμότητα καὶ τὴν πολιτικὴ συνειδητοποίηση, εἶναι ἡ ἔκφραση τῆς ἰδεολογικῆς ἀγνότητας καὶ τῆς πολιτικῆς ἐλπίδας. Στὴ δεύτερη ταινία, *Κανάλ*, τὸ λιγότερο πετυχημένο, κατὰ τὴ γνώμη μου, κομμάτι τῆς τριλογίας, κυριαρχεῖ ἕνας φαταλιστικὸς ἡρωισμός, ὁ ἄγριος θάνατος καὶ ἡ αὐτοθυσία χωρὶς ἄμεσο πολιτικὸ ἀντίκρισμα καὶ συνάμα ἕνας σκεπτικισμὸς γιὰ τὴν παραδοσιακὴ ἀντίληψη τοῦ ἡρωισμοῦ. Στὸ ἀριστούργημά του *Στάχτες καὶ Διαμάντια* ἡ ἱστορία εἶναι ὁ ἀληθινὸς πρωταγωνιστὴς τοῦ δράματος, τὸ πεπρωμένο ἀπὸ τὸ ὁποῖο δὲν μπορεῖ νὰ ξεφύγει ὁ ἥρωας, ἡ ἀνεύρεση τοῦ νέου ἀτομικοῦ καὶ συλλογικοῦ μύθου σ' αὐτὴ τὴ στιγμὴ τῆς ἱστορικῆς ἀλλαγῆς.

«Μιὰ γενιά»: ποιὸς κερδίζει, ποιὸς χάνει;

Ἤδη ἀπὸ τὴ *Μιὰ Γενιὰ* διαγράφονταν οἱ ἰδεολογικὲς καὶ αἰσθητικὲς συντεταγμένες ποὺ θὰ καθορίσουν τὰ ἑπόμενα ἔργα τοῦ Βάιντα. Τὸ πλαίσιο τῆς ταινίας εἶναι στερεότυπο καὶ γραμμικὸ μέσα στὰ πρότυπα τοῦ «σοσιαλιστικοῦ ρεαλισμοῦ». Ὁ Στὰς

Μιά γενιά

Κανάλ

Ὁ Zbigniew Cybulski καὶ ὁ Adam Pawlikowski στὴν ταινία *Στάχτες καὶ διαμάντια*.

μπαίνει στὴν Ἀντίσταση καὶ μέσα ἀπὸ τὸν ἀγώνα ἐναντίον τῶν Γερμανῶν καὶ τὸν ἐρωτά του γιὰ τὴν Ντοροτά, καθοδηγήτριά του στὴν ὀργάνωση, συνειδητοποιεῖται ἠθικὰ καὶ πολιτικά. Ἡ Ντοροτά θὰ συλληφθεῖ ἀπὸ τοὺς Γερμανοὺς καὶ ὁ Στὰς θὰ συνεχίσει μόνος του τὸν ἀγώνα. Τὸ τρίγωνο ἐρωτας - ἐξέγερση - θάνατος μπαίνει ἤδη σὰν θέμα, τὸ ὁποῖο θὰ περάσει καὶ στὶς ἑπόμενες ταινίες του, καὶ ὁ τρόπος χειρισμοῦ του, μέσα ἀπὸ τὸν προσωπικό λυρισμὸ τοὺ Βάιντα καὶ τὸν πλούτο τῆς κινηματογραφικῆς του εἰκόνας, διαφοροποιεῖ ἐντελῶς τὴν ταινία ἀπὸ τὶς ἀντίστοιχες τοὺ εἴδους. Ἐπίσης ὁ Στὰς δὲν ἔχει κανένα ἀπὸ τὰ ἐξωτερικὰ χαρακτηριστικὰ τοὺ «θετικοῦ ἥρωα» τῶν Σοβιετικῶν ταινιῶν καὶ τὸ ἐσωτερικὸ καὶ συγκρατημένο παίξιμο τοὺ Λομνίτσκι δίνει μεγαλύτερη ἐμφαση στὶς σχέσεις παρὰ στὶς ἰδέες. Κι ἐδῶ ὅπως καὶ στὶς ἑπόμενες ταινίες του ὑπάρχει μιὰ ἀκρίβεια στὰ δευτερεύοντα πρόσωπα καὶ στὶς λεπτομέρειες τῆς δράσης. Ὁ Γιάνεκ, ποὺ μένει ἔξω ἀπὸ τὸν ἀγώνα στὴν ἀρχὴ γιὰ νὰ σκοτωθεῖ στὸ τέλος προσπαθώντας νὰ σώσει ἕνα ἑβραῖο φίλο του σὲ μιὰ ἐπιχείρηση ἀπελευθέρωσης τοὺ γκέτο, εἶναι στοὺς ἀντίποδες τοὺ χαρακτήρα τοὺ Στάς. Ἡ ἀντιφατικὴ του προσωπικότητα καὶ ὁ σχεδὸν μοιραῖος, «ἰδιωτικός» του θάνατος ἐνδιαφέρει περισσότερο τὸν Βάιντα, γιατὶ ἀκόμα καὶ σ' αὐτὴ τὴν ἀνοιχτή, φωτεινὴ ταινία «ἥρωες εἶναι ἐκεῖνοι ποὺ χάνουν, ὄχι ἐκεῖνοι ποὺ κερδίζουν».

«Κανάλ»: ἡρωϊσμὸς ἢ ἐρείπια

Ἡ νεορεαλιστικὴ ἐπίδραση ποὺ ὑπάρχει στὴ *Μιὰ Γενιὰ* δίνει τὴ θέση της σ' ἕνα ἐντονο ἐξπρεσιονιστικὸ ὕφος στὸ *Κανάλ*. Ἡ ἐξέγερση τῆς Βαρσοβίας, ποὺ ἀρχισε μετὰ ἀπὸ ἐντολὴ τῆς ἐξόριστης κυβέρνησης καὶ κόστισε ἑκατοντάδες χιλιάδες νεκροὺς καὶ τὴν καταστροφὴ τῆς πόλης ἀπὸ τοὺς Γερμανούς, δὲν ἀντιμετωπίζεται μὲ διάθεση ἱστορικῆς ἑρμηνείας, πολιτικῆς ἐκτίμησης ἢ στρατιωτικῆς κριτικῆς. Ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῆς ταινίας μετὰ ἀπὸ μιὰ περιγραφὴ τῶν προσώπων ἀκούγεται ἡ φράση «Αὐτοὶ εἶναι οἱ τραγικοὶ ἥρωες ποὺ θὰ τοὺς δεῖτε στὶς τελευταίες τους ὧρες». Ὅπως λέει ὁ ἴδιος ὁ Βάιντα, ἐκεῖνο ποὺ τὸν ἐνδιέφερε ἦταν ἡ μοῖρα τῶν ἡρώων του. Τρεῖς ὁμάδες μαχητῶν τοὺ Πατριωτικοὺ Στρατοὺ θὰ ζήσουν τὸ θάνατό τους στὴ δαντικὴ κόλαση τῶν ὑπονόμων, κάτω ἀπὸ τὰ ἐρείπια τῆς κατεστραμμένης Βαρσοβίας, τὶς τελευταίες μέρες τῆς ἐξέγερσης. Παρ' ὅλη τὴν ψυχολογικὴ φόρτιση τῶν προσώπων, τὶς δίαιες δραματικὲς συγκρούσεις καὶ τὴν ἐκπληκτικὴ σκηνοθετικὴ δεξιοτεχνία τοὺ Βάιντα, ὑπάρχει κάποια ἀβεβαιότητα καὶ σύγχυση στὴ σύνδεση τῆς προσωπικῆς μοίρας καὶ τῆς ἱστορικῆς πραγματικότητας. Ὁ θάνατος κυκλώνει ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τὰ πρόσωπα καὶ ἡ ἡρωικὴ ἀλλὰ μάταιη θυσία τους εἶναι ἕνα ἀκόμα μοτίβο τῆς θεματικῆς τοὺ Βάιντα. Δὲν εἶναι, φυσικά, τυχαίο πὼς ὅλοι εἶναι μέλη τοὺ Πατριωτικοὺ Στρατοὺ καὶ πεθαίνουν κάτω ἀπὸ τὰ ἐρείπια τῆς πόλης. Θὰ μποροῦσε νὰ ὑποθέσει κανεὶς πὼς εἶναι ἡ τελευταία ἀπελπισμένη ἡρωικὴ κραυγὴ τῆς παλιᾶς Πολωνίας. Οἱ κομμουνιστὲς θὰ συνεχίσουν τὸν ἀγώνα μέσα ἀπὸ μιὰ ἄλλη πολιτικὴ ἀντίληψη καὶ προοπτικὴ καὶ πάνω σ' αὐτὰ τὰ ἐρείπια θὰ οἰκοδομήσουν τὴ νέα Πολωνία.

«Στάχτες ἡ διαμάντια»: ἡ τραγωδία τῶν ἀντιθέτων

Ὁ Μάτσεκ, ὁ ἥρωας στὸ *Στάχτες καὶ Διαμάντια*, μοιάζει νὰ εἶναι, ἀκριβῶς, ἀπὸ τοὺς λίγους ἐπιζών-

τες αὐτοῦ τοῦ ἐξολοθρεμοῦ. Ἡ ταινία διαδραματίζεται τὸ πρῶτο εἰκοσιτετράωρο τῆς ἀπελευθέρωσης. Ὁ Μάτσεκ κι ὁ Ἀντρέι, ἀγωνιστὲς τῆς Ἀντίστασης καὶ προφανῶς μέλη τοῦ Πατριωτικοῦ Στρατοῦ, παίρνουν ἐντολὲς ἀπὸ μιὰ παράνομη ὀργάνωση νὰ σκοτώσουν τὸν κομμουνιστὴ ἡγέτη Στσοῦκα. Ἡ πρώτη ἀπόπειρα ἀποτυγχάνει καὶ στὴ θέση τοῦ Στσοῦκα θὰ σκοτωθοῦν δυὸ ἐργάτες. Τὴν αὐγὴ τῆς ἐπόμενης ἡμέρας ὁ Μάτσεκ θὰ ἐκτελέσει μὲ ἐπιτυχία τὴν ἀποστολή του, θὰ σκοτωθεῖ καὶ ὁ ἴδιος μετὰ ἀπὸ μιὰ στρατιωτικὴ περίπολο γιὰ «ἀσχετο» λόγο καὶ θὰ πεθάνει πάνω σ' ἕνα σωρὸ ἀπὸ σκουπίδια. Τὴν κρίσιμη νύχτα, ποὺ μεσολαβεῖ ἀνάμεσα στὶς δυὸ δολοφονίες, ὁ Μάτσεκ θὰ γνωρίσει τὸν ἔρωτα καὶ μαζὶ τὸν ἑαυτό του στὶς βαθύτερες ἀνάγκες του, στὸ πρόσωπο τῆς Κριστίνα, ποὺ δουλεύει στὸ μπὰρ τοῦ ξενοδοχείου. Στὸ ἴδιο ξενοδοχεῖο ἀντιδραστικοί, προοδευτικοὶ καὶ κομμουνιστές, ἡ παλιὰ καὶ ἡ νέα τάξη, γιορτάζουν τὴν ἀπελευθέρωση. Τὴν αὐγὴ κι ἐνῶ ὁ Στσοῦκα κι ὁ Μάτσεκ εἶναι νεκροί, τὸ πάρτυ τῆς ἀπελευθέρωσης θὰ τελειώσει μὲ ἕνα παράξενο χορὸ φαντασμάτων ποὺ διαλύεται στὸ πρῶτο φῶς τῆς ἡμέρας, κάτω ἀπὸ τοὺς ἤχους τῆς Πολωνέζας.

Εἶναι δύσκολο νὰ μιλήσει κανεὶς ἀναλυτικὰ γιὰ τὴν ταινία μιᾶς καὶ πάμπολλα παράπλευρα θέματα, δευτερεύοντα πρόσωπα καὶ καταστάσεις καθὼς καὶ ἀλεπάλληλα σύμβολα πλουτίζουν τὸν ἱστορικὰ δοσμένο χρόνο καὶ χῶρο καὶ σκιαγραφοῦν τὴν τραγικὴ ἀντίφαση τοῦ παγιδευμένου Μάτσεκ.

Τὰ δυὸ κύρια πρόσωπα γύρω ἀπὸ τὰ ὁποῖα πλέκεται ἡ τραγωδία, εἶναι ὁ Μάτσεκ καὶ ὁ Στσοῦκα. Τὰ ἄλλα πρόσωπα γύρω τους μὲ ἀποκορύφωμα τὶς σκηνὲς τῆς γιορτῆς στὸ ξενοδοχεῖο, μοιάζουν μὲ χορὸ ἀρχαίου δράματος. Ὅταν ὁ Μάτσεκ ἀνακαλύπτει πῶς θέλει νὰ ζήσει, πρέπει νὰ σκοτώσει καὶ νὰ σκοτωθεῖ. Ἡ σεκάνς, ποὺ μεταφράζεται παρακάτω, δείχνει ἀκριβῶς τὸν ἐγκλωβισμὸ τοῦ Μάτσεκ ἀνάμεσα στὸ φόνο ποὺ εἶχε διαπράξει πρίν καὶ τὸ φόνο ποὺ θὰ πρέπει νὰ διαπράξει ἀμέσως μετά, καὶ ταυτόχρονα τὴν ὀδυνηρή του ἐπιθυμία γιὰ ζωή.

Τὰ μοτίβα καὶ τὰ σύμβολα τοῦ Βάιντα βρίσκουν τὴν πιὸ ὁλοκληρωμένη τους ἐκφραση στὶς *Στάχτες καὶ διαμάντια*. Ὁ ἔρωτας καὶ ὁ θάνατος, ὁ ἡρωισμός ποὺ αὐτοκαταστρέφεται, ἡ ἱστορικὴ ἀναγκαιότητα καὶ ὁ παραλογισμός τῆς ἱστορίας, ἡ ἐθνικὴ τέχνη καὶ λογοτεχνία καὶ κυρίως ἡ ἀντίληψη γιὰ τὴν «Πολωνικότητα».

Εἶναι σ' αὐτὴ τὴν ταινία ποὺ ὁ Μάτσεκ κι ὁ Στσοῦκα, ὁ «ἀντιδραστικὸς» φονιὰς καὶ ὁ δολοφονημένος κομμουνιστής, θὰ ἀγκαλιαστοῦν, καθὼς ὁ Στσοῦκα θὰ πέσει στὴν ἀγκαλιὰ τοῦ Μάτσεκ ἐνῶ ἐκεῖνος τὸν πυροβολεῖ, καὶ θὰ μείνουν ἔτσι ἀκίνητοι, σὰν παράξενο σύμπλεγμα, φωτισμένοι ἀπὸ τὰ βεγγαλικὰ ποὺ σκάνε στὸ σκοτεινὸ οὐρανό, γιὰ νὰ γιορτάσουν τὴν ἀπελευθέρωση. Μὲς ἀπὸ τὸ συμβολικὸ τους ἀγκάλιασμα ὁ Βάιντα εἰκονογραφεῖ ἀκριβῶς τὴν ἠθικὴ στάση τοῦ νὰ εἶσαι Πολωνός, δηλώνοντας πῶς εἶναι πρόσωπα σὰν τὸν Μάτσεκ καὶ τὸν Στσοῦκα ποὺ ἐκφράζουν τὸ μέλλον τῆς Πολωνίας κι ὄχι οἱ τυχοδιῶκτες τῆς δεξιᾶς ἢ οἱ δογματικοὶ τῆς ἀριστερᾶς.

Φρίντα Λιάππα

ΑΠΟΣΠΑΣΜΑ ΑΠΟ ΤΟ ΣΕΝΑΡΙΟ

«Στάχτες καὶ Διαμάντια»

Στὸ σαλόνι τοῦ ξενοδοχείου, ὁ Στσοῦκα κοιτάει ἀφηρημένα τὰ ζευγάρια ποὺ χορεύουν. Γυρνάει, κρατώντας ἕνα τσιγάρο καὶ ψάχνοντας στὴν τσέπη του γιὰ σπίρτα.

Ἡ Κριστίνα κι ὁ Μάτσεκ κατεβαίνουν ἀργὰ τὶς σκάλες. Εἶναι φανερὸ πῶς δὲν τοὺς κάνει καρδιὰ νὰ χωρίσουν. Ὁ Μάτσεκ βλέπει τὸν Στσοῦκα καὶ σταματά.

ΜΑΤΣΕΚ: Εἶναι ἀνάγκη νὰ φύγεις;

ΚΡΙΣΤΙΝΑ: Πρέπει, ἀλλιῶς ἡ Λίλη θὰ μὲ σκοτώσει.

Ἡ Κριστίνα ἀπομακρύνεται ἀργά. Ὁ Στσοῦκα ἀνεβαίνει τὶς σκάλες. Βλέποντας τὸν Μάτσεκ σταματὰ καὶ τὸν κοιτάζει σὰν νὰ τὸν ἀναγνωρίζει.

ΣΤΣΟΥΚΑ *(εὐγενικά, χτυπώντας τὸν Μάτσεκ ἐλαφρὰ στὸν ὦμο)*: Σᾶς παρακαλῶ, μοῦ δίνετε τὴ φωτιά σας;

ΜΑΤΣΕΚ: Βεβαίως.

Ὁ Μάτσεκ βγάζει τὰ σπίρτα του κι ἀνάβει τὸ τσιγάρο τοῦ Στσοῦκα.

ΣΤΣΟΥΚΑ: Εὐχαριστῶ.

Ὁ Στσοῦκα ἀνεβαίνει τὴ σκάλα. Ἡ Κριστίνα ξανάρχεται πρὸς τὸν Μάτσεκ ποὺ εἶναι διπλωμένος στὰ κάγκελα τῆς σκάλας καὶ μοιάζει νὰ ὑποφέρει.

Ὁ Μάτσεκ σηκώνει ξαφνικὰ τὸ κεφάλι του καὶ βλέποντας τὴν Κριστίνα πάει γρήγορα κοντά της καὶ τὴν ἀγκαλιάζει σφιχτά.

ΚΡΙΣΤΙΝΑ: Τί ἔγινε;

ΜΑΤΣΕΚ: Τίποτα. Πάντως ἂς μείνουμε μαζὶ γιὰ μισὴ ὥρα. Σὲ παρακαλῶ!

ΚΡΙΣΤΙΝΑ: Ναί.

Κατεβαίνουν τὴ σκάλα.

Ὁ Μάτσεκ κατεβαίνει στὸ χῶλ, πηδώντας τὰ τελευταία σκαλιά. Ἡ Κριστίνα κατεβαίνει ἀργὰ πίσω

του. Ὁ Μάτσεκ τὴν ἁρπάζει καὶ τὴ στριφογυρίζει στὸ ρυθμὸ τῆς μουσικῆς. Τὴν παίρνει μετὰ ἀπὸ τὸ χέρι καὶ τὴν ὁδηγεῖ ἔξω ἀπὸ τὸ ξενοδοχεῖο.

Ὁ Μάτσεκ καὶ ἡ Κριστίνα βγαίνουν ἀπὸ τὸ ξενοδοχεῖο.

ΚΡΙΣΤΙΝΑ: Ἔπιασε βροχή.

Ὁ Μάτσεκ βγάζει τὸ σακάκι του καὶ τὸ ρίχνει στοὺς ὤμους της. Παίρνει τὸ χέρι της καὶ τὴν τραβάει κοντά του. Μιὰ δικοιρία πεζικοῦ προχωρεῖ στὸ δρόμο.

ΚΡΙΣΤΙΝΑ: Μιὰ δεκάρα γι' αὐτούς.

ΜΑΤΣΕΚ *(τραβώντας τὸ χέρι του ἀπὸ τὸν ὦμο της καὶ χειρονομώντας ἀπεγνωσμένα):* Σκεφτόμουνα κάτι τὸ ὁποῖο δὲ θὰ ἔπρεπε νὰ σκέφτομαι. Τέλειωσα τώρα κι ἔτσι μὴν εἶσαι τόσο ἐπιτιμητική.

ΚΡΙΣΤΙΝΑ: Δὲν εἶμαι.

Ἕνα αὐτοκίνητο περνὰ τὸ δρόμο καὶ οἱ στρατιῶτες ἀρχίζουν ἕνα ρώσικο τραγούδι.

ΜΑΤΣΕΚ: Λοιπόν;

ΚΡΙΣΤΙΝΑ: Ἀκόμα δὲν ξέρεις;

Μιὰ ἀστραπὴ καὶ μετὰ ἕνας κεραυνός.

ΚΡΙΣΤΙΝΑ: Θὰ γίνει χαλασμὸς σὲ λίγο.

ΜΑΤΣΕΚ: Θέλεις νὰ γυρίσουμε;

ΚΡΙΣΤΙΝΑ: Ὄχι.

ΜΑΤΣΕΚ *(τὰ χέρια του χωμένα βαθιὰ στὶς τσέπες τοῦ πανταλονιοῦ του):* Θεέ μου, ἡ ζωὴ μπορούσε νὰ εἶναι τόσο ὁμορφη.

ΚΡΙΣΤΙΝΑ: Χτύπα ξύλο!

ΜΑΤΣΕΚ: Ἦταν μόνο μιὰ εὐχή.

Περνὰ κι ἄλλη δικοιρία φαντάρων.

ΚΡΙΣΤΙΝΑ: Χτύπα ξύλο. Θὰ γίνεις μούσκεμα.

Ἡ βροχὴ ἔχει ἀρχίσει νὰ γίνεται πολὺ δυνατή.

ΜΑΤΣΕΚ: Καλά, ἡ ζωὴ εἶναι ἐπικίνδυνη.

Κοιτάζει γύρω γιὰ κανένα μέρος νὰ προφυλαχθοῦν καὶ φαίνεται πὼς βλέπει κάτι στὴν ἄλλη μεριὰ τοῦ δρόμου.

Ὁ Μάτσεκ κι ἡ Κριστίνα τρέχουν σὲ μιὰ βομβαρδισμένη ἐκκλησία, ἀπὸ τὴν ὁποία ἔχει ἀπομείνει ὁ σκελετὸς καὶ τὸ γεμάτο πέτρες καὶ χαλίκια δάπεδο. Ἡ Κριστίνα δίνει στὸν Μάτσεκ τὸ σακάκι του. Περπατοῦν ἀργά.

ΜΑΤΣΕΚ: Κρυώνεις;

ΚΡΙΣΤΙΝΑ: Ὄχι, κοίτα μιὰ παλιὰ ἐπιτύμβια πλάκα...

Πηγαίνει πρὸς τὸν τοῖχο, ὅπου βρίσκεται ἡ ἐπιτύμβια πλάκα μὲ μιὰ δυσδιάκριτη ἐπιγραφὴ πάνω της.

ΚΡΙΣΤΙΝΑ *(συνεχίζοντας):...* καὶ μιὰ ἐπιγραφή. *(Ἀρχίζει νὰ διαβάζει).* Τόσο συχνά...

Ὁ Μάτσεκ μαζεύει γύρω του τὸ σακάκι του.

ΚΡΙΣΤΙΝΑ *(συνεχίζοντας ὀφ):...* εἶσαι σὰν φλεγόμενος πυρσός...

Ἡ Κριστίνα κοιτάζει ἀπορημένη πρὸς τὸν Μάτσεκ.

Ὁ Μάτσεκ κουμπώνει τὸ σακκάκι του.

ΚΡΙΣΤΙΝΑ *(συνεχίζοντας ὀφ):...* μὲ νιφάδες ἀπὸ καμένα βότανα...

Ἡ Κριστίνα συλλαβίζει μὲ τὸ δάχτυλο.

ΚΡΙΣΤΙΝΑ *(συνεχίζοντας):...* νὰ πέφτουν γύρω σου. Φλεγόμενος, χωρὶς νὰ ξέρεις ἂν ἡ φλόγα ποὺ τρώει κάθε τί πολυαγαπημένο φέρνει ἐλευθερία ἢ θάνατο, ἂν στάχτες μόνο ἀφήνει καὶ ἀπουσία.

Ὁ Μάτσεκ γυρίζει, βάζοντας ἕνα τσιγάρο στὸ στόμα του.

ΚΡΙΣΤΙΝΑ *(ὀφ):* Χάος καὶ θύελλα...

Ὁ Μάτσεκ ἀνάβει τὸ τσιγάρο του.

Ἡ Ewa Krzyzewska καὶ ὁ Zbigniew Cybulski στὸ *Στάχτες καὶ διαμάντια*

Ἡ Κριστίνα διαβάζει.

ΚΡΙΣΤΙΝΑ:... Θὰ βυθίσουν...

Γυρνὰ στὸν Μάτσεκ.

ΚΡΙΣΤΙΝΑ: Δὲ βγάζω τὰ γράμματα.

Ὁ Μάτσεκ τῆς πετὰ τὸ κουτὶ μὲ τὰ σπίρτα.

Ἡ Κριστίνα πιάνει τὸ κουτί.

Ὁ Μάτσεκ πλάτη στὴ μηχανή.

ΜΑΤΣΕΚ: Εἶναι ἀπὸ ἕνα ποίημα τοῦ Νὸρβικ.

Ἡ Κριστίνα ἀνάβει ἕνα σπίρτο καὶ προσπαθεῖ νὰ καταλάβει τὴν ὑπόλοιπη ἐπιγραφή.

Ὁ Μάτσεκ, προφίλ, σκυμμένος ἐλαφρὰ κάτω ἀπὸ μιὰ χαμηλὴ ἀψίδα, ἀπαγγέλλει ἀπὸ μνήμης τὸ τέλος τοῦ ποιήματος.

ΜΑΤΣΕΚ: Ἡ οἱ στάχτες θὰ κρατήσουν...

Ἡ Κριστίνα, μὲ τὸ πρόσωπο φωτισμένο ἀπὸ τὴ φλόγα τοῦ σπίρτου, γυρνὰ καὶ κοιτάει τὸν Μάτσεκ.

ΜΑΤΣΕΚ *(συνεχίζοντας ὀφ):...* τὴ δόξα ἑνὸς διαμαντιοῦ...

Ὁ Μάτσεκ σηκώνει τὸ κεφάλι του.

ΜΑΤΣΕΚ *(συνεχίζοντας):...* ἴδιου μὲ ἀστρο, τὸ Πρωινὸ Ἄστρο τοῦ αἰώνιου θριάμβου.

Ἡ Κριστίνα εἶναι φανερὰ συγκινημένη ἀπὸ τὴν ἀπαγγελία τοῦ Μάτσεκ.

ΚΡΙΣΤΙΝΑ: Εἶναι ὁμορφο. «Ἡ οἱ στάχτες θὰ κρατήσουν τὴ δόξα ἑνὸς διαμαντιοῦ».

Ὁ Μάτσεκ πετὰ τὸ τσιγάρο του.

Ἡ Κριστίνα στέκεται κοντὰ στὴν ἐπιγραφή.

ΚΡΙΣΤΙΝΑ: Καὶ ἐμεῖς τί εἴμαστε;

Ὁ Μάτσεκ γυρνάει πρὸς τὸ μέρος της.

ΜΑΤΣΕΚ: Ἐσὺ σίγουρα εἶσαι διαμάντι.

Ὁ Μάτσεκ ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὴν ἐπιτύμβια στήλη. Ἡ Κριστίνα μπαίνει στὸ κάδρο κι ἀπομακρύνονται καὶ οἱ δυό.

ΜΑΤΣΕΚ: Θέλω νὰ σοῦ πῶ κάτι.

ΚΡΙΣΤΙΝΑ: Εἶναι θλιβερό;

Ἕνας ἀναποδογυρισμένος σταυρὸς κρέμεται στὴ μέση τῆς ἐκκλησίας. Τὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ στάζει ἀπὸ τὴ βροχή. Ἀπὸ τὸ βάθος ἔρχονται ὁ Μάτσεκ καὶ ἡ Κριστίνα κουβεντιάζοντας. Σταματάνε, ὁ ἐ-

νας στὴ μιὰ πλευρὰ τοὺ σταυροὺ κι ὁ ἄλλος στὴν ἄλλη. Ἀνάμεσά τους τὸ κεφάλι τοὺ Χριστοὺ.

ΜΑΤΣΕΚ *(ἡ φωνή του ἀντηχεῖ παράξενα μὲς στὴν ἐκκλησία):* Ὄχι. Δὲν ξέρω τί εἶναι πραγματικὰ θλίψη. Θὰ ἤθελα ν' ἀλλάξω ὁρισμένα πράγματα. Νὰ φτιάξω τὴ ζωή μου διαφορετικά. Δὲν μπορῶ νὰ σοὺ πῶ τὰ πάντα...

ΚΡΙΣΤΙΝΑ: Δὲ χρειάζεται. Μπορῶ νὰ φανταστῶ.

ΜΑΤΣΕΚ: Ἀλήθεια;

ΚΡΙΣΤΙΝΑ: Μὰ εἶναι τόσο δύσκολο;

Ὁ Μάτσεκ γελάει ἀμήχανα.

ΜΑΤΣΕΚ: Βλέπεις, μέχρι τώρα δὲν εἶχα σκεφτεῖ τίποτα γιὰ ὅλα αὐτά. Ἐπαιρνα τὴ ζωὴ ὅπως ἐρχόταν, ἴσα γιὰ νὰ ἐπιβιώνω. Καταλαβαίνεις;

ΚΡΙΣΤΙΝΑ: Ναί.

ΜΑΤΣΕΚ: Θὰ ἤθελα νὰ ζῶ κανονικά, νὰ σπουδάσω. Ἔχω περάσει τὶς εἰσαγωγικὲς ἐξετάσεις, θὰ μποροῦσα ἴσως νὰ σπουδάσω μηχανικός. Ἐσὺ πῶς ζεῖς;

ΚΡΙΣΤΙΝΑ: Εἶπες ὅτι δὲ θὰ ἦταν κάτι θλιβερό.

ΜΑΤΣΕΚ: Εἶναι θλιβερό; Θὰ ἔπρεπε νὰ χτυπήσω ξύλο;

Ὁ Μάτσεκ, μὲ τὰ χέρια στὶς τσέπες, ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὸ σταυρὸ γελῶντας εἰρωνικά.

ΜΑΤΣΕΚ: Ἂς ἤξερα μόνο χτὲς ὁ,τι ξέρω τώρα.

Ἡ Κριστίνα ἀκολουθεῖ τὸν Μάτσεκ ἀπό κάποια ἀπόσταση.

ΚΡΙΣΤΙΝΑ *(ἀπαλά):* Δὲ θὰ εἶχα ἔρθει μαζί σου..

ΜΑΤΣΕΚ *(γελώντας):* Σκέψου πῶς μέχρι τώρα δὲν εἶχα ἰδέα τί ἦταν ἔρωτας.

Καθὼς ἡ Κριστίνα περπατάει πάνω στὶς πέτρες, σπάει τὸ τακούνι της. Ὁ Μάτσεκ τρέχει νὰ τὴν κρατήσει καὶ μαζεύει ἀπὸ κάτω τὸ σπασμένο τακούνι.

ΜΑΤΣΕΚ: Μὴ σκοτίζεσαι, ἔχω φτιάξει καὶ πιὸ σπουδαῖα πράγματα.

Στηρίζοντας τὴν Κριστίνα, ψάχνει γιὰ ἕνα μέρος νὰ καρφώσει τὸ τακούνι.

Μπαίνουν σ' ἕνα παρεκκλήσι ποὺ ἔχει γλιτώσει ἀπὸ τοὺς βομβαρδισμούς. Μιὰ μικρὴ Ἁγία Τράπεζα μὲ τὸ ἁγαλματάκι ἑνὸς ἁγίου καὶ δυὸ κηροπήγια μὲ ἀναμμένα κεριά. Κάτω ἀπὸ τὴν Ἁγία Τράπεζα ἕνας ἀκαθόριστος ὄγκος σκεπασμένος μὲ σεντόνι.

Ὁ Μάτσεκ βρίσκει ἕνα κουδουνάκι κι ἀρχίζει νὰ καρφώνει τὸ τακούνι. Ὁ ἦχος ἀντηχεῖ στὸ ἄδειο κτίριο.

Ἡ Κριστίνα τὸν κοιτά, ὅταν ξαφνικὰ μπαίνει ὁ γέρος φύλακας, ποὺ προφανῶς ἔχει ξυπνήσει ἀπὸ τὸ θόρυβο.

ΦΥΛΑΚΑΣ: Τί τρέχει ἐδῶ πέρα; Ποὺ νομίζετε ὅτι εἰσαστε;

Ὁ Μάτσεκ κουνᾶ τὸ κουδούνι στὸν φύλακα καὶ συνεχίζει νὰ καρφώνει τὸ τακούνι.

ΜΑΤΣΕΚ: Ψυχραιμία! Δὲ βλέπεις πῶς ἡ κοπέλα ἔχει κάποιο πρόβλημα; Δὲν μπορῶ νὰ βρῶ τσαγκάρη νυχτιάτικα.

Ὁ φύλακας εἶναι ἔξω φρενῶν, ἐνῶ ἡ Κριστίνα προσπαθεῖ νὰ κρύψει τὸ πόσο διασκεδάζει μὲ τὴ σκηνή.

ΦΥΛΑΚΑΣ: Ντροπή σας!

Ὁ Μάτσεκ πετᾶ τὸ κουδούνι στὸ πάτωμα.

ΦΥΛΑΚΑΣ: Σημερινὴ νεολαία! Δὲν ὑπάρχει σεβασμὸς οὔτε γιὰ τοὺς νεκροὺς.

ΜΑΤΣΕΚ: Τί εἶπες;

ΦΥΛΑΚΑΣ: Κάνετε πλάκα πάνω στοὺς σκοτωμένους. Νὰ τί εἶπα!

Ὁ Μάτσεκ ξαναβάζει τὸ κουδούνι πάνω στὸ ἱερὸ καὶ γυρνάει πρὸς τὸ σάβανο.

ΚΡΙΣΤΙΝΑ: Μάτσεκ, τί συμβαίνει;

Ὁ Μάτσεκ σκύβει καὶ τραβᾶ ἀπότομα τὸ σάβανο. Τὰ πρόσωπα τῶν δύο δολοφονημένων ἐργατῶν. Ὁ Μάτσεκ μαρμαρώνει ἀπὸ τὴ φρίκη καὶ στηλώνει τὰ μάτια. Ἡ ξαφνικὴ κραυγὴ τῆς Κριστίνα ἀντηχεῖ γιὰ μιὰ στιγμὴ στὴν ἄδεια ἐκκλησία.

(Τὴ σεκάνς αὐτὴ ἀπὸ τὸ Στάχτες καὶ Διαμάντια μετέφρασε ἡ Φρίντα Λιάππα ἀπὸ τὴν ἀγγλικὴ ἔκδοση τῆς τριλογίας τοὺ Βάιντα. Ὑπάρχει μόνο περιγραφὴ τῆς δράσης κι ὄχι ἀναλυτικὸ ντεκουπάζ. Δηλώνεται μόνο ἡ ἀλλαγὴ πλάνου μὲ τὴν ἀλλαγὴ παραγράφου).

ΜΙΑ ΕΝΔΙΑΜΕΣΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΣΤΗΝ ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΤΟΥ ANDRZEJ WAJDA

τοῦ Νίκου Κολοβοῦ

1. Προοίμιο

Ἀνατρέχοντας στήν παραγωγή τοῦ Ἀντρέι Βάϊντα ἐπισημαίνει κανένας μέ σχετική εὐχέρεια τά σημεῖα προσδιορισμοῦ της. Μιά περίοδος ὅπου ὁ Βάϊντα διαρθρώνει τήν ἐκφραστική του: ἐπιμονή στό σκηνογραφικό στοιχεῖο, ἐπιμέλεια στή χρήση τῆς κλίμακας τοῦ φωτισμοῦ, ἐπιλογή ὑποκειμενικῶν γωνιῶν λήψης, μιά πυκνή καί λακωνική ἀφήγηση, μιά βαριά κι ἀκύμαντη γραφή, τήν ὁποία ἀναταράζει μιά ξαφνική ποιητική ἔκπνοή ἡ φορτίζει ἕνα σύμβολο ἡ σημεῖο. Ἀμφισβητεῖ ἀπ' τήν ἄλλη μεριά τήν ποιότητα τῆς νίκης (ἀπέναντι στό ναζιστή κατακτητή), τήν ποιότητα τῶν ἀνθρώπων πού γιορτάζουν τή νίκη, τήν ποιότητα τῆς ζωῆς πού κληροδοτεῖται στήν εἰρήνη, τήν ποιότητα τῆς ἴδιας τῆς μεταπολεμικῆς ἱστορικῆς ἐξέλιξης: *Μιά Γενιά* (1954), *Κανάλ* (1957), *Στάχτες καί διαμάντια* (1958). Μιά δεύτερη περίοδος, ὁπότε ὁ Βάϊντα ἔρχεται ἀντιμέτωπος μέ τήν ἴδια τήν Ἱστορία τῆς Πολωνίας: *Τοπίο μετά τή μάχη* (1970), *Ὁ Γάμος* (1973), *Ἡ γῆ τῆς ἐπαγγελίας* (1974), ἐξαντλώντας τόν κινηματογράφο σάν μέσο ἐκφρασης, φτάνοντας σέ ὁριακή ἐκμετάλλευσή του, ἀφοῦ ἀναμετρηθεῖ προτύτερα μέ τήν ἀτομική του συνείδηση καί τή δυνατότητά της μέσα στόν κινηματογράφο (*Ὅλα γιά πούλημα* (1969)).

Μιά τρίτη περίοδος, ὅπου δοκιμάζεται κριτικά ἡ σοσιαλιστική πραγματικότητα καί προκαλεῖται (ἡ ἀμφισβητεῖται) τό ἴδιο τό κωδικό του σύστημα ἐκφρασης: *Ἄνθρωπος ἀπό μάρμαρο* (1978).

Ἡ σχηματική αὐτή διαγραφή, κι ἂν ἀκόμη δέν κριθεῖ σάν ἀπόλυτα ἀκριβής, καταδηλώνει τήν ἀνανεωτική δυνατότητα μέ τήν ὁποία εἶναι προικισμένος ὁ Βάϊντα σάν παραγωγός.

Στό σημεῖωμα τοῦτο θά ἀναφερθοῦμε στίς τρεῖς ἐνδεικτικές ταινίες τῆς δεύτερης περιόδου.

2. Τοπίο μετά τή μάχη

Τό *Τοπίο μετά τή μάχη* ἀποτελεῖ ἕνα στρατόπεδο στή λήξη τοῦ δεύτερου πολέμου, κάπου στή διαλυμένη Γερμανία. Μέ πολωνούς αἰχμάλωτους καί κρατούμενους, πού ἀπελευθερώθηκαν γιά νά ἐγκλειστοῦν σ' ἕνα στρατώνα τῶν Ἐς - Ἐς. Ἡ Πολωνία ἐντοπίζεται ἐκεῖ κάπου στήν Εὐρώπη, στήν ὁποία διαρυθμίζονται μέ βιασύνη τά καινούρια «στρατόπεδα».

Ὁ Βάϊντα ἐγγράφει τά στοιχεῖα αὐτοῦ τοῦ τοπίου στήν ταινία του μέ ἀλλεπάλληλη χρήση τῆς μεταφορᾶς καί τοῦ σύμβολου. Τό στρατόπεδο θαμμένο στό χιόνι (μετωνυμία τῆς Εὐρώπης πού περνά ἀπ' τήν γερμανική κατοχή στήν ἀμερικάνικη ἐπιτήρηση), ἡ μουσική τοῦ Βιβάλντι, ἡ χαρά τῆς ἀπελευθέρωσης. Τό σκοτεινό κτίσμα τοῦ στρατώνα, οἱ περιορισμοί, ἡ θρησκευτική τελετή καί ἡ θεατρική ἀπεικόνιση τῆς μάχης τοῦ Γκρίνβαλντ. Ἡ ἀφήγηση δομεῖται μέ πάθος ἀπό εἰκόνα σέ εἰκόνα. Πάθος πού σημαίνεται στή συχνή χρήση ὑποκειμενικῶν γωνιῶν λήψης (ἰδιαίτερα τῆς κόντρ πλονζέ) καί πλάνων μεσαίων καί γκρό. Ἀκόμη στήν κινητικότητα τῆς μηχανῆς λήψης. Τήν ταχύτητα καί τό ρεμβασμό ἑνός θλέμματος, πού προσπαθεῖ νά προλάβει τή ραγδαία ἐξέλιξη τοῦ πραγματικοῦ, χωρίς ν' ἀφήσει τίποτα τό οὐσιῶδες ἀσημασιοδότητο. Ἑνός ἀνθρώπου πού βλέπει τό πραγματικό, ἀλλά μεταπηδά ἀπό τήν ἀναπαράστασή του στήν ἀρθρωση ἑνός φανταστικοῦ ποιητικοῦ λόγου μέ τίς λέξεις καί τήν εἰκόνα. Τό γνώριμο στύλ τοῦ Βάϊντα, πού ἐπιτρέπει τή διαδρομή μέσα στή διήγηση τῆς ταινίας καί τήν ἀμφισβήτησή της, τήν ἀνίχνευση τῶν ἀντικειμενικῶν στοιχείων καί τήν ἔξαρση τοῦ ὑποκειμενικοῦ παράγοντα.

Ὁ Ταντέους εἶναι τό μοναδικό πρόσωπο τῆς ταινίας πού ζεῖ ἕνα μῦθο μέ συνοχή καί σαφή σημεία προσδιορισμοῦ. Περιμαζεύει τά βιβλία, διαβάζει, ἐξαγγέλει ἕνα λόγο, ἐλεύθερο, ξεχωριστό. Φεύγει γιά τήν Πολωνία κουβαλώντας βιβλία. Ἀμφισβητεῖ τήν τάξη τοῦ καινούριου στρατόπεδου, χαίρεται τόν ἔρωτα καί τήν ἐλευθερία, βασανίζεται ἀπό τή μνήμη τοῦ πολέμου. Τό βλέμμα, ὁ λόγος, ἡ συμπεριφορά του εἶναι σημαδεμένα ἀπ' αὐτή τή σπαραχτική μνήμη. Ἀμφισβητεῖ σάν σῶμα (κινήσεις, μορφασμοί) καί σάν λόγος (εἰρωνικός καί ποιητικός) τήν ἴδια τήν ἱστορία καί τόν τρόπο πού ἐγγράφεται μέσα στήν ταινία.

Τί ἀντιπροσωπεύει ὁ Ταντέους;

Τήν ἀμφισβήτηση πού καθορίζει τήν ἴδια τή στάση τοῦ Βάϊντα σάν καλλιτεχνικοῦ παραγωγοῦ. (Ὁ Βάϊντα ποτέ δέν ἀποδεχόταν ἀναμφισβήτητα τίς ἀξίες καί τήν ἱστορική ἐξέλιξη τῆς Πολωνίας. Πρό - καί - μεταπολεμικῆς. Αὐτό ἀπέδειξε ἡ «τριλογία» του *Μιά γενιά, Κανάλ, Στάχτες καί διαμάντια*. Ἡ δυσπιστία του, πού δέν ἀπέχει πολύ ἀπό τήν ἰδεολογική ἀμφισβήτηση, ἐπηρέασε ὅλη τήν παραγωγή του (θέμα κι ἐκφραση). Ἡ ἴδια πρόταση ἰσχύει μέχρι σήμερα. *Ὁ ἄνθρωπος ἀπό μάρμαρο* τήν ἐπικυρώνει). Τήν ἀναζήτηση μιᾶς ἱστορικῆς ταυτότητας γιά τή μεταπολεμική Πολωνία μέσα ἀπ' τήν ἀγνότητα, τήν ἐξαίρεση, τήν ἐλευθερία καί τή φαντασία ἑνός ποιητικοῦ λόγου... Τό βλέμμα τοῦ Ταντέους κοιτάζει ὀνειροπόλα κι ἀνήσυχα τήν κάμερα, τό χῶρο πού αὐτή ἐγγράφει καί παραπέρα τό χῶρο πού μένει ἔξω ἀπ' αὐτή τήν ἐγγραφή καί περιέχει τό παρελθόν (τή μνήμη) καί τό μέλλον (τή συνέχεια τῆς ζωῆς του καί τήν καινούρια ἱστορική διαδρομή τῆς Πολωνίας). Ἡ συνείδηση τοῦ Ταντέους σπαράζεται ἀπό τά γεγονότα αὐτοῦ τοῦ πρόσφατου παρελθόντος,

Ὁ Daniel Olbrychski στό *Τοπίο μετά τή μάχη*

πού προεκτείνονται μέχρι τό παρόν (θάνατος τῆς ἀγαπημένης). Ἀλλά ἡ τελική ἐπιλογή πού κάνει εἶναι ἡ ἐλευθερία τού γυρισμού στήν καινούρια Πολωνία.

Ἡ σύντομη καί διαστική τούτη ἐκτίμηση ἀφήνει ἀσχολίαστη τή διεξοδική σκηνοθετική δουλειά, πού σημαίνεται σέ κάθε πλάνο, κάθε σκηνή καί κάθε ἐνότητα. Ἡ διαρκής σήμανση πολλαπλών ἰδεών τού σκηνοθέτη μέ κινηματογραφικά μέσα (ἡ σκηνή τού ἐγκλειστου Ταντέους, πού γυρεύει νά τού δώσουν τό βιβλίο κι ὄχι τό κόκαλο, ἡ ἀνάμνηση ἑνός ἀρώματος στά ὡραία μαλλιά μιάς βασανίστριας τῆς Γκεστάπο). Ἡ χρωματιστή εἰκόνα τού Ζίγκμοντ Σάμοσιακ, πού ἀποτελεί προσδιοριστικό στοιχείο στήν ἀρθρωση τού ποιητικού λόγου τού Βάιντα. Μιά ἀνάγνωση πού μπορεί νά προεκταθεί καί νά συνεχιστεί σέ πολλά ἐπίπεδα.

3. Ὁ γάμος

Ὁ ἱστορικός προσδιορισμός τῆς Πολωνίας στίς ἀρχές τού αἰώνα εἶναι δοσμένος μέσα στήν ταινία αὐτή. Ἡ Πολωνία εἶναι διαμελισμένη καί μοιρασμένη ἀνάμεσα στήν Αὐστροουγρική Αὐτοκρατορία καί τήν τσαρική Ρωσία. Ὁ *Γάμος* γίνεται σ' αὐτή τήν ἱστορική ὥρα. Στό ἁπλόχωρο σπίτι συγκεντρώνεται αὐτή τή γαμήλια νύχτα ὅλη ἡ Πολωνία. Ἡ μουσική της, ἐνδεικτικά ἄτομα ἀπό τήν κοινωνική της σύνθεση, στίς ἀρχές τού αἰώνα, τά σύμβολα τῆς πολωνικής γής καί ψυχής (τά δεμάτια τού σταριού, τό ἄσπρο ἄλογο, τό δάσος μέ τίς σημύδες). Μέσα σ' αὐτό τό χώρο τῆς καθαρής μυθοπλασίας, πού περνά μέ ἐνδιάμεσο τή νύχτα (ἡ ἐνότητα ἀπό τήν πορεία τῆς γαμήλιας πομπής, πού ξεκίνησε ἀπό

Ὁ Daniel Olbryckski στόν *Γάμο (1972)*

τήν Κρακοβία, διακόπτεται κι ἀρχίζει ἀλλη μ' ἕνα μακρινό πλάνο τοῦ φωτισμένου σπιτιοῦ στό δάσος), ἡ ἀφήγηση τοῦ Βάιντα ἐρχεται ἀντιμέτωπη μέ τό φάντασμα τῆς Ἱστορίας. Μέ τόν ἐμμετρο ποιητικό λόγο πού ἐξαγγέλλουν ὅλα τά πρόσωπα τοῦ μύθου καί τήν εἰκόνα πού προορίζεται γιά μιά ποιητική ἀναπαράσταση αὐτοῦ τοῦ μύθου. Ὁ *Γάμος* λειτουργεί σάν εἰκόνα καί σάν ἀναπαράσταση ὁλόκληρος στό μεταφορικό ἐπίπεδο. Τό πάντρεμα τῶν ἀστῶν — διανοούμενων μέ τούς γαιοκτήμονες — ἀγρότες ἐρχεται ἀντιμέτωπο μέ τήν ἀποτυχία μιάς συνέγερσής τους στό ἐπαναστατικό κάλεσμα, ἐνάντια στόν κατακτητή, πού φτάνει πάλι ἀπό τή νύχτα τῆς Ἱστορίας. Αὐτή ἡ ἀντιπαράθεση Γάμου — Ἱστορίας τροφοδοτεί ὅλους τούς κώδικες, πού σημαίνονται μέσα στήν εἰκόνα. Τόν κώδικα τῆς λαϊκῆς μουσικῆς καί τοῦ λαϊκοῦ χοροῦ πού διεγείρει, ἐντυπωσιάζει, ἐξουθενώνει, ἀλλά δέν ἐξισώνει τίς τάξεις καί τά στρώματα. Τόν κώδικα τῆς φορεσιάς, πού συμπαραδηλώνει τήν προέλευση καί τίς κοινωνικές διαιρέσεις, ἐνώ δέν εὐνοεί τήν ἐπικοινωνία γαμπροῦ καί νύφης. Τόν κώδικα τῆς ἰδιας τῆς Ἱστορίας, πού σημαίνεται σάν χυμένο αἷμα, σάν θάνατος, σάν ξεσήκωμα τῶν χωρικῶν, πού δέ βρίσκει ἀνταπόκριση ἡ ματαιώνεται, σάν ἐπαναστατικό κάλεσμα, πού χάνεται μέ τό πέρασμα τοῦ χρόνου.

Ἡ Ἱστορία κι ἡ συναφής παράδοση ἐλέγχει αὐτό τό «γάμο». Ἀμφισβητεί τά στοιχεία του. Στήν κατάσταση τῆς βακχικῆς, καθαρά βιολογικῆς χαράς του, τοποθετεί ἕνα πολιτικό πρόβλημα. Στή χρονική του διάρκεια ἀνοίγει βαθιές ρωγμές καί στό τέλος τόν ἀνατινάζει καί τόν διαλύει σάν πραγματικό γεγονός καί σάν ἀφήγησή του. Μ' αὐτή τήν ἔννοια γράψαμε ἀπ' τήν ἀρχή ὅτι ἡ ἀφήγηση τοῦ Βάιντα ἐρχεται ἀντιμέτωπη μέ τήν Ἱστορία. Ὁ *Γάμος* τελειώνει μέ τόν ἐρχομό τῆς μέρας. Ἡ Ἱστορία ἀποσύρεται μέ τό ξέφτισμα τῆς μυθοπλασίας τῆς νύχτας. Ἀλλά στήν ὀθόνη κυριαρχεί μιά θολή εἰκόνα δοσμένη σέ πανοραμικό τράβελιγκ καί τό τραγούδι, πού βεβαιώνει τό ἀποτέλεσμα τῆς ὁλονύχτιας ἀναμέτρησης. Τήν ἀποτυχία τοῦ *Γάμου*, τήν ἀνακοπή τῆς Ἐπανάστασης.

Ὁ Βάιντα ἐξαντλεί, θά 'λεγε κανένας, τή χρήση τῶν εἰδικῶν κινηματογραφικῶν κωδίκων ἐκφρασης (τό γκρό πλάνο, τό τράβελιγκ, δηλαδή τή λήψη μέ τή μηχανή σέ κίνηση, τό μοντάζ, τή διπλοτυπία, τό σάμπ κόντρ σάμπ) καί μεταχειρίζεται μέ σοφία τούς μή εἰδικούς κινηματογραφικούς κώδικες (ἐκτός ἀπ' ὅσους κιόλας ἀναφέραμε, φορεσιά, λαϊκή μουσική, τό λόγο καί τήν τροφή, τήν κίνηση τοῦ σώματος, τό χρώμα, τό φωτισμό, τό φυσικό τοπίο, τήν προοπτική, τήν ἐπώνυμη (τοῦ Σοπέν) μουσική).

(1) *Jean - Loup Passek* (Cinéma 76, 207, σ. 117).
Ἄξια ἐχει νὰ σημειωθεί ὁτι ὁ Γάμος βασίζεται σὲ θεατρικὸ ἔργο τοὺ Στανασλάβ Βισκάνσκι, καὶ τὸ Τοπίο μετά τὴ μάχη *στὸ διήγημα τοὺ Ταντέους Μπορόφσκι* Μάχη τοὺ Γκρίνβαλντ.

Ἡ ταινία του ἀρθρώνεται στὸ ρυθμὸ ἑνὸς ἀδιάπτωτου πάθους γιὰ τὸν κινηματογράφο σὰν μέσο ἐπικοινωνίας, γιὰ τὴν ποιητικὴ μυθοπλασία, γιὰ τὴν Πολωνία σὰν ζωντανὸ σῶμα τῆς Ἱστορίας. Τὸ πάθος αὐτὸ μεταδίνεται στὸ θεατὴ ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ βαθμὸ ἐπικοινωνίας του μὲ τὰ διάφορα ἐπίπεδα τῆς ταινίας. Ὁ *Γάμος* τοὺ Βάιντα ἀποβαίνει ἔτσι ὁριακὴ ταινία στὴν παραγωγή του.

4. Ἡ γῆ τῆς ἐπαγγελίας

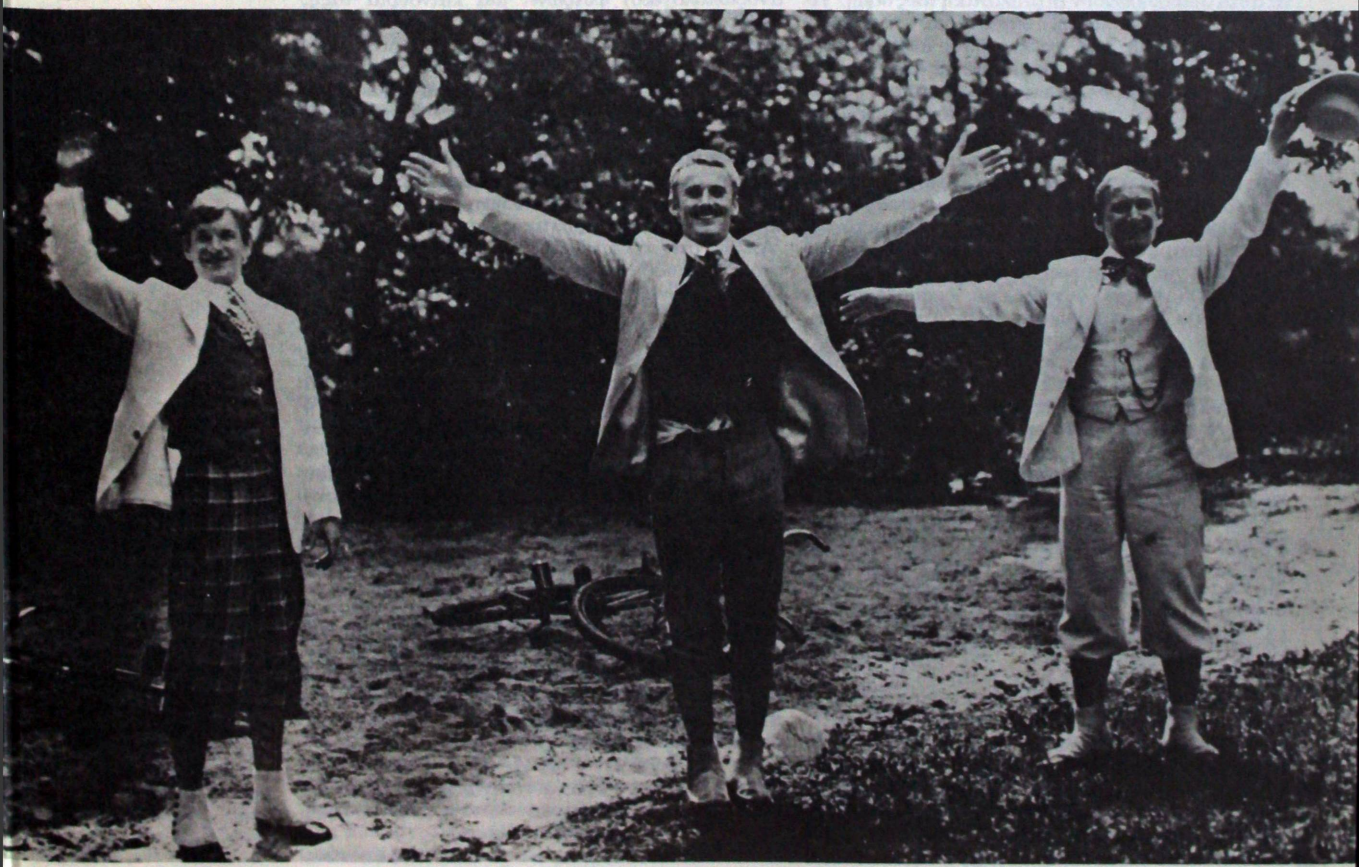
Ὁ Ἀντρὲι Βάιντα δοκιμάζει καὶ στὴν ταινία του αὐτὴ τὰ ὁρια τῆς μυθοπλασίας καὶ τὴν ἀντοχὴ τῆς δικῆς του γλώσσας μέσα σ' αὐτὴ τὴ δοκιμασία. Ἡ βάση τοὺ διηγητικοὺ στοιχείου εἶναι τὸ ὁμώνυμο μυθιστόρημα τοὺ Βλαντισλὰβ Ρεϊμόν. Ὡς ἕνα χρονικὸ κι ἰδεολογικὸ του σημεῖο (1). Ἰσαμε κεῖ ποὺ ὁ ἀστὸς συγγραφέας προτείνει τὸ ρουσωικὸ γυρισμὸ στὴ γῆ. Στὴν ἠθικὴ ἀγνότητα καὶ τὴ φυσικὴ ἁρμονία τῆς ὑπαίθρου. Ὁ Βάιντα παρακάμπτει συνέχεια αὐτὴ τὴν τάση. Θὰ μποροῦσε νὰ προστεθεῖ ὁτι τὴν ἀνταγωνίζεται συνέχεια κι ὁτι ἡ δραματουργία, ἡ ἀφήγηση κι ἡ ἰδεολογικὴ διαδικασία τῆς ταινίας του ἀπορέουν ἀπ' αὐτὸν τὸν ἀνταγωνιστικὸ πυρήνα.

Ὁ πατέρας τοὺ Κάρολ κι ἡ μνηστὴ του ζοὺν σ' ἕνα ἀρχοντικὸ ἀγροτικὸ σπίτι. Ὁλα λειτουργοὺν φυσικὰ σ' αὐτὸ τὸ γοητευτικὸ χώρο. Ἡ παραγωγὴ κι ἡ σχέση τῆς ὑποτέλειας (ἀρχοντας - χωρικός) δὲ διαταράζονται. Μιὰ κατάσταση ποὺ εἶχε βρεῖ ὡς τὰ τῶρα τὴν ἀντιστοιχία της καὶ στὴν πόλη (τὸ Λότζ στὰ μέσα τοὺ περασμένου αἰώνα). Ὁ πατέρας τοὺ Μάξ ἔζησε καὶ δούλεψε στὸ ὑφαντουργεῖο του μὲ τιμιότητα. Ἡ δική του σχέση μὲ τὴν παραγωγὴ κι ἡ ἐκμεταλλευτική του θέση χαρακτηρίζονταν πάλι ἀπὸ μιὰ «ἀθωότητα».

Ὁ Βάιντα ἐγγράφει αὐτὲς τὶς παράλληλες ἠθικὲς καὶ κοινωνικὲς καταστάσεις μέσα στὴν ταινία του μὲ ἀργόχρονα μακρινὰ πλάνα (ἀρχοντικὸ σπίτι - ἐργοστάσιο), ἀχνὲς φωτιστικὲς κλίμακες καὶ ἀραιωμένα χρώματα, ἡ μακριὰ τράβελιγκ (ἱππασία, περίπατος Κάρολ - Ἄνκα). Τὰ σημαίνοντα στοιχεῖα μιᾶς ὑλικῆς συνοχῆς καὶ μιᾶς διαλεκτικῆς ἀκινησίας αὐτῶν τῶν καταστάσεων, ποὺ διαποτίζονται ἀπὸ μιὰ ἠθικὴ δικαίωση ἀλλὰ ἀπειλοὺνται καὶ ἀπὸ μιὰ ἱστορικὴ καταδίκη. Ὁ πατέρας τοὺ Κάρολ πεθαίνει τὴν ὥρα ποὺ καίγεται τὸ ἐργοστάσιο τοὺ γιοὺ του. Ἦταν ὁμως ξεκινημένος γι' αὐτὸ ἀπ' τὴν ὥρα ποὺ ἐφτανε στὴν πόλη. Τὸ φτάσιμό του σ' αὐτὴν, μιὰ ξαφνικὴ μετάθεση ἀπὸ τὴ φυσικὴ ἁρμονία στὸ χῶρο τῶν κοινωνικῶν ἀντιθέσεων, ἦταν σὰν ἕνα ταξίδι ἀποχαιρετισμοὺ.

Ἡ Πολωνία κατέχεται ἀκόμα ἀπὸ τὴν τσαρικὴ Ρωσία, τοὺς Αὐστριακοὺς καὶ τοὺς Γερμανοὺς. Στὴν οἰκονομικὴ ζωὴ τῆς πόλης Λότζ (γύρω στὸ

Ὁ Andrzej Seweryn, ὁ Daniel Olbrychski καὶ ὁ Wojciech Pszoniak στὴ *Γῆ τῆς ἐπαγγελίας (1974)*



1880) κυριαρχούν οι γερμανοί έπιχειρηματίες κι οι έβραίοι τοκογλύφοι. Οι καμινάδες τών έργοστασίων ύφαντουργίας πυκνώνουν. Τό βιομηχανικό καί χρηματιστικό κεφάλαιο συσσωρεύεται ραγδαία κι άσταμάτητα. Ή έργατική τάξη αύξάνει μέ τή στρατολογία τού πληθυσμού τών περιθωριακών συνοικισμών καί τής ύπαίθρου. Οι παραγωγικές δυνάμεις μεταβάλλονται ποσοτικά καί ποιοτικά. Οι παραγωγικές σχέσεις τό ίδιο. Ό άστικός τρόπος ζωής άναπτύσσεται μέσα άπό τόν καπιταλιστικό τρόπο παραγωγής. Ένας καινούριος ήδονισμός διαχύνεται παντού. Οι άνθρώπινες σχέσεις (άπ' τόν έρωτα ώς τήν καθημερινή συναλλαγή) μετριούνται μέ τό χρήμα καί τό ποσοστό κέρδους.

Ό Μπούχολτς κι ό Μύλερ, δυό άγροίκοι γερμανοί έργοστασιάρχες, σημαίνουν αύτή τή μεταβολή στίς παραγωγικές σχέσεις. Περισσότερο όμως τό κάνουν οί τρεις νέοι: ό Κάρολ, ό Μόριτς κι ό Μάξ. Γιατί διαγράφουν μέ τά σώματα, τή συνείδηση καί τή δράση τους τή διαδικασία αύτής τής μεταβολής. Όχι στό ψυχολογικό άλλά στό κοινωνικό πάντα έπίπεδο. Ό Βάιντα στήν έγγραφή αύτών τών σχέσεων καί ίδεών μέσα στήν ταινία προσφεύγει σέ άφηγηματικούς τρόπους ρεαλιστικούς. Πολλά πλάνα μέ τίς καμινάδες, τούς κτιριακούς όγκους, τούς έσωτερικούς χώρους τών έργοστάσιων σέ λειτουργία. Τό μοντάζ έπιταχύνει τό ρυθμό τής άφήγησης χωρίς ν' άλλάζει τήν ποιότητά της. Οι ήχοι, φυσιολογικοί ή ύπερτονισμένοι, πού συνοδεύουν τά πλάνα αύτά συμπληρώνουν τή ρεαλιστική τους δομή. Ή έμφάνιση τού Κάρολ στό έργοστάσιο τού Μπούχολτς άναπτύσσει τήν άντίληψη τής άλλαγής τών παραγωγικών δυνάμεων, σημαίνοντας καί τό στοιχείο τής συσσώρευσης. Σύγχρονα οι έρωτικές σχέσεις τού Κάρολ δέ σημαίνουν άπλά τόν έκχυδαϊσμό τού ήθους, άλλά άνάγουν τόν Κάρολ σέ σύμβολο ένός γενικού πόθου. Ό Κάρολ είναι ό άνθρωπος τής έποχής τού άναπτυγμένου καπιταλισμού. Έπιστήμονας μηχανικός, «καλλιεργημένος», έπιθυμητός σάν σώμα, δραστήριος: ό ήγέτης μιάς κυρίαρχης έκμεταλλεύτριας τάξης. Σ' αύτόν θά άφεθεί ή τελευταία λέξη γιά τόν πυροβολισμό τών άπεργών. Ή μορφή τού Κάρολ διαγράφεται δραματουργικά πληρέστερα άπ' όποιαδήποτε άλλη, γι' αύτόν άκριβώς τό λόγο: είναι ό πρώτος μέ τόν τελευταίο λόγο, τό ύπόδειγμα, ό φυσικός ήγέτης καί ό διάδοχος ένός κόσμου πού φόρτωσε στά χέρια του δύναμη, άλλά είναι άνάγκη κάποιος νά τή διαχειριστεί πιά καί στό πολιτικό έπίπεδο. Ό Βάιντα τόν βλέπει πάντα σέ μιά ύψωμένη, σέ σχέση μέ τή μηχανή λήψης, θέση μέσα σ' ένα λευκό φώς, καλοντυμένο, «άγιο» τής νέας έποχής.

Ό Βάιντα πυκνώνει τόν άφηγηματικό του λόγο όχι άφαιρώντας άλλά συντομεύοντας άπλώς τή χρονική διάρκεια τών στοιχείων του. Ή άναπαραστατική διαδικασία πού έφαρμόζει δέν άλλοιώνεται μέ τή σποραδική χρήση άποστασιοποιητικών στοιχείων (Ό Μόριτς μορφάζει καί χειρονομεί μπροστά στήν κάμερα, ή παραμορφωτική λειτουργία τού εύρυγώνιου φακού), τή «μνημειακή» άνάπτυξη τής άφήγησης (ό Μύλερ έπιδείχνει τό σπίτι του στόν Κάρολ, ό Κάρολ έχει θριαμβεύσει μέσα στό ίδιο αύτό σπίτι, τά έγκαίνια τού καινούριου έργοστάσιου). Έτσι σ' αύτή τήν καθαρά ρεαλιστική (καί νατουραλιστική κάποτε) έκθεση δοκιμάζεται ή γνωστή (ποιητική καί συμβολική) έκφραση τού Βάιντα. Ούτε ή ύποκειμενικότητα τών λήψεων μέ τή μηχανή στό χέρι, ούτε τά τράβελιγκ, ούτε τά γκρό πλάνα, ούτε οι φωτισμοί καί τά σκηνικά μπαρόκ (κτίσματα κι έσωτερικά) άλλάζουν τή ρεαλιστική άναπαραστατική δομή τού φιλμικού αύτού κειμένου. Δέν πρόκειται ίσως γιά έλάττωμα, άλλά γιά μιά παρέκκλιση τού Βάιντα άπό τίς άναζητήσεις τού μοντέρνου στήν κινηματογραφική έκφραση *(Τοπίο μετά τή μάχη, Όλα γιά πούλημα, Ό Γάμος)*.

Ένώ ώς τώρα τό φιλμικό κείμενο τού Βάιντα άναμετριούνταν μέ τή μυθιστορία, μέ τήν παρεμβολή τού στοιχείου τού προλεταριάτου περνά στό δυναμικό έπίπεδο τής ίστορίας. Ή μηχανή λήψης, «φορτωμένη» μέ εύρυγώνιο φακό, άποτυπώνει έπεισοδιακά, άνεκδοτικά, τήν παραμορφωμένη κατάσταση τών περιθωριακών άνθρώπων. Τίς κατοικίες τους, τήν έπαιτεία τους (ένεχυροδανεισμός, άναζήτηση δουλειάς), τήν άθλιότητά τους. Σ' όλη τή διάρκεια τού φιλμικού χρόνου ή ροή τής μυθιστορίας παρασέρνει καί κομμάτια άπ' αύτή τήν άσυνειδητοποίητη μάζα καί τή ζωή της, έργάτες, έργάτριες, ύπαλλήλους πού γίνονται άντικείμενο έκμετάλλευσης μέσα στούς χώρους δουλειάς. Ό Βάιντα σημαίνει αύτές τίς καταστάσεις μέ ένδεικτικές ένότητες σπαρμένες μέσα στή ροή τής μυθιστορίας. Ή άκατάσχετη καπιταλιστική συσσώρευση προκαλεί ταυτόχρονα καί μιά άλλη σχέση τών παραγωγικών δυνάμεων, γεννά τό προλεταριάτο. Πίσω καί κάτω άπ' αύτό τόν όργασμό (οίκονομικό, κοινωνικό κι άνθρωπολογικό) φυτρώνει μιά καινούρια τάξη, άπό τήν έκμετάλλευση τής όποίας τροφοδοτείται ή κίνηση αύτής τής ίστορικής έποχής. Ό Βάιντα ύποκύπτοντας στήν άπαίτηση τής μυθιστορίας παραλείπει νά πληροφορήσει τό θεατή ή νά δηλώσει τή διαμόρφωση αύτής τής μάζας σέ πολιτική δύναμη. Ή κρατική έξουσία έγγράφεται πολύ άργά μέσα στήν ταινία σάν ίδεολογικός μηχανισμός. Στερώντας τή συνείδησή του άπό διαλεκτικά στοιχεία άναγκαία γιά τή σαφή άντίληψη τής είσβολής τής ίστορίας καί τής πολιτικής μέσα στήν ταινία. Άπλώς στίς τελευταίες, έξαιρετικά πυκνές, χάρη στό έναλλασσόμενο μοντάζ, ένότητες τού έργου του μάς φανερώνει τό προλεταριάτο σάν διαμορφωμένο ύποκείμενο τής ίστορίας (οί πρώτοι άπεργιακοί άγώνες στό Λότζ). Μαζί μέ τήν ίστορία μπαίνει στή μυθιστορηματική όθόνη καί ή άναπαράσταση τής πολιτικής σύγκρουσης, τής ταξικής πάλης. Τά παραμορφωμένα — μεγάλα χέρια τού Κάρολ κι ή άπόφασή του νά χρησιμοποιηθούν πιά τά όπλα (άντί γιά τήν άπόλυση ή τό βούρδουλα) σημαίνουν τήν άρχή αύτής τής σύγκρουσης. Ή παραπομπή τού θεατή στήν ίστορία καί τήν πολιτική δέ γίνεται μόνο μέ τίς εικόνες, πού έγγράφονται μέσα στό φίλμ, άλλά κι έξω άπ' αύτό, στόν κατακτημένο πιά άπό τήν άνθρώπινη γνώση του χώρο τών έπαναστάσεων τών άρχών τού 20ού αίώνα. Ή παρακαμπτήρια (σέ σχέση μέ τό μυθιστοριογράφο Reymont) διαδρομή τού Βάιντα άποδείχνεται άσφαλέστερη. Ή παραίτηση άπό τό ρομαντισμό, σάν ίδεολογία καί σάν σημαίνουσα πρακτική, καί ή υίοθέτηση μιάς ίστορικής ρεαλιστικής έκδοχής τους, εύχεραίνει τήν άνάπτυξη τού μύθου καί τήν έκβολή τής ίδεολογικής διαδικασίας στό πεδίο τής ίστορίας. Άναστέλλει όμως τήν παραγωγή τής γλώσσας τού ίδιου τού Βάιντα. Αύτά τά δύο στοιχεία χαρακτηρίζουν τή σημαντική αύτή ταινία καί κλείνουν μιά όλόκληρη περίοδο στήν παραγωγή τού Βάιντα.

Νίκος Κολοβός

ΤΟ ΠΟΛΥΤΙΜΟΤΕΡΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΙΝΑΙ Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ (ἀπό μάρμαρο) πίστευε ὁ Ζντάνοφ

τοὺ Barthélémy Amengual

Ὁ *Ἄνθρωπος ἀπό μάρμαρο* ξάφνιασε. Δημιουργήθηκε ἡ ἐντύπωση ὅτι ὁ Βάιντα, στήν ταινία του αὐτή, ξέκοψε ἀπό τό βασικό μοτίβο τοὺ προηγούμενου ἔργου του — τή σπαρακτική ἐλεγεία γιά μιά Πολωνία συνεχώς ἀντιμέτωπη μέ τίς ἱστορικές δοκιμασίες. Κι ὅμως! Ἡ *Γῆ τῆς ἐπαγγελίας*, τό λιγότερο «διχασμένο» — ἀποστασιοποιημένο, «ἀντικειμενικό», ἀδυσώπητο, ἀλλά, τελικά, αἰσιόδοξο — φίλμ τοὺ Βάιντα δέν ξέφευγε ἤδη ἀπ' αὐτή τή διήκουσα γραμμή; Κι ἀν ὁ *Ἄνθρωπος ἀπό μάρμαρο* εἶναι μιά ταινία πού ξετυλίγεται στό παρόν, αὐστηρά σημερινή, τό ἴδιο δέ συνέβαινε ἤδη μέ τούς *Ἀθῶους γόητες;* Κι ἀν ὑπάρχει ἕνα φίλμ μέ θέμα κάποιο φίλμ αὐτό δέν εἶναι τό *Ὅλα γιά πούλημα;*

Ἀναμφισβήτητα τήν καλύτερη βάση προσεγγίσεως στόν *Ἄνθρωπο ἀπό μάρμαρο* παρέχουν οἱ *Ἀθῶοι γόητες*, ἐπικουρούμενοι ἀπό τόν *Ἔρωτα στά εἴκοσι* καί τή *Γενιά*. «Ἄνθρωπος ἀπό μάρμαρο» (ἡ ἀπό φιλμική μεμβράνη), ὁ Βάιντα νιώθει νά κλονίζεται, κάτω ἀπ' τά πόδια του, τό βάθρο τοὺ ἀγάλματός του. Ἡ εἰκονοκλασία δέν εἶναι κλήρος τοὺ σταλινισμοὺ καί μόνο. Παντού, ἡ μιά γενιά διώκει τήν ἄλλη· ἡ ἀποστέρηση εἶναι ἐνέργημα τῆς ζωῆς ὅσο καί τῆς Ἱστορίας. Ἀλλά ὁ Βάιντα δέν εἶναι ἄνθρωπος πού παραδίνεται ἀμαχητί. Τό δηλώνει, στά 1977: «Οἱ νεαροί πολωνοί κινηματογραφιστές ξέρουν ὅτι δέν μποροῦν νά ὑπάρξουν σάν νέοι σκηθέτες παρά μόνο ἐφόσον πηγαίνουν κόντρα στίς ταινίες μου (...). Χωρίς νά θέλω νά 'μαι ἐγωιστής, αὐτό περίπου κάνω τώρα. Πηγαίνω καί βλέπω τίς ταινίες τῶν νέων: προσπαθώ νά καταλάβω τί θέλησαν νά ἐκφράσουν καί ἐπιδιώκω νά τό ἐκφράσω καλύτερα» *(1)*. Τό ξαναλέει στά 1978: «Λογάριασα (...) ὅτι, μέ τήν ταινία αὐτή, ἔπρεπε νά ξαναπάρω τή θέση πού εἶχα στό χῶρο τοὺ πολωνικοὺ κινηματογράφου» *(2)*. Ποιά θέση; Ὄχι μόνο τήν πρώτη — τοὺ καλύτερου — ἀλλά κι αὐτήν τοὺ πιό θαρραλέου, πού τολμά νά διακηρύξει ὅτι οἱ ντουλάπες εἶναι γεμάτες σκελετούς, καί οἱ παλιές μνῆμες καί τά ὑπόγεια τῶν μουσείων κατάφορτα ἀπό σοσιαλρεαλιστικοὺ τύπου ἀνθρώπους ἀπό μάρμαρο.

Ὁ σκηνοθέτης πού πρώτος τόλμησε νά θίξει τά θέματα-ταμπού πού ἦταν: ἡ ἡρωική ρητορική *(Γενιά)*, ὁ ρόλος πού ἐπαιξε στήν ἀντίσταση ἡ Armia Krajowa (ὁ στρατός τοὺ ἐσωτερικοὺ πού τόν καθοδηγοῦσε ἡ πολωνική κυβέρνηση τοὺ Λονδίνου *(Στάχτες καί διαμάντια)*, ἡ σοβιετική ἀδράνεια μπροστά στόν ξεσηκωμό τῆς Βαρσοβίας *(Κανάλ)*, ὁ πολωνικός ἀντισημιτισμός *(Σαμφών)*· λοιπόν, αὐτός καί πάλι χρειάστηκε νά 'ρθει σήμερα νά ἐπωμιστεί τούς κινδύνους τῆς ἀναμέτρησης μ' ἕνα ἄλλο ταμπού καί νά σπάσει τή σιωπή πού περιβάλλει τίς σταλινικές καταδολιεύσεις καί μυστικοποιήσεις. Καταδολιεύσεις καί μυστικοποιήσεις πού οἱ δράστες τους — παραμένοντας, σέ μεγάλο ποσοστό, στά πόστα τους — θέλουν νά κάνουν σά νά μήν εἶχαν συμβεῖ. Ὁ ἴδιος ὁ κινηματογραφιστής κρίνει τήν πρωτοβουλία του μέ τρόπο τέλειο: «Δέν εἶναι μόνο καλλιτεχνική, εἶναι καί πολιτική πράξη. Πιστεύω ὅτι οἱ νέοι τό κατάλαβαν αὐτό πολύ καλά» *(2)*. Μέ τόν *Ἄνθρωπο ἀπό μάρμαρο*, ὁ Βάιντα ἐπιβεβαιώνεται ὡς διπλά *σύγχρονος:* ὁ «γέρος» παραμένει νέος κι ἀπευθύνεται στό σήμερα μιλώντας γιά τό σήμερα.

Τό κακό εἶναι ὅτι ποτέ δέν εὐτύχησε ἰδιαίτερα ἀπεικονίζοντας τή νιότη — ἐκτός, βέβαια, ἀπό τήν περίπτωση τῆς νιότης τῆς δικῆς του καί τῆς γενιάς του. Τήν ἐποχή τοὺ *Ἀθῶοι γόητες* (1960) καί *Ὁ ἔρωτας στά εἴκοσι* (1962), ὁμολογοῦσε ἀπερίφραστα ὅτι δέν καταλαβαίνει «αὐτή» τή νεολαία — τούς ἀνθρώπους, δηλαδή, πού ἦταν μόνο δεκαπέντε χρόνια μικρότεροί του. Ἀλλά καί τή σημερινή νεολαία, κρίνοντάς την, τή χαρακτηρίζει παθητική, ἀβουλη καί μάλλον ἀφελή· θεωρεῖ ὅτι πολύ συχνά «εἶναι πεπεισμένη ὅτι κάποιος ἄλλος θά 'ρθει καί θά κάνει κάτι γιά λογαριασμό της» *(3)*. Γι' αὐτό ἄραγε, ὅπως παρατηρήθηκε, τήν ἡρωίδα του, τήν Ἀνιέσκα, φαίνεται, στήν ἀρχή, νά μή τήν κινεῖ τίποτ' ἄλλο παρά μόνο ἡ ἐπιθυμία νά «κάνει ἕνα Scoop» ἀμερικανικοὺ στύλ; Ὅπως καί νά 'χει, τό πρόσωπο αὐτό δέν εἶναι καί τόσο στέρεο· οἱ παρεμβάσεις του στή δράση ἔχουν, βασικά, ἕνα χαρακτήρα σκοπιμότητας καί συμβολισμοὺ, γεγονός πού τό περιορίζει σ' ἕνα ρόλο ἐπιδέξιου «κινητήριου μοχλοὺ» — ρόλο μάλλον λει-

(1) Aldo Tassone, «Συνέντευξη μέ τόν Ἀντρέι Βάιντα», *Télérama*, Μάιος 1977.
(2) Jacques Demeure καί Hubert Niogret, «Συνέντευξη μέ τόν Ἀντρέι Βάιντα», *Positif*, No 211, Ὀκτώβριος 1978.
(3) Marcel Martin, «Συνέντευξη μέ τόν Ἀντρέι Βάιντα», *Ecran*, No 73, Ὀκτώβριος 1978.

τουργικὸ παρὰ συγκινησιακὰ ἀποτελεσματικό· πρόκειται, τελικά, γιὰ ἕνα ὡραῖο τέχνασμα. Ὁ Βάιντα δὲν ἀγαπᾶ ἰδιαίτερα τὴ νεολαία ἀλλὰ ξέρει ὅτι, ἀνάμεσά τους, ἐκείνη — βιολογικά, πρώτα-πρώτα — ἔχει τὸ δίκιο κι αὐτὸς τὸ ἄδικο. Χάρη στὸ πρόσωπο τῆς Ἀνιέσκα, ἡ νεολαία τοὺτη μπορεῖ ν' ἀνακαλύψει ὅτι τὰ δίκια τους συμπίπτουν, καὶ νὰ ξανάρθει κοντά του. Στὰ πενῆντα του χρόνια κανεὶς μπορεῖ θαυμάσια νὰ κάνει μιὰ προσπάθεια νὰ λειτουργήσει σὰν πνευματικὸς πατέρας — πολὺ περισσότερο ὁ Βάιντα, ποὺ καθοδηγεῖ καὶ διδάσκει τοὺς νέους αὐτοὺς στὸ στοὺντιὸ «του», τὸ Χ. Ἔτσι, αὐτομάτως, ὁ *Ἄνθρωπος ἀπὸ μάρμαρο* γίνεται μιὰ ταινία «θετική». Ἀλλὰ καὶ ἡ *Γενιὰ (Τὰ λόγια μιᾶς κοπέλας)* δὲν ἦταν μιὰ ταινία θετική;

Ὁ Βάιντα, ὡς εἰκονοκλάστης — ποὺ χρησιμοποίησε τὸν «ἀλγεινό», διωμένο τρόπο τῆς τραγωδίας — ἐπικρίθηκε φυσιολογικὰ ἀπὸ τὸ καθεστώς. Πρόβαλε ἕνα διαυγὲς καὶ συνάμα ἐπώδυνα διχασμένο, ἕνα διαλεκτικὸ ὅραμα τῆς Ἱστορίας, χωρὶς ψευδαισθήσεις, ἀσφαλῶς, ἀλλὰ καὶ οὐδέποτε ἀρνητικό. Κι ὅμως, αὐτὸ ἦταν πάντα κάτι τὸ ὑπερβολικὸ γιὰ τὸν μανιχαϊσμὸ ἑνὸς συστήματος ποὺ ἀρεσκόταν στὶς κουφολογίες. Τί γυρεύεις! Μήπως τελικὰ τὸ λιγότερο ποὺ μπορεῖ ἀπ' ὅλες τὶς ταινίες τοὺ Βάιντα νὰ συγκρατήσει κανεὶς δὲν εἶναι ὅτι συνθέτουν ἕναν ἀπογοητευτικό, ὑπερβολικὰ αὐστηρό, πίνακα τῆς νέας πολωνικῆς πραγματικότητας; Φαινομενικά, ὁ *Ἔρωτας στὰ εἴκοσι* ἐφερνε ἁπλῶς σὲ ἀντιπαράθεση ἕναν φαιδρὸ παλαιὸ πολεμιστὴ τῆς Ἀντίστασης καὶ κάποιους νεαροὺς «ἀθώους γόητες». Γύρω ὅμως ἀπ' αὐτὴ τὴ σύγκρουση τῶν δύο ἡλικιῶν ἐνιωθες, χειροπιαστόν σχεδόν, τὸν ἐκφυλισμὸ μιᾶς μεγάλης ἐλπίδας, τὴν ἀποστέωση ἑνὸς γερασμένου σοσιαλισμοῦ ἡλικίας δεκαεπτὰ ἐτῶν. Καὶ ἀναρωτιόσουν σχετικὰ μὲ τὸ νόημα τῶν μεταφορῶν. Ὁ δημοτικὸς ὑπάλληλος ἀποτελοῦσε μεταφορικὴ ἔκφραση τῆς πολιτικῆς ἱστορίας ἡ, ἀντίστροφα, ἡ πολιτικὴ ἱστορία ἰσοδυναμοῦσε μεταφορικὰ μὲ τὸ πεπρωμένο τοὺ δημοτικοῦ ὑπαλλήλου; Ἡ νεολαία τῆς δεκαετίας τοὺ '60 καταδίκαζε ἤδη τὸ σύστημα ποὺ τὴν εἶχε γεννήσει καὶ διαμορφώσει; Ποτὲ δὲν εἶναι τόσο ἁπλὰ τὰ πράγματα. Λοιπόν, καὶ σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση ἦταν καὶ δὲν ἦταν ἔτσι. Ἀκόμα καὶ μέσα στὸ κλίμα «ἱστορικῆς» ἀντικειμενικότητας ποὺ χαρακτηρίζει τὴ *Γῆ τῆς ἐπαγγελίας*, ἡ ἀδέσποτη ἐκδιομηχάνιση τοὺ Λότζ καὶ ἡ ἀμείλικτη ἀπεικόνιση τῆς ἐργατικῆς ὑποδούλωσης στὴν παραγωγὴ καὶ τὴν ἱεραρχία ξυπνοῦν τοὺς ἀπόηχους μιᾶς ἄλλης ἐκμετάλλευσης, πολὺ πιὸ κοντινῆς χρονικά.

Ἡ Ἱστορία δὲ θὰ εἶχε καμιὰ σημασία ἂν δὲν παρηγορούσε τοὺς μὲν γιὰ τὸ παρόν κι ἀν, κυρίως, δὲ βοηθοῦσε τοὺς δὲ νὰ διορθώσουν τὸ παρόν. Εἶναι γεγονὸς ὅτι τὰ πρόσωπα τοὺ *Ἀνθρώπου ἀπὸ μάρμαρο* δὲ γίνονται αὐτὸ ποὺ ἐμεῖς βλέπουμε ὅτι ἔχουν ἀποβεῖ. Ἀλλὰ τί εἶναι αὐτὸ ποὺ ἔχει σημασία σήμερα; Ἡ πορεία ποὺ ἔκαναν ἡ αὐτὸ ποὺ ἐξακολουθοῦν νὰ εἶναι, αὐτὸ ποὺ ἔχουν *παραμείνει;* Ἡ σταλινικὴ ἀρρώστια δὲ γιατρεύτηκε. Οἱ δυσκολίες ποὺ συναντᾶ ἡ Ἀνιέσκα γιὰ νὰ κάνει τὴν ταινία της εἶναι οἱ ἴδιες ποὺ συνάντησε ὁ Βάιντα γιὰ νὰ φτιάξει τὴ δική του. Ὁ Βάιντα ἐπαναφέρει στὴν ἡμερήσια διάταξη τὸ κεφαλαιώδες πρόβλημα τῆς ἀποσταλινοποίησης — πρόβλημα ποὺ, ὅπως ξέρουμε, ἀργὰ ἡ γρήγορα θάφτηκε παντοῦ.

Στὴν ἐρώτηση «γιατὶ διάλεξες αὐτόν, τὸν Μπίρκουτ;», ἡ Ἀνιέσκα ἀποκρίνεται «ἴσως γιατὶ γκρέμισαν τὸ ἀγαλμά του». Θυμόμαστε ὅτι στὸ *Στάχτες καὶ διαμάντια* τὸ τεράστιο πορτραῖτο τοὺ Στάλιν κειτόταν χάμω, φάτσα σ' ἕναν τοῖχο. Μέσα ἀπὸ τὴν ἀποκαθήλωση τῶν εἰδώλων ὁ Βάιντα ἐπιτίθεται, πρώτ' ἀπ' ὅλα, σ' αὐτὴ τὴν τυπικὴ σταλινικὴ — καὶ, ἀλίμονο, πάντα ἐπίκαιρη — διαστροφὴ ποὺ συνίσταται στὸ νὰ ἐπανορθώνεις τὴν Ἱστορία, νὰ ἀποφαίνεσαι μιὰ καὶ ἔξω ὅτι τὸ τάδε γεγονὸς συνέβη καὶ τὸ δεῖνα ὄχι. Στὴν ὁμώνυμη ταινία τοὺ Ἀιζενστάιν, ὁ Τρότσκι, πρακτικά, δὲν συμμετέχει στὴν ἐπανάσταση τοὺ *Ὀκτώβρη*. Στὶς ὁμαδικὲς φωτογραφίες ἐκπροσώπων τῆς πρωτοπορίας τῆς δεκαετίας τοὺ '20, ἀλλοτε ἐξαφανίζεται ὁ Μεγερχολντ, ἀλλοτε ὁ Τρετιακόφ, ἀλλοτε ἡ Λιλὴ Μπρίκ κι ἀλλοτε ὁ Πάστερνακ· οἱ περιλειπόμενοι μοιάζουν νὰ σφίγγονται μεταξύ τους κάπως φιλικότερα καὶ τοὺτο χάρη στὶς ἐμπνευσμένες φροντίδες ἑνὸς ταλαντούχου ρετουσαριστή — προπαγανδιστή. Μιὰ μέρα τοὺ Φλεβάρη τοὺ 1948, ὁ Κλὲμεντ Γκότβαλντ βγήκε στὸ μπαλκόνι γιὰ ν' ἀνακοινώσει στὸ λαὸ τῆς Πράγας τὴν ἐγκαθίδρυση τῆς κομμουνιστικῆς ἐξουσίας. Χιόνιζε τὴν ἡμέρα ἐκείνη, γιαυτὸ ὁ Κλεμέντις ἔβγαλε τὸ γούνινο καλπάκι του καὶ τὸ 'δωσε στὸν Γκότβαλτ. Τέσσερα χρόνια ἀργότερα κι ἀφοὺ ὁ Κλεμέντις εἶχε πιὰ ἐκκαθαριστεῖ, πάνω στὸ ἱστορικὸ ντοκουμέντο δὲν ἀπόμενε παρὰ τὸ καλπάκι του, νὰ σκεπάζει τὸ κεφάλι τοὺ Γκότβαλτ *(5)*.

Αὐτὴ τὴ φορὰ θέλουν σώνει καὶ καλὰ νὰ σβήσουν, νὰ ἀπωθήσουν ἀπὸ τὴν ἱστορία τῆς χώρας μιὰ ὁλόκληρη ἐποχή, «μιὰν ἐποχή — λέει ὁ Βάιντα — ποὺ τὴ ζήσαμε μέσα σὲ μιὰ γυάλα, ἀγνοώντας τὰ πάντα καὶ... λησμονώντας τὰ πάντα» *(1)*. Διφορούμενη δήλωση, ἂν σκεφτεῖς ὅτι λησμονιὰ καὶ μνήμη εἶναι ἐπιγεννήματα — ἀκολουθοῦν τὴν ἔξοδο ἀπὸ τὴν προστατευτικὴ γυάλα — κι ἂν ὑποθέσεις ὅτι αὐτὸ τὸ «ἐμεῖς» συμπεριλαμβάνει καὶ κάποιους ἀνθρώπους ποὺ ἀναγκαστικὰ θὰ 'πρεπε νὰ ξέρουν, ἔστω κι ἂν δὲ γνώριζαν τίποτ' ἄλλο ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ἴδια τους τὰ ψέματα (ὅπως ὁ Μπούρσκι, ὁ κινηματογραφιστής, κι ὅπως ὁ Γιόντλα, ὁ γραμματέας τοὺ Κόμματος στὴ Νόβα Χούτα, οἱ ἄνθρωποι, δηλαδή, ποὺ κατασκεύασαν τὸν Μπίρκουτ). Ἡ μήπως ὁ Βάιντα θὰ 'θελε νὰ μᾶς πεῖ ὅτι ἀκόμη κι αὐτοί, σὰν τὸν ἄφρονα τῆς Γραφῆς, δὲν ἤξεραν τί ἔκαναν κι ὅτι, μέσα στὴ φυγή τους πρὸς τὸ μέλλον, κατάσταση ποὺ τοὺς ἔκανε νὰ μὴ θέλουν νὰ ξέρουν παρὰ μονάχα τὸ παρόν, ἡ λήθη τοὺ χτὲς καὶ τοὺ προχτὲς ἦταν γι' αὐτοὺς μιὰ ζωτικὴ ἀνάγκη;

Ὅπως καὶ νὰ 'χει, ἦρθε ἐπειτα μιὰ «ἀθῶα» γενιὰ ποὺ δὲ θὰ μποροῦσε νὰ λησμονήσει αὐτὸ ποὺ ἀγνοεῖ. Στὴ Γερμανία καὶ τὴν Ἱσπανία αὐτὴ ἡ ἀθῶα νεολαία ἀπαίτησε νὰ μάθει. Στὴν Πολωνία, ἂν πιστέψουμε τὸν Βάιντα, προτίμησε ν' ἀφήσει τοὺς «γέρους» νὰ βγάλουν τὰ κάστανα ἀπ' τὴ φωτιά. Ὁπωσδήποτε θὰ 'πρεπε νὰ 'ναι κανεὶς Πολωνὸς καὶ νὰ ζεῖ στὴν Πολωνία γιὰ νὰ μετρήσει τὴν ἀκριβὴ ἐπίδραση καὶ σημασία ποὺ εἶχε ἡ ταινία γιὰ τὴν ἐξουσία, ἡ ὁποία κι ἐκεῖ ὅπως κι ἐδῶ διαθέτει μιὰ μεγάλη ἱκανότητα ἀνάκτησης. Ἀλλὰ δὲν εἶναι τὸ πὰν ἡ ἐξουσία. Ὑπάρχει κι ὁ ὑπόλοιπος λαός, τὸ

(4) Serge Daney, «Ὁ Ἄνθρωπος ἀπὸ μάρμαρο», *Cahiers du Cinéma*, No 295, Δεκέμβριος 1978.

(5) Βλ. Milan Kundera, «Τὸ καλπάκι τοὺ Κλεμέντις», *Le Nouvel Observateur*, No 721, 2 Σεπτεμβρίου 1978.

Ὁ Jerzy Radziwilowicz καὶ ἡ Krystyna Zachwatowich στὸν *Ἄνθρωπο ἀπό μάρμαρο (1976)*

σύνολο ἑνός λαοῦ, πού, Nolens Volens, ὑπῆρξε σταλινικός (ὅπως κάθε Γάλλος πού μεγάλωσε στίς ἀποικίες ὑπῆρξε, σέ ἀτομική κλίμακα, ἀποικιοκράτης). Εἶπαν ὅτι ὁ γερμανικός λαός δείχτηκε ἀνίκανος νά πενθήσει τό ναζιστικό παρελθόν του. Ἀλλά καί οἱ σοσιαλιστικές χῶρες δέν παρηγορήθηκαν / λυτρώθηκαν ἀπό τήν ἀπώλεια τοῦ Στάλιν. Ἡ ἀλήθεια εἶναι, βέβαια, ὅτι δέν τόν ἔχασαν τελείως. Πένθος, λοιπόν, γιά τά παλιά ὄνειρα, γιά τίς ἐπιβεβαιωμένες ἐπιτυχίες, γιά τίς γελασμένες προσδοκίες, γι' αὐτό πού ἦσουν καί πού, ἐπειδή πολύ συμβιβάστηκες, δέν τολμᾶ πιά νά δηλωθεῖ. Ἄν μιά ταινία ὅπως ὁ *Ἄνθρωπος ἀπό μάρμαρο* (κι ἄλλες πού θ' ἀκολουθήσουν τό παράδειγμά του) μπορεῖ νά ἐγκαινιάσει αὐτό τό ἔργο τοῦ πένθους, ν' ἀνοίξει τό δρόμο γιά τό ξεκαθάρισμα μιᾶς νοσηρῆς κατάστασης, τότε θά 'χει ἐπανασυνδεθεῖ μ' αὐτή τήν «ἐθνική ψυχοθεραπεία» πού ἐπικαλούνταν, στό νεανικό τους ξεκίνημα, τόσο ὁ Βάιντα ὅσο καί ὁ Μούνκ. Ὁ Ντάνιελ Ὄλμπρίτσκι εἶναι πεπεισμένος γι' αὐτό. Καί δηλώνει: «Εἶναι πραγματικά μιά καταπληκτική ταινία. Ἡ σπουδαιότερη, πιστεύω, ἀπό καλλιτεχνική, ἰδεολογική, ἠθική καί πολιτική ἄποψη πού ἐφτιαξε ὁ Βάιντα μετά τό *Στάχτες καί διαμάντια*» *(6)*.

«Ἥρωες σέ ἀμιγή κατάσταση δέν ὑπάρχουν. Ἄν ὑπάρχουν, εἶναι καμποτίνοι» *(7)*. Ὁ Βάιντα, ἐγκαινιάζοντας τό ἔργο του, ἐγκαινιάζει ταυτόχρονα τή δίκη τοῦ ἀκραίου δολονταρισμοῦ (ἡ «μαοϊκή» προτεραιότητα τῶν μορφῶν τοῦ ἐποικοδομήματος σέ σχέση μέ τό οἰκονομικό στοιχεῖο), τοῦ ὑποχρεωτικοῦ ἡρωισμοῦ καί τῆς γενικευμένης ἡρωοποίησης *(Γενιά)*. Στό φίλμ αὐτό, ἀντιδρώντας στόν κυρίαρχο σοσιαλιστικό ρεαλισμό, δείχνει νέους ἀνθρώπους πού ἔχουν ἐπίγνωση ὅτι δέν εἶναι ἥρωες, πού δέ νιώθουν οὔτε τή διάθεση οὔτε τήν ἀνάγκη νά ὀφείλουν νά εἶναι: «γίνονται ἡρωικοί ἐπειδή κάποιος πρέπει νά εἶναι, κάποιος πρέπει νά κάνει αὐτό πού κάνουν...» *(8)*. Σήμερα λοιπόν ἡρωική — κάνοντας αὐτό πού πρέπει νά γίνει — εἶναι ἡ Ἀνιέσκα· πολύ ἡρωικότερη ἀπ' ὁ,τι ἦταν ὁ Μπίρκουτ χτές. Ἀλλά ὁ καμποτίνος Μπίρκουτ ἀποκαλύπτεται ἡρωικός ὅταν τά πράγματα ἀρχίζουν νά γίνονται δύσκολα γιά τό φίλο καί βοηθό του Βίτεκ, παλιό ἀγωνιστή τοῦ πολέμου τῆς Ἱσπανίας (στό *Στάχτες καί διαμάντια* ὁ Στσούκα, ὁ τοπικός γραμματέας τοῦ Κόμματος, ἦταν κι αὐτός παλιό μέλος τῶν Διεθνῶν Ταξιαρχιῶν)· ὅταν πεισμώνει καί θέλει νά τόν ὑπερασπίσει καί νά καταγγείλει τίς ἀνωμαλίες πού ἔγιναν στή δίκη του. Τόν συντρίβει τότε ὁ «κανόνας»: «Ἄν ἐγιναν λάθη, θά τά διορθώσουμε. Ἀλλά, μόνος σας μήν κάνετε τίποτα».

Τόν χειρότερο, ὅμως, καμποτινισμό θά τόν συναντήσουμε στήν πλευρά αὐτῶν πού φαμπρικάρουν τούς ἥρωες. Ὁ κινηματογραφιστής κι ὁ πολιτικός ὑπεύθυνος διαλέγουν τόν Μπίρκουτ ἀνάμεσα στά ὑγιή, μελετηρά, πολιτικά συνειδητοποιημένα καί ἠθικά ἀνεπίληπτα στοιχεῖα τοῦ ἐργοτάξιου. Τόν ὑπερσιτίζουν, τόν ντοπάρουν, τόν ξυρίζουν, τόν χτενίζουν (μήπως ἡ τηλεόρασή μας δέν μακιγιάρει τούς ἐκφωνητές, τίς ἐκφωνήτριες καί τούς διακεκριμένους καλεσμένους της;), σκέφτονται γιά μιά στιγ-

(6) Jacques Fresnais, «Συνέντευξη μέ τόν Ντάνιελ Ὄλμπρίτσκι», *Cinéma 78*, No 232, Ἀπρίλιος 1978.
(7) Ἀντρέι Βάιντα στό *France – Pologne*, No 137. Ἀναδημοσίευση στό *Image et Son*, No 170–171 («Ὁ πολωνικός κινηματογράφος»), Φεβρουάριος – Μάρτιος 1964.
(8) Δηλώσεις τοῦ Βάιντα στή Βελγική Ραδιοτηλεόραση. Παρατίθενται: Hadelin Trinon, *Andrzej Wajda*, «Cinéma d'Aujourd'hui», No 26, Ἐκδ. Seghers, Παρίσι, 1964.

μὴ νὰ τὸν καραγκιοζοποιήσουν φορώντας του μιὰ γραβάτα κι ἐπειτα βάζουν μπρὸς καὶ σκηνοθετοῦν κυνικὰ τὸ ρεκὸρ του. Οἱ πρόβες — καὶ οἱ διορθώσεις — τραβᾶνε σὲ μάκρος. Ἡ ὀρχήστρα κουράζεται γρηγορότερα ἀπὸ τοὺς χτίστες. Τὴν ἀντικαθιστοῦν κιθαρίστες καὶ ἀκορντεονίστες. Σὰν πυγμάχος ταγμένος νὰ νικήσει, ὁ Μπίρκουτ ἀγωνίζεται, ἀντιστέκεται κι ἀντέχει, φτάνοντας στὸ ἀκραῖο ὅριο τῆς ἐξάντλησης. Ἔχει τοποθετήσει 30520 τούβλα! Καταφθάνουν τότε, ἐπωχούμενοι, κυριακάτικοι, φορτωμένοι ἀνθοδέσμες ἀπὸ τριαντάφυλλα, οἱ ἐπίσημοι. Ξεσπᾶ, διάτορο, τὸ τραγούδι τῶν χορωδιῶν. Ἀλλὰ ὁ Μπούρσκι δὲν εἶναι ἱκανοποιημένος ἀπὸ τὰ πλάνα ποὺ γύρισε. Ἔχει τὴν ἀπαίτηση νὰ ξαναγυρίσει ἀκόμη καὶ τὶς σκηνὲς τῶν ζητωκραυγῶν καὶ τῶν συγχαρητηρίων! Δὲν τὸν νοιάζει οὔτε ἡ δική του κούραση οὔτε — ἀκόμη λιγότερο — ἡ κούραση τῶν ἐξαντλημένων ἐργατῶν. Τὸ φίλμ δὲν ἔχει μεγαλύτερη σημασία ἀπὸ τὸ πραγματικὸ συμβάν; Ἡ μυθοπλασία ἀπὸ τὸ γεγονός; Ἡ ἀπήχηση τοῦ κατορθώματος ἀπὸ τὸ ἴδιο τὸ κατόρθωμα; (Ἂς σημειώσουμε, παρενθετικά, ὅτι πολλοὶ ἀπ' αὐτοὺς ποὺ ἀποστρέφουν τὸ πρόσωπο μπροστὰ σ' αὐτοὺς τοὺς σταχανοφικοὺς μαραθωνίους δὲ σκανδαλίζονται ὅταν ἀπολαμβάνουν τὸ θέαμα τῶν Ὀλυμπιακῶν Ἀγώνων).

Ἕνα μανιχαϊστικὸ σύστημα εἶναι ὑποχρεωμένο νὰ προσπαθεῖ νὰ προσφέρει τὴν τελειότερη εἰκόνα τοῦ Καλοῦ. Ὅταν νόμο του ἔχει τὴν τελειοθηρία, πῶς θὰ μποροῦσε ν' ἀποφύγει τὴ σκηνοθεσία κι ὁ,τι τὴ χαρακτηρίζει: «τελευταία χέρια», ἐπιλογές, κι ἂν χρειαστεῖ, κόλπα ξεγελαστικά; Μεθυσμένος ἀπὸ ἕνα τόσο ὡραῖο παράδειγμα, ὁ Μπίρκουτ θ' ἀγκαζάρει, σύντομα, μιὰ τσιγγάνικη ὀρχήστρα, γιὰ νὰ πλουτίσει τὸ «τσίρκο» του καὶ νὰ συνεχίσει νὰ ἐργάζεται μετὰ μουσικῆς. Τὸν παντρεύουν ἐπειτα μὲ μιὰ κοπέλα, πρωταθλήτρια κι αὐτήν, ἀλλὰ τοῦ στίβου. Κι αὐτὸς ὁ γάμος — ἀνέκδοτο θὰ εἶναι ἄλλο ἕνα φίλμ, ἄλλη μιὰ σκηνοθεσία, ἄλλη μιὰ ὡραία μυθοπλασία *πενήντα τοῖς ἑκατὸ ἀληθινή. (9).* Ἀλλωστε, στὸ τέρμα μιᾶς, μάλλον λογικῆς παρὰ εἰρωνικῆς, κατηφορικῆς πορείας, ὁ Βάιντα θὰ μᾶς δείξει, μετὰ τὸ 20ὸ συνέδριο, τὸν ἀστυνομικὸ ποὺ ἦταν ὑπεύθυνος γιὰ τὴν ἀσφάλεια τῶν δημοσίων ἐμφανίσεων — «παραστάσεων» τοῦ Μπίρκουτ νὰ 'χει γίνει κι αὐτὸς μὲ τὴ σειρὰ του σκηνοθέτης, ἀλλὰ τοῦ στρήτ — τήζ, καὶ νὰ 'ναι ἔτσι συνεχῶς ἀπασχολημένος μὲ τὸ πρόβλημα τῆς σύγκρουσης ἀνάμεσα στὴν ἀλήθεια καὶ στὶς ἐπιφάσεις τῆς ἀλήθειας, ἀνάμεσα στὴ γύμνια καὶ στὰ μασκαρέματα τῆς γύμνιας.

Ὁ Μπίρκουτ δὲν ἦταν ἕνας γνήσιος σταχανοφιστής (καὶ τέτοιοι ὑπῆρχαν ἀσφαλῶς στὴν πραγματικότητα). Ἀλλὰ ὁ Μπούρσκι, ἐπειδὴ ὅλοι οἱ γνωστοὶ κι αὐθεντικοὶ ἐργάτες πρώτης γραμμῆς εἶχαν καπαρωθεῖ ἤδη ἀπὸ ἄλλους κινηματογραφιστές, ποὺ ἦταν σὲ πιὸ πλεονεκτικὴ θέση ἀπ' αὐτόν, ἐνιωσε ἀναγκασμένος νὰ κατασκευάσει ἕναν. Βλέπουμε ὅτι ἡ γένεση τῆς ἀπάτης, μόλο ποὺ μπορεῖ νὰ ἀποδοθεῖ στὸ σύστημα — στὸ πνεῦμα, τὶς μεθόδους, τὶς ἀνωμαλίες του — δὲν μπορεῖ νὰ καταλογιστεῖ στὴν ἐξουσία τὴν ἴδια. Τὸ σύστημα παράγει τοὺς μύθους του μὲ βάση κάποιες πραγματικότητες. Ὁ Μπούρσκι παράγει τὸ δικό του ξεκινώντας ἀπὸ τὸ τίποτα. (Ἂς πάει ὁ νοῦς μας στὶς πιὸ κραυγαλέες καταδολιεύσεις

Ἡ Krystyna Janda στὸν *Ἄνθρωπο ἀπὸ μάρμαρο (1976)*

— μυστικοποιήσεις ποὺ κατήγγειλε ὁ ἀμερικανικὸς κινηματογράφος, μέσα ὅμως ἀπὸ τὴ μυθοπλασία: *The Big Carnival* τοῦ Μπίλυ Γουάιλντερ, *Ἕνας ἄνθρωπος μέσα στὸ πλῆθος* τοῦ Ἤλια Καζάν). Σὲ κάποιο σημεῖο, κάποιος (ὁ Βίτεκ;) κάνει λόγο καὶ γιὰ τὶς «ἀπερίσκεπτες», «ἀδέξιες» πρωτοβουλίες τοῦ Μπίρκουτ. Εἶναι φανερὸ ὅτι ὁ Βάιντα φροντίζει νὰ μὴ χρεώσει τὰ πάντα στὸ λογαριασμὸ τῆς ἐξουσίας. Καὶ πράγματι, εἶναι πολὺ ἀπίθανο νὰ ἔχει ἐγκριθεῖ καὶ ὀργανωθεῖ αὐτὴ ἡ ἀπάτη μὲ βάση ἐπίσημες ντιρεκτίβες τῆς κορυφῆς. Θυμόμαστε τὸν Γιὰν Κότ καὶ τὸν Σαίξπηρ: οἱ βασιλιάδες δὲ διατάζουν νὰ δολοφονηθεῖ κάποιος, ἀλλὰ τὸ ἀνέχονται: «ἀπεχθάνονται τὸ δηλητήριο κι αὐτοὺς ποὺ 'χουν τὴ χρεία του» *(10).* Ἔτσι ἐπιβάλλεται ὁ ὁριστικὸς διαχωρισμὸς ἀνάμεσα στὶς παραγωγικὲς μάζες, ποὺ ἐξωθοῦνται στὴν ὑπερεργασία (ὁ καθένας μπορεῖ νὰ γίνει πρωταθλητὴς στοὺς Ὀλυμπιακούς), καὶ στὸν ἥρωα, τὸν εὐτυχῆ καὶ δικαιολογημένα ὑπερηφανο· ἀνάμεσα στὸν τάχα ὁμόψυχο πανηγυρισμὸ καὶ τοὺς ἐνθουσιασμοὺς τῆς βιτρίνας, ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά, καὶ στὴν πραγματικότητα, ἀπὸ τὴν ἄλλη. Εἰρωνεία τοῦ συστήματος: ἡ «ἐκδίκηση» τῶν ἐκμεταλλευμένων ἐνάντια σ' αὐτὸν ποὺ συμβάλλει (ἐντελῶς καλοπροαίρετα) στὴν ἐνίσχυση τῆς ἐκμετάλλευσής τους δὲν εἶναι ἔργο — μόνο — τῶν θυμάτων (τὸ πυρωμένο τούβλο) ἀλλὰ καὶ τῆς ἐξουσίας, αὐτῆς ποὺ ἐπέτρεψε τὴ βεντετοποίηση τοῦ σταχανοφιστή, καὶ ἐνορχήστρωσε τὴ λατρεία του.

Βάσιμα μποροῦμε νὰ ὑποθέσουμε τρεῖς πιθανὲς πηγὲς ἀπὸ τὶς ὁποῖες ἀρδεύεται ὁ *Ἄνθρωπος ἀπὸ μάρμαρο*. Δὲν ἔχει καμιὰ σημασία ἂν ὄντως αὐτὲς ἐνέπνευσαν τοὺς δημιουργούς του, ἢ ὄχι — ποιός θὰ μᾶς τὸ πεῖ; Σημασία ἔχει ὅτι ἐμπνέουν ἐμᾶς, τοὺς θεατές.

(9) Πράγματι, τὴν τελευταία στιγμή, ὁ ληξίαρχος ἀρνεῖται νὰ προχωρήσει τὴ διαδικασία τοῦ γάμου, γιατὶ ἡ ἀνήλικη πρωταθλήτρια δὲν ἔχει πάρει τὴ συγκατάθεση τῶν γονιῶν της. Ἐδῶ, ἡ γραφειοκρατικὴ βραδυπορία συμβάλλει στὴ μυθιστορηματοποίηση τῆς τελετῆς.

(10) Jan Kott, *Σαίξπηρ, ὁ σύγχρονός μας*, (Ἑλλ. ἐκδ. Ἡριδανός), Julliard, Παρίσι, 1962· καὶ *Ριχάρδος Β΄* (Πράξη 5η, σκηνὴ 6η).

(11) Βλ. Marie Seton, *S.M. Eisenstein*, Fratelli Bocca, Ρώμη, 1954.

Στά 1934, άφού είχε άπορριφθεί τό σχέδιό του γιά μιά σατιρική κωμωδία μέ τίτλο *Μ.Μ.Μ.*, ό Αιζενστάιν έκδηλώνει μιά ζωηρή έπιθυμία νά σκηνοθετήσει στό θέατρο ένα έργο τού Νάθαν Άβράμοβιτς Ζάρκι, τό *Μόσχα, ή δεύτερη*. Νά τί γράφει σχετικά ό ίδιος: «Κεντρικό πρόσωπο τής κωμωδίας είναι ένας άνθρωπος στόν όποίο στήνουν ένα άγαλμα γιά νά τιμήσουν τίς άρετές του ώς έξαιρετικού έργάτη. Τό γεγονός αύτό γεννά μέσα του μιάν όλόκληρη κλίμακα συναισθημάτων καί άντιφατικών άντιδράσεων όπου, ούσιαστικά, άντικαθρεφτίζεται ή σύγκρουση άνάμεσα στά αίσθήματα τού άνθρώπου τού χτές καί σ' αύτά τού νέου άνθρώπου» *(11)*. Σέ μιά δεύτερη «βερσιόν», ό πρωταγωνιστής δέν ήταν πιά ένας ήρωας τής έργασίας άλλά ένας κοινότατος πολίτης πού άπλώς είχε ποζάρει γιά νά φτιαχτεί τό άγαλμα τού ίδανικού σταχανοφιστή. Ώστόσο, καί στίς δύο «βερσιόν» παρουσιάζονταν τά προβλήματα καί οί άπογοητεύσεις τού προσώπου, καταστάσεις πού προέρχονταν άπό τή μή συμμόρφωσή του μέ τήν ύποδειγματική του εικόνα. Πιεζόμενος νά μοιάσει στήν εικόνα τούτη, νά γίνει τέλειος σύμφωνα μέ τούς κανόνες τής όρθοδοξίας, άνίκανος όμως νά στέρξει σέ κάτι τέτοιο, ό πρωταγωνιστής βυθιζόταν στήν κατάπτωση καί, τέλος, στή λησμονιά. Διαπιστώνουμε ότι ή ταινία τού Βάιντα πραγματοποιεί κάτι σάν μερική σύνθεση αύτών τών δύο σχεδίων: προτού συναντήσει τόν Μπούρσκι, ό Μπίρκουτ ήταν ένας συνηθισμένος έργάτης (τό φίλμ τού Μπούρσκι συνθέτει τό πρώτο «άγαλμα» τού Μπίρκουτ)· μετά τή σύλληψη τού Βίτεκ, ό Μπίρκουτ παύει νά μοιάζει στήν εικόνα του — τήν εικόνα τού ίδανικού κομμουνιστή. Καί στίς δυό μορφές τού έργου, ύπογραμμίζει ό Αιζενστάιν, τό πραγματικό πρόβλημα ήταν «τό πρόβλημα ένός μνημείου πού στήνεται σ' έναν άνθρωπο ζωντανό, πρόβλημα πού, γιά τήν άστική άντίληψη, έγείρει μόνο τό ζήτημα τής δόξας, ένώ γιά μάς όφείλει νά θέτει τό ζήτημα τής σχέσης πού πρέπει νά δημιουργήσουμε άνάμεσα στόν ίδανικό «ούντάρνικ» (:έργάτης πρώτης γραμμής) καί τόν πραγματικό «ούντάρνικ» *(11)*. Βλέπουμε ότι ό Αιζενστάιν προπορευόταν όχι μόνο σέ σχέση μέ τή δεκαετία τού '30 άλλά καί σέ σχέση μέ τή δεκαετία τού '50.

Τό σενάριο τού Ντοβζένκο *Τό χρονικό τών χρόνων τής φωτιάς* γράφτηκε άνάμεσα στό Δεκέμβριο τού 1943 καί τό Μάιο τού 1945, έκδόθηκε γιά πρώτη φορά τό 1957 καί χρησιμοποιήθηκε τό 1960 άπό τή γυναίκα του Τζούλια Σολντσέβα. Στό σενάριο αύτό περιέχεται μιά παράξενη σκηνή, ή σκηνή τού «μπρούντζινου άνθρώπου». Η πολωνέζα Μαρία έπιστρέφει στό σπιτικό της πού τό 'χει έρημώσει ό πόλεμος. Τήν προειδοποιούν: ό άντρας της είναι έκεί καί τήν περιμένει. Τρέχει καί πέφτει άπάνω στό... μπρούντζινο άγαλμά του. Τό μνημείο μιλάει. Ό στρατιώτης πού έγινε μνημείο διηγείται, κρίνει αύστηρά τόν έαυτό του, καμαρώνει γιά τήν τύχη

Ό Andrzej Lapicki στήν ταινία *Όλα γιά πούλημα (1968)*

του. Ωστόσο δὲν μπορεί νὰ κάνει τίποτα γιὰ τὴ γυναίκα του: «Τὰ μνημεῖα ἐμπνέουν τοὺς ζωντανούς, ἀλλὰ δὲν ξέρουν μήτε νὰ τοὺς λυποῦνται μήτε νὰ τοὺς παρηγοροῦν» *(12)*. Ὁ Βάιντα δὲν ὑπερτονίζει τὸ χαζοαπλοϊκὰ «ζωντανὸ» ὕφος τοῦ ἀγάλματός του. Ἀντίθετα, στὸν Ντοβζένκο ὁ μπροϋντζινος στρατιώτης ἔχει διατηρήσει τοὺς κακοδεμένους ἐπιδέσμους, τὸ σκισμένο καὶ βρώμικο χιτώνιο, τὴ λέρα καὶ τὸν ἱδρώτα του *(13)*. «Οἱ ἥρωές του, ποὺ κουβαλοῦν μέσα τους ἕνα κομμάτι τῆς ἐθνικῆς ἀθανασίας, παραμένουν πάντοτε ἀνθρωποι. Ἀκόμη κι ὅταν μετατρέπονται σὲ μνημεῖα, δὲ γίνονται μαρμάρινοι. Γνωρίζουν τὰ βάσανα καὶ τὶς ἀνησυχίες αὐτοῦ τοῦ κόσμου, εἶναι φυσικοὶ μέσα στὴν ὑπερφυσικὴ εἰκόνα τους» *(12)*. Γιὰ τὸν Ντοβζένκο, ὅπως καὶ γιὰ τὸν Αἰζενστάιν, οἱ σχέσεις ἀγάλματος – μοντέλου, ἰδανικοῦ – πραγματικότητας ἀποτελοῦν τὸ πιὸ ἐπείγον ἰδεολογικὸ πρόβλημα.

Στὰ 1957 ὁ νεαρὸς πολωνὸς συγγραφέας Σλάβομιρ Μρόζεκ παίρνει τὸ ἐτήσιο βραβεῖο τῆς ἐπιθεώρησης *Przeglad Kulturalny* γιὰ τὸν *Ἐλέφαντα*, ἕνα βιβλίο μὲ διασκεδαστικές, καυστικὰ σατιρικὲς νουβέλες. Ἕνα ἀπὸ τὰ κείμενα αὐτῆς τῆς συλλογῆς, ὁ «Πέερ Γκὺντ», θυμίζει ἐκπληκτικὰ τὸν *Ἄνθρωπο ἀπὸ μάρμαρο*. Καὶ νὰ πῶς:

Ἕνας νεαρὸς ἀγρότης μεταφέρει μὲ τὸ ἁμάξι του στὴν πρωτεύουσα τῆς περιοχῆς τὸ διευθυντὴ τοῦ σχολείου. Μὴν ἔχοντας τί νὰ κάνει πηγαίνει νὰ παρακολουθήσει μιὰ πολιτικὴ συγκέντρωση. Ὅλος ἀφέλεια, σηκώνεται καὶ παίρνει τὸ λόγο γιὰ νὰ πεῖ «ποιὰ εἶναι τὰ στραβά». «Ἐγὼ δὲν καταλαβαίνω τίποτα ἀπ' ὅλα τοῦτα. Θέλω μόνο νὰ ρωτήσω γιατὶ ἐδῶ στὰ χωριὰ μας δὲν ὑπάρχουν καρφιὰ καὶ κεραμίδια». Ἡ ἐπιτυχία του εἶναι συγκλονιστική. Ἡγέτες καὶ εἰσηγητές, δημοσιογράφοι καὶ ὀργανωτές, ἀνώτεροι καὶ κατώτεροι πετοῦν στὸν ἕβδομο οὐρανό: εἶναι ὁ πρῶτος γνήσιος ἀγρότης ποὺ βλέπουν νὰ συμμετέχει σὲ μιὰ συγκέντρωσή τους. «Ἐπιτέλους, χωρὶς κανένα κίνδυνο οὔτε πιθανότητα πλάνης, μιὰ ὑγιὴς πνοὴ ταξικοῦ πνεύματος!». Ὁ νεαρὸς δὲ θὰ γυρίσει πιὰ στὸ σπίτι του (κι ἡ γυναίκα του θὰ 'χει ὅλο τὸν καιρὸ νὰ γίνει γριούλα). Θὰ τὸν χρησιμοποιήσουν μὲ κάθε τρόπο περιφέροντάς τον παντοῦ: ἀπὸ τὶς κοπερατίβες στὶς πλαστικὲς τέχνες (τοὺ κάνουν τὴν προτομή), ἀπὸ τὶς ἐπετείους τοῦ Μικιεβιτς στὰ ἐγκαίνια γεωτρήσεων, ἀπὸ τὴν κοινοπραξία τῶν καλλυντικῶν στὰ συνέδρια τῶν νηπιαγωγείων. Παντοῦ θὰ ἐπαναλαμβάνει τὸ ἴδιο νούμερο, ποὺ οἱ ἄλλοι, αὐθόρμητα, θὰ τὸν βοηθοῦν νὰ τὸ τελειοποιεί: «Τὸ μπάσιμό σου εἶναι καλό. Πρέπει μόνο νὰ χτυπᾶς πιὸ δυνατὰ τὰ πόδια. Φωνάζεις: "Ἀγρότης". Ὡραία, νὰ τὸ φωνάζεις πιὸ χαρούμενα, μὲ νεῦρο. Καὶ τὸ κείμενο, πρέπει νὰ τὸ βελτιώσουμε κάπως, νὰ τοῦ δώσουμε μιὰ ἰδεολογικὴ διάσταση. Θ' ἀρχίζεις λοιπὸν ἔτσι: "Ἐμεῖς οἱ μικροκαλλιεργητές...", κι ἔπειτα θὰ ξεφουρνίζεις ὅλα τὰ ὑπόλοιπα γιὰ τὰ κεραμίδια. Στὸ τέλος θὰ φωνάζεις: "Ζήτω ἡ Κίνα!"...». Ἀγόρασε ἕνα ταξιδιωτικὸ βαλιτσάκι... Ἔγινε εὐαίσθητος στὶς διάφορες διαβαθμίσεις τοῦ σουξὲ του... Ἄρχισε νὰ κάνει τὰ μαλλιά του χωρίστρα. Ἡ νέα ζωὴ ἐσβησε μέσα του τὶς ἀναμνήσεις τῆς παλιᾶς... Ἡ πτώση του πάντως θὰ εἶναι λιγότερο ὀδυνηρὴ ἀπὸ τὴν πτώση τοῦ ἄλλου πλανόδιου πλασιὲ τῆς πατριωτικῆς βούλησης τῶν μαζῶν, τοῦ Μπίρκουτ. Μιὰ μέρα, ποὺ θὰ ζητήσει νὰ πάρει ὁπωσδήποτε τὸ λόγο, ὡς ἀγρότης, σ' ἕνα συνέδριο ἀστρονόμων, θὰ τοὺ ποῦν νὰ δείξει τὰ χέρια του: «Ἦταν πιὰ χέρια ἀσπρα καὶ λεπτεπίλεπτα. Εἶχε σβηστεῖ ἀπὸ πάνω τους καὶ τὸ τελευταῖο ἴχνος ἀπὸ τὴ σκληρὴ δουλειὰ τοῦ παρελθόντος». Θὰ τὸν στείλουν πίσω — στὴν ἀσημαντότητά του *(14)*.

Στὸν *Ἄνθρωπο ἀπὸ μάρμαρο* ἐπιχειρεῖται πολιτικὴ ἀνάλυση — ἐλλειπτική, σίγουρα — σὲ κλίμακα πολὺ μεγαλύτερη ἀπ' ὁ,τι θέλησαν, συχνά, ὁρισμένοι νὰ ἀναγνωρίσουν. Τὰ κίνητρα ποὺ βρίσκονται πίσω ἀπὸ τὶς καταδίκες τῶν Μπίρκουτ καὶ Βίτεκ μποροῦν νὰ ἐντοπιστοῦν: ἐμμονη ἰδέα περὶ δολιοφθορᾶς καὶ κατασκόπων ποὺ χρηματοδοτοῦνται ἀπὸ τὸ ἐξωτερικὸ· ἀνάγκη — κυρίως αὐτὸ — ἐξευρέσεως «ἐγκληματιῶν» ποὺ πρέπει νὰ πληγοῦν, σὲ μιὰ ὑπόθεση ποὺ ἀντιστρατεύεται τὴν πολιτικὴ τῆς στιγμῆς ἐκείνης — τὸν σταχανοφισμὸ — καταγγέλλοντας καὶ ἀπομυστικοποιώντας ἕνα βασικὸ συστατικὸ της γνώρισμα: τὸν ἡρωικὸ βολονταρισμό. Ἡ Ἀνιέσκα βλέπει ξεκάθαρα ὅτι στὴν καταστροφὴ τοῦ «ἥρωα τῆς δουλειᾶς» Μπίρκουτ δὲν ἐμπλέκονται ἡ πλάνη ἡ ἡ κακία ὁρισμένων γραφειοκρατῶν οὔτε, ἀκόμη λιγότερο, κάποια ἀρνητικὴ συνεπαγωγὴ τοῦ φαινομένου τῆς προσωπολατρίας. Ἐμπλέκεται κάτι πολὺ πιὸ σημαντικό: ἡ βαθύτερη, ἡ ἐσωτερικὴ λογικὴ τοῦ συστήματος. Ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά, ἡ ἀνωμαλία βρισκόταν — βρίσκεται; — στὴν ἰδεολογία τῆς ἀχαλίνωτης παραγωγῆς, τοῦ ἐκχυδαϊσμένου ὑπεραν θρώπου, τῆς ὑποχρεωτικῆς διαφήμισης τοῦ ἡρωισμοῦ, τῆς ὀργανωμένης ἀπάτης γύρω ἀπὸ τὴν ἐξαίρεση ὥστε νὰ καταστεῖ δυνατὴ ἡ προβολὴ τῆς ἐξαίρεσης αὐτῆς ὡς κανόνα. Ἀπὸ τὴν ἄλλη, τὸ κακὸ ἐγκειται στὴν ἀπολυτοποίηση τῆς ἀξίας τῆς μὴ ἀντίφασης. Ἐφόσον ὁ σοσιαλισμός, οἱ μέθοδοι, τὰ προγράμματα, τὰ σχέδιά του θεωροῦνται ἐξοχα καὶ τέλεια ἐξ ὁρισμοῦ, κάθε δυσχέρεια, ἀποτυχία ἢ ἀντίφαση ποὺ προκύπτει κατὰ τὴν ἐφαρμογή τους δὲν μπορεῖ νὰ ἀποδοθεῖ πουθενὰ ἀλλοῦ παρὰ μόνο στὴν ἐπιβίωση τοῦ «παλιοῦ» (τὰ ἀστικὰ καὶ μικροαστικὰ κατάλοιπα) ἢ σὲ κάποια συνωμοσία ποὺ ὑποθάλπεται ἐξωθεν, ἀπὸ τὴν καπιταλιστικὴ ἀντίδραση.

Ἡ πεῖρα, ὅμως, δὲν ἀργεῖ νὰ μὰς τὸ ἐπιβεβαιώσει: ἡ ἀντίφαση λειτουργεί, πρῶτ' ἀπ' ὅλα, μέσα στὸ σύστημα κι ἐκεῖ πρέπει, πρωταρχικά, νὰ δουλέψουμε γιὰ νὰ τὴν περιορίσουμε — ἀφοῦ, βέβαια, προηγουμένως, ἔχουμε τὴν ἐξυπνάδα καὶ τὸ θάρρος νὰ τὴν ἀναγνωρίσουμε. Ἡ ἄρνηση τῆς ἀντίφασης γεννᾶ καὶ στερεώνει τὸ φόβο τῆς ἀλήθειας. (Παρατηροῦμε ὅτι οἱ μόνοι *σύγχρονοι* σταλινικοὶ ποὺ βλέπουμε στὸν *Ἄνθρωπο ἀπὸ μάρμαρο*, ὁ διευθυντὴς παραγωγῆς στὴν Τηλεόραση, ἡ διευθύντρια τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου, ἡ διεύθυνση τῶν Κινηματογραφικῶν Ἀρχείων, ἡ ἴδια ἡ «μοντὲζ» τῆς Ἀνιέσκα σὲ πρώτη φάση — εἶναι προφανῶς ἄνθρωποι πολὺ νέοι γιὰ νὰ 'χουν διαποτιστεῖ ἀπὸ τὸ πνεῦμα τῆς «ἐποχῆς τῶν παρεκκλίσεων καὶ τῶν λαθῶν». Ἀλλὰ ὁ καριερισμός, ὁ κομφορμισμὸς κι ὁ ὀπορτουνισμὸς — δηλαδή, σὲ τελικὴ ἀνάλυση, ἡ βαθύτερη ἀπολιτικότητά τους — τοὺς κάνει νὰ ἐπανανακαλύπτουν αὐθόρμητα τὶς σταλινικὲς στάσεις καὶ πρακτικὲς καὶ τοὺς καθιστὰ θιασῶτες τῶν ἐπιδιώξεών τους).

Ὁ Ἄρτουρ Σαντάουερ μᾶς θύμισε τί συνέβαινε, στὴν Πολωνία, μὲ τὰ συνέδρια τοῦ Συνδέσμου τῶν

(12) Βλ. Tatiana Ivanova, «Ὁ λαϊκὸς κινηματογράφος τοῦ Ἀλεξάντρ Ντοβζένκο», στὸ *Oeuvres et Opinions*, No 3 (63), Μόσχα, Μάρτιος 1964.

(13) Στὸ ἐξοχο βουλγάρικο φίλμ *Σημάδι ἀνθρωπιᾶς* (Βαλτσὰν Βαλτσάνοφ, 1976), τὸ ἀγαλμα τοῦ ἥρωα, διαποτισμένο ἀπὸ σοσιαλρεαλιστικὸ ἰδεαλισμό, δὲ φέρει πιὰ τὴ βαθιὰ οὐλὴ ποὺ ἦταν τὸ «σημάδι ἀνθρωπιᾶς» τοῦ μοντὲλου του, ἡ σωματικὴ ἐγγραφὴ ἑνὸς γνήσιου ἡρωισμοῦ, ἀσχετου καὶ μὲ τὸ βολονταρισμὸ καὶ μὲ τὴ ρητορική.

(14) Βλ. Slawomir Mrozek, «Γραφὴ μέσα στὸ ζόφο», *Les Temps Modernes*, No 155, Ἰανουάριος 1959. (Ἑλλ. ἐκδ. «Ὁ ἐλέφαντας», Γράμματα)

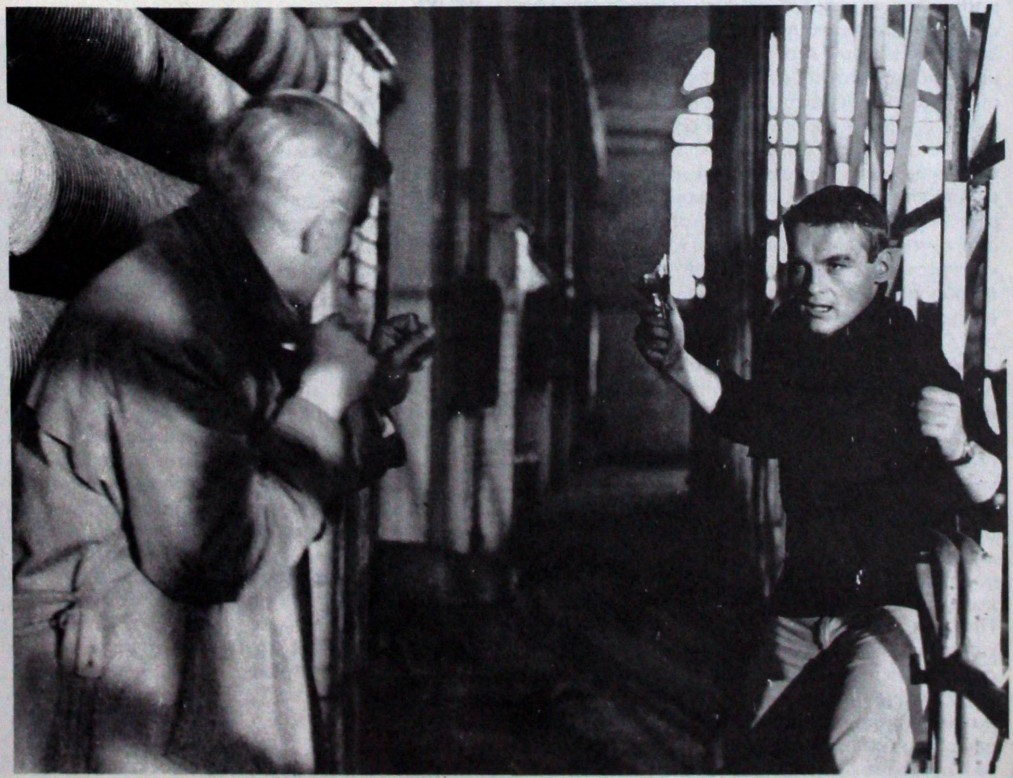
Συγγραφέων. Ἔχοντας ἀποκλείσει, κατ' ἀρχήν, τήν ἀντίφαση ἀπό τίς ἐργασίες μιᾶς συνέλευσης πού θεωροῦνταν κατ' ἀρχήν καί ἐξ «ὁρισμοῦ» ὁμόφωνη, ξετρύπωναν τό κακό, τή «συνωμοσία» πολλές ἑβδομάδες πρίν ἀπό τή σύνοδο, χρήζοντας κάποιους συνηγόρους τοῦ διαβόλου. Οἱ θέσεις τῶν τελευταίων ἐξασφάλιζαν ἔτσι τό θέμα γιά τίς συζητήσεις ἤ, σωστότερα, τό πρόσχημα γιά νά ἐπιβεβαιωθοῦν ξανά καί δή θρησκευτικότατα οἱ ἐπίσημες θέσεις. Ὡς γνωστόν, οἱ μονοθεϊστικές θρησκεῖες χρειάστηκε νά ἐπινοήσουν τόν Σατανά, προκειμένου νά μήν ταράξουν τό Θεό χρεώνοντάς του τήν ὑπαρξη τοῦ κακοῦ *(15)*.

Γιά τούς «μυστικιστές» κατόχους τῆς ἐξουσίας, τό καυτό τούβλο δέν μποροῦσε νά εἶναι παρά ἡ ἀπόδειξη μιᾶς μηχανορραφίας κινούμενης ἀπό τό ἐξωτερικό. Γιά τούς πιό κυνικούς πράκτορες τῆς ἐξουσίας, τό τούβλο ἦταν, ἐν πάσῃ περιπτώσει, ἡ μόνη *ὁμολογήσιμη* ἐξήγηση. Ὅσο γιά τούς μυστικιστές *καί συνάμα* κυνικούς πράκτορες... ἐ, λοιπόν, γι' αὐτούς ἡ ἀποψη περί συνωμοσίας εἶχε τό πλεονέκτημα νά μή θίγει κάν τούς πραγματικούς ὑπεύθυνους τῆς ὑπόθεσης — τούβλο, ἐφόσον φρόντιζε ἐκ τῶν προτέρων νά τούς κηρύξει ἀθώους ἑνός τόσο ὀλέθριου ἐγκλήματος. Μ' αὐτό τόν τρόπο παρέμεναν ἀπρόσβλητα ὁρισμένα σπουδαῖα πράγματα: ὁ μῦθος τῆς γενικῆς συμμετοχῆς καί τῆς ἀράγιστης ἐργατικῆς ἑνότητας καθώς καί τό δόγμα τῆς ἐπαναστατικῆς μονολιθικότητας τοῦ προλεταριάτου. Κι ὅλα αὐτά συνέβαιναν, παραδόξως, τήν ἴδια στιγμή πού ἡ ἀποψη περί ἀνωριμότητας καί μή ὁμοφωνίας τῶν ἐργαζόμενων μαζῶν ἀποτελοῦσε τή μόνη ἐπίσημη δικαιολογία γιά τά χαρακτηριστικά τῆς ἐφαρμοζόμενης πολιτικῆς: καταστολή, ἀστυνόμευση, χαφιεδισμός, περιορισμός τῶν ἐλευθεριῶν. Τό μετάλλιο πού λέγεται ἑνότητα πίστεως φέρνει στήν πίσω ὄψη του τήν εἰκόνα τῆς θυσίας τοῦ ἀποδιοπομπαίου τράγου πού, μόνος αὐτός, μπορεί νά ἀποκαταστήσει τήν ἐν λόγω ἑνότητα. Αὐτή ἡ θρησκευτική λογική περιβάλλει ὡς καί τήν τιμωρία τοῦ Μπίρκουτ. Καί πῶς ἀλλιῶς νά γίνει; Ὁ Μπίρκουτ δέν εἶναι αὐτός «δι' οὗ τό σκάνδαλον ἦλθεν»;

Μέσα στή σφαίρα τοῦ ἔργου τοῦ σκηνοθέτη Βάιτα, ὁ *Ἄνθρωπος ἀπό μάρμαρο* ἀποτελεῖ ἐπικύρωση μιᾶς ραγδαίας ἐπιστροφῆς στή θετικότητα. Γιά τήν Ἀνιέσκα, «ἕνας ἐργάτης πρώτης γραμμῆς μοιάζει μέ ἱππότη τοῦ Μεσαίωνα»· ἕνας μαχητής τῶν Διεθνῶν Ταξιαρχιῶν, τό ἴδιο. Ὁ Βάιντα δέν ἀμφισβητεῖ τόσο τό «θετικό ἥρωα» (ἂς θυμηθοῦμε τή *Γενιά*) ὅσο καταγγέλλει τή φενακιστική ἐκμετάλλευση πού τοῦ γίνεται, τίς συναφεῖς μυθολογίες. Ὁ ζντανοφικός «σοσιαλιστικός ρεαλισμός» παρουσίαζε τό πλασματικό σάν ντοκουμέντο τοῦ πραγματικοῦ (τόσο πετυχημένα, πού, ἂν πιστέψουμε τήν κόρη του τή Σβετλάνα, ὁ Στάλιν πείστηκε τελικά ὅτι ἡ ζωή στά κολχόζ ἦταν ὁλόδια μ' αὐτήν πού περιέγραφε ὁ σοβιετικός κινηματογράφος). Ἀλλά ἡ *Γενική γραμμή*, ὁ *Ἰβάν* ἡ ἡ *Γῆ* δέν ἰσχυρίζονται ὅτι τό ἰδανικό ἔγινε πραγματικότητα. Τό παρουσιάζουν σά μιά οὐ-

(15) Βλ. «L'uomo di marmo, pro o contro» στό *Cinemasessanta*, No 120, Ρώμη, Μάρτιος – Ἀπρίλιος 1978.

Ὁ Jerzy Skolimowski στήν ταινία *Ἀθῶοι γόητες (1960)*



Ὁ ἄνθρωπος ἀπό μάρμαρο

τοπία ποὺ ἀρχίζει νὰ ἀποκτᾶ σάρκα καὶ ὀστά, σὰν ἕνα ὄνειρο ἀναγκαῖο ἀλλὰ καὶ λογικό.

Τὸ βλέμμα τοῦ Βάιντα πάνω στὴν Πολωνία τοῦ 1976 (τοῦ Βάιντα, ὄχι τῆς Ἀνιέσκα) ἐκφράζει, σὲ ἴσο ποσοστό, νοσταλγία καὶ καταδίκη. Αὐτὰ τὰ χαμένα χρόνια ἀποτέλεσαν μιὰ ἐποχὴ κατὰ τὴν ὁποία «οἱ ἄνθρωποι εἶχαν πίστη» καὶ ἡ ἐποχὴ αὐτὴ τῶν μεγάλων προσδοκιῶν καὶ τῶν μεγάλων ἀφοσιώσεων γέννησε στὴ συνέχεια managers, σκηνοθέτες στρὴπ – τήζ καὶ κομπιναδόρους τῆς ξενοδοχειακῆς βιομηχανίας. «Ὡστόσο, οἱ εἰκοσάρηδες ἔχουν ἀνάγκη νὰ μάθουν καὶ νὰ καταλάβουν γιατὶ οἱ γονεῖς τους λένε ψέματα, γιατὶ κάνουν τόσα πράγματα ποὺ δὲ θὰ 'πρεπε νὰ κάνουν· ἔχουν ἀνάγκη νὰ μάθουν καὶ νὰ καταλάβουν γιατὶ τοὺς πληροφορούν πότε πότε ὅτι οἱ γονεῖς αὐτοὶ ἔκαναν κάποτε ὑπέροχα πράγματα γιὰ τὰ ὁποῖα τοὔτοι οἱ νέοι δὲν εἶχαν ἀκούσει ποτὲ νὰ γίνεται λόγος» *(16)*. Στὸ πολωνικὸ Σχολεῖο, συνεχίζει ὁ Βάιντα, ὁ ἥρωας ἀφανίστηκε, ἀποξενώθηκε ἀπὸ τὴν Ἱστορία. Κι ὁ Μπίρκουτ; Ὅσο μπορούμε νὰ κρίνουμε, ἡ μισή, τουλάχιστον, ζωή του μάς διαφεύγει. Ὡστόσο, θὰ τολμήσω νὰ ὑποστηρίξω ὅτι *κι αὐτὸς ἐπίσης* ἀφανίστηκε. Πού βρίσκεται λοιπὸν ἡ πρόοδος; «Ἔρχομαι σὲ σύγκρουση μὲ τὸ σύστημα δὲ σημαίνει βγαίνω χαμένος» *(16)*. Τὸ βλέπουμε καὶ στὴ *Γῆ τῆς ἐπαγγελίας:* μπορεῖ νὰ καταστρέφεσαι κι ὡστόσο νὰ 'χεις παραγάγει τὴν Ἱστορία, νὰ 'χεις συμμετάσχει στὸν κινητήριο μηχανισμό της. Ἀντίθετα, οἱ ρομαντικοὶ ἥρωες ἦταν ἑκατὸ τοῖς ἑκατὸ θύματα ἢ παίγνια. Βρίσκονταν στὸ πλάι τῆς Ἱστορίας ἢ ἦταν ἀργοπορημένοι καὶ παλίμβουλοι ἀπέναντί της. Μόλο ποὺ, ὅπως διαπίστωσε ὁ Ἀλεξάντερ Γιακίεβιτς ἀκόμη καὶ στὶς *Στάχτες* (1965), ἡ στράτευση τῶν Πολωνῶν στὸ πλευρὸ τοῦ Ναπολέοντα δὲν ἀντιστοιχοῦσε στὴν εἰκόνα τοὺ παράλογου ἢ καὶ αὐτοχειριαστικοῦ ἐγχειρήματος ποὺ εἶχε καλλιεργηθεῖ ἀπὸ τὸ θρῦλο: ὁ Βάιντα ἐδειξε ὅτι «οἱ Πολωνοὶ νικήθηκαν βέβαια, ἀλλὰ κι ὅτι σκέφτονταν συνετά» *(17)*. Ὅταν βλέπεις *τὸ νόημα* τῆς Ἱστορίας νὰ γίνεται, κάθε μέρα καὶ πιὸ πολύ, ἀντικείμενο χλευασμοῦ στὴ Δύση, δὲ μπορεῖς νὰ μὴ νιώσεις θαυμασμὸ μπροστὰ στὸ γεγονὸς ὅτι ἕνας μέχρι σήμερα ρομαντικὸς κινηματογραφιστὴς ἐπικαλεῖται τὸ νόημα αὐτὸ διεκδικώντας το τόσο γιὰ προσωπικό τοῦ λογαριασμό ὅσο καὶ γιὰ λογαριασμὸ τῶν καινούριων ἡρώων του.

Ἄλλο ἕνα μεγάλο, ρητὸ «δίδαγμα» ποὺ προτείνει ὁ *Ἄνθρωπος ἀπὸ μάρμαρο* εἶναι ὅτι ἡ πραγματικὴ ἱστορία μιᾶς κοινότητας παράγεται στὸ ἐσωτερικό της κι ὄχι ἀπ' ἔξω (πρᾶγμα ποὺ ἐκφράζεται, μὲ τρόπο ἀξιοσημείωτο, καὶ στὸ γίγνεσθαι τῆς φρανκικῆς καὶ μεταφρανκικῆς Ἱσπανίας). Ἡ ὑπεροψία τροφοδοτεῖ ὑποχρεωτικὰ τὸν μανιχαϊσμό. Ἡ χώρα (τὸ σύστημα) ποὺ ἄφησες πίσω σου γίνεται ἀναγκαστικά, γιὰ σένα τὸν πολιτικὸ φυγάδα, ὁ τόπος τοὺ ἀπόλυτου κακοῦ, μιὰ στατικὴ κόλαση. Ἐνῶ αὐτὸς ποὺ μένει ὀφείλει, ἐξίσου ἀναγκαστικά, ν' ἀνακαλύψει μέσα στὴν κόλαση αὐτὴ στοιχεῖα ποὺ τὴν καθιστοῦν λίγο πολὺ ἀξιοβίωτη. Ἔτσι τὸ κακὸ σχετικοποιεῖται, ἀπροσδόκητες διαλεκτικὲς ἀναφαίνονται, ἡ Ἱστορία προχωρεῖ. «Ἔχοντας διαφυλάξει τὴν αὐθεντικότητά του, ὁ Μπίρκουτ παλεύει γιὰ τὴ διεύρυνση τῆς ἐλευθερίας, τῆς ἀνεξαρτησίας, τῶν συνόρων μας»· «θὰ μποροῦσα κι ἐγώ, ἑκατὸ φορὲς μάλιστα — προσθέτει ὁ Βάιντα — να 'ρθῶ νὰ ἐγκατασταθῶ στὴ Δύση. Δὲν τὸ 'κανα. Πιστεύω ὅτι μὲ τίς ταινίες μου, μ' αὐτὴν ἐδῶ ἰδιαίτερα, συμμετέχω κι ἐγὼ σὲ τοῦτη τὴν πάλη τοὺ Μπίρκουτ» *(16)*. Ὁ Ντάνιελ Ὀλμπρίτσκι ἐκφράζει τὴν ἴδια ἔγνια γιὰ τὴν ἀποτελεσματικότητα μιᾶς στάσης: «Γιὰ ὅλ' αὐτὰ μιλῶ πολὺ πιὸ εὐκολα στὴν Πολωνία. Μ' ἀρέσει περισσότερο νὰ τὰ λέω ὅταν βρίσκομαι στὸ σπίτι μου, γιατί, τότε, λέγοντάς τα ὑπάρχει κάποιο ἐνδεχόμενο νὰ συντελέσω ν' ἀλλάξουν κάποια πράγματα» *(6)*.

Εἶναι προφανὲς ὅτι ὁ Βάιντα ποτὲ δὲν ὑπῆρξε σταλινικός. Ἀπατήθηκε ἀπὸ τὰ ψεύδη τοὺ σταλινισμοὺ, ναί. Αὐτὸ ὅμως συνέβη στὸ βαθμὸ ποὺ ἦταν θεμιτὸ νὰ συμμερίζεται τὶς προσδοκίες καὶ τὰ θετικὰ σχέδια τοὺ σταλινισμοὺ. Δύσκολα φανταζόμαστε τὸν Βάιντα δογματικὸ ἀγωνιστικὸ στέλεχος, νὰ ξεχειλίζει ἀπὸ αὐταπάρνηση καὶ διάθεση προσηλυτισμοὺ. Τὸ ἔργο του δὲ μᾶς ἐπιτρέπει νὰ ὑποθέσουμε κάτι τέτοιο. Ἂν δεχόμαστε ὅτι ἡ ἱστορία τοὺ φίλμ τῆς Ἀνιέσκα ταυτίζεται μὲ τὴν ἱστορία τοὺ *Ἀνθρώπου ἀπὸ μάρμαρο*, θὰ πρέπει παράλληλα νὰ τονίσουμε πῶς εἶναι πιθανὸ οἱ ὁμοιότητες νὰ σταματοῦν στὸ σημεῖο αὐτό. Ὁ Βάιντα δὲν εἶναι οὔτε Μπούρσκι οὔτε Μπίρκουτ οὔτε Βίτεκ. Ἔτσι προκύπτει, ἀσφαλῶς, αὐτὴ ἡ ἀπόσταση ἀνάμεσα στὰ πρόσωπά του καὶ τὸν ἴδιο· ἀνάμεσα στὸ παρελθόν τὸ δικό τους καὶ τὸ δικό του, ποὺ προσδιορίζεται ἐδῶ ὡς τὸ παρελθὸν «ὅλων». Ἔτσι παράγεται, ἐπίσης, αὐτὴ ἡ ἀπουσία ἄγχους καὶ ὀδύνης· ἄγχος καὶ ὀδύνη ποὺ ἡ ποιητικὴ καὶ δυναμικὴ τους φόρτιση δημιουργεῖ τὴν ἔνταση ποὺ χαρακτηρίζει ὅλες τὶς ἄλλες του ταινίες.

Ὡστόσο, ἡ γραφή του παραμένει ρομαντική. Ἄλλοι θὰ τὴν πούν μπαρόκ. Κι ὅμως, ὁ χαρακτηρισμὸς «μπαρόκ» θὰ ταίριαζε καλύτερα στὰ ἔργα ποὺ χρονολογοῦνται πρὶν ἀπὸ τὸ *Ὅλα γιὰ πούλημα*· σ' αὐτὰ ὅπου, μέσα στὸ σταθερὸ πλάνο, ἡ κίνηση συναρθρώνεται διαλεκτικὰ μὲ τὴν ἀκινησία. Ὁ προσδιορισμὸς «ρομαντικὸ» («Sturm und Drang») ἁρμόζει περισσότερο στοὺς κυκλώνες ποὺ ἔρχονται μετά, σ' αὐτοὺς τοὺς χειμάρρους περιδινούμενων εἰκόνων

(16) «Ἡ πάλη τοὺ ἐργάτη Μπίρκουτ — Μία συνέντευξη μὲ τὸν Βάιντα» τοὺ Bernard Guetta, *Le Nouvel Observateur*, No 724, 25 Σεπτεμβρίου 1978.

(17) Aleksander Jackiewicz, «Ἡ μυθολογία τοὺ Βάιντα καὶ ἡ πολωνικὴ ρομαντικὴ παράδοση», στὸ *Etudes Cinématographiques*, No 69 – 72, 4ο τρίμηνο 1968.

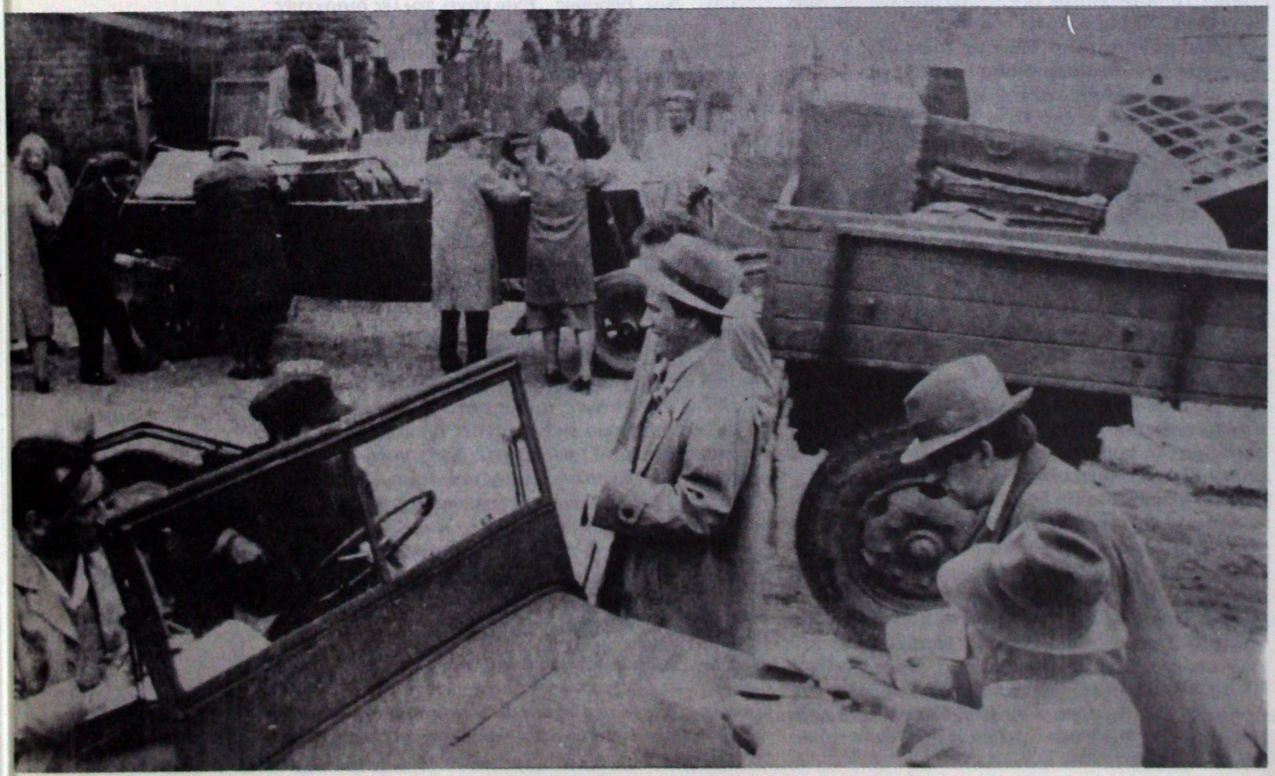
πού ζητούν νά έκφράσουν μιά έσωτερική καί έξωτερική ταυτόχρονα δυσκολία ζωής. Βέβαια, όλες οί ταινίες τού Βάιντα δονούνται άπό μιά άνησυχητική φόρτιση, άπό ένα διάχυτο πόνο, άπό μιά κοινωνικοπολιτική άπειλή πού δανείζεται άπό τό φανταστικό μόνο τή ρευστότητα τών περιγραμμάτων του. Άλλά στή *Γενιά*, τό *Κανάλ* καί τόν *Σαμφών*, τό κακό κι ό θάνατος φέρουν ένα όνομα κι άνήκουν σέ κάποιον τόπο (έξ ού καί ή έν μέρει ένταξη τών έργων αύτών στό είδος τών ταινιών περιπέτειας). Σ' όλο τό ύπόλοιπο έργο του ό άφευκτος κίνδυνος γίνεται πολύμορφος καί ύπουλος, είσδύει παντού, λαθραία. Στίς ταινίες *Στάχτες καί διαμάντια*, *Όλα γιά πούλημα*, *Τοπίο μετά τή μάχη*, *Γάμος*, *Τό δάσος μέ τίς σημύδες* ή πληγή κατοικεί τά πρόσωπα, τίς ιδεολογίες, τίς έπιδιώξεις, τά πράγματα, τά ντεκόρ· χαρακτηρίζεται όπωσδήποτε άπό ένα περιθώριο άκαθοριστίας πού έξοικονομεί ένα άνοιγμα γιά τό μέλλον άλλά δέν έξασφαλίζει τίποτα. Στή *Γή τής έπαγγελίας* τό κακό άποκτά ξανά όνομα καί πρόσωπο: άδηφάγος καπιταλισμός, άδέσποτη έκδιομηχάνιση. Όμως, ή συμφορά ύπερφαλαγγίζει αύτά τά δύο τέρατα, σάν ένας άνεμος κακός, πού μέσα στήν όρμητική πνοή του άκόμη καί οί πιό ένάρετοι καί οί πιό συνειδητοί νιώθουν τό έδαφος νά κλονίζεται κάτω άπό τά πόδια τους.

Ό τρόπος αύτός έπιστρέφει στόν *Άνθρωπο άπό μάρμαρο* γιά νά έκφράσει, τώρα, τό σταλινισμό, περίοδο διάφανη καί συνάμα άδιαπέραστη, άσφαλή καί ταυτόχρονα κινδυνώδη. Ποιητική καί πολιτική ύπερβολή· ένοποιητική ίσχύς τής άπρόβλεπτης Ίστορίας· πανταχού καί ταυτόχρονα ούδαμού παρών, μαζικός καί ταυτόχρονα άσύλληπτος κοινωνικός καταναγκασμός: ό Βάιντα διαπρέπει άναδείχνοντάς τα όλα αύτά μέσ' άπό τή ρευστή κίνηση τής μηχανής του, μέσ' άπό τό ξεχείλισμα τής γραφής του. Άς θυμηθούμε τίς ταινίες ένός άλλου ρεαλιστή, τού Φραντσέσκο Ρόζι, πού όμοια κι αύτός διαπρέπει στήν άνασύνθεση τού κοινωνικού σύμπαντος μέσα στό όποίο δρούν — δράστες τού καλού ή τού κακού — τά πρόσωπά του. Καί σ' αύτόν, έπίσης, ή κοινωνία έχει πυκνότητα πραγματική: τήν ψηλαφείς, τή νιώθεις νά προβάλλει άντίσταση σάν τό νερό πού περιβάλλει τόν κολυμβητή. Όμως, στίς ταινίες τού Ρόζι, έκτός ίσως άπό τόν *Σαλβατόρε Τζουλιάνο*, τό έλλογο δέ χάνει ποτέ τά έρείσματά του. Συγκρούεται, βέβαια, μέ κάποιες περιρρέουσες συνθήκες, οί όποίες, όμως, μπορούν (καί πρέπει) νά διευθετηθούν ξανά — χωρίς νά άντιτάσσεται, όπως στόν Βάιντα, άνεξάλειπτη, ή διαβρωτική άβεβαιότητα τού αύριο.

Barthélémy Amengual

(Ό Μπαρτελεμύ Άμενγκουάλ μάς παραχώρησε εύγενικά αύτό τό κείμενο πού πρωτοδημοσιεύτηκε στό Positif, *No 219 (Ίούνιος 1979). Τή μετάφραση έκανε ό Βασίλης Παπαβασιλείου).*

Ό άνθρωπος άπό μάρμαρο



ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΤΟΥ ANDRZEJ WAJDA

μὲ τὴν Μαρία Παπαγεωργίου

Μ.Π.: *Ἂς μιλήσουμε γιὰ τὴν τελευταία σας ταινία* Διευθυντὴς Ὀρχήστρας. *Ἀντίθετα μὲ τὸν* Ἄνθρωπο ἀπὸ μάρμαρο *καὶ τὸ* Χωρὶς ἀναισθητικό *ἡ ταινία αὐτὴ δὲν εἶναι πολιτικοῦ περιεχομένου.*

Α.Β.: Ὄχι, γιατὶ ἤδη ὁ Φελίνι ἔχει κάνει ταινία πολιτικοῦ περιεχομένου μὲ θέμα ἕνα μαέστρο καὶ τὴν ὀρχήστρα του (πρόκειται γιὰ τὸ *Πρόβα Ὀρχήστρας*, τελευταία ταινία τοῦ Φελίνι). Ἦταν πετυχημένη ταινία, καὶ νομίζω πὼς θὰ 'ταν περιττὸ νὰ ξαναγίνει μιὰ παρόμοια ἀπὸ μένα. Ἐγὼ σχεδίαζα νὰ κάνω μιὰ τέτοια ταινία ἐδὼ καὶ 10 χρόνια περίπου. Ἡ ἰδέα ξεκίνησε ἀπ' τὸν Ἀντρζέι Μαρκόφσκι, ἕνα φίλο μουσικὸ καὶ διευθυντὴ ὀρχήστρας ποὺ μοῦ 'γραψε τὴ μουσικὴ γιὰ τὴν πρώτη μου ταινία, πρὶν 24 χρόνια. Ὁ Μαρκόφσκι λοιπὸν μοῦ 'χε προτείνει νὰ κάνω μιὰ ταινία μὲ θέμα τὶς δυσκολίες καὶ τὶς διαφορὲς ποὺ δημιουργοῦνται μεταξὺ τῶν μουσικῶν μιᾶς ὀρχήστρας καὶ τοῦ διευθυντή της, καθὼς καὶ τὸν ἀγώνα τοῦ δεύτερου νὰ τὶς ξεπεράσει, σὲ σχέση μὲ τὴν ἀντίσταση ποὺ φέρνουν οἱ μουσικοὶ μὴ θέλοντας νὰ ὑποχωρήσουν.

Ἀπὸ τὴν ἀρχικὴ αὐτὴ ἰδέα, ποὺ εἴχαμε συζητήσει μὲ τὸν Μαρκόφσκι, δώσαμε τελικὰ μεγαλύτερο βάρος στὴν ὀρχήστρα.

Βέβαια τὸ θέμα θὰ μποροῦσε νὰ 'ναι πολιτικό, ἀλλὰ ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ εἶδα τὴν ταινία τοῦ Φελίνι σκέφτηκα νὰ δημιουργήσω κάτι ἀλλιώτικο. Ἔτσι λοιπὸν στὴν ταινία ὁ μαέστρος ξεκινώντας πρόβες τὴ Δευτέρα, μισὴ ἑβδομάδα πρὶν τὴ συναυλία, συγκρούεται μὲ τὴν ὀρχήστρα, ποὺ στὴν ἀρχὴ ἀντιδρᾶ ἁλλὰ στὸ τέλος δίνει τὰ πάντα. Ξαφνικὰ ὅμως στὴ μέση τῆς ἑβδομάδας ἐμφανίζεται ἕνας ἄλλος μαέστρος καὶ οἱ μουσικοὶ πρέπει νὰ ἀρχίσουν ἀπὸ τὸ μηδέν. Πρᾶγμα δύσκολο ἂν ὄχι ἀκατόρθωτο. Καὶ μ' ὅλα αὐτὰ συνέδεσα τὴν 5η Συμφωνία τοῦ Μπετόβεν.

Ἡ ταινία ἔχει καὶ κάποιο ψυχολογικὸ περιεχόμενο, ἀφοῦ ἐν μέρει ἀσχολεῖται μὲ τὰ προβλήματα ἑνὸς νέου ζευγαριοῦ, τοῦ ἑνὸς μαέστρου καὶ τῆς γυναίκας του ποὺ παίζει καὶ στὴν ὀρχήστρα.

Στὴν ταινία παίζουν ἡ Κριστίνα Γιάντα, πρωταγωνίστρια στὸν *Ἄνθρωπο ἀπὸ μάρμαρο* καὶ ποὺ κρατάει ἕνα μικρὸ ρόλο στὸ *Χωρὶς ἀναισθητικό*, ὁ Ἀντρζέι Σεβέριν *(Γῆ τῆς Ἐπαγγελίας, Χωρὶς ἀναισθητικό)* καὶ βεβαίως ὁ Sir John Gielgud ποὺ ἦρθε ἀπὸ τὴν Ἀγγλία εἰδικὰ γιὰ νὰ παίξει στὴν ταινία μου.

Μ.Π.: *Γιατὶ διαλέξατε τὸν Sir John γι' αὐτὸν τὸ ρόλο;*

Α.Β.: Ἤθελα βασικὰ κάποιον ἀπὸ ἄλλη χώρα, κάποιον ποὺ νὰ 'ρχεται ἀπ' ἔξω, κι ἔτσι νὰ 'ναι ξένος μὲ τὸ περιβάλλον. Ἔτσι καὶ τ' ἀποτελέσματα τοῦ ἀγώνα θὰ 'ταν αὐθεντικά. Ὕστερα θεωροῦσα τὸν Sir John πολὺ κατάλληλο γι' αὐτὸν ρόλο.

Μ.Π.: *Θεωρεῖστε κατ' ἐξοχὴν Πολωνὸς σκηνοθέτης, γιατὶ ἀσχολεῖστε πάντα μὲ θέματα καὶ προβληματισμοὺς καθαρὰ πολωνικούς. Θὰ ἐξακολουθήσετε νὰ κάνετε ταινίες τέτοιου εἴδους;*

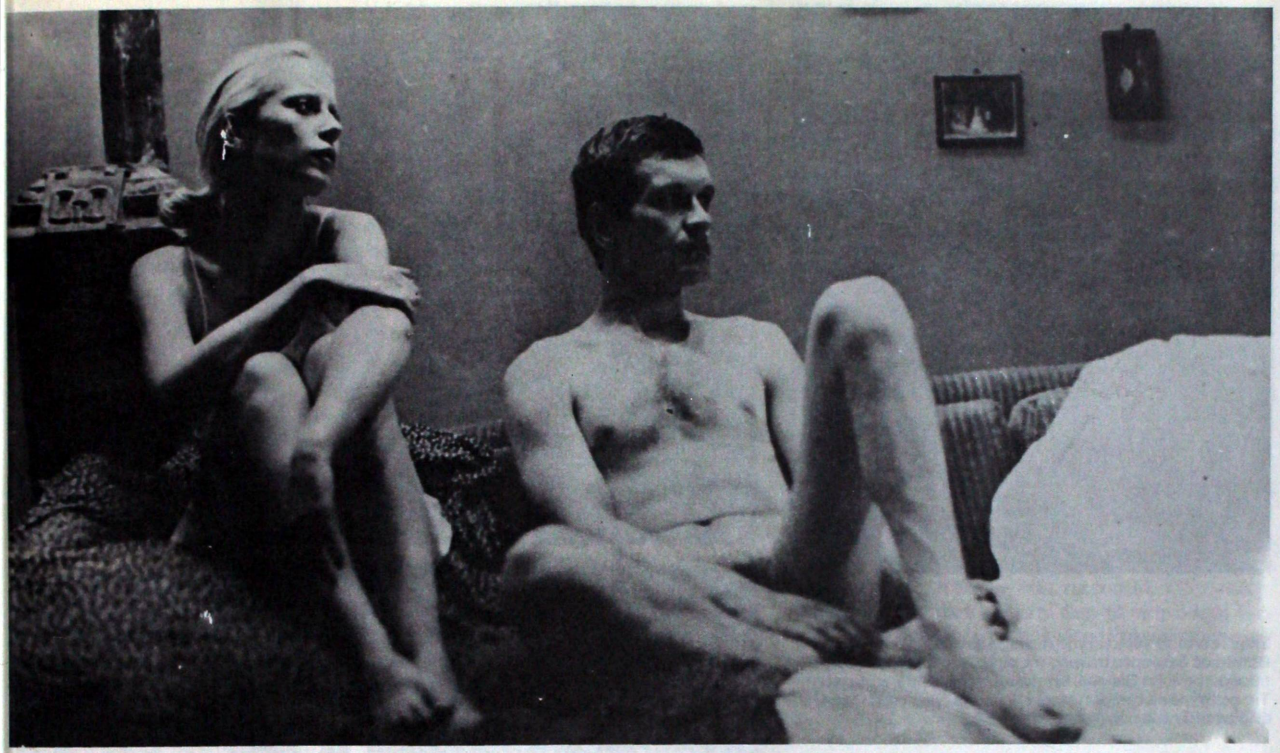
Α.Β.: Ναί, βεβαίως. Ἔχω κάνει πολλὲς διασκευὲς ἀπὸ ρομαντικὲς πολωνικὲς νουβέλες. Ὅμως στὴν τελευταία μου ταινία θέλησα νὰ στραφῶ στὴ σημερινὴ πραγματικότητα. Τώρα μὲ ἐνδιαφέρουν περισσότερο οἱ σημερινὲς καταστάσεις γιὰ τὶς ὁποῖες ζητῶ ἀπὸ εἰδικοὺς νὰ μοῦ γράφουν σενάρια.

Μ.Π.: *Κι ὁ* Ἄνθρωπος ἀπὸ μάρμαρο *δὲν ἦταν μιὰ τέτοια ταινία;*

Α.Β.: Σίγουρα, ὅπως καὶ τὸ *Χωρὶς ἀναισθητικό*, *ὁ Διευθυντὴς Ὀρχήστρας* καὶ ἡ ἐπόμενη ταινία μου ποὺ ὑπολογίζω νὰ ἀρχίσω τὰ μέσα Ὀκτώβρη. Εἶναι ἀλήθεια πὼς ἔχω ἀλλάξει κατεύθυνση, ἀλλὰ παρ' ὅλα αὐτὰ νομίζω πὼς εἶναι δύσκολο νὰ συνεχίσω ἀποκλειστικὰ μὲ τέτοιου εἴδους θέματα, γιατὶ τὸ κοινὸ μιὰ κάποια στιγμὴ κουράζεται καὶ εἶναι δύσκολο νὰ κάνει κανεὶς ταινίες μόνο γιὰ τὸν ἑαυτό του. Γιὰ ἕνα διάστημα ἔκανα ταινίες βασισμένες σὲ παλιὲς νουβέλες. Ὁπωσδήποτε ὅμως πότε–πότε θὰ ἐπιστρέφω στὰ παλιὰ βιβλία, παλιὲς ρομαντικὲς πολωνικὲς νουβέλες οἱ ὁποῖες εἶναι μέρος τῆς παράδοσής μου.

Μ.Π.: *Στὸ* Χωρὶς ἀναισθητικὸ *ὁ διάλογος εἶναι πολὺ μεγαλύτερος ἀπὸ ὁποιαδήποτε ἄλλη ταινία σας.*

Α.Β.: Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ στὸ *Διευθυντὴ Ὀρχήστρας* —κάθε ταινία εἶναι διαφορετική: εἰδικὰ σ' αὐτὲς τὶς ταινίες ποὺ ἀσχολοῦνται ἀρκετὰ μὲ ψυχολογικὰ θέματα, εἶναι μεγαλύτερη ἡ ἀνάγκη τοῦ διαλόγου.



Ἡ Krystyna Janda καὶ ὁ Andrzej Seweryn στὴν ταινία *Διευθυντὴς ὀρχήστρας*

Μ.Π.: *Ὅπως καταλαβαίνω τὸ σενάριο τῆς τελευταίας σας ταινίας πέρασε ἀπὸ πολλὲς δυσκολίες μέχρις ὅτου πάρει τὴν τελικὴ του φόρμα. Συνεργάστηκαν πολλοὶ γιὰ τὸ γράψιμό του;*

Α.Β.: Ναί, ὑπῆρξε μιὰ συνεργασία στὸ γράψιμο τοῦ σενάριου μὲ βασικὸ παράγοντα τὸν συγγραφέα Ἀντρζέι Κιόφσκι.

Μ.Π.: Ὁ ἄνθρωπος ἀπὸ μάρμαρο —*μιὰ ταινία καθαρὰ πολωνικοῦ προβληματισμοῦ, εἶχε μεγάλη ἐπιτυχία ἔξω ἀπὸ τὴν Πολωνία. Πῶς τὸ ἐξηγεῖτε αὐτό;*

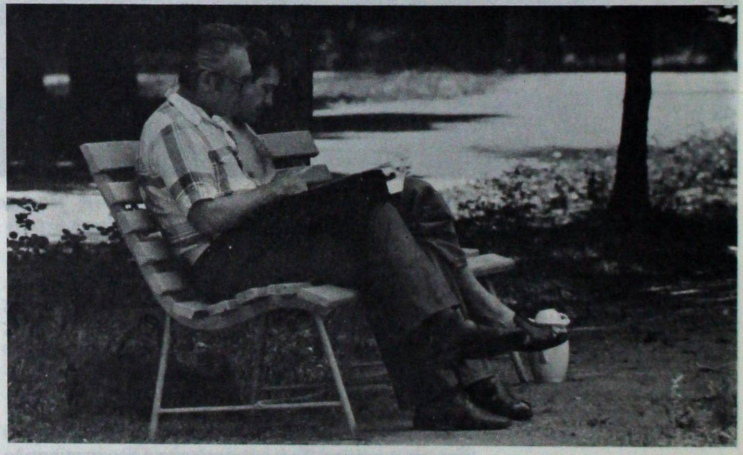
Α.Β.: Κατὰ κάποιο τρόπο ἡ ταινία αὐτὴ ἐγινε διεθνής. Αὐτὸ δὲ συμβαίνει συχνά. Σ' ὁλη μου τὴν καριέρα δυὸ φορὲς ἐχει τύχει ταινίες μου νὰ ἐχουν διεθνὴ ἀπήχηση: τὸ *Κανάλ* καὶ τὸ *Στάχτες καὶ διαμάντια*. Πάντως δὲν μπορῶ νὰ ἀποκλείσω τὸ γεγονὸς ὁτι ἕνα φίλμ μὲ θέμα τὴν πολωνικὴ ἐπαρχία μπορεί νὰ ἐνδιαφέρει ὁλο τὸν κόσμο. Δὲν εἶναι τὸ θέμα δηλαδὴ πού κάνει μιὰ ταινία διεθνοὺς ἐπιπέδου ἀλλὰ ὁ τρόπος πού φτιάχνεται. Δὲν ἐννοῶ βέβαια ὁτι ἡ ὁτιδήποτε θὰ μποροῦσε νὰ ἐνδιαφέρει ὁλο τὸν κόσμο. Ποιός θὰ μποροῦσε νὰ προβλέψει πῶς στὸν *Ἄνθρωπο ἀπὸ μάρμαρο* ἡ ἱστορία ἑνὸς χτίστη τῆς δεκαετίας τοῦ '50 θὰ ἐνδιέφερε τόσο κόσμο! Ὁ τρόπος πού ἐγινε ἡ ταινία καὶ ὁ τρόπος πού ἐπαιζαν οἱ ἠθοποιοί, ὁμως, ἦταν στοιχεία πού τὴν ἐκαναν διεθνή.

Μ.Π.: *Τὰ τελευταία τρία χρόνια γυρνᾶτε τὴν μιὰ ταινία μετὰ τὴν ἄλλη...*

Α.Β.: Ὑπάρχουν λόγοι... πρῶτα ἐκανα τὸν *Ἄνθρωπο ἀπὸ μάρμαρο* καὶ μετὰ ἐνάμιση χρόνο δὲν ἐκανα τίποτα ἄλλο στὸν κινηματογράφο, δούλευα μόνο στὸ θέατρο. Μετὰ γύρισα τὸ *Χωρὶς ἀναισθητικὸ* ἀλλὰ γι' αὐτὴ τὴν ταινία ἤμουνα σίγουρος πῶς δὲ θὰ 'χε καμιὰ ἐπιτυχία κι ἔτσι γύρισα ἀμέσως μετὰ τὶς *Δεσποινίδες τοῦ Βίλκο*, μιὰ ταινία ἐποχῆς, ποιητικὴ, βασισμένη σὲ μιὰ ἁπλὴ ρομαντικὴ ἱστορία μὲ ὡραίες γυναίκες, ἔξω ἀπὸ πολιτικὰ θέματα. Τελειώνοντας αὐτὴ τὴν ταινία ἀποφάσισα νὰ γυρίσω τὸν *Διευθυντὴ Ὀρχήστρας*. Ἡ ἐπόμενη ταινία μου θὰ 'χει πολιτικὸ θέμα.

Μ.Π.: *Τὸ* Χωρὶς ἀναισθητικὸ *δὲν εἶναι μόνο μιὰ πολιτικὴ ταινία, ἀσχολεῖται κατὰ τὸ ἡμισυ καὶ μὲ τὰ προσωπικὰ προβλήματα τοῦ πρωταγωνιστή.*

Α.Β.: Ναί, κι αὐτὸ τὸ θεωρῶ δική μου ἐπιτυχία καὶ εἶμαι εὐχαριστημένος, γιατὶ νομίζω πῶς πέτυχε αὐτὸ πού ἤθελα νὰ δείξω, δηλαδὴ ὁτι ἡ ζωὴ ἑνὸς ἀνθρώπου δὲν εἶναι μόνο ἡ πολιτικὴ ἡ τὸ αἴσθημα,



Σκηνές άπό τό γύρισμα τής ταινίας *Διευθυντής όρχήστρας*. Ό Βάιντα σέ διάφορες στιγμές τής συνεργασίας του μέ τούς ήθοποιούς John Gielgud, Krystyna Janda καί Andrzej Seweryn. Τίς φωτογραφίες πήρε ή Μαρία Παπαγεωργίου (κάτω δεξιά) ή όποία παίζει ένα μικρό ρόλο στήν ταινία.

(Φωτ.: Μαρία Παπαγεωργίου)

είναι καί τά δύο, κι έτσι ήθελα νά δείξω τόν πρωταγωνιστή μου στή δημόσια καί στήν ίδιωτική του ζωή, μέ τίς δυσκολίες πού άντιμετώπιζε στά δύο αύτά έπίπεδα.

Μ.Π.: *Οί ταινίες σας θά λέγατε ότι είναι άπαισιόδοξες;*

Α.Β.: Ίσως. Δέ σκέφτηκα ποτέ άν είναι άπαισιόδοξες ή όχι, μάλλον θά 'λεγα ότι είναι ρεαλιστικές. Βέβαια θά 'θελα νά κάνω κάποτε καί κωμωδίες, άλλά πολύ φοβάμαι ότι θά 'ναι κάτι πολύ δύσκολο...

Μ.Π.: *Θά μπορούσατε νά κάνετε μιά σύγκριση άνάμεσα στούς νέους σκηνοθέτες τού Πολωνικού κινηματογράφου καί τή δική σας γενιά;*

Α.Β.: Αύτή τή στιγμή ό Πολωνικός κινηματογράφος άπέχει άπ' τή γενιά τού '50. Οί νέοι σκηνοθέτες όπως ό Ζανούσι, ή Χόλαντ, ό Κισλόφσκι, άσχολούνται μέ θέματα ρεαλιστικά καί τά δείχνουν κι έτσι. Γεγονός είναι πάντως ότι κι έμείς τής γενιάς τού '50 δέν έχουμε μείνει άνεπηρέαστοι. Όλοι μαζί συνεργαζόμαστε, π.χ. ή Χόλαντ έγραψε τό σενάριο γιά τό *Χωρίς άναισθητικό*, όπότε άντί νά μιλάμε γιά ένα ή δύο σκηνοθέτες μιλάμε γιά μιά παρέα άνθρώπων πού έργάζονται όλοι μαζί γιά ταινίες κοινωνικές, πολιτικές, ψυχολογικές, πού άφορούν τό τόπο μας. Βεβαίως οί ταινίες πού βγαίνουν άπό τά νέα παιδιά, όπως είπα καί παραπάνω, δέν άσχολούνται μέ τίς μεγάλες παλιές ίδέες καί τούς ρομαντισμούς άλλά μέ ρεαλιστικά θέματα.

Σαφώς ό πολωνικός κινηματογράφος έχει άλλάξει τώρα, άλλά άργότερα θά φανεί πόσο έπηρεάστηκε άπό μάς, πόσα είχε νά προσφέρει ή παλιά σχολή.

Μ.Π.: *Άρα ό άνταγωνισμός πού ύπάρχει μεταξύ τών σκηνοθετών στή Δύση είναι άγνωστος σέ σάς;*

Α.Β.: Έδώ τό σύστημα είναι άλλιώτικο. Δουλεύουμε σέ διάφορες όμάδες μέ πολλούς άνθρώπους πού βοηθάνε ό ένας τόν άλλον. Έγώ είμαι έπικεφαλής μιάς τέτοιας όμάδας έργασίας όπου συνεργάζονται σκηνοθέτες όπως ό Φάλκ, ή Χόλαντ, ό Καμίνσκι. Τούς βοηθώ καί μέ βοηθάνε δέν ύπάρχει άνταγωνισμός.

Μ.Π.: *Καί ή λογοκρισία;*

Α.Β.: Αύτό είναι ένα δυσάρεστο θέμα στήν Πολωνία, άλλά μπορεί ν' άποφευχθεί. Έχω άντιμετωπίσει προβλήματα μέ τή λογοκρισία... θά προτιμούσα όμως ν' άλλάξουμε θέμα.

Μ.Π.: *Ποιά είναι τά μελλοντικά σας σχέδια γιά τό θέατρο;*

Α.Β.: Τό θέατρο μ' ένδιαφέρει πάρα πολύ. Έχω δουλέψει πολύ σ' αύτό καί ίδιαίτερα στήν Κρακοβία. Σύντομα πρόκειται ν' άνεβάσω ένα έργο του Βιτκιέβιτς στό Δημοτικό Θέατρο τής Νανταίρ (παρισινό προάστιο) καί τήν ύπόθεση Νταντόν μέ τόν Peter Stein στό Δυτ. Βερολίνο. Έδώ στήν Πολωνία πρόκειται ν' άνεβάσω τήν *Άντιγόνη* τού Σοφοκλή. Είναι ή πρώτη μου δουλειά στό άρχαίο δράμα. Τό 'θελα άπό πολύ καιρό μά δέν αίσθανόμουν έτοιμος. Δέν ήθελα νά κάνω μιά άπλή μίμηση άρχαίου δράματος. Θά 'θελα νά 'ναι δοσμένο πραγματικά σάν άρχαίο δράμα, άλλά τό σκηνικό κι ή ύπόθεση νά 'ναι σύγχρονα. Χωρίς νά φτάσω σέ άκραίες λύσεις έλπίζω αύτή ή μοντέρνα έκδοση νά μή μειώσει σέ τίποτα τήν ποιότητα τού άρχαίου δράματος, γιατί πιστεύω πώς τό αίσθημα πού έχουμε όταν βλέπουμε άρχαίο δράμα, αύτή ή «αίσθηση μετάληψης», είναι κάτι τό μοναδικό.

Γιά νά διατηρήσω λοιπόν αύτό τό αίσθημα έπικοινωνίας μέ βαθύτερες ίδέες πάνω στή ζωή καί τό θάνατο, δέ θά πρέπει νά ξαναχτίσω έναν άλλο κόσμο άλλά νά δείξω τό σημερινό. Γιά παράδειγμα, θά 'λεγα ότι σ' αύτό τό δράμα θά 'θελα νά μεταφέρω τή συγκίνηση πού νιώθω βλέποντας στόν τύπο πολεμικές φωτογραφίες. Κατά κάποιο τρόπο, δηλαδή, θέλω ν' άνεβάσω ένα έργο έμπνευσμένο άπ' αύτές τίς φωτογραφίες. Έλπίζω νά τό πετύχω.

Άπό τόν έλληνικό κινηματογράφο έχω δεί τό *Θίασο* τού Άγγελόπουλου καί τή θεωρώ σάν τήν καλύτερη ταινία πού 'χω δεί τελευταία. Πολύ όμορφη ταινία καί πολύ ταλέντο άπό τό σκηνοθέτη της. Μιά χώρα πού παράγει μιά τέτοια ταινία πρέπει νά 'ναι εύτυχισμένη!

(Βαρσοβία, Φλεβάρης '79)

Ό Άντρέι Βάιντα γεννήθηκε στό Suwalki, τό 1926. Σπούδασε ζωγραφική στήν Άκαδημία Καλών Τεχνών τής Κρακοβίας καί τελείωσε τό τμήμα Σκηνοθεσίας τής Κινηματογραφικής Σχολής τού Λότζ. Κατά τή διάρκεια τών σπουδών του γύρισε τίς μικρού μήκους *Ένώ κοιμάσαι* (Kiedy tu spisz) καί *Κακό παιδί* (Zly chlopiec), καθώς καί τό ντοκυμαντέρ *Τά κεραμικά τής Ίλζα* (Ceramika Ilzecka). Δούλεψε σάν βοηθός σκηνοθέτη στό κινηματογραφικό στούντιο τού Λότζ, τό 1953–54 καί γύρισε τήν πρώτη του μεγάλου μήκους ταινία, *Μιά Γενιά* (Pokolenie) τό 1955. Στή συνέχεια γύρισε τίς άκόλουθες ταινίες: *Κανάλ* (Kanal, 1957), *Στάχτες καί Διαμάντια* (Popiol i diament, 1958), *Λότνα* (Lotna, 1959), *Οί άθώοι γόητες* (Niewinni czarodzieje, 1960), *Σαμψών* (Samson, 1961), τό πολωνέζικο σκέτς τής γαλλο - ιταλο - γιαπωνέζικης παραγωγής *Ή άγάπη στά είκοσι* (L'amour à vingt ans, 1962). *Ή Λαίδη Μάκβεθ άπ' τή Σιβηρία* (Sibirska ledi Makbet, γιουγκοσλάβικη παραγωγή, 1962), *Οί Στάχτες* (Popioly, 1965) καί *Οί πύλες τού παραδείσου* (Urata raja, 1967). Γύρισε μερικές ταινίες γιά τήν τηλεόραση, όπως: *Roly–Poly* (Przekladaniec, 1968), *Τό δάσος μέ τίς συμίδες* (Brzezina, 1970) καί τήν ταινία γιά τήν δυτικογερμανική τηλεόραση *Ό Πιλάτος καί οί άλλοι* (Pilatus und andere, 1971). Άλλες μεγάλου μήκους πού γύρισε είναι: *Όλα γιά πούλημα* (Wszystko na sprzedaz, 1969), *Τό κυνήγι τής μύγας* (Polowanie na muchy, 1969), *Τοπίο μετά τήν μάχη* (Krajobraz po bitwie, 1971), *Ό Γάμος* (Wesele, 1973), *Γή τής Έπαγγελίας* (Ziemia obieca obiecana, 1975), *Γραμμή σκιάς* (Smuga cienia, 1976), *Ό άνθρωπος άπό μάρμαρο* (Czlowiek z marmuru, 1977), *Χωρίς Άναισθητικό* (Bez znieczulenia, 1978), *Οί Δεσποινίδες τού Βίλκο* (Panny z Wilka, 1979) καί *Διευθυντής Όρχήστρας* (1979).

Ὁ John Gielgud καὶ ἡ Krystyna Janda στὴν τελευταία ταινία τοῦ Βάιντα Διευθυντὴς ὀρχήστρας (στὸ βάθος φλοὺ ἡ συνεργάτις μας Μαρία Παπαγεωργίου)

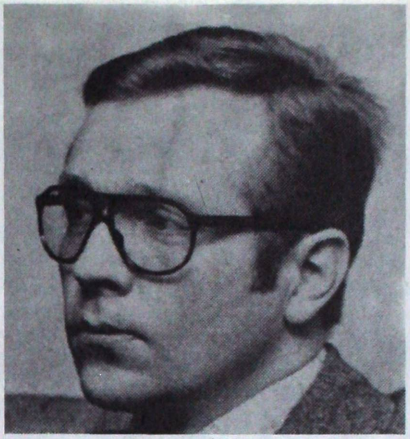
«Μεγάλος σκηνοθέτης...», ψιθύρισε ἡ μοδίστρα μὲ τὴν καρφίτσα ἀκόμα στὸ στόμα. Ὅλοι σχεδὸν οἱ ἠθοποιοί μὲ τὰ κουστούμια τῆς ταινίας περίμεναν στὴν αὐλὴ τοῦ Βιτφούρνια Φίλμουδ Φαμπιλάρνιχ (κινηματογραφικὸ στούντιο στὴ Βαρσοβία) τὸ λεωφορεῖο ποὺ θὰ τοὺς μετέφερε στὸ τόπο τοῦ γυρίσματος. Τὸ λεωφορεῖο, ὅμως, δὲν ἦρθε· τὸ γύρισμα ἀναβλήθηκε. Ὑπῆρχαν ἀνωμαλίες μὲ τὴν ἄδεια λήψεως σκηνῶν στὴν ἀμερικάνικη πρεσβεία. Ὅλοι γύρισαν πίσω γιὰ νὰ ξεντυθοῦν. «Συμβαίνουν αὐτὰ μὲ τὸν κύριο Βάιντα», ἀναστέναξε ἡ μοδίστρα, «πολλὲς φορὲς γίνεται μεγάλη ἀνακατωσούρα». Ἡ Χριστίνα Γιάντα, ὅπως καὶ στὸν Ἄνθρωπο ἀπὸ μάρμαρο, πρωταγωνιστεῖ καὶ σ' αὐτὴ τὴν ταινία. Ὁ ρόλος ποὺ ὑποδύεται δὲν τῆς πολὺ ἀρέσει, ἔλεγε πὼς δὲν τῆς «πήγαινε». Ὅλοι συμφωνοῦν, ὁμως, πὼς μὲ τὴν καθοδήγηση τοῦ Βάιντα εἶναι καταπληκτική. «Μόνον ὁ Ἀντρέι μπορεῖ νὰ μὲ πείσει νὰ τὸ κάνω, κατάλαβες»; Εἶναι ἀλήθεια πὼς λειτουργεῖ σχεδὸν μαγικὰ μὲ τοὺς ἠθοποιούς του.

Στὸ πλατὸ συχνὰ ἐπικρατοῦσε σύγχυση καὶ ἐκνευρισμός. Ἡ παρουσία τοῦ Sir John Gielgud, ποὺ παίζει στὴ ταινία ἕναν πολωνικὴς καταγωγῆς μαέστρο, τῆς κλάσεως τοῦ Φόν Κάραγιαν, δὲν ἦταν ἀσχετη μὲ τὸ ὅλο κλίμα. Ὅλοι τοῦ ἐδειχναν μεγάλο σεβασμό. Ἕνας βοηθὸς τὸν κυνηγοῦσε συνεχῶς μὲ μιὰ καρέκλα στὸ χέρι κι ὁ μόνιμος μεταφραστὴς του στεκόταν πάντοτε δίπλα του ἑτοιμος νὰ μεταφράσει τὸ κάθε τί. Ὁ Βάιντα, ποὺ δὲ μιλάει ἀγγλικά, μὲ τὸ πούρο στὸ χέρι περνάει ἀπὸ μπροστά του καὶ τοὺ χαμογελάει μὲ κατανόηση. Ἐπιασα συζήτηση μὲ τὸ μεταφραστὴ τοῦ Gielgud. «Ὅλο τὸ προηγούμενο βράδυ, στὸ δωμάτιο τοῦ ξενοδοχείου του ἔκαναν μὲ τὸν Βάιντα καὶ τὴ Γιάντα πρόβες γιὰ τὴ σκηνὴ ποὺ θὰ γυριστεῖ σήμερα· συγχρόνως μάθαινε τὰ λόγια του. Πολλοὶ διάλογοι ἀλλαξαν καθημερινά. Ἂν κάτι δὲν ἀρέσει στὸν Βάιντα τὸ ἀλλάζει ἀμέσως. Δυό καὶ τρεῖς ἄνθρωποι, πολλὲς φορές, ἐπιστρατεύονται νὰ ξαναγράψουν τὸν διάλογο. Ὕστερα τὸν μεταφράζω στὰ ἀγγλικὰ καὶ βοηθάω τὸν Sir John νὰ τὸν μάθει. Καμὰ φορὰ οἱ ἀλλαγὲς σὲ μιὰ σκηνὴ γίνονται τὴν παραμονὴ τοῦ γυρίσματος. Εἶναι, ὁπωσδήποτε, κουραστικό! Ἡ ταινία, ὁμως, προχωρεῖ καὶ φαίνεται πὼς θὰ βγεῖ πολὺ ἐνδιαφέρουσα. Ὁ Βάιντα εἶναι καταπληκτικός!»

Πλησίασα τὸν Gielgud καὶ τὸν ρώτησα γιὰ τὴ συνεργασία του μὲ τὸν Βάιντα· μοὺ χαμογέλασε ἀχνὰ λέγοντας «τὸν θεωροῦσα μεγάλο σκηνοθέτη, γιαυτὸ καὶ δέχτηκα νὰ παίξω στὴν ταινία του. Τώρα τὸ διαπιστώνω καὶ ἀπὸ κοντά».

Ἡ φωνὴ τοῦ Βάιντα ἀκούστηκε ἐκνευρισμένη. Δίνει τὶς τελευταίες ὁδηγίες στὸν ὀπερατέρ. Οἱ κομπάρσοι συγκεντρώνονται. Ὑποδύονται μερικοὺς θεατὲς ποὺ μόλις παρακολούθησαν ἕνα ρεσιτὰλ τοῦ Gielgud στὸ Carnegie Hall. Τώρα τὸν περιμένουν νὰ βγεῖ, νὰ τοὺ ζητήσουν αὐτόγραφα καὶ νὰ τοὺ δώσουν λουλούδια. Ἡ Γιάντα δίπλα στὸν Βάιντα. Εἰδοποιοῦν τὸν Gielgud νὰ 'ρθει στὸ πλατό. Ὅλα εἶναι ἕτοιμα. Ὁ Βάιντα φώναξε Uwaga! (προσοχή!) μοτέρ! Στάθηκε πίσω ἀπὸ τὴν κάμερα κι ἀπροφήθηκε ἀπὸ τοὺς ἠθοποιούς του. Τὸ πρόσωπό του ἐπαιρνε τὶς ἐκφράσεις τους· ὅλα πήγαιναν ρολόι, μόνο ποὺ ξαφνικὰ φώναξε cut! Πλησίασε τὴ Γιάντα καὶ τὴς ἔκανε μιὰ παρατήρηση· μετὰ πάλι μοτέρ... Κανεὶς ποτὲ δὲν ξέρει γιατὶ διακόπτει μιὰ σκηνὴ τὴ στιγμὴ ποὺ ὅλα φαίνονται νὰ πηγαίνουν καλά. Φιλικός, ἁπλός, εἶναι πρόθυμος νὰ συζητήσει κάθε πρόβλημα ποὺ προκύπτει. Ὁ ὀπερατὲρ δὲν εἶναι ὄργανο γι' αὐτόν, μὰ ἕνας συνεργάτης. Δὲ διστάζει ν' ἀλλάξει ριζικὰ μιὰ σκηνή, ἀφοὺ πρῶτα συζητήσει τὰ προβλήματα ποὺ θὰ δημιουργηθοῦν μὲ τὸν ὀπερατέρ. Τοὺς ἠθοποιοὺς του τοὺς βοηθάει ἄλλοτε παίζοντας μὲ ἁπλότητα καὶ χιοῦμορ τὴ σκηνὴ τους κι ἄλλοτε πάλι ὑποχωρῶντας εὐγενικὰ ὅταν ἐκεῖνοι αὐτοσχεδιάζουν καὶ δημιουργοῦν στὴν ἑρμηνεία.

Μ.Π.



KRZYSZTOF ZANUSSI

ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ

τοῦ Χρήστου Βακαλόπουλου

Ἡ *Ἐπιφώτιση* (1973) καὶ τὸ *Σπιράλ* (1978), δυὸ ταινίες τοῦ Ζανούσι ποὺ παίχτηκαν φέτος στὴ χώρα μας καὶ πέρασαν σχεδὸν ἀπαρατήρητες, περισσότερο ἐφεραν στὸ φῶς τὴν ἀδυναμία τοῦ ἑλληνικοῦ κοινοῦ τῶν αἰθουσῶν τέχνης νὰ δεχτεῖ καὶ νὰ ἐκτιμήσει τὴν οὐσιαστικὰ *διαφορετικὴ* χειρονομία τῆς δουλειᾶς ἑνὸς σύγχρονου κινηματογραφιστὴ καὶ σ' ἕνα ἀπειρα μικρότερο βαθμὸ ἐφεραν σ' ἐπαφὴ τὸ ἴδιο κοινὸ μὲ τὸ ἔργο τοῦ μεγαλύτερου ἴσως πολωνοῦ σκηνοθέτη μετὰ τὸν Βάιντα. Αὐτὲς οἱ ταινίες φτάνουν ἄλλωστε στὶς ὀθόνες μας μὲ μιὰ ὄχι καὶ τόσο δικαιολογημένη καθυστέρηση: ὁ Ζανούσι, γεννημένος τὸ 1939, φυσικός, πτυχιοῦχος φιλοσοφίας τοῦ πανεπιστημίου τῆς Κρακοβίας καὶ κινηματογραφιστής, δουλεύει ἐπαγγελματικὰ ἀπὸ τὸ 1966, χρονιὰ ποὺ παρουσιάστηκε ἡ διπλωματική του στὴν κινηματογραφικὴ σχολὴ τοῦ Λότζ, μιὰ ταινία μικροῦ μήκους γιὰ τὴν τηλεόραση μὲ τίτλο *Ὁ θάνατος ἑνὸς ἐπαρχιώτη*. Τί μεσολάβησε σ' αὐτὰ τὰ δεκατρία χρόνια καὶ γιατὶ αὐτὴ ἡ τόσο «φυσιολογικὴ» σιωπή; Ἡ τεμπελιὰ καὶ τὰ συμφέροντα τῶν διανομέων, συνδυασμένα μὲ τὸ γνωστὸ μῦθο γιὰ τοὺς «ἀπομονωμένους ἀνατολικοὺς σκηνοθέτες», δὲν ἀρκοῦν γιὰ νὰ μᾶς πείσουν ὅτι ἡ ἐξορία τῶν ταινιῶν τοῦ Ζανούσι ἀπὸ τὶς αἰθουσὲς μας ὑπῆρξε ἐπιβεβλημένη.

Ἡ Barbara Wresinska στὴ *Δομὴ ἀπὸ κρύσταλλο*

Ὑπάρχει μάλλον στὴν ἀπουσία αὐτῶν τῶν ταινιῶν, καθὼς καὶ στὴ σημερινὴ ψυχρὴ ὑποδοχή τους, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἄγνοια, ἡ ἀσυνείδητη ὁμολογία τῆς δυτικῆς περιφέρειας τοῦ ἐνδιαφέροντός της μόνο γιὰ τὶς ταινίες ποὺ συνθέτουν μιὰ κάποια χαρακτηριστικὴ εἰκόνα τῆς Ἀνατολῆς, θετικὴ ἢ ἀρνητική, καθαγιαστικὴ ἢ κριτική, ἀρκεῖ τὰ ὁριά της νὰ εἶναι σαφῶς καθορισμένα. Ἔτσι κινηθήκαμε καὶ χασμουρηθήκαμε ὅλα αὐτὰ τὰ χρόνια ἀνάμεσα στὸν *Λένιν στὴν Πολωνία*, καὶ στὸ *Πρίμ*. Καὶ ἀποτελεῖ θαῦμα τὸ γεγονὸς ὅτι μερικὰ ψήγματα τῆς οὐγγρικῆς καὶ πολωνικῆς παραγωγῆς, διαφοροποιημένα αἰσθητὰ ἀπὸ τὶς δυτικὲς ἀπαιτήσεις τὰ τελευταῖα χρόνια ἐφτασαν μέχρι ἐδῶ, ἀπειλώντας τὰ ἰσοπεδωτικὰ ἀποτελέσματα τῆς διπλῆς αὐτῆς ὅσο καὶ μονοσήμαντης εἰκόνας τῶν ἀνατολικῶν κινηματογραφιῶν.

Αὐτὸ ποὺ μεσολαβεῖ λοιπὸν εἶναι ἡ κατάκτηση τῆς συνείδησης τοῦ ὅτι οἱ πολωνοὶ ἢ οἱ οὐγγροι, ἀκόμα καὶ μερικοὶ σοβιετικοὶ κινηματογραφιστὲς (Παρατζάνωφ, Ἰοσελιάνι) χρειάστηκε νὰ καταφύγουν σὲ μιὰ ἰδιότυπη ἐνδοσκόπηση, ἀποφεύγοντας τὴν κατασκευὴ «εἰκόνων γιὰ ἐξαγωγή». Τάση ποὺ βρίσκει τὶς ρίζες της στὸ *Κανάλ* τοῦ Βάιντα καὶ κύρια στὸ *Μαχαίρι στὸ νερό*, πολωνικὸ ἀριστούργημα τοῦ Ρομὰν Πολάνσκι καὶ ποὺ τὰ ἴδια τὰ λόγια

Ὁ Zbigniew Zapasiewicz καὶ ὁ Piotr Garlicki στὸ *Καμουφλάζ*

τοὺ Ζανούσι ἐξηγοῦν μὲ τὴ μεγαλύτερη σαφήνεια: *«Ἔμαθα τὸ μαρξισμὸ ἀπ' τὴ γιαγιά μου ὅταν ἤμουν πιτσιρίκος, μαζὶ μὲ τὰ μαθηματικὰ καὶ τὴ γραμματική: ἔμαθα ὁλόκληρη τὴν Ἱστορία ἀπ' αὐτὴ τὴν ὀπτικὴ γωνία. Γιὰ παράδειγμα, τὸ ἔργο τοὺ Μπρέχτ εἶναι ἐλάχιστα δημοφιλὲς στὴ χώρα μας. Γιὰ μᾶς εἶναι ὑπερβολικὰ κοινότυπο, ἐπαναληπτικό. Εἶναι πράγματα ποὺ τὰ ἀκούμε ἀπὸ τὰ παιδικά μας χρόνια. Ἐδὼ βρίσκεται ἡ διαφορά».*

Ἐνδοσκόπηση: ὁ κινηματογράφος τοὺ Ζανούσι δὲν εἶναι οὔτε πολιτικὸς οὔτε «προσωπικός» (ἡ ἄλλη ὄψη τοὺ νομίσματος), ἀλλὰ *ἐργαστηριακός*, συνδυάζοντας καθορισμοὺς ποὺ ἀπορέουν τόσο ἀπὸ τὴ δυτικὴ φιλοσοφικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ παράδοση, ὅσο κι ἀπὸ τὸ ἀνατολικὸ κοινωνικὸ καὶ πολιτικὸ σύστημα τῆς χώρας του. Στὶς ταινίες του, τὰ προβλήματα, οἱ διαμάχες, οἱ ἀντιθέσεις ὑπακούουν σὲ ἠθικοὺς καθορισμούς. Ὁ τρόπος ὅμως μὲ τὸν ὁποῖο αὐτὰ τὰ προβλήματα παίρνουν κινηματογραφικὴ ὑπόσταση ἐχει νὰ κάνει μὲ τὴν ἀναίρεση τῆς ἠθικολογίας καὶ τὸ χτίσιμο μιᾶς μετα – πολιτικῆς προβληματικῆς, ὄχι οὐδέτερης, οὔτε ὑπερβατικῆς, ἀλλὰ συγκεκριμένης, λεπτεπίλεπτης, σχεδὸν ἀκροβατικῆς μέσα ἀπ' τὶς τομὲς ποὺ ἐπιχειρεῖ σὲ μιὰ ἐπικίνδυνα κλυδωνιζόμενη καθημερινότητα. Πρόκειται γιὰ ταινίες – πνευματικὲς ἀσκήσεις ποὺ ἰσοζυγίζουν τὴν αὐστηρότητα τοὺ πειράματος (τόσο προσφιλὴ στὸν «πολιτικοποιημένο» κινηματογράφο τῶν δημιουργῶν στὴν Ἀνατολὴ — βλ. Γιάντσο) μὲ μεγάλες δόσεις τυχαίου: οἱ εἰκόνες, τρομακτικὰ σαφεῖς, δημιουργοῦν ταυτόχρονα μιὰ ἐντύπωση *ροῆς*, κάποιου ρυθμοῦ ἀφηρημένου κι ὅμως ἀπτοῦ, παρόντος, ὅπως ἡ θαυμάσια προτελευταία σεκάνς στὸ *Σπιράλ*, ὅπου ἡ αὐτοκτονία, προαποφασισμένο γεγονὸς τόσο ἀπὸ τὴν ταινία ὅσο κι ἀπ' τὸν ἥρωα, μπορεῖ νὰ γίνει τυχαία γιὰ μιὰ στιγμή, γιὰ μιὰ πολύτιμη εἰκόνα, πρὶν ὁ ἥρωας πέσει ἀπ' τὸ παράθυρο τοὺ νοσοκομείου.

Ροὴ εἰκόνων καὶ λόγων ἐπίσης στὴν *Ἐπιφώτιση*, ὅπου μερικὲς εἰκόνες δανεισμένες ἀπ' τὸ ντοκυμανταὶρ (ἠλεκτροσὸκ στὸν πίθηκο, ὁ σχιζοφρενὴς ποὺ καπνίζει), κάποιοι λόγοι κλεμμένοι ἀπὸ φανταστικὲς ταινίες μὲ «ἐπιστημονικὸ» περιεχόμενο, ἀκινητοποιοῦν γιὰ ἕνα μικρὸ διάστημα ὁλόκληρη τὴν ταινία, τὴν ὑποβάλλουν σὲ μιὰ δοκιμασία τεμαχισμοῦ τῆς μυθοπλασίας της, καταβροχθίζουν τὴ φαινομενικὰ ἁπλὴ ἱστορία ποὺ ἐκείνη πασχίζει ν' ἀφηγηθεί. Οἱ συγκοπὲς αὐτὲς λειτουργοῦν ὅπως ἡ ἰδιότυπη χρήση τοὺ ζούμ στὸ φίλμ: ὅπως τὸ τελευταῖο ἀναμετριέται συνέχεια μὲ τὸ τυφλὸ βλέμμα τοὺ μύωπα ἥρωα, ἔτσι κι οἱ πρῶτες προσκρούουν σὲ μιὰ ἀφηγηματικὴ δομὴ ὅπου τὸ τυχαῖο μεταβάλλεται συστηματικὰ σὲ καθοριστικὸ καὶ τὸ ἀντίθετο.

Ἡ ἴδια ροὴ καθορίζει τὶς σχέσεις τῶν τριῶν ἡρώων τῆς πρώτης μεγάλου μήκους ταινίας τοὺ σκηνοθέτη, ποὺ ἐχει τὸν τίτλο *Δομὴ ἀπὸ κρύσταλλο* (1967). Ἕνα ζευγάρι ἀπομονωμένο στὴν ἐπαρχία δέχεται τὴν ἐπίσκεψη τοὺ πετυχημένου ἐπιστήμονα – φυσικοῦ, ταξιδεμένου στὸ ἐξωτερικό. Ὁ ἄντρας τοὺ ζευγαριοὺ εἶναι ἐπίσης φυσικός, ἀλλὰ διαφέρει ριζικὰ ἀπὸ τὸν πρώην συμμαθητή του, ποὺ μοιάζει νὰ ἐχει ὑποκύψει στὰ ἀγαθὰ τοὺ δυτικοῦ πολιτισμοῦ: αὐτοκίνητο, μαγνητόφωνο, ἀμερικάνικη μουσική. Ὡστόσο ἡ ταινία δὲν ἐχει θετικὸ ἥρωα: ἐκεῖνο ποὺ ἐχει σημασία εἶναι οἱ σχέσεις τῶν τριῶν, σχέσεις ποὺ καθορίζονται ἐξ ἴσου ἀπὸ τὰ πιστεύω τους ἢ τὶς συνήθειες τους ὅσο καὶ ἀπὸ τὶς συνθῆκες μέσα στὶς ὁποῖες ζοῦν. Ἀνάμεσα σ' αὐτὰ τὰ δύο δὲν ὑπάρχει πρόβλημα ἐπιλογῆς γιατὶ τὸ κάθε μέρος συνειδητοποιεῖ σιγὰ – σιγὰ ὅτι ἀποτελεῖ κομμάτι

μιάς ἐνιαίας «δομής ἀπό κρύσταλλο». Ἀντιζηλίες καί συγκρούσεις ἐνισχύουν τή δομή αὐτή, παρασύροντας τό κλασικό τρίγωνο σέ μιά δίνη συμφερόντων καί συναισθημάτων.

Ἡ πιό ὁλοκληρωμένη ταινία τού Ζανούσι παραμένει ὡστόσο κατά τή γνώμη μας τό *Καμουφλάζ* (1976). Ἐδώ, ὁ σπινθήρας τής σύγκρουσης εἶναι ὁ νεαρός βοηθός πανεπιστημίου Jaroslaw Kruszewski πού ἀντιπαρατίθεται στή συντηρητκή πολιτική τού διευθυντή σπουδών Jakub Szelestowski, στή διάρκεια τών θερινών διακοπών σέ κάποιο ἐξοχικό κέντρο σπουδών τού πανεπιστημίου. Ὁ βοηθός ὑπερασπίζεται τόν ταραξία φοιτητή Raczyk ὁ ὁποίος προσβάλλει τόν πρύτανη, πού ἐπισκέπτεται τό κέντρο, καταγγέλοντάς τον γιά πλαστογράφο καί δαγκώνοντάς τον στό αὐτί τή μέρα τής διανομής τών διπλωμάτων. Οἱ δυό ἀρχικοί ἀντίπαλοι ἐρχονται στά χέρια στήν τελική σκηνή, ὁπου οἱ ρόλοι μετατοπίζονται: ὁ βοηθός χτυπάει τόν Jakub μόνο καί μόνο γιατί ὁ τελευταίος τού ἐχει ἀποκαλύψει ὁτι ἡ φοιτήτρια πού φλερτάρει τόν ἐχει ἐγκαταλείψει. Κι ὁ Jakub παύει νά εἶναι κυνικός, ἀπολαμβάνοντας τόν «ἠθικό ξεπεσμό» τού νεαρού βοηθού.

Στό *Καμουφλάζ*, ταινία πλημμυρισμένη, πνιγμένη σχεδόν ἀπό «σοβαρούς» διαλόγους, ὀχι μόνο δέν ὑπάρχουν θετικοί ἥρωες ἀλλά οὔτε καί οἱ ὁροι γιά τήν ὑπαρξή τους. Τό ἠθικό πρόβλημα πού θέτει ὁ Jaroslaw στό ξεκίνημα τής ταινίας γρήγορα μετασχηματίζεται σέ ἁπλό κινητήρα τής μυθοπλαστικής μηχανής. Ἡ ἀναίρεση αὐτού τού προβλήματος προϋποθέτει ἐδώ μιά ἀναλυτική προσέγγισή του καί ταυτόχρονα ἕνα ξεγύμνωμά του, τήν παρουσία δηλαδή ἑνός θεωρήματος ἀπό τήν ἀνάποδη: ἡ ὑπαρξη μιάς πρότασης πού δέ βρίσκεται ἐκεί γιά νά ἀποδειχτεί, ἀλλά γιά νά μετατοπισθεί ἀπό λόγο σέ λόγο, ἀπό ἐπιχείρημα σέ ἐπιχείρημα, μέχρι τήν πλήρη ἐξάντλησή του. Ἐκεῖνο πού ἀποκτάει σιγά σιγά νόημα, χωρίς νά ἐκτοξεύει κανένα μήνυμα, εἶναι ἀκριβώς αὐτή ἡ ροή τών λόγων, τών εἰκόνων ἡ τών σωμάτων. Πρόκειται γιά εἰκόνες καί λόγους πού ξαναγυρνούν, ἐπιστρέφουν στήν πηγή τής γένεσής τους· σέ μερικές ἰδέες πού ἀποδεικνύεται ὁτι εἶναι ἀδύνατο νά εἰκονογραφηθούν, ἀλλά καταφέρνουν νά κυκλοφορήσουν ὡς ὑποψίες.

Ἀνάλογος θά ἦταν ὁ στόχος τού κινηματογράφου τού Ζανούσι: νά ἐπιστρέψει στή Δύση τήν παράδοσή της, μέσα ἀπό εἰκόνες πού κυκλοφορούν μέ τό βλέμμα στραμμένο στήν Πολωνία. Καί κάθε τέτοια (ἐπι)στροφή εἶναι ἐπικίνδυνη.

Χρῆστος Βακαλόπουλος

Ὁ Jan Nowicki στό *Σπιράλ*

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΤΟΥ KRZYSZTOF ZANUSSI

μὲ τὴν Μαρία Παπαγεωργίου

Μαρία Παπαγεωργίου: *Στὶς περισσότερες ταινίες σας καὶ εἰδικὰ στὴν Ἐπιφώτιση τοποθετεῖτε τὸν ἄνθρωπο ἀνάμεσα σὲ δύο κόσμους, διαμετρικὰ ἀντίθετους: στὸν πρόσκαιρο κόσμο τῆς καθημερινῆς ζωῆς, τσακισμένο ἀπὸ τὶς ἀνάγκες καὶ τὴ μιζέρια, καὶ στὸν κόσμο τῆς πνευματικῆς ζωῆς ποὺ διατηρεῖ τὴν ἀξία της, τὴ διαύγεια της.*

Κριστόφ Ζανούσι: Ναί. Αὐτὸ μοὺ δημιουργεῖ πάντα ἕνα πρόβλημα αἰσθητικῆς ἐπιλογῆς, συνδυασμοὺ δηλαδὴ τῶν δυὸ αὐτῶν ἀπόψεων, τῆς ὑλικῆς ζωῆς ἀπὸ τὴ μιὰ πλευρά, ποὺ μᾶς θέτει «ὑπὸ ὅρους», εἴτε αὐτὸ μᾶς ἀρέσει εἴτε ὄχι, καὶ τῆς πνευματικῆς ζωῆς ποὺ εἶναι πιὸ φιλοσοφημένη, πιὸ ἀξιοπρεπής. Γιὰ μένα ἀποτελεῖ ἐξίσου σοβαρὸ πρόβλημα ἡ ἀντιμετώπιση καὶ τῶν δύο αὐτῶν ἀπόψεων καὶ προσπαθῶ πάντα νὰ κινῶ τὶς ταινίες μου βασισμένος στὴν ἀντίθεσή τους.

Μ.Π.: *Ἡ λύση ὅμως μοιάζει νὰ εἶναι μία: συμβιβασμός.*

Κρ. Ζ.: Στὸ *Καμουφλὰζ* ἴσως. Στὴν *Ἐπιφώτιση* θὰ 'λεγα ὅτι εἶναι κάτι λιγότερο ἀπὸ συμβιβασμός. Ἡ καθημερινὴ ζωὴ καὶ ἡ φτώχια της, τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ πρωταγωνιστής μου παντρεύεται κι ἀποκτᾶ οἰκογενειακὲς ὑποχρεώσεις, μιὰ κάποια ὑπευθυνότητα, εἶναι συγκεκριμένα στοιχεία ποὺ περιορίζουν τὴν ἐλευθερία του.

Μ.Π.: *Ἴσως ὅμως τὸ πρόβλημά του, ὅπως καὶ τὸ πρόβλημα ποὺ θέτει ὁλόκληρη ἡ ταινία, νὰ βασίζεται στὴν πραγματικότητα στὴν ἀντιλογία ὕλης - πνεύματος.*

Κρ. Ζ.: Αὐτὴ ἀκριβῶς τὴν ἀντιλογία προσπαθῶ νὰ ξεκαθαρίσω, ἀκολουθώντας τὴν παράδοση τῆς εὐρωπαϊκῆς φιλοσοφίας, ἡ ὁποία πάντα μιλοῦσε γιὰ κάποια ἀσυμβίβαστη ἀντίληψη τοὺ κόσμου, σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία τὰ ὑποκειμενικά μας αἰσθήματα, ἡ ὑποκειμενική μας ἀντίληψη γιὰ τὸν κόσμο, συνδυάζονται μὲ τὴ γνώση ἀπ' τὴ μεριά μας τοὺ ὅτι εἴμαστε ζῶα καὶ ἡ «πραγματικότητα» ὑπάρχει στὸ μυαλό μας ὕστερα ἀπὸ μιὰ σειρὰ βιολογικῶν διαδικασιῶν. Γι' αὐτὸ τὸ λόγο ἡ *Ἐπιφώτιση* εἶναι μάλλον ἡ πιὸ φιλόδοξη ταινία μου. Τέτοιου εἴδους ἀντιλογίες εἶ-

Ἡ Zofia Mrozowska καὶ ὁ Tadeusz Bradecki στὸ *Κονστάνς*, τελευταία ταινία τοὺ Ζανούσι

ναι ἀκατάλληλες γιὰ μιὰ ταινία συνήθως μονόπλευρη, ἀνίκανη νὰ ἐκφράσει φιλοσοφικὲς ἀνησυχίες.

Μ. Π.: *Θὰ μποροῦσε τὸ Σπιράλ νὰ συγκριθεῖ μὲ τὴν Ἐπιφώτιση;*

Κρ. Ζ.: Θὰ 'λεγα πὼς ὄχι. Συνέλαβα τὴν ἰδέα τοὺ *Σπιράλ* κάπως διαφορετικά. Εἶναι μιὰ ταινία στὴν ὁποία δὲν ὑπάρχει ἀντίλογος. Δὲν ὑπάρχει διάλογος ἀνάμεσα σὲ δυὸ ἀπόψεις. Ὑπάρχει μόνο μιὰ ἀκραία ἄποψη, τὴν ὁποία προσωπικὰ ἀπορίπτω καὶ θὰ ἐπιθυμοῦσα νὰ τὴν ἀπορίψει καὶ ὁ θεατής. Ἡ ἄποψη αὐτὴ δὲν ἀντιτίθεται σὲ τίποτα. Θὰ μποροῦσα νὰ πῶ ὅτι τὸ *Σπιράλ* εἶναι ἡ λιγότερο διαλεκτικὴ ταινία ποὺ ἔχω κάνει.

Μ. Π.: *Πολλοὶ τὴ θεώρησαν «θρησκευτική», συνδυάζοντας τὸ θέμα της (αὐτοκτονία - εὐθανασία) μὲ τὴ δήλωσή σας σὲ μιὰ συνέντευξη στὴν* Οὐνιτὰ *ὅτι εἶστε καθολικός.*

Κρ. Ζ.: Θά μπορούσατε νά χαρακτηρίσετε αὐτού τού εἴδους τόν προβληματισμό θρησκευτικό, γιατί ἡ θρησκεία, ἡ οἱ θρησκεῖες, προσπαθοῦν νά προσφέρουν λύσεις σ' αὐτά τά διλήμματα. Δέ νομίζω ὅτι ἔκανα ἐκμυστήρευση στήν *Οὐνιτά*, ὅπως δέ θά τήν ἔκανα γιά κανένα, ἁπλῶς καί μόνο γιατί πιστεύω πώς τέτοιου εἴδους ἐκμυστηρεύσεις περιορίζουν τήν ἑρμηνεία ἑνός ἔργου τέχνης. Δέν ἔχει σημασία ποιό ὑπῆρξε τό περιβάλλον μου ἡ ποιές εἶναι οἱ ἀπόψεις μου, σημασία ἔχει αὐτό πού μπορῶ νά ἐκφράσω, αὐτό πού βγαίνει μέσα ἀπό τήν τέχνη μου. Μόνο αὐτό μπορεῖ νά ἐκτιμηθεῖ ἀπό τούς ἄλλους.

Μ. Π.: *Τό νά δηλώσει κανείς ὅτι εἶναι καθολικός δέν εἶναι ἐκμυστήρευση...*

Κρ. Ζ.: Ναί, ἀλλά δέν κάνουμε ποτέ κάτι τέτοιο στήν Πολωνία, ἰδίως γιατί δέν ὑπάρχει ἀπόλυτη ἰσότητα στήν κοινωνία μας. Ἕνας καθολικός ἔχει λιγότερες εὐκαιρίες νά πετύχει ὡς δημόσιο πρόσωπο ἀπό ἕνα μαρξιστή ἡ μή καθολικό. Γιαυτό θεωρῶ αὐτού τού εἴδους τίς δηλώσεις ἀκατάλληλες καί προσπαθῶ νά τίς ἀποφεύγω. Μιά καί τό 'φερε ἡ συζήτηση, ὅμως, μπορῶ νά σάς πῶ ὅτι τό οἰκογενειακό περιβάλλον μου ὑπῆρξε πράγματι ἐντονα καθολικό. Ὁ χριστιανισμός ἐπηρέασε πολύ τά παιδικά μου χρόνια καί ἴσως νά ἐπηρεάζει ἀκόμα καί τώρα τή δουλειά μου.

Μ. Π.: *Στίς περισσότερες ταινίες σας ὁ θεατής παρατηρεί καί ἀναλύει τούς ἥρωες ἀντί νά συμπάσχει...*

Κρ. Ζ.: Μάλλον εἶναι ἀλήθεια κάτι τέτοιο, ἀν καί δέν εἶμαι σίγουρος μέχρι ποιό σημεῖο συμβαίνει. Στίς ταινίες μου προσπαθῶ νά δείξω πρόσωπα σέ ἀντιφατικές καταστάσεις. Δέν εἰδωλοποιῶ τούς ἀνθρώπους, προσπαθῶ νά δείξω τίς ἀδυναμίες τους καί νά ξεσκεπάσω τίς αὐταπάτες πού οἱ ἴδιοι δημιουργοῦν. Οἱ πρωταγωνιστές μου δέν εἶναι ποτέ ὑπερβολικοί ἡ ὑπέροχοι ὅπως οἱ ἥρωες - εἴδωλα, μέ τή χολυγουντιανή ἔννοια, κι αὐτό εἶναι μέρος τῆς αἰσθητικῆς μου ἐπιλογῆς. Ἐλπίζω ὅμως τό κοινό νά μπορεῖ νά συμπαθεῖ αὐτά τά πρόσωπα παρόλες τίς ἀδυναμίες τους, μέ μοναδική ἐξαίρεση τόν πρωταγωνιστή τού *Σπιράλ* γιά τόν ὁποῖο δέ θά 'θελα νά αἰσθανθεῖ συμπάθεια. Ἄλλωστε τόν παρουσιάζω μέ τέτοιο τρόπο ὥστε θά ἦταν ἀρκετά δύσκολο νά συμπάσχει κανείς μαζί του, ἐκτός ἴσως ἀπό τό τέλος. Ἄν προκαλοῦσε ἀπό τήν ἀρχή τόν οἶκτο, εἶμαι σίγουρος ὅτι θά εἴχαμε ὡς ἀποτέλεσμα μιά πολύ συναισθηματική καί μελοδραματική ταινία.

Μ. Π.: *Ταυτίζεστε μέ τούς πρωταγωνιστές σας;*

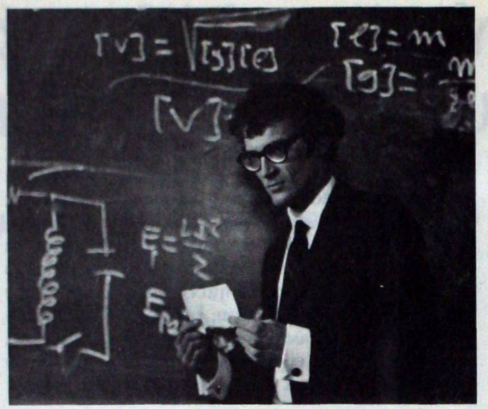
Κρ. Ζ.: Ναί. Ἰδιαίτερα ὁ Franciscekeck στήν *Ἐπιφώτιση* εἶναι αὐτοβιογραφικός μέχρι ἕνα σημεῖο. Εἶναι μιά προβολή τού ἑαυτού μου, κάτι σάν τήν εἰκόνα μου σέ καθρέφτη. Ἀκόμα καί ὁ ἄνθρωπος στό *Σπιράλ* εἶναι μιά εἰκόνα μου σέ καθρέφτη... κάποιος μέσα μου πού τόν φοβάμαι... Εἶμαι συγγραφέας καί προσπαθῶ νά γράφω γιά δικές μου ἐμπειρίες.

Μ. Π.: *Στήν Πολωνία, ἀκόμα κι οἱ θαυμαστές σας παραδέχονται ὅτι ἀπό τίς ταινίες σας λείπει ὁ συναισθηματισμός ἡ ἕνας αὐθορμητισμός τυπικά πολωνικός.*

Κρ. Ζ.: Μιά ἀπ' τίς πιό τολμηρές δηλώσεις πού κάνω στίς ταινίες μου εἶναι ὅτι στήν ἐποχή μας οἱ αὐθόρμητες πράξεις εἶναι πολύ πιό φτηνές ἀπό ἐκεῖνες πού ἀποτελοῦν προϊόντα τῆς σκέψης. Γιά τά σημερινά παιδιά ὁ προβληματισμός εἶναι ἐπικίνδυνος καί ὀδυνηρός. Οἱ νέοι σήμερα ψάχνουν γιά ἕνα ἀρχηγό πού θά τούς καθοδηγήσει, ζητοῦν ἐξουσίες ἀκόμα κι ὅταν προσποιοῦνται ὅτι θέλουν νά τίς καταργήσουν, τίς χρειάζονται γιατί οἱ ἴδιοι φοβοῦνται τήν ἐλευθερία τους καί πιστεύουν ὅτι κινδυνεύουν ὅταν προσπαθοῦν νά ἐρεθίσουν τόν ἐγκέφαλό τους καί νά ἐγκαθιδρύσουν μιά ἀνεξάρτητη καί κριτική γνώση τού κόσμου.

Εἶμαι ἐνταγμένος ὑπέρ αὐτού τού «θάρρους» τῆς διανόησης, πού βοηθάει στό νά λύνεις μόνος σου τά προβλήματά σου, χωρίς νά ἐπηρεάζεσαι ἀπό τά πρότυπα, τίς μόδες καί τά δόγματα τού περιβάλλοντός σου. Σέ πολλές ταινίες μου, ἀκόμα καί στήν τελευταία, ἔχω σάν θέμα αὐτό τό κουράγιο πού σέ βοηθᾶ νά ἐναντιωθεῖς στήν κοινωνία. Εἶναι νομίζω τρομακτικά ἐνδιαφέρον θέμα, γιαυτό καί δίνω πάντα ἔμφαση στή διάνοια τού ἀνθρώπου. Ἐνοχλοῦμαι πολύ ὅταν βλέπω μέ πόση εὐκολία σπαταλοῦν μερικοί τίς πνευματικές τους δυνάμεις κι αὐτό χωρίς νά ὑπάρχει κανένας λόγος. Ὁ πιό συναισθηματικός τύπος στό *Καμουφλάζ*, ὁ ἐπαναστατημένος μαθητής, ἀντί νά εἶναι ὁ κλασικός ἥρωας πού θά ἀκολουθοῦσε τή χολυγουντιανή συνταγή, εἶναι ὑποκριτής, ἐγωιστής καί ἀδύνατος ἄνθρωπος, πού νοιάζεται μονάχα γιά τή δική του ἱκανοποίηση. Γελοιοποιεῖ ἔτσι τόν ἑαυτό του, μιά καί δέ σκέφτεται τίς συνέ-

Ὁ Piot Fronczewski στήν ταινία *Τρμηνιαίος ἀπολογισμός*



Ὁ Stanislaw Latallo στὴν *Ἐπιφώτιση*

πειες τῶν πράξεών του. Αὐτοὺς τοὺς συναισθηματισμοὺς τοὺς θεωρῶ φτηνούς.

Μ.Π.: *Θὰ συνεχίσετε λοιπὸν μὲ «διανοούμενες» ταινίες, διαχωρίζοντάς τις ἀπὸ τὶς «συναισθηματικὲς» ταινίες;*

Κρ. Ζ.: Προσπαθῶ νὰ μὴν κάνω διαχωρισμό. Στὶς ταινίες μου, πάνω ἀπ' ὅλα, παρουσιάζω σαφεῖς ἀνθρώπους. Πιστεύω ὅτι ὁ κόσμος μας χρειάζεται ἀπελπιστικὰ λίγη σαφήνεια. Ἀντιδρῶ στοὺς ἀνθρώπους ποὺ βουλιάζουν στὰ νερὰ ὁποιασδήποτε πίστης παραποιώντας τὸν ἑαυτό τους. Μοὺ ἀρέσουν οἱ ἄνθρωποι. Μοὺ ἀρέσουν οἱ πιστοὶ ποὺ διάλεξαν τὴν πίστη τους ἀφοὺ τὴ σκέφτηκαν καὶ τὴν ἀνάλυσαν, ὥστε νὰ ἐμβαθύνουν. Φοβάμαι ἀντίθετα τοὺς ἀνθρώπους ποὺ πιστεύουν γιὰ νὰ πιστεύουν ἢ γιατὶ χρειάζονται κάποιον γιὰ νὰ τοὺς λύνει τὰ προβλήματά τους.

Μ.Π.: *Ποιὰ εἶναι ἡ θέση τῆς γυναίκας στὴ δουλειά σας καὶ στὸν πολωνικὸ κινηματογράφο γενικότερα;*

Κρ. Ζ.: Θὰ προσέξατε βέβαια ὅτι στὴν Πολωνία δὲν ὑπάρχει ἐξύμνηση τοῦ φεμινιστικοῦ κινήματος. Ἐδῶ τὸ κίνημα ξεκίνησε πρὶν ἀπὸ 25 χρόνια, γνώρισε κατακτήσεις καὶ ἀπογοητεύσεις καὶ σήμερα, τουλάχιστον στὸν κινηματογράφο μας, ἡ γυναίκα ἐμφανίζεται ὡς φυσιολογικὸς ἄνθρωπος, χωρὶς καμιὰ ἰδιαίτερη ἔξαψη γιὰ τὸ γεγονὸς ὅτι εἶναι γυναίκα.

Τὸ 1974 γύρισα τὸν *Τριμηνιαῖο ἀπολογισμό*, μὲ κεντρικὸ ἥρωα μιὰ γυναίκα. Στὴν ταινία ἡ γυναίκα αὐτὴ παίρνει ἀποφάσεις ποὺ παλιότερα μόνο ἕνας ἄντρας θὰ μποροῦσε νὰ πάρει. Διαλέγει μόνη της ποιὰ θὰ εἶναι ἡ ζωή της, τὸ μέλλον της, χωρὶς ν' ἀφήνει τὸν ἄντρα της νὰ τὴν ἐπηρεάζει, χωρὶς νὰ ἐξαρτᾶται ἀπ' αὐτὸν ἢ ἀπὸ ὁτιδήποτε ἄλλο γύρω της. Πρόκειται γιὰ μιὰ ταινία ποὺ διαγράφει ἀμεσα τὶς κοινωνικὲς ἀλλαγὲς στὴ ζωὴ τῆς γυναίκας τὰ τελευταία χρόνια. Ἀπὸ πολλοὺς στὴν Πολωνία καὶ στὸ ἐξωτερικὸ ἔχει χαρακτηρισθεῖ φεμινιστική. Εἶναι πράγματι φεμινιστική, ἀλλὰ μόνο ἀπὸ καθαρὴ σύμπτωση.

Πιστεύω ὅμως πὼς, σὲ γενικὲς γραμμές, οἱ γυναίκες εἶναι σήμερα πολὺ πιὸ σίγουρες γιὰ τὸν ἑαυτό τους. Κανεὶς δὲν μπορεῖ νὰ πεῖ πιὰ ὅτι μιὰ γυναίκα φοβᾶται πὼς θὰ τὴν ἀφήσει ὁ ἄντρας της. Τὸ ἴδιο ἢ περισσότερο φοβᾶται ἕνας ἄντρας νὰ μὴν τὸν ἀφήσει ἡ γυναίκα του.

Μ.Π.: *Ἀντιμετωπίζετε δυσκολίες ὡς σκηνοθέτης καὶ συγγραφέας σήμερα στὴν Πολωνία;*

Κρ. Ζ.: Ἔχω ταξιδέψει εὐτυχῶς σὲ ἀρκετὰ μέρη ἐκτὸς Πολωνίας καὶ ἔχω διαπιστώσει ὅτι οἱ καλλιτέχνες, ὅπου κι ἂν βρίσκονται, ἀντιμετωπίζουν κοινὰ προβλήματα. Βέβαια στὴ δική μας κοινωνία ὑπάρχουν ὁρισμένοι ὀδυνηροὶ περιορισμοὶ γιὰ τὸ σκηνοθέτη, ποὺ ἀποζημιώνονται ἀπὸ τὴν ἀνταπόκριση τοῦ κοινοῦ στὴ δουλειά μας. Αὐτοῦ τοῦ εἴδους τὴν ἀνταπόκριση δὲν τὴν ἔχω συναντήσει πουθενὰ στὴ Δύση. Τὸ κοινὸ ἐνδιαφέρεται πραγματικά, συμπάσχει καὶ ἀπαιτεῖ. Αὐτὴ ἡ ἀπαίτηση, ἡ προσδοκία τοῦ κοινοῦ, εἶναι κάτι παραπάνω ἀπὸ ἱκανοποιητική. Νομίζω λοιπὸν πὼς ἡ θέση μας, παρόλους τοὺς περιορισμούς, δὲν εἶναι καὶ τόσο ἀσχημη...

(Τὴ συνέντευξη πῆρε ἡ Μαρία Παπαγεωργίου στὴ Βαρσοβία τὸ Φλεβάρη τοῦ 1979).

Ὁ Κριστὸφ Ζανούσι γεννήθηκε στὴ Βαρσοβία στὶς 17 Ἰουλίου 1939 καὶ σπούδασε φυσικὴ στὸ πανεπιστήμιο τῆς ἴδιας πόλης ἀπὸ τὸ 1955 μέχρι τὸ 1959. Ταυτόχρονα παρακολούθησε διαλέξεις γιὰ τὸν κινηματογράφο στὸ Ἰνστιτούτο Τέχνης τῆς Πολωνικῆς Ἀκαδημίας Ἐπιστημῶν. Τὰ πρῶτα του φίλμς τὰ γύρισε σὰν ἐρασιτέχνης, μέλος τῆς Ἐρασιτεχνικῆς Λέσχης Κινηματογράφου, τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Βαρσοβίας.

Ἀφοὺ ὁλοκλήρωσε τὶς σπουδές του, παρακολούθησε μαθήματα Φιλοσοφίας στὴν Κρακοβία (1959–1962) καὶ τὸ 1960, μετὰ ἀπὸ ἐξετάσεις, μπῆκε στὸ τμήμα σκηνοθεσίας τῆς Ἀνωτάτης Σχολῆς Κινηματογράφου τοῦ Λότζ. Ἀποφοίτησε τὸ 1966. Τὸ 1973 πῆρε Κρατικὸ Βραβεῖο ἀπὸ τὸ Πολωνικὸ Ὑπουργεῖο Πολιτισμοῦ.

Ταινιες

Τὸ 1958, σὲ συνεργασία μὲ τὸν Βιντσέντυ Ρόνιτς, γύρισε τὸ ἐρασιτεχνικὸ φίλμ *Ο ὁρομος γιὰ τὸν οὐρανό* (Droga do nieba) καὶ τὸ 1966 τὸ μικρὸ μήκους *Ὁ θάνατος ἑνὸς ἐπαρχιώτη* (Smierc prowincjala), ποὺ ἦταν καὶ ἡ διπλωματική του ἐργασία. Ἔχει γυρίσει μιὰ σειρὰ ταινιῶν γιὰ τὴν τηλεόραση, ὅπως *Πρόσωπο μὲ Πρόσωπο* (Twarza w Twarz, 1968), *Κριστὸφ Πεντερέτσκι* (Krzysztof Penderecki, — μικροῦ μήκους — 1968), *Προβιδάσιμος βαθμός* (Zaliczenie, 1969), *Βουνὰ στὸ Λυκόφως* (Gory o Zmierzchu, 1970), *Ὁ Ρόλος* (Die Rolle, 1971, γιὰ τὴν Δυτικογερμανικὴ τηλεόραση), *Πίσω ἀπὸ τὸν τοῖχο* (Za sciana, 1971), μικροῦ μήκους καὶ *Ὑπόθεση* (Hipoteza, 1972), μικροῦ μήκους.

Τὴν πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του ὁ Ζανούσι τὴ γύρισε τὸ 1969 καὶ εἶναι ἡ *Δομὴ ἀπὸ κρύσταλλο* (Struktura Krysztalu). Στὴ συνέχεια γύρισε τὶς ἀκόλουθες: *Οἰκογενειακὴ Ζωή* (Zycie Rodzinne, 1970), *Ἐπιφώτιση* (Iluminacja, 1973), *Λίγα λεπτὰ πρὶν ἀπ' τὸ τέλειο ἔγκλημα* (The Catamount Killing, 1974, γυρίστηκε στὶς Η.Π.Α.), *Τριμηνιαῖος ἀπολογισμός* (Bilans Kwartalny, 1974), *Καμουφλὰζ* (Barwy Ochronne, 1976), *Σπιράλ* (Spirala, 1978), *Τόλμα μέσ' τὴ νύχτα* (Wage In der nacht, 1979, δυτικογερμανικὴ παραγωγή), *Constans* (1980).

Ο όπερατέρ Έντθαρντ Κοζίνσκι καί ό Κριστόφ Ζανούσι στό γύρισμα τού Σπιράλ (Φωτ.: Μαρία Παπαγεωργίου)

Τελευταία γυρίσματα τού Σπιράλ. Όλοι στό πλατό λίγο πολύ έκνευρισμένοι. Σαρανταπέντε μέρες έντατικής δουλειάς, μέ 6 μέρες γυρίσματα σ' ένα χιονισμένο βουνό μέ συντροφιά ένα τμήμα στρατού, πού πέρα άπ' τή βοήθεια πού πρόσφερε, έτρωγε καί τό φαΐ τού συνεργείου. Πείνα λοιπόν καί τσουχτερό κρύο.

Ό Έντεκ Έντθαρντ Κοζίνσκι, παλιός φίλος τού Ζανούσι κι άπό τούς πιό ταλαντούχους όπερατέρ τής Πολωνίας, δέν άντεξε. Παράτησε τήν κάμερα στό χιόνι κι έφυγε. Τό ύπόλοιπο γύρισμα τής μέρας τό έκανε ένας μαθητευόμενος όπερατέρ άπ' τό Λότζ. Ό Ζανούσι, έπιφανειακά τουλάχιστον άτάραχος, συνέχισε σάν νά μή συμβαίνει τίποτα, άλλά δέ συγχώρεσε τήν «άπερίσκεπτη» συμπεριφορά τού Κοζίνσκι.

Στά τελευταία γυρίσματα τής ταινίας, πάντα μέ κουστούμι καί γραβάτα, περιφερόταν σκεπτικός κάνοντας διορθώσεις καί μιλώντας χαμηλόφωνα στούς ήθοποιούς. Οί μόνες στιγμές πού ύψωνόταν ή φωνή του ήταν γιά νά πεί: «Μοτέρ!», μέ τόν άέρα τού άνθρώπου πού ξέρει άκριβώς τί θέλει.

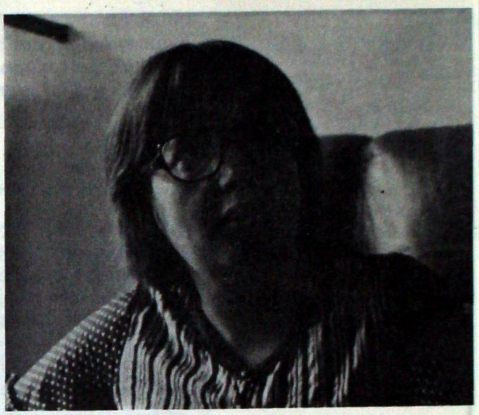
Μπορεί μιά όλόκληρη νύχτα νά σκέφτεται τή σκηνή πού θά γυρίσει τήν έπόμενη μέρα. Οί τεχνικές δυσκολίες καί τά προβλήματα μέ τούς ήθοποιούς κάθε άλλο παρά τόν κάμπτουν.

Ό Ζανούσι γράφει καί σκηνοθετεί όλα του τά σενάρια καί άπαιτεί άπό τό συνεργείο καί τούς ήθοποιούς τέλεια ύποταγή. Πολλές φορές μάλιστα οί ήθοποιοί έρμηνεύουν αύτή του τήν άπαίτηση σάν έλλειψη κατανόησης. Όπως ό ίδιος σάν σκηνοθέτης ύπηρετεί πιστά τά σενάρια πού γράφει, άπαιτεί άπό τούς ήθοποιούς νά είναι έκτελεστικά όργανα.

Ό ίδιος, τό έχει δηλώσει έπανειλημένα, προτιμάει τό γράψιμο τού σενάριου άπό τήν σκηνοθεσία. Έτσι μπορεί ν' άπομονώνεται στόν έαυτό του καί νά μήν είναι άναγκασμένος νά άνέχεται τά καπρίτσια τού ένός καί τού άλλου. Τελικά τό νά σκηνοθετεί τά σενάρια πού γράφει είναι γι' αύτόν άναγκαίο κακό.

Παρατηρώντας τον στό πλατό άναρωτιέται κανείς συχνά τί δουλειά έχει αύτός ό άνθρωπος μέσα σ' ένα συνεργείο μ' άνθρώπους πού βρίζουν, φλερτάρουν, καλαμπουρίζουν, βαριούνται ή άνάμεσα σέ ήθοποιούς καλούς μέν, μά καθόλου συνεπείς. Γιατί είναι ένας διανοούμενος πού ποτέ του δέν έχει βρίσει, σέ μιά δουλειά πού άναγκάζει τούς περισσότερους νά βρίζουν, πού ποτέ δέν ήπιε, σέ μιά χώρα όπου όλοι λίγο πολύ πίνουν, πού είναι τυπικός μέ όλους, πού συννενοείται άψογα σ' έξι γλώσσες καί πού, έκτός άπό σκηνοθεσία, έχει σπουδάσει φυσική καί φιλοσοφία.

Μ.Π.



(Φωτ.: Μαρία Παπαγεωργίου)

AGNIESZKA HOLLAND

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΤΗΣ AGNIESZKA HOLLAND

μὲ τὴν Μαρία Παπαγεωργίου

Μαρία Παπαγεωργίου: *Σὰν γυναίκα ἀντιμετώπισες περισσότερες δυσκολίες ἀπ' ὁ,τι ἕνας ἄντρας γιὰ ν' ἀκολουθήσεις μιὰ καριέρα σκηνοθέτη κινηματογράφου;*

Ἀγκνιέσκα Χόλαντ: Ὄχι, καμιὰ ἰδιαίτερη δυσκολία. Ἡ διαδικασία τοὺ νὰ γίνει κανεὶς σκηνοθέτης ἐδὼ εἶναι ἐξίσου δύσκολη γιὰ ἄντρες καὶ γυναίκες. Ἕνας νέος σκηνοθέτης σήμερα ἐχει ν' ἀντιμετωπίσει τόσα πολλὰ ἐμπόδια, ποὺ τὸ γεγονὸς ὁτι μπορεί νὰ 'ναι ἀνδρας ἢ γυναίκα δὲ μετράει.

Μ.Π.: *Ὁπωσδήποτε ὁμως ἡ θέση τῆς γυναίκας στὴν Πολωνία εἶναι σχιζοφρενική. Ἀπὸ τὴ μιὰ τῆς δίνεται ἡ εὐκαιρία γιὰ μιὰ μεγάλη ἐπαγγελματικὴ δραστηριότητα, κι ἀπὸ τὴν ἄλλη ἀπαιτεῖται ἀπ' αὐτὴν νὰ δώσει τὰ πάντα στὸν ἄνδρα καὶ τὰ παιδιά της.*

Ἀ.Χ.: Συμφωνῶ πὼς ἡ θέση τῆς Πολωνέζας εἶναι πολύπλοκη. Σίγουρα εἶναι πιὸ ἀπελευθερωμένη ἀπὸ τίς γυναίκες τῆς Δύσης, ἀλλὰ κατὰ κάποιο τρόπο ἀπαιτοῦνται ἀπ' αὐτὴν πολλὰ στὴν ἐπαγγελματικὴ της ζωή, ἐνῶ ἡ πατροπαράδοτη ἀποψη τῆς γυναίκας – μητέρας τὴ θέλει νὰ δίνει τὸν ἑαυτό της στὴν οἰκογένεια. Ὅσον ὁμως ἀφορὰ τὴ θέση τῆς γυναίκας στὸν κινηματογράφο τὰ πράγματα ἀλλάζουν. Ἐπιφανειακὰ ἰσως φαίνεται πὼς ἡ γυναίκα ἐχει ἄλλη μεταχείριση, ἀλλὰ νομίζω πὼς κατὰ βάθος τὰ πράγματα εἶναι ἰσα καὶ γιὰ τὰ δύο φύλα, π.χ. ὁταν τέλειωσα τὴ σχολὴ ἐπρεπε νὰ περιμένω 3–4 χρόνια μέχρις ὁτου βρῶ εὐκαιρία νὰ κάνω τὴν πρώτη μου ταινία. Ἐξίσου ἀρκετὸ καιρὸ περίμεναν καὶ οἱ συμμαθητὲς μου ποὺ τέλειωσαν μαζί μου.

Μ.Π.: *Παρ' ὁλα αὐτὰ εἶναι λίγες οἱ γυναίκες ποὺ σπουδάζουν ἢ κάνουν κινηματογράφο στὴν Πολωνία σήμερα. Γιατί;*

Ἀ.Χ.: Γιὰ νὰ εἰμαι εἰλικρινὴς δὲν ξέρω. Ἰσως νὰ μὴν ὑπάρχουν ἀρκετὲς γυναίκες ποὺ νὰ ἐχουν τὴ δύναμη νὰ κάνουν κινημαογράφο.

Μ.Π.: *Ἢ ἰσως τίς ἐμποδίζει τὸ σύστημα.*

Ἀ.Χ.: Ναὶ μπορεὶ καὶ νὰ 'ναι ἀλήθεια αὐτό. Ἀλλὰ στὴ σχολὴ συνήθως ὑπάρχουν 2–3 γυναίκες σὲ κάθε ἔτος. Πρὸς τὸ παρὸν εἰμαι ἡ μοναδικὴ ποὺ δημιούργησα κάτι σ' αὐτὸ τὸ χώρο.

Μ.Π.: *Πὼς τὸ ἐξηγεῖς αὐτό;*

Ἀ.Χ.: Ἐχω μερικὲς φίλες ποὺ σπούδασαν σκηνοθεσία μαζί μου, οἱ ὁποίες μετὰ ἀπὸ τὴν πρώτη τους ἀπογοήτευση τὰ παράτησαν καὶ δὲ θέλησαν νὰ προχωρήσουν. Ἡ δική μου φιλοδοξία δὲν ἠταν νὰ κάνω ἁπλῶς ταινίες ἀλλὰ νὰ κάνω ἐνα συγκεκριμένο εἶδος ταινιών. Εἰχα δηλαδὴ πολὺ συγκεκριμένους στόχους γιὰ τίς ταινίες ποὺ θὰ ἐκανα. Νομίζω ὁτι ὁλες αὐτὲς οἱ γυναίκες ποὺ ἀποτυγχάνουν ἐχουν ἐνα με-

γάλο πρόβλημα: ἀπογοητεύονται μὲ τὴν πρώτη ἀποτυχία καὶ προσπαθοῦν ἀμέσως ν' ἀλλάξουν προσανατολισμό.

Μ.Π.: *Μπορεῖς ν' ἀναφέρεις μερικὰ ὀνόματα γυναικῶν ποὺ δὲν ἀπογοητεύτηκαν μὲ τὸ πρῶτο;*

Α.Χ.: Ἡ Εὐα Κρούκ ἐχει κάνει ταινίες γιὰ τὴν τηλεόραση καὶ μερικὲς μεγάλες ποὺ δὲν ἔχουν παιχτεῖ ἀκόμα στοὺς κινηματογράφους. Ἡ Ἑλενα Βοντάρτσικ καὶ ἡ Εὐα Κότ ἐπίσης ἔχουν κάνει ταινίες μικροῦ μήκους γιὰ τὴν τηλεόραση.

Θέατρο καὶ κινηματογράφος

Μ.Π.: *Ἐκτὸς ἀπὸ τὸν κινηματογράφο, σκηνοθετεῖς καὶ στὸ θέατρο· ἐχεις ἰδιαίτερη προτίμηση στὸ ἕνα ἀπὸ τὰ δύο;*

Α.Χ.: Κατ' ἀρχὴν θεωρῶ τὸν ἑαυτό μου σκηνοθέτη τοῦ κινηματογράφου. Οἱ λόγοι ποὺ σκηνοθετῶ καὶ στὸ θέατρο εἶναι γιατὶ ἐκεῖ μοὺ δίνεται ἡ εὐκαιρία νὰ δουλέψω καὶ νὰ ἀνεβάσω ἔργα μὲ μεγαλύτερη ἐλευθερία. Πολλὲς φορὲς ὅταν ἕνα σενάριο δὲν πάρει τὴν ἔγκριση γιὰ νὰ γυριστεῖ ταινία, μπορεῖ νὰ ἐγκριθεῖ γιὰ νὰ παιχτεῖ στὸ θέατρο. Προτιμῶ ὅμως τὸν κινηματογράφο. Τὸ φίλμ μοὺ δίνει εὐκαιρίες νὰ ἐκφράσω ἀποκλειστικὰ δικές μου θέσεις καὶ ἰδέες. Γιὰ μένα τουλάχιστον εἶναι πιὸ ἐνδιαφέρον, ἐνῶ τὸ θέατρο πολλὲς φορὲς γίνεται βαρετό.

Μ.Π.: *Τὸ τελευταῖο σου θεατρικὸ ἔργο εἶναι γραμμένο ἀπὸ γυναίκα καὶ ἐχει σὰν θέμα του τέσσερις γυναίκες. Τὸ διάλεξες εἰδικὰ γι' αὐτοὺς τοὺς λόγους ἢ στὸ ἀνέθεσαν;*

Α.Χ.: Ὄχι, δὲν τὸ διάλεξα γιαυτὸ καὶ μόνο. Μοὺ ὑπέδειξαν νὰ σκηνοθετήσω αὐτὸ τὸ ἔργο ἴσως γιατὶ ἀφορᾶ γυναίκες καὶ ἐγὼ εἶμαι γυναίκα καὶ θὰ 'χα ἔτσι τὴν εὐκαιρία νὰ συνεργαστῶ μαζί τους. Κατὰ κάποιο τρόπο θὰ 'ταν μιὰ ἐμπειρία καὶ γιὰ μένα καὶ γιὰ τὶς ἠθοποιούς. Πράγματι, ἡ ἐμπειρία μου αὐτὴ θὰ μποροῦσε νὰ παρομοιαστεῖ σὰν ψυχοθεραπευτική.

Μ.Π.: *Μιὰ γυναίκα ποὺ εἶδε τὸ ἔργο αὐτὸ μοὺ 'πε βγαίνοντας πὼς ὕστερα ἀπ' αὐτὸ οἱ γυναίκες δὲν ἔχουν νὰ κρύψουν τίποτα ἀπ' τοὺς ἄνδρες.*

Α.Χ.: Ἴσως αὐτὴ ἡ ἀντίδραση νὰ 'ναι ὑπερβολική. Ὁπωσδήποτε δουλεύοντας μὲ τὶς ἠθοποιούς μπόρεσα νὰ τοὺς ἐναποθέσω τέτοιες σκέψεις, ὥστε νὰ παίζουν ἔτσι ποὺ νὰ δείχνονται πολλὲς πτυχὲς τοῦ γυναικείου ψυχισμοῦ. Τὸ κείμενο, χωρὶς νὰ 'ναι καταπληκτικὸ ἀπὸ φιλολογικὴ ἄποψη, βοήθησε πολὺ μιὰ καὶ μιλοῦσε γιὰ πραγματικὲς καταστάσεις.

Μ.Π.: *Διαλέξατε τὶς ἠθοποιοὺς μόνη σας καὶ εἰδικὰ γι' αὐτὸ τὸ ἔργο;*

Α.Χ.: Ναί, τὶς διάλεξα, ἀλλὰ πιστεύω πὼς ἐξίσου τὸ ἴδιο ἀποτέλεσμα θα μποροῦσε νὰ ὑπάρχει καὶ μὲ ἄλλες.

Μ.Π.: *Ὁπωσδήποτε τὸ ἔργο θ' ἀλλαζε ριζικὰ ἂν τοὺς ρόλους ἐπαιζαν τέσσερις ἄνδρες.*

Α.Χ.: Βεβαίως. Ἂν καὶ ἀρχικὰ σκέφτηκα αὐτὴ τὴν ἀλλαγή. Δηλαδὴ νὰ χρησιμοποιήσω τέσσερις ἄντρες γιὰ τὴν ἴδια κατάσταση ποὺ ὑπάρχει στὸ ἔργο. Οἱ ἄντρες ἐντυπωσιάστηκαν βλέποντας τὴν παράσταση καὶ ἀνακαλύπτοντας ὅλες αὐτὲς τὶς κρυ-

Ὁ Tadeusz Huk *στὴν ταινία* Ἐπαρχιακοὶ ἠθοποιοί

ρὲς πτυχὲς: ἕνας ἀπ' αὐτοὺς μάλιστα μοὺ εἶπε πὼς ἐργο μὺριζε ἐμμηνόροια.

Ἡ λογοκρισία

Μ.Π.: *Ἀνάφερες παραπάνω ὁτι ἕνα ἐργο πού ἀπορίπτεται γιά ταινία μπορεί νά ἐγκριθεί γιά τὸ θέατρο. Αὐτὴ ἡ λογοκρισία σοὺ δημιουργεί προβλήματα στὴ δουλειά σου;*

Ἀ.Χ.: Δὲν εἶναι μόνο τὸ θέμα τῆς λογοκρισίας, εἶναι ἡ ὁλη διαδικασία τοὺ νά συζητήσω μ' ὁλους αὐτοὺς τοὺς ὑπεύθυνους γιά τὸν πολωνικὸ κινηματογράφο, τὶς ἰδέες μου, νά τοὺς δώσω νά καταλάβουν αὐτὸ ποὺ θέλω νά κάνω. Χρειάζεται γενναιότητα.

Μ.Π.: *Μπορεῖς νά μοὺ ἀναφέρεις κανένα παράδειγμα;*

Ἀ.Χ.: Ἤθελα νά κάνω μιὰ ταινία μὲ πρωταγωνιστὲς μιὰ ὁμάδα παιδιὼν καὶ θέμα ἕνα βασικὸ πρόβλημα ποὺ ἀντιμετώπιζαν. Τὸ τέλος τῆς ταινίας δὲν ἦταν εὐχάριστο κι αὐτὸ δὲν ἄρεσε στὴν ἐπιτροπή. Δὲν μποροὺσαν νά καταλάβουν γιατὶ νά τελειώνει ἔτσι δυσάρεστα ἡ ταινία. Ἐγὼ ἔπρεπε νά δείξω τὴν κατάλληλη ὑπομονὴ καὶ μὲ σωστὰ ἐπιχειρήματα νά τοὺς πείσω γιατὶ εἶχα διαλέξει ἕνα τέτοιο τέλος. Ἡ λογοκρισία ὁπωσδήποτε δημιουργεί προβλήματα.

Βάιντα

Μ.Π.: *Ἔγραψες τὸ σενάριο γιά τὸ* Χωρὶς ἀναισθητικό. *Γιατὶ δὲν τὸ σκηνοθέτησες καὶ μόνη σου;*

Ἀ.Χ.: Γιατὶ τὸ σενάριο τὸ ἔγραψα ὑστερα ἀπὸ παραγγελία τοὺ Βάιντα.

Μ.Π.: *Στὶς Κάνες, στὴν πρὲς κόνφερανς ποὺ 'δωσε ὁ Βάιντα, κάποιος τὸν ρώτησε ἂν εἶναι ἀλήθεια πὼς εἶσαι δυσαρεστημένη μὲ τὸν τρόπο ποὺ γύρισε τὴν ταινία. Ὁ Βάιντα διέψευσε τὶς φῆμες καὶ εἶπε πὼς οἱ σχέσεις σας εἶναι πολὺ καλές. Ἔχει καμιὰ βάση αὐτὴ ἡ ἐρώτηση;*

Ἀ.Χ.: Ὁποιοσδήποτε ἔκανε αὐτὴ τὴν ἐρώτηση δὲν μπορῶ νά καταλάβω γιατὶ τὴν ἔκανε. Ὁπωσδήποτε ἡ πρώτη version τοὺ σεναρίου ἦταν διαφορετική, καὶ στὴ διάρκεια τοὺ γυρίσματος ἔκανα πολλὲς ἀλλαγὲς στὸ σενάριο ἀφοὺ τὸ συζητοὺσα πρώτα μὲ τὸν Βάιντα. Ἤμουν πολὺ εὐγνώμων ποὺ ὁ Βάιντα μοὺ ζήτησε νά συνεργαστῶ μαζί του καὶ εἶμαι πολὺ περήφανη γι' αὐτὴ μας τὴ συνεργασία.

Μ.Π.: *Μπορεῖς νά μιλήσεις λίγο γι' αὐτὴ σου τὴ συνεργασία μὲ τὸν Βάιντα;*

Ἀ.Χ.: Βασικὰ ἀρχισε ἐδὼ καὶ 7 χρόνια, ὁταν ἤρθα νά δουλέψω στὸ γκροὺπ τοὺ Βάιντα. Ἡ συνεργασία μου μαζί του ὑπῆρξε ἀριστη. Ὁ Βάιντα εἶναι συνέχεια σὲ ἐπαφὴ μὲ νέους ἀνθρώπους, ἐνδιαφέρεται πολὺ γιά αὐτοὺς καὶ εἶναι πολὺ ἀνοιχτὸς στὰ προβλήματα καὶ στὶς ἰδέες τὼν νέων σκηνοθετών. Ἐμεῖς εἴχαμε τὴν εὐκαιρία νά δουλέψουμε δίπλα σ' ἕνα μεγάλο καλλιτέχνη —γιατὶ τὸν θεωρῶ μεγάλο— ἀλλὰ κι αὐτὸς εἶχε νά πάρει κάτι ἀπὸ μάς, θά 'λεγα πὼς ἦταν μιὰ ἀμοιβαία προνομιοὺχα σχέση. Ὁ Βάιντα μὲ βοήθησε καὶ στὴ δουλειά μου. Μὲ συμβοὺλεψε πολλὲς φορὲς, μ' ἐσπρωξε νά ξεκινήσω κάτι, νά τὸ ἀποτελειώσω μέχρι ἀκόμα καὶ νά τὸ δείξω! Μὲ βοήθησε σ' ὁλους τοὺς τομεὶς τῆς παραγωγῆς μιᾶς ταινίας.

Μ.Π.: *Μίλησες παραπάνω γιά ἕνα συγκεκριμένο κινηματογράφο ποὺ θέλεις νά κάνεις.*

Ἀ.Χ.: Οἱ ταινίες ποὺ θέλω νά κάνω ἀφοροὺν τὴ σημερινὴ πραγματικότητα στὴν Πολωνία. Εἶμαι μέσα σ' ἕνα κίνημα νέων πολωνῶν σκηνοθετῶν —κι ὀχὶ ὁλοι ἀπαραίτητα νέοι στὴν ἡλικία. Εἶναι ταινίες βασισμένες σὲ σκέψεις, κριτικὴ καὶ ἐντυπώσεις ἀπὸ τωρινὲς καταστάσεις στὴν Πολωνία.

Μ.Π.: *Μπορεῖς νά μοὺ περιγράψεις αὐτὲς τὶς ταινίες;*

Ἀ.Χ.: Γενικὰ τὰ τελευταία 3–4 χρόνια οἱ πολωνικὲς ταινίες προσπαθοὺν νά δείξουν τὴν πολωνικὴ πραγματικότητα —ἀρχικὰ μέσα ἀπὸ μιὰ ὑλικὴ ἄποψη. Τὸν τρόπο ποὺ ζοὺμε, ποὺ μιλάμε, ποὺ ντυνόμαστε. Πέρα ἀπ' αὐτὸ ἐμεῖς οἱ νέοι σκηνοθέτες προσπαθοὺμε νά δείξουμε μερικὰ καινοὺρια κοινωνικὰ προβλήματα, ἀλλαγὲς, κινήματα, ἀναθεωρήσεις πάνω στὸν τρόπο ζωῆς καὶ σὲ θέματα ἀρχών καὶ ἠθικῆς.

Μ.Π.: *Στὴν ταινία* Ἀνθρωπος ἀπὸ μάρμαρο, *θὰ 'λεγες πὼς ἡ Χριστίνα Γιάντα ἀντιπροσωπεύει τὴ σύγχρονη νέα γυναίκα στὴν Πολωνία;*

Ἀ.Χ.: Δὲ νομίζω πὼς ἡ Γιάντα ἀντιπροσωπεύει τόσο τὸ χαρακτηριστικὸ τύπο κοπέλας στὴ σημερινὴ κοινωνικὴ καὶ πολιτικὴ πραγματικότητα τῆς Πολωνίας.

Σχέδια

Μ.Π.: *Τὶ δουλειὲς ἑτοιμάζεις τώρα;*

Ἀ.Χ.: Τέλειωσα αὐτὸν τὸν καιρὸ μιὰ ταινία — βέβαια πολλὲς λεπτομέρειες θέλουν δοὺλεμα ἀλλὰ ἡ ταινία εἶναι οὐσιαστικὰ τελειωμένη. Γράφω συγχρόνως δύο ἄλλα σενάρια χωρὶς νά τὰ 'χω τελειώσει. Μ' ἕνα ἀπ' αὐτὰ ἀντιμετωπίζω καὶ ὁρισμένα προβλήματα.

Μ.Π.: *Τὶ εἴδους προβλήματα;*

Ἀ.Χ.: Προτιμῶ νά μὴ μιλήσω γι' αὐτὰ, δὲν εἶμαι ἀκόμα σίγουρη γιὰ τὸ τὶ θά γίνει κι ἂν θά πάρω τὴν ἔγκριση.

Μ.Π.: *Καὶ ἡ τελειωμένη σου ταινία;*

Ἀ.Χ.: Ὁ τίτλος της εἶναι *Ἐπαρχιακοὶ ἠθοποιοί.* Εἶναι μιὰ μυθοπλασία μὲ στοιχεῖα σινεμὰ βεριτὲ καὶ

Ὁ Jerzy Stuhr *στὴν ταινία* Ἐπαρχιακοὶ ἠθοποιοί

παίζουν ἐπαγγελματίες ἠθοποιοί. Βασίζεται στὰ προβλήματα τῶν ἠθοποιῶν τῆς ἐπαρχίας.

Μ.Π.: *Δὲν μπορούσα νὰ φανταστῶ ποτὲ πὼς ὑπάρχουν ἠθοποιοὶ μὲ προβλήματα στὴν Πολωνία ἀκόμα καὶ στὴν ἐπαρχία μιὰ καὶ τὰ θέατρα ἐδῶ εἶναι ὅλα κρατικά.*

Ἀ.Χ.: Ναί, ὑπάρχουν, ἀλλὰ δὲν εἶναι οἱ μόνοι μὲ προβλήματα. Καὶ οἱ ἠθοποιοὶ τῆς πόλης ἀντιμετωπίζουν προβλήματα. Ἡ ταινία αὐτὴ ἔχει πολλὰ ἐπίπεδα. Ὁ θεατὴς βλέποντάς την θὰ σκεφτεῖ πὼς τοὺς ἰδιους προβληματισμοὺς ἀντιμετωπίζουν ὄχι μόνο οἱ ἠθοποιοὶ στὴν πόλη, ἀλλὰ καὶ κοινοὶ ἄνθρωποι ποὺ κάλλιστα μπορεῖ νὰ δουλεύουν σ' ἕνα γραφεῖο. Στὴν ταινία μου αὐτὴ φιλοδοξῶ νὰ δείξω μιὰ κατάσταση πραγματικὴ καὶ μέσα ἀπ' αὐτὴν νὰ δηλώσω τὶς δικές μου ἀπόψεις. Ἡ βασικὴ ἰδέα εἶναι ἡ ζωὴ ἑνὸς νέου διανοούμενου ποὺ ἐννοεῖ νὰ λέει αὐτὰ ποὺ σκέπτεται καὶ ποὺ φιλοδοξεῖ νὰ κάνει κάτι ἀξιόλογο στὴ ζωή του καὶ, μαζί, χρήσιμο στοὺς ἄλλους. Γύρω του ὁμως βλέπει ἀδιαφορία καὶ ἀφήνω νὰ ἐννοηθεῖ πὼς, ἐμποδισμένος ἀπὸ τοὺς γύρω του, ἴσως νὰ εἶναι ἀνίκανος νὰ πραγματοποιήσει τὰ σχέδιά του. Στὸ τέλος κουράζεται νὰ προσπαθεῖ χωρὶς νὰ βλέπει ἀποτέλεσμα καὶ ἀρχίζει νὰ ἀδιαφορεῖ γιὰ τὰ ἰδανικά του. Ἀρχίζει νὰ πίνει, ὑποφέρει ἀπὸ μελαγχολία, κ.λπ. καὶ ἐγκαταλείπει τὸν ἀγώνα του.

Μ.Π.: *Καὶ τώρα μιὰ καθαρά... γυναικεία ἐρώτηση. Ποιούς σκηνοθέτες θαυμάζεις;*

Ἀ.Χ.: Ὅταν ἤμουν νεότερη εἶχα προτιμήσεις ποὺ ἀλλαξαν, ὅπως ὁ Μπέργκμαν, ὁ Παζολίνι, ὁ Γκοντάρ, κ.λπ. Μιὰ ἐποχὴ μ' ἐνδιέφερε καὶ ὁ Πολάνσκι. Τώρα περισσότερο ἔχω προτιμήσεις σὲ ὁρισμένες ταινίες παρὰ σὲ ὁρισμένους σκηνοθέτες.

Μ.Π.: *Κι ἀπ' τοὺς Πολωνούς;*

Ἀ.Χ.: Ὁ Βάιντα ἀσφαλῶς. Ὁ Κισλόφσκι ἀπὸ τοὺς νέους κάνει πολὺ ἐνδιαφέρουσα δουλειά... Ὁ Ζανούσι. Ἡ δουλειὰ τοῦ Ζανούσι εἶναι πολὺ σοβαρὴ γιὰ τὴν Πολωνία. Ὅλα τὰ θέματα βέβαια ποὺ μᾶς ἀφοροῦν δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ ἀφοροῦν καὶ τὸν ὑπόλοιπο κόσμο. Μὰ ἐμένα μ' ἐνδιαφέρει ἡ ταινία ποὺ, ἀρχικά, ἀφορᾶ τὴ χώρα μου.

(Βαρσοβία, Φλεβάρης '79)

Ταινίες γιὰ τὸν κινηματογράφο καὶ τὴν τηλεόραση:

Ἡ Ἀγκνιέσκα Χόλαντ γεννήθηκε στὴ Βαρσοβία τὸ 1948. Σπούδασε στὴ Σχολὴ Κινηματογράφου FAMU τῆς Πράγας, ἀπ' ὁπου ἀποφοίτησε τὸ 1971. Ξεκινάει σὰ βοηθὸς τοῦ Ζανούσι στὴν *Ἐπιφώτιση*.

1974: *Μιὰ βραδιὰ στοὺ Ἀμπτόν* (Wieczor u Abdona), ἀπὸ ἕνα ἀφήγημα τοῦ Γιάνους Ἰβασκιέβιτς (γιὰ τὴν τηλεόραση).
Ἡ κοπέλα καὶ ὁ Ἀκβάριους (Dziewczynai Akwarius) γιὰ τὴν τηλεόραση.
1976: *Τὰ παιδιὰ τῆς Κυριακῆς* (Niedzielne dzieci), γιὰ τὴν τηλεόραση.
1977: *Δοκιμαστικὰ* (Zdzecia probne) μὲ τὴ συνεργασία τῶν Kedzierski καὶ Domaradski
Κάτι γιὰ κάτι (Coś za cós), γιὰ τὴν τηλεόραση.
Τὸ σενάριο τῆς ταινίας *Χωρὶς ἀναισθητικό*, τοῦ Βάιντα.
1978: *Ἐπαρχιακοὶ ἠθοποιοὶ* (Aktorzy prowincjonalni) *Σενάριο:* Α.Η καὶ Witold Zatorski *Φωτ.:* Jacek Petrycki *Ἐρμ.:* Halina Labonarska, Tadeusz Huk, Thomas Zygadlo.

Γιὰ τὸ θέατρο:

1976: Οἱ ἐμιγκρὲδες, τοῦ Μρόζεκ
1978: *Λορεντσάτσιο*, τοῦ Ἀλφρεντ ντε Μυσὲ
Βόιτσεχ, τοῦ Μπύχνερ
1979: *Γιὰ μιὰ δεκάρα*, τοῦ Α. Κορζεντόφσκι

Παρουσίαση

Η ὑποδοχὴ ποὺ ἐπιφύλαξε τὸ ἀθηναϊκὸ κοινὸ στὸν Γιασουτζίρο Ὄτζου φέτος τὸ χειμώνα δὲ διέφερε σὲ τίποτα ἀπὸ ἐκείνη ποὺ γνώρισε ὁ συμπατριώτης του Μιτζογκούσι. Ἔτσι τὸ Ταξίδι στὸ Τόκιο, γυρισμένο ὅπως καὶ τὸ Οὐγκέτσου Μονογκατάρι τὸ 1953 (χρονολογία σημαντικὴ στὴν ἱστορία τοῦ γιαπωνέζικου ἀλλὰ καὶ τοῦ παγκόσμιου κινηματογράφου), πέρασε σχεδὸν ἀπαρατήρητο, ἐπιβιώνοντας μόλις δυὸ ἑβδομάδες στὸ Στούντιο πρὶν καταλήξει ὁριστικὰ στὰ ράφια τοῦ Σωκράτη Καψάσκη. Οἱ καλοκαιρινοὶ κινηματογράφοι δὲν πρόκειται νὰ «ἐπανορθώσουν» γιατί, ὅπως ξέρει ὅλος ὁ κόσμος, τὸ καλοκαίρι μὲ τὸ πρόσχημα τῆς ξέστης πάμε σινεμὰ γιὰ νὰ ξεσκάσουμε, καὶ καταναλώνουμε μὲ τὴ μεγαλύτερη ἀπάθεια ὑπέργηρες κόπιες ἑνὸς ὁρισμένου εἴδους ταινιῶν (ὄχι πάντα ἀδιάφορου εἶναι ἀλήθεια) ποὺ ἀντλοῦν τὴν θερινή κυριαρχία τους πάνω στοὺς θεατὲς ἀπὸ τὸ ὄνομα τοὺ δημιουργοὺ τους (Χίτσκοκ, Ἀντονιόνι, Τζὲρυ Λιούις, Βισκόντι, κ.λπ.), ἀπὸ τὸ εἶδος στὸ ὁποῖο ἀνήκουν (θρίλερ, τρόμος, κωμωδία, κ.λπ.), ἀπὸ τὴν ἐθνικότητα τους (ἀμερικάνικη, ἰταλικὴ) καὶ τέλος ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι εἶναι ἐγχρωμες (δὲν προβάλλονται μαυρόασπρες ταινίες τὸ καλοκαίρι ἐκτὸς ἂν ἀνήκουν σὲ κάποια ἀπὸ τὶς παραπάνω κατηγορίες). Ἡ θλιβερὴ αὐτὴ μυθολογία συντηρεῖται δυστυχῶς ἀπὸ τοὺς ἰδιους τοὺς κινηματογραφόφιλους καὶ κανένας αἰθουσάρχης ἢ ἀκόμα καὶ κριτικὸς ποὺ καταρτίζει τὸ πρόγραμμα δὲν τολμάει νὰ διακινδυνεύσει ὁτιδήποτε, κινούμενος περισσότερο ἀπὸ οἰκονομικὰ κίνητρα παρὰ ἀπὸ καλλιτεχνικά.

Τὸ καλοκαίρι δὲν ἐνδείκνυται λοιπὸν γιὰ νὰ ἀνακαλύψει κανεὶς ταινίες. Κι ὁ Ὄτζου ποὺ θὰ μποροῦσε νὰ εἶχε ἀποτελέσει τὴν ἀποκάλυψη τοὺ χειμώνα δὲ φαίνεται νὰ ἔχει μιὰ δεύτερη εὐκαιρία. Τόσο τὸ χειρότερο γιὰ τὸ κοινὸ ποὺ μὲ τὶς εὐλογίες μερικῶν κριτικῶν προτιμάει νὰ τρέχει πίσω ἀπὸ τὶς μετριότητες ταυτίζοντας τὸ κριτήριό του ἢ τὰ γούστα του μ' ἐκεῖνα τῆς ἐπιτροπῆς ποὺ ἀπονέμει τὰ Ὄσκαρ, ἀναγνωρίζοντας τὸν ἑαυτό του σὲ τηλεοπτικὲς μεταφορὲς τύπου Κράμερ ἐναντίον Κράμερ.

Ὡστόσο, ἀντίθετα μ' ὅσα συμβαίνουν ἐδῶ, ὁ Ὄτζου ἀποτέλεσε μιὰ πραγματικὴ ἀνακάλυψη γιὰ τοὺς Γάλλους ἐδῶ καὶ χρόνια. Στὸ Παρίσι ὅπου τὸ Ταξίδι στὸ Τόκιο προβλήθηκε γιὰ πρώτη φορὰ 25 χρόνια μετὰ τὴν πραγματοποίησή του καὶ 15 χρόνια μετὰ τὸ θάνατο τοὺ δημιουργοὺ του ὅλοι ἀντιλήφθηκαν ὁτι ὑπῆρχε μιὰ ἠπειρος Ὄτζου στὴν ὁποία κανεὶς δὲν εἶχε πατήσει τὸ πόδι του, μὲ ἐξαίρεση τοὺς Ἀγγλοσάξωνες ποὺ εἶχαν ἐκτιμήσει τὴν ταινία ἀπὸ τὸ 1956.

Ἡ πρόσφατη ρετροσπεκτίβα τοὺ ἔργου τοὺ Ὄτζου ἀπὸ τὴν γαλλικὴ ταινιοθήκη ἡ ὁποία περιελάμβανε 32 ταινίες ἐπιβεβαίωσε αὐτὴ τὴν ἀποψη. Ἔτσι συνέβη τὸ περίεργο γεγονὸς οἱ γάλλοι κινηματογραφόφιλοι, κριτικοὶ καὶ κοινὸ νὰ ἀγνοοῦν μέχρι πρόσφατα ἕνα κινηματογραφιστὴ τὸν ὁποῖο μερικοὶ διάσημοι σύγχρονοι συνάδελφοί του ὅπως ὁ Ριβέτ, ὁ Βέντερς, ὁ Σκορτσέζε, ἡ Ἀκερμαν, δὲ διστάζουν νὰ θεωροῦν σὰν δάσκαλό τους.

«Τὸ ἔργο τοὺ Ὄτζου», γράφει ὁ γάλλος κριτικὸς *Alain Bergala*, «ἀνήκει σ' ἐκείνη τὴν κατηγορία ἔργων πού ἡ ἀνακάλυψή τους, ἐστω καθυστερημένη, μᾶς ὑποχρεώνει κατά κάποιο τρόπο νὰ ξανασκεφτοῦμε τὸν κινηματογράφο. Τὸ ἔργο αὐτὸ δὲν ἀνήκει σ' ἐκεῖνα ποὺ κατατάσσονται χωρὶς ἀντιστάσεις στὶς κατηγορίες ποὺ μᾶς ἐπιτρέπουν συνήθως νὰ ὀργανώνουμε τὸ κινηματογραφικὸ περιβάλλον. Δὲν μπορεῖ νὰ ἐνταχθεῖ ἔτσι ὅπως ἔχει σὲ κάποιο χῶρο ἤδη γνωστό, σὲ κάποιο χῶρο πού ὁ νοητὸς χάρτης τοὺ κινηματογράφου ποὺ σχεδιάσαμε ἔχει ἤδη περιγράψει. Καταλαμβάνει μιὰ παράδοξη θέση σὲ σχέση μὲ ἕνα ὁρισμένο ἀριθμὸ ἐρωτημάτων ποὺ στοιχειώνουν σήμερα στὸ σύνολό τους τὴν ἔρευνα γύρω ἀπ' τὸν κινηματογράφο. μιὰ θέση ποὺ μᾶς ὑποχρεώνει νὰ τὸ ἐξετάσουμε ἀπὸ κοντά». (Cahiers du Cinéma, *ἀρ. 311, Μάιος 1980*).

Τὰ κείμενα ποὺ ἀκολουθοῦν ἐπιχειροῦν μιὰ πρώτη προσέγγιση ἑνὸς ἔργου ποὺ προκάλεσε πολλὰ σχόλια καὶ ποικίλες ἀναλύσεις. Περισσότερο θεαματικὴ καὶ κοινωνικὴ ἀνάλυση, τὸ κείμενο τοὺ Λίνο Μιτσικὲ ἔχει τὸ (κάπως ἀκαδημαϊκὸ) προσὸν τῆς εἰσαγωγῆς στὸν κόσμο τοὺ Ὄτζου, ὑπογραμμίζοντας (χωρὶς μεγάλη πρωτοτυπία) τὶς σταθερὲς τοὺ ἔργου, τὴ διφορούμενη στάση τοὺ δημιουργοὺ ὡς πρὸς τὴν ἰδεολογία τῆς παραδοσιακῆς γιαπωνέζικης οἰκογένειας ποὺ ἐξετάζουν ὅλες σχεδὸν οἱ ταινίες τοὺ σκηνοθέτη. Τὸ κείμενο δὲν ἐπιμένει ὡστόσο στὴ στυλιστικὴ πρωτοτυπία τοὺ συστήματος Ὄτζου. Σημειώνουμε ἐδῶ ὁτι τὸ σύστημα αὐτὸ προκάλεσε ἕνα μεγάλο ἀριθμὸ μορφικῶν ἀναλύσεων. Κάτι τέτοιο εἶναι ἀσφαλῶς τὸ ἀποτέλεσμα τῆς πρωτοκαθεδρίας τῆς énonciation στὴ δουλειὰ τοὺ Ὄτζου, ἑνὸς αὐστηρὰ ὀργανωμένου σημαίνοντος συστήματος ποὺ ἐρχεται σὲ ἀντίθεση μ' ἕνα μυθοπλαστικὸ ἱστὸ σχετικὰ ἰσχνὸ καὶ ἐπαναληπτικό, μὲ τὴν ἀρνηση τῆς δραματοποίησης, τὴν κοινοτυπία τῶν καταστάσεων ποὺ περιγράφουν οἱ ταινίες, τὴν ἐξάντληση τέλος τῶν θεμάτων ποὺ ἐπανεμφανίζονται συχνὰ ἀπὸ ταινία σὲ ταινία κι ἐδῶ ἴσως βρίσκεται τὸ τεράστιο ἐνδιαφέρον τῆς πρακτικῆς τοὺ Ὄτζου — ὑπο-

ταγμένα σὲ φωτισμούς, ρυθμούς, καδραρίσματα, διάταξη πλάνων ποὺ ἔχουν ἀποκοπεῖ ριζικὰ ἀπὸ τὰ χολυγουντιανὰ πρότυπα. Ἀποτέλεσμα: ἕνας κινηματογράφος «ὁλοκληρωτικὰ μὴ νατουραλιστικός, μὴ ἐξπρεσσιονιστικὸς καὶ μὴ ρεαλιστικός» (*Ζὰν Ναριπονί*).

Στὸ κείμενό του ὁ Πὼλ Σραίηντερ ἐπειμένει στὸν γιαπωνέζικο χαρακτῆρα τοὺ ἔργου, τὶς σχέσεις του μὲ τὸ Ζὲν καὶ θεωρεῖ τὸν Ὀτζου ὑπερβατικὸ σκηνοθέτη. Ἐντελῶς ἀντίθετη εἶναι ἡ ἄποψη τοὺ Νὸελ Μπὲρς (στὴν ὁποία θὰ ἀναφερθοῦμε εἰδικότερα σὲ ἑπόμενο τεῦχος), ὁ ὁποῖος πιστεύει ὅτι ἡ δουλειὰ τοὺ Ὀτζου δὲν μπορεῖ νὰ ἐκτιμηθεῖ σὲ σχέση μὲ τὴν ὑποτιθέμενη «ἰαπωνικότητά» του ποὺ θὰ ἐκκινοῦσε ἀπὸ τὸ Ζὲν καὶ τὶς ἀνατολικὲς φιλοσοφίες. Ὁ Νὸελ Μπὲρς ἐπιχειρεῖ μιὰ μορφικὴ ἀνάγνωση τοὺ ἔργου, γεγονὸς ποὺ τὸν ὁδηγεῖ στὴν διατύπωση τοὺ συμπεράσματος ὅτι ἡ τελευταία σημαντικὴ δημιουργία τοὺ Ὀτζου εἶναι τὸ Ἦταν ἕνας πατέρας (Chichi ariki) ποὺ πραγματοποιήθηκε τὸ 1942. Οἱ ὑπόλοιπες ταινίες τοὺ Ὀτζου θεωροῦνται κατὰ τὸν Μπὲρς ἀκαδημαϊκὲς ἀσκήσεις ποὺ δὲν ἔχουν καμιὰ σχέση μὲ τὴ ριζοσπαστικὴ πρακτικὴ τοὺ σκηνοθέτη στὶς βουβὲς ταινίες του, κύρια, καὶ στὶς πρῶτες ὁμιλοῦσες του.

Σύμφωνα μὲ τὸν Μπὲρς ὁ Ὀτζου ἐγκαταλείπει προοδευτικὰ μερικοὺς δυτικοὺς ἀφηγηματικοὺς κώδικες ἢ ἀκόμα καὶ μερικὲς κινήσεις τῆς μηχανῆς (ὅπως τὸ πανοραμίκ) καὶ ἐπεξεργάζεται μιὰ ἐλλειπτικὴ διάταξη μὲ κύρια χαρακτηριστικὰ τὴν ἀξιολόγηση τοὺ πλάνου ὡς ἐπιφάνειας (συστηματικὴ καταστροφὴ τοὺ «βάθους») καὶ τὴν εἰσαγωγὴ μερικῶν πλάνων γύρω ἀπὸ τὰ ὁποῖα δομεῖται ἡ ἀφήγηση καὶ τὰ ὁποῖα ὁ Μπὲρς ὀνομάζει pillow-shots. Πρόκειται γιὰ πλάνα ποὺ δὲ συνδέονται μὲ τὰ βλέμματα τῶν προσώπων ἀμεσα ἀλλὰ ποὺ δὲν ἀποκόπτονται τελείως ἀπὸ αὐτὰ (πλάνα ἀντικειμένων συνήθως). Ἐπίσης, πάντα σύμφωνα μὲ τὸν Μπὲρς, οἱ πρῶτες ὁμιλοῦσες ταινίες τοὺ Ὀτζου (Ὁ μοναχογιός, 1936, Ἦταν ἕνας πατέρας, 1942), τελειοποιοῦν αὐτὸ τὸ σύστημα, ἐνῶ παράλληλα ἐπιχειροῦν ἕνα διαχωρισμὸ παραγωγικὸ ἀνάμεσα «στὶς λεκτικὲς καὶ τὶς χωροχρονικὲς παραμέτρους» τῆς ταινίας, ἀκολουθώντας ἔτσι τὴν παράδοση τοὺ μπένζι, ζωντανοῦ σχολιαστὴ τῶν ταινιῶν μέσα στὶς αἰθουσες τὴν ἐποχὴ τοὺ βωβοῦ κινηματογράφου (βλ. τὸ κείμενο τοὺ Μανόλη Κούκιου, Σ.Κ. 76, τεῦχος 15-16). Ὁ Μπὲρς καταλήγει: «Τὸ ἔργο τοὺ Ὀτζου δὲν ἀποτελεῖ μόνο τὸ προϊὸν μιᾶς ἀτομικῆς ὁλοκλήρωσης ἀλλά, γεγονὸς πολὺ πιὸ σημαντικό, ἐκεῖνο μιᾶς ἱστορικῆς καὶ ἐθνικῆς κοινότητας». (*Noël Burch*, To the Distant Observer — Form and Meaning in The Japanese Cinema, σελ. 185, ἐκδ. *Scholar Press, 1979*).

Χρήστος Βακαλόπουλος
Μιχάλης Δημόπουλος

Ὁ Τσίσου Ρίου καὶ ἡ Σιγιέκο Χιγκασιγιάμα στὸ *Ταξίδι στὸ Τόκιο*

ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΟΝ YASUJIRO OZU

τοῦ Lino Micciché

Ἐν ἐνεργείᾳ κινηματογραφιστής, ἤδη ἀπό τή δεκαετία τοῦ '20, ὁ Γιασουτζίρο Ὄτζου* (1903-1963) εἶναι ὁ σκηνοθέτης πενήντα δύο ταινιῶν μεγάλου μήκους (ἐκτός ἀπό ἕναν ὁρισμένο ἀριθμό ταινιῶν μικροῦ μήκους καί ντοκυμανταίρ) στίς ὁποίες ὑπῆρξε (31 φορές καί πάντοτε ἀπό τό 1936) συνσεναριογράφος καί μιά φορά ὁ ἀποκλειστικός σεναρίστας, στήν πρώτη του ταινία τό *Νεανικά ὀνειρα* (*Wakodo noyume*, 1928). Ἀλλά εἶναι πολλοί λίγοι οἱ γιαπωνέζοι εἰδικοί πού θά ἦταν σέ θέση νά γράψουν κάτι πάνω στήν περίοδο τῶν βουβῶν ταινιῶν τοῦ Ὄτζου (1927-1936) πού οἱ περισσότερες ἀπ' αὐτές τίς τριάντα τέσσερις μεγάλου μήκους ἔχουν χαθεῖ. Τό παλιότερο δείγμα ἀπ' ὅλη τήν παραγωγή τοῦ Ὄτζου εἶναι ἕνα ἀπόσπασμα εἴκοσι λεπτῶν τῆς δέκατης ταινίας του: *Πῆρα τό δίπλωμα μου, ἀλλά...* Κανένας εὐρωπαίος κινηματογραφικός κριτικός δέν εἶναι σέ θέση νά δώσει, μέ τρόπο πειστικό καί βασισμένος σέ ντοκουμέντα, ἕνα συνολικό περίγραμμα αὐτοῦ τοῦ μαίτρ τοῦ κινηματογράφου. Ὅσοι θέλησαν νά ἀποτολμήσουν κάτι τέτοιο — καί εἶναι πολύ λίγοι — ἀναγκάστηκαν νά περιοριστοῦν σέ κάποιο ἐπιμελημένο ἀπάνθισμα, βασισμένο κατά τό πλεῖστο σέ πληροφίες ἀπό δεύτερο χέρι (ὅπως π.χ. τό πολύ ἐνδιαφέρον κατά τ' ἄλλα κεφάλαιο γιά τόν Γιασουτζίρο Ὄτζου στόν τόμο 7 τῆς *Anthologie du Cinéma*, Παρίσι καί τοῦ *Avant - Scène*, 1973, γραμμένο ἀπό τόν Max Tessier) ἤ σέ εὐστοχες ἀλλά μέ οὐσιαστικά ἀποσπασματικό χαρακτῆρα ἀναλύσεις, ὅπως τό ἄρθρο τοῦ Tom Milne: «Flavor of Green Tea over Rice», στό περιοδικό *Sight and Sound*, Λονδίνο, φθινόπωρο 1963, vol. 32, κ. 4, οὐσιαστικά ἀφιερωμένο στήν τελευταία ταινία τοῦ Ὄτζου *Ἡ γεύση τοῦ σακέ* *(Samma: no aji)* ἤ, τέλος, σέ σύντομα καί συνθετικά πορτραίτα, ὅπως αὐτό τοῦ Claude- Jean Philippe στόν τόμο 1 τῆς σειρᾶς Cinéastes τῶν *Dossiers du Cinéma* πού ἐκδόθηκε στό Παρίσι ἀπό τόν Casterman στά 1971 *(1)*.

Αὐτό ὀφείλεται στό γεγονός — πού εἶναι βασικῆς σημασίας — ὅτι κανένας εὐρωπαίος εἰδικός, οὔτε κἄν αὐτοί πού εἶναι γνῶστες τῶν πολιτιστικῶν πραγμάτων τῆς Ἰαπωνίας, δέ γνωρίζει, στήν καλύτερη περίπτωση, περισσότερο ἀπό τό μισό τῆς συνολικῆς κινηματογραφικῆς παραγωγῆς τοῦ Ὄτζου. Ἀλλά ὀφείλεται, ἐπίσης, καί σέ ὁρισμένα ἰδιάζοντα χαρακτηριστικά τοῦ κινηματογράφου τοῦ Ὄτζου πού κάνουν ἐξαιρετικά ἐλλιπῆ τή διαδικασία τῆς ἀπομνημόνευσης μιᾶς ταινίας αὐτοῦ τοῦ σκηνοθέτη, ἀκόμα καί ὅταν τή δεῖ κανείς πολλές φορές. Τό γεγονός εἶναι ὅτι ἡ χρήση τῆς μουβιόλας γιά τήν ἀνάμνηση μιᾶς ταινίας τοῦ Ὄτζου εἶναι ὄχι μόνο ἕνα στάδιο ὑποχρεωτικό γιά ἕνα θεμελιωμένο ἀναλυτικό λόγο, ἀλλά καί ἡ οὐσιώδης προϋπόθεση γιά κάθε κριτική ἐπαλήθευση πού δέν περιορίζεται σέ γενικεύσεις. Εἶναι γεγονός, ὅτι στόν Ὄτζου οἱ τυπικές δραματικές ἀνελίξεις τοῦ σημερινοῦ «μυθιστορηματικοῦ» κινηματογράφου εἶναι σχεδόν πάντοτε ἀνύπαρκτες. Κι αὐτό συμβαίνει τόσο στό ἐπίπεδο τῆς ἱστορίας (τῆς πλοκῆς) καί τῆς ἀφηγηματικῆς δομῆς ὅσο καί σ' αὐτό τῆς ὁμιλίας καί τῶν παραστατικῶν δομῶν. Ἕνα ἀπό τά θεμελιώδη χαρακτηριστικά τοῦ κινηματογράφου τοῦ Ὄτζου εἶναι ἡ ἀπουσία μιᾶς ξεκάθαρης πλοκῆς. Ἀλλωστε, ὁ ἴδιος ὁ σκηνοθέτης εἶχε δηλώσει: *«Οἱ ταινίες μέ πολύ ἐπεξεργασμένη πλοκή, μέ πλήττουν. Μιά ταινία πρέπει βέβαια νά 'χει μιά δική της δομή, ἀλλιώτικα δέ θά 'ταν μιά ταινία, ἀλλά νομίζω πώς μιά ταινία δέν εἶναι καλή ἐάν ἐχει ὑπερβολική δραματικότητα ἤ πολύ δράση»*. Στήν πραγματικότητα, ἀντί γιά ἔλεγχο τῆς δραματικότητας καί τῆς δράσης, στό ἔργο τοῦ Ὄτζου μποροῦμε νά μιλήσουμε γιά ἀποκλεισμό: τό δράμα μέ τήν ἔννοια τῆς ρήξης μιᾶς προϋπάρχουσας ἰσορροπίας πού προξενεῖται ἀπό τήν ἐμφάνιση κάποιου ἀπρόβλεπτου ἐξωτερικοῦ γεγονότος εἶναι, γενικά, ἀποκλεισμένο ἀπό τίς ταινίες τοῦ Ὄτζου. Ἀντί νά διηγεῖται κάποια ἱστορία, περιγράφει καταστάσεις, ἀποκαλύπτει συναισθήματα, στά ὁποία τό συγκινησιακό στοιχεῖο — ἐάν ὑπάρξει — εἶναι προϋπάρχον ἤ τουλάχιστο ὑπολανθάνον. Ἡ ἀπουσία δράματος συνεπάγεται, βεβαίως, τήν ἀπουσία δράσης. Οἱ πρωταγωνιστές τοῦ Ὄτζου «ὑπομένουν», δέν «δροῦν», τουλάχιστον μέ τήν ἔννοια ὅτι τό κλειδί τῆς ὑπαρξης αὐτῶν τῶν προσώπων δέν εἶναι αὐτό πού κάνουν ἀλλά αὐτό πού ζοῦν, δέν εἶναι αὐτό πού προκαθορίζουν ἀλλά αὐτό πού συνεχίζουν, δέν εἶναι αὐτό πού τούς συμβαίνει ἀλλά αὐτό πού δέν τούς συμβαίνει. Εἶναι πολύ σπάνιο γιά μιά ταινία τοῦ Ὄτζου, ἕνα συμβάν, σάν ἀφηγηματικός μηχανισμός, νά ἔχει ἕνα ρόλο

* Ἀντίθετα ἀπ' τόν τρόπο πού ἔχει ἐπικρατήσει ἡ προφορά (ἄρα καί ἡ γραφή) τῶν γιαπωνέζικων ὀνομάτων στήν Ἑλλάδα, προτείνουμε μιά, ὅσο γίνεται, πιό ἀκριβῆ ἀπόδοση, σύμφωνα πάντα μέ μερικούς βασικούς κανόνες τῆς γιαπωνέζικης φωνητικῆς: ἔτσι ὁ Ozu γιαπωνέζικα προφέρεται Ὄ-τζου, ὁ Kourosawa *Κουροσάουα* καί ὁ Mizogushi *Μιτζογκούσι* (καί ὄχι Μιζογκούσι, ὅπως εἴχαμε γράψει στό προηγούμενο τεῦχος). (Σ.τ.Σ)

1) Ἀπό τή χρονιά πού γράφτηκε αὐτό τό κείμενο, τά πράγματα ἀλλάξανε αἰσθητά. Πολλές ταινίες τοῦ Ὄτζου πού κυκλοφόρησαν στό Παρίσι, ἐν τῷ μεταξύ, κι ἕνα ἀφιέρωμα στό British Film Institute, τό 1976, ἔδωσαν ἀφορμή γιά ἕνα σημαντικό ὄγκο φιλολογικῆς δουλειάς. Ἀναφέρουμε ἐδῶ ἐνδεικτικά τά τεύχη 203 καί 205 τοῦ γαλλικοῦ περιοδικοῦ *Positif* (Φλεβάρης – Ἀπρίλης '78), τό τεῦχος 286 τῶν *Cahiers du Cinéma* (Μάρτης '78), τό ἐγγλέζικο περιοδικό *Screen* (Vol. 17, καλοκαίρι '76), τήν ἀκαδημαϊκή μελέτη τοῦ Ντόναλντ Ρίτσι *Ozu* (University of California Press, 1974) καί τό σημαντικό βιβλίο τοῦ Νόελ Μπέρς *To A Distant Observer* (Σ.τ.Σ.).

Ἕνα φθινοπωρινό ἀπόγευμα

καθοριστικό: ἡ ἀπόλυση τοῦ Ὀκαντζίμα στό *Ἡ χορωδία τοῦ Τόκιο* (*Tokyo no gassho* 1931) ἡ τό ἀτύχημα τοῦ Τομίο στό *Καρδιά καπριτσιόζα* (*Dekigokoro,* 1933), μ' ὅλο τό μικρό ἀφηγηματικό τους βάρος, εἶναι περιπτώσεις σπάνιες. Ὁ κανόνας στίς ταινίες τοῦ Ὄτζου εἶναι ἡ μικροσκόπηση τῶν καταστάσεων πού, ὅπως ἡ γαμήλια κόπωση τῆς Μαζάκο στήν *Πρώιμη ἀνοιξη* (*Soshun,* 1956) ἡ ἡ θυσία τῆς Νορίκο στήν *Ἀργοπορημένη ἀνοιξη* (*Banshun,* 1949), ἔχουν τήν καταγωγή τους καί τίς αἰτίες τους πολύ πρίν τό «κομμάτι τῆς ζωῆς» πού ραδιογραφήθηκε ἀπό τήν ταινία.

Δέν ὑπάρχει πλέον καμιά ἀμφιβολία: μιά τόσο ἐπίμονη ἄρνηση τοῦ δράματος καί τῆς δράσης — πού εἶναι τόσο ἀρεστά στό ρουτινιέρικο σινεμά — ὑπάγεται στά τυπικά, καί ἴσως ὑποχρεωτικά, γενικά χαρακτηριστικά τοῦ «Σόμιν – Γκέκι» (εἶδος ταινιῶν πάνω στούς ἁπλούς ἀνθρώπους) πού εἶναι μιά ὑπο – κατηγορία τοῦ «Γκένταϊ – Γκέκι» (ταινία μέ σύγχρονη θεματολογία, ἀντίθετα ἀπό τό «Ντζίνταϊ – Γκέκι» εἶδος ταινιῶν μέ ἱστορική θεματολογία) στά πλαίσια τοῦ ὁποίου ἐγγράφεται τό μεγαλύτερο μέρος τῆς παραγωγῆς τοῦ Ὄτζου. Πραγματικά, αὐτή ἡ ἴδια ἄρνηση χαρακτηρίζει ἐπίσης ὡς ἕνα βαθμό τίς σκηνές τῆς καθημερινῆς ζωῆς τοῦ Γιασουτζίρο Σιμάτζου πού ὑπῆρξε πρόδρομος καί μαίτρ στό εἶδος «Σόμιν – Γκέκι» στή δεκαετία τοῦ '20 — καθιερώνοντάς το στά 1923 μέ τόν *Πατέρα (Chichi)* — καί τίς ἀνάλογες σκηνές στόν Μίκνο Ναρούζε καί τόν Χεινοσούκε Γκόσο πού μαζί μέ τόν Ὄτζου δέχτηκαν τά διδάγματα τοῦ Σιμάτζου καί ἐστρεψαν τήν προσοχή τους στούς μικροαστούς καί τό προλεταριάτο τῶν πόλεων μέ τά ὁποία ὁ Σιμάτζου εἶχε δημιουργήσει αὐτό τό μοντέρνο εἶδος καί στό ὁποίο ἡ ἑταιρία Σοσικού εἶχε εἰδικευτεῖ. Αὐτά τά χαρακτηριστικά εἶναι φυσικό νά ὑπάρχουν ἐάν σκεφτεῖ κανείς ὅτι τό «δράμα» αὐτῶν τῶν μεσαίων τάξεων εἶναι ἀκριβῶς τό ἀργό, γκρίζο, ἀδιεξοδικό καί μονότονο κύλισμα μιάς ζωῆς στερημένης ἀπό ἰδιαίτερα ἡ ἀπρόβλεπτα συμβάντα, ἀπό γεγονότα συνταρακτικά, ἐάν ἐξαιρεθοῦν οἱ γεννήσεις, οἱ γάμοι κι οἱ θάνατοι. Ὡστόσο, ὁ ἐνεργητικός οὐμανισμός τοῦ Γκόσο, ὁ ἀσφυκτικός πεσιμισμός τοῦ Ναρούζε ἡ ὁ καλοκάγαθος, ἐλαφρύς τόνος τῶν «κωμωδιῶν τοῦ μισθοσυντήρητου» τοῦ Σιμάτζου, ἀν καί περιστρέφονται γύρω ἀπό τόν ἴδιο μικρόκοσμο τῶν ταινιῶν τοῦ Ὄτζου, περιεῖχαν ἕνα μίνιμουμ δραματοποίησης καί δράσης μόνο καί μόνο γιατί σ' αὐτούς τούς τρεῖς σκηνοθέτες ἡ ἴδια ἡ ἰδεολογική προσέγγιση τοῦ θέματος ἀξιούσε, κατά ἕνα τρόπο, μιά συμπεριφορά «ἐνεργητική» καί ἥρωες πού θά μποροῦσαν νά εἶναι οἱ φορεῖς της. Ἀλλά, στόν Ὄτζου, ἡ ἄρνηση τῶν «ὑψηλῶν τόνων» καί ἡ ἐπιλογή τῶν μονόχορδων ἔχουν τόν ἀπόλυτο ριζοσπαστισμό μιάς ἰδεολογικῆς καί ποιητικῆς τοποθέτησης. Ἰδεολογικῆς, γιατί ἀποτελοῦν μέρος τῆς «θρησκευόμενης » ἀποψης πού ἔχει ὁ Ὄτζου γιά τήν οἰκογενειακή τάξη πραγμάτων πού τή θεωρεῖ σάν μιά μορφή ἁρμονίας ὑπό δοκιμασίαν. Ποιητικῆς, γιατί ὁ πραγματικός πρωταγωνιστής τοῦ Ὄτζου εἶναι ὁ «χρόνος», ἀναγνωρίσιμος ὄχι στή ρυθμική παράθεση τῶν γεγονότων ἀλλά στή μονοφωνική μονοτονία τῆς διαδοχῆς τους. Δέν εἶναι ἀσφαλῶς τυχαῖο ὅτι — ἀντίθετα μέ τόν ἄλλο μεγάλο τοῦ «Σόμιν – Γκέκι», στήν περίοδο

Ὑπῆρχε ἕνας πατέρας

τοῦ ὁμιλοῦντος, τὸν Ναρούζε — ἡ ἀγάπη (ὄχι ἡ οἰκογενειακή, ἡ συνδεμένη μὲ τὰ ἤθη, ἀλλὰ ἡ σεξουαλική, ἡ συνδεμένη μὲ τὸν ἔρωτα) δὲν ἐχει θέση στὶς ταινίες τοῦ Ὀτζου παρὰ σὰν δευτερεύον φαινόμενο. Καὶ ὅταν ὑπάρχει δὲν ἐχει βάρος καὶ καταλήγει σὲ μιὰ συνύφανση ἐπίπλαστη ὅπως συμβαίνει π.χ. στὴν *Πρώιμη ἀνοιξη* (*Soshun*, 1956), ὅπου ὁ συζυγικὸς ἔρωτας τῆς Μαζάκο γιὰ τὸν Σουγκιγιάμα δὲν εἶναι πειστικὸς ὅπως δὲν εἶναι πειστικὸς ὁ ἐξωσυζυγικὸς ἔρωτας τοῦ Σουγκιγιάμα γιὰ τὴν Τσίγιο κι οὔτε κὰν ἀκόμα — ἐκτὸς ἐὰν τὴ δεῖ κανεὶς στὸ ἐπίπεδο μιᾶς ἐπιλογῆς μὲ συμβατικὸ χαρακτῆρα καὶ θεληματικὰ ἐπίπλαστη — ἡ συμφιλίωση τῶν δύο συζύγων. Γιατί, πράγματι, ὁ ἔρωτας εἶναι πάντα μιὰ ρήξη τῶν ὑπαρχουσῶν ἰσορροπιῶν, μιὰ ἀμφισβήτηση, ἕνα ἀπρόοπτο ποὺ δὲν ἐλέγχεται. Ἀλλὰ μιὰ τέτοια πρᾶξη εἶναι κατ' οὐσία ἀποκλεισμένη ἀπὸ τὶς ταινίες τοῦ Ὀτζου ποὺ, στὸ ἐπίπεδο τῶν αἰσθημάτων, βασίζονται ὅλες στὴν ἱκανότητα γιὰ συντήρηση ποὺ ἐχουν τὰ ἤθη. Αὐτὴ λοιπὸν ἡ ἀπουσία «γεγονότων» — ποὺ, ὅπως εἴδαμε, μετατρέπει ὅλο τὸ ἔργο τοῦ Ὀτζου σὲ μιὰ μεγάλη μονωδία θεμελιωμένη πάνω στὴ συνέχεια καὶ τὴν ἐπανάληψη («ἴδιοι χῶροι, ἴδιες ἱστορίες, ἴδιες γωνίες λήψης, ὁ ἴδιος ρυθμός, ἀκόμα καὶ οἱ ἠθοποιοὶ εἶναι πάντα οἱ ἴδιοι» θὰ πεῖ ὁ Tom Milne) — ἐχει σὰν ἀποτέλεσμα ἡ ἐποπτεία μιᾶς ταινίας τοῦ Ὀτζου ἡ, ἀκριβέστερα, ἡ ἐποπτεία τοῦ συνόλου τῶν ταινιῶν αὐτοῦ τοῦ σκηνοθέτη νὰ παράγει πολὺ περισσότερο συνολικὲς ἐντυπώσεις παρὰ ἐντυπώσεις ἐπιμέρους. Ὁ χρόνος, δηλαδὴ ὁ ὑπαρξιακὸς νόμος ποὺ κυριαρχεῖ τὸ σύνολο τῶν ἡρώων, ἀποκαλύπτεται, ὅπως εἰπώθηκε ἤδη, σὰν ὁ ἀπόλυτα ἀληθινὸς πρωταγωνιστὴς τῶν ταινιῶν τοῦ Ὀτζου. Μέσα στὸ ἐσωτερικὸ αὐτοῦ τοῦ ἀργοῦ κυλίσματος ἐγγράφονται οἱ φειδωλὲς χειρονομίες, τὰ ντροπαλὰ αἰσθήματα, οἱ ἐλεγχόμενες συγκρούσεις ποὺ ἐρχονται στὸ προσκήνιο ἀπὸ τοὺς ἥρωες.

Μέσα σ' αὐτὸ τὸ ἀργὸ κύλισμα τοῦ χρόνου, τὸ κυρίαρχο μοτίβο, μυστικὸ «ἀναμολόγητο», ἀνείπωτο, καὶ καμιὰ φορὰ ἀδηλο σ' ὅλη τὴ διάρκεια τῆς ταινίας, εἶναι ὁ θάνατος, δηλαδὴ ἡ μοναδικὴ δυνατὴ «νίκη» πάνω στὸ χρόνο.

Ἀσφαλῶς δὲν εἶναι τυχαῖο ὅτι σ' ἕνα ἔργο μιᾶς ὁμορφιᾶς αἰχμηρῆς, ὅπως εἶναι τὸ *Ταξίδι στὸ Τόκιο* (*Tokyo Monogatari*, 1953) — ποὺ ἴσως εἶναι τὸ ἀριστούργημα τοῦ Ὀτζου καὶ ἀσφαλῶς ἕνα ἀπὸ τὰ ἀριστουργήματα τοῦ γιαπωνέζικου κινηματογράφου, κι ὄχι μονάχα αὐτοῦ — ὁ θάνατος εἶναι ὁ σιωπηρὸς καὶ δραματικὸς δεσμὸς τῆς ταινίας καὶ τὸ στοιχεῖο γύρω ἀπὸ τὸ ὁποῖο δένεται ἡ βαθιὰ τρυφερότητα ἀνάμεσα στοὺς γονεῖς ποὺ ἐπισκέπτονται τὰ παιδιὰ τους καὶ τὴ νύφη τους Νορίκο. Τὸ *Ταξίδι στὸ Τόκιο* εἶναι ἐπίσης ὑποδειγματικὸ καὶ σημασιολογικὸ καὶ ἀπὸ μιὰ ἄλλη πλευρά, ποὺ ἐνδυναμώνει τὰ ὅσα εἰπώθηκαν παραπάνω σχετικὰ μὲ τὸν κινηματογράφο τοῦ Ὀτζου θεωρούμενο σὰν μικροσκόπηση «κομματιῶν ζωῆς» συνδεδεμένων μ' ἕνα «πρίν» καὶ ἕνα «μετά» ποὺ παραμένουν ἔξω ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν ταινία. Πραγματικά, μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι ὁ ἀφηγηματικὸς χῶρος τοῦ *Ταξίδι στὸ Τόκιο* προϋποθέτει καὶ συνεπάγεται δύο γεγονότα ἐξωτερικὰ ἀπ' αὐτὴ τὴν ἴδια τὴν ἀναπαράσταση: τὸν προηγούμενο θάνατο τοῦ Σόντζι (πρὶν τὴν ταινία) καὶ τὸ μελλοντικὸ θάνατο τοῦ γέρου πατέρα (ἀργότερα καὶ μετὰ τὴν ταινία), θάνατοι ποὺ συνδέονται μεταξύ τους ἀπὸ τὸ θάνατο τῆς μητέρας (στὴν ἴδια τὴν ταινία). Ὁ δεσμὸς ποὺ δημιουργεῖται ἀνάμεσα στὴ Νορίκο καὶ στὰ πεθερικά της στὸ *Ταξίδι στὸ Τόκιο* βρίσκει τὴ θεμελίωσή του ἀκριβῶς ἀπὸ τὴν παρουσία αὐτοῦ τοῦ κοινοῦ θανάτου ποὺ ὑπάρχει στὸ παρελθόν τους καὶ στὸ μέλλον τους.

Φυσικά, ὅταν μιλάμε ἐδὼ γιὰ τὴν «ποιητικὴ» τοῦ Ὀτζου, ἀναφερόμαστε οὐσιαστικὰ στὴν παραγωγὴ τῶν ὁμιλουσῶν ταινιῶν του καὶ, ἀκριβέστερα, στὶς ταινίες τῆς περιόδου '49–62, ὅταν ὁ Ὀτζου ξανάρχισε μιὰ κανονικὴ κινηματογραφικὴ δραστηριότητα μετὰ τὴν πλήρη σιωπὴ τῆς περιόδου '42–47 καὶ τὶς δύο πρῶτες ταινίες ποὺ σκηνοθέτησε ἀμέσως μετὰ τὸν πόλεμο: τὴ *Διήγηση ἑνὸς ἰδιοκτήτη* (*Nagaya shinshiroku*, 1947) καὶ τὸ *Μιὰ κότα στὸν ἄνεμο* (*Kazeno Naka no mendori*, 1948) ὅπου ἡ μὲν πρώτη εἶναι μιὰ τυπικὴ περίπτωση ταινίας «κατὰ παραγγελίαν», γραμμένη σὲ συνεργασία μὲ τὸν Ταντάο Ἱκέντα μέσα σὲ δέκα μέρες καὶ γυρισμένη σὲ ἄλλες τόσες, ἡ δὲ δεύτερη εἶναι ἕνα ἐπεισόδιο γιὰ τὸ ὁποῖο ὁ ἴδιος ὁ Ὀτζου δήλωσε πρῶτος ὅτι δὲν θεωρεῖ τὸν ἑαυτό του ἱκανοποιημένο (*«ἀνάμεσα στὶς ταινίες μου* — εἶχε δηλώσει — *ὑπάρχουν περισσότερες ἀπὸ μιὰ ποὺ εἶναι ἀποτυχημένες. Παρ' ὅλα αὐτά, ἀρκεῖ αὐτὲς οἱ ταινίες νὰ μοὺ ἀρέσουν προσωπικὰ γιὰ νὰ εἶμαι μ' ἕνα τρόπο ἢ μ' ἕναν ἄλλο ἱκανοποιημένος. Αὐτὴ ἐδὼ ὅμως ἦταν μιὰ κακὴ ἀποτυχία»*). Ἐν τούτοις ἡ αἴσθηση, ποὺ δυστυχῶς δὲν ἐπαληθεύεται, εἶναι ὅτι ὁρισμένες τομὲς τῆς ἱστορίας τοῦ γιαπωνέζικου κινηματογράφου, ὅπως ἐχουν γίνει ἀπὸ τοὺς εἰδικούς, εἶναι ἀρκετὰ συζητήσιμες. Ὑπάρχει ἡ συνήθεια π.χ. νὰ ταυτίζεται ἡ χρονιὰ ποὺ ξανάρχισε ἡ δημιουργία τοῦ εἴδους «Σομιν – Γκέκι» μὲ τὴ χρονιὰ ποὺ πραγματοποιήθηκε τὸ *Γεύμα* (*Meshi*, 1951 τοῦ Μίνκο Ναρούζε). Τὸ ἐπιμύθιο αὐτῆς τῆς ταινίας (Shikata ga nai: «δὲ μπορεῖ νὰ γίνει τίποτα») ἐχει ἰδιαίτερες ἀντιστοιχίες (*Soshun*, 1956) καὶ ὁ κοινωνικὸς χῶρος εἶναι αὐτὸς τῶν μισθοσυντήρητων ποὺ εἶναι οἱ τυπικοὶ πρωταγωνιστὲς τοῦ «Σόμιν – Γκέκι». Θεωρεῖται ἐπίσης ὅτι ἡ πρώτη μεγάλη ταινία τοῦ Ὀτζου, μετὰ τὸν πόλεμο, τὸ *Ἀργοπορημένη ἀνοιξη* (*Banshun*, 1949) ἀνήκει σ' ἕνα εἶδος ἱεραρχικὰ ἀνώτερο ἀπὸ τὸ «Σόμιν – Γκέκι» μόνο καὶ μόνο γιατὶ ὁ πρωταγωνιστὴς τοῦ φίλμ δὲν εἶναι

ένας οποιοσδήποτε υπάλληλος όπως π.χ. ο πατέρας στό *Γεννήθηκα, αλλά...* (*Umarete wa mita Keredo,* 1932) αλλά ένας καθηγητής τού πανεπιστημίου, ό Σοκιτσί, πού μέ τίμημα τή μοναξιά του καταφέρνει νά παντρέψει τήν κόρη του Νορίκο πού είναι, έντούτοις, έτοιμη νά θυσιάσει τή ζωή της μένοντας στό πλάι του. Στήν πραγματικότητα τό *Αργοπορημένη άνοιξη* είναι πάντα ένα «Σόμιν – Γκέκι» όπου όμως τό στοιχείο «Σόμιν» έχει μετατεθεί στό έπίπεδο τών αίσθημάτων, άνταποκρινόμενο έτσι σέ μιά διαδικασία ώριμότητας καί έξέλιξης τού κινηματογράφου τού Όζου άκόμα καί μέσα στό πεδίο μιάς ίδιας προβληματικής.

Μιά συγκριτική μελέτη τής θεματικής τής προπολεμικής καί μεταπολεμικής παραγωγής τού Όζου — έστω κι άν περιοριστεί στίς ταινίες του πού μπορούν νά βρεθούν στήν Εύρώπη καί ίδιαίτερα στήν άναδρομή πού όργάνωσε στή Ρώμη τό Ίαπωνικό Ίνστιτούτο Πολιτισμού — δείχνει σαφέστατα τήν άπαρέγκλητη συνέχεια καί τόν ούσιαστικό μονοφωνικό χαρακτήρα τού έργου τού Όζου, άρχίζοντας άπό τό ντεμπούτο του στό είδος τού «Σόμιν – Γκέκι» (μετά άπό μερικες «παρεκκλίσεις» καί μιά άρχική προσχώρηση στή σειρά τών «ταινιών τού παραλόγου» πού ήταν τής μόδας στά τέλη τής δεκαετίας τού '20) όπως π.χ. τή *Ζωή ένός ύπαλλήλου* (*Kaishain seikatsu,* 1929) πού είναι ή ένδέκατη ταινία του, μέχρι τίς πιό κατοπινές καί, άσφαλώς, πιό ώριμες ταινίες του, όπως *Η γεύση τού σακέ* (*Sanma: no aji,* 1962) πεντηκοστή δεύτερη καί τελευταία στή φιλμογραφία τού σκηνοθέτη πού χαρακτηρίστηκε άπό τόν άγγλο κριτικό John Gillet σάν «κορωνίδα» όλου τού έργου τού γιαπωνέζικου μαίτρ. Άλλά μονοφωνία καί συνέχεια δέ σημαίνουν, φυσικά, ταυτοσημία θεμάτων καί ύφους ούτε έλλειψη παραλλαγής στήν τελική άπόληξη. Όπως σέ κάθε δημιουργία πού είναι γόνιμη σέ μονοφωνικά στοιχεία (όπως συμβαίνει π.χ. στόν Άντονιόνι), τό θέμα, όντας πάντοτε τό ίδιο, γίνεται άντικείμενο μιάς σειράς άπό άναπτύξεις, άπό έμπλουτισμούς, άπό ίδιομορφίες πού άναπληρώνουν σέ βαθύτητα ό,τι δέν ύπάρχει σέ ποικιλία. Ή σχέση λοιπόν πού ύφίσταται άνάμεσα στό προπολεμικό καί μεταπολεμικό έργο τού Όζου κάνει προφανή αύτή τή διαδικασία τής έμβάθυνσης, τήν αίσθηση μιάς φανερής μετατόπισης τής προσοχής άπό τόν κοινωνικό χώρο στά πρόσωπα, άπό τίς συμπεριφορές στά αίσθήματα, άπό τά κοινωνικά δεδομένα στά ύπαρξιακά δεδομένα. Μέ λίγα λόγια, έάν πάρουμε δύο ταινίες τόσο όμοιες καί τόσο διαφορετικές όπως τό *Γεννήθηκα, αλλά...*, πού συγκαταλέγεται άνάμεσα στίς καλύτερες τής περιόδου τών βουβών ταινιών τού Όζου, καί τό *Ταξίδι στό Τόκιο,* πού είναι σχεδόν σίγουρα τό άριστούργημα τής περιόδου τών όμιλουσών ταινιών του, θά παρατηρήσουμε ότι ύπάρχει μεταξύ τους μιά διαλεκτική σχέση συνέχειας πού κάνει φανερές πολυάριθμες διαφορές, όλες όμως στά πλαίσια μιάς ούσιαστικά ίδιας τοποθέτησης έκ μέρους τού Όζου, μιάς τοποθέτησης πού είναι ό φορέας μιάς ίδιας προβληματικής.

Έάν θεωρηθεί ότι ή πρώτη άπ' αύτές τίς ταινίες είναι ένα κωμειδύλλιο (άν καί διαποτισμένο άπό τό πνεύμα τής σειράς τών «ταινιών τού παραλόγου» καί άναθεωρημένο σέ ό,τι άφορά τό κωμικό στοιχείο), ή δεύτερη, άντίθετα, είναι ένα άφήγημα έλαφρά δραματικό μέ όρισμένες άποκλίσεις πρός τό άστικό θέατρο. Είναι άκριβές ότι στήν πρώτη άπό αύτές τίς ταινίες, ύπάρχει ή άμφισβήτηση ένός κοινωνικού ρόλου (έκείνου τών έργαζόμενων μικροαστών): τά δυό παιδιά τού ύπαλλήλου δέ δέχονται νά είναι «κατώτερα» άπό τό συνομίληκο γιό τού άφεντικού τού πατέρα τους. Ένώ στή δεύτερη ύπάρχει μόνο σύγκρουση παθών καί συναισθημάτων. Είναι έπίσης άκριβές ότι έάν ή πρώτη ταινία είναι, τουλάχιστον ώς ένα βαθμό, άποκαθηλωτική, ή άλλη, άντίθετα, είναι ένας ύμνος στόν ίερό χαρακτήρα τών οίκογενειακών σχέσεων πού έχουν πλέον πάψει νά ύφίστανται. Άλλά είναι, ταυτόχρονα, γεγονός ότι τά παιδιά πού έπισκέπτονται τό γεροντικό ζεύγος Χιρογιάμα στό Τόκιο καί στά περίχωρα, μοιάζουν νά 'ναι τά άναθρεμμένα καί «τοποθετημένα» παιδιά τού ύπαλλήλου στό *Γεννήθηκα, αλλά...* Είναι έπίσης γεγονός ότι στήν καθεμιά άπό τίς δυό ταινίες ό καταλύτης τών καταστάσεων είναι ή σχέση παιδιά – γονείς. Είναι, τέλος, γεγονός ότι καί στήν ταινία τού 1932 καί σ' έκείνη τού 1953, όλες οί σχέσεις άνάμεσα στά πρόσωπα είναι τό άμεσο ή έμμεσο άποτέλεσμα τής κοινωνικής τους θέσης σάν «Σόμιν», δηλαδή σάν πρόσωπα πού άνήκουν στήν άμορφη καί χωρίς προσωπικότητα μάζα τής «μεσαίας τάξης». Μέ λίγα λόγια, άνάμεσα στή μιά ταινία καί τήν άλλη, θά λέγαμε: άνάμεσα στό σινεμά τού Όζου τής δεκαετίας τού '30 καί σ' έκείνο τής δεκαετίας τού '50, περισσότερο άπό μιά βαθιά άλλαγή τής «ποιητικής» τού σκηνοθέτη, ύπάρχουν βαθιές άλλαγές τής γιαπωνέζικης κοινωνίας: τό πέρασμα, διαμέσου τής Χιροσίμα καί τού Ναγκασάκι, τής αύτοκρατορικής Ίαπωνίας τού προπολέμου, στή δημοκρατική Ίαπωνία τού μεταπολέμου. Μιά άπό τίς πιό φανερές άλλαγές πού έμφανίστηκαν στήν Ίαπωνία τού μεταπολέμου είναι άκριβώς αύτή πού άφορά τή λεγόμενη «μεσαία τάξη» ή όποία βρέθηκε παγιδευμένη, άς

Άρχή καλοκαιριού

πούμ' ἐτσι, ἀνάμεσα σὲ δύο ἀντιπαρατιθέμενες δυνάμεις: ἀπὸ πάνω ὁ ἀναγεννόμενος ἰαπωνικὸς καπιταλισμός, πού στίς νέες καὶ γιγαντιαίες πολυεθνικές διαστάσεις του καθιέρωνε ἀνάμεσα στοὺς ἀληθινὰ κρατοῦντες καὶ στὴν «μεσαία τάξη» βαθιὲς καὶ ἀγεφύρωτες διαφορὲς πού καμιὰ μυθολογία τοῦ «αὐτοδημιούργητου» δὲν μπορεῖ νὰ γεφυρώσει, κι ἀπὸ κάτω, ἡ πίεση τῆς ἐργατικῆς τάξης καὶ τῶν πολιτικῶν καὶ συνδικαλιστικῶν της ὀργανώσεων, πού κατάφερε νὰ παραβιάσει τὰ σύνορα πού ὑπῆρχαν στὸ παρελθὸν ἀνάμεσα στὸ γιαπωνέζικο προλεταριάτο καὶ στὴ «μεσαία τάξη», πού παλιότερα ἐπαιζε τὸ ρόλο τοῦ ταμπὸν ἀνάμεσα στὴν ἀπρόσιτη αὐτοκρατορικὴ ἐξουσία καὶ στοὺς πιὸ ἀπόμακρους ὑπηκόους της. Μιὰ τέτοια διαδικασία κονιορτοποίησης τῆς «μεσαίας τάξης», πού στὴν Ἰαπωνία ἐπαιξε ἕνα ρόλο πολὺ πιὸ σύνθετο ἀπὸ αὐτὸν πού συναντήθηκε ἀλλοῦ, δηλαδὴ τὴ σύγκλιση ἀπὸ τὴ μιὰ τῆς δυναμικῆς τῆς ἀστικοποίησης τῆς ἐργατικῆς τάξης καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη τῆς προλεταριοποίησης τῆς μικρῆς καὶ μεσαίας μπουρζουαζίας, ἐπέφερε ἀναπόφευκτα τὴν κατάργηση ὅλων τῶν εἰδώλων πού ἡ μεσαία τάξη ἦταν ὁ φορέας καὶ ἐγγυητής τους. Τὸ πρῶτο ἀπ' αὐτὰ ἦταν ἡ γιαπωνέζικη οἰκογενειακὴ ἰδεολογία πού μέχρι τὸν πρῶτο παγκόσμιο πόλεμο ἦταν ἡ «Grundform» τῶν ἠθῶν τῆς γιαπωνέζικης κοινωνίας, ἡ θεμελιώδης ἀξία της, ἡ μονάδα βάσης πού ἀναπαρήγαγε — στὸ ἀτομικὸ ἐπίπεδο — τὶς κοινωνικὲς σχέσεις μέσα ἀπὸ τὴν ἀδιαμφισβήτητη καὶ ἀπόλυτη πρωτοκαθεδρία τοῦ «πάτερ φαμίλια», μέσα ἀπὸ τὸ ρόλο τῆς ὑποταγῆς τῶν παιδιῶν στὴ δεσποτικὴ θέληση τῶν γονέων (καὶ ἰδιαίτερα, βέβαια, τοῦ πατέρα), μέσ' ἀπὸ τὸν «ἀγγελικὸ» ρόλο τῆς μητέρας, μέσα ἀπὸ τὸ ρόλο τῆς πλήρους κατάργησης τῆς προσωπικότητας τῶν κοριτσιῶν καὶ τῶν γυναικῶν ἐν γένει. Αὐτὲς οἱ σκέψεις, πού θὰ μποροῦσαν βέβαια νὰ ἐμβαθυνθοῦν ἀπ' ὅσους θὰ ἤθελαν νὰ καταλάβουν μὲ τρόπο πλήρη τὸ σινεμὰ τοῦ Ὄτζου, μᾶς ὑποχρεώνουν ν' ἀναφερθοῦμε στὸ «συντηρητισμό» του. Βάζουμε τὰ εἰσαγωγικὰ στὴ λέξη γιατὶ τὸ στοιχεῖο αὐτὸ ἀνήκει περισσότερο στὴ σχέση: ἦθη / αἰσθητικὴ καὶ λιγότερο στὴ σχέση: ἦθη / πολιτική. Γιατὶ ὁ Ὄτζου ἐμενε πάντοτε παράμερα, ἀκόμα καὶ κατὰ τὴν αὐτοκρατορικὴ περίοδο ὅταν, κατὰ ἕνα τρόπο, ὑποχρεώθηκε νὰ σκηνοθετήσει «ταινίες κατὰ παραγγελίαν». Στὸν Ὄτζου τοῦ προπολέμου, ἡ ἀναγνώριση τῆς οἰκογένειας σὰν ἀξίας κατ' ἐξοχὴν τῆς κοινωνικῆς συνθήκης τοῦ «Σόμιν» ἀνταποκρινόταν στὴν ἀναγκαιότητα νὰ εἰσαγάγει ἕνα στοιχεῖο θετικὸ στὴ ραδιογραφία τῆς κατάστασης τῆς

Ταξίδι στὸ Τόκιο

μεσαίας καὶ μικρῆς μπουρζουαζίας πού, ἀπό πολλές ἐπόψεις, ἦταν ἀπελπιστική.

Δέν εἶναι ἀσφαλῶς τυχαῖο τό ὅτι τό θέμα τῆς θυσίας ὑπῆρξε τό κύριο «λάιτμοτίφ» τοῦ σινεμά τοῦ Ὄτζου μέχρι τήν ἐπαναδραστηριοποίηση τοῦ μεταπολέμου: Ἀδελφές πού θυσιάζονται γιά χάρη τῶν ἀδερφῶν τους, ὅπως ἡ Σικάκο στό *Ἡ γυναίκα ἀπό τό Τόκιο* (*Tokyo no onna,* 1933), μητέρες πού θυσιάζονται γιά χάρη τῶν παιδιῶν τους ὅπως ἡ Τσόκο Ἴντα στό *Μοναχογιός* (*Hitori musuko,* 1936), πατεράδες πού θυσιάζονται γιά τά παιδιά τους, ὅπως ὁ ἥρωας πού ἑρμηνεύεται ἀπό τόν Τσίσου Ρίου στό *Ὑπάρχει ἕνας πατέρας* (*Chichi ariki,* 1942), κ.λπ. Στόν Ὄτζου τοῦ μεταπολέμου ἡ οἰκογένεια εἶναι, ἀντίθετα, ὁ χῶρος μιᾶς ρήξης συγκινησιακῆς ὅπου ἡ ἀτομική αὐτοσυντήρηση καταλήγει στό νά ὑπερισχύσει πάνω στήν ἀλληλεγγύη τῆς ὁμάδας. Δέν εἶναι τυχαῖο ὅτι τό «λάιτμοτίφ» πού κυριαρχεῖ στό σινεμά τοῦ Ὄτζου, μετά τό μεταπολεμικό ἐπανερχομό του μέχρι τό τελευταῖο του σχέδιο γιά ταινία, τό *Daikon to Ninjin* πού σκηνοθετήθηκε ἐν συνεχεία στά 1964 ἀπό τόν Μινόρου Σιμπούγια, εἶναι ἡ μοναξιά: ἡ πατρική μοναξιά στό *Τέλος τῆς ἀνοιξης (Banshun),* ἡ μητρική μοναξιά στό *Τέλος τοῦ φθινόπωρου* (*Akibiyori,* 1960), ἡ μοναξιά τῶν γονέων στό *Ταξίδι στό Τόκιο.*

Γιά τόν Ὄτζου εἶναι προφανές ὅτι ἡ κονιορτοποίηση μεταπολεμικά τῆς γιαπωνέζικης κοινωνίας ἐπέφερε μιά μείωση τῆς «κοινωνικῆς ἀπελπισίας» καί μιά αὔξηση τῆς «ὑπαρξιακῆς ἀπελπισίας». Καμιά αὐταπάτη, οὔτε κάν αὐτή τῆς ἀβέβαιης οἰκογενειακῆς ἀλληλεγγύης (μιά ἡρωΐδα ὅπως ἡ Νορίκο στό *Ταξίδι στό Τόκιο* εἶναι ἐξαίρεση. Πραγματικά, ὁ Ὄτζου δέν καταδικάζει τά δυό παντρεμένα παιδιά. Περιορίζεται στό νά καταγράψει τόν ἐγωισμό τους σάν ἕνα νόμο τῆς γενιάς τους), δέν παρεμβάλλεται ἀνάμεσα στό ἄτομο καί στή συνείδησή του γιά τόν θάνατο. Δέν εἶναι ἀπίθανο, γιά ὁποιον θά ἐξέταζε ἀπό κοντύτερα τίς σχέσεις τοῦ Ὄτζου μέ τούς σεναριογράφους του, ὅτι τό κλειδί τῆς ἐντονης συνεργασίας ἀνάμεσα στό σκηνοθέτη καί τόν πιό κοντινό ἀπό τούς συνεργάτες του, τόν σεναρίστα Κόγκο Νόντα (τοῦ ὁποίου τό ὄνομα ἐμφανίζεται σέ 26 ταινίες τοῦ Ὄτζου, ἐνώ τοῦ Ταντάο Ἰκέντα σέ 11, τοῦ Ἀκίρα Φουσίμι σέ 5, τοῦ Κομάτσου Κιταμούρα σέ 4) βρίσκεται συνδεδεμένο μέ μιά συμφωνία ἰδιαίτερη ἀνάμεσα στούς δύο κινηματογραφιστές, στήν ἐκτίμησή τους γιά τή μετατροπή τῆς «ἰδεολογίας τῆς οἰκογένειας» ἀπό χῶρο παρηγοριάς (στή γιαπωνέζικη προπολεμική κοινωνία) σέ χῶρο ἀπελπισίας (στή γιαπωνέζικη κοινωνία τοῦ μεταπολέμου). Τό γεγονός πού ἀναφέρουμε ἀποκτᾶ ἀκόμα μεγαλύτερη σημασία ἐπειδή γνωρίζουμε ἀπό συγκεκριμένες μαρτυρίες ὅτι περισσότερο ἀπ' ὁ,τι στόν Μιτζογκούσι καί περισσότερο ἀκόμα ἀπ' ὁ,τι στόν Ναρούζε (στού ὁποίου τίς ταινίες τό σενάριο εἶναι πρώτιστης σημασίας), στόν Ὄτζου τό σενάριο ἀντιπροσώπευε ἕναν αὐστηρό ὁδηγό γιά τίς ἀφηγηματικές καί μορφικές δομές πού ὕστερα «πραγματοποιοῦσε» μέ μιά πιστότητα σχεδόν ἀπόλυτη. Ἀρκεῖ γι' αὐτό ν' ἀναφέρουμε αὐτό πού εἶχε δηλώσει ὁ Τσίσου Ρίου, ὁ ἠθοποιός πού προτιμοῦσε ὁ Ὄτζου, σχετικά μέ τόν τρόπο πού διηύθηνε τούς ἠθοποιούς:

Ταξίδι στό Τόκιο

«Εἶχε ὁλόκληρη τήν ταινία στό κεφάλι του προτοῦ ἐρθει στό πλατώ, σέ τρόπο ὥστε ἐμεῖς οἱ ἠθοποιοί ἐπρεπε νά ἀκολουθήσουμε τίς ὁδηγίες του ἀπό τόν τρόπο πού θά σηκώναμε τό χέρι μας μέχρι τό πῶς θά κουνούσαμε τά βλέφαρά μας... Ὁ Κέντζι Μιτζογκούσι ἦταν ὁ ἀντίποδας τοῦ Ὄτζου. Μόλις κι ἐδινε μιά ὁδηγία στούς ἠθοποιούς καί τούς ἄφηνε μόνους τους στήν ἀπαραίτητη προσπάθεια γιά νά ἐπιτευχθεί τό καλύτερο δυνατό ἀποτέλεσμα. Ἐνώ ὁ Ὄτζου σχεδίαζε τά πάντα ἀπό πρίν, ἀπό τήν ἀρχή μέχρι τό τέλος καί εἶχε πάντοτε καλά στό μυαλό του τή θέση κάθε ἠθοποιοῦ γιά κάθε πλάνο».

Ἐντούτοις, ὁ,τι εἰπώθηκε μέχρι στιγμής σχετικά μέ τίς ἀφηγηματικές δομές τοῦ Ὄτζου, γιά τά θεμελιώδη μοτίβα τῆς δημιουργίας του, γιά τόν αὐστηρό σχεδιασμό τῶν θεμάτων του (τά σενάρια), θά κινδύνευε νά παραπλανήσει τόν ἀναγνώστη ἐάν δέν προσθέταμε ἀμέσως ὅτι κάθε «τοποθέτηση» στό ἐπίπεδο τῶν ἀφηγηματικῶν δομῶν βρίσκει ἕναν ἀκριβῆ ἀπόηχο στό ἐπίπεδο τῶν μορφικῶν δομῶν (κι ἄλλωστε, ὅπως ξέρουμε, ὁ διαχωρισμός ἀνάμεσα στά δύο ἐπίπεδα εἶναι καθαρά λειτουργικός στό πεδίο τῆς ἀνάλυσης: κάθε πράξη ἐκφρασης ὁλοκληρωμένη εἶναι τό ἀποτέλεσμα μιᾶς ἑνότητας ἀδιαίρετης). Θά 'πρεπε νά ξεκινήσουμε μάλλον ἀπό αὐτή τή διαπίστωση — ὅπως πάντοτε συμβαίνει — ἐάν θέλουμε νά σκεφτοῦμε σωστά πάνω στόν Ὄτζου χωρίς νά γλιστρήσουμε στόν κοινωνιολογισμό ἤ, ἀκόμα χειρότερο, πρός τίς ἰδεολογικές ἀφαιρέσεις. Γιατί, ἀκριβῶς, τό μεγαλεῖο αὐτοῦ τοῦ δημιουργοῦ, αὐτό πού τόν κάνει νά εἶναι μιά ἀπό τίς σημαντικότερες προσωπικότητες στήν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου, συνίσταται στόν πλήρη, αὐστηρό καί ὁμοιογενῆ μετασχηματισμό μιᾶς ἑνόρασης γιά τόν κόσμο σέ ἀντίληψη γιά τό

2) Μὲ τὴν κάμερα στραμμένη ἀπὸ κάτω πρὸς τὰ πάνω (Σημ. τ.Μ.).

ὕφος. Ἐξαιτίας αὐτοῦ, ὁ «συντηρητισμός» τοῦ Ὀτζου ἐξαγνίζεται σ' ἕναν «μοντερνισμό» τελείως στερημένο ἀπὸ φόρμα, σκοτεινὴ ἢ ἐμφανή, χωρὶς καμιὰ μυθολογία τῆς γλώσσας καὶ καμωμένο πλήρως ἀπὸ ἀκαμπτες ἐξισορροπήσεις. Μὲ λίγα λόγια, ὁ Ὀτζου ἀνήκει στοὺς μεγάλους μοραλίστες τῆς μορφῆς, σ' αὐτοὺς τοὺς ἀσκητὲς τῆς κινηματογραφικῆς ἐκφρασης χάρη στοὺς ὁποίους ὁ κινηματογράφος καθαρίζεται ἀπὸ τὶς βιομηχανικὲς του ἐκπορνεύσεις: τὸν Ντράγιερ ἢ τὸν Μπρεσσόν, τὸν Στρόουμπ ἢ τὸν Ρομὲρ, τὸν Γιάντσο ἢ τὸν Ρεναὶ ποὺ τοὺς ἀναφέρουμε — πρέπει νὰ διευκρινιστεῖ — ὄχι γιὰ νὰ προβοῦμε σὲ κάποιες συγκρίσεις ἢ παρομοιώσεις ἀλλὰ γιὰ νὰ διαπιστώσουμε, μέσ' ἀπ' αὐτὲς, ὁρισμένες τάσεις «ἤθους καὶ αἰσθητικῆς».

Ὁρισμένα χαρακτηριστικὰ στὸ ὕφος, ἀνάμεσα σὲ τόσα ἄλλα, προσδιορίζουν μ' ἕνα τρόπο ἐμφανέστερο τὸ μορφικὸ σύστημα τοῦ Ὀτζου, κυρίως ἀπὸ τὴ δεκαετία τοῦ '30 κι ἀκόμα περισσότερο στὴ μεταπολεμικὴ δημιουργία του. Πρὶν ἀπ' ὅλα ἡ ἀπουσία κινήσεων τῆς μηχανῆς. Σὲ ὅλη τὴ δεύτερη περίοδο τῆς δημιουργίας τοῦ Ὀτζου δὲν ὑπάρχουν παρὰ ἐλάχιστες, κι αὐτὲς πολὺ μετρημένες, κινήσεις μηχανῆς ποὺ μερικὲς φορὲς γίνονται μετὰ βίας ἀντιληπτὲς. Ἐὰν στὸ *Ταξίδι στὸ Τόκιο* ἕνα παράλληλο τράβελιγκ ἀπὸ τὰ δεξιὰ πρὸς τ' ἀριστερὰ χρησιμεύει σὲ μιὰν ὁρισμένη στιγμὴ γιὰ ν' ἀποκαλύψει τοὺς δύο γέρους γονεῖς καθισμένους πλάι – πλάι (ὑπογραμμίζοντας ἔτσι τὴν ἠρεμία), στὸ *Soshun* ἡ ἀφιξη στὸ σταθμὸ τοῦ τραίνου εἶναι «ἀφηγημένη» ἀπὸ δυὸ σταθερὰ πλάνα μὲ διαφορετικὸ καδράρισμα ἀλλὰ καὶ τὰ δύο σὲ contre –plongée *(2)* ὥστε ν' ἀφαιρεθεῖ ἀπὸ τὸν θεατὴ ἡ πλήρης ἀποψη τοῦ τραίνου κι ἡ προσοχή του νὰ μείνει συγκεντρωμένη στοὺς ἥρωες τοῦ ἔργου. Συνοπτικά, ἡ δυναμικὴ πλευρὰ τῶν ταινιῶν τοῦ Ὀτζου βρίσκεται συγκεντρωμένη στὸ ἐσωτερικὸ τῶν ἀτομικῶν πλάνων τῶν ἡρώων του καὶ καθορίζεται ἀπὸ τὴ σχέση ποὺ ἐχει τὸ καθένα ἀπ' αὐτὰ μ' ἐκεῖνο ποὺ προηγεῖται κι ἐκεῖνο ποὺ ἐπεται. Ἡ σχέση αὐτὴ δὲν διαταράσσεται ἀπὸ καμιὰ παραπλανητικὴ «συνέχεια», ἀπὸ καμιὰ ψεύτικη ἐπιμονὴ στὴ «λεπτομέρεια», ἀπὸ καμιὰ ἐπιτήδευση στὸ πλανάρισμα. Ἐχει κανεὶς τὴν ἐντύπωση ὅτι ὁ Ὀτζου ἀφήνει στὸν κινηματογράφο τὸν «παραστατικὸ» του χαρακτῆρα κι ἐπομένως ἀποκλείει αὐτὲς τὶς «ἀνθρωπομορφικὲς» κινήσεις μὲ τὶς ὁποίες «ἡ κάμερα» μετατρέπεται σὲ μάτι (τὰ πανοραμίκ) ἢ σὲ μάτι ποὺ διαθέτει καὶ πόδια (τὰ τράβελιγκ), ποὺ ἀναμιγνύουν τὸ θεατὴ στὸ ἐσωτερικὸ τῆς παράστασης. Αὐτὴ ἡ ἐντύπωση ἐνδυναμώνεται ἀλλωστε κι ἀπὸ ἄλλα χαρακτηριστικὰ στὸ ὕφος. Ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς ταινίας *Γεννήθηκα, ἀλλὰ...* (1932) ὁ Ὀτζου καταργεῖ τὰ ἀνσαινὲ καὶ τὰ φοντὺ (εἶχε πεῖ: *«δὲν ἀποτελοῦν μέρος τῆς γραμματικῆς τοῦ κινηματογράφου, εἶναι ἰδιότητες τῆς κάμερας»)* ποὺ εἶναι τυπικὰ ὑποκατάστατα (*«γενικὰ εἶναι ἕνας τρόπος γιὰ νὰ ξεγελᾶς»*: ἔτσι τὰ καθόρισε μιὰ ἄλλη φορὰ) τῶν τριῶν ἀριστοτελικῶν ἑνοτήτων: τοῦ χρόνου, τοῦ χώρου

Ταξίδι στὸ Τόκιο

καί τής δράσης καί οἰκοδομεί τήν ἀφήγησή του στή βάση τομῶν χρονικῶν, περιβάλλοντος καί ἀνέλιξης. Αὐτό ἐνδυναμώνει ἐπίσης τήν ἐντύπωση ὅτι ὁ Ὀτζου ἤθελε ν' ἀφήσει στήν ταινία τόν «παραστατικό» της χαρακτῆρα ἀποκλείοντας κάθε ψευδή ἐντύπωση πού παράγεται ἀπό τήν ἀπομίμηση. Ἐπίσης, μποροῦμε νά παρατηρήσουμε ὅτι τά πλαίσια τοῦ κάδρου στά πλάνα τοῦ Ὀτζου βρίσκονται πολύ συχνά στό ἐσωτερικό δύο παράλληλων χωρισμάτων: εἴτε πρόκειται γιά τούς τοίχους ἑνός διαδρόμου, τό ἄνοιγμα ἑνός δωματίου ἤ δυό κάθετα ἀντικείμενα πού διατρέχουν τίς δυό πλευρές τοῦ κάδρου, σχεδόν γιά νά ὑπογραμμίσουν τό σκηνικό χαρακτῆρα τοῦ καδραρισμένου χώρου κι ἐπομένως τήν παραστατική του φύση κι ὄχι τήν ἀπόπειρα μίμησης τῆς πραγματικότητας. Βλέπουμε τήν ἴδια ἄποψη καί γιά τή «χαμηλή θέση τῆς κάμερας» πού ἀποτελεῖ πιθανῶς μιά ἐπιλογή λειτουργική κι ὄχι μιά ἰδιότυπη συνήθεια, ὅπως ἐπίσης καί τόν κανόνα, πού τηρεῖ αὐστηρά, νά μήν ὑψώνει τήν κάμερα ποτέ περισσότερο ἀπό πενήντα ἑκατοστά ἀπό τό ἔδαφος, δηλαδή περίπου στό ὕφος τοῦ βλέμματος ἑνός προσώπου καθισμένου σ' ἕνα «tatami». Μιά ἐπιλογή πού δέν μπορεῖ παρά νά ἑρμηνευτεῖ σάν στενά δεμένη μέ τή θέληση τοῦ Ὀτζου ν' ἀποκλείσει κάθε ἰδιαίτερο χαρακτῆρα στό μάτι τῆς κάμερας, πού τήν ταυτίζει μέ τό βλέμμα ἑνός παρατηρητή πού καθισμένος σ' ἕνα «tatami» παρακολουθεῖ τήν παράσταση. Τέλος, ἕνα ἀπό τά ἐπίκεντρα τοῦ «κινηματογράφου τῆς πρόζας» τοῦ Ὀτζου εἶναι ἡ σχέση: μοντάζ – τρόπος καδραρίσματος — ἐπιλογή τοῦ κάδρου.

Ἀρχίζοντας ἀπό τό τρίτο στοιχεῖο αὐτοῦ τοῦ στυλιστικοῦ τρίπτυχου θά πρέπει νά ὑπενθυμίσουμε ὅτι σέ κάθε ἔργο τοῦ Ὀτζου πού, γενικά, εἶναι γυρισμένο σ' ἕναν περιορισμένο ἀριθμό χώρων ὑπάρχει ἕνα γκρούπ ἀπό βασικές γωνίες λήψης πού, κατά μέσο ὅρο, ἀποτελοῦν τά 2/3 ἤ τά 5/6 τοῦ συνόλου τῶν γωνιῶν γιά τόν δεδομένο χῶρο. Ἐπομένως, κάθε ἑνότητα πού κατά τή διάρκεια τῆς ἱστορίας ἐκτυλίσσεται σ' αὐτό τό χῶρο, περιέχει τίς ἴδιες βασικές γωνίες λήψης πού ἐπαναλαμβάνονται μέ τήν ἴδια αὐστηρή ὁμοιότητα, ἀπό ὀπτική ἄποψη. Τό περιεχόμενο λοιπόν τοῦ πλάνου ἀλλάζει ἀλλά ἡ ὁμάδα τῶν προκαθορισμένων πεδίων λήψης παραμένει.

Τό δεύτερο στοιχεῖο τοῦ ἐν λόγω τριπλοῦ συστήματος ἀφορά τόν τρόπο καδραρίσματος πού κι αὐτός χαρακτηρίζεται ἀπό μιά πλήρη ἄρνηση κάθε ὀπτικοῦ τεχνάσματος. Γι' αὐτό τό λόγο, τό κύριο κάδρο στό σινεμά τοῦ Ὀτζου εἶναι τό ἀπόλυτα μεσαῖο πλάνο μέ τά πρόσωπα νά σκέπτονται, νά συζητοῦν ἤ νά σιωποῦν, καθισμένα στό «tatami», μέ τρόπο πού νά κλείνουν μέ λίγο κάθετο χῶρο τή δεξιά καί τήν ἀριστερή πλευρά τοῦ κάδρου (πού κι αὐτές περικλείονται ἀπό τά δυό χωρίσματα ἤ τά δύο ἀντικείμενα πού χρησιμεύουν γιά πλαίσιο). Ἐνώ στίς ταινίες τοῦ Ὀτζου ὑπάρχει μιά ἀφθονία ἀπό μεσαῖα γενικά πλάνα *(3)* καί ἀπό πλάνα ἀμερικάνικα *(4)*, τά γκρό–πλάν λείπουν (τά ἀντικαθιστά, ὅταν εἶναι ἀπαραίτητο, ἀπό πολύ κοντινά πλάνα) καί τά πολύ γκρό, εἶναι σχεδόν ἀνύπαρκτα. Τό σύστημα τοῦ Ὀτζου συμπληρώνεται ἀπό τό μοντάζ πού ἐπιδιώκει νά δώσει μιά ρυθμική σχέση ἀνάμεσα στά διάφορα πλάνα, προεκτείνοντας τή δυναμική πού περιέχεται στό ἐσωτερικό καθενός ἀπό αὐτά. Πρόκειται ἐπομένως γιά ἕνα μοντάζ πού δέ σκοπεύει νά δημιουργήσει τήν αἴσθηση τῆς δράσης ἀλλά νά τήν ἀκολουθήσει χωρίς ποτέ νά τήν ὑπερβεῖ καί πού, γενικά, συμπίπτει μέ τίς τομές τῶν χειρονομιῶν καί τῶν διαλόγων πού, ἔτσι, συνδέονται μεταξύ τους χάρη σ' ἕνα σύστημα ὅπου ἡ ὑπογράμμιση καί ἡ τομή ταυτίζονται ἀπόλυτα.

Ταξίδι στό Τόκιο

Στό σύνολο αὐτῶν τῶν τριῶν στοιχείων, πού εἶναι στενά λειτουργικά μεταξύ τους, ὑπάρχει τό κλειδί τοῦ ἀφηγηματικοῦ ρυθμοῦ «κατά τόν Ὀτζου», πού εἶναι ἕνας ἀφηγητής ταυτόχρονα ρεαλιστικός καί ἀντινατουραλιστικός, πού ἐναλάσσει συνεχῶς τή σχέση κάθε προσώπου μέ τά ὑπόλοιπα καί τό σύνολο τῶν προσώπων μέ τόν περίγυρο. Καί πού τοποθετεῖ κάθε ζωή, κατάσταση ἤ συναίσθημα στήν ἀργή καί ἀμείλικτη φυγή τοῦ χρόνου.

Lino Micciché

(Τό κείμενο τοῦ Λίνο Μιτσικέ δημοσιεύτηκε γιά πρώτη φορά στό Notizario τοῦ Instituto Giapponese di Cultura, Roma, 1974. Ἐνσωματώθηκε κατόπιν σέ μιά ἀνθολογία κειμένων τοῦ Λ.Μ., πού συγκεντρώθηκαν σ' ἕνα βιβλίο μέ τίτλο La ragione e lo sguardo *(Edizioni Lerici, 1979).*

Ἡ μετάφραστη τοῦ Δημήτρη Σταύρακα ἔγινε μέ βάση τή γαλλική ἀπόδοση, πού συμπεριλαμβάνονταν στήν εἰδική ἔκδοση Εἰσαγωγή στόν Γιασουτζίρο Ὀτζου, *πού κυκλοφόρησε μέ ἀφορμή τή ρετροσπεκτίβα στόν Ἰάπωνα σκηνοθέτη, στά πλαίσια τοῦ 32ου Διεθνοῦς Φεστιβάλ τοῦ Λοκάρνο 1979.*

Τό κείμενο παραχωρήθηκε εὐγενικά στό Σύγχρονο Κινηματογράφο *ἀπό τό συγγραφέα του. Τόν εὐχαριστοῦμε θερμά).*

3) Πρόκειται γιά τά πλάνα πού ἕνα ἄτομο ἤ ἕνας ὁμίλος ἀτόμων περιέχονται ὁλόκληρα μέσα στό κάδρο (Σ.τ.Μ.).

4) Ἕνα ἤ περισσότερα πρόσωπα καδραρισμένα ἀπό τό ὕψος τῶν γονάτων καί πάνω (Σ.τ.Μ.).

Ο OZU ΚΑΙ ΤΟ ZEN

(ἀποσπάσματα ἀπό τό βιβλίο τοῦ Paul Schrader)

Τά τελευταία χρόνια εἴδαμε νά ἀναπτύσσεται στόν κινηματογράφο ἕνα ὕφος τό ὁποίο διαφορετικοί καλλιτέχνες σέ διαφορετικές κουλτούρες χρησιμοποίησαν γιά νά ἐκφράσουν τήν Ἱερότητα: τό ὑπερβατικό ὕφος. Ὅπως οἱ ἀνακαλύψεις τῶν ἀνθρωπολόγων στίς ἀρχές τοῦ αἰώνα ἔκαναν φανερό ὅτι λαϊκοί καλλιτέχνες σέ πολιτισμούς πού δέν εἶχαν τίποτα τό κοινό εἶχανε βρεί παρόμοιους τρόπους γιά νά ἐκφράσουν παρόμοιες συγκινήσεις, ἔτσι καί στόν κινηματογράφο, σκηνοθέτες πού δέ γνωρίζόντουσαν δημιούργησαν τό ὑπερβατικό ὕφος. Οἱ ταινίες τοῦ Ὀτζου εἶναι, στήν Ἀνατολική Τέχνη, ὑποδειγματικές τοῦ ὑπερβατικοῦ ὕφους. Αὐτό τό ὕφος εἶναι φυσικό στήν Ἀνατολική Τέχνη καί εἶχε μεγάλη ἐπιτυχία στό κοινό, ἐν πολλοίς, χάρη σ' αὐτή τήν ἴδια τή γιαπωνέζικη κουλτούρα. Ἡ ἀνατολική τέχνη γενικότερα, ἡ τέχνη τοῦ Ζέν εἰδικότερα, προσβλέπουν στόν Ὑπερβατισμό, δέν κάνουν διάκριση ἀνάμεσα στό ἱερό καί τό ἀνίερο.

Ὁ Donald Richie, κατατάσσοντας τούς γιαπωνέζους σκηνοθέτες, τοποθέτησε τόν Κουροσάουα στήν ἄκρα ἀριστερά (ὁ μοντέρνος) καί τόν Ὀτζου στήν ἄκρα δεξιά (ὁ παραδοσιακός). Πράγματι ὁ Ὀτζου ὑπῆρξε ἀπόλυτα συντηρητικός στήν ἐπιλογή τῶν θεμάτων του καί στήν τεχνική του (ὑπῆρξε ἕνας ἀπό τούς τελευταίους γιαπωνέζους σκηνοθέτες πού χρησιμοποίησαν τόν ἦχο καί τό ἐγχρωμο φίλμ). Δημιουργός 54 ταινιών σέ 35 χρόνια, σκηνοθέτησε ἀρχικά θέματα ρομαντικά καί κοινωνικά πού τοῦ ζήτησαν οἱ παραγωγοί του κι ὕστερα, μετά τό Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, εἰδικεύτηκε στό εἶδος τοῦ «Σόμιν» πού ἀσχολεῖται μέ τή ζωή τοῦ προλεταριάτου καί τῆς μικροαστικῆς τάξης, τίς σχέσεις στά πλαίσια τῆς οἰκογένειας. Μέσα σ' αὐτό τό εἶδος ἔδωσε κυρίως τήν προσοχή του σέ ὁρισμένες μορφές συγκρούσεων πού δέν ἔχουν τίποτα τό δραματικό, μέ τή δυτική σημασία τοῦ ὅρου. *«Οἱ ταινίες μέ πολύ ἐπεξεργασμένη πλοκή μέ πλήττουν τώρα πλέον»*, εἶχε πεῖ στόν Richie. *«Μιά ταινία πρέπει βέβαια νά 'χει μιά δική της δομή, ἀλλιώτικα δέν θά 'ταν μιά ταινία, ἀλλά νομίζω πώς μιά ταινία δέν εἶναι καλή ἐάν ἔχει ὑπερβολική δραματικότητα ἡ πολλή δράση»*.

Ὁ Ὀτζου εἶναι ὀνομαστός γιατί πραγματοποίησε σέ πολλές ταινίες τήν ἴδια κατάσταση οἰκογενειακῆς σύγκρουσης, δουλεύοντας μέ τούς ἰδιους τεχνικούς (τό διευθυντή φωτογραφίας Γιούσουν Ἀτσούτα, τό σεναριογράφο Κόγκο Νόντα καί τούς ἰδιους ἠθοποιούς πού ἀπό ταινία σέ ταινία ἐπαιζαν, μέ μικρές παραλλαγές, περίπου τά ἴδια πρόσωπα, μ' αὐτό τό ὕφος τῆς στωικῆς βεβαιότητας πού δημιουργεί ἡ συνήθεια νά ἐπαναλαμβάνει κανείς τούς ἰδιους ρόλους καί νά δοκιμάζει τά ἴδια αἰσθήματα. Ὁ Ὀτζου διάλεγε τούς ἠθοποιούς του γιά τά «οὐσιαστικά» τους χαρίσματα: *«Στή διανομή τῶν ρόλων δέν ὑπάρχει ζήτημα ἱκανότητας ἡ ὄχι γιά ἕναν ἠθοποιό, ἀλλά γιά τό τί εἶναι ὁ ἴδιος...»*. Χρησιμοποιοῦσε, ἐπίσης, τήν ἴδια τεχνική: κάμερα στό ὕψος ἑνός προσώπου καθισμένου κατά τόν παραδοσιακό τρόπο στό tatami, λίγες κινήσεις μηχανῆς καί μέ μοναδική καθαρά φιλμική ὑπόμνηση ἕνα μοντάζ πού δέν εἶναι οὔτε κοφτό οὔτε μέ σημασίες μεταφορικές, ἀλλά γαλήνιο, ὑπογραμμίζοντας τή διαδοχή τῶν γεγονότων. Ἡ ἐπανάληψη εἶναι προτιμητέα ἀπό τήν ποικιλία. Πρόκειται γιά μιά τελετουργία.

Ὁ Ὀτζου μπορεί νά προσδιοριστεί ἀπό τούς ἀποκλεισμούς του, γιατί ἔκανε ὅλο καί λιγότερα νέα πράγματα καθώς ἡ ζωή του κυλοῦσε. Ἀπό ταινία σέ ταινία κατάργησε: τά ἐκφραστικά γκρό – πλάν τῶν προσώπων, τίς χειρονομίες πού προορίζονταν νά ἐκφράσουν μιά φανερή συγκίνηση (ὅπως π.χ. νά πετάξει κάποιος τό μαντίλι του ἀπό ἀηδία), τά ρακόρ πάνω στήν κίνηση, τά ἔντονα κοντράστ στή φωτογραφία, τά σύντομα πλάνα, τίς σκηνές μέ τό ἐλαφρύ εὔθυμο ὕφος. Ἐντούτοις, ὁ σκοπός αὐτοῦ τοῦ ἄρθρου δέν εἶναι νά ἐπισημάνει τό τί καταργήθηκε ἀλλά τό τί ἀπέμεινε, δηλαδή τό ὕφος του, πού μπορεί νά χαρακτηριστεί σάν *ὑπερβατικό*.

Στό καλλιτεχνικό ἄλφα – βῆτα τοῦ Ζέν, τό ἴδιο γράμμα δέν ἐπαναλαμβάνεται ποτέ ἀκριβῶς τό ἴδιο σ' ἕνα ἔργο. Μιά, ἔστω καί ἀσήμαντη, διαφορά παρεμβάλλεται ἀνάμεσα σέ δυό πράγματα πού ὑπάρχει ὁ κίνδυνος νά φανοῦν ταυτόσημα. Ἔτσι κι ὁ Ὀτζου — ἐνῶ στό κινηματογράφο εἶναι ἀπόλυτα ἐφικτό — ἀποφεύγει τή φωτογραφική ταυτοσημότητα. Ὅταν ἐπαναλαμβάνει τό ἴδιο γράμμα τοῦ φιλμικοῦ του ἀλφάβητου — π.χ. ἕνα πλάνο τοῦ Τσίσου Ρίου κατεβαίνοντας τό δρόμο, μπροστά στό σπίτι του — ὁ Ὀτζου κινηματογραφεί κάθε γράμμα πλάνο χωριστά *(1)*.

Ἡ τελετουργία στήν ἀνατολική τέχνη δέ δομείται γύρω ἀπό ἕνα ἐπεισόδιο κάθαρσης (ὅπως π.χ. ἡ τύφλωση τοῦ Οἰδίποδα) ἀλλά εἶναι ἕνας κύκλος μέ μιά ἀνοδο καί μιά πτώση πού ἀποκαλύπτει τήν ἑνότητα τοῦ ἀνθρώπου μέ τή φύση. Ἕνας ὁρισμένος τύπος παραγράφου τοῦ Ὀτζου ἐπαναλαμβάνεται

1. Ἡ διατύπωση εἶναι ἀσαφής. Κάθε πλάνο εἶναι ἐκ τῶν πραγμάτων κινηματογραφημένο χωριστά σ' ὅλες τίς ταινίες. Προφανῶς ὁ ἀρθρογράφος ἐννοεί ἕνα πλάνο πού μπορεί νά ἐπαναλαμβάνεται ὁμοια σέ δύο διαφορετικές σκηνές κι ὁ Ὀτζου τό «γυρίζει» κάθε φορά μέ διαφορετικό τρόπο (Σ.τ.Μ.).

στὸ ἐσωτερικὸ μιᾶς ταινίας τοὺ Ὀτζου κι ἕνας ὁρισμένος τύπος ταινιῶν τοὺ Ὀτζου ἐπαναλαμβάνεται στὸ ἐσωτερικὸ τῆς καριέρας τοὺ Ὀτζου. Ἡ τελετουργία δὲ διαχωρίζεται ἀπὸ τὴ μορφὴ κι ἡ μορφὴ δὲ διαχωρίζεται ἀπὸ τὸ περιεχόμενο.

Στὶς ταινίες τοὺ Ὀτζου, ὅπως σὲ ὅλη τὴν παραδοσιακὴ τέχνη τῆς Ἀνατολῆς, ἡ μορφὴ ἡ ἴδια εἶναι ἡ τελετουργία ποὺ δημιουργεῖ τὸ αἰώνιο παρόν (ekaksana), δίνει βάρος στὸ κενὸ (mu) καὶ κάνει δυνατὴ τὴν ἐπίκληση τοὺ furyu. Τὸ *Furyu:* οἱ τέσσερις θεμελιώδεις διατάξεις τοὺ Ζέν (τὸ ἴδιο δὲ μεταφράζεται)· *sabi:* μοναξιά, ἠρεμία· *wabi:* συνηθισμένη θλίψη· *aware:* θλίψη πιὸ ἐντονη, νοσταλγία συνδεμένη μὲ τὸ φθινόπωρο· *jugen:* ὑποβολὴ ἑνὸς ἀπροσδιόριστου ἀγνώστου. Ἂν καθένας ἀπ' τοὺς τύπους τοὺ *furyu* ὑπάρχει στὶς ταινίες του, ὁ Ὀτζου εἶναι ὁ καλλιτέχνης τοὺ *mono no aware*.

Ἡ κυρία σύγκρουση στὶς ταινίες τοὺ Ὀτζου δὲν εἶναι οὔτε ψυχολογική, οὔτε πολιτική, οὔτε οἰκογενειακή. Εἶναι —ἐλλείψει καλύτερου ἐργου— «περιβαλλοντολογική». Τὸ ὅτι οἱ ἡλικιωμένοι δὲν μποροῦν νὰ ἐπικοινωνήσουν μὲ τοὺς νέους, οἱ γονεῖς μὲ τὰ παιδιά, οἱ καλλιτέχνες μὲ τοὺς μισθοσυντήρητους, ὁλ' αὐτὰ ἀποτελοῦν μιὰ διάσταση τοὺ προβλήματος ἐπικοινωνίας τοὺ σημερινοὺ γιαπωνέζου μὲ τὸ περιβάλλον του. Σὲ μιὰ σκηνὴ μέθης ἕνας ἥρωας τοὺ *Τέλος τοὺ Φθινόπωρου* (1960) λέει: «Οἱ ἄνθρωποι κάνουν τὴ ζωὴ περίπλοκη. Ἡ ἴδια ἡ ζωὴ εἶναι ἁπλή». Πῶς γίνεται ὁ ἄνθρωπος νὰ κάνει τὴ ζωὴ περίπλοκη, τὸ ψάρι νὰ κάνει τὸ νερὸ περίπλοκο; Γιὰ τὸν Ὀτζου εἶναι ὁ ἐκσυγχρονισμὸς ποὺ πλανιέται ἀπειλητικὰ πάνω στὴ παραδοσιακὴ Ἑνότητα. Ὅταν αὐτὴ ἡ Ἑνότητα παραπαίει, τότε ὅλες οἱ δομές — τῆς οἰκογένειας, τῆς ἐργασίας — καταρρέουν. Ἀκόμα κι ὅταν εἶχε πεῖ ὅτι αἰσθανόταν περισσότερη συμπάθεια γιὰ τοὺς ἡλικιωμένους παρὰ γιὰ τοὺς νέους, ὁ Ὀτζου δίνει περισσότερη σημασία στὴν ἑνότητα παρὰ στὴ διαίρεση, περισσότερη στὸ *aware* παρὰ στὴ σύγκρουση.

Τὰ πλάνα τοὺ φινάλε στὶς ταινίες τοὺ Ὀτζου, σὰν codas, εἶναι μιὰ ἐπαναβεβαίωση τῆς φύσης. Μπορεῖ νὰ δείξουν μιὰ εἰκόνα τόσο παραδοσιακὴ ὅσο ἕνα βουνὸ ἢ νὰ περιέχουν στοιχεῖα τῆς σύγχρονης ζωῆς, ὅπως ἕνα πλοῖο σὲ ποτάμι ἢ μιὰ καμινάδα. Ὁ Ὀτζου δὲν καταργεῖ τὴ σύγκρουση ποὺ ὑπάρχει ἀνάμεσα στὸν ἄνθρωπο καὶ τὴ φύση. Μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι τὴν ὑπερβαίνει.

Ἡ τέχνη καὶ ἡ κουλτούρα Ζέν δὲν εἶναι οἱ μόνες ἐπιδράσεις ποὺ ἐπηρέασαν τὸν Ὀτζου. Μπορεῖ νὰ βρεῖ κανεὶς προηγούμενα τῆς τεχνικῆς του στὶς κωμωδίες τοὺ γιαπωνέζικου βωμοὺ κινηματογράφου (τὶς μηχανικὲς ἐπαναλήψεις τῶν κινήσεων π.χ.). Ὅσο γιὰ τὰ ἀκίνητα πλάνα του, ὁ Ὀτζου εἶπε κάποτε ὅτι αὐτὸ ὀφείλεται στὸ ὅτι δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ χρησιμοποιήσει κανεὶς γερανὸ ὅταν φιλμάρει ἀπὸ τόσο χαμηλά. Καί, ἀσφαλῶς, ἡ δική του προσωπικότητα ἐπαιξε ρόλο στὸν κινηματογράφο ποὺ ἔκανε. Ἀλλὰ στὸ σύνολό τους οἱ μέθοδοι τοὺ Ὀτζου προσομοιάζουν τόσο σ' ἐκείνες τοὺ παραδοσιακοὺ Ζέν, ὥστε ἡ ἀρνηση αὐτῆς τῆς ἐπίδρασης εἶναι ἀδύνατη. Ἡ προσωπικότητά του, ὅπως κι αὐτὴ τῶν ἡρώων του, συγχωνεύεται μὲ τὴν ἔννοια τοὺ *mono aware* καὶ — σὰν ὑστατη ἀπόληξη τῆς τέχνης Ζέν — γίνονται πράγμα ἀξεχώριστο.

Ἀργοπορημένη ἀνοιξη

I. Ὁ Ὀτζου κι ἡ προσωπικότητά του

Τὰ διλήμματα καὶ οἱ ἀποφάσεις μέσα στὶς ταινίες του εἶναι βέβαια οἱ ἴδιες μ' ἐκείνες τῆς ζωῆς του. Ὁ Ὀτζου δὲν παντρεύτηκε ποτὲ καὶ ἔζησε μὲ τὴ μητέρα του. Ἡ ἡλικία τῶν βασικῶν ἡρώων τῶν ταινιῶν του ἀντιστοιχεῖ στὴ δική του ἡλικία. Γερνοὺν παράλληλα μὲ τὸν ἴδιο. Ὡστόσο οἱ προσωπικὲς του ἐμπειρίες δὲν ἀντιπροσωπεύονται σ' ὅλες οἱ ταινίες του. (Ὑπῆρξε λοχίας στὸ στρατό, δημοσιογράφος...)

Πιὸ πολὺ ἀπὸ τὸ ν' ἀναρωτηθεῖ κανεὶς πάνω σ' αὐτὲς τὶς ὁμοιότητες, αὐτὸ ποὺ μοιάζει προτιμότερο εἶναι νὰ θέσει τὸ ἐρώτημα διαφορετικά: ὡς ποιό σημεῖο ἡ προσωπικότητα τοὺ Ὀτζου ὑπῆρξε μοναδικὴ ἢ ἀντιπροσωπευτικὴ τῆς κουλτούρας Ζέν; Ἀρνήθηκε τὴν προσωπικότητά του κατὰ τὸν τρόπο τῶν παραδοσιακῶν καλλιτεχνῶν τῆς Ἀνατολῆς ἢ οἱ ταινίες του εἶναι τὸ προϊὸν μιᾶς προσωπικῆς ἔκφρασης; Μπορεῖ ν' ἀπαντήσει κανεὶς ὅτι ἡ κουλτούρα Ζέν διαποτίζει τὴν προσωπικότητα, ἀλλὰ ἡ προσωπικότητα καὶ ἡ κουλτούρα Ζέν, εἶναι καὶ οἱ δυὸ διαποτισμένες ἀπὸ μιὰ πραγματικότητα ὑπερβατική. Στὶς ταινίες τοὺ Ὀτζου δίνεται ἡ ἐντύπωση ὅτι ἡ προσωπικότητά του ἦταν συνδεμένη μὲ τὴν κουλτούρα Ζέν, ποὺ κι αὐτὴ ἦταν συνδεμένη μὲ μιὰ πραγματικότητα ὑπερβατική, ὅπως ἕνα ψάρι τρώει ἕνα ἄλλο ψάρι...

Ἡ ἄποψη ὅτι πρόκειται γιὰ ἕναν «προσωπικὸ» κινηματογράφο — μιλώντας γιὰ τὶς ταινίες τοὺ Ὀτζου — ἐνθαρρύνθηκε ἀπὸ συνθῆκες ποὺ μποροῦν νὰ παραπλανήσουν: τυχαίνει νὰ ξέρουμε γιὰ τὸν Ὀτζου περισσότερα ἀπ' ὁ,τι γιὰ ἕναν παραδοσιακὸ καλλιτέχνη παλιότερης ἐποχῆς καί, κατ' ἀντιδιαστολὴ μ' ἕναν ποιητὴ ἢ ἕνα ζωγράφο Ζέν, ὁ Ὀτζου δημιουργοῦσε μὲ βάση ἕνα ζωντανὸ ὑλικό. Στὴν

πραγματικότητα, τά πρόσωπα πού πάσχουν στήν ὀθόνη δέν εἶναι πιό ἀντιπροσωπευτικά τοῦ σκηνοθέτη ἀπ' ὁ,τι ἕνα πλάνο τραίνου ἤ κτιρίου σέ κάποια ἀπό τίς ταινίες του. Κάθε πρόσωπο, κάθε συγκίνηση εἶναι μέρος μιᾶς εὐρύτερης μορφῆς πού δέν εἶναι καθόλου μιά ἐμπειρία, ἀλλά μιά ἔκφραση. Οὔτε, ἀλλωστε, ἡ ἔκφραση μιᾶς ἐμπειρίας προσωπικῆς ἤ πολιτιστικῆς γιά τήν ὑπερβατικότητα ἀλλά ἡ ἔκφραση αὐτοῦ καθεαυτοῦ τοῦ Ὑπερβατικοῦ.

Οἱ ἠθοποιοί τοῦ Ὀτζου διηγοῦνται ὅτι τούς ὑποχρέωνε νά ἐπαναλαμβάνουν 20 ἤ 30 φορές συνέχεια τήν ἴδια σκηνή, πρίν τή γυρίσει, ὥστε νά ἀπαλειφθεῖ κάθε ἀπόχρωση, κάθε ἐπιτηδειότητα, γιά χάρη κινήσεων πού θυμίζουν αὐτόματα.

II. Πέραν τῆς προσωπικότητας: ὁ Ὀτζου καί ἡ κουλτοῦρα Ζέν

Τό Ζέν πού ὁ Ὀτζου ἐπιδίωξε νά εἰσαγάγει στόν κινηματογράφο, εἶναι ἡ πεμπτουσία τῆς παραδοσιακῆς γιαπωνέζικης τέχνης. Ὁ τρόπος πού τό Ζέν κατάφερε νά κυριαρχήσει πάνω σέ ὁρισμένες τέχνες — τή ζωγραφική, τή διακόσμηση τῶν κήπων, τήν τελετουργία τῆς τεϊοποσίας, τήν ποίηση, τήν τοξοβολία, τό Θέατρο Νό, τό τζούντο — κι αὐτές οἱ ἴδιες οἱ τέχνες, εἶναι τά προηγούμενα πού ὑπῆρχαν πρίν τίς ταινίες τοῦ Ὀτζου. Ὁ Tom Milne, γιά παράδειγμα, ἔγραψε ὅτι οἱ ταινίες τοῦ Ὀτζου εἶναι δομημένες ὅπως τά Χαϊκού.

Ἡ θεμελιώδης ἀρχή τοῦ Ζέν, τό *mu*, εἶναι τό γράμμα πού χρησιμοποιεῖται π.χ. γιά νά χαρακτηρίσει τά κενά ἀνάμεσα στά κλαδιά μιᾶς συστάδας λουλουδιών. Τό Κενό ἀποτελεῖ στοιχεῖο τῆς ὁλοκλήρωσης τῆς μορφῆς. Ὅπως οἱ παραδοσιακοί καλλιτέχνες, ὁ Ὀτζου παράγει ἐπί σκηνῆς σιωπές καί κενά. Μπορούμε ἐπίσης νά ἐπισημάνουμε στίς ταινίες του ἕνα κατάλοιπο τοῦ ὑφους τοῦ 13ου αἰώνα: στούς πίνακες ἡ ἐπιφάνεια εἶναι ἀδεια ἐκτός ἀπό μιά γωνία ὁπου, π.χ., ἕνα ἁπλό ψαροκάικο δίνει τή σημασία του στό σύνολο. Ἀλλά τό *mu* ἐκφράζεται κυρίως στά «coda» τοῦ Ὀτζου. Οἱ ταινίες του εἶναι δομημένες ἀνάμεσα στή δράση καί τό κενό, ἀνάμεσα στό ἐσωτερικό καί τό ἐξωτερικό, ἀνάμεσα στή σκηνή καί τό «coda». Τό ντεκόρ μπορεί ν' ἀλλάξει ἀλλά ἡ ἱστορία προχωρεί πάντοτε μέ διαλόγους πού διεξάγονται σέ ἐσωτερικούς χώρους, συνομιλίες πού ἐρχονται σέ ἀντίθεση μέ τά «coda»: ἐξωτερικές σκηνές τῆς γιαπωνέζικης ζωῆς, δρόμοι ἀδειοι, ἕνα τραίνο ἤ ἕνα πλοίο πού περνάει, μιά λίμνη ἤ ἕνα βουνό, μακριά. Στήν τέχνη τοῦ Ζέν, ἡ σημασία ἑνός παρόντος προεκτεταμένου στό ἄπειρο δέν εἶναι πουθενά πιό ἐντονη ἀπ' ὅσο στήν τέχνη τῆς τεϊοποσίας (Cha—no—yu). Στόν 16ο αἰώνα ὑπῆρχαν ἑκατό κανόνες γιά τό *Cha— no — yu*, ἀρχίζοντας ἀπό τά θέματα συνομιλίας μέχρι τό πάχος τῆς λάκας τοῦ δίσκου. Ἀντί νά δεσμεύουν τό πνεύμα, αὐτοί οἱ κανόνες τό ἐλευθέρωναν, τό ἑκαναν ἱκανό νά μή σκέπτεται τίποτα, νά εἶναι αἰώνιο. Ἔτσι καί οἱ ταινίες τοῦ Ὀτζου περιγράφουν τό «παρόν χωρίς σκοπό, αὐταρκες, αἰώνιο». Τό χρώμα, τό ὑλικό ἀπό τό ὁποίο ἦταν φτιαγμένη ἡ τσαγιέρα, καθόριζαν τό ἀντικείμενο τῆς συζήτησης κατά τή διάρκεια τῆς τελετῆς τῆς τεϊοποσίας. Τόν ἴδιο ρόλο παίζει τό ντεκόρ γιά τούς ἥρωες πού βρίσκονται μέσα στίς ταινίες τοῦ Ὀτζου. Καί στίς δύο περιπτώσεις αὐτοί οἱ κανόνες δέν εἶναι ἀκαμπτοι. Εἶναι τό προϊόν αὐτοῦ πού τό Ζέν ὀνομάζει: «ἐλεγχόμενο συμβάν».

Στή ζωγραφική τοῦ Ζέν, ἡ τελετή τῆς τεχνικῆς μεταμορφώθηκε σ' ἕνα ἀλφάβητο ἀπό πινελιές πού ἀντιπροσώπευαν τά ἀντικείμενα, πού μάθαιναν ἀπ' ἔξω. Μέ τόν ἴδιο τρόπο, μπορούμε νά μιλήσουμε γιά τό ἀλφάβητο τοῦ Ὀτζου πού εἶναι ἕνα σύνολο ἀπό πλάνα καθορισμένα ἐκ τῶν προτέρων κι ἀπό τά ὁποία δέν ἀπομακρυνόταν ποτέ. Παράδειγμα: μιά ἁπλωμένη μπουγάδα σέ πρώτο πλάνο κι ἕνα τραίνο πού περνάει στό βάθος ἐκφράζουν τό αἴσθημα τῆς μονιμότητας μέσα στό παροδικό *(mono no aware)*. Στήν παραδοσιακή ἀνατολική τέχνη αὐτό ἐφαρμοζόταν σχεδόν μέχρι τήν τελειότητα. Ἕνας καλλιτέχνης περνοῦσε τή ζωή του προσπαθῶντας νά τελειοποιήσει ὁρισμένες πινελιές, ζωγραφίζοντας ξανά καί ξανά τό ἴδιο θέμα. Ὁ Ὀτζου ἐπιδίωξε, κι αὐτός ἐπίσης, αὐτή τήν τελειότητα. Ἡ ζωή ἑνός ζωγράφου τῆς τέχνης τοῦ Ζέν μπορούσε νά 'χει σάν ἐσχατο ἀποτέλεσμα ἕναν μονάχα πίνακα. Ἔτσι κι ὁ Ὀτζου ὁλοκλήρωσε τελικά ἕνα μοναδικό φίλμ.

Πώλ Σρέηντερ

Ἀργοπορημένη ἀνοιξη

Αὐτό τό ἀπόσπασμα ἀπό τό βιβλίο τοῦ Πώλ Σρέηντερ, Transcendantal Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer *(University of California Press, 1972), μετέφρασε ὁ Δημήτρης Σταύρακας.*

Ὁ συγγραφέας, πρώην κριτικός στά ἀμερικάνικα περιοδικά Cinema *καί* Film Quarterly *καί σεναριογράφος ταινιών* (Yakuza *τοῦ Σίντνεϋ Πόλλακ,* Ὁ Ταξιτζής, *τοῦ Μάρτιν Σκορτσέζε) πέρασε κατόπιν στή σκηνοθεσία* (Θανάσιμη ἀπειλή, Χαρντκόρ Στόρυ *καί* American Gigolo).

ΒΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ὁ Γιασουτζίρο Ὀτζου γεννήθηκε στό Τόκυο στίς 12 Δεκέμβρη 1903 καί σπούδασε στό Πανεπιστήμιο τῆς Οὐασέντα. Τόν Αὔγουστο τοῦ 1923 μπῆκε στήν ἑταιρία παραγωγῆς Σοσίκου στά στούντιο Καμάτα σάν βοηθός ὀπερατέρ καί ἀργότερα σάν βοηθός σκηνοθέτη στό πλευρό τοῦ Τανταμότο Ὀκούμπο. Στά 1927 σκηνοθέτησε τήν πρώτη του ταινία, πού ἀναγκάστηκε ν' ἀφήσει ἡμιτελή γιατί τόν πῆραν στό στρατό. Τό 1928 γύρισε τή δεύτερη ταινία του. Ἀπό τόν Ἰούλη τοῦ 1937 ἕως τό 1945 ἐπιστρατεύτηκε στό μέτωπο τῆς Κίνας. Ἀπό τό 1942 ἕως τό 1945 δούλεψε σάν στρατιωτικός ἀνταποκριτής στή Σιγκαπούρη καί κατόπιν φυλακίστηκε σάν αἰχμάλωτος πολέμου ἀπό τούς Ἀγγλους. Τό Φλεβάρη τοῦ 1946 ἐπέστρεψε στήν Ἰαπωνία. Ὑπῆρξε ἐργένης καί ζοῦσε πάντα μέ τή μητέρα του. Πέθανε στίς 12 Δεκέμβρη 1963 ἀπό καρκίνο. Θάφτηκε στήν Κιτάα - Καμακούρα στόν ναό τοῦ Ἐνκάκου - τζί.

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

1927: **Ἡ σπάθα τῆς τιμωρίας** (Zange no yaiba). *Σενάριο:* Kogo Noda. *Φωτογραφία:* Isamu Aoki. *Διάρκεια:* 70′

1928: **Νεανικά ὄνειρα** (Wakodo no yume). *Σενάριο:* Yasujiro Ozu. *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara. *Διάρκεια: 50′*

Χαμένη Σύζυγος (Nyobo funshitsu). *Σενάριο:* Momosuke Yoshida. *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara. *Διάρκεια:* 50′

Κολοκύθα (Kobocha). *Σενάριο:* Komatsu Kitamura. *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara. *Διάρκεια:* 60′

Ἕνα ζευγάρι μετακομίζει (Hikkoshi fufu). *Σενάριο:* Akira Fushimi. *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara. *Διάρκεια:* 60′

Ὡραῖο Σῶμα (Nikutaibi). *Σενάριο:* Yasujiro Ozu, Akira Fushimi. *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara. *Διάρκεια:* 60′

1929: **Τό Βουνό τοῦ Θησαυροῦ** (Takava no yama). *Σενάριο:* Akira Fushimi. *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara. *Διάρκεια:* 100′

Μέρες τῆς νιότης (Wakaki hi). *Σενάριο:* Akira Fushimi, Yasujiro Ozu. *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara. *Διάρκεια:* 60′

Φίλοι πού μαλώνουν (Wasei kenka tomodachi). *Σενάριο:* Kogo Noda. *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara. *Διάρκεια:* 100′

Πήρα τό δίπλωμά μου ἀλλά... (Daigaku wa deta keredo...). *Σενάριο:* Yoshiro Aramaki. *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara. *Διάρκεια:* 100′

Ἡ ζωή ἑνός ὑπαλλήλου (Kaishain seikatsu). *Σενάριο:* Kogo Noda. *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara. *Διάρκεια:* 85′

Ἕνα τίμιο ἀγόρι (Tokkan kozo). *Σενάριο:* Tadao Ikeda. *Φωτογραφία:* Ko Nomura. *Διάρκεια:* 57′

1930: **Εἰσαγωγή στό γάμο** (Kekkon - gaku nyumon). *Σενάριο:* Kogo Noda. *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara. *Διάρκεια:* 107′

Περπάτα χαρούμενα (Hogaraka ni ayume). *Σενάριο:* Tadao Ikeda. *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara. *Διάρκεια:* 100′

Ἀπέτυχα στίς ἐξετάσεις, ἀλλά... (Rakudai wa shita Keredo). *Σενάριο:* Akira Fushimi. *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara. *Διάρκεια:* 95′

Γυναίκα γιά μιά νύχτα (Sono yo tsuma). *Σενάριο:* Kogo Noda. *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara. *Διάρκεια:* 100′

Τό ἐκδικητικό πνεῦμα τοῦ Ἔρωτα (Erogami no onryo). *Σενάριο:* Kogo Noda. *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara. *Διάρκεια:* 41′

Χαμένη τύχη ἡ Ἡ τύχη μού ἀγγιξε τά πόδια (Ashi ni sawatta koun). *Σενάριο:* Kogo Noda. *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara. *Διάρκεια:* 60′

Νεαρή δεσποινίς (Ojosan). *Σενάριο:* Komatsu Kitamura. *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara. *Διάρκεια:* 130′

1931: **Ἡ κυρία καί οἱ εὐνοούμενοι** (Shukujo to hige). *Σενάριο:* Komatsu Kitamura. *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara. *Διάρκεια:* 97′

Τά κακά τῆς ὁμορφιάς (Bijin aishu). *Σενάριο:* Tadao Ilkeda. 2Fvtografœia: Hideo Shigehara. *Διάρκεια:* 158′

Ἡ χορωδία τοῦ Τόκυο (Tokyo no gassho). *Σενάριο:* Kogo Noda, Yasujiro Ozu. *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara. *Διάρκεια:* 91′

1932: **Ἡ Ἄνοιξη ἐρχεται ἀπό τίς γυναίκες** (Haru wa gofujin). *Σενάριο:* Tadao Ikeda. *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara. *Διάρκεια:* 94′

Γεννήθηκα, ἀλλά... (Umarete wa mita keredo). *Σενάριο:* Akira Fushimi, Yasujiro Ozu, Geibei Ibushiya. *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara. *Διάρκεια:* 100′

Πού εἶναι τά ὄνειρα τῆς νιότης; (Seishun no yume ima izuko). *Σενάριο:* Kogo Noda. *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara. *Διάρκεια:* 90′

Μέχρι νά συναντηθοῦμε ξανά (Mata au hi made). *Σενάριο:* Kogo Noda. *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara. *Διάρκεια:* 110′

1933: **Γυναίκα ἀπό τό Τόκυο** (Tokyo no onna). *Σενάριο:* Kogo Noda, Tadao Ikeda. *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara. *Διάρκεια:* 70′

Γυναίκες στή μάχη (Hijosen no onna). *Σενάριο:* Tadao Ikeda. *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara. *Διάρκεια:* 60′

Καρδιά καπριτσιόζα (Dekigokoro). *Σενάριο:* Tadao Ikeda. *Φωτογραφία:* Shojiro Sugimoto. *Διάρκεια:* 101′

1934: **Ἡ μάνα πρέπει ν' ἀγαπιέται** (Haja o Kowazuya). *Σενάριο:* Tadao Ikeda, Masao Arata. *Φωτογραφία:* Isamu Aoki. *Διάρκεια:* 93′

Ἱστορία ἑνὸς περιπλανόμενου ἠθοποιοῦ (Ukikusa monogatari). *Σενάριο:* Tadao Ikeda. *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara. *Διάρκεια:* 89′

1935: **Νεαρὴ Παρθένα** (Hakoiri musume). *Σενάριο:* Kogo Noda, Tadao Ikeda. *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara. *Διάρκεια:* 87′

Ἕνα πανδοχεῖο στὸ Τόκυο (Tokyo no yado). *Σενάριο:* Tadao Ikeda, Masao Arata. *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara. *Διάρκεια:* 82′

Kagami Shishi. *Διάρκεια:* 20′

1936: **Τὸ Κολλέγιο εἶναι εὐχάριστο μέρος** (Daigaku yoi toka). *Σενάριο:* Masao Arata. *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara.

Ὁ Μοναχογιὸς (Hitori musuko). *Σενάριο:* Tadao Ikeda, Masao Arata. *Φωτογραφία:* Shojiro Sugimato. *Διάρκεια:* 87′

1937: **Τί ξέχασε ἡ κυρία;** (Shujuko wa nani o wasuraetaka). *Σενάριο:* Akira Fushimi, James Maki (Ozu). *Φωτογραφία:* Hideo Shigehara. *Διάρκεια:* 73′

1941: **Τ' ἀδέρφια τῆς οἰκογένειας Τόνια** (Todake no kyodai). *Σενάριο:* Tadao Ikeda, Yasujiro Ozu. *Φωτογραφία:* Yuji Atsuda. *Διάρκεια:* 105′

1942: **Ὑπῆρχε ἕνας πατέρας** (Chichi ariki). *Σενάριο:* Yasujiro Ozu, Tadao Ikeda, Takao Yanai. *Φωτογραφία:* Yusi Atsuda. *Διάρκεια:* 94′

1947: **Ἡ Διήγηση ἑνὸς ἰδιοκτήτη** (Nagaya shinshiroku). *Σενάριο:* Tadao Ikeda, Yasujiro Ozu. *Φωτογραφία:* Yuji Atsuda. *Διάρκεια:* 72′

1948: **Μιὰ κότα στὸν ἄνεμο** (Kaze no jaka no mendori). *Σενάριο:* Ryosuke Saito, Yasujiro Ozu. *Φωτογραφία:* Yuji Atsuda. *Διάρκεια:* 90′

1949: **Ἀργοπορημένη ἀνοιξη** (Banshun). *Σενάριο:* Kogo Noda, Yasujiro Ozu. *Φωτογραφία:* Yuji Atsuda. *Διάρκεια:* 112′

1950: **Οἱ ἀδελφὲς Μουνακάτα** (Munakata Shimai). *Σενάριο:* Kogo Noda, Yasujiro Ozu. *Φωτογραφία:* Joji Ohara. *Διάρκεια:* 112′

1951: **Ἀρχὴ Καλοκαιριοῦ** (Bakushu). *Σενάριο:* Kogo Noda, Yasujiro Ozu. *Φωτογραφία:* Yuji Atsuda. *Διάρκεια:* 135′

1952: **Ἡ γεύση τοῦ πράσινου τσαγιοῦ πάνω στὸ ρύζι** (Ochazuke no aji). *Σενάριο:* Kogo Noda, Yasujiro Ozu. *Φωτογραφία:* Yuzi Atsuda. *Διάρκεια:* 115′

1953: **Ταξίδι στὸ Τόκυο** (βλ. σ' αὐτὸ τὸ τεύχος πλήρες ζενερίκ).

1956: **Πρώιμη Ἄνοιξη** (Soshun). *Σενάριο:* Kogo Noda, Yasujiro Ozu. *Φωτογραφία:* Yuji Atsuda. *Διάρκεια:* 149′

1957: **Λυκόφως στὸ Τόκυο** (Tokyo Boshoku). *Σενάριο:* Kogo Noda, Yasujiro Ozu. *Φωτογραφία:* Yuji Atsuda. *Διάρκεια:* 141′

1958: **Λουλούδια τῆς Ἰσημερίας** (Higanbana). *Σενάριο:* Kogo Noda, Yasujiro Ozu. *Φωτογραφία:* Yuji Atsuda. *Διάρκεια:* 164′

1959: **Καλημέρα** (Ohayo). *Σενάριο:* Kogo Noda, Yasujiro Ozu. *Φωτογραφία:* Yuji Atsuda. *Διάρκεια:* 97′

Ἀγριόχορτα ποὺ ἀρμενίζουν (Ukigusa). *Σενάριο:* Kogo Noda, Yasujiro Ozu. *Φωτογραφία:* Kazuo Miyagawa. *Διάρκεια:* 119′

1960: **Τέλος τοῦ Φθινοπώρου** (Akibiyori). *Σενάριο:* Kogo Noda, Yasujiro Ozu. *Φωτογραφία:* Yuji Atsuda. *Διάρκεια:* 131′

1961: **Τὸ φθινόπωρο τῶν Κοχαγιαγκάβα ἢ Πρώιμο φθινόπωρο** (Kohayagawa ke no aki). *Σενάριο:* Kogo Noda Yasujiro Ozu. *Φωτογραφία:* Asaichi Nakai. *Διάρκεια:* 103′

1962: **Ἡ γεύση τοῦ σακὲ ἢ Ἕνα φθινοπωρινὸ ἀπόγεμα** (Samma: no aji). *Σενάριο:* Kogo Noda, Yasujiro Ozu. *Φωτογραφία:* Yuji Atsuda. *Διάρκεια:* 112′

Ταξίδι στὸ Τόκιο

Ταξίδι στὸ Τόκιο
(Tokyo monogatari), 1953
Παραγωγή: Shochiku (Ofuna). *Σενάριο:* Kogo Noda, Yasujiro Ozu. *Φωτογραφία:* Yuji Atsuda. *Μουσική:* Kojun Saito. *Ντεκόρ:* Tatsuo Hamada. *Ἑρμηνεία:* Chishu Ryu (γέρος πατέρας, Shukishi Hirayama), Chiyeko Higashiyama (γριὰ μητέρα, Toni Hirayama), So Yamamura (ὁ γιατρός, Koichi Hirayama), Kuniko Miyake (Fumiko, ἡ γυναίκα του), Michihiro Mori (γιός), Shizuka Murase (γιός), Haruko Sugimura (παντρεμένη κόρη, Shige Kaneko), Nobuo Nakamura (ὁ ἄντρας της), Setsuko Hara (Noriko, ἡ χήρα νύφη), Kyoko Kagawa (ἡ νεώτερη κόρη), Shiro Osaka (ὁ νεώτερος γιός), Zen Murase, Eijiro Tono, Teruko Nagaoka. *Διάρκεια:* 140′, *Διανομή:* STUDIO

Κριτικες

Ὁ Τζούλιο καὶ ἡ ἐξουσία

(Σὰν Μικέλε)

Ὁ κινηματογράφος τῶν Πάολο καὶ Βιτόριο Ταβιάνι εἶναι προϊὸν αὐστηρᾶ διανοητικῆς διεργασίας καὶ κατασκευῆς. Μ' αὐτὸ δὲν ἐννοοῦμε τὴν ἐξαντλητικὴ προετοιμασία τῆς κάθε ταινίας τους. Ἡ πρακτικὴ αὐτὴ συναντιέται σὲ πολλοὺς κινηματογραφιστές, ἀπ' τὸν Σεργκέι Ἀιζενστάιν ὡς τὸν Τζὲρυ Λούις. Ἀλλὰ τὴ χρήση τοῦ κινηματογραφικοῦ μέσου σὰν κατ' ἐξοχὴν διανοητικοῦ ἐργαλείου μὲ τὸ ὁποῖο διατυπώνεται ἡ σκέψη τῶν Ταβιάνι, ἐνῶ διαπλάθεται ταυτόχρονα καὶ τὸ ἴδιο τὸ σημεῖον τῆς σκέψης αὐτῆς, ἡ «γλωσσικὴ» της ἐπένδυση. Μὲ τὸν κινηματογράφο διανοοῦνται, ἀλλὰ ἡ διανοητικὴ αὐτὴ πρᾶξη εἶναι καὶ κινηματογράφος. Ἡ ἀναζήτηση μιᾶς (ἡ τῆς) «γλώσσας», ἑνὸς (ἡ τοῦ) σημαίνοντος μέσα στὶς ταινίες τους μεταφέρει τὴν ἱστορία, τὴν πολιτική, τὴν ἰδεολογία. Ἐνῶ σύγχρονα προσδιορίζεται ἀπ' αὐτές. Ἡ «γλώσσα» τους γίνεται ἱστορική, πολιτική, ἰδεολογική, ἀφοῦ προηγήθηκε ἡ προσπάθεια παραπομπῆς τῆς ἱστορίας, τῆς πολιτικῆς, τῆς ἰδεολογίας σ' αὐτήν. Αὐτὴ ἡ διαλεκτικὴ σχέση τῶν Ταβιάνι μὲ τὸ ἔργο τους (καὶ μέσα ἀπ' τὸ ἔργο τους), ἡ ἴδιας φύσης σχέση τοῦ σημαίνοντος μὲ τὸ παραπέμπον, ἡ τὴν ἰδεολογία, ἡ τὴν πολιτική, ἀποδείχνει ἕναν κινηματογράφο, ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ ἐπιγραφεῖ μὲ προχειρότητα «πολιτικός», «μαχητικός» ἢ ἔστω «διανοητικός» (μὲ τὴν ἔννοια τοῦ Ἀιζενστάιν). Σωστὸ εἶναι νὰ τὸν χαρακτηρίσει κανένας σὰν συστηματικὴ ἐργασία γιὰ τὴν παραγωγὴ νοήματος μέσα ἀπ' τὴν προγενέστερη ἀναγκαιότητα τῆς διαμόρφωσης ἑνὸς σημαίνοντος. Ὁ χαρακτηρισμὸς αὐτὸς ὑποδηλώνει μιὰ ὁρατὴ διαδικασία ἐρευνας πάνω στὸ ἴδιο τὸ κινηματογραφικὸ μέσο, στὴν ἱστορία, στὸν κοινωνικὸ χῶρο. Στὴν διάρκεια αὐτῆς τῆς σχεδιασμένης διανοητικῆς περιπέτειας, ἀπ' τὴν ὁποία ἀπομακρύνεται μεθοδικὰ κάθε προσπάθεια συναισθηματικῆς παγίδευσης τοῦ θεατή, ἡ συγκίνηση εἶναι ἄλλης ποιότητας. Ἔχει «λογικὴ» ρίζα, ἂν μπορεῖ νὰ λεχθεῖ αὐτό. Συνδέεται μὲ τὴν συναρπαστικὴ, στὴν κυριολεξία, παρακολούθηση τῆς διαλεκτικῆς αὐτῆς διαδικασίας, τὴν ἀπόλαυση τοῦ σημαίνοντος καὶ τὴν ἀνεύρεση νοήματος.

Ἡ περιφρόνηση, ἡ κατάργηση κι ἡ κατάληψη τῆς ἐξουσίας

1. Ἕνας τρόπος ποὺ θὰ μποροῦσε νὰ διαβαστεῖ τὸ κείμενο τῆς ταινίας αὐτῆς ἀνάγεται στὴ διερεύνηση τῆς σχέσης τριῶν δομικῶν στοιχείων της. Περιφρόνηση - κατάργηση - κατάληψη τῆς ἐξουσίας.

Ὁ Ρενιέρι μικρὸς κλειδώνεται ἀπ' τὴ μητέρα του σ' ἕνα σκοτεινὸ χῶρο τοῦ σπιτιοῦ. Ὁ Ρενιέρι «διεθνιστὴς» κλείνεται ἀπ' τὸ κράτος στὴ φυλακή. Ἡ μητέρα εἶναι ἡ μετωνυμία τῆς οἰκογένειας-ἐξουσίας. Τὸ κράτος εἶναι ἡ μορφὴ τῆς ὑπέρτατης ἐξουσίας. Καὶ στὶς δυὸ περιπτώσεις, ἡ πρώτη του ἀντίδραση θὰ εἶναι τὸ τραγούδι «ὁ Σὰν Μικέλε εἶχε ἕναν κόκορα...». Ἡ ἐξουσία μπορεῖ νὰ περιφρονηθεῖ, ὅταν ἀποτυχαίνει ἡ κατάργησή της ἡ ἀναβάλλεται ἡ κατάληψή της. Τὸ τραγούδι, ὁ λόγος, ἡ ἀπολογία στὴ δίκη, ἡ μουσική, ἡ σωματικὴ κι ἡ νοητικὴ ἄσκηση, ἡ φαντασία κι ἡ μνήμη, δηλαδὴ ἡ προσωπικὴ ἱκανότητα κι ὁ πολιτισμικὸς ἐξοπλισμὸς τοῦ Ρενιέρι βοηθοῦν στὴν περιφρόνηση τῆς ἐξουσίας στὸ ἀτομικὸ ἐπίπεδο. Ἡ ἀπόδειξη αὐτῆς τῆς πρότασης βασίζεται σὲ μιὰ λεπτομερειακὴ διαδικασία. Ἡ πορεία γιὰ τὴν ἐκτέλεση, ὁ ἐγκλεισμὸς στὸ ἀπομονωτήριο τῆς φυλακῆς, ἡ περιπλάνηση στὴ λιμνοθάλασσα τῆς Βενετίας, προσδιορίζουν τὰ τοπικὰ ὅρια αὐτῆς τῆς διαδικασίας. Ὁ ἀντικειμενικὸς ἡμερολογιακὸς χρόνος ἀφαιρεῖται. Σωστὸ θὰ ἦταν νὰ χαρακτηρισθεῖ ἡ πρᾶξη αὐτὴ σὰν συμπύκνωση τοῦ χρόνου μὲ τὴν συγχώνευση τοῦ χώρου. Ἐνῶ ὁ Ρενιέρι μεταφέρεται γιὰ ἐκτέλεση, τὸ κάρο κι ἡ φρουρά του κινοῦνται μέσα σὲ χωράφια καὶ περιβόλια. Χωρὶς νὰ γίνει ἀλλαγὴ πλάνου ἡ κίνηση συνεχίζεται στὸν χτισμένο χῶρο. Ἡ ἐξουσία τελικὰ θὰ ἀσκηθεῖ θεαματικὰ μέσα στὸν χτισμένο αὐτὸ χῶρο. Ἡ ἐλευθε-

Σὰν Μικέλε
San Michele aveva un gallo
Ἰταλία (1971)
Σκην.: Paolo καὶ Vittorio Taviani. *Σεν.:* Paolo καὶ Vittorio Taviani (ἀπὸ μιὰ νουβέλλα τοῦ Tolstoï). *Φωτ.:* Mario Masini (Eastmancolor). *Μοντ.:* Roberto Perpignani. *Ντεκόρ.:* Gianni Sbarra. *Κοστούμια:* Lina Nerli Taviani. *Μουσ.:* Benedetto Ghiglia. *Ἑρμηνεία:* Giulio Brogi (Τζούλιο), Virginia Ciuffini (ἡ κοπέλλα), Renato Scarpa (Μπατιστράντα), Vittorio Fantoni (Ρουφίνι), Lorenzo Piani (Γκουέλφι), Marcello di Martire (ἕνας χωρικός), Cinzia Bruno (ἡ κόρη τοῦ ὑπουργοῦ), Daniele Dublino (ὁ φύλακας), Renato Nicolai (ὁ γιατρός), Stefano Guerrieri (Ἔνζο), Samy Pavel, Sergio Serafini. *Παρ.:* Giuliano G. de Negri (Ager Film) καὶ R.A.I. *Διανομή:* Ζῆνος Παναγιωτίδης. *Διάρκεια:* 90΄.

ρία τοὺ φυσικοὺ χώρου κάνει δύσκολη τὴ θεαματικὴ αὐτὴ ἄσκηση. Ἕνας ἀγρότης προσφέρει νερὸ στὸν δεσμώτη. Στὸ χωριὸ οὔτε ὁ ἀδελφός του δὲν προβαίνει νὰ τὸν δεῖ. Ἡ λειτουργία τῶν σημασιῶν αὐτῶν γίνεται δυνατὴ χάρη στὴ συγχώνευση τοὺ χρόνου. Ὁ χρόνος ἐτσι χρησιμοποιείται μόνο στὴν ποσότητα ποὺ εἶναι ἀναγκαία ἀπ' τὴ σεναριακὴ δομὴ γιὰ νὰ σημειοδοτηθεῖ αὐτὴ ἡ περιφρόνηση. Ὄχι σὰν ψυχολογικὴ κατάσταση, ἀλλὰ περισσότερο σὰν πολιτικὴ κι ἰδεολογικὴ στάση. Ὁ Ρενιέρι προτοὺ ἀκόμη συλληφθεῖ ἑτοιμάζει τὴν ἀπολογία του. Στὴ δίκη του τὴν ἀπαγγέλλει. Ὁ λόγος του στρέφεται στὸν ἄξονα μιᾶς ἀπολογητικῆς ρητορικῆς. Ἀκόμα καὶ στοὺς φανταστικοὺς διαλόγους τοὺ ἀπομονωτηρίου καὶ στὴ συζήτηση μὲ τὴν ὁμάδα τῶν «ἀνατρεπτικῶν». Ὑπαγορεύεται ἀπ' τὴν συνειδησιακὴ ἀνάγκη μιᾶς ἀτομικῆς ἀμυνας καὶ τὴν παράταση τῆς ἀτομικῆς ἀντοχῆς του στὴν πίεση τῆς ἐξουσίας. Ὁ Ρενιέρι εἶναι ὁ ἐξεγερμένος ποὺ διατείνεται πὼς ἔχει τὴ δυνατότητα νὰ ἀμφισβητήσει τὴν ἐξουσία μὲ τὴ συνείδηση καὶ τὸ σῶμα του σὰν σύνολο.

Ἡ σημειοδότηση τῆς περιφρόνησης μὲ κωδικὰ σημεία, τὸ σῶμα - χειρονομία τοὺ ἠθοποιοὺ Μπρόντι, τὴ λαλιά του, τὴ σκηνογραφία, τὴ μουσική, τὴν ἰταλικὴ γλώσσα, τὴν εἰκόνα, ποὺ τὰ περιέχει σὰν σημαίνοντα. Ὁ Ρενιέρι, ποὺ εἶναι ὑποτίθεται ἀρρωστος στὴ φυλακή, ἀνασηκώνεται κι ἁρπάζει μὲ δύναμη τὸ γιατρὸ ἀπ' τ' αὐτιά. Μιλά δυνατά, μὲ θρασύτητα. Ὅταν πρόκειται νὰ μεταφερθεῖ σ' ἄλλη φυλακὴ σηκώνει μὲ τὸ 'να χέρι τὸ τραπέζι γιὰ νὰ δείξει τὴ σωματική του ρώμη. Ὁ ἴδιος τὴν ὥρα ποὺ μεταφέρεται μὲ τὸ κάρο στὴν ἐκτέλεση ἀπειλεῖ τὸ δήμιο ὅτι θὰ ἐρθει σύντομα ἡ μέρα τῆς ἐπικράτησής τους. Στὴ ρητορικὴ αὐτῆς τῆς διαδρομῆς δὲν ἀναπτύσσεται τόσο ὁ πολιτικὸς λόγος τοὺ Ρενιέρι, ὅσο ἐγγράφεται ὁ ἐμφαντικὸς ἦχος τῆς ἰταλικῆς γλώσσας. Τὸ ξέσπασμα τῆς μουσικῆς συμφωνίας τοὺ Τσαϊκόφσκι ἐπικαλύπτει τὸ χώρο τῆς πλατείας, ὁπου προετοιμάζεται ἡ ἐκτέλεση, ἀλλὰ καὶ τὸ ἴδιο τὸ κάδρο τῆς εἰκόνας εἰσρέοντας μέσα του ἀπ' ὅλες θαρρεῖς τὶς πλευρὲς του, προσδιορίζοντας τὴ σύνθεσή του. Τελικὰ παίρνει χάρη. Τὸ μουσικὸ μοτίβο θὰ ἐπανέρχεται ὡς τὴν ὥρα ποὺ θὰ πέσει στὸ νερὸ καὶ θὰ πνιγεί. Στὴ φανταστικὴ συγκέντρωση τῶν «συντρόφων» στὸ ἀπομονωτήριο ὅλοι μαζὶ ἀρχίζουν νὰ τραγουδοὺν μιὰ πολιτικὴ μπαλάντα. Ἀφοὺ προτύτερα ὁ φυλακισμένος ἐκτελεί μιὰ σειρὰ ἀπὸ πράξεις (λόγος, μίμηση, χειρονομία, κίνηση), ποὺ σχετίζονται μεταξὺ τους μὲ βάση κάποιο μουσικὸ μοντέλο. Στὸ σημείο αὐτὸ θὰ πρέπει νὰ τονι-

στεί ἡ συμβολή τοῦ ἠχητικοῦ φλάς—μπάκ στή «μουσική»—κινηματογραφική σύνθεση αὐτῶν τῶν ἐνοτήτων (1). Τό πρόσωπο τοῦ φρουροῦ στό ἐπόμενο πλάνο παρουσιάζεται αὐστηρό στό ἄνοιγμα τῆς πόρτας. Ἰδιαίτερα στίς σκηνές στό ἀπομονωτήριο — πέρα ἀπ' τήν ἀξία ποὺ ἔχουν σάν παραδείγματα τῆς κινηματογραφικῆς γραφῆς τῶν Ταβιάνι — ὁλοκληρώνεται τό στοιχεῖο περιφρόνηση τῆς ἐξουσίας.

2. Μέ τό στοιχεῖο – κατάργηση τῆς ἐξουσίας, τό ἱστορικό παραπέμπον γίνεται σαφέστερο. Ὁ Ρενιέρι μέ τήν ὁμάδα τῶν διανοουμένων μπαίνει σ' ἕνα χωριό καί προσπαθοῦν νά τό καταλάβουν. Σχέδιο δέν ὑπάρχει. Ὅλοι δροῦν σπασμωδικά καί ἀνοργάνωτα. Στό δημαρχεῖο ἀνεβαίνουν κι ἁπλώνουν τή σημαία τῶν διεθνιστῶν. Ἀρχίζουν νά καίνε τά ἀρχεῖα. Παραβιάζουν μιά ἀποθήκη τροφίμων καί βγάζουν στήν πλατεία τούς σάκους. Ἀναπτύσσουν τό πολιτικό τους σχέδιο. Ὁ λαός ποὺ περίμεναν νά τούς πλαισιώσει φεύγει πανικόβλητος. Τελικά ἕνας ἀπ' τούς προύχοντες τοῦ χωριοῦ μέ τό ὅπλο του θά τούς ἀκινητοποιήσει. Ἡ ἐπιχείρηση γιά τήν κατάργηση τῆς ἐξουσίας ἀρχισε καί ἐληξε σάν θεατρικό ἐπεισόδιο. Πράξη μιάς ἱστορικῆς παράστασης μέ ἀγνωστη ἐκταση, ἀλλά ἰδια ποιότητα σ' ὁλη τήν Ἰταλία. Ἡ ἀρνηση τῆς συνεργασίας μέ τό βιομηχανικό κι ἡ προσκόλληση στό ἀγροτικό προλεταριάτο ὁδήγησε στήν ἀποτυχία. Ἡ ἐμπιστοσύνη στόν ἀτομικό παράγοντα κι ἡ ἐλλειψη ὁποιασδήποτε ὀργανωτικῆς μορφῆς συνέργησαν ἀποφασιστικά γι' αὐτό τό ἀποτέλεσμα.

Οἱ Ταβιάνι ἐγγράφουν αὐτή τήν ἀποτυχία τῆς κατάργησης τῆς ἐξουσίας μ' ἕνα τρόπο μουσικό καί θεατρικό. Ἡ εἰκόνα τῆς ὁμάδας τῶν διεθνιστῶν ἀπ' τή δεύτερη ἐνότητα τῆς ταινίας λειτουργεί μεταφορικά, ἀνακαλώντας στήν συνείδηση τοῦ θεατῆ τήν ἀνάμνηση ἑνός περιοδεύοντος θιάσου. Τό χωριό στήνεται ἀπέναντί τους σάν σκηνικό ποὺ θά περικλείσει τή δράση τους. Ἡ πλατεία τοῦ χωριοῦ εἶναι σημειοδοτημένη. Ἡ ἐκκλησία – θρησκεία δεξιά. Τό δημαρχεῖο – πολιτική ἐξουσία στή μέση. Ἀριστερά οἱ ἀποθήκες, τά σπίτια τῶν προυχόντων – κατόχων τῶν μέσων παραγωγῆς. Οἱ κινήσεις, οἱ στάσεις, ἡ ἀρθρωση τοῦ λόγου, ἡ μηχανή λήψης στή θέση τοῦ θεατῆ τῆς πλατείας. Ἡ ἀποτυχία τοῦ ἐγχειρήματος προοιωνίζεται ἀπ' τήν ἰδια τή διάψευση τοῦ θεάματός του. Τά «δρώμενα» δέν πείθουν γιατί προορίστηκαν γι' αὐτό τόν ἀναληθοφανή σημειοδοτικό ρόλο ἀπ' τούς Ταβιάνι. Ἡ ἱστορική κι ἰδεολογική τους ποιότητα προσδιορίζει καί τόν τρόπο ἐγγραφῆς τους στήν ταινία, δηλαδή τήν ἀκολουθητέα διαδικασία διαμόρφωσης τοῦ σημαίνοντός τους.

3. Τό στοιχεῖο τῆς κατάληψης τῆς ἐξουσίας ἐγγράφεται σάν ἱστορική προοπτική στό μέλλον. Ὁ Ρενιέρι μεταφέρεται ἀπ' τήν ἰσοβίτικη φυλακή σέ ἄλλη. Ἡ μετακίνησή του θά σημειώσει μιά διαδρομή πέρα ἀπ' τό παρόν, ὡς τήν ἰδεολογική καί σωματική ἐξαφάνισή του. Οἱ τοίχοι τῆς φυλακῆς συντηροῦσαν τήν ἰδεολογική του ἔνταση κι ὀξυναν τήν πολιτική του ἀδιαλλαξία. Ἀποτελοῦσαν μιά μεταφορική παράσταση τῆς ἐξουσίας ποὺ τόν εἶχε ἐγκλείστο. Τόν κρατοῦσαν σ' ἐγρήγορση κι ἀφύπνιζαν τίς ψευδαισθήσεις του. Ἡ μακρά δολιχοδρομία ἀνάμεσα στά κανάλια τῆς βενετσιάνικης λιμνοθάλασσας, ὁ ἐλεύθερος ὁρίζοντας, ὁ καταλυτικός διάλογος μέ τήν ὁμάδα τῶν νεαρῶν σοσιαλιστῶν κρατουμένων τόν χαλαρώνουν καί τόν ἀπωθοῦν στό παρελθόν του καί στό χαμό. Τοῦ φανερώνουν πῶς οἱ ἱστορικές συνθῆκες ἀλλαξαν. Ἡ ἰδεολογία του ἀπαρχαιώθηκε ἡ ξεπεράστηκε καί οἱ μορφές πολιτικῆς δράσης τροποποιήθηκαν. Ὁ στόχος πιά εἶναι ἡ κατάληψη κι ὄχι ἡ κατάργηση τῆς ἐξουσίας. Ὁ Ρενιέρι διαφωνεί ἐκρηκτικά. Ἀλλά ἀντιλαμβάνεται τήν καινούρια ἐπιχειρηματολογία, ὁπως καί τό ὅτι «δέν μπορεί νά ξαναρχίσει ἀπ' τό μηδέν».

Οἱ Ταβιάνι τοποθετοῦν τήν διαλεκτική αὐτή διαδικασία στά ἀδιέξοδα κανάλια τῆς βενετσιάνικης λιμνοθάλασσας. Τό γραμμικό σκηνικό τῶν τεσσάρων τοίχων τοῦ ἀπομονωτηρίου ἀντικαθιστᾶ ὁ περίπλοκος κι ἀνοιχτός θαλασσινός δρόμος. Μιά διαδρομή πού ξεδιπλώνεται χωρίς τελειωμό. Κάτω ἀπ' τά μάτια (καί τή χαλαρή ἀντίδραση) τῶν φρουρῶν (τῆς ἐξουσίας).

Ὁ Ρενιέρι ταξιδεύει μόνος του, οἱ νεαροί ἀποτελοῦν ὁμάδα. Ἐκεῖνος μένει ἀγκιστρωμένος στήν ἀπολογητική κι ἐπιθετική ρητορική του, στά ἀμετακίνητα ἰδεολογήματα καί στά πολιτικά του φαντάσματα. Οἱ ἄλλοι ἀραδιάζουν ἱστορικές πληροφορίες κι ἐπιχειρήματα. Πασχίζει νά τούς φτάσει μέ τή βάρκα του, πλησιάζει, ἀπομακρύνεται, συνομιλεί μαζί τους. Ποτέ ὁμως δέν μπαίνει μέσα στή δική τους βάρκα. Ἡ ἐποχή τῆς διαμόρφωσης τοῦ σοσιαλιστικοῦ κινήματος ἦταν ρευστή ἀκόμη. Ἡ ἰδεολογική ἀντιδικία μέ τούς «διεθνιστές» – ἀναρχικούς ἐπίκαιρη. Ὁ σκηνικός χῶρος, ἡ μετωνυμική χρήση Ρενιέρι — ὁμάδας καί τῶν δυό πλεούμενων, ποὺ κινοῦνται ἀργά στούς θαλάσσιους δολίχους, ἐπιβεβαιώνει ἀκόμη μιά φορά τήν πρόταση ποὺ ἀναπτύχθηκε στήν ἀρχή τοῦ κειμένου.

Ὁ Γκουίντο Ἀριστάρκο εἶπε ὁτι *«οἱ ταινίες τῶν ἀδελφῶν Ταβιάνι εἶναι ἱστορικά ντοκουμέντα ἰδωμένα μέσα ἀπ' τή φαντασία»* (2). Ἡ κατασκευή ἱστορικῶν ρόλων κι ἡ ἀνάθεσή τους σέ πρόσωπα, ποὺ ἀνήκουν στή μυθοπλα-

1. «Νομίζουμε ὁτι ἡ μουσική γλώσσα τῆς ἐποχῆς μας εἶναι ὁ κινηματογράφος, τουλάχιστον εἶναι ὁ σπουδαιότερος κληρονόμος της. Ὅταν σκεφτόμαστε μιά ταινία, τή βλέπουμε σέ σχέση μέ ρυθμούς, μουσικές φράσεις, ὄχι μόνον ὁσον ἀφορά τή χρήση ἠχητικῶν ὑλικῶν, ἀλλά ἀκριβῶς μέσα στή δομή καί τό μοντάζ τῆς ταινίας.

Οἱ ταινίες μας ἔχουν κατασκευασθεῖ σάν συμφωνίες κατά κάποιον τρόπο. Εἰδικότερα τό Κάτω ἀπ' τόν ἀστερισμό τοῦ σκορπιοῦ *ποὺ θά θύμιζε Στραβίνσκυ, ἐνῶ τό* Σάν Μικέλε εἶχε ἕναν κόκορα θά ἦταν μᾶλλον ἕνα κουαρτέτο. *Ὑπάρχει πάντα μιά μουσική κατασκευή. Τό κελί γιά παράδειγμα εἶχε στ' ἀλήθεια κατασκευασθεῖ πάνω σ' ἕνα μουσικό ρυθμό». (*Cinéma 73, 177, σ. 84 καί *Cahiers du Cinéma* 221, σ. 35. *Γιά τό ἠχητικό φλάς - μπάκ* Σύγχρονος Κινηματογράφος *22 / 1972 σελ. 28).*

2. Cinéma 73, 177, σελίδα 89

σια τής ταινίας κι όχι στήν ίστορία, άποτελεί τό βασικό μήχανισμό τού άναπαραστατικού συστήματος σ' όλες τίς ταινίες τών Ταβιάνι. Τό έπεισόδιο τής ταινίας τούτης έχει συμβεί πραγματικά στήν περιοχή τής Τοσκάνης. Ή σύγκρουση διεθνιστικού άναρχισμού καί έπιστημονικού σοσιαλισμού στά τέλη τού 19ου αίώνα είναι κι αύτή γεγονός ίστορικό. Ένώ τό μήνυμα τής ταινίας παραπέμπει σέ μιά συγκεκριμένη ίστορική περίοδο πολιτικής έξέλιξης τής Ίταλίας (3). Ή πράξη τής τοποθέτησης τών παραπάνω ρόλων στό σύστημα τής μυθοπλασίας καί τής άφήγησης τούς ξεκόβει τόσο άπ' τήν ίστορία – παρελθόν, όσο κι άπ' τήν πραγματικότητα – παρόν. Ή δομή τής ταινίας λειτουργεί μέ τούς κανόνες ένός παιχνιδιού στό βαθμό πού μιά μάχη (*Άλλόνζανφάν, Σάν Μικέλε*), μιά έρωτική σχέση (*Σάν Μικέλε, Τό λιβάδι*), οί σκηνές άπ' τήν έκπαίδευση ένός στρατιώτη (*Πατέρας άφέντης*), ή διαπροσωπική σύγκρουση (*Πατέρας άφέντης, Άλλόνζανφάν*) νά είναι παραπραγματικές. Νά μή λειτουργούν άποκλειστικά μέ βάση τούς νόμους τής ρεαλιστικής άναπαράστασης, άλλά ένός εικονικού (σωστότερα ένδεικτικού) σημειολογικού συστήματος πιό πολύ, πού κατατείνει στήν άπόδειξη όρισμένων κινηματογραφικών κι ίδεολογικών άπόψεων. Ό θεατής έξουσιοδοτείται έτσι ν' άναρωτηθεί άν οί παραγωγοί τής ταινίας «παίζουν» μαζί του, ένώ ή πρόθεσή τους είναι νά τόν κρατήσουν άκριβώς στή θέση τού θεατή πού άναρωτιέται γιά τό παρόν τής ίδιας τής ταινίας. Θά πρέπει νά σημειώσουμε έδώ ότι τό άποτέλεσμα αύτής τής μεθόδου δέν είναι πάντα βέβαιο. Προδίνει όμως πάντα μιά παραγωγική δουλειά πρωτότυπη τόσο στό συνταγματικό, όσο καί στό συστηματικό έπίπεδο τής ταινίας.

3. «Τό Σάν Μικέλε είχε έναν κόκορα *γεννήθηκε σέ μιά σιγμή ύφεσης στήν πολιτική πραγματικότητα (σ.σ. γύρω στά 1970), σέ μιά στιγμή πού ύπήρχε άνάγκη νά γίνει ένα βήμα πίσω γιά νά βρεθεί ό καιρός νά σκεφτούμε πάνω στήν πραγματικότητα*» (στό ίδιο σελ. 86).

Οἱ ἀπαραβίαστες γάμπες τῆς Μαντελέν

(Ἡ χαζούλα)

Ὁ Φρανσουά διαθέτει ἕνα σαραβαλιασμένο μοτοσακὸ ποὺ σέρνει πίσω του ἀκόμα ἕνα πιὸ σαράβαλο καρότσι. Καὶ τὰ δυὸ τοὺ ταιριάζουν ἀπόλυτα. Εἶναι ἡ μοναδικὴ περιουσία ἑνὸς ἀτόμου περιθωριοποιημένου, ἐξοστρακισμένου, μπλοκαρισμένου κοινωνικὰ καὶ σεξουαλικά. Ὁ Φ. φοράει στὸ κεφάλι μιὰ κάσκα ποὺ δὲν καταφέρνει νὰ κρύψει τὸ ἀγριεμένο καὶ κυνηγημένο βλέμμα του. Τριγυρνάει ἀπὸ δῶ κι ἀπὸ κεῖ χωρὶς νὰ δουλεύει, χωρὶς νὰ παραμιλᾶ, χωρὶς ν' ἀγαπάει κανέναν κι ὅταν τελειώνει τὶς μοναχικὲς κούρσες του ἀνάμεσα στὰ λιβάδια τρυπώνει στὸν ἀχερώνα του, μόνος του, μακριὰ ἀπ' τοὺς ἄλλους, γιὰ νὰ παραδοθεῖ στὰ φαντάσματα, τὸ πάθος καὶ τὴν τρέλα του.

Ἡ Μαντελὲν ἀρνεῖται στὸ σχολεῖο νὰ γράψει ἐκθεση γιὰ τὴ μητέρα, ἀφοπλίζοντας τοὺς πάντες μὲ τὴ δήλωση - ἐπιχείρημα «δὲν ἀγαπάω τὴ μητέρα μου». Οἱ συμμαθητές της ὅμως γελοῦν γιατί τὸ βρίσκουν ἀστεῖο, ἀλλωστε ἡ *ἀστειούλα* Μαντελὲν πολὺ συχνὰ λέει πράγματα ποὺ φέρνουν γέλια ἢ ποὺ εἶναι γιὰ γέλια. Ὁ Φρανσουὰ παραφυλάει, ἁρπάζει, κρύβει στὸ καρότσι τοὺ μοτοσακὸ του τὴ Μαντελὲν κι ἔτσι λίγο μὲ τὴν πειθώ, λίγο μὲ τὴν τρομοκρατία τὴν ἀπαγάγει καὶ τὴν ὁδηγεῖ στὸν ἀχερώνα του. Ἐδῶ πάνω, ἡ φύση καταπράσινη, γεμάτη χυμούς, φιλμάρεται σὰ μακρινό, ἤρεμο τοπίο, καθαρισμένο ἀπὸ τὸ ἄνοιγμα τοὺ σκοτεινοὺ καταφυγίου. Σὲ πρῶτο πλάνο τὰ δύο ἁπλυτα, ξεμαλλιασμένα ἀγρίμια παίζουν γιὰ χάρη μας τὴν ἱστορία μιᾶς σύντομης, παράξενης, *σινεφιλίστικης* (ἀφοὺ αὐτὰ τὰ πράγματα περισσότερο συμβαίνουν στὸν κινηματογράφο παρὰ στὴ ζωή) συμβίωσής τους. Πρόκειται λοιπὸν γιὰ μιὰ ἱστορία ποὺ θέτει σὰν ὑπόθεση τὴ γνώση τοὺ θεατὴ πάνω στὰ ἐπιμέρους στοιχεία της. Ἡ μυθοπλασία ἀρνεῖται νὰ πεῖ κάτι τὸ σπουδαῖο γιὰ τὸ πρόβλημα ἢ τὸ θέμα μὲ τὸ ὁποῖο καταπιάνεται (γιὰ τὴν παιδοφιλία, τὸ πάθος της, τὴ βία της). Γνώση λοιπὸν ποὺ κατορθώνει καὶ κάνει ἀποδεκτὴ τὴν ὑπαρξη της, ἐνῶ ἁπλῶς εἶναι ὑποτιθέμενη (1) γνώση ποὺ βασίζεται σὲ κάποιες ἐντυπώσεις «φυσικότητας» καὶ «φρεσκάδας».

Ἡ ἐφησυχαστικὴ ἐπιφάνεια τοὺ γλυκοὺ αὐτοὺ νατουραλισμοῦ, ἀποκτᾶ ρωγμὲς ἐκεῖ ὁπου μέσα ἀπὸ τὶς εἰκόνες ἀναβλύζει ἡ βία καὶ ἡ τρέλα της. Ὁ φακὸς τότε ἐγκαταλείπει τὸν κλειστὸ χῶρο τοὺ ἀχερῶνα, τὸ μόνιμο μακρινὸ φόντο τῆς πράσινης φύσης καὶ κατεβαίνει μέσα στὴ φύση, γιὰ νὰ τρέξει στὸ χωματόδρομο, στὸ ξέφωτο, στὸ φράχτη, στὸ λιβάδι, ἐκεῖ ὁπου ἡ Μαντελὲν πετροβολᾶ τὴν περαστικὴ γυναίκα ἐπειδὴ πιθανὸν τῆς θυμίζει τὴ μάνα της, ἐκεῖ ὁπου ὁ Φρανσουὰ ἐπιτίθεται στὴ μάνα τῆς Μαντελὲν ἢ ἁρπάζει τὴν ἴδια.

Ἐδὼ ἀκριβῶς εἶναι καὶ τὸ πιὸ ἐνδιαφέρον σημεῖο στὴν ταινία τοὺ Ντουαγιόν. Οἱ παρακρούσεις τοὺ ἥρωα, ἡ μυθομανία του, οἱ σχέσεις μὲ τοὺς γονεῖς τοὺς ὁποίους ἀποκαλεῖ ἀφέντες, τὸ διαβολικὸ μηχάνημα ποὺ ἐπινοεῖ γιὰ νὰ κατασκοπεύει τὶς κινήσεις τοὺ κοριτσιοῦ, ἡ ἐπίσης ἐπινοημένη ἱστορία τῆς ψεύτικης ἀραβωνιαστικιᾶς, οἱ τρομακτικὲς διηγήσεις του γιὰ τοὺς γονεῖς δολοφόνους, βοηθοῦν τὸ φίλμ νὰ ξεπεράσει τὸ τέλμα τοὺ παραμυθένιου κι εἰδυλλιακοῦ καὶ τὸ ξανοίγουν στὸ χῶρο τῆς ἀπωθημένης σεξουαλικότητας καὶ τοὺ περιθώριου τῶν κατατρεγμένων, ἀπροσάρμοστων κι ἐξοστρακισμένων.

Μέσα στὸν ἀχερώνα, ὅμως, αὐτὴ ἡ βία καὶ ἡ τρέλα, ποὺ στὴν ἀρχὴ δὲ γνωρίζουν κανένα κανόνα καὶ συμβιβασμό, σιγὰ - σιγὰ ἐξοβελίζονται. Τὸ ζευγάρι τῶν δύο ἀγριμιῶν ἀρχίζει καὶ θυμίζει τὸ «κανονικὸ ζευγάρι», γίνεται ἕνα ζευγάρι σὰν ὅλα τ' ἄλλα καὶ μὲ τούτη τὴν ἐπιμονὴ στὴν ἀναπαραγωγὴ τῆς ζωῆς τοὺ «ζευγαριοῦ», τὸ πάθος, ἡ βία κι ἡ τρέλα ἐξομαλύνονται, τὰ φαντάσματα τοὺ Φρανσουὰ ἐξαϋλώνονται καὶ βαίνουν μοιραία πρὸς τὴν ἀνυπαρξία, τὰ ἐξανθήματα στὸ σῶμα τῆς Μαντελὲν ἐπουλώνονται κι ἡ τόσο διαφορετική, περιθωριοποιημένη αὐτὴ περίπτωση, καταλήγει νὰ γίνεται νορμάλ. Ὅλα λοιπὸν τὰ συναφῆ περιστατικὰ γίνονται ἀνιαρά, καὶ αὐτὰ καθ' ἑαυτά, ἀλλὰ καὶ γιατί μᾶς φέρνουν στὸ νοῦ διάφο-

Ἡ Χαζούλα
(La drolesse)
Γαλλία – 1979
Σκην.: Jacques Doillon. *Σεν.:* Jacques Doillon μὲ τὴ συνεργασία τοὺ Denis Ferraris. *Φωτ.:* Philippe Rousselot. *Ἦχος:* Michel Kharat. *Μοντὰζ:* Laurent Quaglio. *Ἑρμ.:* Madeleine Desdevises (Παντῶ), Claude Hebert (Φρανσουά), Paulette Lahaye, Juliette Le Cauchoix, Fernand Decaen, Janine Huet, Odette Maestrini. *Παραγ.:* Danièle Delorme καὶ Yves Robert (Les Productions de la Gueville) καὶ LOLA Films. *Διάρκεια:* 90'. *Διανομή:* Candia Film.

ρες πάλαι ποτὲ ταινίες (βλ. Κλεμὰν ἡ Μπουργκινιόν, π.χ.) παρ' ὅλες τίς ἀναμφισβήτητες διαφοροποιήσεις ἀπ' αὐτὲς τίς ταινίες, ποὺ τελικὰ ἡ ταινία τοῦ Ντουαγιὸν κερδίζει μὲ τὸ μέρος της. Μὲ λίγα λόγια πρόκειται γιὰ φίλμ ποὺ ποντάρει ἀφενὸς στὴ μέθοδο τοῦ προαναφερμένου ξεθωριασμένου σινεμά, ἀφετέρου σὲ μοντέρνες καὶ σύγχρονες προβληματικὲς καὶ κινηματογραφικὲς ἀπαιτήσεις, καταλήγοντας στὴν ὁριοθετημένη ἐξέλιξη τοῦ μύθου, στὸ συμμαζεμένο πάθος καὶ τὴ γλυκιὰ ρομαντικὴ ἀτμόσφαιρα.

Τέλος, σταματώντας στὶς προθέσεις τοῦ σκηνοθέτη νὰ δείξει τὴν ἀπαγωγὴ κάθε ἄλλο παρὰ σὰν κάτι τὸ τερατώδες, ἀθελά μου φέρνω στὸ νοῦ κάποια ἄλλη ταινία (ὄχι πρὸς σύγκριση, ἀφοῦ οἱ δυὸ ταινίες ἐλάχιστα συγκρίσιμες καὶ ἀντιπαραθέσιμες εἶναι, ἀλλὰ σὰν ἀποτέλεσμα κάποιου ἀλόγου συνειρμοῦ). Στὸ *Ἡμερολόγιο μιᾶς καμαριέρας* λοιπὸν τοῦ Μπουνιουέλ, ἕνα μικρὸ κορίτσι, ἀδέσποτο, ἀγρίμι, κουρελιασμένο, τριγυρνάει στὸ δάσος καὶ μαζεύει σαλιγκάρια, κοιμᾶται ὁπου βρεῖ, μέχρι ποὺ στὸ τέλος τὸ βρίσκουμε κι ἐμεῖς μὲ τὴ σειρά μας, τὴ νύχτα μέσα στὸ δάσος, διασμένο καὶ μακελαρισμένο πίσω ἀπὸ ἕνα θάμνο, μὲ μοναδικὴ συντροφιὰ τὸ μακρινὸ κράξιμο τῶν βατραχιῶν. Κι ἐνῶ ἐκεῖ ἡ κοριτσίστικη ματωμένη γάμπα ξεπροβάλλει σὰ σκοτωμένο ζῶο μέσα ἀπ' τὶς φυλλωσιές, τεκμήριο τῆς σεξουαλικῆς βίας καὶ τρέλας ποὺ ξεχειλίζει καὶ συγκλονίζει ὁλο τὸ φίλμ, στὴν ταινία τοῦ Ντουαγιὸν παρακολουθοῦμε συνέχεια νὰ ἐπιδεικνύονται μ' ἐπιμονὴ ἀπαραβίαστα κι ἀμόλυντα τὰ κοριτσίστικα - γυναικεῖα πόδια τῆς Μαντελέν.

Εἶναι κρίμα ποὺ μιὰ ἄλλη ταινία τοῦ Ζὰκ Ντουαγιόν, ἡ κατὰ γενικὴ ὁμολογία θαυμάσια *Γυναῖκα ποὺ κλαίει*, παίχτηκε στὴν Ἀθήνα σχεδὸν μαζὶ μὲ τὴ *Χαζούλα*, σὲ μιὰ δυὸ προβολὲς στὸ Γαλλικὸ Ἰνστιτούτο, χωρὶς νὰ βγεῖ στὶς ἀθηναϊκὲς αἴθουσες καὶ νὰ τὴ δεῖ τὸ κοινό.

Μαρία ΓΑΒΑΛΑ

1. Βλ. τὴν κριτικὴ τοῦ Serge Daney στὰ Cahiers du cinéma *(τ. 302).*

Παγίδες μιάς πρόβας

(Πρόβα ὀρχήστρας)

Γιὰ τὴν ταινία ἐχουν γραφεῖ ὅλα ἡ σχεδὸν ὅλα. Ἀνασύρθηκαν ταμπέλες, ὁριοθετήθηκαν σύνορα καὶ ὅλοι (μὲ τοὺς πολιτικούς ἐπικεφαλῆς) ἐμειναν στὴ μακάρια διαπίστωση ὅτι τὴν διάβασαν ὁλοκληρωτικά.

«Κραυγὴ ἀγωνίας» — *«Ἱστορικὸς συμβιβασμός»* — *«Πίστευε καὶ μὴ ἐρεύνα»* — *«Κάτσε στ' αὐγά σου»* — *«Ποὺ εἶναι ὁ λοχίας;»* — *«Τὰ ἀγαθὰ τῶν διευθυντῶν»* — *«Ἡ ἐπανάσταση ποὺ δὲν τέλειωσε»* κ.ἄ.

(Αὐτὰ τὰ λίγα, γιὰ τοὺς χαρακτηρισμούς...)

Τὰ ἠθικὰ διδάγματα βγαίνουν λοιπὸν ἀπὸ μόνα τους.

Ἠθικὸν δίδαγμα: Ὁ καλὸς πολίτης τῆς Χριστιανοδημοκρατίας (;)

Ἠθικὸν δίδαγμα: Ἡ κακὴ ὀργάνωση τῆς ἐξουσίας (;)

Ἠθικὸν δίδαγμα: Τὸ φάντασμα τοὺ Χίτλερ (;)

Ἠθικὸν δίδαγμα: Ἡ καταστροφὴ τοὺ παρεϊσακτου — τῆς ποίησης — τῆς ἁρπας (;)

Ἠθικὸν δίδαγμα: Τὸ σεβαστὸν (καὶ ἀνήθικον) ὡράριο τοὺ συνδικαλιστή (;)

«Κάτω ἡ διαλεκτικὴ
τῶν τεχνικῶν τῆς ἐξουσίας»
(Διον. Σαββόπουλος)

Ὁ Φελίνι προβοκάρει μιὰ συζήτηση, ποὺ στοιχίζει στὴν ταινία τὴν ἀπόλαυσή της. Ὁ θεατὴς νιώθει συντριμμένος ἀπὸ τόσα «μηνύματα» ἀλλὰ ἡ καταστροφή, τὸ σόκ, δὲν ἐρχεται ἀπὸ τὴν ὀθόνη, ἀλλὰ ἔξω ἀπ' αὐτή.

Τὸ ὑπερ – φυσικὸ εἶναι ἔξω ἀπὸ τὸ σῶμα τῆς ταινίας, ἔτσι ποὺ ἡ διδακτικότητα — ποὺ μπέρδεψε ὅλες τὶς ταμπέλες — μοιάζει φάρσα.

Ἡ πολιτικὴ ὁρολογία μοιάζει νὰ δυναστεύει τὴ μουσική. *Ἡ Πρόβα Ὀρχήστρας* εἶναι μιὰ πρόβα ὀρχήστρας ἢ μιὰ πολιτικὴ ἀνάλυση τῆς *Corriere della Sera*, τῆς *Unita*, ἢ τοὺ *Il Popolo*; Νὰ τὸ μεγάλο αἴνιγμα.

Ὡστόσο ὅλα εἶναι φανατικὰ καὶ ὀργανωμένα. Ὁ Φελίνι παραμένει παιδί, κρύβεται καὶ φανερώνεται:

Ὁ λόγος γιὰ τὴν πρόβα μιὰς ὀρχήστρας ἀκροβατεῖ ἀνάμεσα στὸ πραγματικὸ (τὴν πρόβα ὀρχήστρας) καὶ τὸ ὑπονοούμενο (ἡ σχέση μὲ τὴν ἐξουσία, ἡ ὀργάνωσή της).

Τὸ κάθε ὄργανο τῆς ὀρχήστρας ἐχει διπλὴ φύση: Μιὰ πολιτικὴ καὶ μιὰ ποιητική. Ἡ μιὰ ὑπονομεύει τὴν ἄλλη.

Ὅλοι θεωροῦνται ἀπαραίτητοι. Χωρὶς τὰ τύμπανα ὑπάρχει κενό, χωρὶς τὸ κλαρινέτο ὑπάρχει κενό, χωρὶς τὸ πιάνο ὑπάρχει κενό. Ἡ ὀρχήστρα δὲ εἶναι πλήρης καὶ δὲν λειτουργεῖ χωρὶς αὐτά.

Ἡ κοινωνικὴ μηχανὴ δὲν ἐπιτρέπεται νὰ ἐχει κενά. Ἡ ἐπάρκειά της καθορίζει τὴ λειτουργικότητά της.

Ἡ ἐξήγηση τῶν μουσικῶν γιὰ τὴ χρησιμότητα τῶν ὀργάνων τους εἶναι ἕνας λόγος ὑπονομευμένος, χωρισμένος κάθετα στὰ δύο.

Ἀπὸ τὴ μιὰ πλευρὰ εἶναι τὸ συνδικάτο, ὁ μόνος πολιτικὸς ὅρος ποὺ ἐκφέρεται ἀμεσα. Ἡ τουλάχιστον ἔτσι φαίνεται. Τὸ ὡράριο εἶναι κατάκτηση ἱερή, καὶ τὸ νὰ μὴ φαλτσάρεις εἶναι καθῆκον... Διαλέγετε καὶ παίρνετε... Ἡ ἀντίφαση τῆς ἀνάπτυξης, τῆς παραγωγικότητας, τῆς νόρμας;

(Τηλεγράφημα πρὸς κ. Κατσάμπα, Πρόεδρο τοὺ Πανελληνίου Μουσικοὺ Συλλόγου: «Ἡ Χατζιδάκειος ἀποψις — φίλου καὶ θαυμαστὴ τοὺ Νίνο Ρότα — εἶναι ἐδῶ κάτι περισσότερο ἀπὸ προκλητική. Ἀπορούμε πῶς ἐσεῖς, τόσο συνεπὴς συνδικαλιστής, δὲν τὸ ἀντιληφθῆκατε καὶ δὲν τὸ καταγγείλατε»).

Ἀπὸ τὴν ἄλλη εἶναι ἡ Ποίηση. Ἡ ἁρπα. Ὁ λόγος της εἶναι μόνο *γιὰ τὴ μουσική*. Κι ἂν λείψει ἀπὸ τὴν ὀρχήστρα, τὸ κονσέρτο δὲ ματαιώνεται. Φυσικὰ θὰ λείπουν τὰ ἠχοχρώματα. Ἀλλὰ — τὸ ξέρουμε — μπορούμε νὰ ζήσουμε καὶ χωρὶς αὐτά. Καὶ εἶναι τὸ μοναδικὸ θύμα τῆς ἐξωθεν ἢ ἐσωθεν καταστροφῆς.

Ὁ παλιὸς τύπος ἡγέτη, ἕνας maestro ὁπου ὅλοι δήλωναν ὑποταγή, καὶ ἡ λειτουργία τῆς ὀρχήστρας ἐξαρτιόταν ἀπὸ τὶς δικές του «ἡγε-

Πρόβα Ὀρχήστρας
(Prova d'Orchestra)
Ἰταλία - 1978
Σκην.: Federico Fellini. *Σεν.:* Federico Fellini μὲ τὴ συνεργασία τοὺ Brunello Rondi. *Φωτ.:* Giuseppe Rotunno. *Ντεκόρ:* Dante Ferretti. *Κοστ.:* Gabriella Pescucci. *Μοντάζ:* Ruggero Mastroianni. *Μουσ.:* Nino Rota. *Ἑρμ.:* Balduin Baas (ὁ διευθυντὴς ὀρχήστρας), Clara Colosimo (ἡ ἁρπίστρια), Elisabeth Labi (ἡ πιανίστρια). Ronaldo Bonacchi (τὸ κοντραμπάσσο), Ferdinando Villella (τὸ βιολοντσέλλο), Giovanni Javarone (ἡ τούμπα), David Mauhsell (τὸ πρῶτο βιολί), Francesco Aluigi (τὸ δεύτερο βιολί) Andy Miller (τὸ ὄμποε), Sibyl Mostert (τὸ φλάουτο) Franco Mazzieri (ἡ τρομπέττα), Daniele Pagani (τὸ τρομπόνι), Luigi Uzzo (τὸ βιολί), Cesar Martignoni (ὁ κλαρινετίστας), Umberto Zuanelli, Filippo Trincia, Claudio Ciocca, Angelica Hansen, Heinz Kreuger. *Παραγ.:* DAIMO Cinematografica S.P.A. (Ρώμη)-ALBATROS Produktion (Μόναχο). *Διάρκεια:* 70΄. *Διανομή:* Ζήνος Παναγιωτίδης.

τικές» ικανότητες, έχει συντριβεί μέσα στήν ἀμφισβήτησή του. Ὑποβιβάζεται μέσα στήν αὐτογνωσία του. Τώρα πρέπει νά ρυθμίσει τά πάντα σ' ἕνα ἐπίπεδο συμβιβασμού.

Ὁ «μπός» ἔχει τήν κλασική ἀντίληψη γιά τούς μουσικούς – ἐργάτες. Θεωρεί τόν maestro τοποτηρητή, ἕνα ὄργανο (κι αὐτόν) γιά νά πουλήσει τό ἐμπόρευμα – μουσική. Ὑπαινιγμός καθαρός κάποιων, συγκεκριμένων ὁρων, πού φαίνονται νά κυριαρχοῦνται ἀπό ἁπλές οἰκονομικές πράξεις. Τό τηλέφωνο ὁπου μιλάει συχνά – πυκνά εἶναι ἡ *μόνη* ἐπαφή αὐτῆς τῆς ὀρχήστρας μέ ἄλλα κέντρα, γιά τήν ἐξυπηρέτηση τῶν ὁποίων λειτουργεί αὐτή.

Τά πιάνο χάνει τόν περιχαρακωμένο ἀριστοκρατισμό του, ἡ νεόπλουτη Ἀμερικανίδα κυλιέται «παραδομένη» στόν ταπεινό ἐρωτα τοῦ ἀριστερού.

Νοσταλγία τοῦ «παλιοῦ καλοῦ καιροῦ» τῶν ὁριοθετημένων ρόλων, τῆς ἁρμονίας; Ἡ ὀρχήστρα ἀδυνατεί ν' ἀρθρώσει μιά πρόταση πέρα ἀπό τήν ἔπαρση τῆς ἀναγκαιότητας.

Ἡ ἐπανενθρόνιση τοῦ maestro γίνεται ἀπό δυνάμεις ἐξω ἀπ' αὐτούς. *Ἡ ἐξουσία δέν ἐχει πρόσωπο, ἀλλά προσωπεῖο.*

Ἡ Πρόβα Ὀρχήστρας (ἴσως) δέν διαβάζεται οὔτε πολιτικά, οὔτε ποιητικά. Ὑπονομεύει τούς κώδικες, τούς τοποθετεί, τούς θαυμάζει, τούς ξερνάει. Ἡδονίζεται νά τήν ταμπελοποιήσεις, τό σῶμα της εἶναι λαίμαργο γιά ὅλα τά ψαξίματα, τίς βλαστήμιες καί τίς ἱερότητες.

Μήπως ὅλα αὐτά δέν εἶναι παρά ἕνα τηλεοπτικό παιχνίδι; Ὁ ἴδιος ὁ Φελίνι παίρνει συνεντεύξεις, μέ τό πάθος τῶν ρεπόρτερ (πού «ἀνακάλυπταν πάντα τά πάντα») προσπαθεί νά βγάλει στή φόρα ὅλα τά ἀνομολόγητα τῶν μελῶν τῆς ὀρχήστρας. Κάτω ἀπό τήν ἁρμονία ἡ ἡ βία ἡ...

Παγιδευμένος λοιπόν ἀπό τόσες ἑρμηνείες αὐτό πού σώζει τό θεατή τῆς *Πρόβας Ὀρχήστρας*, εἶναι νά τή δεί, ἁπλά καί καθαρά, σάν τήν Πρόβα μιάς Ὀρχήστρας.

Γιώργος ΜΠΡΑΜΟΣ

Τὸ προμελετημένο καὶ τὸ ἀπροσδόκητο

(Ἐγκατάλειψη)

Μὲ τὴν *Ἐγκατάλειψη*, τὴ δεύτερη ταινία του, ὁ Σκολιμόφσκι κατορθώνει νὰ στήσει ἕνα σύνολο ἀπὸ δύσκολα ἐγχειρήματα καὶ ἀκροβατισμοὺς περνώντας ταυτόχρονα μέσα ἀπὸ ἰδιότυπες εἰκονιστικὲς μορφὲς καὶ διαλυμένους ἀφηγηματικοὺς πυρῆνες. Τοῦτοι οἱ συνδυασμοὶ ὁδηγοῦν σὲ μιὰ ἄσκηση κινηματογραφικῆς αἰσθητικῆς γύρω ἀπὸ τὴ σχέση τῶν προμελετημένων στοιχείων, τῆς προεργασίας καὶ τῶν ἀπρόβλεπτων στοιχείων, τοῦ ἀναπάντεχου στὴ φιλμικὴ πρακτική.

Πιὸ συγκεκριμένα, ὅσον ἀφορὰ τὴν προμελέτη, ἀνακαλύπτουμε μιὰ σειρὰ ὑπολογισμένων καὶ, μερικά, προκατασκευασμένων στοιχείων σ' ἕνα ντεκουπάζ, σ' ἕνα σκηνοθετικὸ σχέδιο – πρόγραμμα, ποὺ ἀναγκαστικὰ εἶναι στὴν οὐσία αὐστηρὸ καὶ ἀκριβές, ἐπειδὴ προγραμματίζει πολύπλοκες σχέσεις, τόσο μεταξὺ αὐτῶν τῶν στοιχείων, ὅσο καὶ πρὸς τὴν ἰδιότυπη λειτουργία τοῦ ντεκόρ ποὺ διαρκῶς πλησιάζει καὶ ἀπομακρύνεται. Αὐτὴ ἡ ἐπιμελημένη προεργασία προδιαγράφει καὶ ἐκπονεῖ μακριὰ σὲ διάρκεια πλάνα ποὺ συνέχεια μέσα στὴν ταινία ἀνιχνεύουν περίεργες διαδρομές. Ἀλλὰ τὸ πολύπλοκο σκηνοθετικὸ σχέδιο ἀπαιτεῖ καὶ περιλαμβάνει, χωρὶς νὰ γνωρίζει ἀπὸ τὰ πρίν, ἀπόψεις τοῦ χώρου, τμήματα τοῦ φόντου, σώματα περαστικῶν, ξετυλίγματα τοῦ πεδίου τῆς κάμερας, ἕνα πλῆθος πραγμάτων δηλαδή, ποὺ εἶναι ἀδύνατο νὰ προβλεφτοῦν, μὲ ἀποτέλεσμα τὴ γέννηση νέων, ἀναπάντεχων, αὐθόρμητων κι ἀνεξέλεγκτων στοιχείων, ποὺ ὅμως ἔχουν σά βάση καὶ ἐρέθισμα πάντα τὸ αὐστηρὸ ντεκουπάζ. Τοῦτο τὸ ἀσυνήθιστο πείραμα ἰσορροπίας μεταξὺ τοῦ προαποφασισμένου καὶ τοῦ ἀπροσδόκητου ὁδηγεῖ τὸν τότε κριτικὸ καὶ σήμερα σκηνοθέτη Ἀντρὲ Τεσινὲ νὰ γράψει *(1)* πὼς ἡ μανιακή, ἀκραία ἐπεξεργασία τέτοιων πλάνων *προκαλεῖ τὸ τυχαῖο ἀντὶ νὰ τὸ ὑποτάσσει* καὶ πὼς μ' αὐτὸ τὸν τρόπο ξαναβρίσκει «ἕναν αὐθορμητισμὸ κοντινὸ τοῦ αὐτοσχεδιασμοῦ».

Ἀλλωστε παρόμοια, ἀλλὰ μὲ περισσότερο ἀπόλυτους ὅρους, ἄσκηση, λόγω τῆς μεθόδου τῆς κατασκευῆς της, ἀποτελεῖ ἡ πρώτη μεγάλου μήκους ταινία τοῦ Σκολιμόφσκι, τὸ *Rysopis* (1964) *(Ἰδιαίτερα χαρακτηριστικά: οὐδέν)*, φτιαγμένη κατὰ τὴ διάρκεια τῶν σπουδῶν του στὴ σχολὴ τοῦ Λὸτζ, μὲ τὸ ὑλικὸ ποὺ ἡ ἰδια ἡ σχολὴ διέθετε στοὺς φοιτητὲς γιὰ τὶς κάθε φορὰ διαφορετικὲς ἐξετάσεις (μοντάζ, φωτογραφίας...). Ὁ Σκολιμόφσκι γυρίζοντας κομμάτια-κομμάτια προσπαθεῖ νὰ περάσει τὶς ἐξετάσεις, ἀλλὰ πρῶτα ἀπ' ὅλα νὰ φτιάξει τὴν ταινία του! *(2)*.

«Μορφικὰ» τὸ φίλμ συγκροτεῖται σὰν ἀστάμάτητη ροὴ διασκορπισμένων εἰκόνων ποὺ ξεδιπλώνονται συνεχώς. Τὶς εἰκόνες αὐτὲς τὶς διασχίζουν καὶ τὶς συνδέουν μεταξὺ τους ἑτερόκλιτα ρεύματα καὶ νήματα (κινήσεις τῆς μηχανῆς, περιφορὲς ἠθοποιῶν, δυναμικὴ παρουσία τοῦ ντεκόρ). Τὸ ρόλο τέτοιων νημάτων ἀπὸ μιὰ ἄποψη παίζουν καὶ τὰ πλάνα – σεκάνς, ποὺ ὅμως μάταια ζητοῦν νὰ ἐνοποιήσουν τὶς παραστάσεις, τοὺς χώρους, τὶς ἐπιφάνειες καὶ τὶς φιγούρες. Πλάνα – σεκάνς ὅπου μέσα στὸ ἀτέλειωτο μῆκος τους οἱ φόρμες τῶν ἀντικειμένων, τῶν ἠθοποιῶν, τοῦ περιβάλλοντός τους, συγκροὺονται καὶ διαδέχονται ἡ μία τὴν ἄλλη, βρίσκοντας ταυτόχρονα τὸν ἀστραπιαῖο ρυθμό τους. Ὁ χώρος τῆς ταινίας ἔτσι ὅπως «φιλτράρεται» κι ἀνακατανέμεται ἀπὸ τὰ καδραρίσματα καὶ τὰ ζούμ τῆς κάμερας, μιὰ ξανοίγει ἀπότομα καὶ μιὰ κλείνει ἐξίσου ξαφνικά. Κατὰ συνέπεια τὸ βάθος πεδίου καὶ οἱ γωνίες ὀρατότητας διαρκῶς μεταβάλλονται. Συμπερασματικὰ λοιπὸν ἐχουμε μπροστὰ μας μιὰ ταινία τῆς ταχύτητας, ὄχι ἁπλουστευτικά, μόνο σὰν μεγάλα διαστήματα διανυόμενα σὲ λίγο χρόνο ἢ σὰν σύντομες χρονικὲς ἐνότητες, ἀλλὰ σὰν ταχύτητα τῆς μεταβολῆς τῆς φιλμικῆς σύνθεσης, τοῦ ὁρατοῦ καὶ τοῦ ἠχητικοῦ της μέρους. Κάθε στοιχεῖο τῆς ταινίας ἐρχεται νὰ τὸ τροποποιήσει ἢ νὰ τὸ ἀντικαταστήσει ἰλιγγιωδῶς κάτι καινούριο, διαδικασία ποὺ μᾶς βυθίζει στὴν ἀπόλαυση τούτης τῆς παράξενης, ἀσαφοῦς, ἐν διασπορᾶ, σύνθεσης.

Ἐγκατάλειψη
(Walk–over)
Πολώνια – 1965
Σκην.: Jerzy Skolimowski. *Σεν.:* J.S. *Φωτ.:* Antoni Narzynski. *Μουσική:* Andrzej Trzadowski. *Ἔρμ.:* Jerzy Skolimowski, Aleksandra Zawieruszanka, Krzysztof Chamiec, Andrzej Herder. *Διάρκεια:* 65′. *Διανομή:* Studio.

1) Βλ. *Cahiers du Cinéma* No 178
2) Βλ. συνέντευξη Σκολιμόφσκι στὸ ἴδιο τεύχος.

Αλλά και στόν άφηγηματικό τομέα ό Σκολιμόφσκι παρεμβάλλει άλματα, μεταστροφές, κενά, υιοθετώντας έτσι τή λήθη τής άκριβούς «στίξης» στή διάρθρωση τής άφήγησής του. Η πορεία τής μυθοπλασίας κινείται άνάμεσα στόν αίφνιδιασμό και τό παραξένεμα: Συμβάντα άνερμήνευτα και μή έρμηνεύσιμα, άλλοπρόσαλλα μικροπεριστατικά, πράξεις, λόγια, κινήσεις χωρίς κίνητρα, σκοπούς ή προοπτικές θρυμματίζουν τή δραματουργία στή γέννησή της.

Οί χασματικοί διάλογοι, τό συνεχές παραλήρημα (όπου έχουν θέση μέχρι και ποιήματα), ή φορητή μουσική τζάζ πού ό ήρωας κουβαλάει μέσα στήν ίδια τή «δράση» μέ τό τρανζίστορ του, ή παρείσφρυση δυσπροσδιόριστων θορύβων διογκώνουν τήν αίσθηση τού κυνηγητού και τών συγκρούσεων. Αλλά και τών αίώνιων παλινδρομήσεων, πάνω στίς όποίες άγκιστρώνονται τά πρόσωπα τής *Εγκατάλειψης*.

Πρόσωπα πού σαφώς δέ διαμορφώνονται και δέν άπορρέουν άπό κάποιο τυπάρισμα, πρόσωπα άρνούμενα πλήρως τόν καρτεσιανής λογικής και μηχανιστικής αίτιοκρατίας πληρέστατο και αύστηρό καθορισμό τών χαρακτήρων τού άκαδημαϊκού ή σοσιαλιστικού ρεαλισμού.

Ο πρωταγωνιστής τού μύθου, έτσι όπως πλάθεται, άραγε άνταποκρίνεται στήν άσκηση αίσθητικής, στό παιχνίδι μεταξύ προμελέτης και άνεξέλεγκτου, στό ρίσκο τών στυλιστικών έπιλογών πού άκολουθούν οί φιλμικές εικόνες; Ούτως ή σχέση τού άγνωστου και τού γνωστού γύρω άπ' τό πρόσωπό του, άπό τό τί ξέρουμε και δέν ξέρουμε ή άπό τό τί (ύποτίθεται πώς) γνωρίζουν ή όχι τά ύπόλοιπα πρόσωπα γι' αύτόν, λειτουργεί στό βάθος σύμφωνα μ' έναν παραπλήσιο μηχανισμό παιχνιδιού άνάμεσα στόν προκαθορισμό άπό τή μιά και στόν αύτοσχεδιασμό άπό τήν άλλη. Ταυτόχρονα αύτή ή σχέση συνδέεται και προσδιορίζεται άπ' τό παιχνίδι τής άπόκρυψης και τής άποκάλυψης μέρους τού είναι, τού ψυχισμού του. Κατ' άντιστοιχία προσδιορίζεται κι άπό τόν τρόπο ύποκριτικής τού ίδιου τού Σκολιμόφσκι ύποδυόμενου τόν ήρωα. Σάν άποτέλεσμα τό πρόσωπο αύτό, κατά ένα μεγάλο μέρος, άνθίσταται στό νά τό γνωρίσουν οί θεατές. Αλλά και σάν πρόσωπο τού μύθου δίνει τήν έντύπωση πώς ούτε τό ίδιο γνωρίζει τόν έαυτό του. Κατά προέκταση άρα, άκόμα και ή σκηνοθεσία δέν τό γνωρίζει. Ο σκηνοθέτης δέ γνωρίζει τό ρόλο πού ό ίδιος πλάθει κι έρμηνεύει, ρόλο έντούτοις γνωστό άφού άναπόφευκτα ταυτίζεται μέ τόν Σκολιμόφσκι – σκηνοθέτη – έρμηνευτή. Ο τελευταίος όμως ήθελημένα ή αύθόρμητα έχει διατηρήσει τό άγνωστο πού κρύβεται στό πρόσωπο τού ήρωα, μέ άποτέλεσμα ό θεατής νά έπιθυμεί τή γνωριμία του.

Ποιά είναι λοιπόν τά πρόσωπα τής *Εγκατάλειψης;* Πρόσωπα χωρίς σαφές παρελθόν άλλά και άναποφάσιστα άκόμα μπροστά στό άγνωστο μέλλον τους. Πρωταρχικά ήρωες τού σινεμά (άκραίο παράδειγμα ή γυναίκα τής άρχής πού έξαφανίζεται γιά νά βρεθεί στή συνέχεια σέ κάποιο έκράν), ήρωες περιπλανώμενοι, άπρακτοι στό χώρο τής έργασίας τους, ψάχνοντας άκούραστα (δέν ξέρουμε, ούτε ξέρουν τί). Ανικανοποίητοι άλλά και χωρίς πίστη, άνήσυχοι άλλά και χωρίς έπεμβάσεις στή ροή τών πραγμάτων. Παράλληλα σκοτεινοί κι άντιφατικοί άφού δείχνουν ταυτόχρονα άνυπόταχτοι μά και συμβιβασμένοι μέ τούς κανόνες τής κοινωνίας τους. Θύματα σταλινικών έκκαθαρίσεων άλλά και τεχνοκράτες ή μάλλον προσπαθώντας νά γίνουν.

Ο Σκολιμόφσκι κατασκευάζει έναν ήρωα μουδιασμένο, ύφιστάμενο όλη τήν αίφνιδιαστική βία τού φιλμικού του κόσμου. Αναπαράγοντας αύτού τού τύπου τή σχέση σ' ένα άλλο έπίπεδο, φτιάχνει ένα θεατή έξίσου αίφνιδιασμένο και έκπληκτο άπό τή φιλμική κατασκευή (2). Ενα θεατή πού βρίσκεται σ' άδυναμία νά τά καταλάβει όλα, νά συλλάβει όλες τίς παραστάσεις, όπως συμβαίνει άκριβώς και μέ τόν ήρωα. Οποιαδήποτε προσοχή κατευθύνεται έτσι ώστε νά διασκορπίζεται άνεπαρκής γιά τήν κατανόηση τών δρώμενων τού μύθου και τού Νοήματός τους.

Η *Εγκατάλειψη* έκτός άπό παιχνίδι μέ τίς φιλμικές σημαίνουσες ύλες και φόρμες παίρνει άκόμα τίς διαστάσεις κωμωδίας, άσκησης τρέλας και κύρια τίς διαστάσεις κοινωνικής και πολιτικής κριτικής τής πολωνικής κοινωνίας τού '65. Ειδικότερα τών χαρακτηριστικών ένός παραφρονικού γραφειοκρατισμού, τών πιό άγριων άνταγωνιστικών – άτομιστικών άξιών και τής έξαρσης μιάς τυφλής βίας άνάμεσα στούς έξουσιαζόμενους.

Ισως κάποιες στιγμές τό φίλμ αίωρείται άνάμεσα σέ άκροβατικές στυλιστικές έπιδόσεις πού μοιάζουν άδικαίωτες, όμως άκόμα κι αύτές οί βουτιές στό κενό δέν παύουν ούτε στιγμή νά μάς «τρομάζουν», άκριβώς γιατί διαθέτουν τή δύναμη τής άποκάλυψης τού άναπάντεχου, τού παράδοξου και τού τολμηρού.

Θόδωρος ΣΟΥΜΑΣ

Νοσταλγία καὶ φθορὰ τοὺ κλόουν

(Ὁ μεγάλος γκαφατζής)

Ὁ κωμικὸς ἐχει τὴ ρίζα του στὸν κλόουν κι ὁ κλόουν ἐχει τὴ θέση του στὸ τσίρκο. Τὸ τσίρκο ὁμως βαθμιαία ἐγκαταλείπεται σὰν δημόσιο καὶ λαϊκὸ θέαμα. Ἔτσι κι ἡ δομὴ αὐτοὺ τοὺ κωμικοὺ στοιχείου ἀλλάζει ἡ κινδυνεύει νὰ χαθεί. Ἡ συλλογιστικὴ αὐτὴ καταδηλώνεται μὲ σαφήνεια στὴν τελευταία ταινία τοὺ Τζέρυ Λούις. Ἐνὼ σύγχρονα τονίζεται ἀπ' τὴ φυσικὴ κατάσταση κόπωσης τοὺ ἰδιου τοὺ Τζέρυ Λούις καὶ τὴ μελαγχολία πού χρωματίζει τὸ λόγο καὶ τὴν ψυχολογική του συμπεριφορά.

Ὁ Τσάπλιν, οἱ ἀδερφοὶ Μάρξ, ὁ Μπάστερ Κήτον, ὁ Μάξ Λίντερ ἀναφέρονται μὲ τὸ κωμικό τους στὴν clownerie καὶ στὴ θεαματικὴ αὐτοτέλεια τοὺ τσίρκου (1). Ἡ τεχνικὴ κι ἡ ποιότητα τῆς δουλειάς τοὺ κλόουν μέσα (ἀλλὰ κι ἔξω) ἀπὸ τὸ τσίρκο ἀποτελοὺν κοινὲς παραμέτρους τοὺ κωμικοὺ τους. Θὰ μποροὺσε ἴσως νὰ ὑποστηριχθεί ὁτι γενετικὰ ὁλη ἡ δομὴ τοὺ κωμικοὺ στὸν κινηματογράφο προσδιορίζεται σὲ μεγάλο βαθμὸ ἀπ' αὐτὰ τὰ στοιχεία. Ἡ δουλειὰ τοὺ κλόουν μέσα στὸ συνολικὸ πρόγραμμα τοὺ τσίρκου ἐχει τὴ θέση τῆς σπονδυλικῆς στήλης σ' ἕνα σῶμα. Κάθε σύνθετο κωμικὸ ἐπεισόδιο ἡ κάθε μονωμένο γκάγκ ἀποτελεί κι ἕνα βασικὸ σπόνδυλο τοὺ θεάματος. Ὁ κλόουν ἐξασφαλίζει μὲ τὴν ἐμφάνισή του τὴ συνοχὴ τῆς ἀφήγησης στὸ θέαμα τοὺ τσίρκου. Μέσα στὸ σύστημά του οἱ ἐκτελέσεις τῶν ἀλλων νούμερων διαμορφώνονται σὰν σύντομες ἡ μακρόχρονες παρεμβολές, πού γεμίζουν καὶ δένουν τὴ βασικὴ ἀφήγηση τοὺ κλόουν. Ἐδὼ θὰ εἰχε τὴ θέση της καὶ ἡ ἱστορικοὺ χαρακτήρα παρατήρηση ὁτι ἡ παρακμὴ τοὺ θεάματος τοὺ τσίρκου συνδέεται μὲ τὴ βαθμιαία ἐξαφάνιση τῶν μεγάλων κλόουν καὶ τῆς τέχνης τοὺ κλόουν γενικότερα.

Στὸν κινηματογράφο ἡ δομὴ τοὺ κωμικοὺ, ἀκόμη καὶ στὰ πιὸ σύνθετα κι ὀργανωμένα ἔργα, ἀναλύεται εὐδιάκριτα σὲ μιὰ σειρὰ ἀπὸ κωμικὰ ἐπεισόδια ἡ μονωμένα γκάγκ, πού ὁδηγοὺν τὴν ἀφήγηση. Ἐνὼ τὸ ὑπόλοιπο ὑλικὸ ἁπλὰ καὶ μόνο τὴν περιέχει ἡ τὴν πλαισιώνει. Γιὰ παραδείγματα: Ὁ *δικτάτορας*, «τὸ πληρέστερο» ἔργο τοὺ Τσάπλιν (Ζὰν Μιτρὶ) καὶ οἱ *Μοντέρνοι καιροί*.

Ὁ κλόουν εἰναι γελωτοποιός, παραγωγὸς κωμικῶν καταστάσεων καὶ γέλιου. Μὲ μιὰ εὐκινησία παραλλαγμένη κάτω ἀπὸ τὸ μακιγιάζ τοὺ προσώπου καὶ τὸ ντύσιμο. Ἕνα χιοὺμορ πού βασίζεται στὴν ἀδεξιότητα καὶ στὴν ἀφέλεια. Ὁ κλόουν ἐκτελεί συνεχείς γκάφες, ἀδεξιότητες. Εἰναι γεγονὸς ὁτι ἡ τεχνικὴ καὶ ἡ τέχνη τοὺ κλόουν μέσα στὸ θέαμα τοὺ τσίρκου ἐξαρτιέται ἀποκλειστικὰ ἀπὸ τὴν προσωπικὴ ἱκανότητα. Ἡ ἀδεια πίστα δὲ συνεργεί στὴν παραγωγὴ τοὺ κωμικοὺ, παρὸλο ποὺ τὸ προβάλλει ἐντονα ὁταν παράγεται.

Στὸν κινηματογράφο ὁ κωμικὸς ἀναφέρεται στὰ στοιχεία τοὺ περιβάλλοντος, φυσικοὺ καὶ κοινωνικοὺ. Τὸ ὑλικό τους συμμαχεί ἡ ἀντιστέκεται στὴ δικὴ του πρόθεση καὶ δράση. Οἱ κατασκευές, οἱ μηχανές, τὰ ἀντικείμενα, οἱ ἀνθρωποι, οἱ λειτουργίες τῆς κοινωνικῆς ζωῆς τροφοδοτοὺν τὴν παραγωγὴ τοὺ κωμικοὺ. Τελικὰ ὁμως ἡ πίστα τοὺ τσίρκου Μεντράνο, μιὰ πόλη στὴ Φλόριντα καὶ τὰ πλατὸ τοὺ Χόλυγουντ εἰναι χώρος ἀνάπτυξης τῆς ἰδιας clownerie. Ἕνας κανόνας ἀπὸ τὸν ὁποίο δὲ θὰ μποροὺσε κανεὶς νὰ ἐξαιρέσει τὸν Ζὰκ Τατί, οὐτε τὸν Πιὲρ Ἑταίξ.

Ὁ Τζέρυ Λούις προσπαθεί στὴν τελευταία του ταινία *Hardly Working* νὰ ἀποδείξει αὐτὴ τὴν ἱστορικὰ ἐξακριβώσιμη σχέση τοὺ κλόουν καὶ τοὺ κωμικοὺ τοὺ κινηματογράφου. Κι ἀπὸ τὴν ἀλλη διατυπώνει μία πρόβλεψη γιὰ τὴ μελλοντικὴ ἐξέλιξη αὐτῆς τῆς σχέσης καὶ τοὺ ἰδιου τοὺ κλόουν στὴν παραγωγὴ γέλιου.

Ὁ παραγωγὸς γέλιου

Ὁ Τζέρυ δουλεύει σὰν κλόουν στὸ τσίρκο. Μακιγιαρισμένος καὶ ντυμένος σύμφωνα μὲ τὸν κλοουνίστικο κώδικα. Μὲ μάτια καὶ φρύδια σὲ μόνιμη ἐκφραση θλίψης καὶ στόμα σὲ μόνιμη ἐκφραση γέλιου. Τὸ χιλιομπαλωμένο, φαρδὺ παντελόνι μὲ τὶς τιράντες. Τὰ μακρουλὰ παπούτσια, ἡ χρωματιστὴ φανέλα, τὸ

Ὁ μεγάλος γκαφατζής
(Hardly Working)
Η.Π.Α. – 1979.
Σκην.: Jerry Lewis. *Σεν.:* Michael Janover ἀπὸ μιὰ πρωτότυπη ἰδέα τοὺ J.L. *Φωτ.:* James Pargola. *Μουσ.:* Morton Stevens. *Ἐρμ.:* Jerry Lewis (Μπὸ), Deanna Lund (Μίλλυ), Susan Olivier (Κλαίρ), Robert C. Carmel (Ρόμπερτ), Harold J. Stone (Φράνκ), Steve Franken (Στήβ), Jerry Lester (Σώλτς), Buddy Lester (Κλώντ), Buffy Dee (C.B.) *Παραγωγή:* Igo Kantor καὶ James J. Mc Namara. *Διάρκεια:* 90′. *Διανομή:* Μιχαηλίδης.

(1) Ὁ Τσάπλιν, ὁ Κήτον, ὁ Χάρολντ Λόυντ καὶ ὁ Χάρυ Λάγκτον χαρακτηρίζονται σὰν «δουβοί κλόουν» σὲ σχέση μὲ τοὺς κωμικοὺς – κλόουν, πού πρωτοφάνηκαν μὲ τὸν ἠχητικὸ κινηματογράφο (Stuart Byron–Elisabeth Weis, *Movie Comedy*, Penguin 1977, p. 3–4).

στρόγγυλο καπελάκι. Τὸ τσίρκο διαλύεται κι ὁ Τζέρυ ψάχνει γιὰ δουλειά. Ἀλλὰ κι ἔξω ἀπὸ τὸ τσίρκο ἡ κλοουνίστικη πρακτικὴ ἀναπαράγεται. Τὸ ἀποτέλεσμα τοὺ μακιγιάζ στὸ πρόσωπο (χρώμα καὶ μορφασμός) τὸ ἀντικαθιστοῦν οἱ παραμορφωτικοὶ μορφασμοὶ (στόμα, μάτια, θέση προσώπου) τοὺ Τζέρυ. Ἕνα ἐκκεντρικὸ ντύσιμο (φόρμα, κοντὸ παντελόνι, κακοραμμένο κοστούμι) παραπέμπει στὸν κώδικα τοὺ κλόουν. Καὶ παραπέρα οἱ μεταμφιέσεις του (πωλητὴς σὲ πρατήριο καυσίμων, μπάρμαν, κινέζος μάγειρος, ὁμοφυλόφιλος, ταχυδρομικὸς διανομέας).

Ὁ κλόουν δὲ μιλά: μορφάζει, βαδίζει, χειρονομεῖ, βγάζει κραυγὲς ἢ προφέρει ἐπιφωνήματα. Ἀλλὰ δὲ μιλᾶ. Ὁ Τζέρυ μιλᾶ ὅταν εἶναι ἀναγκαῖο παραποιώντας τὴ λαλιά του: τὰ φωνήματα, τὶς φράσεις, τὶς λέξεις. Δείχνει μιὰ βραδυγλωσσία ἢ πάσχει ἀπὸ μιὰ ἰδιάζουσα ἀφασία. Περισσότερο δρᾶ, δείχνει, κινεῖται, ἐνεργεῖ. Στὴν προτελευταία ἐνότητα τῆς ταινίας ξαναντύνεται κλόουν, ἐνῶ ἐξακολουθεῖ νὰ δουλεύει σὰν διανομέας ταχυδρομικός. Τὸ σημαίνον ἐνοποιεῖται καὶ ταυτοποιεῖται (2). Ὁ Τζέρυ εἶναι κλόουν — ἐργαζόμενος — διανομέας — κλόουν — κωμικὸς στὴν ταινία — κλόνουν στὸ τσίρκο.

Ἡ γκάφα - τὸ γκάγκ

Ἡ ταυτοποίηση αὐτὴ δὲν ἐγγράφεται μόνο μὲ τὸ σῶμα τοὺ Τζέρυ ἀλλὰ καὶ μὲ τὴ σημαίνουσα πρακτικὴ ποὺ εἶχε ἐγκαινιάσει σὰν κλόουν καὶ ἀναπαράγει ὁ ἰδιος σὰν ἐργαζόμενος. Αὐτὴ ἡ σκόπιμη καὶ σχεδιασμένη ἀναπαραγωγὴ καταδηλώνεται σὲ μιὰ σκηνὴ τῆς ταινίας: ὁ Τζέρυ ἐρχεται νὰ ἐγκατασταθεῖ στὸ σπίτι τῆς ἀδελφῆς του.

Μπαίνοντας ἀπὸ τὴν πόρτα, ἀφοὺ σκόνταψε μὲ θόρυβο πάνω της, δείχνει νὰ τοὺ πέφτουν τὰ δόντια ἀπὸ τὸ στόμα σὰν στραγάλια καὶ τὰ ματογυάλια του σπασμένα καὶ στραβογυρισμένα. Τὰ ἀνήψια του τρομάζουν. Ἡ μητέρα τους τὰ καθησυχάζει: «ἀστεία τὸ κάνει». Λίγο προτύτερα τὸν εἶχαν δεῖ σ' ἕνα νούμερο κλόουν στὸ τσίρκο. Ἀπὸ τὸ χρονικὸ σημεῖο αὐτὸ καὶ πέρα μιὰ σειρὰ ἀπὸ ἀλλεπάλληλα γκάγκ ἀναπαράγουν τὴ σημαίνουσα πρακτικὴ τοὺ κλόουν. Προκαλοῦν γέλιο μέσα ἀπὸ συνεχεῖς γκάφες - ἀδεξιότητες. Στὴν πρακτικὴ τοὺ Τζέρυ — ὅπως παρατηρεῖται γενικὰ σ' ὅλη τὴν κλίμακα τοὺ κινημαγροφικοὺ κωμικοὺ — ἡ γκάφα καὶ τὸ γκάγκ εἶναι σημαίνοντα ἀπὸ ἕνα καὶ τὸ ἰδιο σημαίνον (ἐδὼ εἶναι χρήσιμο νὰ παραπέμψουμε τὸν ἀναγνώστη στὴ διδασκα-

(2) *«Δὲν ξέρω ἂν ὑπάρχει κοινωνικὴ σημασία τοὺ κλόουν... Μοὺ εἶναι πιὸ εὔκολο νὰ ἐπικοινωνῶ ἔτσι. Αὐτὸ εἶναι ὅλο. Εἶμαι ἕνας κλόουν. Ἀκόμη κι ἂν δὲν ἔχω συνέχεια τὸ μακιγιάρισμα ἑνὸς κλόουν. Εἶναι σίγουρο ὅτι ὁ πρῶτος ποὺ ἐπικοινωνεῖ εἶναι πάντα ὁ κωμικός, ὁ κλόουν, αὐτὸς ποὺ παράγει γέλιο, χωρὶς οἱ ἄνθρωποι νὰ τὸ καταλαβαίνουν, χωρὶς κάποτε νὰ τὸ ξέρει κι αὐτὸς ὁ ἰδιος»* (στὰ *Cahiers du cinéma*, 311, σ. 13).

λια τού Χέμσλιεφ): τόν Τζέρυ — κλόουν — έργαζόμενο — τόν παραγωγό γέλιου.

Ό Τζέρυ κάνει γκάφες όχι άπό άδυναμία άλλά γιατί έπιδιώκει νά διατυπώσει ένα έπιχείρημα. Ή ίδεολογική αύτή σκοπιμότητα άποκαλύπτεται άπό τόν ίδιο στήν ένότητα όπου έλέγχεται σάν διανομέας άπ' τόν έπιθεωρητή ταχυδρομείων. Ή άπροσαρμοστικότητά του, ή έλαττωματική του σχέση μέ τίς μηχανές, ή άπόριψη ένός συστήματος άνθρώπινων σχέσεων, άπορέουν άπό τήν άρνησή του νά συμβιβαστεί. Πού σημαίνει γι' αύτόν άρνηση νά πνίξει τήν έπιθυμία του γιά δουλειά, χαρούμενα άποδεκτή άπό τόν ίδιο. Ό συνειδητός αύτός άντίλογος τού Τζέρυ στό έκθαμβωτικό καί μαζί έξουθενωτικό θέαμα τού άμερικάνικου τρόπου ζωής, τροφοδοτεί τό δικό του κωμικό θέαμα. Άπ' αύτό άντλεί τά στοιχεία τών γκάγκ πού έπινοεί σέ σχέση πάντοτε μέ τή δική του άποριπτική θέση μέσα του. Ό Τζέρυ μελετά τά πράγματα καί τούς άνθρώπους. Ένα γραμματοκιβώτιο, ένα κομμάτι τυρί, τήν έκκίνηση ή τό σταμάτημα ένός αύτοκινήτου. Ένα τριαντάφυλλο, τή στάση ένός προϊστάμενου, τίς κινήσεις ένός μάγειρα, τούς διαδρόμους ένός τουριστικού ξενοδοχείου, τούς καταλόγους ένός έστιατορίου. Μέσα άπ' αύτήν τή μελέτη άποφασίζει τή δική του έπέμβαση καί τήν έγγραφή τους στήν ταινία μέ τή μορφή στοιχείων ένός συγκεκριμένου καί μελετημένου λεπτομερειακά γκάγκ. Ή δομή τών γκάγκ του στοιχειοθετείται μέ τή δράση περισσότερο παρά μέ τό λόγο. Λειτουργεί περισσότερο μέ τήν πράξη παρά μέ τήν άνάπτυξη τού λόγου (3). Μπορεί αύτή ή μεταχείριση νά μήν είναι πάντα εύστοχη καί παραγωγική. Ή πρακτική όμως αύτή μεθοδολογικά συγγενεύει μέ κείνη τών μεγάλων κωμικών τού κινηματογράφου: τού Τσάπλιν καί τού Ζάκ Τατί γιά παράδειγμα (4). Καί τό ίδεολογικό άποτέλεσμα είναι κατάδηλο. Ή άρνησή του νά ένταχθεί σέ μιά κοινωνία, όπου οί συνθήκες δουλειάς κι οί όροι τής ζωής τόν άπωθούν ή άπειλούν νά τόν συνθλίψουν.

Ό κλόουν άκαδημαϊκός

Ό Τζέρυ ξαναντύνεται κλόουν, περιφέρεται ξανά σ' ένα χαρούμενο πλήθος – μεταφορά τού κοινού στό τσίρκο. Είναι ή δουλειά πού τού δίνει ψωμί καί χαρά. Τό τσίρκο όμως διαλύθηκε. Ή τέχνη τού κλόουν θά διδάσκεται πιά σέ κολλέγια. Είμαστε στό τέλος μιάς ίστορικής περιόδου τού κωμικού στόν κινηματογράφο; Ή clownerie θά κωδικοποιηθεί σέ άντικειμενική γνώση. Ή πρακτική της όμως θά πάψει νά ύπηρετεί τή ζωή σάν σύστημα παραγωγής γέλιου. Ή περίπτωση τού Γούντυ Άλεν έρχεται ίσως νά έπιβεβαιώσει αύτήν τή μελαγχολική διαπίστωση. Τό κωμικό του στίς πρώτες του ταινίες άντλεί άκόμη άπό τήν clownerie. Ή διαδικασία τής έξέλιξής του όμως άποδεικνύει τήν έμφάνιση άλλων στοιχείων (ό ψυχαναλυτικός λόγος, ή άνθρωπολογική παρατήρηση, ή μελέτη τών άνθρώπινων σχέσεων), πού διαφοροποιούν τό κωμικό. Ό Τζέρυ Λούις καθυστερεί πιά σέ κείνη τή σημαντική άλλά διάφορη ίστορική έποχή τού κωμικού. Κουρασμένος καί συγκινημένος τήν άναπολεί. Ή ταινία είναι σύνοψη καί σταθμός τού έργου τού δικού του, άλλά ίσως όριοθετικό σημάδι καί κείνης τής έποχής.

Νίκος ΚΟΛΟΒΟΣ

(3) *«Πρέπει νά γράφουμε (σ.σ. στό σενάριο τής ταινίας) όλα όσα άποτελούν δράση, όλα όσα είναι όπτικά στοιχεία, όχι τίς λέξεις. Οί λέξεις δέν πρέπει παρά νά συνοδεύουν τή δράση. Δέν πρέπει νά βρισκόμαστε μέ 70% μπλά - μπλά καί μέ 30% δράση. Προτιμώ ν' άντιστρέψω τό ποσοστό.*

«Καταγράφεις όλα τά γκάγκ σου λεπτομερειακά προτού άρχίσεις τό γύρισμα;» *«Βεβαιότατα. Γιά μιά ένότητα όκτώ δευτερολέπτων, μπορεί νά έχω τέσσερις σελίδες μέ έξηγήσεις στό σενάριό μου»* (*Cinéma*, 256, σ. 42).

(4) *«Όρισμένοι κριτικοί τελευταία — είδικότερα Γάλλοι καί Λατινοαμερικανοί — διαπιστώνουν ότι ό Λούις έχει μετατρέψει αύτή τήν άποψη τής ζωής σ' άληθινά κωμική όραση, πού μπορεί νά συγκριθεί μέ κείνη τού Τσάπλιν, τού Κήτον καί τών Λώρελ καί Χάρντυ. Είναι διαφορετική όμως άπ' τή δική τους στό ότι ένσωματώνει έναν κόσμο βασισμένο περισσότερο στό nonsense*) (ά λά Λούις Κάρολ), *παρά στό slapstick* (Τσάπλιν καί Κήτον)» (Stuart Byron στό *Movie Comedy*, op. cit, p. 91).

Ή τελευταία παρατήρηση δέν κρίνεται βάσιμη. Τό κωμικό τού Λούις έχει στοιχεία κι άπ' τό nonsense («ή παράλογη άποψη τού άνθρώπου» πού έκφράζει ό κλόουν, όπως θά 'λεγε ό Φελλίνι) κι άπ' τό slapstick. Τό «φυσικό χιούμορ» τού τελευταίου (ή συσσωρευτική καταστροφή, ή έπιτάχυνση, ή διάλυση τού χρόνου, ή έξωφρενική κίνηση) όσο κι άν περιορίστηκε μέ τή χρήση τού ήχου στόν κινηματογράφο, διασώθηκε στήν πρακτική όρισμένων κωμικών του (άνάμεσα σ' αύτούς νομίζουμε κι ό Τζέρυ Λούις) ή ξαναχρησιμοποιήθηκε πλατιά (Μέλ Μπρούκς).

(Παρόμοια άποψη στό κείμενο τού Louis Skorecki, *Cahiers du Cinéma*, 311, p. 47).

Ξανακερδίζοντας τίς χαμένες φωτογραφίες

(Ἐκδρομὴ στὴν ἐξοχὴ)

Ἐκδρομὴ στὴν ἐξοχὴ
(Une partie de campagne)
Γαλλία – 1946
Σκην.: Jean Renoir. *Σεν.:* Jean Renoir, ἀπὸ μιὰ νουβέλα τοὺ Μωπασσὰν. *Φωτ.:* Claude Renoir, Jean Bourgoin. *Ἦχος:* Jo de Bretagne. *Μουσ.:* Joseph Kosma. *Μοντ.:* Marguerite Renoir, Marinette Cadix. *Βοηθοί:* Yves Allegret, Jacques Becker, Jacques Brunius, H. Cartier–Bresson, Luchino Visconti. *Ἑρμ.:* Sylvia Bataille (Ἀνριὲτ), Georges Saint–Saëns ἡ Georges Darnoux (Ἀνρὺ), Jacques Borel ἡ Jacques B. Brunius (Ροντὸλφ), Jeanne Marken (Κα Ντυφούρ), Gabriello (Κος Ντυφούρ), Paul Temps (Ἀνατὸλ), Gabrielle Fontan (ἡ γιαγιὰ), Jean Renoir (ὁ μπάρμπα Πουλὲν), Marguerite Renoir (ἡ ὑπηρέτρια), *Παραγωγὴ:* Les films du Panthéon (Pierre Braunberger). *Διάρκεια:* 40΄. *Διανομὴ:* Studio.

Τὸ *Ἐκδρομὴ στὴν ἐξοχὴ* εἶχε μιὰ μοῖρα διαφορετικὴ ἀπὸ ἐκείνη τῶν περισσότερων κλασικῶν ταινιῶν ποὺ προβλήθηκαν καὶ προβάλλονται στὴν Ἑλλάδα. Ὅπως ἀλλωστε καὶ τὸ ὑπόλοιπο ἐργο τοὺ Ρενουὰρ, σκηνοθέτη παραγνωρισμένου, περιφρονημένου, ἀκόμα καὶ παρερμηνευμένου, ποὺ σίγουρα δὲν ἀνήκει στοὺς «προτιμητέους μεγάλους» τοὺ σινεμά. Οἱ ταινίες του παίχτηκαν ἐλάχιστα κι ἀλλες καθόλου, μακριὰ ἀπὸ τίς κινηματογραφικὲς λέσχες, ἀκόμα μακρὺτερα ἀπὸ τίς αἴθουσες. Κανεὶς ποτὲ δὲ μίλησε ἀπευθείας στὸ νεαρὸ ἑλληνα κινηματογραφόφιλο γιὰ τοὺτον τὸν ἠθικολόγο, τὸν πιὸ «ρεαλιστὴ» ἀνάμεσα στοὺς σκηνοθέτες, ποὺ πίστευε ὁτι ἡ ἐποχὴ του ἠταν ἑνας θρίαμβος τοὺ μακιγιάζ τοὺ πνεὺματος καὶ ποὺ τὸ ἐργο του, ἐργο ποὺ κατάφερε νὰ σηκώσει τίς μάσκες ποὺ καλὺπτουν τὸ πρόσωπο καὶ τὴν ψυχή, δὲ συνδέεται ἀνοιχτὰ μὲ κανέναν ἀπὸ τοὺς πρώτους χώρους τῆς μὴησής μας στὴν κινηματογραφοφιλία.

Τὸ *Ἐκδρομὴ στὴν ἐξοχὴ* εἶναι ἀπὸ τὰ φίλμ ἐκεῖνα ποὺ τ' ἀνακάλυπτε κανεὶς τυχαία, περνώντας ἔξω ἀπὸ τὴν παλιὰ αἴθουσα διαλέξεων τοὺ Γαλλικοὺ Ἱνστιτοὺτου, πάντα μετὰ τὸ τέλος μιᾶς ὑπαγόρευσης κομματιοὺ ἀπὸ κείμενο ... ἂς πούμε τοὺ Μωπασσάν. Ἡ πτώση ἀπὸ τὴν ὀρθογραφία στὴ μουσικὴ τοὺ Ζοζὲφ Κοσμά˙ καὶ τὸ τραγοὺδι τῆς Ζερμαὶν Μοντερὸ κάθε ἄλλο παρὰ ὁμαλὴ ἠταν καὶ ἀνεπαίσθητη. Στὴν ὀθόνη τὸ βλέμμα τῆς Σύλβια Μπατάιγ, φευγαλέα ἀστραπὴ τῆς πλέον ἐνδόμυχης κι ἀνομολόγητης ἐπιθυμίας, πόθος συγκεχυμένος ποὺ βολτάριζε ὁπως ἡ πεταλούδα μπροστὰ στὰ πρόσωπα τῶν γυναικῶν, μιὰ ἀσταμάτητη ροὴ εἰκόνων διστακτικῶν στὸ νὰ διαλέξουν ἀνάμεσα στὴ χαρὰ καὶ στὴ λὺπη. Μὲ τὸ ἀναμα τῶν φώτων ἡ κατὴφεια κι ἡ ἀπογοήτευση ἐμενε ἁπλωμένη στὰ πρόσωπα τῶν δενεδικτίνων καλογραιῶν καὶ τῶν ἡλικιωμένων ἑλληνογάλλων. Γιατὶ τὸ *Ἐκδρομὴ στὴν ἐξοχὴ* εἶναι μιὰ μελαγχολικὴ ταινία, ποὺ δὲ γίνεται παρὰ νὰ μὴν ἀρέσει στοὺς περισσότερους, μιὰ ταινία ποὺ δὲν τελειώνει μὲ τὸ σβήσιμο τῶν εἰκόνων της ἀκριβῶς ἐπειδὴ τὸ τέλος τοὺ ὀπτικοὺ ἀφηγήματος δὲν μπορεὶ νὰ ἐξαφανίσει τὰ ἰχνη τῆς ἱστορίας καὶ τὴν κληρονομιά της. Ὁ θεατὴς, σκεπτικὸς καὶ λυπημένος, δὲ διάζεται ν' ἀποχωρήσει, ἐξαιτίας τῆς οἰκειότητας ποὺ ἀπέκτησε μὲ τὰ πρόσωπα τοὺ μὺθου, τὰ βλέμματα καὶ τίς χειρονομίες τους. Ἡ συγκίνησή του δὲν ὑπάρχει ἐξω ἀπὸ τὴν ταινία καὶ μόνο γιὰ τὴν ταινία, εἶναι μιὰ συγκίνηση δανεισμένη στὴν ταινία, συνοδευόμενη ἀπὸ τὴν πεποίθηση ὁτι ὁ σκηνοθέτης τὴν παίρνει πολὺ στὰ σοβαρὰ καὶ προχωρεὶ τὸ παιχνίδι του ποντάροντας πάνω της. Συγκίνηση καὶ μελαγχολία συγκλίνουν σὲ διαίσθηση γιὰ τὴ μοῖρα τῶν ἡρώων. Ντουέτα ἀντιθέσεων ξεπηδοὺν ἀπὸ τὸ πανὶ καὶ σὲ καλοὺν νὰ γευτεὶς στιγμὲς ποὺ ὁ Μπαζὲν τίς θεωρεὶ ἀπὸ τίς πιὸ σκληρὲς καὶ συνάμα τίς πιὸ ὁμορφες τοὺ κινηματογράφου. Ἡ εὐτυχία πάει παρέα μὲ τὴν ἀπογοήτευση, ὁ πόθος μὲ τὴ θλίψη, τὸ ἀστεῖο μὲ τὸ σοβαρὸ, τὸ κωμικὸ μὲ τὸ δράμα, ὁ παράδεισος τῆς γῆς, ἡ περιπέτεια, ὁ αἰσθησιασμὸς, μὲ τὴ θύελλα καὶ τὴ βροχὴ ποὺ σφραγίζει τὸ τέλος τοὺ εἰδὺλλιου κι ἐπαναφέρει τὰ πάντα στὴ ρουτίνα, τὴ νομιμότητα καὶ τὴν τάξη. Ἡ Ἀρκαδία βρέθηκε καὶ χάθηκε. Στὸ τέλος τῆς ταινίας θὰ ξαναβρεθοὺν τὰ σημάδια της γιὰ νὰ χαθοὺν ὁριστικὰ πιά, στὸ σημεῖο ὁπου σβήνουν οἱ εἰκόνες τοὺ Ρενουὰρ ἀλλὰ συνεχίζεται ὁ γλυκὸς πεσιμισμός του.

Τὸ *Ἐκδρομὴ στὴν ἐξοχὴ* ἠταν μιὰ ταινία ποὺ δὲν εἶχε καμιὰ σχεδὸν σχέση μὲ τὴν κουλτοὺρα μας, μὲ ὁλα ὁσα διαβάζαμε, μαθαίναμε, ἀκούγαμε καὶ σχεδιάζαμε γιὰ νὰ «μορφωθοὺμε». Ἐπεφτε σὰν ὀβίδα ἀπὸ ψηλὰ ταράζοντας τὰ λιμνασμένα νερὰ τῶν εἰκόνων, ἀπόψεων καὶ σκέψεων γιὰ τὸν κινηματογράφο. Κατὰ συνέπεια σὲ ποιὲς πηγὲς θὰ ἐπρεπε ν' ἀνατρέξουμε; Σὲ ποιὰ ἀπ' ὁλες τίς Ἀρκαδίες; Στὶς ὀπωσδήποτε ἀδικημένες ρεπροντυξιὸν τοὺ Μανὲ, τοὺ Μονὲ καὶ τοὺ Πικάσο; Σὲ κάποιο *Πρόγευμα στὴ χλόη;* Στὸ σκυμμένο δίπλα στὰ λουλοὺδια θλιμμένο κεφάλι τῆς Lady Sewing; (ὁ γνωστὸς

πίνακας τοὺ πατέρα Ρενουάρ). Τὸ *Ἐκδρομὴ στὴ φύση* ὁμως εἶναι ταινία ποὺ κατὰ τὴ γνώμη μου λίγο σὲ κάνει νὰ σταματᾶς μπροστὰ στὶς σαφεῖς, συγκεκριμένες ἀναφορὲς στὸν ἐμπρεσιονισμό. Δὲν εἶναι μόνο τὰ λεπτοδουλεμένα ἐρωτικὰ παιχνίδια τοὺ φωτὸς μὲ τὴ σκιά, οὔτε τὰ χρώματα κι οἱ λεπτομέρειες τῆς φύσης, τῶν σωμάτων, τῶν ἀξεσουάρ, ρουφηγμένες ἀπὸ τὶς ἐκφράσεις, τὶς κινήσεις, τὰ βλέμματα, τὰ πράγματα, τὰ γεγονότα ποὺ προτείνει στὴ θέση τῶν πρώτων ὁ κινηματογράφος. Δὲν εἶναι πόθος διείσδυσης σὲ πίνακες ποὺ ὁ σκηνοθέτης Ρενουάρ συνθέτει (πρότυπο ὁ πόθος τοὺ πατέρα - ζωγράφου - Ρενουάρ) διαλέγοντας δυὸ βάρκες, δυὸ ἐρωτικὰ ζευγάρια, ἕνα ποτάμι καὶ μιὰ βαρκάδα. Εἶναι κι ἕνας βαθὺς στοχασμὸς πάνω σὲ «τοπία» ὁπου ἡ πραγματικότητα θὰ εἰσβάλει καὶ θὰ τὰ διασχίσει χωρὶς καμιὰ ὑποχώρηση σὲ ἄλλες λογικές. Ἕνας στοχασμὸς πάνω στὸ νερὸ ποὺ διαπερνᾶ καὶ μουσκεύει τὶς εἰκόνες, τηρώντας τὸ ἀκριβὲς κι ἀναπόφευκτο ραντεβοὺ μαζί τους. Τὸ νερὸ - ποτάμι, βροχή, δάκρυ - χαϊδεύει, παρασύρει, ἀνακουφίζει, γεμίζει ἡδονὴ ἀλλὰ καὶ διακόπτει, ἐξαφανίζει, θανατώνει. Ὑπάρχει πάντα ἕνα παιχνίδι ποὺ ὑπόκειται σὲ κανόνες. Κι ὁ κανόνας τοὺ παιχνιδιοὺ ἄλλοτε εἶναι νὰ πεθαίνεις ἀπὸ ἔρωτα, ὁπως ὁ Τονὶ ἢ ὁ Ζυριὲ κι ἄλλοτε νὰ πεθαίνεις χωρὶς ἔρωτα, ὁπως ἡ Ἀνριὲτ.

Τὸ *Ἐκδρομὴ στὴν ἐξοχή* κινητοποίησε συχνὰ σὲ μιὰ μανιακὴ ἀποκωδικοποίηση τῶν σημείων του. Ὅμως αὐτὸ τὸ κάρφωμα, ἡ ἀδρανοποίηση πάνω στὰ σημεῖα, κουβαλοὺν μαζί τους ὁλο τὸ φορτίο ποὺ ἀκριβῶς δηλώνουν τὰ «παθητικὰ» ρήματα καρφώνομαι κι ἀκινητοποιοὺμαι. Τὸ φίλμ ζητάει ν' ἀναπνεύσει. Τὸ συνένοχο μάτι τοὺ θεατὴ συνομωτεῖ μὲ τὶς εἰκόνες σὲ βάρος κάποιων μεθοδικῶν ἀναλύσεων. «Ἀναρωτιέμαι μήπως εἴμαστε καλεσμένοι στὴ γιορτὴ τῆς λιποθυμίας τῶν σημείων» λέει ὁ Ζὰν Λουὶ Κομολὶ κι ἔχει τὸ μεγαλύτερο δίκιο. Ἔτσι παραδινόμαστε (ὁμοια μὲ τὴν Ἀνριὲτ στὴν ἀγκαλιὰ τοὺ βαρκάρη της) στὴ δύναμη τοὺ καταράκτη τῶν εἰκόνων. Πρόκειται γιὰ τὸ πλάνεμα, τὸ μάγεμα τοὺ θεατὴ ποὺ παρασύρεται ὁπως κι οἱ δυὸ γυναίκες σ' ἕνα εἰδύλλιο ποὺ θὰ τὸ διακόψουν ἢ ἡ θύελλα ἢ τὰ φῶτα τοὺ τέλους.

Οἱ εἰκόνες τοὺ *Ἐκδρομὴ στὴν ἐξοχή* εἶναι εἰκόνες ποὺ χάνονται εὔκολα ὁπως ὁλα τὰ πολύτιμα, δυσεύρετα καὶ μοναδικὰ πράγματα. Νέες εἰκόνες, σίγουρα πανέμορφες, ἀνακαλύπτονται. Ἡ στιγμὴ τῆς διακοπῆς, τοὺ περάσματος στὴ λήθη, εἶναι ἀνώδυνη, γιὰ ν' ἀνακαλύψεις κάποτε πόσο ὀδυνηρὴ εἶναι ἡ ἐνθύμηση καὶ ἡ ἀναπόληση. Ἡ γεμάτη εὐφορία στιγμὴ τῆς ἀνακάλυψης καινούριων εἰκόνων εἶναι ἐπίσης γεμάτη μὲ σκεπτικισμό, ἀκριβῶς γιατί

κι αὐτὲς θὰ ζήσουν, θὰ ἐρωτοτροπήσουν μὲ τὸ μάτι μας κι ὑστερα θὰ πεθάνουν. Πέρα ἀπὸ τὶς μεγαλόσχημες ἐτικέτες «ἀθάνατο ἀριστούργημα», «ἕνας σταθμὸς στὴν ἱστορία τοὺ σινεμά», τὶς ἀρχειακὲς καὶ ἀχαρες ταξινομήσεις ποὺ ἔχουν τὴ μακαβριότητα τῆς ταφῆς κι ἐκταφῆς καὶ δὲ σημαίνουν τίποτα ἀπολύτως, νομίζω πὼς μένει ἕνα μεγάλο *χρέος* ἀπέναντι στὶς εἰκόνες.

Τελειώσαμε τὸ Γαλλικὸ Ἰνστιτοὺτο, μάθαμε Γαλλικά, διαβάζουμε τὸν Ἀντρὲ Μπαζέν, πεθαμένο στὰ σαράντα του ἀπὸ κακιὰ ἀρρώστια (ὁ θάνατος πάντα), τὰ *Cahiers du Cinéma,* καὶ μὲ λίγη τύχη βλέπουμε τὶς Τζόαν Μπένετ καὶ Πωλὲτ Γκοντὰρ νὰ σείουν τὴν ὀθόνη τῆς ΥΕΝΕΔ ἀντίστοιχα στὰ *Γυναίκα στὴν πλάζ* καὶ *Τὸ ἡμερολόγιο μιᾶς καμαριέρας.* Ὁ Ζὰν Ρενουὰρ πέθανε κι αὐτός, ἁγιασε καὶ πέρασε ἤδη στὸ ἑορτολόγιο. Ποὺ καὶ ποὺ κάποια ρετροσπεκτίβα στὸ Γαλλικὸ Ἰνστιτοὺτο, ὁ *Σύγχρονος Κινηματογράφος,* τὸ *Studio* τοὺ Σωκράτη Καψάσκη, ἡ Ταινιοθήκη τῆς Ἑλλάδας πετσοκόβοντας πλάνα κατὰ τὰ γοὺστα της σὰ χασάπης, κάποια κείμενα ὁπως αὐτὸ ἐδῶ. Καὶ τὸ χρέος ποὺ λέγαμε ἀπέναντι στὶς εἰκόνες;

Πιθανὸς αὐτὸ ποὺ ὀφείλουμε εἶναι ἡ διαρκὴς ἀναζήτηση τῶν χαμένων εἰκόνων, μιὰ ἐπιχείρηση ἀνάμεσα στὴν ἀπώλεια καὶ τὸ ξανακέρδισμά τους. Ἀναζητοὺμε τὶς χαμένες εἰκόνες ποὺ κάποτε ξεχάσαμε (ἀναπόφευκτα ἀλλωστε) ἀλλὰ γιὰ νὰ τὶς ξαναβροὺμε, ξαλαφρωμένοι ἀπὸ τὸ βάρος τους, ἀθικτες καὶ ἀναλλοίωτες μέσα ἀπὸ τὴ λήθη ποὺ ἐπιτρέψαμε στὸν ἑαυτό μας. Γράφοντας, διαβάζοντας, πηγαίνοντας στὸν κινηματογράφο, κοιτάζοντας μέσα ἢ ἔξω ἀπὸ τὸ βιζὲρ τῆς κάμερα, συμφιλιωμένοι μὲ μιὰ κληρονομιὰ στὴν ὁποία δὲν ἔχουμε κανένα μερίδιο, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν πόθο ν' ἀκολουθοὺμε νηφάλιοι δικά μας μονοπάτια κι οἱ γαλαξίες τῶν εἰκόνων αὐτῶν νὰ μᾶς κρατοὺν συντροφιά. (Στὸ κείμενο αὐτὸ ὑπάρχουν ἀναπόφευκτα ἀμεσες ἢ ἐμμεσες ἀναφορὲς σὲ μερικὲς ταινίες τοὺ Ρενουὰρ ὁπως: *Τονὶ* (1934), *Ἀνθρώπινο κτήνος* (1938), *Κανόνας τοὺ παιχνιδιοὺ* (1939), *Ἡ γυναίκα στὴν πλάζ* (1946), *Τὸ ποτάμι* (1950).

Μαρία ΓΑΒΑΛΑ

Βία και συμμορία

(Μάντ Μάξ, Μαχητές, Γουώντερερς)

Mad Max ὁ ἐκδικητὴς τῆς νύχτας
(Mad Max)
Αὐστραλία - 1979
Σκην.: George Miller. *Σενάριο:* James McCausland, George Miller. *Φωτ.:* David Eggby. *Μουσ.:* Brian Key. *Ἑρμην.:* Mel Gibson, Joanne Samuel, Vincent Gill, Hugh Keays - Byrne. *Παραγ.:* Byron Kennedy for Mad Max Productions. *Διανομή:* Μιχαηλίδης.

Οἱ πρόσφατες ταινίες πού εἴδαμε μὲ θέμα τίς βίαιες συμμορίες νέων — καὶ πού σχεδόν μαζικὰ ἀρχισαν τελευταία νὰ παράγονται (1) — παγιδεύουν οἱ ἴδιες τὸν ἑαυτό τους, προσπαθώντας παράλληλα νὰ ἀντιπαρέλθουν καὶ νὰ ἀφομοιώσουν τὸ πρόβλημα: προκειμένου νὰ κάνουν ἀποδεκτὸ κι ἐπιτρεπτὸ ὁλο αὐτὸ τὸ φορτίο βίας πού κουβαλοῦν, ἀναγκάζονται νὰ καταλήγουν στὴν ἀποκατάσταση τῆς ἠθικῆς τάξης. Ἔτσι γιὰ νὰ ξεπεράσουν αὐτὸν τὸ σκόπελο, νὰ μὴ μείνουν ταινίες τοῦ περιθωριου, πρὸς ἱκανοποίηση τοῦ πλατιοῦ κοινοῦ καὶ στοχεύοντας τὴν ἐμπορικὴ ἐπιτυχία, ἀλλὰ σὲ συμφωνία μὲ τὴ θεώρηση καὶ τὴν αἰσθητικὴ τους, σχεδὸν πάντα αἰωροῦνται. Διστάζουν ἀνάμεσα στὴν ἐξύμνηση καὶ τὴ θεοποίηση τῆς βίας, μιᾶς βίας συχνὰ φασιστικῆς, καὶ στὴν ἐπιστροφὴ στὴν ἰσοροπία μιᾶς «φιλελεύθερης» ἀνεκτικῆς κοινωνίας, πού γνωρίζει νὰ κάνει γιὰ λίγο τὰ στραβὰ μάτια, ἀλλὰ κατόπιν νὰ συγχωρεῖ τίς ἀταξίες τῶν γόνων της, ἀρκεῖ αὐτὲς νὰ μὴν ἐπαναλαμβάνονται καὶ νὰ ἔχουν κάποιο ἠθικὸ ἀλλοθι.

Κι ὁμως αὐτὲς οἱ ταινίες ἐμπεριέχουν ἀπὸ τὸ ἴδιο τους τὸ ὑλικὸ καὶ τὴ δόμηση κάτι τὸ ζωντανὸ κι ὁρμητικὸ κινηματογραφικά. Ἐμπεριέχουν τὴ βία καὶ τὸ δυναμισμὸ τοῦ σινεμὰ τῆς δράσης· τὴ δράση, τὴν ἔνταση καὶ τὴ δραματικότητα τῆς βίας (2). (Ἄρα δίνουν τὴ δυνατότητα καὶ θέτουν τὰ θεμέλια γιὰ τὴν οἰκοδόμηση μιᾶς στιβαρὴς δραματουργίας) (3). Ὅπως λέει ὁ Σάμουελ Φούλερ στὸν *Τρελὸ Πιερὸ* τοῦ Γκοντάρ, *«ἕνα φίλμ εἶναι σὰ μιὰ μάχη... Μίσος... Δράση... Βία... καὶ Θάνατος...»* (4).

Ἡ δράση τῶν ταινιῶν πάνω στίς βίαιες συμμορίες τῶν νέων θυμίζει κάπου ἐκείνη τῶν γουέστερν (5). Συχνὰ εἶναι ἐξίσου καταιγιστικὴ (6), κλιμακωμένη καὶ βασισμένη στὴ χαρακτηρολογία τοῦ καλοῦ καὶ τοῦ κακοῦ βίαιου ἀτόμου, μὲ κοινὰ θεματικὰ μοτίβα, ὁπως τὴν ἀντρικὴ φιλία, τὴν ἐκδίκηση, τὴ μονομαχία, τὴν καταδίωξη. Φιλμάρεται συνήθως μ' ἕνα ντεκουπάζ πολλῶν «δυναμικῶν» πλάνων, πού ἀντιπαρατίθενται δηλαδὴ σὰν ρυθμοὶ καὶ σὰν φόρμες δρώντων σωμάτων. Ἡ ἐξέλιξή τους θεωρητικὰ τουλάχιστον θὰ μποροῦσε ν' ἀκολουθήσει πορεία ἀνάλογη μ' ἐκείνη τῶν γουέστερν. Γιὰ τοῦτο χρειάζονται — καὶ μπορεῖ νὰ βρεθοῦν λόγω τῆς δυναμικῆς τοῦ ὑλικοῦ — σκηνοθέτες μὲ νέα ματιὰ πάνω στὸ θέμα, πού θὰ τὸ ἀπαλλάξουν ἀπ' τὸ μανιχαϊσμὸ στὸ πλάσιμο τῶν χαρακτήρων, ἀπὸ τὸ συμβατικὸ κι ἐφησυχαστικὸ τέλος — λύση τοῦ μύθου, σκηνοθέτες πού θὰ δημιουργήσουν καὶ θὰ συστηματοποιήσουν κάποια ἢ πολλὲς αἰσθητικές. Τὸ ὑπέδαφος γιὰ ἕνα συναρπαστικὸ σινεμὰ τῆς δράσης ἤδη ὑπάρχει.

Τὸ *Μάντ Μάξ, ὁ ἐκδικητὴς τῆς νύχτας* (ἑλλην. τίτλος), αὐστραλέζικη ταινία τοῦ Τζώρτζ Μίλερ, πού εἶναι σίγουρα τὸ καλύτερο ἀπ' ὁσα εἴδαμε στὴν Ἀθήνα, μεταφέρει μέσα ἀπὸ τὴ σκηνοθεσία του ἀρκετὴ ποσότητα δυναμίτη, εἰδικὰ στὸ πρῶτο μέρος:

Ι. Σ' αὐτὲς τίς σεκάνς τῶν κυνηγητῶν ἐκτοξεύονται στὴν ὀθόνη εἰκόνες ἐκρηκτικὲς σὲ κίνηση καὶ ἀγριότητα: ἡ ἐκρηκτικότητα τῆς κίνησης ἐν μέρει γίνεται ὁρατὴ γιατὶ φιλμάρεται ἀπὸ τὴν ἰλιγγιωδῶς μετατοπιζόμενη ὀπτικὴ γωνία τοῦ ὀχήματος. Συχνὰ πάλι ἀναδεικνύεται καὶ κοχλάζει χάρη στὸ μοντὰζ πού κατορθώνει νὰ δίνει νέους, ἐντονότερους ρυθμοὺς σὲ πλῆθος πλάνα συνθεμένα στὴ βάση τῆς σύγκρουσης τῶν κοντινῶν, συγκεκριμένων μορφῶν μὲ τὰ φόντα μπροστὰ ἀπὸ τὰ ὁποία αὐτὲς ἐνεργοποιοῦνται. Συνθέσεις δουλεμένες στὴ βάση τῶν ἀντιθέσεων μεταξὺ τοῦ ἀπειλητικοῦ ἀπαστράπτοντος μηχανήματος (μοτοσυκλέτα, περιπολικό), τοῦ ἠρεμου, γυμνοῦ φυσικοῦ φόντου καὶ τῆς γκρίζας, σὰν ἀπὸ ἀτσάλι, λωρίδας τοῦ αὐτοκινητόδρομου. Ἡ ἐκμετάλλευση τούτων τῶν συγκρούσεων ἀνάμεσα στὶς φιγοῦρες τῶν σωμάτων καὶ τῶν μηχανῶν ἀλλὰ

(1) Στὴ διεθνὴ ἀγορὰ ἐμφανίζεται ἕνα ρεῦμα παραγωγῆς παραπλήσιων ταινιῶν (ἀπὸ τὴν Ἀμερικὴ ὡς τὴ Γαλλία). Μιὰ ἀκόμη συγγενικὴ — μερικὰ — ταινία, πού προβλήθηκε στὴν Ἑλλάδα εἶναι τὸ ἀγγλικὸ *Κουαντροφένια*, πού ἔχει ὁμως σὰ βάση, σὰν ὑλικό, τὴν ὁμώνυμη ροὺκ — ὁπερα τῶν Who. Ἐπίσης, τὸ *Σταθμὸς 13 δέχεται ἐπίθεση* τοῦ Τζὼν Κάρπεντερ, πού εἴδαμε πέρσι.

(2) Πῶς ἐννοώντας ἐδῶ τὴ βία; Στὸ ἔργο του *ὁ Ἐρωτισμός* ὁ George Bataille ἀναφερόμενος στὸ ἀπαγορευμένο, τὸ συνδεμένο μὲ τὸ Θάνατο, ἀναλύει τὴν «ἀντίθεση τοῦ κόσμου τῆς δουλειάς ἢ τῆς λογικῆς μὲ τὸν κόσμο τῆς βίας». Καθὼς καὶ τὸ ὁτι «τὸ βασικὸ ἀντικείμενο τῶν ἀπαγορεύσεων εἶναι ἡ βία».

(3) Τὸ στοιχεῖο τῆς ὁμαδικότητας παραπέμπει στὸ ἐπικό.

(4) Παραλείψαμε ἐδῶ τὰ «Ἔρωτας... μὲ μιὰ λέξη: συγκίνηση».

(5) Ἄλλωστε καὶ ὁ Φούλερ ἔχει σκηνοθετήσει γουέστερν

(6) Στὸ *Μάντ Μάξ* τὰ κυνηγητὰ μοτοσυκλετῶν κι αὐτο-

καὶ μὲ τὸ μπαγκράουντ πανταχοῦ παρόν, θέτει σὲ κίνηση ἕνα ὑποβλητικὸ καὶ καθηλωτικὸ σύμπαν. Ἡ ἀγριότητα τῶν εἰκόνων ἐγκειται πολὺ λιγότερο στὴν ἀγριότητα τῶν «ἀναπαριστώμενων» καὶ περισσότερο στὴ βία καὶ τὴν ἔνταση τῆς σκηνοθεσίας.

II. Μὲ τὸ ξεκίνημα τοῦ ἀφηγήματος τίθεται ἤδη ὄχι μόνο ἡ ἄρνηση τοῦ διαχωρισμοῦ καλός - κακός ἀνάμεσα στοὺς ἀστυνομικοὺς καὶ τοὺς ἀλήτες, μὰ ἀκόμη περισσότερο ἡ ἐντυπωσιακὴ ὁμοιότητά τους, ποὺ ξεκινὰ ἀπὸ τὶς συνήθειες τους καὶ φτάνει σὲ ἐνδυματολογικὰ καὶ φυσιογνωμικὰ (μακιγιάζ, κόμμωση) κοινὰ χαρακτηριστικά.

III. Ἡ ταινία δὲν παύει νὰ μᾶς ὑπενθυμίζει τὴ σαφῆ εἰκονιστικὴ της συγγένεια μὲ τὰ κόμικς, κυρίως ὅσον ἀφορὰ τὰ ἀπὸ τοὐβλα κατασκευασμένα κτίρια, τὰ ροὺχα, τὰ ἐπιμηκυμένα χαρακτηριστικὰ κι ἀξεσουὰρ (πηγούνια, μαλλί) καὶ — σὲ ἀντιδιαστολὴ μὲ τοὺς ὑπόλοιπους τύπους — τὸ ἀγγελικὸ «ἡρωικὸ» πρόσωπο τοῦ πρωταγωνιστή. Τὸ «χιτσκοκίζον» σασπένς ποὺ κυριαρχεῖ στὴ συνέχεια δὲν τὴν ἐμποδίζει νὰ στήνει παράλληλα, εἰδυλιακὰ καὶ παραδεισένια τὴν οἰκογενειακὴ ἀτμόσφαιρα — ἀφοὺ ἡ Οἰκογένεια σ' ὅλη τὴ διάρκεια μπαινοβγαίνει πάντα μὲ ο κεφαλαίο — πράγμα ποὺ ὁδηγεῖ κατευθεῖαν στὴ διπολικότητα τοὺ κόσμου τῆς βίας, προηγούμενα ἐνιαίου, κοινοῦ καὶ κοινότροπου γιὰ ἀστυνομικοὺς καὶ ἀλήτες. Ὑπάρχει λοιπὸν τὸ ξεχώρισμα δύο ἠθικῶν — κοινωνικῶν πόλων: ἀπὸ τὴ μιὰ τὸ Δίκαιο, ὁ Νόμος, ἀπὸ τὴν ἄλλη τὸ ἄνομο, τὸ κακό.

Ἀντίθετα, στοὺς *Μαχητὲς* τοὺ ἀμερικανοὺ Γουὸλτερ Χίλ, γιὰ νὰ ὑπερκεραστεῖ τὸ πρόβλημα ποὺ δημιουργεῖ ἡ ἀπειλητικὴ γιὰ τὸ θεατὴ βία τοὺ φίλμ (7) εἶναι μέσα στὴν ἴδια τὴν ἀρένα τῆς βίας, στὸ ἐσωτερικὸ τοὺ σώματος τῶν συμμοριῶν, ποὺ ἐγκαθίστανται οἱ διαφοροποιήσεις Δίκαιο, Τάξη καὶ ἄνομο: Ἡ συμμορία τῶν ἡρώων μετατρέπεται σὲ ἀδικα κυνηγημένη ἀπὸ τὶς ὑπόλοιπες. Ἡ μεγάλη συμμορία γίνεται τοποτηρητὴς τοὺ Δικαίου καὶ τοὺ Νόμου (νόμου τοὺ ἐγκλήματος). Τὸ φίλμ τελειώνει ὅπως καὶ τὸ *Μάντ Μάξ* μὲ τὴν ἀποκατάσταση τῆς — σχετικῆς — ἠθικῆς Τάξης καὶ τὴ νίκη κάποιων «σύμανιστικῶν» ἀξιῶν. Ἡ βία συμπιεζόμενη δὲν ἐκρήγνυται καὶ δὲν ἀπειλεῖ τὴν Ἀρετή, τοὺς κανόνες καὶ τὸ εἶναι τοὺ συστήματος.

Ἀλλὰ τὸ μάτι μας συνεχίζει νὰ ἕλκεται, γοητευμένο ἀπὸ τὴν ἔκθεση τοὺ φαντασμαγορικοὺ, θεαματικοὺ τελετουργικοὺ τῶν συμμοριῶν, τελετουργικοὺ ὅμως ποὺ ξεδιπλώνεται αὐθαίρετα καὶ χωρὶς ἀναφορὲς στὸ κοινωνικὸ στάτους αὐτῶν τῶν ὁμάδων, ποὺ θὰ συντελοῦσε σὲ σὲ ἕνα σαφέστερο προσδιορισμὸ τους.

Στοὺς *Μαχητὲς* ὁ θεατὴς ἀπολαμβάνει κι ἀνατριχιάζει βλέποντας τὶς κινούμενες φόρμες ποὺ σχηματίζουν οἱ φιγοῦρες καὶ οἱ «δράσεις» τῶν ἀντιπαρατιθεμένων προσώπων. Καταιγισμένος ἀπὸ σκηνὲς φρικιαστικῶν κυνηγητῶν μέσα στὸ ἐπίφοβο μισοσκόταδο τῆς ἐρημης μεγαλοὐπολης ἡ τῶν δαιδάλων τοὺ ὑπόγειου μετρό, ὑφίσταται τὸν τρόμο ποὺ ὑποβάλλει ἡ ἐπίδειξη τῶν σχηματισμῶν ταχύτατων κινήσεων, ὀργανωμένων στὴ βάση τῆς ἀγριας χορογραφίας τῶν συμπλοκῶν.

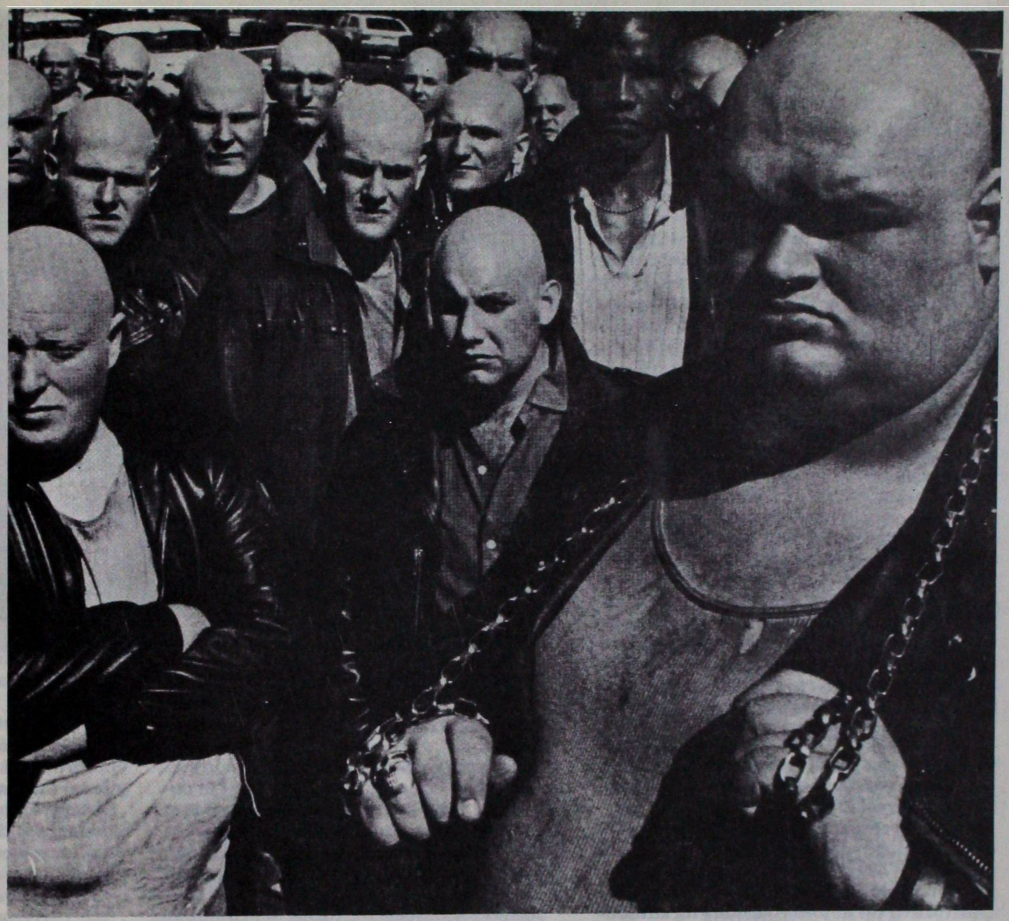
Στὸ κέντρο ἑνὸς μικροαστικοὺ μικρόκοσμου οἱ *Γουὼντερερς, οἱ ἀτίθασσοι μαχητὲς* τοὺ Φιλὶπ Κάουφμαν (ὁ πλέον ἀναγνωρίσιμος μῦθος ἀνάμεσα στὶς τρεὶς ταινίες) περιφέρουν τὶς παρασπονδίες τους ποὺ ἐκλαμβάνονται πάντα σὰν καλοπροαίρετες καὶ συγχωρητὲς. Μονάχα οἱ σκληρὲς συγκρούσεις τους μὲ κάποιους ἀπόκοσμους βάναυσους, πέραν τοὺ πολιτισμοὺ, «περιθωριοποιημένους» ἀλήτες, ὁδηγοὺν στὸ πλάσιμο μελετημένων σκηνοθετικὰ σκηνῶν βίας. Ἐδὼ τὰ θεμελιώδη σημασιολογικὰ κενὰ ὅπως καὶ στοὺς *Μαχητὲς* δημιουργοὺνται ἀπὸ τὴν ἐπιφανειακὴ κοινωνικὴ ὀπτική. Στοὺς *Γουὼντερερς* ὁρισμένα — λιγοστὰ — σημεῖα τῆς μυθοπλασίας ἐκφράζουν ἕνα λόγο διαφορετικὸ κι ἀποκαλυπτικὸ ποὺ παρουσιάζει διάφορες μορφὲς ἐξουσίας (τὸ Στρατό, τὴ συμμορία τῶν πατεράδων, τὸν βιαιο πατέρα) νὰ ποδηγετοὺν τοὺς νεαροὺς συμμορίτες. Ὅμως κι ἐδὼ ἡ διερεύνηση τῶν σχέσεων δὲν πηγαίνει μακριά. Σταματὰ ἀνολοκλήρωτη, χωρὶς νὰ καθιστὰ φανερὸ τὸ νόημα τοὺ παιχνιδιοὺ. Ἡ ἐξέλιξη τῶν μελῶν τῆς παρέας — συμμορίας μένει ὡς τὸ τέλος θαμπὴ εἰκόνα.

Οἱ μαχητὲς
(The Warriors)
Η.Π.Α. - 1979
Σκην.: Walter Hill. *Σενάριο:* David Shaber καὶ Walter Hill ἀπὸ μυθιστόρημα τοὺ Sol Yerik. *Φωτ.:* Andrew Laszlo. *Μουσ:* Barry de Vorzon. *Μοντὰζ:* David Holden. *Ἑρμην.:* Michaël Beck, James Remar, Thomas Wailes, Dorsey Wright. *Διανομή:* C.I.C.

κινήτων θυμίζουν ἐκεῖνα τῶν ἀλόγων στὰ γουέστερν.

(7) Ἡ ταινία στὴ Γαλλία χαρακτηρίστηκε γιὰ ἕνα διάστημα «Χ» δηλαδὴ τοποθετήθηκε στὴν κατηγορία τῶν ἐξοβελισμένων ταινιῶν σὲ ἐξειδικευμένες αἴθουσες, ὅπως καὶ τὸ πορνό (γι' αὐτὸ ἡ C.I.C. προτίμησε νὰ μὴν τὴ κυκλοφορεῖ στὶς αἴθουσες). Μ' αὐτὴ τὴν ἐπέμβαση, μέσω τῆς λογοκρισίας, τὸ φιλελεύθερο γαλλικὸ κράτος θέλησε νὰ προστατεύσει τοὺς πολίτες του ἀπὸ κάποιον μεταδόσιμο ἐκφοβισμό, πιθανὰ τρομοκρατημένο μὲ τὴν εἰκόνα τοὺ νεοϋορκέζικου μετρό, μιὰ γιὰ πάντα κατειλημμένου ἀπὸ τὶς συμμορίες.

Γουώντερερς, οἱ ἀτίθασσοι μαχητές
(The Wanderers)
Σκην: Phil Kaufman. *Σεν.:* Rose Phil Kaufman ἀπό μυθιστόρημα τοῦ Richard Price. *Φωτ.:* Michael Chapman. *Ἑρμ.:* Ken Wahl, John Friedrich, Karen Allen, Tony Ganios, Linda Manz, Alan Rosenberg, Jim Youngs, Michael Wright. *Παραγωγή:* Aspen film. *Διανομή:* Ἀκρόπολις φίλμ.



Ἁπλῶς ξεκινοῦν κάποιες νύξεις γιά τή μελλοντική πορεία τους (χίπις, ἀμφισβητίες διανοούμενοι, οἰκογενειάρχες ἢ μαφιόζοι). Κύρια αἰτία, ἡ ἐμπλοκή στά κανάλια στερεότυπων ἀναπαραστάσεων, τυποποιημένων ἐκδοχῶν καί λύσεων στήν πορεία τῆς ἀφήγησης. Ἔτσι οἱ «ἥρωες» συγκροτοῦν τελικά ἕνα τόσο ρουτινιάρικο τυπάρισμα (ὁ δυνατός καί καλός, ὁ μικροκαμωμένος καί καλός, ὁ προδότης καί κατά βάθος θύμα, οἱ κακοί πού στό τέλος ἀποδεικνύονται κι αὐτοί θύματα) ὥστε ἡ χαρακτηρολογία τους ἀνασύρει στή μνήμη τετριμμένες ταινίες τῆς σειρᾶς μέ θέμα τίς «παρέες νέων».

Τά πρόσωπα ὅμως πού ξεπροβάλλουν ἀχνά καί ἀνατριχιαστικά, φρικαλέα μέσα ἀπό τήν ὁμίχλη καί τήν κόλαση ὅπου τά ἀπώθησε ἡ κοινωνία ἀλλά κι ἡ φιξιόν τῆς ταινίας, συνιστοῦν τό ἐναυσμα, τούς συμπλέκτες γιά τήν ἀποδέσμευση μιᾶς ἐπώδυνης, ἀγριεμένης δράσης.

Ἀνάμεσα στούς λόγους γιά τούς ὁποίους μέ ἀπασχόλησαν οἱ ταινίες αὐτές, εἶναι κι ἡ ἀναφορά τους σέ μιά κατηγορία (μεταμφιέζοντάς την ὅμως) ἐξοστρακισμένων ἀτόμων, μονίμως εὑρισκομένων σέ διάσταση μέ τούς κοινωνικούς κανόνες. Ἤ, γιά νά ἐκφραστῶ διαφορετικά, παρερμηνεύοντας τόν George Bataille, ἐπειδή ἀποτελοῦν — μέσα ἀπό τίς μορφές τοῦ «λαϊκοῦ» μύθου, τῶν «λαϊκῶν» φυλλάδων καί ρομάντζων, τῆς λογοτεχνίας τοῦ περιπτέρου, τῶν κόμικς — ἕνα θέμα πού θά μποροῦσε νά καταλήξει στό πλάσιμο μιᾶς σχέσης ἀνάμεσα στόν «κινηματογράφο καί τό κακό». Ἀλλά πού γιά τήν ὥρα ἀπέχουν πολύ ἀπό τό νά εἶναι τέτοιος κινηματογράφος. Καί πού — μεταξύ ἄλλων — ἀρνοῦνται νά δείξουν τό πραγματικό περιθώριο, τή φυλακή δηλαδή, ἕνα χῶρο ἀποκλεισμένο ἀπό τίς εἰκόνες τους, χῶρο στόν ὁποῖο δέν θά ἀφήσουν νά ξεπέσουν οἱ ἥρωές του, τουλάχιστον γιά τήν ὥρα πάντα.

Θόδωρος ΣΟΥΜΑΣ

1941

(1941) Η.Π.Α. – 1979.
Σκηνοθεσία: Steven Spielberg. *Σενάριο:* Robert Zemeckis, Bod Gale. *Φωτογραφία:* William A. Fraker. *Μουσική:* John Williams. *Σπέσιαλ εφέ:* A.D. Flowers. *Ντεκόρ:* John Austin. *Κοστούμια:* Deborah Nadoolman. *Ερμ.:* Dan Aykroyd (Λοχίας Τρή), Ned Beatty (Γουώρντ Ντάγκλας), John Belushi (Γουίλντ Μπίλ Κέλσο), Lorraine Gary (Τζόαν Ντάγκλας), Murray Hamilton (Κλώντ), Christopher Lee (Φόν Κλαίνσμιτ), Tim Matheson (Μπέρκχεντ), Toshiro Mifune (Λοχαγός Μιτα-μούρα), Warren Oares (Μάντοξ), Robert Stack (Στρατηγός Στίλγουελ), Treat Williams (Σι-τάρσκυ), Nancy Allen (Ντόνα), Lucille Benson, Jordan Brian, John Candy, Sam Fuller, James Caan... *Παραγωγή:* Buzz Feitshans. *Διανομή:* Columbia–Fox.

Αν στόν παλιότερο Σπήλμπεργκ *(Σαγόνια τού καρχαρία, Στενές έπαφές τρίτου τύπου)* είχαμε νά άντιμετωπίσουμε άφθονες έντυπώσεις κά-ποιων καταναλωτικών έφφέ, ικανών νά «κατα-πλήξουν» μέ τήν εύκολη έπένδυσή τους σέ μαζι-κά ένστικτα τρόμου, ύστεριών, φαντασιώσεων καί ύπεργήινων άποπλανήσεων, στόν καινούριο Σπήλμπεργκ ένα «νέο» θε(α)ματικό στοιχείο φαίνεται νά άναδύεται έξίσου «άπειλητικό».

Ανάδυση λές άπό τά πιό μακριά κι άπωθημέ-να βάθη τών προηγούμενων ταινιών του, άδέξια καλυμμένη κάτω άπό τίς έπιταγές τού είδους: Ξέφρενη κωμωδία.

Στό πρώτο μέρος ή ήδονόφιλη πρόθεση τού σκηνοθέτη νά έπιδείξει όλο τόν πλούτο τής ται-νίας του, τή λάμψη τών ντεκόρ, τό λούστρο τών χρωμάτων, τήν άπληστία μιάς σπατάλης πού ζητά όλοένα τήν αύτο–βεβαιωτική της κατάφα-ση, μάς κατακλύζει έως θανάτου. Κι ώς έδώ, καμιά φανερή διαφορά.

Στό δεύτερο μέρος, έν τούτοις, κάτι άρχίζει νά άλλάζει. Η έπιδειξιομανής λαγνεία τού πρώτου μέρους μετατρέπεται σταδιακά καί μέχρι τέλους σέ παρανοϊκό ξέσπασμα καταστροφής, γκρεμί-σματος, ισοπέδωσης τών πάντων.

Νά 'μαστε λοιπόν σέ μιά περίεργα διατυπωμέ-νη άποψη τού σκηνοθέτη νά καταστρέψει, νά γκρεμίσει ό,τι λίγο πρίν είχε δημιουργήσει μέ περισσή άκρίβεια κι έπιμέλεια, άφού τό μεγαλύ-τερο σχεδόν μέρος τής ταινίας είναι σχολαστικά καί μέχρι τήν τελευταία του λεπτομέρεια «στη-μένο» στούς διάφορους χώρους τού στούντιο. Περίεργα διατυπωμένη άποψη νά οικοδομήσει γιά νά θαυμάσει. Νά καταστρέψει ό,τι έχτισε. Νά θεμελιώσει γιά νά μπορέσει στή συνέχεια νά ισοπεδώσει μέ άνεση.

Έχουμε έτσι ένα όργιο σκηνών καί εικόνων άπό σπασμένες πόρτες, παράθυρα ξεκοιλιασμέ-να, κολώνες διπλωμένες στά δύο, καρέκλες άλ-ληλοσυγκρουόμενες, ένα πάρτυ γυαλιά – καρ-φιά, γραμμές διαλυμένες, ένα λούνα πάρκ πού τινάζεται στόν άέρα, ώσπου νά μή μείνει τίποτα όρθιο στήν άρχική του θέση.

Ναί, άλλά πώς; Ποιά είναι ή άρχή άπ' όπου έκπορεύεται όλη αύτή ή διαδικασία. Πώς λει-τουργεί τό ύποτιθέμενο καινούριο, ή καταστρε-πτική αύτή μανία, καί ποιά ή πραγματική άμε-σότητα τής σχέσης της μέ τίς προηγούμενες ταινίες;

Όπωσδήποτε δέν είναι ό μύθος έδώ πού ένο-ποιεί τίς έξουσίες αύτής τής συντέλειας (*Τά σα-γόνια τού καρχαρία*, γιά παράδειγμα) όσο ή ίδια ή καταναλώσιμη όψη τού θεάματος, σκω-ροφαγωμένη, κραταιά έλεγχόμενη ώστόσο άπό τή μυθολογία τής σκηνοθετικής άποψης καί τών παραδοσιακών «κλισέ».

Αν στίς προηγούμενες ταινίες ή «καταστρε-πτικότητα» τού μύθου λειτουργούσε πρός τήν πλευρά μιάς έξάλειψης τής «λαϊκής μνήμης», μιάς κατάληψης τών κενών της θέσεων (βλ. *Σύγχρονο* 9 – 10), έδώ οί εικόνες πασχίζουν νά έπιβεβαιώσουν καί νά άποκρύψουν δυό πράγ-ματα: 1) Νά έπιβεβαιώσουν τή δήθεν κυριαρχία τού σκηνοθέτη στήν όργάνωση τής δουλειάς του, τή «διωμένη» του άντίληψη γι' αύτό τό άπο-τέλεσμα. 2) Νά άποκρύψουν κυρίως τή μυστική άπόσβεση τής περασμένης άνάμνησης (τών ται-νιών καταστροφής – τής λαϊκής μνήμης), ριζικά άπαλλαγμένης άπό τό βασανιστικό φορτίο τού σιωπηλού ένταφιασμού της. Νά έγκαινιάσουν τήν έλεύθερη πλέον έγκαθίδρυση τού «λαϊκού» θεάματος τού δημιουργού.

Πράξη δίας, ζητά τήν όμολογημένη (συν)ένοχή τού θεατή, όταν κάτω άπό τήν έπίφαση τού «εί-δους» τόν βάζει νά «χτυπιέται» στό κάθισμά του, άκινητοποιημένος κατά τ' άλλα άπό τό ντε-λίριο τού γέλιου, άποσπώντας τήν (άπό άγνοια) πολυπόθητη συγκατάβασή του (1).

Ταινία άγωνίας καί τρόμου τού ίδιου τού σκη-νοθέτη τό *1941*, έκ παραδρομής σύμπτωμα τών ταινιών γιά τή λαϊκή μνήμη, άδυνατεί νά ύπάρ-ξει γιά ότιδήποτε άλλο, μόνο σάν άδιάφορο μνή-μα τής στραγγιγμένης μνήμης, ένός πρό πολλού πιστωμένου θανάτου: τού «λαϊκού» σκηνοθέτη.

Σίγουρα θά τόν ξαναβρούμε στό μέλλον νά μάς γνέφει, πότε μέ παιχνίδι καί γέλιο, πότε μέ άπει-λές ή φοβέρες. Άποκρύβοντας τήν μέ όποιαδή-ποτε μορφή φαντασματική του ιδιότητα. Άνα-διπλώνοντας έπιχειρήματα καί προτροπές στή γνωστή του κατεύθυνση.

Οί «άρετές» τού είδους δέν μπορούν νά έξαλεί-ψουν σήμερα τίς δίαιες έντυπώσεις τών άναμνή-σεων τού πάθους.

Μανόλης ΓΑΛΙΑΤΣΟΣ

1. Έτσι μπορούμε νά δούμε τήν άντίρροπη στάση τού στρατηγού τής ταινίας, «εύνουχισμένου» θεατή κατά τό σκηνοθέτη, ό οποίος μές στήν ησυχία τής κινηματο-γραφικής αίθουσας έπαναλαμβάνει άπ' έξω τούς δια-λόγους τού Ντάμπο. Έξω άπ' αύτή τήν αίθουσα, έπι-κρατεί τό πανδαιμόνιο τού γκρεμίσματος. Τό «άληθι-νό» πανηγύρι, γιά τούς πραγματικούς θεατές αύτή τή φορά.

Γραφτείτε συνδρομητές

στόν Σ.Κ.

Η διεύθυνση είναι:
Δελφών 4, Αθήνα ΤΤ 144
Τηλ.: 36.21.236 - 36.12.191
Κεντρική διάθεση:
ΕΞΑΝΤΑΣ, Κωλέττη 11 Τηλ.
36.04.885

Σημειώματα
(γιά τρείς ἀγγλικές παραγωγές)

1. Τηλεόραση:
ὁ τελικός τοῦ Κυπέλου Ἀγγλίας

Ἡ Γουέστ Χάμ νίκησε τήν Ἀρσεναλ 1–0 σέ μιά ἐκπομπή πού ἀρχισε μέ ἕνα γκρό – πλάνο τῆς Μάργκαρετ Θάτσερ κι ἐκλεισε μέ ἕνα (ἐπίσης γκρό) πλάνο τοῦ προπονητή τῶν νικητῶν. Τό παιχνίδι παίχτηκε λοιπόν ἀνάμεσα σέ δύο βλέμματα πού ἡ (θεμελιακή) διαφορά τους μπορεῖ νά περιγραφεῖ ὡς ἑξῆς: τό βλέμμα τῆς Θάτσερ, καθισμένης στήν καλύτερη δυνατή θέση μέσα στό γήπεδο, ὁρίζει τό ἐκτός πεδίου, ἀγνωστο καί τρομακτικά ἐπιθυμητό γιά μάς τή στιγμή πού ἀρχίζει ἡ μετάδοση, ἐνώ τό βλέμμα τοῦ νικητή, στή μέση τοῦ ἀγωνιστικοῦ χώρου, εἶναι βλέμμα τυφλό πού δέ γνωρίζει κανένα ἐκτός πεδίου. Τό πρώτο βλέμμα, ἡ ἀνάμνησή του, νομιμοποιεῖ τό δεύτερο, τό καθιστά ὑπαρκτό. Ἔτσι δέν ξέρουμε μόνο ποιός νίκησε ἀλλά ὅτι νίκησε ὑπό τό βλέμμα τοῦ Νόμου, γεγονός πολύ πιό σημαντικό γιατί ὁ τελικός τοῦ Κυπέλλου Ἀγγλίας ἔχει θεσμική ὑπόσταση. Τό Γουεμπλεῦ δέν ἀποκαλεῖται τυχαία «ναός τοῦ ποδοσφαίρου». Σημασία ἔχει ποιός εἶναι ὁ ἱερέας κι αὐτός δέν μπορεῖ νά εἶναι ἄλλος ἀπό τήν ἐξουσία, πραγματική ἡ φανταστική: πρωθυπουργοί καί δούκες ἐκπροσωποῦν ἐδῶ καί χρόνια στούς τελικούς τήν ἀφαντη βασίλισσα.

Ἄλλωστε ἡ Θάτσερ ἦταν τό μοναδικό contre-champ γιά τίς δέκα κάμερες τοῦ B.B.C. Τά γκρό – πλάνα τῶν προπονητῶν στή διάρκεια τοῦ μάτς ἔχουν πολύ μικρή σημασία, τῶν παικτῶν ἀκόμα λιγότερο, τοῦ πλήθους καμία ἀπολύτως. Ὅλοι αὐτοί συνθέτουν μία καί μοναδική κίνηση, τραβοῦν τόν ἴδιο δρόμο, συμμετέχουν στήν αὐτή διαδικασία κωδικοποίησης τῶν στοιχείων πού συνθέτουν γιά τήν τηλεόραση μιά ποδοσφαιρική συνάντηση. Ὑπάρχουν ἐκεί (τοῦ πλήθους συμπεριλαμβανόμενου) γιά νά βλέπονται. Ἔτσι οἱ μοναδικοί πού βλέπουν εἶναι οἱ κάμερες καί ἡ πρωθυπουργός Μάργκαρετ Θάτσερ. Ἴσως γιαυτό αὐτά τά δυό νά μή βρίσκονται ποτέ πρόσωπο μέ πρόσωπο, παρά μόνο τυχαία, γιά ἕνα ἤ δυό δευτερόλεπτα. Τότε ὁ ἀγώνας ἐξαφανίζεται γιά τόν τηλεθεατή ἡ μάλλον ἀποκτᾶ γι' αὐτόν μιά ἐφιαλτική ὑπόσταση σ' ἕνα πρόσκαιρο ἀνεξέλεγκτο (καί ἰδιαίτερα δυσβάσταχτο) ἡχητικό ἐκτός πεδίου.

2. Βοήθεια οἱ Μπήτλς!

Ξαναβλέποντας τήν ταινία τοῦ Λέστερ ἔχει κανείς τήν αἴσθηση ὅτι κέρδισε τό στοίχημα πού εἶχε βάλει ἀσυνείδητα στά θερινά σινεμά κάπου τό 1965, ὅταν μετρούσε μόλις ἀπό 10 ὡς 20 χρόνια. Τό στοίχημα ἦταν πολύ ἁπλό, τό αἴτημα τῆς ἀστικῆς νεολαίας ἀκόμα ἁπλούστερο: «νά σταματήσει ὁ χρόνος», «αὐτές οἱ ταινίες δέν πεθαίνουν ποτέ», «οἱ Μπήτλς θά σφραγίσουν τή ζωή μας» καί σίγουρα ξεχνάω μιά σειρά εὐχές καί ἐπιθυμίες. Δεκαπέντε χρόνια ἀργότερα, τό νά διαπιστώνει κανείς ὅτι μιά ταινία κατάφερε νά ἐπιβιώσει, ὅτι κέρδισε μέ τήν πάροδο τοῦ χρόνου, δημιουργεῖ αὐτόματα ψευδαισθήσεις, σάν νά εἶχε σταματήσει πραγματικά ὁ χρόνος, σάν νά μήν εἶχε πεθάνει γιά μάς τό *Help* ὅλα αὐτά τά χρόνια.

Καί πρίν ἀπ' ὅλα ἡ ταινία δέν εἶναι πιά ἡ ἴδια. Ὅταν τήν εἶχα δεῖ πήγαινα στό δημοτικό καί εἶχα ἀντιμετωπίσει τό φίλμ σχεδόν σάν περιπέτεια μέ πολύ σοβαρή ὑπόθεση, μέ τούς Μπήτλς νά ἀντιμετωπίζουν φοβερούς κινδύνους καί νά σώζονται γιατί ἦταν πολύ συμπαθεῖς καί οἱ πιό ἐξυπνοι ἀπ' ὅλους. Στή διάρκεια τῆς προβολῆς εἶχα φοβηθεῖ ἰδιαίτερα γιά τήν τύχη τοῦ δάκτυλου τοῦ Ρίνγκο. Ὄχι πώς ὅλα αὐτά δέν ὑπάρχουν (αὐτή εἶναι ἡ δύναμη τῆς ταινίας, ἀφηγεῖται μιά ἱστορία πού μπορεῖ κανείς νά τή διαβάσει πολύ ἁπλά, σχεδόν διεστραμμένα). Ὅμως αὐτά πού εἶχα χάσει στή θερινή προβολή τό 1965 (γιατί τότε δέ χρειαζόταν νά τά προσέξω) εἶναι τά στοιχεία πού συνθέτουν μιά ὑποδειγματική καταστροφική κωμωδία χωρίς προηγούμενο ἡ ἐπόμενο, μέ περίεργες ἀλυσίδες γκάγκ νά ἀναιροῦν οἱ μέν τίς δέ, μέ τούς Μπήτλς νά χρησιμοποιοῦνται κυριολεκτικά ὡς ἐξωγήινοι σέ ἐπίσκεψη, σέ ἄλλο πλανήτη, μέ μιά ματιά πού σαρώνει τούς θεσμούς (ἀστυνομία, ἐπιστήμη, θρησκεία) ὄχι γιά νά τούς καταγγείλει ἀλλά γιά νά τούς *ἐξαντλήσει*.

Ἐκείνη τήν ἐποχή εἶχα τήν ἐντύπωση ὅτι οἱ Μπήτλς γλύτωναν πάντα στό τέλος ἐπειδή οἱ ἀντίπαλοι τους μαγευόντουσαν ἀπό τά τραγούδια τους. Στήν πραγματικότητα, συμβαίνει ἀκριβῶς τό ἀντίθετο. Οἱ Μπήτλς κινδυνεύουν ἰδιαίτερα τή στιγμή πού παίζουν, σάν κάποιος νά προσπαθοῦσε νά τούς σταματήσει ἀκριβῶς τή στιγμή τῆς ἐκτέλεσης τῶν κομματιῶν τους. Ὁ Λέστερ θά πρέπει νά ἀδιαφορούσε τελείως γι' αὐτή τή μουσική, κι αὐτός εἶναι ὁ λόγος πού τήν τοποθετεῖ σωστά στή μυθοπλασία του. Ἔτσι τό διεκδικούμενο ἀντικείμενο γλιστράει ἀπ' τό δακτυλίδι τοῦ Ρίνγκο (κανονικό χιτσκοκικό «μάκγκάφιν») σέ μερικά μουσικά κομμάτια, μέ ἀποκορύφωμα τή στρατιωτική ἐπιχείρηση, μέ τάνκς καί βόμβες, τή στιγμή πού ὁ Harisson τραγουδάει τό I need you. Ὁ Λέστερ συνέλαβε σωστά τό νόημα τῆς παρουσίας τῶν Beatles τήν τελευταία εἰκοσαετία: πρόκειται γιά ἕνα sine qua non τοῦ πολιτισμοῦ, πού κανένας δέν τό θέλησε ὅταν γεννήθηκε καί πού εἶναι καταδικασμένο νά ἐπιβιώσει ὡς ἀξία γιά τούς πολλούς, ἁπαλυμένη καί λουστραρισμένη, σέ μιά παρανοϊκή ἐπιχείρηση ἀποκατάστασης πού συνεχίζεται ἐδῶ καί δέκα χρόνια, προσπαθώντας μέ μανία νά ἀποδείξει ὅτι οἱ φορεῖς της ἔχουν μετανιώσει γιά πάντα. (Ὁ Ἔλβις Πρίσλεϋ ἦταν πιό τυχερός: χρήγορα κατηγορήθηκε ὡς «ἐμπορικός» καί κανείς δέν τόν ἔχει «ἀποκαταστήσει» σέ μαζική κλίμακα).

3. Τρελλό γλέντι μέ τούς Χοῦ

Οὔτε λίγο οὔτε πολύ ὁ κριτικός Βασίλης Ραφαηλίδης γράφοντας γιά τήν ταινία θεωρεῖ τούς Χοῦ καί τόν Πήτ Τάουνσεντ ὑπεύθυνους γιά τήν ἄνοδο τοῦ φασισμοῦ στήν Εὐρώπη καί εἰδικά στήν Ἀγγλία. Τά ἐπιχειρήματα πασίγνωστα καί βαρετά: ἀποπροσανατολισμός τοῦ κοινοῦ, ἀπουσία κοινωνικοῦ προβληματισμοῦ, ἀνοιχτή κοροϊδία τῆς μικροαστικῆς νεολαίας, χρήση τοῦ ρόκ ἀπό τήν «κυρίαρχη ἰδεολογία» γιά νά μήν ἀσχολοῦνται οἱ νέοι μέ τά πραγματικά τους προβλήματα, κ.λπ.

Περίεργη λογική σέ μιά ἐποχή πού ἀκόμα καί ὁ *Ὁδηγητής* προτείνει δισκογραφία ρόκ στούς ἀναγνώστες του (ἀρκετά «καλλιτεχνική» εἶναι ἀλήθεια...). Ἐκεῖνο πού ἔχει ἴσως σημασία εἶναι ὅτι οἱ παλιές καλές ζυτανοφικές ἰδέες κυκλοφοροῦν στόν ἀστικό τύπο μέ τή μεγαλύτερη εὐκολία, χωρίς κανείς ἀπολύτως νά τίς παρεμποδίζει. Ἡ «κυρίαρχη» μπερδεύτηκε μέ τήν «κυριαρχούμενη» ἰδεολογία κι ἀντε νά βγάλεις ἄκρη.

Ὑπάρχει ἀλλωστε κάτι στήν ταινία γιά τό ὁποῖο ὁ Βασίλης Ραφαηλίδης δέ γράφει οὔτε λεξούλα: ἡ μουσική, ἕνα κύμα ἠχητικῆς ἐνέργειας πού οἱ Χοῦ κουβαλάνε ἀκόμα καί σ' αὐτό τό μέτριο κατασκεύασμα. Ὑπάρχει σχεδόν πλήρης ἀδιαφορία γιά τό πώς φτιάχτηκε αὐτή ἡ ταινία, γι' αὐτό καί τά πιό πετυχημένα κομμάτια εἶναι ἐκεῖνα τῶν παλιῶν τηλεοπτικῶν ἐκπομπῶν τοῦ '60, πού ἀποκτοῦν ξαφνικά ἱστορικό ἐνδιαφέρον. Ὁ κινηματογράφος δέν κατάφερε ποτέ νά φιλμάρει τό ρόκ ἐνώ ἡ τηλεόραση τό βασάνισε τήν ἴδια στιγμή πού τό σεβάστηκε, τό στήριξε. Βλέποντας δίπλα – δίπλα τά τηλεοπτικά μέ τά κινηματογραφικά κομμάτια τῆς ταινίας τῶν Χοῦ συνειδητοποιεῖ κανείς ὅτι γιά μιά φορά ἡ τηλεόραση κέρδισε, γιατί ἀντιμετώπισε τό ρόκ *ἀνώνυμα*. Ἴσως γι' αὐτό κανείς «δημιουργός» νά μή διακινδυνεύει νά τηλε – σκηνοθετήσει μιά συναυλία ρόκ καί κανείς κριτικός νά μή τόλμησε μέχρι σήμερα νά χαθεί, νά ριψοκινδυνεύσει νά πέσει στά κύματα τοῦ τηλεοπτικοῦ ὠκεανοῦ, πού ξεβράζουν τό ρόκ τήν ἴδια στιγμή πού τό καταπατοῦν.

Χρήστος ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ.

cineaste

AMERICA'S LEADING MAGAZINE ON THE ART & POLITICS OF THE CINEMA

Published quarterly, each issue features articles, reviews and interviews on everything from the latest Hollywood films and the American independent scene to the newest European releases and the emerging cinemas of the Third World.

Past issues have featured interviews with Costa-Gavras, R.W. Fassbinder, Bernardo Bertolucci, John Howard Lawson, Andrew Sarris, and Paul Schrader.

Past articles have included Hollywood and Vietnam, The Left and Porno, Marxist Film Criticism, The Costa-Gavras Syndrome, and The Working Class Goes to Hollywood.

Sample Copy $1
$6 for one year ($10 foreign)
419 Park Avenue South
New York, NY 10016

ΕΙΔΙΚΗ ΠΡΟΣΦΟΡΑ

ΓΙΑ ΤΟΥΣ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΕΣ ΤΟΥ *ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ* ΚΑΙ ΤΙΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΛΕΣΧΕΣ

● Οἱ συνδρομητὲς τοὺ *Σύγχρονου Κινηματογράφου* μποροὺν νὰ προμηθεὺονται τὴ μοναδικὴ μελὲτη τοὺ Τζ. Λὲυντα, *ΚΙΝΟ. Μιὰ ἱστορία τοὺ Ρὼσικου καὶ Σοβιετικοὺ Φίλμ*, μὲ ἐκπτωση 40% (300 δρχ. ἀντὶ 500 δρχ.) ἀπὸ τὰ γραφεία τοὺ περιοδικοὺ.

● Μιὰ ἀκὸμα εὺνοϊκὼτερη προσφορὰ γιὰ τὶς κινηματογραφικὲς λὲσχες καὶ πολιτιστικοὺς συλλὸγους: τὸ βιβλίο τοὺ Λὲυντα διατὶθεται μὲ ἐκπτωση 50% (250 δρχ. ἀντὶ 500 δρχ.) γιὰ παραγγελίες τουλὰχιστον 5 ἀντιτὺπων.

Τὰ χρὴματα νὰ στὲλνονται *μὸνο* μὲ ταχυδρομικὴ ἐπιταγὴ στὸ ὸνομα: ΕΞΑΝΤΑΣ ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΠΕ, Δελφὼν 4, Ἀθὴνα 144.

Τό περιοδικό *Σύγχρονος Κινηματογράφος* συμπληρώνει 10 χρόνια έκδοσης

Ἐνημερώνει, ἀναλύει καί σχολιάζει τήν ξένη καί ἑλληνική κινηματογραφική ἐνημερότητα.

Μέ ἀφιερώματα σέ γνωστούς καί πρωτοεμφανιζόμενους δημιουργούς, σέ ἐθνικούς κινηματογράφους, ἀνταποκρίσεις ἀπό τά ξένα φεστιβάλ, θεωρητικά δοκίμια καί ποικίλα ἄλλα θέματα, προσφέρει μιά νέα ὀπτική στήν κινηματογραφική προβληματική τού τόπου μας.

HERBERT ACHTERNBUSCH

Τὸ τρομερὸ παιδὶ τοῦ σύγχρονου γερμανικοῦ κινηματογράφου στὴν Ἀθήνα

Στὴν ἐφημερίδα *Ντὶ Τσάιτ* τῆς 2–10–1978 ὁ Χέρμπερτ Ἀχτερνμπους γράφει γιὰ τοὺς συναδέλφους του στὸν κινηματογράφο: *«Χάρκ Μπόμ, πήγαινε στὶς γαλατοῦδες, γίνε μαστρωπός τους. Φόλκερ Σλαϊντορφ, γιατὶ δὲν ἀρκεῖσαι νὰ πουλᾶς κινηματογραφικὸ φῶς, παρὰ νὰ τυραννιέσαι ἔτσι; Καὶ κάποια μέρα θὰ βαρεθεῖ καὶ τὸν Βὶμ Βέντερς, γιατὶ ἴσως θὰ τοῦ ἀρέσει νὰ παίζει μόνο μὲ τραινάκια. Φάσμπιντερ, παράτα τὸν κινηματογράφο, καλύτερα νὰ πουλᾶς λουκάνικα. Καὶ τὸν χοντράνθρωπο τὸ Ζὺμπερμπεργκ, δὲν θάταν καλύτερο νὰ τὸν παραδώσουμε στὴν κρατικὴ ἐξουσία, νὰ γίνει ἐξαιρετικὸς γραφειοκράτης; Μακάρι νάταν ὁ Βέρνερ Χέρτσογκ πλασιὲ ἀπορρυπαντικών! Κι ὁ Ράινχαρτ Χάουφ δὲν θὰ ταίριαζε καλύτερα νὰ περιδιαβάζει σὰν παπᾶς πάνω σὲ ξυλοπόδαρα μέσα στὸν κόσμο τῆς πραγματικότητας; Χαιρετῶ τὸν Ἀλεξάντερ Κλούγκε ποὺ γύρισε τὸ «Φερδινάνδο τὸ Δυνατό», συνέχισε, παιδί μου! Δὲν παρέλειψα τυχαία τρεῖς ἀπὸ σᾶς (τὸν Ζίνκελ, τὸν Χάντκε καὶ τὸν Μπρούστελλιν), γιατὶ τὸ μόνο ποὺ μπορεῖ νὰ τοὺς περιγράψει θάταν μία καὶ μοναδικὴ λέξη... περιττωματική. Καὶ οἱ γυναικεῖες ταινίες ἔτσι κι ἀλλιῶς δὲν μὲ ἐνδιαφέρουν».*

Τὸ πρώτο δεκαπενθήμερο τοῦ Νοεμβρίου 1980, τὸ Ἰνστιτοῦτο Goethe διοργανώνει στὴν Ἀθήνα μιὰ ἀναδρομὴ μὲ ὅλες τὶς ταινίες τοῦ Ἀχτερνμπους:

ΤΟ ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑ ΤΟΥ ΑΝΤΕΚΣ
ΟΙ ΚΟΛΥΜΒΗΤΕΣ ΤΟΥ ΑΤΛΑΝΤΙΚΟΥ
Η ΠΑΛΗ ΤΗΣ ΜΠΥΡΑΣ
ΓΕΙΑ ΣΟΥ ΒΑΥΑΡΙΑ
Ο ΝΕΑΡΟΣ ΚΑΛΟΓΕΡΟΣ
Ο ΙΝΔΙΑΝΟΣ

Ἡ τελευταία του ταινία, *Ο ΝΕΑΡΟΣ ΕΡΒΙΝ*, ποὺ γυρίζεται τώρα, θὰ παιχτεῖ ἴσως στὴν Ἀθήνα σὲ πρώτη παγκόσμια προβολή, παρουσία τοῦ Ἀχτερνμπους.

Ἐπιπλέον προγραμματίζεται ἕνας κύκλος ἐκδηλώσεων μὲ διαλέξεις, συζητήσεις καὶ μιὰ ἔκθεση γύρω ἀπὸ τὴ δουλειὰ τοῦ Ἀχτερνμπους.

ἐκδόσεις

Μορφωτικοῦ Ἱδρύματος Ἐθνικῆς Τραπέζης

Botsford & Robinson, *Ἀρχαία Ἑλληνική Ἱστορία*
Μετ. Σωτήριος Ε. Τσιτσώνης
(17 × 24), σσ. xvi + 658 Δρχ. 600

Ἱστορικός Ἄτλας καί Εἰκονογραφία – Συμπλήρωμα τῆς «Ἀρχαίας Ἑλληνικῆς Ἱστορίας» τῶν Botsford & Robinson (17 × 24), 60 χάρτες καί διαγράμματα +133 εἰκ. Δρχ. 400

Gustave Glotz, *Ἡ ἑλληνική «πόλις»*
Μετ. Ἀγνή Σακελλαρίου
(14 × 21), σσ. 491 Δρχ. 400

Βάσου Καραγιώργη, *Ἀρχαία Κύπρος – Ἀπό τή Νεολιθική ἐποχή ὡς τό τέλος τῆς Ρωμαϊκῆς*
(17 × 24), σσ. 151 + πίν., εἰκ. ἔγχρ. 21, Α/Μ 250 Δρχ. 250

"Encyclopédie de la Pléiade", *Ἱστορία καί μέθοδοί της:*
Α΄ *Γενικά προβλήματα*
Μετ. Ἑλένη Στεφανάκη
(14 × 21), σσ. 475 Δρχ. 450

Elpidio Mioni, *Εἰσαγωγή στήν Ἑλληνική Παλαιογραφία*
Μετ. Νικόλαος Μ. Παναγιωτάκης
(17 × 24), σσ. 204 + 30 πίν. Δρχ. 350

K.J. Dover, *Ἡ Κωμωδία τοῦ Ἀριστοφάνη*
Μετ. Φάνης Ι. Κακριδής
(14 × 21), σσ. 349 Δρχ. 300

Werner Jaeger, *Δημοσθένης–Διαμόρφωση καί ἐξέλιξη τῆς πολιτικῆς του*
Μετ. Δέσποινα Καρπούζα-Καρασάββα
(14 × 21), σσ. 306 Δρχ. 300

H.J. Rose, *Ἱστορία τῆς Λατινικῆς Λογοτεχνίας*
(2 τόμοι)
Μετ. Κ.Χ. Γρόλλιος
(14 × 21), σσ. Α΄ xx+ 419, Β΄ 413 Δρχ. 600

Δημητρίου Σ. Λουκάτου, *Εἰσαγωγή στήν ἑλληνική Λαογραφία*
(14 × 21), σσ. 351 Δρχ. 300

Ι.Θ. Κακριδῆ, *Οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες στή νεοελληνική λαϊκή παράδοση*
(14 × 21), σσ. 107 Δρχ. 120

Λίνου Πολίτη, *Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας*
(14 × 21), σσ. ιστ΄+ 442 Δρχ. 400

"Encyclopédie de la Pléiade", *Ἱστορία τῆς Φιλοσοφίας:*
Α΄ *Ἡ Καντιανή Ἐπανάσταση*
Μετ. Κυριάκος Σ. Κατσιμάνης
(14 × 21), σσ. 305 Δρχ. 200

Β΄ *19ος αἰώνας: Ρομαντικοί-Κοινωνιολόγοι*
Μετ. Τίτος Πατρίκιος-Παῦλος Χριστοδουλίδης
(14 × 21), σσ. 379 Δρχ. 300

Γ΄ *19ος-20ός αἰώνας: Ἡ Ἐξελικτική Φιλοσοφία Ἐθνικές Φιλοσοφικές Σχολές*
Μετ. Μαριλίζα Μητσοῦ-Παππᾶ
(14 × 21), σσ. 334 Δρχ. 300

Ε.Π. Παπανούτσου, *Α. Δελμοῦζος (Ἡ ζωή του – Ἐπιλογή ἀπό τό ἔργο του)*
(14 × 21), σσ. 299 + εἰκ. Δρχ. 250

Πινακοθήκη καί Γλυπτοθήκη τοῦ Μορφωτικοῦ Ἱδρύματος τῆς Ἐθνικῆς Τράπεζας στή Θεσσαλονίκη
31 ἔγχρωμοι πίν. 35 × 39 ἑκ. Δρχ. 400

Σημείωση: *Τά βιβλιοδετημένα ἀντίτυπα ἐπιβαρύνονται μέ 100 δραχμές*

Ἐθνικῆς Τραπέζης

* **Φοίβου Ἀνωγειανάκη,** *Ἑλληνικά λαϊκά μουσικά ὄργανα*
(25 × 30), σσ. 400, εἰκ. ἔγχρ. 154, Α/Μ 103 Δρχ. 2.000

Μανόλη Χατζηδάκη, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*
(25 × 30), σσ. 205, εἰκ. ἔγχρ. 84, Α/Μ 123 Δρχ. 2.200

Χρύσανθου Χρήστου, *Ἡ Ἑλληνική Ζωγραφική (1832-1932)* (ἐτοιμάζεται)

* *Μονή Σταυρονικήτα (Ἱστορία-Εἰκόνες-Χρυσοκεντήματα)*
(25 × 30), σσ. 241, εἰκ. ἔγχρ. 92, Α/Μ 21 Δρχ. 1.300

* *Νεολιθική Ἑλλάς*
(25 × 30), σσ. 356, εἰκ. ἔγχρ. 162, Α/Μ 86 Δρχ. 1.500
(ἐξαντλήθηκε ἡ ἑλληνική ἔκδοση)

* *Ἑλληνική Ἐμπορική Ναυτιλία (1453-1850)*
(25 × 30), σσ. 510, εἰκ. ἔγχρ. 152, Α/Μ 120 Δρχ. 1800

* Λεύκωμα *«Ἐλ Γκρέκο»*
26 ἔγχρωμοι πίν. 40 × 50 ἑκ. Δρχ. 1.000
(ἐξαντλήθηκε ἡ ἑλληνική ἔκδοση)

* Λεύκωμα *«Μακρυγιάννη» (Στοχασμός Μακρυγιάννη, Χείρ Παναγιώτη Ζωγράφου – Εἰκονογραφία τοῦ '21)*
24 ἔγχρωμοι πίν. 40 × 50 ἑκ. Δρχ. 1.000

* *Κύπρος '74 – Τό ἄλλο πρόσωπο τῆς Ἀφροδίτης*
(21 × 28), σσ. 277, εἰκ. ἔγχρ. 164, Α/Μ 79 Δρχ. 500

Μνήμη Ἰωάννη-Γαβριήλ Ἐυνάρδου (1775-1863)
(17 × 24), σσ. 141, εἰκ. ἔγχρ. 16, Α/Μ 20 Δρχ. 250

ΟΔΗΓΟΙ (εἰκονογραφημένοι):
* *Ἀττική – Ἀπό τήν Προϊστορική ὡς τή Ρωμαϊκή περίοδο*
(13 × 21), σσ. 78 Δρχ. 150

* *Ἀχαΐα – Ἠλεία*
(13 × 21), σσ. 78 Δρχ. 150

* *Χίος*
(13 × 21), σσ. 78 Δρχ. 150

* *Κυκλοφοροῦν καί σέ ἀγγλική γλῶσσα*

Πωλοῦνται σέ ὅλα τά βιβλιοπωλεῖα
Κεντρική Διάθεση: Πλατεία Μητροπόλεως 3, 2ος ὄροφος (τηλ. 32.21.337)
Πρατήριο: Ἐθνική Τράπεζα, Καρ. Σερβίας 2 (Πλατεία Συντάγματος)
Τά ἔσοδα ἀπό τίς πωλήσεις διατίθενται γιά πολιτιστικούς σκοπούς

Κινηματογραφική περίοδος 1980–1981

Ζήνος Παναγιωτίδης και Σία

Γραβιάς 9–13, Ἀθήνα, τηλ. 64.48.692

Ταινίες πού σίγουρα σάς ἐνδιαφέρουν

Πάλ Γκαμπόρ
ΑΝΓΚΙ ΒΕΡΑ (Ούγγαρία, 1979)

Κάρλο Λιτσάνι
ΤΟ ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΗΣ ΦΟΝΤΑΜΑΡΑ (Ἰταλία, 1980)
ἀπό τό μυθιστόρημα τού Ἰνάτσιο Σιλόνε

Μάρκο Φερρέρι
ΖΗΤΑΩ ΑΣΥΛΟ (Ἰταλία, 1980)

Μάρκο Μπελόκιο
Ο ΓΛΑΡΟΣ (Ἰταλία, 1979)
ἀπό τό θεατρικό ἔργο τού Τσέχωφ

Ταινίες ἀπό τήν Τουρκία

Γιλμάζ Γκιουνέι
ΑΡΚΑΝΤΑΣ (1974)

Γιλμάζ Γκιουνέι – Ζέκι Ὀκτέν
Ο ΕΧΘΡΟΣ (1979)

Ούβο Ντβόρζακ
Η ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗ (Σουηδία, 1976)

Τούντζελ Κουρτίζ
Ο ΧΑΣΑΝ ΑΠΟ ΤΗ ΣΤΟΚΧΟΛΜΗ (Σουηδία, 1979)

Ρόν Πέκ – Πώλ Χάλλαμ
ΤΑ ΓΕΡΑΚΙΑ ΤΗΣ ΝΥΧΤΑΣ (Ἀγγλία, 1978)

Δυό ταινίες τού Μικελάντζελο Ἀντονιόνι

Η ΚΙΝΑ (1972)
ΤΟ ΜΥΣΤΗΡΙΟ ΤΟΥ ΟΜΠΕΡΒΑΛΝΤ (1980)

Βίλγκοτ Σιόμαν
ΜΙΑ ΧΟΥΦΤΑ ΑΠΟ ΕΡΩΤΑ (Σουηδία, 1974)

Ἄλφ Σιέμπεργκ
Ο ΠΑΤΕΡΑΣ (Σουηδία, 1970)

Ἀλμπέρτο Μπεβιλάκουα
ΤΑ ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΑ ΤΟΥ ΝΤΑΝΤΖΙΧ (Ἰταλία, 1979)

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ
Κιάφας 5
36.05.493

Σ.Μ. Ἀιζενστάιν
Ἡ Μορφή τού Φίλμ (Α΄ τόμος)

Γιάννη Σολδάτου
Ἱστορία τού Ἑλληνικού Κινηματογράφου
(β΄ ἐκδοση)

Γιάννη Σολδάτου (σύνταξη)
Οἱ Μεγάλοι Κωμικοί τού Κινηματογράφου

Διαμάντη Λεβεντάκου (σύνταξη)
Γκοντάρ

Μπέργκμαν

Ἀλαίν Ρεναί
Χιροσίμα ἀγάπη μου

Γιάννη Γεράση
Διαδικασία

Γιώργου Καραβασίλη
Ο «Κανόνας τού Παιχνιδιού» τού Ζάν Ρενουάρ

COLUMBIA-FOX Ο.Ε

Μερικές ἀπό τίς
ΜΕΓΑΛΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΟΥ ΕΦΕΤΕΙΝΟΥ ΧΕΙΜΩΝΑ

Τό θρυλικό Μουσικό
Δράμα τοῦ **ΜΠΟΜΠ ΦΟΣ**
πού σάρωσε ὅλα τά Βραβεῖα!

Η ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΑΡΧΙΖΕΙ...

ALL THAT JAZZ

- 4 ΟΣΚΑΡ
- Α! ΒΡΑΒΕΙΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΑΝΝΩΝ

ΡΟΫ ΣΑΪΝΤΕΡ

Τό Τιτάνιο Μεγαλούργημα
τοῦ **ΑΚΙΡΟ ΚΟΥΡΟΣΑΒΑ**

Συμπαραγωγή:
- τῶν **ΦΡΑΝΣΙΣ ΚΟΠΠΟΛΑ**
- καί **ΤΖΩΡΤΖ ΛΟΥΚΑΣ**

Ο ΙΣΚΙΟΣ τοῦ ΠΟΛΕΜΙΣΤΗ

KAGEMUSHA

- ΣΙΝΤΑΧΟ ΚΑΤΣΟΥ · ΣΙΝ. ΤΑΚΙΤΣΑ

καί **35.000** ΚΟΜΠΑΡΣΟΙ !!

"Ἡ ἀκόμη πιό καταπληκτική
συνέχεια τῆς" ταινίας τοῦ Αἰῶνος"

Ο ΠΟΛΕΜΟΣ ΤΩΝ ΑΣΤΡΩΝ

Η ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙΑ ΑΝΤΕΠΙΤΙΘΕΤΑΙ

THE EMPIRE STRIKES BACK

Μέ τούς ἴδιους πρωταγωνιστάς:
- **ΜΑΡΚ ΧΑΜΙΛ**
- **ΧΑΡΙΣΟΝ ΦΟΡΝΤ**
- **ΚΑΡΡΙ ΦΙΣΣΕΡ**

Μιά ἐκθαμβωτική
ΕΞΩΤΙΚΗ ΥΠΕΡ-ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΑ

ἀπό τό ὁμώνυμο
χιλιοδιαβασμένο
μυθιστόρημα

Η ΓΑΛΑΖΙΑ ΛΙΜΝΗ

THE BLUE LAGOON

Μ'ἕνα ἰδανικό ζευγάρι ἑρμηνευτῶν
- **ΜΠΡΟΥΚ ΣΗΛΝΤΣ**
- **ΚΡΙΣΤΟΦΕΡ ΑΤΚΙΝΣ**

ΤΟ ΔΕΝΤΡΟ

πεζὸ - ποίηση - κριτικὴ

Ἀφιέρωμα

Σύγχρονοι
Τσεχοσλοβάκοι συγγραφεῖς

Εἰσαγωγή, ἐπιμέλεια: ΣΠΥΡΟΣ ΤΣΑΚΝΙΑΣ

ΣΠ. ΤΣΑΚΝΙΑΣ: Μνήμη, λογοτεχνία καί πραγματικότητα. (Εἰσαγωγή) LADISLAV MNACKO: Ἡ ἑβδομη νύχτα (Ἀφήγηση· ἀπόδοση: Βάσω Μέντζου). VACLAV HAVEL: Προσπάθεια ζωῆς στήν ἀλήθεια ἤ γιά τήν δύναμη τῶν ἀδύναμων (Δοκιμιακό· ἀπόσπασμα· ἀπόδοση: Ἀνδρέας Νομικός). ΤΕΣΣΕΡΕΙΣ ΠΟΙΗΤΕΣ: VLADIMIR HOLAN, JAN SKACEL, ANTONIN BARTUSEK, ONDRA LYSOHORSKY: (Ἀπόδοση: Ἀμαλία Τσακνιᾶ). KAREL PECKA: Τά χέρια (Διήγημα· ἀπόδοση Ἀλέξανδρος Κοτζιᾶς). LADISLAV MNACKO: Σάββατο βράδυ (Διήγημα· ἀπόδοση: Σπ. Τσακνιᾶς). MILAN KUNDERA: Τό βιβλίο τοῦ γέλιου καί τῆς λήθης (Ἀποσπάσματα· Ἀπόδοση: Φίλιππος Δρακονταειδής, Τηλέμαχος Κυτήρης). LUDVIK VACULIK: Τά πειραματόζωα (Ἀπόσπασμα· ἀπόδοση: Φίλιππος Δρακονταειδής). MIROSLAV HOLUB: Μολονότι... (Δοκίμιο· ἀπόδοση: Σπ. Τσακνιᾶς). LUDVIK ASKENAZY: Τό αὐγό (Διήγημα· ἀπόδοση Τάσος Σακελαρίου). MILOS MACOUREK: Ζωολογία (Ἀφηγήματα· ἀπόδοση: Σπ. Τσακνιᾶς).

Διπλό τεῦχος· Δρχ. 80

ΑΘΗΝΑ ΙΟΥΛΙΟΣ—ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ 1980

15

Τό περιοδικό

ἀντί

κάθε δεύτερο Σάββατο
σᾶς ἐνημερώνει γιά:

τά ἑλληνικά
πολιτικά πράγματα
τίς τάσεις
στό χῶρο τῆς Ἀριστε-
ρᾶς
τά διεθνῆ θέματα
τήν πνευματική
ζωή τοῦ τόπου

●

ἀντί
ἀποκαλυπτικό
ἐπίκαιρο
ἀντικειμενικό

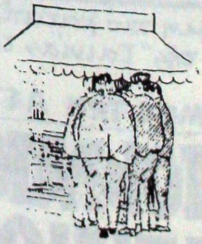
ΔΙΑΒΑΖΩ

ΜΗΝΙΑΙΑ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

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

ΔΙΑΒΑΖΩ

ΚΑΘΕ ΠΡΟΙ



αφραζε

διαβαζε

διαδιδε

την ΑΥΓΗ

τη δικη σας

ΦΩΝΗ

ΣΥΓΧΡΟΝΑ ΘΕΜΑΤΑ

Τεῦχος 8, Ἰούλιος '80, δρχ. 120

Ὁ Νῖκος Πουλαντζᾶς καί τό κράτος: εἰσηγήσεις τῶν Φ. Βεγλερῆ, Α. Μάνεση, Α. Ἐλεφάντη, Κ. Φιλίνη. C. Buci-Glucksmann ● Οἱ μεταδικτατορικοί πολιτικοί θεσμοί ● Κρίση φιλελεύθερης δημοκρατίας καί «ἐσωτερικός» ἐχθρός ● Ἡ ἀρχή τῆς νομιμότητας σήμερα ● Οἱ ἐξουσίες τοῦ προέδρου ● Σύνταγμα καί πολιτικά κόμματα ● Ἐκδημοκρατισμός ● Τοπική Αὐτοδιοίκηση ● Rola Barthes ● Jean-Paul Sartre ● Κριτική περιοδικῶν.

ΚΟΥΝΤΕΡΑ
Η ΖΩΗ ΕΙΝΑΙ ΑΛΛΟΥ
Τό δεύτερο μυθιστόρημα τῆς τριλογίας τοῦ μεγάλου τσέχου συγγραφέα μετά τό Ἀστεῖο. Πικρός, εἰρωνικός, ὁ Κούντερα καταδύεται βαθιά στά ψυχολογικά ἄβυτα φέρνοντας στήν ἐπιφάνεια τίς ἀκοτεινές συγκρούσεις ἑνός κόσμου πού μπαίνει σέ ἀμφισβήτηση.

ΕΛΙΟ ΒΙΤΟΡΙΝΙ
ΔΙΑΛΟΓΟΙ ΣΤΗ ΣΙΚΕΛΙΑ
Ἕνα φιλοσοφικό μυθιστόρημα, μιά λιτή περιγραφή πού ὁδηγεῖ τό συγγραφέα στή ρίζα του, στόν τόπο τῆς καταγωγῆς του, στή μάνα -φυσικά καί μεταφορικά-.

Φ. Σ. ΦΙΤΖΕΡΑΛΝΤ
ΤΟ ΠΛΟΥΣΙΟΠΑΙΔΟ
Μιά ἀπό τίς ὡραιότερες νουβέλες τοῦ μεγάλου ἀμερικανοῦ συγγραφέα. Καθρεφτίζει τήν σαωτία, τήν τρέλα τῆς δεκαετίας τοῦ '20 πού πίστεψε ἀπό χρῆμα, στήν ἐλλειψη συμβάσεων, στήν τζάζ, στό ποτό, καί κατά τή διάρκεια τῆς ὁποίας τό κέντρο τῆς ἀμερικάνικης ζωῆς μεταφέρθηκε ἀπίς μεγάλες πόλεις, μέ βασικές ἀνακατανομές στου καί κοινωνικῆς διάρθρωσης.

ΖΩΡΤΖ ΕΛΙΟΤ
ΣΙΛΑΣ ΜΑΡΝΕΡ
ἀπό τά ὡραιότερα μυθιστορήματα τῆς μεγάλης ἀγγλίδας συγγραφέως πού συνδυάζει τήν ὑπέροχη γοητεία ὑθου μέ τήν ἁπλότητα. Ἕνα παραμύθι γιά μεγάλους ὁ ὁμως ρεαλισμό.

ΜΠΟΥΚΟΦΣΚΙ
ΕΡΩΤΙΚΕΣ ΙΣΤΟΡΙΕΣ ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗΣ ΤΡΕΛΛΑΣ
ἐπανόρθωτα ἐρωτικός, ἀποτυχημένος, τρελός, ὁ φερόμενος, κυνικός, ἴσως ἰδιοφυΐα, ἴσως ἀλήτης, ὁ Μπουκόφσκι γράφει συγκλονιστικά διηγήματα πού ἐμφανίζουν μέσα ἀπό τίς σκληρές προσωπικές του ἐμπειρίες, πληρωμένες ὅλες ἀνελέητα, χωρίς βολικά κοιτάσματα, ἀλλοθι καί ψεύτικες εὐπρέπειες.

ΜΑΝΤΑ ΓΚΟΥΙΝΤΟΥΤΣΙ
ΔΥΟ ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΓΙΑ ΠΕΤΑΜΑ
δυό γυναῖκες πού ἡ πόλη περιπλέκει κι ἐκμεταλλεύεται, σκοτώνοντάς τες μέ τήν ἀδιαφορία της, βάζοντάς τες ἐπιδεικτικά ἀπό περιθώριο, κλείνοντάς τες στό ὡμένο πεπρωμένο τους, σ' ἕνα πεπρωμένο παγίδα ἡ ἐξωτερική τους ζωή κυλάει ἀδιάφορα. Καί ἡ ἄλλη, καί ἡ νοικοκυρά, καί ἡ πόρνη, κλεισμένες σ' ἕνα γκέτο πού ὁμως ἀποτελεῖ τή ζωή τους.

ΖΩΡΤΖ ΕΛΙΟΤ
ΣΙΛΑΣ ΜΑΡΝΕΡ
ἀπό τά ὡραιότερα μυθιστορήματα τῆς μεγάλης ἀγγλίδας συγγραφέως πού συνδυάζει τήν ὑπέροχη γοητεία ὑθου μέ τήν ἁπλότητα. Ἕνα παραμύθι γιά μεγάλους ὁ ὁμως ρεαλισμό.

ΧΕΡΜΑΝ Μ
ΜΠΑΡΤΛΕΜΠΥ, Ο
ΚΙ ΑΛΛΕΣ ΤΡΕΙΣ
Τέσσερα διηγήματα τοῦ μεγάλου ἀμερικανοῦ συγγραφέα μεταφρασμένα ἐξαίρετα ἀπό τόν γνωστό Κουμανταρέα. Τέσσερις ὑπέροχες ἱστορίες

ΛΟΥΙΣ ΜΑΡΤΙΝ-ΣΑ
Η ΕΠΟΧΗ ΤΗΣ ΣΙΩΠΗΣ
Ἕνας κόσμος κολασμένος πού ὁ πρωταγωνιστής τρέχει σέ μήκος καί σέ πλάτος, ἀπό τούς ἀνώτερους κλους τῆς ἀστικῆς τάξης ὡς τούς κατώτερους τῆς προλεταριάτου. Σέξ, καριέρα, δικαίωση, μέσα ἀκρότεκο καί τήν εἰρωνεία, τά διλήμματα καί τή θλίψη τῆς ἐπιθετικότητα καί τό στοχασμό.

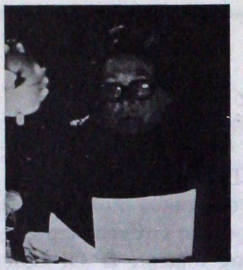
ΒΑΣΚΟ ΠΡΑΤΟΛΙΝ
ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΚΟ ΧΡΟΝΙΚΟ
Ἕνας συγγραφέας πού δάνεισε στόν ἰταλικό νεορεαλιστικό κινηματογράφο μερικά ἀπό τά ὡραιότερα σενάριά του («Ὁ Ρόκο καί τ' ἀδέρφια του») καί συνεργάστηκε μέ τόν Ροσελίνι, τόν Βισκόντι, κ.ἄ. Τό «Οἰκογενειακό Χρονικό» εἶναι μιά τρυφερή ἐξομολόγηση σέ πρώτο πρόσωπο

εκδοσεις οδυσσεας
ΣΟΛΩΝΟΣ 116 - ΑΘΗΝΑ 145 - ΤΗΛ. 36.19.724

MARGUERITE DURAS
LES YEUX VERTS

(Textes inédits)

2e TIRAGE



Numéro spécial des Cahiers (312-313)
Juin 1980

CAHIERS DU CINEMA
A retourner à nos bureaux
9 passage de la Boule Blanche
75012 Paris

BULLETIN DE COMMANDE LES YEUX VERTS

Nom ..... Prénom .....
Adresse .....
Ville ..... Code postal .....
VERSE LA SOMME DE 30 F (+ 1,50 F. frais de port)

Chèque bancaire ☐ CCP 7890-76 ☐
Mandat postal joint ☐ Mandat-lettre joint ☐

ΓΙΑ ΕΝΑ ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Σημειώσεις πάνω στήν αἰσθητική τοῦ Ἀιζενστάιν

τοῦ FRANCOIS ALBERA
Ἐκδόσεις ΠΥΛΗ
Ἀγρας 39, Τηλ.: 723.840

Δημήτρη Παναγιωτάτου

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

KINO

Μιὰ Ἱστορία τοὺ Ρωσικοὺ καὶ Σοβιετικοὺ Φίλμ

Jay Leyda

Ἡ ἐξέλιξη τοὺ Ρωσικοὺ κινηματογράφου
ἀπὸ τὸ 1896 ὡς σήμερα